

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Katedra obecné antropologie

Diplomová práce

Refugee music jako performance imigrace

Autor: Jan Skopec

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jan Beseda

Praha 2011

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jsem pouze literární zdroje uvedené v seznamu literatury. Zároveň dávám svolení k tomu, aby tato práce byla eventuálně zpřístupněna v příslušné knihovně UK a v elektronické databázi vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy.

V Praze dne 19.5.2011

.....

podpis

Klíčová slova

hudba, imigrace, žadatelé o azyl v České republice, divadlo, publikum, mediální význam, performance, xenofobie, globalizace, postmodernismus, kulturní antropologie, kulturní a mediální studia, sémiotika

Abstrakt

Cílem této práce je popsat a analyzovat hudbu, která souvisí s uprchlictvím a dalšími formami imigrace do České republiky. Konkrétně se jedná o hudbu, která vzniká z podnětu Divadla Archa, které se několik let souvisle věnuje tématice imigrace a uprchlictví. Záměrem práce je analyzovat koncept „refugee music“ vytvořený Divadlem Archa. Při této hudební performanci vzájemně spolupracují žadatelé o azyl v České republice s českými a zahraničními profesionálními umělci. Chci popsat, proč byl tento hudební koncept vytvořen, jak probíhá vzájemná umělecká spolupráce, jaký význam v tomto konceptu spatřují jednotliví hudebníci a jaké sdělení obožená v této hudbě má být adresováno publiku. Tato hudba je přitom zasazena do kontextu celkové umělecké tvorby Divadla Archa spojené s tematikou imigrace. Dalším záměrem textu je ukázat, jaké významy a sdělení v této hudbě a související umělecké tvorbě sledávají ti, kterým je adresována. Analyzuji, jaké významy zde nachází publikum, jakým způsobem je hudbou ovlivněno a zda tato umělecká performance může nějakým způsobem formovat divákův názor a náhled na tematiku imigrace, konkrétně uprchlictví.

Keywords

music, immigration, asylum seekers in Czech republic, theatre, audience, medial mening, performance, xenofoby, globalization, postmodernism, cultural antropology, cultural and medial studies, semiotics

Summary

The aim of this thesis is describe and analyse a music, which cohere with refugees and the other forms of immigration in Czech republic. Concretely is about the music, which originate from Archa Theatre. This theatre is few years attending to the theme of immigration and refugees. The aim of this thesis is analyse the concept of „refugee music“ created by Archa Theatre. In this music performance cooperate the asylum seekers and the czech and foreign professional artists altogether. I want to describe for what reason this music concept was created, how this artistically cooperation is proceeding, which meaning the particular musicians consider in this concept and which meaning of this music should be adress to audience. Simultaneously this music is set in the context of the complex artistic production with immigration themes of Archa Theatre. The another intention of this thesis is to show, which meanings of this music and the relative artistic production find the audience. I analyse in which way the audience is influenced with this production and also if is possible in this way to form the opinion of the audience for the theme of a immigration and refugees.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl poděkovat všem lidem, kteří mi pomáhali při mém terénním výzkumu i v průběhu další práce na tomto textu. Chtěl bych poděkovat všem, kteří mi umožnili, abych s nimi mohl vést rozhovor. Mám na mysli lidi, kteří jsou spojeni s Divadlem Archa, a jejich diváky a posluchače. Dále bych chtěl jmenovitě poděkovat Kirilu Christovovi, který mi pomáhal s vyřízeními k povolení ke vstupu do PoS Kostelec nad Orlicí. Konečně bych chtěl poděkovat vedoucímu práce Mgr. et Mgr. Janu Besedovi za jeho vstřícnost, odborné rady a připomínky.

OBSAH

Abstrakt.....	3
Poděkování.....	4
1. ÚVOD.....	7
1.1 Pobyť v terénu.....	8
1.1.1 Počáteční komplikace.....	8
1.1.2 Vstupuji na palubu Archy.....	8
1.2 Výzkumné cíle.....	9
1.3 Metodologie.....	10
1.3.1 Přepisy rozhovorů.....	11
1.3.2 Analýza dat.....	11
1.3.3 Vzorek informátorů.....	12
1.4 Etické aspekty.....	13
1.5 Etnografická pozice při výzkumu a její reflexe.....	15
2. TEORIE.....	19
2.1 Hudba jako společenský fenomén.....	19
2.2 Kultura a společnost v době postmoderní a globalizované.....	20
2.3 Média a diskurz kulturních a mediálních studií.....	21
2.3.1 Význam.....	22
2.3.2 Aktivní publikum.....	23
2.4 Identita.....	23
2.4.1 Identita a koncept multikulturalismu.....	24
2.5 Nejednoznačnost pojmů.....	25
3. „REFUGEE MUSIC“.....	27
4. ALL STAR REFJÚDŽÍ BAND.....	29
4.1 Hudba All Star Refjúdží Bandu.....	30
4.1.1 „Nechceme dělat folklórní hudbu“.....	31
4.1.2 „Myslím, že naše hudba není world music“.....	33
4.2 Postmoderní hudba.....	34
4.3 Texty.....	36
4.3.1 Analýza vybraných textů.....	37
4.3.2 Zpívá se kurdsky.....	39
4.4 Počáteční výhrady azylantů.....	41
4.5 Hudba a performance.....	46
4.5.1 Vystoupení All Star Refjúdží Bandu.....	47
5. HLAVNÍ LINIE UMĚLECKÉHO VYJÁDŘENÍ DIVADLA ARCHA V RÁMCI UPRCHLICKÝCH PROJEKTŮ.....	49
5.1 Divadelní projekty.....	50
5.2 Hudba Divadla Archa.....	50
6. KOHO CHCE ARCHA OSLOVIT.....	52
6.1 Uprchlická hudba pro české (západoevropské) publikum.....	52
6.2 Dialogy na útěku.....	54

7. SDĚLENÍ ADRESOVANÉ PUBLIKU	55
7.1 Divadelní projekty	56
7.1.1 Uprchlíkův příběh	57
7.1.1.1 Gugarův příběh	57
7.1.1.2 Miranův příběh	58
7.2 Sdělení All Star Refjúdží Bandu v kontextu celkové tvorby týkající se imigrantské tématiky	59
8. PUBLIKUM	61
8.1 All Star Refjúdží Band	63
8.1.1 Hudba	63
8.1.2 Texty	65
8.1.2.1 Kurdské a čínské texty	67
8.2 Divadelní hry	68
8.3 Prostřednictvím umění lépe porozumět imigrantům	70
8.4 Obeznamenost s imigrační tematikou před návštěvou Archy	71
8.5 Postoj české společnosti k imigrantům	72
8.6 Jak projekty působí na publikum	74
9. WORKSHOPY	75
9.1 Kostelec	76
9.2 Hip-hop	78
9.2.1 Co to je hip-hop	79
9.2.2 Počátky hip-hopu a jeho následná expanze. Stručná charakteristika sociální funkce hip-hopu	80
9.2.3 Hip-hopová informace a postmodernista	81
9.2.4 Kostelecká crew	82
9.3 Význam workshopů	83
10. Závěr	85
Bibliografie	89

1. Úvod

Když jsem na začátku svých magisterských studií uvažoval nad tím, o čem budu psát svou budoucí diplomovou práci, věděl jsem, že to bude o migraci lidí. Zvýšený pohyb osob je třeba vnímat jako jeden z nejcharakterističtějších rysů současné doby, v jehož důsledku se v mnoha ohledech mění podoba světa. Zaměřím – li se na starý kontinent, tak imigrace začínala vyvolávat výrazné sociokulturní změny po konci koloniální éry. Nejprve tomu tak bylo v bývalých koloniálních mocnostech, tedy ve státech západní a jižní Evropy. Postupem času imigranti ze všech koutů světa začínali přicházet také do dalších demokratických a ekonomicky vyspělých evropských států.

V zemích bývalého komunistického bloku je situace jiná, což je způsobeno totalitním režimem, který v této oblasti skončil před dvaceti lety. Naopak, ze států, jakým bylo třeba Československo, emigrovalo nezanedbatelné množství lidí do západní Evropy a dalších ekonomicky vyspělých a demokratických států světa. V postkomunistických zemích je možné až v současné době zaregistrovat určitý zvýšený výskyt lidí z odlišného sociokulturního prostředí. A to zatím spíše jen ve velkoměstech jako je třeba Praha nebo Budapešť¹. Postkomunistické země stále stojí na periferii pomyslné imigrantské hitparády žádoucích cílových zemí.

Důsledkem toho je skutečnost, že v České republice se téma imigrace v celospolečenské dikuzi objevuje teprve v posledních několika letech. Až v poslední době se na veřejnosti začíná diskutovat o společném soužití majoritní české společnosti s příchozími imigranty, kteří se zde rozhodli žít. Přitom velká část společnosti je s tímto tématem stále neobeznámena, případně má velmi kusé informace. Většina Čechů se rovněž ve svém životě s „cizinci“ - imigranty nestýká.

To je důvod, proč jsem se chtěl tímto tématem při svém výzkumu zabývat. Rozhodl jsem se, že chci imigraci zkoumat ve spojitosti s hudbou. Činím tak hlavně z prostého důvodu, že hudbu mám rád. Zároveň si myslím, že prostřednictvím hudby je možné imigranty jistým způsobem pochopit. V začátcích svého výzkumu jsem se dozvěděl, že pražské Divadlo Archa se tématem imigrace, konkrétně uprchlictví, zabývá ve svých uměleckých projektech.

¹ Existují ale výjimky potvrzující pravidlo. Touto výjimkou je třeba příchod lidí z Vietnamu v osmdesátých letech do komunistického Československa. Právě díky minulému režimu, potažmo díky smlouvám se spřátelenými komunistickými asijskými státy, tato imigrace vznikla. Vietnamci jsou nejpočetnější komunitou pocházející z neevropské kulturní oblasti, kteří žijí na území České republiky. Rozhodující počet členů této komunity přichází do republiky až po sametové revoluci. Porevoluční proudění z Vietnamu je ale důsledkem toho, že již za bývalého režimu u nás začalo žít určité množství lidí s vietnamským občanstvím.

Toto divadlo vytvořilo i koncept „refugee music“, když pod jeho křídly vznikla hudební skupina All Star Refjúdží Band. Následně jsem dospěl k závěru, že ve své práci se budu zabývat právě činností tohoto uměleckého subjektu v souvislosti s tímto tématem.

1.1 Pobyť v terénu

1.1.1 Počáteční komplikace

Když jsem se rozhodl pro téma své práce, můj cíl byl jasný. Chtěl jsem se na určitý čas dostat do zařízení pro žadatele o azyl v České republice. S ohledem na dostupnost místa padla volba na Pobyťové středisko v Kostelci nad Orlicí v Královéhradeckém kraji. Zde jsem chtěl především prostřednictvím zúčastněného pozorování získávat relevantní informace k mému tématu. Bohužel hned z počátku mé snahy o vstup do terénu jsem začal zjišťovat, že dostat se na půdu Pobyťového střediska nebude tak snadné, jak jsem si myslel. Po mnoha telefonátech s osobami pověřenými rozhodnutím o povolení mého vstupu do areálu jsem svou snahu o dlouhodobější pobyt v tomto zařízení vzdal. A rozhodl jsem se pro taktický manévr, díky němuž bych se mohl do tohoto zařízení přece jen dostat. Kontaktoval jsem organizaci Charita Hradec Králové, která v táboře provozuje hudební dílnu pro zdejší klienty. Povedlo se. Dostal jsem povolení od pražské centrály Správy uprchlických zařízení (SUZ) a na pozvání Charity jsem začal dojíždět do místní hudební dílny. Má radost ovšem netrvala dlouho. Po několika návštěvách mi byl přístup do terénu ze strany vedení tábora definitivně zamítnut.

1.1.2 Vstupuji na palubu Archy

Byl jsem tak nucen hledat docela novou strategii. Krátkou dobu po zamítnutí vstupu do tábora přijíždím na pozvání Kirila Christova, zaměstnance SUZ, opět do Královéhradeckého kraje. Do Kostecké Lhoty, která se nachází pár kilometrů od Kostelce. Na zdejším fotbalovém hřišti se koná Uprchlická olympiáda, pořádaná právě SUZ. Večerní program je tvořen hudební produkcí mladých lidí z hudební dílny z Kostelce. A jako hlavní hvězda večera přijíždí skupina All Star Refjúdží Band, která je součástí produkčního domu pražského

Divadla Archa. Toto divadlo se již několik let zabývá tvorbou s uprchlickou tematikou a pravidelně pořádá v zařízeních pro žadatele o azyl hudebně – umělecké workshopy. Po koncertu se seznamuji s hudebníky. S Janou Svobodovou, režisérkou těchto divadelních představení a zároveň členkou kapely, se domlouvám, že se zanedlouho jednoho workshopu v kosteleckém pobytovém středisku zúčastním.

Stává se tak zvláštním konspiračním způsobem, kdy se do tábora dostávám jako člen Divadla Archa. Trávím zde velice zajímavý víkend. A věc nevídaná, v táboře dokonce i přespávám. Po ukončení workshopu začínám vést interview s vybranými členy All Star Refjúdží Bandu. Nakukuji pod pokličku umělecké práce Archy s žadateli o azyl a dozvídám se přínosné informace o jejich umělecké práci v táborech v minulosti. Účastním se rovněž divadelních představení, v jejich rámci kapela vystupuje. Jsem také návštěvníkem samostatných koncertů kapely. Jednou zavítám i na hudební zkoušku. S několika členy All Star Refjúdží Bandu navazuji příjemný mezilidský vztah. Výčet pořizovaných interview doplňuji ještě rozhovorem s ředitelem Divadla Archa Ondřejem Hrabem a s hudebníkem Jaro Cossigou, který se v minulosti velkou měrou podílel na umělecké práci Archy v táborech. Na závěr mého výzkumu je mi dopřáno strávit ještě jeden den v Pobytovém středisku v Kostelci (Koná se zde den otevřených dveří).

1.2 Výzkumné cíle

Hlavním cílem této práce je analyzovat, jakým způsobem je tvořen koncept „refugee music“ Divadlem Archa a jakým způsobem je přijímán publikem. Hudbu Divadla Archa pojmám jako mediální „text“ nebo „obraz“. Tento text v sobě obsahuje určitý význam a sdělení adresované publiku. Chci se dozvědět, jaký význam v tomto uměleckém vyjadřování spatřuje Divadlo Archa, a jaké sdělení chce adresovat svému publiku. Následně v této práci zjišťuji, jaký význam v „textu“ spatřuje publikum samé. Jak dešifruje sdělení Archy a jak na něj toto sdělení působí.

Hudba Divadla Archa je zkoumána v širším kontextu celkové tvorby tohoto uměleckého subjektu v souvislosti s tematikou imigrace. Konečně celý výzkumný problém je zasazen do širšího sociokulturního kontextu, který se k tomuto tématu pojí.

1.3 Metodologie

Při svém výzkumu jsem byl ovlivněn tím, co mi samotný terén dovolil. Byl jsem tak nucen používat kombinaci různých metod. Zúčastněné pozorování, soustavně zaznamenávané do terénního deníku, jsem doplňoval pořizovanými interview.

V Pobytovém středisku v Kostelci nad Orlicí jsem volil techniku zúčastněného pozorování. Snažil jsem se dostat co nejbližší ke svým informátorům a prostřednictvím neformálních rozhovorů si získat jejich přízeň. A následně se tak dozvědět kýžené informace.

Ovšem velká část materiálu použitého v mé práci pochází z rozhovorů. Ty jsem vedl jednak s členy All Star Refjúdží Bandu a dalšími lidmi, kteří jsou spjati s Divadlem Archa a jeho uměleckými projekty s imigrantskou tematikou. A jednak jsem hovořil s vybranými šesti lidmi, kteří tvořili publikum kapely All Star Refjúdží Band a divadelních představení Archy. V souvislosti s All Star Refjúdží Bandem, tak i zde jsem používal techniku zúčastněného pozorování (například při zkouškách). Prostřednictvím této techniky jsem ale nezískal tolik informací jako z interview. Rozhovory, které jsem vedl, se dají označit jako semi – strukturované či polo – strukturované, kdy jsem se do určité míry držel předem připraveného interview guide (Bernard, 2001). Nicméně svůj přístup k vedení interview bych charakterizoval ještě trochu jinak. U většiny vedených interview jsem měl připravené určité poznámky, které je právě možné označit jako interview guide. Nejvíce jsem byl například po této stránce připraven na rozhovor s Ondřejem Hrabem, ředitelem Divadla Archa. Ovšem k mnoha rozhovorům s informátory jsem přistupoval jen s velice hrubými obrysy myšlenek týkající se toho, jak by se mělo interview odvíjet. Věděl jsem jen, na co se chci zeptat první a druhou otázkou a dál jsem nechal průběhu volný spád. Rád totiž vedu interview takovým způsobem, aby se mohlo podobat přátelské debatě z běžného života. Snažím se přitom, aby setkání bylo co nejméně formální. „Dotazovaný“ se tak může mnohem více uvolnit a zmínit se o tom, co by jinak neřekl. Byl bych rád, aby v těchto interview mohl být spatřován jakýsi dialog mezi mnou a vyprávějící osobou, při kterém se ovšem snažím určitým způsobem upozadit svou osobu a maximálně naslouchat mému partnerovi. Nicméně když mám během interview pocit, že chci do jeho toku zasáhnout, když se chci o něčem dozvědět větší podrobnosti, případně změnit směr debaty, udělám to.

Interview pro kapitolu o publiku je rovněž možné považovat za semi-strukturované rozhovory. Zde jsem ale k začátku rozhovorů přistupoval s přesněji promyšlenými otázkami, na které jsem chtěl získat odpověď. Potřeboval jsem totiž odpovědi od jednotlivých diváků na

konkrétní aspekty týkající se hudby All Star Refjúdží Bandu a další umělecké činnosti Divadla Archa.

Terénní výzkum, který předcházel vzniku tohoto textu, jsem dělal ve specifickém prostředí a předmět mého výzkumu vyplynul z toho, co mi má pozice v terénu dovolila (Abu Lughod, 1986).

1. 3.1 Přepisy rozhovorů

Rozhovory s lidmi spojenými s Archou i rozhovory s publikem jsem nahrával. Posléze jsem z nahrávek pořizoval přepisy. Získal jsem tak relativně rozsáhlý materiál. Při přepisování rozhovorů se pokouším vystihnout osobu vyprávějícího, tak jak na mě působí. V některých případech používám jazyk spíše nespisovný. V některých případech volím spisovný jazyk i tam, kde byl vyřčen a zvukově zaznamenán výraz nespisovný. Je to podle mě citlivější vzhledem ke kontextu rozhovoru, který se v těchto případech povětšinou odvíjí ve spisovném jazyce. Nepřepisuji doslovně. Některým větným spojením dávám při transkripci jinou podobu. Zároveň se však snažím udržet originální podobu sdělení obsažených v těchto spojeních. Tímto způsobem se tak pokouším být vlídnější ke čtenáři těchto přepisů. Mně osobně je sice bližší spíše doslovnější přepis v nespisovném jazyce, ze zkušenosti ale vím, že se této formy nechci držet dogmaticky. Pokouším se tak najít rovnováhu mezi doslovným přepisem a citlivě pozměněnou formou. Snažím se o to, aby rozhovory byly čtivé a zároveň vystihovaly narátorův způsob vyjadřování a jeho osobnost. Konečně, u rozhovorů s publikem All Star Refjúdží Bandu a Divadla Archa jsem se rozhodl zvolit doslovnější přepisy.

1.3.2 Analýza dat

Transkripci rozhovorů jsem získal velké množství materiálu určených pro následnou analýzu. Přepisy rozhovorů s lidmi z okruhu Divadla Archa čítají cirka sedmdesát stran (A4). Přepisy s diváky čítají zhruba dvacetpět stran.

S transkribovanými rozhovory jsem dále pracoval. Materiál jsem organizoval pomocí kódování. To jsem prováděl přímo v programu (Microsoft Word), v kterém jsem nahrávky rozhovorů přepisoval. Za pomoci tohoto kódování jsem mohl vytvořit několik tematických

kategorií. Z nich jsem dále mohl odvozovat výzkumné otázky týkající se mého tématu. Postupoval jsem induktivní cestou. Na základě shromážděného a následně zpracovaného materiálu, jsem získával určité závěry.

1.3.3 Vzorek informátorů

Snažil jsem se shromáždit účelový vzorek², kdy bych s ohledem na možnosti, jaké jsem měl v terénu, mohl vytvořit ilustrativní vzorek informátorů, který by se vztahoval ke zkoumanému jevu (Silverman, 2000). Tímto jsem se snažil řídit, jak při výběru informátorů z členů All Star Refjúdží Bandu a Divadla Archa, tak při výběru informátorů z řad publika. Z pragmatických důvodů jsem se ale rozhodl popsat vybraný vzorek publika až v kapitole, kde jsou přepisy rozhovorů použity. Myslím, že pro čtenáře tohoto textu to je pohodlnější.

Při práci s Divadlem Archa jsem byl nucen zvážit, kteří z informátorů by mohli být pro mou práci nejvíce přínosní. Většina mých informátorů, i když ne úplně všichni, jsou členy skupiny All Star Refjúdží Band. Toto hudební těleso má mnoho členů a já jsem po úvaze požádal o interview pouze některé z nich.

Nahrávky z interview, které jsem následně transkriboval do psané podoby, jsem vedl s členy All Star Refjúdží Bandu, kterými byli³:

- **Jindřich Krippner** – *tenor saxofon*, zastupující kapelník a produkční Divadla Archa, který se podílel na třech představení z cyklu Dialogy na útěku⁴

- **Jing Lu** – *vokály, housle*, Číňanka, performerka a herečka

- **Gugar Manukjan** – *akordeon*, azylant, původně Armén z Gruzie, kadeřník

- **Michael Romanyshyn** – *klarinet*, Američan, kapelník a skladatel hudby All Star Refjúdží Band, divadelník

- **Jana Svobodová** – *alt saxofon*, divadelní režisérka a herečka, režisérka všech představení Archy s imigrantskou tematikou

- **Miran Kasem** – *vokály, oud (loutna)*, azylant, původně Kurd ze Sýrie, kadeřník

² V originálu – „purposive sampling“.

³ V pomlčce za jménem každé osoby uvádím nejdříve na jaký nástroj v kapele hrají, posléze další stručnou uměleckou nebo profesionální charakteristiku, případně národnost a skutečnost zda je dotyčný azylant.

⁴ Všechna představení z tohoto projektu těží z práce Archy s žadatelem o azyl.

- **Philipp Schenker** – *vokály, klarinet*, Švýcar, performer, divadelní herec, grafik, hudebník

Vzorek členů All Star Refjúdží Bandu jsem doplnil ještě dvěma interview. Dotazovanými byli:

- **Ondřej Hrab** - ředitel Divadla Archa, stál u zrodu celého projektu umělecké spolupráce profesionálních umělců s uprchlíky.

- **Jaro Cossiga** – hip – hopový umělec specializující se zejména na beatbox, několik let spolupracoval s Archou na táborových workshopech a představeních s imigrantskou tematikou.

1.4 Etické aspekty

S etickými otázkami jsem se v rámci výzkumu setkal především v Pobytovém středisku v Kostelci nad Orlicí. Jako výzkumník jsem se zde totiž pohyboval mezi lidmi, kteří žijí v určitém marastu. Čekají na rozhodnutí pověřených úřadů, zda získají azyl v České republice, nebo nikoliv a budou nuceni zemi opustit. Respektive pravděpodobnost získání azylu je velmi malá a délka pobytu klientů v Pobytových střediscích v České republice je značně nejistá. Nebo jinak, je velmi pravděpodobné, že jejich pobyt u nás nebude mít dlouhého trvání. Tito lidé zde žijí odloučení od svých příbuzných a přátel, kteří žijí v zemi, kterou žadatelé o azyl opustili. Takže jejich psychické rozpoložení není úplně nejlepší. A to obzvláště u dětí. Přitom právě od dětí jsem z velké části získával informace, které byly použity na patřičných místech této práce. Situaci azylantů v táborech velmi stručně a jasně vystihuje Gugar Manukjan, bývalý žadatel o azyl a člen skupiny All Star Refjúdží Band. *„V táboru bylo smutno, protože čekáš, co a jak bude. Máš strach, abys nedostal odmítnutí.“*

Do těchto podmínek přijíždím já, abych se dozvěděl něco, co mohu následně použít pro svou práci. Snažím se spřátelit s místními, vyzvídám. Nicméně objevuji se tu před obědem a k večeru musím tábor opustit. Připadám si jak paragán, který se po výsadku na tuto dobu ocitá v docela novém prostředí. Po těchto pár hodin se snažíte, co možná nejvíce komunikovat s lidmi, kteří zde žijí a vytvořit si s nimi určitý osobní vztah. A když váš čas vyprší, odjíždíte do Prahy, jakoby se nic nestalo. Jakoby Pobytové středisko v Kostelci neexistovalo. Tato skutečnost se nejvíce projevila při kosteleckém workshopu Divadla Archa, kterého jsem se

účastnil. Workshop trval dva dny. A během této doby získáte užší vztah k místním lidem. Trávíte s nimi mnoho času a účastníte se s nimi uměleckých aktivit pod vedením Archy. Konkrétně menší děti k vám do určité míry přilnou, protože pro ně představujete zpestření, které v táboře není na každodenním pořádku. Jste pro ně vítaná osoba zvenku, s kterou se chtějí bavit a přátelit. Vy se bavíte s nimi, získáváte v nich zalíbení. A pak s melancholickou náladou odjíždíte a po velmi dlouhou dobu se neobjevíte, protože je vám znemožněn vstup do tábora.

K lidem z Kostelce jsem se dostával tím blíže, čím více návštěv jsem měl za sebou. A právě po stopce pro vstup do zařízení, které mi vystavilo vedení tábora, se mi v hlavě objevily otázky. Nemyslí si o mně informátoři, že jsem je jen využil? Že jsem od nich získal informace, které jsem potřeboval a pak bez rozloučení zmizel? Že jsem bezostyšně využil pro své účely jejich nedobré životní situace při jejich pobytu v táboře? Tuto situaci jsem se snažil vyřešit dvěma vysvětlující emaily adresované osobám, ke kterým jsem měl nejbliže.

Do kosteleckého Pobytového střediska jsem se následně vrátil až po několika měsících, na samém konci mého výzkumu. V tu dobu jsem naplno poznal vratkost pobytu žadatelů o azyl u nás. Nejvíce jsem se v Kostelci stýkal s mladými příznivci breakdance a hip –hopu. Tato skupina tančí breakdance při veřejných vystoupení klientů z PoS Kostelec. Potkávám se s jedním klukem z této party a vyzvídám, kde jsou ostatní. Se smutkem v hlase se mi dostává odpovědi, že dva kluci, mimochodem nejznamenitější tanečníci, už v Kostelci nejsou. Jeden byl se svou rodinou vrácen zpět do rodného Mongolska, druhý byl s rodinou přestěhován do Zařízení pro zajištění cizinců ve Vyšních Lhotách⁵.

Pokusím – li se o co nejstručnější shrnutí, tak při výzkumu v Pobytovém středisku v Kostelci jsem se potýkal s etickými aspekty, které pramenily z těchto skutečností: Z mé nejisté délky pobytu v zařízení, respektive z nejisté možnosti návštěv tábora. Z nejisté délky pobytu informátorů v zařízení a v České republice vůbec. A konečně z nepříjemné životní situace informátorů.

Během těch fází výzkumu, kdy jsem se stýkal s lidmi z Divadla Archa, potažmo z kapely All Star Refjúdží Band, a s jejich publikem, žádné větší etická dilemata nevyvstaly. Objevily se snad jen při vedených rozhovorech s bývalým žadatelem o azyl Gugarem Manukjanem a současným žadatelem Miranem Kasemem. A to ve chvíli, kdy se řeč stočila na

⁵ Nechám – li stranou mé uvažování nad etickými stránkami výzkumu, tak se musím zmínit o nepříjemnosti a absurdnosti vzniklé situace pro tyto dva kluky. Během svého pobytu v ČR se relativně obstojně naučili česky a získali zde nové přátele. A ze dne na den jsou nuceni opustit zem (respektive jeden ji již se svou rodinou opustil a druhého to za malou chvíli čekalo rovněž). Přitom kluci si nevybrali ani emigraci do ČR, ani opuštění této republiky. Pro emigraci se rozhodli jejich rodiče, o opuštění republiky pak rozhodly příslušné úřady. Oni zůstali v celém procesu migrace docela bezbranní.

důvody opuštění místa jejich dřívějšího pobytu a na pobyt v České republice v zařízeních spadajících pod Správu uprchlických zařízení. Pro oba dva to byly totiž těžké chvíle a já jsem je nechtěl zbytečně nutit, aby o této nedobré době museli hovořit. A to i vzhledem k tomu, že o tom hovořili již mnohokrát. Ostatně tyto jejich prožitky zpracovala Archa v divadelní hře Tanec přes plot. Nechtěl jsem, aby to při rozhovorech vypadlo, že je coby osobnosti redukuje pouze na „uprchlíky“ a že bažím po jejich prožitých strážních. Vše ale ve výsledku proběhlo nenuceně a uvolněně.

V této kapitole snad zbývá jen dodat, že jména osob, s kterými jsem se setkal v Kostelci, v textu vůbec nepoužívám. Vyjma vedoucí hudební dílny paní Alvíny, v minulosti úspěšné žadatelky o azyl. U ní ovšem používám pouze její vlastní křestní jméno, příjmení vypouštím. Jména nepoužívám z důvodů ochrany soukromí těchto osob. Navíc tuším, že v tomto ohledu platí v zařízeních spadajících pod SUZ velmi striktní pravidla. Jména lidí z okruhu Divadla Archa jsem v textu použil bez jakýchkoliv pochybností, protože v tomto ohledu nevyvstala žádná etická a morální dilemata. Stejně tak tomu bylo při vedení rozhovorů pro potřeby kapitoly, která se týká názorů publika. K odlišení diváků All Star Refjúdží Bandu a divadelních představení Archy, s kterými jsem vedl rozhovory, používám jejich křestní jména.

1.5 Etnografická pozice při výzkumu a její reflexe

V průběhu prováděného terénního výzkumu jsem se snažil reflektovat svou pozici etnografa. Podle Rabinowa (1977) antropologovo porozumění vzniká v rámci vyvíjejícího se a proměňujícího se vztahu mezi ním a informátorem či informátory. Antropologický vhled vzniká při interakci s druhým. Pro toto porozumění je přitom důležitá antropologova reflexe této interakce. Pro výzkumníka je nutná vlastní sebereflexe při interakci s druhým. Mezi antropologem a informátorem existují odlišnosti ve sféře společenské, kulturní, v historii místa odkud oba pocházejí. Interakce je přitom ovšem umožněna prostřednictvím toho, co mají oba dva přes veškeré odlišnosti společného. Přitom to, co oba dva sdílí, se mění a díky vzájemným kontaktům se postupně rozšiřuje. Tyto sdílené oblasti zároveň dávají podobu budoucím interakcím.

Výzkumník by si rovněž neměl myslet, že stojí vně zkoumané problematiky, protože svou přítomností zkoumanou realitu určitým způsobem ovlivňuje (Konopásek 1995, Runcie

1980). Navíc je třeba mít na mysli, že získaný materiál je sám o sobě interpretací. Sami informátoři zkoumanou skutečnost totiž pro sebe nějakým způsobem interpretují (Konopásek 1995).

Při většině svých návštěv v Pobytovém středisku v Kostelci jsem měl umožněn přístup pouze do hudební dílny. A zde jsem se od návštěvníků tohoto zařízení snažil získávat informace. O svém výzkumném záměru jsem se nejdříve zmínil vedoucí hudební dílny paní Alvině. Ta informace o mé osobě a o mých záměrech následně sdělila návštěvníkům hudební dílny. Paní Alvína je na návštěvy studentů v Pobytovém středisku zvyklá. V rámci práce na své bakalářské či diplomové práci sem občas zavítají studenti různých oborů. Poprvé se ovšem setkala se studentem antropologie. Po mém prvním dni v hudební dílně mi říkala, že je mou návštěvou příjemně překvapena a že se jí líbí, o co a jakým způsobem se zajímám. Studenti, kteří přijíždí do Kostelce, ji často žádají o sdělení určitých informací, nicméně používají pro to výhradně různé dotazníky a ankety. Navíc všichni se prý ptají na stejné věci.

Ostatní návštěvníci hudební dílny mě zpočátku brali jako jakéhosi pedagoga či vychovatele. To je dáno tím, že drtivě většině z nich bylo méně než patnáct let. Vykali mi a při odpovědích na mé otázky stydlivě klopiли oči. To se postupem času měnilo. Vědom si výše zmíněných Rabinových myšlenek, jsem se snažil u svých informátorů nalézat co nejvíce oblastí, které máme společné a které mi umožní budoucí interakci. V případě paní Alvíny jsem se stavěl do role pozorného, milého a chápavého posluchače. Mé chování k ní bylo rovněž ovlivněno faktem, že jsem o nějakých deset let mladší. Dále jsem v Kostelci získával informace zejména od adolescentů. Postupně se mi podařilo odstranit jejich počáteční odstup. Snažil jsem se vystupovat v roli jejich staršího kamaráda, který jim rozumí a který poslouchá podobnou hudbu jako oni. Dařilo se mi nacházet více věcí, které máme společné. Začali mi tykat a v mé přítomnosti se chovali bezprostředně. Tak, jak se chovají v přítomnosti svých vrstevníků. Bylo mi ale samozřejmě jasné, že má přítomnost jejich chování a způsob vyprávění určitým způsobem ovlivňuje (Konopásek 1995). Stále jsem totiž pro ně byl ten „velký kluk z Prahy, který se s nimi chce bavit o muzice.“

Má snaha o co největší sblížení s klienty se stala přitom trnem v oku vedení tábora. To bylo sice zvyklé na návštěvy studentů v zařízení, ale jak jsem se již zmínil, byli to studenti dotazníkového charakteru. Vedení tábora spatřovalo v mé přítomnosti v zařízení nebezpečí ohrožující soukromí zdejších klientů. Proto mi byl přístup do bran zařízení zapovězen. Zákaz

jsem obešel asi za dva týdny tím, že jsem se do tábora dostal s Divadlem Archa, které zde pořádalo svůj umělecký workshop. Od této chvíle se začala měnit má identita výzkumníka.⁶

S lidmi z Archy jsem se významněji bavil na Uprchlické olympiádě (pořádané blízko Kostelce nad Orlicí) po koncertě All Star Refjúdží Bandu, který funguje právě pod křídly Divadla Archa. Zde jsem jim sdělil, o co se v rámci výzkumu pro diplomovou práci zajímám. Zároveň jsem si s nimi domluvil svou účast na workshopu v Pobytovém středisku v Kostelci. Na ten jsem přijížděl se zajímavou etnografickou identitou. Do tábora jsem vstupoval jako jeden z členů Divadla Archa. Pro skutečné členy jsem byl ale samozřejmě student antropologie, který pracuje na své diplomové práci. Během tohoto workshopu jsem byl jako výzkumník v roli „participant – as – observer“ (Runcie 1980). Na workshopu jsem se aktivně podílel a přitom používal metodu zúčastněného pozorování. Navíc jsem byl v pozici „insidera“ a „outsidera“ zároveň. Tak, jak se o tom zmiňuje ve své práci P. Burgois (1995). V těchto dvou polohách jsem byl viděn jak umělci z Archy, tak návštěvníky hudební dílny, které jsem znal ze svých minulých návštěv. Lidmi z Archy jsem byl během workshopu vnímán jako pomocník a zároveň jako student, který sem přijel za účelem získání určitých informací. Pro mladé slečny a muže z hudební dílny jsem byl na workshopu ten, kterého už znají. Zároveň jsem se ovšem v jejich očích stal členem Archy. Umělcem. Byl jsem najednou v pozici, v které mě neznali.

Následně se můj výzkum více méně soustředil na All Star Refjúdží Band, respektive Divadlo Archa. V počátečních fázích jsem se snažil těžit ze své pozice během workshopu, kdy jsem se se zúčastněnými lidmi z Archy blíže poznal. Během získávání informací jsem se snažil vystupovat jako „známý“ (kamarád). Snažil jsem se nalézat to, co máme společného. Tak jsem se snažil vystupovat v situacích, kde to bylo vhodné. V případě interview s režisérkou (a členkou ASRB) Janou Svobodovou nebo v případě ředitele Divadla Archa Ondřeje Hraba tato pozice vhodná nebyla. A to vzhledem k jejich věku a vybudované kariéře v divadelní branži. V těchto případech jsem se snažil o více „profesionálnější“ a odměřenější přístup. S mnoha informátory jsem se sblížil více. S některými jsem strávil chvíle v restauračních zařízeních, od Mirana Kasema jsem byl pozván domů na večeři a byl jsem jím rovněž ostříhán v kadeřnickém salonu, kde pracuje.

Během fází výzkumu, kdy jsem se soustředil na ASRB a aktivity Divadla Archa, jsem byl v mnoha pozicích. Nejvíce jsem byl samozřejmě chápán jako student, který dělá výzkum. Dále jsem byl ovšem rovněž vnímán jako „známý“, jako fanoušek, který navštěvuje jejich

⁶ A ostatně i místo a předmět výzkumu.

koncerty a divadelní hry. Konečně má pozice se také do určité míry blížila pozici žurnalisty, který pilně vede a přepisuje rozhovory.

2. TEORIE

2. 1 Hudba jako společenský fenomén

Motto: „Řekni mi, co posloucháš, a já ti řeknu, jaký jsi.“ (Bortel, 2008:1)

Hudba je důležitý sociální a kulturní fenomén. V antropologii se od šedesátých let prosazuje směr bádání, který se snaží pracovat se všemi dostupnými poznatky o této specifické tematice. Tato vědecká subdisciplína se začíná nazývat hudební antropologie. Navazuje přitom na etnomusikologii (Bortel, 2008). Jestliže se budeme na hudbu dívat skrze prizma hudební antropologie, je možné ji chápat třemi různými způsoby. Jako znějící fenomén, jako způsob lidského chování a jako výsledek lidských náhledů a představ⁷ (Merriam, 1964 in Bortel, 2008).

„Hudba je symbolická forma, jazyk v širším smyslu. Antropologie hudby tvrdí, že obecné hodnoty dané (sub)kultury lze nalézt v její hudbě. Hudba odráží struktury společnosti, která ji užívá, potvrzuje je a upevňuje. Zároveň tyto hodnoty tvarují postoje vůči hudbě samé a dalším aspektům kulturního chování.“ (Nanoru, 2005: str. 3)

Jakou hudbu máme rádi, o nás něco vypovídá: Tak je demonstrována pozice ve společnosti nebo opozice vůči ní, ke způsobům chování a konvencím skupiny, k níž jedinec náleží. „Osobní obliba, barokní hudby, rapu nebo techna není neutrální: do určité míry v každém případě implikuje sounáležitost s vizí představovaného světa“ (Aubert, 2007: str. 1-2 in Seidlová, 2009)

Podstatou hudby jako provozované umělecké činnosti je seskupení uměle vytvořených zvuků, převážně tónů o určité výšce, síle délce či barvě. Hudba se odehrává v reálném čase a v jejím obsahu se promítají vnitřní psychické stavy a reakce člověka na vnější realitu. Jejimi základními složkami jsou rytmus, melodie a harmonie. Je to kulturní fenomén, jehož jádrem je uchopení zvuku člověkem. Zvuk je určitým způsobem vytvářen a zároveň přítomní lidé, včetně samotných hudebníků, jsou těmito zvuky určitým způsobem zpětně ovlivňováni (Bortel, 2008).

Hudba hraje v lidských kulturách, respektive v lidském životě významnou roli. A v důsledku toho je hudbě možné přisuzovat i dosti široký význam. Timothy Rice (Rice, 2001) hudbu vnímá pěti metaforickými způsoby, kterými se nechám inspirovat. Prvním z nich je

⁷ V originálu: „conceptualization“

hudba jako umění. Další způsob chápání je možné nazvat hudba coby sociální chování. Hudba se hraje v přítomnosti lidí, a proto nějak souvisí se strukturou společnosti. Hudba je ve vztahu se sociálním řádem. Hudbu je možné brát také jako „komoditu“. S hudbou se dá obchodovat. Hudbu je dále možné vnímat jako vyjádření emocí. A konečně, hudbu je možné chápat jako symbol. Jako symbol odkazující k něčemu. Jako text určený k následné interpretaci. Hudba může odkazovat k myšlenkám, slovům, zkušenostem. Přitom tyto významové odkazy nejsou jednoduše obsazeny v hudbě, jsou konstruovány až při její následné interpretaci. A ta se liší dobově, místně, individuálně. (Rice, 2001).

Důležitou složkou velké části skladeb, které je možné zařadit ke konkrétním žánrům či stylům moderní populární hudby⁸, je text. Slova obsažená ve skladbě je třeba chápat jako její plnohodnotnou složku. Text vytváří určité sdělení. Někdy má tu funkci, že probouzí emoce. Někdy jeho obsah souvisí se společenským uspořádáním. Je samozřejmé, že jestli se hudebník chce vyjádřit ke společenské tematice, poslouží mu k tomu text.

2.2 Kultura a společnost v době postmoderní a globalizované

V důsledku masového používání moderních informačních a telekomunikačních technologií došlo k tomu, že se mění prožitek času a prostoru napříč lidskou společností. Jedná se o takzvanou „časoprostorovou kompresi“. Zároveň s tímto jevem dochází k rozpínání a natahování sociálního života. Informace, myšlenky, etc., jsou dostupné pro velké množství lidí. Lidé jsou více v kontaktu a sociální život je provázanější a zhuštěnější. Globální děje mají větší dopad na konkrétní lokalitu a naopak. (Giddens, 1990, Harvey, 1989). Se zrychlujícím se prouděním informací po celém glóbu se zároveň zvyšuje intenzita migrujících lidí (Appadurai, 1996).

V těchto podmínkách dochází také ke kulturním změnám. Termín „kultura“ je mnohovýznamový. Já volím výklad, že kultura je uspořádání lidského života prostřednictvím určitých praktik a symbolické reprezentace, tak aby dával konkrétnímu jedinci smysl (Inda, Rosaldo, 2008). Kultura přestává být připoutána ke konkrétnímu místu. Žijeme v postmoderní době, která se vyznačuje kulturní rozdrobeností. Jedinec je přitom vsazen do mnoha kulturních praktik. Zároveň je možné pozorovat, jak kultury z různých koutů planety jsou

⁸ „Populární“ hudbu zde chápu, jako hudby „ne – klasickou“ a do jisté míry „ne – folklórní“. Takže do množiny populární hudby je tak možné zařadit vedle sebe jazz, reggae, „pop music“ (v přeneseném významu – „mainstream“), rock, punk, elektronickou hudbu či hip – hop (Skopec, 2007)

v současnosti do jisté míry propojeny. Není dost dobře možné najít čistou izolovanou kulturu. V důsledku globalizačních procesů lokální kultury ztrácejí svoji autonomii a oddělenost a jsou určitým způsobem svázané s globálním děním (Ang, 1996). Světový prostor se do značné míry stává transnacionální (Szaló 2007). Konkrétní lokalita je ovlivněna globálními vlivy, jako je proudění informací, osob, kapitálu. A naopak, tato konkrétní lokalita specifickým způsobem ovlivňuje globální sféru (Appadurai, 1996). V současnosti je tak možné na kulturu pohlížet jako na „rozporný, neustále probíhající a otevřený sociální proces produkce, cirkulace a spotřeby“ (Ang, 1996: 31).

Jakým způsobem v těchto podmínkách funguje důležitý sociální a kulturní fenomén, jako je hudba, kterému bude věnována velká část následujícího textu? Globální hudební trendy mění podobu lokální hudby a naopak lokální hudba se šíří ze svého místa původu a stává součástí celosvětové hudební scény. Nejnovější hudební trendy, jako je specifický sound či speciální postupy, jsou v současnosti snadno dostupné po celém světě a ve velké míře ovlivňují lokální hudební scénu. V hudbě lze sledovat mnohé eklektické přístupy, kdy jsou dohromady míchány, či vedle sebe postaveny mnohé hudební styly, jazyky, nástroje, atd.. V rámci globálních informačních toků je hudební scéna pestřejší a v důsledku toho je lokální hudba vystavena mnoha výzvám a inspiraci (Wai Chung Ho, 2003).

2.3 Média a diskurz kulturních a mediálních studií

Mediální komunikace se nachází v postmoderní fázi. Probíhá v globálním kontextu, neboť média nabyla transnacionální povahy. Prostřednictvím působení médií dochází k diversifikaci, fragmentaci a demasifikace publika (Ang, 1996). Proto se zejména konvenční média, jako je televize a rádio, snaží konkrétním sdělením, ušitým takřkajíc na míru, oslovit konkrétního diváka. Eventuální příjemce mediálního sdělení má totiž na výběr z mnoha druhů médií a podob vysílaných mediálních obrazů. I proto je zapotřebí zasazení mediálního procesu (vysílání a přijímání sdělení) do širokého kontextu.

V této práci se budu často pohybovat v rámci diskuzu kulturních a mediálních studií. Tato vědní disciplína se přibližně od 80. let při výzkumech přibližuje antropologii, neboť se v ní začínají hojně využívat etnografické přístupy. Empirickému, kvalitativnímu výzkumu začala být dávána přednost před výzkumem kvantitativním (Barker, 2006). Etnografické

postupy jsou dále kombinovány se sémiotickými modely analýzy. Při výzkumu jsou voleny eklektické, kritické a dekonstruktivní přístupy (Ang, 1996).

2.3.1 Význam

Jak již bylo řečeno, v současnosti se v mediálních studiích objevuje požadavek kombinovat dva na sobě se nezávisle vyvíjející směry bádání. Vidíme snahu používat zároveň sociologické a etnografické postupy s postupy sémiologickými. Jedná se o takzvanou „text/context problematic“. „Textová analýza musí být kombinována s analýzou sociálních podmínek její existence“ (Ang, 1996: 20). Stejně tak uvažuje Stuart Hall. Vytvořil „encoding/decoding model“, v jehož rámci se zabývá delikátním vztahem mezi textem a jeho „čtenářem“. Střet textu a čtenáře je pozorován v socio-kulturním kontextu, do kterého je zasazen (Hall, 1980). Do centra zájmu se tak dostává „význam“. Ten je v procesu mediálního proudění nejistý a nepodmíněný.

Ze sémiotického pohledu je význam konstruován, spíše než předem dán. V rámci sémiotiky a sémiologie jsou určitá fakta zkoumána za předpokladu, že něco značí. Fakt je definován a zkoumán jako něco, co má hodnotu něčeho jiného. Sémiologie má za úkol čtení neboli dešifrování (Barthes, 2004). Právě Barthes ve svých Mytologiích hledá v mediálních sděleních jakýsi mytický základ, pravý význam sdělení adresované divákovi. Analýze podrobuje psaný jazyk, reklamu, fotografii, reportáž, divadelní performanci. Důraz přitom klade na intenci sdělení spíše než na jeho doslovnost (Barthes, 2004).

Produkce a reprodukce významu a smyslu, které jsou obsažené v kulturních procesech, v sobě obsahují také určité operativní formy sociální moci. Mediální texty souvisí s mocenskými vztahy na poli ekonomickém, politickém a sociálním. Tento řád podporují či podkopávají (Hebdidge, 1979). Do mediálního fungování, do populární kultury, pronikají vztahy moci, znaky kulturního boje. V tomto ohledu hraje „význam“ mediálního textu důležitou roli.

2.3.2 Aktivní publikum

„Sledování“, „přijímání“, „konzumace“ či „dekódování“ mediálního proudění (například televizního vysílání) jsou odvozené a zjednodušené výrazy pro označení velmi komplexního jevu. „Dívání“ se na televizi nebo „poslouchání“ hudby jsou jen zjednodušená označení pro multidimenzionální lidské chování, kdy je specifickým způsobem přijímán, respektive dekódován symbolický materiál (Ang, 1996).

Publikum nepřijímá mediální význam v takové podobě, v jaké byl jeho tvůrci zamýšlen. Konkrétní „čtenář“ význam spíše sám specifickým způsobem vytváří. Čtenář s mediálními sděleními nějakým způsobem pracuje, nějak si je zasazuje do řádu svého života. Způsob čtení textu a následná specifická interpretace významu má mnoho sociálních, kulturních, historických, ekonomických, genderových, psychologických či politických kontextuálních souvislostí (Ang, 1996). Posluchače nebo diváka není možné chápat jako vězně „textu“. Význam netkví pouze v textu samotném, ale je velkou měrou ovlivněn tím, jakým způsobem je čtenářem dekódován. Text může mít tak mnoho významů, které jsou ve spojitosti se způsoby interpretace. Je to jakýsi interaktivní proces, v kterém probíhá boj o význam.

Ien Ang používá termín „aktivní publikum“. Tento koncept zdůrazňuje, že diváci aktivně vytvářejí významy. Divácká obec je značně diversifikována a fragmentována a „aktivní publikum“ je chápáno jako znak rozporů, rozdílností a kontradikcí v současné společnosti. Je vnímána jako „kondenzovaná představa postmoderního ne-řádu“, jako „mytická dikurzivní figura postmodernismu“ (Ang, 1996)

Poslouchání hudby, sledování televize, hraní počítačových her je sociální záležitostí. Tvorba významu závisí na specifických podmínkách, a proto nemůže být divácká aktivita studována dekontextualizovaně od široké sítě sociálních vztahů, v jejichž rámci se objevuje (Ang, 1996).

2.4 Identita

Transnacionalizace mediálních toků a prolínání globálního a lokálního dává vyvstat otázkám týkající se národní a kulturní identity. Prostřednictvím mediálního proudění prochází identity

všeho druhu neustálou transformací. Identity jsou podrobeny rekonstrukci, redefinici a dekonstrukci (Ang, 1996).

V celospolečenském diskurzu byl, a často stále je, kladen velký důraz na „národní identitu.“ Přitom je jaksi opomíjeno, že „identita“ je velmi komplexní a je ve vztahu s mnoha kulturními a sociálními faktory (například náboženství, místo narození, ekonomická vrstva, gender, „rasa“, politické přesvědčení). Hrozí tak, že komplexní kulturní identita se smrskne do pojmu „národnost“ (Ang, 1996).

Národnost a národní kultura je přitom společenský konstrukt. Nejprve je podporován mytickým vyprávěním, které pojednává o ranné fázi existence konkrétního národa, posléze je významně doplněn nacionalistickým diskurzem 19. stol (Busia, 1998). Navzdory tomu, že nacionalismus dává vzniknout a vytváří mýtus jednoty (Bennett, 1998), tak není možné předpokládat, že termín jako „národní identita“ označuje nějakou přirozeně existující statickou entitu. Pokud něco takového vlastně existuje, tak se jedná o dynamickou a měnící skutečnost (Ang, 1996).

Transnacionální média národní hranice překračují a boří (Szaló, 2007). Zároveň ovšem moderní média specifickým způsobem podporují národní identitu (Ang, 1996). Migranti mohou v zemi, do které přesídlili, být prostřednictvím internetu či satelitního vysílání účastní národní debaty a situace země svého původu. Nicméně můžeme říci, že v integrovaném světovém systému neexistuje něco jako naprosto nezávislá kulturní či národní identita. Vždy je ve vztahu k tomuto systému.

2.4.1 Identita a koncept multikulturalismu

„Multikulturalismus“ je třeba chápat jako jeden z rysů globalizace. Tento projekt vzniká v druhé polovině 20. století na půdě západních demokracií jako reakce na zvýšené proudění migrujících lidí. Jedná se o liberální diskurz, který se nutně opírá o křehký požadavek tolerance a respektu všech členů společnosti. Cílem byla harmonická existence v jistých ohledech odlišných skupin v rámci demokratického politického a společenského uspořádání. Minoritní skupiny si přitom měly ponechat svoji odlišnou kulturní (i jinou) identitu (Bhabha, 1998).

Současná společnost je značně kulturně diverzní, přitom žádná lidská skupina nemá pouze „svou“, vlastní, na ničem nezávislou kulturu. Projekt multikulturalismu je ovšem založen na

předpokladu společné „identity“ konkrétní skupiny. Je založen například na identitě kulturní, etnické nebo genderové (Bennett, 1998). Nicméně založení tohoto modelu na skupinové identitě je poněkud zrádné a do určité míry překrucuje sociální realitu. Kupříkladu migranti přichází do hostitelské země s multiplicitními identitami (Busia 1998). Při příchodu do společnosti cílové země migranti čelí kulturním střetům či naopak dochází k jistému kulturnímu porozumění (Bhabha, 1998). Dochází tak ke kulturní hybridizaci. V souvislosti s kulturní hybridizací minoritní skupiny v rámci multikulturního státu konstituují své identity (Langer 1998, Bhabha 1998).

V současné době je termín „multikulturalismus“ spíše pohyblivé označení, než důsledné diskursivní užití určitých náhledů ve vztahu ke kulturním rozdílnostem (Bhabha, 1998). Koncept je kriticky tematizován. Z velké části je to proto, že ve skutečnosti nefunguje úplně bezproblémově. Podle mnohých teoretiků je potřeba změnit koncept multikulturalismu tak, aby nebyla předpokládána přirozená existence komunit, založených na kulturní, etnické nebo národnostní identitě. Předpoklad existence komunit založených na společné identitě je v rozporu s podmínkami formujícími migraci. Tak například označení „salvadorští uprchlíci“ je třeba vnímat jako označení velké complexity. Toto označení se totiž vnitřně dělí podle rasy, třídy, náboženství, regionu původu (Langer, 1998).

2.5 Nejednoznačnost pojmů

V diskuzi o problematice imigrace v České republice do značné míry splývají pojmy, kterými je imigrant označován. I mně díky této nejednoznačnosti v textu často splývají označení „uprchlík“, „žadatel o azyl“, „azylant“, „migrant“, nebo „imigrant“. Stejně tak Pobytovému středisku⁹ často připadne označení „uprchlický tábor“. Signifikantní je, že v této záměně vůbec nejsem sám. Zmatení pojmů je charakteristické pro všechny zainteresované, s kterými jsem měl tu čest hovořit: Pro hudebníky i zaměstnance Správy uprchlických zařízení. Toto splývání pojmů je ostatně velice rozšířené i v českém mediálním diskurzu, který se týká imigrační tematiky (Křížová, 2007).

Záměna pojmů může být často použita pro zjednodušení. Probíhá ve smyslu frekventovanějšího užívání termínu „uprchlík“. Toto slovo je v řeči snadněji použitelné než například označení „žadatel o azyl“. Ovšem záměna má určité důsledky. Použijeme – li totiž

⁹ To spadá pod Správu uprchlických zařízení a slouží k ubytování žadatelů o azyl v ČR.

označení „uprchlík“ místo oficiálního označení, mění se do jisté míry význam. Výše zmíněná označení nejsou totiž tak docela synonyma.

Termín „uprchlík“ v sobě totiž neobsahuje pouze právní vymezení statusu či vymezení společenské a osobní situace. K tomuto termínu se váže mnoho asociací, které jsou v rámci společnosti relativně ustálené. Uprchlík je velkou částí společnosti vnímán jako osoba, která se ocitla v nouzi a které je třeba pomáhat. Jedná se o jakýsi morální imperativ (Tollarová, 2008).

3. „Refugee Music“

Na hudební scéně není spojování se interpretů s termínem „refugee“, v češtině „uprchlík“, ničím neobvyklým. Termín může být použit v textech ke skladbám. Interpreti mohou vystupovat na akcích, jejichž charakteristikou je angažovanost v problematice uprchlictví. Hudební interpreti, kteří jakýmkoliv způsobem odkazují na termín „refugee“, jsou (do jisté míry) společensky angažovaní. Chtějí se svou hudbou vyjádřit k migraci lidí, k uprchlictví.

V zahraničí používala často tento termín ve svých skladbách legendární soul, hip-hopová New Yorkská skupina Fugees. Na české hudební scéně se s termínem spojili například pražští United Flavour, kteří jeden ze svých koncertů pojali jako akci věnovanou problematice uprchlictví.¹⁰ Na podobných akcích, které jsou často pořádané neziskovými organizacemi, jež se zaměřují na tuto problematiku, vystupuje mnoho, více či méně, známých interpretů. Například nezisková organizace Berkat každoročně pořádá dvoudenní „Refu fest“ na pražské Kampě, kde vystupuje široká paleta hudebníků. Organizace Berkat pořádala i jednorázovou akci spojenou s uprchlickou tématikou. Bylo to v květnu 2010 v žižkovském Paláci Akropolis a vystupovali zde například Fast Food Orchestra.

Nicméně pouze ve vyjimečném případě narazíte na kapelu, která je alespoň částečně tvořena hudebníky z řad samotných uprchlíků. Takovou kapelou je All Star Refjúdží Band, která vznikla pod křídly pražského Divadla Archa. Tomuto hudebnímu tělesu bude věnována podstatná část následujících stránek.

Skutečným pionýrem na české scéně „refugee music“ byla ale hudební skupina Újezd. Vznikla v roce 2002 v Pobytovém středisku v Červeném Újezdu. Jejím zakladatelem byl Martin Pospíšil, který v táboře pracoval jako animátor. Skupina byla složená výhradně z hudebníků z řad žadatelů o azyl, kteří v té době žili v táboře. Kapela vydala tři CD. Újezd/ Romale (2003), Světa barvy (2005) a Tóny země (2005). Újezd úspěšně objížděl hudební kluby po republice a účastnil se letních hudebních festivalů (SUZ, 2005). V současnosti skupina už nefunguje. Nicméně na Újezd v určitých ohledech navazuje All Star Refjúdží Band. Divadlo Archa v počátcích své práce s tématikou uprchlictví přizvala hudebníky Újezdu, aby se podíleli na hudební složce představení, která se pro širokou veřejnost konala v uprchlických táborech. Když následně vznikl All Star Refjúdží Band, jeho členy se stali právě dva

¹⁰ V tomto smyslu je zajímavý fakt, že kapela je složena z velké části z „cizinců“ žijících v České republice.

muzikanti z Újezdu. Akordeonista Gugar Manukian a kytarista Marián Leczó. Prvně jmenovaný se stal jednou z největších hudebních osobností ASRB.

Hudebníci z řad žadatelů o azyl se na veřejnosti prezentovali ještě v rámci jednoho projektu. V roce 2010 vydává Diecézní charita Brno album Duha smíru. Na něm se do značné míry podílí klienti z Pobytového střediska v Kostelci nad Orlicí, kteří zde navštěvují místní hudební kroužek financovaný Charitou Hradec Králové. Hudební setkání zde vede paní Alvína – Arménka, která v minulosti úspěšně prošla azylovou procedurou. Po odchodu do České republiky ve své rodné zemi, mimo jiné, za sebou zanechala úspěšnou kariéru popové zpěvačky a televizní moderátorky. Lidé z kosteleckého hudebního kroužku se účastní rovněž různých hudebních akcí. Každý rok je například můžete vidět na pražském Refu festu.

4. All Star Refjúdží Band

Hudební skupina vzniká v rámci představení Divadla Archa Tanec přes plot (Divadlo Archa, 2008). Samotný název skupiny odkazuje k uprchlictví¹¹. Nicméně v současnosti v kapele působí pouze dva opravdoví uprchlíci, respektive azylanti v České republice. Prvním z nich je akordeonista Gugar Manukjan, původem Armén z Gruzie, druhým je hráč na loutnu Miran Kasem, původem Kurd ze Sýrie. Zbytek kapely tvoří herci a performeři, kteří vystupují v divadelním představení Tanec přes plot, a lidé kteří jsou nějakým způsobem spojeni s Divadlem Archa – například zvukař či produkční. Kapela má přes deset členů. Národnost větší části členů je česká či slovenská, nicméně vedle dvou výše zmíněných azylantů ve skupině působí i další cizinci. Švýcar a Čiňanka, kapelníkem a skladatelem veškeré hudby je Američan.

Hudební úroveň členů skupiny je velice rozdílná. Záměrem tohoto hudebního projektu je přitom právě spojit do jednoho celku hudebníky s rozdílnými úrovněmi dovedností a zejména s rozdílným kulturním a národnostním backgroundem. Úkolem bylo utvořit hudbu, v které by se odrážely rozličné hudební vlivy pocházející z různých kulturních okruhů a hudebních tradic. Tato hudební směsice je vhodná pro představení Tanec přes plot a odkazuje k několikaleté práci Archy v uprchlických táborech a zabývání se tematikou soužití cizinců s majoritní českou společností.

Režisérkou Janou Svobodovou byl sestavením hudby pověřen Američan Michael Romanyshyn. Hudební skladatel a divadelník, dlouholetý člen legendárního vermonsterského divadla The Bread and Puppet. Michael Romanyshyn má dlouholeté zkušenosti s tím, že v rámci divadelního bandu pracuje společně s virtuózními hráči na jedné straně a s farmáři, kteří zvládnou zadrnkat či zatroubit pouze několik základních tónů, na straně druhé. Tyto nesourodé hudební elementy umí pospojovat dohromady a výsledkem je fungující jednotné těleso produkující zajímavou hudbu.

Michael Romanyshyn úplné počátky práce na projektu v Arše popisuje takto:

„We had got pretty good array of instruments. A nice combination of instruments. But it was hap- hazard. Like we hadn't thought of which instruments we wanted. Just it has happened. Some people from the group hadn't played in long time and some people, like Gugar, are real musicians. We had big range of skills.“

¹¹ Jak je čtenářovi pravděpodobně na první pohled zřejmé, slovo „refjúdží“ představuje počeštělý přepis anglického výrazu „refugee“ – uprchlík.

„Na počátku práce jsme měli k dispozici slušnou škálu hudebních nástrojů. Dobrou kombinaci nástrojů. Byla to ale náhoda. Nevěděli jsme totiž, jaké nástroje budeme chtít použít. Prostě se tak stalo. Navíc lidi z kapely měli velmi rozdílnou kvalitu hudebního umu. Někteří lidé z kapely nehráli hodně dlouhou dobu a naopak někteří jsou opravdoví, velmi dobří muzikanti. Jako například Gugar.“

All Star Refjúdží Band se postupem času osamostatňuje od představení Tanec přes plot a začíná fungovat samostatně. Pořádá koncerty, účastní se hudebních festivalů, natáčí album s názvem „Spas!“ (vydává Indies MG v roce 2009)¹².

4.1 Hudba All Star Refjúdží Bandu

Michael Romanyshyn specifickým způsobem pracuje s cizokrajnými melodiemi, které do kapely přináší Gugar Manukjan, Miran Kasem a Jing Lu. Jedná o hudební skladby kurdské (Miran Kasem), čínské (Jing Lu), gruzínské, arménské a další hudbu, která má původ v různých zemích bývalého Sovětského svazu (Gugar Manukjan). Z této, pro českého posluchače, cizokrajné hudby Michael Romanyshyn vybere určité motivy, případně je upraví a propojí s jinými hudebními vlivy. S balkánskou dechovkou, klezmerem¹³, dixielandem, jazzem. Hudba kapely je inspirována i offbeatovými a ska vlivy¹⁴, popřípadě hip-hopem.

Michael Romanyshyn hovoří o tom, s jakými nápady přicházel do Archy k tomuto projektu. Jakou měl uměleckou vizi a jak si představoval hudební projev nově a narychlo poskládaného hudebního tělesa.

„My idea was to make songs but I didn't really know how it will be musically. I just thought that it would be a starting point to make a kind of a ballad style song that has a story in it. We would take something that is thematic and then we would go from there. And we also had Adam Koller in the band. He was playing the drums and he was helpful. So we used his ideas and then we started up taking some melodies that Gugar and Miran represented. We

¹² Kapela vydává svou první nahrávku v roce 2008. Byl to bonus pro diváky divadelního představení Tanec přes plot. Jedná se o záznam šesti písní, které v představení zazněly.

¹³ Tento hudební styl má původ v židovské hudbě.

¹⁴ Hudba vzniklá v prostředí černošských muzikantů na Jamaice.

started building songs like that. At the beginning we were taking a little bit different ideas but once we had got a certain sort of understanding what kind of sound we have and than I started composing some songs.”

„Na začátku jsem netušil, jaké hudební postupy budeme při naší práci volit. Odrazovým můstkem pro nás byla myšlenka, že uděláme písně s nádechem balad, které v sobě budou obsahovat silný příběh. Byla potřeba vycházet od něčeho, co je blízké tématu uprchlictví. V té době působil v kapele bubeník Adam Koller, který v počátečních fázích s hudební tvorbou velmi pomáhal. Takže jsme využívali jeho myšlenky a začali jsme pracovat s melodiemi, které kapele poskytovali Gugar a Miran. Tak vznikaly první skladby. Na začátku jsme měli každý trochu jiné představy o hudbě, jakou by kapela měla hrát. Posléze jsme se ale v názorech sblížili a vzniklo určité společné přesvědčení, jakou hudbu chceme dělat. Potom jsem začal skládat písně.“

4.1.1 „Nechceme dělat folklórní hudbu“

Hudbu All Star Refjúdží Bandu není možné popsat jako prosté řazení tradiční hudby různého místa původu vedle sebe. Hudební postupy často nabývají povahy dekonstrukce, tak jak jí chápe Jacques Derrida (1993). Na základě dekonstrukce původní podoby skladeb, které mají původ v rozličných částech světa, vzniká nový hudební celek.

„Důležitá věc je, že neděláme folklor. To jsme si museli taky dobře definovat. Neděláme to, že Miran, Gugar nebo Lu přijdou s nějakou tradiční písní a my je budeme doprovázet. My jim to úplně rozboříme.“ (Jana Svobodová)

Michael Romanyshyn rovněž hovoří o tom, že All Star Refjúdží Band nedělá tradiční hudbu:

„I tried to explain several times that our idea wasn't to do traditional music. You know, all people from the band have their backgrounds. But no one is really a traditional musician. They're just very influenced where they come from. Gugar is the closest one the playing sort of traditional music. He has a big library of songs. Lu knows more Chinese popular music and she can sing in opera style. Which is not trend. Miran is also like popular singer, but he knows kurdish traditional songs. But I think in Kurdistan, or in the places where Kurds live,

the difference between traditional and popular music is not always so big. A lot of popular songs are traditional songs. They just make them in a different way, with a different beat or whatever. But anyway we also have Czechs and Slovaks in the band. So, my idea was and still is that the sound of the band is pretty much particular thanks to the combination of people and they all have a different influence on it. “

„Už několikrát jsem se při různých příležitostech snažil vysvětlit, že nechceme dělat lidovou hudbu. Každý z kapely má svůj specifický hudební background, nikdo ale nehraje vyloženě jen lidovou hudbu. Jsou jen velmi ovlivněni prostředím, odkud pocházejí. Gugar má k hraní lidové hudby nejbliže. Zná širokou paletu písní. Lu je bližší čínský pop spíše než lidová hudba. Také umí zpívat stylem používaným v čínské opeře. Mirana je možné považovat také spíš za popového zpěváka, nicméně kurdskou tradiční lidovou hudbu zná. Ovšem já si myslím, že v Kurdistánu, respektive v místech kde žijí Kurdové, není tak velký rozdíl mezi lidovou a populární hudbou. Lidovky totiž tvoří velkou část kurdského popu. Lidové písně dostanou jen novou podobu tím, že jsou zabaleny do popového hávu. Ve skladbách jsou použity nové beaty a tak podobně. V kapele jsou také Češi a Slováci. Já jsem tedy chtěl a stále chci, aby sound kapely vycházel z toho, jaká specifická kombinace lidí v kapele vznikla. Všichni lidi z kapely totiž mají na výsledný sound nějaký vliv. “

Všichni členové kapely jsou ovlivněni hudbou, která se hraje a poslouchá v jejich rodné zemi, respektive v místě, kde se narodili. Hudebníci mají navíc rozmanité hudební preference a jsou ovlivněni rozličnými hudebními styly. V úryvku rozhovoru bylo zmíněno, že například pro hudbu kurdské provenience je charakteristické splývání hudby lidové a populární. Tyto dva žánry se nedají od sebe jednoznačně odlišit. Hudební elementy populární hudby se jaksí vklínějí do hudby tradiční. A naopak. Je to způsobeno skutečností, že progresivní hudební postupy takto získávají své specifické vyjádření v konkrétní lokalitě. Prostřednictvím médií (zejména prostřednictvím internetu a globálních hudebních televizních stanic) se moderní hudební trendy dostávají k publiku na různých místech světa (Ang, 1996). V tomto případě v „Kurdistánu“ jsou hudební trendy vstřebávány a míseny s místními hudebními vlivy, což je do značné míry tradiční hudba. Tuto specifickou domestikaci globálních hudebních trendů je možné také dobře pozorovat na podobě takzvaného „kanto popu“, který si získal velkou popularitu nejprve v Hong - Kongu a posléze ve všech oblastech, kde se hovoří kantonskou čínštinou (Wai Chung Ho, 2003).

4.1.2 „Myslím, že naše hudba není world music“

Máme za sebou tedy už vymezení All Star Refjúdží Bandu vůči tradiční hudbě. Ted' přichází i nechuť vůči zařazení do škatulky world music.

„It's not really world music. I don't think it is. It's just what happened with this combination of people. I think, world music is an idea of taking specific sound from a traditional music and blending with something else. I don't like the term world music. And I like that our band isn't. We just want to do an original music. I think, when people get displaced, they change and music also changes. That's like in America. You can see how cultures become changed when people go to a different place.“ (Michael Romanyszyn)

„Naše hudba není world music. Tedy myslím si, že to není world music. Hudba, kterou děláme, je jen důsledkem toho, jací lidé se v kapele sešli. Myslím si, že termín world music označuje hudební postupy, kdy se používá specifický sound tradiční hudby z různých míst světa a spojí se s něčím jiným¹⁵. Já termín world music nemám rád. A byl bych rád, aby naše kapela nebyla strkána do téhle škatulky. My chceme dělat jen originální muziku. Myslím, že když se lidé stěhují z místa na místo, tak se mění. A s nimi se mění i hudba, kterou si sebou přinášejí. Tohle můžeš dobře sledovat v Americe. Vidiš, jak se mění kultura lidí, když se přestěhují na nové místo.“

Termín „world music“ je značně nejednoznačný. V šedesátých letech jej začal razit etnomuzikolog Robert E. Brown¹⁶. Pod toto označení se může vměstnat dosti široký zdroj hudby. Záleží jen na tom, jak konkrétní hudbymilovný člověk toto označení vnímá. Pro někoho může označovat tradiční „ne – západní“ hudbu (není ze západní Evropy ani USA), s kterou se ovšem určitými způsoby pracuje a mísí se s jinými žánry. Často se používají hudební postupy využívající elektronické zvuky. Další možnost chápání world music je jako označení tradiční ne-západní hudby ve své původní a nezměněné podobě. Konečně třetí způsob chápání může být ten, že je tímto spojením označena jakákoli ne-západní hudba. A je lhostejné, zda se jedná o tradiční či populární hudbu.

¹⁵ Jedná se například o elektronické zvuky a beaty.

¹⁶ Zdroj: cit. 9.10.2010. www.wikipedie.cz.

Co je tedy vlastně podstatou hudby All Star Refjúdží Band? Co je hlavní myšlenkou při tvorbě hudby?

„I think that an interesting thing about all these people in the band is what they have in common. What they have musically in common is more interesting for the group than each particular tradition where they come from. What they have in common is that they all live now in 2010 and all live here in Prague. It's our kind of cooperation. A lot of things we do are about what's going on in Prague, in the Czech Republic. We wanted to keep the refugee team. We wanted to ask what they are and who they are here.“ (Michael Romanyshyn)

„Myslím, že nejzajímavější na lidech z kapely je to, co mají společného. Co mají společného po hudební stránce, je mnohem zajímavější než konkrétní lidová hudba z míst, odkud pocházejí. Když necháme stranou hudbu, tak všichni mají společné to, že žijí v Praze v roce 2010. A na tomhle my stavíme. Hodně věcí, co děláme, je o životě v Praze, o životě v České republice. Chceme se ptát na to, jak se žije cizincům, uprchlíkům, v kontextu zdejšího prostředí.“

4.2 Postmoderní hudba

V hudbě All Star Refjúdží Bandu vedle sebe nalézají místo hudební elementy z různých částí světa. Skladby skupiny vznikají společnou improvizací na základě vybraných motivů. Hudba All Star Refjúdží Bandu je pestrá nejen s ohledem na geografické místo původu hudebních motivů, s kterými se následně dále pracuje. V hudbě skupiny se rovněž objevují mnohé hudební styly. Kapelník Romanyshyn o tom hovoří na webových stránkách Archy: „Naše hudební cesta byla jak volbou, tak i nutností. Na začátku jsme měli ve skupině pelmel hudebních žánrů: kurdský folk a pop, akordeon východoevropského stylu, čínskou operní a popovou hudbu, reggae a rock, švýcarské nápěvky z hor a kabaretů, jazzovou a současnou muziku i hudbu experimentální či cirkusovou. Nenašli jsme jediný styl, který by kapelu sjednotil, což nakonec vytvořilo ideální situaci pro vývoj vlastní originální muziky“¹⁷.

Zpěvák a klarinetista ASRB Philipp Schenker celou práci Michaela Romanyshyna označuje jako „postmoderní koláže“. Kreativní koláž je charakteristickým znakem postmoderní komunikace a sdělení v oblasti umění (Peprník, 1997). Tento postup je charakteristický pro to, jak funguje velká část současné hudební scény. V současné

¹⁷ Zdroj: Cit. 16.3.2011. www.archatheatre.cz

progresivní hudbě se odráží mnohé vlivy. Pracuje se s mnohými styly, s hudbou různého původu. Současní hudebníci ve svých skladbách pracují s mnohými hudebně – kulturními vlivy. Specifickým způsobem je taví a znovu konstruují (Grenz, 1996).

„Od konce 80. let a začátku let 90. se v hudbě naplno projevuje postmoderna. To se stává jednak se stoupající popularitou world music, kde původní hudební elementy z různých koutů světa jsou zasazeny do nového kontextu. A jednak je to vidět na příkladu taneční elektronické hudby, kdy DJ rovněž vyjímá původní hudební prvky, míchá je s novými hudebními prvky a zasazuje je do nového kontextu. Celkově se jedná o dekonstrukci, o postmoderní boření žánrových hranic, o využívání žánrů v nových podmínkách.“ (Frith, 1989: 54). Pro postmodernismus je v umění příznačný radikální eklekticismus, využívání kulturních zdrojů z různých míst planety, prostupování a rušení, žánrových hranic (Lyotard 1993, Pavelka 2004).

Hudba All Star Refjúdží Bandu záměrně překračuje a boří žánrové hranice. Je možné jí chápat jako hudbu bytostně současnou. Jako hudbu, která je ovlivněna transnacionálními, globálními procesy (Szaló 2007) a mediální provázaností (Ang, 1996). Originální hudební verze různého původu jsou v repertoáru ASRB rozloženy, rozsekány a rozkouskovány. Posléze se v rámci postmoderní hudební koláže spojují tyto fragmenty s jinými elementy a nově vzniklý celek má zcela jinou podobu a obsahuje nové sdělení. Tento přístup je docela identický s principy DJingu, který je využíván v mnoha soudobých progresivních hudebních směrech. Mám na mysli rozličné styly elektronické hudby. Jen namátkou, styly jako je drum 'n' bass, breakbeat či hip-hop (Skopec, 2007). Rozdíl je jen v tom, že Michael Romanyshyn provádí hudební koláže „živě“, za pomoci živých nástrojů. Kdežto v případě DJingu hrají dominantní roli elektronické postupy.

All Star Refjúdží Band má pro svůj mix „všech hudeb světa“ dobré důvody. Prezentuje se jako multikulturní a multinacionální uskupení a použitím výše popsaných hudebních postupů podtrhává multikulturalitu svých členů. Pojem „refugee“ evokuje etnickou, nacionální a kulturní pestrost, což kapela chápe jako svůj charakteristický rys. Tímto způsobem chce působit na své publikum. Na diváky se tak při koncertech valí smršť rockových rifů, jazzových žesťů, skočných ska rytmů, arménských balad, čínského rapu nebo kurdských protestsongů. Publikum má být vystaveno hudební pestrosti, jinakosti všeho druhu.

4.3 Texty

Co platí o hudební stránce kapely, platí i o textech písniček. Kapela využívá různé jazyky, které navíc mohou nalézt místo vedle sebe v jedné konkrétní skladbě. Na koncertech All Star Refjúdží Bandu tak můžete vedle češtiny, která je využívána nejvíc, dále slyšet čínštinu, kurdštinu, angličtinu nebo němčinu, respektive švýcarskou němčinu. České texty jsou často záměrně interpretovány s cizím přízvukem. Zpěváky kapely jsou Švýcar, Kurd a Čiňanka. V textech se tak odráží jazyková rozmanitost. Záměrem je opět konfrontovat posluchače s exotičností a jinakostí.

Při práci s texty, zejména s těmi českými, je v rámci All Star Refjúdží Bandu rovněž kladen velký důraz na kontrastní sdělení. Tedy také práce s texty vykazuje znaky uměleckého postmodernismu, při kterém se spojuje v jeden celek zdánlivě nespojitelné a neslučitelné (Grenz, 1996). Výsledkem spojení kontrastních věcí je nové sdělení.

„Většinou já přinesu text, který jde přesně proti tomu, jak Miran vypadá, odkud je a co by od něj člověk očekával. Úplně zářným příkladem je ta naše hymna. Mohlo by to být jednoduše tak, že hymnu by zpívala Eva nebo jiný Čech a cizinci by ho doprovázeli. To je ale nanič. Vždycky hledáme, kdy se ty věci střetnou v kontrastu. To vytvoří sdělení, které by normálně nevzniklo. Teď jsme dělali třeba písničku na text Františka Gellnera o Africe¹⁸... No, a když to zpívá Miran, tak je to prostě pecka. Je to o něm.“ (Jana Svobodová)

Kromě divadelní režisérky Svobodové české texty k hudbě dodává v menším měřítku ředitel Archy Ondřej Hrab a spisovatelka Hana Andronikova, která na posledních dvou divadelních projektech s imigrantskou tematikou spolupracovala jako scénáristka. Kurdské texty dodává Miran Kasem, texty v čínštině do kapely přináší Jing Lu.

Stálíci v repertoáru All Star Refjúdží Bandu je státní hymna Kde domov můj. Text zpívá Kurd (navíc uprchlík) a Čiňanka. Kapela podobným způsobem pracuje také například s básní Cestička k domovu od Karla Václava Raisa nebo s básní Jaroslava Seiferta Hora Říp. Tyto příklady dokládají, jak se v ASRB pracuje s kontrasty. Česká státní hymna a známé básně ze školních čítanek jsou interpretovány cizinci (Kurdem, Švýcarem, Čiňankou). Ti

¹⁸ **František Gellner: Konečně je to možná věc**Konečně je to možná věc/ že ještě něčím budu./ Do Afriky se vypravím/ dobývat zlatou rudu./ A nebude-li za mne nic,/ co tulák bez profese/ budu se s šelmami o závod/ prohánět po pralese./ Za ženu vezmu si gorilu./ Myslím, že shodneme se./ Má srdce divoké jako já / a též je bez konfese.

navíc používají češtinu se silným cizím akcentem. Původní celky tak získávají docela nový význam. Tvůrci počítají s tím, že „Z úst cizinců, kteří u nás hledají nový domov, zní tato slova s novým naléhavým významem.“¹⁹

Na okraj několik vět zpěváka Mirana Kasema o tom, jak se mu zpívá česky:

„Já teď žiji v Čechách a zpívám česky. Nejsem Čech, ale zpívám česky. Pro mě je to v pohodě a lidi mají radost z toho, že jsem cizinec a zpívám česky. Přišli jsme k vám a žijeme jako český lidi. Mezi vámi se mi žije dobře, protože tady nemám žádný politický problémy. A nemám problémy, když tady zpívám kurdsky.“

4.3.1 Analýza vybraných textů

Na tomto místě nabízím ukázkou dvou autorských textů ASRB. Sémiotická analýza jejich obsahu mnohé vypovídá o sdělení, které se skrývá v hudbě ASRB.

Přízvuk

Text Ondřej Hrab

(ve švýcarské němčině) Ich wott eu as Liedli singe/ dar ihr bruele muend/ aber ich han Akzent

Chtěl jsem vám zpívat píseň / která vás rozpláče/ ale mám přízvuk

Ich wott eu as Liedli singe/ dar ihr bruele muend/ aber ich han Akzent

Chtěl jsem vám zpívat píseň/ které se budete smát/ ale mám přízvuk

*umím pády/ umím vzory/ dokonce i větné shody/ umím skloňování/ jen jedno mi brání/ být
pěvcem vašich přání/ mám přízvuk*

*gramatika/ politika/ nařízení/ potvrzení/ razítko a povolení/ stříkačky a křepeličky/ strč prst
skrz krk/ nestačí/ mám přízvuk*

Analýza: V textu hrají hlavní roli tři entity. Jednak je to osoba – cizinec, následuje většinová česká společnost, která je v textu ovšem jaksi nevyjádřena, a konečně poslední role je v textu prisouzena byrokratické složce státu. Cizinec je zde charakterizován jako člověk, který se chce stát pěvcem přání českého lidu. To je metafora pro to, že dotyčný cizinec se chce integrovat do české společnosti a být její plnohodnotnou součástí. Dokonale ovládá všechny

¹⁹ Cit. 24.2.2011. www.archatheatre.cz.

gramatické záludnosti češtiny. Nicméně stále je na první pohled, respektive poslech, zřejmé, že dotyčný je cizinec. Prozrazuje jej nezaměnitelný přízvuk. Po této informaci v textu začíná figurovat většinová společnost. To, že přízvuk zabraňuje zpěvákovi – cizinci proniknout do srdcí jeho publika, odkazuje ke strachu velké části Čechů z „cizího.“ Text odkazuje k nedůvěře, strachu, netoleranci k cizincům, k určité míře xenofobie ve společnosti. Poslední pasáž je věnovaná sdělení o fungování byrokratického státního aparátů ve vztahu k imigrantům. Sděluje se, kolik nástrah stojí před cizincem, který se rozhodne žít v ČR. Konkrétně se jedná o velmi dlouhé procedurální řízení, kdy je třeba vyplnit nesčetně formulářů. Výsledek celé procedury je přitom pro imigranta značně nejistý. Budeme – li sumarizovat veškeré v textu obsažené informace, tak konečné sdělení je o cizinci, který se upřímně snaží plnoprávně začlenit do české společnosti. Plné začlenění je mu ale jak ze strany zdejšího společenského klimatu, tak i státních úřadů odepřeno.

Je třeba podotknout, že text nepojednává o „uprchlíkovi“ v doslovném výkladu tohoto termínu. V textu se objevuje čistě cizinec. Tyto slova ve skladbě zpívá Švýcar žijící v Praze, Philipp Schenker. Text není o uprchlících z východu, je o cizinci ze západu, což má podtrhnout neduhu českého státu jako celku v přístupu k lidem ze všech cizích zemí.

Refugee Blues

Text: Michael Romanyshyn

*I didn't choose to be born/ To be cursed or thorn/ If you are luckier than me/ Remember what
luck can be/ One day you get a call/ What fits in your bag is all
I've gone away from home/ I'm not here all alone/ There are many others with me/ From
Kurdistan and Grozny/ We're all in this land/ Our allstar refugee band
There is one thing that's not new/ In the grand EU/ France won't take me/ Great Britain
Germany/ They send me back to Iraq/ And hope I never come back
In another time/ When waters turn to wine/ The borders that circle the earth/ Won't condemn
you at birth/ We're all in this land/ Our allstar refugee band*

Český překlad

*Není to má vina, že jsem se narodil/ abych byl proklet a zatracen/ Máš – li větší kliku než já/
pamatuj, že štěstí je vratké/ jednoho dne si sbalíš jen/ co na zádech uneseš a jdeš
Opustil jsem domov/ a nejsem tady sám/ další jsou tu se mnou/ z Grozného a z Kurdistánu/ a
zůstanem v týhle zemi/ s naším allstar refjúdží band*

*Nic nového pod sluncem/ v celé skvělé EU/ že Francie mě nechce/ a Anglie či Německo/ mě pošlou zpět do Iráku/ s nadějí, že už se nevrátím
Jednou přijde čas/ kdy se voda ve víno promění/ a hranice co obtáčí svět/ nebudou znamenat odsouzení/ a zůstanem v týhle zemi/ s naším allstar refjúdží band*

Analýza: V textu tentokrát vystupuje osoba – uprchlík, kdy tento termín označuje někoho, kdo se ocitl v nouzi a komu je potřeba pomoci (Tollarová, 2008). Úvodní pasáže popisují běžence, který se jen s nejnezbytnějšími věcmi ocitl na cestě za lepším a bezpečnějším světem. Uprchlík se ocitá s dalšími běženci různého původu v zařízení pro ně vyhrazeném. Odtud se dostanou ke spolupráci s All Star Refjúdží Bandem, který jim dodá sil k potýkání se s nelehkou životní situací a který jim pomáhá nalézt své místo v novém státu, kde se rozhodli začít nový život. Následuje kritika imigrační politiky Evropské unie. Poslední sloka je věnována metaforickému obrazu, jehož jádrem je sdělení o čekání na zázrak („kdy se voda ve víno promění“). Je to čekání na zázrak, kdy lidé konečně zmoudří a hranice a různá státní zřízení nebudou bránit jakémukoliv jedinci na světě, aby mohl vést plnohodnotný a spokojený život. Jedná se až o jakousi utopickou vizi světa, kdy vymizí násilí, předsudky veškerého druhu, netolerance. Kdy si každý bude moci vybrat, kde chce žít. Konečně v samotném závěru textu se objevuje odkaz na All Star Refjúdží Band. Tato zmínka může být vyložena třeba tím způsobem, že toto hudební těleso znázorňuje v reálném světě výše popsanou vizi světa s lehce utopickým nádechem. V kapele totiž spolupracují lidé z různých kultur, z různých částí světa.

4.3.2 Zpívá se kurdsky

All Star Refjúdží Band konfrontuje své obecnstvo s texty zpívanými jazyky, kterým málokdo z Čechů rozumí. Mám na mysli zejména kurdštinu a (mandarínskou) čínštinu. Může publikum tento cizokrajný zpěv nějak pochopit? Jak tuto situaci vnímají samotní interpreti? Například zpěvák Miran je pyšný na to, že na scéně může mluvit a zpívat kurdsky a je mu jedno, zda mu v publiku někdo rozumí. Hlavním důvodem pro tuto pýchu je to, že v Sýrii, odkud Miran emigroval, je zpívat kurdsky na veřejnosti zakázáno. Miranův kolega z kapely Jindřich Krippner hovoří, o tom, že Miranovo počínání vyžaduje velkou odvahu:

„Vezmi si, že bys přijel do Sýrie a najednou by ti někdo řekl: „Pojď, budeš tady Arabům zpívat česky.“ Jako proč? Co? On ví, že v publiku má jednoho kurdského kamaráda a zpívá pro něj. Je to zajímavý. Motivace těch lidí jsou strašně pestrý a kolikrát na ně ani nepříjdeš.“

Každopádně toto počínání není na současné hudební scéně nijak neobvyklé. Konkrétně v oblasti world music se celosvětově proslavilo mnoho afrických a arabských hudebníků, kteří zpívají svou mateřštinou. Té přitom mimo hranice jejich rodné země málokdo rozumí. Jak je to možné? Legendární zpěvák Bobby McFerrin, který spolupracuje s mnoha hudebníky po celém světě, se to snažil v jednom rozhovoru objasnit: „Zpěvákovi jeho rodná řeč nikdy nemůže být na obtíž, protože jediným celosvětovým jazykem je právě hudba. Není vůbec důležité, jestli zpíváte anglicky, francouzsky německy nebo česky – pokud zpíváte dobře, publikum vám bude naslouchat, i když neporozumí významu jediného slova.“²⁰

O tomto tématu hovoří také další člen ASRB Philipp Schenker:

„Umění je důležitý společenský prvek. Lidé skrze něj mohou jasněji vnímat a lépe porozumět přistěhovalcům a cizincům. Umění je navíc velmi přístupné. Konkrétně hudba je srozumitelná i bez porozumění slovům.“

Stejným způsobem uvažují další členové All Star Refjúdží Bandu. Z toho důvodu také Divadlo Archa vnímá hudbu jako jeden z nejdůležitějších elementů při své umělecké spolupráci s imigranty. Hudba je vnímaná jako prostředek komunikace. Hudba umožňuje specifickou formu komunikace. Ta by jinak nebyla možná, s ohledem na jazykovou bariéru (mezi umělci a imigranty, mezi imigranty samotnými).

Na závěr této podkapitoly, příkládám úryvek rozhovoru, kdy jsem se Mirana Kasema ptal:

Měl si radost, že se vaše CD jmenuje Spas, což v překladu z kurdštiny znamená „děkuji“?

Z toho jsem měl velkou radost. Vymysleli to oni a je to pro mě velký dárek. To slovo v názvu je pro mě super! V Sýrii by na přebalu CD slovo Spas být nemohlo. Nevím jak, to říct. Je to, prostě, pro mě velká radost.

²⁰ Lidové noviny, 26.3. 2011, str. 19

4.4 Počáteční výhrady azylantů

Svět je v současnosti propojen více, než kdy dříve. Ovšem navzdory vzrostlé důležitosti globálních procesů podobu kulturní tvorby ovlivňují kategorie, které kulturu ovlivňovaly v minulosti. Jsou to kategorie, jako je gender, etnicita, národnost, náboženství. Rodíl je v tom že současné kulturní podoby jsou více provizorní a dynamické, než tomu bylo v minulosti (Ang, 1996). Následující řádky jsou o tom, jak ovlivňují výše zmíněné kategorie tvorbu a vnímání hudby All Star refjúdží Bandu u azylantů Gugara Manukjana a Mirana Kasema.

Tito dva hudebníci měli zpočátku s hudbou skupiny, na které se sami podílejí, problém. Gugar Manukjan a Miran Kasem společně s Jing Lu poskytují kapele melodie, které pocházejí z jejich rodné země, potažmo z blízkého kulturního okruhu jejich domoviny. Jak již bylo výše podrobně vysvětleno, s těmito cizokrajnými melodiemi se dále pracuje a na jejich základě vzniká nová skladba. Nicméně Miran i Gugar měli (a někdy mají i nyní) k těmto hudebním postupům výhrady. Hovoří o tom jejich kolega z kapely Philipp Schenker:

„Bylo zajímavé, že loutnista Miran a akordeonista Gugar, kteří pocházejí z jiných kultur, byli občas iritováni tím, že Michael nerespektuje povodní formu písniček z jejich kultur a vezme z nich jenom část a pracuje s nimi s jeho postmoderním humorem, kdy části původních melodií skládá dohromady s novým veselým aranžmá a promíchá je s jazzem, klezmerem nebo dixielandem. To bylo v kapele hodně diskutováno. Miran nebo Gugar se ozývali s tím, že ta písnička by měla být taková, jak oni jí vždycky hráli doma. Bylo pro ně docela těžké začít akceptovat Michaelův západní přístup a nahlédnout, že veselé hudební koláže můžou být dobré a smysluplné. Ta konfrontace byla jasná, ale samozřejmě se to potom vyřešilo. Pro mě je ta hudba pěkná právě proto, že se nečekaně promíchají a zkombinují různé hudební fragmenty a elementy.“

Písnička (mající původ v rodné zemi) je něco, co člověk vnímá jako část svojí kultury a sebe sama. Pro oba dva hudebníky jimi přinesené písně do kapely představují kus domova, část rodné země. Hudbu je totiž sociokulturní fenomén, který hraje důležitou roli při konstrukci a následné artikulaci osobní, etnické a sociální identity lidí, kteří delší dobu žijí mimo území své země. Migranti chápou hudbu pocházející ze své rodné země jako součást

své kultury, jako součást sebe sama. (Kyung Um, 2000). Tak je možné pochopit Miranovo a Gugarovo počáteční odmítání zásahů do podoby konkrétních písní. Poskytnuté písně pro ně představují jejich kulturu a následné zásahy mohou vnímat jako útok na jejich kulturu, jako znevážení této kultury. To je přitom to jediné, co jim z jejich domova zbylo v České republice.

Miran Kasem

„Miran po těch Michaelových úpravách vždycky říkal: „Jé. To je vošklivá písnička! Já chci dělat pro lidi hezký.“ Já jsem pořád nechápala, co blbne, protože z našeho hlediska: Co to je hezký pro lidi? Pro něj je to tak, že ta jeho písnička jak existuje, je nejlepší... Tak například naše písnička, která se jmenuje Kurdiš Turkiš a která zaznívá v Tanci přes plot, je strašně problematická věc. Miran měl pocit, že jsme mu jí úplně zničili. Přitom nám se strašně líbila. On prostě nesnáší, když se mu do toho udělá zásah. U Mirana je to rozhodně velký problém a u Gugara taky. Gugar třeba přinesl písničku Akcent. Byla to původně arménská lidová písnička, ale zůstaly tam z toho nějaké čtyři tóny. Gugarovo vystoupení na harmoniku mu Michael úplně překopal. Snáší to ale lépe než Miran. Ten s tím má největší problém.“
(Jana Svobodová)

Miran snášel vnější zásahy zpočátku nejhůře. Miran je kurdský aktivista. V Sýrii byl členem ilegální opoziční kurdské strany. Kurdská kultura, potažmo hudba je pro něj velmi důležitá. Symbolizuje pro něj jeho lid a myšlenku svobodného Kurdistanu. V Sýrii je zakázáno zpívat kurdsky na veřejnosti. Přesto Miran měl dost odvahy, aby kurdsky zpíval. Tato skutečnost ilustruje, jak moc si kurdské hudby váží.

Před útekem do České republiky zpíval a hrál pouze kurdskou hudbu. Poslouchal rovněž veskrze kurdskou hudbu. Vyjma několika jmen pop star globálního charakteru, známých i v tom nejzastrčenějším koutu zeměkoule, jako je Madonna, Michael Jackson či George Michael, které si také rád poslechl. Většinou poslouchá kurdskou hudbu i dnes, kdy žije v Praze. Když zpočátku razantně odmítal zásahy do kurdské hudby poskytnuté kapele, může být zapříčiněno i tím, že v České republice v záchyty v Bělé pod Bezdězem byl sám. Bez rodiny, bez starých přátel. Jaksi vykořeněný. Jen se svou hudbou. Zkrátka a dobře, pro Mirana znamenala „jeho“ hudba nejvíce ze všech členů ASRB.

O hudbě All Star Refjúdží Band hovoří Miran:

„V kapele mícháme krásné melodie s evropským stajlem. Třeba v písničce Homesick to byla moje melodie. Kurdská melodie. A Michael k tomu trochu přidal americký stajl. Trošku míchal.“

Zanalyzujme tento krátký úryvek rozhovoru. Všimněme si první věty, konkrétně spojení „krásné melodie.“ Tak totiž Miran označuje kurdské melodie a skladby. Je to hudba, s kterou vyrůstal, kterou denně slýchal a kterou hrál sám nebo se svou kapelou. Je to zároveň hudba, kvůli které měl v Sýrii problémy s policií (přesněji řečeno, vzniklé problémy se týkaly spíše kurdských textů). Je to hudba, která je blízká jeho srdci a která je pro něj krásná. Evropský a americký styl (stajl) představuje pro Mirana cizorodý element, který se vklínuje zvenčí, z jiné kultury, do jeho „hudby“ a tedy do jeho kultury. Když jsem se ho ptal, jak vnímal začátky svého působení v All Star Refjúdží Bandu, odpovídal:

„Honzo, to není jednoduchý. Ze začátku to pro mě bylo trochu těžký. Když hraješ předtím jen národní písničky, tak je to těžký. Potřebuješ víc času.“

Gugar Manukjan

Gugar rovněž nezůstával netečný k zásahům do hudby, kterou dal kapele všanc. Všichni z kapely se o něm vyjadřují jako o profikovi, mistrovi nebo „maisterovi“. Je považován za nejlepšího muzikanta All Star Refjúdží Bandu. Je vnímán jako ten, kdo je pro hudbu All Star Refjúdží Bandu nepostradatelný. Gugar stejně jako Miran v některých případech nechápal smysl a funkci zásahů do jím poskytnuté hudby. Když jsem s ním v třeskuté zimě roku 2010 vedl interview ve foyer Divadla Archa, kapela zrovna zkoušela za přítomnosti Michaela Romanyshyna novou hudbu. Gugar mluvil o tom, že se mu nová hudba nelíbí. Podle něj je moc alternativní, moc chaotická. A myslí si, že se tato hudba nebude líbit ani posluchačům, kteří si přijdou poslechnout koncert All Star Refjúdží Bandu. Poté ale poznamenal:

„I když kdo ví, třeba se to lidem bude líbit. Nevím. Lidem, co se sem přišli podívat dneska dopoledne na zkoušku, se to líbilo.“

Do Archy se toho dne přišla na zkoušku podívat skupina asi třiceti hostů.

Nicméně Gugar nebyl a není v odmítání zásahů do přinesené hudby tak razantní jako Miran. To je určitě z části zapříčiněno tím, že Gugar má klasické hudební vzdělání.

V Arménii vystudoval na konzervatoři hru na klavír a na akordeon. Z toho důvodu má široký hudební rozhled. Nejraději hraje klasickou evropskou hudbu. Mezi jeho oblíbené interprety na poslech patří například Gypsy Kings. Zná lidovou hudbu z celého bývalého Sovětského svazu. Hudební vzdělání a velký rozhled, to jsou jedny z důvodů, proč se ho zásahy do přinesené hudby nedotýkaly tolik jako Mirana. Zásahy navíc nevnímal do tak velké míry jako Miran Kasem jako „útok“ na kulturu své domoviny. Gugar Manukjan má hudební vzdělání a jeho výhrady je do velké míry možné chápat jako nesouhlas s „kvalitou“ vznikající hudby. Gugar má velké hudební nároky. To se ukázalo, když vyprávěl o tom, jak je spokojený se svým působením v kapele:

„Ze začátku to bylo pro mě trochu divoký, protože ve skupině nejsou všichni profíci. Jsou tam taky muzikanti, který zase tolik muzikanti nejsou. Například Jana Svobodová hrála někdy na saxofon. A teď jí tam dají zahrát pár not. Takových lidí máme v kapele asi čtyři. Nejsou muzikanti.“

Je zřejmé, že hudební postupy, které jsou v All Star Refjúdží Bandu využívány, přichází z „ne-uprchlické“ strany. Přichází od lidí, kteří nebyli nuceni za určitých nepříjemných okolností opustit svou zem. Hudbu tvoří lidé z Archy, nejvíce pak Američan - profesionální hudebník, který byl pro tento účel ke vznikající kapele přizván. Z pohledu uprchlíka je hudební kostra konstruována převážně zvenku. Je vytvářena „outsidery“. Tato hudební kostra využívá uprchlickou hudbu, kterou sebou přináší, zvláštním způsobem. Obrazně řečeno, uprchlickova hudba je chápána ne-uprchlickými umělci jako ovocný koláč s mnoha druhy ovoce a dalšího množství přísad (tvaroh, mák). Z tohoto koláče je pak možné si ukrojit určitý kus dle vlastních chuťových preferencí. Když tuto skicu dáme opět do souvislosti s hudbou, tak Michael Romanyshyn si vybere část uprchlickovy hudby, která se mu hodí do jím utvářeného hudebního konstruktů. A to mnohdy navzdory uprchlickovým představám, který hudbu přináší. Kuchař Miran Kasem se může cítit uražen, že z jeho skvělého ovocného koláče hostům chutná jen něco. Jsou vybíraví a velkou část pochutiny nechávají ležet ladem.

Uprchlíci, v tomto případě Miran Kasem a Gugar Manukian, přináší pro kapelu hudbu, která pro ně reprezentuje domov, vlastní kulturní okruh, místo kde se narodili a které pod vlivem vnějších okolností byli nuceni opustit. Pro člověka, který žije v cizině, může domov asociovat či reprezentovat mnoho rozličných věcí. Jídlo (Pokorná, 2009), filmy,

oblečení nebo například hudba. Je přirozené, že pro lidi, kteří jsou hudebníci a kteří žijí v exilu, bude velmi důležitá hudba hraná a poslouchaná v jejich původním domově.

Je samozřejmé, že přijímání či nepřijímání vnějších zásahů do hudby reprezentující kulturní okruh považovaný jedincem za vlastní, závisí na mnoha faktorech. Závisí na charakteru konkrétního jedince: zda je otevřen novým, cizím vlivům, jaké má hudební preference, na místu a kulturním okruhu, z kterého jedinec pochází a v neposlední řadě na hudebním vzdělání a rozhledu.

Je možné tvrdit, že imigranti Gugar a Miran byli do určité míry nuceni přehodnotit svá stanoviska týkající se vztahu ke kultuře, kterou považují za vlastní. Svým příchodem do nové země, kde se rozhodli žít, byli vystaveni styku s cizími kulturními vlivy. Stejně jako jejich hudba byla podrobena v nových podmínkách dekonstrukci, tak i jejich (kulturní a národní) identita byla do určité míry podrobena rekonstrukci, redefinici a dekonstrukci (Ang, 1996). Identita jedince v procesu migrace se mění souběžně s tím, jak se mění při styku s novými vlivy kultura, kterou si sebou přináší. Z pozice migranta dochází k jistému kulturnímu porozumění nebo naopak k určitým kulturním střetům (Bhabha, 1998). V důsledku toho dochází ke kulturní hybridizaci, signifikantnímu rysu současného světa (Bennet, 1998). O této zkušenosti hovoří zpěvák a loutnista Miran:

„Na začátku to bylo těžký, ale teďka je to už v pohodě. Jsme v pohodě. Každý máme svůj názor. Třeba Lu je Čiňanka a má na hudbu svůj názor, dobrý názor. Nebo Philipp je Švýcar a taky má dobrý názor, protože je muzikant. Jsme v pohodě. All Star Refjúdží Band je zajímavá kapela. Jsme transkulturní a mezinárodní. Nebo Gugar Manukjan je maister. Vystudovaný muzikant...Rád přinesu nějakou melodii, ale líbí se mi i impulzy od jiných lidí z kapely. Líbí se mi písnička Já mám přízvuk, kterou zpívá Philipp, nebo když Lu zpívá Tango. Líbí se mi různé kulturní vlivy. Lidi z kapely si rádi poslechnou kurdské melodie a já si rád poslechnu něco jiného. Když jsi muzikant, tak to musíš dělat. Rád poslouchám i hezké arabské melodie. Hudba je hudba. Hudba není politika. Turci třeba ukradli hodně z naší muziky. Ale to je správně. Nevadí to.“

4.5 Hudba a performance

Až doposud jsem hudbu související s uprchlictvím rozebíral více méně čistě jako „hudbu“. Jako určitý celek složený z různých zvuků, vydávaných na různé nástroje. Pojednával jsem o hudbě jako o „znějícím fenoménu“ (Merriam, 1964). Tento etnografický hudební popis byl doplněn analýzou textů.

Nicméně termín „hudba“ se nedá ohraničit pouze na zvuk, který je v moderní době zaznamenáván na různé typy zvukových nosičů – CD, vinylové desky, Mp3, atd.. Hudba je komplexní kulturní fenomén. Hudební zvuky jsou vytvářeny určitým způsobem a za určitých okolností (Bortel, 2008). Na hudbu je třeba nahlížet rovněž jako na „sociální chování“ (Rice, 2001).

Pro hudbu je totiž velice důležité to, jakým způsobem, v jakém prostředí, pro jaké posluchače a za jakým účelem je produkována. Pro plnější pochopení hudby je důležitá performance. Hudba je hraná někde a pro někoho. Hudba je hraná na koncertech, u táboráku, při pohřbu. To, jakým způsobem je hudba performována, je mnohdy pro posluchače důležitější než čistě samotný hudební obsah. V této souvislosti existuje mnoho ilustrativních příkladů v rámci moderní populární hudby. Mnoho a mnoho interpretů se proslavilo ne kvůli vysoké kvalitě své hudby, ale díky svým show. Díky svému image. Pro zaujetí publika je využíváno mnoho rozličných strategií. Když budu jmenovat ty nejfrekventovanější, tak velice úspěšná strategie je šokovat - pálít na pódiu státní vlajky, hrát nahý, rozmlátit bicí elektrickou kytarou, řezat si kůži střepy, ukusovat ptákům hlavu. Další velice úspěšnou strategií je útok na sexuální pudy posluchače - lascivní polosvlečené interpretky dávající divákovi na odiv své vnady. Sladcí a rozervaní mladí muži – zástupně - zpívající o lásce... A fanynkám se otevírají nejen srdce²¹. Chceme – li nad hudbou uvažovat v rámci společenských věd, konkrétně antropologie, je důležité se zaměřit na hudební vystoupení (Bortel 2008).

V rámci performance jsou totiž ovlivňovány lidské záležitosti. A osoby zaangażované v performativním aktu jsou ponechávány ve změněném stavu (Beeman, 1997). Když nabídnu svou interpretaci těchto vět, tak během hudební performance (během hudebního vystoupení) jsou zúčastnění lidé touto událostí nějak ovlivňováni. Nějakým způsobem na ně performance působí. A díky tomuto působení se nacházejí v odlišném rozpoložení než ve všedních, obyčejných situacích. Interpreti pop music se při svých vystoupeních snaží právě o to, nějak

²¹ Hovořím zde pouze o koncertech, o živých vystoupeních interpretů. Nicméně pro moderní pop music jsou v souvislosti s image také velice důležité hudební klipy. To souvisí s rozšířeností audiovizuálních technologií po celém světě (Ang, 1996).

své publikum ovlivnit. Snaží se určitým způsobem měnit stav posluchačů oproti všedním dnům. Podle Turnera a Schechnera, tak „všední“ dny je možné označit jako „drama života“ a hudební vystoupení jako „drama na scéně“. Mezi těmito dvěma typy dramát existuje vzájemný vztah. Velice zjednodušeně řečeno: Drama na scéně čerpá z dramatu života a zároveň drama na scéně ovlivňuje drama života. Různé umělecké formy, v tomto případě hudba, čerpají z „běžného“ lidského života. A naopak náš běžný život je do jisté míry ovlivňován uměním²² (Turner, 1986, Schechner, 2003 in Seidlová 2009).

Již jsem se několikrát zmínil o tom, že v „refugee music“ se skrývá silné sociální sdělení, které chce nějak formovat náhledy a názory svého publika. Jak chce při svých vystoupeních působit na své publikum působit skupina ASRB, která je vlajkovou lodí „refugee music“, o tom jest následující krátká kapitolka. Naopak z čeho ASRB čerpá inspiraci (coby drama na scéně z dramatu života), tak nejen o tom, je další podkapitola.

4.5.1 Vystoupení All Star Refjúdží Bandu

Na tomto místě se chci zaměřit na nehudební složku performance. Největším analytickým úkolem mé práce je rozkrýt, jaké sdělení je obsaženo v „refugee music“. Za tímto účelem je třeba rovněž stručně popsat, jakou image volí All Star Refjúdží Band při svých vystoupeních. V této souvislosti hrají důležitou roli zvolené kostýmy pro vystoupení. Pro umělecké performance je oblečení, potažmo kostýmy, důležité pro vyjádření toho, v jaké roli osoba v performanci vystupuje (Meyerhoff, 1980).

Stejně jako například při práci s texty, i zde All Star Refjúdží Band do jisté míry pracuje s kontrastním sdělením. To je nejvíc znatelné u čínské zpěvačky Jing Lu, která je při některých koncertech oblečena v moravském lidovém kroji. Tento příklad je velmi vypovídající. Číňanka v našem kroji? Jak nepravděpodobné. Lidový kroj totiž reprezentuje lokální kulturu – místní tradice a zvyky. Kroj se bytostně pojí s konkrétním místem. A je určen pouze pro lidi, kteří na tomto konkrétním místě žijí. Je určen pro „našince“. Další věc je ta, že kroj je oblékán při specifických událostech – při svátečních chvílích. Přitom tyto sváteční chvíle jsou sváteční pouze pro lidi, kteří v tomto místě žijí.²³ Když je do lidového

²² Z literatury, divadelních představení, filmů, hudby si bereme inspiraci. Na druhou stranu sdělení obsažené v těchto specifických uměleckých formách můžeme odmítat, karikovat a ironizovat.

²³ Na tomto místě nemohu nezpomenout film ze známé „Básnické série“ s hlavní postavou poety Štěpána Šafránka. V tomto díle byl jeho kolega ze studií – černocho Mireček – oblečen do Kyjovského lidového kroje. Tato skutečnost vzbudila veliké pobouření u majitele kroje, rodáka z Kyjova. To, že si kroj oblékl exotický

kroje oblečena Číňanka, působí to jako pěst na oko. Vždyť Číňanka přeci nemůže znát moravské lidové tradice, které kroj zástupně ztělesňuje. Číňanka je odjinud. Úplně odjinud. Je docela jiná než Češi, Moraváci a Slezané. A v tomto se právě skrývá cílové sdělení. V tom je ten vtip. All Star Refjúdží Band chce říci něco ve smyslu: Uvědomme si, že zde mezi námi žijí „cizinci“. Lidé pocházející z jiných kultur. Například tato Číňanka zde žije 13 let. Žije mezi námi. V České republice. Vezměme to tedy na vědomí.

Představme si folklórní tancovačku na moravské vesnici (opravdu jen folklórní – retro – tancovačku, protože předpokládám, že při běžných zábavách a veselicích všeho druhu se v současnosti v lidových krojích netancuje na žádném místě v republice), kde by mezi místními, oblečenými v krojích, normálně tancovala Číňanka rovněž v kroji. V performance All Star Refjúdží Band lidový kroj představuje „Česko“ – naši kulturu a tradice. Osoba zpěvačky Jing Lu představuje cizost, exotiku, jinakost – tedy vše, co se běžnému Čechovi pojí s „Čínou“. Obléknutí zpěvačky do kroje může symbolicky znázorňovat spojení „našeho“ a „cizího“. Spojení Česka a Číny. Přijmutí cizího. Přijmutí cizinky mezi nás. Tento symbol je ideálním archetypem současného myšlenkového proudu ovlivněného multikulturalistickými ideami. Při tomto přijmutí, splynutí cizího a našeho, žádná z kulturních entit - představovaných krojem a Číňankou – neztrácí ze své autentičnosti a osobitosti. Přijetí cizího mezi nás neznamená ztrátu naší identity.

I ostatní členové kapely mají při některých vystoupeních na sobě kostýmy. Miran Kasem je oblečen do kurdského lidového „kroje“, respektive do kurdského obleku. Tuším, že na své vlastní přání. V Sýrii, kde předtím žil, mají Kurdové velké problémy s veřejnou prezentací své kultury. Proto si Miran v Praze užívá v tomto ohledu zde nově nabytou svobodu plnými doušky. Mezi další okostýmované členy patří tuzemští členové kapely. Někteří jsou oblečeni do exotických kostýmů – ty odkazují k cizím, odlišným kulturám. Tak je vyjádřena tolerance či zájem o odlišné kulturní prostředí. Konečně někteří členové mají na hlavě celnické (nebo „bachařské“) čapky. Tento kostýmový doplněk odkazuje k problémům uprchlíků, které při své migraci zažívají. To jsou jednak problémy na hranicích a jednak problémy v zařízeních Správy uprchlických zařízení, které jsou pro ně určeny. Zde Archa, potažmo All Star Refjúdží Band rovněž působí.

cizinec z Afriky, cítil jako zneuctění své lidové tradice. Obměkčil ho až Štěpán Šafránek svými vytříbenými argumenty. Pro tyto argumenty přitom využil znalosti z vědního pole „antropologického“ či etnofolklórního“.

5. Hlavní linie uměleckého vyjádření Divadla Archa v rámci uprchlických projektů.

Nápad na umělecké zpracování tématu života žadatelů o azyl vznikl v roce 2001. Archa o tomto projektu původně uvažovala s respektovanou nizozemskou divadelní skupinou Dogtroep, která se věnuje site – specific tvorbě²⁴. Rozpad Dogtroep zapříčinil to, že Archa se začala tomuto projektu věnovat sama. Umělci z Archy začali jezdit do Pobytových středisek určeným žadatelům o azyl, kde pořádala umělecké workshopy. Výsledkem spolupráce s uprchlíky bylo první divadelní představení určené široké veřejnosti – V 11.20 tě opouštím. Ředitel Divadla Archa Ondřej Hrab hovoří o počáteční motivaci pro práci s uprchlickou tématikou:

„Uvědomili jsme si, že je potřeba umění otevřít i věcem, které zdánlivě s nějakou uměleckou formou nemají nic společného. Nechtěli jsme uplatňovat na tvorbu jen konkrétní estetická kritéria. Umění má vždycky nějakou sociální odpovědnost a v dnešní době tomu tak musí být obzvlášť. Je potřeba otevřít divadelní tvorbu oblastem, které jsou totálně opomíjeny. Z tohoto přesvědčení vznikl projekt s uprchlíky. Řekli jsme si, že je tady tabuizovaný společenský fenomén, o kterém nechce nikdo mluvit. Po republice byly v lesích uprchlické tábory, tehdy jich bylo myslím dvanáct, o kterých nikdo nevěděl kromě obyvatel okolních vesnic, a ti navíc proti tomu protestovali. Mysleli jsme si, že odkrytí této problematiky společnosti prospěje. Chtěli jsme vytvořit něco, co lze chápat jako naše vyjádření k obecné situaci ve společnosti.“

Archa volí při práci s uprchlickou tématikou nevšední přístup, kdy se chtěla originálním uměleckým způsobem vyjádřit k tabuizovanému společenskému fenoménu, kterým uprchlictví v té době bylo. Potažmo chtěla se vyjádřit k obecnému stavu společnosti. Způsob uměleckého vyjádření je, stejně jako u All Star Refjúdží Bandu, založen na spolupráci profesionálních umělců a performerů s běžnými uprchlíky.

Činnost Divadla Archa ve spojitosti s tématikou uprchlictví má tři hlavní linie. Jsou to divadelní projekty, hudební projekty a umělecké workshopy pořádané přímo v zařízeních

²⁴ Divadelní tvorba věnující se sociální a kulturní problematice a tématice.

určených pro žadatele o azyl. Na tomto místě stručně přiblížím první dvě linie. Workshopům v uprchlických táborech bude věnována samostatná kapitola.

5.1 Divadelní projekty

Jako první spatřilo světlo světa již zmiňované představení *V 11.20 tě opouštím*. Toto představení vzniklo na základě načerpaných zkušeností během workshopů v táborech. Představení se hrálo v několika uprchlických táborech po celé republice. Druhý divadelní projekt se jmenoval *Divnej soused* a hrále se v administrativních budovách Danube House na pražském Rohanském ostrově. Následující představení se jmenovalo *Tanec přes plot*. To bylo určené již pro divadelní prostory, zejména v Divadle Archa. Tato tři představení jsou součástí projektu Dialogy na útěku. Čtvrté představení *Pakosti a drabanti – politicky nekorektní kabaret* již není součástí Dialogů na útěku, ale vzniká pod hlavičkou Allstar Refjúdží Company. V současnosti vzniká představení páté.

Všechna tato představení režírovala Jana Svobodová. Jako herci a performeři v nich působí velká část členů kapely All Star Refjúdží Band. Mezi těmi, s kterými jsem vedl rozhovor, to jsou Gugar Manukjan, Miran Kasem, Jing Lu, Philipp Schenker a režisérka Svobodová.

5.2 Hudba Divadla Archa

Stěžejní místo při práci Archy s uprchlíky zaujímá hudba. Hudba jednak tvoří nedílnou součást jak samotných divadelních představení, tak je hojně využívána při workshopech v táborech. Vždy se jednalo o spolupráci hudebníků z České republiky, západní Evropy, popřípadě USA na jedné straně, s hudebníky z řad uprchlíků.

V začátcích působení Archy v uprchlických zařízení se o hudbu staral člen holandské divadelní skupiny Dogtroep *Jos Zandvliet*. Na podobě prvních workshopů s ním spolupracovali mladí čeští hip – hopoví umělci *Jaro Cossiga, Freaky Jesus a Dowis*. Ti se podíleli také na prvním představení *V 11.20 tě opouštím*, které měl po hudební stránce na starosti skladatel *Michal Nežtek*. V představení *Divnej soused* měli na hudební podobu rozhodující vliv právě tři výše zmínění hip – hopeři. V rámci představení *Tanec přes plot* vzniká samotný *All Star Refjúdží Band*, který se objevuje v zúženém složení i ve hře *Pakosti a*

drabanti. Jak již bylo řečeno, tato kapela přestala být vázána pouze k divadelním představením a začíná fungovat samostatně.

6. Koho chce Archa oslovit

6.1 Uprchlická hudba pro české (západoevropské) publikum

Hudba All Star Refjúdží Bandu, a především sdělení v ní obsažené, je adresováno především pro české, potažmo středo a západoevropské publikum.

Hudební postupy jsou tvořeny americkým hudebníkem za požehnání českých umělců z Archy. Skladby jsou tvořeny zejména „ne-uprchlíky“, lidmi ze západního kulturního okruhu. Nebo chcete-li lidmi z cílových zemí z pohledu uprchlíka. Tato hudba je rovněž blízká specifickému publiku západní společnosti (All Star Refjúdží Band nekonzertuje pouze v České republice. Má zkušenosti s vystoupeními i z jiných zemí, například z Německa, Nizozemí.).

„Hráli jsme s All Star Refjúdží Bandem na Uprchlické olympiádě na vesnickém fotbalovém hřišti poblíž Kostelce. Tam jsme ale byli jenom krátce. Hráli jsme tam jako poslední, přijeli jsme auty, vyskočili z nich a odehráli koncert. A potom už lidi museli autobusy zpátky do tábora. Nebyl čas s těmi lidmi popít a pokecat. Ale během toho koncertu bylo cítit, že k naší hudbě mají jiný přístup. České publikum více rozumí našemu stylu, který se zakládá na hudebních kolážích. Ale tady jsem od velké části publika cítil jiný přístup k hudbě. Jsou z různých kultur a mnohem více reagovali na hudební věci v tradičnějším smyslu. Více si všímali technického provedení a stylové konsekvence. V tomhle byl jejich přístup podobný Miranovu a Gugarovu. Na takové to postmoderní kolážování reagovali méně.“

(Philipp Schenker).

Této uprchlické olympiády jsem se rovněž zúčastnil a měl jsem podobný pocit. To dokládá skutečnost, že hudba All Star Refjúdží Bandu je určena především pro české, respektive „západní“ publikum. Toto publikum rozumí All Star Refjúdží Bandu více nežli žadatelé o azyl, pro které jsou hudební postupy této kapely nezvyklé. Co publikum na uprchlické olympiádě ocenilo nejvíce, byly pasáže, které patřily Miranu Kasemovi, Gugaru Manukjanovi či Jing Lu. Diváci na této akci oceňovali zejména originální, nezměněné pasáže „tradiční“ hudby hudebníků imigrantů.

Uvedl jsem, že hudba All Star Refjúdží Bandu je učená zejména pro „české publikum“. To je značně neurčité označení, protože neoznačuje nějakou homogenní skupinu. Jindřich Krippner hovoří, jaký segment společnosti se snaží svou hudbou oslovit.

„Snažíme se, abychom dělali muziku přístupnou mladým lidem. Aby byla trochu taneční, aby se u toho dalo zatrsat. Vezeme se na určitý módní vlně, abychom oslovili mladý lidi. Takže věkový průměr našeho publika je tak dvacet až pětadvacet let. Ale chodí i hodně mladších. Většinou to jsou studenti. Myslím, že se nám podařilo dostat do skupiny kapel, který oni poslouchají. Lidi o nás vědí a řeknou si: „Jó, to je Refjúdží Band. To je dobrý. Sranda.“ To je klíč. Dostat se k nim a potom jim můžeš sdělit nějakou náročnější informaci. Nechci říct, že jsou tupý. Ale chtějí se primárně bavit. To je v pořádku. Bavme se, ale když se ještě něco dozvíme, tak je to dobře.“

V mediální branži si často tvůrci sdělení kladou otázku, jakým způsobem chtějí oslovit potencionálního diváka. Pro tento způsob jsou využívány rozličné diskursivní strategie, které jsou určené pro specifický divácký segment (Ang, 1996). Otázky podobného typu si jistě nekladou jen v nadnárodních mediálních společnostech, ale padají i v alternativních divadlech typu Archy. Jak vyplívá z úryvku rozhovoru, All Star Refjúdží Band se snaží svou hudbou, a sdělením v ní obsaženým, oslovit především mladé lidi.

V souvislosti s typologizací médií je často dáván do protikladu „text“ seriózní a populární. Seriózní texty (může jít o televizní pořady, články, atd.) mají většinou za cíl své publikum vzdělávat a podávat seriózní informace. Referují o společensky zásadních problémech. Texty populární mají za cíl svého čtenáře zejména jednoduše a stravitelně „pobavit“. Nevyžadují přitom velký intelektuální výkon od svého čtenáře při jejich četbě. Tuto binární opozici můžeme dobře vidět při klasifikaci denního tisku. Noviny seriózní stojí v opozici vůči bulváru. Jsou to v podstatě dva ideologické projekty, které vyžadují jiný druh čtení (Ang, 1996).

Nicméně tyto dva koncepty mohou dohromady tvořit i jeden celek. „Seriózní“, „zásadní“ sdělení mnohou být publiku podávány „zábavnou“ formou. Dá se říci, že to je ostatně současný trend. O to samé se snaží i All Star Refjúdží Band. Chce své obecenstvo zaujmout hudbou, kterou mají rádi a u které se mohou nevázaně bavit. Do toho jim ale servíruje kruciální sdělení obsažené v jejich umělecké činnosti, které se týká vztahu imigranta a většinové společnosti.

6.2 Dialogy na útěku

Ředitel Divadla Archa Ondřej Hrab o začátcích projektu a prvním velkém představení hraném v uprchlických táborech V 11.20 tě opouštím:

„Šlo nám o to, aby se tábor na určitou dobu otevřel a aby tam přišli lidé z okolních vesnic. Dali jsme si za úkol, že alespoň polovinu diváků musí tvořit lokální obyvatelé. Druhá polovina už mohli být ti intelektuálové z Prahy, které vlastně není třeba přesvědčovat, protože mají o problematiku zájem a přijedou tam už s jasným názorem. Kdežto pro lidi z okolních vesnic to mohlo znamenat změnu přístupu k táboru a lidem, kteří v něm žili.“

Pro koho vlastně vzniká umění pracující s tématem uprchlictví? Koho chce Archa svými projekty oslovit?

Je zřejmé, že z velké části to je pro diváky a posluchače, kteří se o tuto tematiku zajímají a kteří mají, jak říká Ondřej Hrab, názor utvořený již předem. Jsou přesvědčení o tom, že Česká republika by měla být vůči cizincům otevřená. Kultura uprchlíků (zde hudba) je zajímavá. Archa si je tohoto faktu dobře vědoma a na začátku svého uprchlického projektu se snažila oslovit co nejvíce lidí, kteří nepřijímají uprchlíky a jejich kulturu tak samozřejmě jako intelektuálové z Prahy. Divadlo chtělo, aby její představení navštívili také lidé, kteří žijí v okolí táborů. To znamená lidi z venkova a malých měst, v jejichž okolí byla shodou okolností zřízena zařízení, kde byli ubytováni cizinci z různých koutů světa.

Myslím si, že se všichni shodneme na tom, že česká společnost je do jisté míry xenofobní. „Cizí“, „exotičtí“ dráždí svojí přítomností mnoho „Čechů“. Nemám zde na mysli neonacistické frakce rozličných podob. Mám spíše na mysli například atmosféru běžné české hospody během fotbalového zápasu, kdy za české kluby nastupují hráči tmavé pleti. Byl jsem svědkem tolika rasistických a xenofobních výlevů, že o tolerantnosti české společnosti nemám příliš velké iluze. Tyto nebezpečné xenofobní nálady nemusí být ale vyjádřeny pouze způsobem primitivním a obhroublým. Mohou být prezentovány mnohem sofistikovaněji. A v tom se skrývá ještě větší nebezpečí. Ostatně „předsudky většinové společnosti v průběhu času mění svou podobu, nicméně vždy jsou pro fungování společnosti na multikulturním podkladě nebezpečné“ (Bhabha, 1998: 33).

7. Sdělení adresované publiku

Hlavním cílem Divadla Archa je informovat veřejnost o imigraci a nabídnout náhled na tematiku. Snahou je přispět k mediální diskuzi, respektive tento mediální obraz změnit. Tento obraz je totiž velmi často pokřivený.

Média hrají v ČR v problematice imigrace velmi důležitou roli. Většina občanů ČR totiž nemá z mnoha důvodů přímou osobní zkušenost s „uprchlíky“. Proto jsou média v tomto ohledu velmi důležitá jako informační zdroj a proto je mediální obraz migranta tak vlivný. Podstatně totiž ovlivňuje mínění a povědomí společnosti.

Uprchlíci v médiích vystupují jako „pasivní objekty“. „Uprchlík jako osoba“, se svými právy, motivacemi, atd., se v médiích objevuje jen zřídka (Křížová, 2007). Uprchlík v médiích figuruje povětšinou jako anonymní jedinec, jenž je nahlížen z perspektivy nějaké instituce či organizace. Když už je dáno slovo samotnému uprchlíkovi, tak velmi často funguje jako reprezentativní vzor zastupující homogenní skupinu uprchlíků. Zvláště v případech, kdy je o imigraci osob pojednáváno z celoevropské perspektivy, tak je s uprchlíky zacházeno jako s „masou“. Často jsou používána označení jako proud, příliv, příval (lidí). Imigranti jsou popisováni jako homogenní skupina se stejnými pocity a vnímáním své současné situace. Uprchlíci jsou charakterizováni dvěma způsoby. Za použití prvního způsobu jsou popisováni jako zbídačení, vyčerpaní, hladoví a slušní. Média na celém světě rádi používají epický příběh o lidské krutosti a násilí, kdy jsou migranti přinuceni opustit svůj domov a vydat se hledat, lepší a spravedlivější místo pro život (Langer, 1998). Na druhou stranu je o nich psáno jako o útočných, nechtěných a nezastavitelných. „Jsou zobrazováni jako ti, kteří mají problém, ale i jako ti, kteří problém představují pro okolní společnost“ (Křížová, 2007).

Sdělení, které chce All Star Refjúdží Band prostřednictvím své hudby zprostředkovat svému publiku, těsně souvisí se sdělením divadelních projektů s uprchlickou tematikou. Proto se chci na tomto místě zastavit u obsahu divadelních her. Jaké sdělení je v nich skryté? Co chce Archa zprostředkovat „divadelnímu“ obecnstvu?

7.1 Divadelní projekty

„Ty projekty mají logický vývoj. Nejdřív to bylo o tom, jaké to je, když uprchlík přijede do uprchlického tábora. Pak to bylo o tom, jaké to je, když uprchlík žije ve městě. A teď je to o tom, jak se na něj díváme my obyčejní Češi, když už s námi dávno žije.“ (Jana Svobodová)

Děj všech divadelních představení je z velké části postaven na životních zkušenostech uprchlíka, který často ve hře sám hraje jako herec, hraje jako hudebník nebo je alespoň přítomen na jevišti. Při tvorbě scénářů k těmto představením jsou zkušenosti ze života imigrantů rozhodující. Jedná se tedy v podstatě o specifickou polodokumentární formu. Reálně prožité životní zkušenosti jsou pro potřeby konkrétních her určitým způsobem přepracovány. Neztrácejí přitom ale na své autentičnosti a jejich hlavním aspektem zůstává to, že byly prožité reálnými postavami. Akordeonista Gugar Manukjan hovoří o představení *Divnej soused*: *„To jsem byl já, ten divnej soused. Hra byla přímo o mně.“*

Ve zkratce se dá obsah divadelních her s imigrantskou tématikou charakterizovat následujícím způsobem. Představení vzniklá v rámci Dialogů na útěku pojednávají o žadatelích o azyl v České republice. O jejich nesnázích v rodné zemi, o motivaci emigrovat a následně o mnohých problémech, s kterými se uprchlík musí setkávat zde, v České republice. To jsou jednak problémy administrativního rázu (libovůle úřadů při rozhodnutích o udělení azylu) a jednak to jsou nesnáze, s kterými se uprchlík setkává, když se snaží začlenit do české majoritní společnosti (předsudky, stereotypy, xenofobie). Představení *Pakosti a drabantí* vzniklé pod hlavičkou All Star Refjúdží Company už není pouze o uprchlících (žadatelích o azyl). Představení pojednává celkově o tématice imigrace do České republiky. Hra je o motivaci imigrantů a především o postojích české společnosti. O její toleranci a netoleranci vůči cizincům. Blíže představení popisuje Jana Svobodová:

„Máme být pořád tolerantní, nebo si hlídat to své? Pro mě je to výzva o tom přemýšlet. Myslím si, že to je i to nejdůležitější, co chceme říct v představeních. Kde je ta hranice, kdy člověk zůstává sám sebou a má si trvat na svém a kdy už je to nebezpečné? Čechy bíle! To jsme my! Proudí sem lidé jiných národností a budou tady stavět mešity a kardinál Vlk prohlásí, že se bojí islamizace Evropy a že si máme nachystat své duchovní zbraně. S tím taky zacházíme v novém představení. Člověk se tohohle tvrzení vyděsí. Někde je ale křehká rovnováha, kdy můžeme existovat s jinými kulturami. My s nimi budeme muset existovat. Není to ale tak, že pomáháme uprchlíkům. To fakt ne. To není pro mě primární. Pro mě je primární

zjistit, jak funguji já, jak funguje někdo vedle mě a pokusit se to zveřejnit. A říct: Podívejte! Nemažme si med kolem huby a nekecejte, že milujete černochoy nebo někoho jinýho. Anebo že je jenom nenávidíte. Tak to prostě není.“

7.1.1 Uprchlíkův příběh

Nejvíce autobiografické je divadelní představení Tanec přes plot, v jehož rámci vzniknul All Star Refjúdží Band. Obsahem hry je několik pohnutých životních osudů imigrantů. Výpovědi byly shromážděny prostřednictvím rozhovorů a následně byly určitým způsobem lehce stylizovány pro potřeby představení. Já jsem se o těchto zkušenostech bavil s hudebníky z All Star Refjúdží Bandu, Gugarem Manukjanem a Miranem Kasemem. Co jsem zaznamenal během rozhovorů s těmito dvěma muži, se více méně objevuje také ve hře Tanec přes plot. Jsou to příběhy o tom, proč utekli ze své vlasti do České republiky²⁵.

7.1.1.1 Gugarův příběh

Když začala demokracie, potom co Gorbačov všechno změnil, tak se najednou všechno jakoby otočilo o sto osmdesát stupňů. Začal strašný chaos. Všude jsi cítil rasismus a nacionalismus. Strašný. Gruzínci nechtěli vůbec nic slyšet rusky.

Dávali se na tebe, jako na Arména, skrz prsty?

Jo. Najednou se přestali se mnou bavit jako dřív. Samozřejmě, že ne všichni. Dodneška mám kamarády Gruzínce a jsou to skvělí chlapy a holky. Ale většina se tak chovala. Byla to strašná doba. Nechci na to ani vzpomínat. Cítil jsem se nebezpečně. Rodina byla v nebezpečí. Tak často chodili lupiči a zloději. Ráno prostě můžeš sedět s manželkou a s dětmi u snídaně a oni mohli k tobě domů vtrhnout se zbraněmi. Všechno ti vezmou. Peníze, zlato. Úplně všechno. Bylo ještě dobrý, když tě nechali naživu. Jim by bylo jedno, kdyby tě zabili.

Policie nefungovala?

Policie jakoby fungovala. Kdyby ale fungovala normálně, tak by tohle nebylo. Skoro každý den jsem slyšel, že lupiči šli tam a tam a zabili toho a toho. Říkal jsem si, že takhle to nepůjde. A najednou lupiči napadli na nás. Mlátili manželku, syna, mě. To byla poslední kapka. Dům jsme prodali. Bylo mi to líto, ale museli jsme. Utekli jsme do Arménie. Tam to ale taky nebylo dobrý. Nebylo to sice takové jako v Gruzii, ale tam byl jiný problém. Arménci z Arménie

²⁵ Příběhy, které byly součástí interview s Gugarem a Miranem, jsou pro účel této kapitoly kráceny.

nemají moc rádi Arménce, kteří nejsou z Arménie. Berou to tak, jako že oni jsou první třída a my jsme druhá třída. Nebo třetí třída. Cítil jsem, že tam nemůžu žít a rozhodl jsem se, že by bylo dobré jít někam do Evropy. Byl jeden člověk, který měl kancelář a měl letenky do Evropy. Zeptal jsem se ho, kam by mi to doporučoval. Říkal: „Do Čech. Momentálně tam mám letenky a můžu tam udělat turistické vízum.“

Věděl jsi předtím něco o Čechách?

Vůbec nic. Jenom jsem věděl, že existuje Tšechoslovacie a že hlavní město je Praha. Jinak vůbec nic.

7.1.1.2 Miranův příběh

Udělal jsem s bratrancem nějaký politický písničky. Vymysleli jsme melodii i text. Někaký písničky jsem zpíval o tom kováři, co zabil krále. Měli jsme skupinu. Hráli jsme to i na kurdsém svátku Naurud. Ale měli jsme problémy.

Jak to vlastně bylo? Syrský policajti rozumí kurdštině nebo vás někdo udal?

Určitě nás někdo udal. To je, jak to bylo u vás za komunistů. Někdo musel policajtům říct, o čem zpíváme.

Tebe pak chtěli i zavřít.

V roce 2004 mě chtěli dát do vězení. Problém měl i bratranec. Ten byl ve vězení několikrát. Ted' žije v Damašku a nemá pas. Mám hodně kamarádů, kteří nemůžou mít pas. Kurdové mají pořád problémy. Navíc když jsi v Kurdské demokratické straně, tak problém budeš mít určitě. Mí kamarádi, kteří si prošli vězením, mi říkali: „Mirane! Oni tě budou chtít zavřít.“ Měl jsem problémy kvůli hudbě, byl jsem ve straně a v mém kadeřnickém salónu byly k dispozici ilegální kurdské noviny. Když byl tenhle problém, tak jsem utekl k hranicím Sýrie s Tureckem. Tam žije můj kamarád, který říkal: „Pojď ke mně. U mě budeš v pohodě.“ Je tam klid a nikdo mě tam nehledal. Byl jsem tam devět měsíců. Můj táta a strýc hledali nějaký mafiány, který ti umožní útěk ze země. Někoho našli a já jsem se dostal do Bejrútu. V autobuse jsem byl v bagáži, v zavazadlovém prostoru. Nebyl to tedy úplně ten prostor dole, na podlaze autobusu. Byl to oddělený prostor na konci autobusu, kde jsem seděl na židli. Nikdo nevěděl, že tam můžou být lidi. V Bejrútu jsem byl tři měsíce. Pak pro mě udělali nějaký papíry a odletěl jsem z Bejrútu do Čech.

Věděl jsi předtím něco o České republice?

Ne. Nikdy předtím jsem v Evropě nebyl.

V Čechách jsi se dostal do uprchlického tábora, respektive do záchyty.

Když jsem byl v Praze na letišti, tak jsem neměl potřebné papíry. Mafiánům jsme dali pět tisíc dolarů a oni mi udělali papíry, který nestačily.

Ty mafiáni byli taky Kurdové?

Ne. Byli to Arabové. Ale mezi Kurdy, jsou taky mafiáni, který dělají falešné papíry nebo víza.

No, v Čechách jsem se dostal do záchyty ve Vyšních Lhotách u Frýdku – Místku.

7.2 Sdělení All Star Refjúdží Bandu v kontextu celkové tvorby Divadla Archa týkající se imigrantské tematiky

Uprchlík ve všech divadelních představeních nevystupuje jako „pasivní objekt“, jak je často běžné v českých médiích (Křížová, 2007), ale jako samostatně jednáající osoba se svými pohnutky, problémy, radostmi. Ve hrách se neobjevují zkratkovité mediální obrazy, nýbrž životy skutečných uprchlíků. Jedinou výjimkou je představení Pakosti a drabantů, kde se naopak záměrně objevují zkratkovité a pokřivené obrazy cizinců v České republice. Hovoří o tom spisovatelka a scénáristka Hana Androniková, která na těchto projektech s Archou spolupracuje: „Vzali jsme různá klišé a přehnaly je tak, aby působila groteskně. To, že je německy mluvící Švýcar žijící v Česku a priori obsazován filmaři do rolí nácků, je stereotyp – mluví německy, hraje nácka. A my to ještě trochu přifukujeme. Stejně jako je uprchlík většinou vykreslován jako veskrze hodný člověk v těžké životní situaci, případně jako chudáček, kterému je třeba pomáhat.“ (Divadlo Archa, 2010: str. 1). Tímto způsobem je částečně karikován morální imperativ pomáhat uprchlíkovi jako osobě, která se ocitla v nouzi. (Tollarová, 2008). Ovšem na druhou stranu jsou ostatní představení o lidech, kteří se v nouzi skutečně ocitli. A v představeních jsou využívány oblíbené mediální obrazy lidské krutosti a následné reakce na ni, kdy imigrant opouští svůj domov (Langer, 1998) a zkouší se ho najít v České republice.

Sdělení All Star Refjúdží Bandu je třeba vnímat v souvislostech divadelních projektů, které se zabývají imigranty. Existence kapely je s těmito projekty těsně provázaná. Rozdíl je jen v tom, že obsah představení může jít více do hloubky. To je dáno uměleckou formou. V textu k několikaminutovým skladbám není možné ponořit do tématu tak, jako je to možné u dvouhodinové divadelní hry. Způsob a styl vyjádření ovšem zůstává identický. Čistě hudební složka nicméně umožňuje jiný způsob uměleckého vyjádření, než je psané slovo. Proto má

hudba All Star Refjúdží Bandu nezastupitelné postavení v divadelních projektech. Zároveň obsah představení se specifickým způsobem přenáší do celkového vyjádření kapely.

All Star Refjúdží Band servíruje svému publiku hudbu, která se skládá z rozmanitých hudebních stylů různého místa původu. Tak je ukazována etnická a kulturní rozmanitost. Navzdory všem tvůrčím zásahům má hudba poskytnutá Miranem Kasemem, Gugarem Manukjanem a Jing Lu ve výsledném hudebním projevu kapely velký prostor. Hudba All Star Refjúdží Bandu tak odkazuje k místu původu těchto členů. Záměrem je, aby se prostřednictvím této hudby, doplněné textovou složkou, mohlo publikum určitým způsobem seznámit se zeměmi a kulturami, odkud pocházejí členové kapely.

Sdělení odkazuje k humanistickým ideám a nabádá publikum k toleranci, empatii k imigrantům, ke sbavení se svých předsudků. Sdělení odkazuje k původní myšlence konceptu multikulturalismu. K možnosti společené (alespoň do určité míry harmonické) existence v jistých ohledech lišících se skupin lidí v rámci demokratického společenského uspořádání (Bhabha, 1998).

8. Publikum

Na úvod této kapitoly bych chtěl přiblížit vzorek lidí, s kterými jsem vedl rozhovory. O své postřehy a názory se se mnou dělilo šest osob. Kritériem při volbě mi bylo to, že dotyčný musel znát hudbu All Star Refjúdží Bandu. Každý z nich byl na koncertu kapely a znal její muziku z hudebních nosičů. Všichni dotyční zároveň navštívili alespoň jedno představení Divadla Archa s uprchlickou tematikou.

All Star Refjúdží Band je specifická kapela, která vznikla na divadelní půdě. A nemá takové fanoušky, kteří by nevypustili jediný jejich koncert. Nemá takové fanoušky, které mají slovnatější a populárnější hudebníci a hudební formace. Frekvence návštěv koncertů kapely ze strany jejího publika je spíše nízká. Lidé přijdou na koncert, kde si kapelu poslechnou. A byť spokojeně odchází, nemají nutkání zajít na koncert All Star Refjúdží Bandu, který bude za čtrnáct dní či měsíc. U jednoho z dotazovaných se objevil rekord v podobě počtu sedmi navštívených koncertů. Co se týká divadelních představení, kde zároveň All Star Refjúdží Band vystupuje, tak čtyři dotazovaní byli na jednom představení s uprchlickou tematikou. Dva dotazovaní shlédli představení dvě. Všichni dotazovaní viděli představení Pakosti a drabanti, dva viděli i starší představení Tanec přes plot. Všichni lidé, s kterými jsem hovořil, již předtím navštívili prostory Divadla Archa (a měli tedy jisté tušení, co od divadla v tomto směru čekat).²⁶

Vybraný vzorek tvoří tyto lidé:

Petr – 26 let, architekt (momentálně nezaměstnaný)

Štěpán – 42 let, zahradník, student, hudebník

Robert – 33 let, sommeliér

Kateřina – 27 let, zahradnice²⁷

Kiril – 32 let, zaměstnanec Správy uprchlických zařízení

Pavel – 33 let, majitel nemovitostí

²⁶ Mnou vybraný vzorek informátorů se „většinovému“ publiku při koncertech All Star Refjúdží Bandu zlehka vymyká pouze v jednom ohledu. Ve věku. Odhadem přibližně polovinu publika při koncertech tvoří lidé mladší třiceti let. Přitom hned čtyři z šesti mých informátorů jsou starší 30 let. Myslím si, že v tom ale není možné spatřovat nějaký zásadnější nedostatek tohoto vzorku.

²⁷ Toto je jediná slečna (žena) mezi dotazovanými. Abych byl genderově korektní, tak bych chtěl jen poznamenat, že pro ulehčení mé práce používám při označení dotazovaných v množném čísle (dotazovaní, informátoři) pouze mužský rod.

Důvody, proč dotazovaní navštívili koncert All Star Refjúdží Bandu či divadelní představení s imigrantskou tematikou, jsou rozličné. Byl to zájem o uprchlickou problematiku související s profesním a soukromým životem, podpora projektů s multikulturními a interkulturními náměty, obliba worldmusic a ska, vnímání Divadla Archa jako zavedené umělecké značky a obliba umělecké tvorby odehrávající se v těchto prostorách, doporučení kamaráda nebo prostá touha vyrazit s přítelkyní za kulturou.

Co se týká hudebních preferencí a hudebního vkusu, jsou všichni lidé, s kterými jsem hovořil, velice otevření. Ani u jednoho z nich nepřevládala obliba jednoho či dvou hudebních stylů. Naopak všichni tvrdili, že poslouchají velice pestrou škálu hudebních žánrů. Rozhodující je pro ně spíše kvalita konkrétní hudby. Jen namátkou, mezi zmíněnými oblíbenými hudebními žánry zazněly: reggae, ska, punk, world music, drum 'n' bass, soundsystems, dub, ambient. Dalo by se říci, že se jedná o hudební preference, které jsou běžné u publika seznámeného s alternativní, progresivní hudební scénou. Toto publikum při svých hudebních preferencích kopíruje podobu současné populární hudby. Pro tu je příznačná postmoderní žánrová rozříštěnost a zároveň prostupnost rozličných žánrů a jejich míchání²⁸ (Wai Chung Ho, 2003 Frith, 1989, Grenz, 1996).

Všichni dotazovaní v současnosti žijí v Praze. Převážně zde si vybírají, kam v případě chuti vyrazí za „kulturou“, konkrétní za hudbou. Zmiňovaná oblíbená místa, kam chodí na koncerty, mě nikterak nepřekvapila. Jsou to totiž vyhlášená místa pražského kulturního života, kde je možné vychutnat si ne-mainstreamovou hudbu. Mezi zmíněnými místy se například objevily: Palác Akropolis, Roxy, CrossClub, Parukářka, Bukanyr, Divadlo Archa. Všichni mí informátoři na hudbu alespoň občas zavítají i mimo pomyslné hradby hlavního města. Účastní se buď jednotlivých koncertů, nebo rozličných hudebních festivalů.

²⁸ Nechci ovšem vyzdvihovat vyšší uměleckou kvalitu ne-mainstreamové hudby oproti hudbě mainstreamové. Ostatně pro postmoderní hudební scénu je příznačné vzájemné prolínání až překrývání mainstreamu a alternativních hudebních směrů. Mainstream se sytí a alternativními proudy. Ty zároveň na kontakt s mainstreamem rovněž nějak reagují (Skopec, 2007).

8.1 All Star Refjúdží Band

8.1.1 Hudba

Co se týká hudebního stylu, tak všech šest dotazovaných by hudbu kapely zařadilo do těchto škatulek: balkánská dechovka, ska, worl music. Přitom všichni dotazovaní použili minimálně dvě z těchto označení. Tato označení doplňuje jedna asociace, kdy určité pasáže zpívané Miranem Kasemem připomínají techniku mongolského hrdelního zpěvu. Významný vliv balkánské dechovky a ska při tvorbě All Star Refjúdží Bandu připouští kapelník Michael Romanyshyn nebo klarinetista Jindřich Krippner. Zde jsou se svým publikem ve shodě. Rozcházejí se v tom, že diváci chápou také označení world music jako příléhavé k zařazení hudby této kapely. Naopak Romanyshyn se tomuto termínu brání a tvrdí, že to nemá rád. V tom se s ním více méně shodl pouze jeden dotazovaný:

„Existuje ten termín „world music“, což je taková zplácanina, protože tam můžeš zařadit všechno. Všechno je ze světa a já nevím, co si mám pod tím představit. Ale asi bych to zařadil i nějak takhle“. (Pavel)

Pro každou kapelu je zcela zásadní, zda se jejich hudba líbí. Nejdůležitější pro všechny muzikanty, mimo vlastního uspokojení, je to, jestli dokážou svou hudbou zaujmout lidi, kteří si je přijdou poslechnout na koncert nebo poslouchají jejich hudbu na cd, mp3 nebo v rádiu. Všem dotazovaným se hudba All Star Refjúdží Bandu líbila.

„Na to, co o kapele vím, tak si myslím, že ta muzika je výborná. Dobřej je ten kapelník, kterej hraje na klarinet a je slyšet, že on dělá hodně tu muziku. I když třeba ten Švýcar hraje taky dobře na klarinet a výbornej je ten Kurd, kterej na loutnu docela válí. Myslím si, že jako kapela, nebo alespoň část členů by obstála i jako dejme tomu profesionální muzikanti. Ale takhle jak fungují, tak to plní více účelů. A navíc je vidět, že to ty lidi baví a tak je to asi nejlepšší.“ (Štěpán)

Všichni lidé, s kterými jsem vedl rozhovor, zdůrazňovali důležitost „cizinců“ v kapele. Při koncertech i poslechu hudby v soukromí si všímají více „cizích“ hudebníků, než těch česko-

slovenských. Podle všech dotazovaných je pro kapelu charakteristická kulturní a národnostní různorodost. To je podle nich na hudbě kapely to nejzásadnější, na tom tato muzika stojí.

Tím, že je to hrozně kulturní mišmaš, tak je to někdy až takový třeštící. Ale to je dobrý. Je to prostě uskupení několika hudebníků s úplně jinejma kulturníma kořenama. Číňanka, Kurd, Arménec, Švýcar tam taky je. Tak to vytváří takový to míšení. Vidiš ty věci vedle sebe. Takovej surrealistickéj princip, že jo. Deštník na operačním stole. Tak to si myslím, že je dobrý. A kapela je vlastně představuje to téma multikulturalismu, ten problém, střet ve zmenšeným. Je to jakoby zmenšená celá společnost. Takže jejich hudba má všeobecnější výpověď'. (Petr)

„Cizinci“ v kapele byli mými informátory častovány slovy chvály. Největší popularity se těší loutnista a zpěvák Miran Kasem. Často byl zmiňovaný rovněž klarinetista a zpěvák Philipp Schenker. A samozřejmě jako velmi důležitá postava v kapele je vnímán kapelník, skladatel a klarinetista Michael Romanyshyn. Z mého pohledu překvapivě málo zmínek padlo o akordeonistovi Gugaru Manukjanovi. Ten je přitom členy All Star Refjúdží Bandu považován za zásadní postavu pro kapelu a je označován jako nejlepší hudebník. Hovoří o něm divák Štěpán, který se sám hudbě věnuje:

On tam dobře zapadá, ale hraje tak dobře, že ho třeba ani neslyšíš. Posлуhač si ho třeba nakonec ani nevšimne. To je ale právě dobře. Akordeon ke klarinetu tak patří, že ho někdy i přehlídneš a nevšimneš si ho. Protože klarinety jsou hodně výrazný. (Štěpán)

Rozporuplné reakce budí zpěvačka Jing Lu. V rozhovorech o ní padla zmínka častěji, než o Gugarovi Manukjanovi. V rozhovorech byla ovšem na jedné straně chválena, na straně druhé zazněly k jejímu uměleckému projevu i výhrady.

„Líbí se mi ta Číňanka. Musím říct, že zpívá i suprově česky. Libila se mi, ale i při představení, kde hrála“'. (Robert)

Oproti tomu někteří z dotazovaných při jejím hudebním hodnocení váhají. V jednom rozhovoru padlo, že její zpěv je „až moc vyjuchanej a upištěnej“ (Kateřina). Příkládám i rozsáhlejší postřeh týkající se této čínské performerky a hudebnice.

„Zvlášť u tý Čiňanky nevíš, jak to máš brát a jak to bere ona. Jestli je to vlastně taková legrace, anebo... Ona hrozně jakoby přehrává, jak se říká. Jak v divadle, tak i při zpěvu. Třeba ta je její výslovnost. Takhle Čech slovo nikdy nevysloví, nevysloví ho tak jako ona. Vysloví všechny písmena, kterejma se to slovo píše. Když do týhle dobrý muziky, která jde coby do typu do balkánský dechovky, nebo občas ska, tam zpívá ta Čiňanky ty texty, co zpívá, tak je to trošku takový absurdní, ale na druhou stranu právě hezký. Mně se jejich písničky líběj. Mně se líbí jejich humor. Abych zase neříkal nějaký klišé, jako že je to boření hranic.“ (Štěpán)

Co se týká hudební stránky tohoto projektu, tak často při její charakteristice byla použita označení, jako je „hravost“, „originalita“, „živelnost“, „humor“, „vtip“, „zábava“. Tato označení nebyla požívána pro charakteristiku pouze čistě hudební stránky. Byla používána rovněž při popisu živých vystoupeních All Star Refjúdží Bandu. Řekl bych, že pro popis koncertů kapely jsou tato označení více příznačná. Hudba se totiž nedá uměle separovat od okolností a prostředí živé hudební performance, která oslovuje diváka rozmanitějšími způsoby, než je tomu při poslechu hudby z domácí stereo soupravy. Pro větší přiblížení používám jeden z vybraných rozhovorových úryvků.

„Repertoár je mi blízky kombinováním různých hudebních a divadelních stylů, které jsou originální a výsledná vystoupení zapadají do konceptu mateřského divadla. Při vystoupeních kapela komunikuje aktivně s publikem a celkově působí uvolněným dojmem. Je to moderní, cílené na mladé a tvárné publikum. Je to originální, zábavné.“ (Kiril)

8.1.2 Texty

Z analýzy všech vedených rozhovorů vyplývá, že všichni dotazovaní jsou přesvědčeni o tom, že texty All Star Refjúdží Bandu pojednávají o problémech cizinců, kteří se rozhodli žít v České republice. Za hlavní sdělení obsažené v českých textech kapely považují upozornění na to, s jakými nesnáze se potýká člověk, který se ocitnul sám nebo se svou nejužší rodinou v cizí zemi a snaží se, aby byl přijat majoritní společností. Při tom ale musí překonávat mnohé administrativní bariéry a společenské předsudky. U všech dotazovaných zároveň panuje shoda, že navzdory vážnosti toho, co chce kapela sdělit, jsou texty prodchnuty humorem a nadhledem.

„Obohacující jsou názory na české socio-kulturní realie a glosování českých stereotypů.“

(Kiril)

„Od nich tam byla cejtít trošku taková lítost a stesk. Jakože to mají takový těžký. A ty si říkáš: Jéé, vždyť my máme takovou pohodu. V běžném životě řešíme docela zbytečnosti. Přitom některý lidi jsou na tom daleko hůř. A nemají domov.“ (Kateřina)

„V jejich textech se opakuje myšlenka jako v těch hrách. Je to problém, že ty cizinci nemají stejný možnosti a práva jako ty lidi, který tady žijou normálně. A v rámci té kapely, jejich textů, tak oni to převrátěj a to je asi to nejzákladnějších myšlenek, co dělají.“ (Petr)

Na tomto posledním úryvku bych chtěl, mimo jiné, zdůraznit důležitost první věty. Totiž, že obsah textů All Star Refjúdží Bandu je totožný s divadelními představení v rámci projektů s imigrantskou tematikou. Tento názor vyjádřili rovněž další dotazovaní. O úzké provázanosti hudebních textů s obsahem divadelních her jsem ze svého pohledu pojednával již na jiném místě. Z pohledu publika se budu divadelním představením věnovat o pár míst níže.

Co se týká konkrétních textů k písním, které vzbudily u publika velký zájem, tak je to jednak píseň s textem básně od Jaroslava Seiferta Maminko má, zpívaná Miranem Kasem a Philippem Schenkerem. A zejména je to vícekrát jmenovaná upravená státní hymna Kde domov můj (Na okraj ale musím podotknout, že o textech skladeb není možné pojednávat odděleně od hudební složky skladeb. Je otázkou, nakolik k oblibě u publika přispívá celkové hudební provedení skladby a nakolik text samotný). Jako nejzásadnější na přezpívané státní hymně přijde mým informátorům to, že jí zpívají „cizinci“. Philipp Schenker, Jing Lu a Miran Kasem.

„Hned si vybavím tu přezpívanou hymnu. Přijde mi, že ta se trochu vymyká zbytku písniček. Zpívá to Čiňanka a Švýcar. Čechy jsou takovej uzavřenej svět. A když přijde někdo z ciziny a zazpívá českou hymnu, tak je to hodně zvláštní. Pozitivní. Po tom, co jsem to slyšel, mi přišlo, že společnost je otevřenější. Nevím, já když vidím na Proseku černocho, tak jsem z toho úplně na větvi. Natož aby zpíval hymnu. Takže je to úplně nezvyklý, ale je dobrý, že to tady je, že to vzniklo“. (Robert)

Státní hymna hraná a zpívaná v takto atypickém a nezvyklé obsazení umožňuje vytrhnout text skladby z navyklého kontextu a dovoluje, aby byl obsah publikem vnímán za nevšedních okolností a v nových souvislostech. All Star Refjúdží Band tak úspěšně dosahuje svého cíle.

„Od nich to zní daleko vážnějc. Nebo upřímněji. Taky si někdy zazpíváš hymnu, ale málokdy si uvědomíš opravdovou podstatu těch slov. Od nich to zní opravdicky. Ty vole, kde domov můj, no.“ (Kateřina)

8.1.2.1 Kurdské a čínské texty

„Cizinci v kapele jsou její nedílnou součástí a každý z interpretů využívá různá specifika odkazující na etnický a národnostní původ. Kombinování různých jazyků vytváří jedinečný hravý koncept. V současnosti nejsou cizinci v českých kapelách výjimeční, ale v ASRB je výsledný kotlík etnik z řad imigrantů nepřehlédnutelný a tvoří základní stavební kámen tvorby. Cizí texty jsou díky interpretům a výrazovým prostředkům snadno pochopitelné a odvoditelné. Musím rozhodně souhlasit s tím, že hudba slouží jako prostředek komunikace.“ (Kiril)

Nad přítomností pro Čecha exotických textů v tvorbě kapely se nikdo z dotazovaných nepozastavuje. Naopak jim to zapadá do toho, z jakých členů je kapela složená. Zapadá jim to rovněž do kolážovitého, mozaikovitého způsobu hudební tvorby kapely. Přítomnost těchto textů jim ladí se sdělením, které v tvorbě All Star Refjúdží Bandu nachází. Toto sdělení se týká multikulturalismu, společného soužití lidí pocházejících z různých kultur a zemí. Je zdůrazňováno přesvědčení, že hudba může sloužit jako prostředek ke komunikaci, jako prostředek k určitému sdělení navzdory tomu, že posluchač nerozumí zpívanému textu.

„Tak, já nerozumím spoustu písničkám. Ale je to multikulturální, a každej si tam zařadí svoji řeč. Co vím, tak ten Miran doma ani nemohl mluvit kurdsky, takže pro něj je to asi hodně dobrý, když může zpívat svojí řečí. Nicméně já bych nepoznala, že je to kurdština. Takže mě to nic neřekne. Dobře, zpívá cizím jazykem, svým jazykem. A proč ne. Muzika všeobecně slouží jako prostředek ke komunikaci. Nemusíš rozumět slovům.“ (Kateřina)

Navzdory předchozím tvrzením je přeci jen možné říci, že přítomnost cizokrajného jazyka v tvorbě kapely trochu překvapuje. U jednoho z informátorů to je opět čínský element.

„Je to prostě takový, jaký jsou ty lidi v kapele. A to je dobře. Není to tedy asi vzorek lidí, který tady dejme tomu žádají o azyl, ale jsou to asi lidi, který byli k dispozici a chtěli tohle dělat. Třeba ten čínskej prvek je tam třeba jakoby trošku odjinud, ale zase to muziku hodně zpestřuje. Jinak je to celý takový východoevropský, a to je dobrý, ale tou Čínou se to stává hodně originální.“ (Štěpán)

8.2 Divadelní hry

Při divadelních představeních s imigrantskou tematikou všechny zúčastněné upoutala na prvním místě především jejich forma. Ta je totiž pro české divadelní publikum relativně neznámá. Respektive, na českých konzervativních divadelních scénách je téměř nepoužívaná. Forma zvolená Archou spočívá v tom, že divák je v relativně úzkém kontaktu s performery. V rámci hry Tanec přes plot se divák při představení přesunuje v prostoru od jednoho performerera k druhému. Zažívá tak v divadle nezvyklý pocit, kdy si může připadat jako při procházce na ulici. Při představení Pakosti a drabantí diváci sedí v jakési aréně, kdy performery obklopují ze tří světových stran a děj se odehrává přímo uprostřed publika. V průběhu obou představení jsou diváci vybraní performery na něco tázání. Ze strany Archy jde o snahu vtáhnout publikum do hry. Minimálně část dotazovaných tuto formu nevnímá jako samoučelnou. Naopak shledává, že má podstatnou funkci.

„Hlavně se mi zarylo do paměti, jak to bylo strašně kontaktní s divákama. Oni tě prostě do toho vtáhnou a jsi s tím víc konfrontovanej. Myslím si, že proto to taky dělali. Aby vyprovokovali nějakou reakci, abys k tomu musel zaujmout nějakou vnitřní postoj. Což zní jako strašná fráze, ale myslím si, že právě proto to bylo takový hodně kontaktní.“ (Pavel)

Někteří dotazovaní, kteří se mnou hovořili, si všímají určité dějové nespojitosti v představení Pakosti a drabantí. Nicméně z rozhovorů vyplývá, že děj při hře pro ně nebyl až tak důležitý. Jako nejdůležitější vnímají pasáže postavené na osobních zkušenostech imigrantů. Podle některých dotazovaných je pro hru charakteristická živelnost, třeštivost, neřízenost.

„Když si vzpomenu na představení Pakosti a drabanti, jak tam chtěl být Miran prezident. Na konkrétním příkladu je daný, že i takovouhle věc by chtěl dělat. Nicméně musím říct, že tam po dramatický stránce ty významy trošku až někdy skákaly. Zase mozaika. Někdy se tam něco odehrává a pak do toho skočí zase něco jinýho. A musím říct, že někdy sem tam třeba nepochopil spojitost. Bud' jsem to nepochopil, nebo to někdy nebylo udělaný tak harmonicky. Anebo to mohl být záměr. To je taky otázka. Z tohohle vystoupení jsem měl převážně takovej třeštící dojem. To ale nevadí. Vnímáš to spíš jako báseň, spíš iracionálně. Ale ten příběh má linku. Chce být prezident, jsou tam nějaký konflikty, který vstupují do té hlavní linky. Volební konflikty.“ (Petr)

Informátoři, kteří viděli hru Pakosti a drabanti, dále zdůrazňují, jak důležitou roli při představení hraje humor a nadsázka. Použitý humor mi byl při jednom rozhovoru popsán jako kontroverzní. Informátor byl svědkem toho, kdy během představení dokonce někteří diváci opouštěli sál.

„Musím říct, že mě to docela příjemně překvapilo. Protože jsem si říkal, že musím být asi připravenej na všechno. Čekal jsem i horší věci. Překvapila mě taková ta jednoduchost. Spoustu těch herců byli jako dost amatéři. Byli tam tedy i profesionální herečky, znal jsem třeba Petru Lustigovou. No, a docela mě překvapila taková ta lehkost a takovej ten vtip, kterej možná dneska některý lidi pořád nepochopěj. Já jsem se u toho bavil, ale sledoval jsem, že se některý lidi třeba ani moc nebavěj. A některý i odešli. Ale některý třeba i proto, že si myslěj, že z tohohle by se neměla dělat legrace. Mně ale přijde, jako že jo. To jsou prostě lidský situace.“ (Štěpán)

Z analýzy rozhovorů vyplívá, že informátoři chápou jako nejvýznamnější ty sekvence, které jsou postavené na osobních zkušenostech imigrantů, nebo těmito zkušenostmi inspirované. A to jak v představení Pakosti a drabanti, tak zejména v představení Tanec přes plot (Ostatně jak jsem se zmínil na jiném místě tohoto textu, tak druhé jmenované představení je postavené více méně čistě na životních zkušenostech imigrantů). Tyto pasáže dokázaly informátory nejvíce zaujmout. Díky nim se dokázali nejvíce vžít do životní situace imigranta v České republice, do jeho očekávání, problémů, nesnází a radostí. V rozhovoru padla rovněž zmínka o tom, že divadelní hry jdou více do hloubky problému, než samotné texty k písňím All Star Refjúdží Bandu.

„Je to hodně osobní. Je to hodně autobiograficky pojednaný. Jen je to udělaný tak, aby ta forma byla ještě čistší. Ale z obou těch představení jsem měl pocit, že vím, o co tam jde.“

(Petr)

Je třeba se rovněž zmínit, že všichni dotazovaní rovněž hovořili o důležitosti hudby při představení. Výstupy All Star Refjúdží Bandu jsou vnímány jako nedílná součást těchto divadelních projektů.

8.3 Prostřednictvím umění lépe porozumět imigrantům

Všichni lidé, s kterými jsem hovořil, mi shodně potvrdili, že prostřednictvím umění je možné lépe porozumět imigrantům. Konkrétně v této souvislosti, se to týká uměleckých prostředků, které volilo Divadlo Archa. To je zejména hudba a další umělecké prostředky, které je možné využít v rámci divadelních projektů.

„Vypíchne ti to jakoby něco podstatného poetickým jazykem. Umění tě chce dostat do nějaký jiný situace a tím ti ten problém jakoby víc otvírá. Když se to teda podaří. Chci říct, že kdyby ti někdo něco o tom napsal, tak to nemá takovou sílu, jako když ti někdo zatančí, zahraje, ukáže to. To je divadlo, který má nějaký literární, emotivní, pohybovej, hudební rámeček. Takže je to úderný a myslím, že je to dobrý způsob, jak to téma prezentovat. Je to prostě daleko osobnější. Když tam ty lidi vidíš, když tam jsou imigranti.“ (Petr)

„Člověk, kterej to poslouchá a dívá se na to s otevřenýma očima, tak si uvědomí spoustu věcí, který normálně nevíš. Třeba generace našich rodičů tohle prostě vůbec nechtěj vědět. Vůbec nechtěj někoho takovýho přijímat.“ (Štěpán)

V těchto souvislostech je zajímavá následující reflexe. Jak již bylo řečeno, tak všichni dotazovaní se shodli, že prostřednictvím umění je možné (do jisté míry) porozumět lidem, kteří pocházejí z jiných zemí a kultur, a kteří se rozhodli žít v této republice. Otázkou je, koho mohou tyto zvolené umělecké prostředky oslovit. Hudba All Star Refjúdží Bandu i divadelní projekty jsou určeny spíše pro specifický okruh společnosti – v této souvislosti – publika. Toho si byla v začátcích uprchlických projektů vědoma samotná Archa, kdy na první velká představení v uprchlických táborech svázela autobusy místní obyvatelstvo, které by se v drtivé většině na tuto uměleckou performanci dobrovolně nevydalo. Následující divadelní

projekty vznikaly nadále na základě umělecké spolupráce s imigranty, a na základě zkušeností z pokračujících workshopů v táborech, ovšem spíše už byly určené publiku, které si je aktivně vyhledalo a které už k tématu, problematice jistý vztah.

„Na mě to docela fungovalo. Myslím si, že když je divák alespoň minimálně empatickejší, tak se docela dost vžije do těch jejich problémů. Ale zase na druhou stranu si myslím, že do divadla a na koncert týhle kapely chodí lidi, kteří už mají vlohu tohle vnímat. Takže si myslím, že oči to nikomu úplně neotevře. Protože rasista by tam stejně nešel. Chodí tam asi lidi, kteří už mají předem podobný názor jako to, co ti Archa chce říct. Nebo nejsou úplně rozhodnutí, ale rozhodně to nejsou žádní rasisti. I když to je možná zase můj stereotyp, že si myslím, že rasista nechodí do divadel. Třeba chodí.“ (Pavel)

8.4 Obeznamenost s imigrační tematikou v ČR před návštěvou Archy

Dosud se všichni dotazovaní při svých reflexích shodli nebo minimálně se jejich výpovědi doplňovaly. To znamená, že hudbu All Star Refjúdží Bandu a divadelní projekty vnímají stejnou optikou a působí na ně podobným způsobem. Sdělení obsažená v těchto uměleckých formách vnímají podobným způsobem. Vztah „textu“ a jeho „čtenáře“ je ovlivněn socio-kulturním kontextem, v kterém se nachází, nebo například různými psychologickými aspekty (Ang, 1996). Lidé, které jsem si vybral pro svůj vzorek, toho mají ve společenských a kulturních ohledech mnoho společného. Přesto ale samozřejmě mezi nimi panují v tomto ohledu odlišnosti, které mohou ovlivnit vnímání textu produkovaného Archou. Za tyto odlišnosti může být považována třeba obeznamenost s tematikou imigrace v České republice. Nebo názory na vztah většinové české společnosti, což bude téma následující podkapitoly.

Tři z dotazovaných tvrdili, že jsou s problematikou obeznámeni a mají v tomto ohledu určitý názor. Další tři naopak o tomto tématu, před návštěvou projektů Archy, mnoho nevědělo.

„Jako sociální pracovník pracující s žadateli o azyl, a zároveň Čech cizího původu, jsem o imigraci poučený. Nicméně média, především mainstreamová, neumí s tématem pracovat. Informace jsou tendenční, zavádějící, podporující stereotypy a jsou neověřené.“ (Kiril)

O tomto tématu dotazovaní vědí buď z vlastní zkušenosti, nebo z médií. Z mediálního výzkumu (Křížová, 2007) vyplívá, že v celospolečenském měřítku většina občanů České republiky o tématu může získat informace především z médií. To je důsledkem skutečnosti, že většina Čechů se osobně nezná (nebo nestýká) s „cizinci“, kteří zde žijí.

„Já jsem měl ze začátku názor, že je to dobrý. Že by tady v Čechách mohlo být pestřejší složení lidí. Jak si tady všichni hrajeme na tom stejném písečku a vyrůstali jsme ve stejnejch věcech, tak prostě spoustu věcí nechápeme. Myslel jsem si, že by se to mělo tady trochu víc promíchat. Pak je ale problém, že některý ty skupiny převládaj. Možná jsme to viděli jakoby trochu růžově. Chtěli jsme být třeba jako Amerika nebo Austrálie. Pak jsme ale zjistili, že se sem stěhují třeba nejvíc lidi z bejvalýho Sovětskýho svazu. A to pro nás není atraktivní.. Ale jsou to prostě lidi. Myslím si, že přistěhovalectví je přirozenej proces a nedá se tomu nějak bránit. A byl by to nesmysl. A taky si nemůžeme vybírat koho sem pustit a koho ne. To, že se člověk někde narodí, nemůžeme brát jako nějakou vstupenku nebo důvod k odmítnutí.“
(Štěpán)

Druhá polovina dotazovaných, která o tématu moc nevěděla, byla odkázaná především na informace z médií. Ty se přitom až v posledních několika málo letech výraznějším způsobem věnují tomuto tématu. Dříve se tato aktivita v českých médiích nedala příliš zaznamenat (Křížová, 2007).

„Skoro nic jsem o tom nevěděl. Matně tuším, že tu jsou nějaký uprchlický tábory. Ale nevím o tom prakticky nic. Viděl jsem tedy o imigrantech nějaký dokumenty. Vím, že tu byl nějaký týpek, kterej držel hladovku, protože ho chtěli odstěhovat zpátky. Deportovat. Ale myslím si, že o tom nikdo moc neví. Nikdo moc neví, že tu jsou uprchlický tábory“. (Robert)

8.5 Postoj české společnosti k imigrantům

Dotazovaní se liší rovněž v názorech na to, jaký má většinová společnost postoj k imigrantům. Dva z nich si myslí, že česká společnost je xenofobní. Ovšem existují podle nich rozdíly mezi prostředím velkých měst a venkovem.

„Myslím si, že Češi mají hodně předsudky. Ale taky záleží na tom, kde. Myslím si, že v Praze a větších městech je těch předsudků méně. Ale na vesnicích je to trošičku jiný a lidi mají k cizincům předsudků víc.“ (Kateřina)

„Migrace je nezbytná a v jisté míře zdravá pro moderní společnost. Legální imigrace do ČR není podporována a legislativní systém bývá "neprůstřelný" pro drtivou většinu žadatelů. Rozhodnutí soudů vyšší instance bývají ve většině případů politická a nelegitimní. Xenofobie v české společnosti rozhodně existuje. Ale jsou velké rozdíly v přístupu k cizincům ve velkých městech a na venkově. Zatímco ve městech začínají být cizinci všeobecně přijímáni, venkov k cizím kulturám přistupuje negativně nebo s ostražitostí.“ (Kiril)

Dva dotazovaní tvrdí, že česká společnost je rozhodně xenofobní. Zde je úryvek jednoho z nich:

„Jasně, že je tady xenofobie. Úplně drsná, ne? Právě tím, že tady pořádně nejsou žádný cizinci, tak když se tady nějaký objeví, tak to tady asi nemají úplně jednoduchý. Já to vidím jenom u přítelkyně. Je to Slovenka a každou chvíli musí řešit nějaký papíry. Papíry nutný pro pobyt, furt chodí na cizineckou policii. A ty vole, to si nedovedu představit, když přijede někdo z Kambodži a chce se tady usadit. Co to musí být za peklo. Jen houšť. Jako je fakt, že na Proseku je hromada Ukrajinců. Přijdeš do hospody a je tam hromada Ukrajinců. Ale já jsem s nimi nikdy neměl žádný problém. U nás taky bydlí jeden Ukrajinec a je to jedinej člověk z celýho paneláku, co mě zdraví.“ (Robert)

Konečně zbylí dva dotazovaní ve svých výpovědích shledávají, že v české společnosti se xenofobie nevyskytuje v nějak výrazné míře.

„Celkově bych řekl, že ty předsudky jsou spíš menšinový. Spíš bych řekl, že se o tom tématu moc nemluví a neví. Lidem je to jedno. Spousta postojů je taková, že já s tím nemůžu nic dělat, tak to neřeším.“ (Petr)

8.6 Jak projekty působí na publikum

Všichni dotazovaní se shodli na tom, že jim koncerty All Star Refjúdží Bandu a divadelní představení umožnily určitý vhled do dané problematiky. Získali nové informace, více se obeznámili s imigrantovou situací. Mezi zmiňovanými novými informacemi dotazovaní zmiňovali například poznání toho, jak je imigrace, respektive imigrant, nahlížen z hlediska českých státních institucí (jaké administrativní překážky musí překonávat). Někteří z dotazovaných se poprvé obeznámili s tím, že v České republice se vyskytují žadatelé o azyl. Asi nejvýznamnější je skutečnost, že všichni dotazovaní tvrdili, že se během uměleckých performancí dokázali empatickým způsobem více vžít do životní situace konkrétního imigranta. Jeden z dotazovaných, který měl do té doby (než navštívil Archu) nejvyhraněnější postoj k imigrantům v České republice z celého vzorku, během rozhovoru tvrdil, že jeho názor se poté výrazně změnil.

„Tak, jako musím říct, že když tady vidím třeba nějaký Arabů nebo někoho takovýho. Tak i když si o sobě říkám, že nejsem rasista, tak do té doby než jsem byl v Arše, nebo ne úplně tak zlomově, ale každopádně jsem to bral tak, že ty Arabové jsou takový jako, nebo ne Arabové, ale takový ty přičmoudlý, a to fakt nejsem rasista, tak mi přišli, že určitě dělají něco kolem drog nebo tak. Já docela trpím na Židy a uvědomil jsem si, že tohle je docela to samý. Ten člověk má nějakou barvu pleti, a já, i když nejsem rasista, tak si ho zařazuju jenom podle toho, že je na Václaváku, že je určitě mafián. Ale přitom tam může prodávat koblihy, nebo tam jde za kamarádem. Je hrozně hezký říkat si, že se budeme mít rádi a že nebudeme žádný rasisti, ale pak stejně zjistíš, že to v tobě jako někde je. Líbila se mi věta, co jsem někde slyšel: Nemusíme se milovat, stačí, když se budeme respektovat. J e to o tom necpat do lidí, jak se mají strašně rádi a musí se mít rádi. Spíš je to o tom kouknout se kolem sebe a říct si, že některý lidi to mají taky těžký. Nejenom já. To si myslím, že Archa chtěla říct.“ (Pavel)

9. Workshopy

Důležitou složkou Divadla Archa při umělecké práci v rámci uprchlické tematiky jsou workshopy pořádané v uprchlických táborech. Archa dělá v současnosti přibližně deset táborových workshopů ročně. Akce si objednává SUZ a jsou financovány z grantů.²⁹

Táborové workshopy mají několik cílů. Jednak je to snaha uměleckými prostředky navázat dialog s lidmi, kteří jsou delší dobu izolováni od okolního světa. Dále je to snaha umožnit komunikaci lidem, mezi kterými jsou jazykové a kulturní bariéry. Konečně dalším cílem je zkušenosti z workshopů zařadit do kontextu uměleckých projektů Archy s uprchlickou tematikou a přinést tak veřejnosti zprávu o lidech, kteří se ocitli ve složité životní situaci. „Věříme, že prostřednictvím divadla a hudby můžeme vytvořit bezpečné prostředí, ve kterém se můžeme setkat s lidmi, kteří se ocitli v extrémní životní situaci.“³⁰

„Úplně první workshop jsme dělali v Červeném Újezdu. Dělali jsme to jenom pro lidi, co tam bydlí. Nejdřív nikdo nepřišel. Nechtělo se jim. Vůbec nechápali, o co jde. Principem naší práce nebylo to, že se bude hrát pro uprchlíky. Na takové věci byli zvyklí. Byli zvyklí, že jim tam přijede divadýlko nebo psycholog anebo si povídají v kroužku o vaření. Ale my jim řekneme: „Hele, přijďte a divadlo budeme hrát spolu.“ Vytvoří se pro ně umělé prostředí, ve kterém se cítí svobodní a můžou se vyjádřit tancem, hudbou, prostředky, kterými divadlo vládne. Bylo to pro ně z počátku totálně šokující.“ (Jana Svobodová)

Jana Svobodová ještě jednou. Tentokrát hovoří o prvních spolupracovnících na projektu a o tom, jakou roli při práci v uprchlických táborech hraje hudba:

„V roce 2004 jsme začali pracovat s uprchlíky a začali jsme jezdit do táborů. V zápětí zjistíte, že se nemůžete spoléhat na to, že se s nimi domluvíte, že budou mluvit jazykem, kterým mluvíte vy. Najednou tam člověk začal chápat, co má divadlo a hudba za moc. Tehdy jsem spolupracovala s beatboxery. Dělala jsem s Cossigou, Freaky Jesusem a Dowisem. Hip – hop je streetový umění a viděla jsem, co ti kluci dokážou. Měli přímou cestu zejména k pubertálním stvořením. V té době tam byl třeba Gugarův syn. Tehdy mu bylo čtrnáct. On

²⁹ Především z peněz pražského magistrátů, které Archa dostává na své fungování (tedy z peněz Archy). Dále jsou akce financovány například z grantu Ostravsko–karvinských dolů na podporu aktivit proti rasismu a xenofobii a z prostředků SUZ.

³⁰ Zdroj: Cit. 3.4.2011. www.asrb.cz

blbě slyší. Je sice hudebně nadaný, ale má naslouchátko. Právě Dowis ho naučil rapovat. Napsali spolu text a mělo to obrovskou sílu. Říkala jsem si, že hudba je nejsilnější nástroj, s kterým s nimi můžeme komunikovat.“

Hudba při práci s uprchlíky slouží jako prostředek ke komunikaci. Hudbou můžete komunikovat beze slov. Pomocí hudby si rozumíte. Rozumíte si na jiné vlnové délce. Tato komunikace se liší od řeči. Není horší. Je jiná. Hudba umožňuje komunikaci, která je specifická a která nastane jen za určitých okolností.

9.1 Kostelec

V rámci svého výzkumu jsem se účastnil dvoudenního workshopu v Pobytovém středisku v nejkosmopolitnějším maloměstě v České republice. V Kostelci nad Orlicí. Workshop spočívá v hudebních a výtvarných aktivitách. Drtivá většina zúčastněných jsou lidé mladší patnácti let (což ovšem při jiných workshopech zdaleka není pravidlo). Po vzájemném seznámení následuje jam session, kdy má každý zúčastněný k dispozici nějaký nástroj. Chrastítka, bubny, píšťaly, kytaru, kastaněty. Jam při této příležitosti „vede“ Jindřich Krippner s klarinetem. Ostatní se podle určitých pokynů přidávají. Pak dostávají prostor pro sólo vystoupení jednotlivci nebo skupiny. Poslze se všichni přesouvají do výtvarné dílny. Zde se dělají masky karnevalového typu.³¹ Na velké kusy papíru se společně malují obrazy, které budou při zítřejším představení použity jako kulisy.

Obloha ztmavla a připomíná mořské hlubiny. Je večer. Všichni si nasazují masky, každý si bere nějaký hudební nástroj a v průvodu se vyráží na pochod areálem táboru. Hudebníci z Archy hrají základní melodie a ostatní je na své nástroje doprovázejí. Taky mám masku a malý bubínek. Prochází se kolem všech budov. Ostatní klienti vykukují z oken svých přechodných domovů. Vchází se do hlavní budovy a průvod se začíná valit chodbami. Hudba

³¹ Napsal jsem: masky karnevalového typu. Ale spousta masek a obrázků není moc veselých. Často jsou dost depresivní. Upozorňuje mě na to výtvarnice Radka Dohnalová, která se workshopu také účastní a která byla několik let zaměstnaná v uprchlických táborech jako výtvarnice (respektive jako vedoucí výtvarných aktivit). Říká mi o svých zkušenostech: „Hned si všimneš, že při kreslení používaj tmavé barvy. Nejvíce černou. Spoustu z nich má za sebou hodně špatný zážitky a nejsou psychicky v pohodě. Někdy se jim to snažím zatrhnout a dávám jim k dispozici jen veselý barvy. Pak vznikaj pozitivní obrázky.“ Jeden kluk z hip – hopové party si nakreslí černočernou masku. Říkám si, že buď na tom musí být psychicky hodně špatně, anebo je tu druhá možnost – a sice ta, že na základě své identifikace s hip – hopovou kulturou si dělá takovou masku, aby vypadal jako černochoch. Protože, černochoch funguje jako archetypální představa hip – hopového hudebníka.

se mění v hrozivý randál. Průvod je jak u vytržení a účastníci se omladina se zběsile řehtá. Po zádech mi běhá husí kůže. Tento rámusící průvod boří každodenní zavedený pořádek v táboře. Z tohoto aktu je cítit jakási revolta. Průvod se změnil v nesourodou beztvárovou hromadu těl. Ke stropům budovy, která byla dříve součástí kasárenského komplexu, se vypaňuje obrovské množství koncentrovaných emocí. Lidé, kteří se průvodu aktivně neúčastní, zúčastněně pozorují mumraj kolem sebe, stojíce po krajích chodeb. Někteří se přidávají zpěvem a rytmickým tleskáním. Vycházíme z budovy na nádvoří areálu. Po nějaké době se skupina rozchází a zvuky z nástrojů a křik a zpěv z hrdel pomalu utichají.

Druhý den se zase hraje na nástroje. Pak začínají v tělocvičně přípravy na představení. Doladují se hudební čísla ze včerejška, připravují se kulisy. Zavěšuje se plátno, které bude sloužit k videoprojekci. Během představení se bude promítat to, co se včera natočilo. Autobusem přijíždějí žáci kostelecké základní školy. Ze soukromí svých pokojů přicházejí ostatní klienti Pobytového střediska. Oblékáme si masky, do ruky si beru rumba kouli. Hraje se, tancuje se, předvádějí se improvizované skeče. Bubliny z bublifuků se mi rozprskávají o hlavu. Účinkující se uklání. Potlesk. Konec.

Důležité je, že tato performance se odehrává na pozemku Pobytového střediska. Toto specifické prostředí výrazně ovlivňuje prožitek z performance. Důležitou roli rovněž hrají masky, do kterých se členové průvodu převlékli. Díky tomu získávají na malou chvíli novou identitu, hrají novou „rolí.“ To jim umožňuje chovat se jinak, než jak je tomu zvykem za všedního, běžného dne. Prostředí a oblečení účastníků performance ovlivňuje zážitek, který si dotyčná osoba z performance odnáší (Meyerhoff, 1980).

Nejen o tomto workshopu jsem se bavil s Jindřichem Krippnerem:

„Samozřejmě, že tam přijíždíš s tím, že si říkáš, co jim tady budeme tajtrlíkovat. Budeme jim dělat divadýlko a zkoušet je nějak zapojovat. Říkáš si, k čemu to je. Ale na druhou stranu, i kdyby to něco znamenalo jen pro jednoho člověka, i kdyby mu to změnilo jen jeden den v životě, tak to má smysl. Je to citlivé téma a je k tomu třeba takhle přistupovat. Pracuješ s jejich niternými zážitky. A když se chtějí zapojit, tak je to skvělý. Ty lidi zažívají v táborech určitej marast. Nic neudělali, neporušili žádné pravidlo z nějakého obecně uznávaného morálního kodexu. Přitom jsou v „kriminále“. To je v podstatě strašná nespravedlnost. Jasně, člověk je schopen pochopit, že systém je tak nastavenej. Já jsem teď uprchlík a budu tady čekat tři roky, než mi někdo dá nějakej papír. Ale čistě lidsky je to nesmysl. Ty lidi v tomhle žijí dlouhou dobu. Utápí se v tom a dá se říct, že se s tím časem ztotožní. Zvyknou si, že je

v pořádku nebýt svobodný, že je v pořádku neříkat své názory a nevyjadřovat své emoce. Co z nich bude potom, až vylezou? Jak budou vnímat sami sebe a co budou znamenat pro společnost? Budou to asi uzavřený lidi plný nějaký nenávisti. Naší prací v táborech můžeme oslovit jen málo lidí a to je chyba. Myslím si, že v zařízeních pro uprchlíky by měl být v tomhle ohledu nastavený daleko vyšší standard. Přístup by měl být daleko aktivnější a mělo by se s nimi daleko víc pracovat jako s lidskými bytostmi a ne jako s nějakými čísly v katalogizační jednotce, který buď budou přijati do republiky, nebo půjdou pryč. Takže si myslím, že to naše počínání smysl má. I když z takovéhle akce přijedeš zpátky do Prahy a ptáš se, co jsme to tam vlastně dělali a říkáš si, že vlastně nic moc. Ale na tom místě vidíš, že to ty lidi baví. U dětí v Kostelci to bylo vidět nejvíc. Najednou se jim rozsvítí oči a začnou něco aktivně a samostatně dělat. Baví je to, i když je to trochu ušitý na kolena. Jde ale o to, že k nim někdo přistupuje jinak, než je bohužel pro ně běžné. Někdo k nim přistupuje jako k rovným lidem.“

9.2 Hip–hop

Divadlo Archa využívalo hip-hop při táborových workshopech i při představeních vzniklých na základě inspirace vzešlé z těchto workshopů.

„Díky hip - hopu jsme se dostali k lidem strašně blízko. Myslím, že hip – hop je přímá cesta ke komukoliv. Pokud tedy není sprostý nebo není moc agresivní. Můžete rapovat jakýkoliv příběh. V hip – hopu je silný rytmus, který vás strhne a vy se z toho nemůžete vymanit.“ (Jana Svobodová)

Archa není jediná, kdo využívá hip-hop k umělecké spolupráci s imigranty. O využití hip – hopu jako prostředku k integraci či koexistenci rozličných etnických menšin ve Frankfurtu nad Mohanem pojednává v této souvislosti často citovaná antropologická studie (Bennet. A, 1999). Hip-hop se v této souvislosti jeví jako ideální umělecký prostředek zejména díky své velké popularitě mezi mladými lidmi po celém světě.

„Lidem v táborech ukazuješ něco, co je zajímavá. Prostě je neučíš matematiku nebo češtinu. Vytáhneš spreje a pro ně je to super, protože mají šanci si něco nastříkat. Graffiti jsme potom využili pro kulisy. S tím hodně pracoval kolega Dowis, ale i já. Jak jde využít

beatbox v divadle s dětmi, mi ukázal Jos Zandvliet. V rámci toho jednoho divadélka jsme udělali projekci na plátně strom a tam byly díry na hlavy, kam asi deset dětí strčilo hlavy a byly jako jablíčka na stromě. A jako jablíčka dělali jednoduchý beatboxový zvuky. Pak šel farmář, ty jablíčka trhal a dával si je do košíku. Dítě za plátnem se v tu chvíli schovalo.“
(Jaro Cossiga)

Tento žánr je v současnosti velice populární po celém světě. Tento hudební směr je možné chápat jako ryzí ukázka toho, jak je současný svět ovlivněn fenoménem globalizace (Inda, Rosaldo, 2008, Appadurai, 1996, Wai Chung Ho, 2003). Ve hip – hopu můžeme globalizační jevy vystopovat od samotného počátku jeho vzniku. Mám zde na mysli zvýšenou migrace lidí a zrychlené proudění informačních toků v celosvětovém měřítku. Tyto skutečnosti zásadně určují podobu tohoto hudebního žánru (Leyshon, Matless, Revill, 1995).

9.2.1 Co to je hip–hop

Hip – hop vzniká v 70. letech v černošském prostředí v New Yorkském Bronxu (Fricke, Ahearn, 2002). Hudební složku tvoří DJ´s mixováním vybraných úseků z více skladeb. Významnou roli přitom hrají především rytmické části skladeb s charakteristickými beaty. DJ využívá (povětšinou) dva gramofony, na nichž z vinilových desek kreativně míchá úseky vybraných skladeb spoléhaje se přitom na vysokou míru své kreativity. Používá různé DJské triky, jako je například scratching (zasekávání desek – za pomoci této techniky se vytváří specifické zvukové efekty). Do tohoto hudebního podkladu rapuje jeden či více raperů, jinak řečeno MC´s³². Rap je verbální projev charakteristický rychle frázovanými rýmy, v kterých se raper s větší či menší poetikou vyjadřuje k určitým tématům. K životu kolem sebe, k sociokulturním problémům, k politice. V počátečních fázích hip – hopu se většinou jedná o syrově frázovanou výpověď o životě v sociálně ostrakizovaném prostředí, které se nachází v určitých částech amerických velkoměst (Burgois, 1995). Texty pojednávají o pouličním násilí, o drogách, o rasových předsudcích.

Stejně jako hudbu All Star Refjúdží Bandu, je hip – hop možné označit jako hudbu bytostně postmoderní. Zcela zásadní roli zde totiž hraje práce s hudebními elementy různého

³² „MC“ je zkratka označení „Master of Ceremony“. Původně se jednalo o osobu, která krátkými glosami provázela DJovým settem. Postupem času MC získává na důležitosti a svým frázovaným textem se podílí na podobě celé skladby (Fricke, Ahearn, 2002).

původu a z různé doby. Propojí se zde rozličné hudební styly. Na základě dekonstrukce originálních skladeb a jejich následného propojení vzniká nový hudební celek (Grenz, 1996, Frith 1989).

Hip – hop není možné ovšem omezit pouze na hudbu. Hip – hopová subkultura je mnohem komplexnější. Hip – hop je tvořen pěti základními elementy. První dva elementy jsou již zmíněný DJing a MCing (rap). Třetím elementem je beatbox (v USA označovaný jako B-Boying). Jedná se o vytváření rytmických a melodických zvuků pomocí pusy – používají se přitom zvláštní grify s jazykem a rty. Čtvrtým hip – hopovým prvkem je graffiti, což je označení pro pouliční výtvarné kreace vytvářené barvami stříkanými ze sprejů. Konečně poslední složkou je breakdance. To je název pro akrobatický tanec, v kterém jsou používány specifické taneční prvky kombinované například s prvky z bojových umění. Tančí se samozřejmě na hip –hopovou hudbu.

9.2.2 Počátky hip – hopu a jeho následná expanze. Stručná charakteristika sociální funkce hip – hopu

Pionýrem tohoto hudebního žánru je DJ Kool Herc, který se do New Yorku přistěhoval se svou rodinou z Jamajky. Na tomto karibském ostrově místní sound systémy v rámci hudebního stylu reggae již praktikují hudební postupy, při kterých se využívají různé hudební části z několika již existujících skladeb. V rámci jedné skladby se prostřednictvím DJova mixování vytvoří hudební celek, kde části použitých skladeb vyznívají docela jinak než ve své původní podobě. Tyto hudební postupy DJ Kool Herc začíná používat v Bronxu a začínají sloužit jako základní stavební kamen hip – hopu. Hudební žánr hip -hop je tak třeba chápat jako hybridní styl, který vzniká díky rostoucím mobilním tokům hudebních tradic a kultur napříč světem (Leyshon, Matless, Revill, 1995). Ranou fází hip – hopu je rovněž nezbytné chápat jako organickou součást afroamerické hudby, kdy DJ's při mixování často využívají funkové a soulové skladby. Důsledkem toho je, že během prvních let existence tohoto hudebního stylu, se hip –hopové skladby po rytmické stránce příliš neliší od funku a soulu (Fricke, Ahearn, 2002, Chang, 2005). Hip – hop je uměleckým projevem sociálně vyloučené afroamerické mládeže. Tito lidé žijí ve čtvrtích moderních velkoměst, které mají podobu ghatt (Bourgeois, 1995, Wacquant, 2002).

Hudební parties DJ Kool Herc v Bronxu rychle získávají na popularitě a stávají se velmi vyhledávané. Na scéně se vzápětí objevuje hudebník Afrika Bambaataa, nazývaný jako „godfather of hip – hop“. Zakládá legendární crew³³ The Mighty Zulu Nation (Fricke, Ahearn, 2002). Hip – hop se velmi rychle stává populární ve všech new yorských černošských čtvrtích. Posléze expanduje za hranice megapole a těší se oblibě napříč celou Amerikou. Jako první zasáhne mladé afroameričany. Druhá, hip – hopovou kulturou oslovená skupina, jsou „hispanci“³⁴. To je signifikantní, když přihlédneme k sociálnímu apelu tohoto žánru. Hispanci jsou, vedle afroameričanů, další sociálně handicapovanou a ostrakizovanou skupinou v rámci USA (Oboler, 1992, Bonilla – Silva, 2004). Ve městských čtvrtích, kde žijí, rovněž bují pouliční kriminalita a míra nezaměstnanosti zde dosahuje alarmujících hodnot³⁵ (Bourgois 1995). Následně ovšem hip – hop oslovuje i mladé lidi, kteří žijí se svými středostavovskými rodiči na městských předměstích. To jsou povětšinou běloši.

9.2.3 Hip – hopová informace a postmodernita

Hip – hop si rychle nachází cestu do masmédií. Hudební stanice, jako například MTV, začínají ve svém vysílacím čase dávat tomuto žánru velký prostor. Prostřednictvím těchto kanálů hip – hop expanduje do celého světa. Hip – hopový umělec Jaro Cossiga, který několik let spolupracoval s Divadlem Archa, mluví o svém setkání s touto subkulturou:

„Real hip-hop je v Americe, v New Yorku, odkud se ta informace rozprskla do celého světa. Jsem z Mimoně ze severních Čech, kam se to ke mně dostalo prostřednictvím francouzského televizního kanálu MCM. Později nám na kabelovku prdli MTV. Já jsem tam s tím začal a přidalo se pár kluků z baráku. Nejdřív jsme poslouchali hudbu a potom jsme začali dělat graffiti. Šlo to ruku v ruce. V té době už jsem taky měl internet a začínal jsem zjišťovat, že existuje český rap. To mě nadchlo a začal jsem se o to zajímat víc. Internet byl v tomhle hodně důležitý. Tímhle způsobem jsme se začali dostávat k informacím. Doma jsem měl starou tříosmšestku a díky tátovi taky jeden z prvních modemů. Takhle jsem se napojil na pražskou scénu. Byl jsem pořád aktivní a přišlo to úplně samo.“

³³ Crew je v hip – hopové subkultuře označení pro skupinu lidí, kteří se věnují praktikování (alespoň některých) hip – hopových elementů.

³⁴ O funkci a významu používání tohoto označení v USA podrobně pojednává ve svém textu Suzanne Oboler (1992).

³⁵ Nebo tomu tak alespoň v nedávné minulosti bylo.

Hip - hopová informace se k úspěšnému českému umělci dostává do zapadlého českého městečka prostřednictvím transnacionálních globálních informačních toků (Inda, Rosaldo 2008, Szaló 2007). Konkrétně prostřednictvím elektronických médií jako je kabelová televize a internet. Elektronická média přitom představují jeden z důležitých aspektů současné, postmoderní doby (Giddens 1998, Ang 1996).

Hip –hop je bytostně spjat s globálním prouděním a transnacionální migrací. Tuto skutečnost je možné ilustrovat krátkým příkladem. V samotných počátcích hip – hopu je možné vystopovat určitý vliv jamajské hudební scény. A o několik let poté, co se tento žánr úspěšně etabloval na americké alternativní hudební scéně, se stává to, že hip –hop zpětně ovlivňuje jamajskou scénu. Jedná se jakýsi bumerangovitý efekt. A to několikanásobný. V osmdesátých letech totiž na tomto karibském ostrově spatřuje světlo světa nový hudební styl, který je také ovlivněn fůzemi. Jmenuje se ragga, respektive raggamuffin music. Jedná se o styl odvozený od reggae a dancehall music. A vzniká právě na základě fůze s hip – hopem. Otcem zakladatelem tohoto stylu se stává jamajský rapper Daddy Freddy, který při tvorbě spolupracuje s dalšími hip – hopy. Ragga si získává obrovskou oblibu nejdříve mezi mládeží z jamajských městských slumů (či ghett), posléze se ale šíří po celém světě a těší se velké popularitě. Tímto stylem se následně nechává ovlivnit i mnoho hip –hopových umělců, například legendární Busta Rhymes, který má adresu trvalého bydliště v New Yorku. Ragga má rovněž silný vliv na jungle, jeden z nejpobulárnějších žánrů taneční elektronické hudby 90. let v Evropě a Severní Americe. Na tomto příkladu můžeme názorně sledovat, kdy určitá informace mří z místa svého původu do jiné země, tam se mění a mří zpět. Zde opět získává novou podobu a vyráží opět do jiných geografických prostorů.

9.2.4 Kostecká crew

Když jsem začal jezdit do Pobytového střediska v Kostelci nad Orlicí, tak jsem zjistil, že v táboře funguje parta kluků, kteří se zajímají o hip-hop. Viděl jsem je ovšem už předtím na jednom ročníku Refu festu, kde kluci vystupovali se svým breakdancovým číslem. Základ party tvořili tři kluci. Armén, Kurd z Turecka a Mongol. Do toho se k nim přidávali jejich další kamarádi.

Při svých „oficiálních“ vystoupeních jsou kluci obdivováni skupinkou stejně starých holek. Věkové rozmezí kluků se pohybuje od osmi do patnácti let. Hodně svého volného času věnují právě breakdance. A samozřejmě poslouchají hip-hopovou muziku. Jeden z nich rovněž rapuje (respektive zkouší a učí se rapovat). A to ve francouzštině. Proč zrovna ve francouzštině? Nejoblíbenější interpret je pro kluky totiž švýcarský raper Stress, který přednáší své rýmy právě ve francouzštině. Na jeho hudbu také nejraději tančí. Po hip-hopové kultuře se pídí nejvíce prostřednictvím internetu. Na „Youtube.com“ sledují záznamy koncertů a videoklipy, stahují filmy inspirované hip-hopovou kulturou.

Hip – hop vznikal v prostředí černošských ghett a svou podstatou je antirasistický, anti xenofobní. Rapeři, kteří se považují za součást opravdového, „real“ hip-hopu, se prezentují texty, v nichž se staví proti sociálnímu útlaku, proti sociální ostrakizaci, proti společenským bariérám všeho druhu. Tak může hip – hop sloužit jako pojítko mezi lidmi různých národností a kultur. A může tak fungovat hip – hopová parta, jejíž členové jsou Mongol, Arméni, Kurd a Arabové. Je tomu tak proto, že kulturní kořeny prostředí, z kterého pocházejí, ustupují do pozadí a jsou nahrazeny hip-hopovými subkulturními elementy. Identity migrantů jsou podrobeny rekonstrukci, redefinici, dekonstrukci (Ang, 1996). Své identity konstruují v souvislosti s kulturní hybridizací (Langer, 1998, Bhabha, 1998).

Pionýr hip – hopu, DJ Kool Herc, který s tímto stylem začínal v 70. letech v Bronxu, rovněž hovoří o jeho antixenofobním a antirasistickém náboji. Podle jeho mínění „hip – hop přemostňuje etnické a kulturní rozdílnosti. Díky tomu jsou schopni v rámci této subkultury společně koexistovat mladí lidé s rozdílnou barvou pleti – bílí, černí, žlutí. V hip –hopu nacházejí společný zájem, a tak bourají kulturní stereotypy a rasové předsudky“ (Chang, DJ Kool Herc, 2005: str. 26).

9.3 Význam workshopů

„Jde nám o to, abychom tu autenticitu, kterou získáme od lidí v táborech, mohli následně nějak zpracovat a předat jí širokému publiku v písničce nebo v představení.“
(Jindřich Krippner)

Workshopy slouží jako zdroj inspirace pro hudbu All Star Refjúdží Bandu a divadelní představení s imigrantskou tematikou. Z dramatu života, který žijí žadatelé o azyl na pozemku

Pobytového střediska kolem dokola obehnaného plotem, se čerpá inspirace pro drama na scéně (Turner 1986 in Seidlová 2009). Ovšem zároveň je potřeba dodat, že v tomto případě se nedá tak docela rozlišit, co je drama na scéně a co je drama života. Během workshopů se mezi těmito dvěma označeními smazávají hranice. Pobytové středisko v Kostelci se po dobu konání workshopu do určité míry proměňuje na drama na scéně. Za tímto účelem sem umělci přijeli.

Ještě důležitějším cílem workshopů je přímé působení na klienty objektů Správy uprchlických zařízení. Archa se snaží uprchlíky prostřednictvím umění přimět k aktivitě. Snaží se probudit jejich kreativitu. Snaží se zpestřit zdejší neveselé prostředí a na několik dní poskytnout alternativní prostor k vyjádření emocí zdejších klientů. Ze svého zúčastněného pozorování jsem nabyl názoru, že to se hudebníkům a dalším umělcům z Archy daří. Je o tom přesvědčena i Archa sama, konkrétně její ředitel:

„Chtěl bych se zmínit o režisérce Ljubě Václavové. Dělá sociálně zaměřené dokumentární filmy. Shodou okolností točila film o dětech imigrantů z uprchlického tábora, které chodí do místní české školy. Byla v Bělé pod Bezdězem před tím, než jsme začali pracovat na našem projektu. O půl roku později, kdy náš projekt už proběhl, se do Bělé vrátila a nevěděla, že jsme tam něco dělali. Když se to dozvěděla, tak mi telefonovala, že je v šoku, jakým způsobem se během půl roku v táboře změnila atmosféra. Jak z lidí, kteří byli totálně pasivní a neochotní komunikovat, se najednou stali lidé aktivní a pozitivně orientovaní. Z tohoto hlediska má naše práce smysl.“ (Ondřej Hrab)

10. Závěr

Nyní je čas na závěrečné shrnutí. Pokusím se o určitou generalizaci dat získaných během kvalitativního výzkumu v tom smyslu, jak píše Becker (1998).

„Refugee music“ je konstrukt vytvářený Divadlem Archa. Hudba All Star Refjúdží Bandu je vytvářena ze strany umělců Divadla Archa, konkrétně americkým skladatelem Michaelem Romanyszynem. Charakteristickým rysem jejich hudby je to, že je tvořena z hudebních prvků, které poskytují členové kapely z řad imigrantů. Přičemž pouze dva z imigrantů je možné považovat, navzdory názvu kapely, za uprchlíky. Tyto hudební celky jsou pro české publikum, alespoň do určité míry, exotické.

S hudbou, poskytnutou imigranty, je následně určitým způsobem pracováno. Tato hudba je podrobena postmoderní dekonstrukci a prostřednictvím následných hudebních koláží jsou vybrané hudební úseky spojovány s novými. Tímto postupem vznikají nové hudební celky, nové skladby. Celkově je možné hudbu All Star Refjúdží Bandu označit za postmoderní. Tato hudba je bližší českým, slovenským a západoevropským členům kapely. Naopak členové, které je možné označit za uprchlíky, měli k hudbě zpočátku výhrady. Necháпали smysl hudebních koláží a nelíbili se jim zásahy do jimi poskytnuté hudby. Asociovala jim totiž jejich domov a jejich kulturu, z kterého byli nuceni odejít. Když mají členové kapely, americký skladatel a švýcarský zpěvák charakterizovat svou hudbu, tak tvrdí, že v hudbě jsou velmi výrazné rysy balkánské dechovky, ska, klezmeru. Omítají tvrzení, že dělají tradiční hudbu. Autor hudby se zároveň vymezuje i vůči označení world music.

Texty použité ke skladbám jsou přibližně z poloviny české, dále je používána angličtina a němčina. Nezanedbatelnou roli mají v souvislosti s texty ke skladbám ale jazyky, pro české publikum (v drtivé většině) nesrozumitelné. Je to kurdština a čínština. Pro české texty je charakteristická práce s kontrasty, kdy ryze český obsah interpretují nečeští zpěváci. Tak vzniká nové, nečekané sdělení. Pro tento účel jsou využívány notoricky známé texty, jako je text ke státní hymně nebo básně známých českých autorů. Texty, jejichž autoři jsou umělci z Divadla Archa, pojednávají o nesnázích cizinců, kteří se chtějí začlenit do majoritní české společnosti.

Hudba All Star Refjúdží Bandu je určena primárně pro české, potažmo středo a západoevropské publikum. Dokladem toho je skutečnost, že při vystoupení určeném pro žadatele o azyl v ČR, byly reakce na hudbu kapely odlišné, než tomu bylo v případě vystoupení určených pro české publikum. Postmoderní koláže byly oceňovány méně než

hudební pasáže ze skladeb, které do kapely přinesli členové z řad imigrantů. Hudba kapely je určená především pro mladší publikum. Cílem je zaujmout, pobavit a následně předat informace týkající se tématu imigrace a uprchlictví .

Hudba All Star Refjúdží Bandu má odkazovat ke kulturní rozmanitosti. Má zdůraznit kulturní a národnostní různorodost členů kapely, zejména má být prostřednictvím hudby prezentována kultura imigrantů. Stejný význam mají rovněž nečeské texty. Mají reprezentovat skutečnost, že skupina je z části tvořena cizinci. Tím kapela odkazuje k jakémusi ideálu společnosti v naší republice v budoucnosti. Tak má být vyjádřeno, že je možné společné soužití lidí pocházejících z různých kultur, lidí rozličného náboženského vyznání či odlišné barvy pleti. Cílem je rovněž informovat o problémech cizinců, zejména uprchlíků, kteří se rozhodli žít v České republice. Cílem je také upozornit na xenofobii, která je v české společnosti obsažena. Neopomítnou součástí umělecké tvorby kapely je, podle názoru jejích členů, humor.

Tvorbu All Star Refjúdží Bandu není možné oddělit od divadelních představení Archy s imigrantskou tematikou. Hudba kapely je totiž jejich nedílnou součástí. Představení mají v podstatě za cíl adresovat publiku identické sdělení, jako v případě samotného All Star Refjúdží Bandu. S ohledem na rozdílnost uměleckých forem, mohou ale divadelní představení ve svém sdělení, respektive ve své práci s tématem, zajít do větší hloubky. Sdělení adresované publiku se rovněž týká problémů při začleňování imigrantů do majoritní společnosti, a to jak ze strany příslušných státních institucí, tak všeobecně ze strany velké části společnosti. Divadelní představení rovněž pojednávají o nesnázích uprchlíků, kvůli kterým byli nuceni opustit svůj původní domov. Důležité je, že obsah divadelních her rozhodující měrou stojí na autentických životních zkušenostech imigrantů. Mimo jiné členů All Star Refjúdží Bandu.

Z analýzy rozhovorů vedených s diváky vyplývá, že diváci charakterizují hudbu All Star Refjúdží Bandu podobně, jako členové kapely. Všimají si velkého vlivu balkánské dechovky a ska. V čem se pohled publika liší, je skutečnost, že hudbu je z jejich pohledu možné charakterizovat rovněž termínem world music. Hudba diváky dokázala zaujmout. Tvrdili, že zvolené hudební postupy jim nepřijdou cizí, že dokážou zaujmout. Zdůrazňována byla přítomnost cizinců v kapele, respektive hudební složky, kterou reprezentují. Zároveň ale nezůstalo bez povšimnutí, že výrazný vliv na hudební projev má amarický hudebník. Tedy v podstatě byla akceptována skutečnost, že se jedná o umělý konstrukt pocházející ze strany Divadla Archa, který slouží pro jeho potřeby.

Význam textů je publikem sledován jako více méně identický s obsahem divadelních her. Publikum si všimá toho, že pojednávají o problémech uprchlíků. Podle

publika se hlavní význam textů skrývá v upozornění na životní nesnáze cizinců, kteří se chtějí začlenit do české společnosti (následně přichází i u některých diváků zdůraznění toho, že oni jako Češi, mají život v mnoha ohledech snažší). Smysl textů podle diváků dále spočívá v tématizaci myšlenek multikulturalismu. Texty, které nejvíce upoutávají pozornost, jsou ty notoricky známé, zejména státní hymna. Podle zpovídání je tak možné porozumět slovům v nové významové rovině. Kurdské a čínské texty jsou vnímány tak, že mají v hudbě své místo. Reprezentují prý kulturu imigrantů v kapele. To, že nerozumí jejich obsahu, není podstatné, protože hudbu samotnou chápou jako prostředek komunikace mezi hudebníkem a obecností. Celkový umělecký projev All Star Refjúdží Bandu je dále charakterizován jako originální, hravý, živelný, zábavný.

Sdělení, které publikum nachází v hudební tvorbě All Star Refjúdží Bandu, je dáváno do těsné souvislosti s divadelními představeními. Na nich si publikum všímá jejich netypické, velmi kontaktní formy. Velký důraz je kladen na to, že divadelní hry zpracovávají reálně prožité zkušenosti uprchlíků. Díky tomu, a také díky přítomnosti samotných uprchlíků na scéně, je možné snáze porozumět problémům dotýkajících imigrantů. Význam představení je podle publika identický se sdělením All Star Refjúdží Bandu: Tématizovat imigraci a uprchlictví. Význam vnímají v informování o problémech samotných imigrantů. Cílem je podle publika vypovědět o těžkostech ze strany institucí a předsudcích české společnosti. U divadelních představení je rovněž oceňován humor a nadsázka.

V tom, nakolik je česká společnost xenofobní, se diváci rozcházejí. Každopádně oceňují, že Archa pomocí uměleckých prostředků chce informovat, chce rozproudit diskusi. Umění, konkrétně hudba a divadelní vyjádření, je publikem vnímáno jako velice dobrý prostředek k tomu, aby mohli imigrantům porozumět. Jsou toho názoru, že je to dobrá forma, jak oslovit publikum, tedy je samotné. Oceňují zejména přístupnost a nenáročnost těchto uměleckých forem. Z analýzy vyplývá, že sdělení Divadla Archa, může změnit jejich postoj k imigrantům. Nebo lépe, toto sdělení u některých jejich postoj změnilo. A to zejména díky informacím, které získaly prostřednictvím hudby kapely nebo divadelních představení.

Divadlo Archa působí v samotných zařízeních pro žadatele o azyl v České republice. Díky umělecké spolupráci během workshopů se zdejšími klienty, chce jednak načerpat inspiraci, kterou chce dále prostřednictvím hudby nebo divadelních her zprostředkovat širšímu publiku. Dále je cílem divadla zapůsobit na samotné klienty. Pro tyto účely chápe hudbu a další umělecké formy jako ideální prostředek. S tím souhlasí sami klienti. Činnost Archy u nich vzbuzuje velký ohlas. V těchto souvislostech může být používána i jiná hudba, než jakou představuje tvorba All Star Refjúdží Bandu. Například hip-hop dokáže vzbudit

velký ohlas a to zejména mezi mladými obyvateli těchto zařízení. Umělecké prostředky volené Archou povzbuzují zdejší klienty k větší iniciativě a aktivitě. Tímto způsobem mají možnost se vyjádřit. Mohou vyjádřit své názory a emoce.

Je možné tvrdit, že Archa je úspěšná v tom, čeho chce dosáhnout. Publikum kapely All Star Refjúdží Bandu a návštěvníci divadelních představení se identifikují s tím, co chce Archa svými projekty sdělit. Publikum potvrzuje sílu tohoto sdělení a vnímá jej jako ideální pro vyjádření se k danému tématu. Rovněž během táborových workshopů je činnost Divadla Archa zdejšími klienty vnímána a přijímána pozitivně.

Prostřednictvím umění, konkrétně prostřednictvím hudby, je možné se relevantním způsobem vyjádřit k tématice imigrace (uprchlictví). Prostřednictvím této formy je zároveň publikum schopno lépe porozumět samotným imigrantům a může se dozvědět důležité informace. Umění, hudba, používá jiných prostředků, než například odborná literatura nebo příspěvky žurnalistů. Zároveň umožňuje srovnatelné (ne – li lepší) porozumění ze strany publika, kterému je sdělení adresované. Otázkou zůstává, jak široký okruh společnosti může Divadlo Archa těmito prostředky oslovit. Je jisté, že své publikum si ale nachází a díky přístupnosti, která plyne ze zvolené formy prezentace, pozitivním způsobem přispívá k veřejné diskuzi na dané téma.

Bibliografie

- Abu Lughod, L. (1986) *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley: University of California Press.
- Ang, I. (1996) *Living Room Wars: Rethinking media audiences for a postmodern world*. London: Routledge.
- Appadurai A. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aubert, L. (2007) *The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a global age*. Aldershot: Ashgate. In Seidlová, V. (2009).
- Barker, Ch. (2006) *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál.
- Barthes, R. (2004) *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- Becker, H.S. (1998) *Trick of the Trade: How to think about your Research while you are doing it*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Beeman, W., O. (1997). *Performance Theory in an Anthropology Program*. Brown University. (dostupné na www.brown.edu)
- Bennett, D. (ed.) (1998) *Multicultural States: Rethinking Difference and Identity*. London: Routledge.
- Bennet, A. (1999) Hip hop am Main: the localization of rap music and hip hop culture, *Media, Culture and Society*, Vol.21, London: Sage.
- Bernard, R. (2001) *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. Walnut Creek: AltaMira Press.

- Bhabha, H. K. (1998) *Culture 's in between* in Bennett D. (ed) (1998).

- Bonilla – Silva Eduardo, Lewis Amanda, Embrick, G. David (2004), „*I Did Not Get That Job, Because of a Black Man... “: The Story Lines and Testimonies of Color – Blind Racism*, Sociological Forum, vol. 19, no, 4, str. 555 – 581

- Bortel R. (2008), *Hudba jako integrální prvek osobnosti člověka*, Antropologické symposium VI., Plzeň: Katedra antropologických a historických věd FFZU.

- Burgois, P (1995) *In a Search of Respect. Selling Crack in El Barrio*, Cambridge University Press.

- Busia, P. A. A. (1998) *Re: Locations – Rethinking Britain from Accra, New York, and the Map Room of the British Museum* in Bennett D. (ed) (1998).

- Clifford, James (1992) *Travelling Cultures*, in Cultural Studies, New York: Routledge.

- Derrida, J. (1993) *Texty k dekonstrukci*, Bratislava: Archa (1993).

- Divadlo Archa (2008). *Program - Plot Dnes: Zvláštní vydání k představení Divadla Archa – Tanec přes plot*. Praha: Divadlo Archa.

- Divadlo Archa (2010). *Program – Pakosti a drabantí: Politicky nekorektní kabaret*. Praha: Divadlo Archa.

- Fricke J., Ahearn Ch. (2002) *Yes, Yes, Y'all: Oral History of Hip-Hop 's First Decade*. Cambridge: Experience Music Project.

- Frith, S. (1989) *Euro Pop*. In Cultural Studies Vol. 3, no. 2, 1989.

- Giddens, Anthony (1998) : *Důsledky modernity*, Praha: Slon.

- Gilroy, P. (1991), *Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a „Changing“ Same*, Black Music Research Journal, Vol. 11, No. 2
- Grenz, J. S., (1996) *Úvod do postmodernismu*, Praha: Návrat domů.
- Hall, S. (1980) *Encoding/Decoding*. London: Hutchinson. In Ang (1996).
- Harvey D. (1989) *The Condition of Postmodernisty*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Hebdidge, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Chang J., DJ Kool Herc (2005) *Can´t Stop, Won´t Stop*. New York: St. Martin´s Press.
- Chung Ho, W. (2003). *Between Globalisation and Localisation*, in Popular Music Vol. 22, No 2.
- Ina J. X., Rosaldo R (ed.) (2008). *The Anthropology of Globalization, a Reader, Second Edition*. Carlton, Blackwell Publishing .
- Kearney M. (1986) *From the Invisible Hand to Visible Feet: Anthropological Studies of Migration and Development*. Annual Review of Anthropology, Vol. 15 (1986) 331- 361
- Konopásek, Z. (1995), *Věda, reflexivita a text, aneb Něktěrym sociologům II.*, Biograf (3).
- Křížová, M. a kolektiv (2007), *Cizinci, našiinci a média*. Praha: Multikulturní centrum Praha.
- Kyung Um, Hae (2000) *Listening Patterns and Identity of the Korean Diaspora in the Former USSR*, British Journal of Ethnomusicology, Vol. 9, No. 2 (2000), 121 – 142
- Langer, B. (1998) *Globalisation and the Myth of Ethnic Community: Salvadoran Refugees in Multicultural States* in Bennett D. (ed) (1998).

- Leyshon A., Matless D., Revill G. (1995), *The Place of Music*, in Transactions of the Institute of British Geographers, vol. 20, no. 4
- Lyotard, J. F. (1993) *O postmodernismu*, Praha: Filosofický ústav AV ČR.
- Merriam, Allan Parkhurst (1964): *The Anthropology of Music*, Evanston: Evanston Press.
- Meyerhoff, B. (1980). *Number Our Days: A Triumph of Continuity and Culture Among Jewish Old People in an Urban Ghetto*. New York: Touchstone Books.
- Nanoru, M. (2005). *CzechTek: symbolická válka*, 8.10.2005, Mladá fronta Dnes.
- Oboler Suzanne, *The Politics of Labeling: Latino /a Cultural Identities of Self and Others*, Latin American Perspectives, Vol. 19, No. 4, 1992 str. 18 – 36
- Pavelka, J (2004). *Kultura, média a literatura*. Brno: SVN.
- Peprník, M (1997). *Postmodernistický experiment v americké literatuře*, in Postmoderna a umění.
- Pokorná, A. (2009). *Domov pod pokličkou. K antropologii jídla*. Diplomová práce FHS UK, Praha.
- Rabinow P. (1977). *Reflektions on Fieldwork in Marocco*. Berkley: University of California Press.
- Raybeck Douglas, *Anthropology and Labeling Theory: A Constructive Critique*, Ethos vol.16, no. 4, str. 379 – 397, 1988
- Rice, T. (2001) *Reflections on Music and Meaning: Metaphor, Signification and Control in the Bulgarian Case*, in British Journal of Ethnomusicology Vol. 10, No. 1
- Rouse R. (1988, 2002) *Mexican Migration and the Social Space of Postmodernism. In Anthropology of Globalization*. Blackwell Publishing.

- Runcie, J.F. (1980). *Experiencing Social Research*. Homewood: The Dorsey Press.
- Seidlová, V. (2009). „*Kdo zpívá židovsky? – aneb Hlas jako prostředek performance židovských identit v pražských synagogách*“. Diplomová práce FHS UK, Praha.
- Silverman (2000) *Doing Qualitative Research: A Practical Handbook*. London: Sage.
- Skopec, J. (2007). *Hudba mimo hlavní proud*. Bakalářská práce. Praha: FHS UK.
- Správa uprchlických zařízení Ministerstva vnitra České republiky – SUZ (2005). *Výroční zpráva za rok 2005*. Praha: SUZ.
- Srb Jan a kolektiv (2008) *Cizinci v České republice – ročník 2008*, Praha: Český statistický úřad.
- Szaló C. (2007). *Transnacionální migrace: Proměny identit, hranic a vědění o nich*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Turner, V. (1986) *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications. In Seidlová, V. (2009).
- Tollarová, Blanka (2008), *Naučená závislost: specifický problém integrace azylantů*, Disertační práce, FSS UK, Praha.
- Wacquant, L. (2002) *Body and Soul: Ethnographic Notebooks of an Apprentice Boxer*. Berkeley: University of California Press.

Zvukové prameny:

- All Star Refjúdží Band: *Spas ! – 2009*, Indies MG

- All Star Refjúdží Band (a Michael Romanyshyn): *Hudba z představení Tanec přes plot* – 2008, Divadlo Archa

- *Duha Smíru* (kompilace) – 2009, Diecézní charita Brno

- Újezd / Romale: *Újezd / Romale* – 2003, SUZ

- Újezd: *Světa Barvy* – 2004, Větrné Mlýny