

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Katedra obecné antropologie

Diplomová práce

Refugee music jako performance imigrace

Autor: Jan Skopec

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Samek, M.A.

Praha 2012

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 18.5.2012

.....

podpis

Klíčová slova

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

Abstrakt

Cílem této práce analyzovat hudbu, která souvisí s uprchlictvím a dalšími formami imigrace do České republiky. Konkrétně se jedná o tvorbu Divadla Archa, které se souvisle několik let této věnuje. Při hudební performanci vzájemně spolupracují žadatelé o azyl v České republice s českými a zahraničními profesionálními umělci. Chci analyzovat, jak probíhá vzájemná umělecká spolupráce, jaké významy v tomto konceptu spatřují jednotliví hudebníci a jaké sdělení obažené v hudební produkci má být adresováno publiku. Hudba je přitom zasazena do kontextu celkové umělecké tvorby Divadla Archa spojené s tématikou imigrace. V souvislosti s tím chci zjistit, jaké významy a sdělení v této hudbě a související umělecké tvorbě nachází publikum.

Keywords

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

Summary

The aim of this thesis is analyse a music, which cohere with the refugees and the other forms of immigration in Czech republic. Concretely is about the music, which originate from Archa Theatre, which is few years attending to this theme. In this music performance cooperate the asylum seekers and the czech and foreign professional artists altogether. I want to analyse how this artistically cooperation is proceeding, which meanings the particular musicians consider in this concept and which message of this music should be adress to audience. This music is set in the context of the complex artistic production with the immigration themes of Archa Theatre. The related intention of this thesis is to show, which meanings of this music and the relative artistic production find the audience.

OBSAH

Abstrakt.....	3
1. Úvod.....	5
1.1 Na palubě Archy.....	7
1.2 Výzkumné cíle.....	8
1.3 Metodologie.....	9
1.3.1 Vzorek informátorů.....	11
1.4 Etické aspekty.....	13
1.5 Etnografická pozice při výzkumu a její reflexe.....	14
1.6 Nejednoznačnost pojmů.....	16
2. Teoretické ukotvení.....	17
2.1 Mediální a kulturní diskurs v kontextu globalizace.....	17
2.2 Hudba jako společenský fenomén.....	20
2.3 Národní a kulturní identita v transnacionálním světě.....	21
3. „Refugee Music“.....	22
4. Hlavní linie uměleckého vyjádření Divadla Archa v rámci uprchlických projektů.....	24
4.1 Divadelní projekty.....	26
4.2 Hudba.....	26
4.3 Umělecké workshopy.....	27
5. All Star Refjúdží Band.....	27
5.1 Hudba All Star Refjúdží Bandu.....	29
5.1.1 Charakteristika hudby z pohledu tvůrců.....	31
5.2 Postmoderní hudba.....	35
5.3 Miran Kasem a Gugar Manukjan.....	37
5.4 Texty.....	43
5.5 „On Stage“ performance.....	50
6. Obsah divadelních projektů.....	52
6.1 Uprchlíkův příběh.....	54
6.2 Reflexe české společnosti.....	57
7. Koho chce Archa oslovit.....	59
7.1 Dialogy na útěku.....	59
7.2 Uprchlíká hudba pro české publikum.....	61
8. Sdělení All Star Refjúdží Bandu v kontextu celkové tvorby Divadla Archa v rámci imigrantských projektů.....	64
9. Publikum - dekodování.....	66
9.1 All Star Refjúdží Band.....	71
9.1.1 Hudba.....	71
9.1.2 Texty.....	74

9.2 Divadelní hry.....	77
9.3 Výsledky dekodování – jak projekty působí na publikum.....	79
10. Workshopy.....	82
10.1 Kostelec.....	86
10.2 Hip-hop.....	88
10.2.1 Kostelecká crew.....	91
10.3 Reflexe workshopů.....	93
11. Závěr.....	95
Bibliografie.....	100

1. Úvod

Zvýšený pohyb osob je jedním z charakteristických rysů současného světa, v jehož důsledku se v mnoha ohledech mění jeho podoba. V novověké Evropě začala imigrace vyvolávat výrazné sociokulturní změny zejména po konci koloniální éry. Nejprve v bývalých koloniálních mocnostech, tedy ve státech západní a jižní Evropy; posléze se imigrace rozšiřuje do dalších demokratických a ekonomicky vyspělých států.

V zemích bývalého sovětského bloku je situace jiná, což je způsobeno totalitním režimem, který v této oblasti skončil před více než dvaceti lety. Naopak, ze zemí, jakými 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 zvýšený výskyt lidí z odlišného sociokulturního prostředí, a to zatím spíše jen ve velkoměstech, jako je třeba Praha¹.

Důsledkem toho je skutečnost, že v České republice se téma imigrace v celospolečenské diskuzi výrazněji objevuje teprve v posledních letech. Přitom velká část společnosti je s tímto tématem stále neobeznámena, případně má velmi kusé informace. Většina Čechů rovněž ve svém životě s „cizinci“ - imigranty neudrhuje bližší vztah.

Téma imigrace mě zaujalo právě svou výsostnou aktuálností, a to jak v rámci sociálně vědního diskursu, tak s ohledem na širší společenskou diskuzi. Navíc, jak již bylo řečeno, v České republice se jedná o téma poměrně nové. Po dlouhých úvahách jsem se rozhodl, že se chci na téma imigrace zaměřit ve spojitosti s hudbou. Tu je totiž možné považovat, přinejmenším v některých jejích aspektech, za jakousi kulturní univerzálii. Hudba existovala a existuje snad ve všech lidských společnostech a společenstvích. A jsem přesvědčen, že snad každý (slyšící) člověk má k nějaké hudební formě alespoň minimální vztah. Navíc dnešní hudba velice dobře odráží podobu současného globalizovaného světa, kdy je ovlivňována právě jednak akcelerující migrací osob rozličných kultur, jazyků a národností po celé planetě, jednak intenzivním prouděním informací prostřednictvím médií a informačních technologií.

¹ Existují však výjimky potvrzující pravidlo, 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 však důsledkem toho, že již za bývalého režimu u nás začalo žít určité množství lidí s vietnamským občanstvím.

Předkládaná práce je rozdělena do několika tematických okruhů. V úvodu vysvětluji, kde a v jakých souvislostech jsem se pohyboval v terénu, od koho jsem získával informace, jakou metodologii jsem zvolil, jaké etické konotace výzkum má a konečně se na těchto místech snažím reflektovat svoji pozici výzkumníka. Následuje teoretická část a po ní pak samotné empirické kapitoly tvořící jádro diplomové práce. Empirická sekce je rozdělena do tří hlavních tematických částí. První, nejrozsáhlejší se věnuje skupině All Star Refjúdží Band. Tvorbu tohoto hudebního tělesa dávám do souvislostí s divadelními projekty Divadla Archa s imigrantskou tematikou. Druhá část pojednává o tom, jak publikum přijímá tvorbu All Star Refjúdží Bandu, a to opět v kontextu celkové umělecké tvorby divadla, která se týká tohoto tématu. Třetí část se zaměřuje na přímou uměleckou spolupráci Archy s žadateli o azyl, která se odehrává během workshopů v „uprchlických táborech“. Tato workshopová reflexe těsně souvisí se samotnou tvorbou All Star Refjúdží Bandu a obsahem divadelních představení. V závěru shrnuji poznatky získané během výzkumu a reflektuji je v souvislostech zvoleného teoretického přístupu.

1.1 Na palubě Archy

Když jsem se rozhodl pro téma své práce, měl jsem jasný cíl: dostat se na jistou dobu do zařízení pro žadatele o azyl v České republice. S ohledem na dostupnost místa jsem vybral Pobytové středisko v Kostelci nad Orlicí v Královéhradeckém kraji; zde jsem chtěl prostřednictvím zúčastněného pozorování získávat relevantní informace k tématu.

Bohužel záhy jsem začal zjišťovat, že dostat se na půdu Pobytového střediska nebude tak snadné, jak jsem si myslel. Po mnoha telefonátech s osobami, v jejichž kompetenci bylo povolit mi vstup do areálu, jsem svou snahu o dlouhodobější pobyt v tomto zařízení vzdal. Rozhodl jsem se tedy pro taktický manévr, díky němuž bych se mohl do 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 vedení tábora zamítlo přístup do terénu definitivně.

Byl jsem nucen hledat novou strategii. Krátce po zamítnutí vstupu do tábora přijíždím na pozvání Kirila Christova, zaměstnance SUZ, opět do Královéhradeckého kraje, do Kostecké Lhoty, vzdálené jen pár kilometrů od Kostelce. Na zdejším fotbalovém hřišti se koná Uprchlícká olympiáda, pořádaná právě SUZ. Večerní program tvoří hudební a taneční produkce mladých lidí z kosteleckého Pobytového střediska. 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. Dochází k tomu zvláštním konspiračním způsobem, kdy se do tábora dostávám jako člen Divadla Archa. Trávím zde velice zajímavé dny. A věc nevídaná, v táboře dokonce i přespávám.

Po ukončení workshopu se mým výzkumným terénem stává produkční dům Divadla Archa. Nakukuji pod pokličku umělecké práce Archy s žadatelem o azyl a snažím se získávat přínosné informace o jejich působení v táborech v minulosti. Začínám vést interview s vybranými členy All Star Refjúdží Bandu. Stávám se návštěvníkem samostatných koncertů kapely a účastním se rovněž divadelních představení, v jejichž rámci kapela vystupuje. Navštěvuji také zkoušky kapely. S několika členy All Star Refjúdží Bandu navazuji příjemný mezilidský vztah. Všechny tyto okolnosti vedly k vymezení výzkumného cíle práce.

1.2 Výzkumné cíle

Tato práce se zabývá uměleckou činností Divadla Archa týkající se tematiky uprchlictví, respektive imigrace, přičemž je důraz kladen zejména na hudbu. Ta je přitom nahlížena ve spojitosti s divadelními performancemi a s uměleckými workshopy pořádanými v „uprchlických

táborech“. S nimi totiž tvoří v rámci uměleckých uprchlických projektů tohoto pražského divadla organický celek.

Chtěl jsem se dozvědět, jaké významy se snaží do své tvorby vkládat samotné Divadlo Archa, nebo přesněji řečeno, konkrétní umělci zainteresovaní na těchto projektech. Analyzuji, jaké sdělení by chtělo divadlo prostřednictvím těchto hudebně scénických performancí adresovat svému publiku, a zároveň se snažím přijít na to, jaké významy v hudebně scénických performancích Archy spatřuje samotné publikum. Zajímám se o to, jak jednotliví diváci dešifrují sdělení Archy a jakými způsoby ho na sebe nechávají působit. Zjišťuji tedy, zda jednotliví umělci z Archy mají na svou společnou tvorbu stejné náhledy, popřípadě v čem se vkládané a shledávané významy v tvorbě u konkrétních umělců liší. Obdobně zkoumám, jaké jsou podobnosti a rozdíly v tom, jak sdělení uměleckých performancí dešifrují jednotliví diváci.

Při stanovení výzkumných cílů této práce jsem vycházel z diskursu kulturních a mediálních studií, konkrétně z konceptů „textuální/kontextuální problematiky“, „aktivního publika“ (Ang 1996) a „encoding/decoding modelu“² (Hall 1980). Proto při analýze pracuji s hudebně scénickými performancemi jako s mediálním textem.

1.3 Metodologie

V rámci svého výzkumu jsem kombinoval několik metod. Zúčastněné pozorování, zaznamenávané do terénního deníku, jsem doplňoval pořizovanými interview. Techniku zúčastněného pozorování jsem volil jak při hudebních a divadelních zkouškách Archy, při koncertech kapely a divadelních vystoupeních, tak při workshopech v Pobytovém středisku v Kostelci nad Orlicí. Snažil jsem se přitom dostat co nejbližší k informátorům a prostřednictvím neformálních rozhovorů si získat jejich přízeň, abych se dozvěděl potřebné informace.

Velká část materiálu použitého v mé práci pochází z rozhovorů. Ty jsem vedl s členy All Star Refjúdží Bandu a dalšími lidmi, kteří jsou spjati s Divadlem Archa a jeho uměleckými projekty a jeho uměleckými projekty zaměřenými na imigrantskou tematiku. Dále jsem hovořil

² Volím tento anglicismus z toho důvodu, že dle mého přesvědčení není v češtině možné nalézt plnohodnotný ekvivalent. Překládám-li dále v textu výrazy samostatně, „encoding“ překládám jako „zakódování“ nebo „kódování“, „decoding“ jako „dekódování“.

s vybranými šesti lidmi, kteří tvořili publikum kapely All Star Refjúdží Band a divadelních představení Archy. Rozhovory, které jsem vedl, mají polo – strukturovanou povahu, kdy jsem se do určité míry držel předem připraveného interview guide (Bernard, 2001). Snažím se přitom vést interview takovým způsobem, aby diskuze mohla probíhat neformálně a uvolněně. Proto nechávám v určitých momentech diskuze volný spád. „Dotazovaný“ se tak může víc uvolnit a má možnost se nenuceně rozhovět.

Rozhovory s lidmi spojenými s Archou i rozhovory s publikem jsem nahrával a z nahrávek jsem pořizoval přepisy. V přepisech používám jazyk nespisovný, tj. zachovávám autentickou formu vyprávěného. Jen 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 totiž zcela doslovně. Některým větným spojením dávám při transkripci ucelenější podobu. Tímto způsobem se tak pokouším být vlídnější ke čtenáři těchto přepisů. Snažím se o to, aby rozhovory byly čtivé a zároveň vystihovaly narátorův způsob vyjadřování a jeho osobnost. U rozhovorů s publikem All Star Refjúdží Bandu jsem se rozhodl zvolit přepisy, které jsou víceméně doslovné.

Transkripcí rozhovorů jsem získal velké množství materiálu určeného pro následnou analýzu. Přepisy rozhovorů s lidmi z okruhu Divadla Archa čítají cirka sedmdesát stran (A4), přepisy s diváky čítají zhruba třicet stran. Materiál jsem organizoval pomocí kódování. To jsem prováděl přímo v programu, ve kterém jsem nahrávky rozhovorů přepisoval (Microsoft Word). Za pomoci tohoto kódování jsem vytvořil 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 se snažil formulovat závěry.

Vzhledem k tomu, že jsem transkripcí interview získal rozsáhlý materiál, mohl jsem porovnávat jednotlivé výpovědi a získat tak ucelenější vhlad do problematiky. Na druhou stranu jsem byl nucen k velmi selektivnímu výběru při tom, jaké pasáže interview (a s jakými informátory) na patřičných místech použiji. Snažil jsem se volit k jednotlivým aspektům tématu ty nejvýstižnější pasáže z hlediska stanovených cílů práce. Závěry tohoto textu mohou být do určité míry ovlivněny subjektivní interpretací a selekcí materiálu získaného z interview.

V následujících fázích práce, souběžně se vznikajícím textem, jsem prováděl mediální analýzu. Umožnila mi pokračovat v nové výzkumné perspektivě. „Post–terénní“ etapu při

kontaktu se zpracovávanou látkou je možné charakterizovat jako snahu o zaujmutí pozice z odstupe. Od opuštění terénu k dopsání finální verze textu uplynula dlouhá doba (dva roky). S časem se proměňovala má pozice, z které jsem pracoval s nashromážděným materiálem. Zpočátku jsem si nedokázal při vyhodnocování materiálu udržet patřičný odstup. To se měnilo s prodlužujícím se časem mé práce s tématem a já jsem tak s materiálem mohl pracovat s větším nadhledem a mohl jsem zaujmout kritičtější přístup. Nicméně pobyt v uprchlickém táboře mě v mnohém ovlivnil. S ohledem na to, že jsem mohl poznat zdejší životní marast žadatelů o azyl, jsou mi umělecké projekty Archy v mnoha ohledech sympatické. Na některých místech textu tyto tendence zřetelně vystupují a já se k nim vědomě přiznávám.

Při mediální analýze jsem na jistých místech volil sémiotický přístup nebo postupy, které mají rysy sémiotické analýzy. Prováděl jsem kritický rozbor hudby a divadelních performancí. Skladby All Star Refjúdží Bandu jsem rozebíral jednak po čistě hudební stránce, kdy jsem se hudbu snažil dávat do souvislostí současné světové hudební scény, jednak jsem analyzoval texty, jejichž obsah jsem dával do souvislostí s divadelními představeními. Při analýze jsem čerpal ze zúčastněného pozorování prováděného při koncertech, zkouškách a divadelních vystoupeních. Pracoval jsem s audio záznamy na CD. Analyzoval jsem rovněž dokument Pavla Kouteckého „Krásnej život budu mít“, který mapuje činnost Archy v uprchlických táborech. Často jsem se rovněž pohyboval v on-line prostředí, kam se hudba, umění a ostatně velká část celého našeho společenského kontaktu a komunikační prožívané roviny přesunula. Zkoumal jsem zde hudební klipy a záznamy živých vystoupení, záznamy debat v televizi, sbíral jsem informace na webu kapely.

1.3.1 Vzorek informátorů

Snažil jsem se shromáždit účelový vzorek³, abych 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

³ V originálu – „purposive sampling“.

důvodů jsem se však rozhodl popsat vybraný vzorek publika až v kapitole, kde jsou přepisy rozhovorů použity, abych usnadnil čtivost textu.

Při práci s Divadlem Archa jsem byl nucen zvážit, kteří z informátorů by mohli být 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 se členy All Star Refjúdží Bandu, kterými byli⁴:

Jindřich Krippner – *tenor saxofon, zastupující kapelník a produkční Divadla Archa, který se podílel na třech představeních z cyklu Dialogy na útěku*⁵

Jing Lu – *vokály, housle, Čiňanka, 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*

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

Vzorek členů All Star Refjúdží Bandu jsem doplnil ještě dvěma interview s těmito dotazovanými:

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.*

⁴ 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 dotýčný azylant.

⁵ Všechna představení z tohoto projektu těží z práce Archy s žadateli o azyl.

1.4 Etické aspekty

S etickými problémy jsem se v rámci výzkumu setkal především v Pobytovém středisku v Kostelci nad Orlicí. Pramenily z mých nejistých možností návštěv tábora, z nejisté délky pobytu informátorů v zařízení a v České republice vůbec, a konečně z nepříjemné životní situace informátorů.

Pohyboval jsem se zde 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. Přitom pravděpodobnost získání azylu je velmi malá a délka pobytu klientů v Pobytových střediscích v České republice je značně nejistá. Tito lidé zde žijí odloučení od svých příbuzných a přátel, kteří žijí v zemi, již žadatelé o azyl opustili⁶, takže jejich psychické rozpoložení není nejlepší. Do těchto podmínek přijíždím já. Snažím se spřátelit s místními, vyzvídám. Navazuji zde bližší osobní vztahy a získávám důvěru informátorů. Následně přichází zákaz ke vstupu ze strany vedení Pobytového střediska a já bez jediného vysvětlení, bez rozloučení na dlouhou dobu zmizím. Mí informátoři tak mohli nabýt přesvědčení, že jsem je sobecky využil: tvářil jsem se jako kamarád, abych získal patřičné informace, a poté jsem bez jediného slova zmizel, oni už se pro mě stali nepotřebnými - tak se jim to mohlo jevit.

Do tábora jsem se následně vrátil až po několika měsících, na samém konci 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. 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 Lhotách⁷. Z jejich hip – hopové party tak zbyly trosky.

⁶ 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.“

⁷ 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 zemi (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 patřičné úřady. Oni zůstali v celém procesu migrace docela bezbranní.

Během těch fází výzkumu, kdy jsem se stýkal s lidmi z Divadla Archa, respektive z kapely All Star Refjúdží Band, žádná větší etická dilemata nevyvstala. 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 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 slouží v transformované podobě jako inspirace pro tvorbu All Star Refjúdží Bandu i pro scénáře divadelních her. Nechtěl jsem, aby to při rozhovorech vypadalo, že je coby osobnosti redukuji pouze na „uprchlíky“ a že bažím po jejich prožitých strážních. Vše ale ve výsledku proběhlo nenuceně a uvolněně. Žádná etická dilemata nenastala ani v souvislosti se zvolenou metodikou při interview s publikem All Star Refjúdží Bandu.

Transkribovaná interview jsem poslal všem informátorům k autorizaci. Stejně tak jsem dotyčné seznámil s tím, za jakým účelem s nimi interview vedu a v jakém kontextu budu s transkribovanými pasážemi pracovat.

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 informátory. Pro toto porozumění je přitom důležitá antropologova reflexe této interakce, tedy vlastní sebereflexe při interakci s druhým. Mezi antropologem a informátorem existují odlišnosti ve sféře společenské, kulturní, v historii místa odkud oba pocházejí, etc. Interakce je přitom možná na základě toho, co mají oba přes veškeré odlišnosti společného. To, co sdílí, se mění a díky vzájemným kontaktům se postupně rozšiřuje. Tyto sdílené oblasti zároveň dávají podobu budoucím interakcím.

Se zřetelem na tyto myšlenky jsem se snažil u svých informátorů nalézat co nejvíce oblastí, které máme společné. V Pobytovém středisku v Kostelci jsem získával informace zejména od adolescentů. Postupně se mi podařilo překonat jejich počáteční rezervovanost. Snažil jsem se

vystupovat v roli jejich staršího kamaráda, který jim rozumí a který poslouchá podobnou hudbu jako oni. Opustili počáteční vykání a začali mi tykat, v mé přítomnosti se chovali bezprostředně. Nicméně paradoxně mi následně tento přístup můj pobyt v terénu velmi zkomplikoval. Má snaha o co největší sblížení s klienty se totiž stala trnem v oku vedení tábora. Vedení spatřovalo v mé přítomnosti v zařízení nebezpečí ohrožující soukromí zdejších klientů. Od chvíle, kdy jsem se do tábora navzdory zákazu vstupu dostal s Divadlem Archa na umělecký workshop, tak se začala měnit má identita výzkumníka.⁸

Na workshop jsem přijížděl se zajímavou etnografickou identitou. Ocitl jsem se zároveň v pozici „insidera“ a „outsidera“ v podobném smyslu, jak se o tom ve své práci zmiňuje P. Bourgois (1995). V těchto dvou polohách jsem byl vnímán jak umělci z Archy, tak lidmi z tábora, které jsem znal ze svých minulých návštěv. Lidmi z Archy jsem byl během workshopu vnímán jako pomocník („kolega“) a zároveň jako student, který sem přijel za účelem získání určitých informací. Pro mladé muže a ženy z tábora jsem byl na workshopu ten, kterého už znají: student, který se zajímá o hudbu a který se s nimi chce přátelit. Zároveň jsem se ale pro ně ocitl v pozici, ve které mě neznali. V jejich očích jsem se stal členem Archy, umělcem. Během tohoto workshopu jsem rovněž jako výzkumník působil v roli „participant-as-observer“ (Runcie 1980), neboť na workshopu jsem se aktivně podílel a přitom používal metodu zúčastněného pozorování.

Následně jsem se ve svém výzkumu soustředil na All Star Refjúdží Band, respektive Divadlo Archa. V počátečních fázích jsem se snažil těžit ze své pozice během workshopu, kdy jsem lidi z Archy blíže poznal. Během získávání informací jsem se snažil vystupovat jako „známý“ (kamarád), respektive jsem tak vystupoval v situacích, kde to bylo vhodné. V případě interview s režisérkou a členkou All Star Refjúdží Bandu Janou Svobodovou nebo v případě ředitele Divadla Archa Ondřeje Hraba tato pozice vhodná nebyla vzhledem k jejich věku a sociální pozici dané kariérou vybudovanou v divadelní branži. V těchto případech jsem zachovával spíše odměřenější přístup žurnalisty. S mnoha informátory jsem se sblížil více: s některými jsem strávil chvíle v restauračních zařízeních, Philipp Schenker mě pozval na několik svých sólových divadelních projektů, od Mirana Kasema jsem byl pozván domů na večeři a nechal se rovněž ostříhat v kadeřnickém salonu, kde pracuje.

Ve fázích výzkumu, kdy jsem se soustředil na All Star Refjúdží Band, jsem se jako výzkumník pohyboval v rolích „známého“, studenta, žurnalisty až divadelního kritika (trochu

⁸ A ostatně i místo a předmět výzkumu.

nadneseně řečeno). Obdobné role jsem zaujímal ve fázi výzkumu, kdy jsem se soustředil na interview s publikem. Určitý rozdíl bych viděl snad jen v tom, že zde má role „známého“ v některých chvílích přecházela do role „kamaráda“, což bylo způsobeno tím, že s některými informátory jsem již před začátkem výzkumu udržoval osobní přátelský vztah.

Během svého výzkumu jsem se snažil nepodléhat iluzi, že stojím vně zkoumané problematiky. Výzkumník svou přítomností zkoumanou realitu určitým způsobem ovlivňuje. 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, Runcie 1980). Můj způsob chování v terénu a mé vztahy k jednotlivým informátorům tedy ovlivňovaly podobu získaného materiálu. Stejně tak závěry mé práce byly ovlivněny interpretacemi interpretací (zkoumané reality) mých informátorů.

1.6 Nejednoznačnost pojmů

V (širší společenské) diskuzi o problematice imigrace v České republice do značné míry splývají pojmy, kterými bývá imigrant označován. I mně následkem této nejednoznačnosti v textu často splývají označení „uprchlík“, „žadatel o azyl“, „azylant“, „migrant“ nebo „imigrant“. Stejně tak Pobytovému středisku⁹ často připadne označení „uprchlický tábor“. Tyto volné pojmové přechody jsou zrcadlením skutečnosti, že jsou charakteristické pro všechny zainteresované, s kterými jsem hovořil: pro hudebníky, divadelníky i zaměstnance Správy uprchlických zařízení. Toto splývání pojmů je velice rozšířené i v českém mediálním diskurzu, který se týká imigrační tematiky (Křížová 2007).

Záměna pojmů může být často použita pro zjednodušení a úspornost výrazu. Projevuje se například frekventovanějším užíváním termínu uprchlík, tedy slova, které je kratší a v řeči snadněji použitelné než úřední označení žadatel o azyl. Ovšem záměna má určité důsledky: použijeme-li totiž označení „uprchlík“ místo oficiálního označení, mění se do jisté míry význam, neboť tato označení nejsou ve všech kontextech zcela synonymní.

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

Termín „uprchlík“ v sobě totiž neobsahuje pouze právní vymezení statusu či vymezení společenské a osobní situace, ale váže se k němu mnoho sémantických konotací a sociokulturních asociací, které jsou v rámci společnosti relativně ustálené. Uprchlík je velkou částí společnosti vnímán jako osoba, která se ocitla v nouzi a na základě jakéhosi morálního imperativu vzniká požadavek dotyčným pomáhat (Tollarová 2008).

2. Teoretické ukotvení

2.1 Mediální a kulturní diskurs v kontextu globalizace

Hudba a divadelní performance budou v této práci chápány jako „mediální texty“ a při analýze se budu často pohybovat v rámci diskursu kulturních a mediálních studií. Tato vědní disciplína se přibližně od osmdesátých let přibližuje antropologii, neboť se v ní začínají hojně využívat etnografické přístupy. Empirickému, kvalitativnímu výzkumu začala být dávána přednost před výzkumem kvantitativním (Barker 2006). Výzkumy v rámci mediálních a kulturních studií se vyznačují dekonstruktivními a eklektickými přístupy, etnografie je dále kombinována se sémiotickými či sémiologickými modely analýzy (Ang 1996). Jedná se o takzvanou „text/context problematic“, kdy „textová analýza musí být kombinována s analýzou sociálních podmínek její existence“ (Ang 1996: 20). Podobně uvažuje Stuart Hall (1980), který vytvořil „encoding/decoding model“, v jehož rámci se zabývá delikátním vztahem mezi mediálním textem a jeho „čtenářem“. Střet textu a čtenáře je pozorován v sociokulturním kontextu, do kterého je zasazen.

Mediální komunikace dnešní doby probíhá v transnacionálním prostoru a je nutné na ni pohlížet v globálním kontextu. Je třeba se zmínit o nejdůležitějších aspektech tohoto globalizovaného, transnacionálního prostoru, neboť právě on vytváří nejvšeobecnější sociokulturní rámec mediální komunikace.

V důsledku masového používání moderních informačních a telekomunikačních technologií dochází k časoprostorové kompresi, kdy se napříč lidskou společností mění prožitek času a prostoru. Zároveň s tímto jevem dochází k rozpínání a natahování sociálního života. Informace jsou dostupné pro velké množství lidí. Lidé jsou více v kontaktu a sociální život je provázanější a zhuštěnější (Giddens 1990, Harvey 1989). Se zrychlujícím se prouděním informací po celém glóbu se zároveň zvyšuje intenzita migrujících lidí (Appadurai 1996). Světový prostor se stává do značné míry transnacionálním (Szaló 2007).

V těchto podmínkách nutně dochází ke kulturním změnám. Na kulturu coby způsob, jímž je uspořádán lidský život prostřednictvím určitých praktik a symbolické reprezentace tak, aby dával konkrétnímu jedinci smysl (Inda, Rosaldo 2008), je v současnosti možné pohlížet jako na „rozporný, neustále probíhající a otevřený sociální proces produkce, cirkulace a spotřeby“ (Ang 1996: 31). Rysem současné doby je kulturní rozdrobenost, kdy je jedinec vsazen do mnoha kulturních praktik. Kultura přestává být pevně připoutána ke konkrétnímu místu. Lokální kultury ztrácejí svoji autonomii a oddělenost a jsou svázané s globálním děním. Konkrétní lokalita je ovlivněna globálními vlivy, jako je proudění informací, osob, kapitálu. A naopak tato konkrétní lokalita specifickým způsobem ovlivňuje globální sféru (Appadurai 1996, Ang 1996). V mediální komunikaci dochází v současnosti k diversifikaci, fragmentaci a demasifikaci publika. Příjemci mediálního sdělení mají na výběr z mnoha druhů médií a podob vysílaných mediálních obrazů. Z toho důvodu se zejména konvenční média, jako je televize a rádio, snaží konkrétním sdělením, ušitým takříkajíc na míru, oslovit „svého“ diváka (Ang 1996).

„Přijímání“, „konzumace“ či „dekódování“ mediálního proudění jsou odvozené a zjednodušené výrazy pro označení velmi komplexního jevu. „Poslouchání“ hudby nebo „sledování“ divadelní performance jsou označení pro multidimenzionální lidské chování, kdy je specifickým způsobem přijímán, respektive dekódován, symbolický materiál. Čtenář s mediálními sděleními určitým způsobem pracuje a zasazuje si je do souvislostí svého života. Není jej možno chápat jako vězně mediálního „textu“, protože způsob čtení a následná specifická interpretace, případně konstrukce významu má mnoho sociokulturních kontextuálních souvislostí. Mediální sdělení tudíž nemusí být přijímáno v takové podobě, v jaké byl jeho tvůrci zamýšlen, protože samotný „čtenář“ textu přispívá k tvorbě významu (Ang 1996).

Do centra zájmu se tak dostává „význam“, který 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 značí, nebo mají hodnotu něčeho jiného. Cílem je čtení, respektive dešifrování tohoto významu, kdy je kladen důraz na intenci sdělení, spíše než na jeho doslovnost (Barthes 2004). Právě Barthes hledá v mediálních sděleních jakýsi mytický základ, „pravý“ význam sdělení adresovaného divákovi. Jenže je třeba zdůraznit, že význam netkví pouze v textu samotném, kdy bychom se při volbě správného způsobu čtení mohli dostat k jeho „opravdovosti“ či „skutečnosti“. Text může mít mnoho významů v závislosti na způsobech jeho dekodování.

Kódování mediálního významu jeho producentem nemusí korespondovat s dekodováním významových sentencí příjemcem (Hall 1980). Samozřejmě, že je možné většinou předpokládat jistou míru shody mezi tím, co mělo být řečeno a následným porozuměním diváků, jinak by mediální text často přestával plnit svůj smysl. Tato shoda nicméně není daná, přirozená, ale až aposteriorně konstruovaná. Ien Ang (1996) pracuje s konceptem „aktivního publika“. V jeho rámci je zdůrazňováno, 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 diskursivní figura postmodernismu. Proto jsou způsoby dekodování mediálního materiálu konkrétními diváky velice různorodé.

Kdybychom se chtěli dopustit jisté generalizace a zjednodušení, mohli bychom čtení mediálního textu zařadit do tří hypotetických pozic (Hall 1980). Existuje hegemonně-dominantní dekodování, kdy čtenář přijímá „preferované významy“ textu. Jedná se o příklad transparentní komunikace, protože ve sdělení příjemce nalézá to, co je zamýšleno při jeho zakódování. Čtenář se dále může nacházet v pozici, kdy se jeho dekodování textu nachází v částečné shodě s jeho producenty a čtení probíhá z pozice vyjednávání se záměry producenta sdělení; v podstatě je uznána legitimita preferovaných významů, ale za jistých okolností čtenář provádí vlastní rozhodnutí a úpravy (Barker 2006). Konečně ze strany příjemce sdělení se může také jednat o dekodování, které je zcela odlišné od původních záměrů jeho producentů a příjemce tak v textu nachází zcela odlišné významy¹⁰.

Produkce a reprodukce významu a smyslu v sobě obsahuje také určité operativní formy sociální moci. Mediální komunikace je interaktivní proces, v kterém probíhá boj o význam.

¹⁰ To ovšem neznamená, že ve všech případech tohoto způsobu dekodování čtenář nerozumí preferovaným významům textu. Může jim rozumět a přitom záměrně odmítnout.

Mediální texty tak rovněž souvisí s mocenskými vztahy na poli ekonomickém, politickém a sociálním (Hebdidge 1979).

2. 2 Hudba jako společenský fenomén

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

Hudba je sociokulturní fenomén, jehož jádrem je uchopení zvuku člověkem. Základními hudebními složkami jsou rytmus, melodie a harmonie. Jedná se o seskupení uměle vytvořených zvuků, převážně tónů, o určité výšce, síle, délce a barvě (Bortel 2008). Důležitou složkou velké části hudebních skladeb je rovněž text.

Od šedesátých let minulého století se hudbou začíná zabývat nově vzniklá vědecká subdisciplína - hudební antropologie, která navazuje na etnomuzikologické výzkumy. Prizmatem hudební antropologie je možné hudbu chápat třemi různými způsoby: jako znějící fenomén, jako způsob lidského chování a jako výsledek lidských náhledů a představ¹¹ (Merriam 1964 in Bortel 2008). Hudbu je možné konceptualizovat především jako umění, prostřednictvím něhož jsou vyjadřovány emoce. Je provozována v reálném čase a v jejím obsahu se promítají vnitřní psychické stavy a reakce zúčastněných hudebníků i posluchačů (Rice 2001).

Hudba je rovněž sociální chování, jehož prostřednictvím může být demonstrována pozice ve společnosti, případně opozice vůči ní. Je to symbol, text určený k následné interpretaci. „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). Obliba určitého hudebního směru odkazuje 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). Uvedu-li jednoduché a nikterak komplexní příklady, tak s ohledem na tuto hypotézu je možné přinejmenším ve smyslu

¹¹ V originálu: „conceptualization“

pravděpodobnostní tendence předpokládat, že český posluchač hip-hopu, ska nebo reggae nebude rasista a bude zastávat tolerantní přístup k měkkým drogám. Fanoušek skinheadských kapel s neonacistickými texty s vysokou pravděpodobností nebude obdivovatelem romského či židovského kulturního dědictví a nebude zastávat pacifistický náhled na svět. Pravověrný punker zřejmě nebude obhajovat jednání byznysmenů z Wall Street a bude mu sympatická jistá míra společenské revolty.

Jaká je podoba hudby ve světě s transnacionálními a globalizačními aspekty? 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, se svým specifickým soundem a speciálními hudebními 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. V rámci globálních informačních toků je hudební scéna pestřejší a v důsledku toho je lokální hudba vystavena mnoha výzvám a inspiracím (Wai Chung Ho 2003).

2.3 Národní a kulturní identita v transnacionálním světě

Transnacionalizace mediálních toků a prolínání globálního a lokálního dává vyvstat otázkám týkajícím se národní a kulturní identity. Prostřednictvím mediálního proudění procházejí identity všeho druhu rekonstrukcí, redefinicí a dekonstrukcí (Ang 1996). Transnacionální média národní hranice překračují a boří. Zároveň ovšem moderní média specifickým způsobem „národní identitu“ podporují (Szaló 2007, Ang 1996). Migrantů totiž mohou také v zemi, do které přesídlili, být prostřednictvím internetu či satelitního vysílání účastní situace země svého původu.

Národnost a národní kultura je společenský konstrukt. V době svého vzniku byl podporován mytickým vyprávěním, které pojednává o rané fázi existence konkrétního národa. Posléze je významně doplněn nacionalistickým diskursem devatenáctého století, který mýtus národní jednoty dále rozvíjí a podporuje (Busia 1998, Bennett 1998). Není ovšem možné předpokládat, že národní identita přirozeně existuje jako statická entita. Jedná se o dynamickou a

mění se skutečnost, která je ve vztahu s mnoha kulturními a sociálními faktory, jako je například náboženství, region narození, ekonomická vrstva, gender, „rasa“, politické přesvědčení (Ang 1996, Langer 1998).

V druhé polovině 20. století na půdě západních demokracií vznikl jako reakce na zvýšené proudění migrujících lidí projekt „multikulturalismu“. Jedná se o liberální diskurz, který se opírá o křehký požadavek tolerance a respektu všech členů společnosti. Cílem měla být harmonická existence v jistých ohledech odlišných skupin v rámci demokratického politického a společenského uspořádání. Minoritní skupiny si přitom měly ponechat svoji odlišnou identitu, kterou se liší od většinové společnosti (Bhabha 1998).

Projekt multikulturalismu je založen na předpokladu společné „identity“ konkrétní skupiny – například identity kulturní, etnické nebo genderové (Bennett 1998). To je ovšem poněkud zrádné a do určité míry se jedná o překroucení sociální reality, protože imigranti přichází do hostitelské země s multiplicitními identitami (Busia 1998). Po příchodu do cílové země navíc dochází ke kulturní hybridizaci, na jejímž podkladu imigranti v rámci multikulturní společnosti 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, protože ve skutečnosti nefunguje úplně bezproblémově. Podle mnohých teoretiků je potřeba změnit koncept multikulturalismu tak, aby nebyla předpokládána přirozená existence komunit, jejíž konkrétní členové by sdíleli nějakou společnou identitu.

3. „Refugee Music“

Na hudební scéně není spojení interpretů s termínem „refugee“¹² ničím neobvyklým. S tímto slovem se pracuje v textech, hudebníci vystupují na akcích, jejichž charakteristikou je angažovanost v problematice uprchlictví. Hudebníci, kteří jakýmkoliv způsobem odkazují na termín „refugee“, jsou (do jisté míry) společensky angažovaní. Chtějí se svou tvorbou vyjádřit k migraci lidí, respektive k uprchlictví.

¹² V češtině „uprchlík“

Se slovem „refugee“ se často spojovala legendární newyorská, soul–hip-hopová formace Fugees. Na české hudební scéně na tematiku upozorňovali například pražští United Flavour. Hudební akce zaměřené na téma uprchlictví u nás pořádají různé neziskové organizace. Na tomto poli je aktivní zejména nezisková organizace Berkat. Každoročně pořádá dvoudenní „Refu fest“ na pražské Kampě, kde vystupuje široká paleta hudebníků. Tématem se částečně zabývá i Respect Festival pořádaný produkční skupinou Rachot na pražské Štvanici.

Ovšem pouze ve výjimečném případě v České republice narazíte na kapelu, která je alespoň částečně tvořena hudebníky z řad samotných uprchlíků. Takovou kapelou je All Star Refjúdží Band, který vznikl pod křídly pražského produkčního domu Divadla Archa. Tomuto hudebnímu tělesu bude věnována podstatná část následujících stránek.

Nicméně skutečným pionýrem na české scéně „refugee music“ byla 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 tematikou uprchlictví přizvalo 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 muzikanti z Újezdu. Akordeonista Gugar Manukian a kytarista Marián Leczó. Prvně jmenovaný se stal jednou z největších hudebních osobností All Star Refjúdží Bandu.

Hudebníci z řad žadatelů o azyl se na veřejnosti prezentovali ještě v rámci jednoho projektu. V roce 2010 vydala 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 setkání financované Charitou Hradec Králové. Konají se třikrát do týdne pod vedením paní Alvíny, která v minulosti úspěšně prošla azylovou procedurou. Po exilu do České republiky musela ve své rodné Arménii zanechat úspěšné kariéry popové zpěvačky a televizní moderátorky. Lidé, kteří navštěvují tato setkání, se účastní různých hudebních akcí. Každý rok je například můžete vidět na pražském Refu festu.

Je signifikantní, že skupina Újezd vznikla na popud mladého českého angažovaného umělce. Nápad založit kapelu přišel ze strany tehdejšího zaměstnance SUZ, nikoliv ze strany samotných uprchlíků, respektive klientů SUZ. Hudební setkání v Kostelci nad Orlicí jsou pořádána z financí české církevní organizace a „umělecká vedoucí“ paní Alvína je zaměstnankyní této organizace. Z pohledu žadatelů o azyl přichází impulzy ke společné hudební tvorbě zvenčí, z české strany. Nejedná se tedy o iniciativu samotných azylantů (výjimkou je hip-hopová skupina mladých lidí, která vznikla v kosteleckém táboře z bezprostřední iniciativy svých členů). Obdobným způsobem vznikl také All Star Refjúdží Band. S nápadem na vznik této kapely přišli pražští umělci, kteří se tématem uprchlictví již delší dobu aktivně zabývali. V tomto případě je tento faktor o to výraznější, že v kapele v současnosti působí pouze dva azylanti. U všech zmíněných hudebních projektů se tedy jedná o určitý umělý konstrukt, kdy se zaangažovaný jedinec nebo instituce rozhodne dát dohromady hudebníky různých národností a kultur.

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

V roce 2001 vznikl v Divadle Archa nápad umělecky zpracovat téma žadatelů o azyl. Práci na tomto projektu Archa začínala společně s respektovanou nizozemskou divadelní skupinou Dogtroep, která se věnuje site-specific tvorbě¹³. Následný rozpad Dogtroep však způsobil, že se Archa projektu začala věnovat sama. Umělci z Archy začali jezdit do Pobytových středisek určeným žadatelům o azyl, kde pořádali 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 tematikou:

¹³ Divadelní tvorba věnující se sociální a kulturní problematice a tematice.

„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.“

Druhým impulzem pro uskutečnění tohoto uměleckého projektu byla inspirace divadelní skupinou Dogtroep. Ředitel Archy byl nadšen ze site-specific tvorby těchto holandských umělců a něco podobného chtěl udělat v České republice. Proto se s Dogtroep domlouvá (na víceméně neuskutečněné) spolupráci. Volba tématu padá právě na žadatele o azyl.

Hlavním motivem pro realizaci tohoto projektu byly tedy umělecké ambice pražského divadla. Cílem bylo vytvořit atraktivní umělecký projekt se sociální tematikou, jehož prostřednictvím by se mohli umělci ke konkrétnímu tématu vyjádřit. Žadatelé o azyl v ČR se z tohoto pohledu jeví jako velmi zajímavá látka. Byl to fenomén tabuizovaný, vzbuzující rozporuplné reakce, dostatečně atraktivní a na české scéně dosud umělecky nezpracovaný. Mezi žadateli o azyl a umělci tak vznikne specifický vztah. Situace žadatelů o azyl poslouží divadlu k realizaci uměleckých ambicí a k možnosti prezentovat se s atraktivním tématem na veřejnosti. Divadlo prostřednictvím projektu může veřejně zviditelnit situaci žadatelů o azyl a přispět tak svými náhledy k veřejné diskuzi týkající se této problematiky.

Činnost Divadla Archa ve spojitosti s tematikou uprchlictví má tři hlavní linie. Jsou to divadelní projekty, hudební projekty a umělecké workshopy pořádané přímo v zařízeních určených pro žadatele o azyl.

4.1 Divadelní projekty

Způsob umělecké práce je u všech divadelních her, vzniklých v rámci tohoto projektu, identický. Je založen na spolupráci profesionálních umělců s neherci z řad žadatelů o azyl. Jako první spatřilo světlo světa již zmiňované představení *V 11.20 tě opouštím*. Vzniklo na základě načerpaných zkušeností během workshopů v uprchlických táborech a hrálo se pak ve všech táborech v republice. Druhý divadelní projekt se jmenoval *Divnej soused* a hrál se v administrativních budovách Danube House na pražském Rohanském ostrově. Následující představení se jmenovalo *Tanec přes plot*. To bylo určeno 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 Company¹⁴. 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.

4.2 Hudba

Během práce Archy s uprchlíky má velmi významnou roli hudba. 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 a USA s hudebníky z řad uprchlíků.

V začátcích působení Archy v uprchlických zařízeních 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

¹⁴ Tento subjekt samo divadlo označuje jako „divadelní jádro All Star Refjúdží Bandu“ (zdroj: cit. 1.2.2012. www.archatheatre.cz). Všichni členové tohoto subjektu jsou zároveň členy kapely. V subjektu má, co se tvorby týká, dominantní slovo režisérka Svobodová, která kolem sebe soustředí další divadelníky z kapely, doplněné pro potřeby představení členy kapely ne-divadelníky. Pro hru *Pakosti a drabanti* si vybrala Mirana Kasema, naopak na představení se vůbec nepodílel Gugar Manukjan.

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*.

4.3 Umělecké workshopy

Velmi důležitou složkou umělecké práce Archy v rámci uprchlické tematiky jsou rovněž workshopy pořádané v uprchlických táborech. Archa dělá v současnosti přibližně deset táborových workshopů ročně. Akce si objednává SUZ a jsou financovány z grantů.¹⁵ Táborové workshopy mají z pohledu Archy 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 posledním cílem je zkušenosti z workshopů zařadit do kontextu uměleckých projektů s uprchlickou tematikou a přinést tak veřejnosti zprávu o lidech, kteří se ocitli ve složité životní situaci.

5. All Star Refjúdží Band

Tento hudební projekt vznikl v Divadle Archa pro potřeby představení *Tanec přes plot*. Samotný název skupiny odkazuje k uprchlictví, ačkoliv v současnosti v kapele působí pouze dva azylanti. 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.

¹⁵ Především z peněz pražského magistrátu, 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, či z prostředků SUZ.

Národnost větší části z nich je česká či slovenská, nicméně vedle dvou výše zmíněných azylantů ve skupině působí i další cizinci: Švýcar a Číňanka, kapelníkem a skladatelem veškeré hudby je Američan.

Režisérkou Janou Svobodovou byl sestavením hudby pověřen Američan Michael Romanyshyn, hudební skladatel a divadelník, dlouholetý člen legendárního vermontského 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 zahrkat 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. Tyto zkušenosti se mu hodily i pro práci s All Star Refjúdží Bandem, protože jeho úkolem bylo dát dohromady hudebníky, kteří disponují rozdílnými úrovněmi dovedností. Dále bylo potřeba poskládat fungující hudební celek z lidí s rozdílným národnostním a kulturním backgroundem. S tím už Romanyshyn zkušenosti neměl. Práce začala probíhat tak, že skladatel periodicky přijížděl na několik týdnů z USA do Prahy, kdy kapela intenzivně zkoušela. Poté hrál All Star Refjúdží Band bez Romanyshyna.

Michael Romanyshyn popisuje počátky práce na projektu:

„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.“

„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 kapaly 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)¹⁶. Od Archy to byl pragmatický tah, protože hudba má potenciál oslovit širší spektrum publika než samotné divadlo. Na velkých letních hudebních festivalech All Star Refjúdží Band začal koncertovat před několika tisíci posluchači, oproti tomu jejich divadelní projekty s imigrantskou tematikou mohly být hrány maximálně před několika stovkami diváků. Prostřednictvím All Star Refjúdží Bandu mohla Archa také přilákat více potencionálních diváků na své divadelní hry. Z tohoto pohledu se jednalo o chytrý marketingový krok, který rozšířil povědomí širší veřejnosti o umělecké činnosti této divadelní instituce ve spojitosti s imigrantskou tematikou.

5.1 Hudba All Star Refjúdží Bandu

Michael Romanyshyn dostal od Archy jednoznačné zadání: složit hudbu, v které by se odrážely rozličné hudební tradice a kulturní vlivy. Skladatel tak začal specifickým způsobem pracovat 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 skladby, které mají původ v různých zemích bývalého Sovětského svazu (Gugar Manukjan). Z těchto, pro českého posluchače, cizokrajných skladeb si Romanyshyn vybere určité hudební sekvence (které ještě případně upraví) a propojí je s jinými hudebními vlivy. S balkánskou dechovkou, klezmerem¹⁷, dixielandem, jazzem. Hudba kapely je inspirována i offbeatovými a ska vlivy¹⁸, 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:

¹⁶ 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.

¹⁷ Tento hudební styl má původ v židovské hudbě.

¹⁸ Hudba vzniklá v prostředí černošských muzikantů na Jamaice.

„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 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. Odrasovým 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.“

„Sblížení názorů“ členů kapely na hudbu, kterou hrají, je poněkud specifického rázu. Spočívalo v tom, že názory hudebníků, kteří se nenarodili v Evropě (potažmo USA), se musely přiblížit názorům amerického autora skladeb a do tvorby aktivně zasahujících Evropanů. Tím nechci tvrdit, že do hudební tvorby tyto členové aktivně nezasahují, nicméně byli nuceni přijmout pohled umělců z Archy. V samostatné kapitole se budu snažit ukázat, že „společné přesvědčení“ týkající se hudby kapely nebylo minimálně v začátcích tohoto hudebního projektu tak docela společné a že mezi jednotlivými hudebníky existovalo, a do jisté míry i nyní existuje, určité názorové pnutí.

5.1.1 Charakteristika hudby z pohledu tvůrců

„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)

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 ji chápe Jacques Derrida (1993). Na základě dekonstrukce originální podoby skladeb, které mají původ v rozličných částech světa, vzniká nový hudební celek. 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 nejbližší. 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 Kurdistanu, 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 jaksi vklínějí do hudby tradiční a naopak. Je to způsobeno tím, 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 „Kurdistanu“ jsou hudební trendy vstřebávány a míseny s místními hudebními vlivy, což je do značné míry tradiční hudba. Podobnou domestikaci globálních hudebních trendů je možné 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).

Takto se All Star Refjúdží Band vymezuje vůči tradiční hudbě. Lze tedy jeho produkci zařadit do kategorie 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 Romanynshyn)

„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 jiným¹⁹. 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 přináší. 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. Brown²⁰. Termín se uchytil v širší hudební veřejnosti a s plynoucím časem se frekvence jeho užívání v éteru rádií a na stránkách hudebních časopisů rapidně zvyšovala. To souvisí se skutečností, že „ne-západní“ hudba začíná čím dál více ovlivňovat evropskou a americkou hudební scénu a hudební průmysl.

Pod toto označení se může vměstnat dosti široká škála hudby, záleží jen na tom, jak kdo toto označení vnímá. Pro někoho může označovat tradiční či populární „ne-západní“ hudbu (není ze západní Evropy ani USA), s kterou se dále 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, lhostejno, zda se jedná o tradiční či populární hudbu. Je zřejmé, že termín „world music“ sebou nese určité konotace evropského a amerického etnocentrismu. Hudba, která je pro západní publikum exotická, odlišná, cizí, je velmi často labelovaná pomocí termínu world music. Ostatně, tento termín se používá pouze v rámci americké a evropské hudební scény. Termín sebou nese příchut' západního konstruktů „orientalismu“ – rámcové skupiny myšlenek prodchnutých evropskou kulturní nadřazeností (Said 1978).

Pro hudbu All Star Refjúdži Bandu je typické právě využití tradiční i populární nezápadní hudby, která je míchána s jinými hudebními styly, kdy podoba původních skladeb je specifickým způsobem dále upravována. Proto je podle mého názoru pro zařazení hudby této kapely možné

¹⁹ Jedná se například o elektronické zvuky a beaty.

²⁰ Zdroj: cit. 9.10.2010. www.wikipedie.cz.

použit, mimo jiné, označení „world music“ – tedy v tom smyslu jak je posluchači termín běžně vnímán. Jednoznačné odmítnutí tohoto termínu pro charakteristiku All Star Refjůdží Bandu je proto možné chápat jako veřejné distancování se od etnocentristické západní pozice. Je to distance od dělení na „naší“ hudbu a „jejich“ hudbu. Prostřednictvím této rétoriky je symbolicky popřena existence hudebních bariér a všechny různorodé hudební elementy tvořící hudbu kapely jsou si postaveny na roveň. Je řečeno, že až výsledná specifická hudební koláž je esencí hudby kapely. To ovšem neznamena, že tato proklamace odpovídá realitě. All Star Refjůdží Band se ideologicky tváří, že ve své tvorbě překonává hranice mezi „námi“ a „jimi“ a distancuje se od nadřazenosti západu. Přitom postavení západních a nezápadních subjektů není při tvorbě zcela rovnoprávné a hudební produkce vykazuje rysy určité symbolické exploatace.

Autor hudby Romanyshyn proklamuje, že se jedná o originální hudbu pražské kapely, v které se odráží individualita a hudební background všech členů. Výsledná hudba kapely je jakási skica kosmopolitní a multikulturní české společnosti. Prezentace cizích prvků - exotické hudby – probíhá tak, že jsou plně integrovány do hudebního celku s hudebními prvky českému publiku blízkými. Tvůrčí know-how je postaveno právě na nerespektování hudebně zeměpisných hranic. Integrací exotických hudebních prvků je symbolicky nabourávána zažitá představa o monolitičnosti české kultury a společnosti. Cizokrajné hudební elementy zastupují všeobecněji imigranty, kteří se rozhodli žít v České republice. Toto hledisko v rámci kapely koexistuje s aspektem jisté nerovnoprávnosti mezi západními a nezápadními členy a zároveň je mezi nimi určitá tenze.

„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.“

Prostřednictvím míchání hudby různého geografického původu chce divákům nabídnout náhled do života umělců, kteří přišli do České republiky ze zahraničí a vybrali si ji za svůj nový domov. Na tomto úryvku rozhovoru je ovšem paradoxní proklamované tvrzení, že Archa, potažmo autor hudby, se chce ptát, jak se žije cizincům, respektive uprchlíkům, ve zdejším prostředí. Umělecké impulzy přitom přicházejí z rozhodující části ze strany profesionálních umělců z Archy. Jedná se tedy v podstatě o jakýsi jejich umělecký konstrukt týkající se problematiky imigrace. Archa se navzdory svým tvrzením azylantů na nic neptá a oni tak nemají možnost cokoliv odpovědět. Tvůrci z Archy dělají to, že prostřednictvím azylantů prezentují své vlastní myšlenky, pocity, přesvědčení.

5.2 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. Při tvorbě skladeb je rovněž využíváno rozličných hudebních stylů. Kapelník Romanysbyn 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 sjednocoval, což nakonec vytvořilo ideální situaci pro vývoj vlastní originální muziky“²¹.

Zpěvák a klarinetista All Star Refjúdží Bandu Philipp Schenker celou práci Michaela Romanysbyna označuje jako „postmoderní koláže“. Kreativní koláž je charakteristickým znakem postmoderní komunikace a sdělení v oblasti umění (Peprník 1997). Tento postup je přitom charakteristický pro současnou hudební scénu, přinejmenším alespoň pro její progresivní část.

²¹ Zdroj: Cit. 16.3.2011. www.archatheatre.cz

Pracuje se s mnohými styly, s hudbou různého původu. Současní hudebníci ve svých skladbách pracují s mnohými hudebními vlivy, které jsou konstruovány v nové hudební celky (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 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 postmoderní; jako hudbu, která je ovlivněna transnacionálními, globálními procesy a mediální provázaností (Szaló 2007, Ang 1996). Originální hudební verze různého původu jsou v repertoáru All Star Refjúdží Bandu rozloženy, rozsekány, 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 do značné míry identický s principy DJingu, který je využíván v mnoha soudobých progresivních hudebních směrech. Mám na mysli rozličné styly elektronické hudby, jen namátkou: drum 'n' bass, breakbeat či hip-hop (Skopec 2007). Rozdíl je jen v tom, že Michael Romanyszyn provádí hudební koláže „živě“, za pomoci živých nástrojů, zatímco v případě DJingu hrají dominantní roli elektronické postupy. Romanyszyn je obdobně jako DJ ve svých remixech nejpodstatnějším subjektem ovlivňující podobu hudebních skladeb; původní skladby dodané nezápadními členy kapely pojímá pouze jako látku určenou pro kreativní zpracování.

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. 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. Tato jinakost je ovšem adaptována na místní středoevropské podmínky tak, aby

konvenovala s hudebním vnímáním zdejšího publika. Hudební jinakost je specifickým způsobem přetvořena pro publikum, které je ochotné poslouchat world music.

5.3 Miran Kasem a Gugur Manukjan

Tito dva hudebníci měli zpočátku s hudbou skupiny, na které se sami podílejí, problém. Gugur 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 Kasem i Gugur Manukjan 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 Gugur, kteří pocházejí z jiných kultur, byli občas iritováni tím, že Michael nerespektuje původní 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 Gugur 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.“

Úryvek rozhovoru s Philippem Schenkerem opět dokládá jisté napětí v přístupu k hudební produkci mezi západními a „orientálními“ členy bandu. Švýcarskému umělci je hudba sympatická právě kvůli tvůrčím postupům Romanyshyna, oproti tomu azylanti mají výhrady ke kombinaci hudebních fragmentů, které pocházejí z jejich melodií.

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

hudebníky, kteří byli přinuceni odejít do exilu, bude v tomto ohledu hudba velmi důležitá. Hudba může u imigranta v nové zemi často hrát důležitou roli při konstrukci a následné artikulaci osobní, etnické a sociální identity (Kyung Um 2000). V těchto souvislostech je možné interpretovat Miranovo a Gugarovo počáteční odmítání zásahů do podoby písní, které mají původ v jejich rodné zemi. Mohli je považovat za určité znevážení (či znásilnění) své kultury, své identity. To je přitom jedna z mála věcí, která jim z jejich domova zbyla 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 Gugaru 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 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 měl Miran dost odvahy, aby kurdsky zpíval; to jen ilustruje, jak moc si kurdské hudby váží. Kurdská hudba je součástí jeho sociokulturní identity, což je v jeho situaci imigranta pravděpodobně ještě důležitější, než kdyby žil doma. Kvůli politické angažovanosti za svůj národ mu hrozilo zatčení, možná i proto si tak intenzivně váží kurdské hudby, kterou považuje za autentický projev svého národa. Ze slov režisérky Svobodové vyplývá, že Miranovo a Gugarovo odmítání hudebních postupů kapely je jaksi jejich osobní problém a plyne z jejich přesvědčení. Ovšem z podstatné části je to aspekt kulturní a sociální, který je zvýrazněn procesem imigrace těchto dvou hudebníků.

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

Spojením „krásné melodie“ je označována hudba, s kterou Miran vyrůstal, kterou denně slýchal, kterou výlučně hrál do momentu emigrace. Je to hudba, kvůli které měl v Sýrii problémy s policií; hudba, která je blízká jeho srdci a která je pro něj krásná. Evropský a americký styl (stajl) pro něj představuje cizorodý element, který se vklínuje zvenčí, z jiné kultury, do jeho „hudby“. Zde opět zřetelně vyvstává dichotomie v kapele mezi „my“ a „oni“. Nyní Miran odděluje sebe a svou hudbu od euroamerické části kapely. Stejně jako západní členové kapely Mirana a Gugara (a možná částečně i Jing Lu) svým způsobem orientalizují prostřednictvím specifické diskursivní konstrukce (Said 1978), totéž činí Miran v opačném směru a své kolegy označuje jako „oni“ ze Západu. Miran klade „svou hudbu“ vůči „jejich“ hudbě a spolu s Gugarem stojí v tomto momentě v opozici vůči zbytku kapely; nicméně jsou nuceni kapitulovat. Coby imigranti se v domovském sociokulturním prostoru svých kolegů ocitají v mocensky slabší pozici a nakonec svolí s určitou exploatací své kultury – hudby. Oni dva jsou nuceni pochopit a akceptovat kulturu svých euroamerických kolegů podstatně více než opačně; tedy, že by se dočkali většího pochopení ze strany západních kolegů.

Gugar Manukjan

Gugar rovněž nezůstával netečný k zásahům do hudby, kterou dal kapele všanc. Ostatními hudebníky je považován za nejlepšího muzikanta, který je pro kapelu nepostradatelný. Gugar stejně jako Miran v některých případech nechápal smysl a funkci zásahů do jím poskytnuté hudby. Když jsem s ním v třesuté zimě roku 2010 vedl interview ve foyer Divadla Archa, kapela v té době nacvičovala 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 pozvaných hostů z uměleckých a intelektuálních kruhů. To je ale západní publikum; pro jaké publikum se hraje, je aspekt, který je součástí skrytého mocenského přediva vztahů v rámci kapely. Západní publikum bude pravděpodobně přístupno tvůrčím nápadům Romanyshyna a Svobodové. Zvláště v tomto konkrétním případě, kdy se na zkoušku přišli podívat pozvaní hosté – známí profesionálů z Archy – jejich sociokulturní pozice významně ovlivňovala čtení hudebního textu (Ang 1996).

Gugarovi se v tomto momentě nelíbí nová hudba kapely a přesto ji hraje. To je opět doklad nerovnosti mocenských pozic uvnitř kapely. I když je Gugar vnímán jako nejdůležitější hudebník kapely, nezbyvá mu nic jiného, než s tvůrčími postupy Romanyshyna souhlasit. Jeho sociální kapitál imigranta je příliš malý na to, než aby mohl hrát před publikem hudbu, jakou chce. Spolu s Miranem raději hrají hudbu, ke které mají výhrady, protože participace na existenci All Star Refjúdží Bandu jim dává možnost být integrován do české společnosti nad rámec toho, že v Praze jako imigranti pracují v kadeřnictví.

Nicméně Gugar nebyl 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. Tvrdil, že nejraději hraje klasickou evropskou hudbu a hudbu latinskoamerickou, mezi jeho oblíbené interprety patří například Gypsy Kings. Zná lidovou hudbu z celého bývalého Sovětského svazu.

Gugar hovoří 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.“

Jako vystudovaný hudebník hudbě rozumí mnohonásobně více než režisérka – Evropanka Svobodová; což nepokrytě přiznává i ona sama. Přesto se musí Gugar podřídit skladateli

Romanyshynovi, kterého režisérka pro potřeby projektu sama vybrala. Stejně tak se Gugar nachází v mocensky podřízeném postavení i vůči samotné režisérce. Aby se mohl hudebně realizovat před evropským publikem, je podroben jisté disciplinaci (Foucault 2000) ze strany západních kolegů.

Gugar se oproti Miranovi liší v tom, že zásahy do jím poskytnuté hudby nevnímá do tak velké míry jako útok na svou kulturu. Jeho výhrady chápu z určité části spíše jako nesouhlas erudovaného hudebníka s „kvalitou“ vznikající hudby. Ovšem i u něj je zřejmé, že výhrady neplynou zdaleka jen z jeho osobního přesvědčení týkající se hudby, ale jsou též sociokulturní povahy. Stejně jako Miran chápe jím poskytovanou hudbu jako součást své kultury a zásahy do ní nelibě snáší jako útok na vlastní identitu. Spolu s Miranem zaujímají v kapele mocensky podřízený subjekt „my“ – azylanti v kontradikci vůči západnímu zbytku kapely.

Je samozřejmé, že přijímání či nepřijímání vnějších zásahů do hudby reprezentující kulturní okruh považovaný imigrantem za vlastní, závisí na mnoha faktorech. Závisí na charakteru konkrétního jedince, zda je otevřen novým vlivům, jaké má hudební preference, na věku, na místu a kulturním okruhu, z kterého jedinec pochází, jak dlouho v nové zemi žije. V těchto souvislostech je také velice určující za jakých podmínek dotyčný imigrant svou zemi opouštěl. Gugar a Miran tak učinili ve velmi vypjaté situaci a za dramatických okolností. Miranovi, který má k zásahům do své hudby největší výhrady, navíc hrozilo za veřejnou produkci kurdské hudby v Sýrii zatčení.

Oproti tomu Jing Lu neměla se zásahy do čínské hudby problémy. Sebe sama nepovažuje za uprchlici, protože její rodina odešla do České republiky dobrovolně. V Praze žije již třináct let. V Arše působí delší dobu než Gugar Manukjan a Miran Kasem a na rozdíl od nich má v divadle stálé angažmá; to ji ve struktuře kapely mocensky více přibližuje k režisérce Svobodové a Michaelu Romanyshynovi. Hlavně proto, že se nepovažuje za uprchlici, stojí v podstatě na straně západních členů kapely spíše než na straně Mirana a Gugara. Jing Lu má navíc v České republice zkušenosti se spoluprací s dalšími alternativními hudebníky. Tyto skutečnosti pomáhají vysvětlit, proč je otevřená ke způsobu tvorby All Star Refjúdží Bandu.

„Předtím jsem poslouchala jenom čínskou hudbu a evropskou hudbu jsem neznala. Ani pop. Možná něco, ale hodně málo. Rytmický systém je jiný, než na co jsem byla zvyklá. Samozřejmě, že hudba se dá pochopit. Ostatní mě učili a já jsem začala poslouchat západní hudbu. New Age, R'n'B, rap, evropskou klasickou hudbu, experimentální hudbu. Ale nikdy jsem si nezkusila zapamatovat, kdo tu hudbu udělal a hrál. Předtím jsem neuměla držet rytmus. Teď už je to dobrý. Začala jsem i sama tvořit.“ (Jing Lu)

Jing Lu se zásahům do její osobou poskytnuté čínské hudby nebrání navzdory tomu, že současná západní hudba jí byla zpočátku rovněž vzdálená, dokonce vzdálenější než vystudovanému hudebníkovi Gugaru Manukjanovi. Zajímavé bylo, když se mi zmínila, že gruzínská, potažmo arménská hudba a kurdská hudba, kterou v kapele reprezentují Gugar a Miran, jí zpočátku přišla mnohem bližší a přístupnější, než moderní západní hudba. Ovšem díky aspektu dobrovolnosti v procesu migrace a v důsledku toho, že se hudbou a divadlem živí, nevnímá Romanyshynovy zásahy do čínské hudby jako útok na svou sociokulturní identitu. Navíc během rozhovorů se mnou podrobovala Čínu relativně tvrdé kritice a rozhodně se neprohlašuje za čínskou kulturní patriotku.

Gugar Manukjan a Miran Kasem postupem času přijímají pohled umělců z Archy na hudební tvorbu kapely. Nezodpovězenou otázkou je, zda s tímto pohledem opravdu skálopevně vnitřně souhlasí, nebo se tak pouze prezentují na veřejnosti; zda shoda nepanuje pouze „on stage“ jako veřejný scénář a přitom tito dva hudebníci neoperují „off stage“ se skrytými scénáři, v kterých by vyjadřovali nadále jasný nesouhlas (Scott 1985). To se mi bohužel během mého výzkumu nepodařilo zjistit. Takto hovořil 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 Číňanka 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.“

Tyto věty konvenují s celkovým obrazem toho, jak chce Archa All Star Refjúdží Band na veřejnosti prezentovat - jako „transkulturní a mezinárodní“, liberální hudební uskupení.

Je zřejmé, 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 přinášejí. 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).

Hlavní message této kapitoly je zřejmá. All Star Refjúdží Band se prezentuje jako skupina, která reprezentuje uprchlíky a prostřednictvím své hudební performance se snaží určitým způsobem uchopit fenomén imigrace. Je ovšem paradoxní, respektive příznačné, že největší výhrady k tvorbě mají právě pouze dva členové, kteří jsou skuteční azylanti. To ukazuje, že tvorba kapely je v podstatě vzdálená skutečné reflexi procesu imigrace a samotné uprchlíky tak docela nereprezentuje. Jedná se tedy o umělý hudební konstrukt reprezentující spíše pohled na tuto tematiku profesionálních umělců, kteří se v problematice angažují.

5.4 Texty

Platí – li o hudebním projevu All Star Refjúdží Bandu, že se v něm odráží široká škála stylů a tradic, tak i verbální část performance se vyznačuje rozmanitostí. 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. Zpěváky kapely jsou Švýcar, Kurd a Číňanka, proto jsou české texty interpretovány s přízvukem.

Při práci s texty, zejména s těmi českými, je využíváno kontrastů. Texty rovněž vykazují znaky uměleckého postmodernismu, při kterém se spojuje v jeden celek zdánlivě nespojitelné a neslučitelné (Grenz 1996). V důsledku spojení kontrastů vzniká 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. Ted' jsme dělali třeba písničku na text Františka Gellnera o Africe²²... No, a když to zpívá Miran, tak je to prostě pecka. Je to o něm.“ (Jana Svobodová)

Stálíci v repertoáru All Star Refjúdží Bandu je státní hymna „Kde domov můj“. Text zpívá Kurd, Číňanka a Švýcar. Samotný název skladby nabádá k tomu, aby posluchač přemýšlel o své domovině, o své rodné zemi. Země česká je zde popisována jako zemský ráj. Když tuto skladbu zpívají cizinci, získává otázka „Kde domov můj?“ docela nový smysl. Migrující lidé za sebou zanechali svůj původní domov a hledají nový. All Star Refjúdží Band tak chce docílit toho, aby publikum přemýšlelo nad tím, zda mohou zemský ráj - Českou republiku považovat za svůj domov i nově příchozí cizinci. Podobný efekt mají u diváků vzbudit zhudebněné básně „Cestička k domovu“ od Karla Václava Ráje nebo „Maminko má“ a „Hora Říp“ od Jaroslava Seiferta. Všechny tyto texty se soustředí na vyznání niterné sounáležitosti s domovem – s rodným českým krajem. Státní hymna a známé básně ze školních čítanek jsou interpretovány cizinci, navíc s akcentem a tvůrci počítají s tím, že „Z úst cizinců, kteří u nás hledají nový domov, zní tato slova s novým naléhavým významem.“²³ All Star Refjúdží Band pomocí tohoto postupu nabourává kulturní stereotypy; přitom se nevyřčeně předpokládá, že se tyto stereotypy vůči imigrantům u českého publika objevují.

²² **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.

²³ Cit. 24.2.2011. www.archatheatre.cz.

Kromě divadelní režisérky Svobodové české texty dodává také ředitel Archy Ondřej Hrab a spisovatelka a scénáristka Hana Andronikova. Kurdské texty reprezentuje Miran Kasem, texty v čínštině do kapely přináší Jing Lu.

Jedno z hlavních témat textů je *domov*. Na albu *Spas!*, které obsahuje čtrnáct skladeb, je tomuto tématu (úplně nebo z podstatné části) věnováno hned šest skladeb. Z toho jsou tři české převzaté texty, dva autorské texty profesionálů z Archy a jeden text Mirana Kasema. Další téma je o *životě imigranta* v České republice. Všechny texty pochází z pera Čechů z Archy za přispění Jing Lu. Třetí téma textů je *svoboda*, kterou se zabývají dva texty. Jeden z nich je převzatý anglický text a jeden napsal Miran Kasem. Konečně čtvrté téma, které se objevuje, je *láska* (respektive „ženy“). O tom jsou na albu čtyři texty. Jeden z nich je převzatý český text a hned tři přicházejí od Mirana. Je ale potřeba připomenout, že Miran, který má na textech velký podíl, píše v kurdštině. Té v publiku málokdo rozumí, proto jeho slova mají na publikum po obsahové stránce zanedbatelný vliv.

Pro sdělení, které se týká životní situace azylanta, je stěžejní osa „domov“ – „život imigranta v České republice.“ Vzniká tak obraz, kdy imigrant žije specifický život v novém prostředí se všemi jeho překážkami, a zároveň se nějak vztahuje k místu svého původu, k původnímu domovu. Tento ústřední obraz je tvořen téměř výhradně režisérkou Svobodovou a jejími nejbližšími spolupracovníky. K ústřednímu tématu se pojí motiv „svobody“.

Slova druhého nejaktivnějšího textaře Mirana jsou nejvíce o lásce, o ženách. Tématům svoboda a domov věnoval každému po jednom textu. Azylant Miran Kasem se tedy ve svých textech vyjadřuje z podstatné části k jiným tématům než autoři textů z Archy. Chtěl bych se v tomto ohledu vyhnout příliš násilné generalizaci, protože Miran se coby kurdský aktivista věnoval tématům domov a svoboda již během své tvorby v Sýrii před emigrací.²⁴ Nicméně je zřejmé, že texty kapely podstatně více reprezentují pohled Archy na imigranty a imigrační situaci v České republice, než pohled samotných imigrantů. Sdělení obsažené v textech je tedy do jisté míry orientalistický konstrukt umělců z Archy.

²⁴ **Stýskání** Text: Miran Kasem a Jing Lu (*Kurdsky*) *Chci se zbavit břemene, které mě tíží / dám svou krev za svobodu. / Zvolil jsem těžký život a teď pláču. / Co se to se mnou stalo? / (Čínsky) Krásné horské hřbety, bílá oblaka/ mé srdce je naměkko/ stáda ovcí, běžící koně / pastvinami zní moje píseň / (Kurdsky) Ze srdce mi teče krev jako řeka, je zraněné steskem po domově. / Zvolil jsem těžký život a teď pláču / Co se to se mnou stalo? / Kurdistan, mou vlast, rozčtvrtili, ale ve mně stále hoří oheň / Zvolil jsem těžký život... / (Čínsky) Krásné horské hřbety... / (Kurdsky) Můj lid není svobodný. Nevím, co mě čeká / Ach matko, cítím bolest v srdci / a na ramenou tíhu / Zvolil jsem těžký život... / (Čínsky) Krásné horské hřbety...*

Analýza vybraných autorských textů

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 křepelíčky/ strč prst skrz
krk/ nestačí/ mám přízvuk*

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 gramatické záludnosti češtiny. Nicméně stále je na první pohled, respektive poslech, zřejmé, že dotyčný je cizinec. Jednak jsou vybrané pasáže zpívány Schwyzerdüütsch, které v publiku nikdo nerozumí, pokud není shodou okolností Švýcar. A jednak v českých pasážích zpěvák prozrazuje cizí 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 je o nedůvěře, strachu, netoleranci k cizincům, o určité míře xenofobie ve společnosti. Poslední pasáž je věnovaná sdělení o fungování byrokratického státního aparátu 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 nesčetné množství 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 integrovat do české společnosti. Plná integrace je mu ale odepřena jednak kvůli zdejšímu společenskému klimatu, a jednak z důvodů nastavení imigrační politiky České republiky. Text nepojednává o „uprchlíkovi“ v doslovném výkladu tohoto termínu, objevuje se zde čistě cizinec, který chce žít v České republice. Slova ve skladbě zpívá Švýcar žijící v Praze, Philipp Schenker. Text není o uprchlících z východu, je o cizinci ze západu, což vlastně ještě zvyrazňuje neduhu českého státu jako celku v přístupu k lidem ze všech cizích zemí.

Refugee Blues

Text: Michael Romanyszyn

*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*

V textu tentokrát vystupuje osoba – uprchlík, kdy tento termín označuje někoho, kdo se ocitl vlivem vnějších okolností v nouzi (Tollarová 2008). Tématem první sloky je lidský osud a

štěstí. Ozývá se zde hlas běžence, jehož životní situace se stala neúnosnou a on byl nucen opustit místo, kde žil. Tento hlas je adresován „Evropanovi“, tedy někomu, kdo žije v relativně fungujícím regionu, a jehož životní podmínky jsou nesrovnatelně lepší, než v zemi imigranta. Text si pohrává s motivem vrtkavého štěstí. Evropan by si mohl představit, že i v jeho zemi se může snadno mnoho věcí změnit a on se může ocitnout v roli uprchlíka (třeba v důsledku finančních krachů, ozbrojených konfliktů nebo klimatických změn). Což je v podstatě implikace toho, aby Evropa, včetně ČR, byla imigrantům více otevřená. Vzápětí v textu následuje kritika současné imigrační politiky celé Evropské unie, včetně České republiky. Poslední sloka je věnována metaforickému obrazu, jehož jádrem je sdělení o čekání na zázrak („kdy se voda ve víno promění“), 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 o utopickou vizi světa, kdy vymizí násilí, předsudky veškerého druhu, netolerance a občanské svobody budou nezpochybnitelné po celém světě. Konečně v samotném závěru textu se objevuje odkaz na All Star Refjúdží Band. Větu interpretuji způsobem, že toto hudební těleso má znázorňovat v reálném světě výše popsaný utopický obraz. Tato image je ovšem v určitém rozporu s realitou. Západní členové kapely mají totiž moc donutit „orientální“ kolegy produkovat hudbu, ke které chovají jisté výhrady. Je rovněž signifikantní, že skladbu anglicky nazpívali společně Češi, Slováci, Švýcar a Američan. Přitom text je v Ich formě z „pohledu“ uprchlíka. Je to tedy projekce myšlenek a pocitů lidí z Archy do imaginární osoby uprchlíka. Je to západní představa uprchlíka, která není autentická. Nejedná se o reálné prožitky a úvahami skutečného uprchlíka.

All Star Refjúdží Band konfrontuje své obecenstvo 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? Jindřich Krippner hovoří o tom, že nezná zcela úplně pohnutky kolegů - cizinců zpívat před českým publikem svojí mateřštinou. Zmiňuje se konkrétně o Miranovu Kasemovi, u kterého s ohledem na toto počínání obdivuje jeho 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 nepřiđeš.“

Motivaci umělce azylanta může být prezentovat publiku svou kulturu, svou zemi původu. Miran Kasem je pyšný na to, že na scéně může mluvit a zpívat kurdsky, bez ohledu na to zda mu v publiku někdo rozumí. Hlavním důvodem pro tuto pýchu je to, že v Sýrii, odkud emigroval, je zpívat kurdsky na veřejnosti zakázáno. Pro možnost prezentace kurdské kultury a kurdské problematiky před publikem je Miran ochoten snést jistou disciplinaci, které je v kapele vystaven.

„Chtěl bych pro kurdské lidi něco udělat. Možná, někteří lidi v Čechách ani neví, že Kurdové existují. A já když tady na koncertě s kapelou řeknu, že jsem Kurd, tak z toho mám dobrý pocit a cítím, že jsem pro svoje lidi něco udělal. Mám radost, že zpívám kurdsky. Každý má radost, když může zpívat svým jazykem.“ (Miran Kasem)

Cizokrajný zpěv není na současné hudební scéně nijak neobvyklý. Konkrétně v oblasti tzv. „world music“ se celosvětově proslavilo mnoho afrických a arabských hudebníků, kteří zpívají svou mateřtinou. Té přitom mimo hranice jejich rodné země téměř nikdo nerozumí. 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.“²⁵

O tomto tématu hovoří také další člen ASRB Philipp Schenker:

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

²⁵ Lidové noviny, 26.3. 2011, str. 19

Z toho důvodu také Divadlo Archa vnímá hudbu jako jeden z nejdůležitějších elementů při své umělecké spolupráci s imigranty. Hudba je vnímána jako prostředek komunikace. Hudba umožňuje specifickou formu komunikace, která by jinak nebyla možná, s ohledem na jazykovou bariéru (mezi umělci a imigranty, mezi imigranty samotnými). Nicméně tvrzení, že hudební tvorba je přístupná i bez porozumění textů, je zjednodušující. Konkrétně v případě All Star Refjúdží Bandu by mnohé performance ztratily svůj smysl; to je příklad cover verze české hymny, kdy publikum notoricky známým slovům samozřejmě rozumí a efekt je postaven na zpěvu s cizím přízvukem.

5.5 „On Stage“ performance

„Hudba“ se nedá ohraničit pouze na zvuk, který je v moderní době zaznamenáván na různé typy zvukových nosičů – CD, vinylové desky, Mp3, etc.. Hudba je komplexní kulturní fenomén a do její formy a podoby se otiskuje jakým způsobem, v jakém prostředí, pro jaké posluchače a za jakým účelem je produkována (Bortel 2008, Rice 2001). Pro plnější pochopení hudby je proto důležité zaměřit se na akt její performance.

Hudba je hraná někde a pro někoho. Hraje se na koncertech, u táboráku, při pohřbu. Samotný akt hudební performance je často pro posluchače důležitější než samotný, čistě hudební obsah – hudba jako znějící fenomén. Performance zúčastněné lidi určitým způsobem ovlivňuje. Osoby zaangażované v performativním aktu jsou ponechávány ve změněném stavu (Beeman 1997), který se odlišuje od rozpoložení z všedních, obyčejných situacích. Podle Turnera a Schechnera je možné „všední“ dny označit jako „drama života“ a hudební vystoupení jako „drama na scéně“. Mezi těmito dvěma typy dramatu existuje vzájemný vztah. Velice zjednodušeně řečeno: Drama na scéně čerpá z dramatu života a zároveň je drama života určitým způsobem ovlivňováno dramatem na scéně. Různé umělecké formy, v tomto případě hudba,

čerpají z „běžného“ lidského života. A naopak náš běžný život je do jisté míry ovlivňován uměním²⁶ (Turner 1986, Schechner 2003 in Seidlová 2009).

Sdělení určené publiku v rámci pop-music je, mimo jiné, konstruováno tím, jakou image při živých vystoupeních hudebníci volí. V této souvislosti hrají důležitou roli zvolené kostýmy pro vystoupení. Performerovo oblečení vyjadřuje, v jaké roli při performanci vystupuje (Meyerhoff 1980). Stejně jako například při práci s texty, i zde All Star Refjúdží Band do jisté míry pracuje s kontrastním sdělením. Nejlepší příklad můžeme spatřit u čínské zpěvačky Jing Lu, která při některých koncertech vystupuje oblečena v moravském lidovém kroji. Číňanka v našem kroji? Jak nepravděpodobné. Lidový kroj reprezentuje lokální kulturu – místní tradice a zvyky. Kroj se bytostně pojí ke konkrétnímu místu a je určen pouze pro lidi, kteří na tomto konkrétním místě žijí. Je určen pro „našince“, který si ho obléká při svátečních chvílích.²⁷ Když je do lidového kroje oblečena Číňanka, působí to jako pěst na oko. V performance All Star Refjúdží Bandu 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 symbolicky znázorňuje spojení „našeho“ a „cizího“. Přijmutí cizího. Přijmutí cizinky mezi nás.

I ostatní členové kapely mají při některých vystoupeních na sobě kostýmy. Miran Kasem je oblečen do kurdského lidového „kroje“, respektive do kurdského obleku. A to 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. Je třeba se zmínit rovněž o tom, že Miran při koncertech vystupuje jako fronton kapely, který nejvíce komunikuje s publikem. Mezi další okostýmované členy patří tuzemští členové kapely. Někteří jsou oblečeni do exotických kostýmů, prostřednictvím čehož vyjadřují sympatie k cizím, odlišným kulturám. Konečně další členové kapely mají na hlavě celnické (nebo „bachařské“) čapky. Tento kostýmový doplněk symbolizuje administrativní problémy uprchlíků, které při své

²⁶ Z literatury, divadelních představení, filmů, hudby si bereme inspiraci. Na druhou stranu sdělení obsažené v těchto specifických uměleckých formách můžeme odmítat, karikovat a ironizovat.

²⁷ Na tomto místě nemohu nezpomenout film ze známé „Básnické série“ s hlavní postavou poety Štěpána Šafránka. V tomto díle byl jeho kolega ze studií – černoch Mireček – oblečen do Kyjovského lidového kroje. Tato skutečnost vzbudila veliké pobouření u majitele kroje, rodáka z Kyjova. To, že si kroj oblékl exotický 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 etnofolklorního“.

migraci zažívají. Ilegální překročení hranic, problémy s vízy celnické čapky. Život v zařízeních Správy uprchlických zařízení podobající se životu ve vězení – bachařské čapky.

Koncertní show All Star Refjúdží Bandu charakterizuje vysoká míra divadelních prvků. To je logické, když si připomeneme, že tuto kapelu je třeba vnímat v kontextu divadelních projektů Archy. Divadelnost koncertů se objevuje ve využívání převleků, kdy se během vystoupení objevuje několik postav, které odkazují k tématu imigrace. Dále se tento aspekt projevuje ve formách komunikace s publikem, kdy kapela využívá výrazná gesta („přehrávání“) nebo stylizovaných promluv.

6. Obsah divadelních projektů

Existence All Star Refjúdží Bandu úzce souvisí s divadelními projekty s uprchlickou tématikou. Rovněž „sdělení“, které se snaží All Star Refjúdží Band adresovat svému publiku, těsně souvisí s obsahem těchto divadelních projektů. Proto se chci na tomto místě zaměřit na obsah těchto divadelních her.

„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 z podstatné části čerpá ze životních zkušeností uprchlíků, kteří často ve hře sami vystupují jako herci, podílí se na hudebních sekvencích nebo jsou alespoň přítomni na jevišti. Přitom reálně prožitá životní zkušenost je pro potřeby konkrétních her určitým způsobem zpracována. Jedná se tedy v podstatě o specifickou polodokumentární divadelní formu²⁸.

Ve zkratce se dá obsah divadelních her s imigrantskou tématikou charakterizovat následujícím způsobem. Představení vzniklá v rámci Dialogů na útěku pojednávají o žadatelích o

²⁸ Akordeonista Gugar Manukjan hovoří o představení Divnej soused: „*To jsem byl já, ten divnej soused. Hra byla přímo o mně.*“

azyl v České republice. O jejich nesnázích v rodné zemi, o motivaci emigrovat a o problémech, s kterými se uprchlík setkává v České republice. To jsou jednak problémy administrativního rázu (například 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 drabantů vzniklé pod hlavičkou All Star Refjúdží Company už není pouze o uprchlících, respektive žadatelích o azyl. Hra pojednává celkově o tématice imigrace do České republiky.

Média hrají v České republice zásadní roli ve společenském diskursu na toto téma. Většina občanů nemá z mnoha důvodů přímou osobní zkušenost s „uprchlíky“, proto je mediální obraz migranta tak vlivný a podstatně ovlivňuje povědomí a názory české společnosti o problematice imigrace. Z prováděné mediální analýzy (Křížová 2007) vyplývá, že uprchlíci v českých médiích vystupují jako „pasivní objekty“. „Uprchlík jako osoba“, se svými právy, motivacemi, atd., se v médiích objevuje jen zřídka. Uprchlík v médiích figuruje povětšinou jako anonymní jedinec, jenž je nahlížen z perspektivy nějaké instituce či organizace. Když už je dáno slovo konkrétní osobě, 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.

Divadlo Archa tento mediální obraz částečně nabourává, ale nikoliv způsobem, který by byl v přímém rozporu s mediální praxí. Archa přetavuje komplikovanou, intimní a individuální životní realitu uprchlíků do simplifikujícího veřejného obrazu, kdy samotné uprchlíky z pozice instituce podrobuje určitému disciplinačnímu násilí (Foucault 2000). Mediální prezentace uprchlíků jako „pasivních objektů“ je zároveň do jisté míry analogická s postavením azylantů v rámci All Star Refjúdží Bandu. Zde sice zastávají jistou aktivní funkci, ale je relativně menší, než jejich západních kolegů. V kapele nefungují jako pasivní objekty, ale rovněž nejsou aktivními subjekty. V tvorbě jsou částečně omezováni záměry jiných a na jejich pocity a přesvědčení se bere ohled jen tehdy, když se to hodí do celkového uměleckého záměru hudebního tělesa.

Uprchlíci jsou v českých médiích prezentováni 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 vydávají se hledat lepší a spravedlivější místo pro život (Langer 1998). S tímto obrazem pracuje Archa pro potřeby svého uměleckého vyjádření. A to jak v rámci tvorby All Star Refjúdží Bandu, tak v rámci divadelních představení. Na druhou stranu je o imigrantech 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). S tímto mediálním obrazem se naopak Archa snaží polemizovat, relativizovat ho a podrobovat kritice. Tyto nálady ve společnosti jsou umělci prezentovány jako zkreslené, zavádějící, neopodstatněné a pro společnost eventuálně nebezpečné.

6.1 Uprchlíkův příběh

Ústřední roli v uměleckém zpracování látky má autentický životní příběh uprchlíka. Nejvíce autobiografické je představení Tanec přes plot, v jehož rámci vzniknul All Star Refjúdží Band. Obsahem hry jsou příběhy pěti imigrantů. Výpovědi byly shromážděny prostřednictvím rozhovorů a následně byly stylizovány pro potřeby představení. Životní příběhy jsou prezentovány profesionálními performery za přispění samotných imigrantů. Já jsem se o zkušenostech emigrace bavil s hudebníky z All Star Refjúdží Bandu, Gugarem Manukjanem a Miranem Kasemem, jejichž příběhy jsou rovněž součástí hry. Obsahová esence vyprávění, které jsem zaznamenal během rozhovorů s těmito dvěma muži, se více méně shoduje se scénářem. Z jejich vyprávění o emigraci jsem vybral pasáže o tom, proč utekli ze své vlasti do České republiky²⁹. Je to jejich popis imigračních „push faktorů“ (Lee 1969).

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.

²⁹ Příběhy, které byly součástí interview s Gugarem a Miranem, jsou pro účel této kapitoly kráceny.

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 Gruzince a jsou to skvělí chlapi 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. Jin 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 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 Tšechoslovákie a že hlavní město je Praha. Jinak vůbec nic.

Miranův příběh

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

Jak to vlastně bylo? Syrský policajtí 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 mafιάny, který ti umožní útek 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 záchytu.

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

Ty mafíáni byli taky Kurdové?

Ne. Byli to Arabové. Ale mezi Kurdy, jsou taky mafíáni, který dělají falešné papíry nebo víza. No, v Čechách jsem se dostal do záchytu ve Vyšních Lhotách u Frýdku – Místku.

Představení pracuje s obrazem lidské krutosti, v jejímž důsledku migranti opouští svůj domov (Langer 1998) a pokouší se ho najít v České republice. Tento motiv v sobě skrývá velký potenciál, jak u diváka vyvolat silné emoce. Vyslechnutý příběh má vzbudit lítost nad osudy migrantů, možná touhu dotyčným pomoci. Pohnutý životní osud ospravedlňuje uprchlickou žádost o azyl a vzbuzuje podiv nad neochotou byrokratické státní složky azyl udělit. V těchto souvislostech se chci přiklonit na stranu Archy, protože přístup tvůrců je podle mně opodstatněný. Jedná se o silné příběhy, které ve mně budily velké emoce.

Gugarovo vyprávění se týká násilné loupeže, kdy je celá rodina mlácena. Tento nehezský prožitek je poslední kapkou po okraj naplněného poháru nespokojenosti s životem v Gruzii a

stává se imigračním push faktorem. Gugar dále vyprávěl o tom, že jeho žena trpěla v důsledku přepadení několik let silnými bolestmi hlavy. Proto letěl do České republiky pouze s nejstarším synem a s manželkou a mladším synem se zde setkává až o několik měsíců později. Happy end se ovšem odkládá, neboť rodina je nucena strávit pět let (!) v pobytových střediscích pro žadatele o azyl po celé republice. Hlavním motivem Miranova příběhu je politická nesvoboda v Sýrii. Společensky a politicky angažovaný umělec je v důsledku hrozícího zatčení nucen zemi opustit a dílem náhody se ocitá v České republice. Složitost Miranovy situace je v představení zvýrazněna tím, že ze Sýrie prchá v zavazadlovém prostoru schován v zavazadle. Tak tomu ve skutečnosti ovšem nebylo a Miran se v autobuse „pouze“ skrýval v zavazadlovém prostoru.

Na základě těchto autobiografických vyprávění chce Archa ukázat absurdnost imigrační politiky při udílení azylů. Osobně musím s tímto stanoviskem souhlasit. Já jsem se navíc mohl lépe vcítit do dřívější nepříjemné situace těchto dvou mužů při výzkumu, kdy jsem měl možnost je blíže poznat. Díky tomu se spolu s Archou podívuji nad přístupem pověřených úřadů při posuzování žádostí o azyl v podobných případech.

Násilí na dětech a manželce, manželova starost o bezpečí rodiny. Politická perzekuce kurdského aktivisty, která v mnoha aspektech asociuje zkušenosti mnoha občanů Československa před rokem 1989. To jsou skutečnosti, které by z pohledu Archy, i z mého pohledu, měly být brány jako důvody pro udělení azylu těmto dvěma hudebníkům. Místo toho tito lidé čekají nesmyslně izolování ve speciálních zařízeních na rozhodnutí patřičných úřadů.³⁰

6.2 Reflexe české společnosti

O reflexi české společnosti v souvislosti s tematikou imigrace se Archa nejvýrazněji snaží v představení *Pakosti a drabantí*: Politicky nekorektní kabaret. Tuto hru již není možné označit

³⁰ Situace byla v České republice obzvláště kritická kolem roku 2000, kdy kulminovaly ozbrojené nepokoje na východě (Čečna, Kosovo, Srbsko). Několik let číslo žadatelů o azyl převyšovalo deset tisíc, samotný azyl zde získalo mizivý zlomek lidí; to vše v kontrastu se situací v sousedních zemích, kde počet udělených azylů byl mnohonásobně vyšší. Rozhodnutí českých úřadů přitom často byla a jsou politicky motivována a žádosti mnoha lidí, kteří se ocitli ve skutečných problémech, jsou bezdůvodně zamítána. S těmito skutečnostmi chce Archa prostřednictvím představení *Tanec přes plot* konfrontovat publikum.

jako dokumentární divadlo, protože se jedná spíše o uměleckou fabulaci. Ústřední motiv je velmi jednoduchý – Jaké by byly reakce společnosti, kdyby se českým prezidentem stal Kurd nebo Číňanka. V důsledku toho se obsah točí kolem míry tolerance majoritní společnosti vůči cizincům.

Režisérka Svobodová hovoří o představení *Pakosti a drabanti*:

„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 bile! 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.“

Z těchto slov by se ve hře mělo jednat o jakousi objektivní analýzu fenoménu imigrace s důrazem na reflexi postojů a nálad ve většinové společnosti hostitelského státu, při které by se nemělo jednat o idealistickou a nekritickou pozici při zpracování dané látky. Hra měla ambice reflektovat téma s odstupem a zaměřovat se na více aspektů problematiky. To ale podle mého mínění není ve hře zřetelně artikulováno a výsledné sdělení je značně jednostranné. Je možné, že tímto pohledem nahlíží na imigraci a multikulturní soužití režisérka Svobodová, v samotné hře se ale neobjevuje. Jednostrannost hry se projevuje zejména v tom, kdy v ději je v opozici vůči vstřícnému přístupu k imigrantům postaven motiv pravicového extremismu. Jedná se v podstatě o signál divákům: buď jste vůči imigrantům vstřícní a otevření, nebo naopak tíhnete k nebezpečným formám nacionalismu, až neonacismu. Jako by neexistovaly žádné postoje a stanoviska k problematice mezi tím. V tomto bodě si proklamace režisérky z interview s významovým sdělením výsledného jevištního obrazu vysloveně odporují.

Ve hře se pracuje se zkratkovitými a pokřivenými obrazy cizinců v České republice. Scénáristka Hana Andronikova se v bulletinu k této hře v rozhovoru zmiňuje: „Vzali jsme různá kliše 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 výrokiem se Divadlo Archa jakoby vymezuje proti kliše „uprchlík jako chudáček“. Nicméně ve skutečnosti ve všech divadelních představeních, i v tvorbě samotného All Star Refjúdží Bandu, je s tímto obrazem uprchlíka pracováno. V uprchlických projektech Archy je marné hledat jakýkoliv jiný obraz uprchlíka. Tento motiv umožňuje tvůrcům tepat xenofobní a rasistické nálady české majoritní společnosti a strefovat se do čecháčkovství. Majoritní společnost je vykreslována vůči imigrantům jako nepřátelská, jako netolerantní, sebestředná a necitlivá vůči cizímu utrpení.

7. Koho chce Archa oslovit

7.1 Dialogy na útěku

Ředitel Archy, Ondřej Hrab, hovoří o začátcích projektu a prvním velkém představení, V 11.20 tě opouštím, které se hrálo v uprchlických táborech po celé republice:

„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.“

Archa si je vědoma, že má potenciál oslovit zejména metropolitní, liberálně smýšlející intelektuály, tedy ty diváky, kteří navštěvují domovskou scénu produkčního domu Divadla Archa. Velká část těchto lidí je přesvědčena, že Česká republika by měla být vůči cizincům otevřená. Proto se Archa snažila na začátku svého projektu oslovit co nejvíce lidí, kteří nepřijímají uprchlíky a jejich kulturu tak samozřejmě jako „intelektuálové z Prahy“. Divadlo chtělo, aby její představení navštívili 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. Tento projekt měl ambice změnit postoj těchto lidí k cizincům, který byl povětšinou negativní. Šlo tedy v podstatě o edukativní projekt, kdy umělci z Prahy, kteří dle svého mínění zastávají na téma imigrace ten správný názor, vyjíždějí se svým uměleckým projektem na tmářský a zaostalý venkov, kde šíří osvětu. Prostřednictvím divadelní performance a hudby, kdy spolupracují se samotnými žadateli o azyl, chtějí ukázat místním obyvatelům, že zastávají chybné názory a svůj náhled na cizince by měli změnit.

Musím konstatovat, že v tomto bodě se mé stanovisko blíží angažovanému postoji Archy, který je mi v tomto ohledu blízký. O negativním postoji místních obyvatel vůči žadatelům o azyl, který mně osobně byl velmi nesympatický, jsem se mohl přesvědčit v Kostelci nad Orlicí, kde je umístěno pobytové středisko. Reakce české kostelecké majority na toto zařízení jsou veskrze negativní. Klienti pobytového střediska jsou obviňováni z kriminality, jsou vnímáni jako líní jedinci, kteří žijí na úkor daňových poplatníků. Ti žadatelé, kteří si během svého pobytu v okolí našli práci, jsou zase obviňováni z toho, že místním berou pracovní místa. Ostatně asi před třemi lety se v Kostelci podepisovala petice žádající zrušení pobytového střediska, kterou podepsalo více jak padesát procent obyvatel tohoto městečka.

Jsem přesvědčen o tom, že česká společnost je do jisté míry xenofobní. Určitá míra xenofobie existuje patrně v každé lidské společnosti, odlišnosti jsou právě v této míře. „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 xenofobní nálady nemusí být ale vyjádřeny pouze způsobem primitivním a obhroublým. Mohou být prezentovány mnohem sofistikovaněji. V tomto způsobu prezentace se ovšem 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).

7.2 Uprchlická hudba pro české publikum

Hudba All Star Refjúdží Bandu je adresována především pro české, potažmo středo a západoevropské publikum³¹. To je velmi důležitá skutečnost s ohledem na to, že publikum je jedním z aktérů mocenského pole, v němž se ocitají interpersonální vztahy mezi členy kapely.

Mezi samotnými žadateli o azyl se členové kapely pohybují zejména v rámci uměleckých workshopů. Ty ale probíhají specifickým způsobem a mají docela jiné aspekty než samotné hudební koncerty - show před publikem. Přesto jsem byl svědkem takovéto imigrantské show, kdy All Star Refjúdží Band stál před žadateli o azyl čistě v pozici koncertujících. Zkušenost z pohledu člena kapely reflektoval zpěvák a klarinetista Phillip Schenker:

„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.“

Dojmy z koncertu jsem měl velice podobné. Diváci s uznáním reagovali na akordeonové pasáže Gugara Manukjana, loutnová sóla Mirana Kasema nebo na kurdský a čínský zpěv. Příznivé reakce vzbudily zejména originální, nezměněné pasáže gruzínské, arménské a kurdské

³¹ Kapela nekoncertuje pouze v České republice. Hrála například na Slovensku, v Německu nebo v Nizozemí.

hudby. Frekvence diváckého podupávání nohou do rytmu se snižovala při pasážích skladeb, v kterých dominovaly prvky cirkusové hudby nebo ska. Diváci z řad žadatelů o azyl reagovali poněkud jinak, než publikum na koncertech v Divadle Archa, které jsem navštívil. Celkový ohlas publika byl na uprchlické olympiádě vlažnější. Pro účastníky uprchlické olympiády byly hudební postupy kapely nezvyklé, nerozuměli jim podobně jako zpočátku Miran Kasem a Gugar Manukjan z kapely samotné.

Tato skutečnost dokazuje, že Gugarův a Miranův postoj k tvorbě All Star Refjúdží Bandu není daný jen jejich osobními vlastnostmi a hudebním přesvědčením. Je to jev sdílený, tudíž sociální a kulturní. Stejný postoj zauímají další imigranti a hudbu vnímají jako důležitý aspekt při konstrukci a následné artikulaci své osobní, etnické a sociokulturní identity, která je v procesu imigrace ohrožena, respektive dekonstruována (Kyung Um, 2000, Ang 1996).

Ne-západnost publika na uprchlické olympiádě ovlivňuje aktivní hledání významů v hudební performanci a publikum jej dekóduje odlišně, než zamýšlejí jeho producenti: západní členové All Star Refjúdží Bandu (Ang 1996, Hall 1980). Naopak významy publikum nalézá v tom, co by chtěli do hudby vložit Gugar a Miran. Ti jsou ovšem podrobeni jistému disciplinačnímu násilí, protože část jejich sociokulturní identity je transformována tak, aby byl umělecký text konzumovatelný zdejším publikem.

Pro potřeby mediální analýzy je důležité specifikovat u cílové divácké skupiny vzdělání, průměrný věk, vzdělání a jisté apriorní společensko-politické přesvědčení. To jsou v tomto případě faktory ovlivňující konsumpci zakódovaných sdělení v performancích, na jejímž základě divák aktivně vytváří své významy (Hall 1980, Ang 1996). Jindřich Krippner přibližuje, jaký konkrétní segment společnosti se snaží kapela 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.“

All Star Refjúdží Band cílí na mladé publikum euro-amerického Západu. Existuje velká pravděpodobnost, že toto publikum bude dekodovat dominantně hegemonním způsobem a přijme preferované významy hudebního „textu“ (Hall 1980). Tento divácký segment by se dal zachytit jako potencionálně inteligentní – studenti, a otevřený různým kulturním vlivům – oblíbená ska, balkánské dechovky, potažmo world music. V tomto úryvku interview je také možné naprosto zřetelně spatřit charakteristický a v podstatě zásadní rys v tvorbě All Star Refjúdží Bandu, potažmo v uprchlických projektech jako celku. Je to výrazná edukativnost těchto projektů, jejich aspirace na osvětu a vzdělávání.

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“, kdy od svého konzumenta nevyžadují velký intelektuální výkon. 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). All Star Refjúdží Band se ovšem chce ve svých hudebních performancích prezentovat způsobem tak, aby tyto dva koncepty dohromady tvořily jeden celek. „Seriózní“, „zásadní“ sdělení chce publiku podávat „zábavnou“ formou.

Tvůrci mediálního sdělení si často 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). „Message form“, tedy to jak, je obsažené zakódované sdělení podáváno, do velké míry ovlivňuje podobu dekodování sdělení publikem (Hall 1980). Aby se Archa s formou svého sdělení co nejvíce přiblížila svému cílovému publiku, je vyžita hudba All Star Refjúdží Bandu, který se veze „na určitý módní vlně“, aby tyto diváky oslovil. Archa tak využívá potencionál hudby, která je inspirována hudebními styly, které jsou blízké určité části mladého euro-amerického publika.

8. Sdělení All Star Refjúdží Bandu v kontextu celkové tvorby Divadla Archa v rámci imigrantských projektů

Umění je tradičně nástrojem komunikace v rámci společnosti a vytváří u „diváků“ určité názory a postoje. Umění zprostředkovává divákovi emocionální zážitek a divákovy názory a postoje jsou ovlivňovány prostřednictvím určitého emocionálního mostu. Jinak řečeno, emoce mají v umění výsadní postavení, a to na úkor racionality, které je odsunuto stranou. Sdělení obsažené v hudbě, v textech, v živých performancích je nutné vnímat v těchto souvislostech.

All Star Refjúdží Band je v mnoha aspektech poněkud atypická kapela. Je účelově založena pro potřeby divadelních projektů s imigrantskou tematikou a z toho důvodu je sdělení kapely v zásadě monotematické. Ve zvoleném tématu je kapela navíc značně angažovaná.

All Star Refjúdží Band se chce na veřejnosti prezentovat jako harmonické uskupení lidí různých národností, přesvědčení a náboženského vyznání, kteří spolu dokáží nejen hrát, ale zároveň se navzájem v mnoha ohledech obohacují a inspirují. Kapela tak explicitně sděluje svůj pohled na imigraci do České republiky; publiku se chce prezentovat jako zmenšený model ideální společnosti fungující na základě multikulturních idejí, a to navzdory tomu, že realita fungování kapely je odlišná. Tímto způsobem chce didakticky a angažovaně působit na své publikum navzdory tomu, že mezi hudebníky jsou jen dva žadatelé o azyl a čínská zpěvačka, která jen roli uprchlice hraje. To je opět dialektický vztah mezi hraným, následně adresovaným obrazem publiku a skutečným stavem věcí; vztah rozebíraný sémiotickou analýzou.

Kapela chce svou tvorbou publiku předat v podstatě identické sdělení, které je obsažené v divadelních projektech. Rozdíl je v tom, že pro potřeby All Star Refjúdží Bandu je toto sdělení značně zjednodušeno. To je zapříčiněno uměleckou formou, protože stopáž několikaminutových skladeb nedovoluje ponořit se do tématu tak hluboko jako v divadelních hrách. Čistě hudební složka nicméně umožňuje jiný způsob uměleckého vyjádření, než je psané slovo.

All Star Refjúdží Band se publiku představuje s hudbou tvořenou rozmanitými hudebními styly různého místa původu, kdy při zpěvu zaznívá několik cizích řečí; prostřednictvím čehož má být publiku ukázána etnická a kulturní rozmanitost, zároveň tak je pro publikum vytvářen do jisté míry iluzorní pocit mezikulturního dialogu. Hudbu je charakteristická výraznými postmoderními rysy, čímž má být reflektována globalizace a vzrůstající kosmopolitnost společnosti. Pro tvorbu All Star Refjúdží Bandu je rovněž signifikantní práce

s kontrasty - cizinci zpívají státní hymnu, Čiňanka v kroji. Tvůrci si tak hrají s mnohými ustálenými národními stereotypy, což je pokus o reflexi českých sociálních a kulturních realit.

Nejen z textů skladeb vyplývá, že má být prezentován pozitivní pohled na imigraci. Samotný imigrant je - byť ve zjednodušené podobě přetavené do mediovaného obrazu - představen jako znevýhodněná osoba vůči majoritní společnosti. Tak má vzniknout apel na větší otevřenost společnosti, na potřebu tolerance a empatie vůči cizincům a jejich kulturám. Vzniká požadavek zbavení se předsudků. Sdělení odkazuje k původní myšlence konceptu multikulturalismu: k možnosti společné, alespoň do určité míry harmonické, existence v jistých ohledech lišících se skupin lidí v rámci demokratického společenského uspořádání (Bhabha 1998).

Tento pozitivní, nekritický pohled na imigrační procesy a imigranty samotné, je kapelou prezentován navzdory tomu, že z interview se třemi členy kapely (Philipp Schenker, Jindřich Krippner, Jana Svobodová) vyplývá, že nejsou o tomto pohledu tak docela přesvědčeni. Hovořili o problémech s imigranty, o tom, že společné soužití lidí různých kultur nemusí být úplně ideální. Ředitel Archy Ondřej Hrab hovořil o soužití s imigranty v budoucnu:

„Musíme na to být připraveni a společnost musí být v tomto ohledu otevřená. Přitom ta připravenost musí být i na straně imigrantů. My na to ale nemáme vytvořené vůbec žádné mechanismy. Jediné co zatím máme, je nějaký tolerantní humanistický přístup. To je ale málo. My musíme vytvořit podmínky, na kterých lze následně budovat pravidla společného soužití.“

Tyto věty dokládají, že někteří představitelé Archy si uvědomují, že problematika je daleko složitější. Nicméně ve svých uměleckých projektech používá právě pouze určité formy tohoto „humanistického přístupu.“ Konkrétně v případě All Star Refjúdží Bandu se jedná o jednoduchý, snadno přístupný a pochopitelný angažovaný apel, který má přimět publikum k zamyšlení se nad společným soužitím s imigranty v pozitivním směru.

Bylo zmíněno, že All Star Refjúdží Band je angažovaná kapela. Celkově by se daly umělecké projekty Archy s tematikou imigrace označit jako aktivistické. Pozice Archy při tvorbě koreluje s postoji neziskových organizací, které se věnují imigrantům, a určitého spektra českých médií. Prováděná mediální analýza (Křížová 2007) ukazuje, že téma imigrace nebylo v českých médiích nikterak výrazně zastoupeno. Když se ale média tímto tématem zabývala, bylo o něm

pojednáváno nejčastěji z pozic velice podobných, jaké se objevují u Archy. Média zdůrazňovala otázky lidských práv a požadovala po české společnosti mnohem větší otevřenost vůči cizincům. Tento myšlenkový proud je přesvědčen o správnosti konceptu multikulturalismu. Z těchto pozic, které samy o sobě nepochybně nejsou ideologicky neutrální, je pranýřováno české maloměšťáctví, uzavřenost zdejší společnosti a její nechuť otevřít se něčemu cizímu. Inspirace pro českou společnost je hledána v západních evropských státech a USA, kde ovšem paradoxně v současnosti původní koncept multikulturalismu v mnoha ohledech selhává a existují velké problémy s integrací některých minoritních skupin.

9. Publikum – dekodování

V této kapitole se budu zabývat tím, jak hudbu All Star Refjúdží Bandu a divadelní performance vnímá publikum, které samo aktivně navštěvuje jejich vystoupení. Budu se snažit popsat, jakým způsobem lidé, s kterými jsem vedl interview, dekodují hudební a scénické performance Archy. Zajímalo mě, jaká je korelace mezi dekodováním aktivního publika a záměry producentů textů (Ang 1996). Tedy do jaké míry se shoduje vnímání a následné zpracování uměleckých performancí ze strany publika s tím, jak tyto performance pojmají tvůrci z Archy.

O své postřehy a názory se se mnou podělilo šest osob. Kritéria při výběru informátorů byla tato: Dotyčný musel znát hudbu All Star Refjúdží Bandu - byl na koncertu kapely a znal její muziku z hudebních nosičů. Zároveň dotyčný musel navštívit alespoň jedno divadelní představení s uprchlickou tematikou.

All Star Refjúdží Band je specifická kapela a 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 její koncert, který se bude konat příští měsíc. Většina respondentů tedy byla na jednom, dvou koncertech. Nicméně u jednoho z dotazovaných se objevil rekord v podobě sedmi navštívených koncertů. Co se týká divadelních představení, kde zároveň All Star Refjúdží Band vystupuje, čtyři respondenti byli na jednom představení, dva

dotazovaní shlédli představení dvě. Všichni respondenti viděli představení Pakosti a drabanti, dva viděli i starší představení Tanec přes plot. Zároveň všichni lidé, s kterými jsem hovořil, již předtím navštívili prostory Divadla Archa a měli tedy jisté tušení, co od divadla v tomto směru čekat.

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.

Vybraný vzorek tvoří tyto lidé:

Petr – 26 let, architekt

Štěpán – 42 let, zahradník, student, hudebník

Robert – 33 let, sommeliér

Kateřina – 27 let, zahradnice³²

Kiril – 32 let, zaměstnanec Správy uprchlických zařízení

Pavel – 33 let, majitel nemovitostí

Čtení „textu“ jeho čtenářem je ovlivněno sociokulturním kontextem, ve kterém probíhá (Ang 1996). Bohužel jsem měl při výzkumu možnost poznat pouze zlomek aspektů, které mohou ovlivnit dekodování sdělení produkovaného All Star Refjúdží Bandem, potažmo Archou. Jsem si vědom, že při mapování kontextu, který ovlivňuje dekodování textu, se dopouštím značných zjednodušení. Co mají všichni informátoři společného, je skutečnost, že všichni umělecké performance týkající se imigrace navštívili z vlastního popudu. Z toho důvodu je pravděpodobné, že budou přístupní ke sdělením, která Archa vkládá do svých performancí.

Co se týká hudebních preferencí, tak toho mají informátoři rovněž mnoho společného. Budu se držet hypotézy, že preference hudebních žánrů informátory implikuje alespoň částečnou

³² 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.

sounáležitost s vizí představovaného světa. Hudební žánry, které mají v oblibě, odrážejí hodnoty daných subkultur, ke kterým je možné je přiřadit (Nanoru 2005, Aubert 2007). Jinak řečeno, hudební preference mých respondentů, o nich samých mnohé vypovídají. A je možné se tak dozvědět o důležitých aspektech, v kterých probíhá jejich dekodování textů.

V souvislosti s hudebními preferencemi 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 kterou je příznačná postmoderní žánrová roztříštěnost a zároveň prostupnost rozličných žánrů a jejich míchání³³ (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“, konkrétně za hudbou. S ohledem na hudební preference informátorů nejsou zmiňovaná oblíbená místa, kam chodí na koncerty, nikterak překvapivá. Jsou to totiž vyhlášená místa pražského kulturního života, kde je možné vychutnat si nemainstreamovou hudbu. Mezi zmíněnými podniky se například objevily: Palác Akropolis, Roxy, CrossClub, Parukářka, Bukanyr, Divadlo Archa.

Vrátím se k premise, že hudební preference jistým způsobem odrážejí osobní přesvědčení a hodnoty zastávané dotyčnými lidmi. Hudební žánry nějak zrcadlí postoje ke společnosti aktivního hudebníka, který se konkrétnímu hudebnímu žánru věnuje, i jeho posluchače – konzumenta. V případě mých informátorů se jedná o lidi, kteří jsou přístupní rozličným kulturním impulzům. Jsou to s jistou pravděpodobností lidé tolerantní, nedogmatictí, zajímaví se o současné světové dění. Budou to zřejmě lidé přístupní k alternativním, netuctovým myšlenkovým proudům a budou se nějak odlišovat od velké části společnosti.

³³ Nechci ovšem vyzdvihovat vyšší uměleckou kvalitu nemainstreamové hudby oproti hudbě mainstreamové. Ostatně pro postmoderní hudební scénu je příznačné vzájemné prolínání až překrývání mainstreamu a alternativních hudebních směrů. Mainstream se sytí alternativními proudy. Zároveň alternativní směry na kontakt s mainstreamem určitým způsobem reagují (Skopec 2007).

Lidé, které jsem si vybral pro svůj vzorek, toho mají ve společenských a kulturních ohledech mnoho společného. Samozřejmě ale mezi nimi panují rovněž odlišnosti, které mohou ovlivnit vnímání textů produkovaných Archou. Jestliže mě zajímá, jakým způsobem informátoři přijímají hudbu All Star Refjúdží Bandu a divadelní performance a jaké významy zde nacházejí, je velice důležité vědět, jak jsou dotyční obeznámeni s tematikou imigrace v České republice, a jaké mají názory na vztah většinové české společnosti k imigrantům. V tom se jednotliví diváci z mého vzorku liší.

Zastavme se nejprve u obeznámenosti s imigrační tematikou v České republice. Tři dotazovaní 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 jako 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)

„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 stejným 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 lidí 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)

Pouze dva respondenti tvrdili, že mají osobní a blízký vztah s cizincem, popřípadě s cizinci, kteří se rozhodli žít v České republice. Zbylým respondentům formuje náhled na imigraci a imigranty samotné především informace z médií. To je ostatně typické pro většinu občanů České republiky, což je důsledkem skutečnosti, že většina Čechů se osobně nezná (nebo nestýká) s „cizinci“, kteří zde žijí. Média 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 z Vietnamu, 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)

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 České republiky 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 žádnéj problém. U nás taky bydlí jeden Ukrajinec a je to jedinej člověk z celýho paneláku, co mě zdraví.“ (Robert)

Čtyři z šesti informátorů je přesvědčených, že pro českou společnost je charakteristická určitá míra xenofobie a rasismu. Dvě třetiny mých respondentů tedy v podstatě sdílí stejný názor na atmosféru v české společnosti jako umělci z Archy, pro které byl tento postoj jedním z počátečních impulzů pro tvorbu uměleckých projektů s uprchlickou tematikou. Konečně zbylí dva dotazovaní ve svých výpovědích shledávají, že v české společnosti se tyto tendence nevyskytují v nijak výrazné míře.

„Já si myslím, že jsme hodně sebemrškačský a vidíme se hodně kriticky. Takže si myslím, že nejsme nějak moc rasistický.“ (Pavel)

„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)

Na tvrzení, že o tématu imigrace a uprchlictví se v České republice moc nehovoří, se shodují všichni respondenti.

9.1 All Star Refjúdží Band

9.1.1 Hudba

Co se týká hudebního stylu, tak všech šest dotazovaných by hudbu kapely zařadilo do těchto kategorií: balkánská dechovka, ska, world music. Přitom všichni použili minimálně dvě z těchto označení. Významný vliv balkánské dechovky a ska při tvorbě All Star Refjúdží Bandu potvrzuje kapelník Michael Romanyshyn nebo manažer kapely a klarinetista Jindřich Krippner. Zde jsou se svým publikem ve shodě. Rozcházejí se v tom, že diváci, na rozdíl do skladatele

Romanyshyna, chápou také označení world music jako přiléhavé při labelingu hudby této kapely. Z analýzy vyplývá, že kapela se od tohoto označení distancuje, protože chce na publikum působit jako těleso, které překonalo rozpor mezi západní a „orientální“ hudbou a obě tyto složky mají v tvorbě rovnocenné postavení. Respondenti tuto proklamaci nepřijímají a implicitně předpokládají, že západní členové mají rozhodující vliv na finální podobu tvorby. Stejně jako v případě world music vnímají exotickou hudbu pouze jako materiál určený k následnému remixu. To je skutečně pravda a Romanyshynovo tvrzení je v tomto ohledu shledáno jako příliš průhledné.

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. Všechny dotazované dokázala hudba All Star Refjúdží Bandu zaujmout.

„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 nejlepší.“ (Štěpán)

Všichni lidé, s kterými jsem vedl rozhovor, zdůrazňovali důležitost „cizinců“ v kapele. Při koncertech i poslechu hudby v soukromí si všimají více „cizích“ hudebníků, než těch česko-slovenských. Kulturní a národnostní různorodost, je podle všech respondentů nejcharakterističtějším rysem kapely a přítomnost cizinců opodstatňuje její samotnou existenci.

Tím, že je to hrozně kulturní mišmaš, tak je to někdy až takový třešticí. Ale to je dobrý. Je to prostě uskupení několika hudebníků s úplně jinejma kulturníma kořenama. Číňanka, Kurd, Armén, 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 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 častováni slovy chvály. Největší popularitě se těší loutnista a zpěvák Miran Kasem. Často byl zmiňovaný rovněž klarinetista a zpěvák Philipp Schenker. A jako velmi důležitá postava v kapele je vnímán kapelník, skladatel a klarinetista Michael Romanyshyn. Překvapivě málo zmínek padlo o akordeonistovi Gugaru Manukjanovi. Ten je přitom kolegy z 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. Posluchač 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. Na jedné straně byla chválena, na straně druhé zazněly k jejímu uměleckému projevu výhrady.

„Líbí se mi ta Číňanka. Musím říct, že zpívá i suprově česky. Líbila 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 Číňanky 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 její výslovnost. Takhle Čech slovo nikdy nevysloví. Ona vysloví všechny písmena, kterejma se to slovo píše. Když do týhle dobrý muziky, která jde coby do typu do balkánský dechovky, nebo občas do ska, tam zpívá ta Číňanky 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 kliše, jako že je to boření hranic.“ (Štěpán)

Při charakteristice hudební stránky tohoto projektu, často padala označení, jako je „hravost“, „originalita“, „živelnost“, „humor“, „vtip“, „zábava“. Stejná charakteristika se objevuje rovněž při popisu živých vystoupení All Star Refjúdží Bandu.

„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)

9.1.2 Texty

Z analýzy vedených rozhovorů vyplývá, že pro všechny respondenty představuje ústřední téma textů All Star Refjúdží Bandu reflexe života cizinců, kteří se rozhodli žít v České republice. Za nejdůležitější obsah v českých textech považují upozornění na to, s jakými nesnázemi se potýká člověk, který se ocitnul sám nebo se svou nejužší rodinou v cizí zemi a snaží se, aby byl přijat majoritní společností. Podle respondentů se jedná o reflexi tohoto procesu, kdy imigrant musí překonávat mnohé administrativní bariéry a společenské předsudky. V souvislosti s tím se z pohledu respondentů v textech jako druhý nevýznamnější motiv objevuje zachycení českých socio -kulturních reálií a glosování stereotypů, které se objevují v české společnosti.

„Od nich tam byla cejtit 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)

Tyto věty ukazují, jak je dekodován prostřednictvím preferovaného čtení (Hall 1980) obraz uprchlíka, s kterým pracuje All Star Refjúdží Band, potažmo Archa jako celek. Jedná se o symbol bezbrannosti a zranitelnosti. Obraz, který má vzbuzovat lítost a soucit, u této divačky působí přesně podle záměrů producentů sdělení. Označení „uprchlík“ se stává v očích mých

respondentů jaksí totalizujícím označením. Uprchlík je vnímán jako chudák, který musel opustit svůj domov a v České republice chce začít nový lepší život.

„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 ta z nejzákladnějších myšlenek, co dělají.“ (Petr)

Rovněž všichni ostatní respondenti vnímají existenci kapely jako bytostně svázanou s divadelními projekty. Obsah textů All Star Refjúdží Bandu je tak nejen tímto divákem vnímán jako totožný se scénáři divadelních představení s imigrantskou tematikou (s tím, že samotné divadelní hry jdou ve svém sdělení více do hloubky). Dotyčný respondent dále dekoduje, jak je při práci s texty v kapele důležitá hra s kontrasty a významová inverze, což konotuje s výpověďmi producentů sdělení, a konečně i s výše prováděnou analýzou umělecké tvorby.

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 oblíbě u publika přispívá celkové hudební provedení skladby a nakolik text samotný). Nejvíce zásadní na přezpívané státní hymně přijde mým informátorům skutečnost, 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. 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 podle respondentů vytrhnout text skladby z navyklého kontextu a dovoluje, aby byl obsah vnímán za nevšedních okolností a v nových souvislostech. All Star Refjúdží Band tak úspěšně dosahuje

svého cíle, protože přesně s tímto záměrem skladba vznikala. Zároveň se právě v tomto případě z pohledu dotazovaných jedná o příklad glosy národních stereotypů.

„Od nich to zní daleko vážnějc. Nebo upřímnějc. 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)

Nad přítomností pro Čecha exotických textů v tvorbě kapely se nikdo z dotazovaných nepozastavuje. Naopak jim tyto texty zapadají do koncepce celého hudebního projektu. Přítomnost těchto textů jim ladí se sdělením, které v tvorbě All Star Refjúdží Bandu nachází. Sdělení vycházející z konceptu multikulturalismu, které tematizuje problém 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.

„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 All Star Refjúdží Bandu 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)

Na tomto úryvku je zarážející tvrzení, že cizí texty jsou díky výrazovým prostředkům interpretů snadno odvoditelné. Pochybuji, že běžný návštěvník koncertu All Star Refjúdží Bandu, i při sebelepším využití výrazových prostředků performerů, dokáže pochopit kurdské texty Mirana Kasema nebo čínské texty Jing – Lu. Jakoby si informátor na podkladě nesrozumitelného textu sám utvářel své vlastní, předem připravené významy. Cizí, nesrozumitelné texty by pak pro něj představovaly prostor pro projekci vlastních názorů. Toto jednání je velmi podobné jednání Kryštofa Kolumba při kontaktu s obyvateli karibských ostrovů, kdy z pro něj nesrozumitelných domorodých jazykových projevů představitelů zdejší společnosti odvozoval, že místní vládci bez námitek souhlasí s předáním vlády nad zdejším územím

španělské královně (Todorov 1996). Další respondenti už o sobě netvrdí, že jsou těmto textům schopni porozumět, ale oprávněnost cizokrajných textů v tvorbě skupiny nezpochybňují.

„Tak, já nerozumím spoustu písničkám. Ale je to multikulturní, a každé si tam zařadí svojí 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 mně to nic neřekne. Dobře, zpívá cizím jazykem, svým jazykem. A proč ne. Muzika všeobecně slouží jako prostředek ke komunikaci. Nemusíš rozumět slovům.“ (Kateřina)

9.2 Divadelní hry

Při divadelních představeních s imigrantskou tematikou velkou část respondentů na prvním místě upoutala především jejich forma. Ta je pro české divadelní publikum relativně neznámá. Na českých konzervativních divadelních scénách je totiž používána velmi málo. Forma zvolená Archou spočívá v tom, že divák je v 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 drabanti diváci sedí v jakési aréně, kdy performery obklopují ze tří světových stran a děj se odehrává přímo uprostřed publika. Těmto nezvyklým divadelním formám připisovali někteří respondenti důležitou 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)

Informátoři zdůrazňují, jak důležitou roli při divadelních představeních hraje humor a nadsázka. Použitý humor ve hře Pakosti a drabanti 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. Spousta 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 myslej, že z tohohle by se neměla dělat legrace. Mně ale přijde, jako že jo. To jsou prostě lidský situace.“ (Štěpán)

Tento divákův postřeh v podstatě dokládá, že Archa není se svým sdělením u všech diváků úspěšná. Odchod z divadelního představení, na které si dotyčný koupí lístek, je jedno z největších vyjádření nesouhlasu a nelibosti s uměleckou performancí, jaké si je možné představit. Horší už je pouze zasypání performerů rajčaty a syrovými vajíčky. U těchto diváků, o kterých se zmiňuje informátor Štěpán, se zcela patrně jednalo o dekodování, které probíhalo z pozice protikladné vůči pozici producentů uměleckého textu. Představení tyto diváky buď nedokázalo zaujmout a nudilo je, nebo tito diváci nesouhlasili s významy zakódovanými do mediálního textu.

U šesti respondentů, s kterými jsem vedl rozhovory, byla situace odlišná. Představení je podle jejich slov dokázala zaujmout a nacházeli zde velmi podobné významy, jaké se do performancí snažila zakódovat Archa. Nicméně odklon od tohoto preferovaného čtení nastal při hře Pakosti a drabanti i v mém diváckém mikrovzorku. Respondentovi Petrovi zůstal po zhlédnutí představení pocit určité významové nespojitosti a roztržitosti.

„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 jsem tam třeba nepochopil spojitost. Buď 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 třešticí dojem. To ale nevadí. Vnímáš to spíš jako báseň, spíš iracionálně.“ (Petr)

Respondenti v divadelních performancích vnímají jako nejvýrazněji a nejdůležitější sekvence, které jsou podle nich postavené na osobních zkušenostech imigrantů. A to jak v představení Pakosti a drabanti, tak zejména v představení Tanec přes plot. Díky nim se údajně dokázali nejvíce vcítit do životní situace imigranta v České republice. Ostatně, celkově jsou divadelní hry respondenty reflektovány jako hodně osobní a autobiograficky pojednané (z pohledu imigrantů).

9.3 Výsledky dekódování – jak projekty působí na publikum

Všichni lidé, s kterými jsem hovořil, mi shodně potvrdili, že prostřednictvím uměleckých projektů Archy se mohli dobře vžít do situace imigrantů. Hudební vystoupení All Star Refjůdží Bandu i divadelní představení jsou vnímány jako velmi vhodné k uchopení problematiky, respektive k prezentaci konkrétních sdělení v souvislosti s tímto tématem.

„Vypíchne ti to jakoby něco podstatnýho 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 nějakou literární, emotivní, pohybovej, hudební rámeček. Takže je to úderný a myslím, že je to dobrej způsob, jak to téma prezentovat. Je to prostě daleko osobnější. Když tam ty lidi vidíš, když tam jsou imigranti.“ (Petr)

Většina respondentů zdůrazňovala, že prostřednictvím těchto hudebně - scénických performancí se dozvěděli nové informace o problematice imigrace, a konkrétně upřehliťvív v České republice. Respondenti se zmiňovali například o nabytém poznání, jak je imigrant nahlížen z hlediska českých státních institucí a jaké administrativní překážky musí překonávat.

„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 nechťej vědět. Vůbec nechťej někoho takovýho přijímat.“ (Štěpán)

Polovina z šesti respondentů tvrdila, že před návštěvou koncertů All Star Refjúdží Bandu a divadelních představení měla na imigraci, respektive uprchlictví v České republice, utvořený určitý názor. Dvěma respondentům hudební a scénické performance konotovali s jejich náhledem na imigraci (jednomu s tím, že jeho obzor byl ještě rozšířen), zbylý respondent zastával náhled jiný. V rozhovoru tvrdil, že po návštěvě Archy se jeho názor 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 mafian. Ale přitom tam může prodávat koblíhy, 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. Je 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)

Zajímavá je následující reflexe. Hudba All Star Refjúdží Bandu i divadelní projekty jsou podle dotyčného respondenta určené pro specifický okruh publika, do kterého se on sám řadí. 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 projekty už byly ovšem určené spíše pro publikum, které si je aktivně vyhledalo a které už má k tématu jistý vztah. Respondent v souvislosti s tím zpochybňuje nějaký širší reálný vliv zakódovaného sdělení (Ostatně, tento názor je podobný mým závěrům vzešlým z analýzy kódování a dekodování performancí).

„Na mě to docela fungovalo. Myslím si, že když je divák alespoň minimálně empatickej, 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, který 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 rozhodnutý, ale rozhodně to nejsou žádný rasisti. I když to je možná zase můj stereotyp, že si myslím, že rasista nechodí do divadel. Třeba chodí.“ (Pavel)

Reflexe mých informátorů byly do velké míry shodné (případně se jejich odpovědi minimálně doplňovaly). Je možné tvrdit, že hudbu All Star Refjúdží Bandu, a divadelní performance spojené s existencí této skupiny, vnímají podobnou optikou. Dekódování probíhá více méně shodným způsobem a všichni zpovídání diváci nalézají v performativních textech podobné významy. Zároveň se významy, které tito diváci v performativních textech nalézají, shodují s tím, co měli v úmyslu producenti textů do mediálního sdělení zakódovat. Jedná se v podstatě o preferovaný, dominantní kód čtení, který v určitých bodech sousedí s čtenářskou pozicí vyjednávání s úmysly producentů (Hall 1980). Velký rozkol mezi diváky a producenty panoval pouze při labelingu hudby All Star Refjúdží Bandu, kdy respondenti v opozici vůči kapelníkovi označují hudbu jako world music. To ovšem nemá na dekodování hlavních sdělení podstatný vliv.

Důležitá je při dekodování hlavních významů sdělení identifikace publika s obrazem uprchlíka, s kterým Archa pracuje jak v rámci tvorby All Star Refjúdží Bandu, tak v divadelních performancích. Diváci vnímají uprchlíky jako lidi v nouzi, kteří byli pod tlakem vnějších okolností nuceni opustit svůj domov a chtějí začít nový lepší život právě zde, v České republice. „Uprchlíkům“ z All Star Refjúdží Bandu je respondenty připisována více méně společná identita, což je signifikantní pro liberální diskurs vycházející z konceptu multikulturalismu (Langer 1998). V rámci kapely jsou kladeni do určitého protikladu členové s připisovanou identitou „uprchlíka“ - tedy Kurd, Armén a Čiňanka, vůči zbylým členům – Čechům, Slovákům, Švýcarovi a Američanovi. Čínská zpěvačka se nepovažuje za uprchlici, nýbrž za „imigrantku z vlastní vůle“, stejně jako švýcarský hudebník, ale label uprchlice jí je respondenty přiřazen na základě její „exotičnosti“.

Respondenti se identifikují s apelem, aby se česká společnost vůči imigrantům otevřela a umožnila jim se do ní plnohodnotně začlenit. Tím se tito diváci odlišují od většinové české společnosti, která je, alespoň z mého pohledu, vůči cizincům ostražitá. Z pozice Archy se jedná o divácký segment, který není třeba nijak složitě přesvědčovat o tom, co chtějí svými uměleckými projekty sdělit. Sdělení producentů dopadá na úrodnou půdu a pouze doplňuje či utvrzuje apriorní přesvědčení diváků.

V tvorbě All Star Refjúdží Bandu a v divadelních performancích respondenti dekodují jako hlavní významy toto: kritika rasismu, potlačení xenofobních nálad v majoritní společnosti, snaha o lepší pochopení situace imigrantů a v návaznosti na to přijetí imigrantů bez předsudků. Celkově se podle respondentů jedná o snahu ukázat jiný pohled na imigranty, než ten, který je možné označit jako hlavní proud českého celospolečenského diskursu.

10. Workshopy

Působení Archy v uprchlických táborech se podstatně liší od koncertů a divadelních performancí určených pro publikum, které si je samo aktivně vyhledává. Na půdě zařízení žadatelů o azyl se Archa ocitá v prostoru, kde komunikace neprobíhá zdaleka tak transparentně. Hudebníci a divadelníci se zde snaží hrát „pro“ a „s“ lidmi, kteří se pohybují v odlišném sociokulturním kontextu, než české publikum. Lidé, kteří zde pobývají, pocházejí z odlišného kulturního prostředí, často neovládají češtinu (případně jiný evropský jazyk, s kterým by se mohli navzájem s umělci dorozumět). Navíc jejich momentální životní situace je velice specifická.

„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 zpočátku totálně šokující.“ (Jana Svobodová)

Archa přichází do uprchlických táborů s něčím neznámým, pro zdejší klienty s něčím novým. To ostatně neplatí pouze pro samotné žadatele o azyl, týká se to i části profesionálního performerského týmu. Hovořil se mnou o tom hip-hopový umělec Jaro Cossiga, který stál v úplných počátcích uprchlických projektů, a který se účastnil prvních táborových workshopů. Následně s Archou na těchto projektech spolupracoval další tři roky. Tento mladý hudebník a performer přitom není profesionální divadelník.

„Ze začátku to pro mě byl trošku úlet, protože se to dělalo v angličtině a působily na mě úplně nové vlivy mně neznámého divadelního proudu.“ (Jaro Cossiga).

Pro podobu prvních workshopů, a následně i prvních představení, byly podle Cossigy určující impulzy přicházející ze strany holandské divadelní skupiny Dogtroep. Rovněž co se týče hudby, tak se podle Cossigy Archa při workshopech inspiruje přístupem a hudebními praktikami respektovaného holandského hudebníka Jose Zandvlieta (člen Dogtroep), který má s podobnou uměleckou prací bohaté zkušenosti. Z tohoto pohledu není tedy divu, že pro žadatele o azyl je činnost divadelníků v táborech něčím neznámým a novým. Jedná se totiž o importované přístupy alternativního divadelního proudu, které byly zpočátku neznámé i některým českým umělcům, kteří se na workshopech podíleli.

Velice zásadní je často jazyková bariéra mezi profesionálními umělci a uprchlíky. Zajímalo mě, jak Archa tuto situaci řeší.

„V roce 2004 jsme začali pracovat s uprchlíky a začali jsme jezdit do táborů. Vzápětí 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 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.“ (Jana Svobodová)

Hudba při práci s uprchlíky slouží jako prostředek ke komunikaci. Můžete s ní komunikovat beze slov a jistým způsobem si rozumíte. Umožňuje specifickou komunikaci, která se liší od řeči, která probíhá na jiné vlnové délce. S tím musím souhlasit, nejen na základě mých zkušeností z táborových workshopů.

Při nácviu prvního představení byli performeři v náročném táborovém prostředí nepřetržitě tři měsíce. Po tuto dobu bydleli společně se zdejšími žadateli o azyl. Přitom dnes se jedná už spíše o nárazové jednodenní, či dvoudenní akce. První divadelní projekt, který vznikl po tříměsíčním pobytu, byl vskutku velkolepý. Cossiga přibližuje jeho podobu.

„Nejdřív byla Sněhová královna, což bylo představení pro děti. Pak jsme dělali turné po všech uprchlických táborech s představením V 11.20 tě opouštím. Bylo to velký představení, které vzniklo na základě inspirace vzešlé ze spolupráce s Dogtroep. V té době tady fungovalo asi šest táborů a ve všech jsme strávili nějakou dobu. Fungovalo to tak, že jsme měli vymyšlené představení a v každém táboře jsme vyměnili lidi z řad uprchlíků za jiné, kteří v tom konkrétním táboře byli. Představení jsme dělali v padesáti lidech. Z toho bylo deset lidí z Archy, takže se toho v každém táboře účastnilo čtyřicet uprchlíků. Plus děti, kterých bylo tak patnáct. Pět uprchlíků, kteří byli pro představení důležití, s námi jezdilo všude. Stali se z nich performeři a byli za to samozřejmě placení.“ (Cossiga)

Táborové workshopy se liší oproti koncertům a divadelním představením, které jsou určené pro západní publikum, i ve své funkci. Zatímco běžné koncerty a divadelní představení charakterizuje jejich výrazné edukativní ambice, tak u workshopů tento rys není tak zřetelný.

„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. Život v táborech se po dobu konání workshopů proměňuje na drama na scéně. Uprchlíci jsou performeři a diváci zároveň.

Hlavním a původním cílem workshopů bylo tedy čerpání umělecké inspirace. Jako vedlejší efekt ovšem vykrytalizoval další cíl workshopů. Tím je přímé působení na klienty objektů Správy uprchlických zařízení. Archa se podle svých vyjádření snaží uprchlíky prostřednictvím umění přimět k aktivitě – tvůrčí (umělecké) a v souvislosti s tím, aktivitě „životní“.

Jedná se v podstatě o určitý pokus o „terapii uměním“, je to určitá forma hudebně-scénicko-výtvarné terapie. Archa se snaží v prostředí Pobytových středisek na několik dní utvořit alternativní prostor, kde by žadatelé o azyl mohli vyjádřit své emoce. S vývojem uprchlických projektů v čase Archa tuto funkci táborových workshopů zvyrazňuje tím, že na ně přizve bývalé zaměstnance SUZ, kteří se prostřednictvím umění snažili působit na imigranty v táborech před začátkem projektů Archy (na workshopu, kterého jsem se účastnil při svém výzkumu, se podílela například bývalá vedoucí výtvarného ateliéru, který působil několik let v Pobytovém středisku).

„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)

Ředitel Archy Ondřej Hrab je přesvědčen, že působení divadla v táborech je pro klienty velmi přínosné. Musím se přiznat, že sdílím podobný názor. V táboře jsem pobýval během mého terénního výzkumu a mohl jsem poznat, že to rozhodně není příjemné místo pro dlouhodobý

pobyt. V tomto kontextu je mi působení umělců spjatými s Archou v táborech velmi sympatické. Následující kapitola se týká samotného průběhu konkrétního workshopu, na kterém jsem se podílel.

10.1 Kostelec

V rámci svého výzkumu jsem se účastnil dvoudenního workshopu v Pobytovém středisku v nejkosmopolitnějším maloměstě v České republice. V Kostelci nad Orlicí. Workshop byl založen na hudebních a výtvarných aktivitách. Drtivá většina zúčastněných byli lidé mladší patnácti let (Což ale při jiných workshopech neplatí. Například v „záchytech“ se v důsledku funkce zařízení účastní workshopů výhradně dospělí).

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. Posléze se všichni přesouvají do výtvarné dílny. Zde se dělají masky karnevalového typu.³⁴ 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 tábora. 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 se mění

³⁴ 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 tmavý 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 subkulturou si dělá takovou masku, aby vypadal jako černochoch. Protože, černochoch funguje jako archetypální představa hip – hopového hudebníka.

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 vypařuje 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.

Zásadní 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).

Ne vždy jsou ovšem reakce imigrantů při workshopech tak pozitivní jako v Kostelci. Z vedených interview jsem se dozvěděl, že například v záchytech jsou reakce často zcela jiné. Záchyty přitom svou podobou připomínají kriminál. Jsou zde velice přísné bezpečnostní podmínky, prostory jsou obehnány dráty, na dveřích a oknech jsou mříže, mužská a ženská oddělení jsou separovaná. Při workshopech Archa zdejší lidé častokrát vůbec nejeví zájem o spolupráci. Navíc performerky jsou na mužském oddělení často vystaveny nepříjemným sexistickým narážkám. Archa tedy není se svým konáním v zařízeních SUZ natolik úspěšná, jak by se na první pohled mohlo zdát. Těmito skutečnostmi se ale Archa logicky nikterak nechlubí. Sám jsem tyto skutečnosti zjišťoval po velkém vyptávání a naléhání.

10.2 Hip-hop

Na počátku tohoto textu bylo zmíněno, že Divadlo Archa při svých uprchlických projektech nevyužívalo pouze hudbu All Star Refjúdží Bandu. V počátcích umělecké práce s uprchlíky byl důležitý zejména hudební styl hip-hop. Ten byl, a do jisté míry je i nadále, využíván jak při táborových workshopech, tak i při divadelních představeních vzniklých na základě inspirace vzešlé z těchto workshopů.

Archa není jediná, kdo využívá hip-hop k umělecké spolupráci s imigranty. Minimálně v kontextu Evropské unie se jedná se o docela trendy záležitost. Ve společenských oborech o využití hip-hopu, jako prostředku k integraci či koexistenci rozličných etnických menšin s majoritní společností, pojednává v tomto směru průkopnická antropologická studie Andyho Benneta (1999). Studie se zabývá využitím tohoto hudebního žánru v rámci multikulturních projektů ve Frankfurtu nad Mohanem. Hip-hop se v tomto kontextu jeví jako ideální umělecký prostředek. A to jednak díky své velké popularitě mezi mladými lidmi po celém světě a jednak s ohledem na společenské souvislosti vzniku této subkultury.

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's využívají (povětšinou) dva gramofony, na nichž z vinylových desek kreativně míchají úseky vybraných skladeb³⁵ (V souvislosti s rychlým vývojem technologií se ale v současnosti stává trendem v celé taneční, potažmo elektronické, hudbě mixovat a skládat pomocí specializovaných počítačových hudebních programů. V důsledku toho mají vinyly čím dál menší využití). Do tohoto hudebního podkladu rapuje jeden či více raperů, jinak řečeno MC's³⁶. Rap je verbální projev charakteristický rychle frázovanými rýmy. V počátečních fázích hip-hopu se většinou jednalo o syrovou výpověď o životě v sociálně ostrakizovaném prostředí černošských čtvrtí

³⁵ Používány jsou rovněž různé DJské triky, jako je například scratching - zasekávání desek – za pomoci této techniky se vytváří specifické zvukové efekty.

³⁶ „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).

amerických velkoměst. Texty pojednávaly o pouličním násilí, o drogách, o rasových předsudcích.

Hip-hopová subkultura je velmi komplexní a není možné jí omezit pouze na hudbu. 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 pusu – 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.

Hip-hop je možné vnímat jako bytostně postmoderní hudební styl. Zcela zásadní roli zde totiž hraje práce s hudebními elementy různého původu a z různé doby. Na základě dekonstrukce originálních skladeb a jejich následného propojení vzniká nový hudební celek (Frith 1989). Ranou fází hip-hopu je samozřejmě nezbytné chápat jako organickou součást afroamerické hudby, kdy DJ's při mixování často využívají funkové a soulové skladby. Během prvních let existence tohoto hudebního stylu se hip-hopové skladby ani po rytmické stránce příliš neliší od funku a soulu (Fricke, Ahearn 2002, Chang 2005). S vědomím této skutečnosti je ale přesto zásadní fakt, že hip-hop je hybridní hudební styl, který vzniká díky rostoucím mobilním tokům hudebních tradic a kultur napříč světem (Leyshon, Matless, Revill 1995). 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 sekvence z několika již existujících skladeb, přičemž ve výsledku vzniká nový hudební celek. Tyto postupy se přitom stávají základním stavebním kamenem hip-hopu. Celkově je možné hip-hop chápat jako ryzí ukázkou toho, jak současnou hudbu ovlivňuje fenomén globalizace³⁷.

³⁷ 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 o 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-hopery. 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

Hip-hopová subkultura má velmi zásadní sociální konotace. Prvotně se jedná umělecký projev sociálně vyloučené afroamerické mládeže žijící ve specifickém prostředí „inner city“, která charakterizuje společenská bezútěšnost – násilnosti, vraždy, znásilnění, drogy, etc. (Bourgois 1995, Wacquant 2002). O několik let později hip-hopovou subkulturu přijímá za vlastní velké množství mladých „hispaniců“³⁸. Což je velice signifikantní, protože hispanci jsou vedle afroameričanů, další sociálně handicapovanou a ostrakizovanou skupinou v rámci USA (Oboler 1992, Bonilla-Silva 2004). V městských čtvrtích, kde žije velké množství hispaniců, rovněž bují pouliční kriminalita a míra nezaměstnanosti zde dosahuje alarmujících hodnot (Bourgois 1995). Při sledování této linie je třeba hip-hop vnímat jako sebevyjádření mladé generace ostrakizovaných skupin obyvatelstva USA.

Je třeba ihned zdůraznit, že hip-hop v zápětí oslovuje i mladé lidi, kteří žijí se svými středostavovskými rodiči na městských předměstích, což jsou povětšinou běloši. V současnosti se tento hudební směr těší vysoké oblibě po celém světě napříč společenských tříd. V důsledku toho se v současnosti podstatná část hip-hopové produkce řadí do mainstreamu. Navzdory tomu stále existuje velké množství hudebníků, kteří se vůči hip-hopovému mainstreamu do určité míry vymezují a kteří se řadí do alternativního proudu. Tento současný „real hip-hop“ je významnou měrou společensky angažovaný, je antirasistický, antixenofobní. Rapeři, kteří se považují za součást real hip-hopu, se prezentují texty, v nichž se staví proti sociálnímu útlaku, proti sociální ostrakizaci, proti společenským bariérám všeho druhu. Hip-hop vnímají jako pojítka mezi lidmi různých národností a kultur.

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 míří z místa svého původu do jiné země, tam se mění a míří zpět. Zde opět získává novou podobu a vyráží opět do jiných geografických prostorů.

³⁸ O funkci a významu používání tohoto označení v USA podrobně pojednává ve svém textu Suzanne Oboler (1992).

10.2.1 Kostelecká crew³⁹

Na samém počátku mého výzkumu jsem navštívil Refu fest, který se konal na pražské Kampě. Mimo jiné, se zde představili se svým breakdancovým vystoupením adolescenti z Pobytového střediska v Kostelci. Když jsem začal do Kostelce jezdit, tak jsem se s partou kluků, kteří se zajímají o hip-hop, seznámil blíže. Jádrem party tvořili tři kluci. Armén, Kurd z Turecka a Mongol. Často se k nim přidávali i další vrstevníci. Při svých performancích před publikem vystupovali v pěti, když se přidali dva Arabové. Mladé hip-hopery jsem viděl vystupovat ještě na Uprchlícké olympiádě, coby support All Star Refjúdží Bandu.

Kluci převážnou část svého volného času věnují právě breakdance. Praktikují beatbox, jeden z nich rovněž rapuje (respektive zkouší a učí se rapovat), a to ve francouzštině. A samozřejmě poslouchají hip-hopovou muziku. Kostelecká crew má v očích mladých lidí z pobytového střediska vysokou prestiž. Kluci jsou při svých performancích často obdivováni skupinkou stejně starých holek, které posedávají v jejich blízkosti na lavičkách. Mladší kluci pokládají za čest, když je jim staršími dovoleno, aby si s nimi zatancovali. Zkrátka, hip-hop se těší mezi mladou generací žadatelů o azyl z Kostelce vysoké popularitě.

Kde se tato popularita v Kostelci bere? Jednak je to samozřejmě tím, že hip-hop je mezi mladou generací po celém světě jedním z nejpopulárnějších hudebních žánrů. Ovšem existují i další důvody. Hip-hop vznikl v prostředí černošských ghett mezi outsidersy americké společnosti. Stejně tak je možné připsat určité rysy outsiderství v rámci české společnosti mladým lidem z Pobytového střediska. Ostatně i podle současných školských zákonů jsou děti uprchlíků, respektive migrantů, považováni za sociálně znevýhodněné⁴⁰. To je jeden z důvodů, proč je pro tuto mládež hip-hop tak lákavý.

Je příznačné, že pro tyto kluky byli z české hip-hopové scény favorité interpreti Gypsy.cz a Marpo; což jsou Romové, tedy příslušníci minoritní skupiny obyvatel, kteří jsou v České republice pokládáni za outsidersy. Romové jsou velkou částí české majoritní společnosti považováni za cizince, když je aplikovaná dichotomie „my“ - Češi versus „oni“ – Cikáni. Mladí

³⁹ Crew je v hip-hopové subkultuře označení pro skupinu lidí, kteří se věnují praktikování (alespoň některých) hip-hopových elementů.

⁴⁰ V českých školách se tak řadí vedle dětí s nařízenou ústavní výchovou nebo dětí pocházejících z rodinného zázemí s nízkým sociálním statusem, kteří mohou být ohroženi sociopatologickými jevy.

lidé z Pobytového střediska jsou majoritní kosteleckou společností rovněž řazeni do skupiny „oni“, proto se mohou tito příznivci hip-hopu snadno identifikovat s romskými interprety.

V době mého výzkumu byl mezi kluky absolutním hitem hip-hopový film *Breakout*, ke kterému tvořil hudbu švýcarský raper Stress. Hlavní hrdina tohoto filmu (nevalné kvality) se zaplete do pouliční bitky a skončí v past'áku, kde se věnuje výhradně breakdance. Hip-hop, konkrétně jeden z jeho elementů, ve filmu funguje jednak jako únik před nehostinným světem ohraničeným ostatními dráty, jednak jako zbraň, jehož prostřednictvím můžete potupit své pouliční nepřátele.⁴¹ Past'ák a pobytové středisko jsou si v určitém smyslu podobné. Pobytové středisko je také zařízení s ostrahou, s ploty, s určitým pevným řádem. Stejně tak tito kluci prostřednictvím hip-hopu, konkrétně breakdance, reagují na svou současnou životní situaci. Kladné postavy ve filmu ztělesňují mladí kluci, s kterými se život nemazlí. Musí být dostatečně tvrdí, aby přežili v prostředí ulice či past'áku. Stejně tak kluci z kostelecké crew musí být také dostatečně odolní, aby se popasovali s nepříjemnými podmínkami v táboře.

„Real hip-hop“ má antixenofobní a antirasistický náboj. Hovoří o tom i pionýr hip-hopu, DJ Kool Herc. Podle jeho mínění „hip-hop přemost'uje 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). Tímto způsobem mohla fungovat kostelecká hip-hopová parta, jejíž členové byli Mongol, Arméni, Kurd a Arabové. Kulturní kořeny prostředí, z kterého pocházejí, ustupují do pozadí a jsou nahrazeny hip-hopovými subkulturními elementy (Hebdidge 1979) .

S kosteleckou crew spolupracovali umělci z Archy, během workshopu, kterého jsem se účastnil. Jejich breakdancové číslo mělo důležitou roli v nacvičené divadelní performanci. Nicméně tohoto workshopu se už neúčastnil žádný čistokrevný hip-hopový umělec, tak jak tomu bylo v minulosti. Když tomu tak ale bylo, hip-hop sklízel velký úspěch. Je to ideální umělecký prostředek, s kterým se dá v těchto souvislostech spolupracovat s mladými lidmi.

⁴¹ Tak skutečně začal fungovat breakdance v rané fázi hip-hopu. Pouliční gangy, které přijali hip-hopovou kulturu za svou, začali místo ozbrojených pouličních střetů praktikovat, bitvy (battle) na parketě či pódiu. Zástupci konkurenčních skupin soutěžili o to, kdo lépe zatancuje. Ale také zarapuje.

„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)

10.3 Reflexe workshopů

Prvotním impulzem pro to, aby Archa začala jezdit do uprchlických táborů a zde pořádala umělecké workshopy, bylo načerpání inspirace pro svá první velká divadelní představení. Ostatně hlavním záměrem v počátcích uměleckých projektů bylo seznámit veřejnost s existencí těchto táborů, seznámit diváky se situací lidí, kteří zde byli nuceni pobývat. Archa se rozhodla s žadateli o azyl umělecky spolupracovat, proto logicky musela vyjet do terénu mezi ně. Během workshopů našla také performery z řad azylantů, s kterými nadále spolupracuje: Gugara Manukjana a Mirana Kasema. Z tohoto pohledu zaujímají právě workshopy ústřední postavení při umělecké tvorbě v projektech s imigrantskou tematikou.

Divadlo čerpá inspiraci z workshopů pro svoji tvorbu nadále, nicméně už tomu není v tak velké míře jako v začátcích těchto projektů. Tvůrci totiž postupem času stále více nahrazovali ve svých uměleckých vystoupeních pro české publikum autentické zážitky svými předem připravenými a vymyšlenými uměleckými konstrukty. V důsledku toho se posouvá i význam workshopů, kdy se jejich nejdůležitější funkcí postupně stává „terapie uměním“. Divadlo si klade za cíl prostřednictvím hudby, výtvarných a divadelních performancí působit na žadatele o azyl a pozitivně ovlivňovat jejich životy. Po mých zkušenostech z Pobytového střediska v Kostelci a poznání životní reality žadatelů o azyl a celkově zdejšího životního prostředí, se musím přiznat, že činnosti Archy nepokrytě fandím. Zjistil jsem, že momentální situace zde žijících lidí je velmi

neveselá. Bezmocně čekají na rozhodnutí úřadů a mají problém se zapojit do normálního života. A zároveň si i myslím, že těmto lidem by se mělo jistým způsobem pomáhat. Z toho důvodu mi „terapie uměním“ přichází příhodná k těmto účelům.

První dojmy, které v táboře člověk načerpá, je vykořeněnost zdejších lidí. Odešli odněkud, kde zůstali jejich příbuzní a přátelé, a nyní žijí v nejistotě a upínají se k rozhodnutím zdejších imigračních úřadů. To si myslím, že Archa ve své tvorbě - jak hudební, tak divadelní velmi dobře zachycuje. Druhou věcí je to, že Archa pocity z tábora do jisté míry transformuje na imigranty celkově. Je tomu tak obzvláště v divadelním představení Pakosti a drabanti, které již nepojednává pouze o uprchlících, ale celkově o imigrantech v širším slova smyslu. Všichni imigranti jsou tak v podstatě představováni jako chudáci v žalostné životní situaci, kteří potřebují pomoc. V mnoha případech tomu tak může být, ale v žádném případě se nejedná o nějaké pravidlo. Archa ve své tvorbě, stejně jako velká část angažovaných lidí v problematice imigrace, téměř nerozlišuje mezi termínem „uprchlík“ a „imigrant“ – v širším slova smyslu. Důsledkem toho jsou často velmi zavádějící závěry.

Forma workshopů je po celou dobu jejich trvání v podstatě stejná. Jedná se o aktivní uměleckou spolupráci s uprchlíky. Cílem je co možná nejvíce zapojit uprchlíky do performancí. Nicméně z mého výzkumu vyplynulo, že Archa se při práci s uprchlíky ve významné míře inspirovalo holandskými umělci ze skupiny Dogtroep. To, co dělá Archa nyní, je v podstatě know-how protřelých holandských umělců, kteří měli s podobnými projekty letité zkušenosti. Z tohoto faktu vyplývá, že celková tvorba v rámci uprchlických projektů není tak originální, jak by se na první pohled mohlo zdát: tvorbu Archy z nezanedbatelné části charakterizuje převzetí cizích osvědčených uměleckých přístupů.

Stejně tak využití hip-hopu, coby umělecké komunikace s mladými lidmi, kteří mluví rozličnými jazyky a pocházejí z rozličných kultur, Archa přejímá od jiných „site-specific“ umělců. Přesto se hip-hop jeví k tomuto účelu jako velmi příhodný. Je tomu tak díky celosvětové oblíbenosti tohoto žánru mezi mladou generací, jednak je tomu tak díky sociálním konotacím, které se s tímto žánrem pojí. Hip-hop je (respektive původně byl) uměleckým vyjádřením sociálně ostrakizovaných skupin, zároveň je v tomto hudebním stylu ukryt silný anti-xenofobní apel, což rovněž umožňuje uměleckou spolupráci s lidmi s různými kulturními kořeny.

11. Závěr

All Star Refjúdží Band se publiku představuje s hudbou tvořenou rozličnými hudebními styly různého místa původu, kdy při zpěvu zaznívá několik cizích řečí. Velké množství hudebního materiálu poskytují azylanti. Melodie tohoto původu ovšem nezní ve své originální podobě, ale skladatel Romanyshyn je za užití postmoderních postupů skládá v nové celky, kde původní cizokrajné melodie získávají jinou podobu a plní tak odlišnou funkci. All Star Refjúdží Band se ideologicky tváří jako hudební těleso, které se vzdává západní etnocentristické pozice; distancuje se od dělení na „západní“ hudbu a „orientální“ – pocházející od azylantů. Nejvlivnější západní členové kapely proklamují, že různorodé hudební celky tvořící jejich produkci jsou si postaveny na roveň a rozhodujícím prvkem je až výsledná hudební koláž. V totožném ideologickém kontextu se All Star Refjúdží Band prezentuje jako zmenšený model ideální společnosti fungující na základě multikulturních idejí, kde jsou si všichni rovni bez ohledu na národnost, místo původu nebo náboženské vyznání.

Výsledky provedené analýzy ukazují něco jiného: pozice členů kapely jsou do určité míry nerovné. Na jedné straně stojí západní hudebníci, které doplňuje Jing Lu, na straně druhé se nacházejí azylanti Miran Kasem a Gugar Manukjan. Panuje zde mocenská nerovnost mezi „západními“ a „orientálními“ subjekty, což se následně odráží v samotné tvorbě. Hudba poskytnutá azylanty slouží pouze jako látka, s kterou následně západní skladatel zachází tak, aby dosáhl svých záměrů. Na výsledný hudební tvar mají azylanti velmi malý vliv, protože tvorba se odehrává v režii západních tvůrců. Ideologický projekt, který se tváří, že prostřednictvím umění překonává hranice mezi „námi“ a „imigranty“, v realitě funguje na principu jistého symbolického využívání jinakosti, kterou reprezentují azylanti v kapele.

Gugar Manukjan a Miran Kasem měli ke způsobům tvorby výhrady a bránili se zásahům do jimi poskytnuté hudby. Tento odmítavý postoj překvapoval západní kolegy, kteří pro něj neměli adekvátní vysvětlení. Z interview s režisérkou Svobodovou plyne, že podle ní jde o určitý osobní problém a věc hudebního názoru těchto dvou hudebníků. Analýza ovšem ukázala, že odmítání hudebních postupů All Star Refjúdží Bandu ze strany azylantů má z podstatné části sdílenou, tedy sociální a kulturní povahu. Miran Kasem i Gugar Manukjan vnímají hudbu, kterou poskytli, jako součást své sociokulturní identity; s ohledem na tuto skutečnost je pro ně tato hudba tak

důležitá obzvláště v procesu migrace, kdy jejich identity prochází dekonstrukcí a redefinicí (Ang 1996).

Gugar Manukjan a Miran Kasem se nacházejí v rámci All Star Refjúdží Bandu v mocensky podřízeném postavení a nakonec kapitulovali před tvůrčími záměry západních kolegů. V současnosti minimálně verbálně zastávají ideologickou linii All Star Refjúdží Bandu a jejich prohlášení zapadají do image kapely coby liberálního a transkulturního hudebního tělesa. Je ovšem zřejmé, že se museli podrobit určitému disciplinačnímu násilí ze strany instituce Divadla Archa. Paradoxní je, že pro hudebně-scénický text, jehož sdělením má být mimo jiné to, že by k sobě měli být lidé kulturně citlivější, se modifikuje kulturní jinakost a obětuje se část senzitivity k vlastní kultuře konkrétních jedinců.

Sdělení, které má být adresované publiku v rámci tvorby All Star Refjúdží Bandu, je v podstatě významově identické se sdělením divadelních projektů s uprchlickou tematikou. Rozdíl je pouze ve způsobu artikulace, která se odvíjí od odlišnosti těchto dvou uměleckých forem. V divadelních performancích je imigrant ve zjednodušené podobě transformovaný do mediovaného obrazu představen jako znevýhodněná osoba vůči majoritní společnosti; tím vzniká apel na potřebu tolerance a empatie vůči cizincům a jejich kulturám. Rovněž v případě All Star Refjúdží Bandu se jedná o jednoduchý a divákovi snadno přístupný angažovaný apel, který má přimět publikum k zamyšlení se nad společným soužitím s imigranty v pozitivním slova smyslu. Tyto významy jsou přitom adresovány publiku navzdory doloženým rozporům v tom, jak samotné divadlo a kapela fungují, a jak vzniká divadelní a hudební tvorba. Další sdělení hudebně-scénických textů k publiku probíhá prostřednictvím hry s českými národními stereotypy, kdy je pracováno s různými kontrastními obrazy. Divákům tak má být ukázáno zrcadlo české společnosti; tvůrci usilují o to, aby prostřednictvím transformovaného obrazu imigrantů český divák poznával sám sebe.

All Star Refjúdží Band i divadelní performance jsou edukativní projekty, které mají didakticky předávat názor publiku na téma migrace a uprchlictví. Tento hudebně-scénický projekt je přitom v podstatě vzdálen skutečné reflexi procesu migrace a samotné uprchlicky tak docela nereprezentuje; skuteční azylanti dostávají velice malý prostor k uměleckému vyjádření svých vlastních pocitů, přesvědčení nebo prožitků. Hudebně-scénické texty reprezentují spíše pohled na tuto tematiku profesionálních západních umělců, kteří jsou v problematice angažováni. Tento do jisté míry orientalistický pohled západních tvůrců je přitom prezentován, jakoby

pocházel od samotných azylantů. All Star Refjúdží Band nesporně konfrontuje publikum prostřednictvím své tvorby s etnickou a kulturní rozmanitostí, ale publiku je adresován spíše iluzivní vjem zprostředkování mezikulturního dialogu.

Hudba All Star Refjúdží Bandu (a spolu s ní rovněž divadelní performance) je určena pro západní, respektive české publikum. Přitom publikum je důležitým aspektem ovlivňující mocenské pole vztahů mezi členy kapely a v souvislosti s tím ovlivňuje podobu a formu tvorby. Umělecký text je určen pro západní diváky, proto je výsledný tvůrčí obraz uzpůsoben tak, aby byl pro toto publikum stravitelný. Jak je v mediální produkci běžné, Archa hledá divácký segment, ke kterému by mohla svá sdělení směřovat; hledá svou cílovou diváckou skupinu (Ang 1996). Jsou to mladí lidé, kteří by se mohli do určité míry zajímat o společenské dění a u kterých existuje určitý předpoklad přístupnosti k jisté formě kulturní jinakosti; což jsou v souvislosti s hudebními preferencemi často lidé, kteří se nebrání alternativnějším hudebním směrům, mimo jiné stylům jako je world music nebo ska. Výše uvedeným hudebním žánrům byli otevřeni všichni diváci All Star Refjúdží Bandu, s kterými jsem vedl interview.

Dekódování hudebně-scénických textů proběhlo u všech dotazovaných diváků v podstatě shodným způsobem; všichni nalézali v textech podobné významy. Hudebně-scénické texty četli hegemonně-dominantním způsobem a přijímaly v nich preferované významy. Sdělení v podstatě přijímali takovým způsobem, který zamýšleli jeho producenti – „západní“ umělci. Publikum sdílí s producenty významu shodné kulturní kódy, kulturní významy a zkušenosti; jejich sdělení tak deklodovalo ve stejném základním rámci (Hall 1980).

Diváci tvrdili, že zvolené hudební postupy jim nepřijdou zcela cizí, zároveň je přitom pro ně hudba charakteristická svou exotičností. Přítomnost cizinců v kapele, případně hudební sekvence, které reprezentují – to bylo všemi diváky označeno jako hlavní rys All Star Refjúdží Bandu. Zároveň s tím nezůstalo bez povšimnutí, že výrazný vliv na hudební projev má Američan Romanysyn; tím byla v podstatě akceptována skutečnost, že se jedná o svého druhu umělý konstrukt pocházející ze strany Divadla Archa. Je příznačné, že „uprchlíkům“ z All Star Refjúdží Bandu byla diváky připisována více méně společná identita. V rámci kapely jsou kladeni do určitého protikladu členové s připisovanou identitou uprchlíka – Miran Kasem, Gugar Manukjan a Jing Lu, vůči členům západním. Jing Lu byla přidělena „orientální“ příslušnost jednak kvůli její exotičnosti (z evropského pohledu) a jednak protože nevěděli, že není uprchlice, ale imigrantka dobrovolná. Je zřejmé, že publikum při deklodování významů textů operuje ve

stejném kulturním rámci, v jakém je tvoří jejich producenti – západní umělci; na nezápadní členy uplatňují západní myšlenkový konstrukt orientalismu (Said 1978). Také proto nacházejí tito diváci v tvorbě All Star Refjúdží Bandu preferované významy a zároveň s tím v podstatě potvrzují, respektive utvářejí, mocenské vztahy v kapele samotné.

Diváci tvrdili, že se prostřednictvím uměleckých projektů Archy mohli dobře vžít do situace imigrantů; bez problémů akceptovali obraz uprchlíka, s kterým Archa pracuje. Zdůrazňovali hodnotu divadelních představení, která byla podle nich vystavěna na autentických prožitcích uprchlíků. Postavy uprchlíků z divadelních performancí vnímali jako lidi v nouzi, kteří byli pod tlakem vnějších okolností nuceni opustit svůj domov a chtějí začít nový lepší život v České republice. V rámci All Star Refjúdží Bandu nejvíce vyzdvihovali přímý a zásadní podíl na hudební produkci. Jako další důležitý význam uměleckých textů byla označena reflexe české společnosti a boření zažitých stereotypů; konkrétně u All Star Refjúdží Bandu budila největší pozornost přezpívaná česká státní hymna: diváci tvrdili, že jim tato verze otevírá nový, dosud nepoznaný, náhled na text skladby.

Umělecké projekty byly celkově hodnoceny velmi pozitivně; byly charakterizovány jako poučné, umožňující vysokou míru empatie do osoby uprchlíka a jeho kulturního cítění. Diváci tedy přijímají specifický ideologický rozměr těchto projektů (spolu s jejich jistou přetvářkou).

Velmi odlišně vnímalo hudební produkci All Star Refjúdží Bandu publikum složené ze samotných žadatelů o azyl. Západní hudební koláže diváky nechávaly relativně chladné, naopak publikum oceňovalo nezměněné pasáže hudby, které v kapele reprezentují azylanti. Toto publikum se neztotožňovalo se záměry západních producentů sdělení, tedy se záměry kapely jako celku; spíše chtělo preferovat významy, které by rádi podstatně více do tvorby zařadili Miran a Gugar, kdyby jim to bylo umožněno. Publikum na tomto koncertě bylo jiného sociálního postavení a mělo k dispozici odlišné kulturní zdroje než západní producenti dominantní významové struktury. V důsledku toho deklodovalo text alternativními způsoby (Ang 1996, Hall 1980).

Projekty Archy s tematikou imigrace jsou zarámovány působením v samotných uprchlických táborech. Zásadní je, že postupem času se změnil význam těchto uměleckých workshopů. Od původního záměru, kdy zde umělci z Archy čerpali spíše inspiraci pro své umělecké projekty určené západnímu publiku, se funkce workshopů postupně změnila na určitou „arteterapii“ s žadateli o azyl. Inspirace zde již postupem času nemusela být hledána, neboť

režisérka Svobodová, která má na tyto umělecké projekty souhrnně největší vliv, čím dál častěji nahrazuje v uměleckých představeních obrazy založené na zprostředkovaném popisu autentických zkušeností uprchlíků svými předem připravenými a vymyšlenými uměleckými konstrukty.

Když v tomto prostředí Archa čerpala od žadatelů o azyl inspiraci ve větší míře, umělci si odtud odnesli konkrétní prožitek, který charakterizuje všechny hudebně-scénické texty s tímto tématem: Archa pocity z tábora do jisté míry převádí na imigranty jako celek. Tvůrci nerozlišují mezi termínem „uprchlík“ a „imigrant“ – v širším slova smyslu - a důsledkem toho jsou často velmi zavádějící závěry. Všichni imigranti jsou tak představováni jako chudáci v žalostné životní situaci, kteří potřebují pomoc.

Při „arteterapii“ s žadateli o azyl Archa v zásadě využívá osvědčených uměleckých přístupů holandské divadelní skupiny Dogtroep, s kterou v počátcích spolupracovala; včetně hip-hopu, který se ukázal jako obzvlášť vhodný k umělecké spolupráci s mladými lidmi, mezi nimiž je tento styl velmi oblíbený.

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 E., Lewis A., Embrick, G. D. (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 sympozium 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.

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

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

Foucault, M. (2000). *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin.

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.“ In *Black Music Research Journal*, Vol. 11, No. 2

Grenz, J. S., (1996). *Úvod do postmodernismu*, Praha: Návrat domů.

Hall, S. (1980). „Encoding/Decoding“. In Centre for Contemporary Cultural Studies (Ed.): *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* London: Hutchinson, pp. 128-38.

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.
- Inda J. X., Rosaldo R. (ed.) (2008). *The Anthropology of Globalization, a Reader, Second Edition*. Carlton, Blackwell Publishing .
- Konopásek, Z. (1995). *Věda, reflexivita a text, aneb Některým sociologům II.*, Biograf (3).
- Křížová, M. a kolektiv (2007). *Cizinci, naši a média*. Praha: Multikulturní centrum Praha.
- Kyung Um, Hae (2000). „Listening Patterns and Identity of the Korean Diaspora in the Former USSR“, In *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).
- Lee, E. S. (1969). „A Theory of Migration“ In *Demography* 3: 47-57.
- 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, A. P. (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*. In *Mladá fronta Dnes*. 8.10.2005.
- Oboler S. (1992). „The Politics of Labeling: Latino /a Cultural Identities of Self and Others“. In *Latin American Perspectives*. Vol. 19, No. 4. 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.
- 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.
- Runcie, J.F. (1980). *Experiencing Social Research*. Homewood: The Dorsey Press.
- Said, E (1978). *Orientalism*. London: Routledge.
- Scott, J. C. (1985). *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. Yale: University 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.
- 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.

Audiovizuální prameny:

- All Star Refjúdží Band: *Spas !* – 2009, Indies MG.
- All Star Refjúdží Band: *Hudba z představení Tanec přes plot* – 2008, Divadlo Archa.
- Krásnej život budu mít* – režie: P. Koutecký

