

# HLEDÁNÍ MODALIT HUDEBNÍHO VZPOMÍNÁNÍ\*

*Zuzana Jurková*

Fakulta humanitních studií UK Praha

## The Quest for Modalities of Musical Remembrance

**Abstract:** *Most of the humanities and social sciences are involved in the contemporary “memory boom”; disciplines focused on music are, in this aspect, still behind the times. In the presented text, the author offers a theoretical model for the ethnomusicological investigation of musical remembrance, which is conceived here primarily as collective. Its starting points are (a) Assmann’s concept of the time dimension of connective structure (which is one of the building blocks of collective identity), (b) the understanding of remembrance as constructed and rooted in the present, (c) the basic ethnomusicological premise about music as a mirror, as well as a co-creator of social reality. Two research spheres are open to investigators interested in music remembrance: one in which music (as a sound phenomenon and performance practice) is the main subject of research, and the other in which music is understood (only) as a medium of remembrance and the main attention is focused on social reality. Existing research signalizes two basic modalities of collective remembrance: nationwide modalities, and modalities specific for different cultural cohorts. This finding corresponds (with certain exceptions) to the concepts of other authors (Turino, Assmann).*

**Keywords:** *remembrance; music; soundscape; Prague*

Člověku se to stává ve většině měst, a v Praze obzvlášť: jakmile udělá dva tři kroky po jejích dlažebních kostkách, ponoří se do minulosti. Domy, jejich tvary i detaily, názvy ulic a náměstí, sochy a pamětní desky, to všechno, zdá se,

---

\* Článek vznikl v rámci projektu SVV „Pražské hudební světy 2“, řešeného na UK FHS.

vypráví příběhy z minulosti. A pokud je člověk obrácený k hudbě, slyší příběhy o hudbě a v hudbě. Muzikanti v pruhovaných nebo kostkovaných kalhotách, vestičkách a buřinkách, kteří hrají v restauraci proti Staroměstskému orloji „staropražské písničky“, ve mně vyvolají atmosféru v sedmdesátých letech oblíbeného televizního seriálu z první republiky *Hříšní lidé města pražského*, a také vzpomínky na mého veselého tlustého strýce Jirku, který některé písně z jejich repertoáru zpíval. Jako dítě jsem vnímala spíš jejich hrůzostrašné a kriminální motivy, dnes mi připadá, že hlavním záměrem je tu pomocí jednoduchých melodií a poněkud lascivních textů zpívaných neškolenými hlasy vyvolat představu lidových vrstev na prvorepublikové pražské periferii. Deska na rohovém domě Malostranského náměstí připomíná svého času slavnou operní heroinu Emu Destinovou. Hned se mi vybaví Krejčíkův romantický film *Božská Ema*, kde tuto podle dobových fotografií korpuletní dámu hrála krásná Božidara Turzonovová a v hudebních scénách zněl líbezný, jakoby lesklý a zároveň jemně chvějivý hlas Gabriely Beňáčkové. Vzpomínám si na své okouzlení jejím zpěvem – i na to, jak jsem byla překvapená, když jsem později slyšela originální nahrávky hlasu Emy Destinové, který do nepřitažlivá zkreslila dobová technologie.

Hudba znějící i připomínaná ve mně vyvolává vzpomínky. A nejsem v tom sama. Vzpomínání se stává všudypřítomným fenoménem. V posledních dekadách se mluví o „boomu vzpomínání“.<sup>1</sup> Velmi hmatatelným svědectvím vzpomínání v oblasti menšinových (i hudebních) žánrů je kupříkladu 750stránkový svazek *Kmeny 0: Městské subkultury a nezávislé společenské proudy před rokem 1989*.<sup>2</sup> Hlavní editor, známý rapper Vladimír 518, tu usiluje o zmapování alternativních hnutí zhruba dvacet let před sametovou revolucí: „Čas je silná záležitost. Proto máme rádi sci-fi. Je fascinující si představovat, co bude. A naše blízká minulost je to samé, je to cestování časem. Stejně jako je dobrý hrabat se v historii vlastní rodiny, je dobrý hrabat se v historii kultury nebo města... Chci vědět, na co navazuju“ (Vladimír 518 2014).

Přes svou objemnost jsou ale *Kmeny 0* jen nepatrným – a navíc poměrně pozdním – příspěvkem do mohutného proudu „kultury vzpomínání“ (Assmann 2001: 31), jejíž vzestup je v západní společnosti patrný přinejmenším od sedmé

---

<sup>1</sup> Huysen 1995 mluví o *memory boom*. K rozlišení pojmů *memory*/paměť a *remembrance*/vzpomínání viz níže.

<sup>2</sup> Kniha navazuje na o dva roky starší *Kmeny* téhož editora, populární pojednání o současných městských subkulturách.

dekády 20. století.<sup>3</sup> Součástí tohoto proudu je i intelektuální reflexe, jdoucí napříč disciplínami, a to tak výrazně, že německá literární historička a kulturoložka Astrid Erllová mluví o paměti a vzpomínání jako o klíčových konceptech v akademických diskuzích napříč disciplínami (Erll 2011: 1). K vysvětlení popularity konečkonců jistě přispívá i „vzácné spojení společenské relevance a intelektuální výzvy“ (Kansteiner 2002: 180).

Výzkum vzpomínání a paměti skutečně probíhá v různých disciplínách, a zároveň je často interdisciplinární. Zatímco mnohé jak ze společenskovedních, tak přírodovědných oborů už přišly se svými teoretickými koncepty, etnomuzikologie/hudební antropologie si dává na čas.<sup>4</sup> Současně se autoři jiných disciplín jakoby navzájem upevňují v názoru, že hlavní smyslovou oporou paměti je zrak.<sup>5</sup> Jsem přesvědčena, že přinejmenším u některých lidí tomu tak není, ostatně pro to nacházím vedle vlastní empirie oporu i v literatuře. (Za zvlášť důležitý v tomto směru považuji sémiotický přístup Thomase Turina; Turino 2008: 93–121). Tento článek je po letech shromažďování materiálu i promýšlení různých interpretačních rámců (Jurková 2012; 2013b; 2014; 2015; 2016) pokusem vytvořit teoretický základ pro výzkum hudby jako média vzpomínání. Protože – zaměřuji se na urbánní prostředí – jsem svůj výzkum prováděla hlavně v Praze v druhé dekádě jednadvacátého století, odpovídá tomu nejen můj etnografický materiál,

<sup>3</sup> K důvodům této erupce zájmu o paměť se jako jeden z prvních vyslovil německý historik Jan Assmann: „Nepovažuji to za náhodu. Spíš se domnívám, že překračujeme epochální práh, který zahrnuje přinejmenším tři faktory, zdůvodňující konjunkturu tématu paměti. Za první, díky novým elektronickým médiím ukládání dat (a tedy díky umělé paměti) prožíváme kulturní revoluci, která se svým významem vyrovná vynálezu knihtisku a ještě dříve písma. Za druhé v téže souvislosti platí, že vůči naší vlastní kulturní tradici se šíří postoj „post-kultury“ (George Steiner), v níž cosi, co dospělo ke konci ... dále přežívá jako předmět vzpomínky a komentovaného zpracování. Za třetí ... dospívá v současnosti k závěru cosi, co se nás dotýká mnohem osobněji a bytostněji. Začíná vymírat generace očitých svědků největších zločinů a katastrof v análech dějin...“ (Assmann 2001: i). Když se v polovině devadesátých let snaží Michael Kammen vysvětlit vzestup zájmu o kulturní vzpomínání v USA, uvádí pro to celkem devět důvodů, přičemž jeho základním postulátem je *explanatory pluralism* (Kammen 1995: 251; viz Erll 2011). Šubrt, Maslowski a Lehman se příklánějí k argumentaci francouzského historika F. Hartoga, podle nějž žijeme v režimu historicity, v němž se paměť stala pilířem konstrukce identity. „Příčinou obratu k paměti ... byly události konce 20. století, především pád komunistických režimů a teroristické útoky z 11. září 2001...“ (Šubrt – Maslowski – Lehman 2014: 31).

<sup>4</sup> Obsáhlým příspěvkem k tématu je Bithell – Hill 2014, nicméně vztahuje se jen k části širokého spektra, které vztah hudby a vzpomínání představuje.

<sup>5</sup> Např.: „*The media of memory that help us construct and transmit our knowledge and feeling about the past rely on various combinations of discursive, visual, and spatial elements*“ (Kansteiner 2002: 190); Daniel Sherman zas tvrdí „*Sight is the only sense powerful enough to bridge the gap between those who hold the memory rooted in bodily experience and those who, lacking this experience, nonetheless seek to share the memory*“ (ibid.: 191).

ale do jisté míry s tím souvisí i moje teoretická konceptualizace – jakkoli jsem pochopitelně vycházela z mezinárodní literatury, a ta zas z celosvětové reality. A tak je nutné chápat předkládaný rámec jako limitovaný těmito souřadnicemi a otevřený pro limitace jiné. Zájemcům o *etnomuzikologickou metodologii*, kteří se nespokojí s charakteristikou Kay Shelemayové, že *etnomuzikologie je disciplína, která spojuje studium hudby s otázkami (concerns) a metodami antropologie* (Shelemay 2006: xxxi), doporučuji následující texty: učebnici Ruth M. Stoneové *Theory for Ethnomusicology*, vysvětlující teoretická východiska nejvýznamnějších etnomuzikologických směrů a jimi užívané metody; článek Adelaidy Reyesové „Co dělají etnomuzikologové? Stará otázka pro nové století“ (Reyes 2016), charakterizující etnomuzikologii na počátku 21. století jako disciplínu, která chápe hudbu jako součást expresivní kultury, tedy jako způsob komunikace, jedinečný v každé kulturně specifické skupině, pro jehož porozumění je třeba pochopit referenční, tedy zas kulturní rámec (Reyes 2016: 107). Nic nového pro etnomuzikology, kteří považují za samozřejmé kombinovat etnografická a hudební data.

Čtením pro pokročilejší je druhé vydání *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Barz – Cooley 2008). O specifikách urbánní etnomuzikologie včetně její metodologie (nebo přesněji metodologií) se lze podrobněji dočíst ve sborníku z vídeňské konference *Cultural Diversity in the Urban Area* (Hemetek – Reyes 2007), kde je též znamenitá vstupní studie již citované Adelaidy Reyesové „Urban Ethnomusicology Revisited“, dále v monote-matickém čísle *Urban People/Lidé města 2/2012 Theory and Method in Urban Ethnomusicology* (Jurková 2012) a v první kapitole *Pražských hudebních světů* (Jurková a kol. 2013a).

## Základní pojmy a premisy

Základními pojmy, s nimiž se v příslušné odborné literatuře setkáváme, jsou *paměť, vzpomínání a zapomínání*. První z nich bývá ve společenskovedních textech spojován s dalšími adjektivy, odkazujícími ke konkrétním konceptům: „kolektivní“, „kulturní“, „sociální“,<sup>6</sup> jimiž se budu podrobněji zabývat tam, kde budou aplikovatelné pro mé téma modalit hudebního vzpomínání.

---

<sup>6</sup> V českojazyčné literatuře poskytuje znamenitý přehled o různých konceptech kniha *Kolektivní paměť* (Maslowski – Šubrt a kol. 2014). Na rozdíl od této převážně sociologicky orientované má monografie Astrid Erlové víc interdisciplinární záběr.

Již z diverzifikace pomocí adjektiv je patrné, že jde o multiparadigmatickou kategorii; Olick a Robbins (1998: 106) mluví o neparadigmatičnosti, Zelizer (1995: 235) označuje kategorii paměti v současné akademické reflexi za „všezahrnující.“<sup>7</sup> Je pochopitelné, že se „paměťové“ diskurzy různých disciplín liší. Ve společenských vědách se autoři často snaží konkrétnější definici vyhnout,<sup>8</sup> nicméně docházejí k podobnému závěru, totiž že je kolektivní paměť pozorovatelná a zkoumatelná jen prostřednictvím *konkrétních aktů vzpomínání* (Erl 2002:8). Teprve na základě jejich analýzy v konkrétním kulturním kontextu můžeme usuzovat na povahu paměti a její fungování. Toto fungování probíhá na různé úrovni záměrnosti, v zásadě však prostřednictvím dvou procesů: vzpomínání a zapomínání.

*Zpomínání* považují jak psychologové na individuální úrovni, tak sociální vědci na úrovni kolektivní, za běžnější z procesů. Je nepozorovatelný, nicméně i tak jej různí autoři dál konceptualizují. Paul Ricœur rozlišuje např. mezi nevratným zapomněním, kdy trvale zanikají opory individuální nebo skupinové paměti,<sup>9</sup> a tak zvaným rezervním zapomněním (Ricœur 2000; viz též Maslowski – Šubrt 2014: 37–38). V tom se setkává s konceptem funkční a archivní paměti Aleidy Assmannové (Assmann 1999; 2010), který má vysvětlit dynamiku přechodu vzpomínaným a zapomenutým. Podle Assmannové pracuje kolektivní paměť ve dvou modalitách: archivní a funkční. Archiv leží na poloviční cestě mezi funkční pamětí (Assmannová používá také výraz *working*, tedy „paměť při práci“) a zapomněním. „Archiv je základem toho, co může být řečeno v budoucnosti o přítomnosti, až se stane minulostí“ (Assmann 2010: 102). Předměty (včetně těch nehmotných, tj. idejí, příběhů atd.) ztratily své místo v běžném životě – a mohou (nebo nemusí) se v něm znovu objevit v novém kontextu, který jim přiřkne funkční paměť. Aktivní, „funkční“ dimenze paměti vybírá z onoho archivu a vytváří tzv. kulturní paměť. (Ke konceptu kulturní paměti se později vrátím.)

Mimochodem: Aleida Assmannová podobně jako Paul Ricœur přechází při pojednání fungování paměti z roviny individuální do roviny kolektivní např. používáním Freudových teorií; předpokládají tedy stejný nebo podobný způsob fungování paměti jednotlivce a kolektivu. Před tím varuje Wulf Kansteiner (2002) – a jeho varování, nebo přinejmenším jistou obezřetnost před touto lákavou teoretickou pastí, považují za důležité.

<sup>7</sup> *Catch-all category*.

<sup>8</sup> Kansteiner (2002: 180) mluví o „kolektivním fenoménu“.

<sup>9</sup> V prvním případě organickým poškozením, ve druhém např. zánikem archivu.

Předmětem našeho zájmu je kolektivní *vzpomínání*. Zde se nebudu zabývat rozmanitými disciplinárními charakteristikami a zdůrazním základní rys, v němž se shodují a z něž vycházím i v tomto textu: totiž že vzpomínání není objektivním obrazem minulosti, ale jeho maximálně výběrovou (re)konstrukcí, která probíhá v současnosti a o současnosti také vypovídá. Přesná je formulace Astrid Erllové: „Individuální a kolektivní vzpomínání nejsou nikdy zrcadlovým zobrazením minulosti, ale expresivním vyjádřením potřeb a zájmů osoby nebo skupiny, která vzpomíná v současnosti“ (Erll 2011: 8).

*Kolektivní hudební vzpomínání je tedy sociální proces, který se odehrává v současnosti, záměrně používá prvky minulosti a hraje v něm významnou roli hudba. Nejkondenzovaněji se hudební vzpomínání projevuje v hudebních událostech.*<sup>10</sup>

## Hledání modalit hudebního vzpomínání

### *Od individuálního ke kolektivnímu hudebnímu vzpomínání*

V knize *Music as Social Life: The Politics of Participation* se snaží americký etnomuzikolog Thomas Turino zodpovědět klíčovou otázku, k čemu je vlastně hudba (Turino 2008).<sup>11</sup> Nejprve propojuje poznatky biologa a antropologa Gregory Batesona o integrativní funkci umění s výzkumy psychologa Mihályiho Csikszentmihalyiho (Csikszentmihalyi 2015), jehož koncept *flow*, optimálního zážitku dosahovaného mimo jiné při provozování hudby, Batesonovy závěry potvrzuje a prohlubuje. Podle Turina je tak zřejmé, že hudba integruje člověka se sebou samým, jeho z racionálního pohledu nespojitě vjemy, představy, touhy a zkušenosti, i se světem kolem něj. Za pomoci nástrojů z oblasti sémiotiky pak Turino (2008: 12) předvádí, jak i jednoduchý hudební podnět spouští bohatý „sémiotický řetěz“ různých duševních i tělesných reakcí.<sup>12</sup> O podobném procesu ostatně svědčí i vstupní odstavce tohoto textu.

<sup>10</sup> Hudební události považuji za „konkrétní akty vzpomínání“, jak o nich mluví Erllová (Erll 2011: 8).

<sup>11</sup> Jedním ze základních Turinových tezí je, že výraz „hudba“ je souhrnný pojem pro „*fundamentally distinct types of activities that fulfill different needs and ways of being human*“ (Turino 2008: 1). S tímto tvrzením zásadně souhlasím, nicméně pro tento text nepovažuji za nutné tyto typy principiálně rozlišovat.

<sup>12</sup> Turino ukazuje, jak různé typy sémiotických znaků, zapojených do semiózy, zprostředkovávají různé typy zkušeností. Tím nepřímo podporuje svou tezi o všestranném integrativním přínosu umění, a hudby konkrétně, a tedy její nezbytnosti.

Pohlédneme-li na Turinovo pojetí z perspektivy paměti – v semióze<sup>13</sup> se spojují prvky minulosti, přítomnosti i nadějí a tužeb, promítaných do budoucnosti – dobře koresponduje s učením anglického filozofa Johna Locka, podle něž je paměť podmínkou individuální identity a odpovědnosti. Prostřednictvím vzpomínání jedinci zakoušejí kontinuitu života (Erlil 2011: 85). Kromě toho, že hudba integruje člověka se sebou samým (mimo jiné prostřednictvím vzpomínání), integruje jej také s různými typy kolektivit.<sup>14</sup> To je základní tvrzení etnomuzikologie, které co nejstručněji shrnuji v následujících odstavcích.

### ***Hudba je kolektivní záležitost***

Je lákavé začít pasáž o kolektivitě, hudbě a vzpomínání připomínkou textu Maurice Halbwachse *Kolektivní paměť hudebníků* (fr. 1939, česky 2009). Tento francouzský sociolog se proslavil především konceptem společenských rámců paměti, tedy představou, že se paměť individua „konstituuje, funguje a reprodukuje v určitých sociálních rámcích, které jsou vytvářeny lidmi, žijícími ve společnosti. V nich jsou naše vzpomínky zasazeny a zpracovány, jimi je určena relevance toho, nač vzpomínáme“ (Šubrt – Maslowski – Lehman 2014: 17). Jako částečně oprávněné vnímám sice výtky těch, kdo Halbwachse kritizují za přílišný sociální determinismus (Erlil 2011: 13): hlasy jednotlivců, kterým jsem při výzkumu naslouchala, potvrzovaly jejich důležitost jako *agentů* v procesech skupinového vzpomínání<sup>15</sup> – nicméně kolektivní stránka tohoto vzpomínání zůstává nezpochybněna: na pozorovatelné úrovni jsou to „příjemci“, jistě (kolektivní) publikum, ale také kolektivně vytvořené rámce porozumění, tedy oné relevance, kdo se na kolektivním vzpomínání podílí. V uvedeném článku Halbwachs argumentuje, že hudebník se stává hudebníkem jen díky společenství hudebníků. Taková myšlenka se nám do dalšího výkladu hodí, nicméně – i pokud odhlédneme od skutečnosti, že jako hudebníci jsou tu chápáni jen exponenti západní klasické hudby – autorovy argumenty jsou tak bizarní a často tak zjevně mylné,<sup>16</sup> že je lepší tu článek připomenout jen opatrně.

<sup>13</sup> Proces interpretace znaků.

<sup>14</sup> V tomto textu používám ze slovníku sociologů převzatý pojem „kolektivita“ tam, kde by mnozí antropologové použili slova společnost, komunita nebo kultura. Podle mého názoru mají zejména první dva pojmy v češtině (na rozdíl od angličtiny) poměrně silné konotace, přiřazující jim další vlastnosti. Adjektivní podobu posledního pojmu používám dále. Viz též Shelemay 2012.

<sup>15</sup> K úloze jedince v etnomuzikologii, včetně kategorizace, viz Ruskin – Rice 2012.

<sup>16</sup> Nejbizarnější na celém textu je, že působí, jako by jeho autor neměl s poslechem hudby, ale ani jiných aurálních vjemů žádné zkušenosti. Začíná kupříkladu tvrzením, že si člověk není schopen vybavit zvuky doprovázející děj probíhající např. na plátně němeého filmu (Halbwachs 2009: 19–20). Stejně tak

Naším východiskem je základní premisa etnomuzikologie, totiž že hudba je kolektivní záležitostí (viz Shelemay 2012): nejenže se často kolektivně provozuje a téměř vždy kolektivně poslouchá (příčemž mezi oběma sférami nemusí být rozdíl), ale především se kolektivně vytvářejí a předávají její významy. Toto provozování hudby a vytváření a předávání významů je někdy tak silné, že kolektivitu samo generuje.<sup>17</sup> Pro takovou kolektivitu budu používat výraz „hudební svět“.<sup>18</sup> Jeho podrobnější charakteristice jsem se už věnovala dřív (zejm. Jurková 2013a; 2016); v telegraficky zkrácené verzi jej lze popsat jako „lidské společenství, propojené určitými hodnotami (i těmi hudebními), v němž typické chování produkuje příznačný hudební styl“ (Jurková 2016: 92). V dnešním světě je pro hudební svět charakteristická fluidnost co do hranic, významů, zvukové podoby.<sup>19</sup>

### ***Vzpomínání je jednou z os hudebního světa***

Detailnější konceptualizaci onoho „propojení určitými hodnotami“ nabízí dříve zmíněný Jan Assmann prostřednictvím pojmu „konektivní struktura“. Ta podle něj „váže člověka k jeho bližnímu tím, že jako symbolický svět smyslu ... utváří sdílený prostor zkušenosti ... a tím přispívá k rozvoji důvěry a orientovanosti“ (Assmann 2001: 20). Assmannova konektivní struktura obsahuje i aspekt, který vede k našemu hlavnímu tématu, totiž ke kolektivnímu vzpomínání. Součástí konektivní struktury je časová dimenze, která „propojuje včerejšek s dneškem, neboť utváří formativní vzpomínky a podržuje je přítomné“ (ibid.). V Assmannově formulaci rezonují Halbwachsovy sociální rámce paměti (konektivní struktura „utváří formativní vzpomínky“) i relevance vzpomínaného. Dál se nicméně Assmann – historik zaměřený na starověk – soustředí na kategorizaci typů paměti podle vzdálenosti na časové ose. Jak se ukáže později, taková kategorizace našemu materiálu úplně nevyhovuje.

---

si podle Halbwachse člověk není schopen zapamatovat melodii, pokud ji už předtím neslyšel a neumí ji zazpívat nebo nezná její grafický/notový záznam (ibid.: 20).

<sup>17</sup> Kay Kaufman Shelemayová formuluje roli hudby při vytváření kolektivit takto: „...*musical processes (are) instrumental in shaping musical communities through music's role in establishing the ethnic places that unite a collectivity from within and represent it to the outside world*“ (Shelemay, 2012: 207–208). Thomas Turino shrnuje poznatky generací etnomuzikologů: „*[E]thnomusicologists have emphasized the importance of music for expressing and creating social identities in many societies around the world*“ (Turino 2008: 94).

<sup>18</sup> Představa hudebního světa vychází z konceptu *soundscape* Kay Kaufman Shelemayové (Shelemay 2006), a ten zas těsně navazuje na analytický model Alana P. Merriama (Merriam 1964).

<sup>19</sup> Výraz souvisí s titulem Baumanovy knihy *Liquid Modernity* (2000), česky *Tekutá modernost* (2002), nicméně obsahově se rozcházejí s jeho závěry ohledně upevňování hranic komunit (což tvrdí Bauman, zatímco moje zjištění, přinejmenším na úrovni hudebních a kulturních komunit, to nepotvrzuje).

Případnější je pro nás formulace Adriany Helbigové, užitá v souvislosti s revivalem, nicméně platná i pro naše širší pojetí vzpomínání. Helbigová charakterizuje revival jako „cestu, jejímž prostřednictvím lidé vytvářejí vzájemné vztahy pomocí rámců, které jsou zakotveny v jiné době než dnešní (je ‚ted‘)“ (Helbig 2014: 511). V souvislosti s určitým hudebním žánrem tu silně zaznívá jednak schopnost hudby utvářet vztahy mezi lidmi, a ještě konkrétněji vazby na základě vztahu k minulosti. Spolu se Stuartem Hallem tomu rozumím hlavně tak, že v oné časové dimenzi konektivní struktury, v onom vztahu k minulosti, „používáme zdroje historie (a další) v procesu stávání se.“ Primárně nám tedy většinou nejde tolik (anebo především) o to, „odkud jsme, jako spíš o to, kým se cítíme a kým se chceme stát“ (Hall 1996: 4). Naše představy o minulosti a vztah k ní zakládají naše světy – i ty hudební.

### ***Velké a malé světy***

Je snadné být na rozpacích, co považovat za hudební svět. Spolu s Markem Slobinem, hledajícím takové světy (Slobin je nazývá *micromusics*), se ptáme: „Jaké jednotky hledáme, nebo – méně klinicky – čímu hlasu nasloucháme?“ (Slobin 1993: 36). Teoreticky lze skutečně oscilovat mezi jakkoli malým a jakkoli velkým světem (blíž viz Jurková 2013a: 13–14); navíc se tu vrací základní otázka po vztahu jednotlivce a jeho sociálního prostředí, nebo přesněji po významu připisovaném jednomu nebo druhému. Poznatky z terénu vztahující se k hudebnímu vzpomínání mě ale přivádějí k teoretickému konceptu, který předkládá pro sociální strukturaci již zmíněný Thomas Turino. Ten jako zkušený terénní praktik především doporučuje vycházet ze studia jednotlivce, „protože je to živé, dýchající individuum, v němž koneckonců přebývá ‚kultura‘ a hudební významy“ (Turino 2008: 95). Základním pojmem konceptualizace vztahu jednotlivce, kolektivu a „kultury“ je pro Turina *habitus*. Jeho definici přejímá od C. S. Peirce: je to „tendence k opakování jakéhokoli konkrétního chování, myšlení nebo reakci na podobné podněty v současnosti a budoucnosti založená na opakování v minulosti“ (Turino 2008: 95). Vzhledem k zároveň stabilnímu (opakování) i dynamickému (tendence, podobné podněty) charakteru považuje Turino *habitus* za vhodný koncept k vysvětlení konzistence, a zároveň dynamiky vztahů jednotlivce a kolektivních formací.

Pomocí *habitů* pak Turino rozlišuje dva základní typy kolektivit: kulturní kohortu a kulturní formaci.<sup>20</sup> Jako *kulturní kohortu* označuje „sociální usku-

<sup>20</sup> Protože nechci zahlcovat text precizací pojmů, jejichž pochopení v daném kontextu není klíčové,

pení, které se utváří ... na základě ... sdílených habitů“ (Turino 2008: 112). Vzhledem k pluralitnímu charakteru člověka s jeho mnoha habitů je zřejmé, že každý patří k mnoha kulturním kohortám, z nichž některé jsou utvářené věkem, jiné genderem, jiné zase zájmy, politickým přesvědčením a podobně. Význam příslušnosti k různým z nich se během života proměňuje. Jako *kulturní formaci* pak Turino označuje kolektivity „s široce sdílenými konstelacemi habitů, které všudypřítomně ovlivňují většinu aspektů individuálních životů“ (ibid.: 112). Mnohé z habitů si osvojujeme v raném věku, a pokud je jich velké množství, slouží jako základ společenských formací, které umožňují jednotlivcům ve formaci úspěšně interagovat a také se s ní identifikovat, tedy považovat ji za svou. Rozumí se samo sebou, že jedinec – člen kulturní formace – je zároveň (různě aktivním) členem různých kohort s jejich vlastním vzpomínáním. Mnozí autoři mluví o „multipamětech“ (Erlil 2011: 4) dnešních společností (v Turinově terminologii kulturních formací) a můj výzkum to potvrzuje.

Základním důvodem, proč jsem se přiklonila ze všech představitelných kategorizací kolektivit právě k tě Turinově, je v Praze získaný materiál.<sup>21</sup> Již v dřívějších publikacích (zejm. Jurková 2014) vyvstávají dvě základní modalities vzpomínání: první, pracovní označená jako „naši národní hrdinové“ (i nehrdinové),<sup>22</sup> a druhá „my, co spolu mluvíme“. První z nich koresponduje s konceptem kulturních formací. V centru této modalities stojí osobnost, kterou kulturní formace, tedy (národní) společnost, nebo přinejmenším její podstatná, respektive reprezentativní složka považuje v dané chvíli za významnou: komunistickým režimem popravená poslankyně Milada Horáková nebo umučený římskokatolický kněz Josef Toufar v operách Aleše Březiny, nacisty zabitý vlastenecký písničkář Karel Hašler ve „hře na písň Karla Hašlera“ Pavla Kohouta, nebo symbol protisovětské rezistence Karel Kryl ve vzpomínkovém večeru *Karel Kryl 70*.<sup>23</sup>

---

omezím se tu na vysvětlení, že Turino argumentuje proti holistickému konceptu kultury a klade důraz na její dynamickou stránku a na její „nevěčný“ charakter. Proto používá pojmu kultura v adjektivní podobě.

<sup>21</sup> K povaze materiálu i jeho získávání se podrobněji vyjadřuji v textech uvedených v soupisu literatury, konkrétně Jurková 2012; 2013b; 2014; 2015. Co možná systematicky jsem zkoumala, kdo v Praze prostřednictvím hudby vzpomíná na co (limitem bylo, že muselo jít o skutečnou postavu nebo událost z české historie) a jakým způsobem. Téma vzpomínání ani hudební žánr nebyly a nejsou pro výběr rozhodující: naopak, ty jsou právě předmětem výzkumu.

<sup>22</sup> Tak se vyjádřil skladatel Aleš Březina o svém pohledu na Miladu Horákovou i Josefa Toufara, kteří jsou hlavními postavami Březinových oper (viz osobní rozhovor s A. Březinou 15. srpna 2016).

<sup>23</sup> Tento výčet nemá představovat úplný seznam událostí patřících do dané modalities; jde spíše o výběr těch, které jsou obzvlášť typické.

Pro hudební události, které jsou realizací kolektivního vzpomínání celé kulturní formace, je příznačných několik rysů. Především bývají jejich tvůrci/interpreti často renomovanými nebo přinejmenším známými osobnostmi: v Březinových operách je ústřední interpretkou cenami ověčená a legendami opředěná Soňa Červená (a působí tu i další v různých žánrech oblíbení interpreti), režiséry divadelních představení a filmových záznamů pak populární Petr Zelenka a Jan Hřebejk. V „hašlerovském“ představení hrají populární Tomáš Töpfer a Kateřina Brožová. A na večeru k poctě Karlu Krylovi se sejdou reprezentanti celého spektra dnešní české pop-music: Aneta Langerová, Tomáš Klus, Divokejš Bill i sestry Irglovy... Dále: na realizacích těchto událostí se podílejí významné, často státní instituce: Národní divadlo v případě Březinových oper, Divadlo na Vinohradech v případě Hašlera, Český rozhlas v případě pocty Krylovi.

Za třetí: v žádném z výše uvedených případů nejde o „překvapivé“ téma, které by ve společnosti zatím nezaznělo. Bývá připraveno různými cestami: publikacemi vědeckými i beletristickými, cenami, které portrétované osobnosti dostaly (zpravidla *in memoriam*), a také otisky ve veřejném prostoru: názvy ulic, sochami nebo bustami a podobně (podrobněji Jurková 2014). To vše potvrzuje – a současně také spoluutváří – celospolečenský konsenzus. S ním ostatně koresponduje relativně početné publikum v podobě opakovaných představení či jejich prodaných zvukových záznamů (podrobněji Jurková 2014).

O hudebním jazyce této modalit se nedá říct mnoho obecného: není to totiž primárně hudba, která tu spojuje hudební svět, ale téma. Hudba je tu jen prostředkem vytváření národního pantheonu. A tak zatímco v Březinových operách zní relativně moderní, ovšem převážně nijak drásavá „klasická“ hudba, Hašlerovy i Krylovy písničky patří dávno k široce sdílenému kulturnímu dědictví. Aranže těch Krylových, které se ozvaly v pražské Lucerně na vzpomínkovém večeru, připomínají tvrzení amerického etnomuzikologa Alana Lomaxe (1968), že se stoupající společenskou komplexností a rigiditou stoupá obliba použití zpěv doprovázejících hudebních nástrojů. Ty totiž svou externalizací mimo tělo představují podle Lomaxe posun od spontánního zpěvu k performační formálnosti.

Průměrně bystrého čtenáře jistě zarazilo tvrzení, že hudba není svorníkem hudebního světa kolem písničkářů Karlů Hašlera a Kryla. Co jiného by jim mělo být? Dovolme si krátké extempore o tématech kolektivního „hudebního“ vzpomínání, a to jak vzpomínání celé formace, tak i vzpomínání kohortního. Na první pohled jde o dva typy: (1.) o vzpomínání, jehož předmět s hudbou nijak nesouvisí, ale hudba je tu médiem vybavování vzpomínek, dokreslování atmosféry, určité interpretace popisovaného děje, a také spojování „vzpomínajících“.

(2.) Druhým typem témat jsou ta, která jsou primárně hudební: vedle zmíněných písničkářů jde jednak o neohraničené pole osobností a hudebních stylů minulosti, které si získaly příznivce v současnosti, jak to vykresluje Aleida Assmannová ve svém konceptu kulturního archivu a kánonu. Je ovšem na místě zároveň připomenout centrální rys kolektivního vzpomínání, totiž jeho konstruovanou povahu, která vychází z potřeb současnosti. Proto se někdy například nekryje prezentovaný kontext události s použitou hudbou, nebo přinejmenším některými jejími prvky. Tak je tomu třeba u pražské burlesky, která se vizuálně odkazuje na dobu první československé republiky, ale pro navození „retro“ atmosféry používá hudbu šedesátých let i pozdější. Ta má větší potenciál vyvolat u dnešních návštěvníků jistou nostalgii než prvorepubliková kabaretní hudba, která je většině z nich zcela cizí.

V několika případech se téma, které bylo zdánlivě primárně hudební, stalo předmětem vzpomínání mnohem širšího hudebního světa, než by odpovídalo „fanouškovské základně“. To se ale mohlo stát jen tehdy, když kolem hudby – hudebního stylu nebo hudební osobnosti – byl silný historický „příběh“. V novodobé české historii je jich pár: vedle životního příběhu nezpochybnitelného barda protisovětského odporu Karla Kryla je to především underground sedmdesátých a osmdesátých let (a v jeho rámci hlavně skupina *The Plastic People of the Universe*), tedy příběh mládeže odolávající totalitní moci a snažící se udržet vlastní kulturu i za cenu perzekuce. Pokud se ovšem tento „příběh“ stane součástí narativu širší než jen fanouškovské skupiny, hudební performance bývá – pochopitelně – přizpůsobena celé skupině (zejm. Jurková 2014; 2015).

Vzhledem k fanouškovské povaze kulturních kohort lze pro jejich hudební vzpomínání sotva nalézt společného jmenovatele. Jak již bylo řečeno, v některých případech je hudba sama – český underground sedmdesátých a osmdesátých let, meziválečný swing, anglofonní pop-music šedesátých let nebo třeba lidová hudba moravského Slovácka<sup>24</sup> – svorníkem hudebního světa. Jindy – třeba v případě pražské burlesky – je hudba jen jedním aspektem vzpomínání. Někdy je důraz kladen na „autenticitu“ (ať to znamená cokoli) nebo poučenost (jako v případě „dobové“ či „autentické“ interpretace barokní hudby),<sup>25</sup> jindy je zdůrazňována kreativita.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Tyto příklady jsou ze současné Prahy a zdůrazňují aspekt propojení s minulostí, tedy určitou formu vzpomínání. O dalších píše např. Turino, ale zejména zmiňovaná antologie hudebního revivalu (Bithell – Hill 2015).

<sup>25</sup> V anglickojazyčném prostředí *early music performance*.

<sup>26</sup> Vedle mnoha příkladů ze svazku o hudebním revivalu (Bithell – Hill 2014) viz též např. Jurková – Verbuč 2016, zejména kapitoly Ewy Dahlig-Turek a Kaji Macko-Gieszc.

Jedním z atraktivních výzkumných témat v oblasti modalit hudebního vzpomínání je přechod téhož subjektu ze vzpomínání kohortního do vzpomínání celé formace, čehož jsme čas od času svědky (viz též Jurková 2014; 2015). Jak se stane, že zatímco v určité chvíli vzpomíná na koncert jakési hudební skupiny v roce 1976 v Českých Budějovicích jen malá skupinka těch, kdo se jej zúčastnili (a z nichž mnozí pak byli zmláceni socialistickou Veřejnou bezpečností) a v další chvíli se o téže události píše nejen vědecké texty, ale objevuje se i v televizním seriálu určeném pro nejširší veřejnost?

Pro rozdíl mezi kohortním vzpomínáním a vzpomínáním celé kulturní formace se dobře hodí charakteristika, kterou používá Jan Assmann pro odlišení dvou typů *pamětí*: *komunikativní* a *kulturní*. O první z nich píše, že „zahrnuje vzpomínky, které se vztahují k nedávné minulosti. Právě tyto vzpomínky člověk sdílí se svými současníky... Tato paměť se historicky rozvíjí u určité skupiny lidí, vzniká v čase a s časem také zaniká, anebo přesněji – zaniká se svými nositeli. Když nositelé, kteří ji ztělesňovali, zemrou, ustoupí tato paměť paměti jiné, nové“ (Assmann 2001: 48). Naproti tomu kulturní paměť nabývá podoby „fundující vzpomínky“. Zaměřuje se sice na fixní body v minulosti, ale protože se v ní samozřejmě minulost nemůže uchovat jako taková, „sráží“ se do symbolických figur, do nichž se zachytávají vzpomínky.“ Tyto figury „osvětlují příslušnou současnou situaci... Vzpomínkou (zformovanou v referenčním rámci) se z dějin stává mýtus. Tím nepozbývá na skutečnosti, právě naopak – získává realitu ve smyslu trvalého normativního a formativního působení“ (ibid.: 50).

Podstatný je rozdíl v sociální existenci obou typů: zatímco komunikativní paměť se opírá o lidskou interakci, v níž nikdo není nezpochybnitelný odborník, „fundující vzpomínka“ kulturní paměti se tvoří „aktem konstituce“ (Assmann 2001: 50) a existují (více či méně uznávaní) experti, specializovaní nositelé (a dodejme: tvůrci a interpreti) vzpomínek. Jeden prvek Assmannova konceptu ovšem našim datům neodpovídá; jeho autor předpokládá, že oba typy kolektivní paměti následují lineárně za sebou: tři až čtyři generace udržují živou biografickou vzpomínku, a po určité době je „shora“ nastolena oficiální verze kulturního vzpomínání. Možná to platilo pro vzpomínání ve starověkých kulturách, z nichž je Assmann odvozuje. Možná nemá Assmann dost dat, aby mohl zjistit jejich případnou paralelní existenci. A možná nelze jeho koncept aplikovat na současnost právě kvůli existenci oněch „multipamětí“. V každém případě naší představě o vzpomínání kulturní formace vyhovuje to, co říká Assmannova manželka Aleida o kulturní paměti (konkrétně o její funkční modalitě, kterou jsem zmiňovala na začátku): ta „podporuje kolektivní identitu...

Je vystavena na malém počtu normativních a formativních textů, osob, míst, artefaktů a mýtů určených k tomu, aby aktivně kolovaly a komunikovaly stále novými způsoby. Tato dimenze paměti reprodukuje a uchovává kulturní kapitál společnosti“ (Assmann 2010: 100).

## Několik otevřených otázek místo závěru

Pokud budeme vycházet z premis uvedených v tomto textu, totiž (a) že společné vzpomínání (Assmannovými slovy „časová dimenze konektivní struktury“) je jedním z prvků skupinové identity; (b) že kolektivní vzpomínání je konstruované a vypovídá o současnosti; (c) že hudba reflektuje sociální procesy a zároveň je také utváří, pak jsou před hudebními antropology dva základní výzkumné okruhy. V prvním z nich je hudba (pouze) médiem vzpomínání a výzkumné otázky se soustředí na sociální procesy: na to, jakým způsobem (a proč právě tím, tj. v jakém sociokulturním kontextu) je konstruován obraz minulosti? Kterí jedinci, jaké instituce a jaké skupiny vůbec jsou nositeli jaké *agency*? Jak interaguje jedinec jako nositel zcela určitých, jakkoli sociálně konstruovaných vzpomínek se skupinou a jejím vzpomínáním? Jak různé skupiny navzájem? Důležité otázky tohoto okruhu souvisí s přechodem z kohortního vzpomínání do modality vzpomínání celé formace: jaké podmínky musí být splněny, kdo se na tomto přechodu podílí – a jak vlastně probíhá?

Zatímco otázky prvního okruhu patří k těm, o něž se může zajímat obecná antropologie v oblasti vzpomínání, a etnomuzikologickým specifíkem je médium výzkumu, tedy hudba, druhý okruh jí má ve svém středu: zaměřuje se na její zvuk i performanční praxi. Lze se tu ptát jednak: jakou (specifickou) roli má hudba v procesech vzpomínání? Vynořuje se široké spektrum podotázek, kupříkladu: stimuluje konkrétní hudební styl konkrétní interpretaci minulosti?<sup>27</sup> A tak dále. Za druhé: jak se v tomto procesu sama proměňuje? Souhlasíme s tvrzením Caroline Bithellové a Junipher Hillové týkajícím se hudebního revivalu, nicméně uplatnitelným i v širším prostředí vzpomínání, že totiž je to „vlivná síla, utvářející a transformující hudební scénu a zkušenost“ (Bithell – Hill 2015: 3). Je co zkoumat.

---

<sup>27</sup> Přestože se kladná odpověď zdá víceméně samozřejmá, některé empirické výzkumy mluví o opaku, viz např. Jurková 2015.

**Zuzana Jurková** je docentkou kulturní/sociální antropologie a vedoucí etnomuzikologického programu na Fakultě humanitních studií UK v Praze. Zaměřuje se jednak na hudbu Romů, jednak na urbánní etnomuzikologii.

Kontakt: zuzana.jurkova@post.cz

## Literatura a prameny

- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Aleida. 2010. „Canon and Archive.“ Pp. 97–107 in Astrid Erll (ed.): *Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter.
- Assmann, Jan. 2001. *Kultura a paměť*. Praha: Prostor.
- Barz, Gregory – Cooley, Timothy J. (eds.) 2008. *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford UP.
- Bateson, Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. New Jersey – London: J. Aronson.
- Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta.
- Bithell, Caroline – Hill, Junipher (eds.). 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford UP.
- Czikszentmihályi, Mihály. 2015. *Flow. O štěstí a smyslu života*. Praha: Portál.
- Erll, Astrid. 2011. *Memory in Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Halbwachs, Maurice. 2009. „Kolektivní paměť hudebníků.“ Pp. 19–49 in Maurice Halbwachs: *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Hall, Stuart. 1996. „Introduction: Who Needs Identity?“ Pp. 1–17 in Stuart Hall – Paul DuGay (eds.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Helbig, Adriana. 2014. „Ivana Kupala (St. John’s Eve) Revivals as Metaphor of Sexual Morality, Fertility, and Contemporary Ukrainian Femininity.“ Pp. 510–530 in Caroline Bithell – Junipher Hill (eds.): *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford UP.
- Hemetek, Ursula – Reyes, Adelaida (eds.). 2007. *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology*. Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- Huyssen, Andreas. 1995. *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Jurková, Zuzana. 2012. „Aha! To je ta Praha?! Staropražské písničky na prahu mýtu.“ Pp. 175–190 in Blanka Soukupová (ed.): *Mýtus – „Realita“ – Identita. Státní a národní metropole po První světové válce*. Praha: FHS UK.
- Jurková, Zuzana (ed.). 2012. *Theory and Method in Urban Ethnomusicology*. Tematické číslo *Lidé města* 14, 2012, 2.
- Jurková, Zuzana a kol. 2013a. *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum.
- Jurková, Zuzana 2013b. „De Profundis. Mýtus druhé světové války na pražské hudební scéně.“ Pp. 155–167 in Blanka Soukupová (ed.): *Mýtus – „Realita“ – Identita. Národní metropole v čase vyvlastnění, kolaborace a odporu*. Praha: FHS UK.
- Jurková, Zuzana. 2014. „Děti ráje a Magor. Socialismus a antisocialismus na pražské hudební scéně.“ Pp. 143–158 in Blanka Soukupová – Daniel Luther – Peter Salner

- (eds.): *Mýtus – „Realita“ – Identita. Socialistické metropole v zápasech o novou přítomnost a vizi šťastné budoucnosti*. Praha: FHS UK.
- Jurková, Zuzana. 2015. „Nejen Země Lhostejnost.“ Pp. 51–66 in Blanka Soukupová – Andrzej Stawarz (eds.): *Mýtus – „Realita“ – Identita. Národní metropole v čase „návratu do Evropy“*. Praha: FHS UK.
- Jurková, Zuzana. 2016. „Badatelské spektrum současné etnomuzikologie: cesta etnomuzikologů do města.“ *Národopisná revue* 26, 2016, 2: 91–100.
- Jurková, Zuzana – Verbuč, David (eds.). 2016. *Crossing Bridges. Music, Intergenerational Transmission and Transformation*. Dostupné z <http://www.etnomuzikologie.eu/index.php/publikace> [2016-12-12].
- Kammen, Michael. 1995. „Review of Frammes of Remembrance: The Dynamics of Collective Memory by Iwona Irwin-Zarecka.“ *History and Theory* 4, 1995, 3: 245–262.
- Kansteiner, Wulf. 2002. „Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies.“ *History and Theory* 14, 2002, 2: 179–197.
- Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick – London: Transaction.
- Masłowski, Nicolas – Šubrt, Jiří. 2014. *Kolektivní paměť*. K teoretickým otázkám. Praha: Karolinum.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern UP.
- Olick, Jeffrey K. – Robbins, Joyce. 1998. „Social Memory Studies. From the Collective Memory to the Historical Sociology of Mnemonic Practices.“ *Annual Review of Sociology* 24, 1998: 105–140.
- Reyes, Adelaida. 2016. „Co dělají etnomuzikologové? Stará otázka pro nové století.“ *Národopisná revue* 26, 2016, 2: 100–109.
- Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Citováno podle Masłowski – Šubrt 2014.
- Ruskin, Jesse D. – Rice, Timothy. 2012. „The Individual in Musical Ethnography.“ *Ethnomusicology* 56, 2012, 2: 299–327.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2006. *Soundscapes. Exploring Music in a Changing World*. New York – London: W. W. Norton.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2012. „Rethinking the Urban Community. (Re)Mapping Urban Processes and Spaces.“ *Lidé města* 14, 2012, 2: 207–226.
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*. Middletown: Wesleyan UP.
- Stone, Ruth M. 2008. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Prentice Hall.
- Šubrt, Jiří – Masłowski, Nicolas – Lehman, Štěpánka. 2014. „Soudobé teorie sociální paměti.“ Pp. 31–45 in Nicolas Masłowski – Jiří Šubrt (eds.): *Kolektivní paměť*. K teoretickým otázkám. Praha: Karolinum.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: Chicago Studies in Ethnomusicology.
- Vladimír 518 (ed.). 2014. *Kmeny 0: Městské subkultury a nezávislé společenské proudy před rokem 1989*. Praha: BigBoss + Yinachi.
- Vladimír 518. 2014. „Chci vědět, na co navazuju.“ *Lidové noviny* 17. ledna 2014: 27.
- Zelizer, Barbie. 1995. „Reading the Past against the Grain. The Shape of Memory Studies.“ *Critical Studies in Mass Communication* 12, 1995: 214–239.