

Univerzita Karlova
Fakulta humanitních studií

Integrální studium člověka
- Obecná antropologie



Česko-balkánský kontrapunkt:
Etnografie fenoménu *balkán* v Praze

Disertační práce

Mgr. Alena Libánská

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zuzana Jurková, Ph.D.

2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne: 14.5. 2018

Alena Libánská

Poděkování

Ráda bych poděkovala všem, kteří mne podporovali a diskutovali se mnou nad vybranými problémy, týkající se *balkánu*, Balkánu i etnomuzikologie a antropologie vůbec. Zejména děkuji své školitelce, doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, Ph.D., která mi otevřela dveře do světa etnomuzikologie jako specializace, která v sobě snoubí to, co mne na životě nejvíc fascinuje a baví – lidi a hudbu.

Dále děkuji všem svým informantům, těm z Balkánu i těm nebalkánským, kteří trpělivě odpovídali na mé všetečné dotazy, hlavně Sašovi, Dejanovi, Todorovi, Vesovi, Alenovi a Petře. Obrovský dík patří mé skupině *Džezvica* a všem hudebníkům, kteří v ní kdy působili.

Anotace

Předkládaná disertační práce se zabývá hudebním fenoménem *balkán* v Praze. *Balkán* jako hudební svět (soundscape – Shelemay 2006), je pokládán za výsledek (kontrapunkt) sociálního vyjednávání mezi jeho jednotlivými aktéry z prostředí českých hudebníků a posluchačů, ale i těch původem z Balkánského poloostrova. Prostřednictvím etnografického výzkumu je zkoumána povaha takového vztahu se zaměřením na otázky, jakým způsobem se *balkán* v českém prostředí tvoří a jakou roli, co se týče jeho podoby, hraje migrace z Balkánu. Základní roli při definici fenoménu hraje imaginace Balkánu, kdy je podoba hudby spíše výsledkem představ o lokalitě (stereotypů), která je vnímaná jako kulturně vzdálená (Todorova 2009).

Anotation

This Ph.D. thesis deals with the musical phenomenon *Balkan music* in Prague. The so-called *Balkan music* (in the sense of Shelemay's 2006 soundscape) is considered to be the result of social negotiating (counterpoint) between the agents, i.e., the Czech musicians and audience, and also those (musicians and audience) who originally come from the Balkan countries. Using the tools of ethnographic research, the thesis explores the nature of this relationship. Specifically, I focus on the very creation of the concept *Balkan music* in the Czech scene and the role the Balkan migration plays in its formation. It turns out that the very imagination of the 'Balkans' plays a key role in defining the phenomenon, and the form of music itself is the result of the imaginations of (an imaginary) milieu (i.e., stereotypes) that is perceived as culturally distant (Todorova 2009).

Klíčová slova

Antropologie; etnomuzikologie; *balkán*; stereotypizace; migrace; soundscape; reprezentace.

Keywords

Anthropology; ethnomusicology; *Balkan music*; stereotypisation; migration; soundscape; representation.

Obsah

Úvod.....	1
1.1 Hudební styl <i>balkán</i>	1
1.2 Struktura práce.....	2
1.3 Přílohy	5
Teoreticko – metodologické zakotvení	7
2.1 Předvýzkum	7
2.2 Teoretické zakotvení.....	8
2.2.1 Merriamův analytický trojsložkový model	9
2.2.2 Soundscape.....	10
2.2.3 Urbánní etnomuzikologie – etnomuzikologický terén	11
2.2.4 Kontrapunkt.....	12
2.3 Výzkumné otázky	12
2.3.1 Jak lze charakterizovat český hudební <i>balkán</i>	13
2.3.2 Jak došlo ke vzniku stylu <i>balkán</i> a jaký podíl na takovém kontrapunktu mají migranti a hudebníci z Balkánu?.....	18
2.3.3 Jakým způsobem Češi kontrapunkt dotváří, jak reagují na balkánský vliv a jak dochází k přejímání stereotypů?	23
2.4 Metodologie a postup výzkumu	23
2.4.1 Fáze výzkumu	24
2.4.2 Rozhovory	25
2.4.3 Zúčastněné pozorování.....	28
2.4.4 Hudební analýzy.....	30
Role Balkánu v českém <i>balkánu</i>.....	31
3.1 Česká republika jako migrační příjemce	32
3.2 Balkánská diaspora v České republice	34
3.2.1 Migrace před rokem 1989	37
3.2.2 Statistické údaje k migraci z Balkánu	37
3.2.3 Bývalá Jugoslávie.....	39
3.2.4 Bulharsko	46

3.3	Kategorie hudebního Balkánu	48
3.3.1	Balkán komerční	49
3.3.2	Balkán patriotický	57
3.3.3	Balkán integrační – folklor.....	67
3.3.4	Balkán zprostředkovaný	73
3.4	Shrnutí.....	74
	Český hudební balkán	76
4.1	Lidová hudba	77
4.2	Balkánská dechovka	87
4.2.1	Ze sokolovny ke guerille	89
4.3	Balkan beats.....	95
4.3.1	Balkan Bashavel.....	95
4.4	Shrnutí.....	102
	Jak se dělá balkán.....	105
5.1	Zvuková reprezentace Balkánu	106
5.1.1	<i>Džezvica</i> : Sevdalinka „Put putuje Latif-aga“ (Bosna)	107
5.1.2	<i>Gothart</i> : Lidová píseň „Jovano, Jovanke“ (Makedonie).....	112
5.1.3	<i>Oranžáda</i> : Kalasnjikov (Goran Bregović)	118
5.1.4	<i>Jazzbalk</i> : Bre Petrunko (bulharská, arr. F. Kutev)	125
5.1.5	Zacházení s textem v <i>balkánu</i>	130
5.2	Mimohudební reprezentace Balkánu	132
5.3	Shrnutí	138
	Od hudéb Balkánského poloostrova k fenoménu balkán	139
6.1	Goran Bregović.....	139
6.2	Romská dechovka.....	141
6.3	Balkanbeatová scéna v Německu	144
6.4	Vícehlasý bulharský zpěv	144
6.5	Film a imaginace	146
6.6	Shrnutí	147
	Od zpěvačky k etnomuzikoložce	148
7.1	Problematičnost dichotomie insider-outsider	150
7.2	Soundscape <i>balkán</i> a má pozice	154
7.3	Zpěvačka – etnomuzikoložka	155
7.3.1	Zpěvačka – „ <i>Co vím?</i> “	156

7.3.2	Etnomuzikoložka – „ <i>Jak to vím?</i> “	157
7.4	Reflexivní momenty	161
7.6	Shrnutí	165
Závěr		166
8.1	Představovaný <i>balkán</i>	166
8.2	Činitel Balkán	167
8.3	Český <i>balkán</i> pro české publikum.....	168
Seznam citované literatury		170
Webové zdroje		179
Příloha 1: Seznam hudebních ukázek (přiloženo na CD)		181
Příloha 2: Seznam videí		182
Příloha 3: Seznam navštívených koncertů		184
Příloha 4: Seznam uvedených snapshotů		186
Příloha 5: Seznam rozhovorů		187
Příloha 6: Medailonky skupin		189
Příloha 7: Rozbor skupin		194

Seznam obrázků

- Obr. 3.1: Balkánský poloostrov
- Obr. 3.2: *Parni Valjak* v Lucerna Music Baru
- Obr. 3.3: Taneční soubor *Radost Praha* na Trifon Zarezan v KD Ládvi
- Obr. 4.1: *Džezvica* v Kaštanu. Foto Barka Fabiánová
- Obr. 4.2: *Oranžáda* na koncertě Balkan night vol. 1
- Obr. 4.3: Duo *Malalata* s pozounistou ze skupiny *Circus Problem*
- Obr. 5.1: Píseň Put putuje Latif-Aga (*Džezvica*)
- Obr. 5.2: „Cikánská stupnice“
- Obr. 5.3: Mezihra flétna – „cikánská stupnice“ takty 1-2
- Obr. 5.4: Transkripce písně Jovano, Jovanke (*Gothart*)
- Obr. 5.5: Bulharská taneční metra
- Obr. 5.6: Melodie skladby Kalašnikov (*Oranžáda* - Clarinet in B)
- Obr. 5.7: Část transkripce partitury skladby Kalasnjikov (*Oranžáda*)
- Obr. 5.8: Píseň Bre Petrunko (*JazzBalk*)
- Obr. 5.9: Příklad prodlevy – píseň Reče mama da me ženi
- Obr. 5.10: Koncert *Džezvica* v klubu Řetězová
- Obr. 5.11: Koncert *Circus Problem* v Lucerna Music Bar
- Obr. 5.12: Koncert *Rajtaraj* ve Valdštejnské lodžii
- Obr. 6.1: Skupina *Fanfare Ciocarlia*
- Obr. 6.2: „Guerillová“ performance v tramvaji skupiny *The Lovesong Orchestra*
- Obr. 7.1: Theoretical social roles for fieldwork

Seznam tabulek

Tab. 3.1: Vývoj počtu cizinců v ČR podle typu pobytu. Zdroj ČSÚ.

Tab. 3.2: Počty cizinců ze zemí slovanského Balkánu v ČR podle státního občanství v letech 1994-2015.

kapitola 1

Úvod

Tématem předkládané práce je hudební fenomén *balkán*.¹ Hlavní pozornost je věnována způsobům, kterými je *balkán* v českém prostředí tvořen, a kanálům, skrze něž se k nám dostává. Výraz „kontrapunkt“ v názvu celé práce metaforicky odkazuje k tomu, že *balkán*, podobně jako polyfonní skladba, která je výsledkem kontrapunktické kompoziční techniky, vzniká za přispění dvou činitelů, českého a balkánského. Oba jsou přitom reprezentovány jak hudebníky, tak i posluchači: těmi českými i těmi původem z Balkánu – migranty žijícími v Praze a hudebníky, kteří do Prahy přijíždějí koncertovat.² Cílem práce je odpovědět na otázku po povaze takového kontrapunktu neboli, antropologicky řečeno, po povaze vyjednávání mezi jednotlivými aktéry *balkánu*.

1.1 Hudební styl *balkán*

Práce popisuje fenomén *balkán*. Zkoumá přitom, zda je definován primárně hudebními rysy, nebo zda je to něco jiného. Termín *balkán* je běžně užíván hudebníky i publikem jako emické označení stylu, který referuje k určitému geografickému místu, totiž Balkánskému poloostrovu. Základní roli při tom hraje imaginace Balkánu, kdy je podoba hudby spíše výsledkem představ o lokalitě, která je vnímaná jako kulturně vzdálená. Reference – odkazování – k Balkánskému poloostrovu se děje různými způsoby. Proto *Balkán* v Praze

¹ Pro hudební styl, kterému se práce věnuje, je užíváno označení *balkán*, v celé práci s minuskulou na začátku a kurzivou. Takto zobrazené slovo značí specifický hudební styl, nikoliv lokální hudby balkánských národů nebo geografickou oblast Balkánského poloostrova. Pokud se v textu objevuje spojení „balkánská hudba“, je vždy v uvozovkách. Takový výraz označuje hudbu, která je marketingovým konstruktem v rámci world music, vytvořeným zejména pro západní publikum. Více se termínu věnuje kapitola 6.1.

² Práce se zaměřuje se na hlavní město Prahu jakožto prostor, kde se hudební události dějí v největší hustotě i rozmanitosti, také jde o místo, kde působí největší počet kapel a žije nejvíce migrantů ze zemí Balkánského poloostrova.

zahrnuje škálu rozmanitých hudebních stylů,³ od folklorních večerů, přes *guerillové*⁴ dechovky k elektrobeatovým párty, jejichž hudba, podoba událostí i posluchači se velmi liší. Ty všechny však jejich aktéři – muzikanti i posluchači – označují tímž pojmem *balkán*.

1.2 Struktura práce

Práce je rozčleněna do osmi kapitol. Těžiště tvoří kapitoly 3–6, které přinášejí etnografický materiál a analýzu soundscape⁵ *balkán*, včetně hudební analýzy vybraných nahrávek českých kapel. Kapitolám předchází kapitola úvodní (kapitola 1) a metodologické a teoretické vymezení práce (kapitola 2). Kapitola 7 zahrnuje specifickou ukázkou užití etnometodologické reflexivity, vzhledem k postavení výzkumnice v terénu. Poslední, osmá kapitola je shrnutím výsledků výzkumu a analýzy. Jak je v etnomuzikologii typické, zvolila jsem při psaní práce multidisciplinární přístup vycházející z rozdílných teoretických východisek (Shelemay 2006; Merriam 1964; Appadurai 1996; Chang 2008; Todorova 2009) a zdrojů (Bigenhu 2012; Laušević 2007; Reyes 2006; Nettle 2005; Hemetek 2012; Kaminsky 2015; Jurková 2013; Marković 2012).

Kapitola 2: „Teoreticko-metodologické zakotvení“ diskutuje použití teoretických přístupů a zvolené metodologie v předkládané práci. K interpretaci hudebních událostí je použit analytický koncept Alana Merriama (1964), avšak prostřednictvím přístupu soundscapes (Shelemay 2006), který hudbu, na rozdíl od Merriama, chápe v kontextu měnícího se současného světa. Oba zmíněné přístupy se zabývají hudbou jako výsledkem lidského chování v rámci určitého společenství, jenž je propojené hodnotami, které pak přispívají k charakteristické podobě daného hudebního světa. Hudba jakožto předmět výzkumu je zde nahlížena nikoliv jako autonomní objekt, ale jako nedílná součást kultury. Hudba je považována za expresivní kulturu, jako manifestaci mentálních procesů, jimiž členové dané kultury nahlížejí na svět.⁶ Je vymezen přístup urbánní etnomuzikologie, a to prostřednictvím prací autorů, jakými jsou Adelaida Reyes (2006), Bruno Nettle (2005) či Ursula Hemetek (2012).

³ Hudební styl je obvykle charakterizován pomocí hudebních kritérií. Při bližším pohledu se ale často ukazuje, že hranice stylů jsou velmi fluidní. Často je důležitou součástí charakteristiky kontext provozování.

⁴ Viz kapitola 4.2.1. Výraz „guerillová dechovka“ odkazuje na praktiky českých balkánských dechovek, které hrají na ulici, v dopravních prostředcích a dalších veřejných místech (restaurace). Na koncertech pak vstupují během hraní do hlediště mezi publikum. Výraz odkazuje na tzv. „guerilla marketing“.

⁵ Termínem „soundscape“ je označován hudební svět, hudební scéna, Vývoj a zacházení s termínem je vysvětleno v kapitole 2.2.3.

⁶ Boas in Reyes 2016, str. 107

V kapitole jsou zformulovány výzkumné otázky, týkající se fenoménu *balkán* v Praze. Pro každou z otázek je k jejich zodpovězení a interpretaci použit jiný set teoretických konceptů relevantně zvolených autorů. Základní přístupy jsou znázorněny v závorce za každou otázkou. Výzkumné otázky jsou následující:

1. Jak lze charakterizovat český hudební *balkán*? (Todorova 2009; Goldsworthy 1998; Moravcová, Bittnerová 2010-2015; Feld 1994; Appadurai 1996; Kaminsky 2015; Marković 2012).

Následující otázky rozvíjejí tu první.

2. Jak došlo ke vzniku stylu *balkán* a jaký podíl na takovém kontrapunktu mají migranti a hudebníci z Balkánu? (Hemetek 2012; Bittnerová, Moravcová 2006, 2008, 2010, 2012; Henig 2007; Glick, Schiller 1992; Massey 1993; Bigenho 2012).
3. Jakým způsobem Češi kontrapunkt dotváří, jak reagují na balkánský vliv a jak dochází k přejímání stereotypů? (Todorova 2009, Feld 1994).

Další část kapitoly je věnována metodologii práce, která zahrnuje popis etnografického terénního výzkumu za použití technik zúčastněného pozorování, polostrukturovaných a neformálních rozhovorů, analýz hudebních nahrávek a rozsáhlou textovou rešerší.

Kapitola 3: „Role Balkánu v českém *balkánu*“ se zabývá hudebními performancemi migrantů z Balkánu a dalších hudebníků, kteří v Praze vystupují nebo se jinak podílí na organizaci kulturního, a především hudebního života. Zmapováním, kategorizací a analýzou hudebního života této skupiny lidí se kapitola snaží odpovědět na druhou výzkumnou otázku – zda a jakým způsobem tito Balkánci přispívají k obrazu *balkánu* v Praze. Události pořádané migranty a hudebníky z Balkánského poloostrova v Praze jsou rozděleny do tří kategorií podle role, kterou migranti zastávají: 1) komerční sféra; 2) interní praktiky; 3) integrace. Všechny tři nesou charakteristické znaky, které je od sebe odlišují, nelze je však striktně oddělit, protože jak kapitola ukazuje, dochází k personálnímu prolínání, kdy titíž lidé plní v závislosti na kategorii různé role. Kategorie vycházejí z obdobného výzkumu Ursuly Hemetek⁷ hudebního

⁷ Hemetek 2012

prostředí Vídně. Navazuje kategorie čtvrtá 4) zprostředkovaný Balkán, pojednávající o specifické roli českých hudebníků, figurujících v roli zprostředkovatelů poznání dané hudby.

Etnografii událostí předchází historická část, zabývající se migrací z Balkánu do České republiky v posledních 20 letech.

Kapitola 4: „Český hudební *balkán*“ se zabývá otázkou, zda a jak čeští hudebníci přijímají obraz, nabízený hudebníky balkánskými. Zda jde o záměrné napodobování a jak se tato nápodoba realizuje prostřednictvím performance a produkované hudby. *Balkán* v podání českých hudebníků je rozdělen do tří kategorií, 1) lidová hudba; 2) dechovka; a 3) balkan beats. Kategorie se od sebe liší hudbou, lidmi, kteří ji produkují, i těmi, kteří ji poslouchají. Kategorie byly vytvořeny na základě provedeného terénního výzkumu v Praze. Pražské skupiny jsem rozřadila do mnou navržených kategorií, nazvaných dle převažujícího repertoáru i charakteru celé performance. Kapely v rámci jedné kategorie jsou charakterizovány stejnými či podobnými znaky, ať hudebními, tak sociálními. Východisko pro interpretaci poskytuje koncept stereotypizace.

Kapitola 5: „Jak se dělá *balkán*“ ve dvou vzájemně propojených částech ukazuje prvky, které většina českých skupin používá pro zdůraznění „jinakosti“ či „exotičnosti“ svých performancí a hudby. První se zabývá zvukovou reprezentací Balkánu, kdy na základě čtyř analyzovaných ukávek podává výčet hudebních prvků, používaných v *balkánu*. Druhá část kapitoly představuje nehudební prezentaci Balkánu, založenou zejména na imaginaci a stereotypizaci.

Kapitola 6: „Od hudeb Balkánského poloostrova ke stylu *balkán*“ poukazuje na zdroje, z nichž čeští hudebníci čerpají inspiraci při tvorbě svého balkánu.

Kapitola 7: „Od zpěvačky k etnomuzikoložce“ byla pro práci zvolena díky specifické pozici autorky.⁸ Jsou použity metody autoetnografie, jak je představuje Heewon Chang.⁹ Ta ve své publikaci představuje tři cesty autoetnografie, které ukazují, jak je člověk s kulturou spleťtě propojen: 1) Propriospetika, která tvrdí, že základní jednotkou kultury je individualita, která

⁸ Kromě pozice výzkumnice jsem v terénu po celou dobu výzkumu zastávala i roli hudebnice. Do určité míry jsem pak byla tím, kdo terén ovlivňoval. Svou pozici reflektuji zachycením několika momentů a jejich zasazením do socio-kulturního kontextu.

⁹ Chang 2008

aktivně interpretuje své sociální okolí; 2) Nativní etnografie, která nastává, když etnograf zaměří svou pozornost na vlastní společnost; a 3) Reflexivní etnografie, kdy etnograf odhaluje svou osobní zkušenost a zákulisí výzkumu. Ve středu pozornosti kapitoly je osobní příběh a záměrná a aktivní sebereflexe, zahrnující všechny tři zmíněné cesty.

1.3 Přílohy

Na konci práce a na přiloženém CD jsou připojeny následující přílohy:

- **Příloha 1: „Seznam hudebních ukázek“** obsahuje seznam ilustrativních hudebních ukázek skupin, které byly zařazeny do výzkumu, včetně interpreta a roku vydání alba, pokud se na nějakém skladba nachází. Tyto ukázky jsou přiložené na hudebním CD: ukázky od skupin *JazzBalk*, *Cirkus Problem*, *Džezvica*, *Fekete Seretlek*, *Fes*, *Gothart*, *Mijaktič Orkestar*, *Oranžáda*, *Rajtaraj*, *The Lovesong Orchestra*, *Romba*, *Boro Balkan Band*. Vedle sebe postavené ilustrují, jak hudebně široká je v Praze soundscape *balkán*. Některé z ukázek jsou hudebně analyzovány v kapitole 5 (od skupin *Džezvica*, *Gothart*, *JazzBalk* a *Oranžáda*).
- **Příloha 2: „Seznam videí“** obsahuje odkazy na server Youtube,¹⁰ kam byla vložena videa z navštívených hudebních událostí, které slouží jako podklad pro snapshoty uvedené v této práci. Dále byla vložena videa z dalších akcí, kde vystupují analyzované skupiny.
- **Příloha 3: „Kalendář akcí“, „Seznam navštívených koncertů“** obsahuje seznam událostí, které se během doby výzkumu v Praze konaly. V tabulce jsou kapely rozděleny do dvou kategorií – „Češi“ a „Balkánci“. U každé z událostí je uveden termín konání a specifikace akce (název festivalu či koncertu). Poslední sloupec ukazuje, zda jsem se dané události zúčastnila. Vzhledem k rozsahu kalendáře je celý soubor přiložen na CD a v disertaci jsou v příloze uvedeny jen ty události, kterých jsem se zúčastnila.
- **Příloha 4: „Seznam snapshotů“** uvedených v disertaci.
- **Příloha 5: „Seznam rozhovorů“** s informanty včetně jejich datace. V seznamu jsou odlišeny formální polostrukturované rozhovory od neformálních. Transkripce rozhovorů jsou přiloženy na CD.

¹⁰ Všechna videa, vážíci se k výzkumu, lze nalézt pohromadě v hudebním seznamu „Etnomuzikologie – Balkán v Čechách“ na adrese <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3MOZcHiend46vEeLjiSYATyTgSTJeSWn>. Přístup 17.2.2018

- **Příloha 6: „Medailonky skupin“** zahrnují krátké anotace skupin, které jsou součástí předkládaného výzkumu.
- **Příloha 7: „Rozbor kapel“** je srovnávací tabulkou v Praze působících kapel. U každé z kapel je uvedeno časové rozmezí jejího působení („rok působení“), její národnostní složení, genderové složení, věk hudebníků, jejich povolání, nástrojové obsazení kapely a její repertoár a žánr, webové stránky, charakteristika publika, prostor, ve kterých kapela nejčastěji hraje, a typ událostí, kde lze typicky kapelu slyšet.

Teoreticko – metodologické zakotvení

Kapitola je rozdělena na dvě části: první zahrnuje teoretické zakotvení práce, druhá se pak zabývá použitými metodami a technikami výzkumu. Byl proveden etnografický terénní výzkum, zahrnující přímou účast výzkumnice na dění v terénu pražského hudebního *balkánu*. Terénem se zde nerozumí prostor vymezený fyzickými hranicemi, nýbrž prostředí dané hranicemi žánrovými. Výzkum probíhal mezi vyznavači hudebního stylu *balkán*, a zahrnoval jak veřejné hudební události, jakými jsou koncerty, festivaly, ale také zkoušky skupin, folklorní večery a další setkávání minority či českých členů soundscape. Vedle zúčastněného pozorování byly provedeny rozhovory, hudební analýzy a literární rešerše.

2.1 Předvýzkum

Terénní výzkum týkající se *balkánu* v Praze začal již s psaním diplomové práce, na kterou tato disertace tematicky navazuje.¹¹ Jako hudebník i posluchač jsem byla součástí zkoumané soundscape. Při hledání tématu práce jsem začala hlouběji přemýšlet nad postřehy a otázkami, které mi pokládali posluchači, moderátoři v rádiích i moji známí: „*Proč hrajete balkán? Co to má společného s Balkánem? Jezdíte tam? Co na to na Balkáně říkají? Mluvíte těmi jazyky?*“ Po mých, více méně záporných či nekonkrétních odpovědích, následovaly pak otázky další: „*A jak je to možné? Rozumíte textům? A proč nehrajete Bregoviče?*“

Tato sada otázek vyústila v rozhodnutí věnovat se tématu hlouběji a na jiné úrovni než doposud. Výsledkem byla diplomová práce s názvem „*Češi hrají balkán*“, která se zabývala ryze českými hudebníky ze scény tzv. „lidové hudby“ *balkánu*. Práce prozkoumala současné skupiny, pohybující se na dané scéně mezi lety 2010–2012. Cílem bylo zodpovědět, co v jejich pojetí znamená *balkán*, jaký je vztah hudebníků k Balkánu geografickému a jaké jsou motivace k hraní této hudby a vůbec k deklaraci jejich hudby k tomuto regionu. Výsledky výzkumu jsou

¹¹ Libánská 2012

částečně zohledněny v předkládané disertaci, a to především v kapitole, zabývající se českými interprety (kapitola 4).

V předkládané disertaci se dále zabývám otázkou, **jakým způsobem se *balkán* v českém prostředí tvoří a jakou roli, co se týče jeho podoby, hraje migrace z Balkánu**. Dále se ptám, **co je tedy tím produktem, vznikajícím ze spojení českého a balkánského prvku v hudebním stylu *balkán* v českém prostředí**.¹²

2.2 Teoretické zakotvení

Balkán v Praze zahrnuje lidi, kteří tento svět¹³ tvoří, hudbu, která v takovém světě zní, a kontexty, do kterých jsou tito lidé, hudba a aktivity zasazeny. Badatelské východisko práce je v hudební antropologii (etnomuzikologii),¹⁴ kterou chápu jako obor, který studuje vztahy mezi hudbou, lidmi a procesy, které je obklopují.¹⁵ Hudební aktivity jsou pak pro etnomuzikologii základem k porozumění jednání a myšlení lidí, kteří hudbu provozují a poslouchají. Jinými slovy, etnomuzikologie tvrdí, že hudba je vždy tvořena lidmi pro jiné lidi, proto je nutné hudbu a hudební události zkoumat s ohledem na jejich kulturní kontext (za jakých okolností, kdo, kdy, proč a pro koho hudbu provozuje) a nikoliv pouze jako sonický jev.

Jako základ interpretace událostí je využit analytický model zkoumání hudby Alana Merriama,¹⁶ zdůrazňující důležitost součinnosti tří aspektů, které mají vliv na podobu dané hudby: vedle hudebního zvuku je to lidské chování a konceptualizace hudby ve společnosti, již je hudba součástí. Merriamův model je rozvinut a přizpůsoben na současný dynamický svět pomocí konceptu *soundscape*, který je v práci použit shodně s přístupem Kay Shelemay.¹⁷ Výzkum spadá do oblasti urbánní etnomuzikologie, která si všímá městského prostředí jako místa, kde se koncentrují interakce mezi jedinci a skupinami. Ve městě jednoduše vznikají skupiny sdružující lidi se stejným zájmem a zároveň zde dochází k jejich prolínání. Jde o prostředí, kde běžně padají žánrové i jiné hranice.¹⁸

¹² Podobou českého *balkánu* jsem se pochopitelně částečně zabývala i ve své diplomové práci, nicméně situace se od té doby podstatně změnila, jak ukazuje i tabulka s historií skupin v příloze 7 této práce.

¹³ Hudební svět je termín použitý badateli v knize *Pražské hudební světy* (Jurková 2013). V disertaci je shodně zaměňován s termínem *soundscape* (Shelemay 2006) či termínem hudební scéna.

¹⁴ Ke změnám názvu tohoto oboru např. Reyes 2016, str. 102.

¹⁵ V duchu Nettlova přístupu je zde hudba chápána jako „komplexní celek“, který nelze zkoumat pouze hudebně, ale odráží společenskou strukturu, hodnoty a chování.

¹⁶ Merriam 1964

¹⁷ Shelemay 2006

¹⁸ Jurková 2016, str. 92

2.2.1 Merriamův¹⁹ analytický trojsložkový model

Knihy Alana Merriama *The Anthropology of Music* (1964) poskytuje teoretický rámec pro zkoumání hudby, jakožto projevu lidského chování. Podle jeho etnomuzikologického modelu je zvukový fenomén (*sound phenomenon*) – tedy to, jak hudba zní - výsledkem mnoha aspektů, které ovlivňují, co si o hudbě, a nejen o ní, lidé myslí. Merriam ve své publikaci uvádí: „Hudba může a musí být zkoumána z mnoha pohledů, neboť zahrnuje aspekty historické, psychologické, sociálně psychologické, strukturální, kulturní, funkční, fyzikální, psychologické, estetické, symbolické a další.“²⁰ Podle Merriama není z hudebně-antropologické perspektivy hudba redukovatelná na sonický jev, nýbrž je důležité hudbu považovat za výsledek mnoha aspektů, které ovlivňují její podobu, ať se jedná o kontext historický, psychologický, kulturní, nebo i fyzikální.

Základem, na kterém etnomuzikologie staví, je odpověď na otázku, co je to hudba a jaký je její vztah ke kultuře. Hudební zvuk je výsledkem lidské činnosti, která je ovlivněna hodnotami, přístupy a přesvědčeními lidí, kteří tvoří danou kulturu. Každá kultura rozhoduje o tom, co bude nazývat hudbou. Hudba nemůže být tvořena jinak než lidmi pro jiné lidi, a i když můžeme pojmově oddělit hudbu od kultury, ani jedna není bez druhé kompletní.

Merriam hledal vhodný teoretický výzkumný model, který by takto chápanou hudbu zohlednil. Jeho model zahrnuje studii na třech analytických úrovních: 1) konceptualizace hudby (*co je a čím by měla hudba v dané kultuře být, jaké jsou hodnoty dané kultury*); 2) chování ve vztahu k hudbě (*fyzické, společenské, verbální*); 3) samotný hudební zvuk (*který nemůže existovat nezávisle na lidech – je výsledkem chování, které ho vytváří*). Části modelu spolu vzájemně souvisí, hudební produkt je neoddělitelný od chování, které ho produkuje, a chování se odvíjí od konceptů, jež ho podmiňují.

Aplikace Merriamova modelu je však problematická vzhledem k současnému dynamickému a měnícímu se světu, protože model počítá s kulturami izolovanými, homogenními a statickými. Na model navazuje Kay Kaufman Shelemay²¹ termínem *soundscape*, kterým míní lidské společenství, propojené hodnotami, v němž typické chování produkuje příznačný hudební styl.²² Jedná se o koncept hudebního světa, který bere v úvahu, na rozdíl od Merriama, dynamickou povahu současného světa. Zároveň hudbu chápe jako

¹⁹ Merriam 1964

²⁰ tamtéž, str. 31

²¹ Shelemay 2006

²² Jurková 2016, str. 93

komplexní celek, zahrnující všechny aspekty Merriamova výzkumného modelu (zvuk, chování, hodnoty).

2.2.2 Soundscape

Soundscape je v současné etnomuzikologii frekventovaným konceptem. Vyskytuje se v několika různých významech, jejichž odlišnost odráží „*diskurzivní rozmanitost pohledu na současný svět*.“²³ Termín se skládá ze slova *sound* (anglicky zvuk) a morfému *scape*, který odkazuje ke slovu *landscape*, krajině. Poprvé byl termín použit v 70. letech minulého století skladatelem a badatelem Raymondem Murrayem Schaferem v publikaci *The Tuning of the World*.²⁴ Schafer společně se svým týmem akustiků, ekologů a dalších badatelů jako soundscape popisuje „zvukovou krajinu“, tedy zvukovou charakteristiku konkrétního prostředí, zahrnující zvuky aut, kroků, zavírajících se dveří, zpěvu ptáků a mnoho dalších.²⁵ Schaferovým záměrem bylo zkoumat, jak určité zvukové prostředí lidé vnímají. Pozornost badatelů v tomto pojetí soundscape je tak soustředěna především na místo, kde zvuky probíhají, tedy na zvuky jako produkty daného místa.

Shelemay (2006) koncept užívá v jiném významu, který se více blíží přístupu hudební antropologie/etnomuzikologie. Zatímco Schafer soundscapes přirovnává ke specifickým krajinám (*landscapes*), kterými odkazuje ke geografickému terénu, typickému pro určité místo či oblast, Shelemay soundscape „(...) *spojuje s krajinou mořskou (seascape), která poskytuje flexibilnější analogii ke schopnosti hudby zůstat na jednom místě, pohybovat se, absorbovat změny, jak ve svém obsahu, tak podobě performance, a defacto neustále vytvářet nové vrstvy významů*.“²⁶ Tato analogie hudebního světa s mořskou krajinou umožňuje mluvit o současném (hudebním) světě jako o dynamickém, flexibilním, s propustnými hranicemi a otevřeném vytváření nových významů. Na rozdíl od Schafera, který se zabýval konkrétním místem, pozornost Shelemay je vedena k lidem, a to jak k těm, kteří danou hudbu tvoří, tak i k těm, kteří ji poslouchají. Konceptně navazuje na Merriamův analytický model zkoumání hudby, i pro ni je hudební zvuk výsledkem chování, formovaného určitými hodnotami, sdílenými daným společenstvím.

²³ Jurková 2016, str. 91

²⁴ Schafer 1977

²⁵ Schafer 1977 in Jurková 2013, str. 9

²⁶ Shelemay 2006, str. xxxiv

V tomto smyslu je v disertaci koncept soundscape použit shodně s autory knihy *Pražské hudební světy*²⁷ jako synonymum k „hudebnímu světu“. Na prvním místě zahrnuje lidi, kteří se ho účastní, a to jak na úrovni hudebníků, tak posluchačů. V disertaci tak hovořím o soundscape *balkánu* a jeho kategoriích (lidová hudba, dechovka, balkan beats) jako o společenstvích lidí, kteří se svým jednáním a chováním podílí na tvorbě specifického hudebního světa.

2.2.3 Urbánní etnomuzikologie – etnomuzikologický terén

Město se stalo místem etnografického výzkumu, terénem, až docela nedávno. Obrat k pozornosti na město jako na místo výzkumníkův dobře známé nastal v kontextu historických, politických a demografických událostí ve druhé polovině 20. století. Takovými událostmi byly především: růst a změna městské populace díky migraci a globalizaci, rozvoj technologií, jednodušší cestování a obecně změna pohledu na svět. Se změnou výzkumného prostředí musela etnomuzikologie, dosud zvyklá na model jednoduchých homogenních jednotek, nutně začít měnit i metody výzkumu.

Průkopníky v oblasti urbánní etnomuzikologie byli v této době etnomuzikologové Adelaida Reyes, která se městem jako etnomuzikologickým terénem zabývala ve své dizertační práci o hudbě v minoritních komunitách Harlemu (disertaci A. Reyes obhájila už v roce 1975).²⁸ Dalším autorem, průkopníkem urbánní etnomuzikologie, byl Bruno Nettl, jehož publikace *Heartland Excursions* (1995), poskytla etnografický pohled na jeho vlastní kulturu, konkrétně americký středozápad, na rozdíl od tradičního tématu antropologie/etnomuzikologie, kterým bylo studium „cizích“ hudeb.²⁹

Oba autoři se ve svých výzkumech zabývali posunem předmětu výzkumu od ohraničených hudebních kulturních areálů, ke komplexním globalizovaným tématům současné (městské) společnosti (jako je populární hudba, turismus, migrace, transnacionalismus a další), tedy, „návratem etnomuzikologie domů“, do západního světa.³⁰ Jejich terény nebyly ani vzdálené, ani exotické, hudba zkoumané společnosti byla daleko od homogenity. Vše bylo zkrátka odchylné od perspektivy etnomuzikologických tradičních a přijímaných praktik.³¹

²⁷ Jurková a kol. 2013

²⁸ Reyes 1975. K tématu dále Reyes 1982, str. 1–14, 2006, str. 185

²⁹ Nettl 1995. K tématu dále Nettl 2005, str. 184–196

³⁰ Nettl 1995

³¹ Intelektuální klima období, kdy na konci 19. století vznikala etnomuzikologie, ukazuje národní státy s monolitickou národní kulturou, kde hudba sloužila jako vyjádření národní kultury. V takovém prostředí mohli etnomuzikologové sebevědomě označovat hudbu, kterou studovali, její národností (např. čínská, indická či japonská hudba). Soustředili se na terénní práci tam, kde „byla doma“ hudba, nikoliv samotní hudebníci.

Etnomuzikologové „doma“ začali zkoumat městské populární hudby, instituce západní umělecké hudební kultury, performance cizí hudby či turismus. Co se týká konkrétní praxe etnomuzikologa, kromě dřívějších praktik učení se na tradiční nástroje zkoumané kultury začala interpretace terénních dat otevírat nové otázky po tom, co je výzkumníkova vlastní kultura, následované komplikovanějšími otázkami autenticity a reflexe (například při studiu gamelanu³² v USA si Nettl klade příhodnou otázku, zda se zde učíme o javánské hudební kultuře, či o kultuře americké).³³

2.2.4 Kontrapunkt

V názvu práce je použit termín (Česko-balkánský) *kontrapunkt*. Ve striktně hudebním významu se tímto termínem označuje polyfonní kompoziční technika období renesance a baroka, založená na skládání „punctus contra punctum“ – noty proti notě.³⁴ Kontrapunkt je založen na rozvíjení hlavní melodie samostatným protihlasem (či protihlasy), který na tématu melodicky ani rytmicky nezávisí a víceméně s ním kontrastuje. Vzniká pak výsledný vícehlas, dávající nový smysl sám o sobě, a to jak melodicky, tak harmonicky.

V předkládané studii je termín použit v přeneseném významu, který odkazuje ke vzájemnému vztahu dvou součástí, pouze dohromady tvořící výsledný, jedinečný celek. Hudební styl *balkán* v českém prostředí tak vzniká jako nový styl, složený z prvků balkánských i českých, které ve vzájemném vztahu vytvářejí novou kvalitu, ze vzájemného vztahu českého a balkánského. Co se týče hudební analýzy, v případě *balkánu* nelze o kontrapunktu hovořit doslovně, ani tuto techniku k tvorbě či analýze dané hudby použít. Striktně se tedy držím pouze jeho přeneseného významu.

2.3 Výzkumné otázky

V úvodu předložené výzkumné téma práce (tj. *Jakým způsobem se balkán v českém prostředí tvoří, jakou roli hraje migrace z Balkánu? Co je tedy tím produktem, vzešlým ze spojení českého a balkánského prvku v hudebním stylu balkán v českém prostředí?*) je rozděleno do tří dílčích otázek. V následujících odstavcích jsou podrobně otázky vysvětleny, je

Neexistoval žádný prostor pro minority (takový pohled byl nekompatibilní s převažující představou o národním státu – minority totiž vyžadují nejméně dvě interagující kultury). Reyes 2006.

³² Termínem gamelan lze označit tradiční indonéskou hudbu (Bali, Jáva), skládající se z orchestru bicích nástrojů.

³³ Nettl 2005, str.193

³⁴ Více viz Mixa, Hůla 1958 a Hůla 1965.

uvedena relevantní literatura a teoretický rámec ke každé z nich. Otázky se vzájemně prolínají a souvisejí jedna s druhou, jak v případě použité literatury, provedeného terénního výzkumu, tak i jeho výsledků. Rozdělení na jednotlivé okruhy otázek je zvoleno zejména pro tematickou přehlednost, přičemž druhá a třetí otázka rozvíjejí tu první v synchronické i diachronické perspektivě. Výzkumné okruhy otázek disertační práce „Česko-balkánský kontrapunkt“ jsou následující:

- 1. Jak lze charakterizovat český hudební *balkán*?**
- 2. Jak došlo ke vzniku stylu *balkán* a jaký podíl na tomto kontrapunktu mají migranti a hudebníci z Balkánu?**
- 3. Jakým způsobem Češi kontrapunkt dotváří, jak reagují na balkánský vliv?**

2.3.1 Jak lze charakterizovat český hudební *balkán*

Jak se ukáže v průběhu této práce, představa hudebního *balkánu*, který hrají čeští hudebníci, je pouze jejich konstruktem, nevychází z kontaktu s Balkánem a většinou ani s konkrétní hudbou (hudbami), kterou lze na Balkánském poloostrově slyšet. Na jakém základě je pak tato představa tvořena? Co přispívá k tomu, že Češi tvoří svůj hudební *balkán* způsobem, který můžeme v Praze slyšet, když se vydáme na „balkánský večer“? Jak lze charakterizovat fenomén *balkán*?

První okruh otázek částečně souvisí se závěry mé diplomové práce, zabývající se českými interprety, kteří hrají hudební styl *balkán*. Zatímco předešlá práce se věnovala pouze části zkoumané soundscape (konkrétně malým akustickým uskupením, jejichž hudbu v této práci nazývám „lidová hudba“), současná práce je rozšířena o fenomény tehdy nerozvinuté či neexistující (varianty českého *balkánu* – dechovka a balkan beats), a také o vliv Balkánců – migrantů, kteří v Praze žijí a kulturně se exponují.

Odpovědi k tomuto okruhu otázek vycházejí z interpretací, které nabízejí koncepty stereotypizace³⁵ a hudební globalizace.³⁶ *Balkán* zasazuje do širšího konceptu world music,³⁷ nebo také „New Old Europe Sound“, jak současnou world music nazývá Kaminsky.³⁸

³⁵ Bittnerová, Moravcová (eds), 2006; 2008; 2010; 2012

³⁶ Appadurai 1996; Feld 1994; Kaminsky 2015

³⁷ Appadurai 1996; Feld 1994

³⁸ Kaminsky 2015

Stereotypizace

Velmi často si tvoříme představy o druhých lidech, které jsme ještě nikdy nepotkali a o nichž máme jen velmi povrchní nebo dokonce vůbec žádné informace a znalosti. Tyto zjednodušené představy či názory o lidech, události či problému, v nichž jsou velké skupiny redukovány na minimum znaků, nazýváme stereotypy.³⁹ Takové redukce nám pomáhají lépe se orientovat v komplexním sociálním světě, kdy stereotypy slouží jako užitečné nástroje pro organizaci velkého množství informací, poskytující stabilitu a abstrakci. Přesto může stereotypizace vést k nedorozumění či špatnému pochopení lidského jednání. Ne nadarmo charakterizuje Wikipedie stereotypy jako „*převzaté a neměnné soubory představ o člověku nebo skupině lidí, které významně ovlivňují vnímání, hodnocení i postoje vůči nim*“⁴⁰: už napřed nás totiž navádějí k tomu, jak dotyčného chápat – takový návod může být však zcela špatný, protože nezvažuje specifika jednotlivce. Jak se ukáže později, právě takové víceméně neměnné soubory představ fungují také při formování českého *balkánu*.

Stereotypizace se do reality může snadno promítnout i v prostředí mezinárodních vztahů, jak ukazuje snad úsměvný, ale výmluvný příklad heterostereotypů vůči cizím národům – i přesto, že jsme se s nimi třeba ještě nesetkali, domníváme se, že například Skoti jsou lakomí, Japonci zdvořilí, Jihoameričané emocionální a tak dále. Když hovoříme o Balkánu jako celku, nacházíme množství stereotypů. Na toto téma bylo v českém prostředí provedeno množství výzkumů pod vedením Mirjam Moravcové, publikovaných v kolektivních monografiích pod souhrnným názvem *Etnické komunity*.⁴¹ Ve své publikaci Moravcová představuje výsledky opakovaného výzkumu stereotypních představ studentů českých vysokých škol na téma Balkán.⁴² V souhrnu práce byli Balkánci považováni většinou za impulsivní, statečné, pohostinné, sebevědomé a družné.⁴³ Odpovědi po bezprostřední asociaci vyvolané slovem Balkán byly: válečný konflikt, občanské střety a společenská nestabilita. Obyvatelé pak byli představeni jako přátelští, temperamentní a snadno podléhající ideologickým vlivům, dále jako pohostinní, emoční, horkokrevní a vznětliví, se vzepjatým citem pro vlastní národ. Jak dále Moravcová uvádí, problematika stereotypizace je vždy záležitostí vztahu dvou skupin: té, která stereotyp tvoří, a té, která je jeho předmětem. Tvorba stereotypů tak nevypovídá pouze o skupině, kterou označujeme, ale zároveň o té, která stereotypy tvoří. Téma stereotypizace je proto přínosným prostředím pro poznávání především té společnosti, která stereotypy vytváří,

³⁹ Lipmann 1922, str. 37-48

⁴⁰ Viz Wikipedia <https://cs.wikipedia.org/wiki/Stereotyp>. Přístup 17.2.2018

⁴¹ Moravcová, Bittnerová (eds) 2006; 2008; 2012; 2013

⁴² Moravcová 1996

⁴³ tamtéž, str. 27-57

jak shrnuje Moravcová: „*Názory a postoje k těm ,druhým, jiným, odlišným‘ v určitém časovém okamžiku vypovídají nejen o aktuálních vztazích k minoritním skupinám, ale vypovídají mnohé i o příslušnicích majoritní části společnosti.*“⁴⁴

V oblasti zkoumání Balkánu se v odborné literatuře ujal termín balkanismus, odkazující na stereotypní vnímání Balkánu jako regionu se specifickými charakteristikami. Tento pojem ve své publikaci *Imagining the Balkans* přináší Maria Todorova (2009). Balkán vymezuje jako prostor na okraji Evropy, prodechnutý negativními stereotypními vlastnostmi, jako je pasivita, lenost, zkorumpovanost, krutost, hrubost, nestabilita a nevypočitatelnost. Takové závěry jsou defacto v protikladu k těm, které předložila M. Moravcová. Důvodem je pravděpodobně odlišná perspektiva autorek či odlišný kontext jejich respondentů.

Jako důležitý prvek zmiňuje Todorova exotičnost, která lákala především cestovatele 19. století k objevování této části Evropského kontinentu. Cestovatelé a cestopisy byli pak základem počátků odkrývání Balkánu a formování stereotypů o něm. Další autorkou, která se zabývá tvorbou balkánských stereotypů je Vesna Goldsworthy, která ve své publikaci *Inventing Ruritania* (1998) popisuje tzv. „imaginativní kolonizaci“. Věnuje se beletrii, která Balkánský poloostrov vnímá jako místo na „konci známého světa“, prostor tvořený našimi představami o něm.

Stereotypizace a „balkánská hudba“

Dana Buchanan⁴⁵ popisuje balkánské stereotypy, umožňující marketing bulharských zpěvaček tak, aby jejich tvorba odpovídala na potřeby mezinárodního trhu. Na CD bulharské vokální hudby („*Le Mystère des Voix Bulgares*“) ukazuje šest metafor, užívaných v marketingu „balkánské hudby“. Pojetí jejich hudby je popisováno jako: 1) staré, mýtické a středověké; 2) východní, orientální, byzantské a turecké; 3) vesnické, venkovské a *izvor* (původní); 4) zdůrazňuje se ženská smyslnost a sexualita; 5) svaté a posvátné; 6) nadpřirozené, magické a mystické. S tím koresponduje pak silný „orientální“ (především melismatický) zvuk, který přitahuje posluchače, kteří jsou běžně zvyklí na západní, technické, vědecké, pragmatické a moderní.

⁴⁴ Turková 2008, str. 11

⁴⁵ Buchanan 2006, in Markovič 2012, str. 60

Aleksandra Marković,⁴⁶ která se zabývala výzkumem hudby Gorana Bregoviće v souvislosti s romskou hudbou, podává tři hlavní stereotypy „balkánské hudby“, které využívají Romy jako zprostředkovatele exotické zkušenosti:⁴⁷

- Zanícení, nadšení pro život – představa Romů jako svobodných nomádů, kteří mají schopnost komunikovat extrémní emoce skrze hudbu. Extrémní emoce vedou k pozbytí kontroly, divokosti a ztráty sebe sama.
- Oslavování jinakosti – Romové jako hudebně jiní, kteří jsou uvnitř balkan beats⁴⁸ označování jako nejasní, exotičtí a exotizovaní, jako evropští „jiní“, jejichž hudba slouží spotřebiteli jako setkání s jinakostí.
- Inovace – „poromštění“ hudby jako kreativní akt. Romové neustále re-aranžují a přetváří hudbu. Sami využívají stereotypy a transformují hudbu do komodity, kterou následně prodávají ne-Romům.

Hudební globalizace

Termínem globalizace jsou chápány „*procesy celosvětové ekonomické integrace a stále účinnější působení prostředků masové komunikace*.“⁴⁹ Kořeny těchto procesů tkví už v evropské politice expanze v 16. století s objevením transatlantických cest, urychlen byl pak technologickými přenosy v 18. a 19. století. Arjun Appadurai⁵⁰ uvádí v souvislosti s globalizací kulturní toky, které nabývají pěti různých podob (dimenzí): *ethnoscapes* (krajina osob – turisté, migranti, zahraniční pracovníci), *technoscapes* (globální tok technologií – např. automobilové součástky v různých částech světa), *financescapes* (tok peněz), *mediascapes* (produkce a šíření informací; také odkazuje k představě světa, která je prostřednictvím médií utvářena), *ideoscapes* (politické představy). Přípona *-scapes* zde, podobně jako u výše zmíněného konceptu *soundscapes*, poukazuje na proměnlivost. Nejde o objektivně dané vztahy, ale spíše o perspektivy, které jsou poznamenány tím, kde byly historicky, lingvisticky a politicky různými aktéry situovány. Kulturní toky vymezené Appaduraim lze vztahovat také k pohybu hudby napříč národy a kontinenty. Hudbu v jejím antropologickém pojetí (viz výše – Merriam)

⁴⁶ Marković 2009

⁴⁷ Příspěvek Alexandry Marković (Marković 2009) se týká romské hudby na Balkáně jako představitele tzv. „balkánské hudby“ mimo Balkánský poloostrov.

⁴⁸ Takto Marković označuje veškerou hudbu, produkovanou mimo Balkán západními hudebníky a DJi pro západní publikum. V disertaci je dále termín specifikován pouze pro jednu část české *soundscapes balkánu*, a to konkrétně praktiky DJů (viz kapitola 4.3)

⁴⁹ Soukup 2011, str. 202

⁵⁰ Appadurai 1996

Ize tak chápat jako metaforu globální sociálních a kulturních procesů. Už jednoduché technologie umožnily přístup ke vzdáleným nebo nedostupným hudebním stylům. S přístupem do vzdálenějších koutů světa jsme získali přístup i ke vzdálenějším hudbám, a naopak, západní hudba začala pronikat i do těchto míst, kdy mediascapes začínají přetvářet lokální soundscapes.

Ve svém článku *From schisophonía to schismogenesis* se americký etnomuzikolog Steven Feld⁵¹ zabývá globalizací z pohledu žánru world music. World music na prvním místě znamená jednoduše hudební různost. Hudba pochází ze všech světových oblastí, kultur i historických období. V jiném pohledu je to označení ne-západní hudby, hudby, která stojí proti západní evropské umělecké tvorbě. V současné době je world music především komerční marketingový label. V tomto smyslu tak odkazuje k jakékoliv komerčně dostupné hudbě nezápadního původu. V roce 1987 vznikl koncept jako komerční zastřešení již cirkulujících nahrávek lidové hudby z celého světa. Nejdříve zahrnoval hudební žánry z Asie, latinské Ameriky, Afriky a Karibiku, později také rockové hudebníky, kteří ve své produkci fúzovali nezápadní zvuky. Dnes se pod termínem world music objevuje jakákoliv etnická či lidová hudba, tedy i *balkán*.

New Old Europe Sound

David Kaminsky⁵² chápe „balkánskou hudbu“ v širším kontextu panevropské world music. „Balkánskou hudbu“ řadí do skupiny, kterou nazývá „New Old Europe Sound“.⁵³ O této hudbě hovoří jako o současné scéně evropské world music, pro niž však zatím neexistuje komerční název. World music vždy sestávala z prvků, které byly vybrány pro svůj efekt, se kterým jejich hudební a kulturní kapitál lze přetvořit v kapitál ekonomický.⁵⁴ V 90. letech to byla keltská hudba, která plnila roli evropské world music, nyní je to právě východo-panevropská world music, která zahrnuje „balkánskou hudbu“, klezmer a romskou hudbu. Všechny se vzájemně prolínají, jako „balkánská hudba“ je prodáván klezmer i romská hudba a naopak.⁵⁵ Všechny ukazují na stereotypy domnělé tradice, kořenů, syrovosti, ale i mystiky a spiritualismu. Kaminsky předkládá několik hypotéz dokládajících nástup tohoto nového stylu, které vycházejí z velkých historických změn v Evropě na přelomu 80. a 90. let 20. století (pád

⁵¹ Feld 1994

⁵² Kaminsky 2015

⁵³ Česky zde překládám jako „Nový *tradiční* evropský zvuk“, dále je v textu používána zkratka NOES. Termín *tradiční* je mnou zvýrazněn proo, že jde o zdůraznění vytváření nové tradice, zvuku, který se tváří jako archaický či původní. Více viz. Hobsbawn 1983.

⁵⁴ Kaminsky 2015, str. 143

⁵⁵ Srov. Silverman 2007

železné opony, vytvoření Evropské unie, balkánské války a rozpad Jugoslávie). Všechny tyto události měly za následek jakousi krizi identity západní Evropy jako celku.⁵⁶ Výsledkem této krize pak podle Kaminského mohl být vzestup zájmu o keltskou identitu. „Keltskost“ byla představovaná jako prehistorická, vedoucí ke kořenům i jako mystická. Navíc byla v populární kultuře dlouho chápána jako *původní*. Právě její schopnost manifestovat se v hudbě jako mystická, dávná a noblesní byla však také příčinou jejího pádu. Zájem o romskou a „balkánskou“ hudbu se pak rozvinul v 90. letech, a to především v souvislosti s filmy Emira Kusturici, navazujícími na politické události na Balkánském poloostrově.⁵⁷

Kaminsky uvádí výčet podobností, které ukazují na to, že bychom měli zkoumat všechny tyto žánry (romskou hudbu, klezmer i „balkánskou hudbu“) jako jeden. Jsou jimi:

- apropiace (přivlastnění) kulturního vlastnictví – většina těchto hudebníků jsou outsideri původních etnických skupin;
- primární účinek – divokost, „špinavý zvuk“, zvuková evokace starého a mystického; postnacionalismus překračující hranice;
- mlžení – míchání zvuku židovské, romské a „balkánské hudby“.

Kaminského přístup je nový zejména v tom, že se nesoustředí na propojení nové (přisvojené hudby) a těch, kterým mohla patřit (jako tomu bylo při výzkumu world music dosud – viz výše, srov. Feld). Zaměřuje se na akt mlžení, kde se tyto tři hudby slévají v jednu a tvoří NOES, a to nikoliv jako výsledek kulturní ignorance, ale jako diskurzivního posunu. Strategicky se zde maže propojení s etnickým původem. Výsledná hudební směsice je zde pro lidi, kteří si ji přisvojili a přizpůsobili, protože právě fúze a mlžení rozdílů mezi etnicitami činí výslednou hudbu přístupnější outsiderům.

2.3.2 Jak došlo ke vzniku stylu *balkán* a jaký podíl na takovém kontrapunktu mají migranti a hudebníci z Balkánu?

Druhý okruh otázek se ptá po vztahu migrantů ze zemí Balkánského poloostrova a hudby, označované jako *balkán* v českém prostředí. Ptá se, zda dochází k ovlivňování hudební podoby *balkánu* ze strany migrantů, a pokud ano, jakým způsobem. Dále se zabývá důvody

⁵⁶ Kaminsky 2015, str. 149

⁵⁷ Rozvoj hudby klezmer Kaminsky pouze zmiňuje, a to v souvislosti s propagací izraelského klarinetisty Giory Feidmana.

vzniku *balkánu* a způsoby jeho cesty do českého prostředí, a to od devadesátých let minulého století po současnost.

K analýze jsou použity literární zdroje týkající se migrace z Balkánu⁵⁸ do českého prostředí,⁵⁹ transnacionalismu,⁶⁰ nostalgie,⁶¹ komodifikace⁶² a integrace.⁶³ Literatura poskytuje kontext migracím konkrétních jedinců, kteří přišli do Prahy v posledních třiceti letech, zejména ve vlně ekonomické migrace (Bulharsko) či za specifických podmínek jako váleční uprchlíci (bývalá Jugoslávie). Pomocí konceptů nostalgie, komodifikace a integrace interpretují záměr pořádání kulturních akcí těchto lidí a zapojení českého publika i hudebníků.

Migrace, transnacionalismus

Migrací se míní pohyb a stěhování obyvatel v prostoru,⁶⁴ může jít o jev vnitrostátní i mezinárodní. Nejde však jen o mechanické přemísťování z místa na místo, jde o proces vyvazování se ze sociálních vazeb v místě, odkud lidé migrují, a navazování vazeb nových v cílovém prostoru.⁶⁵ Jde o široce podmíněný proces, který je často ovlivněn zejména vnějšími faktory. K migraci v sociálních vědách bylo vytvořeno množství přístupů,⁶⁶ které je nutno při interpretaci kombinovat, jelikož neexistuje jediná obecně aplikovatelná teorie migrace, vzhledem k šíři a komplexnosti fenoménu. Typy migrace lze rozlišit dle lokalizace (vnitřní, vnější – mezinárodní), příčiny (dobrovolná, nedobrovolná) a časovosti (permanentní, dočasná). Na tomto místě je uveden výčet možných konceptů a přístupů k tomu, jak migraci chápat, s tím, že disertace se zaměřuje pouze na migraci mezinárodní:

- Push-pull faktory („push“ jako faktory, které jedince ze zdrojového prostředí vypuzují. Například jimi mohou být živelné pohromy, sucho, záplavy, vyčerpání zdrojů, hladomor, či válečné konflikty, ekonomická nestabilita a změna životního standardu; „pull“ pak ty, které jej naopak přitahují do prostoru cílového prostředí – politická stabilita, ekonomická prosperita, vysoká kvalita života).
- Neoklasická ekonomie (nabídka a poptávka po pracovních silách).

⁵⁸ Hemetek 2012

⁵⁹ Bittnerová, Moravcová (eds), 2006; 2008; 2010; 2012

⁶⁰ Glick Schiller a kol. 1992

⁶¹ Daniel 2013; Ugrešić 1999

⁶² Adorno 2009; Jurková 2013

⁶³ Průcha 2005

⁶⁴ Soukup 2012

⁶⁵ Drbohlav, Uherek 2007

⁶⁶ Massey a kol. 1993

- Teorie dvojího trhu (poptávka po migrační pracovní síle – nebezpečná, fyzicky namáhavá, nekvalifikovaná práce, často hůře placená).
- Teorie sítí (vztahy, které migranty spojují v cílových prostorech i ve zdrojových zemích. I sama existence migrační sítě může být důvodem k migraci).
- A další (teorie světového systému, institucionální teorie, koncept sociálního kapitálu, teorie migračních systémů, teorie kumulativních příčin, teorie relativní deprivace, nová ekonomie pracovního trhu).

Uvedené přístupy migraci chápou jako jednostranný proces, ve kterém chybí reflexe vazeb migranta na zemi původu a způsobu, jak jsou tyto vazby udržovány.⁶⁷ V posledních dvaceti letech je v sociální antropologii i etnomuzikologii využíván pro analýzu migračních toků rámec transnacionální migrace,⁶⁸ zdůrazňující obě, jak domovskou, tak hostitelskou kulturu, propojované přeshraničními vztahy sítěmi a aktivitami s migrující populací, a to v oblasti ekonomické, politické i sociokulturní.

Vzhledem k tématu výzkumu byly hledány odpovědi na následující otázky:

- Jaké byly příčiny migrace?
- Kdo jsou ti, co migrovali? Jaké jsou jejich charakteristiky?
- Jak migrovali: samostatně, nebo ve skupině?

Za pomoci další literatury byly analyzovány cesty, způsoby a vlny, během nichž do Čech migrovali obyvatelé z balkánských zemí. Byly využity zejména kolektivní publikace *Etnické komunity*⁶⁹ od autorek Mirjam Moravcové a Dany Bittnerové. Publikace se zabývají problematikou migrace, identity, integrace a stereotypizace minoritních etnických komunit v českém prostředí, mimo jiné i těch z Balkánu. Příspěvky autorů v publikacích se zabývají případovými studii migrantů z jednotlivých zemí Balkánského poloostrova (zejména Makedonie, Bosny a Hercegoviny, Srbska, Bulharska, Řecka) a jejich sociálními a kulturními strategiemi v českém prostředí.

⁶⁷ Henig 2007

⁶⁸ Teoretický koncept transnacionalismus vznikl na začátku 90. let 20. století. Používá se zejména v rámci mezinárodní migrace, kdy centrem pozornosti jsou migranti, kteří uchovávají přeshraniční vztahy a aktivity, do nichž jsou vtaženy oba jejich „domovy“. I když migrant překračuje státní hranici, neznamená to, že za sebou nechává svůj původní domov. Spíše naopak – udržuje si a vytváří přeshraniční, ekonomické, politické a kulturní vazby, které propojují jeho původní domov s domovem novým (Száló 2007, str. 25)

⁶⁹ Moravcová, Bittnerová (eds) 2006; 2008; 2012; 2013

Hudební svět města

Výzkumné téma hudebního vyjádření migrantů ve městě je jednou z důležitých oblastí současné etnomuzikologie. S tématem se setkáváme v pracích výzkumníků především západního světa.⁷⁰ Např. Ursula Hemetek⁷¹ se se svým výzkumným týmem zabývala imigranty ve Vídni a jejich aktivním přispěním do hudební scény Vídně. Výzkum zachycuje znaky, které podporují myšlenky konstrukce etnicity pomocí performance, vytváření hudebních míst, kulturalizace i dekonstrukce etnických představ. Ukazuje, že hudebníci ve svých performancích často usilují o vytvoření obrazu „jiného“ a „odlišného“. Imigranti, „jiní“ – označovaní tak kvůli svému etnickému zázemí, zvýrazňují znaky etnické odlišnosti ve svém sebeuvědomění, a to také prostřednictvím hudby, čímž vycházejí vstříc očekávání zejména domácích (majoritních) posluchačů. Velmi odlišné hudební události, které ve Vídni výzkumníci objevili, strukturovali podle oblastí, ve kterých se události děly a podle způsobu a funkce hudební praxe. Takto ve Vídni objevili pět základních struktur (interní praktiky imigrantů; folkloristické praktiky; veřejné ghetto; world music; mainstreamové hudební aktivity). Podobný výzkum provedli výzkumníci pod vedením Zuzany Jurkové⁷² v Praze. Jedna z kapitol výsledné publikace se věnuje tzv. identitním představením. Autorky rozlišují čtyři typy událostí, při kterých dochází ke kontaktu minority a majority. Dle míry interakce těchto dvou skupin uvádějí: efektní hudební fúze; hudba neviditelných enkláv; etnická hudba pro zábavu; a exotika jako důkaz multikulturality.⁷³ Pro interpretaci role migrantů z balkánských zemí v Praze jsou v předkládané disertaci využity obě zmíněné typologie.

(Jugo)nostalgie

Kulturní praktiky migrantů jsou interpretovány pomocí konceptů nostalgie, komodifikace a integrace. Termínem nostalgie se v diskurzu migrace rozumí stesk po domově, spojený s touhou po solidaritě a soudružnosti, projevované mimo svou zemi. *„Nostalgie je chápána jako způsob smutku způsobený ztrátou místa chápaného jako domov. Smutek po místech spojovaných s dětstvím a adolescencí je u velké části migrantů shodný s obecnějším smutkem plynoucím z faktu, že za sebou museli nechat rodinu, přátele...“*⁷⁴ Zdánlivě jde tedy

⁷⁰ Např. Reyes 2006, Nettl 2005, Hemetek 2012, Marković 2012, Turino 2008, Radulescu 2003, Jurková 2013 a další.

⁷¹ Hemetek 2012, str. 267–291

⁷² Jurková 2013

⁷³ Jurková 2013, str. 84–85

⁷⁴ Daniel 2013, str. 93

o osobní, intimní prožitek. Stejně jako jiné formy vztahu k minulosti má ovšem i nostalgie silný skupinotvorný potenciál.

Jugonostalgie,⁷⁵ koncept, který nostalgii spojuje se zemí, která již neexistuje – s bývalou Jugoslávií, je chápána jako prožitek sdílený. Jugonostalgické prvky jsou přítomné v médiích (film, hudba), i v komerční zóně (názvy podniků, obchodů, zboží). Stejně jako v nostalgii se vzpomínky váží na zážitky z dětství a mládí (spojené s hudbou, zvyky, symboly, předměty či módou). Takové symboly tehdejší kultury vzbuzují sympatie a nostalgickou touhu po starých dobrých časech.

Jolana Vukčević⁷⁶ o jugonostalgii hovoří jako o současné marketingové strategii, která cíleně vyhledává momenty, které byly lidem společné. Dnešní kontext takovým momentům ale dává jiný smysl, a proto jugonostalgie více než na minulost skutečnou, odkazuje na minulost představovanou. Jugonostalgie je tak jedním z nástrojů komodifikace, kdy umění a kultura slouží k tomu, aby zprostředkovaly obchod.

Integrace

Pojem integrace ve společenských vědách znamená začlenění jednotlivce nebo skupiny jednotlivců do většinové společnosti a jejího každodenního života. Jde o oboustranný proces sblížení minority znevýhodněných a majority intaktních.⁷⁷ Úspěšnou integrací se rozumí schopnost naučit se žít podle kulturních vzorců majoritní společnosti a pocit být majoritou přijat. Pokud se integrace týká lidí, kteří se od majoritní společnosti významně odlišují (například lidé s fyzickým či psychickým postižením, etnické menšiny, přistěhovalci, uprchlíci a další), je obvykle nutný zásah společnosti např. prostřednictvím podpory spolků, věnujících se integraci. Disertační práce se zabývá integrací na úrovni migrantů – přistěhovalců.

Adaptaci imigrantů v majoritní společnosti lze teoreticky vymezit na škále integrace-asimilace-separace-marginalizace.⁷⁸ Podle míry adaptace se pak odvíjí konkrétní kulturní projevy dané skupiny. Jedná se o vztah vzájemný, je nutné proto uvažovat i přístupy majoritní

⁷⁵ Termín pochází od chorvatské spisovatelky Dubravky Ugrešić (publikace *Kultura lži. Pokus vysvětlit chorvatskou (jugoslávskou) tragédii*, Ugrešić 1999). Ugrešić ve své knize reflektuje poměry v bývalé Jugoslávii 90. let minulého století a přibližuje myšlenkové tendence a stereotypy místních obyvatel. Jugonostalgii přejímají autoři ve společenských vědách – např. Krašovec 2011. V disertaci vycházím z práce Jolany Vukčević – *Komodifikace kolektivní paměti: Jugonostalgie jako marketingová strategie*, FF UK, 2014.

⁷⁶ Vukčević 2014

⁷⁷ Hájková 2005

⁷⁸ Průcha 2005. Autor popisuje 4 strategie adaptace imigrantů. 1) Integrace – biculturalismus: identifikace s oběma skupinami (minorita i majorita). 2) Asimilace: osvojení si jazyka, hodnot, norem a zvyklostí většinové společnosti. Splynutí s hostitelskou zemí. 3) Separace: nedochází k osvojování. Kultura hostitelské země není přijímána. 4) Marginalizace: identifikace pouze s kulturou své skupiny (nedochází k identifikaci s kulturou rodičů ani hostitelskou kulturou).

společnosti k imigrantům. Šerfová⁷⁹ zmiňuje dva důležité aspekty ovlivňující přístup majority. Těmi jsou míra kulturní diverzity mezi majoritou a imigranty a ideologie majoritní společnosti, jak přijímat etnicky jiné. Navazuje analýzou postoje české společnosti k cizincům. Z české společnosti se během událostí 20. století (odsun Němců, vyvraždění množství Židů, ztráta Zakarpatské Ukrajiny, transfer Maďarů a rozchod se Slovenskem) stal etnicky homogenní prostor. Až otevření hranic po pádu komunismu opět otevřelo hranice imigraci. Výsledky Šerfové i dalších studií zabývajících se vztahy k jiným národnostem a cizincům v ČR⁸⁰ ukazují, že v České republice nepanuje příliš příznivé prostředí pro integraci cizinců. Integrací se v českém prostředí zabývá pro všechny minority společně Integrační centrum.⁸¹ Dále několik dílčích spolků zastupující jednotlivé země. Z důvodu zaměření disertace se text věnuje pouze těm spolkům a sdružením, které se věnují přistěhovalcům ze zemí Balkánského poloostrova.⁸²

2.3.3 Jakým způsobem Češi kontrapunkt dotváří, jak reagují na balkánský vliv a jak dochází k přejímání stereotypů?

Otázka rozvíjí dvě předešlé. Formuluje odpovědi za pomoci výsledků etnografického výzkumu a dostupné literatury. Pro zodpovězení otázky jsou v práci použity práce autorů, zabývajících se populární hudbou, globalizací v hudbě, otázkami autenticity a hybridity,⁸³ migrace a transmigrace kultury a hudby.⁸⁴

2.4 Metodologie a postup výzkumu

Předkládaný výzkum je kvalitativní: dle Dismana je cílem kvalitativního výzkumu „*porozumění lidem v sociálních situacích.*“⁸⁵ Jde o studium subjektivních, nikoliv objektivních kategorií. Výzkumník získává množství informací o velmi malém počtu jedinců, a proto jeho závěry mají nízkou reliabilitu, ale potenciálně vysokou validitu. Metodami používanými v kvalitativním výzkumu jsou interview, etnografický výzkum, analýza textů, zvukových nahrávek, práce s videozáznamy a kombinace metod (metodická triangulace). V předkládaném

⁷⁹ Šerfová 2006

⁸⁰ Např. Prudký 2004

⁸¹ Integrační centrum Praha, viz web organizace www.icpraha.cz. Přístup 10.4.2018

⁸² Viz kapitola 3.3.2.

⁸³ Stokes 2004

⁸⁴ Reyes 2006

⁸⁵ Disman 2012, str. 289

výzkumu byl kladen důraz na zmapování konkrétní hudební scény, která svou velikostí a povahou zcela jednoznačně dovolovala ponořit se do terénu.

Co se týká metod a technik, etnomuzikologie je jak terénní, tak laboratorní disciplína. Terénní metody a techniky jsou podobné metodám kulturní antropologie. Etnomuzikolog tedy provádí terénní výzkum, založený především na vedení rozhovorů a zúčastněném pozorování, studiu literatury a dalších pramenů, ať literární či materiální povahy. Dle Merriama⁸⁶ dále etnomuzikolog studuje v terénu hudební nástroje (materiální kultura), zkoumá texty písní (jako druh jazykového chování – lingvistika), zajímá se, jak se lidé konfrontují s různými typy písní, zajímá jej osoba hudebníka (to, jak se stává hudebníkem, co je a co už není přijatelné hudební chování; otázka profesionality a společensky uznané chování hudebníka), zajímá se o použití a funkce hudby ve vztahu k ostatním kulturním aspektům (hudba je ve spojení s ostatními projevy chování – náboženstvím, sociálním uspořádáním, politickou strukturou, ekonomikou ad.). Hudbu studuje jako tvořivou kulturní aktivitu (rozlišuje se, co je považováno za hudbu, a co už ne, a jak vznikají nové písně). Kromě toho provádí hudební transkripci, která dává o písni přesný obraz, který je následně možné analyzovat za účelem odhalení prvků struktury a stylu. Hudební analýza se dále soustředí na melodický rozsah, intervaly, ornamenty, melodické nástroje, rozpětí, formální strukturu, délku tónu, rozpětí a rytmus, rychlost, hlasový rejstřík.

2.4.1 Fáze výzkumu

Výzkum proběhl v několika fázích, v nichž se jednotlivé činnosti časově překrývaly. Protože jde o rozšíření tématu diplomové práce, počátek výzkumu je zasazen do roku 2010, kdy došlo k seznámení s tématem na úrovni výzkumu.⁸⁷ Psaní textů probíhalo po celou dobu doktorského studia. Finální sepsání disertace se uskutečnilo až v poslední fázi.

- 2010–2012 diplomní výzkum. Výsledkem této fáze byla diplomová práce „Češi hrají *balkán*“, obhájená na Fakultě humanitních studií. Výsledky práce jsou v rozšířené formě zohledněny ve 4. kapitole této disertace.
- 2013–2017 terénní výzkum. Terénní výzkum zahrnoval účast na koncertech a zkouškách kapel, a to jak českých, tak balkánských. Kromě toho během všech fází

⁸⁶ Merriam 1964

⁸⁷ Protože má pozice ve výzkumu byla na úrovni insidera, jde o seznámení se s mou vlastní novou rolí, kdy jsem do již známého terénu přicházela s novými otázkami a pohledem jako výzkumnice. Více se problematice pozice v terénu a její reflexi věnuji v 7. kapitole této disertace.

probíhalo studium relevantní literatury, účast na odborných konferencích a diskuse a konzultace s dalšími doktorandy a etnomuzikology.

- 2014–2016 rozhovory. V další fázi byly provedeny polostrukturované rozhovory se členy zkoumané soundscape, které byly následně analyzovány vzhledem k výzkumným otázkám této práce.
- 2017-2018 hudební analýzy, psaní práce. V poslední fázi práce byly analyzovány hudební nahrávky vybraných skupin, které sloužily jako ilustrace hudební inspirace z Balkánu. Následovalo sepsání disertace.

2.4.2 Rozhovory

Ve výzkumu bylo provedeno dvacet polostrukturovaných rozhovorů, z nichž každý trval nejméně jednu hodinu (nejvýše však hodiny dvě).⁸⁸ Rozhovory byly vedeny v českém jazyce, a to i s migranty z Balkánského poloostrova. Byly nahrávány na diktafon a následně přepsány selektivní transkripcí, kdy byl poslouchaný text redukován (byly vypuštěny opakované výpovědi, či integrovány podobné/stejně odpovědi a opraveny nečeské výrazy do češtiny u rozhovorů s migranty). Text rozhovoru byl následně kódován dle témat, vyskytujících se v rozhovoru, a poté dle kódů seskupen do kategorií a analyzován vzhledem k výzkumným otázkám. Pokládání otázky byly voleny tak, aby rozhovor byl otevřený a nechával informantům volný prostor pro tvoření odpovědi. Velmi často se vzhledem k tématu (válka v bývalé Jugoslávii v případě rozhovorů s migranty) jednalo o hlubší reflexe, které byly přínosem jak pro mou osobu, tak i pro samotné informanty. Všechny rozhovory sledovaly záměr výzkumných otázek, zmíněných výše.

Účastníkům byly kladeny otázky v následujících tematických okruzích:

1) rozhovory s migranty:

- **Kdy a za jakých okolností jsi přišel/přišla do ČR?**
- **Jaký byl tvůj hudební projev v místě původu a v ČR?**
- **Co pro tebe znamená pojem *balkán*?**
- **Jak vnímáš české kapely, které zde hrají *balkán*?**

2) rozhovory s českými hudebníky a organizátory akcí:

- **Jaký je tvůj vztah k Balkánskému poloostrovu?**

⁸⁸ Seznam rozhovorů je uveden v příloze této práce. Účastníci rozhovorů jsou uvedeni pod svými iniciály. Seznam neformálních rozhovorů je uveden zvlášť.

- Co pro tebe znamená pojem *balkán*?

- Jaký je záměr akcí, které pořádáš, či kterých se jako hudebník účastníš?

Kromě strukturovaných rozhovorů bylo vedeno množství neformálních hovorů bez zvukového zápisu. Takové rozhovory jsou v disertaci viditelně označeny.

Výběr informantů

Počet rozhovorů byl omezen vzhledem k omezenému množství hudebních kapel a organizátorů v městě Praze, kde byl výzkum veden. Ukázal se však jako dostačující a pokryl požadavky výzkumu. Kritériem výběru informantů byla jejich přímá souvislost s hudební scénou *balkán*, jednalo se o organizátory hudebních událostí a hudebníky. Protože předmětem zájmu byl vztah mezi českou verzí *balkánu* a Balkánem v Praze, byli voleni informanti jak české, tak národnosti ze zemí Balkánského poloostrova (země bývalé Jugoslávie, Bulharsko). Pokud se týče informantů české národnosti, jednalo se o členy hudebních skupin, které hrají *balkán* (skupiny *JazzBalk*, *Cirkus Problem*, *Džezvica*, *Fekete Seretlek*, *Fes*, *Gothart*, *Malalata*, *Mijaktič Orkestar*, *Oranžáda*, *Rajtaraj*), o kterých pojednává kapitola 4 „Český hudební *balkán*“. Protože je v Praze omezen počet takových kapel, z každé kapely byl vybrán jeden až dva zástupci. Pokud se týče organizátorů balkánských hudebních událostí, mezi českými zástupci byl pouze jeden, a to člen sdružení *Džezva* o. s. V případě informantů, kteří nejsou české národnosti, byly rozhovory vedeny se čtyřmi organizátory (zástupce bulharského sdružení *Zaedno*, exjugoslávských sdružení *Luka Praha* a *Lastavica* a *Integračního centra Praha*). Kromě organizátorů byly rozhovory vedeny se šesti hudebníky původem z Balkánského poloostrova (členy skupin *Fes*, *Romba*, *Sarma Band*, *Boro Balkan Band*, *Boro a Janis*, *Petar Veljkovič*).

Kontakty na informanty byly získávány postupně metodou sněhové koule. Ve výzkumu byla však velmi nápomocna má pozice člena hudební skupiny *Džezvica*. Etický aspekt vedení rozhovorů byl zajištěn tzv. informovaným souhlasem, domluveným ústní formou. Souhlas obsahoval obecné informace o záměru probíhajícího výzkumu, možnosti anonymizace informanta a vysvětlení, jak bude zacházeno se získanými daty. Z důvodu ochrany osobní dat jsou informanti označováni pouze iniciály. Názvy skupin a kulturních center odpovídají skutečnosti.

Charakter informantů⁸⁹

Jak bylo uvedeno výše, jednalo se o organizátory hudebních událostí a hudebníky, jak české, tak národností Balkánského poloostrova. Do výzkumu byly zařazeny všechny kapely, které vystupovaly v Praze během doby výzkumu (2010–2017), organizátoři a zároveň představitelé kulturních center, působících v Praze. Protože soundscape je v Praze malá, hudebníci se mezi sebou znají, i když to neplatí bezvýhradně. Velmi často dochází k personálním prolínání mezi jednotlivými skupinami či událostmi.

Mezi dvaceti informanty bylo devět původem ze zemí Balkánského poloostrova. Jeden pochází z Bulharska, ostatní ze zemí bývalé Jugoslávie (Srbsko, Chorvatsko, Bosna a Hercegovina). S jejich původem úzce koreloval jejich příchod do České republiky. Až na jednu informantku, která do ČR z Bosny přišla ve věku 21 let později, v roce 2008, přišli všichni z bývalé Jugoslávie do Čech během jugoslávské války (1991–1995),⁹⁰ jednalo se o muže, nyní ve věku 46–55 let. Migrant z Bulharska (25 let) přišel těsně po roce 2000 z ekonomických důvodů svých rodičů, kteří do Čech zamířili hledat práci.

Co se týká profese, mezi balkánskými hudebníky jsou pouze dva, kteří se hudbou žijí profesionálně, aniž by provozovali jinou činnost nutnou k obživě. Ostatní pracují v jiných oblastech, jakými jsou například služby, pohostinství, administrativa, IT, zdravotnictví. Hudbou se žijí příležitostně či jako vedlejší příjmy (například pravidelné hraní v restauracích).⁹¹

Mezi českými hudebníky je profesionálů více, a to zejména v českých balkánských dechovkách,⁹² z nichž většinu hudebníků hudba živí. Hrají v hudebních uskupeních a hudbu vyučují. Ostatní hudebníci, podobně jako v případě migrantů, hrají pro zábavu, případně na poloprofesionální úrovni, kdy hudba představuje jen částečný výdělek. Mezi oblasti jejich zaměstnání patří neziskový sektor, školství, ekonomie, IT, provoz restaurací a řemeslo.

Průběh rozhovorů

Rozhovory probíhaly na předem smluvených místech, většinou v prostorách kaváren či jiných stravovacích zařízení. V několika případech se jednalo o restauraci, kterou provozoval

⁸⁹ Medailonky informantů – migrantů jsou uvedeny v kapitole 4. Medailonky českých informantů viz Libánská 2012.

⁹⁰ 1991 Slovinská válka za nezávislost; 1991-1995 Chorvatská válka za nezávislost; 1992-1995 válka v Bosně a Hercegovině. Zdroj Šesták 2009.

⁹¹ Viz kapitola 3.3.1.

⁹² Kapitola 4.2.

přímo informant, nebo dokonce u informanta doma. Tyto domluvené rozhovory byly polostrukturované a částečně vedené výzkumníci, ačkoliv bylo snahou dát informantovi co nejvíce prostoru pro otevřenou odpověď. Mimo těchto byly vedeny neformální rozhovory během a po koncertech či na zkouškách zmíněných skupin v klubech, restauracích a zkušebních skupin. Tyto rozhovory nebyly nahrávány. Sloužily k seznámení se s terénem i vzájemnému poznání a nastolení důvěry výzkumnice a informantů. Přestože se jednalo o rozhovory kratší a nenahrávané, informace z nich byly pro práci velmi důležité, protože daly často kontext hudební akci, způsobu projevu a celkové podobě a smyslu zkoumané soundscape.

2.4.3 Zúčastněné pozorování

Jedná se o kvalitativní etnografický výzkum, další nezbytnou techniku tak představovalo zúčastněné pozorování, probíhající na hudebních událostech (koncerty, festivaly, folklorní slavnosti, zkoušky skupin či tanečních souborů). Byly vedeny terénní poznámky, pořizovány fotky a audiovizuální záznamy na fotoaparát, kameru či mobilní telefon. Terénní poznámky, společně s audiovizuálním materiálem pak sloužily pro tvorbu tzv. *snapshots* – terénních momentek, které textově událost zachycovaly ve stylu tzv. zhuštěného popisu.⁹³ Snapshots jsou v disertaci použity včetně následných interpretací. Vždy společně s textem snapshotu je uveden odkaz na přílohu (video na serveru *Youtube*). Interpretační část událost vysvětluje ve vztahu ke zkoumanému terénu a otázkám, položeným v této disertaci.

Během terénního výzkumu byla pozornost soustředěna na několik věcí:

- Hudebníci a kapely – jak hudebníci či kapela vystupují po stránce performativní, vizuální a jejich *body language*. Kdo jsou členové kapely a jaké je nástrojové obsazení. Jak jsou oblečení a jak vypadá jejich představení.
- Publikum – jakými lidmi je tvořeno. Lze je možné charakterizovat pomocí nějakých symbolických znaků. Jak se publikum chová. Jak je rozmístěné po prostoru.
- Prostor, kde se událost odehrává. Čím je specifický, jak je velký, kde se v rámci Prahy nachází, k jakým jiným účelům se užívá, jaký pohyb lidem během akce dovoluje.
- Povaha a smysl akce – kdo je pořadatelem události a s jakým záměrem událost pořádá.
- Hudba, která na události zní.

⁹³ Zhuštěný popis je výsledkem interpretace pozorovaného (jevu, skupiny...) v kontextu kultury, v jejímž rámci se události, chování, procesy či instituce vyskytují a dějí. Geertz 2000, str. 13–42

Bylo provedeno celkem padesát zúčastněných pozorování, jejichž seznam je uveden v příloze. Jednalo se o události spadající do všech kategorií hudebních akcí, analyzovaných v předkládané práci: události, jichž se účastnili migranti z balkánských zemí (komerční sféra, interní praktiky, folklor a integrační akce) a události, které byly pořádány českými kapelami a organizátory (koncerty akustických kapel a dechovek, párty balkan beats, vystoupení v restauracích a festivaly). Ze zúčastněných pozorování byly sepsány snapshoty, z nichž pět je uvedeno v disertaci, společně s jejich interpretací, a to v kapitolách 3. a 4.

Má pozice ve výzkumu byla participant jako pozorovatel, kdy jsem sama byla členem zkoumané soundscape ještě před započítáním výzkumu. V antropologickém výzkumu je výzkumník vždy nástrojem sběru dat, nicméně pokud je zároveň členem dané společnosti, přináší výzkum nová úskalí (kromě jistých výhod, jakými jsou snadný vstup do terénu, snadné navázání kontaktů s informátory a jednodušší zaměření na data, s sebou pozice nese i nevýhody, jako např. zúžený a jednosměrně zaměřený pohled a obtížnost vidění tohoto světa zvenčí a s větší mírou objektivitou). Z tohoto dilema se otevírají otázky spojené s reflexivitou výzkumu.

Specifickou pozicí výzkumníka, který je již předem součástí terénu a naráží tak na limity své reflexe, se zabývám v samostatné kapitole, věnované reflexivitě,⁹⁴ ve které se vyrovnávám s problémem, kdy jako aktivní člen soundscape přímo spoluvytvářím terén, který později zkoumám. Jeden ze snapshotů se pokouší autoetnograficky zachytit hudební událost z pozice aktéra.⁹⁵

Výzkumné prostředí a výzkumný terén

Hammersley a Atkinson ve své publikaci *Ethnography: Principles in Practice* (1995) o terénu říkají, že nemá pevné hranice a nelze jej tak považovat za přesně ohraničený. Je podle autorů spíše kontextem, charakterizovaným určitými fenomény. Tato charakteristika platí obzvlášť při výzkumu hudební soundscape, jejíž realizace není vázána na konkrétní místa, ale je charakterizována právě specifickou podobou, lidmi a kontextem produkce.

Pokud je třeba přece jen specifikovat charakter prostředí, ve kterém výzkum probíhal, jak jej charakterizuje Silverman (dichotomie soukromého a veřejného prostředí),⁹⁶ jednalo se většinou o prostředí otevřené, které nebylo omezené žádnou kontrolou (veřejné koncerty skupin). Pouze účast na zkouškách a soukromých hudebních akcích byla charakteru prostředí uzavřeného. Účast výzkumníka vyžadovala bližší seznámení se členy skupiny či organizátory

⁹⁴ Viz kapitola 7.

⁹⁵ Viz snapshot 4.1: *Džezvica* v Kaštanu.

⁹⁶ Silverman 2005

kulturní události. Také přenos informací o pořádání události byl v případě uzavřené události ztížen a byl třeba aktivní přístup ke zjišťování podrobných informací.

Výzkum proběhl v Praze, a to především v komornějších hudebních klubech, restauracích a kulturních domech, vzhledem k povaze dané akce. Konkrétními kluby byly: Café v Lese, studio Rubín, Baráčnická rychta, restaurace Mon Ami, Kulturní dům Ládví, restaurace Singidulum, Kulturní sportovna Radlická, hudební klub Futurum, Domeček na Kampě, Vinohradský pivovar, hudební klub Paliárka, klub Kaštan, Nona Café, Rock Café, Loď San Marko, Lucerna Music Bar a další.

2.4.4 Hudební analýzy

Hudební analýzy byly vytvořeny s cílem ilustrovat takové hudební prvky, které české skupiny používají k podpoře imaginace svého *balkánu*. Protože soundscape není jen o hudebním zvuku, další část analýzy se zabývala hledáním takových prvků, které sice nejsou zvukové, ale imaginaci a stereotypizaci *balkánu* podporují stejnou měrou (vizuální stránka a způsoby performance).

Byly vybrány nahrávky čtyř českých kapel (*Džezvica*, *Gothart*, *Oranžáda*, *Jazzbalk*), které byly přepsány deskriptivní transkripcí, tedy tak, jak daná píseň v podání české skupiny zní.⁹⁷ V transkripci pak byly hledány prvky, které odkazují na některou z tradic lokální hudby na Balkáně. Některé z nejdůležitějších prvků byly vysvětleny v samostatných kapitolách.⁹⁸

⁹⁷ Analyzované nahrávky se nacházejí na přiloženém CD.

⁹⁸ Viz kapitoly 5.1.1, 5.1.2, 5.1.3, 5.1.4, 5.1.5

Role Balkánu v českém *balkánu*

Tato a následující dvě kapitoly tvoří těžiště práce, založené především na etnografickém materiálu a analýze soundscape pražského *balkánu*. Předkládaná kapitola odpovídá na otázku, **jaký podíl na kontrapunktu *balkán* mají migranti a hudebníci z Balkánu?** Zabývá se hudebními performancemi migrantů a dalších hudebníků ze zemí Balkánského poloostrova.

Úvodní část kapitoly, vycházející z dostupné literatury, se věnuje otázce migrace, nastiňuje historii a migrační vlny ze zemí Balkánského poloostrova do České republiky, se specifikacemi jednotlivých národů. Historický kontext je doplněn o úryvky z rozhovorů, které prostřednictvím životních příběhů informantů poskytují vhled do osudů jednotlivých migrantů-hudebníků ze slovanského Balkánu (ze zemí bývalé Jugoslávie a Bulharska).⁹⁹ Titíž informanti se vyskytují v další části textu jako hudebníci či organizátoři hudebních akcí.

Další část kapitoly zkoumá kulturní projevy daných skupin obyvatelstva a jejich prolínání s majoritní společností. Věnuje se jihoslovanským kulturním spolkům v Praze, jejich činností na poli hudebního projevu menšin a dalším kulturním projevům. Text je spojením informací z dostupných textových materiálů, terénního výzkumu a rozhovorů s představiteli kulturních center a členy hudebních skupin. Je doplněn několika etnografickými momentkami z rozličných hudebních akcí, společně s jejich interpretací.

⁹⁹ Práce se věnuje migrantům ze zemí bývalé Jugoslávie a z Bulharska, kteří jsou zde souhrnně nazýváni jako migranti „slovanského Balkánu“. „NeSlované“, tedy Řekové a Rumuni, do výzkumu zahrnuti nebyli. Je tomu tak z několika důvodů:

1) Výzkum byl záměrně zúžen na oblast slovanského Balkánu proto, že lidové písně těchto národů tvoří naprostou většinu repertoáru skupin českého *balkánu* (některé skupiny zahrnují i řecké či rumunské písně, jedná se však spíše o výjimky – podobně jako písně z Ukrajiny, Ruska nebo Maďarska), jak je uvedeno v kapitole 3.2.

2) V Praze jsou to především kulturní centra jihoslovanských zemí, která pořádají „balkánské večery“, integrační akce, festivaly a k hudební produkci zvou české balkánské skupiny.

3) Migrace ze slovanského Balkánu byly početnější než např. z Řecka, jak ukazuje tabulka

https://www.czso.cz/documents/11292/44321488/c01R04_2015.xlsx/d21d1384-0b76-4da7-a596-b85ae0f58696?version=1.0 Přístup 14.2.2018. Rumunsko dle tabulky vykazuje od roku 1994 nejvyšší údaje.

Přesto není do výzkumu zahrnuto z výše zmíněných důvodů.

3.1 Česká republika jako migrační příjemce

Mezinárodní migrace v České republice nese řadu charakteristických znaků. Po první světové válce to byli především migranti z Bulharska, kteří sezónně přicházeli do českého prostředí za prací. Jednalo se zejména o zahradníky a zelináře, z nichž se jen část usadila v Čechách natrvalo. Mezi lety 1946-48 v rámci programu na pomoc českému zemědělství v českém pohraničí přicházeli Bulhaři jako pracovní síly. Od komunistického převratu v roce 1948, jejímž důsledkem byla izolovanost bývalé ČSSR od zemí západní Evropy, byla mezinárodní migrace pod přísnou kontrolou mocenských složek státu. Politická strnulost a ekonomický úpadek ze země dělaly imigračně méně příznivé prostředí, kdy přijížděli pouze občasné pracovní síly z komunistického bloku či spřátelených zemí v rámci řízené migrace – v 50. letech bulharští dělníci (strojírenství, hutnictví), 60.-70. léta dělníci ze SFRJ za účelem výstavby průmyslových podniků, a pracovníci z dalších zemí (Vietnam, Kuba, Polsko). Někteří z těchto migrantů se v Čechách usadili. Kromě pracovních migrací proběhla v 50. letech vlna uprchlické migrace z Řecka z důvodu řecké občanské války.

Počet legálně pobývajících cizinců byl dle Zdeňka Uherka k roku 1989 35 298. Vzhledem k takto relativně nízkému počtu se po uvolnění hranic setkáváme s největším procentuálním nárůstem, jehož stimulem byl mimo jiné i ekonomický vývoj.¹⁰⁰ Ze země zdrojové se Česká republika (do r. 1992 Československá) stala zemí tranzitní, či dokonce cílovou. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století se tak částečně mění etnická skladba obyvatelstva ČR.

Hlavní migrační vlny nastaly mezi lety 1993-1996, kdy Česká republika prožívala ekonomický rozvoj. Hlavní motivací imigrantů tak byly ekonomické důvody. V této době se jednalo o tzv. liberální období (liberalizace pracovního trhu, otevřené možnosti podnikat, větší možnosti zaměstnávat cizince, celková demokratizace společnosti). Od roku 1999 vznikají nové migrační zákony a novely¹⁰¹ zpřisňující migrační politiku a počet migrantů se omezuje a snižuje. Důvodem bylo především zvýšení nezaměstnanosti a také požadavky na přistoupení ČR do Evropské unie.¹⁰² Se vstupem ČR do EU v roce 2004 byla vymezena nová pravidla a povinnosti. Například byla zavedena vízová povinnost s některými státy mimo EU, pro které

¹⁰⁰ Uherek 2008

¹⁰¹ Např. Zákon č. 326/1999 Sb., o pobytu cizinců na území ČR; Zákon č. 325/1999 Sb., o azylu; Zákon 216/2002 Sb., o ochraně státních hranic ČR. Viz <http://www.mvcr.cz/clanek/migracni-a-azylova-politika-ceske-republiky-470144.aspx?q=Y2hudW09Mw%3d%3d>. Přístup 30.3.2018

¹⁰² Prausová 2012

dříve taková povinnost neplatila.¹⁰³ V současnosti v České republice dominují především ekonomičtí migranti, základ cizinecké komunity tvoří Slováci a Ukrajinci.¹⁰⁴

Ze statistik je zřejmé, že se celkový počet cizinců v českém prostředí stále zvyšuje (tab. 3.1. Vývoj počtu cizinců v ČR podle typu pobytu).¹⁰⁵ Dušan Drbohlav ve studii *Migrace a (i)migranti v Česku*¹⁰⁶ rozlišuje čtyři období ekonomické migrace do ČR (do roku 1993 ČSR): 1990–1992, 1993–1998, 1999–2002, 2003–2008. Jednotlivá období zrcadlí migrační realitu související s hospodářským a politickým vývojem země. Uvedená období odráží i migraci z Balkánského poloostrova a s tím spojenou migrační situaci v České republice. Tabulka níže Drbohlavova období potvrzuje, s tím, že v ní lze najít údaje až od druhého období (1993-1998), a také další od roku 2008 do současnosti, kdy vidíme nejprve migraci klesající, způsobenou světovou ekonomickou krizí, a dále od roku 2011 trend zvyšující se migrace, který trvá dodnes.

- 1990–1992: Po pádu železné opony přicházejí politické reformy. Země prochází ekonomickými transformačními procesy. Vznikají nové migrační mechanismy.
- 1993–1998: Období charakterizuje příliv ekonomických migrantů. Toto období je také charakteristické migrací nucenou, způsobenou válkou v Bosně a Hercegovině.
- 1999–2002: Nastává ekonomická nerovnováha. Snižuje se příliv imigrantů, migrační politika je přísnější.
- 2003–2008: Státní instituce se začínají věnovat mezinárodním migračním problémům. Nové migrační zákony a novely stávajících zesilují migrační politiku. Snižuje se příliv cizí pracovní síly. Ekonomické oživení země.

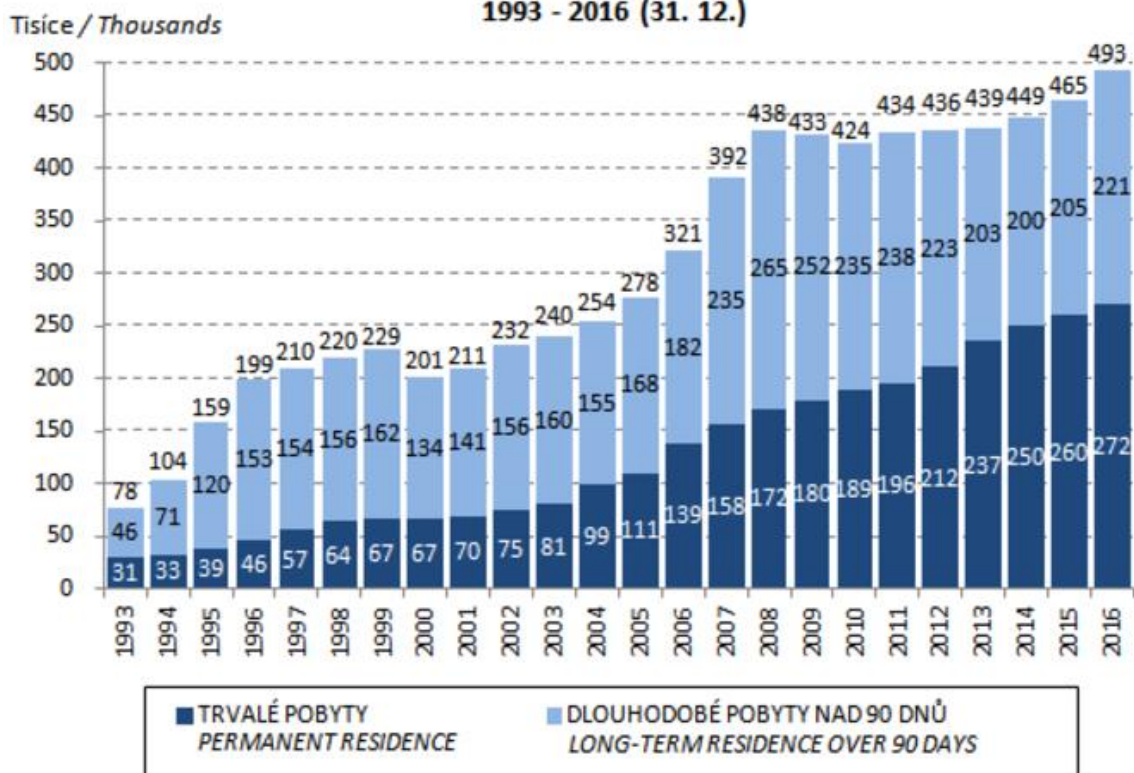
¹⁰³ Viz směrnice a nařízení Rady, týkající se vstupu a pobytu cizinců na území České republiky, např. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2004/38/ES o právu občanů Unie a jejich rodinných příslušníků svobodně se pohybovat a pobývat na území členských států; Směrnice Rady 2004/114/ES o podmínkách přijímání státních příslušníků třetích zemí za účelem studia; Směrnice Rady 2009/50/ES o podmínkách pro vstup a pobyt státních příslušníků třetích zemí za účelem výkonu zaměstnání vyžadujícího vysokou kvalifikaci. A další, viz <http://www.mvcr.cz/clanek/migracni-a-azylova-politika-ceske-republiky-470144.aspx?q=Y2hudW09Mw%3d%3d>. Přístup 30.3.2018

¹⁰⁴ M. Fňukal, M. Šrubař, 2008

¹⁰⁵ <https://www.czso.cz/csu/cizinci/cizinci-pocet-cizincu>. Přístup 20.2.2018

¹⁰⁶ Drbohlav 2011

VÝVOJ POČTU CIZINCŮ V ČR PODLE TYPU POBYTU
TREND IN THE NUMBER OF FOREIGNERS IN THE CR BY TYPE OF RESIDENCE
1993 - 2016 (31. 12.)



Tab. 3.1: Vývoj počtu cizinců v ČR podle typu pobytu. Zdroj: ČSÚ.¹⁰⁷

3.2 Balkánská diaspora v České republice

Výzkum se věnuje pouze části geografického Balkánu¹⁰⁸ - zabývá se národy slovanského Balkánu, k nimž se ve své tvorbě hudebníci českého *balkánu* obracejí (Srbsko, Bosna a Hercegovina, Chorvatsko, Makedonie, Černá Hora a Bulharsko).¹⁰⁹

¹⁰⁷ Viz pozn. 105

¹⁰⁸ Ostatně samotné pojmenování Balkán zůstává problematické. Dříve sloužilo pouze jako označení geografické, a to pro stejnojmenné pohoří v dnešním Bulharsku (někdejší Heamus ve středověké Thracii). Pro označení poloostrova byl termín přijat až v polovině 19. století německým zeměpiscem Augustem Zeune. Důvod, proč se „Balkan“ stal jedním z nejčastěji užívaných označení, má ale málo co do činění s přesnou geografii – souvisí spíše s politickou než geografickou konotací, převážně negativního rázu – asociativně spojován s představou chaosu, hrozby a dalšími stereotypy. (Todorova 2009, str. 464)

¹⁰⁹ Viz obr. 3.1: Balkánský poloostrov



Obr. 3.1: Balkánský poloostrov (žlutě zvýrazněny země slovanského Balkánu: Srbsko, Černá Hora, Chorvatsko, Bosna a Hercegovina, Makedonie, Bulharsko)¹¹⁰

Ostatní země, řazené mezi země Balkánského poloostrova (Slovinsko, Albánie, Kosovo, Rumunsko, Řecko) do výzkumu zařazeny nebyly, a to ani v části faktické (statistické údaje), ani v rámci terénního výzkumu (snapshoty, rozhovory, hudební rozbory). Balkánem je tedy v celé disertaci míněn Balkán slovanský, zahrnující výše zmíněné národy. Co se týká hudební inspirace z dalších zemí, jsou informátory uváděny písně z Rumunska a Řecka (inspirace rumunskými romskými dechovkami či řecké písně, řazené spíše na okraj repertoáru kapel). Hudebníci z Řecka či Rumunska, kteří v Praze pravidelně vystupují, patří především do kategorie neviditelných enkláv,¹¹¹ pro majoritu nezachytitelných. Jedinou výjimku tvoří rumunské dechovky (především skupina *Fanfare Ciocarlia*), jimž se věnuje kapitola 6.2 Tyto dechovky do Prahy pravidelně přijíždějí koncertovat a jak jejich hudba, tak způsob performance jsou častým vzorem českých balkánských dechovek.¹¹²

¹¹⁰ Zdroj www.d-maps.com, žlutě zvýrazněno AL. Přístup 13.1.2017

¹¹¹ Jurková a kol. 2013, str. 84

¹¹² Viz kapitola 4.2

Na základě rozhovorů s informanty¹¹³ jsou zřetelné následující charakteristiky, společné pro naprostou většinu migrantů:

- Jednalo se o nucené a v návaznosti na to ekonomické migrace, motivované špatnými životními podmínkami v zemi původu.
- Česká republika byla pro většinu migrantů zemí tranzitní, až posléze se stala cílovou.
- Během druhé poloviny 20. století existovaly významnější politicko-ekonomické vztahy mezi ČR a danou zemí, jednalo se o mezinárodní dohody o pracovní výpomoci

V metodologické části této disertace byly předloženy migrační teorie (teorie sítí, push-pull teorie, teorie neoliberalismu, transnacionalismu a další). V případě migrace z uvedených zemí balkánského poloostrova lze na prvním místě použít pro analýzu teorii sociálních sítí. „*Sociální migrační sítě umožňují snáze překonávat překážky v migraci i vytvářet podmínky k životu v cílových prostorech, ať už s ohledem k bydlení, ekonomické činnosti, péči o děti nebo např. zabezpečení sociálně slabých*“.¹¹⁴ Sama existence migrační sítě se tak může stát důvodem k migraci. Několik informantů přišlo do České republiky na doporučení známých, či následovali své příbuzné (TR přišel z Bulharska za svými rodiči, kteří dva roky před tím do ČR emigrovali na doporučení svých již zde usazených přátel.

„Rodiče nedostali zapláceno několik měsíců. Museli vyhledat pomoc odjinud. Měli nějaké známé v Česku, tak se rozhodli přijet právě sem. Dohodli se, že přijedou na rok, vydělají nějaké peníze, jen aby mohli dostavět dům v Bulharsku a vrátit své dluhy.“ (int. s TR, leden 2015)

Podobně AK přišel s rodiči z Bosny a Hercegoviny díky jejich přátelům.

„Prahu jsme si vybrali z prostého důvodu, protože pár měsíců před námi sem přijely další rodiny, kamarádi mých rodičů, s kterými se znali ze Sarajeva. A ti zase dostali tip od někoho jiného.“ (int. s AK, říjen 2014)

Takové sítě ovlivňují složení migrantů, neboť „*existence migračních sítí může potenciální migranty nejen přitahovat, ale též odpuzovat*“.¹¹⁵ Tato teorie přerůstá v transnacionální teorii, jejímž základem je důraz na migraci propojené přeshraniční vztahy. Budují se fungující svazky mezi zdrojovou a cílovou zemí, především v oblasti ekonomické, politické a sociokulturní. Mezi informanty nacházím pouze poslední ze jmenovaných oblastí.

¹¹³ Viz příloha 5: Rozhovory na přiloženém CD.

¹¹⁴ Drbohlav 2011, nestránkováno.

¹¹⁵ tamtéž

Dochází ke stykům s přáteli a příbuznými, kteří zůstali v zemi původu migranta, ojediněle se jedná o pracovní kontakty. AK má v Bosně příbuzné, prarodiče, pravidelně se navštěvují.

„Zůstal jsem spojenej, protože tam mám svý nejvzácnější dva lidi – babičku a dědečka přes mámu. To jsou lidi, který zbožňuju nade vše, takže z toho důvodu se tam vracím jednou, dvakrát, třikrát ročně, záleží, jak mi to vyjde. Pak mám samozřejmě známý a kamarády v Sarajevu.“ (int. s AK, říjen 2014)

3.2.1 Migrace před rokem 1989

Před rokem 1989 se setkáváme se třemi většími vlnami migrace ze zemí Balkánského poloostrova. První vlnou bylo období po první světové válce a s ní příliv bulharských sezónních pracovníků. Jednalo se o migraci pracovní a dočasnou, kdy na konci sezóny pracovníci (především zahradníci) odcházeli zpět domů. Další vlna nastala mezi lety 1948-68 za existence programu československé a bulharské vlády na pomoc československému zemědělství v českém pohraničí.¹¹⁶ Ve stejném období (1948) do Čech přicházeli také Řekové a Makedonci v návaznosti na řeckou občanskou válku. V této době Československá republika přijala 12 000 Řeků, z nichž se jen malé procento trvale na našem území usídlilo.¹¹⁷ Poslední vlnou bylo období 60. a 70. let minulého století, kdy existovaly mezinárodní pracovní dohody se SFRJ.¹¹⁸ Na jejich základě do Čech přicházelo množství dělníků a techniků z tehdejší Jugoslávie za účelem výstavby pracovních podniků. Někteří se v zemi usadili natrvalo.

3.2.2 Statistické údaje k migraci z Balkánu

Početní vývoj migrace ze zemí Balkánského poloostrova znázorňuje tabulka 3.2: Počty cizinců z balkánských zemí podle státního občanství v letech 1994-2015. (Číselné údaje jsou převzaty z Českého statistického úřadu).¹¹⁹

¹¹⁶ „Dne 23. dubna 1948 byla v Praze podepsána Smlouva a přátelství, spolupráci a vzájemné pomoci mezi Československou republikou a Lidovou republikou bulharskou, která nabyla účinnosti dnem podpisu. Tato smlouva byla uzavřena na 20 let s možností automatického prodloužení vždy o dalších 5 let.“ Viz http://www.psp.cz/eknih/1964ns/tisky/t0189_00.htm. Přístup 30.3.2018

¹¹⁷ Uherek 2008

¹¹⁸ V 60. letech byly uzavřeny dohody upravující platební styk (1964), právní pomoc ve věcech občanských (1964), spolupráci v oblasti černé a barevné metalurgie (1965) a o vzájemné spolupráci a pomoci v celních otázkách, zjednodušující vzájemný obchod (1967). Více viz Gazda 2012, přístupné online na <http://www.e-polis.cz/clanek/ceskoslovensko-jugoslavske-vztahy-s-prihlednutim-k-makedonii-v-letech-1945-1982.html>. Přístup 30.3.2018

¹¹⁹ Tabulka převzata z ČSÚ

https://www.czso.cz/documents/11292/44321488/c01R04_2015.xlsx/d21d1384-0b76-4da7-a596-b85ae0f58696?version=1.0 Přístup 14.2.2018

Rok/Stát	Bosna a Hercegovina	Chorvatsko	Makedonie	Srbsko a ČH	Bulharsko
1994	720	988	523	4166	3772
1995	915	1545	807	5022	4282
1996	956	1999	1104	5007	4302
1997	1334	2112	1381	3826	6584
1998	1402	2076	1291	3894	5959
1999	1622	2213	1091	4106	5030
2000	1550	1948	928	3680	4018
2001	1569	1828	835	3269	4101
2002	1602	1828	934	3204	4183
2003	1559	1797	863	3123	4030
2004	1716	2031	1158	3436	4447
2005	1684	2143	1215	3559	4551
2006	1727	2228	1438	3834	4635
2007	2082	2327	1785	4151	5021
2008	2431	2327	2153	4298	5922
2009	2232	2359	2068	4137	6403
2010	2168	2425	1943	2916	6927
2011	2193	2488	1879	3885	7435
2012	2236	2496	1830	2990	8222
2013	2101	2490	1804	3055	9132
2014	1902	2613	1838	3044	10058
2015	1979	2619	1878	3081	10984

Tab. 3.2: Počty cizinců ze zemí slovanského Balkánu v ČR (Srbsko a Černá Hora, Chorvatsko, Bosna a Hercegovina, Makedonie, Bulharsko) podle státního občanství v letech 1994-2015.

Tabulka zahrnuje země slovanského Balkánu a znázorňuje údaje až od roku 1994. Důvody pro uvedení číselných údajů o migraci z Balkánu až od r. 1994 souvisí jednak se situací v České republice (vznik samostatné ČR v roce 1993), za druhé se složitou situací v jednotlivých státech bývalé Jugoslávie v návaznosti na válečné konflikty a postupné oddělování jednotlivých zemí federace. Od tohoto roku do současnosti počet cizinců z Balkánu narůstá, ačkoliv nastaly i deklinační vlny jednotlivých zemí. Do roku 2006, kdy došlo k osamostatnění Černé Hory, nebyly k dispozici samostatné údaje o cizincích ze Srbska a Černé Hory. Vzhledem k tomu, že se úřadům daří vyjasnit státní příslušnost těchto cizinců s několikaletým zpožděním, je tento údaj ponechán také společný, přestože se jedná o dva

národy. Tento údaj zároveň značí na počátku 90. let nejvyšší číslo. Jak je popsáno níže, údaj odkazuje k politickým událostem v regionu. S uklidněním situace v bývalé Jugoslávii počet uprchlíků klesá a začíná se zvyšovat až po roce 2004.

V současné době mezi balkánskými přistěhovalci převažují lidé z Bulharska. Jejich počet stále stoupá (v roce 2015 se jednalo o 10 984 cizinců se státním občanstvím). Nejpočetnější menšinou v ČR ze zemí bývalé Jugoslávie je menšina srbská (resp. srbská a černohorská), údaje k roku 2015 hovoří o 3 086 cizincích. Nejméně je v ČR migrantů z Makedonie (1 878), což je dáno až do nedávna platnou vízovou povinností.¹²⁰ Počty všech skupin z bývalé Jugoslávie jsou kolísavé. Mezi lety 1997-2003 dochází k poklesu hodnot vzhledem ke konci války a návratu některých migrantů do vlasti či přesunem do jiné cílové země. Další deklinační vlnou je období mezi lety 2008–2010, způsobenou celosvětovou ekonomickou krizí, kdy množství migrantů ztratilo práci a z důvodu neprodloužení víz bylo nuceno vrátit se do zdrojové země.¹²¹

3.2.3 Bývalá Jugoslávie

Ze zemí bývalé Jugoslávie do Č(S)SR lze vymezit dvě hlavní migrační vlny. První vlnu zaznamenáváme v průběhu šedesátých a sedmdesátých let 20. století, kdy do ČSSR na základě mezinárodních pracovních dohod se SFRJ přichází množství dělníků a techniků za účelem výstavby průmyslových podniků, z nichž někteří se v zemi usadili natrvalo.

Druhá migrační vlna byla spojena s válečnými konflikty na území bývalé Jugoslávie v devadesátých letech 20. století¹²² (ozbrojené konflikty: 1991 Slovinsko, 1991–1995 Chorvatsko, 1992–1995 BaH, 1998–1999 Kosovo, následně 2001 Makedonie). Jednalo se o nucenou migraci (uprchlický status u nás v devadesátých letech získalo necelých 6 000 osob z bývalé Jugoslávie), následovanou migrací ekonomickou.

¹²⁰ Platné od 19.12.2009

¹²¹ Zdroj *Migration and the Economic Crisis in the European Union: Implications for Policy*. Dostupné online na <http://www.labourmigration.eu/research/report/12-migration-and-the-econo>. Přístup 20.2.2018

¹²² Přijetím nové ústavy z roku 1974 se v zemi vytvořilo 6 republik a 2 autonomní oblasti a došlo tak k decentralizaci SFRJ. Zhoršující se ekonomická situace, hyperinflace na přelomu 80. a 90. let 20. století a nezaměstnanost způsobily, že si občané Jugoslávie začali ve větší míře hledat práci v zahraničí. Dlouhodobá politická a hospodářská krize přerostla pak v roce 1991 v ozbrojené střetnutí, související s rozpadem federace a postupným vyhlásováním samostatnosti jednotlivých republik – Slovinska, Chorvatska, Makedonie a BaH. Původem konfliktu byl zřejmě znovuoživený nacionalismus – boj chorvatských Srbů proti Zábřehu a bosenských Srbů proti Sarajevu. V roce 1995 došlo k ukončení konfliktu podepsáním Daytonské mírové dohody prezidenty Srbska, Chorvatska a BaH.

K občanské válce v bývalé Jugoslávii více např. Hladký 2005; Pelikán a kol. 2005; Šesták, Hradečný, Hladký, Tejchman 1996.

V dnešní době jde o migrace individuální, dle statistických údajů (viz tabulka 3.2) se počty ze všech zemí bývalé Jugoslávie zvyšují. Z terénních zkoumání vyplývá, že v Praze dochází ke stykům imigrantů na úrovni, která sdružuje všechny jugoslávské národy hovořící kdysi „srbochorvatským“ jazykem.¹²³ Na rozdíl od vnitřně značně heterogenních postjugoslávských komunit v západoevropských státech, zůstává jihoslovanská diaspora v ČR poměrně jednotná.

„Třeba ve Vídni je kolem 250 tisíc lidí z bývalé Jugoslávie. 250 tisíc lidí! Tam máte 30 různých klubů. Ale ani jeden jugoslávský, vždycky srbský, chorvatský nebo bosenský. Kluby mezi sebou vůbec nekomunikují. My jsme možná jeden z mála klubů, kde jsou aktivní lidé všech národností.“ (int. s DL, říjen 2015)¹²⁴

Dokladem postjugoslávské nostalgie a společných komunit jsou jihoslovanské spolky, které v Praze aktivně fungují. Všechny spolky kladou důraz na svůj apolitický status (záměrně ignorují to, co bývalou Jugoslávií rozděluje, a naopak zdůrazňují podporu všem státům, které rozpadem bývalé Jugoslávie vznikly.) Spolkům je věnován prostor níže v kapitole 3.3.2.

V následujících odstavcích interpretuji migrace z jednotlivých zemí bývalé Jugoslávie společně s medailonky informantů, kteří z dané země pocházejí, a s jejich reflexí svého příchodu do ČR. Všichni informanti z bývalé Jugoslávie přišli v posledních 30 letech, kromě jednoho všichni v devadesátých letech z důvodu válečného konfliktu na území bývalé Jugoslávie (jedna informantka přišla až v roce 2008 jako studentka vysoké školy).

Srbové

Srbská migrace do Čech nebyla nikdy početně významná, Otčenášek důvody vysvětluje jako konfesijní (Srbové vyznávají církev pravoslavnou, Češi katolickou).¹²⁵ Během šedesátých a sedmdesátých let minulého století přicházeli technici a dělníci na základě mezinárodních pracovních dohod.¹²⁶ Mnozí z nich se v ČSSR usadili natrvalo. V 90. letech proběhla nová migrační vlna, a to z důvodu úniku před válkou a špatnou ekonomickou situací. Jednalo se především o vzdělané migranty. Výběr cílové země nebyl často náhodný, migranti přicházeli

¹²³ Po rozpadu Jugoslávské federace měly nástupnické státy tendenci odklonit se od jazykové jednoty (srbochorvatštiny) a deklarovat vlastní národní jazyky (srbština, chorvatština, bosensština, černohorština). Havlíková, Hladký, Pelikán a kol. 2009

¹²⁴ DL působí ve spolku Lastavica jako organizátor kulturních akcí a zástupce sdružení. Je původem z bývalé Jugoslávie, dnešního chorvatského Daruvaru. V 90. letech, během války v bývalé Jugoslávii, kvůli které odešel do Prahy, působil jako DJ v klubu Radost. V současné době pracuje v restauračních službách.

¹²⁵ Otčenášek, Imigranti z vybraných zemí bývalé Jugoslávie po roce 1991, nedatováno, dostupné na www.cizinci.cz/files/clanky/131/Bulhari.pdf Přístup 4.5.2017

¹²⁶ Viz pozn. 118

za známými a příbuznými, či za předem sjednanou prací.¹²⁷ Důvodem pro migraci Srbů byla nejčastěji špatná ekonomická situace, válka v Bosně a Hercegovině, bombardování Srbska či studium v Č(S)R. Od roku 2007 počet legálních imigrantů v ČR klesá, jak ukazuje tab. 3.1.

Životní příběhy informantů odpovídají výše zmíněnému. Jak SV, tak BP odešli ze Srbska během války v první polovině 90. let. Oba odešli kvůli válce, nikoliv však ve vlně nucené migrace, ale především z ekonomických důvodů. Jejich motivací byly lepší životní podmínky a standard, a to jak pro sebe, tak svou rodinu (BP). Jejich uchycení v cílové zemi (SV rovnou do ČR, BP nejdříve do Polska, poté do ČR) nebylo hned snadné, po čase si však našli práci, která odpovídala jejich kvalifikaci a zkušenosti v zemi původu. Až po čase, kdy se v zemi „zabydleli“, se začali věnovat hudební produkci (SV kapely *Balkan Boys Band*,¹²⁸ *Romba*; BP *Boro Balkan Band*, *Boro a Janis duo*).

Medailonky

SV je bosenský Srb, pochází ze Sarajeva, později žil v srbském Novém Sadu. Do Čech přijel v roce 1993. Bylo mu tehdy 23 let a jeho motivací bylo vyhnout se vojně a válce. V Praze nikoho neznal. Svůj příchod do ČR popisuje následovně:

„V devadesátém třetím, to jsem se nechtěl nechat chytnout na vojnu, byl jsem v Srbsku. A do Čech proto, že jsem nechtěl jít někam, kde by mě podezírali, že jsem ekonomický migrant. Druhá věc byla *Nemocnice na kraji města* – můj oblíbený seriál. A třetí věc byla představa o Česku jako o kulturní zemi, filosoficky vyvážený. Pak to trošku vzalo za svý. Přišel jsem úplně „na blint“. Šel jsem do prvního hostelu v Holešovicích. Bylo mi 23. Pak jsem si vzal Anonci a viděl inzerát, že v psychiatrické léčebně v Bohnicích hledají sestry, tak jsem tam zavolaal.“ (int. s SV, březen 2015)

SV vystudoval zdravotní školu, poté pracoval v Sarajevu v kulturní sféře – moderoval kulturní a rozhlasové programy, v Novém Sadu se před válkou a jejím počátku angažoval politicky. V Praze začal pracovat v bohnické léčebně jako zdravotník. Až po třech letech se začal angažovat i kulturně, prostřednictvím kapely *Balkan Boys Band*. V jejich repertoáru byly makedonské lidové písně. Když kapela skončila svou působnost, založil SV novou skupinu, tentokrát s romsko-balkánským repertoárem – kapelu *Romba* (založení v roce 2010). Kapela funguje dodnes.

BP pochází ze Srbska, ze kterého s rodinou odešel za války v roce 1993. Důvodem bylo zajistit důstojnější život pro sebe a svou rodinu. Nejdříve se vydali do Polska (jeho manželka

¹²⁷ Fialová 2006

¹²⁸ Kapela *Balkan Boys Band* existovala v 90. letech, pod taktovkou Marka Ivanoviće. Jedinou zmínku o ní však zaznamenávám pouze v rozhovoru se SV (březen 2015), který v kapele hrál na kytaru. Z důvodu nedostatečných a neověřitelných informací tato kapela do výzkumu zahrnuta nebyla.

je Polka), poté až do ČR. Do Prahy se vydal sám, manželka s dětmi ho následovaly o pár let později, až když si BP našel práci. V Srbsku vystudoval stavební fakultu, ale už tam se začal živit hudbou. V Polsku nemohl najít práci, proto odešel do Prahy, kde se, sice s obtížemi, uchýtil jako muzikant v restauracích.

„Ze Srbska jsme odešli kvůli válce. Ale ne kvůli válce, protože by mě někdo rekrutoval, ale kvůli rodině. Chtěl jsem, aby moje děti vyrůstaly v lepším prostředí. Nebyl tam možný důstojný život. Chtěl jsem být tam, kde mají děti budoucnost, takže rodičovský vztah byl silnější než ten ekonomický, a ještě k tomu jsem mohl vydělat peníze, abych uživil rodinu. Chtěli jsme trochu důstojněji žít, nejen my, ale i děti. (...) Záleží, v jakém prostředí vyrůstáš, v těch principech, v tom přemýšlení, v názorových principech a takových věcech, potom tě to sleduje celý život. (...) Vůbec nevím, proč jsme zůstali tady v Praze, když jsme neměli co jíst, neměli peníze. Asi nějaká tvrdohlavost. Manželka v Polsku, druhé dítě na cestě, co mě drželo tady? Jenom to přání za lepším životem.“ (int. s BP, květen 2015)

Hudbou se BP živí dodnes, hraje pravidelně několikrát do týdne v restauracích jako „live music“ (*Boro a Janis duo*). Kromě toho má vlastní hudební projekt (skupinu *Boro Balkan Band*).

Bosňané

Vedle pracovních migrací během 60. a 70. let přišla mohutná migrační vlna nucené migrace po roce 1992. Když v roce 1992 vypukl na území Bosny a Hercegoviny válečný konflikt, do ČSR přišlo až několik tisíc uprchlíků,¹²⁹ přijatých na základě mezinárodní pomoci. Během devadesátých let pak emigrace z Bosny a Hercegoviny pokračovala, zejména z důvodu špatné ekonomické situace, vysoké nezaměstnanosti a nestabilní politické situace. V současné době do ČR přicházejí hlavně vysokoškolští studenti.¹³⁰

Každého z informantů do ČR zavedla jiná cesta, přišli v různém věku, a i jejich konkrétní důvody se různily. Společnou motivací všem však byly lepší životní podmínky. AK a VD přišli během války v Bosně, jednalo se o nucenou migraci, motivovanou taktéž ekonomickými důvody. Vidina jejich migrace byla dočasná, až po čase si uvědomili, že zde zůstanou trvale. AK i VD s rodinami využili migračních sítí, přišli na doporučení rodin a přátel, kteří už v Praze byli usazeni. Pouze AM přišla až po válce, v roce 2008 v návaznosti na svou

¹²⁹ Podle Fňukala a Šrubaře to bylo 5 000 bosenských uprchlíků, z nichž tady 3 000 zůstalo. Fňukal-Šrubař 2008, str. 140.

¹³⁰ Włodarczyk 2013

touhu studovat obor, který v Bosně studovat nemohla.¹³¹ Po dokončení studia v ČR zůstala. Všichni migranti mají v Bosně příbuzné, se kterými se pravidelně navštěvují.

Medailonky

AM přišla do ČR v roce 2008 jako stipendistka české vlády. Bylo jí 21 let. Pochází z bosenské Tuzly. V Bosně studovala klavír, Prahu si vybrala jako místo, kde by mohla pokračovat ve studiu hudební vědy, jelikož taková možnost v Bosně ani přilehlých státech nebyla. Díky vládnímu stipendiu jí bylo takové studium na UK umožněno.

„Když jsem přijela, byla jsem devět měsíců v Poděbradech na přípravném kurzu, kde jsem se učila češtinu, abych se dostala na fakultu. Dávali stipendium jenom pro profese, které jsou v deficitu, politologie, elektrotechnici. Já jsem chtěla studovat hudbu, ale ten program neexistoval. A tak ho pro mě našli! Moc jsem chtěla do Prahy, Praha je kolébka kultury, jenom si to Češi neuvědomují. Ministerstvo Bosny nepodporuje umění, ale pak mi něco našli – žurnalistiku. Řekla jsem, ne! Ale šest měsíců potom mi volala ambasáda, že pro mě dostali stipendium, jsem tedy první student UK, který dostal stýpko na umění. Ale byla jsem jediná. V Poděbradech pro mě neměli program, tak jsem se připravovala s nimi na politologii a sama na zkoušky na hudební vědu. Dostala jsem se na politologii, kterou jsem tam začala studovat. A potom jsem se dostala na UK a rozhodla se pokračovat jen s tou hudbou.“ (int. s AM, leden 2010)

V současné době se AM živí jako hudební pedagog (výuka klavíru a zpěvu v ZUŠ) a hraje v hudebních kapelách *Korjen* a *Fez*. V Bosně má příbuzné, navštěvují se, jsou v kontaktu.

AK společně s rodinou přišel do Prahy v roce 1993, bylo mu deset let. Pochází ze severní Bosny, městečka Prnjavor. Do Prahy přišel během války v Bosně.

„V deseti letech nás zastihla v Bosně, na Balkáně obecně, válka, a byli jsme nuceni zem opustit, takovou komplikovanou cestou. Přes venkov, kde žijí moji prarodiče na severu Bosny, a pak přes Bělehrad v roce 1993 do Prahy. Prahu jsme si vybrali z prostého důvodu, protože pár měsíců před námi sem přijely další rodiny, kamarádi mých rodičů, s kterými se oni znají ze Sarajeva. A ti zase dostali tip od někoho jiného. Rodiče tady začínali od nuly. Otec je vojenský optik, mamka zase ekonomka. A tady začali dělat na stánku, prodávat oblečení a tak... takovej ten nejjednodušší způsob. Přijeli jsme na konci srpna a já jsem za 10 dní nastoupil do školy. Ti známi, co tu už žili třeba půl roku, nám pomohli, abych se vůbec do tý školy zapsal. Protože jsem neuměl česky, na půl roku mě vrátili do třetí třídy, i když jsem už měl chodit do čtvrté. Od pololetí mě vrátili zpátky do čtvrté. V těch ročnících, třetí, čtvrtá, pátá třída se ještě hodně čte, takže jsem se to postupně učil.“ (int. s AK, říjen 2014)

¹³¹ Usnesením vlády č. 712 ze dne 27. června 2007 o zřízení vládních stipendijních míst ke studiu na veřejných vysokých školách v ČR pro občany z rozvojových zemí na léta 2008 až 2012.

V Praze AK vystudoval obor mezinárodní vztahy a evropská studia a nyní pracuje jako koordinátor v Integračním centru v Praze. K práci ho dle jeho slov přivedla jeho migrantská zkušenost, díky níž může pomáhat dalším lidem v podobné situaci. Přestože AK není hudebník, je pořadatelem hudebních událostí, např. události *Balkan Session*.¹³²

VD pochází ze Sarajeva, kde se živil jako žurnalista. Mimo toho pořádal kulturní akce, založil Sarajevský dům spisovatelů. Do Prahy přišel s manželkou v roce 1993, uprchli před válkou během obléhání Sarajeva (1992–1996). V Praze pokračoval v restauračních službách, založil pět úspěšných restaurací. Po několika letech se začal i v Praze věnovat kulturnímu dění, prostřednictvím svého jihoslovanského spolku Lastavica a později spolku Luka Praha.

„Všichni emigranti na začátku své emigrace ji vidí jako dočasnou věc. Potom uplyne nějakých deset let, než pochopíte, že nejste občany nějakého Sarajeva. Já jsem narozený v Jugoslávii, to byl jeden velký krásný stát, teď je tam šest malých státeků, které jsou na tom dost špatně ekonomicky i všeobecně. A třeba já jsem na té kultuře nepracoval prvních deset let, protože pořád máte pocit, že je to dočasný, že se tam jednou vrátíte, že tam bude líp. A já jsem teprve před nějakými sedmi osmi lety pochopil, že jsem třetinu života v Praze a že jsem taky částečně Pražáko-Čech. Moje děti mluví výborně česky, všechny se narodily tady, kdybyste je slyšela, těžko byste si všimla toho, že jsou cizí. Když mi bylo jasné, že zůstanu tady, chtěl jsem se vrátit ke stylu života, který jsem žil v Sarajevu, a dělat věci, které jsem dělal tam.“
(int. s VD, listopad 2015)

Chorvaté

Historie chorvatského usazování v Čechách a na Moravě se táhne až do 16. století, kdy se v jihomoravských vesnicích usazovali Chorvaté a tvořili tak silné menšiny (celé vesnice byly chorvatské, například na Břeclavsku). Až druhá světová válka usazování přerušila, obyvatelé chorvatských vesnic byli germanizováni a po válce odsunuti, tj. rozptýleni do jiných moravských regionů, a tím asimilováni.¹³³ Další vlnou příchodu Chorvatů byla šedesátá a sedmdesátá léta 20. století v souvislosti s pracovní migrací a poslední vlnou byla léta devadesátá v souvislosti s válkou v bývalé Jugoslávii.¹³⁴ Z informantů je původně z Chorvatska pouze jeden. Jeho příběh je však identický s lidmi z dalších zemí bývalé Jugoslávie, jedná se o muže, který do ČR utekl před válečným konfliktem ve svých 24 letech. Migraci vnímal původně jako dočasnou, až časem se ukázala jako trvalá.

¹³² Libánská 2015

¹³³ Fňukal-Šrubař 2008, str. 163

¹³⁴ tamtéž, str. 164

Medailonek

DL do ČR přišel v roce 1991, když mu bylo 24 let. Utekl před válkou. Pochází z chorvatského Daruvaru, jeho otec je z Černé Hory, matka ze Srbska. Sám sebe považuje za Jugoslávce. V Chorvatsku studoval ekonomii a pracoval v lázeňských službách. Příležitostně vystupoval jako DJ. Po příchodu do ČR, když mu nevyšla možnost dalšího studia, pracoval v restauraci, hotelech a kasinu, a pořádal jugonostalgické večírky v klubu Radost FX. V současné době je jedním z představitelů spolku Lastavica, sdružující migranty z celé bývalé Jugoslávie. Svůj příchod do Prahy reflektuje takto:

„Když začala válka, Česko nám nabídlo pomoc. Osobně mě to zajímalo, tak jsem přijel na 14 dní, v tom roce 91, když mi bylo 24. A zůstal jsem. Pocházím z Daruvaru, kde je silná česká menšina. Například jsem měl holku Češku, která ale mluvila chorvatsky. (...) Pracoval jsem v lázních v Daruvaru, a tři roky před válkou jsme měli družbu, nebo jak bych to řekl, s lázněmi Poděbrady. Oni jezdili k nám a my k nim. A když to u nás v roce 91 začalo, tak oni k nám poslali autobus, aby z našich lázní odvezl děti a zaměstnance, abychom přijeli na 14 dní. Mysleli jsme si, že to nebude válka, že to bude poklidnější. Bydleli jsme v Poděbradech, nejdřív 14 dní, pak tři týdny, pak měsíc. Pak ale přišla zpráva, že se musím vrátit, ne do práce, ale do války. Já ale nechtěl do války, protože to byla zvěrstva. Tak jsem přišel o práci, vyhodili mi všechny věci, zůstal jsem na ulici. Měl jsem v kapse deset marek, kufry a dvě kazety od George Balaseviće. Jak jsem tak seděl na Náměstí Republiky a nevěděl co dál, přišly za mnou dvě holky a pozdravily mě chorvatsky. Zeptal jsem se, jestli se známe, a ony, jestli nejsem ten DJ z Daruvaru! Vzaly mě k sobě, dokud si něco nenajdu. Poradily mi, že bych se mohl zapsat na vysokou školu, bez přijímaček. (...) Obešli jsme pět, šest fakult, ale nikdo se se mnou nechtěl bavit... Studovat jsem nemohl. Dělal jsem tedy v kasinu. A pak v roce 99 dostal trvalý pobyt.“ (int. s DL, říjen 2015)

Makedonci

Přestože Makedonie má dlouhou tradici migrace (mimo Makedonii žije téměř jedna třetina ze všech lidí, kteří se hlásí k makedonské národnosti),¹³⁵ v České republice je tato národnost ze všech zemí bývalé Jugoslávie zastoupena v nejmenší míře. Lze zaznamenat tři významnější vlny migrace Makedonců na naše území. První proběhla mezi lety 1948–50, spojená s organizovanou migrací části obyvatelstva v průběhu a po skončení řecké občanské války do lidově demokratických zemí Evropy, tedy i do Československa.¹³⁶ Tehdy ČSR v rámci dočasné pomoci přijala děti a bojovníky Demokratické armády Řecka (jednalo se o slovanské obyvatelstvo z egejské Makedonie). Šlo o migraci vojensky podmíněnou, uprchlíkům byla přidělena cílová země. V šedesátých a sedmdesátých letech šlo o pracovní migrace spojené s

¹³⁵ Korecká 2008, str. 211

¹³⁶ tamtéž, str. 2017

pracovními dohodami mezi ČSSR a SFRJ, jak bylo zmíněno už výše. Část i makedonských pracovníků se v ČSSR s vidinou lepšího životního standardu usadila a založila rodinu (životní úroveň byla v Makedonii z celé Jugoslávie nejnižší).

Mezi mými informanty není žádný hudebník ani představitel kulturního centra z Makedonie. Pokud takový v Praze vystupuje, jde o čistě interní akce, o kterých jsem neměla možnost se dozvědět. Důvodem, proč byla Makedonie zařazena do výzkumu, je především repertoár, který z velké části čerpá právě z makedonských lidových písní.

3.2.4 Bulharsko¹³⁷

První migranti z Bulharska se v českém prostředí objevují po 1. světové válce. Jednalo se o sezónní pracovní migranty, zejména zahradníky a zelináře, kteří do Čech přijížděli na jaře a zůstávali do zimy, kdy se vraceli zpět do Bulharska, tedy o dočasné migranty, kdy nedocházelo k žádné akulturaci, pouze malá část se v Čechách usadila. V průběhu let 1946-1948 existoval program československé a bulharské vlády na přizvání pracovních sil z Bulharska na pomoc československému zemědělství v českém pohraničí. I z této vlny se někteří v Čechách usadili. V roce 1948 však řízená migrace Bulharů do ČSR ustala. Prostřednictvím další dohody z padesátých let do Čech přicházejí další dělníci ve strojírenství a hutnictví. Rovněž přicházejí, aby zde studovali (především medicínu a technické obory).¹³⁸ Až do roku 1989 probíhaly pouze individuální migrace, neboť obě země pohyb občanů omezovaly. Po roce 1989 nastává období ekonomické migrace, již způsobila ekonomická krize doprovázená vysokou nezaměstnaností a zhoršením životní úrovně v Bulharsku. Cílem migrantů byly především země západní Evropy (Německo, Velká Británie, Nizozemí), ČSR sloužila jako tranzitní země. Cílovou se ČR stala až v letech 1993-94, kdy do velkých měst mířili podnikatelé. V současné době se počet migrantů z Bulharska do ČR stále zvyšuje. Velmi často využívají rodinných a příbuzenských sítí, jedná se o migrace výlučně ekonomické. TR přišel do ČR po roce 2000, když byl ještě dítě. Přišel za svými rodiči, kteří se mezitím v Praze usadili a našli si práci. Jejich motivací byla lepší životní úroveň a lepší vzdělání a život pro jejich děti.

¹³⁷ Více k tématu bulharské migrace do českého prostředí viz Otčenášek 2002.

¹³⁸ Włodarczyk 2013

Medailonek

TR do ČR přišel v roce 2002, když mu bylo 12 let. Pochází z bulharského Karlova. Přišel jako dítě za rodiči, kteří jako ekonomičtí migranti v Praze žili již dva roky. Studoval nejdříve bulharskou školu (s vidinou návratu zpět do Bulharska), a když bylo jisté, že v Praze zůstanou, už školy české. Po dokončení VŠ oboru personalistika pracuje v oboru HR a PR a zároveň vede taneční kroužek při spolku Zaedno o. s. Tanci se věnoval už jako dítě v Bulharsku, pokračoval dále v ČR díky bulharské škole, kam chodil na kroužek lidových tanců. Do Bulharska se vrací o svátcích a prázdninách za svými prarodiči a příbuznými.

„Do ČR jsme přišli v roce 2002. Když tady byly ty povodně a tak dále, tak zrovna přišly ty hezký chvíle, kdy si mě s bráchou rodiče vzali. Na dovolený jsem měl narozeniny a rodiče mi řekli: ‚Pojďme, oslavíme tvoje narozeniny tady v Praze‘. To jsem byl už dva roky bez rodičů. Přijeli pro nás, bylo to padesát hodin autem z Bulharska. To bylo hrozně vtipný. Maminka hrozně brečela, že s bráchou nejsme tady, snášela to hrozně těžce. Ale tehdy to nemohlo být, že jo. Oni tady byli tak trochu načerno a snažili se, aby mohli legálně pracovat. Když jsme přišli, tak se nás zeptali, kde bysme chtěli být, jestli tady s nimi, nebo babičkou a dědou v Bulharsku. Netušili jsme s bráchou, že plánují tady zůstat dýl, mysleli jsme si, že to bude jen na ty dva roky a že se pak vrátí. A tak když se tě tvůj rodič zeptá na takovou blbou otázku, i přesto, že máš svoje kamarády a chceš se vrátit do Bulharska, chceš jim říct ‚ne‘, tak prostě jim musíš říct ‚ano‘. Hodně rychle jsme s bráchou vyrostli. Ve 12 letech si uvědomit, co je prioritou, co musíš udělat... a vlastně my jsme to udělali pro svoje rodiče, aby se tady mohli cítit líp. (...) Tehdy byla v celým Bulharsku krize. Rodiče nedostali zaplacené několik měsíců. Museli vyhledat pomoc odněkud jinud. Měli nějaké známé v Česku, tak se rozhodli přijet právě sem. Dohodli se, že přijedou na rok, vydělají nějaké peníze, jen aby mohli dostavět dům v Bulharsku a vrátit své dluhy. Ale pak se ukázalo, že rok nebude stačit.“ (int. s TR, leden 2015)

TR, podobně jako AK (Bosna) přišel do Čech v dětském věku. V Praze vystudoval část základní a celou střední a vysokou školu. Na rozdíl od ostatních informátorů oba zmínění mluví výborně česky a na jejich balkánský původ odkazuje pouze nezvyklé jméno, pracovní a sociální síť, složená z dalších cizinců. Oba reflektují svůj příchod především jako nesnadný vstup do nové školy a nového jazyka. Ostatní migranti hovoří především o nesnázích se zajištěním způsobu obživy (BP, DL, SV i VD hovoří o tom, jak si v Praze hledali novou práci). Všichni z informátorů se po čase začali věnovat hudbě (ať jako muzikanti, nebo organizátoři hudebních událostí), prostřednictvím svých kapel nebo kulturních spolků, podporujících danou minoritu v Praze. Následující část kapitoly popisuje a kontextualizuje činnosti informátorů, zejména prostřednictvím etnografických momentek (snapshotů).

3.3 Kategorie hudebního Balkánu

Migranti a hudebníci z Balkánského poloostrova jsou v práci rozděleni do čtyř kategorií podle míry integrace či role, kterou jejich hudba plní:

- **Balkán komerční**
- **Balkán patriotický**
- **Balkán integrační**
- **Balkán zprostředkovaný**

Tvorba kategorií byla inspirována výzkumem Ursuly Hemetek,¹³⁹ který se zabýval hudebním světem imigrantů z bývalé Jugoslávie ve Vídni. Výzkumníci terén strukturovali vzhledem k funkci hudební praxe, přičemž našli pět oblastí, které odrážely podobu hudby vzhledem ke způsobu, jakým byla užívána komunitami imigrantů: „interní praktiky imigrantů“ (hudba na událostech, které se týkaly pouze členů komunity, svatby, náboženské ceremonie, většinou nezaznamenané majoritou); „folkloristické praktiky“ (předávání hudby potomkům a majoritě); „veřejné ghetto“ (kavárny a restaurace, které vlastní imigranti, živá hudba); „world music“ (individuální hudebníci různého původu, posluchači především z majority) a „mainstreamové hudební aktivity“ (imigranti aktivní v jazzu, klasické nebo elektronické hudbě, většinou nespojují své aktivity s etnickým původem). Tyto oblasti výzkumníci vytvořili jako nástroj pro organizaci odlišností, a to jak na straně hudebníků, tak i posluchačů.

Podobným způsobem tematizovaly „identitní představení“ autorky v publikaci *Pražské hudební světy*.¹⁴⁰ Rozlišují čtyři typy událostí, při kterých dochází ke kontaktu menšiny s většinou. Události pak typologizují na škále míry interakce jako: „efektní hudební fúze“ (spojení prvků hudební tradice migranta s požadavky českého publika, kdy vzniká pro publikum něco exotického a přijatelného zároveň); „hudba neviditelných enkláv“ (hudba týkající se pouze členů dané komunity, pro majoritu nezaznamenaná); „etnická hudba pro zábavu“ (zdůrazňování odlišností v hudbě pro získání pozornosti majoritního publika) a „exotika jako důkaz multikulturality“ (hudba v rámci multikulturních, integračních akcí).¹⁴¹

Pro interpretaci rolí migrantů a hudebníků z Balkánu v Praze byly využity obě z uvedených typologií, přičemž předkládané kategorie jsou přeformulovány a nazvány vzhledem k výzkumnému tématu práce. Protože funkce hudby je těsně spojena s místem,

¹³⁹ Hemetek 2012

¹⁴⁰ Jurková a kol. 2013, kapitola „Hudba a identita“. Kapitola navazuje na diplomovou práci Zity Skořepové: *Akulturační strategie v hudebních sebe prezentacích cizinců v ČR*. (Skořepová 2012).

¹⁴¹ tamtéž, str. 84-85

hudebníky i posluchači, všechny tři kategorie nesou charakteristické znaky, odlišující jednu od druhé. Zároveň ale nelze kategorie striktně oddělit, jejich hranice jsou prostupné a v rovinách osobních i profesionálních se často prolínají (na úrovni organizátorů, hudebníků i posluchačů).¹⁴²

Ve všech kategoriích je termín „Balkán“ použit k pojmenování migrantů ze zemí Balkánského poloostrova, kteří v českém prostředí hrají roli organizátorů, prostředníků nebo přímo účinkujících na kulturních akcích, určených jak pro české, tak migrantské publikum. Zároveň je použit k označení hudebníků z Balkánského poloostrova, kteří do Čech přijíždějí pouze za účelem koncertu.

3.3.1 Balkán komerční

Do kategorie komerčního Balkánu spadají v Praze dva typy událostí. Prvním typem jsou události pořádané pro početně velké publikum (v řádech stovek až tisíců účastníků), inzerované v médiích jako *balkánské* (- dechovky, - večery). Jsou primárně určeny majoritě, účastní se jich i členové minority.

Druhým typem událostí jsou produkce tzv. „Live music“. Jedná se o živé performance v restauracích, kdy hudebníci fungují spíše jako kulisa pro hosty podniku. Záměr jejich produkce je jednoznačný – jedná se o řemeslo s cílem vydělat peníze.

Balkánské hvězdy

Jedná se o interprety, kteří do České republiky přijíždějí hrát ze zahraničí. Přestože se z velké míry jedná o obyvatele původem z Balkánu, mnozí z nich již na Balkánském poloostrově nežijí. Interpreti jezdí do ČR často, v některých případech pravidelně (každý rok, resp. každý druhý rok). Koncerty jsou většinou zpoplatněné, vzhledem k místu performance a záměru pořadatelů. Nejdůležitějšími představiteli tohoto typu událostí jsou interpreti Goran Bregović,¹⁴³ Boban Marković, Emir Kusturica a skupina *Fanfare Ciocarlia*. Marketing těchto kapel zdůrazňuje geograficky odlišný a exoticky divoký charakter hudební produkce. Upoutávky koncertů a událostí s názvy „nejrychlejší balkánská dechovka“, „balkánská párty“,

¹⁴² Konkrétními příklady jsou skupiny *Sarma Band* a *Romba*, jejichž hudebníci vystupují na událostech, které byly zařazeny jak do komerčního, tak do patriotického Balkánu. Jejich repertoár, způsob performance i posluchači se v těchto dvou kategoriích liší. Skupiny se umí dobře adaptovat na obě prostředí, daří se jim zachovat svůj minoritní ráz a zároveň oslovit širší publikum z majoritní skupiny.

¹⁴³ Medailonky všech skupin, které se vyskytují v disertaci, jsou v příloze 6: „Medailonky skupin“.

označení Bregoviće jako „balkánského mága“ nebo Markoviće jako „nejlepšího srbského trumpetisty“ českému publiku slibují jiný (tj. nečeský, exotický) zážitek.

Protože se však jedná o události komerční, zahrnující početné publikum, které je potřeba uspokojit, je exotika mírněna formou, přijatelnou pro západní publikum. Bregovićova hudba je ukázkovým příkladem, jak spojit vlastní hudební tradici s požadavky západního publika, aby výsledný zvuk nesl rysy exotického, avšak stále ve stravitelné podobě.¹⁴⁴ Tato hudba přesně odpovídá kategoriím „etnické hudby pro zábavu“ či „efektní hudební fúze“:¹⁴⁵ Téměř všichni vystupující interpreti svou performancí cílí především na ne-balkánské publikum, které je výhradním příjemcem jejich hudby.

Představitel kulturního centra Luka Praha o. s. (dříve také centra Lastavica o. s.) VD v rozhovoru říká:

Povinnost každého imigranta či přistěhovalce je, že se má zapojit do kulturního života ve městě, ve kterém zůstane natrvalo žít. Představovat, ukazovat Pražanům nebo Čechům i svoji kulturu a také obě ty kultury propojovat. (int. s VD, listopad 2015)

VD patří mezi organizátory událostí, kteří do České republiky opakovaně přivezli hudební skupiny Gorana Bregoviće, Bobana Markoviće, Emira Kusturicu, zpěvačku Kayah, skupinu *Barcelona Gipsy balKan Orchestra* a další. Kromě těchto hvězd, známých po celém (západním) světě, přiváží VD do Čech i hudebníky, mimo Balkán téměř neznámé (v této práci zmíněné skupiny *Parni Valjak*, *Crvena Jabuka* nebo *Damir Imamović Sevdah Takht*). Těmto událostem se věnují na jiném místě této práce (kap. 3.3.2 Balkán patriotický).

Dvě největší události, které VD organizoval prostřednictvím svých „jihoslovanských“ spolků Lastavica a Luka Praha, jsou tři ročníky festivalu „Sen letní noci“ a koncert „Slovanský Jih přátelům českým.“ Obě události si kladly za cíl „*prohloubení přátelství mezi Čechy a jižními Slovany*“.¹⁴⁶

„Slovanský Jih přátelům českým“

Jednalo se o velkolepě pojatý koncert Gorana Bregoviće a jeho orchestru, který se konal v září 2009 na pražském Staroměstském náměstí. Koncert pořádalo občanské sdružení Lastavica (v jehož čele stál VD). Cílem koncertu bylo podle slov organizátorů vyjádřit Čechům poděkování za pomoc obyvatelům bývalé Jugoslávie během a po válce v devadesátých letech:

¹⁴⁴ Více Markovič 2012

¹⁴⁵ Viz pozn. 140

¹⁴⁶ <http://www.senletninoci.eu/> přístup 1.7. 2017

„Koncertem jsme chtěli nějakým způsobem poděkovat Čechům a Pražanům, že jsme byli vřele přijati v těch těžkých časech, kdy nám nebylo umožněno podnikat atd. Nikdo nečekal, že tam bude 50 tisíc lidí a že bude taková atmosféra, ani jeden incident. Na tom koncertu se poprvé po válce sešlo všech šest velvyslanců bývalé Jugoslávie.“ (int. s VD, listopad 2015)

Akci podpořili velvyslanci Chorvatska, Srbska, Bosny a Hercegoviny, Makedonie a Slovinska a soukromí podnikatelé z bývalé Jugoslávie. Vstup byl pro návštěvníky zdarma, akce se zúčastnilo několik desítek tisíc posluchačů. Hudebníka Bregoviće zvolil VD záměrně jako jednoho z nejznámějších balkánských interpretů, známých i mimo Balkán. Kromě jiného byli s Bregovićem již dlouholetí známí ze Sarajeva. Akce byla finančně podpořena sponzory i městem Praha. Dle rozhovoru s VD úspěch koncertu přivedl bývalého primátora Prahy na myšlenku požádat organizaci o podobný koncept, který by se mohl konat každý rok, a tak vznikl festival „Sen letní noci“.

„Tehdejší primátor doktor Bém za mnou poslal ředitele odboru pro kulturu, po tom koncertu, jestli bych neuměl vymyslet nějaký koncept, který by spíš byl festivalový a opakoval se každý rok. Tím pádem vznikl Sen letní noci na Vltavě.“ (int. s VD, listopad 2015)

„Sen letní noci“¹⁴⁷

Jedná se o festival, který VD zopakoval od roku 2010 třikrát. Všechny festivaly se konaly na pontonu na Vltavě u Karlova mostu. Na koncertě vystoupil *Goran Bregović a jeho Svatební a Pohřební orchestr*. Jako host zazpíval Karel Gott. Dle médií i samotného VD se počet účastníků pohyboval kolem 50 000, koncert byl zdarma. Jako hlediště obecnstvu sloužil celý Střelecký ostrov, Most Legií a Jiráskovo nábřeží. Někteří z posluchačů byli přímo na Vltavě na lodičkách či šlapadlech.

Na dalším ročníku festivalu,¹⁴⁸ konaném v létě 2011 vystoupili jako hlavní protagonisté Emir Kusturica se svým *No Smoking Orchestra* a Dan Bárta s *Illustratosférou*. Dále vystoupily

¹⁴⁷ 30minutový film, volně ke zhlédnutí na webovém serveru youtube, koncert včetně příprav dokumentuje: Po celou dobu záběry podkresluje hudba Gorana Bregoviće, střídá se studiový audio záznam s živým záznamem na koncertě. Film nejprve dramaticky (za odpočtu času – „108 hodin do začátku“) ukazuje stavbu pontonu. Přechází v záběry z koncertu na zaplněný Střelecký ostrov a přilehlé nábřežní ulice. Ukazuje přílet Gorana Bregoviće a jeho setkání s Karlem Gottom v restauraci Luka Lu na pražském Újezdě (jejímž vlastníkem a provozovatelem je VD). Karel Gott nacvičuje píseň na večerní koncert za doprovodu kapely Gorana Bregoviće v salóнку restaurace (odpočet ukazuje „4 hodiny do začátku“). V restauraci jsou přítomni pouze novináři. Další záběr ukazuje podium, kde Gott na koncertě vystupuje jako Bregovićův speciální host. Za doprovodu typického zvuku balkánského dechového orchestru zpívá své písničky v češtině (v dokumentu píseň „*Má první láska se vdává*“). Záběr se přesouvá na pražský Most Legií, kde organizátoři rozdávají růže s instrukcemi vhodit je na začátku koncertu do Vltavy, uvádí se 10 000 roztaných růží. Před začátkem koncertu *Bregović* dostává od primátora Prahy (P. Bém) symbolický klíč od města. Večer zakončuje monumentální ohňostroj nad Karlovým mostem. Viz Bregović – Festival Praha – Sen letní noci 2010 <https://www.youtube.com/watch?v=HM4jsZzu4fE>. Přístup 14.2.2018.

¹⁴⁸ Kusturica – Sen letní noci 2011 <https://www.youtube.com/watch?v=1Ji56lmPZ-U>. Přístup 14.2.2018.

skupiny *Vrelo*, *Maxmaber Orkestar*, *Boro Balkan Band* a *The Spankers*. Festival navštívily opět desítky tisíc posluchačů. Kusturica, podobně jako v předešlém roce Bregović, dostal od primátora (B. Svoboda) Prahy klíč od města Prahy.

V dalším roce¹⁴⁹ (2012) vystoupili Dejan Pejović a jeho *Black and White Worlds*, *Szidi Tobias*, *Kayah* a Lenka Dusilová. Po prvních třech ročnících následovala pětiletá pauza vzhledem k politickým událostem a personálním střídáním na pražském magistrátě. V roce 2018 je ohlášen čtvrtý ročník festivalu s interprety *Orchestr Bobana Markoviće* a zpěvačkou ZAZ.

VD vystupující hudebníky a kapely volí se záměrem oslovit co nejširší publikum. Prvními oslovenými byl Goran Bregović a Emir Kusturica, právě pro jejich popularitu u českého publika. Z většiny rozhovorů s českými hudebníky také vyplývá, že právě Bregovićova či Markovićova hudba byly tím prvním hudebním *balkánem*, se kterým se kdy setkali:¹⁵⁰

„Pokud chci hrát při příležitostech pro lidi, tak to musí mít rytmus, musí to být chytlavý. Tehdy docela frčel Bregović, Černá kočka, bílej kocour, to mě docela oslovilo. Uvědomila jsem si, že pokud ty lidi v hospodě nebo někde v klubu chceme zaujmout, tak to prostě musí mít rytmus, musí to být našláplý.“
(int. s PK, 2011)

Podobně další informant:

„První intenzivnější setkání bylo, když jsem naživo slyšel Bobana Markoviće, to už je docela dávno, možná 2004. Byl jsem přesvědčenější, že je to typická balkánská dechovka. Taky Kusturicův a Bregovićův orchestr. Asi to bylo v souvislosti s filmem Černá kočka, bílý kocour.“ (int. s HV, březen 2012)

Kusturica má s českým prostředím úzkou vazbu. V sedmdesátých letech minulého století v Praze studoval na FAMU (absolvoval v roce 1978). Bregović v ČR poprvé vystupoval v roce 2003 na festivale Colours of Ostrava. Od té doby se vrátil mnohokrát. Oba dva jsou osobními přáteli VD, již z období života v Sarajevu, kde VD působil jako organizátor kulturních událostí. Všechny ročníky festivalu byly pro posluchače zdarma, byly hrazeny sponzory i městem Praha. Pozvání tedy proběhlo oficiální cestou a honorovaně.

„Nebylo těžké je sem pozvat, když jsme měli sponzory, kteří zaplatili koncert. Koncert na Staromáku (*viz níže*) sponzorovalo město Praha.“ (neformální int. s DL, září 2017)

¹⁴⁹ Sen letní noci 2012 <https://www.youtube.com/watch?v=c0Kh97RggUA>. Přístup 14.2.2018.

¹⁵⁰ Rozhovory s JČ, HV, VN, PK, JM.

Z kontextu událostí (předání symbolických klíčů od Prahy Bregovićovi i Kusturicovi, koncerty na veřejných místech par excellence – Staroměstské náměstí, ponton na Vltavě u Karlova mostu) vyplývá schopnost VD domluvit se a získat financování od vedení hl. m. Prahy. Svým zapojením v českém prostředí tak navazuje na aktivity v Sarajevu (kde založil Dům Spisovatelů a podporoval umělce a bosenskou, resp. jugoslávskou kulturu).

Další organizátoři

Mezi další organizátory koncertů, spadající do tohoto typu událostí pro početné publikum, skládající se především z posluchačů majoritní společnosti, patří Rachot production, hudební agentura, která vznikla v roce 1990. V jejím čele však nestojí nikdo původem z Balkánu.¹⁵¹ Zakladatelem a majitelem společnosti je Borek Holeček. Už od počátku v jejím zájmu byly hudební skupiny v rámci nekomerčních žánrů world music. Od roku 1998 tato společnost pořádá festival Respect,¹⁵² zaměřující se na celosvětovou etnickou hudbu. V rámci festivalu i mimo festivalovou sezónu pravidelně organizují koncerty balkánských dechovek *Bobana a Marko Markoviće a Fanfare Ciocarlia* (skupiny lze v ČR slyšet od roku 1998 téměř každoročně).¹⁵³

Dalším pořadatelem je společnost Colour Production, organizátor multižánrového, nyní již mainstreamového festivalu Colours of Ostrava (první ročník se konal v roce 2002), kde v jeho začátcích vystoupil taktéž *Boban Marković* se svou dechovkou.¹⁵⁴

Live Music

V Praze je provozována zhruba dvacítkou restaurací,¹⁵⁵ jejichž vlastníky jsou balkánští imigranti. Většina z restaurací se zaměřuje na balkánskou a středomořskou kuchyni, ve třech pak probíhá pravidelná hudební produkce (*Mon Ami, Singidunum, Bistro Arte*). Balkánské restaurace, hospody a kavárny hrají v životech migrantů významnou roli. Fungují jako místa vzájemného setkávání, udržování kontaktů mezi svými krajany a utvrzování přátelství.¹⁵⁶ Hudebníci, kteří v restauracích vystupují, jsou na jedné straně ti, kteří do Čech přijeli sezónně

¹⁵¹ Zakladatelem a majitelem společnosti Rachot production je Borek Holeček.

¹⁵² Více k festivalu Respect na jeho webových stránkách <https://rachot.cz/respect-festival/> přístup 19.1.2018.

¹⁵³ Viz Kalendář hudebních akcí v příloze této práce.

¹⁵⁴ Festivaly Respect a Colours of Ostrava jsou v práci zmíněny proto, že taktéž patřily mezi organizátory, kteří si zvali hudebníky, jimž se tato kapitola věnuje. Protože ale jinak s tématem práce úžeji nesouvisí, není jim věnován větší prostor. Strategiemi festivalového marketingu a výběrem interpretů se zabývá např. Böhmová 2017.

¹⁵⁵ Přibližný seznam pražských balkánských restaurací v Praze k 30. 6. 2017: Boka, Bistro Arte, Jelica, Singidunum, Bosna Grill, Gitanes, Mon Ami, Luka Lu, Boem, Skopje, Malý ráj, Chorvatský mlýn, Hercovka Grill, Pizza West, Restaurant Merellie, Violete, City Bar, Roma Uno, Sofia.

¹⁵⁶ Šerfová 2006, str. 63

za prací – hrát v dané restauraci, nebo na straně druhé členové minority, usazení v Čechách, kteří v restauraci hrají pro přivýdělek.

Hudebníci, kteří cíleně přijíždějí z Balkánského poloostrova, nemluví česky a do české společnosti se příliš neintegrují/nesnaží integrovat. Když si vydělají dostatek peněz, odjíždějí zpět domů. Najatý hudebník je sám, zpravidla zpěvák za doprovodu elektrických kláves, tvořící jakousi tichou kulisu během večere návštěvníků. V jeho repertoáru jsou *starogradské* písně nebo *turbofolk*.¹⁵⁷ Povaha performance se zásadně neliší od podobných akcí, probíhajících v restauracích na Balkáně.

„Třeba v Bělehradě v restauracích, někdy je /hudebník – pozn. AL/ jakoby back-up, někdy je jenom hudba prostě ambiente, aby byla hudba. A někdy prostě cikáni takhle hrajou, aby byla párty. V Srbsku je hodně kvalitních hudebníků, který nemají z čeho žít. V Srbsku jsou úplně na mizině. Takže si vydělají určitě víc tady, než by vydělali tam.“ (neformální int. s DL, září 2017)

Hudebníkovi není hosty restaurace, které tvoří převážně balkánské publikum, věnována větší než nutná pozornost, nedochází k interakci mezi ním a „publikem“. Hudebník hraje v několika blocích během celého večera. Jeho produkce se opakuje pravidelně, většinou každý týden ve stejnou dobu.

Hudebníci, kteří jsou v Čechách trvale usazení, vystupují nejčastěji v duech (duo skupiny *Sarma Band*, *Romba* či duo *Boro a Janis*). V jejich repertoáru jsou *starogradské* a lidové písně národů Balkánského poloostrova. Hudebníci vystupují pravidelně každý týden, vystoupení slouží často jako přivýdělek k dalšímu zaměstnání. Hudebníci mohou vystupovat jako živá hudba v dalších restauracích či podnicích, které se na balkánskou kuchyni ani kulturu nespecializují. Hudebníci zde hrají i jiné styly (rock, pop, jazz) a svou etnicitu nijak nezduřazňují. Není pro jejich performance důležitá, často zpívají anglicky, ať přejatý, či vlastní repertoár. Snapshot v této kapitole popisuje vystoupení dua *Boro a Janis* v restauraci La Republica.

¹⁵⁷ *Starogradska muzika* je tvořena písněmi, které se hrají v srbských, bosenských, bulharských a chorvatských městech, zvláště v restauracích. Tempo písní je pomalé, důraz je kladen na texty písní, jejichž tématy jsou nejčastěji vztahy a romance. Cílem písní není roztančit či povzbudit publikum, ale pomocí textů působit na emoce. Více viz <http://secanja.com/2012/starogradske-2/>, Přístup 14.2.2018.

Turbofolk označoval původně hanlivě hybridní žánr kombinující různé formy folkloru s postupy populární hudby. Počátky popularity lze datovat do 60. let 20. století v souvislosti s vnitrojugoslávskými migracemi a přesunem obyvatelstva z venkova do měst. Turbofolk tak vznikl jako důsledek akulturace městské a venkovské populace. Daniel jej popisuje jako nositele nacionalistických, regionalistických, konformistických, antikosmopolitních a sexistických myšlenek, ztělesňující „estetiku nových bohatých“. Daniel 2013, str. 103-104 V kontextu balkánských restaurací se jím rozumí hudba kombinující folklor s populární hudbou.

Sarma Band v Olive point¹⁵⁸

V restauraci Olive point, nabízející středomořskou kuchyni, pravidelně každé dva týdny vystupuje skupina *Sarma Band* či někteří z jejích členů. Skupina je tvořena migranty z bývalé Jugoslávie, kteří do Čech přišli během války v 90. letech.¹⁵⁹ Jejich pravidelná vystoupení nesou název „Romantická tambura“. Vystoupení je na rozhraní mezi kulisou a koncertem. V restauraci hudebníkům není vyhrazen speciální prostor, hrají usazeni kolem jednoho ze stolů, většinou pro svou zábavu, avšak natolik hlučně, že nemohou být hosty pokládáni za kulisu či dokonce ignorováni. Ti reagují potleskem po každé písni, v pozdějších hodinách i zpěvem, pokud danou píseň znají. I v jejich repertoáru jsou *starogradské* písně.

Romba v Bistro Arte¹⁶⁰

V Bistro Arte se hudební produkce blíží koncertu nejvíce, ačkoliv zde můžeme mluvit spíše o vystoupení ve smyslu Turinova „participatory performance“.¹⁶¹ Hudebníci skupiny *Romba*¹⁶² se mezi ne-hudebníky pohybují a aktivně je do hudby zapojují. Odpovídá tomu i jejich repertoár, zahrnující především písně romské, starogradské, ale také slovenské, české či maďarské lidové písně. Skupině není vymezen speciální prostor pro vystupování, hrají mezi lidmi, kteří kolem nich tančí a zapojují se do produkce potleskem a někdy i zpěvem.

Pravidelné večery (každé dva týdny) v Bistro Arte nesou název „Kebab, pizza, sliwowitza“, kdy jde především o slovní hříčku, odkazující na jedné straně na nevážné pojetí večera, na straně druhé na multikulturní produkci, kterou může návštěvník čekat. Mezi posluchače patří především přátelé skupiny, kteří na večer přicházejí cíleně (takovými jsou jak Češi, tak Slováci žijící v Praze, také malé procento migrantů z bývalé Jugoslávie).

¹⁵⁸ Video z restaurace Olive point, pořízené během terénního výzkumu: <https://youtu.be/KwPKqhnn1xI>. Přístup 17.2.2018

¹⁵⁹ Více o skupině *Sarma Band* v příloze 6 této práce.

¹⁶⁰ Video z koncertu skupiny *Romba*: <https://youtu.be/2ZJk-ks0Lg> přístup 17.2.2018

¹⁶¹ Turino 2008 ve své knize dělí hudbu do čtyř kategorií podle povahy její performance:

1. Participatory (way of) performance, ve které se všichni zúčastnění účastní hudební produkce (ať hrou na nástroj, zpěvem, mluvením, tancem, tleskáním). Typem takové události jsou v západní kultuře jam sessiony, společné hraní u ohně a další.

2. Presentational (way of) performance jasně odlišuje hudebníky a obecenstvo. Pokud obecenstvo tančí, tleská či zpívá, není však ve středu zájmu a netvoří událost aktivně, jako je tomu v prvním případě. Příkladem je např. jazzový, rockový, popový či koncert klasické hudby.

3. High-fidelity recording zahrnuje záznam živého koncertu (či uvěřitelnou napodobeninu).

4. Studio sound art jako nahrávka vytvořená ve studiu za pomoci technologií umožňujících jiné než hudební provedení v reálném čase (např. většina popových alb).

¹⁶² Skupina *Romba* je tvořena zčásti Čechy a zčásti balkánskými migranty. Zakladatelem je zpěvák a kytarista původem ze Srbska, který kolem sebe shromáždil další muzikanty. Více viz příloha této práce.

*Boro a Janis v La Republica*¹⁶³

Posledním příkladem jsou taková vystoupení, kde sice vystupují migranti z balkánských zemí, nicméně svou etnicitu během vystoupení hudebně ani performancí nepropagují. Jedná se o hudební vystoupení v restauracích, které nejsou zaměřené na středomořskou, ani balkánskou kuchyni, většinou její hlavní klientelu tvoří turisté a živá hudba je tak jedním z lákadel restaurace. V repertoáru vystupujících hudebníků jsou především dobře známé popové skladby. Taková vystoupení spadají do kategorie „mainstreamových hudebních aktivit“, o kterých hovoří Hemetek.¹⁶⁴ Na tomto místě jsou zmiňováni zejména proto, že není ojedinělým jevem, aby hudebník, jehož výchozím zájmem je „jeho“ etnická hudba, se z důvodu obživy řemeslně živil produkcí popové hudby jako „live music“ v turistických restauracích.

V případě produkce v restauraci se hudebníci vzdávají vlastní hudební ambice a stávají se součástí atmosféry luxusní restaurace či baru. Za cenu rezignace na umělecké aspirace a statutu řemeslníků jim je však zaručen pravidelný příjem.¹⁶⁵ Z rozhovoru s BP vyplývá čistě marketingový zájem. Pokud se chce jako hudebník uživit, musí uspokojit poptávku, která se v českém prostředí nestřetává s hudbou z Balkánu. Pokud se týče repertoáru, na svém webu hudebníci uvádějí na dvě stě písní, v kategoriích dle zpívaného jazyka (anglické, španělské, italské, francouzské, portugalské, řecké, ruské, až na posledním místě, bez vyjmenování jednotlivých písní uvádějí „jugoslávské evergreeny“.). Další člen skupiny *Boro Balkan Band*¹⁶⁶ vystupuje taktéž sólově, jednou za dva týdny restauraci VIVA Casino. Také on uvádí na své webové stránce seznam, čítající přes 180 převzatých písní v angličtině, španělštině, ruštině a francouzštině a na 150 balkánských lidových a převzatých rockových písní.

Mainstream pro Čechy

V uvedené kategorii komerčního Balkánu se zrcadlí několik momentů, které ukazují, jaký Balkán je českému publiku podáván. V první skupině velkých koncertů se jedná o události, pořádané se záměrem zaujmout co největší počet posluchačů. Interpreti hrají stále stejný repertoár, vystupují na stejných festivalech a ve stejných klubech. Český posluchač tak ví, že se za rok opět může těšit na „nejrychlejší balkánskou dechovku“ z Rumunska a umí si již takovou hudbu předem představit. Pokud se týče ovlivnění hudebníků českého *balkánu*,

¹⁶³ Video z restaurace La Republica <https://www.youtube.com/watch?v=xN02K2mQVJc>. Přístup 4.3.2018.

¹⁶⁴ Viz poznámka 143

¹⁶⁵ viz Jurková 2013, str. 85

¹⁶⁶ <http://www.petarveljkovic.com/> Přístup 14.2.2018.

největší roli zde hrají organizátoři koncertů, kteří pravidelně zvou právě zmíněné interprety. Představa o *balkánu* jako dechovce je těmito koncerty silně podporována, protože jiné akce tak masového charakteru v Praze slyšet nelze.

Pokud se týče produkce v restauracích, jedná se o přijatelnou exotiku, spadající do rekvizitáře balkánské restaurace. Návštěvníci, pokud se jedná o příslušníky majority, hudbě věnují pouze malou pozornost. Často se lze setkat i s událostmi v restauracích, jichž se účastní především minorita. Restaurace pak působí jako místo setkání se „se svými“ a hudba jako jeden z prostředků zavzpomínání si a propojení (více viz další kapitola (Jugo)nostalgie). Posledním příkladem byli migranti, kteří hudbu profesionálně provozují v restauracích, kde svou etnicitu nijak nemanifestují, ani svou performancí, ale ani repertoárem – hrají především převzaté, známé popové písně. Skupiny *Romba*, *Sarma Band* i *Boro a Janis* svá vystoupení umí adaptovat na publikum, pro které vystupují. V rámci této kapitoly byly popsány jako skupiny, které hrají pro majoritu, kdy jejich záměrem je především výdělek (nejkrajnějším příkladem bylo duo *Boro a Janis* v restauraci La Republica). Jak ukáže následující kapitola, lze je však slyšet i v prostředí určeném především minoritě, kdy se jejich vystoupení i repertoár liší. Jak bylo zmíněno v samém úvodu kapitoly, nelze tyto kategorie striktně oddělit.

3.3.2 Balkán patriotický

Patriotický Balkán zahrnuje interní praktiky – události pořádané migranty, které nejsou většinou zaznamenané majoritou, ba dokonce nejsou pro majoritu přístupné (vzhledem k soukromé povaze akcí a jazykové bariéře. Na událostech se hovoří jazykem minority, stejně tak upoutávky jsou pouze v daném jazyce. Události jsou pro majoritu „neviditelné“).¹⁶⁷ Do této kategorie Balkánu patří svátky, oslavy, svatby nebo koncerty v restauracích, jejichž provozovatelé jsou balkánští migranti. Hudební události jsou pořádány restauracemi, kulturními centry či samotnými hudebníky. V této oblasti se kategorie částečně překrývá s předchozím „komerčním Balkánem“.

Dozvědět se o událostech je možné osobním pozváním pořadatele, interpreta či člena dané minority nebo pozvánkou ze sociální sítě *Facebook*. Protože se jedná o obeznámené publikum, není zapotřebí přizpůsobovat se publiku formou, stylem, fúzí či slovním vysvětlením.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Viz „Hudba neviditelných enkláv“, in Jurková 2013, str. 84
¹⁶⁸ tamtéž

„Když já uvedu, že se tam bude zpívat bosenská sevdalinka, tak nemusím k té akci říkat nic. Je to jasný vzkaz, co se tam bude dít. Všichni si to dokážou představit. To samý, pokud se bavíme o *izvorna piesňa* – původní písničky. Lidi zase budou vědět, že to jsou ty makedonský písničky.“ (int. s AK, listopad 2014)

Autorky Mirjan Moravcová a Dana Bittnerová se svými týmy¹⁶⁹ ve výzkumech vysledovaly, že ačkoliv setkávání příslušníků dané menšiny je spojováno s prezentací vlastních tradic a umění (prezentace hudby, výtvarných děl, dramatických děl, prezentace folkloru), jsou tyto symbolické akce vnímány více jako společenská setkávání, při kterých národotvorné symboly jsou sice manifestací kulturní osobitosti a etnicity, ale důvodem jejich pořádání je společná zábava. Protože jde o setkávání členů minority, tedy lidí žijících v jim nevlastním prostředí, je lidský, setkávací rozměr pro tyto události často stejně důležitý jako hudba sama. Zároveň požadavky na samotnou hudební produkci se liší od výše zmíněné komerční formy.

Organizátory interních událostí jsou vedle jednotlivců a restaurací také kulturní centra daných národů.

Kulturní centra jihoslovanských národů v Praze

V Praze aktivně působí jen několik kulturních center, které se vztahují k národům Balkánského poloostrova. Jedná se o ex-jugoslávské spolky Lastavica, Luka Praha a Džezva, a bulharský spolek Zaedno. Ostatní spolky, pokud existují, jsou pouze interního charakteru, malé velikosti a pro majoritu tak neviditelné. Na tomto místě tedy uvádím pouze ty spolky, které se snaží o integraci, adaptaci, propojení s majoritou a aktivní zapojení svých členů do většinové společnosti.

Záměrem všech jmenovaných je kulturní a sociální činnost, spojená s pomocí přistěhovalcům z daných zemí a jejich integrace. Všechny spolky pořádají kulturní akce, které se snaží o integraci s majoritní společností. Ve svém počátku pražské spolky založili jednotlivci, toužící po kulturním projevu v nové zemi, až později se ze spolku stala nynější instituce. Podle Moravcové¹⁷⁰ umělecká tvorba menšin neslouží v počátcích formování kultury menšiny jako takové. Jde spíše o výraz aktivity jednotlivců, kteří se přistěhovali s uměleckými ambicemi, a takto jde o tvůrčí aktivitu směřující k vlastní seberealizaci. Až později dochází k budování kultury především pomocí symbolů, spojujících migranty se zemí původu. Takový

¹⁶⁹ Moravcová, Bittnerová 2008, str. 35

¹⁷⁰ Moravcová 2008, str. 17

příkladem je většina osobností, které stály při zrodu kulturních spolků, a organizátorů událostí zmíněných v této kapitole (zejména VD, TR, DL, PT¹⁷¹).

Lastavica o. s.

Sdružení založili na konci devadesátých let tři muži z bývalé Jugoslávie, každý z jiného prostředí (profesního, náboženského i etnického: srbský novinář, bosenský muslim lékař a chorvatský inženýr). V principech spolku je zdůrazňována rovnoprávnost a vyjadřována podpora všem státům, které vznikly rozpadem bývalé Jugoslávie.

„Je to vlastně jediné sdružení na celém světě, může to znít megalomansky, co sdružuje lidi opravdu z celé Jugoslávie!“ (int. s DV, listopad 2015)

Jednotu komunity dokládá etnické složení založivších. Náplní spolku je představení jihoslovanské kultury Čechům, integrace bývalých Jugoslávčů, jejich kulturní a společenské setkávání a vzájemná pomoc. Sdružení se soustředí na vydávání překladů jugoslávských autorů, pořádání kulturních akcí a na podporu a pomoc migrantům z bývalé Jugoslávie. Největší akcí, kterou Lastavica uvedla, byl koncert Gorana Bregoviće na pražském Staroměstském náměstí v roce 2009 s názvem „Slovanský jih přátelům českým“.¹⁷² Po této akci došlo k odloučení zakladatelů Lastavici. Srbský novinář VD založil nový spolek Luka Praha (viz níže), Lastavica pokračuje ve své činnosti dále.

V současnosti Lastavicu tvoří kolem tří set členů, deset procent z nich jsou Češi. Webové stránky¹⁷³ spolku jsou pouze v srbochorvatštině. Sdružení zaměřuje svou činnost především na vydávání českých překladů jugoslávských autorů a podporu a pomoc migrantům. Nepravidelně pořádá kulturní události, např. koncert chorvatské skupiny *Crvena jabuka* v klubu Radost FX v roce 2015 či v témže roce koncert bosenské skupiny *Damir Imamović Sevdah Takht* na Novoměstské radnici. V obou případech je jednalo o malé koncerty, jichž se účastnila z velké většiny minorita. Odpovídal tomu i jazyk, kterým byl koncert uveden i provázen, (události byly moderovány srbochorvatsky) i zvolené prostory.

Luka Praha o. s.

Po úspěšném koncertu Gorana Bregoviće byl VD, zakladatel spolku Lastavica, tehdejším primátorem Prahy Pavlem Bémem vyzván k organizaci dalších ročníků. Tímto aktem

¹⁷¹ PT je původem Čech, který však stojí v čele jihoslovanského spolku Džezva. Jeho motivace i náplň spolku je shodná s ostatními, životní příběh PT je však odlišný. Protože není migrant, zmiňuji jeho medailonek níže, v podkapitole „Džezva o.s.“.

¹⁷² Viz kapitola 3.3.1

¹⁷³ <http://www.lastavica.cz/> Přístup 14.2.2018.

VD začal naplno své kulturní aktivity. Během plánování dalšího ročníku se však rozešel s dalšími zakládajícími členy organizace Lastavica a založil vlastní sdružení Luka Praha. To se zabývá vydavatelskou činností, pořádáním koncertů a výstav. Stejně jako Lastavica se spolek prezentuje jako jugoslávský. Vydává překlady jugoslávských spisovatelů, pořádá koncerty hudebníků ze všech zemí bývalé Jugoslávie. Kromě toho pořádá sdružení výstavy, vernisáže a menší kulturní akce, probíhající v restauraci Luka Lu v centru Prahy, jejímž majitelem je právě VD.

Džezva o. s.

Džezva je na svém webu¹⁷⁴ prezentována jako organizace s cílem „spojení lidí rozličných národností, vyznání a kultur“. Sdružení zaštiťuje a pomáhá v realizaci kulturních projektů (vydávání knih, průvodců, organizace událostí). Spolek založil PT, původem Čech, který vystudoval balkanistická studia a polonistiku na FF UK. V době rozhovoru působil jako koordinátor na polském institutu, v současné době se živí jako manažer zpěvačky Ewy Farne. V roce 2014 spolek uspořádal akci s názvem „Jihoslovanský mejdan“,¹⁷⁵ jejímž záměrem bylo setkání jihoslovanských migrantů a propagace založení jihoslovanské knihovny. Na události vystoupila česká skupina *Džezvica*, jejíž přijetí jihoslovanskou komunitou bylo spíše vlažné. Byly podávány balkánské gurmánské speciality a slovinská vína. Další ročník kvůli obtížím se získáním finančních prostředků pořádán nebyl.

Zaedno o. s.

Zaedno¹⁷⁶ je bulharské sdružení se sídlem v Praze. Hlavním cílem je dle webových stránek organizace „rozvoj multikulturní společnosti a její vedení k větší toleranci a porozumění“. ¹⁷⁷ Kromě toho se organizace orientuje na sdružování členů bulharské minority.

„Ti lidi, kteří přijedou z Bulharska, kolikrát ani neumí tancovat, v životě to v Bulharsku nezkoušeli. A najednou jsou v zemi, kde si uvědomují, že po tom Bulharsku se jim stýská, a chtějí nalézt něco bulharského.“ (int. s TR, prosinec 2015)

S tímto záměrem pořádají bulharské večery, výstavy, vernisáže, filmové večery, kurzy tance a další workshopy, vydávají knihy a časopisy. Z jejich činností vyvěrá snaha o komunikaci s majoritou – například se snaží přiblížit bulharskou kulturu Čechům skrze školství – distribuují do českých škol dětský časopis *Kamarádi* s bulharskými texty a říkankami, či

¹⁷⁴ <http://www.dzezva.cz/> Přístup 14.2.2018.

¹⁷⁵ Video z 1. Jihoslovanského mejdanu <https://www.youtube.com/watch?v=5R5iIo0RiQ0>. Přístup 14.2.2018.

¹⁷⁶ Informace převzaty z <http://www.zaedno.org/>. Přístup 14.2.2018. A z rozhovoru s TR, prosinec 2015

¹⁷⁷ <https://www.zaedno.org/o-zaedno/o-zaedno-detail>. Přístup 30.3.2018

pořádají filmový festival Milenium. Nebo pořádají události přímo na české publikum cílené (např. večer „Balkán tančí“).

„Snažíme se integrovat nejenom tu bulharskou kulturu v rámci České republiky, ale chceme také ukázat, a hlavně dodržovat ty tradice. Čím víc lidí zapojíme, tím líp. Aby se vědělo, že to Bulharsko není tak špatný... (int. s TR, prosinec 2015)

Při *Zaedno* funguje taneční soubor *Bulgari*, jejímž vedoucím je TR. V současné době *Bulgari* sestává z 30 tanečnicků, z nichž je sedm Čechů, zbytek tvoří Bulhaři. Skupina vystupuje na folklorních akcích po celé ČR, především však na akcích, které pořádá samotné *Zaedno*: pravidelný večer „Trifon Zarezan“, oslava bulharského svátku Trifona, a nepravidelné večery, zamýšlené jako integrační akce, určené i majoritě, např. „Balkán tančí“ nebo „Ochutnej Balkán“.

Koncert *Parni Valjak*

Kromě malých koncertů centra pořádají i koncerty velké, v prostorách jako jsou Palác Akropolis, Rock Café či Lucerna Music Bar. Často se jedná o koncerty exjugoslávských hudebních „hvězd“, jakými například jsou *Crvena Jabuka*, *Parni Valjak*, *Bajaga&Instruktori*. Skupiny jsou na Balkáně velmi známé, s publikem na koncertech v řádech stovek až tisíců účastníků. V českém prostředí známé nejsou. Že jde o interní charakter, přestože se koncertu účastní až několik stovek posluchačů a lze narazit i na upoutávky v češtině, ukazuje snapshot z koncertu *Parni Valjak*.

Parni Valjak je chorvatská pop-rocková skupina, založená v roce 1975 v bývalé Jugoslávii. Jedná se o jednu z nejznámějších balkánských popových kapel. Skupina vystoupila v Praze v rámci svého evropského turné. Organizátory akce byla sdružení Luka Praha a spolek Lastavica. Koncert byl určen především pro migranty z bývalé Jugoslávie (vzhledem k jazyku chorvatštině, ve které byla celá událost propagována i na místě uváděna). Na webových stránkách události – na sociální síti Facebook,¹⁷⁸ byl uveden text i v češtině. Koncert tedy nebyl výlučně pro uzavřenou společnost migrantů, avšak vzhledem k tomu, že se jednalo o skupinu známou pouze v Chorvatsku a bývalé Jugoslávii, předpokládaná účast Čechů byla minimální.¹⁷⁹ Na druhou stranu organizátoři očekávali příjezd posluchačů z okolních zemí. Informanti i data z terénního výzkumu očekávání potvrdila.

¹⁷⁸ <https://www.facebook.com/events/1507968815897419/>. Přístup 14.2.2018.

¹⁷⁹ Z neformálního rozhovoru s VD, únor 2017.

Snapshot 3.1: Koncert *Parni Valjak*¹⁸⁰

24.4.2017, 19:45 – 23:00, Lucerna Music Bar

Lucerna Music Bar, ve kterém se koncert skupiny konal, je hudební klub, nacházející se v pasáži Lucerna, v samotném centru Prahy. Jde o suterénní prostor s kapacitou až 1000 posluchačů. Klub je členitý, rozdělený do spodní části, ve které je hlediště a vysunovací kruhové podium, a patrové části s balkónem s výhledem na jeviště. V obou částech se nacházejí bary.

Při příchodu do pasáže se návštěvník koncertu skupiny *Parni Valjak* ocitl v jiném světě, alespoň pokud se týče jazykové mapy. Před LMB se srbochorvatsky vítaly skupinky mužů a žen ve věku od 30 do 60 let. U vstupu do klubu na úrovni ulice bylo možné zakoupit vstupenky (v předprodeji za 585,- Kč, na místě o 100,- více). Při mém příchodu do klubu, v 19:45, tedy 15 minut před začátkem koncertu, byl sál klubu již z větší části zaplněn. Mezi posluchači jsem zaznamenala několik známých tváří, všichni byli mými migrantskými informanty – hudebníci, organizátoři koncertů a představitelé jihoslovanských kulturních center. Všichni skupinu *Parni Valjak* znali z domova, z bývalé Jugoslávie, a všichni potvrdili, že jde o místní hvězdy, které „znají všichni“. Jeden z informantů skupinu s mírným despektem označil za „popový mainstream“, který není jeho krevní skupinou. Na mou otázku, „*co tu pak dělá*“, odpověděl, že „*jsou tady přece všichni*“.¹⁸¹ Jak bude uvedeno dále, během koncertu také s kapelou texty zpíval, jako celý sál.

Začátek koncertu byl v programu ohlášen na 20:00. Ve 20:15 byl prostor klubu z 80 % plný. Lidé postávali v hledišti a u baru a bavili se mezi sebou ve skupinkách či dvojicích. Byla slyšet především srbochorvatština. Na plátně za podiem běžela projekce lákající turisty do Chorvatska – fotografie turistických památek, tanečnicků v krojích, hudebních nástrojů a chorvatských gurmánských specialit. V levém rohu byl uveden nápis Chorvatsko, v pravém pak popisek fotografie (v češtině). Nahoře na obrázku visel odkaz na webové stránky www.chorvatsko.hr. V sále hrála z reproduktorů amplifikovaná hudba balkánských hudebníků (*Parni Valjak*, *Vlatko Stefanovski*).¹⁸²

Po půl deváté se na podiu objevili dva uvaděči (žena a muž). Uvaděčka chorvatsky stručně popsala skupinu *Parni Valjak*, posluchačům připomněla, že na scéně vystupují již 40

¹⁸⁰ Video z koncertu: <https://www.youtube.com/watch?v=2f4DLsnJqVA>. Přístup 14.2.2018.

¹⁸¹ Neformální rozhovor s BL, duben 2017. BL je vedoucí srbského tanečního kroužku Radost.

¹⁸² Koncert Vlatka Stefanovského je další, který sdružení Luka Praha v Praze pořádá.

let a dnešní koncert v Praze je jejich česká premiéra. Vystupují v rámci svého evropského turné. Přepokládala jsem, že druhý moderátor (byl jím informant DL) vystoupí v roli překladatele. Ten však pouze chorvatsky doplnil ženina slova o osobní zážitky z koncertu skupiny v rodném městě Daruvar, odkud pochází. Po jejich uvedení se na podiu objevila osmičlenná kapela, v čele se zpěvákem: dva kytaristé, baskytarista, hráč na elektrické klávesy, bubeník a dvě zpěvačky v roli doprovodných hlasů. Většinu hudebníků bylo přes 60 let. Zpěvák byl oblečen extravagantně, upnuté kalhoty, nablýskané boty a sako připomínající principálskou cirkusovou vestu, kterou v polovině koncertu vyměnil za černou blýskavou bundičku. Na hlavě měl svázaný ohon. Ostatní hudebníci a zpěvačky měli džíny a tričko, ženy měly boty s podpatky.

Zpěvák chorvatsky pozdravil publikum, které už od počátku spolupracovalo a na zpěvákovy podněty reagovalo křikem, tleskáním a pískáním, a skupina začala své dvou a půl hodinové představení. Jedna písnička navazovala na druhou, mezi některými zpěvák během kytarového intra další píseň uvedl, jindy písně navazovaly bez úvodu. Ke konci koncertu mezi písněmi hudebníci dělali o něco větší pauzy. Zvuk skupiny byl rockový, dominoval mužský vokál, sóla elektrické kytary a výrazné bicí. Ve sborových částech písní se přidávaly ke zpěvu doprovodné zpěvačky i ostatní hudebníci. Hudebníci se po podiu pohybovali, z jejich pohybů byla zřejmá nacvičená choreografie (kytaristé si stoupli zády či čelem k sobě a předváděli kytarový „boj“, zpěvačky v pohybech kopírovaly jedna druhou). Zpěvák se volně pohyboval mezi muzikanty po podiu, a hlavně pak směrem k publiku, se kterým gesty komunikoval. Texty skupiny byly dvojího druhu, na jedné straně se jednalo o texty vlastenecké, upozorňující na jednotu a shodnost, na straně druhé písně milostné.

Během celého vystoupení lidé v publiku tančili, tleskali, pískali a především zpívali. Během koncertu zazněly písně, které znali všichni přítomní, svou znalost dokládali zřetelným zpěvem textu. V jednu chvíli takto zněl skutečně celý sál, nehledě na věk posluchačů. Nepřevažovala jedna věková skupina, v publiku byli lidé věkem od základní školy po téměř důchodový věk. Genderově bylo publikum vyvážené. Pokud se týče oděvu či doplňků, publikum necharakterizoval žádný vnější znak. Pozornost však vzbuzovaly dvě vlajky, které posluchači přinesli s sebou – vlajka chorvatská, pověšená z balkónu a vlajka makedonská, kterou jeden posluchač držel v ruce směrem ke kapele. Přítomnost obou vlajek je možné chápat v rámci fenoménu jugonostalgie (viz níže).

Skupina dohrála ve 22:40. Po potlesku a závěrečných slovech frontmana, ve kterých sliboval, že se do Prahy *Parni Valjak* vrátí, odešli hudebníci z podia. Po několika minutách se opět rozsvítila světla a projekce, na které během celého koncertu svítilo logo skupiny. Hudebníci se za mohutného potlesku a křiku publika vrátili na podium a přidali další dvě

písničky, které s nimi společně zpívala většina osazenstva hlediště. Po těchto písních se znovu uklonili a téměř okamžitě živou produkci vystřídala z reproduktorů amplifikovaná hudba. Za poslechu vlastních nahrávek se hudebníci loučili s publikem, ukláněli a zpěvák si s přední řadou potřásal rukou. Kapela odešla do zákulisí, na podiu zhasla světla i projekce a sál se jen velmi pomalu vyprazdňoval. Když jsem ve 22:55 odcházela, stále ještě bylo v sále plno.



Obr. 3.2: *Parni Valjak* v Lucerna Music Baru

Skupina samotná se orientuje pouze na jugoslávské publikum (její webové stránky¹⁸³ i facebookový profil¹⁸⁴ jsou pouze v chorvatštině, neexistuje anglický překlad. Jejich „evropské turné“, v jehož rámci proběhl i pražský koncert, bylo pouze po zemích jihovýchodní Evropy – Slovinsko, Bosna a Hercegovina, Srbsko a Chorvatsko. Česká republika se na seznamu ocitla díky práci kulturního sdružení Luka Praha).¹⁸⁵

¹⁸³ <http://www.parnivaljak.com/> Přístup 14.2.2018.

¹⁸⁴ <https://www.facebook.com/parnivaljak/> Přístup 14.2.2018.

¹⁸⁵ Z neformálního rozhovoru s DL, duben 2017.

Důvodem pořádání interních akcí je velmi často nostalgie¹⁸⁶ a stesk po domově.¹⁸⁷ Na takových událostech se migrant ocitá mezi lidmi, s nimiž sdílí podobný životní příběh, alespoň tu jeho část, která se týká odchodu z místa, které bylo domovem, a příchodu na místo nové.

Často se tento pocit dá chápat jako touha po hledání či návratu ke kořenům. I přesto, že většinu života strávili v České republice, k zemi, odkud pochází, je poutá jejich rodina, kultura a jazyk, kterým mluví.

V případě migrantů ze zemí bývalé Jugoslávie je situace obtížnější zejména proto, že jejich federace už neexistuje. Koncert skupiny, která koncertovala už během existence bývalé Jugoslávie a existuje dodnes, působí jako silně jednotící prvek.

(Jugo)nostalgie

Ve všech interních praktikách se projevuje nostalgie, v případě zemí bývalé Jugoslávie se často mluví o tzv. jugonostalgii,¹⁸⁸ nostalgii po staré Jugoslávii. Jugonostalgie více než na minulost skutečnou odkazuje na minulost představovanou. Ve skutečnosti tak říká více o současné situaci než o minulosti. Je tak způsobem, jakým lidé z bývalé Jugoslávie legitimizují svou minulost a své vzpomínky, které jen minimálně souvisí s jejich současným životem. Nostalgie zde přenáší redukci z oblasti politiky do oblasti kultury – protože nezbylo již nic ze vzpomínek na politiku socialismu, vzpomínky se proměňují v kulturní předivo sdílených zážitků z dětství a mládí (hudba, zvyky, symboly, předměty, móda.). Taková kultura socialismu vzbuzuje sympatie a nostalgickou touhu po „starých dobrých časech.“ V zemích bývalé Jugoslávie lze dnes najít množství dokladů této nostalgie – v médiích, populární kultuře, každodenním životě i virtuálním světě. Je to depolitizovaná Jugoslávie, nikoliv stát nebo ideologie, ale životní příběh, osobní a sociální historie, která se udává na místě bývalého státu.

¹⁸⁶ Světlana Boym ve své publikaci *The Future of Nostalgia* nabízí dvojí interpretaci termínu nostalgie. Nostalgii považuje za pocit ztráty a dislokace, která se zjevuje na pozadí dichotomie domov-cizina, minulost-přítomnost, přičemž není pouze touhou po místě, ale zejména touhou po jiném čase. Jejím nebezpečím je sklon zaměňovat skutečný domov za domov imaginární. Rozlišuje dva typy nostalgie: restaurativní a reflexivní. První typ dává do souvislosti s Hobsbawnovou „invented tradition“ (Hobsbawm 1983) či Herzfeldovou „kulturní intimitou“ (Herzfeld 1997): restaurativní nostalgie považuje sebe sama spíše za tradici, pravdu a skutečnost, zdůrazňuje rekonstrukci ztraceného domova a pocit komunity, založené na sdílených tradicích a kultuře (str. 41). Nostalgie reflexivní je nostalgii v pravém slova smyslu, nezakrývá rozpolcenost lidského toužení a pocitu přináležitosti, ironicky a tesklivě oddaluje návrat domů, spočívá v toužení samém. Boym 2001.

¹⁸⁷ Z neformálního rozhovoru s TR, květen 2017.

¹⁸⁸ Ugrešič 1999, Volčič 2007, Vukčević 2014, Krašovec. Termín „jugonostalgie“ pochází od chorvatské spisovatelky Dubravky Ugrešič (publikace *Kultura lži. Pokus vysvětlit chorvatskou (jugoslávskou) tragédii*, 1999). V knize Ugrešič reflektuje poměry v bývalé Jugoslávii 90. let minulého století a přibližuje myšlenkové tendence a stereotypy místních obyvatel. Jugonostalgie přejímají autoři ve společenských vědách – např. Krašovec, ... V disertaci vycházím z práce Jolany Vukčević – *Komodifikace kolektivní paměti: Jugonostalgie jako marketingová strategie*, FF UK. (Vukčević 2014).

Jolana Vukčević o jugonostalgii hovoří jako o současné marketingové strategii prostřednictvím mezikulturní produkce (do této oblasti patří právě film a hudba).¹⁸⁹

Koncert skupiny *Parni Valjak* v pražském Lucerna Music Baru lze interpretovat prostřednictvím myšlenky jugonostalgie. Skupina vznikla v roce 1975, v období Socialistické federativní republiky Jugoslávie,¹⁹⁰ a s malou pauzou přetrvala ve svém působení až do dnešních dnů, kdy se geopolitická mapa Balkánu přepsala. Pro obyvatele z bývalé Jugoslávie představuje minulé časy, politickou jednotu a zejména život doma – což je důležitý aspekt právě pro migranty, žijící nuceně mimo svůj domov. Pocit nostalgie vystupuje i v rozhovorech s účastníky koncertu.

„S jejich hudbou jsem vyrůstal, poprvé tancoval s holkou. (...) Jejich hudba hodně znamená pro lidi z více generací. Důležité je, že v devadesátých letech zůstali kapelou, kterou poslouchali lidi ze všech částí bývalé Jugoslávie, protože celou dobu hráli jejich rock a nebyli jen chorvatská kapela s texty, které urážely ostatní národnosti (kterých bylo dost). Mimochodem, v kapele hrají Makedonec, muslim, Srb a Chorvaté. Já sám jsem je slyšel koncem roku 1979. Jejich energie je pořád silná a pořád vydávají dobrý alba.“

AL: „Takže se líbí pořád lidem v celé bývalé Jugoslávii? Nejen v Chorvatsku?“

„Přesně tak! Ptal jsem se basisty, na který koncert se pamatuje nejvíc a věděl jsem, že je to těžká otázka. Po chvilce mi odpověděl, že v bělehradské Aréně v roce 2010. Bylo tam 20 000 lidí a říkal, že takovou energii od lidí asi nedostali. Koncert trval tři hodiny. Podobné to bylo ve Skopje, Sarajevu, Lublani.“
(neformální int. s DL, duben 2017)

Balkán pro Balkán

Tato kategorie ukazuje v Praze Balkán cílený na minoritu – migranty ze zemí Balkánského poloostrova. Odpovídá tomu především jazyk událostí i způsob, jak se o události dozvědět. Jde o interní příležitosti, jakými jsou soukromé události, oslavy, svátky, náboženské a jiné ceremonie, majoritou většinou nezaznamenané a také nezaznamenatečné, protože se týkají pouze členů dané minority („neviditelné enklávy“ z Pražských hudebních světů).¹⁹¹

¹⁸⁹ Vukčević 2014

¹⁹⁰ Stát, v jehož názvu bylo slovo Jugoslávie, vznikl celkem třikrát, s různým politickým režimem a geografickou oblastí. První období – tzv. královské Jugoslávie trvalo 1918-1929 (království SHS), do roku 1941 byla Jugoslávie absolutistickou monarchií. Mezi lety 1945-1980 existovala Federativní lidová republika Jugoslávie (vláda Tita), v roce 1963 vzniklá Socialistická Federativní republika Jugoslávie. Po smrti Tita v roce 1980 v čele SFRJ kolektivní hlava státu předsednictvo SFRJ, až do roku 1991, kdy se postupným oddělením jednotlivých států Jugoslávská federace rozpadá. Více Šesták M, Tejchman, M. a kol. 1998

¹⁹¹ Jurková a kol. 2013, str. 84

Protože se takových koncertů účastní pouze migranti či jejich potomci, lze tvrdit, že role takového Balkánu je pro svou „neviditelnost“ v českém *balkánu* takřka nulová. Nedochozí k žádnému hudebnímu ovlivnění ani snaze o něj.

3.3.3 Balkán integrační – folklor

Tato oblast v sobě spojuje obě předchozí zmíněné. Jedná se o folklorní události, blíží se interním praktikám, zároveň se snaží představit Balkán jako region kulturně exotický, včetně jeho kuchyně a hudby. Události jsou pořádány především jihoslovanskými kulturními centry, působícími v Praze (bulharská organizace Zaedno, jugoslávská organizace Luka Praha, jugoslávská Lastavica a jihoslovanský spolek Džezva). Na večerech vystupují taneční spolky, fungující při zmíněných centrech a migrantské či české kapely s repertoárem hudby pořádajícího národa. Události jsou propagované na sociálních sítích i v kulturních přehledech a hlavním jazykem jak propagace, tak události samotné je čeština. Přestože je zdůrazňována integrační rovina, události jsou cílené především na migranty dané národnosti, jak ukazují etnografické snapshoty (z celkového počtu účastníků daných událostí lze odhadnout sedmdesát až osmdesát procent migrantů).

Balkán v této kategorii značí migranty, kteří trvale žijí v Praze. V kategorii hrají roli prostředníků mezi Balkánem a českou kulturou. Většinou jde o organizátory integračních akcí, kde hudba je jedním z důležitých nosičů jejich kultury. Nevystupují jako jednotlivci, ale jako kulturní centra. Všechny akce, které centra pořádají, mají podobný scénář. Jejich název ve většině případů zahrnuje slovo „Balkán“ či podobný výraz odkazující ke geografickému vymezení tématu večera („Balkan Session“, „Balkán tančí“, „Balkan night“, „Jihoslovanský mejdan“). Průběh večera je na večerech shodný, vždy vystupuje česká kapela/sbor/taneční soubor, následována kapelou tvořenou především migranty; mimoto jsou nabízeny balkánské gurmánské speciality a vína. Publikum je tvořeno z větší části migranty z Balkánu, na akcích se vyskytují i Češi, často jde o přátele vystupujících tanečníků, hudebníků nebo členů dané komunity. V publiku často zaznamenávám velké skupiny lidí, kteří se vzájemně znají. Události se vždy konají ve velkých sálech (Baráčnická rychta, Vinohradské divadlo, Kulturní dům Ládví). Vždy jde o velké prostory s podiem a rozlehlým hledištěm. Po stranách hlediště bývají rozestavěné stoly s místy k sezení, střed hlediště prázdný, vyhraněn pro tanec.

Trifon Zarezan

Předložený snapshot z večera „Trifon Zarezan“ popisuje balkánský taneční večer, pořádaný bulharským kulturním centrem Zaedno. Již patnáct let pořádá sdružení Zaedno v polovině února bulharskou oslavu patrona vinařů svatého Trifona – svátek Trifon Zarezan. Tento rok se událost konala v Kulturním domě Ládví. Každého z ročníků¹⁹² se účastní především bulharští migranti, také Češi – jejich přátelé, partneři, nebo zájemci o kolové tance či balkánskou gastronomii. Scénář je každý rok víceméně shodný, na večeru vystupují taneční folklorní soubory (z Prahy, Brna, ale i měst okolních států – Bratislava či Vídeň) a hudební skupiny (ať české – během minulých let byly slyšet skupiny jako *Gothard*, *Mijaktič Orkestar*, *Korjen*, *Džezvica*) či zahraniční, v Čechách působící (*Draga banda* – bosensko-česká; *Mr. Loco* – bulharsko-latinsko americká; či *Akropolis* – řecká). V posledních letech na svátku působí už jen *Mr. Loco*. Podávají se gurmánské speciality bulharské a balkánské kuchyně a probíhá volba cara Trifona.

Snapshot 3.2: Trifon Zarezan, ¹⁹³

17.2.2017, 19:45-23:30, Kulturní dům Ládví

Letošní oslava bulharského svátku Trifon Zarezan se konal v prostorách kulturního domu Ládví na severu Prahy. Kulturní dům Ládví byl postaven v sedmdesátých letech 20. století, a přestože během let sloužil různým účelům (plesy, koncerty, vzdělávání, diskotéka, komerční využití), na návštěvníka stále dýchá atmosféra kulturního domu minulé éry. V přízemí se na chodbě převlékali do folklorních kostýmů a zkoušeli kroky tanečníci z vystupujících souborů. V prvním poschodí nad schody bylo možno si zakoupit za 150,- vstupenku (návštěvníci, kteří přišli v kroji, měli vstup zadarmo). Za stolečkem se vstupenkami se nacházel podlouhlý stůl se slovinskými a bulharskými víny. Na opačné straně foyer stály stoly s jídly, pečená masa, šašliky, sarmy, masové kuličky, zeleninové saláty a další bulharské speciality.

Když jsem vešla do sálu, již na podiu vystupovala skupina *Milánosz*, vokální skupina, skládající se z pěti zpěváků, tří žen a dvou mužů. (Skupina interpretuje převážně ukrajinské písně. Při příležitosti večera Trifon Zarezan však zazpívali pouze tři bulharské písně). Sál byl prostorný, vévodilo mu zvýšené široké podium. Podél stěn byly rozestavěné stoly a také na

¹⁹² Večera jsem se účastnila několikrát, v letech 2010 jako hudebník s kapelou *Džezvica*, v letech 2012, 13, 14, 15 a 17 jako divák.

¹⁹³ Na stránkách sdružení Zaedno je možno shlédnout podrobnou videoreportáž <https://www.zaedno.org/projekty-left/2017/trifon-zarezan-2017>. Přístup 14.2.2018

parketách, asi 15 metrů od podia, stoly pokračovaly. Prostor mezi stoly a podiem byl vyhrazený pro tanečníky. Při mém příchodu byly všechny stoly již obsazené, většinou skupinami společně se bavících lidí. Jen málokdo přišel na Trifon Zarezan sám či v páru, velmi často byly vidět skupiny čítající několik lidí. Tyto skupiny byly tvořeny především bulharskými migranty. Během vystoupení vokální skupiny se lidé v sále bavili, hudbě nevěnovali příliš pozornosti. V sále panoval hluk, prořezávaný zvukem hrudních rejstříků zpěváků, ozvučených prostorovým mikrofonem.

Ve 20:00 po úvodu moderátorů (nejdříve bulharsky a pak česky) nastoupil první taneční soubor *Radost Praha* v červeno-černo-bílých srbských krojích. Soubor tvořili srbsští migranti a v jejich choreografii byla zejména srbská chora. Soubor tančil pod podiem za doprovodu živé hudby – kytaristy¹⁹⁴ a akordeonisty, usazenými na podiu. Skupina i na svých zkouškách tančí za doprovodu živé hudby. Po prvním tanci přizvali k tanci publikum. K mému překvapení se zvedla padesátka lidí, kteří se připojili ke kruhovému tanci choro. Naprostá většina lidí znala kroky, ostatní se rychle chytily. Lidé, kteří netančili, se věnovali svým spolustolovníkům a bulharským specialitám.

Za necelou půlhodinku *Radost Praha* vystřídal na podiu vystupující hudební skupina *Mr. Loco*. Frontman skupiny, Mr. Loco je z matčiny strany Bulhar, narozen v České republice. Zbytek skupiny tvoří migranti z jižní Ameriky. Na Trifon Zarezan skupina vystoupila již tradičně, čtvrtým rokem v řadě. Pětičlenná skupina hrála v nástrojovém složení kytara, buzuki, bicí souprava, basová kytara, klávesy/flétny. V jejich prvním vstupu na Trifon Zarezan interpretovali pouze balkánské písně, koncert začali skladbou *More sokol pie*. Již v průběhu první písně se pod podiem přidali tanečníci k tanci choro (mezi tanečníky byli jak lidé z publika, tak členové tanečních souborů *Radost Praha*, *Bulgari* a vídeňského souboru *Pendari*).

Po hodinovém koncertu moderátoři uvedli taneční soubor *Bulgari*, působící při spolku *Zaedno*, organizátorovi celého večera. Souboru se dostalo velikého aplausu. Na parket pod podiem přišla desítky tanečníků a tanečnic v bulharských krojích. Tančili na amplifikovanou hudbu vlastní choreografie. Publikum vytvořilo půlkruh kolem tanečníků a tleskáním je povzbuzovalo. Rozhodně působili jako hvězdy večera. Po několika písničkách se někteří tanečníci vystřídali – nastoupili „nováčci“. Těm k tanci hrála hudba živá, akordeonista s hráčem na velký buben. Když hráli známější písně (např. píseň *Makedonsko devojče*), lidé v sále se přidávali ke zpěvu. Po tanci jedna z tanečnic vystoupila na podium a česky publikum vyzvala, aby se s ní naučili kroky k tanci choro. Více než polovina lidí ze sálu (šedesátka účastníků)

¹⁹⁴ Kytarista, který na této akci vystoupil, byl Boro, původem ze Srbska, o němž byla řeč ve snapshotu *Duo Boro Janis* v kapitole 3.3.1

utvořila na parketu kruh a podle vzoru tanečnice zkoušeli kroky. Společně pak tančili i s tanečnicí ze souborů na amplifikovanou hudbu. Na konci tance byli vyhlášeni nejlepší tanečníci z řad publika.

Ve 22:00 moderátoři česky a bulharsky vyhlásili soutěž o cara Trifona, zlatý hřeb večera. Pod podium pozvali všechny muže, kteří mají ambice se letošním carem stát. Na podium přišla dvacítko mužů, Čechů, Bulharů i členů vídeňského tanečního souboru. Dostali několik úkolů – zazpívat, zatančit, ochutnat víno, balancovat na dřevěném špalku, přetahovat se lanem a zařezávat vinnou větévku. Diváků v sále mezitím znatelně ubylo, pod podiem zůstala soutěž sledovat třicítka lidí, většinou žen. Vítěz (mladý Čech, partner Bulharky) kromě slávy, koruny z větévek vinné révy a malých darů obdržel speciální dárek v podobě vystoupení břišní tanečnice. Usazen na židli pod podiem byl středem pozornosti jedné z tanečnic souboru *Bulgari*, tentokrát oblečené do sukně s penízky a lesklé podprsenky. Tanečnice plnějších tvarů tančila na amplifikovanou tureckou hudbu.

Jako poslední z tanečních souborů vystoupili zahraniční hosté – vídeňští *Penderi*. Soubor se skládal z mužů i žen, dohromady přijelo dvanáct tanečnic, všichni oblečení v krojích, s barevnými vzory podobných českým *Bulgari*. Tančili bulharské choreografie i společná chora. Po jejich vystoupení se na podiu objevil znovu *Mr. Loco*. Nyní však s odlišným repertoárem. Kromě několika autorských balkánských písní (*Mesečina*) zazněly především písně na pomezí žánrů rock-pop, reggae, ska, latino. Písně byly rytmicky jednodušší a sloužily k tanci. Diváků, kterých v sále ubylo, stále zůstala alespoň stovka. Tančili nyní samostatně či v párech, spontánně, bez nacvičené choreografie a bez diváků.



Obr. 3.3.: Taneční soubor *Radost Praha* na Trifon Zarezan v KD Ládvi

Trifon Zarezan je příkladem folklorních událostí, pořádaných v českém prostředí se dvěma odlišnými záměry. První záměr lze vyčíst zejména z působení tanečních souborů. Je jím patrná nostalgie a stesk po domově. Jde o osobní pocit, ve kterém se až při dlouhodobém pobytu v cizím prostředí zviditelní touha po domově a vlastní kultuře. Působení v tanečním spolku jeho členům dodává stabilní pocit, že jsou „mezi svými“:

Moji rodiče v Bulharsku netancovali, až když jsme přišli v mých třech letech do Česka, snažili se mi pomocí folkloru představit moje kořeny. Dnes jsem pyšný, že dokážu zatancovat lépe než leckterý Bulhar, který je v rodné zemi celý život. (neformální int. s TR, březen 2017)

Právě koncept večera přináší zajímavý postřeh – jedná se o vesnickou zábavu, se kterou se ani v bulharských městech nelze setkat. Proč se potom v Praze nejméně dvakrát do roka odehrávají bulharské vesnické zábavy? Další otázkou je, jak to, že ne všichni Bulhaři umí tančit? Odpověď přináší koncept večerů, které migrantům nabízejí možnost naučit se tanec jako prostředek k nalezení či posílení vlastní identity.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Z neformálního rozhovoru s TR, březen 2017

Druhým záměrem, který je však ve své důležitosti až na místě druhém, je integrace. Všechna kulturní centra si za cíl dávají pomoci migrantům zapojit se do většinové společnosti. Jejich pomoc spočívá jednak v orientaci v majoritním systému (sociální systém). Dále pomáhají v integraci na poli kulturním, která spočívá v organizaci událostí, ve kterých minority představují svou kulturu majoritě (takovými akcemi jsou například výstavy uměleckých děl, filmové večery či festivaly, literární večery, anebo hudební události jako jsou zmíněné koncerty nebo taneční večery). Trifon Zarezan je jednou z akcí, která v sobě zahrnuje oba záměry zmíněné výše, zejména v ní jde o sdružení se Bulharů v Čechách, společnou oslavu bulharského svátku, a zároveň o představení se české majoritě:

„Aby to bylo zajímavější, zapojujeme do volby cara vína i Čechy nebo lidi jiné národnosti, kteří se přijdou podívat.“ (neformální int. s TR, březen 2017)

Sdružení Zaedno pořádá další události, které jsou na české publikum cílené více, takovými událostmi byly například večery s názvy „Ochutnej Balkán“ či „Balkán tančí a Ty s ním“, ve kterých mělo explicitně jít o ukázkou bulharských tradic (gurmánských a kulturních) českému publiku. Data z terénního výzkumu však ukazují, že koncept večerů je identický s večerem Trifon Zarezan, popsaným výše, včetně národnostního složení publika, programu atd.

Praha multikulturní

V případě integračních událostí typu Trifon Zarezan nebo dalších, pořádaných jak menšinovými centry, tak centry multikulturními (například svátek Refufest, organizovaný Multikulturním centrem v Praze), se jedná jak o prezentaci hudby minority pro dominantní společnost, tak o aktivitu důležitou pro kulturní zázemí migrantů. Dochází k předávání kulturních praktik a znalosti nejen členům majority, ale i svým potomkům. „Exotika jako důkaz multikulturality“, jak podobnou kategorii nazývají autorky v *Pražských hudebních světech*,¹⁹⁶ se ukazuje jak v hudebním projevu, tak i mimohudebním, jako je použití kostýmů (tanečníci, ale i někteří z účastníků na sobě mají kroje bulharských regionů), kolové tance choro i volba Cara Trifona.

Jako zajímavý moment se ukazuje spolupráce mezi organizátory a českými skupinami, které jsou na takové akce najímány. Na mysl přichází otázka, proč by čeští hudebníci měli se svým *balkánem* vystupovat na bulharském večeru pro bulharské publikum? Jako odpověď se

¹⁹⁶ Jurková a kol. 2013

nabízejí dvě varianty: 1) je to stravitelnější verze. Česká verze *balkánu*, jak bude ukázáno v následující kapitole, je českému publiku bližší. Hudebníci používají známé nástroje, a i když jsou písně v cizím jazyce, jejich performance je publiku srozumitelná. 2) Zároveň se tak řeší nedostatek hudebníků – migrantů, který organizátory nutí poptávat české kapely.

Jak bylo řečeno v úvodu této práce, to, jak určitá hudba zní, nezáleží jen na hudebnících, ale také na jejich publiku a kontextu, v němž se hudba provozuje. Nezřídka přichází situace, kdy organizátoři poptávají konkrétní repertoár. Takto například představitel kulturního centra Luka Praha a zároveň pořadatel většiny koncertů balkánských interpretů v Praze DV:

„Já vám nechci říkat, co máte hrát, hrajte, co hrajete (...) Máte srbské písně? Ty byste měli zařadit. A hlavně ty lidové, víte co, ten folklor.“ (neformální int. s DV, březen 2017)

V takové situaci dochází k prolínání soundscapes českého *balkánu* a Balkánu migrantského, a to i na úrovni interpretační. V této kategorii tedy dochází k ovlivňování podoby hudby, kterou čeští hudebníci produkují, když hrají *balkán*. Podobně jako v případě komerčního Balkánu hraje velkou roli pořadatel události. Pokud jsou na takovou akci najati čeští hudebníci, často musí přizpůsobit repertoár dané akci. Více se tomuto tématu pak věnuje následující kapitola.

3.3.4 Balkán zprostředkovaný

Tato kategorie je specifickou oblastí – netýká se totiž obyvatel z Balkánu, ale Čechů, kteří mají ke kultuře Balkánského poloostrova nějaký vztah. Jsou to studenti, s Balkánem provázáni prostřednictvím svého studia (např. jihoslovanských studií či studií daných jazyků), individuálního zájmu o nástroje nebo konkrétní hudební tradici, prostřednictvím cestování nebo přátelských vztahů s migranty nebo obyvateli Balkánského poloostrova.

Kategorie byla vytvořena na základě výsledků výzkumu, které soundscape *balkán* ukazují jako scénu malou a provázanou, na úrovni hudebníků, posluchačů i repertoáru. Zkrátka jako scénu, kde může i jednotlivec hrát roli v tom, jak daná soundscape vypadá. Tito jednotlivci pak slouží, vedle dalších zdrojů, o nichž bude řeč níže, jako inspirace pro další skupiny. Může se jednat i o celé hudební skupiny, které pomohly rozdmýchat zájem o *balkán* v českém prostředí už na konci 90. let. Takovými skupinami byly například skupiny *Ahmed má hlad* a *Gothart*. První zmínění byli studenty jihoslovanských studií. Výběr hudby vycházel z jejich hlubšího zájmu o kultury balkánských národů a znalosti daných jazyků. Skupina *Gothart* svou

inspiraci čerpala přímo na Balkáně při svých cestách. Oběma se podařilo oslovit široký zájem posluchačů i hudebních skupin, které jejich repertoár začaly přebírat a rozvíjet.¹⁹⁷

Dalšími individuálními hybateli jsou pak už jen jednotlivci, členové současných skupin, kteří cestují na Balkán, zajímají se o jeho kulturu prostřednictvím svého studia, nebo se s lidmi z balkánských zemí přátelí. Jejich role je zprostředkovatelská. Jsou to oni, kteří založili nějakou *balkánskou* skupinu,¹⁹⁸ kteří přinášejí do skupin repertoár, propojují *balkán* s balkánskou migrací (např. prostřednictvím koncertů pro jihoslovanská kulturní centra),¹⁹⁹ aktivně či alespoň pasivně znají jazyk, ve kterém písně zpívají, nebo konkrétní praktiky hraní na nástroj.²⁰⁰ Tuto svou zkušenost pak předávají dalším členům skupin a posluchačům na koncertech. Často slouží jako zdroj inspirace pro další české skupiny.²⁰¹

3.4 Shrnutí

V této kapitole bylo snahou zjistit, jak se příslušníci diaspory národů slovanského Balkánu a také hudebníci, kteří z Balkánu do Prahy přijíždějí koncertovat, v Praze aktivně hudebně projevují. Pomocí kvalitativního terénního výzkumu a jeho analýzy a interpretace byly formulovány tři oblasti hudebního Balkánu: Balkán komerční, patriotický a integrační. Přestože v některých momentech dochází k překrývání oblastí, každou z oblastí lze definovat na základě charakteristických prvků, zahrnujících hudbu, způsob performance, velikost a typ prostoru, počet lidí v publiku i jejich specifika (většinou národnostního charakteru).

V komerčním Balkánu byli představeni světově známí hudebníci z Balkánu, kteří do Čech pravidelně přijíždějí koncertovat (*Goran Bregović, Boban Marković, Emir Kusturica* či kapela *Fanfare Ciocarlia*). Většina hudebníků z těchto kapel žije mimo Balkánský poloostrov, svou hudbu však prezentují jako balkánskou. Jejich koncerty jsou velké show, počet účastníků se pohybuje v řádech stovek až tisíců. Jedná se o kapely, v českém prostředí nejčastěji spojované s *balkánem* jako hudebním stylem. Mimoto v rámci komerčního Balkánu byli představeni hudebníci, provozující hudbu jako řemeslo v restauracích jako „Live music“ (např. kapely *Romba, Sarma Band, Boro a Janis, Petar Veljković*). Tito hudebníci jsou na jedné straně

¹⁹⁷ Podrobněji je o kategorii pojednáno v diplomové práci *Češi hrají balkán* (2012).

¹⁹⁸ Např. PK založila skupiny *Džezvica* a *JazzBalk*.

¹⁹⁹ Např. PT z kulturního spolku *Džezva*.

²⁰⁰ Např. členové české balkánské dechovky *Oranžáda* jezdí pravidelně na kurzy hry na žestě do Makedonie. Členové kategorie „lidová hudba“ se účastní kurzů bulharského zpěvu s bulharskou zpěvačkou Tzvetankou Varimezovou.

²⁰¹ Viz pozn. 268

najatými hudebníky z Balkánu, kteří jsou v Čechách právě proto, aby hráli v restauraci. Na straně druhé jsou to balkánští migranti, kteří v restauracích hrají jako přivýdělek ke své práci v Praze. Patří sem i takoví hudebníci, kteří sice pocházejí z Balkánu, ale hrají většinou zcela odlišnou hudbu (evropský a americký pop, jazz), kterou balkánskými písněmi jen místy prokládají. Tato oblast souvisí s komerčním Balkánem, protože se jedná často o hudebníky, kteří vystupují pouze za účelem výdělku. Oblast komerčního Balkánu aktivně ovlivňuje český *balkán*, především v rovině pořadatelů koncertů, kteří určují, které kapely do Čech pozvou. Takto propagace balkánských dechovek posiluje představu o „balkánské hudbě“ jako výlučně dechovce a tím silně ovlivňuje české hudebníky i publikum.

Na druhé straně, patriotický Balkán je prostorem vyhrazeným především pro migranty. Čechům je uzavřen jazykovou bariérou a neznámými, a tedy nepřitažlivými hudebními styly a interprety (*Parni Valjak*, *Damir Imamović*, *Crvena Jabuka* a další). Zahrnuje malá setkání, kdy se hudebníci scházejí kolem stolů v hospodách a barech a společně hrají pro sebe, ale i setkání větší, kterými jsou například koncerty balkánských hvězd, pořádaných v pražských klubech jako například Lucerna Music Bar, které jsou schopny kapacitně zaplnit. Události pořádají kulturní centra, skupiny či jednotlivci.

Balkán folklorní zahrnuje události pořádané zejména kulturními spolky a centry za účelem integrace cizinců do majoritní společnosti. Pořádání folklorních událostí, fungování tanečních souborů a pěveckých sborů je cíleno především na migranty, pro něž má sdružovací akt velký význam. Často dochází k prolínání obou světů, české majority a minority z Balkánu, a to i na úrovni interpretační. V této kategorii dochází k ovlivňování podoby hudby, kterou čeští hudebníci produkují, když hrají *balkán*. Podobně jako v případě komerčního Balkánu hraje velkou roli pořadatel události. Pokud jsou na takovou akci najati čeští hudebníci, často musí přizpůsobit repertoár dané akci. Organizátoři tak ovlivňují podobu hudby, kterou interpreti hrají. Jak bude popsáno v následující kapitole „Český hudební *balkán*“, pokud chtějí čeští hudebníci na takových večerech působit, musí svůj repertoár přizpůsobit.

Jako poslední kategorie byla zmíněna specifická podoba Balkánu, uvedena vzhledem k malé velikosti a provázanosti scény *balkánu*, kdy i jedinec může hrát roli v tom, jakou podobu *balkán* má. V této kategorii je Balkán zprostředkovaný českými hudebníky, kteří mají k regionu bližší vztah. Tito hudebníci mluví danými jazyky, znají kulturu daných národů nebo se s lidmi původem z Balkánských zemí přátelí. Tito jednotlivci působí jako individuální hybatelé, kteří rozdmýchávají zájem o *balkán* mezi členy svých skupin i posluchači.

Český hudební *balkán*

Zatímco přechází kapitola popsala hudební projevy Balkánu v Praze se zřetelem k otázce, jaký vliv má Balkán na členy české části soundscape *balkán*, předkládaná kapitola hledá odpověď na otázku, **jakým způsobem Češi kontrpunkt *balkán* dotváří**. Zabývá se českými, respektive ne-balkánskými hudebníky a světem kolem jejich hudebních událostí.

Pro český *balkán* byly vytvořeny žánrové kategorie podle hudebních i nehudebních projevů, jež danou kategorii odlišují od jiných:

- **lidová hudba**
- **dechovka**
- **balkan beats.**

Názvy kategorií poukazují na hudební žánr, ovšem zahrnují kromě zvukového projevu (struktura hudebního zvuku, použité nástroje, způsob performance) i typ událostí, charakter publika a prostoru, kde se události konají. Pouze u kategorie „dechovka“ jde o emický název soundscape. Je jejími členy označovaná shodně, resp. jako „balkánská dechovka“. Další dvě kategorie jsou etickými označeními, které jsem jim přidělila na základě charakteristik daného hudebního světa. Členové kategorie s názvem „lidová hudba“ hudbu, kterou tvoří, neoznačují jednotným názvem, „lidová hudba“ je pouze jedním z označení, mezi další patří např. „etno“, „šraml“, „acoustik“, „world music“. Název „lidová hudba“ tak vychází z charakteru hudby a hudebních událostí, jak bude ukázáno níže. Poslední kategorie „balkan beats“ se přímo pod tímto označením v Praze nevyskytuje, termín je však užíván performery i posluchači při popisu událostí Balkan Bashavel, jimž se práce v dané podkapitole věnuje. Vzhledem k prolínání kategorií v úrovni hudební i personální je s kategoriemi nakládáno jako se soundscapes, vzájemně prolínajícími se světy s prostupnými hranicemi.

4.1 Lidová hudba

Kategorie „lidová hudba“ zahrnuje amatérské akustické skupiny, v jejichž repertoáru se na prvním místě objevují úpravy lidových písní balkánských národů. Jedná se o uskupení rozmanitého počtu hudebníků (většinou 3-8), která vystupují v menších pražských klubech a kavárnách, často pro méně početné publikum (do 50 posluchačů). Kaminsky užívá pro podobná tělesa termín „komorní skupiny“ (v originále „chamber groups“), jak samy sebe označují skupiny v jeho výzkumu klezmer a world music skupin ve Švédsku.²⁰² Kaminského „chamber groups“ jsou „menší skupiny. Zaměřují se na hudební inovace a virtuózní aranže, hrají pro malá publika.“²⁰³ Podobnou tendenci lze nalézt i u skupin českých.

V Praze bylo od počátku výzkumu možné najít desítku skupin, z nichž některé během výzkumu zanikly, naopak některé svou činnost započaly. V Praze působily (a do současné doby z nich mnohé ještě vystupují), následující kapely:

- *Ahmed má hlad* (1997-2014)
- *Deneb* (2005-2014)
- *Džezvica* (2007-2018)
- *Fekete Seretlek* (2005-2018)
- *Fez* (2008-2018)
- *Free Balkan Quintet* (2016-2018)
- *Gothart* (1993-2007)
- *JazzBalk* (2012-2018)
- *Mijaktič Orkestar* (2007-2018)
- *Rajtaraj* (2009-2018)²⁰⁴

Do výzkumu jsou zahrnuty pouze ty skupiny, u nichž je *balkán* těžištěm jejich repertoáru. V Praze lze slyšet více kapel, které sice hrají balkánské písně, zmiňují je však jen jako jeden ze zdrojů, nejčastěji ve spojení s žánrem klezmer (např. kapely *Rejbele*, *Shum Davar*). Dále se v Praze vyskytují mezinárodní kapely, které hrají *balkán*, nejsou však ani české, ani tvořené lidmi z Balkánu, do terénu tedy také zahrnuty nebyly (například *Korjen*, *Mr. Loco*).

²⁰² Kaminsky 2014

²⁰³ tamtéž, str. 268

²⁰⁴ Medailonky všech skupin jsou uvedeny v příloze 6 této práce.

Dodnes vznikající skupiny potvrzují trvajícím zájem (jak ze strany hudebníků, tak publika) o tento subžánr *balkánu* (např. nejnovější skupina *Free Jazz Quintet*). Lze hovořit o soundscape, propojeném světě, pokud se týče hudebníků (personální prolínání mezi kapelami), repertoáru (stejně písně, podobné úpravy) a shodného nebo blízkého nástrojového složení. Jedná se amatérské skupiny, až na individuální výjimky nejsou tvořeny profesionálními hudebníky. Kapela tvoří v životech hráčů roli hobby či občasného přivýdělku.

Skupiny vystupují ve stejných pražských klubech,²⁰⁵ pouze dvě (*Jazzbalk a Free Balkan Quintet*) jako jazzové skupiny vystupují v jazzklubech a jedna (*Fekete Seretlek*) v divadle. Ačkoliv publikum není vázáno na jednotlivé kluby, často se na koncertech vyskytují stejní posluchači. S většinou skupin je možné se setkat na festivalech, orientovaných na etnickou hudbu (Refufest, Barevná planeta). Čtyři kapely vystupovaly i pro publikum balkánských kulturních center (*Gothart, Mijaktič orkestar, Džezvica a JazzBalk*), většina skupin je také najímána na soukromé akce, nejčastěji svatby.

Pokud se týče národnostního složení, ve výčtu byly uvedeny dvě skupiny, ve kterých figuruje hudebník z některé z balkánských zemí (*Fez, Jazzbalk*). Skupiny byly zařazeny do oddílu „Český hudební *balkán*“ zejména proto, že ostatní hudebníci jsou ne-Balkánci, publikum, pro které hrají, je ne-balkánské a jejich repertoár je fúzí balkánských melodií, stejně jako u ostatních kapel.

Repertoár skupin

Pokud se týče repertoáru a způsobu provedení, jedná se často o propracované hudební aranže lidových písní. Takové aranže zahrnují pěvecké vícehlasy, nástrojová sóla, změny dynamiky.²⁰⁶ Objevují se písně napříč balkánskými národy, někdy fúzované s dalšími žánry (klezmer, jazz, swing a další). Hudba je skupinami popisována jako „originální“, často je zdůrazňována „tradice“ nebo že jde o „lidovou hudbu“ (podtrženo AL): „Originální styl a pojetí balkánských tradicionálů“ (*Gothart*); „Tradiční lidové motivy a písně z celého světa, které skupina přetváří v nové originální tvary a kompozice“ (*Fekete Seretlek*); „Lidovým písním z Balkánu vdechuje nový život originálním současným zvukem.“ (*JazzBalk*); „Kapela se ve své hudbě inspiruje rytmy a melodiemi z Balkánského poloostrova a jeho okolí. Hudbu hraje svým, odlišným stylem.“ (*Džezvica*)²⁰⁷ V popisech se ukazuje zajímavý protiklad „originální“ a „tradiční“ hudby. Ve spojení termíny odkazují k marketingu kapel. Zdůrazňováním tradice se

²⁰⁵ Seznam pražských klubu, kde se můžeme setkat s *balkánem*, je uveden v metodologické části této práce, kapitole 2.4.3.

²⁰⁶ Více k hudebním atributům *balkánu* v kapitole 5.

²⁰⁷ Převzato z webových stránek kapel.

balkán ukazuje jako něco přirozeného a opravdového,²⁰⁸ „originalita“ mu zároveň dodává přídomek neokoukaného, určeného pro moderní publikum.

Hudebnice MN výběr repertoáru komentuje následovně:

„Možná je jednodušší upravovat melodie a texty, který už existují, než ta vlastní tvorba. Na to bych si netroufala a na druhou stranu na to mám mnohem větší chuť. Víc mě to táhne, než abych něco vymýšlela sama.“ (int. s MN, 2012)

V repertoáru kapel je několik písní, sdílených téměř všemi skupinami v této kategorii. Jedná se o velmi známé lidové písně, přítomné v kulturách všech národů Balkánského poloostrova, přičemž jazyk či dialekt je pozměněn vzhledem k danému národu. Takto se setkáváme např. s písněmi *Ajde Jano*; *Jovano Jovanke*; *Mitro le Mitro*; *Put putuje Latif Aga*; *Opa tsupa* a další, přičemž úpravy písní odpovídají stylu dané skupiny.²⁰⁹

Nástrojové obsazení

V kapelách se setkáváme s akustickou kytarou, akordeonem, kontrabasem (violoncellem) a melodickými nástroji (příčná flétna, klarinet, trubka). Roli perkusisty často zastává jihoamerický cajon. Z rozhovorů se členy skupin vyplynula opatrnost při volbě nástrojů, vzhledem k repertoáru. JV komentuje:

„Bylo by zajímavý mít v kapele balkánský nástroje. Ale prakticky bych s tím byl hodně opatrný, protože tím, že jsme všichni Češi a na nic z toho v tuhle chvíli neumíme, tak by bylo třeba, aby se na to někdo naučil v rozumný úrovni. Aby to nebylo ‚hurá máme kaval, ale umíme na něj jenom tři tony‘. Ale nebál bych se tam cpát i jiný nástroje. Konkrétně buzuki. na Balkáně se používá v Řecku. A my v tuhle chvíli řecký věci nemáme. Kdybychom to nacpali do bulharský písničky, to by bylo trochu divný. Motivace by tedy nebyla to, abych se záměrně přiblížil nebo vzdálil tomu balkánskému stylu, ale chtěl bych se přiblížit tomu, že kdybych vyměnil kytaru za buzuki, tak bych to ozvláštnil pro středoevropský publikum.“ (int. s JV, 2012)

Podobně PK:

„Mohla bych tady někomu říct, kup si saz a zkus se na to něco naučit. Ale on se na to nikdy nenaučí tak, jako kdyby se tam narodil a frčel by na tom od malička. Tak proč to dělat ve špatný kopii, když my tomu můžeme dodat něco originálního a dodat tomu přidanou hodnotu. To je moje teorie, spíš než být špatná kopie něčeho, čím stejně nikdy nebudu, protože jsem Češka, ale můžu s tím udělat něco svého.“ (int. s PK, 2012)

²⁰⁸ Viz kapitola 5 – američtí Balkanites.

²⁰⁹ Některé z písní jsou analyzovány v kapitole 5. Přítomnost romských písní či písní, které nepocházejí z Balkánu, je vysvětlena níže, u snapshotu 4.1.

Nástrojové obsazení skupin je jedním z témat, které vedle repertoáru a míst, kde mohou hrát, hudebníci řeší. Ostatně, cesta skupin byla od jednotlivců, kteří již hráli na nástroje, k *balkánu*, nikoliv naopak.²¹⁰ V momentě, kdy se v jejich repertoárech objevily písně z Balkánského poloostrova, zvažovali užití původních nástrojů balkánských národů.²¹¹ Protože však považovali na velice náročné se na takový nástroj naučit dobře hrát, zůstali u svých nástrojů. I toto je jedním z určujících prvků fenoménu *balkán*. Tento postoj českých kapel odpovídá tzv. „bezpečné zábavě“, jak jej popisuje Mirjana Laušević ve své publikaci *Balkan Fascination*.²¹² Je pro ně zajímavější hrát hudbu „inspirovanou Balkánem“ na západní nástroje, na které už umí. Anebo prvky, o kterých si myslí, že jsou balkánské, do jim známé hudby fúzovat: „*Balkánskou hudbu můžeme chápat jako bezpečnou zábavu, dokonce i pro začátečníky. (...) Pro vnější svět jde o do značné míry neznámý repertoár, kdy posluchači jsou často fascinováni novostí zvuku, rytmů, harmonií a nástrojů.*“²¹³

Snapshot 4.1: Džezvica v Kaštanu²¹⁴

14.11.2017, 18:00-23:00, Klub kaštan

Snapshot je napsán z pozice hudebníka. Anticipuje 7. kapitolu, věnující se mé pozici ve výzkumu. Momentka tak ukazuje koncert z pohledu zúčastněného až zaujatého pozorovatele, který aktivním přístupem přispívá k podobě dané události. Záměrně tak působí subjektivněji, než je běžné. Přináší však jiný vhled než ostatní momentky, psané z pohledu posluchače. (Nutno podotknout, že i takové momentky nemohou ze své podstaty etnografických momentek být zcela objektivní a také zrcadlí stanovisko jejich autora.). Téměř nikdy se nesetkáváme s otevřeným popisem z pohledu aktéra. Momentka poskytuje vhled do zákulisí koncertu skupiny *Džezvica*, popisuje koncert, vnímání publika i prostoru z pohledu člena skupiny. Kdo nepůsobil v kapele, pro toho je jen těžko představitelné, jaké úkony čekají hudebníka před tím, než začne plně zvučený koncert na osvětleném podiu.

²¹⁰ Tomuto tématu je věnována má práce „Češi hrají *balkán*“ (Libánská 2012), která popisuje motivace hudebníků hrát *balkán*. Všichni z hudebníků ještě před tím, než začali hrát *balkán*, hráli na svůj (západní) nástroj jiný typ hudby. *Balkán* byl tak jen jejich další hudební orientací.

²¹¹ V zemích jihoslovanského Balkánu se v lidové hudbě setkáváme například s nástroji: *tambura* (strunný drnkací nástroj podobný loutně); *tapan* (velký oboustranný buben, známý také pod jménem *davul*); *kaval* (hranová píšťala); *gajde* (dudy); *gadulka* (strunný smyčcový nástroj); *gusle* (strunný smyčcový nástroj); *frula*, *svirka* (flétny) a další.

²¹² Laušević 2007. Více jsem se termínu a jeho aplikaci na daný terén věnovala v diplomové práci – Libánská 2012.

²¹³ Tamtéž, str. 44

²¹⁴ Video z koncertu: <https://youtu.be/6FN0YNPySLQ>. Přístup 14.2.2018.

Kaštan – scéna Unijazzu je široce zaměřené klubové zařízení. Kromě koncertů zde probíhají divadelní představení (i pro děti), filmové projekce a další události. V předsálí u baru a ve vstupní hale jsou rozvěšené fotografie a obrazy z důvodů probíhajících pravidelných výstav. Dům U kaštanu byl původně hostinec, který vznikl současně s barokní obnovou Břevnovského kláštera. Až do padesátých let plnil tuto funkci. V roce 1953 zde bylo otevřeno Muzeum počátků československého dělnického hnutí, poté od roku 1962 tu byla expozice na téma revolučních tradic a dům byl vyhlášen národní kulturní památkou. V současné době v Kaštan sídlí PopMuzeum.²¹⁵

Klub Kaštan se nachází na Břevnově, kam se dostanete jedinou tramvají z metra Hradčanská. Musíte sejít z úrovně silnice do malého dvora, kde je vstup do Kaštanu, potažmo PopMuzea (Muzeum a archiv populární hudby). Ocitnete se v hale, odkud se vstupuje do kavárny. Po jakékoli reklamě na večerní koncert není ani stopy. Protože Kaštan znám, vyšla jsem po schodišti, schovaném za rohem, do prvního patra, kde se za zavřenými dveřmi nachází sál, kavárna a kancelář/šatna pro umělce. Všechny dveře byly zamčené. Se členy kapely i zvukařem jsme byli domluveni, že v 18:00 začne zvuková zkouška. Protože bylo teprve 18:00 a nebyl přítomný ani žádný další člen kapely, ani zvukař, usadila jsem se na lavičku před zamčenými dveřmi a čekala na příchozí. Po patnácti minutách přišel první hudebník. Když za dalších pět minut přišel další, začala jsem se shánět po klíčích od jakékoliv ze zmíněných místností. Dole, v suterénní kavárně jsem narazila na muže, který nás do prostorů vpustil. Na otázku, kdy přijde zvukař, odpověděl, že neví, ale že mu může zavolat. Po zavolání jsme se dozvěděli, že zvukař na koncert zapomněl a že je na cestě nějaký jiný, který dorazí v 19:15. Zpoždění je na koncertech běžné. Není výjimkou, že hudebníci přijdou o třicet minut později na zvukovou zkoušku, že nedorazí zvukař, ani že koncert nezačne včas.

Hudební klub Kaštan se skládá ze dvou místností. První tvoří sál s kapacitou kolem 70 lidí a středně velké podium. Sál lemuje červený závěs, který místnosti dodává hřejivou atmosféru. Vzadu v sále je klavír. Během koncertů byly v sále rozestavěné židle do řad, dohromady asi 30, s uličkou uprostřed pro případné zájemce o tanec. Druhá místnost zahrnuje barový pult a několik stolečků. Slouží jako bar/kavárna během koncertů a představení.

Před dvacátou hodinou, kdy byl naplánovaný začátek koncertu, jsme měli zvukovou zkoušku za sebou. Zvuková zkouška probíhá na podiu v prázdném sále. Je potřeba nazvučit jednotlivé nástroje tak, aby zněly vyváženě hlasitě v sále, ale i na podiu, aby se hudebník během hraní dobře slyšel. Dále je potřeba nazvučit celou kapelu dohromady, aby celkový zvuk

²¹⁵ <http://kastan.unijazz.cz/o-kastanu> přístup 23.11.2017

odpovídal akustické realitě, aby jeden nástroj hlasitostí nepřezvučil ostatní a aby celkový dojem v sále působil co nejpřirozeněji. Se zvukem na podiu bývá problém. Protože je v kapele osm hudebníků, je třeba, aby se všichni dobře slyšeli, zároveň aby slyšeli i ostatní, zejména ty nástroje, které nás drží dohromady v rytmu a harmonii (v *Džezvice* to jsou kytara, cello, perkuse a také všechny zpěvy). Taková zkouška trvá obvykle kolem třicet minut, záleží na šikovnosti zvukaře a způsobu vzájemné komunikace. Obecně je nám příjemnější hrát akusticky. Všechny naše nástroje jsou akustické, tedy nepotřebují techniku, aby zněly. Jak proces zvučení, tak performance je při zvučeném koncertu náročnější na pozornost a sluch. Ve větších prostorech akustické hraní však není možné a ozvučení je nutností.

Rozestavení hudebníků na podiu není náhodné. Hudebníci mají svou pozici zejména kvůli zvuku, který potřebují slyšet, a také kvůli vzájemné komunikaci. Například cello je umístěno mezi perkusemi a kytarou, tak, aby na sebe muzikanti viděli. Tři zpěvačky stojí vepředu vedle sebe, jsou to „frontwomen“, tedy ty, co komunikují s publikem, a to jak při zpěvu, tak i mezi písničkami, uvádějí písně. Uprostřed stojí ta zpěvačka, která je nejlepší, intonačně drží další dvě. Kytarista stojí na straně podia tak, aby jej mohly dobře vidět zpěvačky i violistka, která stojí na opačné straně. Takto rozestavení jsme na každém koncertě, a to jak akustickém, tak ozvučeném. Slouží k tomu tzv. stage plán, který dáváme k dispozici i zvukaři, který podle něj ví, jaké zvukové potřeby má kapela i každý z hudebníků.

Když jsme ve 20:00 otevřeli dveře od sálu, v přilehlé kavárně bylo přítomno pouze šest lidí. Tento počet nás velmi překvapil, čekali jsme mnohem početnější publikum, i přesto, že bylo úterý v koncertně nabitě sezóně. Nenechali jsme se ale vyvést z míry a dali jsme publiku dalších dvacet minut, které jsme strávili povídáním s kamarády. Čas před koncertem je většinou jediný čas, kdy je možné si s někým popovídat. V přestávce mezi půlkami se toho moc nestihne a po koncertě často všichni spěchají domů. Zvláště ve všední den. I toto je důvodem, proč koncerty podobného typu nikdy nezačínají včas. Množství méně disciplinovaných hudebníků a zvukař, čekání na početnější publikum (které je ostatně už zvyklé chodit později, protože ví, že koncert nikdy nezačne včas) i chuť strávit čas s přáteli, kteří si nás přišli poslechnout.

Před koncertem ještě vyplňuji tzv. repertoárový list pro potřeby OSA.²¹⁶ Lidové písně nepodléhají autorskému právu, přesto list musíme vyplnit a klub jej musí následně OSA

²¹⁶ OSA je zkratka pro Ochranný svaz autorský. OSA má dle zákona status tzv. kolektivního správce – tedy výběrčího poplatků za veškerou hudbu, která se v ČR provozuje. Kromě toho je zástupcem autorů, kteří jsou za produkci svých děl OSOU honorováni. Pořadatel jakéhokoliv veřejného koncertu, ať je jím hudební klub, nebo hudebník, je dle zákona tedy povinen odvést z takového koncertu poplatek OSA. Přestože *Džezvice* není OSOU zaregistrována a její repertoár tvoří lidová hudba (poplatky se netýkají lidových písní, kdy je autor neznámý), musí repertoárové listy vyplňovat. K OSA více na www.osa.cz Přístup 30.3.2018.

odevzdat. Vyplňuji seznam písní, které se chystáme večer hrát. Máme připravený seznam, tzv. playlist. Papír nakonec podepisuji a odevzdávám muži za barem. Stejný muž mi po koncertě odevzdá procenta z vybraného vstupného. Na tento koncert jsme stanovili vstupně 100 Kč. Raději hrajeme „do klobouku“, za vstupné vybrané během koncertu. V klubech, ve kterých po nás chtějí procenta z vybraného vstupného, řešíme situaci danou hodnotou vstupného. I podle vybraného vstupného jsem později mohla odhadnout, kolik na koncert přišlo lidí.

Ve 20:20 jsme zadními dveřmi nastoupili na podium. V sále bylo rušno a zhasnuto. Reflektory nám svítily do očí, nebylo téměř vidět do hlediště, neuměla jsem tedy odhadnout, kolik může být v sále lidí, nicméně zdálo se mi, že všechny (třicet) židle jsou obsazené. Se členy skupiny jsme se shodli, že je na jednu stranu příjemné, když publikum nevidíme, můžeme se víc uvolnit s mylným pocitem „já je nevidím, oni mě taky ne“. Přestože jsme zvyklí vystupovat (kapela odehraje kolem dvacet koncertů ročně, zároveň hudebníci vystupují s dalšími uskupeními), jedná se o mírně stresující situaci.

Bez úvodního slova jsme začali hrát první píseň. Tuto strategii volíme na každém koncertě. Lidé se během prvních tónů ztiší a naladí na koncert. Následné uvítání a mluvené slovo je už v kontextu koncertu a nepůsobí odděleně. Jako první píseň volíme jednu ze středně rychlých a veselých písní našeho repertoáru (např. *Ajde Jano*, *Rumelaj*, *Rámo*, *Rámo družo moj*, *Tuke bacht*, *Sevdelino detelino*) s vědomým úmyslem publikum rozhybat, ale zároveň nevystřílet „největší hity“, které necháváme až na konec. Pokud je koncert rozdělený na dvě poloviny, obě začínáme stejnou cestou – na začátku středně rychlou píseň (jedna ze zmíněných), a na konci blok písní svižných. Koncert v Kaštanu jsme začali srbskou písní *Ajde Jano*. Píseň začíná pár tóny violoncella, postupně se přidává kytara s violou, poté flétna a perkuse do přede hry. Sloku začíná jednohlasý ženský zpěv, na refrén se přidává druhý ženský hlas, druhá sloka je už trojhlasá. Každou sloku střídá mezihra, kde se objevuje poprvé akordeon, střídáný dvojhlasem violy a flétny. Každý z hudebníků ve svém sóle vystoupí kousek blíže směrem k publiku, jak mu to jen dovolí technika, aby i vizuálně podpořil okamžik svého sóla. Píseň má čtyři sloky s lidovým textem, kde neznámý mluvčí oslovuje Jana, který by měl prodat dům a koně a šel si zatančit kolový tanec. Od třetí sloky se přidávají další dva, tentokrát mužské hlasy. Na konci zhruba čtyřminutové písně tak hraje a zpívá celá kapela. Píseň má veselý a uvolněný charakter.

Po potlesku jsme píseň uvedli a představili kapelu. Průvodního slova se vždy ujme některá ze zpěvaček, střídáme se, nikdy však nemáme dramaturgii slova předem domluvenou. Improvizace dodává koncertu živější podobu. I mezi písněmi probíhala komunikace napříč celým sálem, zpěvačky uváděly písně společně s dalšími komentáři a publikum je odměňovalo

smíchem a potleskem. Improvizace probíhá nejen v průvodním slově, ale i během hraní. Pokud se stane chyba ve formě písně, kdy některý nástroj zapomene nastoupit, zastoupí jej jiný. Dějí se tak okamžiky, které nás překvapí, a protože se tak děje během písně, takové okamžiky komentujeme pouze gesty či úsměvy, publikum takovou chybu často nepozná. Podobně tempo se snažíme při hraní korigovat posunky, rukou si dáváme najevo, že je potřeba zrychlit, nebo zpomalit. K takovým situacím na podiu dochází i proto, že kytarista a perkusista jsou v kapele noví, a ještě nejsou zcela sehraní.

Následující písně volíme s ohledem na to, zda jsou rychlé, či pomalé, a v jakém jsou rytmu. Balkánské písně jsou velmi variabilní, pokud se týče rytmu, od 2/4, přes 5/8, 7/8 až k 15/8.²¹⁷ Snažíme se proto rytmy i rychlosti střídat, protože si myslíme, že to bude pro publikum jednak stravitelnější a také zajímavější.

Koncert většinou dělíme na dvě poloviny, první bývá tvořena pomalejšími písněmi, které se k jejímu závěru zrychlují, zatímco ta druhá už je především rychlá. Děje se tak proto, aby lidé v publiku mohli i tančit, přestože se taková věc nestává moc často. Lidé spíše sedí na židlích, na kterých se porůznu vrtí, jen na několika koncertech se stalo, že židle odložili a tančili. Ani Kaštan nebyl výjimkou, tančilo pouze pár posluchačů, vzadu za rozestavenými židlemi. Na konci prvního, asi padesátiminutového bloku jsme zahráli svižnější romské písně (slovenská²¹⁸ *Paš o pañori* a srbská *Moja mala nema mane*). Následovala pauza, kdy se lidé odebrali ze sálu do přilehlé kavárny, někteří si pití přinesli zpět do sálu. Hudebníci se vmísili mezi své přátele z publika, nebo do místnosti, sloužící jako šatna.

Po dvacetiminutové pauze následoval druhý blok. Začali jsme jej stejným způsobem jako ten první. Bez úvodního slova srbskou písní *Rámo, Rámo, družo moj*, která vypráví o přátelství dvou chlapců, kteří se od sebe byli odloučení. Jedná se opět o středně rychlou píseň. Začíná flétnovým sólem za doprovodu groove violoncella. Na sloku se přidávají perkuse, kytara a jednohlasý zpěv, doplněn v další sloce druhým ženským hlasem. Refrény jsou trojhlasé. Mezihry, které jsou po druhé a čtvrté sloce, hraje viola. Na konci písně se do mezihry připojuje mužský hlas, který zpívá s violou stejnou melodií, ale na slova. Protože je mezihra v rychlejším tempu, zní zpěv velmi překvapivě. Pro publikum o to zajímavěji proto, že mezihru zpívá hlas řecky. Důvodem je už výše zmíněný postřeh, že mnoho písní sdílí většina balkánských národů, pouze pozmění text či jiné prvky. Když jsme s novým kytaristou, který je původem z Řecka, začali tuto píseň hrát, narazili jsme na různé podoby, které každý známe. Rozhodli jsme se proto obě varianty takto spojit.

²¹⁷ Viz kapitola 5.1 Zvuková reprezentace Balkánu.

²¹⁸ K přítomnosti romských a ne-balkánských písní viz dále.

Dále zazněly opět „písň z Balkánu a jeho okolí“, jak je s *Džezvicou* prezentujeme. Tvrdíme, že hrajeme písň, inspirované Balkánem. Vyrovnáváme se tak s tím, že nejsme, nechceme, ani nemůžeme znít „autenticky“, vzhledem k našemu etnickému i hudebnímu zázemí, a také že kromě lidových písni, sevdalinek a čardášů hrajeme i několik romských písni, z Maďarska, Rumunska i Slovenska. Důvodů pro takové „rozšíření Balkánu“ máme několik: Zaprvé je to jakýsi zvyk, že *balkánské* kapely takové písň prostě hrají. Jak bude uvedeno v šesté kapitole, týkající se zdrojů inspirace *balkánu*, dochází k přebírání repertoáru také od jiných kapel v rámci soundscape. Pokud tedy jedna kapela, která o sobě tvrdí, že hraje *balkán*, zařazuje romské písň, další nemá problém stejnou píseň zařadit, aniž by reflektovala její původ. Takové písň jsou například známá *Opa tsupa*, *Rumelaj* nebo autorská píseň *Čaje šukarije*. Další důvod souvisí s tím prvním. Protože je taková píseň už „ozkoušená“, publikum na ni reaguje, tančí, tleská či dokonce s kapelou zpívá, je to důvod takovou píseň do koncertního repertoáru zařadit, a to nejlépe na konec koncertu, který má být „nejnabitější“. Bosenské sevdalinky zkrátka tolik „nevydělávají“. Poslední důvod je spojen se zařazením slovenských a maďarských romských písni. Ty jsme do repertoáru zařadili kvůli jejich rytmičnosti, veselému charakteru, zajímavé harmonizaci i melodiím a většinou banálnímu textu.

Poslední čtyři písň byly známé romské písň, do kterých jsme zapojili i publikum, které s námi zpívalo a tleskalo (zazněly písň *Nane cocha*, *Paš o paňori*, *Tuke Bacht* a *Rumelaj*). Po poslední písni jsme se všichni najednou uklonili, ale zůstali na podiu. Měli jsme připravený přídavek, jako ostatně vždycky. „Vytleskávání“ je zajímavý okamžik, kdy se hudebníci nechávají publikem „přemlouvát“, aby ještě zahráli. Často odcházejí během potlesku z podia, aby se za stálého tleskání na podium vrátili. Není to vždy možné, často to neumožňuje prostor, nebo v případě zvučeného koncertu, aparatura. Některé z nástrojů jsou ozvučené mikrofony, připnutými přímo na nástroj a zároveň na hudebníka, než by se tedy hudebník vymotal (protože mikrofón nemůže z nástroje sejmut), už by byl zase zpět na podiu. Proto jsme během potlesku na podiu zůstali a po krátké době souhlasili s přídavkem. Zahráli jsme předem vybranou romskou píseň *Čaje šukarije*, píseň Ezmy Redžepové.²¹⁹ Přestože písň nehrajeme úplně rádi, jednak proto, že „ji hraje každý“, a také proto, že její zpracování, na rozdíl od jiných písni, není příliš nápadité, posluchači ji mají rádi a rádi ji s námi zpívají. Bývá to energické rozloučení s koncertem, kdy lidé, podle svých slov, odcházejí „nabití“ a veselí.²²⁰

²¹⁹ Píseň hrajeme také málo často z důvodu, že jde o píseň autorskou, která dle OSA spadá do jiné kategorie než lidové písň s neznámým autorem. Viz. pozn. 216.

²²⁰ „Když mě melodie chytne, ráda si zazpívám s kapelou. Tleskám jen někdy, ale stává se to.“
Z neformálního rozhovoru s VD na koncertě v Kaštanu 24.11.2017

I po této písni následoval dlouhý potlesk, rozhodli jsme se tedy přidat další píseň, tentokrát pomalou, pro zklidnění atmosféry a ukončení koncertu. V tento moment už jsme všichni unavení (druhý blok trvá také kolem 50 minut), a přestože nás performance nesmírně baví, rádi bychom už své představení skončili a šli domů. Hrajeme tedy poslední píseň, makedonskou *Prituri se*. Začátek písně se příliš nezdařil, zpěvačky zapoměly zpívat a violoncellista na podiu notnou chvíli hrál sám táhlý tón na prodlevě akordu. Vznikla z toho na první pohled komická situace, která však díky uvolněnosti publika i kapely vyústila v hromadný smích celého sálu. Tragikomičnost dokresloval i fakt, že píseň jsme uvedli jako „smutnou“. Po této písni následoval už poslední potlesk večera, po kterém jsme signalizací zvukařovi ukázali, že chceme odejít z podia zadním východem na chodbu. Potlesk pomalu utichl a v sále se rozsvítila světla. V tento moment, kdy se hudebník těší, že se konečně může odebrat na toaletu nebo na bar, začínají přicházet lidé z publika a komentovat koncert. Zpětná vazba je pro nás důležitá a máme rádi, když nám lidé děkují za krásný večer. Druhou příjemnou věcí je prodej vlastních nahrávek na CD, které s sebou vždy máme. Vyměňujeme si dojmy s posluchači, prodáváme cédéčka a po dvaceti minutách se s kapelou odebíráme na bar a společně zasedáme k velkému stolu. Koncert nekomentujeme, není třeba, máme z něj dobrý pocit, případné nedostatky probereme na další zkoušce. Kolem půlnoci se pomalu rozcházíme domů.



Obr. 4.1: *Džezvica* v Kaštanu. Foto Barka Fabiánová

Momentka ukazuje situaci, kdy jako hudebník a etnograf v jedné osobě mám mnohem hlubší porozumění pro kontext celé performance. Dojem z koncertu, který si odnese nezaujatý pozorovatel, který přišel na koncert, jen omezen na daný okamžik. Pozorovatel nemůže tušit, co vše koncertu předchází – od rozehrání a rozezpívání hudebníků, nazvučení nástrojů a zpěvů, a vůbec organizace koncertu, domluva s pořadatelem, kontext koncertu (proč skupina vystupuje, na žádost, koho a pro koho), co skupina bude hrát, jak volí písně, jak je dramaturgicky sestaví do svého *playlistu* pro daný večer atd.

Snapshot reflektuje koncert v malém pražském sále, čemuž odpovídá i jeho atmosféra, umožňující otevřenou komunikaci hudebníků s publikem během koncertu i po něm. Pořadatelem koncertu byla účinkující kapela,²²¹ nebyly kladeny žádné požadavky na výběr písní, ani délku repertoáru. Zároveň celá propagace byla na bedrech skupiny, k čemuž sloužila především webová stránka *Facebook*.²²² Repertoár koncertu nevybočoval z běžného repertoáru skupiny, byly jím zmíněné „písně z Balkánu a okolí“ v autorských úpravách skupiny. Pokud se týče vzhledu skupiny, skupina nemá jednotný koncertní kostým. Vždy se však dohodneme na společných barvách. Skupina nezdůrazňuje „cikánské“ či „balkánské“ vnější prvky, jak je tomu u jiných skupin, popisovaných v této disertaci.²²³ Je to spojené s její opatrností a záměrnou odtažitostí od geografického Balkánu. Na obrázku je kromě vzhledu vidět rozestavení hudebníků na podiu, jak bylo popsáno výše.

4.2 Balkánská dechovka²²⁴

Jako českou balkánskou dechovku lze označit takové kapely, jejichž nástrojové složení je založeno převážně na žesťových dechových nástrojích, společně s dalšími nástroji, které do dechovky normálně nepatří – bicí nástroje, dřevěné dechové (klarinet, saxofon), velký buben, zpěv a případně housle.

²²¹ Termín pořadatel je zde míněn v jiném smyslu než výše v informaci o fungování společnosti OSA. Tam se pořadatelem míní ten, kdo organizuje koncert. Klub Kaštan vystupoval v roli pořadatele v tomto smyslu, staral se o formality spojené se zvucením, a především administrativní formality spojené s OSA. *Džezvica* byla pořadatelem ve smyslu vlastní organizace průběhu koncertu, včetně volby repertoáru a zajištění publika.

²²² <https://www.facebook.com/events/166331917281516/> Přístup 4.2.2018.

²²³ Viz kapitola 5.2

²²⁴ Přestože jde o shodný název vzhledem k použití dechových nástrojů, repertoár i hudební provedení, včetně povahy celé soundscape, se od české dechovky liší. Mezi tradiční žánry české dechovky patří pochody, valčíky, polky či tanga, transkripce symfonických, operních a operetních skladeb, oper, operet, swingových či jazzových skladeb, upravených pro dechový orchestr. Jejich tradice je zde spojována s vojenskými pochodovými hudbami, později menšími hudbami civilními. Balkánská dechovka (respektive srbská, která je vzorem dechovek balkánských) taktéž vychází z tradice vojenských dechovek. Rozdíl tvoří absence notové partitury a také role první trubky, která je v srbské dechovce vůdčí. Dalším důležitým odlišením je právě repertoár.

Balkánská dechovka je nejstereotypněji spojována s hudbou z Balkánu. Za popularitou dechovky mimo Balkánský poloostrov stojí především filmy Emira Kusturici a hudba Gorana Bregoviće.²²⁵ Jejich hudební ansámblы (*Boban Marković orchestra*, *No smoking orchestra*, *Svatební a Pohřební orchestr Gorana Bregoviće*, a také rumunští *Fanfare Ciocarlia*) byly zároveň první, které v Čechách v polovině 90. let koncertovaly. Hudba české balkánské dechovky často kopíruje, nebo se přinejmenším silně inspirované v těchto slavných dechovkách pocházejících z Balkánu a jeho okolí.

České balkánské dechovky se začaly na pražských podiích objevovat až po roce 2012.²²⁶ Dodnes lze v Praze slyšet tři aktivně koncertující skupiny:

- *Circus Problem*²²⁷
- *Oranžáda*
- *The Lovesong Orchestra*

Skupiny mají status profesionálních kapel, odpovídá tomu i četnost koncertování (několikrát do týdne). Všechny vystupují na mediálně známých letních festivalech a koncertech pro velkou publiku a soukromých akcích. Všechny jsou tvořeny profesionálními hráči, absolventy hudebních konzervatoří či akademií. Je zde přítomna hluboká provázanost mezi kapelami, všechny jsou propojeny vícenásobnou personální obměnou (pozici bubeníka zastává stejný hudebník ve dvou skupinách, klarinet ve dvou skupinách, baskřídllovka ve všech třech skupinách).

České balkánské dechovky se instrumentací, formou i repertoárem blíží více dechovkám, které hrají na Balkáně²²⁸ než těm českým. Přesto je jejich nástrojové složení i repertoár jedinečný: žestě a bicí často doplňuje klarinet, saxofon, akordeon či housle, repertoár zahrnuje vedle balkánských písní české lidové písně i písně z popmusic. Pokud se

²²⁵ Marković 2012

²²⁶ Viz kulturní přehledy, rozhovory s kapelami.

²²⁷ Během psaní této práce došlo k rozdělení skupiny *Circus Problem* na dvě – *Circus Problem* a *Circus Brothers*. Protože se tak stalo až po dokončení terénního výzkumu, kapela *Circus Problem* v práci je tou před rozdělením (na konci roku 2016). Další informace k rozdělení kapely viz např. <http://www.rockandpop.cz/za-frakci-nadejne-ceske-kapely-circus-problem-muze-ego-i-penize-jeji-pokracovani-hledejte-pod-jmenem-circus-brothers/>. Přístup 27.2.2018

²²⁸ Srbská dechovka měla velký dopad na scénu world music, a to především díky festivalu Guča, konajícímu se každý rok v srbském stejnojmenném městečku. Během let se z festivalu stal jeden z největších světových festivalů, hostící až 500 tisíc účastníků. Zaměřuje se na soutěž mezi dechovými kapelami z celého Srbska. Nejlepší trumpetista obdrží ocenění Zlatna Truba (Zlatá trubka). Festival dostal popularity především s Bobanem Markovićem a jeho dechovým orchestrem, kapelou účinkující ve filmu režiséra Emira Kusturici. Právě díky filmům Kusturici a hudbě Markoviće a Gorana Bregoviće se dechovka rozšířila za hranice Balkánu. Mimo to vznikají další nové kapely mimo Balkánský poloostrov, fúzující balkánskou dechovku s dalšími styly (např. Amsterdam Klezmer Band, Kocani Orkestar, Slonovski bal, La Caravanne Passe, Mahala Rai Banda a další.). Více k festivalu Guča Marković 2012, Kusturica 1995.

týče shodných rysů s balkánskými dechovkami, můžeme se v případě českých balkánských dechovek setkat také s vůdčí rolí melodického nástroje²²⁹ – klarinetu (*Oranžáda, Circus Problem*) a saxofonu (*The Lovesong Orchestra*). Tyto nástroje de facto zastupují roli dirigenta, hudebník určuje tempo a dynamiku. Zároveň se orchestr spoléhá na jeho kreativitu a improvizaci.

Koncerty, na kterých skupiny vystupují, mají podobnou organizaci, skupina začíná svůj koncert již cestou na podium. Začátkem koncertu se hudebníci zjevují mezi publikem – zatím ještě s neamplifikovanými nástroji – a za chůze začínají jemnější píseň, kterou hrají, než všichni dojdou na podium. Po koncertě, který odehrají na podiu již v amplifikované, tedy mikrofony zesílené podobě, opět sestupují mezi publikum, kde jejich performance pokračuje. Obklíčení tančícím publikem hrají ještě další část koncertu, opět akusticky, jako na začátku koncertu. Publikum na takové vystoupení zblízka reaguje tancem, potleskem a zpěvem. Všechny české *balkánské* dechovky spolupracují se soundscape Balkan beats,²³⁰ společně vystupují na večerech s názvem Balkan Bashavel a dalších událostech.

4.2.1 Ze sokolovny²³¹ ke guerille

České balkánské dechovky podporují s Balkánem spojované stereotypy. Prvním způsobem takového upevňování stereotypů je repertoár skupin, který kopíruje hudbu zmíněných balkánských hudebníků a uskupení. Skupiny přejímají celé aranže písní (např. *Mesečina, Bubamara* v pojetí *Svatebního a Pohřebního orchestru Gorana Bregoviće*). Další formou stereotypizace, která se vyskytuje pouze v této soundscape českého *balkánu*, je způsob vystupování kapel. *The Love Song Orchestra* jej nazývá „guerilla“ nebo také „nová dechovka“. Výrazem odkazují na „guerilla marketing“, vyjadřující „strategii a taktiku nekonvenčních, překvapivých, někdy i neetických a nezákonných marketingových postupů.“²³² Skupiny vystupují mezi lidmi, hrají na ulici, v dopravních prostředcích a na koncertech vstupují do hlediště, kde hrají mezi lidmi. Toto vystupování jim dovolují akustické a hlasité nástroje a možnost pohybu. Jak podotýká v rozhovoru TK, takovou praktiku přebírali od zahraničních balkánských dechovek:

²²⁹ V rumunských, makedonských a srbských dechovkách je to trumpetista, který zastává vedoucí pozici.

²³⁰ Viz následující podkapitola 4.3 Balkan beats

²³¹ Nadpis zde přeneseně odkazuje na českou dechovku a její vesnické zábavy, probíhající v sokolovnách, a její proměny v městském prostředí – „novou dechovku“, jak o ní v rozhovoru hovoří Tomáš Průša, viz https://www.youtube.com/watch?v=8pU_0OBkBT4. Přístup 18.10.2017

²³² Slovník cizích slov, termín „guerilla marketing“. <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/gerilla-marketing> Přístup 14.2.2018

„Hráli (*Fanfare Ciocarlia – pozn AL*) normálně na pódiu a na poslední písničku šli mezi lidi. To jsme od nich odkoukali.“ (int. s TK, listopad 2015)

Jejich vystupování je sebevědomé, podpořené vnější image, která kopíruje vizuální obraz Balkánu prostřednictvím filmů Emira Kusturici:²³³ černé a červené rozhalené košile, lakovaná obuv, vestičky či absence svršku, zlaté řetězy kolem krku a rukou. Skupiny na pódiu či mezi lidmi zároveň tančí, někdy využívají vybavení prostoru (např. stojí na stolech). Pokud skupina zpívá, jedná se o hlasitý, neškolený zpěv v hrudním rejstříku (na rozdíl od profesionálního zvládnutí svého nástroje – všichni hudebníci jsou absolventy konzervatoří).

Dalším médiem stereotypizace je povaha událostí, na kterých hrají. Velmi často jsou oslovovány jako doprovodné skupiny na svatby, oslavy nebo „divoké firemní večírky“. Povaha událostí odpovídá repertoáru, který je představován jako „zábavný, živý, uvolňující, taneční, energický atd.“ Skupiny vystupují jako sebevědomé a suverénní a marketingově schopné. Takto *The Lovesong Orchestra* sama sebe prezentuje jako „nejzábavnější dechovku současnosti“, přičemž „nenajdete jiný soubor s takovým tahem na branku při jakékoliv příležitosti.“²³⁴ Svou performanci (např. na firemní akci) propaguje následovně: „*Naše mikropárty probere, překvapí a odmění vaše zaměstnance nebo klienty. Nečekaný atak živé muziky přímo na pracovišti působí jako zjevení a během okamžiku uvolňuje napětí, láme ledy a dobíjí baterky.*“²³⁵ Stejným způsobem *Circus Problem* svou hudbu nabízí jako koncert „*s neuvěřitelnou energií a nadhledem zahrany disco-balkan, ve kterém kombinují balkánskou dechovku, diskotékový beat, laciný pop, špinavý house, drsný rap a líbivý folk. (...) Na ulici, v klubech i na pódiích festivalů baví tisíce fanoušků, kteří na jejich show tančí až do ranních hodin a posledních sil.*“²³⁶

Dalším charakteristickým prvkem je výsledný zvuk kapel. Je ceněna „špinavost“ zvuku:

„Mně se líbí taková ta špína, která tam je (v *romské hudbě – pozn. AL*). Nejsou úplně dobrý, ale mají tu tradiční špínu.“ (int. s TK, listopad 2015)

„Je to špinavý hraní, není to v podstatě kvalitně odehrané na nástroj, ale to tomu dává ty koule. To my se musíme učit techniku, oni to mají přirozeně, a to právě proto, že nechodili do žádných hudebních škol.“ (int. s LS, listopad 2015)

„Špinavostí“, o niž usilují, hudebníci vyjadřují přirozenost, jednoduchost, až opovržlivost k hudebnímu vzdělání, které jim mohlo zničit jejich vnímání takové přirozenosti. Svou hudbu popisují jako jednoduchou, v rychlém metru, tvořenou opakujícími se

²³³ Více viz Dudková 2008

²³⁴ <http://www.lovesongorchestra.cz/> Přístup 14.2.2018

²³⁵ Z webu skupiny *The Lovesong Orchestra* <http://www.lovesongorchestra.cz/> Přístup 14.2.2018.

²³⁶ Z webu skupiny *Circus Problem* <https://www.facebook.com/circusproblem/> Přístup 14.2.2018.

melodickými běhy (viz kapitola 5). „Špinavost“, stejně jako „přirozenost“ nebo „jednoduchost“ lze chápat ve spojení s představou o ještě nezkaženém, neglobálním světě tradiční hudby.²³⁷

Snapshot 4.2: *Mr.LOCO* – Balkan Night vol. 1²³⁸

1.12.2015, 20:00-23:00, Klub Futurum

Snapshot představuje událost, na které dochází ke kombinaci různých soundscapes českého *balkánu*. Večer vystoupila dechovka *Oranžáda*, rocková kapela *Mr. Loco* a DJ *Ikebara*. Na sociální síti Facebook²³⁹ byla událost avizována pouze heslovitě. Kapela *Mr. Loco* je popsána jako balkan/latino/world music. Jako hosté jsou uvedeni dechovka *Oranžáda* a na afterparty vystoupí Profesor *Ikebara*. Všechny popisky jsou pouze v angličtině. Akce se jmenuje Balkan night vol.1 Mr. Loco.

Přestože byl začátek akce avizován na 20:00, první kapela – *Oranžáda*,²⁴⁰ přichází do sálu klubu Futurum až ve 21:30. Sál je tvořený velkým tanečním parketem ohraničeným sloupovím, za nímž jsou schované stolky, u kterých během večera nikdo nesedí, a podiem. Na protější straně je bar a skrze kuřárnu vedoucí schody na úroveň ulice, kde je šatna a pokladna. V tomto prostoru a také před klubem na ulici jsou vyvěšeny plakáty oznamující dnešní koncert. Dole u baru jsou k rozebrání letáky s informacemi o *Mr. Loco* a jeho novém CD, které každý posluchač obdrží u pokladny ke vstupence zdarma.

Seďm hudebníků skupiny *Oranžáda* se po příchodu rozestavělo v hledišti pod podium vedle sebe a na slovní pokyn klarinetisty, který zakřičel „*Cigani, juriš!*“ akusticky spustili první píseň „Kalašnikov“. Hudebníci hrají v hledišti proto, že na podiu je již rozestavená zvuková aparatura pro *Mr. Loco*. Zároveň se z pozdějšího rozhovoru²⁴¹ dozvídám, že hrát mezi lidmi je u balkánských dechovek běžná praxe. „Kalašnikov“, stejně jako další písně, které tento večer zahrají (z velké části repertoár rumunské dechovky *Fanfare Ciocarlia* a dechovky Bobana Markoviće), je rychlá, rytmická a hlasitá píseň, plná klarinetových a saxofonových sól.²⁴²

²³⁷ Srov. Jurková 2013, str. 84: „*Slovo tradice (...) v mnohých z nás rozeznává romantické představy o nezkaženém ‚duchu lidu‘ v dávných předglobalizačních dobách a lidových pokladech, které je potřeba ‚střežit‘, uchovávat.*“

²³⁸ Snapshot byl do této kapitoly zařazen vzhledem ke kapele *Oranžáda*. Jak bylo zmíněno na jiném místě, nelze striktně oddělit jednotlivé soundscapes. Videá viz pozn. 240.

²³⁹ <https://www.facebook.com/events/972405669467387/> Přístup 14.2.2018.

²⁴⁰ Videá z koncertu Balkan night: <https://www.youtube.com/watch?v=ytNYcc6SBxw>, <https://www.youtube.com/watch?v=ZArerCWRh0w> . Přístup 14.2.2018.

²⁴¹ Rozhovor TK, leden 2016

²⁴² Píseň „Kalašnikov“ skupiny *Oranžáda* je analyzována v kapitole 5.1.3.

Klarinetista stojí v popředí, ujímá se role dirigenta, kdy se střídavě obrací k publiku i hudebníkům, kterým pohyby rukou a obličejem gestikuluje změny tempa. Také někdy zakřičí nebo zazpívá do bezdrátového mikroportu, který má připevněný na tváři. Všichni hudebníci se během své hry lehce pohybují – přešlapují z nohy na nohu, také hýbou svým nástrojem podle rytmu ze strany na stranu. Hudebníci na sobě mají tmavé společenské kalhoty a košile, většina tmavou, jeden z hudebníků má košili červenou a jeden červeno-černě kostkovanou. Jeden z hudebníků má na hlavě černý klobouk. Na nohou mají společenské boty. Když stojí v hledišti, nejsou však hudebníci příliš dobře vidět, protože nejsou osvětleni. Vidíme tak jen tmavé pohybující se siluety. Až když vystoupí jako hosté s *Mr. Loco* na podium, vidíme dobře jejich oděv, nástroje i pohyb. Jejich společenské oblečení kontrastuje s oděvem frontmana skupiny *Mr. Loco*, který má džíny, koženou vestu, stříbrný řetěz na stehně, plátěné tenisky a na hlavě kšiltovku. Vizuelní stylizace hudebníků ze skupiny *Oranžáda* koresponduje s vizuelní podobou dalších dechovek, které jsem během výzkumu poznala. Více se vizuelní podobou zabývám v kapitole 5.2.

Během jejich půlhodinového koncertu je sál poloprázdný. Kolem kapely stojí v půlkruhu v bezpečné vzdálenosti několika metrů zhruba třicítka posluchačů. Vzhledem k velikosti prostoru počet působí, jako by nikdo v sále nebyl. Lidé netančí, vestoje poslouchají, po každé písni zatleskají. Během vystoupení kapely jejich počet o něco klesl, lidé se rozptýlili po klubu. *Oranžáda* hraje běžně v nástrojovém složení tuba, baskřídlovka, klarinet, alt saxofon, trubka, bicí a velký buben. Jejich složení je proměnlivé co do počtu členů. Na tomto koncertě bylo přítomno sedm hudebníků v uvedeném složení, pouze bicí souprava chyběla. Hráli akusticky, pouze klarinet byl přizvučen.

Během jejich koncertu se postupně na zhasnutém podiu začali objevovat hudebníci skupiny *Mr. Loco*, kteří ihned po skončení předkapely *Oranžáda* spustili svůj koncert. S prvními zvuky elektrické kytary se rozsvítila na podiu světla a před publikem se zjevila pětice hudebníků, již připravených za svými nástroji. Uprostřed neformálně oblečený frontman s kytarou, po jeho stranách trumpetista a baskytarista, oba ve formálnější oděvu – černé kalhoty, bílá košile, vestička a trumpetista s červenou kravatou, ve druhé řadě pak hráč na bicí a perkusista za bongy, taktéž oblečení formálněji než frontman. Hudebníci, kterým to jejich nástroj dovozoval, se při hře pohybovali, poskakovali či přešlapovali z nohy na nohu a rytmicky hýbali svými nástroji (kytarou, trubkou). Frontman střídal elektrickou kytaru s drnkacím nástrojem saz, ne nepodobným loutně. Saxofonista v některých písních bere do ruky zobcovou flétnu, jindy se ve stoje ujímá elektrických kláves. Čtyři z pěti hudebníků jsou cizinci žijící v Praze (tři Latinoameričané, frontman je původem z Bulharska).

Sál je zaplněn posluchači, lidé u podia tančí a poskakují do rytmu. Pokud se týče povahy publika, jde o velmi různorodou skupinu. Polovinu publika tvoří Bulhaři z kulturního spolku Zaedno, kteří *Mr. Loco* znají a chodí na jejich vystoupení pravidelně.²⁴³ Při některých písních se tito lidé chytí za ruce a tančí kolové tance chora. Mezi druhou polovinou publika zaznamenávám dle řeči Čechy. Vizually jde o heterogenní skupinu, od žen s vysokými podpatky a krátkými šaty k lidem s dready. Publikum nespojuje žádný výrazný prvek, ani vizuálně, ani v jejich chování (až na skupinu ze Zaedno).

Podobně jako publikum, je repertoár *Mr.Loca* velmi různorodý. Slyšíme rockové a popové úpravy písní různého charakteru – žánry jako latino, ska, rap, reggae i balkánské písně nebo písně, které jsou známe od skupin, které se deklarují jako klezmerové. Část repertoáru tvořily písně přejaté, především známé melodie (například známý Csárdás Vittoria Montiho v podání flétnisty), ostatní písně jsou autorské. Frontman zpívá česky, bulharsky a anglicky, některé písně začíná španělsky „*un, dos, tres*“. Některé písně zpívá baskytarista španělsky. V jednu chvíli frontman česky pronesl „*přišli jste na balkán, tak jedna balkánská*“ - a skupina začala hrát řecký tanec. Svou promluvou frontman deklaroval, že nehrají pouze *balkán*, přestože jsme na večeru, který se tak jmenuje. Tato píseň měla mezi lidmi v publiku největší ohlas – bulharští tanečníci se v publiku postavili do kruhu, chytili se za ramena a začali tančit kolový tanec. V prostoru mezi ostatními lidmi, kteří se samostatně pohybují do rytmu, působilo choro nepatříčně a tanečníci vzbuzovali nemalou pozornost. Poté, co dohráli tuto píseň, zpěvák do mikrofonu mluvil bulharsky.

V polovině koncertu frontman na podium pozval své hosty – předkapelu *Oranžáda*, se kterou zahráli dvě skladby. Jde o hudbu, kterou bych nejspíše označila jako pop, reggae a ska s „balkánskými prvky“. ²⁴⁴ Na podiu se v ten moment pohybovalo 12 hudebníků. Když během koncertu nastaly technické potíže – výpadek zvuku na podiu, díky přítomnosti neamplifikované dechovky koncert nepřerušeně pokračoval dál, i když ochuzen o elektrický zvuk kytar a kláves.

Ke konci koncertu každý z hudebníků skupiny *Mr. Loco* zahrál sólo na svůj nástroj a frontman jej představil. Ve 23:20, po několikerém vytleskání, kdy se hudebníci po skončení skladby uklonili, vzdálili z podia, aby se na něj za potlesku vrátili a zahráli další skladbu, koncert končí a přichází *DJ Ikebara* s gramofony. Sál se zcela vyprázdnil.

²⁴³ Rozhovor s TR, prosinec 2015

²⁴⁴ Viz kapitola 5.1.



Obr. 4.2: *Oranžáda* na koncertě Balkan night vol. 1

Na večeru Balkan Night vystoupily dvě kapely z různých kategorií soundscape *balkán*. Na jedné straně byla rocková kapela *Mr. Loco*, složená převážně z hudebníků cizinců. Na straně druhé to byla česká dechová kapela *Oranžáda*, označující sama sebe jako balkánskou dechovku. Během večera zazněly písně v žánrech rock, ska, reggae, latino i *balkán*. Diverzita hudebního stylu odpovídala heterogenní povaha publika. Protože frontman skupiny *Mr. Loco* spolupracuje s kulturní organizací *Zaedno*, bylo na večeru přítomno několik bulharských tanečnicků, kteří během koncertu tančili kolové tance chora, zatímco vedle nich se dreading posluchači do rytmu jen pohupovali. Výsledný dojem z celé akce lze označit jako kulturně heterogenní. Předkapela *Oranžáda* byla toho večera pouze pozvaným hostem. Jejím úkolem bylo hrát, dokud se neshromáždí posluchači *Mr. Loca*. To, že nešlo primárně o tuto kapelu, ukázal i vlašný zájem publika z počátku večera. Akustická dechová kapela se mohla při koncertu více projevit v momentě, kdy přestala na podiu fungovat technika, kdy její přijetí publikem bylo vděčné.

4.3 Balkan beats

Jako balkan beats je označovaná scéna *balkánu*, jejíž produkce probíhá především v klubech a na diskotékách, kdy DJ²⁴⁵ míchá rozmanité nahrávky do jednoduššího hudebního toku. Nejedná se tedy o živou produkci, ale reprodukovanou hudbu, která je poskládaná ze samplů. DJ balkan beats pouští v plynulém toku písně, které se prolínají a navazují na sebe tak, že publikum nepřestává tančit. Od začátku večera až do jeho konce (většinou v ranních hodinách) tak zní nepřetržitý tok hudby. Vzhledem k fúzím je hudba posluchačsky přitažlivá pro velký okruh lidí, což dosvědčuje rozmanitost a šíře početného publika.

Hudebně balkan beats zahrnuje žánry jako balkánskou dechovku (hudebníci a kapely *Boban Marković orchestra*, *Fanfare Ciocarlia*, *Svatební a Pohřební orchestr Gorana Bregoviće*), bulharskou vokální hudbu („Le Mystère des Voix Bulgares“), romskou hudbu z celé Evropy a další styly, jakými jsou reggae, ska, hip hop, popmusic, cumbie a další. Podle studie Aleksandry Marković,²⁴⁶ která se zabývala výzkumem soundscape kolem Gorana Bregoviće v Nizozemí, je jako balkan beats prodávána rozmanitá hudba, mající původ kdekoli na světě. Balkan beats proto charakterizuje vysoký stupeň hybridity: balkánské melodie jsou fúzovány se ska, punkem, hipopem, reggae, popmusic, rockem a dalšími styly.

V názvech událostí nebo jménech performerů – DJů se velmi často vyskytuje slovo „balkan“ nebo „gypsy“: *Gypsy folk*, *Balkan Gypsy*, *Gypsy jazz*, *Gypsy Box*, *Gypsy Sound System*, *Tipsy Gypsy*, *Tsiganization Project*, *Balkan Hotsteppers* a další jsou jen některými příklady světových balkan beatových událostí a DJ.²⁴⁷

4.3.1 Balkan Bashavel

V českém prostředí se jedná o nejnovější kategorii *balkánu*. V kulturních přehledech se balkan beats začíná pravidelněji objevovat až od roku 2012. Do té doby probíhaly klubové akce zahrnující elektronickou hudbu ve spojení s *balkánem* příležitostně, a to pod značkou world music, nejčastěji v klubech Roxy a Chapeau Rouge a v klubu Radost FX.²⁴⁸

²⁴⁵ Termín DJ označuje diskžokeje, který pouští z počítače, gramofonu nebo mixážního pultu hudbu. V textu budu používat označení DJ, které budu česky skloňovat.

²⁴⁶ Marković 2012

²⁴⁷ Spojení mezi „balkan“ a „gypsy“ se věnuji v kapitole 5.2

²⁴⁸ Klub Radost FX sloužil v 90. letech ke střetávání uprchlíků z bývalé Jugoslávie. Z rozhovoru s DL, leden 2016.

Nejvýraznějším zástupcem kategorie balkan beats jsou v současné době v České republice akce s názvem Balkan Bashavel, které se pravidelně v Praze konají od roku 2012.²⁴⁹ Jedná se o taneční večery pořádané slovenským DJským duem *Malalata*,²⁵⁰ a to na různých místech v Praze a dalších českých a slovenských městech.

Každý z večerů je doplněn živou kapelou, nejčastěji českou balkánskou dechovkou a dalšími DJ hosty. Večery jsou rozmanité, pokud se týče nabídky zábavy pro posluchače: vedle koncertu skupiny a následné DJ párty probíhají workshopy (např. žonglování), v prostoru je fotokoutek a často je možné jako občerstvení zakoupit balkánské gurmánské speciality.

V rozhovoru *Malalata* zdůrazňují „originalitu“ večera. Od běžných diskoték, vůči kterým svůj Bashavel vymezují, se mají lišit svou energií, atmosférou a specifickou kombinací hudebních stylů.²⁵¹ Slovo originalita v popisech akcí i z úst DJ zaznívá hned několikrát, zdá se, že jde o prioritu, párty Balkan Bashavel musí být jiná, než jsme u tanečních večerů zvyklí. *Malalata* zdůrazňují aktivní roli DJ, kteří tančí za mixážním pultem a komunikují s publikem. Originalita je podpořena již zmíněným konceptem (workshopy, fotokoutek, živé kapely) a v českém prostředí nezvyklou fúzí stylů (*balkan*, swing, romská hudba, cumbie, reggae).

Bašavel

Slovo „bašavel“ v romštině znamená hrát (na nástroj); dnes tak Romové často označují různé oslavy a další společenské události, jejichž podstatnou součástí je hudba a tanec (často ve spojení s jídlem a pitím). Spojení Balkan Bashavel lze přeložit jako balkánská hudba/oslava. Můžeme se setkat i s dalšími událostmi, které tento výraz v sobě zahrnují (např. Cigánský Bašavel, Romský bašavel, Bašavel párty).²⁵²

Malalata použití názvu vysvětlují v rozhovoru následovně:

„Je to odvozené od slova bašavel, který pochází z romského nářečí, používaného v některých oblastech Slovenska a znamená ‚oslava‘. Už je ti asi jasné, proč pro takovou veselou a divokou párty používáme název Balkan Bashavel.“ (int. s *Malalata*, říjen 2015)

²⁴⁹ Z rozhovoru s *Malalata* a událostí na soc. síti Facebook. První akce se konala v klubu Sběrné suroviny na konci roku 2011, od té doby probíhá Balkan Bashavel v Praze každé dva měsíce.

²⁵⁰ DJ duo *Malalata* vzniklo v roce 2011, působí dodnes. Profesionální DJ duo dvoří dva třicátníci ze Slovenska. Do jejich vzniku v Čechách ani na Slovensku v podstatě neexistovala klubová scéna *balkánu*. Pořádají pravidelné akce Balkan Bashavel v českých a slovenských městech a hrají na festivalech a koncertech po celém světě (Mexiko, USA, Japonsko, Evropa). Ve svých setech kombinují balkánskou dechovku, reggae, ska, latinskoamerické cumbie a elektroswing. Jejich publikum je početné (na akcích bývá kolem 500 účastníků), ve věku 18–35 let.

²⁵¹ Z rozhovoru s *Malalata*, listopad 2015.

²⁵² I když akce mají romský název, jsou pořádány pro českou majoritu. V názvu i hudební náplni se tak projevuje majoritní imaginace, propojující romantickou představu Romů a Balkánu – více viz kapitoly 5.2 a 6.2.

Pokud se týče repertoáru, který na Balkan Bashavel zní, jak bylo popsáno výše, nejedná se pouze o balkánský, ani o romský repertoár. Zní tu množství dalších hudebních stylů, z celého světa. Název události tak značí jistou formu reklamy či marketingu, odkazující více na záměr akce, podporující stereotypy spojované s balkánskou nebo romskou hudbou (veselá, živá, divoká, exotická atp.), než na zaznívající repertoár.

Snapshot 4.3: Balkan Bashavel²⁵³

23.10.2015, 20:00-4:00, Radlická kulturní sportovna

Snapshot zachycuje balkan beatový večer, pořádaný DJ duem *Malalata*, s názvem Balkan Bashavel. Jedná se o nejvýznamnějšího představitele této soundscape v českém prostředí. Běžnou praxí skupiny je otevřít večer koncertem balkánské dechovky. Dochází tak často ke spolupráci s dechovkami, popisovanými v předchozí části kapitoly. Na tomto Bashavelu vystoupila společně s DJ duem *Malalata* kapela *Circus Problem*.

V pátek 23. října se v pražské Radlické kulturní sportovně, zrenovovaném prostoru bývalého vlakového depa poblíž Smíchovského nádraží, konal balkánský večer „Balkan Bashavel“. Na webu²⁵⁴ byl inzerován následovně:

„Divoký Balkan Bashavel se 23. října vrací do Prahy! A bude to jediný Bashavel, který si v hlavním městě do konce roku užijeme. Pojmeme ho tedy ve velkém stylu :) Balkánské beaty, cikánská muzika, cumbia a reggae se rozezní v Radlické kulturní sportovně, která se nachází u výstupu z metra Anděl, má dvě stage a dostatek prostoru pro divoké tanečky. Oblíbené duo MALALATA si tentokrát pozvalo speciální hosty. Budou jimi italský DJ MONDO CANE, pražská kapela CIRCUS PROBLEM a bratislavský DJ LENIN KREVIC. Samozřejmě nebude chybět ani bohatý doprovodný program. Jen scrollujte níž :) English speaking Balkan beats lovers, please scroll down.“

Propagaci akce jsem zaznamenala pouze na sociální síti Facebook, neviděla jsem viset žádné plakáty, dokonce ani před samotným vchodem do sportovny, který návštěvníka, který o akci nevěděl, ničím nelákal (musela jsem projít vedle vrátnice a závory a kolem nízké budovy se dostat na prostranství před vchodem do sportovny, kde již stál stánek s hamburgery, stánek

²⁵³ Video z koncertu <https://youtu.be/b9C1R4Jcw0I> a https://youtu.be/Z1A1ia_eTg0. Přístup 17.2.2018

²⁵⁴ <https://www.facebook.com/events/767410423370196/> Přístup 17.2.2018

suplující šatnu a pokladna). Pět minut před ohlášeným začátkem akce přicházím na prostranství. Postává zde již zhruba desítky lidí. „Vyhadzovači“, dva mohutní muži v kožených bundách, stojí před vchodem a dovnitř pouštějí pouze organizátory nebo kapelu. Lístky mám předplacené, před samotnou akcí proběhly tři vlny předprodeje na internetu, s každou další vlnou byly lístky o několik desítek korun dražší, na místě pak byly k mání za 200,- Kč. I s předplacenými lístky bylo třeba postavit se do fronty a lístek vyměnit za žlutý papírový náramek s logy BB a Fritz-kola, sponzorem večera. Z venku prostor vypadá jako tělocvična, tento dojem podporuje především street basketbalové hřiště před vchodem a název „sportovna“. Ve 20:10 vyhadzovači vpouští organizátory, kteří přivázejí aparaturu, v tu dobu je před sportovním asi padesátka lidí. Několik minut nato nás po kontrole batohů a kabelek vpouští dovnitř. Vchod je zvenčí ohraničen policemi s knihami. Uvnitř mne prostor ohromí svou velikostí. Jedná se o prázdný hangár, „nekonečný“ prostor narušují jen vysoké opěrné sloupy. U vstupu vidím fotokoutek, kde se během celého večera pohybují lidé, kteří se chtějí vyfotit se siluetou červené kozy, designového symbolu Malalata. Fotky se později objeví u události na Facebooku. Dále jsou v prostoru dva bary a jeden menší stolek s pivní pípou. Uprostřed místnosti, za mixážním pultem, jsou schody vedoucí dolů na druhou „stage“, která prozatím slouží jako kuřárna a ožije až ve 23:00. Za barem je další knihovnička. Když vcházím do prostoru, reprodukováná hudba už hraje a lidé se baví ve skupinkách. První set zahájila Malalata „warm upem“, prostorem zní žánry reggae a ska, místy písně v úpravách Gorana Bregoviče. V prostoru visí plastové siluety koz, nad podiem je pak logo Balkan Bashavel. Na siluety i logo je během koncertu projektorem promítána barevná projekce. Na podpěrných sloupech je vyvěšen harmonogram koncertu. Do té doby k vidění nikde nebyl, ani u události na síti Facebook ani před budovou. Dozvídám se, že 20:00 je Malalata warm up. Ve 20:30 má přijít na řadu žongléřský workshop Cink Cink Cirk. Ve 21:30 koncert kapely Circus Problem, 22:30 italský DJ Mondo Cane, 23:30 Malalata, 01:00 opět DJ Mondo Cane, 2:00 Malalata, 3:00 B2B (které díky dřívějšímu odchodu neuslyším). Časový harmonogram celého večera je dodržován až úzkostně přesně.

Během workshopu hraje hudba pouze roli kulisy. V prostoru je zcela rozsvíceno, lidé se spíše baví mezi sebou nebo pozorují žongléry. DJové vůbec nekomunikují s publikem. Vzhledem k postavené zvukové aparatuře pro kapelu, je DJský pult umístěný stranou, a to tak, že DJ není z hlediště téměř vidět. Využívám příležitosti rozsvíceného sálu, pozoruji a bavím se s návštěvníky akce. Jak podotknul kamarád, je překvapivé, že „tolik lidí poslouchá balkán“. Už ve 21:00 je v prostoru na dvě stovky lidí. Publikum netvoří vizuálně homogenní skupinu.

Nezaznamenávám speciální oblečení,²⁵⁵ až na několik lidí v námořnických tričkách (souvislost s *Malalata* vystane až s příchodem tohoto dua na podium). Z naprosté většiny se jedná o mladé lidi, mezi 20-35 lety. Pouze výjimečně vidím lidi s dready, specificky oblečené hipstery nebo někoho staršího. Na akci je několik cizinců, ale Češi převažují. Zajímá mne, za čím konkrétně na akci přišli. Většinou dostávám odpověď „*Circus Problem*“, zvědavost či samotný prostor sportovny. Na jiné balkánské akce nechodí, znají jen jednu, dvě jiné české balkánské kapely. O akci se dozvěděli ze sociální sítě Facebook.

Ve 21:27 přichází z venku vchodovými dveřmi šestičlenná kapela *Circus Problem*,²⁵⁶ cestou na podium při chůzi mezi lidmi hrají. Přesně ve 21:30 odbouchává bubeník paličkami tempo, zhasíná se v sále, rozsvěcí na podiu a *Circus Problem* začínají svůj koncert. C.P. hrají v nástrojovém složení: akordeon, zpěv, housle, bicí, klarinet, tuba, eufonium, trombon. Tuby hrají basovou linku, klarinet, housle a akordeon se střídají v melodických pasážích. Většina písní zní v angličtině nebo češtině, žádný z balkánských jazyků nezazní. Zpěv je neškolený v hrudním rejstříku, více se podobá mluvenému slovu než zpěvu. V oděvu hudebníků nerozeznávám žádnou koncepci, nejsou sladění ani barevně ani stylově, (frontman má na hlavě vysoký klobouk, houslista košili s vestičkou, pozounista je bez trička a klarinetista má reklamní tričko firmy Tullamore Dew, která kapelu sponzoruje). Frontman kapely, zpěvák a akordeonista komunikuje s publikem, celá kapela za ním se hýbe a tančí v rytmu. Na tento koncert si *Circus Problem* pozvali dva hosty – cimbalistu a druhého akordeonistu. V jejich repertoáru zazněly písně z nového CD – písně jsou z větší míry autorské, zpívané většinou anglicky či česky; hudba se však prezentuje jako *balkán* – především díky přítomným dechům (pozoun, klarinet, baskřídlovka a tuba), které hrají typické melodické běhy, které lze slyšet u balkánských dechovek (Marković, *Taraf de haidouks*, *Fanfare Ciocarlia*). Cimbál s houslemi žesťový zvuk zjemňují. Vynikají pak především v aranžích lidových písní (např. „Holka modrooká“). Během celého koncertu publikum skáče, tančí a hlasitě reaguje zpěvem a tleskáním na známé melodie (úryvky melodií z Kusturicových filmů, lidové písně, pop písně). Ve 22:10 dohrají poslední píseň (remix hitu „I like to move it „od kapely *Real 2 Real*), ve které frontman celou kapelu představí – po zaslechnutí svého jména dotyčný zahraje na svůj nástroj sólo. Po krátkém, ale masivním vytleskání kapela hraje dál do 22:20, kdy končí svůj koncert, schází z podia a hraje ještě mezi tančícími lidmi v hledišti. Opět až úzkostně přesně jejich performance končí ve 22:30.

²⁵⁵ Jak je tomu u jiných soundscapes – srov. Svobodová in Jurková 2013.

²⁵⁶ *Circus Problem* – skladba „Holka modrooká“ <https://youtu.be/b9C1R4Jcw0I> Přístup 17.2.2018
Circus Problem – skladba „I like to move it move it“ <https://youtu.be/GMD1BOZxUCw> Přístup 17.2.2018

Ve stejný moment začíná hrát *DJ Mondo Cane*,²⁵⁷ čímž přitáhne pozornost publika opět k podiu. Z počítače hraje set „italského“ *balkánu*, remixy balkánských lidových, cikánských, italských a francouzských písní, na něž lidé reagují radostným poskakováním a tancem. Sál se více zaplnil, nyní může v prostoru být kolem 400 lidí. DJ komunikuje s publikem, čas od času zazpívá nebo zakřičí do mikrofonu nebo poodejde od pultu a na kraji podia tančí s publikem. Ve 23:26 se objevují *Malalata* ve svých proužkovaných trikách a několik minut hrají na podiu všichni tři. *Malalata* se usmívají, viditelně mají radost, že hrají před plným sálem. Remixem známé italské budovatelské písně (v Bregovićově úpravě) *Bella Ciao* se italský *DJ Mondo Cane* loučí a odchází z podia. Ve 23:34 začínají svůj oficiální set *Malalata*.²⁵⁸ Jak je inzerováno, *Malalata* hrají remix balkánských a cikánských písní, propojují je se swingem, cumbií a reggae. Prostor působí opět zaplněněji než před okamžikem. Sem tam kolem mne prolétne barevný nafukovací míč. Přestože konec párty je ohlášen na 3:00, svou účast v tuto chvíli vzdávám a odcházím ve 23:50. Před sportovním stále stojí frontu lidí, kteří na akci teprve přicházejí. Z reprobeden zní více než balkán styly house či disco.

²⁵⁷ *Mondo Cane* - https://youtu.be/Z1A1ia_eTg0 Přístup 17.2.2018

²⁵⁸ Z aktuálního večera se nepodařil zdařilý záznam skupiny *Malalata*. Odkaz je na oficiální video, které *Malalata* uveřejnili na svém youtube kanálu. https://www.youtube.com/watch?v=M_KGFoi7MTk. Přístup 17.2.2018



Obr. 4.3: Duo *Malalata* s pozounistou ze skupiny *Circus Problem*²⁵⁹

Balkan Bashavel je opakovanou událostí se stejným scénářem, zahrnujícím živou kapelu (nejčastěji dechovou), DJ duo *Malalata* v pruhovaných tričkách a další zábavu (jídlo, fotokoutek). Autoři událostí dopředu deklarují, že kromě *balkánu* budou k slyšení i jiné žánry, jako je „cikánská muzika, cumbie a reggae“, tedy přiznávají multižánrovost, která se skrývá za označením Balkan (Bashavel). Představují nový prostor – Radlickou kulturní sportovnu, ve které se akce koná poprvé (a od té doby opakovaně).²⁶⁰ Představují hosty večera a slibují doprovodný program. Až do tohoto večera nikde neuvádějí časový rozvrh, ten nalzáme až ve sportovně. Popisky na události na Facebooku v angličtině předpokládají účast i ne-českého publika.

Večer představoval spojení zažitých stereotypů a marketingových postupů, začínaje názvem („Balkan“, „Bashavel“). Ve spojení s hudbou oba termíny navozují představu „divokého“, „spontánního“ a „veselého“. Ve spojení s představami Balkánu pokračovalo zapojení české balkánské dechovky se specifickým repertoárem a performancí (viz kapitoly 4.2 a 5.1) a také nabídka „balkánských specialit“.

²⁵⁹ Foto převzato z webových stránek <https://www.brnenskadrba.cz/zpravy/spolecnost/5720-drba-radi-kam-v-tydnu-vyrazit-10.html> přístup 26.1.2018

²⁶⁰ např. odkaz na nadcházející událost BB v Radlické kul. sportovně <https://www.facebook.com/events/1537160889940232/> Přístup 27.2.2018

Účast několika stovek lidí, i přes nutnost vstupného a časté opakování události značí u (nejen) pražského²⁶¹ publika oblíbenost. Kombinace DJ setu s produkcí živé kapely na večer přivádí nové lidi. *Malalata* se snaží oslovovat i kapely z kategorie folk, nejčastěji lze však slyšet balkánskou dechovku v pojetí uvedených skupin v dané kategorii.

4.4 Shrnutí

Cílem této kapitoly bylo charakterizovat tři kategorie českého *balkánu*: folk, balkánskou dechovku a balkan beats. Na základě popisu kapel, jejich hudby, performance a publika předložila popis a interpretace českého hudebního *balkánu*.

Všechny uvedené skupiny kategorie folk jsou amatérské, pro většinu z hudebníků není hudba jeho profesí. Vystupují pro omezený počet posluchačů, kteří se v žánru orientují, a to ve velikostně odpovídajících prostorech. Mediálně nejsou známí, přestože mají za sebou vydání disků a pravidelně koncertují. Na druhou stranu jsou pozitivně přijímáni balkánskou diasporou, lze je slyšet na večerech organizovaných balkánskými kulturními centry. Vzhledem k takovým akcím hudebníci svůj repertoár často přizpůsobují dle požadavků konkrétního centra. Dochází zde tedy k faktickému ovlivňování výsledné podoby hudby, která později může ovlivnit i další tvorbu skupiny. Tímto způsobem např. *Džezvica* přejala do repertoáru několik písní po účinkování na rumunském institutu či po koncertech pro bulharskou menšinu.

Balkánské dechovky i scéna balkan beats jsou tvořeny profesionálními hudebníky. Hrají pravidelně pro velké množství lidí, avšak převážně pro ne-balkánské publikum na koncertech a festivalech v celé České republice i za jejími hranicemi. Dechovky ani DJové nevystupují na migrantských událostech pořádaných kulturními centry menšin, z rozhovoru s JČ vyplývá, že nebyli pozitivně přijati, vzhledem ke svému repertoáru:

„Občas jsme hráli tam, kde jsou balkánci, že si nás objednali nějaký Srbové. Ale to moc nefungovalo. Srbové jsou zvyklý na svoji dechovku. A my tím, že nehrajeme klasické věci, tak to bylo trochu složitější.“
(int. s JČ, září 2015)

Na druhou stranu, dechovky vystupují na festivale Refufest, kde je však cílovou skupinou společnost majoritní.²⁶²

²⁶¹ Večery Balkan Bashavel se pravidelně opakují i v jiných českých a slovenských městech, např. Brno, Ostrava, Bratislava, Prešov, Košice, Trnava, Trenčín, Banská Bystrica, Žilina

²⁶² Více k Refufestu Skořepová in Jurková 2013.

V rámci každé kategorie českého *balkánu* se její členové znají a velmi často dochází k personálním prolutím jednotlivých skupin. Zároveň dochází i k prolínání napříč světy, pokud se týče jádra publika *balkánu*. Folk je spojován s dechovkou, pokud se týče hudebníků, posluchačů, repertoáru a událostí. Dechovka se spojuje s balkan beats, dochází ke společnému pořádání koncertů a prolínání publika; repertoár balkan beats využívá nahrávek dechovek, které slouží jako zdroj inspirace i dechovkám českým. Zároveň je možné slyšet kombinace živé dechové kapely a DJ, který v „live setu“ přidává elektronické zvuky. Pouze folk s balkan beats vystupují jako zcela oddělené soundscapes. Nelze vysledovat žádné personální protnutí, povaha koncertů je zcela odlišná. Každá z uvedených oblastí je tedy popsána odděleně na základě uvedených charakteristik, avšak se zřetelem na fluiditu hranic mezi nimi.

Pokud se týče publika, jednotně jej charakterizuje to, že je především ne-balkánské (na rozdíl od soundscapes popisovaných v předešlé kapitole). S jistou opatrností lze použít formulaci Carol Silverman,²⁶³ která západní publikum *balkánu* popisuje jako „unavené mainstreamem“. „*Jsou hladoví po opravdu propocené, osobní, opilé, familiární a obřadné hudbě. Hledají něco tvořivého a autentického.*“²⁶⁴ Podobně komunikaci mezi performery a publikem popisuje Markovič,²⁶⁵ kdy zdůrazňuje pocit alternativy pro publikum unavené jim známou hudbou. Balkán je i v českém prostředí chápán jako částečně exotický, uvolněný a emotivní.

Co dále mají všechny skupiny společné, je odkaz k hudbě Gorana Bregoviće a romské hudbě. Všechny skupiny se inspirují stejnými známými světovými interprety balkánské hudby, ačkoliv výsledná podoba jejich interpretace je odlišná. Některé z malých akustických skupin využívají méně známé zdroje a/nebo se věnují konkrétním ne-mainstreamovým, často lidovým žánrům (např. bosenský sevdah). Všechny pak využívají fúzi balkánských melodií s jinými žánry (jazz, disco, swing, klezmer, reggae a další). Hudba Gorana Bregoviće se jeví jako zásadní inspirace pro tvorbu skupin. Jeho úpravy jsou známé pro velice široký okruh posluchačů a slibují tak kapele jednodušší úspěch. Některé ze skupin přebírají aranže doslovné (především dechovky), a velmi častý je jev, kdy skupiny takto „opisují“ jedna od druhé (především v kategorii lidovka).

²⁶³ Silverman 2007

²⁶⁴ tamtéž

²⁶⁵ Markovič 2012

Na celou soundscape lze aplikovat koncept „bezpečné zábavy.“²⁶⁶ Hrát *balkán* je považováno za „bezpečnou zábavu“²⁶⁷ dokonce i pro začátečníky či neprofesionály, protože posluchači jsou fascinováni jinakostí zvuku, rytmů, harmonií i nástrojů. Vlastní hudební kompetence je tak vyvažována experimentací s „cizí“ hudbou. Pokud mluvíme o „bezpečné zábavě“, znamená to tedy nejen to, že hudebníci dokáží hudbu zahrát (exotické orientální melodie, nerovný rytmus atd.), ale i to, že je daný styl jejich posluchači přijat a žádán, což ukazuje právě zájem o hudební události typu Balkan Bashavel nebo čím dál větší zájem o kapely ze stran pořadatelů tzv. balkánských večerů, většinou spojených s ochutnávkami tradičních jídel či vín, nebo i zvětšující se počet kapel, které *balkán* v českém prostředí hrají.

Nakonec lze mluvit o jedné soundscape i proto, že se jedná o malý svět českého prostředí. Skupiny se vzájemně znají, probíhá mezi nimi komunikace, a mezi některými i výměna repertoáru i hudebníků a časté vzájemné hostování.

²⁶⁶ Laušević 2007

²⁶⁷ „Performing Balkan music can be considered a safe enterprise, even for beginners. (...) The outside world is largely unfamiliar with the repertoire and styles, and audiences are usually fascinated by the newness of the sound, rhythms, harmonies, and instruments.“ Laušević 2007, str. 44

Jak se dělá *balkán*

Předkládaná kapitola ukazuje, jakým způsobem čeští hudebníci ve svém hudebním *balkánu* vytvářejí představu Balkánu. Jejich jak hudební, tak nehudební reprezentace je založena na imaginaci a stereotypizaci, kdy se prostřednictvím svých vystoupení a hudby snaží vyvolat představu „jiného“ či dokonce „exotického“. K tomu využívají primárně hudební prvky a práci se zvukem, avšak také prvky nehudební, zahrnující sociální rovinu performance. Zdůrazňování rozdílů a podpora imaginace Balkánského poloostrova jako exotického a jiného, je zde chápána prostřednictvím konceptu stereotypizace, který *balkán* obohacuje o charakteristiky spojené s jemu přisuzovanými stereotypy.

Exotizací hudby tak, aby zněla jako „balkánská“, se zabývala Aleksandra Marković ve své publikaci věnované tvorbě Gorana Bregoviće. Její teze, týkající se Bregovićovy tvorby, je naprosto použitelná pro přístup českých hudebníků: „*Vzhledem k tomu, že Bregović záměrně mění své rockové a popové melodie do podoby, která je mezinárodně vnímána a prodávána jako "balkánská hudba", mohou být změny, provedené na úrovni hudby, považovány za nositele balkánské kultury. Tyto změněné melodie užívající „balkánský kód“²⁶⁸ získávají označení „Balkán“, který je tak prodáván publiku.*“²⁶⁹ Na úrovni posluchačů se imaginaci Balkánu věnuje Mirjana Laušević, která se zabývala komunitou tzv. Balkanites, amerických hudebníků, tanečníků a posluchačů hudby z Balkánského poloostrova. Pro ně byla hudba z Balkánu vyjádřením něčeho tradičního, přirozeného, spontánního a komunitního. Vystupovaly především nehudební hodnoty, které Balkán umisťovaly do prostředí dávného, předmoderního, ještě nezkaženého světa, spojené s představou Balkánu jako kulturně bohatého a opravdového (na rozdíl od kultury americké).²⁷⁰

²⁶⁸ V originále „Balkan code“ – odkazuje na Slobinovo code-switching. Slobin 1992:2, in Marković 2012, str. 153

²⁶⁹ Marković 2012, str. 153

²⁷⁰ Na základě sesbíraných rozhovorů Laušević nalezla několik motivů, proč američtí hudebníci hudbu z Balkánu provozují. Názory se pohybovaly v širokém spektru, nicméně ve všech se objevoval pocit melancholie po čisté, „tradiční“ minulosti, předcházející komerci a korupci, doby sdílených hodnot a rodiny. Laušević 2007, kapitola „*Why Balkan*“, str. 51–68.

Ve všech těchto případech je záměrem hudebníků to, aby výsledný efekt zněl trochu jinak než „běžná západní hudba“. Výsledek takového zvuku má západního posluchače, zvyklého na jiný typ zvuku, přitahovat.²⁷¹ Hudba musí být pro posluchače zároveň stravitelná – musí tedy využívat toho, na co je zvyklý. Proto dochází ke kombinaci „jiného“ zvuku s atributy, které vychází západnímu posluchači vstříc.²⁷² Takovými atributy jsou například samotný kontext – koncertní provedení namísto performancí popsanych v kapitole 3.3.1. (Live music). S tím souvisejí i prostory, kde se koncerty odehrávají a jejich uspořádání, přítomnost zvukové aparatury a také způsob, jakým je performance vedena a jak hudebníci s publikem komunikují. Dalšími atributy jsou použité hudební nástroje – na jedné straně ty, které si Západ asociuje s příslušným stylem nebo náladou (trubky, klarinet), na straně druhé nástroje s world music běžně nespojované (violloncello, viola, příčná flétna).

5.1 Zvuková reprezentace Balkánu

Ty nejvýraznější hudební prvky, které naplňují imaginaci Balkánu zvukově, představím prostřednictvím analýzy. Jsou jimi zejména bohatá ornamentika, nezvyklé rytmy, specifické melodické postupy, vícehlasy zahrnující prodlevy a úzké intervaly, „špinavost“ zvuku či záměrná nepreciznost ve hře a také hudební nástroje, s *balkánem* spojené. Zvukově *balkán* podporuje také jazyk, v němž jsou písně zpívány (srbština, makedonština, bulharština, bosenština, chorvatština, také rumunština, řečtina, maďarština či romština). V rovině nehudebního projevu to jsou vizuální prvky, zejména oblečení – barevné oděvy, černé klobouky, nebo způsob vystupování – tanec na stolech nebo hra v hledišti mezi publikem. Těmto bude věnován prostor níže, v kapitole 5.2.

Při hudebním rozboru jsem se soustředila na písně v té podobě, v jaké jsou nahrané českými skupinami (*Džezvica* – Put putuje Latif-aga; *Gothart* – Jovano, Jovanke; *Oranžáda* – Kalasnjikov; *Jazzbalk* – Bre Petrunko).²⁷³ Pro analýzu byly vybrány takové písně, v nichž se vyskytují výrazné hudební prvky, podporující imaginaci *balkánu* jako exotické hudby. Tyto prvky jsou přítomné i v písních dalších kapel českého *balkánu*, jejich kombinace ale není systematická a nemusíme se s nimi setkat v každé z písní daného interpreta.

²⁷¹ Srov. Buchanan 2006, in Markovič 2012

²⁷² Proto se např. neprodávají nahrávky etnomuzikologů, ale world music.

²⁷³ Nahrávky jsou přiloženy na CD.

5.1.1 *Džezvica*: Sevdalinka Put putuje Latif-aga (Bosna)

Sevdalinky jsou bosenské městské lidové písně. Název v překladu znamená „touhu“, „milostné vzplanutí“ či „strast“. Nejčastějším námětem jsou milostné příběhy v prostředí osmanských měst v Bosně. Mimo toho také vyprávějí o životě v obchodních a řemeslnických uličkách bosenských měst, příběhy historických postav či událostí. Hudebně se vyznačují mírným tempem, melismatickou melodií obohacenou bohatou ornamentikou a častými sníženými druhými a šestými stupni. Rytmus písně je přizpůsoben textu (pauzy pro nádech, významové pauzy), i délka taktů se může v rámci jedné písně lišit. Metrická struktura veršů zahrnuje dvou až tříslabičná metra, s přízvukem na první slabice.²⁷⁴ V textech je časté užití tureckých slov.

Zdroje

České kapely čerpají inspiraci pro svůj *balkán* většinou prostřednictvím webů, ať je to server Youtube, nebo nejčastěji používané databáze www.dunav.org nebo www.tousauxbalkans.com. Další častou praktikou je napodobování jiných kapel v rámci soundscape.²⁷⁵ Konkrétní praktika skupiny *Džezvica* vychází z toho, že některý z členů přinese notovou transkripci písně, a poté, pokud se skupině píseň zalíbí, začnou dohromady vytvářet aranž.

„K písni „Put putuje Latif aga“ jsme přišli tak, že Petra, která byla na výzkumném pobytu v roce 2010 v Bosně, si bosenskou hudbu zamilovala. Následně jsme od ní dostali notový přepis, včetně meziher. Důvod, proč jsme píseň přijali, byly nápadné púltóny, které nám zněly zvláště, *jinak*.“ (neformální int. s JV, říjen 2017)

Nejnámějším interpretem, u něhož se skupina inspiruje při výběru repertoáru, je bosenská skupina *Mostar Sevdah Reunion*. PK, která do kapely přinesla analyzovanou píseň, se touto verzí inspirovala.²⁷⁶ Další kapelou, která píseň v rámci soundscape hraje, je skupina *Fekete Seretlek*.²⁷⁷ Její aranž je zcela odlišná, jak od bosenské skupiny, tak od úpravy skupiny *Džezvica*.

²⁷⁴ Kotvová 2013

²⁷⁵ Informace o zdrojích jsou převzaty z rozhovorů se členy kapel, viz kapitola 4.

²⁷⁶ Z neformálního rozhovoru s PK, květen 2017.

²⁷⁷ Nahrávka přiložena na CD.

Hudební rozbor

Put pu-tu - je La - ti-fa - ga
 Put pu - tu - je La - ti-fa - ga
 Sa - ja - ra - nom Su - lej - ma - nom
 Sa - ja - ra - nom Su - lej - ma - nom
 Sa - ja - ra - nom Su - lej - ma - nom

Obr. 5.1: Píseň Put putuje Latif-Aga (*Džezvica*)

Tato píseň je analyzována především proto, že se v ní vyskytuje tónová řada, některými autory označovaná jako „cikánská stupnice“.²⁷⁸ S takovou stupnicí, která se vyznačuje tím, že má snížený druhý a šestý stupeň, se setkáváme v lidových písních jak na Balkánském poloostrově, ale i Maďarsku, na Moravě i v romské hudbě.

Obr. 5.2: „Cikánská stupnice“

Píseň je vedena v pravidelném metru 4/4 v mírnějším tempu. Sloky a mezihry spolu vzájemně kontrastují, jak tempem, tak svou dynamikou; sloky zní v mírném tempu a tišší

²⁷⁸ Jde však o označení zastaralé a v současné hudební teorii již nepoužívané. Termín převzat od J. Kofroně (Kofroně 1991)

dynamice, zatímco mezihry, včetně přede hry, jež tvoří stejné téma (takty 17–24), je v rychlejším tempu a silné dynamice (hlasitosti). Zatímco textová část písně je původní bosenskou sevdalinkou,²⁷⁹ mezihra je autorským počinem skupiny.

Jedná se o písňovou formu, tvořenou třemi částmi: **a** (takty 1 – 8), **b** (9 – 16) a **c** (17 – 24). Melodie se v částech **a** a **b** opakuje po čtyřech taktech, s tím, že často dochází k melodickým variacím (např. takty 3 a 7 nebo 9 a 13, 11 a 15). V přepisu jsou znázorněna melismata, tedy zpěv jedné slabiky na více tónů (takty 2, 4, 5, 6 a další), a další melodická ornamentika (takty 7, 13, 15). Ornamentika se v každé produkci písně liší, a to jak svou podobou, tak umístěním.

Pokud se týče harmonické struktury písně, je píseň vedena v tónině harmonické c moll, vyznačené tóny c de es f g as h c.



Obr. 5.3: Mezihra flétna – „cikánská stupnice“ takty 1-2

Transkripce zobrazuje část mezihry, kterou k písni vytvořila sama kapela (tedy nebyla přejata). Zdůrazněním nezvyklé tónové posloupnosti („cikánská stupnice“) tak podporuje imaginaci bosenské písně jako orientální.

Zpěv je jednohlasý, v nahrávce zastupován ženským mezzosopránem. Nástrojové obsazení písně tvoří viola, violoncello, kytara, darbuka a flétna (která se přidává až v závěrečné části písně). Violoncello zastupuje na jedné straně basovou linku, zároveň jej lze slyšet i v polyfonním doprovodu pod zpěvem, a především v mezihrách. Violu slyšíme především

²⁷⁹ Viz nejčastěji používané nahrávky na serveru youtube – skupina Mostar Sevdah Reunion <https://open.spotify.com/track/7pDS5JrHvQcQZuN1CRFKIT?si=WYsJ3E79SgmiHHBCI5iv> w přístup 20.1.2018

v mezihrách, kdy hraje hlavní téma. Pod slokou polyfonicky doplňuje linku zpěvu. Darbuka hraje v pravidelném osmidobém rytmu s důrazy na 1., 4. a 7. dobu.

Pokud se týče shodných prvků s bosenskou sevdalinkou, jak ji lze slyšet v podání skupiny *Mostar Sevdah Reunion*, nahrávka skupiny *Džezvica* se shoduje textem i melodickou linkou, včetně ornamentiky. Rytmičtější české skupiny je rychlejší. České mezihry jsou naléhavější a zdůrazněním snížených druhých a šestých stupňů podtrhují exotické vyznění písně.

Text písně

Texty jsou v analýzách písní uvedeny proto, aby ukázaly, o čem písně jsou. Jedná se tedy především o ilustraci obsahové stránky písně. V naprosté většině se jedná o lidové písně s milostnou tematikou či nostalgickou náladou. Dále je zajímavá přítomnost tureckých výrazů, nejen v této, ale i dalších písních, jak bude ukázáno níže (kapitola 5.2.2).

Píseň vypráví o putování Latifa-agy (aga je označení vyjadřující titul civilního nebo vojenského úředníka, lze přeložit jako „pán“) se svým přítelem, kdy spolu Latif a Sulejman rozmlouvají o tom, jak se jim stýská po městečku Banja Luka a životě v něm (v písni mluví o oslavách a laškování). Nejde tedy o píseň výlučně milostnou, jak je u sevdalinek nejčastějším námětem, vyznění textu je nostalgické.

Kontext písní dává skutečný příběh Latifa-agy Tetariće (1884-1957) a jeho přítele Sulejmana, kteří opustili Bosnu, kde žili (poblíž Banja Luky) a odešli do Turecka, což byla častá praktika muslimské populace v Bosně po rakousko-uherské anexi Bosny v roce 1908. Sulejman zůstal v Turecku, kde sloužil v turecké armádě během první světové války, poté se tam oženil, stal se obchodníkem a později si otevřel továrnu na hrnce. Oproti tomu Latif-aga se vrátil do Bosny, kde byl mobilizován rakouskou armádou při vypuknutí první světové války. Celý bosenský regiment byl poslán na východní frontu a vojáci z Banja Luky vytvořili dohodu o vzdání se Rusku. Latif-aga se tak účastnil Říjnové revoluce a občanské války v Rusku. Do Bosny se vrátil v roce 1922, kde se vrátil k rodinné tradici obchodníků. Podle jeho vnuka to byl srdečný a respektovaný muž, kterého si lidé cenili pro jeho charakter a pracovitost.²⁸⁰

Text písně je v bosenském nářečí s použitím turcismů (níže v textu tučně zvýrazněná slova). Turecká slova podle Kuby mají zejména estetickou úlohu, působí jako pleonasmy, zdvojující již řečená slova tureckým zněním.²⁸¹ Někdy se vyskytují i jen jako citoslovce („bre!“ – běda; „more“ – nuž), nebo k dokreslení nálady („aman“ – milost; „džanum“ – duše). Takové

²⁸⁰ Zdroj <http://lyricstranslate.com/en/put-putuje-latif-aga-latif-aga-traveling.html> přístup 20.1.2018

²⁸¹ Kuba 1953, str. 641

výrazy pak mívají i v nápěvu zvláštní melodii, která se od nápěvu písně liší. Turcismy se nevyskytují pouze v sevdalinkách, ale i písních dalších národů, jak bude znázorněno v textu písně „Jovano, Jovanke“ (makedonská), analyzované níže. V písni Put putuje Latif aga se turcismy vyskytují na místě běžných výrazů („teferica“ – oslava, „akšikluka“ – koketování). Podle Kuby mají takové výrazy zvýšit „zvonivost mluvy a vyzvihnout poetickou cenu písně.“

Put putuje Latif aga
sa jaranom Sulejmanom

Putuje Latif aga
se svým přítelem Sulejmanem.

Moj jarane Sulejmane
jel' ti žao Banja Luke

Můj příteli, Sulejmane,
stýská se ti po Banja Luce?

Banjalučkih **teferica**
kraj Vrbasa **akšikluka**

Po oslavách v Banja Luce
po koketování u řeky Vrbas.

Poslední dvě sloky je možné najít v množství variací, v nichž text vyjadřuje jednotlivosti, po kterých se Latifovi a Sulejmanovi může stýskat. Takovými věcmi jsou například reálie, zahrnující konkrétní historické osoby. Kapela *Džezvica* toto však už nezpívá, vzhledem k neznalosti daných osob a kontextu.

I **tekije** Haž'kadiče,
i **jalije** Tetarića?

A po hrobu Haž'kadiče,
po ničemovi Taterići,

Kul-mahale Dervišica,
akšamluka kraj Vrbasa

po čtvrti Dervišica,
a po západech slunce na kraji řeky Vrbas.

„Cikánské stupnice“

Tyto stupnice jsou v lidových písních na Balkánském poloostrově přítomné ve velké míře. Už Ludvík Kuba na takové stupnice narazil při svých etnografických cestách. Nazývá je však jako „orientální“. To, že se jedná o shodnou stupnici, ukazuje její popis, stejně jako v „cikánské stupnici“ se objevuje snížený II. a VI. stupeň. Kuba přítomnost „orientálních stupnic“ argumentuje jako pozůstatek tureckého vlivu: „*Vztahy jihoslovanské písně k evropskému turectví byly nejen těsné, ale i důvěrné a přátelské – třeba píseň svými slovy hlásala často opak a pěla o nepřátelství k půlměsíci; neboť muslimství umělo nejen zbrani*

porážeti, ale ještě více kouzlem své kultury získávají.“²⁸² Jak Kuba uvádí, i jak jsme se v textových ukázkách písní mohli přesvědčit, písně užívají množství turcismů, které se v některých písních odrazily i po hudební stránce, jak Kuba uvádí dále „...právě ona místa nápěvu s tureckým textem vnášejí v hudební stránku písně orientální živel. (...) Po jasné tvrdé tónině se srbským textem následuje přípěv s jemnou, však teskně vášnivou melodií v orientální tónině.“²⁸³

„Cikánské“, neboli „orientální stupnice“ jsou českými balkánskými kapelami užívány zejména pro svůj poslechově nezvyklý až exotický charakter, často podpořený asymetrickými rytmy.

Použití těchto stupnic je možné slyšet u většiny skupin ze všech kategorií soundscape *balkán*, folk, dechovka i balkan beats.

5.1.2 *Gothart*: Lidová píseň Jovano, Jovanke (Makedonie)

Tato píseň je v analýze uvedena kvůli specifickému asymetrickému rytmu, jenž je dalším z charakteristických prvků, které hudebníci soundscape *balkán* ve své imaginaci využívají. Zároveň se jedná o balkánský „evergreen“. Téměř každá (nejenom) česká skupina, která má ve svém repertoáru písně z Balkánu, tuto píseň hraje.²⁸⁴

Původ písně

Písně, které bychom dnes označili názvem „makedonské“, pocházejí z území původní oblasti Makedonie, která se nyní nachází na území států Makedonie (dříve jedné z republik Jugoslávie), Řecka a Bulharska. Mnohé nejznámější písně pochází z Vardarské Makedonie (tj. dnešní Makedonie), o čemž svědčí geografické reálie (např. řeka Vardar v písni Jovano, Jovanke). Obyvatelstvo původní oblasti Makedonie pod nadvládou Osmanské říše bylo národnostně nevyhraněné a územní nároky tak vznášeli Bulhaři, Srbové i Řekové. Jazykově je ovšem obyvatelstvo jednoznačně nejbliže Bulharům. Neurčitý původ dává písním neurčité zařazení, ze strany Bulharů jsou písně pokládány za bulharské, zároveň Makedonci za makedonské.

Situaci dokresluje úryvek z rozhovoru s TR:

²⁸² Kuba 1953, str. 639

²⁸³ Tamtéž, str. 645

²⁸⁴ Píseň lze slyšet i skupin, které se neprofílují primárně jako *balkán*, například skupina *Rejbele*, kombinující ve své tvorbě klezmer, *balkán* a další lidové písně. Na CD je přiložena píseň v podání skupiny *Gothart*, *Džezvica* a *Rejbele*, které verzi *Gothartu* kopírují.

TR: „Co se týče bulharských písniček, které mám rád, jsou to ‚Rosni mi rosni rosice‘, ‚Makedonsko devojče‘, ‚Prituri sa planinata‘, ‚Kude si vjarna ti liubov narodna‘, ‚Lale li si zyumbiul li si‘, ‚More sokol pie‘, ‚Ah kude e moito libe‘ a další.

AL: „A proč myslíš, že Makedonsko devojče, Prituri se či More sokol pie, v nichž se zpívá o makedonské geografii (řeka Vardar), jsou bulharské písně?“

TR: „Protože Makedonie byla součástí Bulharska.“ (neformální int. s TR, říjen 2017)

Sporné zařazení písní dokládají i zpěvníky lidových písní. Zatímco bulharský taneční spolek Pirin píseň Jovano, Jovanke zařazuje pod písně bulharské,²⁸⁵ databáze lidových písní Balkánu Dunav píseň uvádí jako makedonskou.²⁸⁶ Ani hudební charakteristiky písní nehovoří o konkrétním zařazení, neboť i v tomto ohledu se národy prolínají, oběma patří specifický rytmus i tonalita, jazyky obou jsou podobné a v písních často zaměňované. I samotné skupiny často mají problém s jejich zařazením a často bývají na koncertech posluchači opravovány.²⁸⁷

Lidové písně Bulharska, resp. Makedonie jsou založeny na veršované lidové tvorbě, v níž texty tvoří s melodiemi neoddělitelný celek. Lidové písně se liší dle námětu (na písně rituální, historické, hrdinské, milostné či humorné). Nejčastěji užívanými nástroji bývá flétna kaval, dudy (gajda), gadulka (strunný nástroj) a buben.

Píseň Jovano, Jovanke je, podobně jako Put putuje, oblíbenou písní, zařazenou do repertoáru mnoha ne-balkánských kapel. Transkripce vychází z nahrávky skupiny *Gothart*.

²⁸⁵ Pirin 2007

²⁸⁶ Zdroj www.dunav.org, přístup 2008

²⁸⁷ K tématu více v následující kapitole 6. Často jsme opravováni, když uvedeme, že je nějaká píseň bulharská, že se jedná o píseň makedonskou. Takové opravy přicházejí pouze od migrantských posluchačů, např. DL: „*Libí se mi, že lidi jako vy o to máte zájem, to, co děláte, to je pro mě balkánská hudba. Sice musíte ještě rozlišit mezi bulharským a makedonským, ale to jsem už říkal.*“ Rozhovor s DL, leden 2016

Hudební rozbor

D Eb D D
 6 Eb D D
 12 Gm F
 17 Eb
 20 D Eb D Eb D

Jo - va - no,
 Jo - va - ke Kraj Var da - rot se - diš mo - ri be - lo plat - no
 be - liš be - lo plat - no be - liš, du - šo,
 sr - ce mo - je Jo - va - no.

Obr. 5.4: Transkripce písně Jovano, Jovanke (Gothart)

Každá sloka začíná melismatickým oslovením Jovany, kdy jedno slovo „Jovano“, resp. „Jovanke“ (ve formě oslovení) je zpíváno na několik různých tónů not. Píseň plyne v 7/8 metru, jedná se o asymetrické metrum aksak v počítání 3 + 2 + 2 s údery darbuky na 1., 4. a 6. dobu. Píseň skupina hraje v klidném tempu. Písňová forma je tvořena třemi částmi **a** (takty 1–9), **b** (10–13) a **c** (14–23), které se v písni střídají následovně: **a, b, c, c**.

Píseň je zapsána ve stupnici g moll harmonické, vyznačené tóny g a b c d es fis g. Je zapsána ve dvojhlase, ve kterém ji můžeme slyšet i v nahrávkách „tradiční makedonské hudby“, dostupných na serveru Youtube.²⁸⁸ Druhý hlas, zapsaný tercií nad prvním, jej paralelně kopíruje. Použití vícehlasů je ostatně v bulharské hudbě velmi časté, nejen v případě sborové hudby. Časté je použití prodlevy, spodního hlasu, zůstávajícího na základním tónu stupnice. Tento hlas vychází ze zvuku dud, nástroje, který se v bulharské hudbě vyskytuje často. Obě píšťaly jsou stejné zvukové výšky, jedna ale slouží pro nižší tón, který stále drží, zatímco druhá zastává melodickou linku. Držený tón se nazývá prodleva na tónice. Kuba shrnuje: „*Prodleva se v lidu udržela jen u dud, na Balkáně je všeobecná všude, kde se nástrojová hudba chce povznést k vícehlasosti.*“²⁸⁹ Tomuto prvku je věnován prostor v další analyzované písni (5.2.4).

²⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=FLPXHfZY9Ws> Přístup 28.2.2018

²⁸⁹ Kuba 1953, str. 694

Skupina *Gothart* píseň hraje v nástrojovém obsazení: mužský dvojhlasý zpěv, kytara, dudy, klarinet, housle, kontrabas a darbuka. Klarinet zastupuje melodickou linku v mezihrách a předejře. Jeho melodie je ornamentická. Ve druhé části předejry (shodná s melodií sloky) se ve druhém hlase přidávají housle. Hraje za doprovodu kytary a darbuky. Zpěv začíná v unisonu v melismaty tvořené částí **b** „Jovano, Jovanke“. V části **c**, tvořící textové tělo písně, již zní mužský dvojhlas. První, hlavní linka v nižší poloze, o tercii výše druhý doplňující hlas. Oba ve stejné intenzitě. Před třetí slokou se v mezihře přidávají dudy, hrají melodii. Na sloku utichají.

Nahrávka kopíruje lokální makedonské nahrávky, pokud se týče melodické linky, klarinetového sóla, ornamentiky i rytmu.

Text písně

Píseň *Jovano, Jovanke* je milostná píseň. Vypráví o dvou milencích, Jovaně a jejím milém, jenž vystupuje v roli vypravěče a jeho jméno neznáme. Jejich lásce není přáno, Jovanina matka ji příliš nepodporuje a Jovanu nechce za milým pustit. V písni se vyskytuje toponymický název *Vardar*, poukazující na řeku, protékající dnešní Makedonií a Řeckem. Text písně je v makedonštině, s použitím turcismů (výraz *mori*), které plní roli rytmické výplně veršů.

Jovano, Jovanke,
Kraj Vardarot sedíš, mori,
belo platno beliš,
se na gore gledaš, dušo,
srdce moje, Jovano

Jovano, Jovanke,
Sedíš na bředu Vardaru,
pereš bílé prádlo,
díváš se na horu, moje milá,
srdce moje, Jovano.

Jovano, Jovanke,
jas tebe čekam mori
doma da mi dojdeš
a ti ne doadaš dušo
srce moje Jovano

Jovano, Jovanke,
čekám na tebe,
až přijdeš ke mně domů.
A ty nepřicházíš, moje milá,
srdce moje, Jovano.

Jovano, Jovanke,
tvojata majka mori
tebe ne te pušta
kaj mene da dojdeš dušo

Jovano, Jovanke,
Tvoje matka
tě nechce pustit,
abys za mnou přišla, moje milá,

Skupiny variují použití veršů, můžeme se tak setkat s různým pořadím veršů v první sloce, jak je slyšet na ukázkách skupin *Gothart*, *Džezvica*, *Rejbele* a neznámého interpreta „tradiční makedonské písně“. Význam zůstává stejný a jde o úpravu nepatrnou.

Metrická asymetrie – aksak

V této písni je přítomné asymetrické metrum v etnomuzikologii nazývané aksak, se kterým se můžeme setkat zejména v arabsko-islámské hudební tradici, ale i v hudbě jihoslovanské. Pro západní ucho, uvyklé naprosté dominanci dvou-, tří- a čtyřdobých meter, je rytmická asymetrie velmi nezvyklá.

Zatímco termínem „rytmus“ jsou označovány časové odstupy mezi jednotlivými zvuky, resp. jejich délka, pojem „metrum“ označuje pravidelné střídání přízvučných a nepřízvučných dob, tedy jejich dynamickou hierarchizaci. V západní notaci se metrické jednotky obvykle vyznačují jako takty. Zatímco pro západní hudbu jsou běžné dvou-, tří- a čtyřdobé takty (a tedy metra), ve většině mimoevropských hudebních tradic jsou častá metra mnohem komplikovanější. Asymetrická jsou typická zejména pro hudbu arabsko-islámskou. Dodejme ovšem, že bývá pojem „metrum“ v literatuře často nahrazován běžnějším výrazem „rytmus“.²⁹⁰

Zkoumáním metrické asymetrie se v minulosti zabývalo množství badatelů na poli folkloristiky, muzikologie i etnomuzikologie, mezi nejznámější patří Béla Bartók, Ludvík Kuba a Constantin Brăiloiu. Bartók asymetrické metrum, vyskytující se na Balkáně, nazývá jako „bulharský rytmus“, a to z toho důvodu, že v Bulharsku je zastoupen nejhojněji. „*Koncentrace asymetrických rytmů je v rámci Balkánského poloostrova největší na území dnešního Bulharska. (...) Metrorytmická stavba tradiční lidové hudby je tím složitější, čím více se vzdalujeme středu kontinentu a blížíme se jeho jihovýchodní výspě.*“²⁹¹ Takto na severu Balkánského poloostrova se ve sbírkách písní neobjevují s asymetrickým metrem žádné, směrem na jih, k Makedonii, Bulharsku, Řecku a Turecku jsou již zastoupeny v hojném počtu.

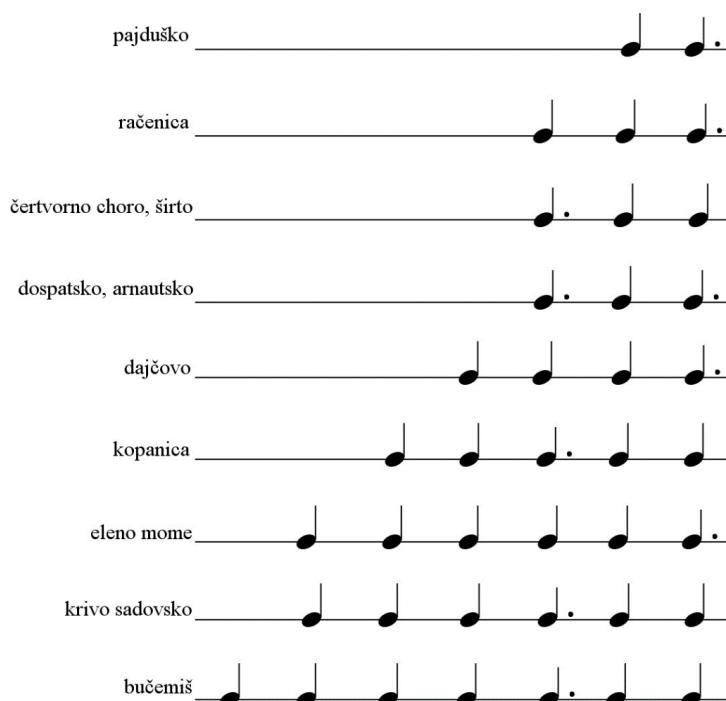
Termín aksak proslavil rumunský etnomuzikolog Constantin Brăiloiu v polovině dvacátého století. Termínem tak nahradil doposud používaný název „bulharský rytmus“, který příliš upínal pozornost k Bulharsku, které však není výlučným místem výskytu této asymetrie.

Aksak se v písních vyskytuje v několika různých podobách, jak ukazuje obrázek 5.6: Bulharská taneční metra. Nejčastější podobou v rámci českého *balkánu* je sedm dob v jednom

²⁹⁰ Např. Bečev 2013, Kuba, Brăiloiu 1951, Kuba 1953, Pirin 2007, Sedlák 2016

²⁹¹ Bečev 2013, str.121

taktu, označované jako 7/8. Rozloženě lze takové metrum vnímat jako kombinaci krátkých (složených ze dvou osmin) a dlouhých dob (složených ze tří osmin) – např. jako 2+2+3, nebo naopak 3+2+2.



Obr. 5.5: Bulharská taneční metra²⁹²

Pro zjednodušení a větší přehlednost jsou metra označována názvy tanců, které jsou v těchto metrech vedeny. Jedná se o tance kolové, tzv. chora. Stejným způsobem, jak byl popsán nejčastěji se vyskytující metrum 7/8 (tance „račenica“ nebo „čertvorno choro“) jsou zobrazeny i ostatní: Pajduško choro (5/8), které lze rozloženě vnímat jako 2+3; Dajčovo, Kjuček (9/8) lze s posloupností kombinace metrických dílů třídit několika možnými způsob: 2+2+2+3 nebo 3+2+2+2; Kopanica (11/8) je posledním častěji se vyskytujícím metrem s kombinací dílů 2+2+2+2+3, nebo 3+2+2+2+2 nebo s delším dílem uprostřed jako 2+2+3+2+2. Další metra – Eleno mome (13/8), Krivo sadovsko (13/8), Bučemiš (15/8), znázorněny na obrázku, odpovídají názvům tanců, které se vyskytují méně často, v repertoáru českých skupin jen výjimečně, až vůbec.

Asymetrická metra (především 7/8, ale také 9/8, 11/8 nebo 5/8) se vyskytují především u skupin kategorie folk. Asymetrické metrum lze chápat jako jakousi „vstupenku“ hudebníků do soundscape *balkán*. Přestože je v takovém metru vedena naprostá většina bulharských,

²⁹² Pirin 2007, str. 8

makedonských a řeckých písní, je pro české cítění nezvyklé a hudebníkům nějakou dobu trvá, než se s ním sžijí. I z toho důvodu dochází k migracím perkusistů a bubeníků mezi skupinami, a to i v kategorii dechovka.²⁹³

5.1.3 Oranžáda: Kalasnjikov (Goran Bregović)

Tuto píseň analyzuji kvůli specifické nástrojové aranži, která v českém prostředí naplňuje představu *balkánu* nejčastěji. Jsou to žestě – trubky, pozouny a eufonia, které si Češi spojují s takovou hudbou, kterou označují jako *balkán*. Za silnou podporou stereotypu stojí dechovky, které přijíždějí do Čech koncertovat – rumunská dechovka *Fanfare Ciocarlia*, dechovka *Marko a Bobana Markoviće* i multinástrojové soubory Gorana Bregoviće a Emira Kusturici. Tyto koncerty jsou mediálně mnohem známější a více propagované než například skupiny v kategorii lidové hudby. Podobně je tomu i s českými interprety, české balkánské dechovky tvoří především profesionální hudebníci, pro něž je *balkán* zdrojem obživy. Jejich koncerty jsou časté a zahrnují početně velká publika (více v kapitole 4.2).

Dechové soubory se skládají z dechových nástrojů, z nichž každý plní jinou roli. Melodický nástroj (klarinet, saxofon, trubka) hraje melodii písně a další hlasy. Harmonický střed tvoří eufonia, většinou je lze slyšet na tzv. dvojce,²⁹⁴ druhých dobách (kontrách). Basovou linku tvoří tuby a rytmiku bicí nástroj (velký buben, bicí souprava). Takovou aranž lze dle slov hudebníků vytvořit téměř z jakékoliv písně:

„Děláme úpravy písniček, které ale nejsou naše. To jsou prostě lidovky, jako kdybys hrála ‚Běží liška k Táboru‘, akorát že přidáš rytmizaci, a to barevně upraviš pomocí nástrojů.“ (int. s LS, listopad 2015)

České dechovky se inspirojí romskými balkánskými dechovkami, zároveň své úpravy fúzují s další hudbou (swing, pop, disco, folk). I přesto, že bývají přítomné další nástroje (housle, zpěv), základem je vždy dechová sekce s uvedenými rolemi. Kromě inspirace či přebírání repertoáru balkánských kapel je i jejich performance specifická, ve srovnání s jinými soundscapes českého *balkánu*. Zdůrazňují živelnost, rytmičnost a „špinavost“ zvuku, zároveň se však jedná o technicky schopné a vzdělané hudebníky. V repertoáru jsou na jedné straně převzaté písně (např. Mesečina, Kalašnikov, Bubamara). Na straně druhé repertoár obsahuje

²⁹³ Nejčastějším metrem v dechovce je 9/8 s dělením 2+2+2+3, 2+2+3+2 (označován jako „gypsy nine“ – Buchanan 2007), metrum 4/4 či 7/8. Jeho hlavní charakteristikou je synkopická první doba zodpovědná za rytmický groove. I druhá doba bývá akcentována a někdy i synkopována. Více viz Buchanan 2007c, in Marković 2012, str. 162

²⁹⁴ Termín Marković 2012, str. 161

písň autorské (s českým či anglickým textem). Repertoáru zůstává označení balkánská dechovka.

Píseň Kalasnjikov [kalašnikov] je připisována Goranovi Bregovićovi jako autorská. Díky němu se její melodie, společně se skladbou Mesečina a Bubamara, stala nosnou značkou hudebního stylu *balkán*. Podle Marković nutně patří do repertoáru těch kapel, které chtějí svému repertoáru dát označení *balkán* nebo „gypsy“. Jak uvádí Marković a bude zmíněno v následující podkapitole, můžeme se často setkat se spojením „gypsy dechovka“. Pokud však existuje něco jako „gypsy dechovka“, musí existovat nějaké charakteristiky, které takovou hudbu vymezují tak, aby zněla „gypsy“. Mohou jimi být např. specifická intonace, barva hlasu, vibrato nebo trylky.²⁹⁵

bum bum bum bum bum ka-na naj puc puc he ja

5 dev-la ta dev-la ča-je gad že ri dev-la dev-la pa-var-če-po-vo-li

9 jekh baro ka-laš-ni-kov ka-laš-ni-kov

13 ka-laš-ni-kov ka-laš-ni-kov eee-eee-ee-ee

Obr. 5.6: Melodie skladby Kalašnikov (*Oranžáda* – Clarinet in B)²⁹⁶

²⁹⁵ Marković 2012, str. 164

²⁹⁶ Transkripce dle Michala Vejskala

The image shows a musical score for five instruments: Trubka (Trumpet), Klarinet (Clarinet), Altsaxofon (Alto Saxophone), Eufonium (Euphonium), and Tuba. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The Trubka and Klarinet parts are in the treble clef, while the Altsaxofon, Eufonium, and Tuba parts are in the bass clef. The Eufonium part is split into two staves. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

Obr. 5.7: Část transkripce partitury skladby Kalasnjikov (Oranžáda)²⁹⁷

²⁹⁷

Transkripce dle Michala Vejskala

Hudební rozbor

Nahrávka skupiny *Oranžády* odpovídá Bregovićovu originálu.²⁹⁸ Rytmus písně je založen na střídání těžkých (hraje tuba) a lehkých dob (trubky a eufonia). Marković tuto praktiku nazývá „dvojka“, kdy dvojka „je spojována s energií, pohybem, lehkostí složitých kroků, hravostí, a sexuálními narážek.“²⁹⁹ V českém prostředí lidové hudby dvojka znamená „kontry“, rytmické přízvuky, znějících na lehkých dobách. „Dvojka“ je rozšířená v dechové hudbě v Srbsku, jde o srbskou verzi tzv. *novokomponované* hudby. Nevyskytují se zde tak často asymetrické rytmy, přítomné v jižní části Balkánu. Jedním z důvodů může být i to, že se na takové rytmy hůře tančí (alespoň v případě zahraničního publika, pro něž je tato hudba určena především).

Rozdíl mezi lidovými písněmi a jejich úpravami je dobře vidět v jejich formě. Zatímco lidová píseň, založená na textu, plyne po slokách, její úpravy mají mnohem vyvinutější strukturu, jak například ukazuje Bregovićova skladba *Kalasnjikov*, jejíž forma vychází z pop music. Střídají se sloky a refrény, jsou spojovány mosty a instrumentálními sóly. Píseň začíná předehrou trubky ve volném metru. Eufonia a tuby drží dlouhý tón, než sólo odezní. Sólo je improvizované (v partituře zapsané „solo ad lib.“) ve 4 taktech. Poté zazní pokřik „*Cigani! Juris!*“ (Cigani, nabijte (zbraně)!) a od této chvíle píseň zní ve 4/4 metru v rychlém tempu za střídání těžkých a lehkých dob, jak je popsáno výše.

Skladba je rozdělena na čtyři části A, B, C, D s formou A, A, B, A, A, C, A, A, D, kdy části C a D jsou variacemi B. V úvodu je krátká předehra ve volném metru. V rámci části 1 se setkáváme s odlišnými nápěvy, **a** (na text „*boom, boom, boom, boom, boom,*“ celkem se v písni objeví osmkrát), **b** s nápěvem „*kalašnikov*“, vyskytující se v písni třikrát. Struktura písně je založena na střídání částí a variováním. Jeví se tím složitější než předchozí analyzované lidové písně. Jak bylo zmíněno, taková struktura poukazuje na uměle vytvořenou skladbu spíše než na píseň lidovou. Odpovídá tomu i text písně.

Každá z osmi slok začíná stejnou frází „*boom boom boom...*“, v závěru je však přidán jiný dovětek, který je v romštině (což ukazují výrazy jako „*devla*“ (bože), „*čaje, žužije,*“, „*jekh baro*“, nicméně vyskytuje se i množství vytvořených slov a slabik beze smyslu. Dále se setkáváme s místními názvy srbských měst (*Dalakovac, Markovac, ...*) a zmínění dvou srbských jmen (*Zoki, Zorica*). Skupina *Oranžáda* zpívá text s nepřesnou výslovností, z níž nelze romská slova vždy odvodit (viz ukázka). Potíž s výslovností pravděpodobně odkazuje

²⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=UqOL7LOR6ko> Přístup 28.2.2018.

²⁹⁹ Rasmussen 2002, str. 72, in Marković 2012, str.161

k praktice samotného Bregoviće. Používání jazyka v jeho úpravách se věnuje Marković, která popisuje jeho pohnutky k užívání romštiny namísto jednotlivých jazyků Balkánu, či jeho mateřského jazyka – srbochorvatštiny. Romština je užívána jako jazyk k melodiím, které lze na Balkáně slyšet v lokálních jazycích. Vedle romštiny jsou užívány slabiky a hlásky bez sémantického významu, jejichž účelem je pouze doplnění rytmu. Bregović v rozhovoru popisuje výběr romštiny následovně:

„Už nepíšu ve svém vlastním jazyce. Vyrostl jsem v prostředí srbochorvatského jazyka, který už neexistuje. Nepoužívám srbský dialekt, protože to není můj mateřský jazyk, nejsem dostatečný Srb, Chorvat nebo Bosňák, abych psal v těchto místních dialektech. Takže píšu buď v romštině, nebo ve vymyšleném jazyce. (...) Píši v imaginárním jazyce, kdy používám hlásky a slabiky tam, kde se mi hodí.“³⁰⁰

Skladba je zapsána a interpretována v tónině f moll harmonické. Během skladby dochází ke krátkým vybočením z tóniny (např. při zpěvu „Kalašnikov“ a v instrumentálních mezihrách), nelze však hovořit o pravé modulaci.

Pokud se týče nástrojové skladby, kromě mužského hlasu, který střídá neškolený hrudní rejstřík s křikem, slyšíme v melodii trumpetu, klarinet a altsaxofon. Tyto tři nástroje hrají na mnoha místech v paralelním vícehlasu, na jiných místech se střídají v sólech (typicky části B, C a D), nejčastějším sólovým nástrojem je trumpeta. Dvě eufonia plní harmonickou roli na tzv. dvojce, tedy kontrují první dobu (kterou hraje tuba) – hrají na lehké doby. Eufonia hrají ve dvojhlasu dle harmonie skladby. Tuba zastává roli basové linky, hraje tzv. walking bas, zní na každou těžkou dobu (tj. v taktu všechny čtyři).

Text skladby³⁰¹

Cigani, Juriš!

Cikáni, nabít (zbraň)!

Bum, bum, bum, bum, bum

Kanananaj puc, puc hé ja

Kanananaj, prásk, prásk, hé ja

Bum, bum, bum, bum, bum

Kanananaj kuc, kuc hé ja

Kanananaj, prásk,prásk, hé ja

Devla, Devla, čaje gadžeri,

Bože, Bože, holko, malá gádzovko

³⁰⁰ Ferina 2002, in Marković 2012, str. 99

³⁰¹ Za překlad děkuji Anežce Chvalové.

Devla, Devla *kam pavarache povoli*,
Devla, bičhav mi mange askoro,
jekh baro

Kalašnikov, Kalašnikov, Kalašnikov
Kalašnikov, Kalašnikov, Eeeeej

Bum, bum, bum, bum, bum

Kana na naj kuc, kuc
Vov ilo na chudela
Vov ilo na chudela kana hi pale
Dalakovač, Markovač, Mala Kršna, Lajkovač,
Čhaje, žužiže, ajde, hopá
Jekh baro

Kalašnikov, Kalašnikov, Kalašnikov
Kalašnikov, Kalašnikov, Eeeeej

Bum, bum, bum, bum, bum

Kanananaj puc, puc hé ja
Bum, bum, bum, bum, bum
Kanananaj kuc, kuc hé ja
Devla, Devla, me tutka molinav,
Devla, a *kobajani* ke kinav,
Devla, bočhav mi mange *askoro*,
jekh baro

Kalašnikov, Kalašnikov, Kalašnikov
Kalašnikov, Kalašnikov, Eeeeej

Bum, bum, bum, bum, bum

Vov ilo na chudela
Vov ilo na chudela kana hi pale
Zoki, zoriče, čavoro bobončiče

Bože, Bože, (...) vesničanko (...)
Bože, pošli mi vojenský,
Největší –

Kalašnikov
Kalašnikov

kdy, nananaj, prásk, prásk
On srdce nedostane.
On srdce nedostane, když je zpátky
(názvy města)
Děvče, početsné, pojd'me, hopá!
Největší –

Kalašnikov

kdy, nananaj, prásk, prásk

kdy, nananaj, prásk, prásk
Bože, Bože, já se k tobě modlím
Bože, bože, (...) protože koupím
Bože, pošli mi (...)
Největší –

Kalašnikov

On srdce nedostane.
On srdce nedostane, když je zpátky

Čhaje, žužije, ajde, hopá
Jekh baro

Děvče, počestné, pojd'me, hopá!
Největší -

Bum, bum, bum, bum, bum

Vov ilo na chudela
Vov ilo na chudela kana hi pale
Zvončičii, zvončiči, čavoro pistolčiči
Čhaje, žužije, ajde, hopá
Jekh baro

Kalašnikov, Kalašnikov, Kalašnikov
Kalašnikov, Kalašnikov, Eeeeej

Bum, bum, bum, bum, bum

Vov ilo na chudela
Vov ilo na chudela kana hi pale
Zoki, zoriče, čavoro bobončiče
Čhaje, žužije, ajde, hopá
Jekh baro

Bum, bum, bum, bum, bum

Vov ilo na chudela
Vov ilo na chudela
Vov ilo na-

Cigani! Stoj!

Text je jakousi říkankou. Obsahuje slova a slovní spojení v romštině, srbštině, romské srbštině a také slova bez sémantického významu, a to zejména kvůli dosažení rýmu nebo rytmu (například „*Bum, bum, bum, puc, kuc*“ vyjadřují citoslovce ran a střílení). Dále slyšíme vyjmenovaná srbská města *Markovać, Mala Kršna, Lajkovac* či ženská jména *Zoki, Zorice*. Mezi romská spojení patří věty, které se v textu opakují – „*Vov ilo na chudela*“ (On srdce nedostane), „*Devla, Devla, bičhav mi mange*“ (Bože, bože, pošli mi...) „*jekh baro*“ (největší) a *kalašnikov*. Výrazy jsou částečně přeloženy vedle textu. Slova, která jsou přepsána nepřesně

z důvodu nepřesné výslovnosti, a to jak interpreta z *Oranžády* nebo i přímo *Bregoviće*, jsou označeny v textu kurzívou. Text se jasněji liší od Bregovićova originálu, je zjednodušený, některé sloky se opakují, zatímco Bregović text více variuje.

Píseň poprvé zazněla v Kusturicově filmu *Underground*,³⁰² kde tvoří hlavní hudební téma. Otevírá film prostřednictvím hudebníků běžících za koňským povozem po bělehradské noční ulici. Na povozu sedí dva opilí muži, jeden hází muzikantům bankovky a cennosti, druhý na ně střílí. Film *Underground* popisuje absurdní situaci z podzemní manufaktury zbraní v Bělehradě během druhé světové války. Černí obchodníci, kteří pašují zbraně pro partyzány, zapomněli zmínit pracovníkům, že válka skončila, ti tak stále pokračují ve své práci – výrobě zbraní. O padesát let později jim to začíná připadat podezřelé, a tak se odhodlají vyjít ze svého podzemního úkrytu, jen aby se přesvědčili, zda válka skočila, nebo ne. A zjišťují, že stále trvá.

5.1.4 *Jazzbalk*: Bre Petrunko (bulharská, arr. F. Kutev)

Píseň Bre Petrunko je v analýzách uvedena kvůli použitému specifickému vícehlasu, a zejména užití rytmizovaných prodlev, spočívání jednoho z hlasů na stejném tónu. Skupina *Jazzbalk* v písni kombinuje bulharskou lidovou píseň ve sborové úpravě Filipa Kuteva se stylem drum'n'base, původně elektronické taneční hudby, založeným na výrazných breakbeatech.³⁰³ Přestože je i tato fúze velmi zajímavá pro hudebníky, pro téma projevů hudební imaginace Balkánu není příliš důležitá, neboť je tato aranž ojedinelá. Jak bylo řečeno výše, důvodem, proč byla píseň vybrána, jsou především použité prodlevy. Takový prvek užívají i další pražské kapely, zejména *Džezvica*, *Gothart*, *Rajtaraj* nebo *Fekete Seretlek*.

Píseň Bre Petrunko je na lidový text s milostnou tematikou ze šopské bulharské tradice (západní Bulharsko). Kutevova úprava zahrnuje trojhlasý zpěv, kdy první dvě třetiny písně lze slyšet pouze melodii s druhým hlasem v rytmizované prodlevě na sedmém stupni, třetí hlas se přidává až v poslední části písně, kdy se prodleva přesouvá na stupeň čtvrtý. Analyzovaná nahrávka je pražské skupiny *Jazzbalk*,³⁰⁴ která píseň dále fúzuje se stylem drum'n'bass. Přestože jde o styl elektronické taneční hudby, v nahrávce slyšíme napodobení na nástroje

³⁰² Kusturica 1995, zdroj <https://www.csfd.cz/film/5459-underground/prehled/> (přístup 30.11.2017)

³⁰³ Drum and bass popisuje Tereza Pálková jako styl elektronické taneční hudby, který se v 90. letech 20. století zrodil ve Velké Británii z původního britského hardcoru. Charakterizují jej rychlé breakbeaty (odmlky perkusí), těžkou basovou linkou a komplexní synkopou. Pálková 2015, str. 44

³⁰⁴ Píseň Bre Petrunko je přiložena na CD.

(elektrická kytara, baskytara a bicí souprava). Touto aranží *Jazzbalk* vystupuje i ze svého původního repertoáru akustické jazz-world music kapely.

Hudební rozbor

Obr. 5.8: Píseň Bre Petrunko (*JazzBalk*)

Píseň zní v rychlém tempu, v pravidelném 2/4 metru s důrazem na první dobu. Začíná dvoj- a posléze trojhlasý zpěv, ženský a mužský hlas, kdy vyšší hlas (2 ženské hlasy zpočátku v unisonu) zpívá melodii písně, zatímco spodní hlas zpívá na prodlevě na sedmém a v poslední části na čtvrtém stupni. V některých momentech však z prodlevy odchází (např. takty 3,6, 9 a dále). Styl zpěvu není školený, ani neodpovídá bulharskému hrdelnímu rejstříku.³⁰⁵ Zpěv také v nahrávce zní v beatové mezihře. Na tomto místě plní pouze estetickou funkci, zapadající do stylu drum'n'base. Zpěvačka v této části zpívá text „*Bad boy, good boy, na na na*“. Na konci celé písně je slyšet potlesk – jedná se o živou nahrávku z koncertu v pražském jazzovém klubu Jazzdock z 6. března 2014.³⁰⁶

Píseň je rozdělena na tři části: **a** (takty 1 – 16), **b** (17 – 24), **c** (25 – 32) se vzrůstajícím napětím a dynamikou. Poslední část je zpívána nejsilněji. První dvě sloky zní v a-cappella verzi, tedy pouze vokálně. V průběhu třetí sloky se přidává jednoduchý rytmus bicích. Po třetí sloce začíná instrumentální část. Rytmus bicích se zahušťuje a přidávají se elektronické zvuky

³⁰⁵ Viz kapitola 6.4

³⁰⁶ Viz kanál Youtube skupiny *JazzBalk* - https://www.youtube.com/watch?v=agtkLCORM_E. Přístup 25.2.2018.

z elektrické kytary připomínající zvuk „bublání“. Po další sloce se přidává kytarový zvuk, který je nyní melodičtější. Rytmus se postupně zahušťuje i v baskytarové lince, která nyní tvoří tzv. groove.³⁰⁷ Po mezihře, ve které zní i výše zmíněný zpěv fráze „*Bad boy...*“, přichází další sloka písni. Zpěváci nyní zpívají do rytmu daného nástroji. Další sloky pokračují ve stejném duchu až do konce písni. Píseň je ukončena výkřikem neurčité tónové výšky („ih“), v bulharské hudbě často přítomným.

Píseň je zapsána v tónině D dur se sníženým druhým a šestým stupněm. Tónová řada vypadá následovně: d, es, fis, g, a, hes, cis, d. Snížené stupně a následně vzniklé jedenapůltónové intervaly písni dodávají exotický charakter.

Text písni

Jedná se o píseň, zpívanou v šopském dialektu bulharštiny, typickém pro západní Bulharsko. Text vypráví o tanci choro, typickém kruhovém tanci, ve kterém tančí dohromady muži a ženy v kruhu, drží se za ruce. Choro vede dívka Petrunka. K místu, kde se tančí, sestupuje z kopce mladý a lehkomyšlný muž, který se přidává k tanci. Zvykem je, že se další tanečník vmísí mezi ostatní tanečnický doprostřed kola. Mladý muž však přichází na úplný začátek a ujme se vedení tance, čímž nadbíhá Petrunce. Tance choro také slouží jako prostředí, kdy se chlapci mohou dvořit dívkám, které se jim líbí.³⁰⁸

V textu jsou opět užity turcismy jako prostředek rytmické výplně veršů (zvolání mori). Že jde o upravený text, ukazují i nedokončené věty na začátku každé sloky. Vždy chybí poslední slabika („...malaj mo...“), která je dokončena v následujícím verši („...malaj mome“). Tato technika plní funkci estetickou a je písni dodána uměle.

Bre Petrunko mori malaj mo-
Bre Petrunko mori malaj mome
Vse jodime mori jobido-
Vse jodime jobidome.

Hej, Petrunko, mladá sle-
Hej Petrunko, mladá slečno
Všude jsme cho
Všude jsme chodili.

Nigde joro mori ne najdo-
Nigde joro ne najdome
V vaše selo mori dor tri jo-
V vaše selo dor tri jora.

Nikde jsme nenašli cho-
nikde jsme nenašli choro.
Ve tvé vesnici byly tři-
ve tvé vesnici byly tři chora.

³⁰⁷ Termínem groove se chápe rytmus hudby, tvořený například basovou linkou. To, jaký má výsledný zvuk podobu, odpovídá stylu groove - funky, rock, blues, latino, reggae a další.

³⁰⁸ Zdroj <http://lyricstranslate.com/en/bre-petrunko-hey-petrunka.html> přístup 20.2.2018

Prvo joro mori Petrunki-
Prvo joro Petrunkino
Petrunčica mori joro vo-
Petrunčica joro vodi-

První choro je Petrun-
první choro je Petrunky.
Petrunčica choro ve-
Petrunčica to choro vede.

Jozdol ide mori ludo mla-
Jozdol ide ludo mlado
Ne se fana mori na sreda-
Ne se fana na sredata.

Přichází z ulice, lehkomyšlná a mla-
přichází z ulice, lehkomyšlný a mladý.
Nejde do pro-
Nejde doprostřed.

Naj se fana mori na tane-
Naj se fana na taneco
Na taneco mori do Petrun-
Na taneco do Petrunka.

Ale připojil se k ta-
ale připojil se k tanci.
Připojil se k tanci vedle Petrun-
Připojil se k tanci vedle Petrnky.

S perčem si mori kitka ro-
S perčem si mori kitka roni
S noze si ich mori čechli ka
S noze si ich mori čechliklja. Ih!

Se svým pramenem vlasů jí suší sl-
se svým pramenem vlasů jí suší slzy.
Se svýma nohama a pantofly ta-
se svýma nohama a pantofly tančí. Ih!

Prodleva³⁰⁹

Když Timothy Rice prováděl v roce 1970 terénní výzkum bulharské hudby s cílem pochopit, jak hudebníci hrají a zpívají v šopském regionu, jehož výsledkem byla publikace „Music in Bulgaria“,³¹⁰ narazil na specifickou vokální vícehlasou hudbu. Jednak jej zaujal příznačný rejstřík, v němž zpěvačky zpívaly – ostrý, nosový, hlasitý tón. Rice ho označil jako „hlasitý a napjatý“.³¹¹ Vedle toho poukázal na specifické dvojhlasý, ve kterých se uplatňovala unisona (jednohlas, zpěv či hra více nástroji na stejném tónu), velké sekundy, či malé tercie, ale

³⁰⁹ Prodleva (bordun, angl. drone) je výraz pro držený tón. Jeho použití vychází z hudebního nástroje dud, které takto hrají dlouhý nepřerušovaný tón. V analýze se termínem prodleva však míní prodleva rytmizovaná, kdy zpěvačka sice setrvává na jednom tónu, nicméně rytmicky vyslovuje text obdobně jako hlasy nad ní. Takový typ prodlevy nazývám „rytmizovaná prodleva“. Literatura užívá termín „drone“ – viz např. Willson 2017, Kirilov 2010. Rice používá termín „drone-based songs“ – písně založené na prodlevě (Rice 2004).

³¹⁰ „Loud, tence vocal quality“. Rice 2004

³¹¹ tamtéž, str. 21

vždy v podobě rytmizovaných prodlev, kdy většinou hlubší hlas setrval na stejném tónu a vyšší tvořil melodii.

Prodlevu tvoří jeden tón, zatímco v ostatních hlasech se mění harmonie. Jiný termín pro prodlevu je „bordun“, podle toho se setkáváme s termínem „bordunová hudba“. Nejčastěji se vyskytuje v basu, někdy i v některém z ostatních hlasů. V kombinaci s měnící se melodií často vznikají disonantní, úzké intervaly, právě takové, které jsou v *balkánu* hudebníky oblíbené pro svou nezvyklost. Prodlevy jsou nejzákladnějším prvkem v harmonii bulharské, ale také makedonské nebo srbské hudby, kdy slouží jako základ pro složitější harmonizaci skladeb.

Protože v analyzované písni Bre Petrunko se prodleva objevuje pouze na několika místech a je prokládána melodií, níže ukazuji další příklad – bulharskou píseň Reče mama da me ženi. Rytmizovaná prodleva je zde označena modrým rámečkem. Vidíme stejný tón D1, který nejdříve třetí hlas zpívá ve stejné rytmizaci a na stejná slova jako melodie (takty 1-8), v taktech 9-20 prodlevu přebírá hlas druhý.

Obr. 5.9: Příklad rytmizované prodlevy – píseň Reče mama da me ženi³¹²

³¹² Transkripce Tereza Staňková. Nahrávka, která je přiložena na CD, pochází z hudebního workshopu pořádaného sdružením Hlasohled v zimě 2009. Workshop tehdy vedla bulharská zpěvačka Tzvetanka Varimezova. Srov.pozn. 388, 389,

5.1.5 Zacházení s textem v *balkánu*

Otázka zacházení s texty v hudebním stylu *balkán* je natolik významná, že si zaslouží podrobnější pozornost. Jazyk je nástrojem k zachycení myšlenek a zkušeností a jejich sdělování jiným lidem. V jazyce se odráží kulturní prostředí, životní zkušenost a motivace jedince, proto sdělení v sobě nese kulturní horizont svého mluvčího. Vzhledem k tomu, že v případě hudebního stylu *balkán* se, až na malé výjimky, jedná o lidové texty, lze předpokládat, že tento horizont autora a příjemce byl původně velmi blízký, zatímco přenosem do industriálního urbánního prostředí vzdálené země v 21. století se výrazně oddělil.

Texty jsou zároveň, společně s melodiemi písní, variovány. Můžeme se setkat s jedním textem u různých melodií a naopak. Texty se liší dle dialektů i jazyků a dobře této situaci odpovídá film bulharské režisérky Adely Peevy „*Whose is the song*“,³¹³ pojednávající o jedné melodii, sdílené několika národy. Setkáváme se hned s pěti jazykovými verzemi textu u stejného nápěvu:³¹⁴ Üskudara/Katibim (turecké písně); Apó kséno tópo/Ehasa mantili (řecké písně); Ruse kose/Dva goluba (srbské písně); Anadolka/Zašto suza u mom oku (bosenská písně); Černi oči imaš libe/Jasen mesec več izgryava nad zelenat agora (bulharské písně). Význam textů je různý, odpovídá kulturnímu prostředí daného jazyka (jde o text milostný, náboženský, revolucionářský nebo vojenský pochod).³¹⁵

Cílem této podkapitoly není hodnotit, zda hudebníci správně vyslovují bulharská či turecká slova, ale to, jakým způsobem k textu přistupují. V Praze se setkáváme se skupinami, které když hrají *balkán*, pohybují se v prostředí cizího jazyka, který často sami neovládají. *Balkán* si však zvolili díky blízkosti výslovnosti a srozumitelnosti některých slov, zároveň je přitahuje exotický nádech, který s sebou hudba i text nese:

„Důvodem, proč jsem začal tuhle hudbu hrát, byl zájem o world music a balkánská muzika byla svou povahou jak přístupná – srozumitelný jazyk, tak zajímavá – exotické melodie, lichý rytmus.“ (int. s JK, 2011)

A další hudebník:

„Ten jazyk je, myslím, důležitější. Nikdy jsem na jammu v hospodě nezpíval. Už vůbec ne irskou písničku. Ale tu balkánskou si zazpívám, protože mi ten jazyk jde víc přes pusy. Víc se s tím ztotožním, připadá mi to kulturně bližší. Nepřipadá mi, že se do něčeho stylizuju. Skrze ten jazyk, který mi připadá podobný. Mohlo by to pozitivně ovlivnit absenci české kultury. Ale dovedu si představit, že nějaká substituce český

³¹³ Peeva 2003, zdroj <http://adelamedia.net/movies/whose-is-this-song.php> Přístup 6.12.2017

³¹⁴ Setkáváme se i s verzí písně „Der Terk In America“, označované jako „klasická klezmer píseň“.

³¹⁵ Více k jazykovým variacím i s ukázkami písní <http://riowang.blogspot.cz/2009/10/whose-is-this-song.html> Přístup 10.12.2017

kultury by u mnoha hudebníků mohla fungovat. Víc než ta irská hudba – ta je vzdálenější.“
(int. s RS, 2011)

Výslovnost se zpěváci učí především poslechem nahrávek jiných skupin, získaných na internetu. Taková praktika ale přináší problémy – na jednu stranu není poslech nejdokonalejší metodou, která se neobejde bez chyb, na straně druhé už samotný „originál“, tedy píseň, ze které je text poslechem přebírán (nebo její přepis), nemusí být správný. Skupiny zpívají v rozmanitých jazycích, často se kromě těch blízkých slovanských jedná o velmi složité jazyky, s velmi složitou výslovností. A pokud se týče textu, jak ukazuje příklad písně Kalasnjikov, interpreti, kteří slouží jako vzor těm českým, si mohou s jazykem hrát, používat slabiky bez sémantického smyslu, nebo kombinovat jazyky různých etnik.

Jsou zde i kapely, které se hlouběji zajímají o text, jeho význam i výslovnost, kterou ověřují s rodilými mluvčími.

„Zjišťujeme obsah i výslovnost. Postupem času přesný obsah pozapomeneme, zvláště kluci, ale na koncertech o tom mluvím, tak se to zase ožíví. I při zkoušení řešíme, o čem to je a jaký by měl být výraz a tak... Něco jsem dohledávala na internetu s poučkami o výslovnosti a s nahrávkami, anebo se ptám na konkrétní výrazy. Hledám na Spotify nebo Youtube.“ (neformální int. s SF, listopad 2017)

„Výslovnost se snažím ověřovat u rodilých mluvčích. Některé členy kapely to zajímá, jiní to nepovažují za důležité. Vždy vítězí zajímavá melodie nad obsahem.“ (neformální int. s MN, listopad 2017)

To, že smysl zpívanému může dát i vnitřní pocit, shrnuje hudebník JP:

„Vlastně se mi spíš líbí, že jim (textům) nerozumím, protože si pod textem můžu představit cokoli nebo si poslechnout mezi písničkami nějaké nové shrnutí obsahu spontánního charakteru, to mám rád.“
(neformální int. s JP, listopad 2017)

Smysl textům dávají a posouvají sami interpreti, a to jak ve své tvorbě, tak při uvádění písní. Reflexe migrantů ukazuje odlišné vnímání stejného textu, který v jedné kultuře (Srbsko) má status nízkého textu „hospodské písničky“, kdežto v podání pražské kapely je píseň povýšena na „umění“. SV, původem Srb uvádí:

„Rámo rámo družo moj. To je, jak se u nás říká dno. Když se opiješ, tak to je písnička, kterou začneš zpívat. Když jsem to slyšel, tak jsem si říkal ‚nevěřím, fakt dávají Rámo‘. Ale vidíš, to je přesně o tom. Vy z toho děláte umění, já z toho udělám srandu. Já bych si Rámo nikdy netroufl hrát, protože to znám. Moc lidí by mi na toho Rámo nikdy netancovalo, protože on má takový zvláštní rytmus v originále. Není to nosná věc, je to přesně pro toho vožralu Ramo Ramo duže moj. Jak ty dva co: ‚Víš, já ti něco řeknu, seš jako že fajn chlap‘ ve čtyři ráno. Ty vole Ramo, kamaráde.“ (int. s SV, prosinec 2015).

V momentě, kdy interpret textu nerozumí, nebo si není jistý jeho výslovností, text si jednoduše přetvoří. Dle SV je to běžný způsob v případě lidové tvorby a *balkán* by neměl být výjimkou:

„Muzika není o správnosti textu ani interpretace, ale o pocitu. To, že to někdo zapsal, je blbost, stejně jako něco reprodukovat v určitém provedení. Slyšel jsem nahrávky Jovany, které nahrálo dvacet kapel z osmi států a všechny zní úplně stejně! V lidové hudbě má úplně opačný přístup, projdu vesnicí, uslyším melodii, zapamatuji si jí, ale jsem negramotný a nezapamatuji si text, tak přijdu domů a vymyslím si vlastní. Nebo obráceně, zapamatuji si nějaký text, dojdu domů, ale nemám sluch, tak to nějak vyhulákám... A už se to v mé vesnici zpívá jinak.“ (neformální int. s SV, listopad 2017)

5.2 Mimohudební reprezentace Balkánu

Ve druhé kapitole této práce byl metodologický přístup uvozen chápáním hudby jako výsledku lidské činnosti, která je ovlivněna hodnotami, přístupy a přesvědčeními lidí, kteří tvoří danou kulturu.³¹⁶ Jak snad vyplynulo z dosavadního textu, hudba tedy není jen zvuk, a proto je při analýze hudebního světa nutné se zaměřit i na takové momenty, které nejsou vyloženy hudební a pomocí nichž hudebníci či organizátoři podporují vnímání večera, jako v tomto případě *balkánského*.

Níže popíši čtyři z momentů, které hudebníci a organizátoři užívají pro podporu imaginace Balkánu: vizuální stránka, spontaneita a emotivnost performancí, propojení s balkánskou kuchyní a odkaz k představované romské kultuře. Podobně jako tomu bylo u hudebních prvků, i v případě nehudební reprezentace Balkánu jde o příklady, nikoliv charakteristiky, které by tento styl definovaly. To znamená, že se všechny nevyskytují úplně u všech kapel, setkáme se s nimi jednotlivě, nebo v různých kombinacích.

Vizuální stránka

Imaginace začíná u oděvu hudebníků. Přiložené fotografie zobrazují kapely *Džezvica*, *Rajtaraj* a *Circus Problem* během jejich koncertů. Skupiny nemají jednotné kostýmy,³¹⁷ ve kterých vystupují, ale můžeme najít některé z výrazných prvků, které hudebníky spojují.

Ženy jsou v barevných sukních, s šátky kolem pasu či ve vlasech a objemnými náušnicemi, muži v černých kloboucích či lesklých vestičkách.

³¹⁶ Viz kapitolu 2.2.1, kde je popsán Merriamův výzkumný model hudby, a dále kapitolu 2.2.2 věnující se soundscapes (Shelemay 2006).

³¹⁷ Zmíněná nejednotnost kostýmů je pro *balkán* podstatná, protože případná uniformnost jde proti naší imaginaci Balkánu, zdůrazňující kromě jiného svobodu, volnost a spontaneitu.



Obr. 5.10.: Koncert *Džezvica* v klubu Řetězová



Obr. 5.11: Koncert *Circus Problem* v Lucerna Music Bar.³¹⁸

³¹⁸ Foto převzato z <http://www.ireport.cz/fotoreporty/circus-problem-pokrtili-novou-desku-inner-fools-a-zaroven-odstartovali-podzimni-turne> přístup 5.2.2018



Obr. 5.12: Koncert *Rajtaraj* ve Valdštejské lodžii³¹⁹

Barevné šátky, doplňky i klobouky odkazují k představě romské kultury, která je i vizuálně spojována s živelností, divokostí či extravagancí. Jak vyplývá z rozhovorů, sami hudebníci svou image propojují s vizuální představou Romů:

„V ideálním případě, abychom byli elegantně oblečení, ale byly by tam prvky, který symbolizují ten Balkán, je to zase stereotyp, ale víš co, cikánský náušnice, barevnej šátek...“ (int. s PK, duben 2012)

„Měli bychom mít takové oblečení, ve kterém se budeme cítit pohodlně, ale zároveň takové, co obsahuje nějaké etno-prvky, co nějak vyjadřuje divokost ale i hloubku té hudby. Myslím, že to jsou třeba ty šátky, které si naše zpěvačky vážou kolem pasu. Je to dost stereotypní, reminiscence cikánů.“ (int. s AG, duben 2012)

Takový přístup nemají všichni hudebníci:

„Ve všech kapelách hraju v černým, ve slušný košili. Přejde mi, že to nesouvisí s tím Balkánem. Když máš koncert a předstupuješ před ty lidi, tak bys je na pohled neměl odpuzovat. Je to úcta k těm lidem, k těm posluchačům. Já si vás vážím, tak před vás nepřijdu v roztrhaných džínách. Saša (*původem ze Srbska – pozn. AL*) džíny má, ale to je ten domorodec; ta výchova, prostředí. Já jsem třeba vyrostl ve vážný hudbě. Tam chodím slušně oblečený. V zásadě mi to přijde jako slušnost. Kdykoliv hraju, tak se snažím nějak vypadat slušně. Tak by to bejt mělo.“ (int. s VN, březen 2012)

³¹⁹ Foto Barka Fabiánová.

Oblečení hudebníkům napomáhá v imaginaci sama sebe jako někoho jiného:

„Je mi to hrozně příjemný. Myslím si, že jsem někdo jinej, je to taková performance.“ (int. s PH, únor 2012)

V rozhovorech s hudebníky se odkrývá záměrnost v podporování vizuální image tak, aby se divokost, kterou *balkán* podle nich má být, projevila i ve vzhledu. Oděv napomáhá nejen předstávám publika, ale i hudebníků, jak poznamenává PH. Pomocí převleku hudebník sám sebe dostává do jiného světa, do kterého normálně nepatří. To, že se nejedná o přístup všech hudebníků, je zřejmé. Pro některé jde o koncertní vystoupení jako jiné. Zajímavá je však poznámka VN o srbském hudebníkovi Sašovi, který může vystupovat i v džínách díky svému původu. Taková výpověď doplňuje již řečené, že vizuální podpora je důležitou součástí imaginace *balkánu*, zatímco člověk, který reprezentuje Balkán skutečný, takovou potřebu mít nemusí, přestože hudebně se s českými skupinami protíná.

Spontánní a energický balkán

Snapshotty z koncertů ukazují uvolněnou, spontánní atmosféru a komunikaci hudebníků s publikem, kdy publikum během koncertu reaguje slovně, potleskem i tancem. Všechny ze skupin mají, některé méně, jiné více, taneční repertoár, střídaný repertoárem klidnějším. Vždy však platí, že *balkán* má být emotivní, divoký, nebo na opačném pólu teskný.

Divoký *balkán* reprezentují zejména české balkánské dechovky, inspirované zahraničními interprety. Jejich performance je energická, skáčou a pohybují se po podiu a často i mimo něj. Všechny z pražských dechovek začínají a končí své koncerty mezi publikem, jak ukázal snapshot z Balkan Bashave³²⁰ – skupina přichází na podium skrze hlediště, kdy již za pochodu začíná pomalejší ze svých písní. Po odehraném setu na podiu sestupuje do hlediště a akusticky pokračuje v další části koncertu, obklopená tančícím publikem. Jindy skupiny koncertují už přímo mezi publikem, hudebníci i lidé z publika stojí a tančí na židličkách či dokonce stolech, jak ukazuje video ukázka z koncertu Balkan Session,³²¹ pořádaném Integračním centrem 12.12.2014 ve Vinohradském pivovaru. Hudebníci ze skupin z kategorie folk na podiu při performance zejména tančí, někdy se můžeme setkat i s koncertem, kde podium není a hudebníci koncertují přímo mezi svými posluchači.

Vedle energických písní zahrnuje repertoár kapel také písně tesklivé, zahrnující táhlé melodie plné emocí. V takových momentech vidíme hudebníky či zpěváky na podiu v klidu se zavřenýma očima, někdy se i vzájemně drží za ruce, nebo rukama gestikulují.

³²⁰ Viz kapitola 4.3.1

³²¹ Video z koncertu https://youtu.be/Em-px_JQL-E. Přístup 14.2.2018

Tuto emotivnost, projevovanou skrze fyzickou zkušenost zmiňuje Mirjana Laušević, když mluví o komunitě Balkanites.³²² Podobně jako odpovědi posluchačů z řad českého publika, co je na *balkánu* tak přitahuje (například MM „*Vždy mě to nabije energii*“), Balkanites zdůrazňují fyzický prožitek, náboj, vzrušení či silné překvapení, spojené s „naježenými vlasy“.³²³ S emocemi je spojený pocit ztráty kontroly nad sebou samým a cesta k „vlastní přirozenosti“. Právě přirozenost je často spojována s Romy jako držiteli tradičního zvuku, jako těch, kteří hrají ještě „přirozenou“ hudbu. Tuto spontaneitu čeští hudebníci hodnotí pozitivně, a také se ji snaží napodobit.

Balkánská kuchyně

Propojení gastronomie a hudby je jedním z často praktikovaných záměrů organizátorů. Setkáváme se s „balkánskými večery“, slibující balkánskou hudbu a ochutnávku tradiční balkánské kuchyně, pořádané nejrůznějšími restauracemi či kulturními centry po celé republice. Vedle jihoslovanských kulturních center, pořádajících pravidelně se opakující události, kde jídlo a hudba tvoří rovnocenné partnery, oba přítomné s cílem integrace či nostalgie (např. spolek Zaedno pořádá večery „Trifon Zarezan“, „Ochutnej Balkán“, „Balkán tančí“ a další; spolek Džezva večer „Jihoslovanský mejdan“; integrační centrum večer „Balkan Session“) to jsou restaurace, často spjaté se středomořskou kuchyní či kuchyní mezinárodní, které jednorázově uspořádají ochutnávku kuchyně jiné. Hudba pak slouží jen jako kulisa k jídlu (například večery „Romantická tambura“).

Naopak je tomu na večírcích, kde jídlo je jen doplňkem hudbě. Nejmarkantnějším příkladem je Balkan Bashavel, kde „balkánské speciality“ tvoří jeden z atributů *balkánu*. Jídlo je součástí marketingu, podobně jako samotný název akce:³²⁴ „*Ve Stromovce rozbalí svůj cirkus nejen oblíbené DJské duo Malalata, ale i její neméně oblíbení hosté – pražská kapela The Love Songs Orchestra a bratislavský soundsystem Brigada Rakija. Navíc vás čeká zábavný žongléřský workshop, sladké mlsání a grilované balkánské speciality.*“³²⁵

³²² Viz pozn. 254

³²³ „*I was shocked, hooked, addicted, obsessed, smitten, drawn, I melted, fell in love, it captivated me, touched me, moved me, turned me on, it hit me, I got goose bumps, I got excited, my hair rose...*“ – *their descriptions relate a physical experience, emphasizing irrational, powerful, instinctive, bodily responses to a stimulus, and i tis the music and dance which act upon the passive observer.*“ Laušević 2007, str. 65

³²⁴ Více k Balkan Bashavel viz kapitola 4.3.1

³²⁵ Popis události konané 31.7.2015 v pražské Stromovce. Viz [https://goout.net/cs/party/balkan-bashavel/rulcb/#"T":"2015-07-31T21:00:00"](https://goout.net/cs/party/balkan-bashavel/rulcb/#) přístup 5.2.2018

Romská hudba a kultura

Gypsies are a vehicle for entering the exotic Balkans“,³²⁶ cituje Alexandra Marković Ioannu Szeman, podle které Romové slouží jako projekční mechanismus a cesta k dosažení divokého, vášnivého a nepředvídatelného místa, kterým by Balkán měl pro Západ být. Alespoň takto je západnímu i migranty tvořenému publiku představována romská hudba, zdůrazňující rozdíly východo-západní dichotomie a orientalizující balkánské identity skrze romskou kulturu.

Balkán a Romové, nebo častěji i v českém prostředí používané výrazy „cikánská muzika“, „gypsy“³²⁷ jsou v hudbě často používány jako synonyma. Taková pojmenování slouží jako prostředek pro vstup do exotického Balkánu, prostřednictvím stereotypizace a propustné identity, které toto označení přináší, přičemž termín „gypsy“ zde označuje nikoliv etnikum, ale hudební styl. Pomocí konkrétních hudebních technik a charakteristických prvků tak hudebník či kapela může znít „gypsy“.³²⁸ Podobně uvádí i Radulescu, že „*cikánská hudba je (po celém Rumunsku) chápána především jako zvláštní interpretační styl, a teprve v další řadě jako otázka repertoáru.*“³²⁹

Spojení romské a balkánské hudby je velmi časté, v repertoáru skupin *balkánu* vlastně neoddělitelné. Romské písně jsou v repertoáru všech kapel, přičemž jsou označovány jako *balkánské romské písně*, ať už jsou původem z Maďarska, Rumunska, Srbska, ale i Slovenska nebo Ruska. O spojení svědčí názvy hudebních událostí jako jsou *Balkánské-Gypsy party*, *Balkan Bashavel* (kdy, jak už bylo vysvětleno, „bašavel“ je romské slovo), repertoár kapel (ve kterém se můžeme kromě lidových, městských a dalších písní jednotlivých balkánských národů setkat i s romskými písněmi jako jsou *Čaje šukarije* (Esmá Redžepova), *Opa tsupa*, *Nane cocha*, *Djelem djelem*, *Andro verdan*, *Beshena rovena*, *Ushti*, *ushti babo*, nebo autorskými písněmi, odkazujícími na spojení *balkánu* a *gypsy* – *Gypsy skandal*), i vizuální image nebo vystupování skupin (*Circus Problem*, *Mijaktič Orkestar*, *Rajtaraj*), jak bylo popsáno výše.

Přestože dochází ke spojování *balkánu* a romské hudby, kultura Romů a jejich hudba v centru pozornosti českých hudebníků a posluchačů *balkánu* není. Na koncerty českého *balkánu* nechodí romské publikum, ani nevystupují romské kapely, stejně tak naopak, na koncerty romských kapel nechodí fanoušci *balkánu*. Jak bylo ukázáno výše, „gypsy“ slouží jako komerční označení či marketingová strategie, která nutně neodkazuje k romské hudbě, nebo hudbě, kterou hrají romští hudebníci. Přestože jsou dechovky, jak české, tak zahraniční,

³²⁶ Szeman 2009, str. 100., In Marković 2012, str. 65

³²⁷ „cikánská hudba“, „gypsy“ – tyto tři termíny, společně s „romskou hudbou“ jsou hudebníky a posluchači v *balkánu* libovolně zaměňovány. V disertaci používám výraz „Romové“, „romská hudba“.

³²⁸ Marković 2012, str. 174-175

³²⁹ Radulescu 2003, str. 17

označované jako „gypsy“ a další kapely jako „cikánské“, etnické zázemí hudebníků je různé a často termínu neodpovídá. Ostatně se stejným jevem se setkáváme, když hovoříme o hudebním světě *balkánu* a jeho českých kapelách, jejichž národnostní složení v Čechách nenaplňuje geografický význam takového označení.

Zatímco Bregović Romy představuje za účelem vytvoření touženého obrazu Balkánu a balkánské hudby a také k tomu, aby ospravedlnil své skladatelské metody,³³⁰ čeští hudebníci tuto stereotypizaci přejímají jako již hotovou součást předkládaného obrazu daného regionu.

5.3 Shrnutí

V kapitole byly představeny hudební i mimohudební prvky, které kapely a organizátoři využívají k podpoře představ o jimi performovaném *balkánu*. Většina z nich je založena na zdůrazňování odlišnosti a exotičnosti. V hudbě jsou jimi orientální melodie a ornamentika, asymetrické rytmy, použití prodlev a úzkých intervalů, texty a použité nástroje, mimo hudební rovinu pak zdůrazňování divokosti a emotivnosti performance prostřednictvím tance nebo vizuální stránky jako jsou barevné šátky či klobouky. Nehudební prvky *balkánu* odkazují k romské kultuře, která je s Balkánským poloostrovem v této hudbě spojována, a to i na úrovni repertoáru, kdy skupiny zařazují množství romských písní. Toto propojení je však založené více na imaginaci romství, než na skutečném zájmu či znalosti, a Romové jsou zde, podobně jako Balkán, zobrazován pouze jako marketingové lákadlo.

Od hudeb Balkánského poloostrova k fenoménu *balkán*

Předkládaná kapitola odpovídá na otázku, kde čeští hudebníci čerpají inspiraci, pomocí níž budí onu imaginaci *balkánu* (zatímco prostředky, které k tomu slouží, se zabývala kapitola předchozí). V popředí zájmu stojí několik výrazných umělců či souborů, které koncertují především mimo oblast Balkánského poloostrova a jsou tak nositeli představ ne-balkánského obyvatelstva o tomto regionu.³³¹ Kapitola se částečně překrývá s druhou polovinou kapitoly třetí, ve které byla pozornost směřována na konkrétních podobu pražských performancí těchto skupin jako „balkánských hvězd“.³³²

Nejvýraznějším umělcem je skladatel a hudebník Goran Bregović, který velkou měrou přispěl k pozitivní stereotypizaci Romů a k vytvoření marketingové značky „balkánská hudba“. Dalšími soubory jsou především balkánské dechové soubory ze Srbska, Makedonie a Rumunska, o nichž v textu již byla řeč. Dechovky jsou zároveň v českém prostředí první odpovědí na to, co je to *balkán*. Balkanbeatová scéna v Německu byla dalším výrazným krokem k popularizaci tohoto stylu v Evropě. Ve vokální hudbě pak CD kompilace „Le Mystère des Voix Bulgares“, zahrnující bulharské ženské sbory. Kompilace byla svého druhu prvním a nejvýraznějším počinem v tomto žánru.

Kromě hudby hraje důležitou roli ve vytváření představ o „balkánské kultuře“ film, často však ve spojení s hudbou. Jedna z podkapitol se proto věnuje zobrazení Balkánu prostřednictvím filmů režiséra Emira Kusturicy.

6.1 Goran Bregović

Goran Bregović a jeho *Svatební a Pohřební orchestr* je nejnámějším představitelem „balkánské hudby“ mimo oblast Balkánského poloostrova. Bregović pochází ze Sarajeva, kde

³³¹ Podrobně se tomuto tématu věnovala také Aleksandra Marković ve své disertační práci věnované tématu Gorana Bregoviće – *Sounding Stereotypes*. Marković 2012.

³³² Viz kapitola 3.3

se narodil do multietnické rodiny (matka byla Srbka, otec Chorvat). Během jugoslávské války v devadesátých letech se přestěhoval do Paříže, kde žije dodnes. V České republice Bregović poprvé koncertoval v roce 2003, a to na druhém ročníku festivalu Colours of Ostrava. Od té doby se na českých podíích objevil ještě nejméně osmkrát, naposledy v roce 2018 ve spolupráci v Českým národním symfonickým orchestrem v Paláci Lucerna.

V bývalé Jugoslávii se Bregović proslavil především svou kapelou *Bielo Dugme*, jejíž tvorba kombinovala hard rock, blues a bosenské lidové motivy. Činnost skupiny, která propagovala ideály jednotné Jugoslávie, skončila chvíli před rozpadem federace. Ve Francii pak skládal filmovou hudbu (složil soundtracky k filmům Emira Kusturici – „Dům k pověšení“ 1988, „Arizona Dream“ 1992 a „Underground“ 1995) a hudbu na zakázku pro reklamy nebo další interprety.

Ve své tvorbě recykluje skladby své kapely *Bielo Dugme* nebo používá melodie lidové tvorby celého Balkánu a okolních zemí. Z tohoto důvodu bývá někdy označován za kontroverzního skladatele, plagiátora nebo zloděje.³³³ Způsob, jakým Bregović svou hudbu skládá, popisuje ve své práci Aleksandra Marković jako tvorbu koláží a recyklaci, kdy skladatel rearanžuje a opakuje již hrané melodie, a to jak své, tak od dalších interpretů (z nejznámějších např. Esmá Redžepova, Šaban Bajramović).³³⁴ Důležité pro téma této práce je to, jak Bregovićova hudba ovlivnila a stále ovlivňuje vnímání toho, co je „balkánská hudba“, jelikož množství hudebníků českého *balkánu* prvotně čerpá inspiraci právě u něj:

„Já jsem znal Bubamaru, znal jsem Bregoviće, chtěl jsem trochu pochyťat tady tu hudbu. Jak jsem přijel do Prahy, chtěl jsem založit kapelu, tak jsem našel Martina, houslistu, a říkám: ‚Pojď, jdeme hrát balkán.‘“
(int. s JČ, září 2015)

„Pokud chci hrát při příležitostech pro lidi, tak to musí mít rytmus, musí to být chytlavý. Tehdy docela frčel Bregović, Černá kočka, bílej kocour, to mě docela oslovilo.“ (int. s PK, 2011)

Bregović jako inspirace nefiguruje způsobem, kdy by skupiny přímo přebíraly jeho repertoár. Jde spíše o to, že on byl tím, kdo „balkánskou hudbu“ zpřístupnil západu, kdo ji učinil pro západní svět atraktivním. Slouží tedy, i podle slov informantů, jako prvotní impuls v jejich zájmu o hudbu tohoto regionu. Bregović zapojil bulharské ženské i mužské vícehlasy, použil trubky a další žesťové nástroje, hrál nezvyklé rytmy, zapojil romské hudebníky a jeho koncerty jsou „tanečními večírky“ – tedy používal všechny z hudebních i nehudebních atributů, jimiž se zabývala kapitola 5, a které jsou využívány i v českém *balkánu*.

³³³ Zdroj <https://www.respekt.cz/tydenik/2004/44/dva-zivoty-gorana-bregovice> přístup 6.10.2017. Viz také disertační práce Aleksandry Marković 2012

³³⁴ Marković 2012, str. 135-151

6.2 Romská dechovka

Za popularizací romské dechové hudby z Balkánu na Západě stojí koncerty kapel *Fanfare Ciocarlia* (Rumunsko), *Mahala Rai Banda* (Rumunsko), *Kočani Orkestar* (Makedonie), *Boban i Marko Marković Orkestar* (Srbsko) a dalších rumunských, makedonských a srbských dechovek. Vedle koncertů dechovou hudbu velkou měrou zviditelnily filmy Emira Kusturici,³³⁵ v nichž mnohé z uvedených kapel účinkovaly.

Ze zmíněných dechových souborů jsou to *Fanfare Ciocarlia* z Rumunska a srbští *Boban i Marko Marković Orkestar*, které do Čech přijíždějí koncertovat pravidelně už od roku 2001. Dvanáctičlenný dechový soubor Bobana a Marko Markoviće patří k nejznámějším na světě, byli oceněni několika prestižními cenami, zejména na festivalu Guča.³³⁶ Soubor se veřejně proslavil v roce 2000, kdy na festivale vyhrál cenu za nejlepší orchestr. O rok později Boban Marković vyhrál cenu nejlepšího trumpetisty.³³⁷ Hudebníci účinkovali v Kusturicových filmech *Underground* a *Arizona Dream* a ve filmu Dušana Miliče *Guča!*, díky nimž společně se skladatelem hudby Bregovićem „balkánskou hudbu“ představili světu. V jejich repertoáru se objevují melodie romských a lidových písní z Balkánského poloostrova i autorská tvorba, vše ve specifickém nástrojovém aranžmá (viz kapitola 4.2). V Čechách se poprvé objevili v roce 2001 na festivalu Respect. V dalších letech skupina vystupovala na festivalech Colours of Ostrava, Sázavafest, festival Trutnov a Colours of Balkan Brass. Pořadatelé festivalů (české společnosti Udanax a Colours) jejich koncerty uváděli i během roku v pražských klubech (Roxy, Rock Café, Divadlo Archa, Palác Akropolis), od roku 2006 každoročně. Naposledy účinkovali v Čechách v roce 2015.

Fanfare Ciocarlia je dvanáctičlenný soubor, tvořený romskými rumunskými hudebníky. Zvuk souboru bývá charakterizován svou energičností a zejména rychlostí, bývají nazýváni „nejrychlejší či nejzběsilejší balkánská dechovka“.³³⁸ V repertoáru mají kromě romských melodií, rumunských, bulharských a tureckých tanců také úpravy známých písní, jako je nápěv z filmů o Jamesi Bondovi „James Bond Theme“ (John Barry 1962) nebo slavná

³³⁵ Viz podkapitola 6.5

³³⁶ Festival Guča je každoročně pořádán na přelomu července a srpna ve stejnojmenném srbském městečku. Více o festivalu <https://www.guca.rs/program-2017-just-published/> přístup 10.10.2017 Dále viz pozn. 208

³³⁷ Viz. pozn. 209 o roli trumpetů v balkánské dechovce.

³³⁸ Namátkou jen několik webových magazínů, v nichž se o Fanfare Ciocarlia jako o „nejrychlejší dechovce“ píše: <http://jazzport.cz/2014/01/07/zbesila-balkanska-dechovka-opet-v-praze/>, <http://romove.radio.cz/cz/clanek/21667>, <https://www.topzine.cz/nejrychlejsi-balkanska-dechovka-fanfare-ciocarlia-se-vraci-do-prahy>, <https://art.ihned.cz/hudba/c1-20478230-nejrychlejsi-balkanska-dechovka-v-praze-fanfare-ciocarlia>. Přístup 12.2.2018

melodie „Born to be wild“ skupiny Steppenwolf z roku 1968 a další. *Fanfare Ciocarlia* začali koncertovat v roce 1996, nejvíce se však proslavili účastí ve filmu Tonyho Gatlifa *Gadjo dilo* (1997), který velmi podpořil onu imaginaci, zmíněnou v kapitole 5.2. Od té doby je možné soubor slyšet na podííích po celém světě dodnes. V Čechách se poprvé objevili v roce 2008 na festivalu Respect. Od té doby je možné jejich koncert navštívit v pražských klubech a v dalších českých městech každoročně. Soubor nahrát část soundtracku k filmu „Borat: Nakoukání do americké kultury na obědnávku slavné kazašské národu“ (rež. Larry Charles 2006) - zmíněnou píseň „Born to be wild“, a v roce 2002 byli hlavními protagonisty filmu „Bari – Brass of Fire“ od režiséra Ralfa Marchallecka. Skupina byla populární ještě před uvedením filmů, nelze jim tedy přičítat tak velkou roli jako v případě předchozího souboru *Bobana i Marko Markoviće*, jejichž účinkování v Kusturicových filmech v letech 1992 a 1995 znamenaly pro soubor boom v jejich kariéře.

Koncerty obou skupin jsou podobného charakteru. Performance jsou energické, hudebníci se po podiu i mimo něj během hraní pohybují a tančí. Během písní příliš s publikem nehovoří, jedna píseň střídá druhou. Lidé v publiku tančí.

České dechovky přebírají formu performance, nástrojové obsazení a často i repertoár zahraničních interpretů, který poslechem „stahují“ a přepisují do vlastních partitur (viz např. skladba Kalasnjikov).³³⁹ Nejvýraznějším prvkem, který vedle hudebního provedení hudbu charakterizuje jako *balkán*, je jejich performance. Po vzoru zahraničních interpretů české dechovky v závěru koncertu sestupují z podia a hrají mezi tančícím publikem. TP v rozhovoru hraní mezi lidmi popisuje jako intimní zážitek:

„Hraní mezi lidmi je úplně nejvíc, co můžeme zažít. Na pódiu jsou muzikanti od publika odděleni hradbou různých beden a drátů, a tak po sobě všichni jen tak na dálku pokukují. Když dáte tu bariéru pryč, tak z toho najednou mají všichni daleko silnější zážitky. Je to tak dobré, že už všude tam, kde je to jen trochu možné, hrajeme i koncerty bez pódia.“

„Inspirací pro nás nebyla ani tak balkánská hudba, jako spíš způsob, jakým Balkánci používají dechové nástroje. Odkoukali jsme od nich, jak hrát dechovku s drávkem jako rocková kapela.“ (int. s TP, únor 2018)³⁴⁰

Vedle užívání nástrojů a vystupování mezi lidmi je to i image, kterou skupiny přebírají: červené košile, vestičky, zlaté řetězy, klobouky, lesklé boty, to vše ukazuje na stereotypní vizáž

³³⁹ Viz analýza písně v kapitole 5.2.3

³⁴⁰ Rozhovor převzat z <https://lovesongorchestra.cz/files/200000161-e6bd6e7b6b/rozhovor.pdf>. Přístup 8.2.2018

romských hudebníků, jakou vidíme u zahraničních kapel. Obrázky 6.1 a 6.2 ukazují srovnání rumunských *Fanfare Ciocarlia* a české dechovky *The Lovesong Orchestra*.



Obr. 6.1: Skupina *Fanfare Ciocarlia*³⁴¹



Obr. 6.2: „Guerillová“ performance v tramvaji skupiny *The Lovesong Orchestra*³⁴²

³⁴¹ Foto převzato z webu německé produkční společnosti Asphalt Tango, která skupinu *Fanfare Ciocarlia* zastupuje. http://www.asphalt-tango.de/fanfare/fanfare_ciocarlia.html přístup 12.2.2018

³⁴² Obrázek přejat z archívu deníku Hospodářské noviny <https://archiv.ihned.cz/c1-65751570-s-dechovkou-napric-prahou> Přístup 12.2.2018

6.3 Balkanbeatová scéna v Německu

Balkanbeat je hudební žánr, produkovaný především v klubech a diskotékách v západní Evropě, původně exjugoslávskou diasporou jako výraz tzv. jugonostalgie. Antropoložka Rozita Dimova³⁴³ popisuje vznik hudebního žánru Balkan beats v Berlíně jako spontánní akce původně exjugoslávskou diasporou, jako výraz tzv. jugonostalgie během válečných devadesátých let, ze kterého se během následujících dvaceti let vytvořil úspěšný komerční projekt, rozšířený po celé Evropě a USA. Původně se jednalo o fenomén imigrantů, kteří se sdružovali a pro sebe pořádali hudební DJ párty (takovým místem setkávání byl např. berlínský hudební klub Arcanoa). Scházeli se zde mladí uprchlíci z Jugoslávských zemí, a kromě toho různí berlínští rebelové a umělci. Jednou týdně se pořádaly jugoslávské DJ taneční večery. Imigranti se tak setkávali s lidmi, kteří „*si užívali stejné hudby a smáli se stejným vtipům.*“³⁴⁴ Za organizací stála snaha o připomenutí své ztracené minulosti a identity.

Po návratu uprchlíků zpět na Balkán mezi roky 1996-1999 došlo ke změnám i v podobně hudebního stylu. DJ přesunuli pozornost od pouštění rockových a punkových písní především k dechovkám, zejména díky filmům Emira Kusturici a hudbě Gorana Bregoviće. Takové párty byly přitažlivější pro širší skupinu lidí, protože Bregovićova hudba si půjčuje zvuky a styly z rozmanitých hudebních žánrů. Do klubů už nechodili pouze uprchlíci, ale také Němci a druhá generace gastarbeiterů.³⁴⁵ Labelem, značkou, se Balkan beats stal v roce 2001 díky bosenskému DJ Šoko a německému DJ Shantelovi, kteří „balkánskou hudbu“ zpopularizovali v Německu. V současnosti jde o zábavu zejména nebalkánského obyvatelstva, podporována je exotická jinakost a tanečnost této hudby.³⁴⁶

6.4 Vícehlasý bulharský zpěv

Zvýšený zájem o bulharský vícehlas mezi západními posluchači a zpěváky nastal po roce 1987, kdy pod producentskou společností Nonesuch Record vyšla na CD kompilace „Le mystère des voix Bulgares“. Jednalo se o záznam koncertu bulharského ženského Státního televizního sboru pod vedením Filipa Kuteva.

³⁴³ Dimova 2007

³⁴⁴ tamtéž, str. 224

³⁴⁵ Termín *gasteiberter* značí občana jiného státu, který dlouhodobě pracuje v hospodářsky vyspělejší zemi. Termín vznikl v souvislosti s pracovní migrací do Německa.

³⁴⁶ Feld 2006 in Markovič 2012, str. 60

Původní nahrávky vícehlasého bulharského zpěvu pod názvem „The Mystery of Bulgarian Voices“ vyšly již o deset let dříve. Jednalo se o terénní nahrávky etnomuzikologa Marcela Celliera, který je vydal vlastním nákladem v roce 1975. Jeho CD neobsahovalo žádné údaje o zpěvačkách, sboru a jeho sbormistrech, ani žádné obrázky či informace o skladbách. O několik let později si nahrávek všiml producent ze společnosti 4 AD Ivo Watts Russel, který CD znovu vydal (další společnost Nonesuch pak stejné CD vydala o rok později – obě s názvem přeloženým do francouzštiny). Kompilaci se dostalo obrovské popularity, díky níž bulharský televizní sbor sbor nahrál další – „Le mystère des voix Bulgares 2“, které dokonce v roce 1989 vyhrálo cenu Grammy. V dalších letech vyšly ještě dvě pokračování (v roce 1990 „Le mystère 3“ a v roce 1998 „Le mystère 4“), následované spoluprací se světově známými hudebníky, jako například Bobby McFerrin a Lisa Gerrard. Televizní sbor se díky úspěchu CD přejmenoval a nyní vystupuje pod stejným názvem jako kompilace.

Filip Kutev

Filip Kutev³⁴⁷ je nejvýznamnější bulharský skladatel dvacátého století. V roce 1951 založil první profesionální bulharský státem podporovaný pěvecký sbor „Nacionalen ansambl za narodni pesni i tanci“. Pro sbor zaranžoval více než 500 bulharských lidových písní za použití fúze lidových prvků se západními, kdy zachoval specifický styl zpěvu, ale rozšířil harmonii směrem k západním čtyř- až pětihlasům, přidal dynamiku a změny tempa.³⁴⁸ Jeho záměrem bylo zpopularizovat hudební tradice bulharských etnografických regionů. Tím defacto založil novou tradici bulharského sborového zpěvu.

Tajemství bulharského zpěvu

Kompilace západním posluchačům přinesla přinejmenším tři momenty, které probouzí jistou imaginaci exotického a zvláštního prostoru prostřednictvím nezvyklého zvuku. Prvním momentem je použití specifického pěveckého rejstříku. Rice ho nazývá jako hlasitý a napjatý („loud, tense vocal quality“).³⁴⁹ Je to ostrý, nazální a velmi hlasitý zvuk, jehož intenzitu mu dodává zpívaný vícehlas. Ten je dalším ze specifík bulharského sborového zpěvu. Jak bylo už řečeno v kapitole 5.2.4, bulharské vícehlasy se skládají především z melodie a z tzv. prodlevy, dalšího hlasu, který setrvává na jednom tónu, nejčastěji na základním tónu stupnice, ve které je píseň vedena. Výsledný zvuk tak připomíná zvuk dud. Kromě toho můžeme slyšet specifické

³⁴⁷ Kutevova tvorba je analyzována v publikaci *May it Fill Your Soul*, věnované bulharské hudbě (Rice 1994)

³⁴⁸ Silverman 2004, s. 2013, in Kirilov 2010, str. 113

³⁴⁹ Rice 1994, str. 21

úzké intervaly, které pro evropské ucho zní nezvykle, avšak pro některé posluchače přitažlivě.³⁵⁰

Od počátku byly sbory tvořeny jako exotická komodita, zdůrazňující dichotomii východu a západu a orientální mystiku.³⁵¹ Jak je zmíněno v metodologické části této práce, v produkci sboru jsou zdůrazňovány marketingové metafory takového zpěvu jako původního, vesnického, starého či mytického, orientálního, tureckého, smyslného, zároveň posvátného a magického.

Tento typ projevu imaginace byl popsán v souvislosti s analyzovanou písní Bre Petrunko v harmonické úpravě Filipa Kuteva, v hudební pak skupinou *JazzBalk*. I další kapely, zejména v kategorii folk užívají prodlev a úzkých harmonií. Pokud se týče hlasového rejstříku, snad kvůli obtížnosti napodobení bulharského zpěvu taková technika využívána není.

6.5 Film a imaginace

Prvním impulsem, kdy se čeští hudebníci setkali s „balkánskou hudbou“ byl často film. Jednalo se především o filmy Emira Kusturici s hudbou Gorana Bregoviće a dalšími hudebníky.

„Kdy jsem se setkal poprvé s *balkánem*? Asi to bylo i v souvislosti s filmem *Černá kočka, bílý kocour*.“
(int. s HV, březen 2012)

„Hráli jsme ve Varech před Thermálem a lidi to bavilo. A tak jsme si řekli, že bychom to dál mohli dělat. A vymysleli jsme název *Oranžáda*, protože ve filmu *Černá kočka, bílý kocour*, tam ten cigoš vozí ty pomeranče přes vodu. No prostě, podle tohoto filmu jsme si dali název *Oranžáda*.“ (int. s LS, listopad 2015)

Emir Kusturica, pocházející z Bosny, je především režisérem, známým svými filmy z bývalé Jugoslávie („*Otec na služební cestě*“ 1985, „*Dům k pověšení*“ 1988, „*Arizona Dream*“ 1993, „*Černá kočka, bílý kocour*“ 1998, „*Underground*“ 1995). Kromě toho působí jako hudebník v kapele *No Smoking Orchestra*, kterou založil v roce 1994.

Kusturica studoval v sedmdesátých letech pražskou FAMU, do Čech se opakovaně vrací. Účinkoval zde pouze čtyřikrát, poprvé v roce 2011 na festivalu *Sen letní noci*, který pořádalo sdružení *Luka Praha*, dále na festivale MFF *Karlovy Vary*, festivale *Benátská noc* a naposledy v roce 2016 v *Janáčkově divadle* v Brně).

³⁵⁰ Srov. Buchanan 2006, in Markovič 2012

³⁵¹ Laušević 2007, str. 66

Kusturicovy filmy jsou jedním z mála zdrojů představ o Romech, dostupných široké veřejnosti. Vizuálně stereotypizují Balkán, především prostřednictvím romských stereotypů: ošuntělé barevné oblečení, řetězy, klobouky, zlaté zuby, svobodomyslnost, životní vášeň, spontaneita, chudoba, také hudební virtuozita a nekonvenční chování. Jedním z důležitých prvků je magika, jako atribut dobrých lidí.³⁵² Podle výzkumu Ioanny Szeman mnoho kapel a „gypsy“ či „balkánských“ festivalů na západě vypadá, že vzniklo právě na jejich základě.³⁵³ Stejně stereotypy vidíme u českých skupin, které hrají *balkán*. Všechny užívají stejnou pozitivní stereotypizaci, odvozenou nikoliv z osobní zkušenosti s Romy nebo s jejich hudbou, ale ze zkušenosti, zprostředkované filmem a výše zmíněnými dechovkami a dalšími skupinami, které hrají po Evropě.

6.6 Shrnutí

Hudebníci v soundscape *balkán* svou tvorbou probouzí v posluchačích i sami v sobě imaginaci Balkánu prostřednictvím několika momentů, zmíněných v předešlé kapitole. Stávající kapitola se zabývala hledáním zdrojů těchto momentů. Byly ukázány čtyři nejvýraznější, jimiž jsou: hudba Gorana Bregoviće, balkánské romské dechovky, bulharský sborový zpěv v podání sboru *Le Mystère des Voix Bulgares* a filmy Emira Kusturici.

Kusturicovy filmy, zobrazující romské hudebníky, mnohdy byly prvním impulsem zájmu o „balkánskou hudbu“. Za úpravami hudby snad nejznámějšího Kusturicova filmu „Underground“ nestojí nikdo jiný než Goran Bregović. Ten ve své hudbě propojil hudební tradice celého Balkánu a jeho okolí, přičemž zdůraznil právě ty prvky, které byly zajímavé pro svůj exotický charakter: vokální projev bulharských zpěvaček, nezvyklé intervaly, prodlevy, orientálně znějící stupnice, romské dechové soubory i specifické rytmy. Všechny tyto prvky lze v různých kombinacích slyšet i u českých kapel. České dechovky dále přebírají i vizuální prvky a způsob performance od romských dechovek. Prodlevy i úzké intervaly bulharských sborů jsou zdrojem inspirace především pro skupiny z kategorie folk, založené především na zpěvu písní. I přes nezvyklé harmonie je vícehlas pro zpěváky zvládnutelný, na rozdíl od hlasové techniky bulharských zpěvaček, kterou žádná z kapel nezapojuje.

³⁵² Například babička Hatidža ve filmu *Dům k pověšení* (1988), ztělesňující romskou moudrost a hodnoty.
³⁵³ Szeman 2009, str.103

Od zpěvačky k etnomuzikoložce

V rámci etnografického výzkumu je nástrojem sběru dat sám výzkumník, který se po dobu bádání stává součástí jím zkoumaného světa. Jeho přístup a orientace výzkumného zaměření je dána jeho sociohistorickým umístěním, zahrnujícím také jeho hodnoty a zájmy. Podle Murphyho je „*pozorovatel součástí toho, na co se dívá*“,³⁵⁴ etnograf vždy ovlivňuje svůj terén, a jako takový jej musí zkoumat. Předmětem etnomuzikologického výzkumu, jako výzkumu společenskovedního, nejsou nezávisle existující objekty, protože „*společenské objekty jsou částečně vytvářeny lidským vnímáním a přesvědčením. Když se toto přesvědčení a společenské vnímání změni, společenské objekty se změni s nimi.*“³⁵⁵

Etnomuzikologický výzkum je specifický vzhledem k povaze svého předmětu zkoumání – hudbě. Ve svém příspěvku s názvem, *Co dělají etnomuzikologové, když studují to, co studují?*³⁵⁶ se americká etnomuzikoložka Adelaida Reyes ptá, co je vlastně oním předmětem našeho zájmu a jakým způsobem lze o něm uvažovat. Hudbu nelze považovat za autonomní objekt, který lze zkoumat jako dekontextualizovanou entitu nezávislou na člověku. Takový přístup byl možný v minulosti, ale dějiny náš pohled na svět hudby změnily. Otázky o roli kulturního odstupu, jednodušší cestování, rozvoj technologií a změny v pohledu na svět dodaly nový význam tomu, co je předmětem etnomuzikologie a co etnomuzikologové dělají. Nejzásadnějším obratem bylo rozšíření předmětu etnomuzikologie na „*veškerou hudbu člověka bez omezení časem a prostorem*“,³⁵⁷ které v roce 1995 vyslovil Willard Rhodes za podpory Charlese Seegera. Tím své místo v etnomuzikologickém výzkumu kromě etnické hudby získala i hudba lidová, hudba předávaná ústně, písemně, hudba populární i umělecká. Pozornost se obrátila také ke vztahu hudby a těm, kdo ji zkoumají. Etnomuzikolog už není nezaujatý pozorovatel, ale ten, „*kdo se účastní na tvarování objektu a vytváří strategii pro jeho zkoumání.*“³⁵⁸

³⁵⁴ Murphy 1998

³⁵⁵ Gray 2006: 22 in Reyes 2016, str. 106

³⁵⁶ Reyes 2016, str. 108

³⁵⁷ Tamtéž, str. 104

³⁵⁸ Tamtéž, str. 106

Protože jako výzkumníci máme vliv na lidi, které studujeme, měl by výzkum být aktivním reflexivním procesem. Etnografickou reflexivitou však nelze rozumět jednorázovou introspekci, kterou si výzkumník odbyde na začátku výzkumu, kdy si ujasní vlastní pozici v terénu (např. dichotomií insider – outsider). Protože je etnomuzikolog aktivním spoluvůrcem terénu, jde o průběžný rozměr výzkumu, počínaje pobytem a pohybem v terénu, přes vytváření a zpracování dat, po psaní, čtení a užívání teoretických textů.³⁵⁹ Výzkumník „*by se měl neustále zabývat svými kroky a jejich dopady na průběh výzkumu a měl by je podrobovat stejnému kritickému zkoumání, jako kterákoliv jiná data.*“³⁶⁰ Nestačí se tedy ptát po tom, „co vím“, ale především „jak to vím“.

V předkládaném výzkumu má však aspekt subjektivity ještě druhý rozměr. První je zmíněn výše, když jako sociální vědci uvádíme, že předmět zkoumání ovlivňujeme vlastní perspektivou, tedy tím, kdo jsme. V sociálních vědách je takový rozměr přítomen vždy. Druhý rozměr je specifický pro tento výzkum zejména proto, že sama hraji hudbu, kterou následně zkoumám. Tento fakt způsobuje to, že terén sama do určité míry vytvářím a měním. Jako výzkumnice se již předem nacházím v pozici *insidera*, tedy člena mnou zkoumané společnosti lidí, a jako taková na terén nutně nahlížím skrze prizma toho, jakou hudbu sama produkuji. Nejenže zde na předmět výzkumu nelze pohlížet objektivně, dokonce je mnou přímo tvořen a aktivně přetvářen mým působením, jakožto člena dané hudební společnosti. Kapitola se tak zabývá studiem pozice v terénu (na škále od kompletního pozorovatele po kompletního účastníka), studiem způsobu, jakým lze o terénu a předmětu výzkumu mluvit (emická a etická perspektiva),³⁶¹ a vlastní rolí výzkumnice v terénu, jejího pohybu mezi pozicí zpěvačky a etnomuzikoložky. Text doplňují reflexivní momenty, pomocí nichž se snažím dvojakost své subjektivity postihnout.

Přístup k reflexivitě, použitý v této kapitole, se na jedné straně opírá o metodu autoetnografie,³⁶² využívající postavu autora jako čočky k porozumění dané kultury. Jde o metodu, která používá výzkumníkova autobiografická data k analýze a interpretaci kulturních předpokladů daného prostředí. Dalšími přístupy, použitými k analýze reflexivního přístupu, je performativní etnografie, jak ji užívá Deborah Wong.³⁶³ Metoda si všímá hudebních událostí, performance a jejich účastníků včetně samotného výzkumníka, jako aktivních činitelů sociální

³⁵⁹ Abu Ghosh-Stöckelová, 2013

³⁶⁰ Guillemin a Gillam 2004, str. 25

³⁶¹ Podle dichotomie termínů „emický“ a „etický“ se antropologové odvolávají na dvě různé perspektivy na studovanou kulturu: etická perspektiva představuje analytický pohled antropologa, zatímco emická představuje zúčastněný pohled člena dané (sub)kultury. Více viz. Soukup 2011, str. 252.

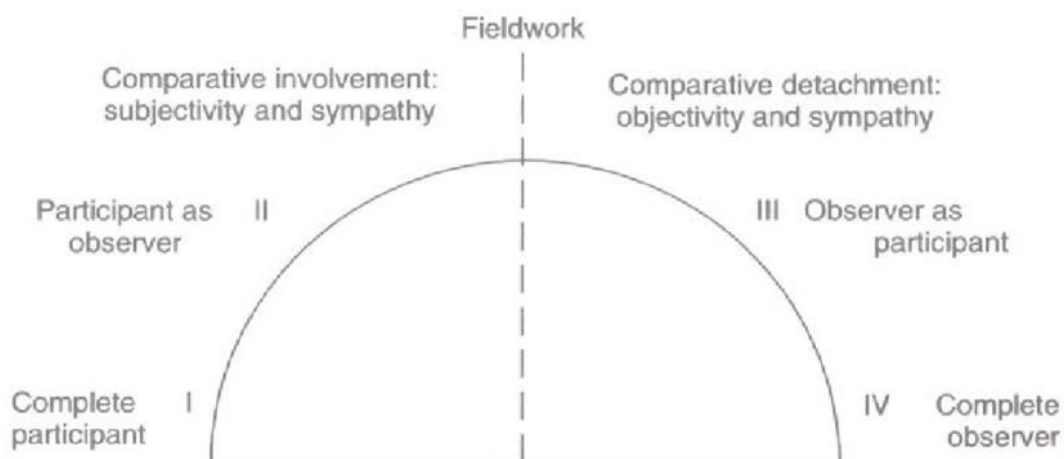
³⁶² Chang 2009

³⁶³ Wong 2012

změny. A dále sebe-reflexivní přístup Michelle Bigenho³⁶⁴ v jejím výzkumu vztahů mezi bolivijskou hudbou, japonským publikem a americkou hudebnicí, zastupovanou výzkumníci samotnou. Stejně jako Bigenho v práci využívám sebe-reflexivní přístup, kdy sleduji sama sebe a přístup ostatních k mé osobě v komplikovaném terénu, který mne staví do specifické role, kterou už nelze jednoduše vyjádřit dichotomií insider-outsider.

7.1 Problematičnost dichotomie insider-outsider

Pozice výzkumníka ovlivňuje, z jakého místa výzkumník k terénu, včetně lidí, kteří terén tvoří, přistupuje. Dichotomie insider – outsider přináší prvotní vymezení výzkumné pozice. Insider, participant, je někdo s apriorní znalostí terénu, outsider naproti tomu přichází do neznámého terénu. Bufford Junker ve svém schématu nastiňuje čtyřstupňovou škálu rolí výzkumníka od kompletního pozorovatele (IV), přes pozorovatele jako účastníka (III), účastníka jako pozorovatele (II), až po kompletního účastníka zkoumaného terénu (I).



Obr. 7.1: Theoretical social roles for fieldwork³⁶⁵

Existuje množství rolí, které může etnograf v terénu zvolit a které mají jisté výhody a nevýhody, možnosti a nebezpečí. V případě role „kompletního účastníka“ (insidera), jsou etnografy aktivity plně skryty, neboť se výzkumník stává členem skupiny. Podle některých autorů je tato role tím ideálem, ke kterému by se výzkumník měl blížit (např. Jules-Rosette³⁶⁶). Vedle etických obtíží (např. *Má výzkumník prozradit svou dvojitou pozici dalším participantům*

³⁶⁴ Bigenho 2012

³⁶⁵ Junker 1960 (in Hammersley and Atkinson, 1995:104)

³⁶⁶ Jules-Rosette 1978a, in Hammerley – Atkinson 1995

výzkumu?), přináší tato pozice na jedné straně množství výhod, mezi něž patří především dobrá znalost zkoumaného prostředí, jazyka, znalost konkrétních aktérů a v neposlední řadě dané problematiky. Na straně druhé, tento přístup přináší rizika opomenutí důležitých momentů analýzy a interpretace, které mohou limitovat data či narušit vztahy s některými informanty.³⁶⁷ Jinými slovy, výzkumník díky důkladné obeznámenosti s charakterem prostředí často opomíjí množství momentů, které se mu zdají již zcela samozřejmé a nehodné zvláštní pozornosti, již by jim věnoval naprostý outsider.

Role „kompletního pozorovatele“ (outsidera) leží na opačném pólu Junkerova schématu. Hammersley a Atkinson uvádějí, že jen outsider může provádět validní výzkum, protože si zachovává patřičný odstup a s tím spojenou určitou míru objektivity.³⁶⁸ Nezáujatost pohledu outsidera ve zkoumané společnosti pomáhá k objektivnějším datům, na druhé straně pozorovatel nemá takový kontakt s těmi, které pozoruje. Nebezpečím této pozice je, že etnograf nemusí být schopen odhalit perspektivu zúčastněných. Jakou pozici výzkumník přijme, závisí na záměru výzkumu, povaze prostředí a okolnostech výzkumu. Nastávají situace, kdy výzkumník přechází z jedné role do druhé. Jak ukazuje schéma, pozice badatele v terénu je nejčastěji někde v prostoru mezi těmito dvěma póly – a s největší pravděpodobností se v průběhu výzkumu mění.

Vymezení pozice výzkumníka v terénu dichotomií insider-outsider přináší několik problematických momentů, které se pokusím shrnout v následujících třech tezích:

1) Vždy jsme outsidersy.

Při studiu i již známého prostředí je třeba vzít v potaz, že vytváření etnografie vytváří nové vztahy mezi členy dané soundscape, tedy i dokonce jako příslušníci dané skupiny nahlížíme terén způsobem, který nám dosud nebyl vlastní. Nejsme tedy jako etnografové vždy outsidersy? Tento problém otevírá Deborah Wong ve své publikaci věnované performativní etnografii a autoetnografii, když píše o svém výzkumu, zahrnujícím jejího otce:³⁶⁹ „*Etnograf je vždy outsider. Vytváření etnografie i třeba o blízkém členu rodiny nutně vytváří nové vztahy, přesahující vztah otce a dcery.*“ A dále „*Dokonce i jako nativní členové společnosti jdeme tam, kam nepatříme, překračujeme hranice. A toto je ta legrační stránka ‚nativní antropologie‘. Dokonce, i když pracujeme doma, snažíme se psát, jako kdybychom byli outsidersy. To znamená,*

³⁶⁷ Hammersley-Atkinson 1995

³⁶⁸ tamtéž

³⁶⁹ Wong 2012

že pokračujeme v překladu způsobů jedné skupiny lidí pro jinou skupinu. Nepíšeme pro nativní publikum, ale pro publikum akademické.³⁷⁰

V rámci postkoloniálního a transnacionálního světa jsou insidery jak všichni, tak nikdo, a terén je stejně tak všude, jako nikde. Autoetnografie jako postmoderní žánr poskytuje možné metodologie, jak zvládnout validně vést takový typ etnografie, kde jsme členy zkoumané společnosti.

2) Terén je prostor s propustnými hranicemi, kde neexistuje jasné rozlišení, kdo je in- a kdo je outsider.

Druhá teze souvisí s fluiditou kulturních hranic a hranic terénu jako takového. Zkoumanou hudební scénu *balkánu* konceptualizují jako soundscape *balkánu*. Termín užívám ve smyslu, jak jej používá K. K. Shelemay,³⁷¹ jako prostor s propustnými hranicemi, umožňující změnu a pohyb. Lze pak v takovém prostoru hovořit o jasném rozlišení, kdo je in- a kdo outsider? Vedle toho, mnohonásobná role v terénu, kdy je výzkumník zároveň aktivním participantem, přináší další obtíže se zařazením vlastního pohledu. Nutně přicházejí otázky, jako např.: *Jaké skupiny jsem insider? Jde o jasně definovanou skupinu? A znamená to, že mohu být členem i skupiny jiné, která se na stejný terén dívá jiným pohledem?*

Etnografové, kteří vedle výzkumu v terénu prováděli i aktivní sebereflexivní přístup,³⁷² popisují nesnáze se zařazením sebe sama jako výzkumníka na jedné straně a hudebníka na straně druhé. Wong zkoumala hráče na japonský buben taiko, jejichž komunity byla již předem součástí. Ve své analýze a závěrečném textu se cítila povinna uspokojit všechny strany: Psala o taiko z pohledu hudebnice, kdy se snažila zjistit, jak je hraní na taiko a sledování takové performance úzce propojeno; také psala jako etnomuzikolog, kdy se zaměřovala méně na zkušenost a více na interpretaci, šlo o jiný způsob uvažování o performance. Během tvorby takového textu se pak ptá, zda „*existuje takový způsob, jak mluvit k oběma (laikům i odborné veřejnosti) dohromady, a uspokojit tak sama sebe jako hráče i jako etnomuzikologa?*“³⁷³

Michele Bigenho³⁷⁴ si ve svém výzkumu všimla, jak se skrze hudební performance vyjadřují různé nacionalistické ideologie – bolivijská prostřednictvím hudebníků, japonská prostřednictvím publika a americká prostřednictvím sebe sama, přičemž svou pozici si začala silněji uvědomovat až s přesunem bolivijského orchestru, jehož byla součástí, do Japonska. Až

³⁷⁰ Young 2005 in Wong 2012, str. 83

³⁷¹ Shemelay 2016

³⁷² Např. Bigenho 2012, Wong 2012

³⁷³ Wong 2012, str. 77

³⁷⁴ Bigenho 2012

v tom okamžiku jí byly pokládány otázky typu „*proč se severoamerická běloška tak zajímá o bolivijskou hudbu?*“³⁷⁵ Vystupovala v tomto terénu jako hudebnice, která hrála bolivijskou hudbu a zároveň jako běloška ze Spojených států amerických. Druhou zmíněnou rolí vytvářela trojitý vztah s Japonci a Bolivijci, „*jenž jí často umisťoval do nepříjemných pozic, které nakonec odhalily různé způsoby nahlížení na okolnosti terénní práce, vzdělání v teritoriálních studiích a kritiky nacionalismů.*“³⁷⁶

3) Nabytí znalosti ze mě nedělá kulturního insidera.

Třetí teze se týká samotného výzkumníka. Ve chvíli, kdy si výzkumník osvojí praktiky zkoumané skupiny, získá vnitřní pohled skupiny. Nabytí znalostí z něj však nedělá kulturního insidera, pomáhá ale ke kvalitnějšímu dialogu se zkoumanou skupinou. Timothy Rice³⁷⁷ se pochopením bulharské hudby jak z pozice insidera, tak outsidera, snažil reflektovat to, co etnomuzikologie nazývá terénem. Učil se hrát na bulharské gaidy (dudy). Snažil se pochopit konkrétní hudební techniku, kterou mu jeho učitel nedokázal předat ani slovy, ani hudební notací, přestože všem členům dané společnosti (tj. Bulharům), a to i nehudebníkům, technika připadala přirozená. Ve chvíli, kdy se techniku naučil (intenzivním poslechem a imitací),³⁷⁸ jeho schopnost a kulturní znalost ho změnila v někoho, kým nebyl před tím, ale nečinila z něj kulturního insidera. Jeho pozice se nacházela v prostoru mezi těmito dvěma. Přestože byl schopen etického i emického přístupu k bulharské hudbě, nestal se Bulharem.

Uvedené tři teze poukazují na nutnost neustálé reflexe vlastní pozice v terénu. Praxe ukazuje, že schéma zobrazující škálu od kompletního pozorovatele (outsidera) po kompletního účastníka (insidera) je v některých ohledech příliš zjednodušující. Přestože říká, že pozice badatele je většinou někde v prostoru mezi dvěma póly, nezohledňuje to, že role výzkumníka během výzkumu s největší pravděpodobností nezůstává neměnná, ale prochází vývojem. V případě terénu českého *balkánu* se jedná o otevřený prostor bez jasně vymezených hranic, které by určovaly, kdo do soundscape patří, a kdo už ne. Terén soundscape *balkán* v Praze existuje pouze prostřednictvím hudebních událostí a jeho členové se participanty stávají až v okamžiku performance. Kromě toho, pokud jako výzkumnice jsem zároveň aktivním

³⁷⁵ Tamtéž, str. 18

³⁷⁶ Tamtéž, str. 23

³⁷⁷ Rice 2008

³⁷⁸ Což je vlastně jednou ze zkušeností nabývání kultury obecně: „*Všichni jsme nabyli tradice částečně přímým pedagogickým zásahem. Kultura a tradice jsou také nabývány pozorováním, mimikou a vtělením sdílených praktik*“. Bourdieu 1977, in Rice 2008

participantem, dochází ke schizofrenii, kdy se vyrovnávám se snahou o dvojí pohled a s tím spojené uspokojení sebe sama jako hráče i jako etnomuzikoložky.

Pohyb na škále od outsidera k insiderovi výzkumníka, společně s hlubším poznáním uvádí do stále intimnějšího prostoru, kdy se sám stává, byť reflektovanou, součástí daného terénu. Přestože svými informanty (i dokonce sám sebou) může být považován za „jednoho z nich“, nabyté znalosti z něj nečiní kulturního insidera díky absenci referenčního rámce, vystavěného historicky, kolektivní zkušeností a asociací, z nichž členové dané kultury čerpají významy.³⁷⁹

Na opačné cestě, od insidera k outsiderovi lze dojít k podobnému závěru. I přesto, že se zabýváme výzkumem v již předem známém terénu, nové otázky přinášejí nový pohled na terén, lidi a činnosti v něm. Změna úhlu pohledu znamená změnu způsobu přemýšlení o dané věci a změnu vztahů v terénu. Výzkumník se s jinou rolí nutně stává outsiderem, byť v prostředí, které mu bylo doposud svou povahou blízké.

7.2 Soundscape *balkán* a má pozice

Má pozice byla na začátku výzkumu zcela vlevo na Junkerově schématu – byla jsem „kompletní účastník“. Můj pohled spočíval pouze v emické rovině, čemuž odpovídaly používané pojmy, znalost terénu i produkované hudby na úrovni, jež vyžadovala má role členky, zpěvačky a flétnistky hudební skupiny *Džezvica*. Oslovovala mne hudba, kterou skupina tvořila, a nazývala jsem ji jako *balkán*. Mé představy o geografickém Balkáně nebyly nijak specifické, hudbu, kterou jsme tvořili, jsem s ním téměř vůbec nespojovala, Balkán jsem znala pouze z dovolených u moře a pod lokální hudbou jsem si představovala zejména hudbu Gorana Bregoviće. Pokud jsem nebyla na zkoušce nebo koncertě (ať našem, spřátelené kapely nebo hudebních „star“, vystupující v Praze), o *balkánu* ani Balkánu jsem nepřemýšlela. Insiderem jsem se stávala až v okamžiku performance, jakožto hudebník či posluchač.

Když jsem začala soundscape zkoumat v rámci svého studia, čekal mne obtížný úkol odstoupit ze své pozice kompletního účastníka a přidat akt pozorování. Obeznamenost s naší hudbou, terénem i lidmi, mi umožnila jednodušší navázání a vedení hovorů se členy dané soundscape. Jako složitý se ukázal způsob přemýšlení o konceptualizaci hudby (Merriamova „konceptualizace“, zahrnující hodnoty a významy, které lidé hudbě přisuzují).³⁸⁰ Dlouhou dobu

³⁷⁹ Reyes 2016, str. 107

³⁸⁰ Viz kapitola 2 Metodologie

se mi nedařilo významy zachytit, protože jsem se neuměla zeptat na otázky, které jsem pokládala za samozřejmé.

S perspektivou výzkumníka jsem postupně začala zachycovat jiný *balkán*, než který jsem doposud znala. *Balkán* v Praze se rozvrstvil do několika dalších oblastí, jejichž hudební produkce byla mnohdy až očividně odlišná od té, kterou jsme tvořili s *Džezvicou* (vedle folkové hudby, kam *Džezvicu* zařazují, v Praze působí balkánské dechovky a Balkan beats). Členové všech těchto oblastí se insidery, podobně jako já, stávají až v okamžiku performance. Kromě ní nemají společný životní styl, dokonce i hudba v uvedených oblastech se výrazně liší. Kromě toho se objevily nové vrstvy *balkánu*, a to v podobě balkánských migrantů, usazených v Praze. Ani tyto hudebníky však nelze považovat za kompletní insidery, jak bylo zmíněno v předchozích kapitolách. Národní příslušnost k některé z balkánských zemí vždy nemusí souviset s jejich hudební produkcí *balkánu*.

Etnomuzikologický přístup k soundscape *balkánu* otevřel množství zajímavých výzkumných témat spojených s daným tématem (mezi jinými např. „hudba někoho jiného“, „hudba jako výraz identity“, „hudba a stereotypizace“, „hudba jako komodifikace“ a další).

Kromě toho přístup obohatil i mou roli hudebnice. S rozšiřujícím se zájmem o hudbu a lidi, kteří ji tvoří, jsem nasbírala množství hudebního materiálu, který nyní slouží jako inspirace pro další tvorbu kapely, vytvořila jsem množství známostí a vztahů s lidmi, kteří hrají *balkán*, a pokročila ve vokální technice bulharského zpěvu. Paradoxně, s větším odstupem od terénu, resp. se zapojením perspektivy výzkumníka a role pozorovatele, se zintenzívněla má pozice insidera. Svou pozici nyní vnímám jako „vědomý insider“, tedy člověk, který je v prostoru mezi emickou a etickou perspektivou, který je schopen komunikace a přenosu informace z jednoho „tábora“ do druhého, včetně „tábora“ laické veřejnosti. Při další sebereflexi zjišťuji, že se uvědomění rozšířilo i na další členy mé kapely, například v momentu, kdy již netvrdíme, že hrajeme *balkán*, ale „*hudbu inspirovanou balkánskými rytmy a melodiemi*“.³⁸¹

7.3 Zpěvačka – etnomuzikoložka

Následující část je rozdělena do dvou úseků s názvy „Zpěvačka“ a „Etnomuzikoložka“. Každý úsek popisuje danou roli v terénu, kdy se zároveň snaží zachytit proměnu, či lépe, vyjednávání těchto dvou rolí, jež odlišuje rozdílné vnímání terénu i mé osoby jako výzkumnice, nebo hudebnice. Konkretizací rolí část navazuje na předešlý text, který vymezil pozice v terénu.

³⁸¹

www.dzezvica.cz

Specifikou obou rolí by měl být odlišný přístup k předmětu – *balkánu*. Zatímco pro roli zpěvačky je nejdůležitější samotná zkušenost s *balkánem* a hudebnímho světem kolem ní, role etnomuzikoložky se zaměřuje více na její interpretaci a zasazení do kontextů, v nichž lze jednání lidí, jejich motivace a hodnoty a samotnou hudbu interpretovat.³⁸² Jde o jiný způsob uvažování o daném hudebním světě, který je však s tím prvním nevyhnutelně úzce propojen. Pro ujasnění této role byly zvoleny dva metodologické postupy, kterým je věnován prostor níže – autoetnografie³⁸³ a performativní etnografie.³⁸⁴

7.3.1 Zpěvačka – „*Co vím?*“

Již deset let jsem zpěvačka skupiny *Džezvica*,³⁸⁵ která v Praze hraje *balkán*. Zároveň se šestým rokem zabývám výzkumem fenoménu *balkán* v rámci svých etnomuzikologických a antropologických studií. *Džezvica* vznikla na popud klavíristky PK v roce 2007. Byla jsem v kapele zaangažována od jejího vzniku, ale neměla jsem příliš velký vliv na repertoár. Mým záměrem bylo zpívat a hrát a bylo mi víceméně jedno, o jakou hudbu se jedná. Zpočátku šlo o zhudebněné písně českého básníka Jiřího Ortena,³⁸⁶ až později PK, díky svému studijnímu pobytu v Bosně, přinesla několik bosenských a dalších balkánských lidových písní. Než jsem začala v kapele působit, jako *balkán* jsem si představovala pouze hudbu Gorana Bregoviće a další balkánské dechovky (*orchestr Bobana Markoviće, Fanfare Ciocarlia*), vůbec ne lidové písničky jako je *Ajde Jano, Makedonsko devojče* či *Jovano Jovanke*, tedy jakési „*balkánské evergreeny*“. Tyto písně pro mne představovaly nové melodie (s orientálním nádechem), nový jazyk (srbština, bosenština, bulharština, makedonština), a zcela nové rytmické cítění (tzv. aksak – asymetrický metrický vzorec, např. 5/8, 7/8, 9/8, 11/8 a dále). Když PK po čtyřech letech ze skupiny odešla, měla *Džezvica* již několikahodinový repertoár vlastních úprav písniček z celého Balkánu, včetně písní romských, které jsme k repertoáru přidali po vzoru jiných skupin (viz kapitola 6.1). Vedení skupiny jsem se formálně ujala já, přestože každý člen je svým způsobem v organizaci skupiny aktivní. Mou rolí je domlouvat koncerty a komunikovat s médii. Organizuji zkoušky a soustředění a čas od času přinesu rozpracovanou píseň, kterou společně s *Džezvicou* upravíme. Má role je aktivní a velmi ovlivňuje to, co *Džezvica* navenek je – na jakých akcích a pro jaké publikum hraje a co o sobě říká.

³⁸² Viz Merriamův výzkumný model 1964

³⁸³ Chang 2012

³⁸⁴ Wong 2012

³⁸⁵ www.dzezvica.cz

³⁸⁶ Jednalo se o období mezi lety 2005-2008. Výsledkem tohoto období je CD *Ahodž* (*Džezvica* 2008, vl. nákladem).

„Moje“ balkánská hudba

Jako zpěvačku mě na hudbě z Balkánu nejvíce fascinují bulharské ženské vícehlasy, nejvíce však v jejich podobě na CD kompilaci „Le mystère des voix Bulgares“, vydané v roce 1987 u Nonesuch Record.³⁸⁷ Na kompilaci zní bulharský ženský sbor (*Bulgarian State Television Female Vocal Choir*), který zpívá zvláštní technikou tzv. otevřeného hrdelního zpěvu, hlas je silný a ostrý, ne nepodobný křiku. Hudba je charakterizována paralelní melodií a nejnižším hlasem, držícím prodlevu. Typickými intervaly mezi hlasy jsou sekundy, úzké intervaly pro evropské ucho nezvyklé. Rytmus bývá často asymetrický (7/8, 9/8, 11/8 atd.). Tyto aspekty hudby jsem si ze začátku, když jsem se s takovým zpěvem poprvé setkala, neuvědomovala. Jako studentka zpěvu jsem byla fascinovaná nezvykle posazeným hlasem zpěvaček. Až o mnoho let později jsem se dostala na workshop bulharského zpěvu s Tzvetankou Varimezovou³⁸⁸ pořádaným pražským Hlasohledem,³⁸⁹ kde jsem se naučila několik bulharských písniček, včetně základu pěvecké techniky. Protože vedle hudební sekce kapelu *Džezvica* tvoří trojice zpěvaček, do repertoáru zapojuji i množství těchto bulharských písní. Většinu z těchto písní jsem převzala na workshopech s Tzvetankou a na kanálu youtube vokálních souborů *Kitka* a *Trio Bulgarka* a další.

7.3.2 Etnomuzikoložka – „*Jak to vím?*“

Nová perspektiva při nahlížení na soundscape *balkánu* v Praze se otevřela při antropologickém výzkumu. Emické pojmy se staly nedostačujícími pro označení vztahů a událostí, stejně tak bylo nutné naučit se praktikovat nový pohled, překračující rovinu běžné zkušenosti a umožňující soundscape vnímat s větším odstupem (etická perspektiva). V etnomuzikologii není ojedinělý přístup zkoumání dané společnosti prostřednictvím vlastní hudební i sociální zkušenosti.³⁹⁰ Etnografické praktiky etnomuzikologů se liší od těch antropologických právě v jejich hudebním zapojení. Schopnost hudebně se zapojit rozšiřuje techniku zúčastněného pozorování a poskytuje další cestu k navázání kontaktu s lidmi a poznání zkoumaného prostředí. V etnomuzikologii je znám přístup Mantle Hooda, zdůrazňující nutnost naučit se hrát hudbu zkoumané skupiny. Tento přístup známe pod pojmem

³⁸⁷ Le mystère des voix Bulgares 1987

³⁸⁸ Tzvetanka Varimezová je významná bulharská zpěvačka a etnomuzikoložka, žijící v současné době v USA. Jedná se také o hrdinku etnografické monografie bulharské lidové hudby Tima Rice (Rice 1994).

³⁸⁹ Hlasohled je organizace, zabývající se rozmanitými formami zpěvu po celém světě.

³⁹⁰ Např. výzkumy Rice, Bigenho, Wong a další

bimuzikalita.³⁹¹ Koncept prosazuje učení se na nástroj zkoumané skupiny, kdy se zaměřuje na popis a složitosti v učení se hudby způsoby, odlišnými od západní umělecké hudby (zapamatování si, imitace a další). Méně však mluví o tom, co přesně pro hudebníky či posluchače praktikování takové hudby znamená. Na Hooda navazuje a bimuzikalitu překračuje Deborah Wong s přístupem performativní etnografie.³⁹²

Performativní etnografie

Performativní etnografie v sobě zahrnuje praktiky výzkumníků, kteří se v terénu pohybují mezi subjekty publika, hudebníků, etnografů a dalších a zajímají se o to, jak jsou subjekty skrze performance transformovány. Metoda zkoumá tedy nikoliv hudbu a její změnu, ale to, jak její performance působí na lidi, kteří jsou součástí soundscape, v jejímž prostoru se performance odehrává. Performance zde lze vnímat jako aktéra sociální změny.

Vedle role etnografky je Deborah Wong hráčka na buben taiko. Její dvojrole přináší dvojitý pohled na jí zkoumanou společnost hráčů na taiko. Jako hudebnice se snaží zjistit, jak hraní propojuje hudebníky a posluchače (na úrovni etnické, kulturní a politické – chtěla se prostřednictvím hry na taiko naučit, jak být asijský Američan). Jako etnomuzikoložka se pak zaměřuje na interpretaci takové praktiky. Studuje performance, protože mají nějaký vliv na svět. Psaní o preformaci tak podle Wong vyžaduje dělat více než jen popsat věci před sebou.

Jako etnomuzikolog se skrze etnografii dívám, zda a jak v českém terénu vytváříme stereotypy spojované s Balkánem; dále na to, jak posluchači reagují na to, co děláme (nebo neděláme); a také jak nás performance nutí posouvat se blíže k potřebám publika (na úrovni hudební i performativní). Skupina samotným repertoárem mění představu toho, co *balkán* může být. V Praze existuje několik známých skupin, které hrají tzv. balkánskou dechovku, hudbu inspirovanou dechovkami *Bobana Markoviće* či *Fanfara Ciocarlia*. *Džezvica* tuto představu o *balkánu* jako výlučně dechovce vyvrací zapojením tzv. sevdalinek, iláhií, starogradských a původních lidových písní. Snaží se vzdělávat publikum, když vysvětluje, odkud písně jsou, jakým jazykem jsou zpívány a o jaký jde žánr.

Svou performance *Džezvica* přizpůsobuje publiku, pro které hraje. Pokud se jedná o hraní na „balkánském večeru“, často na objednávku restaurace či kulturního centra, volí repertoár, zahrnující především úpravy lidových písní z balkánských zemí. Kromě toho hudebníci volí barevnější oblečení či výraznější doplňky v podobě náušnic a šátků. Takové doplňky podporují stereotypy, spojované s Balkánem (Balkán jako divoký a cikánský, přesně

³⁹¹ Hood 1960

³⁹² Wong 2012

jako z filmů Emira Kusturici).³⁹³ Skupina tím reaguje na požadavek organizátora, objednavatele *balkánu*. Pokud skupina hraje pro publikum, složené z migrantů ze zejména balkánských zemí – příkladem byl koncert v rámci Balkan Session nebo bulharský večer Trifon Zarezan, popsané v kapitole 3, strategie kapely se liší. Často je požádána o konkrétní repertoár, který se skládá z písní daného regionu. Vnější doplňky jsou voleny střízlivěji. V takovém případě skupina nechce vyjadřovat tzv. *balkánskost*. Naopak zdůrazňuje svou českou interpretaci daných písní. Přestože v téměř všech případech byla migrantským publikem kladně přijata, působí méně suverénně, než když hraje pro publikum české. Pokud skupina hraje pro své publikum na jí organizovaných koncertech, volí často i písně romské (z Balkánu, ale i dalších zemí, např. ze Slovenska), hojně zastoupené v jejím repertoáru.

Autoetnografie³⁹⁴

Druhou metodou, použitou pro sběr reflexivních dat, byla autoetnografie, která podobně jako etnografie, systematicky sbírá data (pozorování, účasti, interview, psaním terénního deníku a rešerší dokumentů), analyzuje a interpretuje terénní texty a triangulačně informace ověřuje. Co je v rozporu s konvenční etnografií, je to, že užívá osobní zkušenost jako primární data, které analyzuje a interpretuje v širším sociokulturním kontextu. Výhodou této metody je jednoduchý přístup k primárním datům od počátku výzkumu, zdrojem je samotný výzkumník. Jsou zde i úskalí v podobě přílišného spoléhání na osobní vzpomínky (paměť může cenzurovat minulé zkušenosti, protože je selektivní a mění se vzhledem k osobní zkušenosti); aby se výzkumník vyhnul bezuzdné subjektivitě, je nutno své argumenty podpořit externími daty – dokumenty, interview, artefakty.

Autorka publikace, Heewon Chang představuje tři cesty autoetnografie³⁹⁵, které ukazují, jak jsou člověk s kulturou spletně propojeni. Jsou jimi: 1) *Propriospetika*;³⁹⁶ 2) *Nativní etnografie*; 3) *Reflexivní etnografie*.

- 1) **Propriospetika** odkazuje k individuální verzi kultury. Základní jednotkou kultury je individualita, která aktivně interpretuje své sociální okolí. Projevuje se například v antropologických výzkumech, zahrnujících životní příběhy informantů.
- 2) **Nativní etnografie** jsou vedené etnografy o kultuře, jejíž jsou členy. Výzkum usnadňuje podobný životní kontext výzkumníka a informantů. Tato část

³⁹³ Viz kapitola 6.5

³⁹⁴ Chang 2008

³⁹⁵ Tamtéž, str. 44-45

³⁹⁶ Goodenough 1981

autobiografického výzkumu vzrostla na důležitosti v momentě, kdy etnografové začali obracet pozornost „domů“.

- 3) **Reflexivní etnografie** zahrnuje popis etnografického procesu, ve kterém etnograf odkrývá osobní zkušenosti nebo pocity z terénu. Jako první z etnografických pamětí bývá zmiňován terénní deník Bronislawa Malinowského, ve kterém popisuje, co se děje v zázemí terénního výzkumu.³⁹⁷

Z těchto cest jsou v centru pozornosti nativní a reflexivní etnografie. Nativní etnografie, jak bylo již zmíněno (kapitola 2), přirozeně odkazuje k místu provádění výzkumu, jímž je má vlastní společnost a kultura, tedy město Praha, úzeji pak prostředí soundscape *balkán*. Reflexivní etnografie zahrnuje především momenty, které popisují v následující části kapitoly. Je zmíněno sedm nejdůležitějších momentů, ve kterých ve vzájemném dialogu zobrazují své role hudebnice i etnomuzikoložky.

Mezi cvičení a strategie metody autoetnografie například patří: autobiografická časová řada (sběr dat z osobní paměti – osobní paměť je základní kámen autoetnografie, protože minulost dává kontext současnému já); inventarizace a seřazení kusů autobiografických informací a seřazení podle důležitosti; seznam kulturních artefaktů (objekty vytvořené členy společnosti, které explicitně, nebo implicitně ukazují společenské normy a hodnoty); příbuzenský diagram (zmapování rodinných vztahů odráží výzkumníkovu sociální síť); technika systematického sebepozorování a další. Vše z uvedeného bylo použito v rámci autoetnografického sběru dat v předkládaném výzkumu. Na základě prováděných cvičení přicházely otázky, spojované se zkoumaným terénem, které do té doby zůstávaly skryté či zbytečné. Například: *Proč takovou hudbu hraji? Proč vytvářím nedokonalou kopii něčeho, co je marginální i na samotném Balkáně? Proč se necítím špatně tváří tvář migrantům z Balkánu, když komolím jejich jazyky a přetvářím lidové písně? Proč jsem se rozhodla takovou scénu zkoumat? Jak se postupně mění můj pohled na ni i na hudbu, kterou tvořím?*

Přestože *balkán* nebyl mou aktivní volbou při příchodu do kapely, zůstal hlavním repertoárem i po odchodu zakladatelky *Džezvici*, klavíristky PK. Můj přístup je totožný s výzkumným vzorkem, popsáním v kapitole „Český *balkán*“: Nemám s geografickým Balkánem nic společného. Nemluví žádným z balkánských jazyků, až donedávna jsem Balkán osobně znala pouze z dovolených u moře a jediná hudba, která se mi jako balkánská vybavila, byla hudba Gorana Bregoviće. Na produkci dané hudby mne láká tzv. bezpečná

³⁹⁷

Ellis & Bochner 2000, str. 741, in Chang 2009

zábava, jak o ní mluví Mirjana Laušević:³⁹⁸ *Performance balkánské hudby lze pokládat za bezpečnou zábavu, dokonce i pro začátečníky. (...) Vnější svět nezná repertoár a styly a publikum je tak často fascinováno novostí zvuku, rytmy, harmoniemi a nástroji.*³⁹⁹ Posluchač snáze promine nedokonalosti při produkci hudby, která mu zní exoticky (nebo nedokonalosti nepozná). Kromě toho se mi melodie písní jednoduše líbí. S postupným nabýváním znalostí o hudbě, jejím kontextu v ČR a politické a kulturní situaci na Balkánském poloostrově se můj pohled na to, co je *balkán*, změnil. Kromě pozice posluchače, který nemůže na koncert takové hudby jít, aniž by nechal doma své analytické uši, se změnil i způsob, kterým hudbu tvořím i vnímám. Původní zdůrazňování vnějších prvků, jakým bylo barevné oblečení, výrazné doplňky a šátky, kterými jsme alespoň zjevně vyjadřovali to, co pro nás Balkán znamenal⁴⁰⁰ (exotický, divoký, neupravený) se změnilo až v jejich potlačování. Písně, zařazované do repertoáru, jsou nyní více lidové a původní (izvor), než dříve preferované neznámější romské, přestože i tyto v repertoáru zůstávají.

7.4 Reflexivní momenty

Během výzkumu jsem často narážela na svou neschopnost podívat se na soundscape s dostatečným odstupem. Reflexivita byla zejména v počátcích výzkumu (první tři roky), i když ne vědomě, opomíjena. Až v diskuzích se školitelkou či kolegy studenty jsem si uvědomovala svou hlubokou ponořenost v terénu. V rámci etnometodologické reflexivity⁴⁰¹ jsem začala zapisovat reflexivní momenty, které zrcadlily to, skrze jaké prizma interpretuji hudbu své i dalších skupin v soundscape *balkánu* v Praze. Prostřednictvím reflexivity se snažím postihnout obě své role, jak etnomuzikoložky, tak hudebnice (a posluchačky). Zjišťuji, že se v mnoha momentech prolínají, či dokonce je není možné oddělit.

Některými z těchto momentů jsou:

1) Jsem prostředníkem mezi organizátory, kapelami a publikem.

³⁹⁸ Laušević 2007. Více Libánská 2012.

³⁹⁹ Laušević 2007, str. 44

⁴⁰⁰ O hudbě, označované jako „hudba někoho jiného“ píše Bigenhu (2012), když popisuje japonské a bolivijské hudebníky, kteří se při svých performancích převlékají do převleků domorodých andských indiánů. Podobnou tendenci zdůrazňování výrazných vnějších prvků, které se ve výsledné performance jeví jako zásadní, lze vidět u jiných pražských hudebních těles. Příkladem je vystoupení ženského pěveckého sboru Carillon v květnu 2017. Na koncertě zazněly nejdříve židovské a romské písně v úpravách sboru. Na druhou polovinu vystoupení, „romskou část“, si všechny zpěvačky obmotaly kolem pasu, přes ramena nebo na vlasy barevné šátky. Výsledný obraz však působil protimluvně vzhledem k „uhlazeným“ a komplikovaným aranžím písní a strnulosti zpěvaček.

⁴⁰¹ Etnometodologickou reflexivitou míním „*zaujímání pozice či odstupu, vědomí vlastní role, artikulace situovanosti a perspektivy*“ shodně s Ghoshem, Stockelovou 2013

Díky svému výzkumu jsem dobře obeznána s hudební scénou pražského *balkánu*. Mohu tak doporučit kapelu podle potřeb organizátora, který osloví *Džezvicu* s nabídkou koncertu, který skupina z různých důvodů nemůže odehrát. Stávám se tedy prostředníkem, který zcela zjevně a aktivně ovlivňuje dění v dané soundscape.

Zároveň se díky výzkumu často ocitám v organizačních týmech „balkánských večerů“ a festivalů. Takto mne VD ze spolku Luka Praha několikrát angažoval do organizačních týmů festivalů (např. *Sen letní noci*). Na jedné straně jako organizátora, na druhé jako hudebníka. Ze všech pokusů však doposud sešlo a žádná reálná spolupráce realizována nebyla. Přesto je tu zřejmý potenciál ovlivňování, přinejmenším s ohledem na má doporučení konkrétních hudebníků.

Předkládané citace pochází z rozhovorů s informanty, vedenými v rámci našeho prvního výzkumného kontaktu před třemi lety.

„Jestli chceš, měli bychom se po novém roce sejít. Boro, ty, já a možná Vojta (*Lavička – pozn. AL*). A uvidíme, které kapely a buď tady (*v restauraci Luka Praha – pozn. AL*), nebo někde jinde uděláme víkend balkánské hudby.“ (int. s VD, listopad 2015)

Podobným způsobem PT:

„Dotkla ses hlavního problému, že tady vlastně nejsou kapely, které hrajou balkánskou hudbu. Oslovil jsem druhou a asi i poslední kapelu, které by se k tomu (*2. ročník festivalu Jihoslovanský mejdan – pozn. AL*) hodily, což je kromě *Džezvici* Ahmed má hlad. A ty se rozpadli. (...) Rád si nechám poradit, chtěl bych, aby se ten festival vyvíjel, aby tam pokaždé byla jiná kapela, aby lidi měli důvod přijít znovu. (...) Co se týká toho druhého balkánského večírku, tak kdybys mi chtěla pomoci, budu rád. Minule jsem to dělal sám a teď bych rád, aby nás byl tým organizátorů.“ (int. s PT, listopad 2014)

2) Jsem považována za znalce „balkánské hudby“.

Jako na znalce na mne spoléhají na jedné straně mí spoluhráči, kteří se na mě obracejí v geografickém zařazení písně a jazyka, ve kterém zpíváme, a na straně druhé publikum, které očekává autentickou znalost Balkánu. Protože ve skupině vystupuji v roli manažera, který má za úkol komunikaci s médii, dostávám otázky po repertoáru a balkánské hudbě obecně i od redaktorů. Takto se mne při živém rozhovoru zeptal redaktor stanice Českého rozhlasu Vltava, pro které jsem dělala rozhovor o nově vydaném CD, na otázku „*Co je tedy český balkán?*“⁴⁰² Podobně, jak své dilema popisuje Wong⁴⁰³ při komunikaci výsledků svého výzkumu s dalšími

⁴⁰² Rozhovor je k poslechu v archívu rádia Český rozhlas Vltava <https://vltava.rozhlas.cz/dzezvica-aneb-cesi-hraji-balkan-5058405>

⁴⁰³ Wong 2012

lidmi, bylo nutné promyslet, jakým způsobem odpovědět, aby byly uspokojeny všechny strany, já (jako hudebník i badatel) i posluchači v rádiu.

Nejsem znalcem způsobem, který se ode mne očekává. Protože nestuduji hudby na Balkánském poloostrově, jejich nástroje, ani žádný z daných jazyků, je má znalost omezena na základní informace, potřebné pro kontext *balkánu* – tedy hudebního fenoménu v České republice. Jsem schopná píseň zařadit do konkrétního regionu a říct, kterým jazykem zpíváme. Přichází ale i momenty, kdy nevíme, o čem přesně píseň je, a na každém koncertě ji interpretujeme jinak.

3) Přístup ke kontaktům.

Díky kapele mám snadnější přístup k lidem ve svém terénu. Jednodušeji se dostávám ke kapelám i organizátorům, jak Čechům, tak lidem z Balkánu: často mne sami osloví na koncertech *Džezvici*, protože jsem tím, kdo skupinu zastupuje. Na opačné straně jméno kapely užívám, pokud oslovuji je. Skupina na pražské scéně existuje již dlouho, a proto je relativně známá, a to i mezi migranty. Při kontaktech (zejména telefonických) naprosté většiny informantů se vedle svého jména představují jako člen skupiny *Džezvica*, přestože to není pro můj výzkum nutné. Dávám tím najevo, že danou oblast znám, znám hudbu i další členy dané soundscape.

4) Zneužívání kapely.

V několika momentech jsem kapelu vědomě zneužila pro získání přístupu do terénu. Vedle momentů, zmíněných v předešlém bodě se jednalo o nabídky koncertu skupiny výměnou za spolupráci, rozhovory nebo vstupenky na koncert skupiny, která se jevila jako důležitá pro můj terénní výzkum, aniž bych o tom kapele před tím řekla. A naopak, pokud byla *Džezvica* poptávána na akci, na které nakonec hrát nemohla, požádala jsem alespoň o volnou vstupenku (pro výzkumné účely).⁴⁰⁴

5) Vztahy s informanty.

S lidmi, které zkoumám, se často znám i mimo kontext výzkumu. Stali se z nás přátelé. Narazila jsem se na situaci, kdy se jedna kapela rozpadla na dvě různé. Původně jsem byla

⁴⁰⁴ Na tomto místě se ukazuje přepínání rolí hudebnice a etnomuzikoložky, které jsem volila spontánně, v závislosti na konkrétní situaci. Pokud bylo nutno jednu upřednostnit (například mi bylo nabídnuto vystupovat jako hudebnice na akci, kterou jsem chtěla podrobit etnografickému výzkumu), přijala jsem roli hudebnice. Takový moment je popsán v momentce v kapitole 4 – *snapshot Džezvica v Kaštanu*.

kamarádka člena, který byl z původní sestavy vyhozen. Narazila jsem na etické dilema, kdy bylo třeba udělat rozhovory se členy, kteří v kapele zůstali, ale nechtěla jsem vyjadřovat svůj názor na to, co se stalo. Kladla jsem si následně otázky typu: *Jak moc mohu vyjádřit vlastní názor na věc, aniž bych uškodila svému výzkumu (například ztrátou informantů)?* Dalším příkladem byl JK z české folkové skupiny, kterému se nelíbilo, co jsem o něm napsala v jedné z publikací. Všechny informace byly přežaty buď z dostupných informací z médií, či z našeho rozhovoru. Přesto jsem měla dlouhý čas nepříjemný pocit, když jsem se s ním měla potkávat, jako bych ho poškodila.

6) Rozumím hudbě.

Skrze prizma toho, jakou hudbu a jak ji dělám já, hodnotím další kapely, které se pohybují ve stejném žánru. Posuzuji je pak podle toho, zda hrají dostatečně temperamentně, či „čistě“. V předkládané práci lze vidět množství momentů, které odhalují můj vlastní postoj a hodnocení kapel (např. v uvedených snapshotech). Má představa o *balkánu* je shrnuta v předchozí podkapitole (Autoetnografie). Tímto pohledem doposud hodnotím svou i ostatní kapely. Ty, které nejsou živé, jsou nudné. Pokud hrají absolventi konzervatoří, je to příliš čisté, pokud amatéři, kteří neumí intonovat, jsou příliš falešní atd.

7) Balkánec v kapele.

Do kapely se jako kytarista a zpěvák přidal IK. Je to řecký migrant, v Praze žije přes dvacet let. Naším záměrem nebylo přibrat hudebníka z Balkánu, ale především kytaristu. IK měl výhodu, že již hraje v podobné kapele a zná jak repertoár, tak specifický rytmus. S jeho působením v kapele přicházejí momenty, které souvisí s reflexivitou. Mezi nimi například moment, kdy IK přinesl řeckou píseň, která však ve své harmonii i melodii zněla členům skupiny (včetně mě samotné) příliš „evropsky“. Jako takovou jsme ji odmítli do repertoáru zařadit, protože byla málo exotická, postrádala rytmus *aksak* i ornamentiku, přestože se jednalo o píseň, kterou donesl migrant ze země, jejíž repertoár bychom měli považovat za „autentický“. Opět se zde zrcadlí stereotypizace, kdy, ačkoliv se stereotypy snažíme je nepodporovat vědomě, jsou v nás hluboce zakořeněny.

7.6 Shrnutí

Předmětem etnomuzikologického výzkumu je hudba, kterou zkoumáme jako výsledek lidského chování, ovlivněného hodnotami, sdílenými danou společností.⁴⁰⁵ Stejně hodnoty a přesvědčení ovlivňují i výzkumníka, jeho vnímání a interpretaci dané hudby v dané společnosti a době. Dá se proto tvrdit, že hudba jako společenskovední objekt je výzkumníkem zároveň částečně vytvářena a tvarována.⁴⁰⁶ Kapitola se zabývala situací, kdy se v jedné osobě snoubí hudebnice, která hudbu a svět kolem ní aktivně tvoří, a výzkumnice, která se snaží tento proces tvorby vědomě zachytit, porozumět mu a popsat jej.

Předběžná znalost terénu, kdy výzkumník je již předem v pozici insidera, přináší množství výhod, zejména na začátku výzkumu. Patří mezi ně celková obeznámenost s terénem, s lidmi a v tomto případě i s hudbou. Počáteční navazování kontaktů a provádění terénního výzkumu bylo ulehčeno mým působením v kapele *Džezvica* zejména proto, že kapela informantům poskytla dostatečný důvod k důvěře k výzkumnici. Také znalost repertoáru, jednotlivých písniček, včetně textů a rytmického cítění a interpretů, včetně zahraničních, se ukázaly jako výhoda při navazování kontaktů.

Na opačné straně právě ponořenost do terénu byla nevýhodou při analytické práci a interpretaci. Reflexivita, které je věnována tato kapitola, přestože měla být těžištěm výzkumu při tak specifické pozici výzkumnice, byla zpočátku při výzkumu vnímána jen velmi okrajově a zběžně, jako rychlé uvědomění si pozice na škále insider – outsider, a výčtu jejích výhod a nevýhod. Až při diskuzích s kolegy a dalšími studenty vyvstávaly momenty, kdy jsem neuměla otázku uchopit jako problematickou.

Osobně zastávám názor, že nelze provádět dobrý etnografický výzkum bez aktivní participace v terénu. Jak se ukázalo i v jiných výzkumech, osobní zapojení, včetně emočního, teprve vytváří vztahy, potřebné pro navázání důvěry s účastníky výzkumu, a také prostor pro porozumění zkoumaného objektu. Aby byl však výzkumník schopen dostatečného odstupu a reflexe, je nutné aktivní studium a snaha takového odstupu dosáhnout.

⁴⁰⁵ Merriam 1964

⁴⁰⁶ Gray 2006: 22 in Reyes 2016

Závěr

Poslední kapitola uzavírá práci shrnutím výsledků výzkumu fenoménu *balkán* a jeho interpretace. Výzkum byl zaměřený na hledání kanálů, skrze které se *balkán* do České republiky dostává, a na hledání způsobů, kterými je zde tvořen. Termín „kontrapunkt“ v názvu práce předpokládal existenci dvou spolupracujících činitelů – českého a balkánského, prostřednictvím hudebníků a posluchačů. Cílem bylo najít, co dělá *balkán balkánem*, jaké jsou to hudební prvky, a pokud ne hudební, jak lze soundscape charakterizovat jinak. A také, jakou konkrétní roli v soundscape hraje Balkán skutečný, ať prostřednictvím migrace, hostujících hudebníků či českých nadšenců, kteří jsou s Balkánem nějakým způsobem provázáni.

8.1 Představovaný *balkán*

Fenomén českého *balkánu* můžeme charakterizovat jako styl, založený na stereotypních představách o jednotné kultuře Balkánského poloostrova a jeho hudbě. Velkou roli v tom, jak by měl hudební *balkán* znít a vypadat, hraje imaginace. Produkováná hudba a její motivy mají v posluchači vyvolat dojem divokého, emotivního, spontánního, neorganizovaného až chaotického, především však *odlišného* světa.

K docílení takových představ hudebníci využívají specifické hudební a vizuální prvky a také specifickou podobu svých performancí. V hudebních analýzách v kapitole 5.1 byly ukázány čtyři nejvýraznější prvky, které podporují vnímání Balkánu jako odlišného a exotického. Jejich seznam není vyčerpávající a nejsou pro tento styl výhradní a určující. Nemusí se vyskytovat vždy, a i jejich kombinace je libovolná. V práci tedy sloužily jako ilustrace toho, jakým způsobem je *balkán* v posluchačích hudebně navozován. Byly jimi: orientální melodie a ornamentika (tzv. „cikánské stupnice“),⁴⁰⁷ asymetrické rytmy („aksak“),⁴⁰⁸ vícehlasy

⁴⁰⁷ Viz kapitola 5.1.1

⁴⁰⁸ Viz kapitola 5.1.2

(zejména v podobě „prodlevy“)⁴⁰⁹ a použité nástroje (žestě, především trubka a klarinet).⁴¹⁰ S *balkánem* je spojený také „špinavý“ zvuk a záměrná nepreciznost ve hře („přefuky“), které obojí vyvolávají dojem, že je hudba mimo kontrolu. Na druhou stranu slyšíme dramatickou dynamiku (změnu hlasitosti hudebního projevu) a změny barvy zvuku, což poukazuje na vědomou performanci. Zvukově *balkán* podporuje také cizí jazyk, v němž jsou písně zpívány (většinou se jedná o jihoslovanské jazyky, často jsou však zařazovány písně i v jiných jazycích, jako je rumunština, řečtina, turečtina, ale i maďarština nebo romština. Mnoho písní je zpíváno v romském jazyce. I přes tuto jazykovou variabilitu skupiny hudbu označují jako *balkán*).

Vedle těchto prvků se ukázaly jako důležité, ne-li důležitější momenty nehudební – způsoby, jakým skupiny vystupují a jak svá vystoupení podporují vizuálně a pomocí dalších prostředků.⁴¹¹ Byly uvedeny čtyři z momentů, které, podobně jako ty hudební, jsou pouze příklady, nikoliv charakteristikami definující styl jako takový: vizuální stránka, zahrnující především oděv hudebníků (barevné sukně, šátky kolem pasu, nebo ve vlasech žen, černé klobouky, červené košile a lesklé boty u mužů); způsob vystupování, kdy skupiny vytvářejí dojem spontánní a emotivní performance (tanec a poskakování na podiu, držení se za ruce, hra v hledišti); propojení s gastronomií (tzv. balkánská kuchyně jako jedno z lákadel *balkánského* večera); odkaz k romské kultuře. K romské kultuře se váží jak hudební, tak nehudební prvky. Ta zde také hraje roli kultury představované, slouží podobně jako Balkán jako marketingové lákadlo, a tedy neodráží zájem o Romy skutečné.

8.2 Činitel Balkán

Další otázkou, která přímo navazovala na výsledky analýz, byla ta, proč hudebníci volí zrovna tyto prvky. Proč spojují Balkán s romskou kulturou, proč tančí na stolech nebo hrají mezi publikem, proč zapojují zvláštní rytmy a ornamentiku. Stručně řečeno, kde se bere inspirace, která je základem pro imaginativní *balkán*?

Slovo „Balkán“ je zde uvedeno s majuskulou na začátku, nejedná se o český fenomén *balkán*, ale o projevy migrantů, nebo hudebníků z Balkánského poloostrova. Na základě výzkumu byly vytvořeny čtyři kategorie podle podoby jejich hudebního projevu (který sestával z hudby samotné, z povahy a záměru pořádaných událostí, charakteru publika i hudebníků):

⁴⁰⁹ Viz kapitola 5.1.4

⁴¹⁰ Viz kapitola 5.1.3

⁴¹¹ Viz kapitola 5.2

Komerční,⁴¹² patriotický,⁴¹³ folklorní⁴¹⁴ a zprostředkovaný⁴¹⁵ Balkán. Terénní výzkum ukázal, že malá část inspirace přichází z Balkánu, zprostředkovaného jihoslovanskými migranty a kulturními centry (kategorie folklorní a částečně patriotický Balkán). Čeští hudebníci jsou jimi příležitostně najímáni. Mohou tak čerpat inspiraci a zapojovat nové písně, nebo svou performancí přizpůsobit, pokud chtějí na takové akci hrát. Důvodem, proč jsou najímáni na integrační večery zrovna české skupiny, které hrají *balkán*, je nedostatek kapel migrantských a také šíře jejich repertoáru, který z kapel činí skupiny univerzálního charakteru. Tento postoj center do jisté míry souvisí s tzv. jugonostálií, marketingovou strategií, cíleně vyhledávající momenty, společné co největšímu počtu lidí.

Pokud se týká zdroje inspirace, mnohem důležitější se jeví kategorie komerčního Balkánu. Do této kategorie spadají světově známí hudebníci,⁴¹⁶ kteří do Čech pravidelně přijíždí koncertovat. Svou hudbu prezentují jako „balkánskou muziku“. Jejich koncerty jsou velké show cílené na širší publikum. Tito hudebníci jsou důležitým zdrojem inspirace, odkud čeští hudebníci sbírají podněty pro svou imaginaci. Od nich čeští hudebníci čerpají repertoár, podobu performance, vizuální stránku a vlastně i publikum. Kromě hudby hraje důležitou roli ve vytváření představ o „balkánské kultuře“ film.

V poslední kategorii, Balkánu zprostředkovaném, byla zdůrazněna role několika jednotlivců, kteří v českém prostředí působí jako aktivní hybatelé. Jsou to také oni, kteří přinášejí inspiraci přímo z Balkánu nebo díky kontaktům s ním. Mezi takové individuální hybatele patřily i skupiny, které v Čechách jako první rozdmýchaly vlnu zájmu o tento hudební styl.

8.3 Český *balkán* pro české publikum

Pokud mluvíme o Balkánském poloostrově jako celku, můžeme najít množství zevšeobecnujících stereotypů. Jednotlivé kulturní charakteristiky, které se nacházejí v kultuře jedné, jsou připisovány celému regionu a stírají se tak rozdíly. V hudbě tomu není jinak.

⁴¹² Viz kapitola 3.3.1

⁴¹³ Viz kapitola 3.3.2

⁴¹⁴ Viz kapitola 3.3.3

⁴¹⁵ Viz kapitola 3.3.4

⁴¹⁶ Viz kapitoly 6.1 a 6.2

Pod marketingovou značkou „balkánská hudba“ je prodávána hudba celého regionu, za jejíž produkcí stojí několik jedinců či skupin, kteří hudbu z balkánských zemí přetavili (přednatrávili) do Západem snesitelné podoby. Taková hudba slouží jako předloha pro další, západní kapely, které hudbu dále upravují a přetvářejí dle lokalit, ve kterých žijí. V českém prostředí je výsledkem takových úprav silně hybridizovaný a imaginativní styl *balkán*, který ke své existenci většinou nepotřebuje Balkán skutečný. Je to česko-balkánský kontrapunkt, kde balkánský činitel je více činitelem představovaným než skutečným. Je to „bezpečná zábava“ českých.

Seznam citované literatury

- Abu Ghosh, Yasar–Stöckelová, Tereza (eds.). 2013. *Etnografie: Improvizace v teorii a terénní praxi*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bečev, Georgi. 2013. *Bulharská lidová hudba v interetnických souvislostech*. Disertační práce. Praha: Filosofická fakulta UK.
- Bigenho, Michelle. 2012. *Intimate Distance: Andean Music in Japan*. Durham: Duke University Press.
- Bittnerová, Dana – Moravcová, Mirjam (eds). 2006. *Etnické komunity v české společnosti*. Praha: Ermat.
- Bittnerová, Dana – Moravcová, Mirjam (eds). 2008. *Etnické komunity v kulturní kontextu*. Praha: Ermat.
- Bittnerová, Dana – Moravcová, Mirjam (eds). 2010. *Etnické komunity v kulturní a sociální různosti*. Praha: FHS UK
- Bittnerová, Dana – Moravcová, Mirjam (eds). 2012. *Etnické komunity – kontinuita kulturní reprodukce*. Praha: FHS UK.
- Bittnerová, Dana – Moravcová, Mirjam (eds). 2013. *Etnické komunity. Lidé Bosny a Hercegoviny*. Praha: FHS UK.
- Böhmová, Eliška. 2017. *Komunikační aktivity hudebního festivalu Colours of Ostrava v letech 2008-13*. Bakalářská práce. Praha: Katedra marketingové komunikace a public relations FSV UK.
- Boym, Světlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. University of Michigan: Basic Books.
- Brăiloiu, Constantin. 1951. „Le rythme Aksak.“ In *Revue de Musicologie* T. 33, (99/100): 71–108.

Buchanan, Dona. 2006. *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*. The University of Chicago Press.

Buchanan, Dona (ed.). 2007. *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham: The Scarecrow Press.

Chang, Heewon. 2008. *Autoethnography as Method*. Left Coast Press.

Daniel, Ondřej. 2013. *Bigbít nebo turbofolk. Představy migrantů z bývalé Jugoslávie*. Praha: AnthroWeb.

Dimova, Rozita. 2007. „BalkanBeats Berlin: producing cosmopolitanism, consuming primitivism.“ In *Ethnologica Balkanica*, 11: 221–235.

Disman, Miroslav. 2002. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum.

Drbohlav, Dušan – Uherek Zdeněk. Nedatováno. *Reflexe migračních teorií*. Dostupné online na <http://web.natur.cuni.cz/ksgrrsek/illegal/clanky/Uherek-Teorie.pdf> . Přístup 6.2.2017.

Dudková, Jana. 2008. *Balkán alebo metafora: Balkanizmus a srbský film v 90. rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, VEDA – Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.

Epstein, William. 1961. „The influence of syntactical structure on learning.“ *American Journal of Psychology* 74: 80–85.

Feld, Steven. 1994. „From Schizophonia to Schismogenesis.“ In George Marcus – Fred Myers, (eds.). *The Traffic in Culture*. University of California Press, 96–126.

Fialová, Kristýna. 2006. „Srbové v Praze“. In Bittnerová, Dana – Moravcová, Mirjam (eds). *Etnické komunity v české společnosti*. Praha: Ermat.

Fleming, K.E. 2000. „Orientalism, the Balkans, and Balkan Historiography.“ In *American Historical Review*, vol. 105 (4). Přístupné na <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2651410?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21101178440201>. Přístup 4.6.2017.

Fňukal, Miloš – Šrubař, Michal. 2008. „Nucené migrace vyvolané rozpadem Jugoslávie a jejich dopad na migrační politiku vybraných evropských zemí (1991-2006).“ In *Slovanské historické studie* 33. Historický ústav AV ČR, 119-171.

Geertz, Clifford. 2000. *Interpretace kultur*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON.

- Giddens, Anthony. 2013. *Sociologie*. Praha: Argo.
- Schiller, Glick – Basch, Linda – Blanc-Szanton, Cristina. 1992. „Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration.“ In *Annals of the New York Academy of Sciences* 645. Blackwell Publishing, 1–24.
- Goldsworthy, Vesna. 1998. *Inventing Ruritania, The Imperialism of the Imagination*. London – Yale University Press.
- Gougouris, Stathis. 2002. „Hypnosis and critique: Film music for the Balkans.“ In Bjelić, Dušan.J. *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*. Cambridge: The MIT Pr., 323-350.
- Hájková, Vanda. 2005. *Integrativní pedagogika*. Praha: Institut pedagogicko-psychologického poradenství ČR.
- Hammersley, Martyn – Atkinson, Paul. 1995. *Ethnography: Principles in Practice*. Routledge.
- Hůla, Zdeněk. 1958. *Nauka o kontrapunktu: Vokální polyfonie*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Hůla, Zdeněk. 1965. *Nauka o kontrapunktu: Instrumentální polyfonie*. Státní hudební vydavatelství.
- Hemetek, Ursula. 2012. „Unexpected Musical Worlds of Vienna: Immigration and Music in Urban Centers.“ In *Urban People/Lidé města* 14 (2): 267–291.
- Henig, David. 2007. „Migrace.“ In *AntropoWebzin* 2-3/2007. Dostupné online na <http://www.antropoweb.cz/cs/migrace>. Přístup 10.3.2017.
- Jurková, Zuzana a kol. 2013. *Pražské hudební světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Jurková, Zuzana. 2016. „Badatelské spektrum současné etnomuzikologie: cesta etnomuzikologů do města.“ In *Národopisná revue* 2/2016: 91-99.
- Jurková, Zuzana – Bodgood, Lee (eds.). 2009. *Voices of the Weak: Music and Minorities*. Praha: Slovo 21.
- Kaminsky, David. 2014. „Just Exotic Enough: Swedish Chamber Klezmer as Postnational World Music and Mid-East Proxy.“ In *Ethnomusicology* 58 (2): 254-277.

- Kaminsky, David. 2015. „Introduction: The New Old Europe Sound.“ In *Ethnomusicology Forum* 24(2): 143–158. Dostupné online na <http://tandfonline.com/doi/full/10.1080/17411912.2015.1048267>. Přístup 5.5.2017.
- Kilroe-Smith, Catherine Anne. 2010. *Marko Markovic and the Serbian Brass Tradition*. Disertační práce. Faculty of The University of Georgia.
- Kirilov, Kalin S. 2010. "Revival of Bulgarian Folk Music During Socialism and the Post-Socialist Transition: Music and Cultural Identity". In *MUSICultures*. 37, 109–124.
- Kofroň, Jaroslav. 1991. *Učebnice harmonie*. Praha: Edition Supraphon.
- Kofroň, Jaroslav. 1967. *Učebnice intonace a rytmu*. Praha-Bratislava: Edition Supraphon.
- Konopáskova, Veronika. 2013. *Dechová hudba v současnosti – performance, funkce, recepce*. Diplomová práce. Ústav etnologie FF UK.
- Korecká, Zuzana. 2008. „Migrace z Makedonie a její proměny.“ In *Cizinecké komunity z antropologické perspektivy: vybrané případy významných imigračních skupin v České republice*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 209-246.
- Kotvová, Petra. 2013. *Tradiční bosenská hudba a její nové podoby*. Absolventská práce. Konzervatoř a VOŠ Jaroslava Ježka.
- Krašovec, Primož. 2008. „(Jugo)nostalgie.“ In *Atlas transformace*, nestránkováno. Dostupné na <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/n/nostalgie/2-jugo-nostalgie.html>. Přístup 4.9.2017
- Kuba, Ludvík. 1953. *Cesty za slovanskou písní*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury.
- Kunz, Ludvík. 2008. *Nástroje lidové hudby v Čechách na Moravě a ve Slezsku*. Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm.
- Kurkela, Vesna. 2007. „Bulgarian Chalga on Video: Oriental Stereotypes, Mafia Exoticism, and Politics.“ In Buchanan, Dona. *Balkan popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political discourse*. The Scarecrow Press.
- Laušević, Mirjana. 2007. *Balkan fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Oxford University Press.

- Libánská, Alena. 2012. *Češi hrají balkán*. Diplomová práce. Praha: Katedra obecné antropologie FHS UK.
- Libánská, Alena. 2015. „Balkan Session“. In *Lidé města/Urban people* 17 (2): 353–370
- Lipmann, Walter. 1922 (1997). *Public Opinion*. Free Press.
- Marković Aleksandra 2009. „Sampling Artist: Gypsy Images in Goran Bregovic’s Music.“ In Jurková, Zuzana – Bodgood, Lee (eds.). *Voices of the Weak: Music and Minorities*. Praha: Slovo 21, 108–121.
- Marković, Aleksandra. 2012. *Sounding Stereotypes: Construction of Place and Reproduction of Metaphors in the Music of Goran Bregović*. Disertační práce. Faculteit der Geesteswetenschappen.
- Massey, Douglas S. – Joaquin Arango – Graeme, Hugo – Ali, Kouaouci – Pellegrino, Adela – Taylor, Edward, J. 1993. „Theories of International Migration: A Review and Appraisal.“ In *Population and Development Review* Vol.19 (3): 431-466.
- Merriam, Alan P. 2000. *The Antropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Merriam, Alan P. 1987. „Toward the Remodeling of Ethnomusicology.“ In *Ethnomusicology*, Vol. 31 (3): 469-488.
- Mixa, František. Nedatováno. *Kontrapunkt*. Skripta. Janáčkova konzervatoř a Gymnázium v Ostravě.
- Moravcová, Mirjam. 1996. „Etnický obraz jihoslovanských národů.“ In *Lidé města/Urban people* 10: 106–161.
- Moravcová, Mirjam. 1996. „Bratr, přítel, cizinec – Pohled českých studentů na jižní Slovaný.“ In *Lidé města/Urban people* 7: 27–57.
- Moravcová, Mirjam – Šístek, František – Svoboda, David (eds.). 2006. *Pravda, láska a ti na Východě: Proměny reflexe balkánského prostoru ve vizích vysokoškolských studentů na přelomu 20. a 21.století*. Praha: FHS UK.
- Müllerová, Michaela. 2012. *Transnacionální vazby Ukrajinské menšiny v Hradci Králové*. Diplomová práce. Katedra sociálních věd: FF Univerzita Pardubice.

- Nettl, Bruno. 2005. „You Call that Fieldwork? Redefining the Field“ in *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts, new edition*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 184–196.
- Nettl, Bruno. 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press.
- Nový, Ivan – Schroll-Machl, Sylvia. 2005. *Spolupráce přes hranice kultur*. Praha: Management Press.
- Otčenášek, Jaroslav. 2003. „Imigranti z vybraných zemí bývalé Jugoslávie (po roce 1991) – Chorvaté, Srbové, Muslimové a Makedonci.“ In *Migrace online*. Dostupné na <http://migraceonline.cz/cz/e-knihovna/imigranti-z-vybranych-zemi-byvale-jugoslavie-po-roce-1991-chorvate-srbove-muslimove-a-makedonci>. Přístup 14.3.2017
- Pálková, Tereza. 2015. *Význam rytmu v elektronické taneční hudbě*. Diplomová práce. Katedra Elektronické kultury a sémiotiky: FHS UK.
- Petráček, Věra – Kraus Jiří (eds.). 2000. *Akademický slovník cizích slov A – Ž*. Praha: Academia.
- Pirin. 2007. *Bulharský folklór – Úvod do bulharských lidových tanců a písní*. Brno: Občanské sdružení Pirin.
- Prausová, Barbora. 2012. *Problematika nastavení migrační politiky v České republice a ve Francii*. Diplomová práce. Masarykova Univerzita: Ekonomicko správní fakulta. Dostupné na https://is.muni.cz/th/esspc/DP_Migrace_Prausova.pdf. Přístup 18.2.2018
- Prudký, Libor. 2004. *Přináležitost k národu, vztahy k jiným národnostem a k cizincům v České republice*. Praha: Akademické nakladatelství CERM.
- Radulescu, Speranta. 2003. „Co je cikánská hudba? O příslušnosti, identifikaci, zařazení, přijetí zařazení.“ In *Romská hudba na přelomu tisíciletí*. Praha: Saga, 15–20.
- Reyes, Adelaida. 1982. „Exploration in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary.“ In *Yearbook for Traditional Music* 14: 1-14.
- Reyes, Adelaida. 2006. „Ethnomusicological Method: Order and Chaos“. In Kuklinski, Antoni – Skuza, Boguslaw (eds.). *Turning Points in the Transformation of the Global Scene*. Warsaw: The Polish Association for the Club of Rome, 185–195

- Reyes, Adelaida. 2016. „Co dělají etnomuzikologové? Stará otázka pro nové století.“ In *Národopisná revue* č. 2/2016: 100-109
- Rice, Timothy. 2012. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In Barz, Gregory – Cooley, Tim J. (eds.). *Shadows in the Field, 2nd ed.*, New York: Oxford University Press, 42–61
- Rice, Timothy. 1994. *May It Fill Your Soul*. The University of Chicago Press.
- Rigney, Robert. 2008. *Balkanbeats*. Dostupné na https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1467. Přístup 4.3.2014.
- Shafer, Murray R. 1977. *The Tuning of the World*. Random House Inc.
- Sedlák, Martin. 2016. *Vývoj balkánské lidové hudby a její dopad na západní kultury*. Absolventská práce. Konzervatoř a vyšší odborná škola Jaroslava Ježka.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2006. *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Silverman, David. 2005. *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar.
- Silverman, Carol. 2007. „Trafficking in the Exotic with ‚Gypsy‘ Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and ‚World Music‘ Festivals.“ In Buchanan, Dona. *Balkan popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political discourse*. The Scarecrow Press, 335–361
- Silverman, Carol. 2004. „‚Move Over Madonna‘: Gender, Representation, and the ‚Mystery‘ of Bulgarian Voices.“ In Forrester, Sibelan – Zaborowska, Magdalena J. – Gapova, Elena. *Over the Wall/after the Fall: Post-communist Cultures through an East-West Gaze*. Bloomington: Indiana UP, 212–237.
- Skořepová, Zita. 2012. *Akulturační strategie v hudebních sebezprezentacích cizinců v ČR*. Diplomová práce. FHS UK: Praha.
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Soukup, Václav. 2012. *Antropologie – Teorie člověka a kultury*. Portál.
- Stokes, Martin. 2004. „Music and the Global Order.“ In *Annual Review of Anthropology* 33 (1): 47–72.

Szeman, Ioana. 2009. „‘Gypsy Music’ and Deejays: Orientalism, Balkanism, and Romani Musicians.“ In *The Drama Review* 53 (3): 98–116.

Šerfová, Linda. 2006. *Skupina imigrantů z Bosny a Hercegoviny v ČR (Praze)*. Bakalářská práce. Studium humanitní vzdělanosti: FHS UK.

Šesták, Miroslav – Tejchman, Miroslav – Havlíková, Lubomíra – Hladký, Ladislav – Pelikán, Jan. 2009. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Tesař, Filip. 2003. „Balkánské souřadnice aneb symbolická geografie evropského orientu.“ In *Mezinárodní vztahy* 1/2003: 68-82.

Todorova, Maria. 2009. *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.

Todorova, Maria. 1994. „The Balkans: From Discovery to Invention.“ In *Slavic Review* 53 (2):453–482.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turková, Miloslava. 2012. „Cizinci a menšiny u nás očima obyvatel tří českých měst.“ In Bittnerová, Dana – Moravcová, Mirjam (eds.). *Etnické komunity v české společnosti*. Praha: Ermat, 11–12.

Uherek, Zdeněk – Korecká, Zuzana – Pojarová, Tereza. 2008. *Cizinecké komunity z antropologické perspektivy*. Etnologický ústav AV. Dostupné online na <http://migraceonline.cz/cz/e-knihovna/publikace-cizinecke-komunity-z-antropologicke-perspektivy-vybrane-pripady-vyznamnych-imigracnich-skupin-v-ceske-republice>. Přístup 18.2.2018

Ugrešič, Dubravka. 1999. *Kultura lži. Pokus vysvětlit chorvatskou (jugoslávskou) tragédii*. Praha: Mladá fronta.

Volčič, Zala. 2007. „Yugo-Nostalgia: Cultural memory and Media in the Former Yugoslavia. In *Critical Studies in Media Communication* 24(1): 21–38.

Vukčević, Jolana. 2014. *Commodification of the Collective Memory: Yugonostalgia as a Marketing Strategy*. Diplomová práce. Ústav světových dějin: FF UK.

Wong, Deborah. 2012. „Moving from Performance to Performative Ethnography and back again.“ In Barz, Gregory – Cooley, Tim J. (eds.). *Shadows in the Field*. New York: Oxford University Press, 76–89

Włodarczyk, Zuzana. 2013. *Migranti z Balkánu v Česku*. Diplomová práce. Brno: FF Masarykova univerzita.

Zenkl, Luděk. 2003. *ABC hudební nauky*. Praha: Bärenreiter

Webové zdroje

<http://www.lastavica.cz/> Přístup 14.2.2018.

<http://www.dzezva.cz/> Přístup 14.2.2018.

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/gerila-marketing> Přístup 14.2.2018

<http://www.lovesongorchestra.cz/> Přístup 14.2.2018

<http://www.lovesongorchestra.cz/> Přístup 14.2.2018.

<https://www.facebook.com/circusproblem/> Přístup 14.2.2018.

<https://www.facebook.com/events/972405669467387/> Přístup 14.2.2018.

<http://www.teraz.sk/regiony/cigansky-basavel-pozyva-na-nabrezie/275725-clanok.html?mostViewedArticlesInSectionTab=0> Přístup 14.2.2018.

<http://www.boroajanis.wbs.cz/repertoar---playlist.htm> Přístup 14.2.2018.

<http://www.petarveljkovic.com/> Přístup 14.2.2018.

<http://www.zaedno.org/>. Přístup 14.2.2018.

<https://www.facebook.com/events/1507968815897419/>. Přístup 14.2.2018.

www.chorvatsko.hr Přístup 14.2.2018.

<http://www.parnivaljak.com/> Přístup 14.2.2018.

<https://www.facebook.com/parnivaljak/> Přístup 14.2.2018.

<http://www.csfd.cz/film/2975-hori-ma-panenko/prehled/> Přístup 14.2.2018.

<http://secanja.com/2012/starogradske-2/> Přístup 14.2.2018.

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL3MOZcHiend46vEeLjiSYATyTgSTJeSWn>.
Přístup 17.2.2018.

<https://www.czso.cz/csu/cizinci/cizinci-pocet-cizincu>. Přístup 20.2.2018

<http://web.natur.cuni.cz/ksgrrsek/illegal/clanky/Uherek-Teorie.pdf>. Přístup 20.2.2018

https://www.czso.cz/documents/11292/44321488/c01R04_2015.xlsx/d21d1384-0b76-4da7-a596-b85ae0f58696?version=1.0. Přístup 20.2.2018

<http://www.labourmigration.eu/research/report/12-migration-and-the-econo>. Přístup
20.2.2018

<https://geography.upol.cz/soubory/lide/fnukal/clanky/clanek2008-8.pdf>. Přístup 20.2.2018

<http://www.senletninoci.eu/> přístup 1.7. 2017

<https://rachot.cz/respect-festival/> přístup 19.1.2018

<http://secanja.com/2012/starogradske-2/> Přístup 14.2.2018

<http://www.rockandpop.cz/za-frakci-nadejne-ceske-kapely-circus-problem-muze-ego-i-penize-jeji-pokracovani-hledejte-pod-jmenem-circus-brothers/> Přístup 27.2.2018

<https://www.brnskadrba.cz/zpravy/spolecnost/5720-drba-radi-kam-v-tydnu-vyrazit-10.html> Přístup 26.1.2018

<https://www.guca.rs/program-2017-just-published/> Přístup 10.10.2017

<http://jazzport.cz/2014/01/07/zbesila-balkanska-dechovka-opet-v-praze/> Přístup 10.10.2017

<http://romove.radio.cz/cz/clanek/21667> Přístup 12.2.2018

<https://www.topzine.cz/nejrychlejsi-balkanska-dechovka-fanfare-ciocarlia-se-vraci-do-prahy>.
Přístup 12.2.2018

<https://art.ihned.cz/hudba/c1-20478230-nejrychlejsi-balkanska-dechovka-v-praze-fanfare-ciocarlia>. Přístup 12.2.2018

<https://www.facebook.com/events/166331917281516/> Přístup 4.2.2018

<http://kastan.unijazz.cz/o-kastanu> Přístup 23.11.2017

<http://www.mvcr.cz/clanek/migracni-a-azylova-politika-ceske-republiky-470144.aspx?q=Y2hudW09Mw%3d%3d>. Přístup 30.3.2018

http://www.psp.cz/eknih/1964ns/tisky/t0189_00.htm. Přístup 30.3.2018

<http://www.osa.cz/> Přístup 30.3.2018

https://www.youtube.com/watch?v=agtkLC0RM_E. Přístup 25.2.2018.

<http://lyricstranslate.com/en/bre-petrunko-hey-petrunka.html> Přístup 20.2.2018.

Příloha 1: Seznam hudebních ukázek (přiloženo na CD)

Rok	Název skladby	Interpret	Název alba	Číslo nahr.
2016	Put putuje Latif Aga	Džezvica	Balkanitky	1
2008	Put putuje	Fekete Seretlek	Fekete Seretlek	2
1999	Jovano Jovanke	Gothart	Adio querida	3
2011	Jovano, Jovanke	Džezvica	Rybanaruby live	4
2017	Jovano Jovanke	Rejbele	x	5
2015	Bre Petrunko	JazzBalk	Záznam z koncertu	6
2017	Tutti frutti	Mijaktič Orkestar	Záznam z koncertu	7
2013	Prošeta se Jovka Kumanovka	Fes	x	8
2015	Zaigrale mamó devojcinja	Rajtaraj	Zaigrale	9
2014	Bella ciao	Romba	Live Rehearsal	10
2009	Ajde Jano	Boro Balkan Band	x	11
2013	Kalasnjikov	Oranžáda	Záznam z koncertu	12
2015	Tziganeasca	Circus Problem	Born Not Typical	13
2014	Bubamara	The Lovesong Orchestra	Záznam z koncertu	14
2017	Ergen Deda	Le Mystere des Voix Bulgares	Záznam z koncertu	15
1997	Kalashnikov	Goran Bregović	Záznam z koncertu	16
2016	Put putuje	Barcelona Gipsy balKan Orchestra	Záznam z koncertu	17
2007	Jovano Jovanke	Aleksandar Sarievski	x	18

Příloha 2: Seznam videí

„Bregović – Festival Praha – Sen letní noci 2010.“ Přístup 14.2.2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=HM4jsZzu4fE>

„Kusturica – Sen letní noci 2011.“ Přístup 14.2.2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=1Ji56lmPZ-U>

„Sen letní noci 2012.“ Přístup 14.2.2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=c0Kh97RggUA>

„1. Jihoslovanský mejdan.“ Přístup 14.2.2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=5R5iIo0RiQ0>

„Lovesong Orchestra ve Snídani s Novou.“ Přístup 14.2.2018

https://www.youtube.com/watch?v=8pU_0OBkBT4

„Balkan night – Oranžáda, Kalašnikov.“ Přístup 14.2.2018.

<https://youtu.be/ytNYcc6SBxw>

„Balkan night – Mr. LOCO & Oranžáda.“ Přístup 14.2.2018.

<https://youtu.be/ZArerCWRh0w>

„Džezvica v klubu Kaštan.“ Přístup 14.2.2018

<https://youtu.be/6FN0YNPySLQ>

„Parni Valjak.“ Přístup 14.2.2018

<https://youtu.be/2f4DLsnJqVA>

„Trifon Zarezan XV – 2017.“ Přístup 14.2.2018

<https://www.zaedno.org/projekty-left/2017/trifon-zarezan-2017>

„Circus Problem na Balkan Session. Přístup 14.2.2018.

https://youtu.be/Em-px_JQL-E

„Sarma Band.“ Přístup 17.2.2018

<https://youtu.be/KwPKqhnn1xI>

„Romba.“ Přístup 17.2.2018.

<https://youtu.be/2ZJk-ks0Lg>

„Duo Boro a Janis.“ Přístup 17.2.2018.

<https://youtu.be/xN02K2mQVJc>

„Jovano, Jovanke“ Přístup 28.2.2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=FLPXHfZY9Ws>

„Goran Bregović – Kalashnikov“ Přístup 28.2.2018

<https://www.youtube.com/watch?v=UqOL7LOR6ko>

„Trifon Zarezan.“ Přístup 14.2.2018

<https://www.zaedno.org/projekty-left/2017/trifon-zarezan-2017>

Příloha 3: Seznam navštívených koncertů

kategorie	specifikace	skupina	rok	datum	prostor	specifikace koncertu/organizátor
BALKÁN	Komerční sféra	Boban Markovič	2012	29.10.	Rock Café	
<i>český balkán</i>	dechovka	Circus Problem	2014	29.5.	Cross Club	
<i>český balkán</i>	dechovka	Circus Problem	2015	1.4.	Vzorkovna	
<i>český balkán</i>	dechovka	Circus Problem	2013	1.8.	Cross Club	
<i>český balkán</i>	dechovka	Circus Problem	2013	26.10.	Café v lese	
<i>český balkán</i>	dechovka	Circus Problem	2015	17.4.	Radlická kulturní sportovna	Balkan Bashavel
BALKÁN	Interní praktiky	Damir Imamovič Sevdah Takht	2015	7.11.	Novoměstská radnice	
BALKÁN	Komerční sféra	Emir Kusturica	2011	22.7.	ponton na Vltavě	Sen letní noci/Luka Praha
BALKÁN	Komerční sféra	Fanfare Ciocarlia	2016	7.3.	Palác Akropolis	
BALKÁN	Komerční sféra	Fanfare Ciocarlia	2015	13.4.	Lucerna Music Bar	
<i>český balkán</i>	folk	Fekete Seretlek	2011	28.9.	TaKavárna	
<i>český balkán</i>	folk	Fekete Seretlek	2015	26.3.	Studio Rubín	
<i>český balkán</i>	folk	Fekete Seretlek	2015	31.3.	Café v lese	
<i>český balkán</i>	folk	Fekete Seretlek	2017	16.1.	Palác Akropolis	Koncert a představení KAR
<i>český balkán</i>	folk	Fekete Seretlek	2014	24.2.	Café v lese	
<i>český balkán</i>	folk	Fez	2014	12.12.	Vinohradský pivovar	Balkan Session
<i>český balkán</i>	folk	Fez	2014	25.4.	Paliárka	
<i>český balkán</i>	folk	Fez	2013	13.9.	Paliárka	Balkan Session
BALKÁN	Komerční sféra	Goran Bregovič	2010	27.7.	ponton na Vltavě	Sen letní noci/Luka Praha
BALKÁN	Komerční sféra	Goran Bregovič	2009	17.9.	Staroměstské náměstí	Slovanský Jih přátelům českým/Lastavica
BALKÁN	Komerční sféra	Goran Bregovič	2004	22.10.	Lucerna	Organizátor Colours
<i>český balkán</i>	folk	Gothart	2010	12.2.	Baráčnická rychta	Trifon Zarezan
<i>český balkán</i>	folk	JazzBalk	2013	4.2.	Rybanaruby	
<i>český balkán</i>	folk	JazzBalk	2012	2.6.	Kampa	RefuFest
<i>český balkán</i>	balkan beat	Malalata	2016	2.9.	Stromovka	Balkan Bashavel
<i>český balkán</i>	balkan beat	Malalata	2016	15.1.	Radlická kulturní sportovna	Balkan Bashavel
<i>český balkán</i>	folk	Mijaktič Orkestar	2013	26.6.	Už jsme doma	
<i>český balkán</i>	folk	Mijaktič Orkestar	2014	12.12.	Vinohradský pivovar	Balkan Session
<i>český balkán</i>	folk	Mijaktič Orkestar	2012	17.2.	Baráčnická rychta	Trifon Zarezan
<i>český balkán</i>	dechovka	Oranžáda	2015	16.12.	Futurum	Balkan night vol.1
<i>český balkán</i>	dechovka	Oranžáda	2017	5.5.	Rock Café	
<i>český balkán</i>	dechovka	Oranžáda	2015	24.7.	Avoid	
BALKÁN	Interní praktiky	Parni Valjak	2017	24.4.	Lucerna Music Bar	Luka Praha

<i>český balkán</i>	folk	Rajtaraj	2012	6.6.	Carpe Diem	
<i>český balkán</i>	folk	Rajtaraj	2013	18.5.	Rybanaruby	
<i>český balkán</i>	folk	Rajtaraj	2013	19.12.	Relax Café Bar	
<i>český balkán</i>	folk	Rajtaraj	2014	17.1.	Studio Rubín	
<i>český balkán</i>	folk	Rajtaraj	2014	29.5.	Kaštan	
<i>český balkán</i>	folk	Rajtaraj	2014	19.12.	Paliárka	
<i>český balkán</i>	folk	Rajtaraj	2015	28.11.	Jamm Club	
<i>český balkán</i>	folk	Rajtaraj	2016	8.4.	Artual	
<i>český balkán</i>	folk	Rajtaraj	2017	26.1.	Domeček na Kampě	
BALKÁN	World Music	Romba	2016	27.9.	Lod' Kristian Marco	Matroz Party + Jan afterparty
BALKÁN	World Music	Romba	2016	26.3.	Vzorkovna	
BALKÁN	World Music	Romba	2015	29.5.	Sběrné suroviny	My Slovjani
BALKÁN	World Music	Romba	2014	26.9.	Lod' Kristian Marco	Romboat
BALKÁN	World Music	Romba	2014	6.4.	Lod' Kristian Marco	Matroz Party + Jan afterparty
BALKÁN	World Music	Romba	2013	24.3.	Sanatorium nad lesem	Sestra v sanatoriu
BALKÁN	Interní praktiky	Sarma Band	2016	10.8.	Mon Ami Žižkov	Dve žice kod Slavice
BALKÁN	Interní praktiky	Sarma Band	2012	28.11.	Singidunum	Veče starogradskih pesama
<i>český balkán</i>	dehovka	The Lovesong Orchestra	2015	31.7.	Stromovka	Balkan Bashavel
<i>český balkán</i>	folk	Džezvica	2010-2017		Koncerty skupiny Džezvica uvedeny v el. verzi na přiloženém CD	

Příloha 4: Seznam uvedených snapshotů

Snapshot 3.1: Koncert *Parni Valjak*, 24.4.2017, 19:45 – 23:00, Lucerna Music Bar

Snapshot 3.2: Trifon Zarezan, 17.2.2017, 19:45-23:30, Kulturní dům Ládví

Snapshot 4.1: *Džezvica* v Kaštanu, 14.11.2017, 18:00-23:00, Klub kaštan

Snapshot 4.2: *Mr.LOCO* – Balkan Night vol. 1, 1.12.2015, 20:00-23:00, Klub Futurum

Snapshot 4.3: Balkan Bashavel, 23.10.2015, 20:00-4:00, Radlická kulturní sportovna

Příloha 5: Seznam rozhovorů

Polostrukturované, nahrávané rozhovory:

PK, duben 2012

HV, březen 2012

MN, duben 2012

JK, únor 2012

PH, únor 2012

VN, březen 2012

KČ, duben 2012

AG, duben 2012

AK, říjen 2014

TR, leden 2015

DL, říjen 2015

SV, březen 2015

BP, květen 2015

AM, leden 2010

VD, listopad 2015

PT, listopad 2014

TK, listopad 2015

LS, listopad 2015

RS, únor 2011

Malalata, listopad 2015

Neformální rozhovory:

DL, září 2017,

DL, duben 2017

VD, únor 2017

BL, duben 2017

TR, březen 2017,

TR, květen 2017

JV, květen 2017

PK, květen 2017

VE, listopad 2017

AH, leden 2017

LF, říjen 2017

Příloha 6: Medailonky skupin

Ahmed má hlad

Skupina působila mezi lety 1997-2014. Tvořili ji studenti rusistiky filozofické kapely UK v Praze, jedna žena a pět mužů. Žádný z nich nebyl původem z Balkánského poloostrova. Hráli v nástrojovém obsazení zpěv, kytara, baskytara, akordeon, klarinet/saxofon a bicí. V jejich repertoáru byly slyšet balkánské, ruské a ukrajinské písně, žánrově spadající do world music a folku. Koncertovali v menších pražských klubech a hospodách. Jejich publikum bylo nejdříve z řad přátel a spolužáků, tedy české, vysokoškolské, věkem odpovídající hudebníkům.

Gothart

Gothart působili na české scéně v letech 1993-2007, až do roku 1998 se však věnovali tzv. středověké hudbě. V roce 2007 se po personálních obměnách proměnili v kapelu *Mijaktič Orkestar*, které je věnován prostor níže. Skupina byla tvořena profesionálními hudebníky, ve věku mezi 30-45 lety, dvěma ženami a čtyřmi muži. Žádný z nich nepocházel z Balkánského poloostrova. V jejich nástrojovém obsazení figuroval vícehlasý zpěv (vedoucí hlas a doprovodné zpěvy), kytara/gaida/cistra, klarinet/příčná flétna, housle, akordeon, baskytara/kontrabas, davul, darbuka a bicí. Kapela hrála lidové písně a tance z Balkánu, popisovala se jako hrající world music a rock. Vystupovali především na hudebních festivalech po celé ČR a Německu. Zároveň byli najímáni bulharským kulturním centrem *Zaedno* jako hudební doprovod bulharských oslav *Trifon Zarezan*. Jejich publikum tvořili tedy na jedné straně Češi, na druhé pak příslušníci etnických menšin z Balkánu, na jejichž přání skupina vystupovala.

Džezvica

Skupina hraje *balkán* od roku 2007 do současnosti (2018). Mezi členy jsou dva cizinci (SK, RUS), celkově ji tvoří pět žen a tři muži, ve věku mezi 25-38 lety. Jedná se o neprofesionální hudebníky, studenty VŠ, pracovníky v IT či humanitních oborech. Základem jejich nástrojového obsazení je ženský trojhlas a violoncello, zastupující basovou i melodickou linku. Dále je přítomna kytara, klarinet, příčná flétna, viola, akordeon a cajon. V jejich

repertoáru jsou lidové písně z Balkánu a jeho okolí, žánr folk a world music. Vystupují v menších klubech po celé ČR pro české publikum, tvořeno většinou jejich přáteli a známými. Podobně jako *Gothart* hrají i pro publikum událostí, pořádaných jihoslovanskými kulturními centry.

Fekete Seretlek

Fekete Seretlek je skupina složená z šesti profesionálních hudebníků a herců. Na pražské scéně působí od roku 2004 do současnosti. Je tvořena pěti Čechy a jedním cizincem (SLOV), všichni ve věku 35-40 let. Hrají ve složení zpěv, akordeon, violoncello, kontrabas, trubka, housle a cajon. Hrají úpravy lidových motivů a písní z celého světa, nejčastěji jako doprovod divadelních představení či jako samostatné koncerty v menších klubech, pro publikum do 100 lidí, tvořené z větší části jejich přáteli a známými.

Fez

Skupina *Fez* je pokračovatelem divadelního projektu z roku 2008, skupina působí dodnes. Je tvořena variabilním počtem hráčů dva až čtyři, vždy je přítomen zpěv a kytara, přidává se kontrabas a trubka. Zpěvačka pochází z Bosny a Hercegoviny, ostatní hudebníci jsou Češi. Repertoár sestává z bosenských sevdalinek. Skupina vystupuje pro malý počet posluchačů, v menších klubech, častěji na tzv. jam sessionech, akcích, na kterých není skupina od publika oddělena. Publikum je tvořeno mladými Čechy, přáteli hudebníků.

JazzBalk

Dnešní BULK vystupuje od roku 2012 do současnosti. Skupina je tvořena čtyřmi Čechy a zpěvačkou z Bulharska, všichni jsou profesionální hudebníci, absolventi konzervatoře J. Ježka, ve věku 30-35 let. Jejich nástrojové obsazení (zpěv, elektrická kytara, baskytara, klávesy a bicí) odpovídá žánru, který fúzuje jazz a world music. V jejich repertoáru jsou lidové písně z Balkánu. Hrají na menších festivalech a koncertech v pražských jazzových klubech a hospodách, pro české publikum složené z přátel a známých.

Mijaktič Orkestar

Skupina hraje od roku 2007 do současnosti. Skupina se skládá z profesionálních hudebníků, jedné ženy a čtyř mužů. Všichni hudebníci jsou Češi. Jde o pokračování kapely *Gothart*, většina jejich členů se personálně prolíná. Skupina hraje v nástrojovém složení zpěv, kytara/gaida/cistra, kontrabas, klarinet, cajon a bicí. V repertoáru jsou lidové písně z Balkánu, žánr world music. Skupina vystupuje na akcích pořádaných kulturními centry nebo soukromých oslavách. Vlastní koncerty nepořádá. Publikum je dáno skladbou účastníků na konkrétní akci (bulharské publikum na události pořádané kulturním centrem Zaedno či účastníci soukromé události).

Rajtaraj

Skupina vznikla v roce 2009, hraje dodnes. Tvoří ji Češi, jedna žena a pět mužů, nikdo z nich není profesionální hudebník, pracují v IT, médiích a humanitních oborech. Hrají ve složení zpěv, příčná flétna, klarinet, kytara, akordeon/gajda, cajon a kontrabas. V repertoáru se objevují lidové melodie z Evropy, zejména Balkánu. Vystupují na vlastních koncertech či menších festivalech, pro publikum tvořené zejména přáteli.

Romba

Skupina v Praze působí od roku 2011 do současnosti. Tvoří ji pětice mužů, z nichž jeden pochází z Bosny a Hercegoviny, ostatní jsou Češi. Věkem spadají do rozmezí 35-50 let, nejsou profesionálními hudebníky. Hrají v nástrojovém složení zpěv, kytara, kontrabas, housle, bicí. Repertoár tvoří lidové písně z Balkánu, Slovenska, Moravy a romské písně. Pořádají vlastní koncerty a jam sessiony pro okruh přátel, mezi nimiž se objevují jak Češi, tak lidé z bývalé Jugoslávie, žijící v Praze. Takové koncerty pořádají v menších klubech či hospodách. Jsou pravidelně najímání na soukromé oslavy, např. svatby. Skupina pravidelně koncertuje v restauraci Bistro Arte, večery nesou název „Kebab, pizza, sliwowitza“, konají se každý týden.

Rejbele

Skupina Rejbele vznikla v roce 2016. Skládá se z pěti hudebníků, Čechů, dvou žen a tří mužů, ve věku 30-45 let. Dvě ženy se profesionálně hudbou živí, ostatní se pracují oborech IT, právo a státní sféra. Skupina hraje v nástrojovém složení zpěv, kytara, kontrabas, housle, příčná

flétna a cajon. V repertoáru se na první místě objevuje klezmer, poté lidové písně z Balkánu a Blízkého východu. Hrají na vlastních koncertech v menších klubech, publikum se skládá z přátel a známých kapely.

Free Balkan Quintet

Free Balkan Quintet vznikla v roce 2016. Kapelu tvoří pětice profesionálních hudebníků, čtyři Češi a jeden hudebník z Nového Zélandu, všichni ve věku 35-45 let. Hrají v nástrojovém obsazení akordeon, kytara/banjo, housle, basová kytara a bicí. Kapela zpracovává lidovou hudbu balkánských zemí s prvky jazzu, soudobé hudby a improvizace. Hraje v jazzových klubech pro publikum složené z přátel a známých skupiny.

Circus Problem

Skupina *Circus Problem* vznikla v roce 2012, působí dodnes. Sestává ze šesti stálých členů, mužů, ve věku 28–40 let. Pět Čechů, jeden původem z Ukrajiny. Všichni jsou profesionální hudebníci. Hrají v nástrojovém složení: akordeon, housle, klarinet, tuba, eufonium/trombón, bicí, zpěv. Jejich repertoár je tvořen úpravami lidových balkánských písní prostřednictvím fúze se žánry, jako je rock, pop, swing, disco a elektronická hudba. Jejich texty jsou však autorské, anglické nebo české. Vystupují na festivalech, soukromých akcích a veřejných koncertech ve větších klubech po celé ČR a dalších evropských zemích. Jejich publikum je početné, heterogenní povahy, ve věku 18-45 let. Hrají pro ne-Balkánské, většinou české publikum.

Oranžáda

Oranžáda působí od roku 2013 dodnes. Je tvořena profesionálními hudebníky, muži ve věku 25 – 35 let, všichni Češi. Jejich počet je variabilní, hrají ve složení čtyři až osm členů. Nástrojové složení kapely je klarinet, saxofon, trubka, tuba, trombon, baskřídlovka a bicí. V repertoáru skupiny jsou pouze převzaté aranže skladeb dechovek z Balkánu (*Fanfare Ciocarlia*, úpravy *Gorana Bregoviće* a *Bobana Markoviće*). Koncertují v pražských klubech a na menších festivalech v České Republice, příležitostně hrají na soukromých akcích (svatby) pro různorodé publikum.

The Love Song Orchestra

Skupina vznikla v roce 2013 a působí dodnes. Hrají žánr, který popisují jako „guerilla dechovka“. Kapelu tvoří pět mužů, Čechů, ve věku 30-45 let. Všichni jsou profesionálními hudebníky. Hrají v nástrojovém složení saxofon/zpěv, trubka, tuba, eufonium a bicí. V jejich repertoáru jsou úpravy balkánských dechovek, přejaté od *Gorana Bregoviče*, *Bobana Markoviče* a *Fanfara Ciocarlia*, také však autorské skladby s českými texty. Vystupují na festivalech, koncertech, soukromých akcích a spolupracují s českou scénou Balkan Beats. Jejich publikum je dáno povahou akce, jedná se o širokou skupinu lidí, věku 18-50 let, publikum je ne-Balkánské.

Malalata

DJ duo *Malalata* vzniklo v roce 2011, působí dodnes. Profesionální duo dvoří dva třicátníci ze Slovenska. Do jejich vzniku v Čechách ani na Slovensku v podstatě neexistovala klubová scéna *balkánské* hudby. Pořádají pravidelné akce „Balkan Bashavel“ v českých a slovenských městech a hrají na festivalech a koncertech po celém světě (Mexiko, USA, Japonsko, Evropa). Ve svých setech kombinují balkánskou dechovku, reggae, ska, latinskoamerické cumbie a elektroswing. Jejich publikum je početné (na akcích bývá kolem 500 účastníků), ve věku 18–35 let.

Sarma Band

Skupina je tvořena variabilním počtem mužů od dvou do osmi. Všichni jsou původně z bývalé Jugoslávie, do ČR přišli během války v 90. letech. Skupina se utvořila na konci 90. let v restauraci Mon Ami. V roce 2012 zemřel zpěvák kapely a činnost se tak na několik let odmlčela. Až v roce 2016 skupina začala pravidelně koncertovat, v nové provozovně restaurace Mon Ami (na Žižkově). V restauraci hraje každý týden, jedná se o večery s názvem „Romantická tambura“. V restauraci není kapele vyhrazen specifický prostor. Hudebníci hrají v sedě kolem jednoho ze stolů.

Duo Boro a Janis

Duo tvoří dvoje kytaristů a zpěváků, jeden z Řecka, druhý ze Srbska. Jejich repertoár zahrnuje populární západní skladby i lidové písně celého Balkánského poloostrova. Vystupují v restauracích jako „live music“, kromě toho na soukromých akcích (svatby, firemní večírky, soukromé oslavy). Duo vzniklo v roce 2001 a působí dodnes (2018).

Příloha 7: Rozbor skupin

kapela	rok působení	sárodostní složení	gender	věk (let)	povolání	hastrojové obsazení	repertriár	žánr	kontakt, web	publikam ve llost, e karakter	edálosti typ	edálosti prostor
Gothart	1993-2007	ČR	1 žena, 4 muži	30-45	hudebníci, výtvarnice	zpěv, kytara/gajda/cistra, klarinet/příčná flétna, housle, akordeon, baskytara/kontrabas, davul/darabuka/cajun, bici	lidové písně a tance z Balkánu	world music, rock	http://www.gothart.cz/		Trifon Zarezan, koncerty, festivaly	hudební klub
Ahmed má hlad	1997-2014	ČR	1 žena, 4 muži	25-45	původně studenti VŠ	zpěv, baskytara, akordeon, bici, klarinet/saxofon, kytara	balkánské, ruské písně	folk, rock, world music	http://www.ahmedmahlad.cz/	100-200 lidí, mládí	koncert	Vagon, Slamnik - klub/hospoda
Džezvica	2007-2017	ČR, SK, GR	5 žen, 3 muži	26-38	studenti VŠ, IT, humanitní	zpěv (trojhlasý), kytara, klarinet, příčná flétna, viola, violoncello, akordeon, cajun	lidové písně z Balkánu a jeho okolím romské písně	world music, folk	www.dzezvica.cz	do 100 lidí, mládí	koncerty	menší klub/hospoda
Fekete Seretlek	2004-2017	SL, ČR	1 žena, 5 mužů	30-40	herci, hudebníci	zpěv, akordeon, violoncello, kontrabas, trubka, housle, cajun	tradiční lidové motivy a písně z celého světa	cabaret, improvizace	http://feketeseretlek.cz/	do 100 lidí, mládí	koncerty, divadelní představení, festivaly	divadlo, klub
Fez	2008-2017	BH, ČR	1 žena, 3 muži	30-50		zpěv, kytara, kontrabas, trubka	bosenské sevdalinky	sevdah		50 lidí	koncert, jam session	menší klub/hospoda
JazzBalk	2012-2017	ČR, BG	1 žena, 4 muži	30-35	hudebníci	zpěv, baskytara, elektrická kytara, klávesy, bici	lidové písně z Balkánu	jazz, world music	http://bandzone.cz/jazzbalk?at=info		koncerty, menší festivaly	menší klub/hospoda, jazzový klub
Mijaktič Orkestar	2007-2017	ČR	1 žena, 4 muži	30-50		zpěv, kytara/gajda/cistra, kontrabas, klarinet, cajun, bici	lidové písně z Balkánu, romské písně	world music			soukromé akce	
Rajtaraj	2009-2017	ČR	1 žena, 5 mužů	30-40	IT, humanitní	zpěv/příčná flétna, klarinet, kytara, akordeon/gajda, cajun, kontrabas	lidové melodie z Evropy, hl. Balkán	world music	http://www.rajtaraj.cz/	do 100 lidí, přátelé, mládí	koncerty	menší klub/hospoda
Romba	2011-2017	BaH, ČR	4 muži	35-50	architektura, medicína,	zpěv, kytara, kontrabas, housle, bici	lidové písně z Balkánu, Slovenska a Moravy, romské písně	world music		do 50 lidí, přátelé	soukromé akce, koncerty	soukromé akce
Rejbele	2016-2017	ČR	2 ženy, 3 muži	30-45	IT, právo, státní sféra	zpěv, kytara, kontrabas, housle, příčná flétna, cajun	klezmer, lidové písně z Balkánu a blízkého východu	world music		do 50 lidí, přátelé	koncert	do 30 lidí
Free Balkan Quintet	2016-2017	ČR, NZ	5 mužů	35-45	hudba	akordeon, kytara/banjo, housle, basová kytara, bici	lidová hudba balkánských zemí	world music, jazz	https://freebalkanquintet.bandcamp.com/			jazzový klub
Shum Davar	2013-2017	ČR, BY, GE, SK	6 mužů	35-50	hudebníci	akordeon, housle, bici, kytara, kontrabas	klezmer, balkánská lidová a kavkazská hudba, romská hudba	world music	http://www.shumdavar.cz		koncerty, festivaly	menší kluby
Circus Problem	2012-2017	ČR, UY	6 mužů	28-38	hudebníci	zpěv, akordeon, klarinet, tuba, eufonium/trombón, bici	úpravy lidových balkánských písní, fúze disko, rock, pop, elektro	dechovka	http://www.circusproblem.com/cs/	500?, různorodé, od ŠŠ po starší	festivally, soukromé akce	větší prostory, venkovní akce. BB
Oranzáda	2013-2017	ČR	4-8 mužů	25-35	hudebníci	bici, baskřidlovka, trombón, tuba, klarinet, trubka, saxofon	hudba balkánských dechovek - Goran Bregović, Boban Marković, Fanfare Ciocarlia	dechovka	http://www.oranzada.cz/band	500?, různorodé, od ŠŠ po starší	festivally, soukromé akce	venkovní akce, BB, menší kluby
The Love Song Orchestra	2013 ??? - 2017	ČR	5 mužů	30-45	hudebníci	saxofon, trubka, tuba, eufonium, buben, zpěv	úpravy balkánských písní, autorské (český text)	"nová dechovka", guerilla dechovka		500?, různorodé, od ŠŠ po starší	festivally, soukromé akce, koncerty, ulice	venkovní akce, ulice, BB,
Malalata	2012-2017	SK	2 muži	30	DJ	DJ	balkánská dechovka, reggae, ska, cumbie, elektroswing	balkan beat		500, 500?, různorodé, od ŠŠ po starší	party, festivaly	velké kluby, festivaly
Sarma Band	90. léta	ex JUG	2-8 mužů	50-60	femesla, hudba...	tambura, kytary, klávesy	starogradské písně	balkánský folk	x		lídé v restauraci, hrání v restauraci	restaurace
Boro Balkan Band	90. léta?	ex JUG	4 muži	55	?	kytary, perkuse, zpěv	starogradské, sevdalinky	folk			lídé v restauraci, Balkánci	