

Alena Libánská: Česko-balkánský kontrapunkt: Etnografie fenoménu *balkán* v Praze.

Oponentský posudek disertační práce

Alena Libánská navázala svojí disertační prací na předchozí zkoumání relevantního a v současnosti všude se vyskytujícího etnomuzikologického fenoménu: určitá skupina lidí se z různých důvodů rozhodne hrát a poslouchat hudbu někoho jiného, v tomto případě jsou to Češi, kteří nalezli zalíbení v „balkánské“ hudbě. Vždy tak přichází otázka, proč tomu tak je, jaké motivace a myšlenkové koncepty se k tomu snoubí a také je možné se ptát, co nám tyto aktivity mohou prozradit o „nás“ samých? Ač se v úvodu práce v souvislosti s kontrapunktem píše o „dvou činitelích“, kontrapunkt může být dvoj-, troj- i vícehlasý. To ostatně platí i v případě zkoumaného tématu a materiálů pro tuto práci – vedle činitele „českého“ a „balkánského“ tu hrají roli i globální tlaky populární kultury (viz článek Juliána Malleta (2002) – „World Music“ – „Une question d’ethnomusicologie?“), ale i další literatura uváděná autorkou v práci). Je tu patrná i další tendence: jak vychází najevo ze zjištění autorky, na onu „skluzavku“ hudebního exotismu se k českému *balkánu* přidružuje také klezmer a romská hudba – ač se za těmito označeními opět skrývá leccos. V šesté kapitole je ukázaný vliv osobností (Goran Bregović a další hudebníci, Emir Kusturica...) i skupin zejm. romské dechovky jako těch, kdo na Západě položili základ pro ustanovení dosti široké soundscape *balkánu* s flexibilními charakteristikami, jejího dalšího přetváření a reinterpretace právě těmi, kdo v něm spatřují onu autorkou popisovanou „bezpečnou zábavu“.

Práce je dobře a přehledně strukturovaná, vhodným doplněním každé kapitoly je shrnutí. Autorka nejprve představuje vybrané téma výzkumu, výzkumné otázky (včetně užívaných teoretických konceptů), teoreticko-metodologické zakotvení, po nichž následuje širší kontextualizace zkoumaného etnomuzikologického fenoménu, tj. přiblížení migrace z Balkánu do České republiky a představení aktivit migrantských spolků. Teoreticko-metodologické pasáže prokazují autorčinu obeznámenost se současnou i klasickou relevantní literaturou a schopnost skloubit etnografickou realitu a data získaná v terénu s badatelským uvažováním, formulací výzkumných otázek a směřování k jejich následnému zodpovídání. Daří se jí rovněž navazovat na poznatky již uskutečněných výzkumů hudebních aktivit migrantů a cizineckých menšin v Praze i ve Vídni.

Alena Libánská popisuje fáze zkoumání, jehož těžištěm byl terénní výzkum, polostrukturované rozhovory i hudební analýzy. Vedle v textu zmíněného a popsaného se lze ptát ještě na doplňující otázky k metodologii: kdy například dospěla autorka k rozhodnutí k analýze konkrétních skladeb? Počítala v rozhovorech i s pokládáním okruhů či detailněji formulovaných otázek týkajících se oblastí volby repertoáru, způsobu hry/zpěvu, vytváření vlastních aranžmá českými skupinami? Diskutovala práci na analýzách a své závěry také se svými informanty? Není také jasné, jestli rozhovory se členy kapel byly vedeny s jejich frontmany anebo i s dalšími muzikanty – perspektivy vedoucího kapely a „pouhého“ hráče se totiž mohou značně lišit.

Ve třetí kapitole autorka pojednává o migraci z balkánských zemí do České republiky a představuje pro oblast výzkumu klíčové osobnosti a jejich aktivity a ukazuje, jaké všechny události mohou spadat do soundscape *balkánu* v České republice. Kapitola následující se již soustřeďuje na české reprezentanty *balkánu*. Autorka představuje tři vytyčené kategorie: lidovou hudbu, dechovku a balkan beats. Označení první kategorie jako „lidová hudba“ dle mého názoru není nejvhodnější (když už užívat toto označení, tak důsledně s uvozovkami), protože aktéři českého *balkánu* se zjevně nevztahují skutečně k balkánské lidové hudbě, ale pouze k jejím zprostředkovaným reprezentacím a

pravděpodobně nezkoumají skutečný původ každé takové písně ve svém repertoáru, její původní kontext provádění, atp. Každá kategorie je přiblížena charakteristickou momentkou-snapshotem z koncertu. Ne vždy je etnograficky popisná výstižnost snapshotů dotažená, zřejmě nejvíc by revizi zasluhovala momentka z koncertu skupiny Džezvica, jejíž členkou je také sama autorka práce. Už na tomto místě se vyjevuje obtížnost techniky autoetnografie. Problémem dané momentky je kolísání a nevyváženost v popisu: něco popisuje autorka obecně a vztahuje se tak i k jiným vystoupením skupiny, zatímco něco z popisovaného se skutečně týká jen daného vystoupení v konkrétní večer. Bylo by tak třeba text rozdělit vysloveně na jeden důkladný popis z jednoho koncertu následovaný obecným zhodnocením průběhu a všech aspektů vystupování skupiny.

Pátá kapitola se soustřeďuje na hudební i mimohudební reprezentaci *balkánu*. Je třeba ocenit zohlednění hudební analýzy, autorka popisuje melodiku a tónový materiál písní vycházející z různých druhů regionálně specifických tónových řad i jejich metro-rytmické charakteristiky, zejm. známý fenomén rytmu *aksak*. Škoda, že charakter některých jevů neukazuje v určitém srovnání s interpretacemi samotných Balkánců: tak analýza například nezmiňuje způsob zpěvu českých zpěváků, který se značně liší od interpretace rodilých Balkánců, ani na jedné z ukázek neslyšíme v podání českého zpěváka typické tremolové intonační kolísání, tak jak je patrné u balkánských zpěváků i zpěvaček (např. píseň „Put putuje“ v podání Safeta Isoviće, Meho Puziće a dalších...), jejich zpěv je rovný, vokály nevyrovnané a celková výslovnost je vzdálená podání rodilých mluvčích balkánských jazyků. Jak se v interpretaci Čechů například posouvá význam bosenských sevdalinek (nebo i dalších typů písní)? Kdo je původně zpíval, byly například genderově specifické, atd., Autorka se nicméně k posouvání významu u repertoáru českých hudebníků vztahuje skrze pojednání o zacházení s texty.

Problémem analýz je však ne vždy správné určení tóniny a stupnice, z jejíhož materiálu melodie čerpá jednotlivé tóny. Píseň „Jovano, Jovanke“ není v g moll harmonické, ale – podle Kubovy terminologie (1953: 680) užívá tóny z tzv. měkké dominantní, základním tónem zde není „g“, nýbrž „d“, řada pak je d e s f i s g a b c d, atd., to se týká i písně „Put putuje“, kde se neobjevuje Kubova tzv. orientální stupnice (např. e f g i s a h c d i s e). Ta se objevuje až v písni „Bre Petrunko“, zde přitom autorka užívá nekonzistentní terminologii, místo „orientální“ tuto tónovou řadu charakterizuje jako durovou se sníženým druhým a šestým stupněm. U analýzy písně Put putuje se zřejmě jedná o překlep, protože píseň není v tónině c moll, ale dle schématu 5.1 na s. 108 využívá tónů z měkké dominantní stupnice od tónu g (g a s h c d e s f g – na nahrávce v podání Džezvici je ale v měkké dominantní od tónu „a“, tj. a b c i s d e f g a). Kapitole s analýzami by svědčilo větší zahrnutí dat z rozhovorů i pozorování, kde by autorka zdůraznila konkrétní aspekty způsobu vytváření aranží, jak přesně je prováděla PK i další hudebníci (včetně zahrnutí zkušeností z vlastní skupin)? Do jaké míry je výsledkem práce jednoho hudebníka a do jaké míry improvizálně participují na vytváření aranžmá i ostatní? Přestože lze shledat nepřesnosti nebo omyly v analýze, autorce se podařilo ukázat, že pro interprety je důležité volit skladby se specifickým tónovým materiálem vůbec (a je vlastně jedno, jestli je z řady měkké dominantní nebo orientální).

Zbytek kapitoly se věnuje mimohudebním reprezentacím Balkánu spočívajících v ne zcela jednoznačném vizuálním konceptu vystupování hudebníků, spjatostí s „balkánskou“ kuchyní i poukazováním na některé prvky představované romské kultury. Je pravda, že současné „subkultury“, „kulturní kohorty“, atp. se vyznačují prostupností hranic a nedefinitivním výčtem charakteristických prvků, které považují za sebeurčující. Přesto ale je možné se ptát, co všechno do mimohudebních reprezentací tohoto českého *balkánu* ještě patří a co už ne, určitě ani tato soundscape nebude bezbřehou: asi nestačí vzít si *jakoukoli* červenou košili, ozdobit se *jakýmkoli* barevným šátkem a zřejmě by asi málokoho napadlo vystupovat třeba v cylindru... a také určitě ne všechny romské písničky by si aktéři českého *balkánu* zařadili do svého repertoáru.

Pozoruhodným přínosem práce v kontextu české etnomuzikologické literatury je zařazení autoetnografické kapitoly „Od zpěvačky k etnomuzikoložce“, v níž autorka zhodnocuje vlastní pozici a roli ve fenoménu českého *balkánu* a reflexi přeměny pozice ve výzkumném terénu od zpěvačky k etnomuzikoložce. Teoreticky se vztahuje k relevantním titulům (Chang 2009, Wong 2012, Bigenho 2012). Problematictější je však navázání vlastní sebereflexe na tyto teoretické předpoklady, Alena Libánská zmiňuje řadu možných otázek ke zvážení, odpovědi na ně jsou někdy příliš stručné nebo jen nastíněné a omezují se spíše na reflexi vnímání autorky druhými a jejích interakcí s nimi. V této kapitole se vyjevuje poměrná obtížnost uvědomění a přesné popsání jednotlivých aspektů, zvláště co se týká vlastní osoby. Není třeba jasné, jak přesně „pokročila ve vokální technice bulharského zpěvu“ a z čeho vyšla – například se nedovídáme, zda a jaké vokální školení měla původně a zda se měnil její přístup k pěvecké interpretaci vlastního repertoáru. Poslouchala například konkrétní písně v interpretaci balkánských zpěváků jako určitý vzor? Uvažovala také autorka o proměně vlastního vystupování nejen v hlasové technice ale i v oblasti mimiky, gestiky i motoriky? Sice se píše o potlačení původně výrazných a „exotických“ prvků v oblečení hudebníků a méně časté zařazení nejoblíbenějších romských písní, již ale není popsáno proč, co konkretizovalo takováto rozhodnutí hudebníků? Je zde snaha „odexotizovat“ vlastní vystupování a „vychovávat“ posluchače k přijímání uměřenější podoby, nepodléhající právě oněm zevšeobecňujícím a atraktivním, stereotypním prvkům? To, co autorka popisuje jako „zneužívání kapely“ zní podle mého názoru poněkud nadneseně. A dále, jak se například autorčina pozice v soundscape českého *balkánu* a případně její osobní znalost s informanty dle jejího názoru odrazila na prováděných rozhovorech a jejich průběhu?

Samozřejmě je možné napsat tvrzení, že se autorce balkánská hudba a melodie písní „jednoduše líbí“. Ovšem etnomuzikolog na magisterské úrovni již by měl být schopen konkrétně popsat, proč se mu daná hudba nebo písně líbí, co přesně zde hraje roli: je to právě spíše – jinak výše autorkou popsán – melodika využívající tónového materiálu ze specifických stupnic anebo metro-rytmická specifičnost...? A hrají nějakou roli i další, mimohudební významy?

Závěr bývá často nejobtížnější částí všech kvalifikačních prací, největším úskalím je sklouznutí do prostého shrnujícího zopakování předchozích poznatků bez důkladnějšího představení a prokázání provázanosti empirických výsledků výzkumu se zvolenými teoretickými koncepty. I v tomto případě je škoda, že se autorka omezila jen na stručnější závěr, kde pouze v textu odkazuje k předchozím kapitolám v poznámkách pod čarou a nestrukturovala jej takovým způsobem, aby se čtenář dozvěděl odpovědi na tři hlavní výzkumné otázky.

Vhodným doplňkem práce jsou přílohy v předloženém rozsahu, zvláště je třeba ocenit zahrnutí transkripce skutečnějších rozhovorů, není však specifikováno, že se nejedná o doslovné transkripce, ale o rozhovory redigované a částečně i kondenzované a okódované. V textu se vyskytují jen drobné překlepy, zřídka se objevuje neobratná stylistika nebo méně vhodné formulace, např. spíše než „literární rešerše“ by bylo na místě uvádět „rešerši literatury“, kolísá užívání slov informátor/informant.

Závěrem: silnými stránkami práce je formulace vhodných otázek v souvislosti se zkoumaným tématem, práce s teoretickými koncepty, schopnost představit jak hudební události a všechny příležitosti, kde se český hudební *balkán* realizuje, tak i lidské tváře a osudy členů soundscape českého *balkánu* a snaha o zahrnutí autoetnografické perspektivy. Naopak by bylo možné doplnit a upřesnit snapshoty-momentky, přehodnotit některé aspekty hudební analýzy a více se ponořit do autoetnografie a vytěžit z ní další data.

Práci doporučuji k obhajobě, doporučuji obrátit pozornost autorky k otázkám zmíněným v posudku k případné diskusi v rámci obhajoby.

V Praze dne 30. 7. 2018

Mgr. Zita Skořepová, Ph.D.

*Etnologický ústav Akademie věd ČR
Oddělení etnomuzikologie*