

Ta naše písnička irská

Kontext živé produkce irské tradiční hudby na území České republiky

Daniel Vališ

*Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova v Praze,
fanna@seznam.cz*

This Irish Song of Ours Performing Irish Traditional Music in the Czech Republic

Abstract—This paper deals with the live performance of Irish traditional music in the Czech Republic. Using Bourdieu's notion of 'field' it analyses social interactions which mould the dispositions of individual musicians – determining their style of playing, the way they think about the music and the types of venues they tend to prefer. The article closes with the author's brief deliberation on the possibility of applying the same theoretic framework to reflect his own position as a researcher of this topic, namely that of an 'insider'.

Key Words—Irish traditional music, Czech republic, Bourdieu, 'celtomania', social context

I. ÚVOD

POD POJMEM „irská tradiční hudba“, který se dále v textu objeví i jako „irská lidovka“ nebo jen „irská hudba“, mám na mysli určitý repertoár, který bývá spojován s irskou lidovou tvořivostí, případně lidovou tvořivostí v irské diaspoře ve Spojených státech. Podobně jako např. „moravská hudba“ je výsledkem působení mnoha vlivů, což ovšem neznamená, že neexistuje. Mnohé melodie a písně by jistě šlo označit jako převzaté, avšak praxí jsou přetvářeny a začleňovány do celku, pro který lze v souladu se zvyklostmi použít název „Irish traditional music“, jenž v české podobě používám i já.

Následující příspěvek je do jisté míry přepracovanou verzí stejnojmenné bakalářské práce (Vališ 2009)¹, kterou jsem obhajoval na FHS UK v Praze v roce 2009, ale v mnoha ohledech se od ní liší. Kromě změn, které si vyžádalo převedení na jiný žánr, tj. krácení, změna struktury, vynechání některých témat, odlišuje se tento text i v tom, že vznikl řečneme s odlišným autorským záměrem. Zatímco bakalářskou práci jsem psal, abych ozřejmil praxi živé produkce irské tradiční hudby na území České republiky – kde a pro koho bylo možné ji hrát, proč a jak se lišil způsob hudební interpretace písní a skladeb v provedení jednotlivých muzikantů apod. – , zde se

¹Bakalářská práce byla výstupem z výzkumu, který sestával z polostrukturovaných rozhovorů a zúčastněného pozorování.

pokusím zamyslet i nad možnostmi reflexe své badatelské pozice „insidera“. Irské tradiční hudbě se věnuji (neteoreticky) bezmála deset let. Přestože se může tento posun jevit jako značný, domnívám se, že pro uskutečnění cíle, který jsem si nyní vytyčil, není potřeba opouštět teoretický rámec, který dal vzniknout mému „muzikologickému“ pojednání. Zcela postačí, budu-li chápat konkrétní způsob provozování hudby stejně jako konkrétním způsobem vedený výzkum – jako produkty téhož pole².

TEORETICKÁ VÝCHODISKA

Koncept „pole“ přebírám z díla P. Bourdieua, kde hraje velice komplexní roli. Bourdieu tento analytický nástroj využívá ve vztahu ke konkrétnímu předmětu výzkumu různě – jednou jako „sít' pozic“, jindy jako „silový systém“, „místo hry o zisky“ apod. – a nikde nepodává ucelenou definici pojmu. Pro účely tohoto textu užívám „pole“ ve smyslu „hry“: „je možné, abychom, s obezřetností, přirovnali 'pole' ke hře ... je zde *illusio*, hráči jsou hrou pohlceni, vzájemně si oponují, ale jen do té míry, že se vždycky shodnou ve své víře (*doxa*) ve hru samotnou a v to, co je v sázce ... hráči se shodnou, že hrát hru má smysl – nikoliv nějakým smluvním ujednáním, nýbrž pouhým faktem, že hrají.“ (Bourdieu a Wacquant 1992: 98) Vedle této metaforické definice bych chtěl uvést tři důležité charakteristiky: 1) pole nutí všem zainteresovaným aktérům jednotný princip rozlišování a dává prostor pro vznik určitých dispozic; 2) tyto principy rozlišování umožňují rozpoznat a ocenit určité druhy jednání; 3) mezi zainteresovanými aktéry se vytvářejí specifické sociální vztahy.

Pokusím se nyní popsat dvě pole, ve kterých bylo možné irskou tradiční hudbu na území České republiky hrát (kde byla nahlížena jako smysluplná činnost). Zaměřím se zejména na vkus či principy rozlišování a hodnocení aktérům polem vnucované, a na samotnou pozici muzikantů v těchto polích. Zavádím tedy pojmy „pole irské

²Bourdieu zastává názor, že reflexivita ve společenských vědách by měla spočívat v odkrývání mechanismů, které stojí za tím, že si badatel klade otázky určitým způsobem, a tedy ve zkoumání jeho pozice v akademickém poli. Vzhledem k tomu, že jsem, jakožto „insider“, i součástí pole, které zkoumám, bude mě zajímat, zda a jak ovlivňovala moje bádání především tato skutečnost. Srov. Bourdieu a Wacquant 1992.

tradiční hudby“ a „pole keltských aktivit“³.

POLE IRSKÉ TRADIČNÍ HUDBY

Pole irské tradiční hudby definuji tím, že jeho účastníci hrají právě za účelem produkce irské tradiční hudby, jinými slovy: rozumějí irské tradiční hudbě právě v kontextu samotného žánru. Toto tvrzení může znít jako banalita, ale existence žánru není nikdy nic samozřejmého. Představu, že irská tradiční hudba není něco, co esenciálně patří k Irům, nýbrž ustálená forma hraní, soubor pravidel (ností), který vytváří kritéria, podle nichž má být hudební produkce posuzována, začala brát část českých muzikantů za svou i díky Irům, kteří v 90. letech do České republiky zavítali. Nejsem si jist, do jaké míry je oprávněné hovořit o poli mezinárodní úrovně, v jehož rámci by se pohybovali čeští muzikanti společně s irskými, ale například i s německými a francouzskými hudebníky (Farrell 2002)⁴, nicméně tato perspektiva je v „emickém diskursu“ přijímána a posilována skutečností, že ke společnému muzicírování českých i zahraničních hudebníků nezřídka dochází.

Důležitým předpokladem pro to, aby se muzikanti mohli v tomto poli angažovat, je získání citu pro rozpoznání frázování, ornamentiky a způsobu doprovázení, které jsou ostatními zúčastněnými nazírány jako „správné“. Tyto aspekty, ačkoliv by to jistě šlo, zpravidla nejsou uchopovány pomocí terminologie hudební nauky, spíše jsou popsány jako „správný“, „irský“, případně „aby to bylo v pořádku, aby to bylo ozdobené správně, a ne odfláklý, jako to tady dělají ... kapely, který ... to hrajou po česku.“⁵ Právě ostatní kapely a jednotliví muzikanti představují referenční jednotky pro orientaci v tom, co je „dobrý“, a co „špatný“ styl⁶. Hudebníci angažovaní v poli irské tradiční hudby tak svá měřítka hodnocení uplatňují i na ty, kteří, ač mají v repertoáru irské lidovky, o vypilování irského stylu hraní neusilují.

Za zmínku stojí i pozice, kterou v narativech takto orientovaných hudebníků zaujímá kapela Dún an doras: „to byl etalon, ke kterému se všichni, ať u vědomě, nebo ne, vztahovali“, „počátky irský hudby vidím v Dún an doras, který to tady odpálili a ty tady odstřelili tu vlnu.“ I ti, kteří kapelu nikdy neviděli hrát na živo a ani v jejich osobním muzikantském růstu nehrála nijak významnou roli, cítili potřebu ji do svého vyprávění

³V bakalářské práci jsem uváděl ještě dvě další – „pole českého folku, country a trampské písně“ a „pole pražského undergroundu“, která poskytovala prostor pro irskou hudbu už před rokem 1990.

⁴Tento názor by patrně zastávala Meg Farrell, která v prostředí pražských sessionů prováděla výzkum v roce 2002. Ve svém článku *The Other Side of Euro-Paddy Land* píše: „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 diskusí... 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.“ (vlastní překlad)

⁵M. Z., banjo.

⁶I v rámci „žánru“ samozřejmě existují různé proudy. Kromě „ortodoxní“ podoby ze 70. let jsou rozvíjeny i různé fúze, např. s jazzem, avšak specifické frázování a zdobení stále tvoří neměnný základ stylu.

zahrnout: „já vůbec nevěděla, že tady byli nějací Dún an doras“⁷. Kapela je součástí kolektivní paměti hudebníků (Halbwachs 2009), mnohdy navzdory osobní zkušenosti jednotlivců. Dle mého názoru je to právě jejich společný, polem utvářený „hodnotový rámec“, který jim nedovoluje tuto hudební skupinu opomenout. Dún an doras vznikli v roce 1997 a tvořili je čeští i zahraniční muzikanti. Byli důkazem, že tento druh hudby má v Česku smysl hrát a že etnicita nehraje roli.

Již zmiňovaný cit pro určitý způsob hudební interpretace, stejně jako „imagined community“ žánru irské tradiční hudby, je navzdory (možná zdánlivému) transnacionálnímu přesahu udržováno pomocí velmi úzkých osobních vazeb mezi muzikanty. Jsou to zejména právě muzikanti samotní, kdo udržuje pole „v chodu“. Po těchto sítích proudí „dobré“ nahrávky, ať už se jedná o přepálená cd, či přeposlaný odkaz youtube. Muzikanti se dobře znají a navzájem navštěvují svá vystoupení. Místem, kde praxe zcela souzní s představami o tom, jak by se irská tradiční hudba měla provozovat, je ovšem hospodský session – setkání muzikantů za účelem společného hraní. Tyto akce mohou trvat i několik hodin, od večera do svítání. Předpokladem je z větší části společný repertoár a již zmiňovaný styl hraní (například jiný způsob doprovázení může působit rušivě a vést až k přerušení sessionu). Zároveň se zde tento společný základ vytváří, stejně jako představa, že všichni dělají totéž. Dalo by se hovořit o principu „muzikanti sobě“ – jiné publikum není teoreticky třeba. Tím nechci tvrdit, že by hudebníci o jiné posluchače na sessionu nestáli. Opak je pravdou, alespoň z mé zkušenosti. Avšak usilování o přízeň publika je něco obecně srozumitelného, něco, co je formováno jinými silami než těmi, které působí v rámci pole, o němž je teď řeč. Řečeno jinými slovy, pokud publikum o počínání muzikantů skutečně nejeví zájem⁸, o to víc jej budou oni sami interpretovat jako hraní pro vlastní potěchu. Dojde-li k tomu, že zúčastnění muzikanti mají jen malé přesahy repertoáru nebo například preferují jiné tempo, může se takový session stát poměrně nepřijemnou zkušeností, která sdílené představy o žánru nabourává. Díky tomu se zejména na přelomu tisíciletí vytvořilo více skupin „sessionových muzikantů“, čímž na domácí scéně vzniklo i více referenčních jednotek, vůči nimž se lze vymezit.

POLE KELTSKÉ ZÁBAVY

Jiné pole, v němž mohli hudebníci uspět s irskými lidovkami, nazývám polem keltské zábavy. Utvořilo se rovněž v 90. letech, a to jako výsledek pronikání keltské symboliky do českého kulturního prostoru. K tomuto fenoménu je ve většině textů odkazováno jako ke „keltománii“ a bývá dáván do souvislosti s hledáním národní identity

⁷Postupně informátoři M. S., M. Z., M. R., bodhrán, banjo, housle.

⁸To je poměrně častý případ. V Česku je provozování i poslech hudby vykázán na místa k tomu určená – do klubů, kulturních domů a na festivaly. Session irské tradiční hudby proto působí v českém hospodském prostředí často jako cizí element a běžného návštěvníka hospody ruší. I majitelé podniků dávají přednost hudbě, kterou mohou snáze kontrolovat nebo která jim vydělává (jukebox).

či nové spirituální orientace ve stylu New Age (Antalík 2004). V zásadě se nebráním žádné z těchto interpretací, neboť jsem toho názoru, že je to právě mlhavost, nejednoznačnost významů, které veřejné zacházení s keltskou symbolikou charakterizuje. V tomto kontextu začalo být na řadu aktivit nahlíženo jako na aktivity „keltské“, čímž se vytvořil prostor k tomu, aby vedle sebe začaly být provozovány do té doby často nesouvisející záliby jako historický šerm, rekonstruování druidských rituálů, „hry na hrdiny“ typu Dračí Doupe a v neposlední řadě i tradiční irská hudba. Typickým příkladem místa takových setkání je „svátek keltské kultury“ Beltine, pořádaný sdružením Bratrstvo Keltů, na němž se pokusím ilustrovat fungování tohoto pole. V rámci festivalu se prostory hradů, irská tradiční hudba, inscenovaný šermířský souboj, ale i archeologická přednáška ocitají v pozici atrakce či spíše symbolů, pomocí nichž účastníci vtiskávají „keltský“ význam. Společné vystupování divákům potvrzuje domněnku, se kterou festival navštívili, totiž že jednotlivé složky spolu skutečně nějak souvisejí a jejich propojení není nesmyslné. Je to právě tento konsensus, který ohraničuje pole keltské zábavy. Je vytvářeno poptávkou po „keltskosti“. Jednotliví protagonisté – muzikanti, archeologové apod. – přitom vůbec nemuseli tuto perspektivu sdílet (čímž netvrdím, že ji nesdíleli), neboť jejich pozice v rámci pole na tom závislá není. Beltine pro ně mohl představovat pouze možnost vystoupit před velkým publikem a přivydělat si.

V rámci tohoto pole neexistovala irská tradiční hudba coby svébytný žánr, ale pouze jako hudba keltská. Vymezení žánrově keltskou hudbu je velice obtížné. Jednou je definována pouze jako lidová hudba původně „keltských oblastí“, jindy jako hudba na tradici Keltů navazující, čímž se kategorie rozšiřuje i na „středověkou hudbu“, „keltský metal“ apod. Jsem toho názoru, že klíčová je samotná existence představy „Keltů“, ke kterým má hudba odkazovat, než že by skutečně měla nějaké společné znaky. Zatímco v poli irské tradiční hudby je konkrétní hudební interpretace irské instrumentálky posuzována po víceméně formální stránce v kontextu žánru, v poli keltské zábavy se úspěch odvíjí od toho, nakolik dokázala vyvolat představu, že je „keltská“. Vzhledem k tomu, že pole keltské zábavy vytvářejí lidé, jejichž zájem o Kelty (je-li vůbec nějaký) vychází z rozdílných představ a motivací, je značně nesourodé a neexistují proto ani žádná obecně platná kritéria pro posuzování keltské, a tedy i irské, hudby. Nicméně jistou představu o vkusu vytvářeném tímto polem je možné získat z článku Milana Tesaře:

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. „Jméno kapely Dún an doras jsem už zmínil. Jejich bezejmenné

album (Mars Records) 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 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. (Tesař 2000)

Kromě kritérií, na jejichž základě určil Milan Tesař svého osobního vítěze, stojí za povšimnutí slovo „tradicionalistická“ (resp. tradiční). Vytykat kapele Dún an doras, že její deska není tradiční, zní hudebníkům angažujícím se v poli irské tradiční hudby jako nelogické, neboť se jim jeví jako žánrově naprosto čistá – to, co Dún an doras nahráli JE „irish traditional music“. Zdá se však, že Milan Tesař slovem „tradicionalistická“ míní něco jiného – snad nepřetržitou linku předávaných znalostí a dovedností, která sahá až do dávné minulosti.

Díky nesourodému publiku, neosobním vazbám a nejednotným kritériím hodnocení hudební produkce nebyl muzikantům v rámci tohoto pole vnucován nějaký konkrétní herní styl. Úspěch mohli mít jak ti, kteří se irské „tunes“ snažili co nejvíce přiblížit „originálu“, tak ti, jejichž styl hraní odpovídal spíše tradici české Porty, nebo irskou melodikou inspirovaní rockeři. Záleželo jen na tom, nakolik se trefili do rozdílných představ posluchačů o tom, co „keltská hudba“ znamená.

MUZIKANTI

Byl bych nerad, aby na základě mého výkladu vzniknul dojem, že muzikanti jsou buď jedním, nebo druhým polem „uvěznění“. Pole sice hraje významnou roli v přetváření jejich vkusu a tím i stylu hraní, avšak nepředstavuje zcela neprostupnou bariéru. Ve skutečnosti se muzikanti hrající irskou tradiční hudbu spolupodílejí na udržování několika polí, z nichž jsem se pokusil popsát jen dvě. Jedinou překážkou ve volném přechodu mezi nimi jsou hudebníkům právě jejich dispozice. Ochota pravidelného výstředníka sessionů zahrát na vernisáži archeologické výstavy o Keltech bude v případě, že mu dané téma nic neříká, minimální. V případě „keltského“ festivalu, jakým je třeba Beltine, chuť poroste v závislosti na finanční odměně a očekávané návštěvnosti akce. Oproti tomu muzikantům, kteří byli irské instrumentálky zvyklí hrát pouze z pódia „keltským“ posluchačům, nebude sessionové hraní dávat smysl. I za předpokladu, že by jim atmosféra připadala

něčím zajímavá, záleželo by na ostatních účastnících, zda tyto zájemce budou i nadále zvát. Tyto pozice jsou extrémní (avšak oba typy muzikantů existují) a mnoho hudebníků se pohybuje v rámci obou polí. Pro lidi hrající irskou tradiční hudbu bylo prakticky nemožné se neseťkat s polem keltské zábavy.

Přesto je z analytického hlediska výhodné distinkci mezi jednotlivými poli vést. Je tomu tak i pro účely reflexe, kterou jsem v úvodu tohoto textu předeslal. Pakliže pole nutí muzikantům určitý princip rozlišování, měla by tato skutečnost mít dopad nejen na to, jak irskou tradiční hudbu hrají, ale i na to, jak o ní píší.

„Cílem, který jsem si v této práci vytyčil, 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 rodily Ir se svou lidovou hudbu nikdy neasocioval.“ (Vališ 2009)

S trochou nadsázky je skutečným cílem mé bakalářské práce z roku 2009 vysvětlit, proč lidé hrají stejný repertoár jinak. Výsledkem bylo zkonstruování několika „polí“, díky nimž jsem tyto rozdíly mohl klasifikovat. Nešlo ale pouze o pokračování snahy vymezit se vůči kapelám „který ... to hrajou po česku“, s nimiž bych mohl být právě na základě stejného repertoáru spojován? Zajímavé je proto srovnání s prací Marty Kotalové Keltský fenomén v české a zahraniční hudbě, kterou je možné chápat naopak jako produkt pole keltské zábavy.

„O keltskou hudbu jsem se vždy usilovně zajímala, a i proto jsem od roku 2002 začala hrát jako akordeonistka v ostravské kapele Celtic Cross, kde hrají dodnes. Tudíž toto téma jsem si nezvolila náhodně, ale proto, že tento styl hudby neodmyslitelně patří k mému životu. V této práci chci čtenáře seznámit s keltskou hudbou hranou nejen v jednotlivých keltských oblastech, ale i v českém prostředí. Na začátku se zaměřím na historii keltského národa, ale jen velmi stručně, protože na toto téma již bylo napsáno mnoho knih.“ (Kotalová 2008)

Martu Kotalovou, na rozdíl ode mne, rozdíly ve stylu hraní netrápí. Naopak, přijetí optiky „keltské hudby“ má silný syntetizující účinek: kromě toho, že vedle sebe uvádí rockové kapely i harfeníka, sleduje vývoj nástrojů užívaných v „keltské hudbě“ od válečné trouby karnyx (doba laténská) až po bouzouki, které do irské tradiční hudby v 60. letech 20. století uvedl Johnny Moynihan.

Domnívám se, že rozdílné způsoby uchopení problematiky a tázání, kterými se naše práce vyznačují, lze

rovněž přičíst působení dvou odlišných polí. Přitom by ale jistě šlo v souvislosti s irskou tradiční hudbou zkoumat řadu jiných věcí. Například etiketu sessionu, anebo vznik konsensu při volbě melodií, které se budou hrát, či v rozhodnutí dát si pauzu. Anebo mi moje přání opět zabraňují představit si session jako místo konfliktu?

ZÁVĚR

Ve svém příspěvku jsem se pokusil přiblížit praxi živé produkce irské tradiční hudby na území České republiky. Zajímalo mě především, v jakých společenských interakcích jsou utvářeny dispozice muzikantů, které určují jejich styl hraní, způsob, jakým o hudbě uvažují, a preferenci určitých herních příležitostí. Inspiroval jsem se Pierrem Bourdieu a zkonstruoval dva analytické modely – „pole irské tradiční hudby“ a „pole keltské zábavy“. S jejich pomocí se pokusil postihnout některé rozdíly v uvažovaných oblastech. V závěru jsem se zamyslel nad možností využití téhož teoretického rámce pro reflexi badatelské pozice „insidera“, ve které se velká část výzkumníků píšících o hudbě nachází.

POUŽITÁ LITERATURA

- [1] ANTALÍK, D. 2004. „Neodruidismus a fascinace Kelty v České republice a v zahraničí“, in: *Jaká víra? Současná česká religiozita/spiritualita v pohledu kvalitativní sociologie náboženství*. Ed. Z.Nešpor. Sociologický ústav AVČR.
- [2] BOURDIEU, P. a WACQUANT, L.J.D. 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. University of Chicago Press.
- [3] FARRELL, M. 2002. The Other Side of Euro-Paddy Land. Traditional musicians abroad in pursuit of a social context. *The Journal Of Music*. Nov/Dec.
- [4] HALBWACHS, M. 2009. *Kolektivní paměť*. Praha : Sociologické nakladatelství.
- [5] KOTALOVÁ, M. a OPEKAR, A. 2009. *Keltský fenomén v české a zahraniční hudbě*. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita v Brně, Filozofická fakulta.
- [6] TESAR, M. 2000. Keltská hudba v Českých zemích těsně před rokem 2000. *Bratrstvo Keltů, zpravodaj* č. 22/únor.
- [7] VALIŠ, D. a RADOSTNÝ, L. 2009. Ta naše písnička irská. *Pátrání po kontextu živé produkce irské tradiční hudby na území České republiky*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií.

*Příspěvek je písemnou verzí přednášky, která zazněla na 6. mezinárodní studentské konferenci AntropoWebu podpořené ZČU v Plzni v rámci projektu SVK–2010–006. Publikace textu byla podpořena ZČU v Plzni v rámci projektu SGS–2010–019.