

dílech na určitou skupinovou identitu se snaží využívat právě pro ni charakteristické hudební znaky typu ikon a indexů. Ne náhodou se tak k řadě hudebních žánrů a stylů pojí etnické či regionální „nálepky“: *rai* je vnímán jako alžírský, *fado* portugalské, *zouk* antilský apod.

Objasňovat pouze, co a jak hudba symbolizuje, ale nestačí. Provozování hudby totiž nejen významy odráží, ale přímo stojí za vznikem mnoha aspektů kultury a společenského života a má schopnost je nejen přetvářet, ale i nově tvořit (SEEGER 1987). Americká etnomuzikoložka Kay Kaufman Shelemay zkoumala společenství hudebníků zabývajících se starou hudbou. Její výzkum odhaluje společný zájem o aktivní provozování hudby jako hlavní faktor utváření komunity, jenž významně ovlivňuje hodnotový systém jejích členů i jejich rodinné a partnerské vztahy (SHELEMAY 2001). K obdobným závěrům dospěl i nedávný rozsáhlý výzkum členů folklorních tanečních souborů v České republice, využívající metody orální historie (STAVĚLOVÁ a kol. 2021).

Tato kniha se pokouší ukázat, že také v české Vídni jsou hudebně taneční aktivity důležitým kulturně-společenským pojítkem a významnou součástí každodenních životů jednotlivců i chodu dosud aktivních menšinových spolků.

Vídeňští Češi jako diasporická kulturní formace

Heterogenita
české vídeňské
menšiny

Když lidé migrují, berou si s sebou i svoji hudbu, ale její význam v novém prostředí se proměňuje jak pro hudebníky-jednotlivce, tak pro skupinu posluchačů. Aktéři popisovaných hudebních světů české Vídne současnosti se řadí na různá místa v rámci spektra odlišně situovaných příslušníků menšiny.¹² Toto spektrum zahrnuje jednotlivce od nadšených členů menšinových spolků, kteří jsou v nich činní i po několik generací, až po ty, kdo se do spolků záměrně odmítali zapojit anebo si vytvořili svébytný prostor pro realizaci svých aktivit mimo institucionální zázemí menšiny. V tomto smyslu se pokouším reflektovat omezení předchozích výzkumů, které spočívalo v ústřední či výhradní orientaci na organizované formy emigrantského sdružování v krajanských a zájmových spolcích (NEŠPOR 2005: 259–260). Odlišné podoby hudební tvořivosti, účasti na hudebních událostech i vztahů k menšině a jejím spolkům jsou podmíněny migrační zkušeností Čechů, kteří se dostali do Rakouska za různých okolností především od druhé poloviny 19. století a přicházejí za prací i v 21. století. Nahlédnutí do hudebních světů české Vídne tak rovněž odhaluje identitu i pocit přináležení současných vídeňských Čechů jako cosi vyjednávaného, relačního a situačního, specificky utvářeného právě díky životu v rakouské metropoli, kde vídeňští Češi nacházejí domov již po několik generací a jsou dodnes významnou, ne-li nejvýznamnější součástí české diaspory.

Vraťme se nyní k uvažování výše zmíněného Thomase Turina a k jeho konceptu kultury, kterou pojímá jako souhrn tzv. habitů myšlení a jednání, sdílený vymeze-

¹² Z diskuse v rámci sympozia studijní skupiny International Council for Traditional Music (ICTM) „Music and Minorities“ ve Vídni v roce 2018 vzešla aktualizovaná definice menšiny. Pojem se vztahuje ke komunitám anebo jednotlivcům, u nichž s ohledem na jejich příslušnost k zranitelným skupinám hrozí vyšší riziko diskriminace na základě etnicity, rasy, náboženství, jazyka, genderu, sexuální orientace, postižení, politického názoru, sociální nebo ekonomické deprivace. Viz <http://www.ictmusic.org/group/music-and-minorities>.

nou skupinou jednotlivců. Podle rozsahu sdílených habitů¹³ mohou lidé náležet do různých méně početných a specifičtěji zaměřených tzv. kulturních kohort či do širších kulturních formací (TURINO 2008: 95). Specifickým druhem formací, kterých si Turino obzvláště všímá, jsou právě diasporické kulturní formace (TURINO 2008: 118), zahrnující uskupení lidí žijících mimo svoji původní domovinu.

Následující text přistupuje k vídeňským Čechům jako k diasporické kulturní formaci, v jejímž rámci se lze setkat s odlišnými kulturními kohortami, které jsou de facto chápány jako ony hudební světy české Vídně současnosti.¹⁴ Na rozdíl od pražských hudebních světů (JURKOVÁ a kol. 2013: 13) však v tomto případě nejsou primárně vytyčeny městským vídeňským prostředím, ale vztahují se k hudebně tanečním projevům a aktivitám jednotlivých kulturních kohort česko-vídeňské diasporické formace: je to hudební svět kulturní kohorty původně starousedlických spolků v čele se Školským spolkem Komenský a zejména Sokolem a jejich nejvýznamnějšími aktivitami (hudební výchova na českých menšinových školách, Reprezentační a maturitní ples a fenomén české besedy, Moravské hody). Jeho protipól představuje hudební svět podniku Nachtsyl, stojící zcela mimo menšinové institucionální a spolkové struktury a spjatý s kulturní kohortou uprchlíků po roce 1968, resp. signatářů *Charty 77*. K němu se přitom vztahují nejen ti, kdo do Vídně uprchli v osmdesátých letech (Jiří Chmel, Dáša Vokatá). Představuje rovněž identitní ukazatel i pro mladší generaci, která vyrůstala ve Vídni až od devadesátých let (Tomáš Novák). Kulturní kohorta novodobých migrantů z České a Slovenské republiky vytváří specifický hudební svět především v okruhu tanečního, hudebního a jazykového spolku Marjanka. Protože celkově je českovídeňská diasporická kulturní formace dnes, na prahu první čtvrtiny 21. století, podobně jako v minulosti značně heterogenní, její příslušníci jsou nesterpně situovaní a s ohledem na různou vlastní migrační zkušenost nebo zkušenosti svých předků k menšině obecně zaujímají odlišné postoje. To se však nevylučuje s poznatkem, že českovídeňské kulturní kohorty/hudební světy nemají neprostupné hranice. Případ skupiny The Turnarounds, vzešlé z absolventů Komenského škol, ukazuje jak dosud patrnou vazbu na starousedlickou kulturní kohortu, tak i zakotvenost v rakouském prostředí a vídeňské hudební scéně. Podobně původně starousedlický, dnes revitalizovaný zpěvácký spolek Lumír s dlouhou tradicí sdružuje Čechy a Slováky příchozí do Vídně v druhé polovině 20. století, ale i v době po roce 1989, resp. před pár lety. Jestliže i jedince lze chápat jako samostatný hudební svět (SLOBIN 2000: ix), uzavírá spektrum českovídeňských hudebních světů životní cesta

**Kulturní
kohorty
a hudební
světy
vídeňských
Čechů**

¹³ Pojem „habit“ Turino používá v souladu s Peircem (TURINO 2008: 95): „Following C. S. Peirce, by *habit* I mean a tendency toward the repetition of any particular behavior, thought, or reaction in similar circumstances or in reaction to similar stimuli in the present and future based on such repetitions in the past.“

¹⁴ Jak upozorňuje Viktor Velek (2016), z hlediska historického muzikologického výzkumu zůstává z více důvodů českovídeňská menšinová hudební kultura, její místo a význam v dějinách města Vídně přibližně od poloviny 19. století dosud komplexně nezpracovaným tématem, přestože s různými sondami do dílčích hudebních světů se lze setkat (VELEK 2009; BRANDEISOVÁ 2006; REITTEREROVÁ 2006; TONCROVÁ 1996).

Diaspory a jejich typy

Jitky Woodhams, která je příkladem svébytného směřování a zdráhání se zapojit do některé ze zformovaných českovídeňských kulturních kohort.

Problematika diaspor obecně poutá pozornost společenskovědních a humanitních oborů přibližně od devadesátých let 20. století, kdy roste badatelský zájem o různé typy rozptýlených společenství. V roce 1991 nově založený odborný časopis *Diaspora* reflektuje narůstající množství výzkumů vycházejících z rozšířeného pojetí termínu diaspora, již nikoliv omezeného na „klasické“ případy židovské, arménské a řecké diaspory. U nich byly rozptýlení a nucený odchod z původní domoviny zpravidla spjaty s kolektivním traumatem v minulosti, životem v exilu a současně sněním o domovině. Pojem diaspory se začíná uplatňovat i v širším významu na imigranty, vystěhovalce, uprchlíky, „gastarbajtry“ či „komunity v exilu“ (TÖLÖLYAN 1991: 4), podobně podle Williama Safrana též na nuceně vyhoštěné, politické uprchlíky, ale i dlouhodobě usedlé komunity cizinců, etnické a rasové menšiny (SAFRAN 1991: 83). Robin Cohen (1999) určuje na základě faktorů spjatých s různými okolnostmi rozptýlení pět typů diaspor: diaspora obětí/uprchlíků, imperiální/koloniální, pracovní, obchodní a kulturní. Také v rámci etnomuzikologie vznikají první práce zabývající se provozováním hudby v diaspoře od devadesátých let, dodnes přitom jde o vysoce aktuální problematiku se značnou výpovědní hodnotou i hlubším sociopolitickým a kulturním významem.¹⁵

Obvykle se diaspora spojuje s rozptýleností a odloučeností od domova, resp. s životem kdesi mimo původní nebo představovanou domovinu. Její příslušníky přitom pojí jak vědomí ztráty domova, tak i naděje návratu domů (CLIFFORD 1994: 312). Diasporická existence může následkem vynuceného života v exilu podmiňovat nejen pocity vykořeněnosti, ale též vytvářet prostor pro kreativitu a invenci tradic: v židovské diaspoře ve starověkém Babylónu se kupříkladu zrodil mýtus o návratu do Jeruzaléma a znovupostavení Chrámu (COHEN 1999). Deset let po definici diaspory Williamem Safranem (SAFRAN 1991: 83–84) a jejím převzetí a reinterpretaci řadou dalších autorů určuje afroamerická historička Kim D. Butler stěžejní znaky diaspory následovně (BUTLER 2001: 192–193):

- rozptýlení komunity do dvou a více oblastí;
- vztah k existující či představované domovině;
- uvědomovaná skupinová identita vymezující se proti většinové identitě v hostitelské zemi;
- existence diaspory po dvě a více generací – diaspory jsou multigenerační, protože sdružují individuální migrační zkušenosti s historickými okolnostmi rozptýlení skupiny a regenerací komunity v nových oblastech.

Kim D. Butler současně varuje před esencializací a etnizací diaspor prostřednictvím jejich úzkého definování, a tedy chápání jako skupin staticky vymezených svými rysy. V této knize slouží koncept diaspory jako teoretický rámec ke zkoumání p r o c e s u utváření (BUTLER 2001: 194) českovídeňského společenství, v němž nepochybně hrály a dosud hrají roli kontexty odchodu z českých zemí a současně

¹⁵ Srov. DAVIS 2015; FRASCA 2014; MONSON 2000; RAMNARINE 2007, 2020; SILVERMAN 2012; SLOBIN 2012; ZHENG 2010 ad. Diasporám se mimo jiné věnovalo monotematické číslo předního britského oborového časopisu *Ethnomusicology Forum* 16 (2007), č. 1. Z nejnovějších prací lze zmínit SHELEMAY 2022.

důvody příchodu do Vídně, vztah k Československu/České republice a Rakousku i vzájemné vztahy uvnitř českovídeňské menšiny.

Z hlediska rakouského státu jsou Češi spolu se Slováky ve Vídni jednou ze šesti¹⁶ uznaných autochtonních menšin či národnostních skupin (*Volksgruppen*). Českou multigenerační vídeňskou menšinu charakterizuje dlouhá přítomnost v Rakousku a zejména několik různě motivovaných a odlišnými důvody podmíněných migračních vln. Za prvé zde lze najít potomky Čechů, kteří po zániku mnohonárodnostní říše zůstali na území nově vzniklé rakouské republiky. Do určité míry tak lze u vídeňských Čechů shledat vlivem historických okolností a v důsledku rozpadu Rakouska-Uherska rysy pohraniční kultury (*borderland culture*, viz CLIFFORD 1994), ale i „uvízlé“ menšiny (*stranded minority*, viz COHEN 1999: 190-191). Za druhé jsou zde uprchlíci z Československa, příchozí do Vídně po roce 1968 a pak do konce osmdesátých let 20. století, z nichž mnozí se zdráhali hlásit k menšině a ke svému češství vůbec. K předchozím vlnám se na prahu první čtvrtiny 21. století nicméně připojuje novodobá vlna již dobrovolných, obvykle pracovních migrantů, která nabývá na významu. Je proto poněkud problematické zvolit pro českovídeňské diasporické společenství nějakou zastřešující definici. Každopádně je nutné v rámci proměn vídeňského terénu – i takto úzeji vymezeného etnomuzikologickým výzkumem – brát v úvahu odlišnou míru (ne)dobrovolnosti odchodu představovaných aktérů hudebně tanečních událostí z českých zemí, resp. Československa.

V tomto smyslu byla inspirativní práce urbánní etnomuzikoložky Adelaidy Reyes (1999), která jako jedna z prvních věnovala pozornost hudbě uprchlíků a zároveň upozornila na jejich zásadní odlišnost oproti dobrovolným pracovním migrantům. Reyes si položila otázku, jakým způsobem nucená migrace ovlivňuje adaptační strategie migrantů-uprchlíků a jak se konkrétně odráží v hudebních aktivitách. Její výzkum je poučný také metodologicky. Důkladné zmapování nehudebních skutečností i historických kontextů představuje hudební aktivity jakožto společenské jednání nesoucí širší významy, přesahující úzký rámec, který by představovalo soustředění se na pouhou znějící hudbu.

(Ne)dobrovolnost odchodu z českých zemí a jeho podmínky, vztah k původní domovině i k Rakousku i situovanost jednotlivých kohort a jejich vzájemné vztahy v rámci českovídeňské diasporické formace podmiňují charakter hudebně tanečních aktivit jednotlivých hudebních světů, ale i to, jakou roli u nich hraje vztahování se k minulosti či k současnosti. V tomto směru se provozováním hudby v diaspoře a jejím významům věnovala americká etnomuzikoložka Kay Kaufman Shelemay (1998, 2006, 2022). Na případech etiopských a syrských Židů doložila klíčový význam hudby pro kolektivní identitu diasporického společenství, jeho minulost i současnost zároveň. Hudbou lze na jednu stranu prostřednictvím reprodukce starých vzorů udržovat kontakt s minulostí, na stranu druhou poskytují hudební aktivity možnost zachování vlastní svébytnosti oproti majoritnímu jinokulturnímu prostředí v současnosti. Dle Shelemay je však potřeba i rozlišovat, zda se v hudebních aktivitách diasporických společenství odkazuje na společně představovanou minulost (*imagined past*), nebo přítomnost (*imagined present*). I v případě různých

Vídeňští Češi jako autochtonní menšina

Migranti, uprchlíci a diaspory v etnomuzikologických výzkumech

¹⁶ Jedná se o slovinskou skupinu v Korutanech a ve Štýrsku, chorvatskou a romskou v Hradsku, maďarskou v Hradsku a ve Vídni a českou a slovenskou skupinu ve Vídni.

hudebních světů vídeňských Čechů, jejich společenských interakcí a vazeb uvnitř i vně menšiny se lze ptát, zda v hudebních aktivitách figuruje jako pojítka minulost, nebo přítomnost. Zatímco v diaspoře vzpomínání (*diaspora of remembrance*) je společné vztahování se k událostem v minulosti hlavním jednotícím poutem dané skupiny, diaspora každodenního setkávání (*diaspora of everyday connection*) se zakládá na udržování vzájemných vztahů v současnosti a sdílení praktických aspektů každodenního života. Charakter tvorby i koncipování menšinových hudebních událostí jsou výmluvným dokladem toho, nakolik jsou pro vídeňské Čechy z odlišných kulturních kohort důležité různé aspekty češtví u předků a představovaná česká minulost, nebo všednodenní realita a současnost v Rakousku.

Prostřednictvím poznání hudebních světů české Vídně lze rovněž odpovědět na otázku, jak vídeňští Češi odlišných generací reflektují svůj různě dlouhý pobyt v Rakousku a kam situují svůj domov. Právě konstrukt či představovaný obraz domoviny spoluutváří identitu diaspory a má pro ni zásadní význam. Jak upozorňuje Butler, „s odchodem dané skupiny z domoviny vztah s ní nekončí, ale naopak pokračuje a může získávat různé podoby od fyzického návratu přes umělecky vyjadřovanou citovou přichylnost až po reinterpretaci původní kultury domoviny“ (BUTLER 2001: 205). I z pohledu na českovídeňské hudební světy současnosti jsou pozoruhodným způsobem patrné podoby vztahu vídeňských Čechů k české, ale dnes mnohdy již v prvé řadě rakouské domovině. Ukazuje se rovněž souvislost rozdílné migrační zkušenosti samotných hudebníků nebo jejich předků i vztahu k odlišně koncipovanému domovu s vůlí jednotlivců aktivně se zapojit do různých částí vídeňské hudební scény. Zde je na místě upozornit na teoretické uvažování etnomuzikologa Marka Slobina, které představuje v knize *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (2000). Slobin, inspirovaný globální kulturní ekonomikou (APPADURAI 1990), zhodnocuje přetvářející se podoby hudebních aktivit na sklonku 20. století. Zavádí pojmy mikrohudba a hudební super-, inter- a subkultura, které vymezují význam, rozsah působnosti a podoby interakcí různých hudebních projevů. Od sedmdesátých let se podle něj datuje formování světového hegemonního středního proudu, globální *h u d e b n í s u p e r k u l t u r y*,¹⁷ jež se šíří prostřednictvím nadnárodního mediálního průmyslu, ale i díky kurikulu všeobecně vzdělávacích institucí, jakými jsou zejména školy základního a středního stupně (SLOBIN 2000: 30). Hudební superkultura na jednu stranu vytlačuje a pohlcuje regionální hudební kultury, na stranu druhou je regionálními hudebními kulturami různě infiltrována. Jejím protipólem je bezpočet úžeji a často lokálně definovaných *h u d e b n í c h s u b k u l t u r*, působících mimo „mainstreamová“ pódia i nahrávací společnosti: mezi subkulturní projevy se přirozeně řadí často právě hudba a tanec etnických, náboženských a dalších menšin. Dílčí „mikrohudby“ jsou známy úzce vymezenému okruhu hudebníků a posluchačů, hlavní roli v jejich vytváření, udržování a šíření mají výrazní jednotlivci. Jakési „přemostění“, *cross-cutting trend* (SLOBIN 2000: 12), pak představují *h u d e b n í i n t e r k u l t u r y*, v nichž se

Slobinovo
pojetí
hudebních
kultur

¹⁷ Slobin ji charakterizuje jako „the usual, the accepted, the statistically lopsided, the commercially successful, the statutory, the regulated, the most visible“ (SLOBIN 2000: 29). V hudebním průmyslu se přitom uplatňuje propojení „toků“ globální kulturní ekonomie, tj. „techno-, media- a finance-scape“ (APPADURAI 1990).

mísí prvky globální s lokálně specifickými. Interkultury se výrazněji šíří i mediálně a mohou být komerčně úspěšné, mají však regionálně omezenou působnost. Nejvýmluvnějším příkladem je hudba vycházející z původně zcela odlišných hudebně teoretických východisek: např. současná populární hudba Blízkého východu využívá různé místní dialekty arabštiny i několik málo prvků klasické arabské hudby, v řadě aspektů se ovšem ve skutečnosti pramálo liší od euroamerického popu.

Při objevování hudebních světů vídeňských Čechů se dosud lze setkat s několika podobami české hudební subkultury ve Vídni. Na druhou stranu se hudebníci s vazbami na českou vídeňskou menšinu pokoušejí etablovat i na „mainstreamové“ hudební scéně v Rakousku, resp. zapojují se do místní hudební interkultury. De facto stranou českovídeňských hudebních světů stojí hudebníci českého původu, kteří sice žijí a pracují ve Vídni, nevztahují se však ani k jedné z popisovaných kulturních kohort a jsou činní v oblasti hudební superkultury: v takových případech se může jednat jak o operní pěvce, tak i muzikanty, kteří našli uplatnění na poli světové populární hudby.

Tato kniha s ohledem na výše zmíněné teoretické koncepty nabízí odpovědi na následující otázky: Nakolik usilují do značné míry asimilovaní vídeňští Češi na prahu 21. století o svoji identifikovatelnost prostřednictvím hudby a tance? Do jakých kulturních kohort či hudebních světů se lidé zařazují? Jaké symbolické hudebně taneční identitní ukazatele jednotlivé kulturní kohorty vídeňských Čechů volí a proč? Jak se příslušníci různých kohort vymezují vůči sobě navzájem v rámci diasporické formace a jak se současně staví vůči většinové rakouské společnosti? Kdo má zájem na vytváření a udržování českovídeňské hudební subkultury a kdo naopak preferuje rakouskou hudební interkulturu?

Výzkumné otázky

Poznámky k metodologii

Text stojí primárně na datech získávaných postupně mezi lety 2012-2021. Terénní výzkum se soustředil na zúčastněné pozorování akcí, které jsou pojímány jako *h u d e b n í u d á l o s t i* nebo *p ř í l e ž i t o s t i*. Hudební události zde chápu jako *p e r f o r m a n c e*, jejichž charakter spoluurčují kontexty a situace, v nichž se konají. Zkoumání performativního jednání (*performance practices*) se zaměřuje na projevy interpretů-performerů (hudebníků nebo tanečníků) a publika, jemuž jsou pro danou příležitost a kontext přisuzována určitá pravidla i způsob interpretace.¹⁸ Mezi nejvýraznější hudební události se řadí reprezentační a maturitní plesy, sokolské „Moravské hody“ a další významné kulturně-společenské akce českých menšinových spolků, akce v klubu Nachtsyl, vystoupení sboru Lumír i folklorního souboru Marjánka, koncerty ve Velké klubovně Komenského školy, ale rovněž školní výuka hudební výchovy na různých stupních nebo mše v českém

Zúčastněné pozorování hudebních událostí

¹⁸ Etnomuzikologové tady nalézají inspiraci v teoretických konceptech performance (mj. uplatňovaných v etnografii komunikace), rozvíjených Miltonem Singerem, Rogerem Abrahamsem nebo Normou McLeod. „Kulturní performance“ nejsou jen předváděním nějaké činnosti spadající do kategorie umění nebo „vysoké kultury“, jak je to obvykle chápáno na Západě, ale veškerá de facto ritualizovaná jednání, která mají jasně ohraničený počátek a konec, definovanou obsahovou náplň a vymezení provozovaných činností a úkonů, soubor účinkujících, publikum, místo a příležitost (BÉHAGUE 1984).