

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**Fakulta humanitních studií**

**Praha 2009**

# **TA NAŠE PÍSNIČKA IRSKÁ**

**Pátrání po kontextu živé produkce irské tradiční hudby na území České republiky**

**Bakalářská práce**

Vypracoval: Daniel Vališ

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Radostný

Na tomto místě bych rád poděkoval Mgr. Lukášovi Radostnému za odborné vedení této práce a jeho cenné připomínky, Jiřímu Moravčíkovi za mnohá doporučení a poskytnutí obtížně dostupného materiálu a všem ochotným respondentům, kteří mi poskytli rozhovor.

Můj dík patří také všem těm, kteří mě podporovali nejen při psaní této práce, ale i při mém muzikantském úsilí.

## I.

<b>ÚVOD</b>	<b>3</b>
Vymezení pojmu „irská tradiční hudba“	4
Vymezení pojmu „kontext“	6
Teoretická východiska	6
Metodologie	9
Rešerše	11

## II.

<b>KONTEXT IRSKÉ TRADIČNÍ HUDBY V IRSKU</b>	<b>13</b>
Příležitosti pro hraní irské tradiční hudby v Irsku dnes	13
Historie lidového hraní v Irsku	16
Britský folkrock	17
<b>KELTOMÁNIE</b>	<b>19</b>
Pátrání po původu termínu keltská hudba	20
Průběh keltománie	25

## III.

<b>IRSKÁ TRADIČNÍ HUDBA V ČESKÉ REPUBLICE</b>	<b>26</b>
<b>KONTEXT ČESKÉ FOLK&amp;COUNTRY</b>	<b>26</b>
FTC jako „pole“	27
irská a skotská tradiční hudba v kontextu FTC	29
Irská tradiční hudba pod vlivem estetiky FTC	31
FTC po roce 1989	34
<b>IRSKÁ TRADIČNÍ HUDBA V UNDERGROUNDU</b>	<b>36</b>
Publikum a symbolický kapitál	38
Nahrávky irské tradiční hudby v undergroundu	39
Josef Janíček a „Kelti“	40
Underground po revoluci	41
<b>IRSKÁ TRADIČNÍ HUDBA V „KELTSKÉM“ KONTEXTU</b>	<b>42</b>
Symbolický rozměr „keltománie“	43

Počátky symbiózy irské tradiční a „keltské hudby“ v ČR.....	46
Beltine jako mytologická promluva.....	48
Dvě tradice.....	50
„Keltství“ jako pole.....	52
Konec „keltománie“?.....	54
<b>IRSKÁ TRADIČNÍ HUDBA V KONTEXTU PRAŽSKÉ SCÉNY IRSKÉ TRADIČNÍ HUDBY.....</b>	<b>57</b>
Zahraniční muzikanti a underground.....	58
Dún an doras a vznik pražské scény.....	59
Kapely a session.....	61
<b>HERNÍ PŘÍLEŽITOSTI DNES.....</b>	<b>65</b>
Koncert.....	65
Session.....	66
Oslavy svatého Patrika.....	67
 <b>IV.</b>	
 <b>ZÁVĚR.....</b>	<b>68</b>
 <b>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....</b>	<b>72</b>
 <b>SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>76</b>

# I.

## Úvod

Fenomémem irské tradiční hudby v České republice jsem se začal zabývat nejprve zcela neteoreticky - na irské dudy jsem na pražských hudebních sessionech začal hrát od roku 2003. Později jsem měl možnost svou zkušenost konfrontovat s děním na irském venkově, kde jsem si všiml značných rozdílů v přístupu k této muzice oproti tomu, který jsem znal z domova. Naprostá absence romantizujícího elementu, který v Česku odkazoval irskou tradiční hudbu do lesů a hradů, vyvstávala zejména v kontrastu se silným nacionalistickým podtextem hospodských sessionů v Ulsteru<sup>1</sup>.

Cílem, který jsem si v této práci vytýčil, je prozkoumat v jakém kontextu se irská tradiční hudba provozovala na území České republiky, jakým způsobem v něm byla nahlížena a jak se obojí proměňovalo v průběhu let. Věřím, že touto cestou lze odhalit kořeny pro české kulturní prostředí specifické symboliky irské tradiční hudby. Chtěl bych ukázat, že tato nebyla „pouze“ hudebním žánrem, naopak pro mnoho lidí představovala svébytný prostředek vyjádření a stala se nedílnou součástí nejrůznějších aktivit, které by si rodilý Ir se svou lidovou hudbu nikdy neasocioval. Doufám, že tato práce tak bude schopna čtenářům nabídnout vysvětlení jevů, na které je v souvislosti s irskou tradiční hudbou na území České republiky možné narazit. Mezi ty patří například i bizarní „setkání křesťanského misionáře s čarodějí“ na koncertě „irských kapel“ v Žatci.

*Pátek 16. března od 20:00 - Tradiční svatopatrický rej. Živou hudbu z Irska, Skotska a Bretaně obstarají kapely Poitín a Flying Druids Orchestra. Neváhejte a přijďte, jako*

---

<sup>1</sup> Nutno dodat, že i v Irsku je možné setkat se s romantickými představami v souvislosti s tradiční hudbou. Ty jsou však odlišné od těch českých, navíc jsou prezentovány zejména turistům.

*každoročně, kostýmování k tématu mýty, legendy, pohádky, fantasy témata, ať váš civil příliš nezáří mezi skřítky, vílami, čaroději, tuláky, rytíři, příšerkami apod.<sup>2</sup>*

Od toho se také odvíjí pozice, ze které budu k dané problematice přistupovat. Vzhledem k tomu, že hudební produkce je z tohoto hlediska výsostně společensko-kulturním jevem, snaha o uchopení problematiky metodami hudební vědy by pravděpodobně nepřinesla žádné výsledky. V práci tedy chybí notové zápisy, rozборы melodií a rovněž neoperuji s klasifikací hudebních nástrojů na idiofony, membranofony, chordofony apod.

Irskou tradiční hudbu chápu jako symbol, schopný nést význam<sup>3</sup>, a také jako jev, který zaujímá určité místo ve společenském prostoru. V úvodu se pokusím podat definici irské tradiční hudby, ze které vycházím, poté nastíním teoretická východiska a metodologii svého výzkumu.

První část práce je věnována kontextu lidového hraní v Irsku a fenoménu tzv. „keltománie“. Obojí je dle mého názoru zásadní pro pochopení tématu práce. V druhé části je pak popsán kontext irské tradiční hudby v českém kulturním prostředí.

## **Vymezení pojmu „irská tradiční hudba“**

Nejprve je třeba vyjasnit, co mám na mysli pojmem tradiční. V žádném případě nejde o nějakou zakonzervovanou tradici, o něco původního a prastarého, co se nám dochovalo z dávných dob, jak bývá často uváděno. To, jak se pokusím ukázat dále v textu, je naprosto mylná představa, případně odpovídá tato charakteristika zcela jiné hudbě, než o které zde pojednávám. Pojem „irská tradiční hudba“ užívám k označení písní a

---

<sup>2</sup> <http://www.cajovna-altan.cz/o-cajovne/program/starsi/>, 12.5.08.

<sup>3</sup> Srov. C.Geertz, Interpretace kultur. Vybrané eseje. SLON, Praha 2000. To, co nakonec činí hudbu hudbou je skutečnost, že sledu tónů znějících v určitém rytmu přikládáme smysl a že ho jako hudbu chápeme. Význam, jaký může být určitému žánru, konkrétní melodii, určité hudební interpretaci připisován může být naprosto různý a lišit se může i s měnícím se kontextem. Dobrým příkladem je státní hymna. Tuto melodii jako hymnu poznáme, může probudit nejrůznější emoce, být impulzem k nějaké aktivitě a zahráná na stadionu při vyhlašování vítězů na nás působí jinak než když zní na neonacistické demonstraci. Rovněž irská tradiční hudba je forma, která může nést různé významy, vzbuzovat různé emoce a podněcovat různé chování.

instrumentálních skladeb, které tvoří lidovou hudbu Irska. Termínu „tradiční“ dávám přednost před „lidová“ proto, že se již vžil a odpovídá konvenci – samotní Irové používají buď „traditional music“ nebo zkrácené „trad“, doslovný překlad „folk music“ by samozřejmě měl jiné konotace.

Slovníky se vesměs shodnou, že „lidová hudba“ je „ryze spontánní projev lidové hudebnosti“<sup>4</sup>, „je považovaná za typickou pro národ či etnickou skupinu, je známá všem členům těchto společenství a uchovává se zpravidla pomocí ústního předávání...“<sup>5</sup> atd. Není asi nutné, dělat zde výčet všech možných definic „irské tradiční/lidové hudby“ nebo se upínat na tu „jedinou správnou“. Myslím, že zcela postačí, když k ní budu přistupovat jako k součásti kultury obyvatel Irska, jako k součásti symbolického systému, který všem zúčastněným dává smysl, podobně jako jazyk. Paralela s jazykem není samoučelná - jazyk (pokud je živý) se neustále vyvíjí, přijímá nová slova, ustálená rčení a regionálně se liší, a přesto je možné mluvit o francouzštině, angličtině, češtině a irštině. I tradiční hudba z Irska se neustále vyvíjí, přijímá cizí vlivy (bude řeč např. o řeckém bouzouki, které dnes neodmyslitelně k irské lidovce patří) a lze ji zaslechnout i mimo Irsko.

Metaforicky řečeno, irská tradiční hudba je jazykem, kterým hovoří muzikanti na hospodských sessions, které dodnes představují nejčastější příležitosti pro živou produkci.<sup>6</sup> Je to forma, kterou v Irsku snadno rozpoznají jako „traditional music“. Vzhledem k dynamickému vývoji, kterým irská tradiční hudba během dvacátého století prošla, se v repertoáru „trad“ objevuje i celá řada původně neirských elementů – v rané fázi hlavně skotských a anglických písní a melodií, později, spolu s vytvořením nálepky „celtic music“, i hudba z oblastí Bretaně, Galicie a Asturie. Tyto vlivy nelze oddělit a také pro to není žádný důvod, neboť nepracuji s nějakou abstraktní esencí „irskosti“, ale s živou tradicí.

---

<sup>4</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Lidov%C3%A1\\_hudba](http://cs.wikipedia.org/wiki/Lidov%C3%A1_hudba), 12.5.09.

<sup>5</sup> "folk music." Britannica Concise Encyclopedia. Encyclopædia Britannica, Inc., 2006. *Answers.com* 28 Dec. 2008. <http://www.answers.com/topic/folk-music>.

<sup>6</sup> L.Radostný: Úvod do kontextu tradiční irské instrumentální hudby. Bakalářská práce (Bc.)-Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Praha, 2001.

## Vymezení pojmu „kontext“

Pojem „kontext“, který se v práci často objevuje, je třeba vysvětlit. V zásadě jej používám k označení takového prostředí, ve kterém má provozování irské tradiční hudby své místo, ve kterém mu zúčastnění připisují stejný význam a které generuje specifický přístup k jejímu hraní. Pokusím se to osvětlit ještě jednou paralelou s jazykem. Například angličtinu používají lidé téměř po celém světě, avšak její podoba a využití se na základě kontextu liší – v socialistickém Československu mohly být anglické texty písní provokací a symbol svobodné tvorby, v Nigérii může být jazykem vzdělanců, různé dialekty mohou například v severním Irsku působit jako tzv. „*boundary marker*“ mezi katolíky a protestanty. Latina může být současně liturgickým jazykem, odborným jazykem a v minulosti byla v hovorové podobě i běžným dorozumívacím prostředkem. Kontext tedy může být různé povahy – katolická obec věřících, český underground, obyvatelé Belfastu – a nelze jej a priori vymežit regionálně, kulturně či společensky.

Pokud jde o kontext irské tradiční hudby na území České republiky, mám na mysli taková prostředí, která živou produkci této hudby umožňovala, ať už na velkých podíích, nebo v hospodách ať už byla ve středu, či na okraji zájmu.

## Teoretická východiska

### 1) Pierre Bourdieu a koncepce „pole“

Jak tedy kontext uchopit, když se regionální či kulturní vymezení jeví jako nedostatečné? Vhodným nástrojem, jímž lze nahlížet, se zdá být koncepce „pole“<sup>7</sup> v intencích francouzského sociologa Pierra Bourdieuho. Pole jsou relativně autonomní „světy“, jejichž hranice sice mohou v některých případech kopírovat analytická vymezení kultury, společnosti, třídy, avšak je často přesahují. Drží pohromadě tím, že v jejich rámci koluje

---

<sup>7</sup> srov. P.Bourdieu: Teorie jednání. Karolinum, Praha, 1998; J.Šubr: Postavy a problémy soudobé teoretické sociologie. Sociologické teorie druhé poloviny 20.století. ISV, Praha. 2001.



kapitál určitého druhu, na němž mají zúčastnění aktéři zájem a o který na tomto poli soutěží. Metaforicky řečeno, pole je „hra“, jejíž hráči se tiše shodli na jejích pravidlech a osvojili si je.

Aktéři mohou získat kapitál, který je často symbolického charakteru, tím, že se chovají v souladu s „pravidly“ hry, která jsou danému poli vlastní. Když si bude například spekulant na burze počínat obzvlášť obratně, získá nejen ekonomický kapitál, ale i kapitál symbolický – uznání kolegů, kteří se rovněž řídí zákonem pole, které Bourdieu nazval ekonomické, kde ekonomický zisk je hodnota sama o sobě. To je však pouze příklad jednoho polí z mnoha. Člověk může být za své činy oceňován i jako spravedlivý, čestný, nezištný apod., záleží jen na tom, aby existovali alespoň někteří lidé, kteří chování dotyčného jako spravedlivé, čestné nebo nezištné rozpoznají. Bourdieu například tvrdí, že „...nezištnost je možná pouze tehdy, jestliže se habitusy předem k nezištnosti disponované potkají se světy, v nichž nezištnost odměňována.“<sup>8</sup>

Tento výrok lze parafrázovat tak, že produkce irské tradiční hudby je možná pouze tehdy, když se potkají muzikanti, ochotni ji hrát, s kontextem, ve kterém je taková činnost odměňována. Odměnou může v tomto případě být sláva, publikum, peníze, uznání i potěšení ze hry samotné. Bez odměny, ať už nabývá jakoukoliv podobu, by však nikdo irskou tradiční hudbu nehrál, živá produkce je tedy na kontextu, z něhož muzikanti čerpají nějaký kapitál, závislá.

Je dobré si uvědomit, že aktéři, v tomto případě muzikanti, v analytických termínech jako pole a kapitál samozřejmě neuvažují. V praxi se pohybují ve světě koncertů, „kšeftů“ nebo ve společenství přátel zapálených pro společnou věc a velmi často „nic“ nevydělávají, pouze hrají hudbu, která se jim z nějakého důvodu líbí.

Bourdieu na základě analýzy polí formuloval jejich obecné charakteristiky. V souvislosti s tématem práce bych chtěl zdůraznit tři z nich.

1. Pole nutí všem zainteresovaným aktérům jednotný princip rozlišování. Na irskou tradiční hudbu mohou být uplatňována různá kritéria hodnocení, která se liší pole od

---

<sup>8</sup> P.Bourdieu: Teorie jednání. Karolinum, Praha, 1998, s.116.

pole. Muzikant, který je formován jedním polem může k této hudbě přistupovat zcela odlišně, než ten, který se pohybuje v jiném poli

2. Každé pole má nějakou strukturu, která ovlivňuje sdílená „pravidla hry“. Například pole vědecké produkce je, podle Bourdieua, definováno vztahem současného paradigmatu k předchozímu, pro pole francouzské literární produkce z konce 19. století byl určující vztah mezi zastánci umění pro umění a komerční zábavy.

3. Pole je vždy historicky konstruované. To, jaké chování či vlastnost bude polem definované jako relevantní je vždy výsledkem činnosti aktérů, kteří na poli působí.

Jsem si dobře vědom, že koncepce „pole“ je čistě analytickým modelem a že popisem polí je de facto teprve vytvářím. Jsem však toho názoru, že tato konstrukce pomůže dobře pochopit fenomén irské tradiční hudby v českém kulturním prostředí a představuje vhodný podklad pro strukturu práce.

## 2) Mytologie Rolanda Barthesa

Fenomén tzv. „keltománie“, který s irskou tradiční hudbou úzce souvisí, nahlížím jako novodobý mýtus. Inspirací mi byl esej Rolanda Barthesa „Mýtus dnes“<sup>9</sup>. Účelnost tohoto pojetí vyplyne až v jeho konkrétní aplikaci na patřičném místě, přesto se jej pokusím v krátkosti představit.

Barthes chápe mýtus jako promluvu, sémiotický systém druhého řádu, který si z ostatních vypůjčuje znaky, oddaluje a zatemňuje jejich původní smysl a nakládá s nimi dále tak, aby vyjádřil vlastní koncept. Pokusím se být konkrétní. Z jistého důvodu se pro určité hudební žánry vžilo označení „keltská hudba“. O mytologickou promluvu se jedná například v okamžiku, když tyto žánry hudebně doprovází dokumentární film o Keltech. Samotná existence slovního spojení „keltská hudba“ začíná fungovat jako důkaz jasné souvislosti („jakou jinou hudbu použít než keltskou“ a zároveň „jistě, že je keltská, když

---

<sup>9</sup> R. Barthes: Mytologie. Dokořán, Praha 2003.

byla ve filmu, který o nich pojednával“), i přesto, že původně hudbu dávných Keltů neoznačovalo – Barthes proto mluví o mýtu jako o řeči ukradené a navracené.

## **Metodologie**

Převážná část dat, s nimiž jsem pracoval pochází z odborné literatury, jejíž úplný seznam je uveden v bibliografii. Tu jsem vybral a doplňoval na základě svého kvalitativního výzkumu, který rovněž poskytl důležitá data. Stojí na dvou základních pilířích - rozhovory a práce s texty

### **1)Rozhovory**

Hlavní výzkumnou technikou sběru dat byly polostrukturované rozhovory, které jsem provedl s 9 muzikanty, kteří mají zkušenost s hraním irské tradiční hudby na území České republiky. Vzorek informátorů jsem získal účelovým výběrem na základě mého předběžného pochopení problematiky.

Mým cílem bylo pokrýt několik generací hudebníků, avšak mírně převažují „služebně starší“, neboť irskou tradiční hudbu hráli dobře, kterou tak důvěrně neznám, navíc lze z jejich výpovědí zachytit změny v proměnách prostředí v průběhu času z pozice jednoho člověka.<sup>10</sup>

Během rozhovorů jsem nekladl jednotnou sadu otázek, ale nechal respondenty, aby zdůraznili to, co oni sami pokládali za důležité. Pouze jsem se snažil o to, aby ve svých vyprávění nevynechali tyto body: Jak se k hudbě dostali? Jak a kdy se dostali k irské tradiční hudbě? Jak vypadala jejich vystoupení? V případě potřeby jsem informátorům položil doplňující a upřesňující otázky. S každým informátorem jsem po ukončení

---

<sup>10</sup> Výběr vzorku také poznamenala skutečnost, že například Jan Lašťovička, jeden z průkopníků irské hudby u nás, moji žádost o rozhovor odmítl a odkázal mě na své spoluhráče.

rozhovoru dohodnul podmínky pro zveřejňování rozhovorů a pro další práci se získanými daty.

Výsledkem těchto rozhovorů jsou audionahrávky. Jejich informační hodnota spočívá především v tom, že vypovídají o historické, společenské a kulturní situovanosti respondentů, což je pro teoretickou konstrukci „pole“ zásadní. Tyto výpovědi je třeba interpretovat. Interpretativní přístup k předmětu studia popsal v eseji „Zhuštěný popis: k interpretativní teorii kultury“ americký antropolog Clifford Geertz<sup>11</sup>.

## 2) Diskurzivní analýza

Druhou částí výzkumu je studium relevantních textů, které o tématu referují neodborně. Jedná se zejména o Zpravodaj Bratrstvo Keltů, který vychází od roku 1995 a je interním čtvrtletníkem občanského sdružení Bratrstvo Keltů, hudební časopisy Rock&Pop a Folk a Country. Tyto časopisy mají velkou výpovědní hodnotu v souvislosti s vzrůstající popularitou irské tradiční hudby v devadesátých letech pod hlavičkou „keltské hudby“. Na internetu jsem sledoval zejména internetové stránky kapel, diskusi o irské hudbě na serveru [www.lide.cz](http://www.lide.cz), ale i celou řadu dílčích informací.

Stejně jako rozhovory, i tyto texty je třeba interpretovat. Při studiu těchto pramenů se pokusím sledovat, jak se vyvíjel tzv. „keltský diskurz“ v souvislosti s irskou tradiční hudbou.

## 3) Předběžné seznámení se s terénem

Při výběru respondentů a některých pamenu jsem vyšel z poznatků, které jsem získal během dlouhodobého zúčastněného pozorování, které se však pro absenci metody zdráhám nazvat terénním výzkumem. Na „scéně“ české irské tradiční hudby se aktivně pohybují přinejmenším sedm let a tato zkušenost ze mě činí tzv. „insidera“. Vzhledem k tomu, že v tradici společenských věd zaujímal výzkumník v terénu vždy roli opačnou, tedy „outsidera“, nebyly nikdy ustanoveny speciální metody, kterých by se měl držet

---

<sup>11</sup> C. Geertz, Interpretace kultur. Vybrané eseje. SLON, Praha 2000.

člověk, jenž je sám součástí společenství, které zkoumá<sup>12</sup>. Hlavní výhodou a nevýhodou zároveň je pro „insidera“ obeznámenost s terénem. Ví, jak se má v prostředí pohybovat, o pořádání různých akcí je rychle informován z doslechu atd., na druhou stranu je již navyklý dívat se na prostředí určitým způsobem, pohybuje se v okruhu svých známých a existují mnohé další faktory, které jsou při výzkumu na škodu. V zásadě jde o to, jak se k této skutečnosti postavit. Myslím, že nemá smysl provádět složitá intelektuální cvičení a pro zachování objektivity se snažit od této zkušenosti, již nebylo dosaženo dodržováním určité metody, oprostit. Jednak proto, že to podle mě nikdy úplně nelze, a také by byla škoda přijít o cenné informace. Pokusím se tedy alespoň reflektovat svoji pozici – umístit ji do správného kontextu na poli irské tradiční hudby na území České republiky. Možná se tak pozornému čtenáři vyjeví zaujatost a limity mého pohledu, kterých si nejsem vědom.

## Rešerše

Co se týče dosavadní publikační činnosti související s irskou tradiční hudbou na území České republiky, je až zarážející, jak málo je této problematice věnováno odborných studií, navzdory značné popularitě, které se jí v devadesátých letech dostalo.

Fenomémem irské tradiční hudby se z českých autorů zabýval například Lukáš Radostný ve své bakalářské práci „Úvod do kontextu tradiční irské instrumentální hudby“<sup>13</sup>, kde nastínil vývoj žánru, instrumentáře, i společenského kontextu. Autor však nepřekračuje rámec, který si vytýčil, a pojednává pouze o tradiční instrumentální hudbě, jak ji hrají Irové v Irsku a skutečnost, že „...tradiční irská hudba si získává sympatie velkého posluchačů z celého světa, naši zemi nevyjímaje...“<sup>14</sup> pouze konstatuje. Marta Kotalová se ve své bakalářské práci „Keltský fenomén v české a zahraniční hudbě“<sup>15</sup>, jak název napovídá, irské tradiční hudbě v podání českých muzikantů sice dotkla, ale pouze do té míry, že sepsala seznam kapel, které působí na území České republiky a jejichž

---

<sup>12</sup> Srov. D. J. Jones: Na cestě k domorodé antropologii. Přel. M. Jakoubek. Biograf 39, 2006.

<sup>13</sup> Radostný.

<sup>14</sup> Radostný, str. 4.

<sup>15</sup> M.Kotalová: Keltský fenomén v české a zahraniční hudbě. Bakalářská práce (Bc.)-Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Brno, 2008.

repertoár lze označit nálepkou „keltský“, která se s mojí definicí irské tradiční hudby zcela nekryje. Mezi muzikanty hrající irskou tradiční hudbu se tak dostala i celá řada těch, kteří provozují zcela jiné žánry, vedle čistě bretaňské lidovky například tzv. „středověkou hudbu“. Navíc jediné informace, které tento soupis přináší, jsou ty, které o sobě každá kapela uveřejnila na svém „webu“. Hudební publicista Jiří Moravčík, autor knihy „Keltská hudba“<sup>16</sup>, ve které podává stručný přehled světově nejznámějších interpretů žánru, věnoval českým muzikantům pouze několik jízlivých poznámek ve sborníku „Od Východu na Západ a od Západu na Východ“<sup>17</sup>

Pravděpodobně jediný výzkum zaměřený na živou produkci irské tradiční hudby v podání českých muzikantů provedla v červnu roku 2002 přímo v terénu americká etnomuzikoložka Margaret Farrell. Bohužel jediným výstupem je článek „The Other Side of Euro-Paddy Land“. Traditional musicians abroad in pursuit of a social context.“<sup>18</sup> v hudebním časopise „The Journal Of Music“, ve kterém pouze píše o „growing Irish music scene in Prague“ a popisuje setkání s několika muzikanty na hospodském sessionu.

---

<sup>16</sup> J.Moravčík: Keltská hudba. Torst, Praha, 2004.

<sup>17</sup> J.Moravčík: Kelti a Bójové. In M.Pavlicová, I. Příbylová (eds.): Od Východu na Západ a od Západu na Východ. Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou, 2005, str.30-36.

<sup>18</sup> M.Farrell: The Other Side of Euro-Paddy Land. Traditional musicians abroad in pursuit of a social context. In The Journal Of Music, Nov/Dec 2002.

## II.

### Kontext irské tradiční hudby v Irsku

V této kapitole se pokusím nastínit, v jakém kontextu se irská tradiční hudba provozuje v Irsku. Pokládám to za nezbytné ze dvou důvodů.

Za prvé, moje definice irské tradiční hudby – „písňe a instrumentální skladby, které tvoří lidovou hudbu Irska ... jazyk, kterým hovoří muzikanti na hospodských sessions, které dodnes představují nejčastější příležitosti pro živou produkci“ – je regionálně-kulturního charakteru a je tedy s muzikantským životem Irska úzce svázaná. Bude tak snad lépe patrné, v jakých místech se moje definice rozchází například s koncepcí „keltské hudby“, ze které se snažím irskou tradiční hudbu vymanit.

Druhým důvodem je skutečnost, že některé aspekty produkce irské tradiční hudby na území České republiky nelze pochopit bez zasazení do souvislostí s jejím vývojem v Irsku a ve světě.

#### Příležitosti pro hraní irské tradiční hudby v Irsku dnes<sup>19</sup>

Irská tradiční hudba, nahlížena v intencích sociologických teorií Pierra Bourdieuho, je produkt pole – lze jej nazvat pole irské tradiční hudby. Struktura tohoto pole je v Irsku<sup>20</sup> utvářena vztahem mezi muzikanty hospodských sessionů a inovátory, kteří sice z tohoto prostředí vzešli, avšak žánr posunují dál. Je to klasický vztah mezi stávajícími umělci a avantgardou.

---

<sup>19</sup> V této kapitole vycházím z Radostný; G.Wallis, S.Wilson: The Rough Guide to Irish Music. Rough Guides, 2001.

<sup>20</sup> Nejde jen o Irsko. Patří sem všechny oblasti, kde je irská tradiční hudba pěstována jako lidová, např. Irské komunity v USA a Anglii.

## 1) Session

Session je volné sdružení hudebníků, kteří se sešli za účelem společného hraní. Zpravidla nejde o profesionální muzikanty, ale o lidi, kteří se hudbou pouze baví. Tato hudební setkání se odehrávají nejčastěji v hospodě, ale zdaleka to není pravidlem, neboť zahrát se dá prakticky všude. Ve některých barech mají muzikanti vyhrazeno zvláštní místo, které by se jim mělo uvolnit, jakmile s nástroji dorazí. Pro pochopení fenoménu sessionu je nezbytné si uvědomit, že jde především o společenskou událost, o způsob zábavy<sup>21</sup>. Kvalita hudební produkce je proto jen dílčím kritériem pro zhodnocení, zda byl session dobrý, nebo nepříliš vydařený. Minimálně stejně důležité je, aby se muzikanti i posluchači dobře bavili. Musí být tzv. „craic“<sup>22</sup>. Session pak může trvat do brzkých ranních hodin, i když kvůli přísnému dodržování zavírací doby musí většinou končit do půlnoci<sup>23</sup>. Náplní jsou zejména instrumentální skladby, „tunes“, které hudebníci hrají bez pauzy za sebou tak, že plynule navazují a vytvářejí tzv. „sety“. Podmínkou samozřejmě je, aby melodie většina hudebníků znala. Může se stát, že některé „tunes“ jsou oblíbené jen v určitých hrabstvích, avšak s nástupem rádia, televize a hudebního průmyslu vzniklo kompendium melodií, které lze najít v repertoáru většiny muzikantů nezávisle na tom, odkud pocházejí.

Tradice společného hraní vznikla patrně mimo Irsko a to mezi irskými emigranty, kteří hledali práci a nový domov v Americe nebo v Anglii. Teprve se jejich návratem se tento zvyk přenesl do Irska, kde se do té doby vystupovali pouze sólisti. O hospodských sessionech, jako důležitém rysu irského společenského života, lze tedy mluvit až pod druhé světové válce<sup>24</sup>. Velké rozšíření zaznamenaly kvůli irskému kulturnímu obrození v šedesátých letech. Díky ekonomickému rozmachu země v sedmdesátých letech si hospody mohly dovolit za pravidelné hraní hudebníky i platit. Dnes naopak prochází hraní v hospodě recesí. Kvůli vysoké ceně točeného piva a stále menší toleranci policie a

---

<sup>21</sup> srov. Radostný.

<sup>22</sup> Slovo „craic“ je do irské gaelštiny převedené „crack“. Oxford English Dictionary vysvětluje „crack“ jako "fun, enjoyment, abandonment, or lighthearted mischief; often in the context of drinking or music" (význam 1.5). V češtině bychom nejspíš užili lidové „prdel“.

<sup>23</sup> Zákon zde hovoří jasně: zavírací doba je od pondělí do středy v půl dvanácté, od čtvrtka do soboty půl hodiny po půlnoci a v neděli se zavírá už v jedenáct .

<sup>24</sup> Radostný, str. 52.



úřadů k porušování nočního klidu a jízdy v podnapilém stavu se sessions v lepším případě stěhují do pohodlí domovů jednotlivých hudebníků. Čím dál častěji však k sessions nedochází vůbec <sup>25</sup>. Domnívám se, že je to výsledek stále sílících restriktivních opatření vůči hospodám a rostoucího blahobytu země – sessions doplácí na své společenské postavení, protože pro Iry je stále dostupnější jiná zábava než návštěva baru, kde ani nesmí kouřit<sup>26</sup> – avšak nenalezl jsem žádnou odbornou studii, která se touto problematikou zabývala.

Výjimku z celkového stavu představují sessions pořádané v rámci každoročních hudebních festivalů jako jsou tzv. „Fleadh Cheoil“<sup>27</sup> nebo stále populární Ballyshannon Folk festival a Willie Clancy Summer School v Milltown Malbay, kam se sjíždí až několik stovek muzikantů.

## 2) Kapely a sólisté

Irská tradiční hudba přestala na začátku dvacátého století být pouhým doprovodem k tanci, ale stala se také hudbou poslechovou. Způsob, jakým profesionální hudebníci podávají tradiční hudbu svému publiku se od hudby irského sessionu odlišuje<sup>28</sup>, neboť musí posluchače především zaujmout a tuto pozornost si i udržet. Proto jednotlivé melodie a písně zpestřují novými neotřelými postupy, vymýšlí zvláštní aranžmá, využívají nové rytmy, zkouší fúze s jinými hudebními styly atd. Ať už jde kapely nebo sólisty (i když i ti si většinou sestaví vlastní doprovodné těleso), právě díky těmto hudebníkům se tradiční hudba neustále posouvá dál. Vzhledem k tomu, že „irish traditional music“ je zajímavá i pro hudební průmysl, revoluční pojetí těchto inovátorů se časem díky hudebním nosičům – postupně vinyly, magnetofonové pásky, CD – brzy stává klasikou žánru. V poslední době přístup k materiálu tohoto druhu výrazně usnadnil formát mp3 a videa na serveru youtube.

---

<sup>25</sup> Toto tvrzení opírám jednak o vlastní zkušenosti z cest do Irska v letech 2002, 2006, 2008, kdy jsem se zúčastnil mnohých sessionů, dále pak o bohužel nezaznamenané výpovědi muzikantů.

<sup>26</sup> K problematice úpadku hospod v Irsku viz články CLOSING TIME: A lament for the Irish country pub (13. května 2006 na webu [www.independent.ie](http://www.independent.ie)) a STOUT RESISTANCE (10. února na webu [www.independent.ie](http://www.independent.ie)). Uvednou domněnku sdílí většina hudebníků, se kterými jsem hovořil.

<sup>27</sup> Soutěže o nejlepší muzikanty v oblasti, které vrcholí celoirským kláním, byly založeny roku 1951

<sup>28</sup> Radostný, str. 54.

Většina kapel a vystupujících umělců se rekrutuje ze „sessionových“ muzikantů. Tím, že si zde osvojí a mnohokrát přehrají stovky melodií, se naučí hrát, správně frázovat a zdobit, a vybudují si repertoár. Sessions tedy představují jakousi školu tradiční hudby a „líheň“ budoucích profesionálních muzikantů. Zároveň těmto inovátorům vděčí nejen za nové vlivy, ale i za svoji současnou podobu. Bez kapel The Chieftains, Planxty, The Bothy Band, Dónala Lunnyho, ale i manchesterského rodáka Michaela McGoldricka by na sessions zněla zcela jiná hudba než dnes. I když největší koncentrace kapel hrajících irskou tradiční hudbu je stále v Irsku, vznikají po celém světě. Například ve Spojených státech, kde jsou velké irské komunity, vznikla velmi vlivná kapela Solas.

Vzhledem k tomu, že o vývoj žánru se zasadili lidé spadající do této kategorie, nepřekvapí, že historii lidového hraní lze spojit s konkrétními jmény.

## **Historie lidového hraní v Irsku**

Radostný uvádí dvě události, které měly zásadní vliv na vývoj irské tradiční hudby. První bylo vyhnání irských katolíků koncem 17. století a obsazení jejich půdy skotskými usedlíky. Ti s sebou přinesli několik hudebně-tanečních forem, které byly v Irsku do té doby neznámé. Mezi nimi i reel, který je dnes takřka synonymem pro irskou tradiční hudbu.

Druhou zásadní událostí byla série hladomorů, díky nimž se vytvořily početné irské diaspory v Americe a Anglii. Až do šedesátých let dvacátého století se hudba vyvíjela právě v těchto oblastech. Ze Spojených států do Irska putovaly notové záznamy tradiční hudby irských imigrantů, později i nahrávky slavných irských houslistů z New Yorku, Paddyho Killorana, Michaela Colemana a Jamese Morrisona. V Anglii se zase z tanečních zábav vyvinul hospodský session, bez kterého si dnes nelze irskou tradiční hudbu představit. Lidová hudba se však v polovině dvacátého století těšila stále menší popularitě - mladí Irové upřednostňovali spíše západní populární hudbu.

První zlom přišel v šedesátých letech s kapelou The Chieftains, které se podařilo zvýšit upadající zájem o tradiční hudbu a připravili tak půdu pro hudební revoluci, která se v irské tradiční hudbě uskutečnila v sedmdesátých a osmdesátých letech. Dodnes

jsou The Chieftains označováni za hudební velvyslance tohoto žánru, což není zcela zcestné tvrzení, když ke dnešnímu datu hráli i před milionovým publikem a na albu Long Black Veil jim ochotně hostovali popové a rockové hvězdy jako Sting, Mick Jagger, Sinéad O'Connor, Tom Jones, Van Morrison, Mark Knopfler a další.

Podobu irské tradiční hudby však již od poloviny sedmdesátých let určovaly jiné kapely, zejména Planxty, Bothy Band a De Dannan, které opět přišly s novými hudebními postupy. V té době již byla tradiční hudba v Irsku na vrcholu popularity. Jistě by se dalo pokračovat ve výčtu umělců, kterým se podařilo udat vývoji stylu nový směr, avšak z hlediska zaměření této práce vidím jako podstatnější sledovat, jak irská tradiční hudba přesáhla hranice lidové hudby Irů a dostala se do středu zájmu světové veřejnosti.

Obliba irské tradiční hudby v zahraničí je spojena se dvěma fenomény. Prvím byla tzv. „renesance tradiční hudby“ spojená s žánrem britského folkrocku, který si získal hlavně evropské posluchače. Tím druhým a mnohem významnějším byla tzv. „keltománie“, která zajistila irské tradiční hudbě celosvětovou popularitu, hraničící mnohdy až s hysterií. Vzhledem k tomu, že v případě „keltománie“ se jedná o velmi komplexní jev, který se velkou měrou podílel i na utváření české scény, budu mu věnovat samostatnou kapitolu.

## **Britský folkrock**

Popularitu irské tradiční hudby ve světě do jisté míry předznamenal britský folk rock, nebo také „electric folk“, který vzniknul ve Velké Británii v polovině šedesátých let<sup>29</sup> a je spojený hlavně se jmény kapel Pentangle, Fairport Convention a Steeleye Span. Šlo o možná první pokus o skloubení tradiční hudby s moderními žánry, který ovlivnil hudební scénu ve Skandinávii, Německu, Litvě, ale hlavně v Irsku<sup>30</sup>. V britském folk rocku docházelo k fúzi anglické, a díky imigrantům i skotské a irské, lidové hudby spolu s rockem (Steeleye Span), jazzem a tradicí „písničkářů“ (Ewan Mc Coll), kteří zpívali autorské, často protestní a politické, texty. Sláva britského folk rocku neměla dlouhého

---

<sup>29</sup> B. Sweers: Electric folk in England. Musical and Sociocultural Aspects. Dissertation zur Erangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg, Hamburg 1999.

<sup>30</sup> Ibid. Úvod, s. 1.

trvání – končí v sedmdesátých letech, kdy jej střídá punk – ale pomohla získat irské tradiční hudbě první fanoušky. Hodně irských a skotských písní a instrumentálních skladeb někteří lidé poprvé slyšeli právě poslechem „electric folkových“ vinylů.<sup>31</sup> V Československu měla již v dobách socialismu řadu příznivců folkrocková kapela Jethro Tull, která u některých lidí zájem o irskou tradiční hudbu podnítila i přesto, že repertoár tvoří autorské skladby. Kapela The Chieftains, pravděpodobně první, která se ve světě se svým pojetím irské tradiční hudby prosadila, ještě neznámá předskakovala v šedesátých letech před Fairport Convention<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Na albech od Fairport Convention a Steeleye Span vydaných do roku 1975 jsem narazil na následující příklady:

Fairport Convention: What We Did on Our Holidays ('69)- píseň She moved through the fair; Liege & Lief (69)- set reelů The Lark in the Morning/Rakish Paddy/ Foxhunters' Jig/Toss the Feathers, Tam lin; Angel Delight (71)- set reelů The Cuckoo's nest/Hardiman the Fiddler/Papa Stoor.

Steeleye Span: Hark! The village wait (70)- Hills of Greenmore, Lowlands of Holland, Twa Corbies (Two Ravens, nebo také Dva havrani – první vydaná nahrávka české skupiny Asonance); Please to see the king (71)- set jigů Bryan O'lynn the Hag with the Money/Lark in the morning; Ten Man Mop or Mr. Reservoir Butler Rides Again (71)-set jigů Paddy Clancey's Jig / Willie Clancy's Fancy, set reelů Dowd's Favourite / £10 Float / The Morning Dew; Below the salt (72)- set jigů The Bride's Favourite / Tansey's Fancy; Parcel of rogues (73)- Alison Gross (rovněž názvem alba Asonance).

<sup>32</sup> B. Sweers.s. 328.

## Keltománie

V osmdesátých letech dvacátého století se na Západě v ovzduší myšlenkového proudu New Age zrodila módní vlna, o které většina českých autorů hovoří jako o „keltománii“. Toho se budu držet i já, i když je možné setkat se i s alternativními názvy jako například „keltofilství“. V zásadě šlo o zatím poslední využití Keltů jako jednotícího symbolu – tím se v minulosti zaštiťovali skotští umělci i bretaňští separatisté. Pokud tvrdím, že poslední „keltománie“ spočívala v zájmu o vše „keltské“, je nutno dodat, že součástí „keltského diskurzu“ se stala celá řada věcí, která s pradávnými Kelty – existovali-li kdy vůbec nějak – neměla nic společného. Bylo tedy možné setkat se s širokou škálou aktivit, od akademického zájmu o archeologické a historicko-demografické výzkumy keltského osídlení až po hledání nové životní pozice, rekonstrukci tajemných druidských rituálů, vydávání keltských kuchařek a prodej přírodní keltské medicíny s takřka magickými účinky. Na „keltskou hlavičku, jak sílil její komerční potenciál, si činil nárok kdekdo a panoval všeobecný zmatek, co to vlastně „keltský“ znamená. Právě do této doby spadá i vznik obchodní nálepky „keltská hudba“, která významnou měrou podílela na růstu popularity irské tradiční hudby mimo Irsko.

Keltománii lze nazírat jako novodobý mýtus. Roland Barthes ve svém eseji „Mýtus dnes“<sup>33</sup> o mýtu hovoří jako o způsobu promluvy a podrobuje jej sémiologické analýze. V zásadě je mýtus sémiotický systém druhého řádu, který si z ostatních vypůjčuje znaky, oddaluje a zatemňuje jejich původní smysl a nakládá s nimi dále tak, aby vyjádřil vlastní koncept. Mýtus „keltské hudby“ jako něčeho, co nějakým způsobem souvisí s dávnými Kelty – hudba kterou hráli, nebo která z ní alespoň vychází – je ukázkovým produktem keltomanského diskurzu. Tímto mytologickým jazykem promlouvá například film *Statečné srdce*, kde je slyšet ústřední melodii zahrnou na irské dudy i přesto, že děj pojednává o skotském rebelovi. Tento anachronismus – irské dudy jsou mladší než klavír, irská tradiční hudba v této podobě mladší než jazz – nevadí, protože

---

<sup>33</sup> R.Barthes: *Mytologie*. Dokořán, Praha, 2004.

úspěšně v divákovi vyvolává představu dávných dob<sup>34</sup> jiným způsobem, přes Kelty. Irská hudba JE keltská, Skoti JSOU Keltové<sup>35</sup>. Existují i obrazy, kde je galský válečník oděn v kiltu se sporranem<sup>36</sup>, přičemž obojí spadá do Skotska 19. století. Takových příkladů se dá najít celá řada (zařadil bych sem i užití hudební formy hornpipe na oslavě narozenin Bilba Pytlíka ve filmu Pán Prstenů: Společenstvo prstenu).

Postupně se z „keltské hudby“ stal velmi široký pojem. Pod tuto „nálepku“ se totiž vejde jak lidová hudba z Irska, Skotska, Bretaně, Walesu, Galicie atd., tak hudební produkce Alana Stivella, Enyi, pompézní stepařská show Riverdance a v neposlední řadě, ostatně jak sám název napovídá, elektronická hudba Afro Celt Sound System. To všechno JE „keltská hudba“, avšak všichni její zástupci se sem dostali na základě jiných kritérií. Pokusím se v následujících odstavcích poodhalit to, co řeč mýtu zakrývá, a odpovědět, na základě čeho se keltskou stala irská tradiční hudba.

## **Pátrání po původu termínu „keltská hudba“**

### **1) Kde se vzali Keltové?**

Myšlenka, že existuje něco jako keltská hudba má kořeny v obrozeneckých hnutích v 19. a 20. století, které využilo terminologie moderní historické filologie 19. století, která označila skupinu jazyků jako jazyky keltské. Šlo o čistě lingvistické označení, které se objevovalo mezi učiteli již od 17. století, kdy archeolog Edward Lhuyd formuloval podrobnější etymologii pro keltskou skupinu.

Avšak s tvrzením, že existuje souvislost mezi těmito jazyky a kulturou „jistých“ Keltů, které známe jen z několika kusých zpráv antických učenců, bychom se začali

<sup>34</sup> A nejen to. Keltové mohou asociovat soulad s přírodou, přirozenost, bojovnost apod. To vše je díky dudám Davyho Spillana ve scéně bitvy u Stirlingu umocněno.

<sup>35</sup> Nedávno se mě jeden posluchač zeptal, z jakého materiálu se dříve vyráběla kovová hluboká píšťala „low-whistle“, která je dnes v irské tradiční hudbě velmi rozšířená. Nechtěl se spokojit s odpovědí, že se tento nástroj začal vyrábět až v sedmdesátých letech dvacátého století a argumentoval právě filmem Statečné srdce, že na ni Kelti přeci hráli už dávno.

<sup>36</sup> In M. Dietler: "Our Ancestors the Gauls": Archaeology, Ethnic Nationalism, and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe. In: American Anthropologist, New Series, Vol. 96, No. 3 (Sep., 1994), pp. 584-605. Sporran je kožený, zpravidla chlupatý, váček, který se nosí podobně jako ledvinka a slouží zároveň jako ozdoba skotkého kiltu.

pohybovat na dosti tenkém ledě. Podobně by se dala na základě ugrofinské jazykové skupiny usuzovat existence ugrofinského etnika a svébytné ugrofinské kultury. Před těmito závěry ostatně varovali i lingvisté, kteří, vztahovali název „keltský“ pouze na skupinu jazyků a jazyky v ní. Nicméně v oblastech, kde byly tyto jazyky objeveny, poskytla tato zjištění oporu pro celou řadu aktivit, z nichž některé trvají dodnes. James Porter<sup>37</sup> například hovoří o „keltském obrození“ v literatuře a umění. Jedním z prvních výsledků bylo „objevení“ gaelského básníka Ossiana skotským básníkem Jamesem MacPhersonem, který roku 1761 vydal dílo *Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books, together with Several Other Poems composed by Ossian, the Son of Fingal, translated from the Gaelic Language*, sbírku básní údajně přebásněných ze skotské gaelštiny<sup>38</sup>. Vzdělaní buditelé jako Matthew Arnold a Ernest Renan se na základě této básnické sbírky a Herderových teorií lidového básnictví pokusili zrekonstruovat svět Keltů. Arnold usiloval o zachycení základních kvalit keltského uměleckého vyjádření. První keltománie byla na světě.

Ovšem svět Keltů, keltská kultura a samozřejmě i keltské umělecké vyjádření je pouze předpoklad, odvozený od analytické kategorie jazykovědců. Přitom archeologické nálezy nepotvrzují, že by Keltové tvořili nějaký etnický či kulturně homogenní celek, jak uvádí M. Dietler:

*Jisté aspekty materiální kultury doby železné, jako například laténské umění (Megaw and Megaw 1989), vykazují velké podobnosti napříč různými oblastmi. Nicméně velké množství materiální kultury se ve velké míře liší jak v čase, tak v místě, a bylo by zavádějící hovořit o něčem tak homogenním, jako jednotná „keltská kultura“, kterou by šlo připsat nějaké populaci, mluvčím nějakých jazyků, nebo jejíž stopy by šlo vysledovat v rozdílných kulturách.*<sup>39</sup>

Slovo „Keltové“ se poprvé objevilo ve spisech řeckého geografa na konci 6.století před Kristem, který psal o barbarských kmenech, kteří žijí v okolí Marseille a říkají si „Keltoi“.

---

<sup>37</sup> J.Porter: Introduction: Locating Celtic Music (and Song). In: Western Folklore, Vol. 57, No. 4, Locating Celtic Music (and Song), podzim, 1998.

<sup>38</sup> Polemiky o pravosti básní se vedou dodnes. Jde o podobný případ jako spor o Rukopisy.

<sup>39</sup> M.Dietler: "Our Ancestors the Gauls": Archaeology, Ethnic Nationalism, and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe. In: American Anthropologist, New Series, Vol. 96, No. 3 (Sep., 1994).

Jako „Kelty“ (Keltoi) pak Řekové prakticky označovali cizí, barbarské kmeny, které ve 4.století překročily Alpy a zaútočily na antický svět, zatímco Římané jim vyhradili slovo „Galové“ (Galli, Galatae). Toto označení však klasičtí autoři nikdy neuváděli v souvislosti s obyvateli Británie a Irska a pokud má Strabón pravdu, že „Řekové slovo Kelt, jak si říkali lidé v okolí Marseille, rozšířili na všechny barbarské kmeny“, je docela možné, že původní Keltové nemluvili žádným keltským jazykem, ale ligursky<sup>40</sup>.

Žádná hudba dávných Keltů se nedochovala, navíc vše nasvědčuje tomu, že Keltové žádnou společnou hudbu nikdy neměli. „Keltská hudba“ je tedy pozdějšího data.

## 2) Jak vznikla „keltská hudba“

Podle Jamese Portera reálná „keltská kultura“ a tím pádem i „keltská hudba“ vznikla teprve na počátku dvacátého století, kdy vzrostl zájem o početné menšiny ve Spojených státech, které cítily kulturní spřízněnost se svými irskými, skotskými nebo bretaňskými kořeny, které, na základě lingvistického určení, již byly chápány jako keltské. Je však dobré si uvědomit, že hudební tradice udržovaná v Novém světě se od muzicírování ve Evropě lišila minimálně ze dvou podstatných hledisek. Zaprvé, z hudby zcela vymizel keltský jazyk, zadruhé, hudební styl se výrazně posunul k jiné estetice. Porter uvádí, že v Americe se pojmem „keltská“ začala označovat hudba těchto menšin, zejména hudba irské a skotské menšiny:

*Jako "keltská" byla v Severní Americe běžně označována celá řada národních nebo regionálních hudebních stylů: zejména irská (ve Spojených Státech) a skotská (v Kanadě) hudba ... velšská a bretonská byla v Novém světě méně známá i se méně pěstovala*<sup>41</sup>

<sup>40</sup> M.Dietler: "Our Ancestors the Gauls": Archaeology, Ethnic Nationalism, and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe. In: American Anthropologist, New Series, Vol. 96, No. 3 (Sep., 1994), pp. 584-605, vlastní překlad.

<sup>41</sup> Porter, str. 208-209, vlastní překlad.



V žádném případě však nebylo toto označení nijak rozšířené. V Irsku jednoznačně převládal název „irish traditional music“, případně jeho kratší verze. Změna však nastala v osmdesátých letech kdy hudební vydavatelství dobře vycítila, že New Age skýtal z ekonomického hlediska velký potenciál a na tuto výzvu zareagovala nálepkou „keltská hudba“. Celá řada autorů spojuje „keltský boom“ se skupinou Clannad<sup>42</sup>. Tato formace vznikla v zapadlém regionu Gweedore donegalského hrabství na severozápadě Irské republiky, který se řadí mezi tzv. „gaeltacht“, tj. oblasti, kde se aktivně používá irská gaelština. Významnou část repertoáru proto tvoří písně zpívané tímto jazykem. Clannad posluchačům nabízeli romantickou mysticky lákavou hudbu, která odkazovala k dálkám a jiným světům, na albu *Fuaim* z roku 1982 přidali syntezátory. Ve stejném roce znělka seriálu *Harry's Game*, kterou Clannad zkomponovali, obsadila pátou příčku v britské hitparádě<sup>43</sup>.

Náhle byla situace zcela jiná a znovunalezená nálepka „celtic music“ se pro irskou tradiční hudbu stala takřka jediným označením. Britta Sweers ve své práci o britském electric folku uvádí, že na přelomu let 1992/1993 se v americkém hudebním časopise *Dirty Linen* irská tradiční hudba objevuje spíše jako „music from Ireland“ apod., nicméně o dva až tři roky později se hovoří o keltských kapelách, keltských festivalech a keltském zvuku.<sup>44</sup> „Keltská hudba“ prodává dobře nejen Enyu a irskou lidovku, ale uchýlili se k ní i staré britské folkrockové kapely. V *Dirty Linen* se například dočteme, že nejnovější CD *Time* (1996) britských Steeleye Span je: „celtic-rock at it's best“<sup>45</sup>.

### 3) Odkaz Keltů v živé tradici

Lidová hudba „keltských“ oblastí skutečně vykazuje jisté podobnosti v melodice, frázování atd., ty ale nevycházejí ze společných kořenů sahajících až k pradávným Keltům a jsou pravděpodobně mladšího data. Dá se říci, že hudební i stylové sblížení dnes probíhá právě díky členství ve skupině zvané „keltská hudba“, tedy díky konstruktu

---

<sup>42</sup> srov. Sweers, str. 330; Moravčík.

<sup>43</sup> Sweers, str.330.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> *Dirty Linen*, č. 64 (červen/červenec), 1996.

skotských a irských obrozenců, jehož se později chopil nahrávací průmysl ve dvacátém století.

Díky akcím, jako je například „*Festival Interceltique de Lorient*“<sup>46</sup>, a vůbec distribuci nejrozličnějších nosičů pod „keltskou hlavičkou“, dochází k čilé kulturní výměně mezi těmito oblastmi a v irské hospodě může zaznít nejen skotská, ale i bretaňská či asturijská melodie, zatímco v Galicii může slavit velký úspěch irský dudák. Pěkným dokladem je například užívání bouzouki v „keltské hudbě“. Tento řecký nástroj byl uveden do irské tradiční hudby v pozdních šedesátých letech dvacátého století Johnny Moynihanem z kapely Sweeny's men a zpopularizován, již v nové podobě, která se od řecké verze nepatrně liší, Dónalem Lunnym a Andy Irvinem z legendární formace Planxty. Dnes již bouzouki jako doprovodný nástroj využívají kapely hrající lidovou hudbu Galicie (Luar an Lubre) a Asturie (Corquieu). Jak je vidět, ani za tuto podobnost nevdechčí současná lidová hudba dávným Keltům, nýbrž „Keltům“ současným.

## **Průběh keltománie**

V této kapitole jsem se pokusil ukázat, že neexistují žádné společné kořeny, které by spojovaly irskou tradiční hudbou s hudbou Keltů. Zvláště když patrně neexistovali jako homogenní jednotka ani Keltové, natož aby mezi sebou sdíleli hudbu. I kdybychom na základě jazyka označili část irské populace za potomky Keltů, hudba, kterou tito dnes hrají, vznikla převážně v USA a Anglii. Koncept „keltské hudby“ dokázal nahrávky s irskou „lidovkou“ dobře prodat a zároveň poskytnul keltským nadšencům konkrétní obsah, a tak mohl tento mýtus nadále „bujet“. Jsem přesvědčen, že podobně jako v případě „keltské hudby“ lze odhalit skutečnou podstatu i u ostatních aspektů keltománie. Pro takovou rozsáhlou analýzu zde však není místo.

Jak již bylo řečeno, u zrodu keltománie v osmdesátých letech stál patrně hudební průmysl. Avšak koncept „keltství“ se dal využít i pro jiné účely. M. Dietler například

---

<sup>46</sup> Celokeltský festival v Lorientu.

uvádí<sup>47</sup>, že politický podtext, který byl přítomen v dřívějších keltských vlnách, byl charakteristický i pro tu nejnovější, když Keltů využilo i Evropské společenství. Od osmdesátých let do roku 1994, kdy článek napsal, zaznamenal v Evropě dvanáct velkých velmi dobře financovaných archeologických výstav o Keltech, s příznačnými názvy, např. „Raná forma evropské jednoty“ a „Keltové: první Evropa“<sup>48</sup>, které podle něj měly posloužit politice evropské integrity. Politická podpora patrně pomohla keltománii přežít i do další dekády.

Konec této módní vlny nelze samozřejmě určit přesně, avšak zdá se, že masové nadšení začalo opadat na konci devadesátých let.

---

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid. 596.

### III.

## Irská tradiční hudba v České republice

Ještě než přistoupím k samotnému tématu práce, chtěl bych v krátkém úvodu vysvětlit, jak chápat následující čtyři kapitoly. Každá představuje prostředí, které umožňovalo produkci irské tradiční hudby na našem území, formovalo muzikanty a specifickým způsobem se podepsalo na jejich přístupu k hudbě. Ačkoliv jsou zde prezentovány odděleně, v žádném případě se nejedná o naprosto uzavřené světy. Jednotliví muzikanti jejich hranice překračovali podle potřeby. Přesto si myslím, že je takové dělení funkční, neboť v ideálně typické perspektivě je snazší sledovat specifika každého pole.

## Kontext české folk & country

V roce 1986 vyšla publikace *Folkový receptář: Metodická příručka pro práci se skupinami, sólisty a autory folkové hudby*. Její autor, Michal Jupp Konečný, píše, že „folk je neposedný, sblíží se a snoubí i s jinými žánry, což vytyčení jeho hranic ještě víc znesnadňuje ... zahrnuje i tramskou píseň a country hudbu ... tři žánrové složky prezentované na Portě a odtud také někdy nazývané „portácké žánry“<sup>49</sup>. Zavádí proto termín “FTC”, který reflektuje skutečnost, že zmíněné žánry nelze brát odděleně a že prakticky jde o jedno a totéž. “FTC” tedy představuje zastřešující žánr, syntézu folku, tramské písně a české country and western.

---

<sup>49</sup> M.Konečný: *Folkový receptář: Metodická příručka pro práci se skupinami, sólisty a autory folkové hudby*. Pražské met. středisko kulturně vých. činnosti ROH, Praha, 1986, str. 4.

Právě na poli „FTC“ vznikl prostor, v němž byla irská tradiční hudba oceňována, byť ve zvláštní podobě – odtud vzešla kapela Asonance, která inspirovala řadu jiných souborů a dodnes je pro mnohé synonymem pro irskou, případně skotskou lidovou hudbu.

### **“FTC” jako pole**

FTC lze chápat jako produkt normalizace, respektive jako pole, které vzniklo díky určité toleranci ze strany režimu „výměnou“ za respektování jeho pravidel. Vzhledem k tomu, že v podmínkách ČSSR nerozhodovalo o komerčním úspěchu přímo samo publikum (konzument, „kupec“), nýbrž stát, který rozhodoval o mechanismu trhu a měl na kulturu monopol<sup>50</sup>, bylo ze strany komunistického vedení co nabídnout. Odměnou mu za to mohla být jistá kontrola, kterou tak získal nad „nepohodlnou“ částí kulturní produkce. Zdeněk R. Nešpor, který chápe folkovou hudbu jako „axiofanií“ a formu protestu, proto vidí „mainstreamizaci“ a masovou popularitu folku, které se v osmdesátých letech těšil, jako tragédii: „do „žánru FTC“ se totiž leccos nevešlo nebo o to ani nestálo, takže spolu s přehrávkami<sup>51</sup> vedl k odstranění „problémových“ hudebníků a zároveň tím, jak „sloučil“ folk, country a trampskou hudbu a přiblížil je masovému posluchači, folk nutně změlčil, zbavil jej nutnosti hodnotové angažovanosti.<sup>52</sup> Podle Nešpora totiž „funkcí folkové hudby je vnášení hodnot do sociokulturního systému a jeho symbolického univerza, a to takových, které jsou v jeho kontextu sice deklarované, avšak neběžné, ať už proto, že se na ně zapomnělo, nebo jen tím, že se o nich sice mluví, ale nejsou prakticky provozovány, vyžadovány a žity.“<sup>53</sup> Protest je tedy založen nikoliv na negaci, nýbrž na zjevování hodnot. Je pochopitelné, že syntézou FTC byl tento rozměr folkových písní nutně okleštěn a celá řada angažovaných písničkářů raději odešla do undergroundu, čímž však zmizela z povědomí většinového publika. Folk tak potkal stejný osud jako tramping, který se rovněž podařilo státním orgánům v sedmdesátých letech „domestikovat“ a trampy přestěhovat z osad do chatařských enkláv a udržovat je

<sup>50</sup> sro.v J.Alan (ed): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 - 1989. NLN, Praha, 2001. str.39

<sup>51</sup> Přehrávky byly vystoupení před komisí, která výkon muzikantů hodnotila z hudebních a ideologických hledisek, na základě čehož rozhodovala o udělení oficiálního povolení k veřejnému vystupování.

<sup>52</sup> Z.R.Nešpor: Děkuji za bolest. Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.- 80. let. CDK, Brno, 2006, str. 21

<sup>53</sup> Ibid. str. 17

spokojené levným alkoholem, jídlem a dopravou<sup>54</sup>. Slovy Michala Konečného: „... *folková kapela hraje všude. Na schůzi jako kulturní vložka, při předávání Rudého praporu, když už dozněly projevy a nastala volná zábava s občerstvením, před zahájením sportovního utkání či na nádražním peronu před odjezdem brigádníků na chmel.*“<sup>55</sup> Nešporova definice folku prostřednictvím hodnot nutně musí koncepci FTC odmítnout: „je zřejmé, že tuto charakteristiku nemůže splňovat *country and western music*... Svým „voláním dalek“ prostě směřovala někam jinam než k deklarovaným hodnotám československé společnosti, i když je třeba říci, že část moderní české country se svým civilismem folku přece jen blížila.“<sup>56</sup> Avšak z hlediska této práce se jeví jako velmi užitečná, neboť je v ní místo pro první pokusy o hraní irské tradiční hudby před veřejností a představuje kontext, ve kterém k tomuto setkání došlo.

Kulturní prostředí FTC bylo pro mnoho lidí přitažlivé, neboť i přes značnou míru „normalizace“ jej bylo možné chápat jako protest proti tehdejším politickým a sociálním pořádkům a mělo „příchuť zakázaného ovoce“. Zároveň bylo nesrovnatelně bezpečnější a pohodlnější než underground, který skutečně znamenal žít na okraji společnosti. Proto „*kultivovaní středoškoláci a vysokoškoláci... v této rozporuplné době sahalí raději po kultuře malých divadel a folku.*“<sup>57</sup> Myslím si tedy, že pro mé účely není žádoucí „angažovanost“ folku oddělovat od „volání dalek“ české country ani od aktivit „trampů, turistů, vodáků, horolezců, dálkových pochodníků i ochránců přírody“<sup>58</sup>, kteří tvořili posluchačské jádro těchto žánrů, neboť všechno to se pohybovalo na pomezí protestu a konformity.

---

<sup>54</sup> srov. K. Altman: Trampové a moc. K problematice postavení tramského hnutí ve společnosti od počátku dvacátých let do současnosti. In Český lid 3/2000, AV ČR, 2000.

<sup>55</sup> Konečný, str. 36.

<sup>56</sup> Nešpor, str. 21.

<sup>57</sup> J. Vlček: Hudební alternativní scény 70. a 80. let. In J. Alan (ed.): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989. NLN, 2001, str. 219.

<sup>58</sup> Konečný, str. 37.

## Irská a skotská tradiční hudba v kontextu FTC

Nešpor píše, že „český folk byl sice v řadě ohledů unikátní, ale ... navazoval především na americký folkový revival“<sup>59</sup>. V období třicátých let v Americe dochází k obratu v postoji k americkým lidovým písním, které do té doby měly pověst pouhých „odrhovaček z balíkova“<sup>60</sup>. V kontextu sociálně-politického programu New Deal, který soustředil pozornost na lidové vrstvy, a posléze druhé světové války znamenal folk návrat ke kořenům a spolu s písničkáři jako Woody Guthrie vytvořil „nový“ umělecký žánr. Značnou část amerického folkloru tvoří písně imigrantů, kteří přišli z Irska a Skotska. V repertoáru nejznámějších amerických folkových interpretů jako Bob Dylan, Joan Baez, Peter, Paul & Mary jich proto najdeme celou řadu. Vzhledem k tomu, že šlo o dominantní zdroj inspirace pro české „folkaře“, jistě nepřekvapí, že Spirituál Kvintet nahrál roku 1972 dvě skotské balady *Trh ve Scarborough* a *Tři bratři* (obě proslavil již dříve Dylan) a pronikly do tvorby Minnesengrů i kapely Heuréka. Irskou lidovou píseň *Za řekou snů* zpíval i Waldemar Matuška.

Díky syntéze FTC se repertoár představitelů amerického folku, a tedy i irské a skotské písně, zařadil mezi „portácké žánry“ Michala Juppa Konečného: „...vedle dvou hlavních zdrojů, domácí lidové písně a anglosaského folkloru ... [se] objevují skotské balady, písně velšských horníků...“<sup>61</sup>. V žádném případě však nešlo o nějaký jasně vyhraněný proud. Tito interpreti nesahali po irských a skotských písních programově, spíš si je náhodou vybrali, když se jim některá zalíbila. První kapelou, která se zaměřila nejprve na skotské, pak i irské balady, byla Asonance. Myslím, že Asonanci lze alespoň v jejích počátcích chápat jako typický případ FTC kapely. Ke jejímu vzniku již umělecký vedoucí Jan Lašťovička:

*„V Asonanci jsme v roce 1976 ještě jako studenti gymnázia, začínali s tehdy velmi populárními folkem, country a písničkami od Spirituál Kvintetu. Já jsem se později dostal k albu známé americké folkové zpěvačky Joan Baezové *Ballad book*, na kterém byly*

---

<sup>59</sup> Nešpor, str. 46.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Konečný, str. 4.

*americké a skotské balady. A právě ty skotské mě naprosto fascinovaly a to jak textem, tak melodikou. Melodika skotských a také irských písní je jiná než v ostatní Evropě. Jejich původní nápěvy byly v pentatonice. Například rané irské písně jsou k nerozeznání od čínských, což je strašně zajímavé, a zatím se neví proč. Ovšem tím, jak se na britských ostrovech mísily různé kulturní vlivy, jako anglosaské a normanské, tak se to začalo stírat.*<sup>62</sup>

Kromě Asonance se nějaká ta irská píseň dostala na repertoár celé řadě jiných FTC kapel. Na Portu se chtěl probojovat například i Jiří Pobuda, který dnes působí ve formaci Fiannan: *„A příští rok že jdeme na Portu. Někde se objevilo několik irských písniček a já jsem je otextoval - to se mi už v životě nepovede, abych za odpoledne napsal tři texty jako tehdy. Nacvičili jsme z nich asi pět a na tu Portu jsme skutečně šli. Startovali jsme tenkrát v Tachově, protože většina lidí z oné party byla ze Stříbra a okolí, proto jsme se přihlásili tam. Nepostoupili jsme, ale aspoň jsme získali cenu diváka.*<sup>63</sup>

Orientace na skotskou a irskou tradiční hudbu byla v kulturním prostředí ČSSR značně komplikována nedostatkem původních nahrávek. V poněkud uvolněnějších podmínkách před rokem 1969 nebyl problém si nejdůležitější desky ze Západu obstarat<sup>64</sup>, avšak to se týkalo pouze folku, rocku a jiných populárních žánrů, neboť, jak již bylo řečeno, boom irských kapel měl teprve přijít. V době normalizace pak sice existovaly kanály, přes které za „železnou oponu“ putovalo žádané zboží, ale to se zpravidla nedostalo k širší veřejnosti. Navíc byla irská, případně skotská, tradiční hudba zcela marginální záležitostí a tak ani černé trhy neměly důvod tuto poptávku uspokojovat. Jan Lašťovička byl ve srovnání s případnými jinými zájemci ve výhodě: *„Já měl to štěstí, že jsem se do Skotska dostal ještě za totality. Měl jsem tam bratrance, tak to bylo jednodušší. No a samozřejmě jsem přivezl zpátky haldu různých materiálů, jako gramodesek, písňových sborníků.*<sup>65</sup>

Přechod od FTC ke „skotským a irským baladám“<sup>66</sup> byl i přes relativně usnadněný přístup k nahrávkám pozvolný. Na internetových stránkách Asonance sice v článku „Jak šla léta“ stojí, že „v roce 1982 přichází a dodnes zůstává Jan Ráb, jehož housle posunou

<sup>62</sup> Rozhovor s J.Lašťovičkou, *Regionální mutace | Mladá fronta DNES – jižní Čechy*, Autor: JAN ZIEGLER.

<sup>63</sup> Rozhovor s J. Pobudou na <http://www.volny.cz/fiannan/rozhovor.htm>.

<sup>64</sup> srov. Vlček.

<sup>65</sup> Rozhovor s J.Lašťovičkou, *Regionální mutace | Mladá fronta DNES – jižní Čechy*, Autor: JAN ZIEGLER.

<sup>66</sup> Takto charakterizuje kapela svůj repertoár na internetových stránkách [www.asonance.cz](http://www.asonance.cz).



instrumentální zvuk skupiny dále směrem k Irsku“, ale podle vlastních slov jmenovaného v době jeho příchodu „o Irsku nic nevěděl a i Asonance byla směřovaná spíš do Skotska a Anglie“. Ráb se do té doby setkal jen s českou country a s ostrovní hudbou jej seznámil až Laštovička. „Já když jsem to oposlouchával z těch magnetáků, tak tam byly zadrmlené nějaký noty, já se to pokoušel zpomalit, ale vůbec jsem nevěděl, co s tím“<sup>67</sup>

Vystoupení Asonance té doby naprosto zapadají do kontextu FTC a jeho ambivalentnímu vztahu moci. „Jsme hráli, spíš to bylo takový pololegální, žejo, na vysokejch školách, na elektrofakultě, na přírodovědecký fakultě, v nějakých klubech možná, pak se hrálo na Písních dlouhých cest<sup>68</sup>, tam jsme měli povoleno hrát...“ „Byli lidi, který to měli rádi ... hlavně mezi studentama, pozdějš se přidávali i starší lidi ...já myslím, že to souviselo i trošku s tím, že to mělo předech tý illegality, jo, vono to nebylo zakázaný, vyloženě, ale nebyl to ten oficiální proud... nebylo to moc chtěný, ale nebylo to zakázaný“<sup>69</sup>.

## **Irská tradiční hudba pod vlivem estetiky FTC**

Zdá se tedy, že posluchači a většina interpretů chápala irské písně a melodie v kontextu „žánru“ FTC, tedy jako tichou revoltu a nesouhlas s režimem. Pro mnohé mohly být přitažlivé oním „voláním dalek“, které Nešpor připisuje country and western music, anebo jednoduše tím, že je do repertoáru zařadili jejich oblíbení interpreti. Nedá se však říci, že by zájem o irskou tradiční hudbu překročil hranice FTC (pravda, v kulturním vakuu normalizace byly možnosti značně omezené). Vzhledem k této skutečnosti byla na irskou tradiční hudbu uplatňována estetika vlastní „portáckým žánrům“, kterými byli odkojeni jak posluchači, tak hudebníci.

Týká se to především poměru písní a instrumentálních skladeb. Zatímco páteř irské tradiční hudby po celé dvacáté století až dodnes tvoří instrumentálky, určené

---

<sup>67</sup> Informátor J.Ráb.

<sup>68</sup> Ve finálovém kole „Písní dlouhých cest 1978/79“ obsazuje skupina dokonce 2. místo. Nutno dodat, že ještě s „portáckým“ repertoárem.

<sup>69</sup> Informátor J.Ráb.

k tanci, a písně jsou jen příjemným zpestřením<sup>70</sup>, pro irskou hudbu v kontextu FTC platí pravý opak – písně zcela převažují, navíc jsou opatřeny českým textem. V otázce českých textů se členové Asonance víceméně shodnou. „*Tenkrát ... bylo velice málo lidí, kteří uměli anglicky...bylo absurdní zpívat ty balady anglicky, protože to by ztrácelo vlastně celou tu pointu ... hlavní důraz v té baladě je ta textová složka, žejo.. ta textová složka vznikla jako první, je to nějaký skutečný příběh, který se někde udál*“<sup>71</sup>. „*Podstatou vystoupení jsou písně a ta píseň má myslím nějaký nosný text, protože něco sděluje, kromě toho že je hezká. Jako, odzpívat deset slok v angličtině, když si nejsem jistý, že tomu budou lidé rozumět, tak si myslím, že to ty lidi unaví*“<sup>72</sup>. „*Kromě toho [srozumitelnost pro posluchače] ... já si myslím, že pro české publikum je také důležité přinést něco ze sebe*“<sup>73</sup>. I Jiří Pobuda z formace Fiannan si za českými texty stojí: „*Určitě chceme, protože si myslím, že ta srozumitelnost textu a možnost zapamatování si písničky je pro posluchače důležitá. Sice dnes, pokud něco výjimečně zazpíváme anglicky, už na to část publika také reaguje, ale na zapamatování textu to určitě není. A některé písničky z našeho repertoáru převzaté od skupiny Dubliners jsou takové hospodské popěvky, které se určitě zapamatovat a zpívat dají...Ale spousta těch písní zpívá o ženských, pití a podobných, českému publiku dobře srozumitelných věcech, a ty se pak snažím přeložit*“<sup>74</sup>.

Taková odůvodnění mohou sice vyjadřovat osobní hluboká přesvědčení muzikantů, jsem však toho názoru, že skutečné příčiny je třeba hledat jinde. Pokud přijmeme hypotézu, že estetické cítění členů Asonance – rozlišování toho, co je dobrá píseň, co zní či nezní libě, jejich „habitus“<sup>75</sup> – vychází z historicko-sociální reality FTC, jsou pak tyto výpovědi jistým druhem „sebemystifikace“, která tuto skutečnost zakrývá. Nemyslím si, že by u starých irských a skotských balad, převážně narativní text nesl tak důležité poselství, že by píseň s nesrozumitelným obsahem „ztrácela pointu“ nebo posluchače „unavila“. Jak poznamenal sám Jan Ráb, „*ona ... unaví i dvanáctisloká*

<sup>70</sup> srov. Radostný.

<sup>71</sup> Výpověď J.Lašťovičky in Asonance: 30 let na podiu. DVD, vlastní náklad, 2008.

<sup>72</sup> Informátor J.Ráb.

<sup>73</sup> Výpověď M. Rokyty in Asonance: 30 let na podiu. DVD, vlastní náklad, 2008.

<sup>74</sup> rozhovor s Jiřím Pobudou na <http://www.volny.cz/fiannan/rozhovor.htm>.

<sup>75</sup> pojem „habitus“ v intencích Pierra Bourdieuho znamená socializované tělo, tedy to, co si člověk během socializace osvojil - určitý způsob klasifikace světa, kritéria hodnocení atd. Podle Bourdieuho je habitus sociálně situovaná pozice, z hlediska této práce je však nutné vědět pouze to, že pole vytvářejí určitý „habitus“.

*balada... když jsou dvě nebo tři za sebou, tak to zabije člověka i v češtině*". Masové šíření pásků s nahrávkami rockových kapel ze Západu i současná dramaturgie českých rádií navíc spolehlivě vyvrací tvrzení, že by cizí texty mohly být pro oblibu písňe vážnou překážkou. Preference českých textů u irských písní je tedy patrně spojena s FTC, kde se písňe v angličtině nevyskytovaly. Kdyby tomu tak bylo, rozhodně by nedostal tento žánr v rámci oficiální kultury takový prostor, neboť angličtina byla coby „jazyk imperialistů“ z ideologického hlediska nežádoucí. Pokud si měly „portácké“ žánry udržet legální statut a tím i možnost setrvat v mainstreamu, musely se od angličtiny distancovat i nadále. Z výpovědí muzikantů je však patrné, že čeština v irských písních pro ně rozhodně není „z nouze ctnost“ nebo ústupek režimu, nýbrž ji chápou jako přidanou hodnotu, a této koncepcce se drží dodnes. Co se instrumentálních skladeb týče, ani ty neměly v rámci FTC velké zázemí. Ve FTC, tvrdí Michal Jupp Konečný, „[se] instrumentální skladby v oblasti trampské písňe nevyskytují vůbec, ve folku velmi zřídka a v country také převažují skladby zpívané nad instrumentálními“<sup>76</sup>.

Netvrdím, že muzikanti, kteří se irské tradiční hudby v rámci FTC dotkli, případně se jí později věnovali naplno a velmi pečlivě, její podobu upravovali, aby vyhověli státní zakázce. Spíš právě naopak - přetvářeli písňe tak, aby se líbily jim i posluchačům, a mohli se všichni podílet na akcích s oním „nádechem illegality“. Hudební publicista Jiří Moravčík, tvrdí, že „česká Porta, české folkové hnutí, to je něco jako dechovka, když to přeženu, je to ustálená forma, ustálenej model, ustálenej princip hraní“.<sup>77</sup> V jeho rámci působí jak cizí texty tak větší množství instrumentálních skladeb nepatřícně - buď nudí nebo se nelíbí. Tento model hraní pak kapely jako Asonance, které v kontextu FTC vyrostly, aplikovaly na irské písňe a malé množství instrumentálek a daly tak vzniknout zvláštnímu pojetí irské tradiční hudby, ke kterému se dodnes řada z nich hlásí. Kromě Asonance například Celtic Cross, Fiannan (motto: písničky převážně irského původu s hezkými českými texty), Jauvajs (motto: irská hudba v českém kabátě), Shivers aj.

---

<sup>76</sup> Konečný, str.30.

<sup>77</sup> Informátor J.Moravčík.

## FTC po roce 1989

Společenský fenomén FTC sice nepadl spolu s komunistickým režimem, na jehož existenci byl závislý, nicméně k jeho značné proměně došlo. Nešpor píše, že folk, který „většina posluchačů jej chápala jako protest proti tehdejším politickým a sociálním pořádkům“<sup>78</sup> ztratil zázemí „tím, co pomohl zlikvidovat, komunistickou diktaturou, proti které bojoval a kterou potřeboval ke svému životu“<sup>79</sup> a jeho masová obliba tak vzala rychlý konec. I přesto, že žánr FTC přišel o onu „příchuť zakázaného ovoce“, získal konkurenci v podobě nových vlivů přicházejících ze Západu a proměnila se jeho vnitřní struktura, jednotliví interpreti měli stále své publikum. Členové Asonance sice na poznávacích výletech do Skotska a Irska byli konfrontováni se sessionovým hraním, rozšířili nástrojové obsazení o „tradiční“ nástroje jako bodhrán, irské dudy a bouzouki, avšak setrvali u hudební formy českých Port. Toto rozhodnutí vychází ze skutečnosti, že odklon od tradice FTC by znamenal odklon nejen od věrného publika: *„ted' jsme v takový fázi, že víme, že je tady nějaká nová mladá generace muzikantů, který to maj za nehtama ... pak je tady ta věc těch zpívanejch věcí v češtině... to kdybychom my se snažili zpívat anglicky, tak je to šlus, to je konec, pro ty lidi to zas až tak zajímavý není ... někdy jsou chvíle, kdy to člověka psychicky podpoří, když vidim, že se to těm lidem líbí, tak si člověk říká, že ten investovanej čas je dobře investovanej“*<sup>80</sup>. *„Nejhezčí na tom asi je, když vidíte ty usměvavý tváře v publiku, s váma zpívaj a usmívaj se na vás“*<sup>81</sup>, ale i odklon od vlastního uměleckého cítění.

Dodnes představují festivaly jako Porta, Zahrada a na bluegrass orientované Jamboree prostředí, které irskou tradiční hudbu přijímá avšak uplatňuje na ně stále svá vlastní kritéria hodnocení. Ohlasy vystoupení kapely Shivers, jež má v repertoáru celou řadu irských písní a instrumentálek, jen potvrzují výše uvedené. Na serveru folktime se recenzentka pozastavuje nad *„jejich odvahou zařadit do soutěžního bloku [Zahrady] tři*

---

<sup>78</sup> Nešpor, str. 338.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Informátor J.Ráb.

<sup>81</sup> Výpověď K.Lašťovičkové in Asonance: 30 let na podiu. DVD, vlastní náklad, 2008.

*instrumentálky*“. Naopak Michal Jupp Konečný na folkcountry.cz vyzdvihuje, že „*nejsou zas až tak ortodoxní a klidně přidají trampírnu (ovšem v “keltském” aranžmá)*“.

## Irská tradiční hudba v undergroundu

Prostředí undergroundu představovalo krajní pól alternativních kulturních a společenských aktivit. Oproti žánru FTC a s ním souvisejících aktivit šlo o zcela marginální a státními institucemi marginalizované pole kulturní produkce, které se zcela vymezovalo vůči oficiální kulturní sféře.

Co se týče pojmového vymezení, vycházím z textu Martina Machovce „Od avantgardy přes podzemí do undergroundu“, tedy, že "pojem underground je však nutno rezervovat pouze pro ... okruh vyznavačů nekomerční, po roce 1969 pronásledované a zakazované rockové hudby... posléze se ovšem tento okruh obohatil o množství kulturních aktivit, které horizont nekomerčního, tvůrčího rocku značně přesahoval.“<sup>82</sup> Underground je podle Machovce zpočátku úzce spjat s hudební skupinou Plastic People of the Universe. Právě vztah státní moci a hudebníků Plastic People byl určující pro vznik pole kulturní produkce undergroundu. Machovec pak v „autointerpretaci podzemních tvůrců“ zaznamenává mezi lety 1969-1989 čtyři kvalitativně různé úrovně. Tuto periodizaci bych rád použil jako výchozí pro nastínění vývoje undergroundu coby pole, tedy prostředí určující "pravidla hry", estetiku uměleckého projevu atd., a zároveň jako rámcový životopis Josefa Janíčka, člena undergroundových kapel The Primitives Group, Plastic People of the Universe, Půlnoc, Velvet Underground revival ale také irských Celtic ray, Púca rua a Dún an doras, kterého lze pokládat za věrozvěsta irské tradiční hudby u nás.

První období spadá mezi roky 1969 -1974/5, kdy jednotliví hudebníci „*nechtěli dělat nic jiného než pokračovat v tom, co začali*“<sup>83</sup>, tj. hrát hudbu, která se jim líbí. Většinou šlo o převzaté písně, hlavně repertoár Velvet Underground, ale také Doors aj. Skupina se snažila získat povolení a hrát oficiálně, její členové rozhodně nestáli o to vytvořit nějaké podzemní struktury, o čemž svědčí mimo jiné účast na přehrávkách, avšak zároveň nehodlala slevit ze svých "uměleckých aspirací". Tím, že v roce 1970 přišla o statut oficiální kapely, bylo jakékoliv vystoupení nelegální. Určitým mezníkem byl

---

<sup>82</sup> M.Machovec: Od avantgardy přes podzemí do undergroundu. In J.Alan (ed.): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989. NLN, 2001, s.154-199.

<sup>83</sup> I.M.Jirous ibid.

tzv. „budějovický masakr“, kdy na koncertu PPU, DG 307 a Skupiny Adept tvrdě zasáhly jednotky státní bezpečnosti proti účastníkům akce. Podle Machovce si poté underground uvědomil sám sebe jakožto underground, pochopil setrvání v ilegalitě jako nutnost, a toto nově zformované společenství stvrdil například „Prvním festivalem druhé kultury“ v Postupicích u Benešova. Jirousův text „Zpráva o třetím českém hudebním obrození“ (1975) pak Machovec chápe jako jakýsi undergroundový manifest.

V období 1975-1976 toto sebeuvědomění přerůstá do jisté míry v glorifikaci undergroundu jako společenství sdružující umělce a osoby vyšší kvality, společenskou elitu. Underground se tak stále víc uzavírá do sebe.

Roky 1977-1980 "znamení postupné narušování integrity undergroundového společenství". Tím, že vznikla Charta 77 a řada intelektuálů se tak postavili na obranu umělců na okraji, se underground značně zpolitizoval a umocnil se tlak ze strany státních orgánů. Celá řada protagonistů skončila ve vězení, nebo v nuceném exilu.

V letech 1980-1989 nastupuje nová generace hudebníků (Psí Vojáci, Garáž), spisovatelů (Topol, Placák) a výtvarníků, která "přebírá štafetu" po rozprášené původní undergroundové pospolitosti a underground pomalu splývá s širší alternativní scénou, s aktivitami kapel kolem Jazzové sekce apod. "Z bývalého ohniska společenství – skupiny Plastic People – se de facto stává studiová „studiová kapela“, která nemá ani tu nejmenší šanci vystoupit třeba i na koncertě neveřejném."<sup>84</sup> Z této periodizace i z logiky věci, totiž že underground byl tím, že se postupným vývojem vymezil vůči samotnému politickému uspořádání, na něm existenčně závislý, vyplývá, že s pádem komunismu zaniká i samotný underground, byť umělecká činnost řady jeho protagonistů přetrvává dodnes.

## **Publikum a symbolický kapitál**

Podíváme-li se na underground optikou "pole", vyvstane nám prostředí, kterému vládne s trochou nadsázky heslo "umění pro umění". *"Ačkoli měl [underground] několik odlišně historicky situovaných poloh, všechny spojovaly shodné obecné rysy, především výrazná*

---

<sup>84</sup> Machovec, str.197.

*orientace na oblast umění, lpění na tvůrčí nezávislosti, uzavřenost do vlastního světa a tím spojené utváření relativně úzkých kulturních enkláv. A také důrazné odmítání názoru, že jde o primárně vědomý politický postoj; jejich aktivity zpolitizoval sám režim<sup>85</sup>“. Nebo jinak „... důraz na opravdovost, autenticitu, tvůrčí poctivost atp...“<sup>86</sup>*

Publikum undergroundových umělců bylo tvořeno rovněž lidmi z undergroundu. „Mezi tím publikem a kapelou nebyla žádná zed“, protože „v podstatě ...to byli většinou stejný lidi“<sup>87</sup> Ačkoliv zpočátku Plastic People nestáli o hraní pro uzavřenu komunitu, kvůli represi ze strany státních orgánů neměli na vybranou. Podle periodizace Martina Machovce, ale i řadě dalších autorů, se zhruba od roku 1974 „underground [stal] poměrně výlučnou záležitostí, o jejíž atraktivitu se u širšího publika zasloužila represe ze strany mocenských složek. Produkce se stávaly postupem času čím dál více akcemi pro vyvolené, s trochou nadsázky lze říci i pro prokádrované“<sup>88</sup>. Orientace na úzké společenství nebyla volbou, spíše nutností, v každém případě to byla danost. Těmto umělcům byl sice odepřen jakýkoliv přístup k získání ekonomickému kapitálu (který v podmínkách ČSSR plně podléhal politickým rozhodnutím), svou tvorbou však mohli čerpat společenský a symbolický kapitál, který jim v komunitě, jež pro ně znamenala životní prostor, zaručoval místo. Hudební a vůbec veškerá umělecká produkce v prostředí undergroundu znamenala kromě kulturního zážitku současně „specifický sociální obřad, spojený se sdílením „života ve společenství“.

## **Nahrávky irské tradiční hudby v undergroundu**

Kvůli izolaci, ve které se ČSSR od sedmdesátých let ocitla, měly nahrávky irských kapel, které v té době zaznamenávaly nárůst popularity i mimo Irsko, k českým posluchačům takřka znemožněnou cestu. I přesto, že underground měl díky vazbě na disent poměrně dobré kontakty se zahraničím, potýkal s nedostatkem informací. Irskou tradiční hudbu téměř nikdo neznal a černý trh nadále uspokojoval poptávku po rockové hudbě. Díky své

<sup>85</sup> J.Alan:Alternativní kultura jako sociologické téma. In J.Alan (ed.): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989. NLN, 2001, str .1-60.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Jáchym Topol, ibid., str. 40.

<sup>88</sup> Machovec, str.219.



orientaci na rock se však underground rychle seznámil s britským electric folkem, který, zdá se, získal oblibu i u lidí mimo underground. „V Čechách tehdy byla hodně populární anglická folkrocková muzika, nebo...hodně... prostě lidí jí hodně znali, tehdy tady znali Fairport Convention, Jethro Tull, Steeleye Span“<sup>89</sup>. Celá řada skladeb těchto kapel je irské provenience a posluchači se jejich prostřednictvím mohli setkat nejen s irskými písněmi, ale i s instrumentálkami, což byl velký rozdíl oproti posluchačům folku. Irský původ skladeb posluchači nemuseli registrovat, ale je možné, že britský folkrock připravil irské tradiční hudbě půdu. Josef Janíček měl doma například nahrávky Steeleye Span, houslista Jan Hrubý, který se po revoluci irské tradiční hudby dotkl se skupinou Kukulín, je velkým fanouškem Jethro Tull.

První nahrávky irských kapel se začaly v undergroundu objevovat před rokem 1980, ale šlo o zcela okrajovou záležitost. Josef Janíček se k desce Dubliners dostal kolem roku 1977: „Dubliners byla první deska se kterou jsem se seznámil, tam byly na mandolínu už takový ty základní irský tony...To už nebylo jako s tím bigbitem, já jsem se k tomu dostal náhodou, protože tady nikdo tuhle muziku nevyhledával.... Možná to bylo přes Třešňáka“<sup>90</sup>. Od Jiřího Černého později získal desku Clannad 2. Janíčkoví se podařilo, podobně jako Janu Laštovičkovi, otevřít svůj vlastní „kanál“, kterým začaly proudit „žánrově čisté“ nahrávky: „shodou okolností ke mně přijeli ze Skotska David Somerwell a Deidre Armstrong ... přes Ivana Hartla na mě měli adresu, nebo Jardu Šolce...a já na ně: „Jó, vy jste ze Skotska, to já mam takovou muziku“ a pustil jim ty Dubliners a voni tak hm, hm, hm, hele, my ti něco pošlem“. Janíček tak získal například desky skotských Silly Wizard a Boys of the Lough a klasiky žánru irské tradiční hudby The Chieftains a The Bothy Band.

---

<sup>89</sup> Informátor J.Moravčík.

<sup>90</sup> Informátor J.Janíček.

## Josef Janíček a „Kelti“

*„Já teda dělal spíš tu rockovou muziku, ale už když jsem slyšel Šulákovou v šedesátech letech, tak mi to přišlo dobrý... nějaký ten moravský folklor byl zajímavý“<sup>91</sup>. Josef Janíček si vyzkoušel celou řadu žánrů. V The Primitives Group hrál převzaté skladby od The Doors, Jimi Hendrix Experience a The Animals, s Plastic People převážně repertoár Velvet Underground (vlastní skladby se objevily až později)<sup>92</sup>, v příležitostné formaci písně punkových The Clash. S irskou písní se poprvé setkal, když spoluhráč z Plastic People, Kanaďan Paul Wilson, zařadil do repertoáru i americký folklor. „Přines takovou desku, „Prohibičky“... tak jsme tomu říkali... to byla taková americká muzika ze třicátých let...takový ty chlapíci, co dělali kořalku v lese...dokonce Plastici hráli ty prohibičky...byly tam i irské písně.“ Dále to byli již zmiňovaní Steeleye Span. Opravdový zlom však nastal kolem roku 1980, kdy sestavil skupinu hudebníků, kteří se irské tradiční hudbě začali aktivně věnovat. „Jeden z těch muzikantů, kterej přijel z tý Prahy[Janíček se na škole v přírodě, kam vozil obědy, seznámil s lidmi z country kapely], Bohumír Kubart, přezdívka „Sup“... dali jsme se dohromady a začali jsme spolu hrát trošku ty irský tony...a to už byl tak osmdesátej, osmdesátej druhý, přidal se k nám Macháček [Jan Macháček, kytarista skupiny Garáž]a Láďa Leština, takže jsme měli dvoje housle, kytaru a já jsem hrál na mandolinu“<sup>93</sup>. Později zkoušel k hrát i na tahací harmoniku. Tento soubor získal pracovní název „Kelti“ a prošlo jím několik Janíčkových spoluhráčů z Plastic People: violinista Jiří Kabeš, houslista Ladislav Leština začal s PPU spolupracovat nahrávkou „Co znamená vésti koně“, Petr Placák se objevil s klarinetem na nahrávce „Hovězí porážka“ a s „Kelty“ hrál na zobcovou flétnu. „Já jsem je trošku k tomu donutil, aby takový věci vyváděli“<sup>94</sup>. Vezmeme-li v úvahu situaci Plastic People v roce 1980 tak, jak ji popisuje Machovec, tj. že "z bývalého ohniska společenství - skupiny Plastic People - se de facto stává „studiová kapela“, která nemá ani tu nejmenší šanci vystoupit třeba i na koncertě neveřejném“, pak lze hraní s „Kelty“ chápat jako*

<sup>91</sup> Informátor J.Janíček.

<sup>92</sup> J.Vlček: Hudební alternativní scény 70.a80.let. In J.Alan (ed.): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989. NLN, 2001, str. 200-263.

<sup>93</sup> Informátor J.Janíček.

<sup>94</sup> Informátor J.Janíček.

kompenzaci za živou produkci a způsob, jakým se jejich členové mohli i nadále aktivně podílet na životě ve společenství. „*My jsme hráli jenom takový soukromý akce, na svatbě a na narozeninách*“<sup>95</sup>. Taková vystoupení však mohla být právě tím obřadem, který udržoval a potvrzoval sociální vazby v rámci undergroundové obce.

Irská tradiční hudba v pojetí undergroundových umělců se blížila originálu podstatně víc než tomu bylo v případě FTC kapel. Na instrumentální skladby bylo undergroundové publikum zvyklé a nebyl tedy důvod upřednostňovat zpívané kusy. Nahradiť původní znění českými texty pak nepřipadalo v úvahu vůbec. Angličtina, podobně jako dlouhé vlasy, byla poznávacím znamením „androšů“, symbolem vyvzdorované nezávislosti. V žádném případě nešlo o nějaké prázdné gesto. Odmítnutí vzdát se anglického názvu kapely a anglicky zpívaných písní bylo jedním z důvodů perzekuce Plastic People ze strany státních institucí a de facto toto rozhodnutí stálo u samého zrodu undergroundu. Ještě v roce 1988 byla otázka angličtiny natolik zásadní, že diskuse mezi členy kapely, zda přistoupit na nabídku pořadatelů a hrát pod českým názvem, zato oficiálně, přerostla v prudkou hádku a zapříčinila, že se Plastic People of the Universe rozpadli<sup>96</sup>. Nebyl tedy žádný důvod, proč zpívat irské písně česky, když v originále zněla angličtina.

## Underground po revoluci

Po pádu komunistického režimu přestal underground ve smyslu illegality existovat, avšak ještě dlouho poté díky vazbám z předlistopadové éry představoval prostředí irské tradiční hudbě nakloněné. Noel O'Brian vzpomíná, že Janíčkovy kontakty značně rozšířily spektrum koncertů kapely Celtic ray. Když zemřel spisovatel a překladatel Zdeněk Urbánek, významná osobnost disentu, na jeho pohřbu hrála právě tradiční irská hudba.

---

<sup>95</sup> Informátor J. Janíček.

<sup>96</sup> Srov. oficiální web kapely PPU [www.kandl.cz/plasticpeople/default.aspx](http://www.kandl.cz/plasticpeople/default.aspx); sborník Alternativní kultura.

## Irská tradiční hudba v „keltském“ kontextu

Stejně jako mnoho jiných věcí, dorazila „keltománie“ do Československa se zpožděním až po roce 1989. Tím netvrdím, že nadšenci, kteří se zabývali keltským osídlením na našem území před tímto datem neexistovali. Je však nutné odlišit tento zájem od fascinace „keltskostí“ konstruovanou módní vlnou. Kelty se lidé zabývali i před revolucí, stejně jako se několik muzikantů zabývalo v různých kontextech irskou tradiční hudbou, avšak až „keltománie“ tyto dva doposud nezávislé světy, spolu s celou řadou dalších, propojila, a jako celek je dostala do středu zájmu širší veřejnosti.

Zmínky o „keltské hudbě“ se v časopise Rock&Pop objevují již krátce po revoluci. V roce 1990 Jan Rejžek v článku „Waterboys čili Scott v keltském živlu“ například hovoří o „*produkci keltské tradiční hudby ... v milovaném irském prostředí*“<sup>97</sup>, o dva roky později Jiří Černý píše „*cosi v nás je naladěno na keltskou hudbu, ať už je z Irska, Skotska, Walesu nebo z Bretaně*“<sup>98</sup> a rozhovor s houslistou Janem Hrubým „Hrubého doba keltská“.

Někdy v období let 1994 a 1995 lze dle mého názoru mluvit o keltománii již jako o celospolečenském fenoménu. V roce 1994 se na přední stranu květnového vydání Rock&Pop, dostala pražská skupina Celtic Ray, čímž započal cyklus s názvem „Keltská otázka“, jejímž cílem bylo poukázat na nesmyslnost tohoto označení. Rozhovor s Miroslavem Hessem uvedl autor článku slovy: „*Ať už je to s našimi keltskými kořeny jak chce, irská, skotská, bretonská hudba se šíří po Praze a okolí v takové míře, že už teď celé to „keltství“ leckomu leze krkem*“<sup>99</sup> Už samotný fakt, že se takové téma dostalo do populárního časopisu, který plnily dobové hvězdy světové i domácí scény, hodně vypovídá o tom, že „keltství“ nebylo marginální záležitostí několika málo nadšenců. Do tohoto období rovněž spadá založení Bratrstva Keltů a začátek tradice festivalu „keltské kultury“ Beltine. Úspěch takového festivalu samozřejmě závisí na tom, že zaujme dost lidí.

---

<sup>97</sup> Rock&Pop, roč. 1, č. 11, 1990.

<sup>98</sup> Rock&Pop, roč. 3, č. 21, 1992.

<sup>99</sup> Rock&Pop, roč.5, č. 9, 1994.

Popularita irské tradiční hudby u nás s keltománií úzce souvisí.

### Symbolický rozměr „keltománie“

Bohužel jsem zatím nenarazil na žádnou odbornou analýzu, která by se podrobně zabývala tímto fenoménem v rámci české společnosti. Vždy jde jen o dílčí příspěvky, které se o „keltománii“ zmiňují pouze z hlediska určitého oboru, např. archeologie<sup>100</sup>, nebo jde o články a recenze hudebních časopisů. Myslím si ale, že lze téměř s jistotou tvrdit, že adaptací na české kulturní prostředí se průběh „keltománie“ i samotný koncept „keltskosti“ oproti zbytku Evropy lišily.

Dost zajímavou roli zde patrně sehrála otázka keltského původu českého národa. Skutečnost, že někteří lidé po revoluci zcela nekriticky zastávali názor, že za velkou oblibou všeho „keltského“, „keltskou hudbu“ nevyjímaje, stojí fakt, že Čechům koluje v žilách keltská krev, vedla řadu odborníků i laiků k výkladu, že příčina ohromného úspěchu „keltománie“ spočívá v hledání nové národní identity poté, co se Češi a Slováci vymanili z „objetí slovanského bratra“. Nicméně obě tyto skupiny – „naivkové“ i „vědci“ – nazírají „keltství“ vlastně stejně, jako něco, co souvisí se situací Čechů a ne s módní vlnou. Pravdou však zůstává, že pokud přijmeme hypotézu o hledání národní identity v keltském původu, lze vysvětlit jak neobyčejné nadšení pro irskou tradiční hudbu, tak i následující příspěvek:

*„Je zábavné, že do Čech, původně to keltské základny v Evropě, se keltská hudba začala vracet oklikou přes Ameriku v podobě amerického folku a country. Osobně jsem dokonce přesvědčen, že ohlas této hudby u nás, který se projevil málem inflací folkových a countryových kapel (PORTA apod.), byl způsoben rezonancí keltských genů zasutých v našem národním dědictví ...Ono tolik proklamované slovanství našeho národa je totiž*

<sup>100</sup> V časopise Archeologické rozhledy byl „keltománii“ věnován celý blok příspěvků. V.Salač: O „Keltománii“ a knize profesora Birkhana. In: Archeologické rozhledy 50, 1998, č.2, str. 465-474; N. Venclová: Keltománie aneb „co je keltské, to je hezké“. Ibid. str. 474-477; J. Bouzek: Keltománie- odpověď na anketu. Ibid. str. 477-478 ;M. Slabina: O čem chceme diskutovat?. Ibid. str. 478; J. Waldhauser: Keltománie a redakční mánie. Ibid. str. 478-479; J. Červinka: Keltománie- příležitost pro archeologii. Ibid, str. 479-480

*z valné části účelovou konstrukcí národních buditelů, kteří se v dobře míněném boji proti germanizaci obraceli k „mohutnému dubisku“ Ruska .... To už máme naštěstí za sebou, ale přes všechny snahy nadšenců z Bratrstva Keltů i odjinud ještě svému keltskému národnímu (nejen hudebnímu) obrození hodně dlužíme. A proto zpátky k hudbě ...“<sup>101</sup>*

Takových článků existuje celá řada. Podobně vyznívá i prohlášení „*My jinou hudbu hrát ani neumíme. My nehrajeme keltskou hudbu programově. My ji máme v sobě. My jsme totiž Keltové.*“<sup>102</sup> Vyslovil je Michal Šenbauer, frontman rockové kapely České Srdce, která v roce 1991 zařadila do svého repertoáru hned několik irských jigů a reelů a na své cd přizvala hráče na irské dudy<sup>103</sup>. Na druhou stranu „keltománie“ zasáhla i státy, které neměly zkušenost s pádem totality a tedy ani „potřebu“ přepisovat národní vědomí a zdá se proto být jen módní vlnou. V Česku však tato móda mohla sloužit k různým účelům, jak naznačuje výrok teologa Tomáše Halíka: „*Mýtus o slovanském pobratímství by Češi měli rozhodně odmítat jako nebezpečný jed. Čím dál od panslovanství, čím pevnější integrace se Západem, tím pro nás lépe. Ostatně: Nejsme spíše Keltové?*“<sup>104</sup> Bez podrobné studie ale bude lepší vyhnout se nějakým definitivním závěrům.

Stejně tak se mi nepodařilo objevit žádnou práci, která by pojednávala o symbolickém rozměru „keltství“. Detailní analýza mytémat, které se spadají do českého „keltského diskurzu“ by zároveň odhalila, jaké veškeré praktiky s irskou tradiční hudbou v ČR souvisí. To však přesahuje rámec této práce, i když je to nepochybně relevantní. Přesto bych rád na jednom případě ukázal, jaké veškeré jevy je možné vysvětlit, když chápeme irskou tradiční hudbu v kontextu „keltství“. Když jsem v březnu 2007 spolu s kamarády hrál k poslechu a tanci irské písně a melodie návštěvníkům žatecké čajovny Altán, k mému překvapení ten večer sklepní prostory zaplnili „elfové“, „čarodějové“ a „skřeti“ v plné zbroji, aby vesele „křepčili“ pod vlivem hudby a alkoholu. Když jsem pak hledal vysvětlení pro tuto „invazi“ ze Středozeemě na internetových stránkách čajovny, narazil jsem na upoutávku, která se objevila již v úvodu této práce:

<sup>101</sup> Meántán Ó Reithe [pravděpodobně pseudonym]: Irsko a jeho hudba. In Bratrstvo Keltů, zpravodaj č.2/1995.

<sup>102</sup> J.Moravčík: Kelti a Bójové. In M.Pavlicová, I. Příbylová (eds.): Od Východu na Západ a od Západu na Východ. Městské kulturní středisko, Náměstí nad Oslavou, 2005, str.30-36.

<sup>103</sup> České Srdce: Srdce z Avalonu. BONTON MUSIC, 1993.

<sup>104</sup> V.Salač: O „Keltománii“ a knize profesora Birkhana. In Archeologické rozhledy 50, 1998, č.2, str. 465-474.

*Pátek 16. března od 20:00 - Tradiční svatopatrský rej. Živou hudbu z Irska, Skotska a Bretaně obstarají kapely Poitín a Flying Druids Orchestra. Neváhejte a přijďte, jako každoročně, kostýmování k tématu mýty, legendy, pohádky, fantasy témata, ať váš civil příliš nezáří mezi skřítky, vílami, čaroději, tuláky, rytíři, příšerkami apod.<sup>105</sup>*

„Mýty, legendy, pohádky fantasy témata“ – přesně to ve stručnosti charakterizuje kontext, ve kterém se irská tradiční hudba u nás ocitla, když po roce 1989 dostala „keltskou“ nálepku. Svět J.R.R. Tolkiena je v Česku<sup>106</sup> s „keltománií“ úzce provázán. Ve Zpravodaji Bratrstva Keltů je možné nalézt odkazů na Středozem celou řadu, jistý Petr Nobilis uvádí svoji reportáž z velkého hudebního festivalu „keltské hudby“ ve francouzském Lorientu citátem ze Silmarilionu. Společnost přátel díla J.R.R. Tolkiena by také svoji inzerci<sup>107</sup> pravděpodobně uveřejnila jinde, kdyby si její členové nemysleli, že obsahem Bratrstvo Keltů osloví. Fantasy časopis Minas Tirith přináší roku 1995 zprávu:

*Na den sv. Patrika se skupina (nejen) pražských tolkienistů (poté, co se nedostala do přečpané irské hospody) rozhodla zajít na koncert britské skupiny Celtic Ray do alternativního klubu Roxy. Jakkoliv budo prostředí tohoto experimentálního prostoru u někoho rozpaky, vlastní koncert byl velmi vydařený. Členové Společnosti zde také osobitým způsobem propagovali Oslavu zničení Prstenu: ze zbylých pozvánek skládali vlaštovky a pouštěli je do rozradostněného publika<sup>108</sup>*

To, co jsem se na tomto příkladu snažil ukázat je, že propojení irské tradiční hudby s celou řadou zdánlivě nesouvisejících jevů lze vysvětlit v kontextu toho, co zde pracovně nazývám „keltství“, přestože na první pohled nemusí být žádná vazba na Kelty patrná a před příchodem „keltománie“ ani žádná nebyla. Jde jen o to správně je jako „keltské“ číst. Mám za to, že ze stejným způsobem lze nahlížet působení ekologického sdružení Brontosaurus na svátku keltské kultury Beltine i mé účinkování „na dvoře císaře Karla IV“ v rámci oslav Vinobraní, neboť zájem o ochranu přírody, o středověk a irskou hudbu si

<sup>105</sup> <http://www.cajovna-altan.cz/o-cajovne/program/starsi/>, 12.5.08.

<sup>106</sup> Pravděpodobně i ve světě, nenalezl jsem však žádnou studii, která by se tímto zabývala.

<sup>107</sup> „...Pro zájemce oblast mýtů, legend, fantasy a díla J.R.R. Tolkiena vůbec si dovoluujeme upozornit (pokud o ní již neví) na existenci Společnosti přátel díla J.R.R. Tolkiena...“ in Bratrstvo Keltů, zpravodaj č.3/květen 1995.

<sup>108</sup> Minas Tirith, č.3/1995.

„keltománie“ přivlastnila a dala těmto aktivitám zastřešující symbol. Bez podrobné analýzy jde však v tomto případě o pouhé dojmy a spekulace.

## Počátky symbiózy irské tradiční a „keltské hudby“ v ČR

Nyní bych se rád podíval, jak se „keltský“ kontext irské tradiční hudby vytvářel. Jisté povědomí o tom, že irské a skotské lidové písně se objevují pod hlavičkou keltské hudby, tu bylo už před revolucí, stejně jako povědomí o keltských kořenech Čechů. Jak již bylo řečeno, muzikanti sdružení kolem Josefa Janíčka hráli svůj irský repertoár pod pracovním názvem „Kelti“ již v osmdesátých letech. Vzhledem k tomu, že šlo o lidi z undergroundu, kteří svá vystoupení omezovali výhradně pro úzký okruh přátel a hráli při příležitostech narozenin, svateb a různých výročí, ať již měli oficiální zákaz vystupování, nebo se jim taková produkce prostě přičila, nedostala se představa o souvislosti s Kelty do širšího povědomí. Tehdy by taková informace pravděpodobně zůstala i bez odezvy. Stejný dopad měla i dvě pololegální pražská vystoupení celosvětově proslulého propagátora konceptu „keltské hudby“ Alana Stivella v roce 1982. Lze tedy souhlasit s Janem Lašťovičkou, uměleckým vedoucím Asonance, který v jednom rozhovoru prohlásil, že *„tenhle termín [keltská hudba] tenkrát ještě neexistoval, já mám dojem, že se objevil až nějak po revoluci...“*<sup>109</sup>.

Jestli byl pojem „keltské hudby“ do té doby znám jen hrstce lidí, během devadesátých let s ním a s celou řadou souvisejících aktivit byli konfrontováni všichni muzikanti, kteří se irskou tradiční hudbou zabývali, doposud však v jiném kontextu. Ir Noel O'Brian se s „keltským“ elementem v muzice, kterou znal z domova jako lidovou, setkal, když začal působit v pražské hudební formaci s příznačným názvem Celtic Ray od roku 1992 jako host a později coby plnohodnotný člen. Atmosféru prvních koncertů popisuje takto: *„people would wear wierd clothes, they would dance in a way that would feel somehow... it wasn't celtic but ... would be considered „natural“...imps dancing around“*<sup>110</sup>. Shodně popisuje publikum i René Starhon: „holky - měly dlouhý

<sup>109</sup> <http://www.folkcountrry.cz/rozhovory/rozhovor-asonance06.htm>, 29.1.09.

<sup>110</sup> Informátor N.O'Brian. „Lidé nosívali divné oblečení, tancovali způsobem, který připomínal...nebyl kelský...ale dal by se považovat za „uvolněný...skřítci poskakovali kolem“ .



vlasý, byly takový přirozený, uvolněný... takový víly...nějaká ta mystika tam probíhala, o těch Keltech... třeba v tom oblíkání, objevovaly se keltský ornamenty, keltský šperky“<sup>111</sup> Martin Sedláček vzpomíná, že na koncertě Púca Rua „*všichni tancovali, měli ruce za zádama, podkopávali si nohy, prostě, byli tam lidi s palašema, s mečema a tak. Bylo to hodně živý*“<sup>112</sup>. Změnu zaznamenala i folková Asonance. Jan Ráb vzpomíná: „*tady najednou lidi měli pocit, že musí hledat někde nějaký kořeny a najednou všichni byli Keltové a o týhle muzice se začalo říkat, že je keltská ... ten zájem o tu muziku, to spektrum těch posluchačů se rozšířilo tady o tyhle magory a tím pádem byla Asonance zvaná i na festivaly, který se snažily tvářit a přitahovat lidi na to slovo „keltský“*“<sup>113</sup>.

Zařazením irské tradiční hudby mezi keltské žánry se vytvořily zcela nové příležitosti pro její produkci a poslech. Nejen, že „keltská kapela“ díky rostoucímu zájmu bez problému zaplnila kavárny, hospody i kluby – například klub Roxy mělo roku 1995 v rámci oslav Svatého Patrika navštívit přibližně tisíc lidí<sup>114</sup> – , ale muzikanti začali být zváni na nejrůznější akce, na které by se jinak nedostali - „*Sometimes we would play in castles, broken down castles, we would play in the woods, ... natural environment, abandoned ruins*“<sup>115</sup>, „*hráli jsme v Benátkách nad Jizerou, kde pořádal ten keltolog a archeolog Waldhauser přednášku a výstavu*“<sup>116</sup>. Čím víc irská hudba zněla v takových kulisách, tím víc se stávala „keltskou“, což je přesně princip, který pro novodobou mytologii popsal Barthes. Naopak čím víc byla „keltská“, tím větší byl zájem takto naladěného publika - „*we didn't make their [keltomani]presence on concerts but we had sometimes no choice*“<sup>117</sup> . Kvůli této symbióze se kapely a muzikanti dostali do situace, kdy bylo nemožné keltskou hudbu nehrát. Například kapela Asonance se vždy stavěla k nálepce „keltská hudba“ dost zdrženlivě, avšak distribuci svých alb přesto přenechala sdružení Bratrstvo Keltů a svoji „keltskost“ stvrzovala každoročně na festivalu Beltine, který Bratrstvo od roku 1995 pořádá – „*Keltové potřebují nějakou náplň, my*

<sup>111</sup> Informátor R. Starhon.

<sup>112</sup> Informátor M.Sedláček.

<sup>113</sup> Informátor J. Ráb.

<sup>114</sup> Informátor J.Janíček.

<sup>115</sup> Informátor N.O'Brian. „Občas jsme hrávali na hradech, zříceninách hradů, hrávali jsme v lesích ... v přírodě, v ruinách“.

<sup>116</sup> Informátor J.Janíček.

<sup>117</sup> Informátor N.O'Brian. „My jsme za jejich přítomnost na koncertech nemohli, ale někdy jsme neměli na výběr“.

*potřebujeme lidi*<sup>118</sup>. Není tedy divu, že Asonance se mnohdy potýkala s pověstí „kapely u nás možná nejkeltovatější“<sup>119</sup>

Následující ukázka z reportáže České televize z roku 1998, která referovala o dění na oslavách svatého Patrika, dnes vzbuzuje spíš úsměv, ale v době svého odvysílání nepůsobila nikterak nepatříčně. Slovo „keltský“ a „irský“ naprosto splývá.

*Reportér: „To, co jste právě slyšeli a viděli je pravá keltská muzika, pravé keltské tancování... [ke kapelníkovi Dún an doras] Hodně mladých lidí se u nás věnuje keltské kultuře?*

*René Starhon: „Já nevím, docela dost, no, myslím“*

*Reportér: „Vy máte ve své kapele jenom Čechy, nebo i originální Kelty?“<sup>120</sup>*

## **Beltine jako mytologická promluva**

Pravděpodobně největší festival „keltského“ zaměření u nás je „svátek keltské kultury BELTINE“, který pořádá Bratrstvo Keltů nepřetržitě od roku 1995. Beltine pro muzikanty představoval úžasnou příležitost zahrát si pro publikum, čítající několik stovek nadšenců, což byla nepochybně výzva - vystupování je pro hudební skupiny *raison d'être* -, které většina kapel nemohla odolat. Vystoupení kapel hrajících „keltskou hudbu“ tedy bylo součástí svátku už od prvního ročníku – za „keltskou hudbu“ mohlo být považováno ledacos, ale protože „*snad nejvýznamnější zemí s keltskou kulturou, pokud jde o její vliv v měřítku celosvětovém, je Irsko*“<sup>121</sup>, zněla tu irská "lidovka" v různém pojetí od samého začátku

Z těchto důvodů může festival posloužit jako modelový příklad mytologické promluvy podle Rolanda Barthesa, na kterém lze ukázat, jak se v praxi fungovalo ono zabředávání irské tradiční hudby do mytologie novodobých Keltů.

---

<sup>118</sup> Informátor J.Ráb.

<sup>119</sup> Tesař.

<sup>120</sup> 28.4. 1998 na ČT1, 7:00.

<sup>121</sup> Meántán Ó Reithe [pravděpodobně pseudonym]: Irsko a jeho hudba. In Bratrstvo Keltů, zpravodaj č.2/1995

Podíváme-li se na místa, kde se Beltine doposud konal, zjistíme, že irská tradiční a další hudba zněla v kulisách hradů ( Křivoklát, hrad rodu Mensdorff–Pouilly, Nové Zámky, Červený kameň, Valečov, hrad Cheb), zámků (zámek Radslava Kinského, zámek v Rosicích u Brna, zámek Telč, zámek Náměšť nad Oslavou, zámek Jindřichův Hradec) a v „přírodě“ (Císařský ostrov v Praze, přírodní amfiteátr Lipnice nad Sázavou)<sup>122</sup>. Tradičním doplňkem je i „keltská vesnice – jak jsme žili před 2000 lety“ s ukázkou řemesel a oblékání, případně rekonstrukce druidských rituálů a vystoupení šermířů a hlavně vědecká archeologická přednáška<sup>123</sup>. Beltine tedy byl (a do jisté míry dodnes je) místem, kde se mísily nejrůznější symboly – irská tradiční hudba, starobylý hrad, pečené prase a ručně mletá mouka, keltské ornamenty, šermíři, medovina, archeologové a vědecká fakta (záruka pravdivosti)– a vytvářely společnou sugestivní mytologickou řeč. Vzájemně si potvrzovaly, že jsou „keltské“. Právě na Beltine bylo stvrzováno to, co všichni tušili – že za tím vším jsou keltské kořeny.

Dá se předpokládat, že tímto způsobem se lidé, kteří původně přišli na koncert, začali zajímat o keltskou mytologii a naopak „keltomani“, „šermíři“ a vyznavači fantasy rozšířili svůj svět o irskou tradiční hudbu. Řada muzikantů, kteří se věnují irské tradiční hudbě, dnes přiznává, že „keltománi“ neprošli nepoznamenaní. „[jeli jsme na] *Beltine, kde jsme byli převlečený za Kelty, měl jsem z bílého prostěradla ušitou kutnu až na zem s kapucí... byli jsme tam a byli jsme hustý*“ ... „*hrozně jsme se těšili, jak se seznámíme*“<sup>124</sup> Irish Dew, jedna z prvních porevolučních kapel hrající irskou tradiční hudbu, má dodnes na svém profilu na serveru mspace uvedeno: “ *V roce 1995 jsme se vydali hledat styčné body mezi současnou keltskou hudbou a hudbou zemí s dávnou keltskou minulostí. Postupně vznikaly vlastní skladby a hlavním zdrojem inspirace se stala hudba geograficky příslušná, hudba vyrůstající z kořenů naší země...*“ Mnoho dalších hudebníků mi to potvrdilo během neformálních rozhovorů a i já sám jsem byl na konci devadesátých let vším „keltským“ fascinován. Pravdou však zůstává, že po krátké

<sup>122</sup> Seznam všech proběhlých ročníků Beltine je i s programem k nalezení na [www.beltine.cz](http://www.beltine.cz), 3.2.09

<sup>123</sup> v rámci festivalu přednášky jako „Keltové na moravě“, PhDr. Pavel Sankot: „Pravěcí Keltové ve středních Čechách a jejich kultura“, Mgr. Miloš Hlava: „Keltská historie Boskovická“, PhDr. Jiří Waldhauser, CSc. „Posvátná krajina českých Keltů?“ Mgr. Petr Obšusta: „Keltové v Podyjí“ aj.

<sup>124</sup> Informátor M.Sedláček.

době tento zájem u většiny muzikantů opadl a podobně tomu bylo i s „keltskými“ příznivci irské tradiční hudby.

## Dvě tradice

Přesto, že irská tradiční hudba dostala v kontextu keltomanie podstatně větší prostor než tomu bylo v případě FTC a undergroundu, stále byla pro drtivou většinu takto získaných posluchačů atraktivní jen jako součást mytologie novodobých Keltů, jako hudba keltská. Prohloubit tento povrchní zájem nebylo proč. Stačilo, že byla reprezentací něčeho jiného, že pomáhala navodit pocit něčeho pradávného, co v nás dřímá, že mohla být hudbou elfů, trpaslíků a hobitů, že byla voláním dalek, zelených kopců a Moherských útesů, anebo tím vším dohromady. Zajímat se, jak se tato hudba v Irsku hraje a jak se žánrově vyvíjí, bylo z tohoto hlediska pochopitelně zcela nezajímavé, možná i trochu nepříjemné, když si uvědomíme, že domnělá „archaičnost“ písní a melodií by tím vzala za své. Proto by nemělo být překvapením, co naopak udivilo Jiřího Moravčíka: *„Co mne nejvíc na českých keltských muzikantech zaráželo, byl minimální rozhled po scéně, ke které se hlásili...Měli však silného zastánce – publikum.S prominutím stejně neinformované o tom, co se děje kolem, publikum spokojené s tím málem a především, a to chci zdůraznit, stejně jako ty kapely odkojené všemi těmi Portami a Zahradami ... Hodně jim v tom pomáhali i hudební publicisté.“*<sup>125</sup> Co se hudebních publicistů týče, ve zpravodaji Bratrstva Keltů jsem našel článek, který je krásnou ukázkou toho, jak i poměrně zasvěcení autoři naprosto převzali způsob nazírání vlastní „keltomanům“.

*„Jméno kapely Dún an doras jsem už zmínil. Jejich bezejmenné album (Mars Records) [Bossa Nudski] patří podle mne k tomu nejlepšímu, co u nás loni vyšlo. Instrumentálky se střídají se zpívanými skladbami, texty nikdo do češtiny nepřekládal, tudíž jim neměnil obsah. Vzhledem k tomu, že jádro kapely tvoří Irové usazení v Praze, asi by se jim česky zpívalo hůř než anglicky. Deska Dún an doras však v žádném případě není*

<sup>125</sup> J.Moravčík: Kelti a Bójové. In M.Pavlicová, I. Příbylová (eds.): Od Východu na Západ a od Západu na Východ. Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou, 2005, str.30-36.

*tradicionalistická. O smyslu pro nadsázku svědčí například název písně Play That Funky Music White Boy.*

*Nejvýše na mém osobním žebříčku stojí album, které jsem si nechal na konec. Je opět bezejmenné a natočila je pražská kapela Dochas Band (vlastní náklad). „Dóchas“ je irský název pro naději. Naděj se symbolicky znázorňuje zelenou barvou a zelená je jedna z barev Irska. Album Dochas Bandu mi tedy zní „zeleně“: je totiž irské a nadějeplné zároveň.“<sup>126</sup>*

Na tomto srovnání je nejzajímavější právě ono kritérium, podle kterého nakonec Milan Tesař, hudební redaktor radia Proglas, zvolil svého osobního vítěze. „Deska Dún an doras však v žádném případě není tradicionalistická“, zatímco album Dochas Bandu „zní zeleně“, protože „irské i nadějeplné“ je. To, co se tu opravdu střetává, nejsou dvě alba, nýbrž dvě „tradice“, lépe řečeno dvě pojetí toho, co se považuje za „tradiční“ (předpokládám, že výraz „tradicionalistický“ měl odkazovat k tradici, nikoliv k tradicionálu, „neworleanskému stylu jazzu z počátku 20.století“<sup>127</sup>). V jednom případě jde o irskou tradici společného hraní, v tom druhém je řeč o jakési snové, zelené tradici vycházející z mytologie novodobých Keltů. Na album Bossa Nudski nahráli Dún an doras, cizinci, z velké části Irové, usazení v Praze, melodie a písně, které patří do základního repertoáru hospodských sessions, odkud si je tito muzikanti také odnesli. Ani aranžmá skladeb se neliší od toho, co lze v Irsku běžně zaslechnout – melodie, uspořádané v „setech“, na sebe plynule navazují; zpěv, housle, dudy, píšťaly jsou doprovázeny kytarou, bouzouki, a bodhránem. „Play That Funky Music White Boy“ je název „setu“, který v žádném případě není fúzí, ale je složen z poměrně rozšířených tradičních melodií. Album Dochas bandu je jistě příjemné na poslech, ale duchu hospodského sessionu je poměrně vzdálené - jak uvádí baskytarista tohoto souboru: „Ty keltské rytmy hrajeme nějak jinak. Po našem.“<sup>128</sup> Do zvláštní „tradice českých Keltů“ však zapadá mnohem lépe.

<sup>126</sup> M.Tesař: Keltská hudba v Českých zemích těsně před rokem 2000. In Bratrstvo Keltů, zpravodaj č. 22/únor 2000

<sup>127</sup> Heslo „tradicional“, ABZ slovník cizích slov, <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>, 8.2.09.

<sup>128</sup> <http://mujweb.cz/www/dochaband/honza.html>, 8.2.09.

Tato tradice byla určující pro posuzování nejen „keltské hudby“, ale i ostatních aspektů „keltství“. To jakou podobu by měla mít, se stalo předmětem soupeření a úsilí zainteresovaných skupin.

### **„Keltství“ jako pole**

Pokud budeme chápat „keltství“ jako „pole“ v intencích Pierra Bourdieuho, můžeme nalézt paralely s vývojem francouzského literárního pole roku 1880, které v Teorii jednání popsal.

*„Máme tedy prostor o dvou dimenzích a dvě formy bojů a historického vývoje: na jedné straně boje mezi umělci angažovanými v sub-polích umění „čistého“ a umění komerčního, v nichž běží o samu definici spisovatele a statut umění a umělce (právě tyto boje mezi spisovatelem či uměním „čistým“, jehož jedinými „zákazníky“, jsou vlastní konkurenti, od nichž čeká uznání, a spisovatelem či umělcem „buržoazním“, jemuž jde o proslulost a komerční úspěch, jsou jednou z hlavních forem boje za prosazení dominantního principu nadvlády na poli moci, kde proti sobě stojí intelektuálové a „měšťáci“ ztělesňováni „měšťáckými“ intelektuály) A na druhé straně, na tom nejautonomnějším pólu, tj. v sub-poli produkce úzké, boje mezi avantgardou posvěcenou a avantgardou novou.“<sup>129</sup>*

Na poli „keltství“ se analogicky střetávali hledači „čistého keltství“, které pro ně mělo hlubší duchovní rozměr a „Kelti-prospěcháři“, kterým neřízené bujení „keltománie“ šlo na ruku.

Jako sub-pole „čistého keltství“ lze chápat spolek Bratrstvo Keltů, i když i mezi nimi jistě byli i zástupci druhé skupiny. V jejich zpravodaji byly otištěny například články Libora Martinka, který v roce 1996, v době největšího keltského boomu, psal, že „...je třeba si ujasnit, že o hudbě původních Keltů u nás ani ve světě nemáme dost informací ...v rigorózním muzikologickém pojetí o významném vlivu autentické keltské folklórní

---

<sup>129</sup> P.Bourdieu: Teorie jednání. Karolinum, Praha, 1998, str. 52.

hudby snad ani nemůžeme uvažovat. Proto by jistě bylo příhodnější hovořit o ohlasech irské, skotské, waleské, bretonské a galicijské lidové hudby než o keltské hudbě jako takové. To se týká i ve světě používaného a zjednodušujícího žánrového označení „celtic music“...“<sup>130</sup>. Dále také „Členové Irish Dew si nepochybně uvědomují mlhavost hudebního odkazu Keltů, kteří tuto zemi kdysi obývali, nicméně pátrání po jeho indiciích se prvně stává hlavním aktivizujícím elementem“<sup>131</sup> A o „keltománii“ uvažuje jako o „třetí duchovní orientaci“<sup>132</sup>. Na stránkách zpravodaje rovněž proběhla diskuse mezi Jiřím „Moravským“ Brabcem a Jiřím Ryzcem, která se nese v duchu střetu vědy a umění v souboji o „keltský odkaz“.

Na straně „komerčního keltství“ stojí většina muzikantů hrajících irskou tradiční hudbu, keltské festivaly, hudební vydavatelství (například kompilace „Bohemian Celtic Feelings“)<sup>133</sup> a mimo jiné i známe postavy českého showbyznysu – pěvecké nadání a lásku k Irsku v sobě objevili Miroslav Donutil, který na albu „Ten báječnej mužskej svět“<sup>134</sup> přezpíval irské písničky s naprosto pozměněným obsahem, i Jiří Krampol, který totéž učinil na desce „Kluk ze Žižkova“<sup>135</sup>.

Zastánci „čistého keltství“ ve své snaze opanovat diskurz selhávali díky tomu, že neměli jak oslovit širší veřejnost – zpravodaj je určen pouze členům sdružení. „Prospěcháři“ o to ztratili zájem, jakmile vlna „keltománie“ začala opadat, čímž se „pole“ pokud tak o „keltství“ můžeme uvažovat, de facto rozpadlo a všechny zainteresované skupiny zůstaly u svého vlastního pojetí. Co se „keltské hudby“ týče, pojetí je v zásadě dvojí, oboje zmiňuje James Porter<sup>136</sup>. Irský hospodský session nespadá ani pod jedno. Z hlediska „hledání ryzího keltského elementu“ je příliš moderní, málo „dávnověká“, a z hlediska „keltské hudby“ jako žánru, které prosazují hlavně hudební publicisté, je málo progresivní a zůstává v zajetí sedmdesátých let.

Nakonec ještě zbývá položit si otázku, co byli tito „keltomani“ a tedy i potenciální posluchači keltské, respektive irské tradiční hudby, zač. I s ohledem na specifika vývoje

<sup>130</sup> L.Martinek: Vlivy keltské hudby na Českou populární scénu. In Bratrstvo Keltů, zpravodaj č.9/1996.

<sup>131</sup> Článek o kapele Irish Dew. In Bratrstvo Keltů, zpravodaj č.12/1997.

<sup>132</sup> L.Martinek: „Keltománie“ na stránkách Archeologických rozhledů. In Bratrstvo Keltů, zpravodaj č.17/1998.

<sup>133</sup> Bohemian Celtic Feelings, Sony Music Bonton, 1999.

<sup>134</sup> M. Donutil: Ten báječnej mužskej svět, Multisonic, 1998.

<sup>135</sup> J.Krampol: Kluk ze Žižkova, B & M Music, 1998.

<sup>136</sup> Porter.

„keltománie“ v České republice je třeba ji především chápat jako módní vlnu, která ze západní Evropy kvůli izolaci země dorazila se zpožděním. Myslím, že většina novopečených příznivců byli Bourdieuho „měšťáci“, „trendisti“, kteří kouzlu „keltománie“ propadli, protože to bylo něco nového, exotického a bylo to v kurzu. Částečně se tito lidé rekrutovali z návštěvníků Port, posluchačů stylu FTC, který po pádu totality de facto ztratil smysl a tím i masovou přízeň. Lze se předpokládat, že dezorientovaní trampové a „folkaři“ mohli nalézt novou oporu právě v „keltománii“. Jiří Moravčík kousavou poznámkou, že „...se keltské melodičnosti chopili nedávno ještě folkaři a trampíci z Potry, vztyčující místo Vlajky menhiry“<sup>137</sup> vyjadřuje tentýž názor. Zmínku o trampech lze nalézt na stránkách zpravodaje Bratrstva Keltů v ohlasech prvního ročníku festivalu Beltine<sup>138</sup>

## Konec „keltománie“?

Festival Beltine je z hlediska této práce zajímavý ještě z jednoho hlediska. Krom toho, že tato akce vznikla z velké části pro vlastní potěchu díky úsilí několika nadšenců, musela se samozřejmě také zaplatit a byla od začátku závislá na zájmu veřejnosti. Program tedy odráží nejen přání pořadatelů, ale zároveň musí vyhovět návštěvníkům. Na jeho dramaturgii lze v průběhu let vysledovat, v jaké době přestávala být „keltská kultura“ dostatečným lákadlem, a přibližně odhadnout začátek útlumu této módní vlny.

Zdá se, že „keltománie“, alespoň její masová podoba, začala v České republice odeznívat ve stejné době jako ve zbytku světa, tedy začátkem nového tisíciletí. Spolu s ní i povrchní popularita, se které se irské tradiční hudbě pod „keltským hávem“ dostalo. Beltine, který na svůj první ročník bez problému nalákal kolem 1200 návštěvníků jen tím, že byl „keltský“ (keltská hudba, přednáška o Keltech a obřad vztyčování menhiru) se musel otevřel novým trendům a široké veřejnosti. Dramaurgie festivalu zařadila na

<sup>137</sup> J.Moravčík: Kelti a Bójové. In M.Pavlicová, I. Příbylová (eds.): Od Východu na Západ a od Západu na Východ. Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou, 2005, str.30-36.

<sup>138</sup> „S čím lze něco podobného srovnat? S Portou? (Trampů bylo ve Žďáru přehršel)“. Bratrstvo Keltů, zpravodaj č.3/1995.



program i populární kapely Čechomor, Divokej Bill a Laura a její tygři<sup>139</sup>, „keltskou vesničku“ vytlačila čajovna s vodní dýmku. Tuto proměnu reflektoval i časopis Rock&Pop.

*„Cosi bylo cítit ve vzduchu už vloni na moravském hradě v Nesovicích ... Zkrátka Beltine začínal po hudební stránce vyrůstat z plenek do sebe zahleděné, zájmově úzce zaměřené akce. Otevřenost pro „nekelty“ byla znát na každém kroku i letos. Louka pod gotickou zříceninou Valečov už proto přestala připomínat keltské ležení a v mnohém se začala přibližovat běžné festivalové atmosféře.“<sup>140</sup>*

Keltská módní vlna však po sobě dodnes zanechala poměrně rozšířené vědomí o propojenosti irské tradiční hudby s Kelty, ať už to znamená cokoli. Na diskusním serveru [www.lide.cz](http://www.lide.cz) se v sekci Irská hudba můžeme setkat i s příspěvky jako je tento:

*„Ještě k tomu sporu o pojem "keltská hudba" - souhlas s "JaN.NevyjeL" - Irové to vidí příliš zevnitř, a tak ani nevnímají svojí výjimečnost, a také nevnímají kulturní sounáležitost třeba s Bretonci, kterou my Češi vidíme na první pohled. Třeba fenomén učení zpaměti a díky tomu zvládnutí složitých struktur s charakterem fraktálů je podle mě typicky keltský (najdeš tohle mezi Slovaný? Nenaješ! Najdeš to ale už ve výtvarných dílech českých Keltů, evropských Keltů, v té "200 let staré" irské muzice je to taky, je to stejný princip). To že Keltové skutečně navymřeli, ale jako kulturní entita žijí dodnes na Britských ostrovech a v Bretani - nevím, proč se na to stále zapomíná, vždyť to je zjevné - kdysi jsem četl 100 let starý článek o keltských jazycích - už tehdy to byly "národy těsně před zánikem" - realita je ale jiná, je to relativně málo početná skupina s tak specifickou kulturou, že jsou tou kulturou určeni, ta kultura se přenáší časem přes generace. Keltové (Irové) mají vůbec zvláštní vztah k plynutí času - čas vidí "zvenku", lidi jsou pro ně "tající sníh", přicházejí a odcházejí a ta kultura se časem přenáší dál a dál - třeba ve filmu Titanic je právě tohle téma, je to hodně "keltský film" 😊. Opět ve slovanské civilizaci tohle téma vůbec není, Češi třeba zcela necitlivě bourají staré domy, co je staré, je pro*

<sup>139</sup> Ročníky 2001(Čechomor) a 2004 (Laura a její tygři).

<sup>140</sup> Recenze vyšla i v Bratrstvo Keltů, zpravodaj č.32/2002.

*Slovana zcela bezcenné, určené už předem k ÚPLNÉMU zániku a zapomenutí. Slovan tak "jde vpřed" (ve skutečnosti ovšem stále v každé nové generaci začíná od nuly), Kelt přenáší vyspělou kulturu časem - proto podle mě přežili i v relativně malém počtu.*

*PS: Podle mě třeba ta irská muzika docela slušně rozvíjí IQ, a když hraješ stylovou keltskou muziku, stáváš se "Keltem" s docela slušnou intelektuální převahou nad průměrnou populací. Možná je to ale naopak - slušné IQ ti umožňuje keltskou muziku pochopit - je to "vstupenka" mezi Kelty 😊<sup>141</sup>*

Z mýtické koncepce „keltské hudby“ vychází ve své bakalářské práci z roku 2008 Marta Kotalová, která do stejné tradice řadí válečné troubení na bronzovou troubu karnyx i sessionové hraní na irské dudy. V závěru práce dokonce píše:

*“I když se ve skladbách a písních mnoha zahraničních i českých kapel nejedná o naprosto autentickou interpretaci keltského folklóru, přesto hodnotím jejich činnost pozitivně, neboť nám alespoň z větší či menší míry přibližují svět zaniklý před mnoha staletími, nesoucí však s sebou mnoho zajímavého a tajuplného. Vždyť keltská hudba je úzce spojena s životním stylem, rituály, a právě ty keltské v sobě ukrývají mnoha tajemství.”*

I přesto, že „keltství“ už dávno není masovou záležitostí, je možné se dodnes setkat s jeho projevy na koncertech, festivalech a podobných akcích, i když jde spíše o výjimky.

---

<sup>141</sup> [www.lide.cz/qwota](http://www.lide.cz/qwota) - 04.08.08 12:05:49.

## **Irská tradiční hudba v kontextu pražské scény irské tradiční hudby**

V předchozích kapitolách jsem hovořil o prostředích, které produkci irské tradiční hudby sice umožňovaly, avšak pouze jako součást jiného žánrového či myšlenkového proudu. V kontextu české folk&country šlo o okrajovou záležitost, podléhající estetice „portáckých žánrů“, v kontextu keltománie byla oceňována jen jako keltská a i v prostředí undergroundu byla jen jedním z mnoha žánrů.

Prostředí, které oceňuje irskou tradiční hudbu a posuzuje jí podle kritérií tohoto žánru vlastní - „správná“ ornamentace, frázování, doprovod atd. -, vznikalo poměrně dlouhou dobu. Aby takové pole vůbec vzniklo, je zapotřebí zázemí tvořené znalými muzikanty a znalým publikem.

Po otevření hranic se muzikantům, kteří se o irskou tradiční hudbu zajímali, naskytla možnost vycestovat a mohli tak získat zkušenost s hraním na hospodských sessionech, získat nahrávky a rozšířit svůj rozhled po scéně. S touto zkušeností naložil každý různě. Například členové Asonance postupně rezignovali na jakékoliv snahy přiblížit se „originálu“ a ponechali si svůj osobitý „táborákový“ přístup k irské a skotské tradici.

Klíčovou roli pro vznik pole sehráli zejména zahraniční sessionoví muzikanti, kteří do Československa zavítali buď za prací, nebo jako turisté. Naprostá většina se jich usazovala v Praze, kde položili základy pražské scény irské tradiční hudby. Ta dodnes představuje nejspíše jediné prostředí, v jehož rámci se osvojení irského stylu hraní cení.

## Zahraniční muzikanti a underground

Underground, jakožto zcela autonomní uzavřená komunita, sice pádem režimu přestal existovat, avšak sociální vazby jeho členů rok 1989 přežily. Byly to zejména tyto struktury, které tvořily zázemí pro hráče irské tradiční hudby, kteří přišli ze zahraničí.

Zkusme se podívat, jaké faktory mohly tuto skutečnost zapříčinit

### 1) Společenský rozměr hraní

Domnívám se, že důležitým faktorem byla samotná povaha hudební produkce undergroundových muzikantů. Kelti Josefa Janíčka byli zvyklí hrát pro velmi omezené publikum, které tvořili převážně přátelé a známí, čímž se stírala hranice mezi hráči a obecností. „*Mezi tím publikem a kapelou nebyla žádná zeď*“, protože „*v podstatě ...to byli většinou stejný lidi*“. Hrál se pro radost, po hospodách a klubech – tyto seance mohly být snadno rozpoznány jako irský hudební session. Dobře to ilustruje příběh Noela O'Briana. Do Československa přijel poprvé na jaře roku 1991. Při jeho druhé návštěvě v témže roce potkal na Karlově mostě Ira, který mu pověděl o sessionu v Kateřinské ulici, kde hrál Josef Janíček a někteří z jeho spoluhráčů. O'Brian vzpomíná na velmi otevřenou atmosféru: „*I've heard some music in Germany and Sweden...I mean they were very good but everything was in very controled atmosphere ... in Prague it was open for anybody*“<sup>142</sup>.

### 2) Stylová podobnost

Irská tradiční hudba muzikantů vzešlých z prostředí undergroundu se patrně originálu blížila ze všech tehdejších interpretů nejvíce – anglickými texty písní, poměrem zastoupení zpívaných a instrumentálních skladeb a přes technické nedokonalosti i stylem hraní. Miroslav Hess ze skupiny Celtic Ray v jednom interview popsal Keltly jako „*první českou kapelu, která to brala jinak než tihle folkaři*“<sup>143</sup>.

<sup>142</sup> Informátor N.O'Brian. „Nějakou hudbu jsem slyšel v Německu a ve Švédsku ... jako, byli velmi dobří, ale celé to bylo v takové kontrolované atmosféře ... to v Praze to bylo otevřené všem.“

<sup>143</sup> Rock&Pop, roč.5, č. 9, 1994.

Kapela Celtic Ray byla pravděpodobně první významnou skupinou hrající irskou tradiční hudbu na našem území. Jádrem tvořili cizinci usazení v Praze, avšak jak zase postupně odjížděli jinam, byli nahrazováni Čechy, kteří si osvojili irský styl hraní. Noel O'Brian, který v kapele působil od roku 1992 vzpomíná, že od chvíle, kdy přibrali Janíčka, začali jezdit po celé republice právě díky kontaktům, které měl tento „plastik“ z minulosti. To potvrzuje i Janíčkův spoluhráč z Velvet Underground Revival a Púca rua, René Starhon. Naopak kontakty na Čechy hrající irskou tradiční hudbu začaly kolovat mezi muzikanty v zahraničí, takže se z okruhu kolem Celtic Ray a Janíčka stala jakási „cílová stanice“ sessionových muzikantů. Irové, se kterými jsem hovořil, mi v drtivé většině případů sdělili, že do Prahy jeli již vybaveni telefonním číslem či e-mailem na nějakého českého muzikanta.

### **Dún an doras a vznik pražské scény**

V letech 1994 a 1995 se díky počínající keltománii začala těšit velkému zájmu veřejnosti i médií. Janíček vzpomíná, že na první oslavu svatého Patrika v roce 1995 přišlo do pražského klubu Roxy tisíc lidí, přičemž upoutávky běžely jak v televizi, tak v rozhlasu<sup>144</sup>. Hysterie nabývala takových rozměrů, že se Celtic Ray rozhodli pro změnu jména: „*This celtic stuff is nonsense... it's kitch... I was looking for a meaningless name – like Coca Cola*“<sup>145</sup>. Pod novým jménem Púca rua vystupovali až do roku 1997, kdy se zahraniční členové rozjeli po světě.

Skutečný zlom však přišel s kapelou Dún an doras, která inspirovala celou generaci mladých lidí, že se irské tradiční hudbě začali věnovat naplno. Kapelu založil René Starhon s Josefem Janíčkem a několika dalšími muzikanty, avšak časem vznikla sestava (bez Janíčka) složená převážně ze zahraničních sessionových hráčů, kteří Prahou původně jen projížděli, ale rozhodli se zůstat. Dún an doras byli patrně první, kdo se u

<sup>144</sup> O televizních i rozhlasových upoutávkách jsem se dozvěděl jak od J. Janíčka, tak M. Sedláčka. Druhý jmenovaný tento koncert navštívil právě kvůli hudbě Púca rua, kterou slyšel v rádiu.

<sup>145</sup> Informátor N. O'Brian. „Všechno to s téma Keltama je nesmysl ... je to kýč ... hledal jsem jméno, které nic neznamená – něco jako Coca cola.“

nás irskou tradiční hudbou živil profesionálně. René Starhon tvrdí, že se snažil „*aby byly ty čtyři, pět koncertů do měsíce, jako za peníze ... a pak jsme moli hrát ty sessiony, tak dvakrát týdně za jídlo a pít*“<sup>146</sup>. Jediný doklad živých vystoupení jsem našel ve Zpravodaji Bratrstva Keltů, kde je za listopad 1998 uvedeno dokonce osm koncertů, které Dún an doras odehráli po celé republice<sup>147</sup>. Kapela v této sestavě hrála až do roku 1999, kdy zanikla kvůli naprostému vyčerpání jejích členů. Měla však obrovský vliv na mladou generaci, neboť dokázala, že založit kapelu hrající irskou tradiční hudbu může být cesta ke „slávě“. Jonnathan Tennant, který jako osmnáctiletý Dún an doras občas doprovázel na didgeridoo a perkuse se vyjádřil takto: „*I dare to say the standard was so high and people maybe wouldn't have liked irish music cause they have seen some shit band, they saw Dún an doras and they were like : woo, actually this is quite good.*“<sup>148</sup> Rozhodující úlohu Dún an doras zmiňuje celá řada českých muzikantů. „*Dún an doras - to byl etalon ke kterému se všichni, ať u vědomě nebo ne, vztahovali ... u nás to snění bylo, že dotáhnem nějaký dobrý muzikanty sem... ten sen se odrážel od těch Dún an doras, co tady existovali, kdy jako sem přijeli našláplý muzikanti... že vznikne něco takovýho*“<sup>149</sup>. „*Počátky irské hudby vidím v Dún an doras, který to tady odpálili a ty tady odstřelili tu vlnu*“<sup>150</sup>.

Díky Púca rua a zejména Dún an doras se lidé, kteří se s irskou tradiční hudbou setkali v rámci jiných polí (většinou přes keltománii), začali více zajímat o její „stylově čistou“ podobu. Začaly vznikat české kapely, které si za cíl vytýčili hrát irskou hudbu tak, „jak ji hrají Irové“ „*My jsme to chtěl dělat, aby to bylo v pořádku, aby to bylo ozdobený správně*

<sup>146</sup> Informátor R.Starhon.

<sup>147</sup> Zpravodaj č 17. 1998. Seznam koncertů: 11.listopadu, České Budějovice Hospoda U Singera; 12. listopadu, Písek; 13. listopadu, Zlín Klub Golet; 14. listopadu, Břeclav M- Klub; 15. listopadu, Uherský Brod Kulturní Dům; 18. listopadu, Praha Klub Mlejn; 21. listopadu, Chrudim; 29. listopadu, Praha Jazz klub Železná.

<sup>148</sup> Informátor J.Tennant. „Dovolím si tvrdit, že ten standard byl opravdu tak vysoký, že lidé, kterým by se možná irská hudba nelíbila, protože viděli nějakou mizernou kapelu, když viděli Dún an doras, tak si řekli: “Jo, tak tohle je fakt dost dobrý”“.

<sup>149</sup> Informátor M.Sedláček.

<sup>150</sup> Informátor M.Zienert.

*a ne odfláklý, jako to tady dělaj ...kapely, který ...to hrajou po česku*<sup>151</sup>. „*Měli jsme plány, že budem to dělat, budem to dělat profesionálně, budem tady v čechách špička*“<sup>152</sup>

Martin Sedláček naznačuje, že motivací mohlo být i zaujmout stejně staré protějšky.

První z těchto formací neměly dlouhého trvání a jejich složení se neustále měnilo. „*Lidi začali hrát, ale došlo jim, že jednak nemůžou hrát v orchestru a jednak si taky začali lízt na nervy a proto se to takhle lámalo*“<sup>153</sup>. Kupříkladu dva z mých respondentů, Martin Sedláček a Marek Zienert, prošli do roku 2000 čtyřmi různými kapelami.

V zásadě lze ale tvrdit, že naprostá většina českých kapel hrajících irskou tradiční hudbu vznikla krátce po rozpadu Dún an doras, případně se vyvinula z těch, které brzy zanikly.

V roce 2000 v létě uspořádal v Praze Jan Ráb první workshop irské tradiční hudby, kam pozval zahraniční hudebníky, aby učili české zájemce tradiční styl hraní. Tato setkání se konají víceméně pravidelně až dodnes a jsou místem, kde se mohou potkat muzikanti, kteří o sobě doposud nevěděli, čímž se komunita lidí hrajících irským stylem rozšiřuje.

## **Kapely a session**

Podobně jako v Irsku, i v českém kulturním prostředí je dnes pole irské tradiční hudby tvořeno kapelami a sessionovými hráči. Rozdíl spočívá v tom, že mezi nimi neexistuje žádný dialektický vztah, nýbrž představují dva póly, dvě pojetí toho, jak hrát irskou tradiční hudbu „správně“, přičemž je v obou případech kladen důraz na rozdílné aspekty tradice. Snaha hrát irskou tradiční hudbu jako v Irsku vedla část muzikantů k tomu, že adoptovali i tradici hospodských sessionů jako nedílnou součást žánru, zatímco druhá část chápe irskou tradiční hudbu pouze jako hudební styl. Oba tyto póly lze chápat jako

---

<sup>151</sup> Informátor M.Zienert.

<sup>152</sup> Informátor M.Sedláček.

<sup>153</sup> Informátor M.Sedláček.

důsledek situace, do které se pražská scéna irské tradiční hudby dostala kolem roku 2000.

### 1)Session

Meg Farrell ve svém článku "The Other Side of Euro-Paddy Land" referuje o prostředí pražských sessionů na přelomu tisíciletí následovně: „ *The atmosphere of the session was not unlike one in Ireland or New York. Familiar tunes were played with a sprinkling of songs. There was also an air of familiarity among the musicians. They were comfortable playing together, moving from set to set without a lot of discussion...It was music played not for money or prestige but for the sheer joy of it. It was an illustration of the fact that for many musicians the attraction of Irish traditional music goes beyond the melodies themselves.*”<sup>154</sup>

Co však Farrell nezachytila, nebo pouze nezdůraznila, byla skutečnost, že veškeré sessiony českých muzikantů fungovaly na kapelní bázi. "Sessiony tehdy znamenaly, že ta kapela šla do té hospody a hrála tam sama a doufali jsme, že někdo přijde, cizí, z Irska". Sessiony, které by přesáhly kapelní rámec ztroskotávaly jednak proto, že hudebníci neměli jednotný repertoár, každá kapela tedy odehrála svůj "koncert", ale také právě pro svoji společenskou povahu – mezi soubory vládlo jisté napětí a soutěživost, které dobře charakterizuje Sedláčkov "čekání na Ira". Michaela Rábová, která dlouhá léta jezdila na sessiony irské hudby do Německa vzpomíná na první seznámení s českým sessionem takto: "A pak nějak v Praze mi přišlo, že jsem najednou začala narážet, že ty sessiony teda nejsou takový jako v tom Německu, ale že jsou tu i nějaký antipatie mezi určitejma okruhami lidí v té muzice, který mě minuly, protože jsem byla mladší ... pak jsem zažila pár těch sessionů, kde byly ty snahy všechny tam sezvat a dopadlo to tak, že tam každě si hrál ty svoje tony,co hraje na podiu a mezi sebou se nebavili, jednou v Molly Malone's se hrály dva sessiony v jedné místnosti a to byl mazec."<sup>155</sup> Podobnou zkušenost má i Marek Zienert: "Chodili jsme,

---

<sup>154</sup> Farrell. „Atmosféra sessionu se nelišila od těch v Irsku nebo v New Yorku. Hrály se známé melodie, tu a tam nějaká píseň. Bylo také cítit, že se muzikanti dobře znají. Byli dobře sehraní a sety za sebou kladli bez velkých diskuzí... Byla to muzika hraná nikoliv pro peníze nebo prestiž, ale pro čiré potěšení. Potvrzuje se tak skutečnost, že u mnohých muzikantů zaujetí pro irskou tradiční hudbu hudební stránku věci přesahuje“

<sup>155</sup> Informátor M.Rábová.



*jenomže ...jsme tam přišli a nefungovalo to... jako předhánění se, která kapela zahraje líp*<sup>156</sup>.

Postupem času tato klání vyústila tak, že část muzikantů ztratila o session jakožto způsob hraní zájem a věnovala se nadále hraní v kapelách. Ovšem utvořily se také skupiny lidí, kteří v sessionech spatřovali autentické prostředí irské tradiční hudby a zaměřili se proto čistě na tento způsob produkce. Vznikaly tak “kapely” jiného druhu, které si daly za cíl, že kapelami nebudou a začaly fungovat de facto jako “skanzen” irských hospodských sessionů v českém kulturním prostředí, které tento fenomén nezná. Označením “kapela jiného druhu” se pouze snažím zdůraznit, že počet i složení muzikantů na těchto sešlostech bylo prakticky neměnné, avšak svým pojetím – důrazem na společenský rozměr hraní, předem nedomluvený repertoár a aranžmá skladeb -tyto sessionem nepochybně byly. Postupem času se navíc rozrůstala muzikantská základna o další generace hráčů, kteří sessionový repertoár obohatili o nové melodie.

Na tomto místě bych rád připomněl svoji pozici insidera, kterou ve vztahu k předmětu zkoumání zaujímám. Od šestnácti let jsem pravidelným návštěvníkem sessionů jednoho z pražských okruhů a je tedy možné, že je tím můj způsob nazírání problematiky zkreslen. Tuto skutečnost uvádím kvůli etickému hledisku výzkumu.

Irský session v České republice je v zásadě dvojitý. Zpravidla jsou tak označovány “kulisy”, akustické vystoupení kapel v prostředí hospod a čajoven, a v pravém slova smyslu se o session nejedná, nebo jde o hudební sešlost úzkého okruhu přátel, kteří si spolu přišli zahrát. V žádném případě ale nejsou “líhni” muzikantů, spíše naopak se čistě sessionoví hudebníci rekrutují z lidí, kteří z kapel odešli.

## 2)Kapely

Pro lidi, kteří se na konci devadesátých let irskou tradiční hudbou chtěli zabývat, představovaly kapely prakticky jediný myslitelný způsob organizace společného hraní, což do jisté míry přetrvává dodnes. Rané pokusy o hospodský session tuto skutečnost dobře ilustrují. Muzikanti mohli – a chtěli - fungovat pouze jako součást kapely. Repertoár společný všem „irským muzikantům“, který by každému jedinci otevřel možnost společných sessionů, byl z hlediska kapel „noční můrou“, neboť mohl ohrozit jejich

---

<sup>156</sup> Informátor M.Zienert.

výjimečnost. I to je možná důvod proč projekty jako *Prague Virtual Tunebook*<sup>157</sup> skončily neúspěchem. Inflaci irských kapel na přelomu tisíciletí naopak provázela potřeba odlišit se. Řada skupin, které hrály irskou tradiční hudbu se rychle přeorientovala na „irskou hudbu trochu jinak“<sup>158</sup> a hledala inspiraci ve worldmusic.

*„Hudba nové sestavy prošla (alespoň v instrumentální části repertoáru) rychlým vývojem od ryze tradičních skladeb k převážně vlastní tvorbě v propracovanějších aranžích“*<sup>159</sup>

*„Kapela Marw vstoupila na scénu české irské hudby roku 2000. Během následujících let prošla významným žánrovým i personálním vývojem, až se ustálila v dnešní podobě, kdy klade stále větší důraz na vlastní tvorbu.“*<sup>160</sup>

To se odrazilo i ve způsobu, jak tito lidé irskou tradiční hudbu chápali. Vzpomínám si, jak mi v roce 2003 jeden hudebník vysvětloval, že „*session kazí styl*“ a že „*z toho už vyroste*“<sup>161</sup>. Rozdíl mezi ním a irskými progresivními muzikanty, na které se dotýčný odvolával, je právě v tom, že oni by si nedovolili něco takového tvrdit, neboť právě na sessionu se naučili hrát. Michaela Rábová, která hostovala v kapele Marw, se setkala dokonce s nechuťí učit se další tradiční instrumentální skladby : „*Já jsem jim říkala, proč skládaj nový tony, který jsou často podobný těm tradičním, anebo nejsou tak dobrý... mezi tradičníma se daj najít taky zvláštní tony, voni hrajou zvláštní tony... a oni říkali, že to může hrát každý, ty tradiční, že na tom není nic zvláštního... a Michal že nemá čas učit se ty tradiční*“<sup>162</sup>

---

<sup>157</sup> [www.irsko-aktualne.cz/irska-hudba](http://www.irsko-aktualne.cz/irska-hudba), [www.irskahudba.unas.cz](http://www.irskahudba.unas.cz).

<sup>158</sup> motto kapely Marw.

<sup>159</sup> [www.dunandoras.cz](http://www.dunandoras.cz), 19.5.09.

<sup>160</sup> [www.marw.cz](http://www.marw.cz), 19.5.09.

<sup>161</sup> Vzhledem k tomu, že jsem s dotýčným nedělal formální rozhovor a nedal mi tudíž svolení s jeho uveřejněním, nebudu uvádět jeho jméno.

<sup>162</sup> Informátor M.Rábová.

## Herní příležitosti dnes

V předchozích kapitolách jsem se pokusil upozornit na skutečnost, že irská tradiční hudba –písňe a instrumentální skladby – má v českém kulturním prostředí mnoho podob a to zejména v závislosti na prostředí, které umožnilo její produkci. V zásadě je možné setkat se s irskými písněmi v originále i přeloženými do češtiny, tradičními instrumentálními skladbami hranými zcela neirským stylem, naopak irským stylem zahrané vlastní skladby a celou řadu dalších podob. Utřídit vývoj hraní tohoto žánru podle ideálně typických kontextů se mi zdálo funkční právě proto, abych na tuto pestrost upozornil. V této kapitole bych naopak rád tyto kategorie sevřel a podíval se na fenomén irské tradiční hudby trochu jinou optikou.

### Koncert

Vystoupení kapel, jak již bylo řečeno, představuje v současné době nejčastější způsob, jak se setkat s irskou tradiční hudbou na území České republiky. Bez vystupování nemá kapela smysl. Pro její existenci je publikum klíčové a to najdou hudební skupiny tohoto zaměření zpravidla na festivalech „keltské kultury“, folk & country a world music. Tito posluchači se zpravidla o irskou tradiční hudbu příliš nezajímají. Přišli na festival určitého zaměření a podle toho posuzují výkon muzikantů. Tyto rozdílné nároky jsem se pokusil vylíčit v předchozích kapitolách. Vzhledem k tomu, že jsou kapely na publiku bytostně závislé, dají zavděk i akcím, kde jsou na okraji zájmu. Přesto lze říci, že muzikanti, kteří se k irské tradiční hudbě dostali přes českou folk&country více tíhnou k akcím jako jsou Porty a Zahrady, představitelé „irské hudby trochu jinak“ zaujmou spíše příznivce world music, než novodobé „Kelty“ a ti nejspíš nejvíce ocení tradiční pojetí, případně fúze se „středověkou hudbou“.

Pokud si kapely pořádají koncert samy, pocházejí návštěvníci hlavně z řad kamarádů a známých, přičemž logicky platí, že čím déle kapela působí, tím větší je zastoupení širší veřejnosti. Například nejdéle působící skupina v oblasti irské a skotské

hudby, Asonance, má velmi početnou základnu fanoušků<sup>163</sup> po celé republice, kteří se rekrutují hlavně z posluchačů české folk&country. Na základě mých pozorování i tvrzení členů kapely lze říci, že jsou zastoupeny všechny generace. Asonance spíše představuje výjimku. V Praze vzniklo na konci devadesátých let publikum, které se zaměřilo na irskou tradiční hudbu jako žánr a kapely tohoto zaměření mají šanci, že se řady přátel rozšíří právě o tyto posluchače. V zásadě jsou v něm zastoupeny všechny generace, přesto převažují lidé, kteří byli v mládí zasaženi vlnou keltománie a boomem irské tradiční hudby.

## Session

Ve srovnání s kapelním vystupováním je session naprosto okrajovou záležitostí. Slovem session mám na mysli takový způsob hraní, který je primárně společenské povahy. Hudebníci hrají sobě navzájem a neměli by tudíž být nikterak závislí na přízni publika. To však neplatí zcela a dostávám se zde k první překážce, která stojí takovému pojetí hudební produkce v cestě. V Česku je provozování i poslech hudby vykázan na místa k tomu určená - což jsou kluby, kulturní domy a festivaly – a hudebníci se proto potýkají s neochotou hospod session podporovat. Taková je zkušenost všech muzikantů, kteří se o něco podobného pokoušeli. Irská tradiční hudba je přeci jen cizí element a běžného návštěvníka hospody ruší. Marek Zienert to popisuje slovy: „*Voni to chvíľku vydržej, ty lidi, ale pak je to začne štvát a „zahrajte něco pořádného, zazpívejte stánky“*“. I majitelé dávají přednost hudbě, kterou mohou kontrolovat, nebo která vydělává (jukebox). K této praxi přestoupily alespoň v Praze veškeré irské hospody, sessiony se tedy pořádají výlučně v českých hospodách. Druhá překážka spočívá v tom, že session je cizí i muzikantům, kteří by se ho teoreticky mohli díky znalosti repertoáru účastnit.

Přesto k pořádání sessionu dochází. Nejčastěji v Praze, kde je největší základna sessionových muzikantů, a v Plzni. Účastnil jsem se i velmi početného sessionu v Brně. Tím, že se jedná o akce s nulovou propagací, je obtížné se o nich dozvědět, pokud člověk není napojen na úzký kruh známých. Z toho důvodu jsem bohužel odkázán na

---

<sup>163</sup> Byl jsem na několika koncertech, na které dorazilo i cca. 600 příznivců.

vlastní zkušenost a nejsem schopen dohledat informace o sessionech, kterých jsem se nezúčastnil.

## **Oslavy svatého Patrika**

Svátek svatého Patrika, patrona Irska, je zvláštní příležitostí pro všechny muzikanty i posluchače, kteří se o irskou tradiční hudbu zajímají. Pořadatelé kulturních akcí i firemních rautů v něm spatřují zajímavé téma pro programové zpestření, pro kapely je svátek dobrým důvodem pro pořádání koncertu a pro posluchače je zase dobrým důvodem na takový koncert vyrazit. Ve výsledku každý rok v době kolem svátku počet koncertů a sessionů a placených hraní irské tradiční hudby rapidně stoupne. Osobně jsem na svatého Patrika již hrál na sessionech, na podiu, na firemních akcích a dokonce v kasinu.

Od roku 1998 se v Praze v týdnu kolem svátku svatého Patrika každý rok koná Irish Music Festival. První ročníky měly díky vlivu keltománie velký úspěch. Celý týden zněla irská tradiční hudba z irských hospod i z podia na Staroměstském náměstí a oslavy se dostaly i do zpravodajství českých televizí. René Starhon vzpomíná, že tehdy festival zahrnoval víc atrakcí, údajně točilo zelené pivo. Právě díky zájmu velkého počtu lidí si pořadatel mohl dovolit i vystoupení zahraničních muzikantů, kteří byli inspirací pro tuzemskou scénu. Dnes je sice zájem podstatně menší, přesto však jsou oslavy svatého Patrika významnou událostí pro muzikanty i posluchače irské tradiční hudby.

## IV.

### Závěr

Na závěr se pokusím shrnout nejdůležitější teze obsažené v předchozích kapitolách, a je rovněž na místě, abych zhodnotil, do jaké míry se mi podařilo dostát závazkům, které jsem si v úvodu práce předsevzal. Cílem práce bylo „prozkoumat v jakém kontextu se irská tradiční hudba provozovala na území České republiky, jakým způsobem v něm byla nahlížena a jak se obojí proměňovalo v průběhu let“, přičemž kontext jsem nahlížel skrze koncepci pole Pierra Bourdieuho. První část práce měla za cíl uvést čtenáře do problematiky a seznámit ho s jevy, jejichž pochopení je dle mého soudu nezbytné pro orientaci v dalších kapitolách.

První část práce jsem věnoval irské tradiční hudbě v jejím „přirozeném“ prostředí, zejména vztahu hospodských hudebních sešlostí, sessionů, a interpretů, kteří mění její podobu. Sessiony představují naprosto nejčastější a nejrozšířenější formu živé produkce a je rovněž místem, kde se muzikanti učí hrát tradičním způsobem. Z jejich řad se pak rekrutují výjimeční hudebníci, kteří ať už jako sólisté nebo členové kapel prostřednictvím nahrávek ovlivňují a inovují sessionový repertoár. Hraní v kapele je však ve srovnání s hraním na sessionech zcela zanedbatelnou záležitostí. Tento způsob utváření tradice není starší než šedesát let a je docela možné, že se bude vyvíjet jinak.

Irská tradiční hudba i způsob, jakým se hraje, prošel zejména poslední dobou dynamickým vývojem, který probíhal z velké části i mimo Irsko. S tím je třeba přistupovat k její domnělé „archaičnosti“. Doufám, že se mi podařilo dostatečně objasnit původ zavádějící kategorii „keltská hudba“, do níž je irská tradiční hudba často řazena, a zpochybnit představu, že by existovala nějaká spojitost mezi ní a hudbou starověkých keltských kmenů. Pokusil jsem se tak dekonstruovat jeden z mýtů, který našel živnou půdu v celosvětovém fenoménu „keltománie“, která se zrodila v ovzduší New Age na začátku osmdesátých let. Způsob, jakým si „keltomanský diskurz“ přivlastňoval celou řadu aktivit a myšlenkových směrů, lze osvětlit jako novodobý mýtus v intencích R.Barthese.

Druhá část již byla plně věnována živé produkci irské tradiční hudby na území České republiky. Představil jsem čtyři prostředí, v jejichž rámci ji mohli hudebníci hrát, přičemž každé má jinou strukturu a každé generuje odlišný přístup k jejímu provozování. Před rokem 1989 našla tradiční irská hudba místo v kontextu folku, country a trampské písně, a v kontextu undergroundu. Obě tyto prostředí vznikly jako produkt normalizace, v prvním případě šlo o jistý kompromis - režim byl ochoten tyto aktivity tolerovat, pakliže budou respektovat určité limity - v druhém případě vznikla nezávislá umělecká scéna, která se však ocitla na okraji společnosti a musela se potýkat s represí státních orgánů.

Irské tradiční písně se v kontextu české folk&country objevila díky americkým folkovým vzorům. Bob Dylan a zejména Joan Baez čerpali z repertoáru amerických lidových písní, který z velké části tvoří právě písně irských imigrantů. Ty přebírali i čeští hudebníci s tím rozdílem, že texty přebásnili do rodného jazyka. Tato autocenzura byla běžnou praxí, na kterou přistoupil každý, kdo si chtěl zahrát koncert před větším obecnstvem. Díky tomu se český překlad stal samozřejmostí jak pro hudebníky, tak pro publikum. Prostředí folk&country dalo tak vzniknout specifickému přístupu k irské tradiční hudbě, zosobněnému kapelou Asonance, ke kterému se dodnes hlásí celá řada kapel, vedle Asonance například Celtic Cross, Jauvajs, Naholou 25, Shivers, aj. Charakteristické je především upřednostnění písní před instrumentálními skladbami, české texty a ignorování irské tradiční ornamentace.

Do undergroundu se irská tradiční hudba dostala zejména díky britským folkrockovým kapelám a díky vazbám na zahraničí se zde dříve rozšířily originální nahrávky irských lidových interpretů. Hraní koncertů pro širokou veřejnost nepřipadalo v úvahu, umělecká činnost směřovala výhradně k lidem uvnitř společenství, kteří oceňovali zpravidla autentičnost a tvůrčí poctivost. Anglické texty, které dokonce stály u vzniku undergroundu, nemohly představovat problém. Irská tradiční hudba v podání těchto jedinců, zejména Josefa Janíčka, se originálu blížila podstatně více než v případě kapel působících v kontextu folk&country. Instrumentální skladby převažovaly nad zpívanými, texty písní zůstaly v angličtině.

V devadesátých letech dorazila do České republiky módní vlna „keltománie“, čímž vzrostl o tradiční irskou hudbu zájem a získala velký prostor v médiích i na nově vzniklých festivalech zaměřených na „keltskou kulturu“. Celou řadu aktivit, jako například ekologické iniciativy, které před rokem 1989 našly místo v kontextu trampingu, country a folku, se podařilo sloučit právě pod „keltskou nálepkou“. Nadá se tvrdit, že by pod vlivem keltománie vzniknul nějaký specifický přístup k interpretaci irské tradiční hudby, spíše dala podnět nejrozličnějším fúzím, hlavně s rockovou a „středověkou“ hudbou. Soudě podle dobových ohlasů, byla ceněna určitá „tajemnost“, která patrně lépe vyznívala v instrumentálních pasážích. Keltománie přivedla k irské tradiční hudbě řadu zájemců, mnozí z nich se jí později začali sami věnovat.

Brzy po revoluci začali do Československa proudit ze zahraničí muzikanti, kteří se irskou tradiční hudbou setkali v prostředí hospodských sessionů. Velký zájem o ně zpočátku projevovali právě čeští hudebníci, neboť širší veřejnost tuto hudbu příliš neznala. Vznikly první kapely, které byly složeny jak z cizinců, tak z českých, zejména undergroundových, hudebníků, jejichž repertoár tvořily oblíbené sessionové písně a melodie – Celtic Ray a Dún an doras. Tyto hudební skupiny podnítily řadu mladých lidí, aby si osvojili irský tradiční způsob zdobení a frázování a hráli irskou tradiční hudbu tak, jak se hraje v Irsku. Inlace kapel tohoto zaměření na přelomu tisíciletí způsobila, že se tato scéna rozštěpila na sessionové hráče a „inovátory“. Struktura je však jiná než v Irsku, tam je mezi nimi dialektický vztah – session ovlivňuje inovátory, inovátoři zpětně sessionový repertoár. V České republice jde o dvě odlišné pozice. Jedna skupina hudebníků skládá v irském stylu autorské instrumentální skladby, které mají své místo v kapelním repertoáru, a session neprovozuje, druhá skupina se naopak cíleně věnuje společnému hraní na sessionech, kde autorské počiny jejich kolegů nezazní.

V poslední kapitole jsem se pokusil naznačit, jak spolu tyto odlišné kontexty koexistují.

Tato práce je vůbec prvním pokusem o zmapování živé produkce irské tradiční hudby na území České republiky a je proto třeba ji chápat jako pouhý úvod do této problematiky. Výklad zdaleka nebyl vyčerpávající a doufám, že se mi tak alespoň podařilo předesílit témata, která by se v budoucnu mohla stát předmětem dalšího zkoumání. Cítím, a

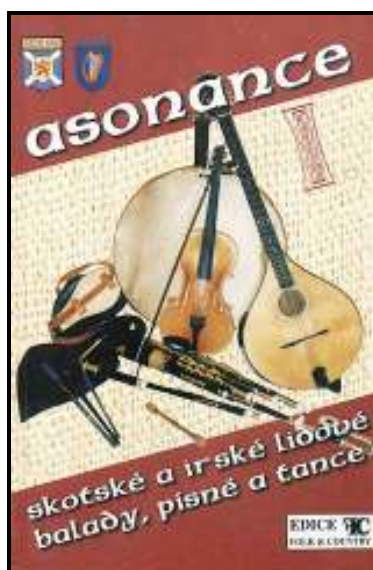


naznačoval jsem to již v textu, že k lepšímu pochopení obliby irské tradiční hudby nejen v České republice, ale i ve světě, by zcela určitě přispěla detailní analýza „keltomanského diskurzu“. Na tomto místě však bude vhodnější výklad ukončit a vynořivším se otázkám raději věnovat jinou publikaci.

## Obrazová příloha



A



B



C

**A** – Asonance v roce 1976 jako klasická FTC kapela

**B** – Asonance vydala celkem tři zpěvníky, které obsahují české texty převzatých lidových písní. I další kapely, které k irské tradiční hudby přistupují s estetikou FTC, např.

Fiannan, Jauvajs, Shivers, své překlady i s akordy zveřejňují, pouze na internetu.

**C** – Na celostátní Portu Shivers nepostoupili, neboť „se ubírají směrem, který s country a folkem nemá nic společného“. Přesto měli v oblastním kole úspěch.



**D**



**E**



**F**



**G**

**C,D,E** – Snímky zachycují prostředí různých ročníků festivalu Beltine. Na obrázku E je vidět průvod „keltských“ bojovníků přímo pod hlavním podiem. Na Beltine se mísí nejrozličnější symboly – irská tradiční hudba, starobylý hrad, pečené prase a ručně mletá mouka, keltské ornamenty, šermíři, medovina, archeologové a vědecká fakta (záruka pravdivosti)– a vytvářejí společnou sugestivní mytologickou řeč.

**F** – Publikum na koncertě kapel hrajících irskou tradiční hudbu v Žatci.



H



I



J



K

**H,I** – Tradiční irský hospodský session v hrabstvích Clare (H) a Cavan (I).

**J,K** – Pokusy českých muzikantů o tradiční irský hospodský session v Praze (J) a v Plzni (K).





**L**



**M**



**N**

**L,M,N** – Vystoupení pražských kapel Shannon (L), Marw (M) a nové sestavy Dún an doras (N)

# Seznam pramenů a použité literatury

## Bibliografie

J.Alan (ed): Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 - 1989. NLN, Praha, 2001.

K.Altman: Trampové a moc. K problematice postavení tramského hnutí ve společnosti od počátku dvacátých let do současnosti. In Český lid 3/2000, AV ČR, 2000.

R.Barthes: Mytologie, Dokořán, Praha, 2004.

P.Bourdieu: Teorie jednání. Karolinum, Praha, 1998.

J. Bouzek: Keltománie- odpověď na anketu. In Archeologické rozhledy 50, 1998, č.2, str. 477-478.

J. Červinka: Keltománie- příležitost pro archeologii. In Archeologické rozhledy 50, 1998, č.2, str. 479-480.

M.Dietler: "Our Ancestors the Gauls": Archaeology, Ethnic Nationalism, and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe. In American Anthropologist, New Series, Vol. 96, No. 3 (Sep., 1994), str. 584-605.

M.Farrell: The Other Side of Euro-Paddy Land. Traditional musicians abroad in pursuit of a social context. In The Journal Of Music, Nov/Dec 2002.

C.Geertz, Interpretace kultur. Vybrané eseje. SLON, Praha 2000.

J.Herman: British Folk-rock: Celtic rock. The Journal of American Folklore, Vol. 107, No. 425 (Summer, 1994), str. 419-423.

E.Hirsch: Imaginary Irish Peasant. PMLA, Vol. 106, No. 5 (Oct., 1991), str. 1116-1133.

D. J. Jones: Na cestě k domorodé antropologii. Přel. M. Jakoubek. Biograf 39, 2006.

M.Konečný: Folkový receptář: Metodická příručka pro práci se skupinami, sólisty a autory folkové hudby. Pražské met. středisko kulturně vých. činnosti ROH, Praha, 1986.

J.Moravčík: Kelti a Bójové. In M.Pavlicová, I. Příbylová (eds.): Od Východu na Západ a od Západu na Východ. Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou, 2005, str.30-36.

J.Moravčík: Keltská hudba. Torst, Praha, 2004.

Z.R.Nešpor: Děkuji za bolest. Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.- 80. let. CDK, Brno, 2006.

P.Placák: Fízl. Torst, Praha, 2001.

J.Porter: Introduction: Locating Celtic Music (and Song). In: Western Folklore, Vol. 57, No. 4, Locating Celtic Music (and Song) , Autumn 1998.

L.Radostný: Úvod do kontextu tradiční irské instrumentální hudby. Bakalářská práce (Bc.)-Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Praha, 2001.

V.Salač: O „Keltománii“ a knize profesora Birkhana. In Archeologické rozhledy 50, 1998, č.2, str. 465-474.

M. Slabina: O čem chceme diskutovat?. In Archeologické rozhledy 50, 1998, č.2, str. 478.

B. Sweers: Electric folk in England. Musical and Sociocultural Aspects. Dissertation zur Erangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg, Hamburg, 1999.

N. Venclová: Keltománie aneb „co je keltské, to je hezké“. In Archeologické rozhledy 50, 1998, č.2, str. 474-477.

J. Waldhauser: Keltománie a redakční mánie. In Archeologické rozhledy 50, 1998, č.2, str. 478-479.

## **Prameny**

Bratrstvo Keltů: Zpravodaj. Bratrstvo Keltů, Praha, 1995 -.

Folk & County. Hudební měsíčník. Folk & county klub, Praha, 1991 -.

Rock&Pop. Úplný průvodce moderní hudbou. Muzikus, Praha, 1990 -.

Asonance: 30 let na podiu. DVD, vlastní náklad, 2008.

Rinceoirí: 10let Rinceoirí 1997-2007. DVD, vlastní náklad, 2007.

Diskusní forum o irské tradiční hudbě na serveru [www.lide.cz](http://www.lide.cz):

[http://forum.lide.cz/forum.fcgi?akce=forum\\_data&auth=&forum\\_ID=20220](http://forum.lide.cz/forum.fcgi?akce=forum_data&auth=&forum_ID=20220)

Tyto stránky obsahují odkazy na veškeré oficiální stránky kapel, z nichž v práci čerpám:

<http://www.irsko-aktualne.cz/irska-hudba>