

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav etnologie

historické vědy – etnologie

Jana Jetmarová

**Andské hudební soubory a andští hudebníci  
v Evropě a v Severní Americe**

vedoucí práce—Doc.PhDr.Oldřich Kašpar,CSc.

2006

## Prohlášení o původnosti práce

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím pramenů  
a literatury.

13.11.2011

Jana Jetmarová

*Jana Jetmarová*  
Jana Jetmarová

## **Poděkování**

Tímto chci ze srdce poděkovat panu docentu Oldřichu Kašparovi za trpělivé vedení při tvorbě mé disertační práce.

Vřelý dík patří rovněž mým respondentům, bez jejichž ochotné spolupráce by následující řádky nemohly být nikdy napsány.

## Obsah

Úvod	1
I. Vývoj andské hudby v historickém kontextu andských zemí a její obraz ve vybraných literárních pramenech	8
II. Obraz Ameriky a andské oblasti v české literatuře 16. – 19. století	33
III. Stručný nástin vývoje fenoménu v kontextu západoevropských zemí	36
IV. Nástin vývoje fenoménu v kontextu České republiky	47
V. Výchozí podmínky pro odchod do Evropy	
A/ Sociální původ hudebníků	53
B/ Motivace pro odchod do Evropy	58
VI. Působení andských hudebních souborů v Evropě, pracovní rozpis roku, ekonomické fungování	63
VII. Vztahy mezi soubory a hudebníky, interpersonální klima v socioprofesionální skupině andských hudebníků	72
VIII. Změny způsobené evropským prostředím	
A/ Změny psychologické	82
B/Změny fyziologicko – fyziognomické	92
IX. Rodinné a sexuální vztahy	95
X. Vzájemné relace andských hudebníků a českého prostředí	101
XI. Andští hudebníci na severoamerickém kontinentu	106
XII. Andští hudebníci v Evropě a v Severní Americe - stručná komparace	123
XIII. Doplněk-nástin vzniku a vývoje andské hudby	126
Několik slov závěrem	131
Poznámky	133
Bibliografie	152
Textové přílohy	155
Obrazové přílohy	172

## Úvod

Celá lidská historie je historií setkávání. Neexistuje kulturní systém, jehož vývoj by probíhal zcela izolovaně a samostatně. Všechny kultury světa vznikly jako kombinace mnoha prvků vlastních i těch, které postupně přejímaly, modifikovaly a zahrnuly do svého systému. Je zjevné, že kulturní kontakty lidstvo jako celek nesmírně obohatily, migrací a difúzí se šířilo poznání, vědomosti i znalosti nových technologií. Nikoli náhodou nacházíme první civilizace městského typu právě v oblastech křižovatek kultur, v místech, jejichž geografická poloha byla příznivá pro setkávání příslušníků různých společenstev.

Kulturní kontakty ale představovaly rovněž významné ohnisko potenciální konfrontace. Poznání odlišných kultur vedlo k jasnému vymezení vlastní identity. Domovská skupina – a soubor jejích normativních pravidel – pak sloužila jako měřítko pro posuzování skupin cizích, odlišné sociokulturní systémy se stávaly méně pochopitelnými, čím více se jejich normativní systém odchyloval od žebříčku uznávaných hodnot. Odlišnost se pak mohla lehce proměnit v hrozbu v momentě, kdy si společenství přestalo být zcela jisto svou nezpochybnitelnou existencí. Východisko z takové situace na sebe nezdědka bralo podobu expanzivního šíření příslušné kultury jako jediného nevyvratitelného dogmatu. Dichotomie my – oni tak mnohdy vedla k přesvědčení o výsadním postavení vlastní skupiny, jejíž příslušníci si jako jediní osobovali právo označovat se výrazem „lidé“, zatímco „ti druzí“ byli považováni za ne-lidi. Příkladů, kam až může aplikace tohoto přesvědčení vést, nám historie dokládá nepřeborné množství.

Největší prostor pro konfrontaci rozdílných kulturních systémů poskytlo bezpochyby 19. a zejména pak 20. století. Technický pokrok umožnil migrace v interkontinentálním měřítku, zaoceánské cesty, které dříve představovaly přinejmenším riskantní několikaměsíční podnik (byl-li takový podnik vůbec myslitelný), se staly více méně rutinní záležitostí měřitelnou v kontextu dnů a hodin. V průběhu posledních padesáti let proměnily telekomunikační

technologie svět v to, co bývá nazýváno „globální vesnicí“. Pokud ale chápeme kulturní kontakty rovněž jako zdroj možných konfrontací, pak představuje toto období jednu z nejproblematictějších a nejkontroverznějších etap v dějinách lidstva. 20. století ukázalo následky necitlivého střetu kultur v celé své hrůznosti. Ne nadarmo bývá nazýváno stoletím válek.

Důsledky aplikace konceptu dichotomie my – oni mohou nabýt katastrofálních rozměrů. Historie lidstva je rovněž historií dobývání, zotročování a genocid těch, které momentálně dominantní společenství považuje za „ty druhé“. Systém, který sám sebe ne zcela oprávněně nazývá euroatlantickou civilizací, byl vystavěn na nezákonném zabírání a vyvlastňování půdy, na bezohledné exploataci přírodních a lidských zdrojů „těch druhých“, kteří do současnosti trpce nesou následky své odlišnosti. S více či méně devastujícími dopady evropského kolonialismu se svět potýká v globálním měřítku prakticky dodnes. Jsou názorným příkladem toho, že násilné nahrazení původního kulturního systému kulturou cizí vede nejen k devastaci autochtonních společenství, ale také k nenapravitelným ztrátám pro lidstvo jako celek. Předcházející staletí s dostačující přesvědčivostí prokázala, že jakákoli/snaha o prosazení vlastní kultury cestou podmanění těch druhých je cestou do pekel, od níž může lidstvo odvrátit jen vzájemná tolerance a upřímná snaha po oboustranném porozumění.

Žijeme ve věku globalizace, která s největší pravděpodobností nesetře kulturní odlišnosti mezi lidmi, ale způsobí, že příslušníci rozdílných kultur budou přicházet do styku daleko častěji a intenzivněji, než tomu bylo kdykoli předtím. Je prvořadým, ne-li hlavním úkolem antropologie současnosti usnadnit lidem takováto setkání, stát se efektivním nástrojem mezikulturní komunikace, která nepovede k šedé unifikaci světových kultur v jeden beztvary konzumní „melange“, ale přivede příslušníky různých částí světa ke vzájemnému poznání a z něj vyplývajícimu obohacení. V době, kdy moderní conquistadoři oprášili sepúlvedovský koncept „spravedlivých válek“ proti těm, kteří jsou považováni za odlišné a tudíž potenciálně nebezpečné, měla by antropologie hájit stanovisko zdravého rozumu. Aktuální palčivé problémy našeho světa nevyřešíme potlačením kulturních odlišností a implantací jednoho univerzálního všelidského

globálního společenského systému. Ztrátou kulturní diverzity bylo by lidstvo jako celek nesmírně ochuzeno. Tváří v tvář krátkozrakým pokusům o unifikaci světa by tak mělo být snahou nás všech to, aby lidé svou kulturu v zájmu vlastního přežití nemuseli odkládat.

Následující práce se věnuje tématu andských hudebníků v Evropě a v Severní Americe. Jedná se rovněž o problematiku (střetu) dvou odlišných kultur – andské a „euroatlantické“. Přestože se v globálním měřítku jedná spíše o příběh epizodní, považuji za smysluplné a přínosné se mu věnovat – nejen proto, že nám ukazuje jednu z mnoha možností, v jaké podobě se může realizovat setkání příslušníků dvou rozdílných kultur.

V kontextu České republiky byla do roku 1989 andská hudba a v podstatě celá andská kulturní oblast obecně jen velmi málo známá. K vytvoření širší povědomosti o existenci osobité kultury andských zemí přispělo právě pouliční působení andských hudebních souborů. Sami hudebníci však dosud zůstávali stranou pozornosti odborné veřejnosti, činnost souborů nebyla dokumentována. Problematika andských příchozích tak byla přes svoji jedinečnost dlouho opomíjena. Vzhledem k tomu, že se v současné době jedná již o téměř zaniklý fenomén, považuji za přínosné zaznamenat jej jako unikátní kulturně historický jev vázaný zejména na 90. léta 20. století.

Sociokulturní klima andských zemí se v mnoha aspektech výrazně odlišuje od sociokulturního klimatu Evropy. Přítomnost andských hudebníků a jejich postupné začleňování se do společnosti jednotlivých evropských států umožňuje sledovat střet těchto kulturních modelů, kdy dochází k oboustrannému ovlivňování na různých úrovních a v různých mírách intenzity. Je škoda, že odborná veřejnost dosud nevyužila setkání a následného soužití představitelů evropské a andské společnosti k podrobnému studiu a analýze vzájemného působení dvou tak diferentních kulturních systémů. V kontextu Severní Ameriky pak andští hudebníci tvoří specifickou subskupinu společnosti, která ve vztahu k fenoménu andských příchozích v Evropě vykazuje zajímavé odlišnosti ale i analogie.

Komparativní studium obou oblastí může přinést zajímavé poznatky nejen ke zkoumané problematice, ale rovněž v relaci obou kontinentů obecně.

Díky možnosti proniknout do socioprofesní skupiny andských hudebníků v České republice a v jihozápadní Kanadě se mi naskytla jedinečná příležitost studia organizace práce souborů, jejich ekonomického fungování, vlastních interpersonálních relací mezi hudebníky a jejich vztahu k evropské, potažmo severoamerické společnosti. Jedná se o problematiku značně obsáhlou a vysoce interesantní, avšak dosud publikačně nezmapovanou. Vzhledem k dosavadnímu opomíjení odbornou veřejností považuji za přínosné rozpracovat ji ve své práci a pokusit se tak zaplnit tuto mezeru ve výzkumech a studiu etnicko-sociálních jevů posledního desetiletí.

Hlavním předmětem práce jsou vybrané aspekty spojené se socioprofesní skupinou andských hudebníků v Evropě s důrazem na území České republiky, následně se zaměřuji na deskripci a komparaci jevu v rámci severoamerického kontinentu. Ve stručnosti se pokouším nastínit historický vývoj fenoménu, jeho současný stav a některé možnosti dalšího vývoje, v práci se snažím problematiku zachytit ve dvou rovinách – na úrovni hudebních souborů (vlastní profesní fungování souborů a jejich vzájemné vztahy, možnosti uplatnění, hudební tvorba a její vývoj aj.) a na úrovni jednotlivých hudebníků. Zde se soustředím na jejich sociální původ, motivace pro odchod do zahraničí, interpersonální relace v rámci socioprofesní skupiny, ale též na problematiku adaptace na sociokulturní klima Evropy a Severní Ameriky, touto adaptací zapříčiněné změny v myšlení a chování jednotlivců, posuny v hodnotové orientaci, modifikace etnické a nacionální sebeidentifikace jedince atd. Úvodní a závěrečná kapitola je pak věnována vývoji andské hudby v historickém kontextu mateřských zemí a jejímu obrazu ve vybraných literárních pramenech.

Časově práce zachycuje stav zkoumané problematiky v rozmezí let/1990 – 2005, tzn. od průniku andských hudebníků na území ČR do současnosti, což je období, kdy tento fenomén stačil vykulminovat do svého vrcholného stádia,



přejít do období úpadku a v současné době se nacházejí ve fázi postupného zánikání.

Cílem práce je podat pokud možno reprezentativní sondu do života andských hudebníků, která si však, vzhledem ke značné šíři tématu a množství alternativních doplnění, rozhodně nedělá nárok na jeho naprosto vyčerpávající zpracování. V práci preferuji deskriptivní přístup před explanacemi, neboť mým záměrem je především podat popis dosud nezmapované problematiky.

Od počátku výzkumu jsem se potýkala s naprostým nedostatkem odborných prací vztahujících se k tématu. Pro studium historického vývoje i současného stavu andské hudby sice existuje nepřehledné množství pramenů (mezi jinými uvedme alespoň Holzmannovo *Panorama de la Música Tradicional del Perú* nebo klasické dílo Roberta Stevensona *The music of Peru*), ovšem samotného tématu pouličních andských hudebníků si všímá pouze Dale A. Olsen (*Music of El Dorado: The ethnomusicology of Ancient South American Cultures, The Garland handbook of Latin American music*). Olsen se však tématu věnuje pouze rámcově a analyzuje jej především z etnomuzikologického hlediska.

Vzhledem k výše uvedeným faktům jsem tématicky blízké pramenné základny užila zejména pro důkladné pochopení historického kontextu a současné sociokulturní situace v mateřských zemích respondentů. Z historiografických prací mohu uvést např. studii Nathana Wachtela *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española*, nebo zajímavou práci Waledemara Espinosy Soriana *La destrucción del imperio de los Incas*. Současné situaci v andské společnosti se věnuje nesčetné množství prací. Život nativních společenstev tak dokumentuje např. Juan Ossio Acuña v monografii *Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes. Una aproximación a la organización social de la Comunidad de Andamarca*. Problematiku městské společnosti pak mapuje Aníbal Quijano v práci *Dominación y cultura: lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Z domácí produkce pak musím zmínit publikaci Fr. Vrhela a O. Kašpara *Etnografie mimoevropských oblastí – Amerika – I. Jižní Amerika*. Zejména její druhá část –

*Conquista a etnické procesy* - podává bohatý přehled událostí od období Kolumbových plaveb, zachycuje etnické procesy v kulturní oblasti Jižní Ameriky v koloniálním a republikánském období. Současnému vývoji se věnuje prospekt *Nativní Jižní Amerika a současnost*.

Veškeré další informace jsem získala během/longitudinálního terénního výzkumu, který probíhal ve dvou fázích v období od září 1996 do srpna 2000 převážně na území ČR, krátkodobé výzkumné sondáže byly uskutečněny na Slovensku, v Německu a Chorvatsku, v letech 2001 a 2002 jsem prováděla výzkum na území USA a Kanady. Výzkum byl proveden technikou zúčastněného nestandardizovaného pozorování v kombinaci s technikou zúčastněného nestandardizovaného rozhovoru. Terénní praxe si vyžádala rovněž poměrně časté užití rozhovoru hloubkového zejména pro odhalení hodnotových orientací respondentů a pro nezkreslené zodpovězení některých jinak tabuizovaných otázek. Jednalo se o výzkum individuální, rizika spojená s individuálním přístupem ke zkoumanému fenoménu byla v rámci možností eliminována relativně rozsáhlým časovým vymezením výzkumné akce. Jako nejadekvátnější jsem zvolila proceduru monografickou, nejčastěji užívanou metodou pak byla metoda induktivní pro podložená zobecnění a tvorbu pracovních hypotéz týkajících se změn v myšlení a chování a posunu v hodnotovém žebříčku respondentů; vzhledem k limitovanému výzkumnému vzorku v počáteční fázi výzkumu a pozdější možnosti ověření pracovních hypotéz u širší skupiny respondentů se induktivní metoda ukázala jako vysoce efektivní. Metoda analytická sloužila pro postižení podvědomě zakódovaných kulturních vzorců z mateřských zemí přenášených na území Evropy a jejich postupných modifikací pod vlivem evropského sociokulturního klimatu. Metodu strukturálně-funkcionální jsem užívala pro odhalení funkcí jednotlivých strukturních prvků socioprofesionální skupiny andských hudebníků s následným popisem a explanací jejich vzájemných relací, metodu srovnávací analýzy pak pro studium a komparaci problematiky socioprofesionální skupiny andských hudebníků v Evropě a na severoamerickém kontinentu.

Vzhledem k imperativu objektivitě byl výzkum proveden u široké, věkově, národnostně a sociálně diferencované skupiny respondentů. Jako hlavní informátory jsem pak zvolila členy ekvádorského hudebního souboru *Chayag*. Primárním důvodem výběru byl dlouhodobý osobní kontakt a vzájemná důvěra, garantující získání nezkrácených informací a zodpovězení jinak tabuizovaných otázek; adekvátnost výzkumného vzorku byla dána též osobnostní a názorovou rozdílností informátorů, nestejnou délkou jejich pobytu v Evropě a v ČR a z toho vyplývající možností zachycení různých stupňů kulturní adaptace u různě charakterově a názorově založených subjektů. V Severní Americe se mi stali hlavními respondenty členové hudebního souboru *Inka Nan*.

Několik doplňujících informací (jedná se především o ověření některých mých hypotéz týkajících se sociokulturního kontextu mateřských zemí) jsem získala během pobytu v Peru a Bolívii v červenci a srpnu 1998.

Nezbývá než dodat, že andský hudebník ve světě má pro mne rovněž symbolický význam – tak, jako evropští conquistadoři dobývali neznámá území Ameriky, vydali se andští hudebníci dobýt svět. Tato duchovní conquista vyžaduje tutéž odvahu a vitalitu, kterou museli prokázat evropští dobrodruzi před pěti sty lety. Domnívám se proto, že andští hudebníci zasluhují poněkud více pozornosti a zájmu laické i odborné veřejnosti, než se jim dostávalo dosud. Následující práce se pokouší objektivně popsat tuto problematiku která, pokud je mi známo, dosud není jinde zachycena.

## **I. Vývoj andské hudby v historickém kontextu andských zemí a její obraz ve vybraných literárních pramenech**

Andská hudba – taková, jaká je v současnosti provozována v andských zemích, odkud jí migrující pouliční hudebníci rozšiřují prakticky do celého světa – představuje výsledek dlouhého, téměř pět století trvajících procesu postupného vývoje, během kterého původní nativní hudba přijímala a asimilovala některé prvky hudby evropské a africké. Současná andská hudba je tudíž produktem několikanásobného kulturního převrstvení a synkreze, zcela odlišným od hudby předkolumbovské Ameriky. Přesto právě v hudbě And jsou dosud zachovány silné nativní reminiscence.

Pokusme se nyní na základě vybraných pramenů načrtnout obraz původní andské hudby a její funkci a význam v předkolumbovské společnosti. Nepopírám, že se jedná o úkol nelehký. Studium aspektů duchovní kultury nativních společenství představuje pro badatele vždy složitý úkol, tím složitější, pokud se jedná o společenství historická, jejichž kultura je nám zachována pouze prostřednictvím archeologických nálezů či písemných záznamů, které navíc mohou podléhat značnému zkreslení, náleží-li jejich autor k cizí, zvláště pak dobovatelské kultuře. Vzhledem k tématu této práce se v analýzách zaměřím v první řadě na autochtonní prameny, tzn. pokusím se nastínit obraz andské hudby tak, jak nám jej podávají první nativní informátoři.

Věnujeme-li se studiu andské oblasti, můžeme nejstarší písemné zprávy rozdělit do několika skupin. K první z nich patří svědectví osob, které přišly s nativní kulturou do bezprostředního styku a měly možnost shlédnout dosud plně funkční uspořádání domorodé andské společnosti. K dokumentům tohoto typu se řadí bezesporu relace samotných conquistadorů, které sice využívají andské reálie spíše jako jakési „kulisy“ rámuující vlastní popis dobývání, nicméně tyto přesto neztrácejí svoji hodnotu autentických popisů předkolumbovské andské reality, mnohdy přesahující možnosti chápání soudobého Evropana. Autoři jako Francisco de Xerez, Pedro Pizarro, Pedro

Sancho de la Hoz, Miguel de Estete a mnozí další se sice informační hodnotou svých svědectví nevyrovnají Hernánu Cortésovi a jeho fenomenálním *Cartas de Relación* či „Historii“ Bernala Díaze del Castillo<sup>1</sup>, přesto v jejich dílech můžeme spatřit byť zamlžený obraz posledních okamžiků předkolumbovské andské společnosti. Z dnešního pohledu politováníhodný, avšak pro historický kontext příznačný je ten fakt, že s nedotčenou domorodou civilizací se dostali do kontaktu jako první a v podstatě jediní právě dobyvatelé, tzn. lidé, kteří přišli nativní společnost vyvrátit a o její hodnoty projevíli zájem pouze ve výjimečných případech. Přesto již zde nacházíme první zrnka informací, potřebné pro složení mozaiky, jejímž hlavním motivem se stane andská hudba.

Další velkou skupinu nejstarších písemných pramenů tvoří kroniky a zprávy zpravidla vysoce vzdělaných osob, které většinou náležely ke kléru, či byly jako úředníci do andských zemí vysílány španělskou korunou. Jmenujme pouze nejznámější z nich – Pedro de la Gasca, Pedro Cieza de León, Pedro Sarmiento de Gamboa, Juan de Betanzos, Juan de Santa Cruz Pachacuti či Blas Valera z Chachapoyas, jehož dnes ztracené dílo sloužilo jako základní pramen mnoha pozdějších spisů. Tito autoři se podrobněji věnovali vlastní andské realitě, a přestože působili ve společnosti koloniální, díky podání domorodých informátorů a vlastním, často velmi pečlivým pozorováním, se jim podařilo zachytit mnohé z dosud přežívajících předkolumbovských institucí. Často si všímali i hudebních projevů nativního obyvatelstva: tak např. Bernabé Cobo<sup>2</sup> popsal hudební styl *cashwa* jako kruhový tanec, při němž se muži a ženy drželi navzájem za ruce. Zaznamenal rovněž mýtus o stvoření (vesmír byl stvořen božskou písní a tancem v Tíwanaku) i víru v magickou moc některých hudebních nástrojů, s jejichž pomocí se údajně lidé mohli proměňovat ve zvířata a naopak.

Třetím a z hlediska našeho tématu nejzajímavějším typem pramenů jsou svědectví samotných příslušníků dobývané skupiny. Garcillaso de la Vega ani Huaman Poma de Ayala sice nebyli očitými svědky fungování prekoloniální andské společnosti, ale existovaly u nich silné vazby na blízké rodinné příslušníky jakožto členy incké nobility, kteří fungovali jako zdroj informací

z první ruky. Jak již bylo výše řečeno, budeme se právě těmto pozoruhodným autorům věnovat podrobněji.

Garcillaso de la Vega se narodil v Cuzcu roku 1539 jako syn Španěla Sebastiáná Garcíi de la Vega a incké šlechtičny Isabel Chimbu Ogllo. Gracillaso tak náležel k nejvyšší incké šlechtě – Chimbu Ogllo byla totiž vnučkou inky Túpaca Yupanquího<sup>3</sup>. Plných dvacet let prožil Garcillaso v Peru, v každodenním kontaktu s pamětníky největší slávy inckého impéria. Teprve v roce 1560, rok po smrti svého otce, odešel do Španělska, kde po poměrně úspěšné kariéře v armádě (dosáhl hodnosti kapitána jeho královské Výsosti) uchýlil do ústraní aby se věnoval literární činnosti. Postupně tak vzniklo jeho nejslavnější dílo, obsáhla dvoudílná kronika známá jako *Comentarios reales*. Její první část, věnující se předkolumbovskému Peru, vyšla v roce 1609 v Lisabonu pod názvem *Comentarios reales que tratan del origen de los Incas* (Pravdivé paměti pojednávající o původu Inků). Druhá část – *Historia general del Perú* (Obecné dějiny Peru) – věnující se údobí od conquisty až po působení místokrále Toleda – byla vydána posmrtně, v roce 1617 v Córdobě. Garcillaso de la Vega – el Inca – zemřel v dubnu 1616 ve věku 77 let.

Na Garcillasově kronice je zajímavé to, že ačkoli se jedná o dílo z větší části retrospektivní, vychází nejen ze soudobých psaných pramenů, ale především ze zpráv domorodých informátorů, autorových příbuzných z matčiny strany, a v neposlední řadě z vlastních vzpomínek a zkušeností. A přestože jako u většiny zprostředkovaných zpráv zde jistě došlo ke mnoha zkreslením, zejména u historických údajů, u problematiky, která nás zajímá nejvíce – andské hudby a jejích nositelů – se zkreslení a posunů nemusíme vcelku obávat. Na rozdíl od historických údajů se totiž hudba většinou prakticky nedá použít k politickým či jiným účelům, ani k prosazení či dokázání dominance jedné skupiny. Garcillasovi v tomto případě nešlo o ideologii, ale o popis reálií.

Podívejme se tedy, jaký obraz andské hudby podávají Comentarios reales. Již ve dvacáté šesté kapitole první knihy, nazvané *De la geometría, geografía, aritmética y música que alcanzaron* (O geometrii, geografii, aritmetice a o hudbě, které dosáhli), nacházíme poměrně obsáhlý popis toho, co je dodnes považováno za jeden z hlavních rysů andské hudby – rytmickou sborovou hru na panovy flétny. Vzhledem k pozoruhodné přesnosti popisu citujme celou pasáž: „De música alcanzaron algunas consonancias las cuales tañían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par, cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno dellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia, y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos, siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos disminuídos; todos eran enteros de un compás. Los tañedores eran indios enseñados para dar música al Rey y a los señores vasallos, que, con ser tan rústica la música, no era común, sino que la aprendían y alcanzaban con su trabajo.“<sup>4</sup>

Zde vidíme detailní popis andských panových fléten *sicu* a hudebního stylu *sicuri*, který je dodnes považován za tradiční hudbu bolívijského Altiplana a okolí jezera Titicaca, oblasti, jež tvořila Collasuyu incké říše a která je i v současnosti obývaná převážně aymarskou populací. Přes časovou propast čtyř století Garcillasův popis přesně odpovídá tradičnímu způsobu interpretace *sicuri*; je docela možné, že mnoho z melodicko-rytmických témat, dosud předávaných mezi generacemi hudebníků, vykazuje podobnou konzervativnost, neměnnost a s tím i značné stáří a pochází snad až z předkolumbovských (resp. předinckých) dob. Garcillaso dále zmiňuje výjimečnost hudebníků – byli to lidé zvláště cvičení, kteří vystupovali před panovníkem a aristokracií. Je zajímavé, že dodnes zejména v kontextu andských nativních komunit představuje příslušnost k „*tropas de sicuri*“

(soubor *sicuri*) poměrně prestižní záležitost, vysoce ceněna bývá osoba označována jako „jefe“ (vedoucí) souboru *sicuri*, pořádány jsou soutěže mezi jednotlivými komunitami o nejlepší soubor; konečně *tropas de sicuri* představují nedílnou součást významných událostí a oslav v rámci komunity. I zde tudíž nacházíme silnou historickou kontinuitu a v podstatě zachování podobné funkce hudby jako v předkolumbovské společnosti.

Nechme však dále promlouvat kronikáře: „Tuvieron flautas de cuatro o cinco puntos, como las de los pastores; no las tenían juntas en consonancia, sino cada una de por sí, porque no las supieron concertar. Por ellas tañían sus cantares, compuestos en verso medido, los cuales, por la mayor parte, eran de pasiones amorosas, ya de placer, ya de pesar, de favores o desfavores de la dama.“<sup>5</sup> Není pochyb, že „flautas de cuatro o cinco puntos“ představují předchůdce dnešní „všeandské“ flétny *queny*, jež dosud bývá užívána především jako nástroj sólový. A na rozdíl od souborů *sicuri*, které před panovníkem nepochybně interpretovaly oslavné hymny *hailli*, je *quena* nástrojem odrážejícím individualitu hudebníka, který jejích sladce melancholických tónů užívá především pro vyjádření milostných emocí; *quena* je tak nástrojem personifikujícím poezii, neboť: „Cada canción tenía su tonada conocida por sí, y no podían decir dos canciones diferentes por una tonada. Y esto era porque el galán enamorado, dando música de noche con su flauta, por la tonada que tenía decía a la dama y a todo el mundo el contento o descontento de su ánimo, conforme al favor o desfavor, que se le hacía. Y si se dijeran dos cantares diferentes por una tonada, no se supiera cuál dellos era el que quería decir el galán. De manera que se puede decir que hablaba por la flauta“<sup>6</sup>. Na jiném místě uvádí Garcillaso konkrétní příklad: „Una canción amorosa compuesta en cuatro versos me ofrece la memoria; por ellos se verá el artificio de la compostura y la significación abreviada, compendiosa, de lo que en su rusticidad querían decir. Los versos amorosos hacían cortos, por que fuesen más fáciles de tañer en la flauta. Holgara poner también la tonada en puntos de canto de órgano, para que se viera lo uno y lo otro, mas la impertinencia me escusa del trabajo:



Caylla llapi	Al cántico
Puñunqui	dormirás
Chauptuta	medianoche
Samúsac	yo vendré“ <sup>7</sup>

Můžeme jen litovat, že Garcillaso nedoplnil tabulátorní notový záznam, který by nám v mnoha aspektech mohl jedinečně přiblížit autentickou předkolumbovskou hudbu.

Tento téměř dvorní styl melodií skrývajících poetický význam může nápadně připomínat hudební vyjadřování evropských trubadúrů, které jistě nezůstalo Garcillasovi neznámo. Podezření z významového posunu, způsobeného kontaminací andských reálií prvky evropského kontextu, však částečně vyvrací fakt dosavadní existence velice podobného jevu: v kontextu jednotlivých regionů andských zemí (oblastí, jež zahrnují jednotlivá větší města, např. Arequipu, Cuzco, Ayacucho atd. a okolní sídla) existuje omezené množství notoricky známých hudebních témat s více méně stálým textovým obsahem, které se folklorní tradicí a stále častěji též díky místním rozhlasovým vysíláním udržují již po generace v povědomí populace; často pak stačí zanotovat několik úvodních taktů melodie a posluchači se okamžitě vybaví příslušný text. Melodie jako symbol s určitým fixním obsahem funguje mimo jiné i v případech tzv. „hvízdavé“ řeči, užívané jak pro některé kečujské či aymarské fráze, tak v andských zemích přeneseně také pro určité jejich španělské ekvivalenty.

V nativních Andách však existovaly další styly hudby, a to zejména triumfální *hailli*: „las canciones que componían de sus guerras y hazañas no las tañían porque no se habían de cantar a las damas ni dar cuenta dellas por sus flautas. Cantábanlas en sus fiestas principales y en sus victorias y triunfos, en memoria de sus hechos hazañosos.“<sup>8</sup> Je otázkou, do jaké míry v aymarském prostředí přebíralo funkci zpívaného *hailli* instrumentální *sicuri*, nicméně z kontextu vyplývá, že jejich funkce a interpretační příležitosti byly podobné; je možné, že *sicuri* navíc přebíralo další, magicko rituální význam.

Není bez zajímavosti, že *hailli* působilo také jako pracovní píseň, určující rytmus manuální činnosti: „Andan en cuadrillas de siete en siete y de ocho en ocho, más o menos como es la parentela o camarada, y apalancando todos juntos a una levantan grandísimos céspedes, increíbles a quien no los ha visto; y es admiración ver que con tan flacos instrumentos hagan obra tan grande, y la hacen con grandísima facilidad *sin perder el compás del canto*. Las mujeres andan contrapuestas a los varones, para ayudar con las manos a levantar los céspedes y volcar las raíces de las yerbas hacia arriba, para que se sequen y mueran y haya menos de escardar. Ayudan también a *cantar* a sus maridos, particularmente con el retruécano *haylli*.“<sup>9</sup>

Následuje zpráva, dokladující rychlý proces v tomto případě hudebně náboženské synkretizace v Peru. “Pareciendo bien estos cantares de los indios y el tono de ellos al maestro de capilla de aquella iglesia catedral, compuso el año de cincuenta y uno o el de cincuenta y dos, una chanzoneta en canto de órgano para la fiesta de Santísimo Sacramento, contrahecha muy al natural al canto de los Incas. Salieron ocho muchachos mestizos de mis discípulos, vestidos como indios con sendos arados en las manos, con que representaron en la procesión el cantar y el *haylli* de los indios, ayudándoles toda la capilla al retruécano de las coplas, con gran contento de los españoles y suma alegría de los indios, de ver que con sus cantos y *haillis* solemnizasen los españoles la fiesta del Señor Dios Nuestro, al cual ellos llaman Pachacamac, que quiere decir, el que da vida al universo“<sup>10</sup>

Pozoruhodná je další Garcillasova poznámka: „Cuando yo salí del Perú que fue el año mil y quinientos y sesenta, dejé en el Cozco cinco indios que tenían flautas diestrísimamente por cualquier libro de canto de órgano que les pusieron delante...En estos tiempos, que es ya el año de mil y seiscientos y dos, me dicen que hay tantos indios tan diestros en música para tañer instrumentos que dondequiera se hallan muchos. De las voces no usaban los indios en mis tiempos, porque no las tenían tan buenas – debía de ser la causa que, no sabiendo cantar, no las ejercitaban, y por el contrario había muchos mestizos de muy buenas voces.“<sup>11</sup> Je zajímavé, že výroba hudebních nástrojů

dosud představuje jednu z nejrozšířenějších činností andských horalů, kteří historicky prokázali značný talent a zručnost při přejímání evropských nástrojů a vytváření jejich andských modifikací (např. *charango*, *ronroco*, andská harfa atd.). Podle Garcillasa však „los indios no usaban las voces“ (indiáni neužívali hlasy), pravděpodobnou příčinu tohoto jevu však nacházíme na jiném místě. Tradičními interpretkami zpívaného obsahu melodií bývaly především ženy, muži zajišťovali nástrojový doprovod. V prostředí některých nativních komunit je dosud i pouhý fyzický kontakt s hudebními (zejména dechovými) nástroji pro ženy zapovězen, což bývá zdůvodňováno nenahraditelností nástrojů a nešikovností žen; tento zvyk má však zřejmě daleko hlubší, magicko-náboženské kořeny, kdy byl hudební nástroj součástí vyššího, sakrálního světa, vyhrazeného mužům a tabuizovaného pro ženy. V každém případě absence mužů při zpěvu nebyla způsobena jejich nezpůsobilostí, neboť, jak sám Garcillaso podotýká ve 28. kapitole při popisu jezuitských dramát, „Los muchachos indios representaron los diálogos... con tanta suavidad en los cantares, que muchos españoles derramaron lágrimas de placer y alegría, viendo la gracia y habilidad y buen ingenio de los indiezuelos; y trocaron en contra la opinión que hasta entonces tenían de que los indios eran torpes, rudos e inhábiles“.<sup>12</sup>

Shrňme nyní, jaké poznatky o předkolumbovské andské hudbě nám podávají *Comentarios reales*. Z textu můžeme jasně identifikovat dva kolektivně provozované hudební styly – instrumentální *sicuri* a zpívané *hailli*, individuálně byla pak interpretována zejména zhudebněná poezie. Tyto zhudebněné verše *harawi* stály na počátku procesu, během něhož vznikl melancholický styl známý dnes jako *yaraví*. Co se týká hudebních nástrojů, Garcillaso nám podává velmi přesný popis andských *sicu* (panova flétna, *zampoña*) a nástroje, který s největší pravděpodobností představuje předchůdce dnešní *queny*. Aerofony typu *tarka* prošly zřejmě jiným vývojem, v každém případě se jedná o nástroj regionálně omezený (oblast dnešního bolívijského Altiplana), navíc v nativní hudební tradici je *tarka* užívána výhradně jako nástroj kolektivní.

Je nutné si uvědomit, že Garcillaso se jako příslušník cuzquenské aristokracie podrobně zabývá především jemu důvěrně známými styly, které tvořily „oficiální“ hudbu říše; nicméně značná kulturní diverzita, již se vyznačovalo andské impérium, se pochopitelně odrazila i na rozmanitosti hudby. Jak sám Garcillaso podotýká ve 20. kapitole, věnující se slavnosti Inti Raymi: „Traían grandes atabales y trompetas, y muchos ministros que los tocaban; en suma cada nación venía lo mejor arreado y más bien acompañado que podía...” „...Luego salían las danzas, cantares y bailarés de diversas maneras con las divisas, balsones, máscaras e invenciones que cada nación traía.“<sup>13</sup> V pasáži, popisující zvyky etnika Huanca Garcillaso okrajově zmiňuje i militantní funkci hudby jako psychologické zbraně: „A los que perdían en las guerras descollaban... pellejos ponían en sus atambores, diciendo que sus enemigos se acordaban viendo que eran de los suyos y huían en oyéndoles.“<sup>14</sup> Dále je zmíněn zajímavý zvyk vyrábět trubky ze psích lebek „que tocaban en sus fiestas y bailes por música muy suave a sus oídos; y en la guerra los tocaban para terror y asombro de sus enemigos“<sup>15</sup>. Je velmi pravděpodobné, že v podobných typech válečné hudby má kořeny i hudební styl *tinku*, v jehož rytmu se v kontextu některých nativních komunit dodnes pořádají rituální souboje.

Obraťme nyní pozornost na druhého, neméně zajímavého autora raně koloniálního Peru – Felipe Huamana Pomu de Ayala. Na rozdíl od Garcillasa je nám o jeho životě známo pouze málo. Rok jeho narození bývá odhadován do 20. – 40. let šestnáctého století. Jak sám často podotýká, byl po mateřské linii vnukem inky Túpaca Yupanquího, synem incké šlechtičny Curi Oollo, pokřtěné španělským jménem Juana, a Cápaca Apo Guamána Chawy, kuraky provincie Huánuco. Lze tudíž předpokládat, že Felipe Huaman Poma nebyl mestic (pokud neuvažujeme tento termín v čistě kulturní rovině), jak se často mylně uvádí, přídomek de Ayala se jeví spíše jako symbolické vyjádření loajality španělské koruně, sám výraz *ayala* navíc může vyvolávat v kečujském jazykovém kontextu další, podle našeho názoru nikoli nepodstatné asociace<sup>16</sup>. Podklady pro své unikátní dílo nazvané *Nueva*

*Cronica y Buen Gobierno* (Nová kronika a dobrá vláda) sbíral Huamán Poma více než třicet let, samotný rukopis čítá 1179 stran, obzvláště pozoruhodných je pak téměř 400 ilustrací, které svou informační hodnotou mnohdy vypovídají za několik stran textu. Kronika je adresována španělskému králi a podává kromě nedocenitelného informačního materiálu také hořkou obžalobu koloniálních úřadů a jejich bezohledné exploatace andských domorodců. Během třech desítek let svého - dnešní terminologií vyjádřeno - terénního výzkumu mezi nativními obyvateli koloniálního Peru sebral Huamán Poma množství informací nejen o způsobu života a dosud přežívajících zvyklostech, ale také o hudbě. Nedocenitelné na kronice je to, že na rozdíl od Garcillasa vychází v první řadě z osobní autorovy zkušenosti a ze zpráv domorodých informátorů. Vzhledem k tomu, že sám Huamán Poma byl andský nativní komunikující v první řadě kečujsky<sup>17</sup>, nemusíme se vcelku obávat významového zkreslení získaných informací.

Přistupme nyní k analýze textu z hlediska výskytu poznámek o andské hudbě. Huamán Poma v podstatě potvrzuje existenci hudebních stylů, podrobně popsanych již Garcillasem. Na několika místech nacházíme potvrzení předpokladu, že zpěvová část hudby náležela téměř výhradně ženám: Tak v kapitole věnující se instituci „panen slunce“ *acillacuna* nacházíme mimo jiné i tuto poznámku: „las vírgenes acillas que sacan las cantoras y músicas y músicos y flauteros, tamborilleros, que le cantan al Inca y a la señora Coya y a los señores cápac apoconas y a sus mujeres, para fiestas y pascuas, casamientos y bautismos warachicos, rutochicos y fiestas del año y meses, todo lo que manda los Incas. Estas doncellas tenían de edad de doce años, escogidas de buena voz...“<sup>18</sup> Zmínky o důležité roli žen při zpěvu se ale objevují i jinde, např. v pasáži, věnující se pohřebním ceremoniím v oblasti Chinchasuyo: „...van todos a llorar y cantando sus canciones y bailes y músicas. Lloran y dan voces y gritos y llantos: al que llora más, a ese les emborracha y bebe más y toma más ración de carne y de comidas. Y a la maestra del cantar y tener buena voz de llorar, a esa le cabe una pierna de carnero“<sup>19</sup>. Mimochodem je zajímavé, že

interpretační příležitosti andské hudby se od předkolumbovských dob příliš nezměnily. Jak sám autor dodává na jiném místě: „Pascuas y danzas taquies de los Incas... y de los indios comunes de estos reynos... Los cuales danzas y harawis no tienen cosa de hechicería ni idólatras ni encantamiento, sino todo huelgo y fiesta regocijo: si no hubiese borrachera, sería cosa linda.“<sup>20</sup>

Konečně v kapitole, věnované přímo andské hudbě, autor poměrně podrobně rozebírá styly *harawi*, *wanka* a *hailli*: „Canciones y músicas del Inca y de los demás señores de este reyno y de los indios llamados harawi y huanca, pingollo, quena quena en la lengua general quechua, aymara.“<sup>21</sup> Je nutné poznamenat, že *wanka* představuje zemědělský zpěv věnovaný kultu země, spojený se setbou nebo sklizní. Garcillaso de la Vega jej v *Comentarios reales* sice výslovně neuvádí, ale jak bylo možno z popisu jasně vyčíst, zahrnuje jej pod obecný název *hailli*.

Věnujme se nejprve popisu *harawi*: „Las fiestas, cantar y bailar. Waricza que cantaron, puca llama, al tono del carnero cantan. Dice así: Con compás muy poco a poco, media hora, dice „y y y“ al tono del carnero. Comienza el Inca como el carnero dice y está diciendo „yn“. Lleva ese tono y de allí comenzando va diciendo sus coplas, muy muchas. Responden las coyas y ñustas; cantan a voz alta muy suavemente y wariczay harawi. Dice así: arauí arauí arauí arauí yau arauí. Van diciendo lo que quieren y todos al tono de harauí. Responden las mujeres uaricza ayay uaricza chamay uaricza ayay uaricza. Todos van de este tono y las mujeres responden.“<sup>22</sup> Zde vidíme důležitou roli žen ve zpěvu. Zdánlivý rozpor s tvrzením Garcillasy, který prezentuje *harawi* především jako styl milostné poezie, mizí ve chvíli, kdy Huamán Poma předkládá další příklad *harawi*, tentokrát jako milostné písně „...que cantan las ñustas y los mozos tocan el pincullo.“

Morcotollay morcoto

Mi murqutu murqutu

Llulluchalay llullucha

tierna llullucha llullucha

Mana soncoyqui, queuiccho?

No se te retuerce el corazón?

Mana Uacahcunqui

No llorarás

Cicallallay caspa	Siendo mi florcita
Coyallay caspa	siendo mi reinita
Ñustallay caspa...	siendo mi princesita... <sup>23</sup>

Interesantní je rovněž příklad *hailli*, který dále předkládá Huamán Poma. Jak je vidět, rozdíl mezi styly *hailli* a *wanka* se mnohdy stírá, hlavní odlišnosti nacházíme spíše ve funkci a interpretačních příležitostech. Pro lepší ilustraci předložme celý text *hailli*:

Ayau hailli yau hailli	
Uchuyoccho chacrayqui?	Tienes ají en tu sementera?
Uchuy tunpalla samusac.	Vendré disfrazado de ají.
Ticayoccho chacrayque?	Tienes flores en tu sementera?
Ticay tunpalla samusac.	Vendré disfrazado de flor.

A este tono responden las mujeres

Chaymi, Coya	Aquí está, Reyna
Ahaylle	Ahaylli
Chaymi, Palla.	Aquí está, señora
Ahaylle, pata llanpi ahaylle	Ahaylli, encima no más, ahaylli
Chaymi ñusta	Aquí está, princesa
Ahaylle	Ahaylli
Chaymi Ciclla	Aquí está, princesa
Ahaylle	Ahailli <sup>24</sup>

Nakonec uvedme další poznámku dokumentující mimo jiné brzkou synkrezi andské a evropské hudby. Je zajímavé, že zde se Huamán Poma i Garcillaso shodují: „indios de este reyno... son grandes cantores y músicos de canto de órgano y llano y de vihuela y de flauta, chirima, trompeta, corneta y vihuela de arco, organista...“<sup>25</sup> Jak vidno, muzikálnost andských domorodců byla natolik výrazným aspektem, že zaujala pozornost kléru a španělské koloniální správy. Ta velice záhy začala zřizovat řemeslnické dílny na výrobu evropských hudebních nástrojů (v tomto ohledu sehrály obzvlášť významnou úlohu misie). Andští nativní obyvatelé tak měli možnost seznámit se nejen

s technologiemi výroby nástrojů, ale také s vlastní hrou na ně. Přirozeně tak započal proces synkreze a vzájemného mísení prvků evropské a andské hudby.

Zcela unikátní součást kroniky Huamána Pomy představují jeho originální kresby. I zde můžeme najít zajímavé informace o andské hudbě: tak na zobrazení zemědělských prací v měsíci únoru, nazvaném *Travaxo zaraptvtacaraimitan* (noční práce na kukuřičném poli, vykonávaná v rámci povinnosti *mita*) vidíme ženu pracující na kukuřičném poli; výjev se odehrává v noci a za deště. V pravém horním rohu kresby se nachází další ženská postava s bubínkem. Podobný obraz nalézáme na ilustraci nazvané *Indios la borachera – machasca* (Indiáni a opilství). V pravé polovině kresby klečí postava opilce trýzněného démonem, v levé polovině je opět vyobrazena zpívající ženská postava s bubínkem. Tento motiv se objevuje i dále např. na výjevu zvaném *Indios policia y cristianidad* (Indáni, pořádek a křesťanství), na zobrazení měsíce prosince *Capacintiraimi* (velká slavnost Slunce) atd. Téměř všudypřítomné postavy zpívajících žen s bubínkem svědčí o tom, že ženský zpěv byl zřejmě považován za nepostradatelnou součást každodenního života. Nabízí se rovněž i další varianta interpretace; tento motiv může zosobňovat narativní element zobrazení, personifikovat vypravěče, mimoděk se tak nabízí vzdálené srovnání s formou podání evropských kramářských písní.

Věnujme se nyní další kresbě s názvem *Fiesta de los Collasuyos* (Svátek collasujských), která vykazuje informační hodnotu zcela srovnatelnou se slovním popisem hudebního stylu *sicuri*, jaký nám podává Garcillaso de la Vega. V levé části výjevu vidíme skupinu hudebníků hrajících na jednoduché panovy flétny, v pravé polovině pak soubor následujících zpívajících žen, z nichž jedna doprovází hudebníky hrou na velký zavěšený buben. Jak jsme již konstatovali výše, způsob interpretace hudebního stylu *sicuri* zůstává od raně koloniálního období relativně málo pozměněn, jednu ze změn však v současnosti představuje ryze mužská role bubeníka, která vznikla nepochybně vlivem intervence evropského pojetí způsobu interpretace hudby.



Huamán Poma zaznamenal rovněž evropský vliv na andskou hudbu. Na ilustraci *Indios criollos, criollas* (Indiáni kreolové, kreolky) se nacházejí dvě postavy, v levé polovině muž v evropském oděvu hrající na vihuelu, v pravé polovině žena v tradičním andském oděvu s některými evropskými prvky. Ruce ženy jsou vztyčeny a její prsty zaujímají polohu silně evokující hru na kastaněty. Navzdory označení „criollos“ v titulu zobrazení je podle typických fyzických rysů jasné, že se jedná o nativní obyvatele And. Můžeme tak usoudit, že nativní sloužili v domech koloniálních pánů i jako hudebníci či kejklíři (což potvrzují i další kresby, např. *Historia de la fiscal de la santa madre iglesia* (Historie příjmů svaté matky církve) aj.), kteří velmi záhy pronikli do tajů evropské hudby, ovládli hru na evropské hudební nástroje, ale zároveň nepochybně vtiskli interpretovaným melodiím zcela specifický ráz. V kresbách Huamána Poma de Ayala tak můžeme pozorovat počátky procesu hudební synkreze. Obzvláště pozoruhodné je v tomto ohledu zobrazení nazvané *Pontifical Pizarro Almagro* (papežští Pizarro Almagro).<sup>26</sup> Na kresbě se nacházejí tři Španělé ve zbroji, nápisy na vztyčených zástavách určují postavu v pravé části jako Francisca Pizarra, postavu v levé polovině jako Diega Almagra, ve spodní části kresby je pak nápis en Castilla. Osoba uprostřed má na krku zavěšený bubínek, na nějž pravou rukou bubnuje, levou rukou pak hraje na flétnu. Není známo, že by Huaman Poma kdy navštívil Španělsko, je tedy velice pravděpodobné, že tento styl interpretace hudby přinesli Španělé do And. Andská hudba tudíž během procesu synkretizace čerpala z evropského proudu nejen nástroje strunné, ale inspirovala se i nástroji dechovými a co je obzvláště pozoruhodné, již od samého počátku nepronikal do andské hudby pouze proud evropské hudby oficiální, ale také lidová hudba soudobého Španělska, kterou s sebou přivezli prostí španělští vojáci dobovatelských armád. Původ synchronizované hry na podélnou flétnu a buben, často prezentované jako jedna z manifestací starobylé andské tradice, tak můžeme paradoxně nalézt spíše v hudbě baskických pastevců; andský způsob interpretace se totiž od předkolumbovských dob ubíral poněkud odlišnými směry.

Huamán Poma de Ayala zemřel pravděpodobně v Limě kolem roku 1620. Přestože jeho ilustrovaná kronika ve své době upadla v zapomenutí, představuje dnes nedocenitelný zdroj informací o peruánské společnosti raně koloniálního období.

Zprávy Huamána Pomy a Garcillasa jsou obzvláště pozoruhodné právě z toho důvodu, že obraz andské hudby nám podávají autoři, kteří, pokud nejsou přímo sami příslušníky nativní andské společnosti, mají k ní alespoň velmi blízký vztah prostřednictvím svých nejbližších příbuzných. Oba kronikáři podávají sice mozaikovitý, nicméně poměrně věrohodný obraz předkolumbovské hudby a zároveň popisují počátky hudební synkreze. Huamána Pomu můžeme v tomto kontextu s trochou nadsázky označit za autora lidového, za vypravěče každodenní reality raně koloniální andské společnosti, jehož dílo je prodchnuto nostalgickými reminiscencemi předkolumbovských And; Garcillaso de la Vega naproti tomu představuje kronikáře s vytríbeným literárním stylem, který nám předkládá na svou dobu velice solidní historiografické dílo. Huamán Poma nahlíží nativní společnost zevnitř, Garcillaso se z ní zcela evidentně vyčleňuje, v kontextu dichotomie my - oni se tak staví na zcela opačný pól. Rovněž životní osudy obou kronikářů vykazují podobné odlišnosti – Garcillaso v poměrně raném věku odchází do Španělska, kde také později tvoří retrospektivně své dílo; Huamán Poma cestuje po místokrálovství Peru, jeho kronika zde vzniká víceméně spontánně a představuje v první řadě hořkou obžalobu neutěšených poměrů soudobé andské společnosti, adresovanou španělskému králi Filipovi II.

Přes tyto odlišnosti se však obě kroniky v mnohém shodují. Líčí prekoloniální andskou společnost jako vysoce disciplinovanou a skvěle organizovanou, trpce pak konstatují úpadek, který s sebou přinesla španělská správa, neboť se ocitla „příliš daleko od svého panovníka“. Z hlediska našeho tématu je důležité, že obě díla podávají množství informací o andské hudbě, od takřka detailních popisů hudebních nástrojů po přehled hudebních stylů a jejich interpretačních příležitostí, přičemž stranou nezůstávají ani samotní hudebníci. Garcillaso se věnuje především oficiálním hudebním stylům, incké

„dvorské“ hudbě, Huaman Poma zobrazuje andskou hudbu spíše torzovitě, nicméně je nedocenitelné, že kromě vlastního slovního popisu zachytil velké množství informací prostřednictvím svých kreseb. Z obou textů můžeme usoudit důležitost hudebních stylů *hailli* a *wanka*, výrazný hudební element představovalo rovněž *sicuri*, interpretované aymarskými obyvateli Altiplana. Garcillaso i Huaman Poma si dále všímají procesu oboustranné hudební synkretizace a to jak na poli oficiální hudby (nativní zpěváci či hudebníci účastníci se bohoslužeb či náboženských slavností), tak na poli hudby lidové (mestičtí hudebníci vytvářející „hybridy“ španělských nástrojů, domorodé služebnictvo provozující hudbu k pobavení svých španělských pánů atd.)

Zcela záměrně jsme oběma autorům vyhradili poměrně velký prostor. Tato práce je věnována andské hudbě a jejím šířitelům; Huaman Poma i Garcillaso se v tomto smyslu bezesporu řadí mezi první autochtonní zprostředkovatele andské hudby a svým způsobem tak stojí na počátku procesu, který vede mimo jiné i k současné existenci pouličních andských souborů.

Sledujme nyní další vývoj andské hudby a některé zajímavé prameny, které jej dokladují. Hlavním znakem následujícího období se stává synkreze. Významná byla v tomto ohledu bezesporu činnost evropských misionářů. Ti s sebou na svá nová působiště přiváželi mimo jiné také evropské hudební nástroje, které se domorodci brzy naučili nejen bravurně ovládat, ale často se také v misiích a kongregacích rozběhla jejich výroba. Řemeslná zručnost nativních obyvatel šla mnohdy tak daleko, že inspirování evropskými nástroji vytvářeli různé jejich variace, přetvářeli si je takřikajíc k obrazu svému (např. *charango* vzniklo jako specifická adaptace španělské kytary; na andském Altiplanu poměrně vzácné dřevo bylo nahrazeno krunýřem pásovce, nástroj byl pak podstatně zmenšen pro lepší možnost transportu). Andské paralely se postupně zrodily rovněž k evropským nástrojům dvorské či náboženské hudby – vznikla andská harfa, příčná flétna začala být vyráběna z tradičních materiálů jako je *caña*<sup>27</sup> či kost, různými způsoby byly modifikovány evropské housle atd.

Misionáři však nepřinesli pouze hudební nástroje, ale také hudební témata, evropské melodie a písně, které předávali svým svěřencům. Nutno podotknout, že celý proces probíhal oboustranně, Evropané brzy pronikli do tajů kečujštiny; oslavné *hailli* kultu slunce se pak nahrazením výrazu *inti taita* (otec Slunce) spojením *Dios señor nuestro* (Bůh náš pán) mohlo bez větších komplikací proměnit v náboženskou píseň. Dodnes jsou tak během náboženských slavností interpretována tradiční hudební témata, u nichž můžeme v některých případech předpokládat předhispánskou kontinuitu; mohou tak sloužit jako unikátní relikty, dokládající jakou podobu s největší pravděpodobností měla předkolumbovská andská hudba. Naproti tomu mnohé z nativních hudebních projevů tématicky čerpají z evropské hudby 16. a 17. století.

Právě duchovní nám zanechali další z popisů andské hudby. Jezuita Diego Gonzáles Holguín ve svém slovníku kečujštiny z roku 1608 popsal *huayno* jako tanec, při němž se dvojice drží navzájem za ruce. Ludovico Bertonio, rovněž jezuita působící ve stejné době, si všímal hudebních a tanečních projevů mezi Aymary. Z roku 1631 pochází záznam polyfonní skladby *Hanacpachap Cusicuinin*<sup>28</sup>. Skladba má kečujský text, jehož autorem je františkán Juan Pérez Bocanegra. Koncem 17. století působil v Cuzcu Gregorio de Zoula, další z řady františkánů. Do své obsáhlé kroniky zařadil mimo jiné i 17 hudebních transkripcí anonymních písní. Trujillský biskup Baltasar Martínez Compañón ve druhém svazku obsáhlé práce *Historia del Obispado de Trujillo en Perú* (Dějiny trujillského biskupství v Peru)<sup>29</sup>, publikoval na dvě desítky notací tradičních písní.

Samozřejmě to ale nebyli pouze misionáři, kteří přispěli ke spojení prvků andské a evropské hudby. Hudební synkreze probíhala souběžně s procesem kulturní mestizace společnosti. Sám Huamán Poma na svých zobrazeních dokazuje, že mestičtí hudebníci nezřídka sloužili v domech Španělů. Lze celkem odůvodněně předpokládat, že právě zde, v oficiálně ne příliš pozitivně vnímané společenské skupině mesticů, leží z větší části původ toho, co bývá v současnosti prezentováno jako andská hudba. Právě mestici totiž hráli úlohu

zprostředkovatelů obou kulturních rovin, španělské a nativní. V prvních generacích měla tato skupina silné příbuzenské vazby na nativní obyvatelstvo, a přestože se její příslušníci snažili kulturně a jazykově přiblížit španělské, potažmo kreolské vrstvě, byli nositeli primárně nativní tradice. Velice záhy se tak začínají evropské a nativní kulturní elementy mísit a vzájemně ovlivňovat, což samozřejmě platí rovněž o hudebních projevech.

Paralelně s evropskými prvky se v andské hudbě zpočátku velice zvolna začíná prosazovat živel africký. Hudba černých otroků se sice zprvu vázala výhradně na tuto skupinu, která sama o sobě představovala sociálně izolovanou vrstvu společnosti, nicméně změna nastala ve chvíli, kdy bylo černé obyvatelstvo importováno do horských oblastí, kde dokonce po následující období získalo na nějaký čas početní převahu. Tento proces byl úzce spjat s nutností udržet provoz stříbrných dolů v okamžiku kompletního vyčerpání pracovních sil nativního obyvatelstva<sup>30</sup>. Pro své fyzické dispozice černí otroci nahradili hromadně umírající domorodé *mitayocs*<sup>31</sup>; v místě jejich působiště pak utvořili specifickou etnorasovou<sup>32</sup> komunitu. Ta se v průběhu následujícího období mohla začít mísit – kulturně i etnicky – s nativním okolím. Jako typický můžeme uvést příklad některých oblastí Bolívie, zejména Potosí, kde v hudbě registrujeme snad nejvýraznější stopu afrického vlivu. Hudební styly jako *saya* (prov. Yunga) či *morenada* (La Paz), často již svým názvem vypovídající o původu, představují pozoruhodnou směs andských a afrických prvků v hudbě. Zajímavé jsou rovněž některé do současnosti přeživší geograficky částečně izolované skupinky obyvatelstva fyzicky silně převažujících negroidních rysů, které se ale již zcela kulturně asimilovaly, donedávna se dokonce jednalo o mnohdy monolingvní(!) „aymary“<sup>33</sup>.

Již od počátku koloniálního období tak probíhá proces, na jehož konci stojí současná andská hudba. Rekonstruovat jednotlivé jeho fáze představuje poměrně problematický, ne-li nerealizovatelný úkol. Hudba sama o sobě je fenoménem jen velmi obtížně objektivně postižitelným, což je dáno jak jejím dynamickým charakterem a tím, že působí v první řadě na emocionální stránku

lidské osobnosti, tak prostými technickými možnostmi fixace - nechceme-li se omezit pouze na notové záznamy, které nezachycují interpretační příležitosti a jejichž objektivnost je mnohdy poněkud diskutabilní. Celý problém navíc ztěžuje ten fakt, že se jedná převážně o hudbu mesticů, tj. skupiny s nízkým společenským statutem, kterou doboví autoři jednoduše nepovažovali za hodnou svého zájmu (zatímco hudba některých autochtonních komunit bývá zmiňována alespoň jako exotická zajímavost). Ke konci koloniálního období (80. léta 18. století) byl navíc „oficiální“ pohled na nativní obyvatelé And negativně ovlivněn sérií domorodých povstání (k nejvýznamnějším patří povstání bratrů Catari v provincii Chayanta a povstání v Tintu v jehož čele stál José Gabriel Condorcanqui). Kromě několika útržkovitých zpráv tak nezbyvá než hledat informace v dobových textech a vyobrazeních, z nichž si sice lze udělat přibližnou představu o nástrojovém vybavení hudebníků, jejich působištích či společenském postavení, nicméně velice málo se dozvíme o hudbě samé.

Přesto se i v koloniálním období setkáváme s výraznými osobnostmi, které zaznamenaly zajímavá svědectví o soudobém životě v Andách. V tomto ohledu bezesporu vyniká postava Tadeáše Haenkeho. Tento český botanik, který v roce 1789 připlul do Jižní Ameriky aby se zde připojil k Malaspinově expedici, se v devadesátých letech usadil v Cochabambě (v současné Bolívii), kde se věnoval intenzivnímu vědeckému výzkumu oblasti. Výsledky svého bádání pak zveřejňoval v místních periodicích (*Telégrafo Mercantil* aj.) Haenke však nebyl pouze přírodovědec, byl to také – což je z hlediska naší práce podstatné - vynikající hudebník, který již v průběhu Malaspinovy výpravy zaznamenal několik nativních hudebních projevů. Jako vůbec první Čech pak popsal z bezprostřední zkušenosti andskou hudbu: “Tienen grande pasión por la música y el baile, en el cual cifran todas sus delicias, con él alegran también sus juntas civiles y religiosas. Sus instrumentos son flautillas, algunos instrumentos de cuerda que tocan y tañen con mucha suavidad, y unos tamborcillos algo parecidos al de los negros...El canto es suave, tierno y dulcísimo y una melancolía lo acompaña, peculiar de sus

canciones elegíacas transmitidas de sus antepasados, y que llevan una ventaja conocida a los cantos de las otras naciones en cuanto a inflamar el corazón humano en los sentimientos de piedad y amor.“<sup>34</sup> Vzhledem k poměrně kritickému postoji, který v této době Haenke zaujímal ve vztahu k andským indiánům, je pozoruhodné, jak kladně hodnotí jejich hudební projev. Zároveň si však všímá jevu, který odsuzoval již Huamán Poma: “Danzas y diversiones...acaban en borracheras, entonces se juntan muchos a dormir, sin distinción de clase ni sexo, y otra desordenada comunicación ofrece mucho que trabajar a los que velan en ello, las más veces sin lograr fruto“<sup>35</sup> Tadeáš Haenke zemřel za dosti nejasných okolností v Cochabambě mezi léty 1816 – 1817<sup>36</sup>.

Na sklonku koloniálního období přijala andská hudba další výrazný prvek, který se poměrně brzy hluboko zakořenil a v současnosti představuje jednu z jejích charakteristických podob, kterou poněkud paradoxně samotní obyvatelé And považují za jeden z nejtradičnějších hudebních projevů. Republikánská vojska Bolívarova totiž se „svobodou a nezávislostí“ přinesla do And také dechovou vojenskou hudbu. Soubory dechových nástrojů - tzv. „bandas“ - brzy opustily výhradně vojenské prostředí, dechová hudba se stala v podstatě „oficiálním“ hudebním vyjádřením novopečených andských republik. Velice rychle pronikla z městského prostředí na venkov, kde dechové nástroje často nahradily dosavadní nástrojové obsazení, a dechové soubory začaly zaujímat místo tradičních hudebních ansámbků. Ve snaze přiblížit se městským (resp. mestickým) vrstvám zakládaly své „bandas“ i mnohé nativní komunity; zde se však málokdy jednalo o hudebníky specializované, osoby, ovládající tradiční andské nástroje pouze rozšířily okruh svých aktivit rovněž na nástroje dechové, které mohly nahradit tradiční hudební nástroje při zachování stejných interpretačních příležitostí i samotných hudebních námětů. Nutno poznamenat, že přínos dechové hudby andské oblasti měl svá negativa i pozitiva. Dechové soubory totiž přebíraly množství tradičních hudebních témat a melodií, které sice zcela specificky „přetavily“ do poněkud agresivní, pochodové podoby (nezaměnitelné je např.

dechovými nástroji interpretované peruánské *huayno*), na druhou stranu ale zcela nesporně přispěly k jejich značnému geografickému rozšíření a svým způsobem je uchovaly buď v notových záznamech, nebo jako živou součást svého repertoáru<sup>37</sup>. Negativní stránku představuje to, že se mnozí hudebníci přeorientovali z tradičních hudebních nástrojů na módní nástroje dechové (jednalo se samozřejmě o jednu z forem manifestace společenského postavení; markantní je snaha o drift vzhůru), díky čemuž byly některé tradiční hudební nástroje či techniky hraní opuštěny, nebo začaly být považovány za čistě nativní (a tudíž inferiorní), přestože dříve představovaly běžnou součást mestického folklóru.

Raně republikánské období andských zemí vyvíjelo poměrně silný tlak na nativní obyvatele, zmizela totiž jediná, ač spíše teoretická, ale v koloniálním období dosud existující vyšší ochranná instance v podobě španělské koruny. Pokud byl andský nativní v koloniálním období nevolníkem, pak období republikánské tyto feudální poměry nezměnilo, naopak, dřívější *encomendero*, „patrón“, se proměnil na podnikatele s prakticky neomezenou pravomocí, představujíc jedinou soudní, zákonnou a výkonnou instanci. Je pochopitelné, že zájem o andské nativní v této době nebyl valný, noví draví podnikatelé tradiční obyvatelstvo chápali spíše jako brzdu ekonomického vývoje a jeho kulturní hodnoty, pokud nebyly potenciálním zdrojem zisku, zpravidla naprosto opomíjeli.

Přísun zahraničního kapitálu do andských zemí s sebou ale přinesl z našeho hlediska pozitivní jev – mnozí cizí obchodníci a cestovatelé si v andských zemích začali všimnout původního obyvatelstva, které, přestože bylo chápáno spíše jako exotická zajímavost, na sebe upoutalo pozornost významných soudobých autorů. Nikoli náhodou právě v polovině 19. století dokončil William Hickling Prescott své *Dějiny dobytí Peru*.

Na počátku 20. století se v andských zemích zrodilo myšlenkové hnutí známé jako indigenismus. Tento směr sice vycházel z kreolských intelektuálních kruhů, nicméně obracel pozornost k nativním hodnotám, tzn.



i k nativní hudbě. Nutno však podotknout, že stoupenci indigenismu sice opěvovali andského indiána, nicméně ten ve své podstatě představoval pouze jakýsi vyabstrahovaný konstrukt; městští indigenisté se zpravidla ke skutečným nositelům andské tradice, svým současníkům, příliš nadšeně nehlásili<sup>38</sup>.

Přesto však indigenismus znamenal významný myšlenkový průlom ve vztahu k nativnímu obyvatelstvu. Objevili se totiž první autoři cíleně zaznamenávající andskou realitu, ať již formou literární beletrie, sběratelskou činností či jinak. Daniel Alomia Robles<sup>39</sup>, folklórní sběratel, známý jako autor všeandského hudebního opusu *El Condor Pasa*, zachytil množství folklórních písní, z jejichž melodiky čerpal inspiraci i ve vlastní tvorbě. Obrovský přínos jeho sbírek pro studium andské hudby není třeba zdůrazňovat. José María Arguedas<sup>40</sup>, spisovatel a etnolog, se kromě sběratelské činnosti věnoval literární tvorbě s andskou tematikou. Jeho beletristická díla vycházejí ze skutečných událostí a věrně zachycují společenské poměry v peruánských Andách první poloviny 20. století. Zejména román *Los Ríos Profundos* (Hluboké řeky) je obrazem mystického světa horalů, kde hraje významnou úlohu právě hudba. Cuzqueňský fotograf Martín Chambi<sup>41</sup>, první nativní fotograf na jihoamerickém kontinentě, pořizoval snímky andských venkovanů a zanechal nám tak unikátní obrazové dokumenty, které umožňují nahlédnout realitu právě úhlem pohledu nativních. Z hlediska naší práce je pozoruhodné, že Chambi často zachycoval hudebníky či celé hudební ansámby s nástroji, díky čemuž si můžeme udělat poměrně jasnou představu o zvukové podobě interpretovaných melodií. Na fotografiích nalézáme andskou harfu, množství variací *zampoň*, typická *charanga* s ozvučnou deskou z pásovice; jeden z nejznámějších snímků je pak nazván „Andský smutek“ a zobrazuje osamělého pastevece hrajícího na *quenu*. V andských zemích se tak na počátku 20. století probouzí zájem o vlastní nativní kulturu, která pomalu začíná být chápána jako seriózní předmět vědeckého výzkumu.

Obrovský přínos pro studium andské hudby představuje v této době také první využití záznamové techniky. Francouzští badatelé manželé Marguerite a Raoul D'Harcourtovi zaznamenali s využitím fonografu množství folklórních melodií. Výsledky svého bádání shrnuli ve studiích *La música de los Incas y sus supervivencias* (Hudba Inků a její přežitky, Paříž 1925) a *La Musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens* (Hudba Aymarů na bolivijských náhorních planinách, Paříž 1959). Jejich fonografické záznamy mohou být považovány za vůbec první autentické nahrávky andské hudby.

Složité průběh druhé poloviny 20. století na půdě Latinské Ameriky dodal andskému folklóru další z charakteristických rysů. V tomto kontextu je nutné uvést poznámku k užívané terminologii. Dosud jsme výrazem folklórní hudba označovali hudbu lidovou převážně venkovské provenience, ať byli její interpreti nativního původu či se řadili spíše ke skupině mesticů. Ve druhé polovině 20. století však v andských zemích vzniká specifický typ městského folklóru, významně čerpající z nativní tradice, avšak fungující zcela osobitým způsobem. Svým charakterem se blíží spíše našemu pojetí folkové hudby a je inspirován zejména hnutím *Nueva Canción* (Nová píseň)<sup>42</sup>. Jako takový se pak často věnuje společenské kritice, hudebníci se mnohdy politicky angažují. Přestože se jedná o hudbu vznikající převážně v městském prostředí, inspiraci čerpá v první řadě v tradičním folklóru.

Jihoamerický kontinent se v období studené války stal bojištěm dvou konkurenčních světových supervelmocí – USA a bývalého SSSR. Politická nestabilita rozhodně nepředstavovala kladný přínos pro stávající chatrný sociální systém andských států. Princip altruismu a přerozdělování, běžně praktikovaný na mikroúrovni v rámci jednotlivých andských komunit, byl na státní makroúrovni v podstatě neznámý. Narůstající chudoba většiny obyvatelstva spolu s markantním zneužíváním politické moci ekonomickými špičkami a cílenou ideologickou propagandou z východu vedly ke vzniku organizovaných skupin silně levičáckého zaměření. Nezřídka se některé jejich frakce nebo celé skupiny proměňovaly v militantní guerillové bojůvky (k nejvýznamnějším patřilo *Sendero Luminoso* (Světlá stezka) a *Movimiento*

*Revolucionario Túpac Amaru* (Revoluční hnutí Túpac Amaru)<sup>43</sup>). Tyto organizace velice často nacházely hlavní oporu v intelektuálním prostředí studentů a provinciální městské mládeže. Právě zde pak vznikaly písně, které měly být v první řadě vyjádřením protestu a kritikou stávajících poměrů. Protestsongy zpravidla čerpaly melodicky i námětově z tradičního folklóru. Takovou notoricky známou folklórní „politickou“ písní a neoficiální hymnou mladých senderistů bylo *huayno Adiós pueblo de Ayacucho* (textově existovalo několik variant, v době ostrých bojů mezi Světlou stezkou a vládními vojsky v oblasti Ayacucha v polovině 80. let byla tato píseň dokonce oficiálně zakázána).

Významnou roli hrála v tomto ohledu chilská hudba. Básník Victor Jara, brutálně zavražděný Pinochetovým režimem, nebo soubor *Inti Illimani* v dlouhodobém evropském exilu zapůsobili na následující generace andských hudebníků a zároveň přispěli k rozšíření andské hudby do světa. Právě chilští hudebníci, jimž bylo znemožněno působit ve vlasti, se stali jedněmi z prvních šířitelů andské hudby v Evropě.

Na počátku 80. let 20. století se tak definitivně utváří hudební směr, který můžeme s lehkou nadsázkou označit jako všeandská hudba. Jedná se o písně vznikající převážně v městském prostředí, jejichž autoři ale tématicky a instrumentálně výrazně čerpají z nativní folklórní tradice. Hudebníci vystupují na lokálních hudebních festivalech, ale především v restauračních zařízeních, zvaných *peñas*<sup>44</sup>. Od poloviny 80. let pak některé soubory odcházejí do zámoří, kde působí převážně jako soubory pouliční. Během 90. let se pak tento typ hudební produkce v andských zemích zaměřuje především na turisty.

Přelom 70. a 80.let se stal pro andskou hudbu významným i v jiném smyslu. Teprve v této době domácí věda začíná chápat nativní hudbu jako seriózní předmět svého zájmu. Vznikají specializovaná vědecká pracoviště, zabývající se studiem hudebních projevů nativních komunit. Roku 1974 vzniklo v peruánském Cuzcu Centro Bartolomé de las Casas, věnující se výzkumu

a vzdělávání v oblasti autochtonní kultury a hudby, od roku 1983 vydává časopis *Revista Andina*. V roce 1975 bylo založeno Departamento de Etnomusicología y Folklore při bolivijském Instituto Nacional de Antropología, v roce 1985 vzniklo centro de Etnomusicología Andina na Pontífica Universidad Católica de Perú. Pomalu se tak konstituuje andská etnomuzikologie jako svébytný vědecký obor.

Domácí vědecká pracoviště se však orientují převážně na čistě nativní hudební projevy či na klasicky chápanou folklórní hudbu. Městský folklór (v současné době by se spíše hodilo označení neofolklór) a jeho nositelé na domácí půdě dosud zůstávají stranou odborného zájmu, přestože jejich přínos pro šíření a uchování andské hudební tradice rozhodně není zanedbatelný. Jako jeden z mála badatelů věnuje andskému městskému folklóru pozornost Dale A. Olsen, přední současný etnomuzikolog a ředitel Center for Music of the Americas na State University Tallahassee. Olsen si všímá role, kterou zaujímají městští hudebníci z hlediska šíření andské hudby: "Andean music is often identified internationally with folkloric ensembles, whose instruments typically include charango, guitar, quena, panpipes and percussion, sometimes using highly developed instrumental techniques. Such ensembles are commonly seen on tour in international concert halls, or as migrants busking on sidewalks in Europe and the United States... their original songs and stylized versions of traditional dances are famous throughout the middle classes and are recognized as the popular national culture."<sup>45</sup> Olsen tak potvrzuje fakt, že ve světě bývá andská hudba identifikována v první řadě s městskými pouličními soubory, které se od poloviny 80. let v podstatě staly kulturními vyslanci andských zemí.

## II. Obraz Ameriky a andské oblasti v české literatuře 16. – 19. století

Vzhledem k tomu, že se následující práce bude zabývat i činností andských hudebních souborů na našem území, považuji za vhodné provést stručný historický exkurz, věnující se obrazu andské oblasti v české literatuře 16.-19. století.

Vůbec první písemnou zprávu o zámořských objevech představuje *Spis o nových zemích a o novém světě*, vydaný kolem roku 1506 plzeňským knihtiskařem Mikulášem Bakalářem Štětinou. Roku 1554 vychází *Kosmografie Česká*. Překladatel a autor Zikmund z Púchova komentuje zámořské objevy a conquistu v kapitole nazvané *O nových ostrovích, kterak, kdy a skrz koho nalezeny jsou*. Je pozoruhodné, že již v této době se v našem kulturněgeografickém prostředí setkáváme s poměrně ostrou kritikou španělského postupu v Americe; více či méně zjevné sympatie k domorodému obyvatelstvu budeme nacházet v české literatuře ostatně i nadále.

Další historiografické práce pocházejí z konce 16. století. *Kalendář historický*<sup>46</sup> i *Rejstřík historický*<sup>47</sup> přinášejí mimo jiné i stručné zmínky o conquistě nového světa.

Problematice Ameriky se věnuje i Jan Amos Komenský. Popisuje jak geografii Ameriky, tak také její obyvatele, dokonce si všímá i domorodých jazyků. V tomto kontextu zmiňuje kečujštinu a její funkci v andské společnosti. Ve spise *Truchlivý* pak odsuzuje masové vraždění domorodého obyvatelstva.

Díky činnosti misionářů v Novém světě se v průběhu 17. století dostávají na naše území další zprávy o Americe a jejím obyvatelstvu, především ve formě dopisů či zpráv jednotlivých misionářů, adresovaných jejich představeným či přátelům. Josef Neumann, Jindřich Richter a mnozí jiní tak umožňují nahlédnout některé aspekty soudobé reality domorodého Mexika. Významnou osobnost představuje Samuel Fritz. Tento jezuita přišel v roce 1689 do Jižní Ameriky, aby zde více než 40 let působil v povodí Amazonky. Fritz podnikl výpravu k prameni tohoto toku, za který označil jezero Lauricocha (současné Peru). Tento údaj platil až do roku 1943.

Osvícenský kriticismus přinesl nový pohled na Ameriku. Kromě spisů Tadeáše Haenkeho, které zmiňujeme výše, se v českém prostředí objevuje řada dalších prací. Můžeme zmínit Ladislava Bartolomeidese a jeho *Historii o Americe*<sup>48</sup>, anebo dnešními slovy populárně naučné dílko Václava Matěje Krameria *Historické vypsání, kterak čtvrtý díl světa Amerika, od Kolumbusa vynalezena byla*.

Na počátku 19. století se práce o Americe začínají objevovat ve formě časopiseckých statí. V roce 1808 tak Hlasatel český publikuje *Dobyetí Mexika skrze Ferdinanda Kortéze a Dobyetí Peru skrze Františka Pizarro*, autorem obou statí byl pravděpodobně Jan Bohumír Dlabáč.

V šedesátých letech 19. století se objevuje rozsáhlý soubor *Amerika od času svého odkrytí až na nejnovější dobu*. Autorem je Jakub Malý, který do kompendia zařadil i první český překlad prací W. H. Prescottta pod názvem *Opanování Mexika a Opanování Peruánska*.

Nemohu na tomto místě nezmínit dalšího autora, který výrazně přispěl studiu a poznání nativních obyvatel Jižní Ameriky. Alberto Vojtěch Frič<sup>49</sup> během svých několika cest na jihoamerický kontinent působil mimo jiné také v pralesních oblastech Bolívie, Argentiny a Paraguaye, kde prováděl etnografická pozorování. V roce 1908 s sebou do vlasti přivezl svého přítele, příslušníka skupiny Čamakoko Čerwuiše Piošáda Mendozu. Ten se tak stal prvním nativním Jihoameričanem, který po delší dobu prokazatelně pobýval na našem území. Frič rovněž úspěšně publikoval; můžeme jej označit za jednoho z prvních českých etnografů, který prováděl skutečný terénní výzkum mezi nativními obyvateli jihoamerického kontinentu.

Přes odlišný historický kontext vzniku výše uvedených prací a jejich různorodost můžeme konstatovat pozoruhodnou názorovou shodu v přístupu jednotlivých autorů k nativnímu obyvatelstvu Ameriky. Vyjma některých zpráv misionářů je totiž na autochtonního Američana nahlíženo s neskrývanými sympatiemi, je chápán jako oběť bezpráví páchaného ze strany španělských dobyvatelů. Tento fakt může být zprvu způsoben vlivem

myšlenek Bartolomého de las Casas, z jehož děl čerpal mimo jiné i Jan Amos Komenský, ale také specifickým postavením českého národa v průběhu 18. a 19. století. Zejména v této době se objevuje snaha nalézt společné paralely historického vývoje v našich zemích a v Novém světě (příčemž jde např. Kramerius tak daleko, že formuluje teorii o možném slovanském osídlení Ameriky). Tento kladný přístup k nativním Američanům kulminuje v pracích A.V. Friče, který se o nich hovoří s hlubokým pochopením a vřelým přátelstvím.

V průběhu 20. století vlivem preferované beletrie i celkového společenského klimatu dostal náhled na „indiány“ další, zidealizovaný romanticko-dobrodružný podtext. V evropském kontextu osobitý přístup tak do značné míry zajistil poměrně vřelé přijetí, kterého se dostalo prvním andským hudebníkům, působícím na našem území.

### III. Stručný nástin vývoje fenoménu v kontextu západoevropských zemí

Evropská společnost pravděpodobně měla možnost seznámit se s hudbou nativních Američanů poměrně brzy po oficiálním objevení kontinentu. Jak známo, Kryštof Kolumbus poslal jejímu Katolickému Veličenstvu královně Isabele mimo jiné jako ukázkou bohatství nové kolonie také několik domorodých otroků, kteří na královském dvoře předvedli ukázky svých tanců pravděpodobně za doprovodu hudby. Isabela indiány osvobodila a dovolila jim vrátit se zpět. Tyto první příchozí tak můžeme s trochou nadsázky označit jako vzdálené předchůdce dnešních pouličních hudebníků.

Následovalo dobytelské tažení Cortésovo a Pizarrovo. Je velice pravděpodobné, že řada příslušníků první generace *mesticů* či pošpanělštěné domorodé šlechty, kteří navštívili Evropu či se zde trvale usadili, s sebou přinesla alespoň relikty domorodé hudební tradice. Garcillaso de la Vega budiž typickým příkladem.

Během následujících staletí koloniálního období přicházely z jihoamerického kontinentu nesčíslné písemné zprávy, paradoxně velice málo z nich se však podrobně a erudovaně věnovalo domorodému obyvatelstvu, které bylo chápáno v první řadě jako problém<sup>50</sup>. Konkrétně v andské oblasti se sami nativní nacházeli ve stavu naprostého nevolnictví, systém *encomiendy* a zneužívání pracovní povinnosti *mita* je v některých lokalitách dovedl až na hranici možnosti udržení samotné fyzické existence. Do Evropy tak byly čas od času přiváženy jako exotické zajímavosti některé nativní artefakty, mezi nimi i hudební nástroje, většinou však byly naprosto vytrženy z kontextu a nepodnítily příliš velký zájem o studium svých tvůrců.

Teprve na přelomu 18. a 19. století, v souvislosti s vlnou osvícenství a následně romantismu, se v Evropě pomalu probudila snaha o hlubší poznání cizích, exotických kultur. Evroptí autoři nejprve čerpali ze starších literárních pramenů, později se však mnozí z nich sami vydali do zámoří, kde se cíleně



věnovali studiu domorodých kultur a sběru materiálních artefaktů, které se následně staly základem evropských muzejních sbírek.

Na počátku 20. století se pak v souvislosti s myšlenkovým hnutím indigenismu obrátila pozornost na nativní obyvatelstvo i v kontextu samotných andských zemí. Vznikly první vědecké studie věnované domorodé andské kultuře, andský indián byl-třebaže pouze na teoretické rovině-chápán jako zdroj národního sebevědomí. Přesto v oblasti dosud přetrvávalo téměř kastovní rozdělení společnosti a bližší osobní kontakt či sebeidentifikace s nativní osobou byl pro příslušníky městské kreolské vrstvy naprosto nepředstavitelný.

Ve druhé polovině 20. století, tj. v době, kdy se zde pomalu začínají konstituovat andské soubory takové, jak je známe dnes, se společenská situace andských zemí vyznačuje několika charakteristickými rysy. Politicky jsou andské země značně nestabilní, ekonomický lobbismus a neustálé zahraniční intervence způsobují rychlé střídání vlád, politickou moc často berou do rukou představitelé armády<sup>51</sup>. V andských státech neexistuje jakákoli forma sociální politiky. Nativní komunity sice praktikují v rámci možností tradiční formy reciprocity a redistribuce, nicméně v anonymitě rozrůstajících se urbánních center postrádá jedinec vytržený z příbuzenských či sousedských vazeb sebemenší sociální zázemí. Charitativní činnost církve, pokud o ní v tomto kontextu lze vůbec hovořit, může pokrýt pouze zanedbatelné procento populace, které daný stav prakticky neovlivňuje. V neposlední řadě hraje svoji roli rovněž otázka etnorasová, kdy jsou kulturní, lingvistické i fyzické manifestace nativity považovány za inferiorní a společensky degradující.

V této situaci se pod největší tlak dostává zejména skupina mestická (chápeme-li termín mestic v jeho kulturním významu, tzn. zpravidla bilingvní obyvatel venkova či menších horských měst s ambicemi vertikálního posunu do kreolské monolingvní městské třídy). „Mestizos“ se distancují od nativních komunit, ale zároveň jsou jen velice neochotně přijímáni městskou společností monolingvních „kreolů“. Jejich snaha o imigraci do velkých měst často končí ekonomickým propadem a kulturním odcizením, což může způsobit hluboké,

často po generace přetrvávající komplexy a pocity frustrace. Toto s jistou mírou schematizace naznačené společenské vakuum pak může vést k rezignaci na život ve společnosti, která nenabízí ani mlhavou možnost budoucí seberealizace, a k migraci jak v rámci Latinské Ameriky, tak i v celosvětovém měřítku. Je zbytečné dodávat, že společnost andských států tak přišla a dosud přichází o množství schopných a ambiciózních osob a že takovýto „únik mozků“ představuje pro mateřskou zemi téměř vždy dvousečnou zbraň.

V tomto kontextu představuje andská hudba jeden z hlavních „vývozních artiklů“ andských zemí. Hudebníci nejčastěji pocházejí z frustrované mestické městské třídy, pro níž bývá vertikální postup na společenském žebříčku jen velice obtížný, ne-li zcela nemyslitelný. Při hledání pracovního uplatnění v cizině je pak pro tyto osoby zpravidla bez jakékoli specializace andská hudba neoptimálnějším řešením. Jisté základní povědomí o folklórní hudbě se v rámci mestické skupiny i navzdory společenským předsudkům stále udržuje, v případě nutnosti tak není problémem pro andské hudebníky tyto své znalosti zúročit. Je ovšem nutno poznamenat, že mestičtí migrující hudebníci folklórní základ zpravidla výrazně modifikují.

Z našeho úhlu pohledu je dále třeba rozlišovat nativní andské folklórní soubory, fungující zpravidla na venkově, od komerčně zaměřených městských skupin. Přestože mohou být některé prvky repertoáru shodné, oba typy ansámbľů se odlišují jak funkčním zaměřením, tak i sociální pozicí. Tradiční folklórní soubory tvoří integrální součást nativních komunit, plní relativně stabilní, tradicí dané společenské funkce a jejich členové bývají osoby vážené (resp. sama příslušnost k souboru je zdrojem společenské prestiže). Naproti tomu komerčně zaměřené městské soubory mívají nejčastěji mestický základ a mohou migrovat na poměrně rozsáhlém teritoriu, funkčně se pak vlastnímu společenskému prostředí vymykají, jelikož účelem jejich produkcí je v současnosti v první řadě pobavení zahraničních turistů. Teprve jako druhotný jev se objevují produkce pro domácí publikum. Zatímco nativní soubory představují dosud živou součást folklórní tradice, skupiny mestických hudebníků se pohybují na rovině folklorismu, resp. nativismu<sup>52</sup> (Přestože přebírají do svého repertoáru i některé

čistě folklórní skladby, samotný způsob jejich interpretace a prezentace je nativnímu prostředí značně vzdálen). V neposlední řadě je třeba zmínit to, že příslušníci městských mestických souborů jsou ve vlastním sociálním prostředí často považováni za osoby s nízkým společenským statutem, aktivity spojené s prezentací andské hudby bývají kritizovány jako „nedůstojné“, folklorizující vystupování hudebníků pak bývá mnohdy považováno za degradaci získaného společenského postavení (jak jsme zmínili výše, jakákoli reminiscence nativity je v mestickém prostředí přijímána značně negativně).

Následující popis se soustředí především na působení mestických souborů, které tvoří hlavní těžiště problematiky andské hudby ve světě. Pro úplnost je ale třeba se zmínit o tom, že mimo andské země paralelně působí rovněž další soubory andské hudby, jejichž původ ale musíme hledat jinde - jedná se o amatérské soubory osob pocházejících z andských či jiných latinskoamerických zemí, které provozují andskou hudbu mimo kontinent pro vlastní potěšení (studenti či pracovníci). V zahraničí existují rovněž některé profesionální soubory, které vznikají mimo andské země na „akademické“ úrovni a mohou, ale také nemusejí se skládat z osob původem z andských zemí či z Latinské Ameriky. Jako příklad uveďme ve své době velice populární soubor *Los Calchakis* (Evropa) nebo soubor *Aconkagua* působící pod vedením Dale Olsena na Floridské univerzitě. Jako další samostatný fenomén pak můžeme chápat nativní folklórní soubory, které působí mimo andské země na základě oficiálních pozvání; jejich pobyt v cizině bývá zpravidla jednorázový a krátkodobý, přesto však představuje pro další vývoj problematiky andských hudebníků ve světě poměrně významný motivační element.

Ačkoliv se následující práce snaží rámcově postihnout fenomén andských hudebníků a hudebních souborů v celosvětovém měřítku, vychází především z poznatků, získaných během terénních výzkumů na území Evropy a severoamerického kontinentu. Soustředme se nyní proto na stručný nástin vývoje fenoménu v kontextu evropském.

Západní Evropa se s andskými hudebníky<sup>53</sup> poprvé výrazněji setkává během 60. - 70. let 20. století. Zpočátku se jedná zejména o nativní hudebníky a tanečníky nebo o profesionální umělecké soubory, které přijímají pozvání nejrůznějších evropských organizací, pořádajících koncertní a festivalové akce. Soubory, jež v těchto letech navštěvují státy západní Evropy (nejvíce Francii), jsou ve svých mateřských zemích zpravidla dobře umělecky etablovány a finančně dostatečně<sup>54</sup> zajištěny; tvoří je většinou ženatí muži ve věku 30 – 50 let. Dvě hlavní příčiny současné dlouhodobé permanence andských hudebníků v evropském prostoru – ekonomická a emocionální – jsou tak do značné míry eliminovány.

Po návratu do mateřské země zpravidla výrazně stoupá prestiž souborů a zlepšuje se společenské postavení jejich členů; v některých případech může evropské působení představovat rovněž výraznou finanční injekci. Přestože se v první fázi jedná téměř výhradně o čistě profesionální ansámby nebo o představitele nativního folklóru, nejrůznější fámy a narace o působení v Evropě se ústním podáním velice záhy rozšiřují také mezi městské poloprofesionální a amatérské soubory. V prostředí subkultury „músicos y artesanos“<sup>55</sup> tyto zprávy vlivem orální difúze hyperbolizují do fantastických rozměrů. Evropa<sup>56</sup> se stává prestižně - ekonomickým lákadlem, místem, kde „...každý dobrý hudebník může dosáhnout životního úspěchu.“<sup>57</sup>

Evropu tak navštěvují první městští mestičtí hudebníci. Zpočátku přicházejí v souborech smíšených, sdružených kolem jednotlivce nebo skupiny osob, které v Evropě již působily. Postupně se ale tyto soubory začínají dělit a přeskupovat a vzhledem k tomu, že do Evropy současně proudí další a další hudebníci převážně z řad příbuzných a známých dříve příchozích osob, brzy zde působí soubory čistě mestické. Stojí za zmínku, že se v tomto kontextu poprvé objevuje jakýsi „lavinový efekt“, s nímž se v rámci vývoje problematiky budeme velice často setkávat. S jistou mírou schematizace jej lze charakterizovat následovně: soubor, úspěšně působící v Evropě, se po návratu do mateřské země rozčlení; vzniklé menší jednotky (jednotlivci či skupinky hudebníků) kolem sebe shromáždí nové osoby, které „vedou“ na

evropská působiště. Netřeba dodávat, že počet souborů, hledajících uplatnění v Evropě, tak narůstá téměř geometrickou řadou.

Vzrůstající počet souborů však brzy překračuje kapacitní možnosti oficiálně garantovaných kulturních akcí v Evropě. Ekonomický tlak a malá možnost jiného uplatnění tak vede většinu souborů k pouličnímu vystupování, doprovázeném vybíráním dobrovolných příspěvků a stále častěji též prodejem hudebních nosičů. V polovině 80. let se tak v západní Evropě začíná konstituovat fenomén pouličních andských hudebníků. Jak vyplývá z předchozího, tato nová vlna většinou již poloprofesionálních souborů se objevuje jako nepřímá reakce na hyperbolizované narace glorifikující možnosti uplatnění v západoevropských státech. Během příprav v mateřské zemi plánuje většina pouličních souborů své působení v Evropě jako koncertní turné s cílem zaujmout laickou i odbornou veřejnost, připravit své vlastní hudební nosiče a zpětně získat společenskou prestiž v mateřských zemích. Evidentně prestižní motivace se však působením přirozených deziluzorních faktorů (problematičnost zajištění koncertů, nezájem veřejnosti, odlišná mentalita Evropanů aj.) transformuje v motivaci čistě ekonomickou – na frekventovaných místech ve velkých evropských městech bylo podle tvrzení respondentů v těchto letech možné během veřejné hudební produkce prodat denně až desetkrát větší množství hudebních nosičů než během vystoupení v mateřských zemích. Původní umělecko–prestižní zaměření souborů se tak postupně vytrácí a v momentu uspokojení ekonomických potřeb se soubor rozpadá, přičemž část členů se vrací do mateřské země, část zůstává z ekonomických či emocionálních důvodů v Evropě. I v případech, kdy nedojde k úplnému rozpadu či rozštěpení souboru, dochází zpravidla ke ztrátě několika členů.

V mateřských zemích se působením specifického mentálního klimatu opět objevuje touha po vylepšení sociálního postavení. Představa reakce nejbližšího okolí na neschopnost souboru umělecky se v Evropě prosadit je natolik deprimující, že evropské „pouliční“ soubory se po svém návratu aktivně podílejí na hyperbolizaci fám o Evropě, kde „...měli každý den velký

koncert a znaly je tisíce a tisíce lidí.“<sup>58</sup> Je logické, že počet souborů vyznávajících „evropský kult“ takto nadále vzrůstá.

Dalším neopomenutelným faktorem, podílejícím se na zvyšujícím se přílivu andských hudebníků do Evropy, je působení těch odštěpených částí souborů, které se rozhodly v Evropě zůstat a pokračovat v pouličním působení. Prakticky se jedná o torza hudebních těles; dochází k jejich vzájemnému prolínání a ke spolupráci dříve si konkurujících hudebníků. Množí se případy vzniku „dceřiných“ souborů, vystupujících a tvořících pod stejným názvem jako původní soubory v mateřských zemích, přičemž jejich zakladateli jsou zpravidla hudebníci, kteří se od mateřského souboru v Evropě oddělují, avšak nadále zde figurují jako nositelé jeho jména. Může tak docházet k situacím, kdy po odchodu zakládajícího člena či členů ze souboru působí v Evropě a v mateřské zemi paralelně dva stejnojmenné soubory bez jakéhokoli spojovacího článku a mnohdy bez povědomí o vzájemné existenci.

Torza původních souborů v procesu téměř nepřetržitého vzájemného mísení a prolínání se ve snaze získat stabilní členskou základnu stávají opěrnými body pro třetí vlnu hudebníků-amatérů, kteří přijíždějí jednotlivě do Evropy, zlákáni možností „...přidat se k dobré kapele a vydělat velké peníze.“<sup>59</sup> Tento fenomén se masově objevuje na přelomu 80. a 90. let (zřejmý podíl na jeho vzniku měl i pád železné opony a následné otevření východoevropského trhu andské hudbě.) Přirozeně se jedná především o příbuzné a známé v Evropě působících hudebníků, velice často se stává základem nového souboru skupina sourozenců. Hudebníci sociálně a ekonomicky v Evropě etablovaní zpravidla zajišťují nově příchozím dopravu z mateřské země a ubytování, pomáhají jim překonávat legislativní a jazykové bariéry. Nově příchozí mají po určitou dobu ke svým hostitelským souborům různé individuálně určené povinnosti a finanční znevýhodnění (tato fakta nelze v žádném případě generalizovat, neboť každý soubor je v těchto otázkách independentní a většinou se snaží veškeré informace udržet v tajnosti). Komplikovaná je situace těch hudebníků, kteří pronikají do Evropy bez jistoty příbuzenského zázemí; některé hostitelské soubory totiž

využívají jejich nezkušenost a neznalost evropských poměrů pro neúměrné finanční znevýhodnění výměnou za poskytnutí pracovní příležitosti.

Pokud byla u výše zmíněné druhé vlny poloprofesionálních hudebníků pravděpodobnost návratu do mateřské země 50 – 60 procentní, třetí vlna amatérských hudebníků snižuje tuto cifru na 30 – 40%. Nižší průměrný věk hudebníků (18 – 25 let) spolu s přitažlivostí<sup>60</sup> a zájmem evropských žen a s možností získání povolení k trvalému pobytu na území evropských států vedou ke značnému množství smíšených sňatků. Stále častěji se vyskytují též čistě formální manželství, pro obě strany ekonomicky výhodná<sup>61</sup>.

V průběhu druhé poloviny 80. let se vedle hudebníků začínají v Evropě v masovější míře objevovat rovněž *artesanos*. Jedná se nejčastěji o osoby, obchodující s nejrůznějšími formami rukodělné tvorby (*artesanía*) andských zemí. Tito lidé mohou být zároveň hudebníky, mnohdy se ale pouze příležitostně přidávají k hudebním souborům a po vzájemné dohodě vyžívají jejich pouličních produkcí k prodeji svého zboží. S takovou formou symbiózy hudebníků a prodejců rukodělné tvorby se setkáváme až do současnosti, je paradoxem že se v posledních letech jejich role obrací - většina hudebníků již zanechala pouličního vystupování a věnuje se prodeji hudebních nosičů právě prostřednictvím *artesanos*.

Období druhé poloviny až konce 80. let je obdobím neustálého zvyšování počtu andských hudebníků v Evropě. Průměrný soubor se v této době skládá z 8 – 10 členů, ve většině západoevropských států působí několik desítek souborů. Takovýto vývoj vede přirozeně k postupnému nasycování evropského hudebního trhu, zájem o andské soubory v evropských městech se pomalu dostává do stádia kulminace. Zároveň se důsledkem růstu konkurenčních tlaků prudce zvyšuje vzájemná rivalita a nevraživost mezi soubory, která ojediněle přerůstá i v otevřené potyčky. Městská legislativa jednotlivých států navíc začíná omezovat možnosti veřejných hudebních produkcí, nejlukrativnější místa jsou pro andské hudebníky zakazována. Takto vzniklé napětí a nerovnováha mezi setrvačností dosud stoupajícím množstvím souborů

a klesajícími možnostmi pracovního uplatnění se kompenzuje otevřením střední a východoevropských trhů na počátku 90. let.

V tomto období lze rozdělit andské hudebníky na dvě skupiny – cca 30 – 40%<sup>62</sup> tvoří relativně stálá tělesa, v jejichž základě stojí zpravidla sourozenci či příbuzní, 60 – 65% hudebníků se více méně náhodně schází a společně působí jednu sezónu (někdy se i během tohoto krátkého časového období provizorní soubor několikrát přeskupí).

Během první poloviny 90. let se v Evropě objevuje čtvrtá vlna „hudebníků“, kteří přijíždějí zpravidla bez znalosti hry na hudební nástroj, anebo se znalostí velice chabou. Opět se jedná především o příbuzné či známé v Evropě již etablovaných osob. Zpočátku pracují jako pomocníci souborů (nosiči, prodavači nabízeného zboží atd.), postupem času si osvojují hru na určitý hudební nástroj (nejprve nástroje perkusní, případně strunné, velice zřídka však nástroje dechové) a posilují řady volně migrujících hudebníků.

V první polovině 90. let se rovněž začíná výrazně měnit styl a způsob interpretace andské hudby. Stále častější užívání hudební aparatury dovoluje zapojení dříve nepředstavitelných elektronických efektů (playback, automatický bubeník atd.). Dochází k situaci, kdy se mohou hudebníci použitím „nástrojové virtuální reality“ podle potřeby „namnožit“ a kdy jedinec může pomocí počítače upravovat skladby podle svých představ. Vzrůstají individualistické odstředivé snahy, soubory se dělí na menší skupiny, které se postupně dále rozpadají. Výsledkem je značné zvýšení počtu hudebních entit (z např. desetičlenného souboru vznikne pět samostatně vystupujících dvojic, výjimkou nejsou ani sóloví hudebníci hrající na jeden nástroj – nejčastěji *zampoñu* či *quenu*<sup>63</sup> – s doprovodem elektronického playbacku) a následný vzrůst konkurenčních tlaků se všemi jeho výše popsanými následky<sup>64</sup>.

Situaci andských hudebníků v Evropě v druhé polovině 90. let lze charakterizovat jako období hledání nových možností pracovního uplatnění. Klesající zájem o pouliční hudební produkci a snižující se rentabilita prodeje



hudebních nosičů spolu se vzrůstajícím množstvím legislativních omezení nutí soubory či jednotlivce rozšiřovat činnost o stánkový prodej hudebních nástrojů, bižuterního zboží, textilu apod. Hudebně tvůrčí činnost je zatlačována do pozadí a stává se záležitostí soukromí a volného času jednotlivých hudebníků. Malé množství nadaných jednotlivců s dobrým ekonomickým zázemím funguje jako vydavatelsko-velkoobchodní základna pro prodej a šíření hudebních nosičů, tato skupina zároveň udává směr vývoje andské hudby v Evropě (nutno poznamenat, že v průběhu druhé poloviny 90. let se andské soubory od andské hudby výrazně odklánějí, vzhledem k nutnosti komerční atraktivnosti repertoáru preferují interpretaci jiných jihoamerických stylů (*salsa, cumbia, chicha* aj.) či euroamerických skladeb populární hudby za užití andských hudebních nástrojů).

V současnosti dosud můžeme nalézt andské hudebníky na území všech evropských států, přičemž intenzita jejich osídlení kolísá v závislosti na legislativních opatřeních a na rentabilitě hudebních produkcí v daném teritoriu. Obecně lze říci, že počet andských hudebních entit stoupá s posunem ze západu na východ a od severu na jih. V kontextu západní Evropy pak můžeme konstatovat praktický zánik fenoménu pouličních andských souborů, hudebníci se zde věnují nejčastěji vydavatelské činnosti nebo se hudební soubory nechávají příležitostně najímat na nejrůznější kulturní či soukromé akce. Mnohdy hudebníci přecházejí do zcela odlišných sfér výdělečné činnosti (školství – lektorství španělštiny, pohostinství, různé formy soukromého podnikání aj.)

Od konce 90. let se aktivity andských pouličních souborů postupně přesouvají na jihovýchod Evropy, zejména na některá turisticky atraktivní území bývalé Jugoslávie (Chorvatsko, Slovinsko, Bosna a Hercegovina), kde dosud nedošlo k nasycení hudebního trhu a kde poměrně benevolentní městská legislativa dosud umožňuje veřejné hudební produkce na vysoce lukrativních místech. Po komerčním vyčerpání těchto území lze předpokládat postupný odliv andských hudebníků z Evropy či jejich definitivní přeorientování do

odlišných sfér činnosti (jev, který po roce 2000 registrujeme na většině západoevropského území).

K postupnému zánikání fenoménu andských hudebních souborů v Evropě přispívají též různá opatření západoevropských států, zpřísnující podmínky pro pobyt cizinců na jejich území. Tato opatření zapříčiňují vyhledávání „záchranných území“, tzn. odchodu hudebníků na území těch evropských států, jejichž cizinecká legislativní opatření jsou poněkud benevolentnější, k těmto „záchranným územím“ patřila do poloviny 90. let též Česká republika.

#### IV. Nástin vývoje fenoménu v kontextu České republiky

Fenomén andských hudebníků na území ČR se vyvíjí obdobně jako v zemích západní Evropy, nicméně jednotlivé fáze jeho vývoje jsou časově posunuty do období 90. let, zároveň jsou specificky ovlivněny aktuální společensko-ekonomickou situací české společnosti.

První soubory navštěvují tehdejší Československo v polovině roku 1990. Jedná se nejprve o bolívijské hudebníky, pro něž otevření hranic východoevropských států bývalého komunistického bloku představuje relativně funkční kompenzaci zhoršujících se možností uplatnění v západoevropských státech. Již v průběhu roku 1991 přicházejí hudebníci peruánští a v těsné návaznosti, avšak v početní menšině, hudebníci ekvádorští, sdružení převážně do souborů národnostně smíšených<sup>65</sup>. Uvolnění společenských poměrů využívají rovněž někteří amatérští hudebníci z andských zemí, kteří přišli do Československa již v dřívějších letech zejména za účelem studia; tyto osoby zprvu vytvářejí své vlastní soubory, později se přidávají k andským souborům pronikajícím na naše území ze západoevropských států.

Mezi první působiště andských souborů v bývalém Československu patří největší města a pohraniční oblasti (zejména oblast hranice s Rakouskem a s územím bývalé NSR.) Za nejlukrativnější místo pro veřejnou hudební produkci je všeobecně považována dolní část pražského Václavského náměstí (Můstek), oblíbené je též Brno a Bratislava. Tato tři města se zároveň stávají hlavními ohnisky usídlení andských hudebníků z důvodů praktických (relativně centrální pozice na území Čech a Moravy – Praha, Brno; blízkost rakousko–slovenské hranice a metropole Vídeň – Bratislava<sup>66</sup>; přítomnost centrálních úřadů a ambasád – Praha, Bratislava) a následně z důvodů emocionálních (během veřejných hudebních produkcí dochází často k navázání kontaktu mezi hudebníkem a osobou opačného pohlaví, takto vzniklý vztah velmi často končí sňatkem se zpravidla uxorilokální postmaritální rezidencí).

V letech 1992 – 1994 se na území Československa (od roku 1993 na území ČR) zvyšuje počet andských souborů a tím roste jejich vzájemná konkurence. Soubory proto hledají uplatnění v dalších větších městech (Plzeň, Ústí nad Labem, České Budějovice, Hradec Králové, Pardubice, Ostrava, Olomouc atd.) a začínají navštěvovat nejrůznější „lidové slavnosti“ (poutě, trhy, jarmarky atd.). Zároveň se tak rozšiřuje síť jejich osídlení ČR primárně v důsledku působení výše popsaných emocionálních principů.

Do roku 1994 neustále vzrůstá rentabilita veřejných hudebních produkcí andských souborů. Průměrný soubor se v této době skládá z 8 – 10 členů, při 5 – 6 denním pracovním týdnu je i v tomto počtu hudebníků finanční zisk jednotlivce poměrně značný<sup>67</sup>. Kulminační stádium nastává na přelomu let 1994 – 1995, v roce 1995 je dokončen proces nasycování českého hudebního trhu. Toto období je zároveň obdobím průniku užívání hudební aparatury a počítačových elektronických efektů<sup>68</sup> mezi soubory na našem území<sup>69</sup>. Oproti západní Evropě, kde existenčně etablované soubory využívají těchto pomůcek již od první poloviny 90. let, je vývoj na území ČR poněkud opožděný, teprve v polovině 90. let jsou totiž kapitálové možnosti zde relativně trvale usídlených hudebníků dostačující pro tuto poměrně značnou investici.

Výše uvedené dva základní determinanční faktory (kulminace rentability hudebních produkcí v roce 1995 a její následný pokles během roku 1996 spolu s „elektronizací“ andské hudby a možností libovolného „namnožení“ počtu hudebníků) vedou k postupnému rozkladu souborů a k hudebnímu osamostatňování se jednotlivců či dvojic. Při názorné ilustraci na příkladu osmičlenného souboru: kontinuálním poklesem výnosů veřejných hudebních produkcí se při tomto počtu hudebníků rapidně snižuje zisk jednotlivce, soubor se proto dělí na dvě skupiny o čtyřech hudebnících. Takto je dočasně zastaven ziskový pokles jednotlivců, proces snižování se rentability práce však pokračuje a v průběhu roku 1997 je situace navíc komplikována poměrně prudkými otřesy v české ekonomice. Tyto tlaky opět vyžadují výše popsané vyrovnání, jež lze charakterizovat následujícími schémata:

1. soubor pokračuje ve strategii dělení, přičemž vznikají s pomocí počítačového playbacku hudebně soběstačné dvojice, nebo
2. soubor se přeskupí do trojic (může dojít i k vzájemnému prolnutí několika souborů), nebo
3. dojde k destrukci souboru úplným osamostatněním se jedinců, kteří nadále vystupují jako sóloví hudebníci s elektronickým doprovodem.

Je nutné poznamenat, že tyto tři vyabstrahované procesy neprobíhají v praxi separátně, nýbrž v nejrůznějších variantách kombinací, a že jistý počet sólových hudebníků se paralelně osamostatňuje již od roku 1996.

Takovýto vývoj lze přes všechna jeho ekonomická opodstatnění označit za určité provizorium, neboť zároveň vede ke značnému vzrůstu počtu konkurujících si hudebních entit a ke přímo úměrnému poklesu jejich pracovních příležitostí, který umocňují jako další negativní činitelé nejrůznější zakazy a omezení veřejných hudebních produkcí. Tato „regulační“ opatření se poprvé citelně projevují již v roce 1994, kdy jsou pražským magistrátem zakázány veřejné hudební produkce na Václavském náměstí<sup>70</sup>; v následujících letech se příklánějí k této strategii některá další větší města, v letech 1996 - 1998 zakazují účinkování andských souborů též určité specificky zaměřené „lidové slavnosti“. Lze konstatovat, že tato omezení kvantitativně vzrůstají paralelně s nárůstem počtu andských hudebních entit. (Zde nemohu nepoznamenat, že kromě pochopitelných technických a organizačních důvodů ovlivňují vydávání zakazů též motivace etnocentristické až rasistické, které jsou, bohužel, v naší státně administrativní sféře tolerovány s provokativní benevolencí.)

V důsledku výše popsaných procesů, jejichž působení navíc umocňuje celkový ekonomický propad ČR, lze charakterizovat situaci andských hudebníků na našem území v druhé polovině 90. let jako ekonomicky a existenčně značně nestabilní. Dochází ke hledání nových pracovních příležitostí, často se jednotlivci či celý soubor přeorientují na stánkový prodej hudebních nástrojů, bižuterního zboží či textilu, v extrémních případech např.

cukrářských výrobků. Od roku 1998 registrujeme obrovský nárůst počtu sólových hudebníků (nutno poznamenat, že v letech 1996 – 7 se pro sólové vystupování osamostatňují pouze nejkvalitnější hudebníci, v následujících letech se však jako sólisté objevují i ti „hudebníci“, kteří dosud pracovali např. jako prodavači soubory nabízeného bižuterního zboží). Andské hudební soubory se scházejí v podstatě pouze pro práci v nahrávacím studiu, po dokončení hudebního nosiče se opětovně rozpadají na menší entity, zajišťující jeho distribuci. Vzhledem k nerentabilitě veřejných hudebních produkcí na území ČR vyjíždějí někteří hudebníci, sdružení do provizorních, za tímto účelem speciálně sestavených souborů, v letním období (zhruba květen, červen – září) nejčastěji do států jižní a jihovýchodní Evropy.

Na konci 90. let se u většiny andských hudebníků, trvale usídlených na území ČR, pohybuje průměrná délka pobytu v evropském prostoru v rozmezí 6 – 10 let. Téměř všichni přitom mají zkušenosti z pracovních pobytů v zemích západní Evropy (nejčastěji Německo, Rakousko, Francie, Itálie či skandinávské země), zhruba 75% hudebníků tak do ČR přichází až po několikaletém působení v cizině<sup>71</sup>. Původní ekonomická motivace setrvávání na území ČR, která vzniká paralelně s průnikem prvních andských souborů na naše území v roce 1990 a kulminuje v roce 1995, se v průběhu let 1996 – 1998 mění v motivaci legislativní (lépe řečeno motivace legislativní, do roku 1995 v pozici minoritní, v následujících letech střídá v majoritní pozici motivaci ekonomickou), spočívající v relativně bezproblémovém získání povolení k dlouhodobému pobytu (administrativní úkon, vykonávaný cizineckou policií na základě předložení živnostenského listu, výpisu z rejstříku trestů v ČR a v mateřské zemi, potvrzení o ubytování a dokladu o finančním krytí žadatelem, který po udělení povolení jej musí každoročně obnovovat). Česká republika se tak stává jedním ze „záchranných území“ pro hudebníky z nejrůznějších důvodů vyhoštěné z okolních států Evropské unie. Legislativní důvody zhruba od roku 1996 zvyšují počet andských hudebníků, kteří přicházejí z mateřských zemí přímo do ČR pouze za účelem zajištění povolení k pobytu v evropském prostoru (v některých případech hudebníci přicházejí

s cílem získat povolení k pobytu na území ČR uzavřením sňatku či založením rodiny); jejich pracovní aktivity se uskutečňují pololegálně či ilegálně na území států Evropské unie nebo v sezónně atraktivních zemích jižní Evropy, do ČR se vrací v zimním posezónním období nebo v případě vyhoštění. Od roku 1998 se však tato situace mění v důsledku zpřísnování legislativních opatření pro dlouhodobý pobyt cizinců na území ČR (podstatné zvýšení požadované sumy pro finanční krytí, povinnost platby zdravotního a sociálního pojištění, zkomplikování administrativních úkonů, aj.<sup>72</sup>), legislativní motivace permanence hudebníků na území ČR se tak dostává do pozadí a je vystřídána motivací emocionální – od roku 1990 uzavřela řada hudebníků v ČR sňatek a založila zde rodinu. Fakt existence rodiny se po roce 1998 stává hlavním důvodem dlouhodobého pobytu andských hudebníků na území ČR.

Se vstupem do Evropské unie se hudebníkům, kteří získali české občanství, otevřela možnost relativně volně cestovat v rámci členských zemí. Lze tudíž předpokládat, že tyto osoby zde budou vyhledávat pracovní uplatnění; mnozí hudebníci, kteří byli v minulosti nuceni opustit státy západní Evropy, se tak s největší pravděpodobností budou příležitostně vracet na svá dřívější působiště. Zároveň můžeme očekávat, že se zvýší migrace hudebníků i mezi novými členskými zeměmi EU.

V současnosti (2005) se nachází fenomén andských hudebníků na území ČR ve stádiu postupného zanikání. Koncem 90. let se začal výrazně snižovat počet nově příchozích osob, v současnosti představují příchozí z andských zemí pouze výjimky, zpravidla pak nepřicházejí jako hudebníci nýbrž jako osoby hledající jakékoliv jiné pracovní uplatnění. V rámci České republiky sice ještě stabilně působí určitý počet hudebníků, příležitostně se sdružujících do dočasných souborů, nicméně samotná pouliční hudební produkce je již téměř zcela opuštěna. Řada hudebníků se přeorientovala do jiných sfér výdělečné činnosti, ostatní se věnují především stánkovému prodeji, který bývá provázen reprodukcí hudby. Andská hudba se tak stává pouhým »poutačem«, jehož prvotním účelem je přilákání potenciálního zákazníka; tyto

tendence se ostatně objevily již u prvních pouličních souborů, které kromě hudebních nosičů začaly distribuovat i jiné typy zboží. Pouliční produkci dosud někteří hudebníci provozují především v zimním sezónním období, jedná se však téměř výhradně o vystupování sólová za použití playbacku. Hudebníci se pracovně sdružují pouze ve výjimečných případech, stejně jako v kontextu západní Evropy dočasné soubory vznikají v podstatě „na zakázku“ pro konkrétní kulturní či privátní akce. Většina hudebníků vyhledává sezónní působiště mimo území ČR, kromě zemí jihovýchodní Evropy lze zmínit i Pobaltí (Litva, Lotyšsko, Estonsko) nebo některé země východní Evropy (Ukrajina, Rusko)



## V. Výchozí podmínky pro odchod do Evropy

### A/ Sociální původ hudebníků

Pro provedení klasifikace andských hudebníků působících v Evropě podle jejich sociálního zařazení ve společnosti mateřských zemí je třeba nejprve stručně nastínit sociální rozvrstvení společnosti andských států (pro Peru, Bolívii a Ekvádor platí zhruba identické schéma, oblast Chile a Argentiny neměla mezi hudebníky v evropském teritoriu výrazné zastoupení).

Základní charakteristikou sociální segmentace je zde relativně značná asymetrie, diagram znázornění sociálních vrstev by se podobal ostrému jehlanu s hyperbolickými stěnami, jehož vrchol tvoří minoritní skupina finančně nejdisponibilnějších jedinců, kteří v podstatě skrytě diktují vlastní politicko-ekonomickou orientaci země (jedná se o majitele monopolních celonárodních podniků, zástupce transnacionálních firem, vysoké státní úředníky aj.). Další charakteristickou vlastností sociálně-ekonomické sféry je téměř naprostá nepřítomnost tzv. střední třídy, kterou ve městech nahrazuje skupina zastávající poměrně lukrativní zaměstnání (masmédia, bankovníctví aj.) a poněkud početnější vrstva majitelů menších firem, hotelů, nižších státních úředníků apod. Základnu pomyslného jehlanu pak tvoří venkovské obyvatelstvo a většina městského obyvatelstva, přičemž na spodní linii základny lze umístit obyvatele předměstských slumů, kteří tvoří sociálně nejslabší vrstvu společnosti.

V andských zemích navíc pozorujeme další, v podstatě geograficko-sociální rozvrstvení, způsobené specifickou geograficko-klimatickou profilací území andských států a z ní vyplývajících odlišností kulturních, sociálních a ekonomických mezi pacifickým pobřežím (*costa*), vysokohorskou andskou oblastí (*sierra*) a východní oblastí deštného pralesa (*selva*). Obyvatelé pobřeží se cítí být sociálně nadřazeni obyvatelstvu horských oblastí, mezi těmito dvěma skupinami existuje historicky hluboko zakořeněná kulturní a ekonomická rivalita. Obyvatelstvo deštného pralesa tvoří z převážné většiny příslušníci nativních společenstev, přes jisté snahy o integraci do společnosti andských zemí zůstává tato skupina v kulturní, ekonomické a částečně též

jazykové izolaci, její účast na aktivním životě společnosti je dosud pouze minimální.

Na sociální segmentaci andských zemí se podílí rovněž sociálně - prestižní diferenciací mezi obyvatelstvem měst a venkova. Tento fenomén se projevuje nejcitelněji v horských oblastech, kde je venkovské obyvatelstvo zařazováno na nejnižší stupeň společenského žebříčku. Zcela specifické je pak postavení nativních horských společenstev, která jsou odsouvána na okraj společnosti či stojí v podstatě mimo její sociální stratifikaci, vytvářejíce ve své relativní izolovanosti vlastní osobitou společenskou vrstvu<sup>73</sup>.

V andských zemích má tato sociálně geografická stratifikace svůj odraz i v kulturně-lingvistické rovině. Na nejnižším stupni společenského žebříčku stojí nativní, monolingvní (kečujština či aymarština) či bilingvní (s převahou nativního jazyka v každodenním užití) obyvatelstvo horského venkova. Ve snaze o vylepšení společenského postavení se zde objevuje snaha o přesun do městských center. Ten bývá spojen s definitivním přechodem k bilingvnosti s jasnou převahou španělského jazyka v první generaci, nativní jazyk zpravidla bývá během následujících dvou generací zatlačen do roviny pouhé pasivní znalosti, častěji však je zcela opuštěn. V tomto stádiu zpravidla dochází k radikálnímu odmítnutí jakýchkoli reminiscencí nativity, osoby, de facto nativní, se posouvají do roviny kulturního mesticismu. Zde ale tento vertikální společenský drift nekončí, k obdobnému jevu dochází i v kontextu samotné městské populace. Bilingvismus zde bývá nazírán jako jeden ze znaků „venkovanství“, městské mestické obyvatelstvo tak aspiruje na zařazení se do společensky prestižní monolingvní hispanofonní kreolské skupiny. V tomto momentu ale začíná hrát podstatnou roli otázka etnorasová, resp. samotný fyzický aspekt individua. Kromě „klasického“ schématu – tmavá pokožka=nízký společenský statut bývá v andských zemích rovněž kladen důraz na barvu a tvar očí, tvar nosu a profil tváře, typ vlasů atd<sup>74</sup>. Zatímco monolingvismus či kulturní mesticismus je možné úspěšně předstírat nebo se k němu lze dopracovat prostřednictvím pečlivé selekce společenských, lingvistických či jiných kulturních manifestací, vlastní fyzický zjev jednotlivce často vrhá zpět na nízký

stupeň společenské hierarchie<sup>75</sup>. Kreolská skupina tak tvoří do značné míry uzavřenou „kastu“<sup>76</sup>. Jak jsme již uvedli na jiném místě, mestická skupina se tak dostává do společenského vakua, což je paradoxní mimo jiné i proto, že právě městská mestická (v kulturním smyslu) populace tvoří většinu obyvatelstva andských zemí. Posun do společenské skupiny s vysokým sociálním statutem bývá zpravidla nemožný, přihlášení se k nativnímu původu je pak společensky nepřípustné.

S přihlédnutím ke všem výše zmíněným aspektům lze sociální původ andských hudebníků v evropském prostoru charakterizovat následovně: jedná se především o osoby z městského prostředí na přechodu od kulturního mesticismu k hispanofonnímu monolingvistu. S aktivní znalostí nativního jazyka se setkáváme pouze velmi zřídka, i v případě bilingvistu bývá (nepříliš ochotně) deklarována pouze jeho znalost pasivní. Přestože se hudebníci během svých vystoupení pohybují na úrovni folklorismu (resp. nativismu), jejich postoj k reálné nativnosti zůstává stejný, jako v mateřských zemích.

Ze socioekonomického hlediska hudebníci pocházejí ze společenské vrstvy, kterou lze umístit na přechodový úsek mezi horní částí základny pomyslného diagramu sociální stratifikace andské společnosti a oblast nižší střední třídy. Z 90% se jedná o obyvatele větších měst, přičemž hudebníci bolívijské a ekvádorské pocházejí téměř výhradně z horských oblastí, zhruba 50% peruánských hudebníků pak tvoří obyvatelé pobřežních sídel, zejména metropole Limy.

V rámci této socioekonomické dimenze již není populace vystavena chudobě tak drastické, jakou trpí např. obyvatelé předměstských slumů či chudých horských oblastí, nicméně ekonomický příjem stále dostačuje pouze na skromné uspokojení těch nejzákladnějších potřeb. Přístup k základnímu vzdělání je však relativně bezproblémový (6 – 8 let školní docházky, liší se podle edukativního systému), větší ekonomické a existenční tlaky působí na možnost dokončení středoškolského vzdělání<sup>77</sup> (často je student po absolvování prvních ročníků nucen z existenčních důvodů nastoupit do zaměstnání a podílet se na finančním

zabezpečení rodiny<sup>78</sup>). Možnost vysokoškolského studia je finančně značně determinována<sup>79</sup>, tato situace bývá řešena studiem při zaměstnání; obecně je vysokoškolské vzdělání přístupnější spíše nepočtené ekonomicky silnější vrstvě nižší střední třídy. Při statistickém výčtu reprezentativního vzorku andských hudebníků na území ČR má zhruba 25% dokončeno základní vzdělání, 60% dokončeno středoškolské vzdělání, 5 – 10% má dokončeno či přerušeno vysokoškolské vzdělání. U některých hudebníků v Evropě registrujeme rovněž naprostý analfabetismus, tyto případy jsou však spíše výjimečné (v rámci ČR jsem se s problémem negramotnosti setkala pouze u jednoho hudebníka). Základní či středoškolské vzdělání bez hlubší specializace zpravidla nevytváří solidní základnu pro vybudování uspokojujivé profesní kariéry v mateřské zemi či v cizině; andská hudba tak pro tyto osoby představuje de facto nejefektivnější a svým způsobem i poměrně pohodlnou možnost pracovního uplatnění.

Jak jsme výše uvedli, z 90% se jedná o obyvatele větších měst. Ta oproti venkovským sídlům disponují relativně dostačujícím množstvím pracovních příležitostí, které jsou vzhledem k průměrnému dosaženému stupni vzdělání přístupné bez větších problémů (jedná se zejména o řemeslnou činnost či zaměstnání v nižší státně administrativní sféře či službách). Přestože se nejedná o profese finančně lukrativní, představují alespoň relativní možnost existenčního zajištění. V městském prostředí navíc odpadá nutnost každodenních zemědělských prací. Tím vzniká situace finančně i časově pozitivní pro působení amatérských hudebních ansámbľů, aktivně provozujících andskou lidovou hudbu buď pouze „pro vlastní potěšení“ (naprosté minimum souborů), nebo též z důvodů komerčních (majorita souborů zejména v oblastech center turistického ruchu). Většina amatérských hudebních skupin přitom působí v horských oblastech, kde lze dosud i ve větších městech nalézt relikty folklórní tradice, ze které čerpají podstatnou část svého repertoáru. (Je chvályhodné, že např. bolívijské školství přispívá k udržování hudební tradice výukou hry na andské nástroje v rámci hudební výchovy na základních školách, druhou stranou věci ovšem je to, že takto prezentovaná andská hudba je zpravidla vytržena ze svého původního kontextu; často je pak hudebník schopen přehrát na andský nástroj

složité notový part, nicméně neumí interpretovat základní folklórní styly). Velká pobřežní města jsou naproti tomu od horské oblasti kulturně stále více izolována (např. ekvádorský Guayaquil). Zcela specifické postavení má peruánská Lima, která se během posledních několika desetiletí stala cílem migrace nezanedbatelného množství horského obyvatelstva; lze konstatovat, že většina limských hudebníků pochází z druhé či třetí generace horských imigrantů. Není bez zajímavosti, že některé hudební styly, přinesené těmito migranty, zde byly modifikovány a staly se základem pro vznik nových forem (např. *huayno* a *huayno limeño*.)

Je nutno poznamenat, že mladí lidé provozující andskou lidovou hudbu bývají často vystaveni ostré kritice ze strany rodičovské generace i ze strany svých vrstevníků a že jejich společensko–prestižní postavení může výrazně klesnout<sup>80</sup>. (Zde pozorujeme jistý paradox, neboť tito mladí lidé jako jedni z mála odmítají přijmout euroamerikanizační trend, a přestože se navracejí k tradiční lidové kultuře většinou z čistě utilitárních důvodů, prakticky tak porušují novodobou společenskou konvencí jejího téměř programového popírání.) Je-li tudíž dolní hranice sociálního původu andských hudebníků určena socioekonomickými možnostmi korespondující společenské třídy, pak horní hranici určují společensko–prestižní předsudky, narůstající úměrně se zvyšováním stěn pomyslného jehlanu společenského diagramu. Pro představitele hispanofonní kreolské skupiny by veřejná reminiscence nativity představovala nepřípustnou společenskou degradaci.

## B/ Motivace pro odchod do Evropy

Původní čistě prestižní motivace pro odchod andských hudebníků do Evropy od druhé poloviny 80. let splývá s motivací ekonomickou, jež v současnosti zaujímá zcela dominantní postavení. Domnívám se, že hlavní příčinou tohoto posunu je kontakt s hudebníky, kteří byli ochotni sdělit své reálné zkušenosti z evropského působení. Představy o Evropě jako o místě jisté umělecké seberealizace souboru se sice zhroutily, nicméně nahradil je jiný (zpočátku částečně opodstatněný) mýtus o jistotě značného finančního zisku. Pro ilustraci ekonomické přitažlivosti evropských států považuji za vhodné alespoň ve stručnosti nastínit a následně porovnat možnosti pracovního uplatnění amatérského či poloprofesionálního souboru andské hudby<sup>81</sup> v Evropě a v mateřských zemích.

V domácím prostředí se možnosti pracovního uplatnění časově omezují na období turistické sezóny (květen – září), přičemž jsou preferována centra turisticky atraktivních oblastí (např. peruánské Puno, Cuzco, Arequipa, bolívijský La Paz, Cochabamba, Potosí, ekvádorské Quito, Otavalo aj.). Kromě nepřítliš častých pouličních hudebních produkcí jsou hlavními ohnisky účinkování souborů restaurační zařízení tzv. *peñas*, navštěvované téměř výhradně zahraničními turisty. Ve větších městech s několika *peñas* se jednotlivé soubory střídají dle dohody, přičemž obvyklá bývají dvě vystoupení denně, zpravidla v poledne a večer (částečně se liší podle pracovního zaneprázdnění amatérských hudebníků, u nichž se jedná o vedlejší pracovní příjem). Vystoupení v *peñas* zpravidla doprovází prodej hudebních nosičů (kazet, výjimečně kompaktních disků), přičemž většina z nich dnes již bývá paradoxně evropské provenience.

Jako další obvyklá působiště andských hudebníků figurují nejrůznější dopravní prostředky (vlaky, výjimečně autobusy) a některé turisticky atraktivní historické architektonické objekty a kulturní památky (např. Machu Picchu). Jak je vidět, veškeré výše popsané aktivity souborů jsou adresovány téměř výhradně zahraničním recipientům. Existence soutěžních festivalů amatérských souborů

pro domácí posluchačstvo je podle tvrzení respondentů v současné době velmi vzácná, ačkoli v rodičovské generaci se jednalo o záležitost poměrně běžnou. (Stále máme na mysli andskou hudbu inspirovanou folklórem; v andských zemích, zejména v pobřežní oblasti, jsou nejrůznější hudební festivaly pořádány relativně často, nicméně zpravidla se jedná o jiné hudební styly, v současné době zejména o tzv. pop latino, afrolatino, tradičnější hudební styl pak zastupují přehlídky dechových souborů bandas.)

Shrneme-li možnosti hudebně-pracovního uplatnění andského souboru v mateřské zemi, můžeme konstatovat značnou nerovnováhu mezi obdobím turistické sezóny (květen – září) a zbytkem roku (říjen – duben) a mezi oblastmi turisticky navštěvovanými a méně komerčně atraktivními regiony. Rentabilita sezónní činnosti není dostačující pro trvalé finanční zajištění hudebníka, který je nucen hledat ekonomické zabezpečení ve stálém zaměstnání (pouze velmi malé procento hudebníků přechází k ryze profesionální činnosti, zpravidla po více než deseti letech působení v andském souboru). Ve srovnání s evropskými působišti, kde sezónní období registrujeme dvakrát ročně a kde difference mezi komerčně atraktivními regionálními ohnisky nejsou zdaleka tak signifikantní, což hudebníkům umožňuje plně se profesně věnovat hudbě, jsou možnosti uplatnění a celková rentabilita hudebních produkcí v mateřských zemích značně nízké. V této situaci je logický masový příchod andských hudebníků do Evropy, která do poměrně nedávné doby byla schopna plně uspokojit jejich ekonomické požadavky. Musíme si rovněž uvědomit, že navzdory příležitostnému zisku představuje pro tyto osoby hudba dosud jen relativně příjemnou zálibu v níž spatřují možnost umělecké seberealizace; příležitost proměnit v cizině toto „hobby“ v jediný skutečný zdroj příjmu pak bývá natolik lákavá, že hudebníci jsou ochotni zanechat svoji mnohdy poměrně solidní vybudovanou existenci a podstupují riziko odchodu do zahraničí, kde možnost obživy není ani zdaleka tak jistá, jak se traduje v mateřských zemích.

Hudebníci, z ekonomických důvodů vyhledávající evropská působiště, jsou pro svůj odchod z mateřských zemí motivováni několika faktory. Nejvýznamnější roli zde hraje potřeba finanční podpory rodiny hudebníka, přičemž u osob

ženatých v mateřských zemích je tato iniciativa adresována zejména rodině prokreační, hudebníci svobodní finančně přispívají rodině orientační; výjimečně nejsou ani ty případy, kdy hudebník působící v Evropě finančně zabezpečuje vzdělání svých sourozenců i potomků v mateřských zemích. (Obecně platí, že jako první do Evropy odchází nejstarší ze sourozenců, ten pak zajišťuje postupný příchod nezřídka celé své rodiny, tento jev je pak obzvláště markantní v rámci migrací do USA a Kanady, jak uvedeme níže). Neméně důležitá je snaha hudebníků existenčně a ekonomicky se v Evropě etablovat. Je nutné poznamenat, že v tomto případě hudebníci zpravidla odcházejí do některého z evropských států s vědomím pravděpodobného uzavření sňatku (či přímo za tímto účelem). V tomto kontextu registrujeme jev, v mateřských zemích nazývaný jako *bridgismo* (z angl. *bridge* – most). *Bridgero* (či *brichero* ve španělské transkripci) usiluje o navázání vztahu s osobou z ciziny (nejčastěji z Evropy nebo USA), účelem tohoto vztahu je v první řadě získání opěrného bodu pro plánované přesídlení. Množství *bridgeros* tak můžeme z pochopitelných důvodů nalézt mezi hudebníky, jejichž vystoupení zaměřená v první řadě na zahraniční klientelu samozřejmě poskytují dostatek příležitostí pro navázání kontaktu s osobami opačného pohlaví.

Odchod amatérských hudebníků do Evropy stimuluje v neposlední řadě též nedostatek pracovních příležitostí v prostředí velkých měst mateřských zemí. Obzvláště horší migranti mívají při hledání pracovního uplatnění v průběhu prvních dvou generací značné problémy (bilingvismus, kulturní a sociální inferiorita), odchod do ciziny tak bývá jediným možným způsobem, jak uniknout životu pod hranicí chudoby. Rovněž osoby s vysokoškolským či se specializovaným středoškolským vzděláním v důsledku obtížného pracovního uplatnění a neadekvátního finančního ohodnocení ve svém oboru preferují odchod do Evropy, kde „profese“ pouličního hudebníka slibuje nesrovnatelně vyšší a jistější finanční zabezpečení.

V průběhu vývoje fenoménu lze pozorovat postupné snižování průměrného věku hudebníků, odcházejících do Evropy. Jak bylo výše uvedeno, v 70. letech zde působí zejména profesionální hudební soubory, tvořené ženatými muži ve



věku cca 30 – 50 let. S postupnou amaterizací andských souborů v Evropě od poloviny 80. let výrazně klesá průměrný věk hudebníků (18 – 25 let), rovněž se zvyšuje počet svobodných osob. Zhruba od poloviny 90. let se pak tento věkový průměr snižuje na 18 – 20 let<sup>82</sup>, přičemž procento v mateřských zemích ženatých hudebníků je již naprosto mizivé. V současné době je preferován odchod hudebníků před uzavřením sňatku a založením rodiny zejména proto, aby eventuální neúspěch v evropském působení případnou rodinu existenčně neohrozil, a také z toho důvodu, že dlouhodobá (obvykle několikaletá) nepřítomnost hudebníka emocionální vztahy a vlastní fungování rodiny zpravidla výrazně narušuje.

V 90. letech pozorujeme v kontextu některých západoevropských států (Německo, Holandsko) extrémní snížení věkové hranice andských hudebníků. Jedná se zejména o ekvádorské hudebníky (nejčastěji z oblasti Otavala<sup>83</sup>), kteří přicházejí do Evropy ve věku 12 – 14 let<sup>84</sup>. Jejich dopravu do Evropy finančně zajišťují „zprostředkovatelé“, kteří následně řídí pracovní aktivity souboru. Hudebníci jsou zavázáni těmto osobám v co nejkratší době splatit dluh za dopravu, zároveň jsou povinni odvádět jim jistý individuálně určený podíl ze svého finančního zisku (někdy tato platba přesahuje 50%). Závažnost tohoto vysoce negativního jevu je navíc multiplikována tím, že tyto děti, odtržené od rodičovské autority a vržené bez jakékoli emocionální opory do kulturně naprosto odlišného prostředí, velmi snadno podléhají negativním společensko-patologickým návykům, jako je např. alkoholismus či toxikomanie. (Existuje pouhé minimum případů, kdy děti ve výše uvedeném věku přicházejí do Evropy spolu se svými rodiči.) Za zcela opačný extrém ovšem s nesrovnatelně menší frekvencí výskytu můžeme označit příchod osob ve věku přesahujícím 60 let. Jsou to zpravidla rodiče v Evropě dlouhodobě působících hudebníků, kteří zde zajišťují pouliční distribuci zboží nabízeného během pouličních vystoupení andských souborů.

Považuji za nutné poznamenat, že z andských zemí do Evropy nepřicházejí pouze muži, ale také čistě ženské hudební soubory. Přestože se jedná spíše o výjimečnou záležitost, měli jsme možnost registrovat tento fenomén i na

území ČR; na počátku 90. let se zde objevil ženský hudební soubor *Bolivia*<sup>85</sup>, který uskutečnil několik veřejných hudebních produkcí v dolní části Václavského náměstí (Můstek). (V průběhu 90. let většina členek tohoto hudebního souboru uzavřela sňatek ve státech západní Evropy, důsledkem čehož soubor samotný přestal fungovat).

Andštití hudebníci přicházejí do evropských států zpravidla bez znalosti daného jazyka. Vzhledem k tomu, že jejich znalost angličtiny jako relativně nejfrekventovanějšího komunikačního prostředku je obvykle velmi chabá, dochází ke vzniku pouze obtížně překonatelných jazykových bariér; ty spolu s odlišným kulturním prostředím často zapříčiňují prvotní deziluzi nových příchozích.

## VI. Působení andských hudebních souborů v Evropě, pracovní rozpis roku, ekonomické fungování

Po příchodu andského hudebního souboru do Evropy se vlivem působení odlišného kulturního prostředí výrazně mění jak jeho hudební repertoár, tak také způsob interpretace andské hudby. Bezpochyby nejdůležitějším faktorem se stává imperativ komerční úspěšnosti hudební produkce, z tohoto důvodu jsou hudebníci nuceni přizpůsobit přednes zcela specifických melodických útvarů evropskému hudebnímu vkusu. Tak přestává být užívána např. *tarka*<sup>86</sup>, do skladeb původně obsazených pouze dechovými a bicími hudebními nástroji je přidáván strunný doprovod (např. *sicuri*<sup>87</sup>), některé styly andské hudby pro svou malou komerční atraktivnost z repertoáru andských souborů zcela mizí (např. *huayno*<sup>88</sup>), jiné se naopak dostávají do středu pozornosti (např. *tinku*, *San Juanito*<sup>89</sup>). Dochází k paradoxní situaci, kdy v mateřských zemích umělecky etablované a uznávané poloprofesionální hudební soubory musí v Evropě pro zajištění komerční úspěšnosti mnohdy výrazně zjednodušit své hudební vyjadřování a posunout se tak téměř až na úroveň souborů začínajících.

Obrovskou změnu a výrazový posun v interpretaci andské hudby přineslo v první polovině 90. let užívání hudební aparatury a následná možnost zapojení playbacku, elektronických zvukových efektů a nástrojové virtuální reality. V současnosti využívá této alternativy většina souborů, zároveň stoupá počet sólových hudebníků, hrajících zpravidla na dechový hudební nástroj (*zampoňu* či *quenu*) s doprovodem nejčastěji počítačově vytvořeného playbacku. Koncem 90. let pak z repertoáru andských souborů postupně mizí vlastní andská hudba, která je nahrazována komerčně atraktivnějšími latinskoamerickými styly (*cumbia*, *salsa* aj.) či euroamerickou populární hudbou v podobě instrumentálních skladeb upravených pro andské hudební nástroje.

V mateřských zemích je podoba hudebních produkcí spíše civilní, hudební soubory sice užívají stylizované ošacení, nicméně to se obvykle přibližuje společenskému oděvu; pouze v omezené míře napodobuje andský lidový oděv<sup>90</sup>. V Evropě se hudebníci snaží využít všech prostředků pro získání pozornosti

posluchače jako potenciálního zákazníka; k andským souborům tak neodmyslitelně patří ponča zpravidla výrazných barev, ke zvýšení své exotičnosti někteří hudebníci užívají péřové ozdoby klobouku či péřové čelenky. Existují dokonce i případy, kdy hudebníci využívají neznalosti Evropanů a pro pouliční vystupování si zhotovují oděv dle vzoru severoamerických prérijních etnik. Podoba veřejné hudební produkce andského souboru v mateřských zemích se liší regionálně a v závislosti na konkrétním místě vystoupení (pouliční hraní, oficiální koncerty, soutěžní festivalové akce). Obecně lze konstatovat, že projev bolívijských souborů je v podstatě statický, hra na hudební nástroj bývá jedinou aktivitou hudebníka; v oblasti Peru a Ekvádoru je vystupování hudebníků zpravidla živější, mnohdy spojené s tanečními projevy. V Evropě (a v mateřských zemích zpětně pod vlivem turismu) hudební produkci velmi často doprovází improvizovaný tanec a výskoky, čemuž nezabraňuje ani užívání hudební aparatury. V rámci hudebního souboru navíc pracuje jeden či několik pomocníků, kteří během vystoupení zajišťují distribuci souborem nabízeného zboží. Mnohdy tuto funkci zastávají sami hudebníci, hrající na některý z doprovodných (nejčastěji strunných či perkusních) nástrojů, kteří v případě potřeby mohou přerušit hru a věnovat se prodeji hudebních nosičů či bižuterie. V průběhu druhé poloviny 90. let jsou pak jako pomocníci souborů či sólových hudebníků stále častěji najímány i osoby neandského původu, mnohdy se jedná o osoby příbuzensky s hudebníky spřízněné (manželky, švagři, tchyně atd.)

Jak jsme se zmínili v předchozím textu, mezi první působiště andských hudebníků patří velká evropská města. V druhé polovině 80. let, paralelně s ústupem prestižní a prosazováním ekonomické motivace pro odchod do Evropy, registrujeme postupný posun pracovních aktivit andských hudebních souborů z historických center evropských měst do center komerčních (velké obchodní domy, příležitostně konané trhy aj.). V kontextu České republiky lze s jistým časovým zpožděním pozorovat obdobný posun. Na počátku 90. let andské hudební soubory působí téměř výhradně v centru Prahy (Můstek), následně zaměřují své aktivity na některá další velká města. Od poloviny 90. let je stále více preferována hudebně–výtvarná činnost v komerčních centrech, pozornost

andských hudebních souborů se zaměřuje rovněž na komerčně pojaté „lidové slavnosti“ (poutě, trhy, jarmarky, burzy atd.). Ty v současné době tvoří hlavní osu pracovních aktivit andských hudebníků na území ČR, a to jak pro stále vzácnější hudební produkce, tak zejména pro stánkový prodej hudebních nosičů a bižuterního zboží, importovaného z mateřských zemí. Pouze v předvánočním období se andští hudebníci navracejí do center větších měst, vzhledem ke vzrůstajícímu počtu legislativních omezení se však zdá být tato sféra postupně uzavírána, situace bývá řešena uzavřením smlouvy o „pronájmu prodejní plochy“ v prostoru obchodních domů či jiných komerčních center. Koncertní činnost je spíše výjimečná při více méně náhodném pozvání souboru pořadateli některých kulturních akcí či majiteli restauračních zařízení; nutno poznamenat, že oficiální koncert je každým souborem považován za mimořádnou událost. Obvyklé jsou naproti tomu výjezdy do zahraničí (v současnosti zejména Chorvatsko, dále Itálie, Řecko, skandinávské země, výjimečně Německo – omezuje se na pohraniční oblasti) na letní, méně pak zimní sezónní období.

Pracovní taktika andských hudebních souborů na území ČR během 90. let prošla několika stádii vývoje. V první polovině 90. let pracuje většina souborů pololegálně (soubor sice disponuje oficiálním povolením veřejné hudební produkce na daném místě, nicméně většina hudebníků přichází do ČR pouze s turistickým vízem, jakékoli jejich pracovní aktivity se tudíž pohybují na hraně ilegality). V druhé polovině 90. let sílí legislativní tlaky a zpřísňují se podmínky pro pobyt cizinců na území ČR, hudebníci jsou tak nuceni svoje pracovní aktivity legalizovat; do roku 1999<sup>91</sup> nejčastěji využívají možnosti relativně snadného získání „povolení k dlouhodobému pobytu na území ČR za účelem podnikání“. Na konci 90. let lze andské soubory působící v ČR rozdělit do dvou skupin. Zhruba 70% hudebníků provozuje svá pouliční vystoupení na základě oficiálních povolení a s nimi spojených plateb. Přibližně 30% hudebníků pak pracuje ilegálně, bez povolení „...zkoušejí štěstí až do té doby, než je někdo vyhodí...“<sup>92</sup> Ve vzájemném vztahu obou těchto skupin vzniká často napětí, neboť legálně pracující hudebníci se oprávněně cítí být poškozeni ilegální činností druhé skupiny<sup>93</sup>, která je nejčastější příčinou vydávání zákazů a nařízení

o omezení pouličních hudebních produkcí městskými legislativními orgány. (Jako typický příklad pololegálně působících hudebníků lze označit některé osoby, provozující andskou hudbu v prostorách pražského metra). V období předcházejícím vstupu ČR do Evropské unie se pak legislativní opatření natolik zpřísnila, že v současné době nejsou na našem území ilegální hudební produkce prakticky provozovány (což je ovšem částečně způsobeno i tím, že pouliční vystupování je obecně považováno za málo rentabilní a preferují se jiné oblasti výtěžné činnosti).

Roční a týdenní pracovní program hudebníků v ČR a na většině území Evropy je zhruba identický a přibližně odpovídá oscilaci koupěschopnosti obyvatelstva a poptávky na trhu v průběhu roku. Přirozeně je též ovlivňován aktuálním stavem ekonomiky a v neposlední řadě též klimatickými a meteorologickými podmínkami:

leden – únor = odpočinek, možnost návštěvy mateřské země (zpravidla se uskutečňuje jednou za 2 – 3 roky),  
aktivní společenský život v rámci socioprofesionální skupiny andských hudebníků,  
řidčeji pak práce v nahrávacím studiu

březen – květen = předsezónní pracovní aktivita: březen 3 – 4 dny  
v týdnu,  
květen 5 dní v týdnu,  
zejména veřejné hudební produkce či stánkový prodej na „lidových slavnostech“

červen – srpen = první sezóna, pracovní aktivita 6 – 7 dní v týdnu,  
veřejné hudební produkce či stánkový prodej na „lidových slavnostech“ (pá, so, ne), v komerčních centrech větších měst či na příležitostných trzích a burzách (po, út, st, čt) společenský život v rámci socioprofesionální skupiny andských hudebníků z časových důvodů omezen na náhodná setkání jednotlivců či

## hudebních souborů

září – listopad = posezónní odpočinek, pracovní aktivita 3 – 4 dny  
v týdnu (září – říjen), 5 dní v týdnu (listopad),  
v listopadu příprava na druhou sezónu

prosinec = druhá sezóna, pracovní aktivita 7 dní v týdnu, veřejné  
hudební produkce nebo stánkový prodej zejména na  
nejrůznějších vánočních trzích, v komerčních centrech,  
řidčeji pak v historických centrech velkých měst.

Pracovní aktivita v průběhu týdne kolísá podle období roku:

pondělí odpočinek, možnost společenského života, rodinný život,  
příprava na hudební produkci, zkoušky,

úterý vyřizování formalit spojených se získáváním nejrůznějších  
povolání

středa hudební produkce ve větších městech, na příležitostných  
trzích a burzách,

čtvrtek často zajišťování plochy pro hudební produkci v so a ne  
(není výjimkou celodenní či celonoční hlídání přidělené

pátek plochy před konkurenčními soubory)

sobota pracovní vyvrcholení týdne, nejrentabilnější období týdne,

neděle zpravidla veřejné hudební produkce na „lidových  
slavnostech“ (poutě, trhy, jarmarky).

Jedná se opět o schéma, které se v detailech liší v závislosti na pracovní strategii  
konkrétních hudebníků či souborů. Stejným způsobem by bylo možné  
charakterizovat též podobu pracovního dne:

4 – 8 hodin = v případě nutnosti doprava na místo veřejné hudební  
produkce (z 90% disponují soubory vlastními  
dopravními prostředky)

8 – 10 hodin = příprava hudební produkce (instalace hudební aparatury, ladění nástrojů), stravování

10 – 16/18 hodin = pracovní aktivita s případnými patnácti až třicetiminutovými přestávkami

16/18 – 19 hodin = úklid pracovní plochy, stravování

19 – 4 hodiny = odpočinek, možnost společenského života.

Vzhledem k tomu, že v současnosti jsou v období letní sezóny (květen – září) běžné pracovní cesty do států jižní a jihovýchodní Evropy (zejména do Chorvatska), považuji za vhodné pro ilustraci nastínit přibližnou podobu pracovního dne v této oblasti. Ve srovnání s průběhem pracovního dne andského hudebníka v ČR zde registrujeme značné časové odchylky, způsobené odlišným klimatem a denním rytmem zemí jižní Evropy:

4 - 6 hodin = doprava na místo veřejné hudební produkce

6 - 8 hodin = zajištění prostoru hudební produkce před konkurenčním souborem

8 – 9 hodin = příprava hudební produkce, stravování

10 – 12/13 hodin = pracovní aktivita s případnými zhruba patnáctiminutovými přestávkami

12/13 – 15 hodin = úklid pracovní plochy, stravování, doprava do ubytovacího zařízení

15 – 17/18 hodin = odpočinek

17/18 – 19/20 hodin = doprava na místo, příprava veřejné hudební produkce

19/20 - 24/1 hodina = pracovní aktivita s případnými zhruba patnáctiminutovými přestávkami

24/1 - 2/3 hodiny = úklid pracovní plochy, stravování, doprava do ubytovacího zařízení

2/3 – 4 hodiny = odpočinek

Jak vidíme, pro andské hudebníky je působení ve státech jižní Evropy značně fyzicky vyčerpávající (nutno podotknout, že ve snaze co nejefektivněji



zužítkovat svůj několikaměsíční pobyt jsou zde hudebníci pracovní aktivní 7 dní v týdnu). V současnosti se stále více prosazuje trend koncentrovat pracovní aktivity výhradně na státy jižní a jihovýchodní Evropy v letním sezónním období, zbytek roku je pak věnován např. návštěvě mateřské země, společenskému životu v rámci socioprofesionální skupiny andských hudebníků, rodinnému životu či příležitostné pracovní činnosti na území ČR (zejména v předvánočním období). Lze předpokládat, že tento typ pracovní strategie zanikne v momentu nasycení trhu v zemích jižní a jihovýchodní Evropy, kdy výtěžek hudebních produkcí v této oblasti již nebude dostačující pro pokrytí celoročních finančních výdajů hudebníka. Nahrazení pracovní činnosti na tomto území výjezdy do nově přístupných států Evropské unie je vzhledem k předchozímu dlouhodobému působení andských souborů nepravděpodobné.

Přestože většina andských hudebníků na území ČR v současné době preferuje sólové působení, považují za vhodné věnovat několik slov ekonomickému fungování hudebních souborů, které se dosud příležitostně seskupují nejčastěji za účelem výjezdu do zahraničí či v případě oficiální koncertní akce. V rámci veřejných hudebních produkcí existují 3 základní zdroje finančního příjmu hudebního souboru:

A/ prodej hudebních nosičů

B/ prodej bižuterního zboží

C/ náhodné finanční příspěvky posluchačů,

přičemž za rozhodující je považován zisk z prodeje hudebních nosičů, přestože ve srovnání s ostatními finančními příjmy souboru mnohdy nepřesahuje hranici 50%. Podle počtu prodaných hudebních nosičů je rovněž posuzována míra rentability hudební produkce. Soubor buď produkuje a nabízí vlastní hudební nosiče (v současnosti naprosté minimum souborů), nebo jsou hudební nosiče některých umělecky dobře etablovaných souborů velkoobchodně distribuovány mezi jednotlivé entity andské hudby, které pak zajišťují jejich maloobchodní šíření. Bižuterní zboží, nabízené andskými soubory během pouličního vystoupení, je nejčastěji importováno z mateřských zemí (jedná se o nejrůznější

rukodělné výrobky, šperky, někdy též hudební nástroje či textil), v některých případech se domácí výrobou bižuterního zboží zabývají sami hudebníci.

Vnitřní ekonomická organizace souborů značně kolísá v závislosti na jejich personálním složení, nelze proto vyabstrahovat všeobecně platnou generalizaci. Objevuje se několik způsobů ekonomické organizace, které lze rozdělit do dvou základních skupin:

1. Organizace kolektivní, kdy se na nákupu či produkci zboží (hudebních nosičů, případně bižuterie dovážené z mateřských zemí) finančně podílejí ve stejné či různé míře všichni členové souboru, o případné zisky se, po odečtení nákladů na dopravu a legislativních plateb, dělí podle počátečního vkladu.

2. Organizace individualistické, kdy se vkladateli základního zbožího kapitálu stávají jednotlivci (jedna či dvě osoby v souboru s možnými specializacemi hudební nosiče – bižuterie). 50% případného zisku pak případně vkladateli, čímž je mu navrácen základní finanční kapitál (pro pouliční prodej bývá velkoobchodní cena navýšena zpravidla o 100%). Zbývajících 50% zisku je pak rozděleno mezi členy souboru, vkladatele nevyjímaje; z této části zisku bývá strhávána suma odpovídající režijním poplatkům.

Náhodné finanční příspěvky posluchačů bývají v obou případech rozdělovány rovným dílem mezi všechny členy souboru.

Uvedené schéma je značně zjednodušené, neboť často dochází ke kombinacím obou typů ekonomické organizace, navíc uvedená procentuální rozdělení se u jednotlivých souborů liší řádově o 5 – 10%. Též rozdělování zisku mezi členy souboru bývá často zatíženo vnitřní personální hierarchickou diferenciací, kdy např. nově příchozí podléhají finančním znevýhodněním výměnou za poskytnutí pracovních příležitostí souborem.

Ekonomické vztahy mezi jednotlivými soubory byly do nedávné doby korigovány nepsanou dohodou, která pevně stanovila cenové relace hudebních nosičů a ostatního soubory nabízeného zboží, čímž zajišťovala všem souborům regulérní podmínky koexistence. Zhruba v polovině roku 1997 však dochází

k nabourání tohoto systému průnikem dumpingového bižuterního zboží, jehož cenám se v rámci udržení konkurenceschopnosti musela většina souborů podřídít. Ruší se též původní systém několika stálých dodavatelů individuálními snahami o nalezení nejlevnějších nákupních možností v mateřských zemích. Systém pevných cen je dosud funkční pro prodej hudebních nosičů<sup>94</sup>, i zde však registrujeme jeho postupné nabourávání.

## VII. Vztahy mezi soubory a hudebníky, interpersonální klima v socioprofesionální skupině andských hudebníků

Existuje několik determinančních faktorů, ovlivňujících vzájemné relace mezi andskými soubory i mezi jednotlivými hudebníky. Z hlediska těchto faktorů lze podat několik charakteristik vztahů v socioprofesionální skupině<sup>95</sup> andských hudebníků v Evropě a v České republice, jejichž pomocí se na ni pokusíme nahlédnout z různých úhlů pohledu.

Nejsignifikantnější roli hraje bezesporu faktor neustálé vzájemné potenciální konkurence. Jednotlivé soubory drží z pochopitelných důvodů veškeré informace o svém pracovním plánu (rozpis dat konání „lidových slavností“ a kontaktních osob pro zajištění povolení k hudební produkci, data práce v nahrávacích studiích atd.) v naprosté tajnosti. Případný únik těchto informací může mít pro soubor značně negativní následky v podobě poklesu zisku v důsledku přítomnosti několika souborů na jedné akci či v podobě úplné ztráty pracovních příležitostí. Je přirozené, že náhodná setkání souborů na téže akci nelze při omezeném množství pracovních příležitostí a při volném, vzájemně nekoordinovaném pohybu souborů po území evropských států zcela vyloučit, většinou jsou však obě strany nakloněny racionální dohodě s využitím možnosti střídavé, zpravidla hodinové hudební produkce, nebo s využitím alternativy náhradní pracovní příležitosti na jiném místě. Existují však soubory – donedávna se jednalo zejména o soubory ilegálně působící – které s cílem zlikvidovat konkurenci záměrně vyhledávají již obsazené akce, kde dumpingovými cenami hudebních nosičů (zisky ilegálně působících souborů nejsou zatíženy většinou plateb) výrazně snižují možnosti výtěžku ostatních souborů a tak narušují křehká pravidla vzájemné koexistence. Konkurenční boj se v některých případech zvrhává až v soudní udání, využívající jakékoli záminky pro likvidaci konkurenčního hudebního souboru (údajná veřejná hudební produkce na nepovoleném místě, prodej nepovoleného zboží, dokonce též křivá udání o distribuci omamných látek atd., přičemž mezi jejich původce patří několik většině legálně pracujících hudebníků známých jedinců).

Neustálá obava z úniku významných informací vyvolává u souborů téměř paranoidní rysy chování<sup>96</sup>, které paradoxně brání jakékoli snaze vzájemně zkoordinovat jejich pohyb po území jednotlivých evropských států. Podle výpovědi respondentů: „Nikdo, kdo se nás ptá, kam jedeme hrát, to nedělá s dobrými úmysly.“<sup>97</sup> Soubory i jednotliví hudebníci jsou přesvědčeni, že figurují jako objekt permanentního zájmu ostatních hudebních entit, které kromě neoprávněného přejímání autorských písní či originálních úprav skladeb kopírují též materiální vybavení souboru. (Za nejvýstižnější opět považuji citaci: „Byli jsme v Čechách první skupina s aparaturou. Teď ji mají všichni. Pořídili jsme si stan proti dešti. Teď si všude stěžují, že indiáni zabírají příliš místa svými přístřešky. Koupili jsme si mobilní telefon. Teď každý Peruánec chodí s mobilním telefonem...“<sup>98</sup>) Hudebníci podléhají zčásti oprávněné představě, že jsou ostatními neustále pomlouváni a že rozšíření sebezbanálnější informace pro ně může mít téměř katastrofální následky. Paranoidní chování se u jednotlivých hudebníků přenáší i do soukromé sféry života, zejména do úzkostlivého střežení intimních vztahů; zde však má toto chování kořeny i jinde.

Domnívám se, že mezi hlavní příčiny takového až paranoidního pojetí společenských vztahů patří vedle pochopitelné profesní nevraživosti také zcela specifické chápání společenské kontroly, přinesené z mateřských zemí. Socioprofesní skupina andských hudebníků představuje přes svou částečnou integraci do společnosti hostitelské země v podstatě izolovanou subskupinu, stojící svým způsobem mimo majoritní společnost (vhodnější termín než „na okraji“ se jeví „za okrajem“ majoritní společnosti, v této souvislosti se při jistém zjednodušení nabízí srovnání s některými nativními skupinami andských zemí). V kontextu takovéto skupiny je praktikována kolektivní sociální kontrola. Delikt jednotlivce totiž bývá okolní společností velice snadno generalizován a často tak poškozuje skupinu jako celek. Vzhledem k tomu, že se téměř všichni její členové navzájem osobně znají, dostane se jakýkoli delikt či porušení nepsaných norem jednotlivce velice záhy do obecného povědomí. Sankci pak představují pomluvy, resp. „to, že o člověku ostatní mluví“, postižený jedinec je tak ostrakizován a mnohdy izolován od ostatních členů skupiny, která tak

zlikviduje element potenciálně rizikový pro její stávající existenci. V této souvislosti je zajímavé, že nejvíce bývají hudebníky odsuzovány přečiny vůči členům vlastní skupiny (krádeže hudebních nástrojů, zboží, podvody atd.) Společenská dichotomie vlastní skupina versus okolní společnost bývá mnohdy vyhrocena natolik, že některé typy chování, uvnitř skupiny chápané jako patologické, jsou ve vztahu k hostitelské společnosti běžně tolerované či dokonce žádoucí. Hudebníci se zároveň cítí být oprávněni otevřeně komentovat či kritizovat aktivity ostatních, což se projevuje obzvláště markantně v rámci jednotlivých souborů, kdy podléhá kolektivní kontrole v podstatě kompletní denní režim jednotlivce.

Dalším významným faktorem, ovlivňujícím interpersonální relace v rámci socioprofesionální skupiny andských hudebníků v Evropě, je otázka národnosti. Vztah mezi hudebníky peruánskými a bolívijskými lze označit za relativně nekomplikovaný a stejně jako vztah Ekvádorci – Bolívijsci emočně neutrální, o čemž svědčí mimo jiné i poměrně velký počet takto národnostně smíšených souborů. Občasné konflikty registrujeme ve vztahu hudebníků ekvádorských a peruánských, přičemž negativní emoce a antipatie jsou projevovány převážně ze strany Ekvádorců. Tento stav je zapříčiněn situací v mateřských zemích<sup>99</sup>, kde mezi oběma státy panuje téměř nepřetržitě politické napětí. Peru představuje pro Ekvádor agresora, který využívá svou územní, politickou a vojenskou převahu k zabránění strategicky významných teritorií Ekvádoru; každá tato akce vyvolává v obou zemích vlnu částečně uměle vyprovokovaného vyhroceného nacionalismu. Ta je přenášena i na území Evropy, a přestože je zde její intenzita nesrovnatelně nižší než v mateřských zemích, může v některých případech citelně zasahovat do interpersonálních relací mezi peruánskými a ekvádorskými hudebníky. Dalším faktorem, negativně ovlivňujícím vztahy mezi hudebníky z těchto dvou zemí, je naprostá početní převaha peruánských hudebníků v Evropě, což u některých Ekvádorců jejich averze vůči Peru do značné míry násobí. (Častá rozladění vyvolává u Ekvádorců například i ten fakt, že drtivá většina českého posluchačstva označuje všechny andské hudebníky za Peruánce.) Naproti tomu vztah peruánské strany je charakteristický relativně nízkým

stupněm emoční negace, přístup k Ekvádorcům se přiklání k citové neutralitě a je determinován spíše personálně než nacionálně. Tento fakt je opět podmíněn situací v mateřských zemích, kde Peru nehrozí ze strany Ekvádoru prakticky žádné nebezpečí a kde je území Ekvádoru považováno za možný objekt další teritoriální expanze, i situací v Evropě, kde mezi andskými hudebníky Peruánci figurují jako naprostá početní majorita. V některých případech (zejména u hudebníků, pocházejících z kulturně specifických horských oblastí Peru) je však zřejmý jistý subjektivní pocit kulturní nadřazenosti, na Ekvádorce (obzvláště na otavalské hudebníky) pak bývá nahlíženo s určitým despektem, bývají označováni za *salvajes* (divochy), *selváticos* (obyvatele pralesa) atd. Ekvádorským hudebním stylům je upírána autenticita, jsou chápány *pouze* jako hispanizované (!) či afrikanizované verze peruánské hudby. Je kuriozní, že nativní dědictví, v rámci vlastní andské společnosti cíleně popírané, se stává v momentě potřeby jedním z hlavních autoidentifikačních elementů; s tímto jevem se v rámci problematiky budeme setkávat i dále.

Přes všechna výše uvedená fakta lze konstatovat, že poměrně častá dlouhodobá spolupráce hudebníků rozdílných národností spolu s jazykovou homogenitou a vlivem odlišného sociokulturního prostředí Evropy přispívá k postupnému snižování intenzity vědomé recepce národnostní difference; ta nicméně zůstává v jakési latentní podobě permanentně přítomna v podvědomí hudebníků. K její aktualizaci dochází poměrně zřídka, jedná se zejména o patové situace vyhocených interpersonálních kolizí, kdy se po vyčerpání racionálních argumentů zúčastněné strany mnohdy uchylují k národnostně podbarvené vzájemné konfrontaci. V momentech emočního vypětí zapříčiněného konfliktní situací se tak otázka národnosti může stát významným argumentem pro demonstraci zdánlivého nízkého společenského statutu oponenta. Obecně však platí, že při běžné komunikaci andských hudebníků nejsou národnostní rozdílnosti považovány za příliš relevantní.

V rámci socioprofesionální skupiny andských hudebníků v Evropě rozlišujeme několik prestižně chápáných podskupin. Tato diferenciací je do Evropy přenášena z mateřských zemí a probíhá ve dvou rovinách: ve vztahu hudebníků

původem z pobřežních a horských oblastí a v relaci hudebníků pocházejících z městského a venkovského prostředí. Obecně platí, že na sociálně-prestižním žebříčku společnosti mateřských zemí stojí pobřežní oblasti a velká města výše než horské oblasti a malá města či venkov. Rivalita pobřežních a horských oblastí vznikla v průběhu specifického historického vývoje společnosti andských zemí a dosud má jistá svá společensko-ekonomická opodstatnění. Obyvatelé pobřežních sídel se cítí být sociálně nadřazeni horskému obyvatelstvu, to je označováno hanlivými výrazy *indios*, *cholos*, *paisanos*<sup>100</sup> aj. Obyvatelé horských oblastí naopak pociťují značné antipatie vůči pobřeží, tamní obyvatelstvo považují za *monos*<sup>101</sup>.

Na obdobném principu funguje sociálně-prestižní diferenciaci mezi obyvatelstvem měst a venkova. Dochází zde k zajímavé situaci, kdy se původně etnorasová klasifikace obyvatelstva v průběhu formování společnosti andských zemí mění na klasifikaci založenou kulturně a jazykově<sup>102</sup>. Horské městské obyvatelstvo, přestože fyziologicky v podstatě identické s obyvateli venkova, se cítí být *mestici* či *kreoly*; venkované jsou pak označováni jako *indígenas*<sup>103</sup>, zároveň jsou zařazováni na nízký stupeň společenského žebříčku. Míra nativity (jazykový mono- či bi-lingvismus, zemědělská činnost, užívaný oděv, způsob bydlení, stravování aj.) se tak stává automatickým ukazatelem nízkého společenského statutu jedince, což u většiny venkovského obyvatelstva vyvolává potřebu kamuflovat svůj původ a zříkat se svých kulturních a jazykových manifestací.

Výše popsaná hierarchická diferenciaci společnosti andských zemí se v různých podobách a s různou mírou intenzity projevuje též v rámci socioprofesionální skupiny andských hudebníků v Evropě, vzhledem k odlišnému sociokulturnímu kontextu a nevelkému počtu andských hudebníků se však zde tyto z mateřských zemí importované společenské předsudky manifestují v jiné, zcela osobité podobě. Při osobním kontaktu hudebníků jsou převážně kamuflovány, pokud se projevují, tak jsou transponovány do sféry humoru, ke konfliktním situacím dochází spíše výjimečně. Jiná situace ovšem nastává v soukromí participujících entit, kde jsou běžné pomluvy nejrůznějšího kalibru



a kde se společenské předsudky, importované z mateřských zemí, projevují v daleko výraznější formě. Společenské postavení jedince v mateřské zemi se jako jistý stigmatizující prvek přenáší do Evropy, kde je daná osoba v rámci socioprofesionální skupiny andských hudebníků posuzována vždy podle svého původu, na zařazení a socioekonomické postavení v evropské společnosti nebývá brán zřetel. Pokusím se ilustrovat na konkrétním příkladu: jistý otavalský hudebník se díky svému nadání a pracovitosti plně umělecky a obchodně etabloval ve Švýcarsku, kde zastává poměrně vysoké společensko-ekonomické postavení. Hudebníci z Quita jej však neposuzují z hlediska jeho sociálního zařazení v Evropě, ale z hlediska původu, tzn. představuje pro ně osobu na nízkém stupni společenského žebříčku; tento společenský předsudek je však při vzájemné komunikaci do značné míry zastírán.

Mezi andskými hudebníky v Evropě zastává specifické postavení menšinová skupina osob, pocházejících z andských nativních společenstev (jako typický příklad lze uvést právě hudebníky z ekvádorského Otavala). Ve styku s hudebníky z městského mestického prostředí či z pobřežních oblastí se tyto osoby z převážné většiny snaží svůj původ zapřít, obvyklé je předstírání neznalosti nativního jazyka (kečujštiny či aymarštiny, je zajímavé, že bez ohledu na místo původu hudebníka je často pouhá aktivní znalost nativního jazyka příčinou jeho statutárního poklesu a ztráty prestiže), o ostatních nativních osobách nikdy nehovoří v první osobě, tzn. v relaci „my“, ale vždy v osobě třetí, tzn. ve vztahu „oni“. Tato situace se mění v momentu seskupení většího množství nativních hudebníků (např. společné působení několika nativních hudebníků v jednom hudebním souboru či vznik čistě nativního souboru), kdy mizí potřeba zastírání společenského postavení v mateřských zemích. Hlavním komunikačním prostředkem se opět stává nativní jazyk, ve vztahu k ostatním hudebníkům nativní osoby mnohdy pociťují dokonce i jistou sociální nadřazenost. Jak jsme zmínili výše, v některých případech se stává princip nativity dominantním sebeidentifikačním faktorem jedince, u nějž pocit sounáležitosti s ostatními nativními hudebníky může zatlačit na pozadí i případnou národnostní rozdílnost<sup>104</sup>.

Tento zajímavý paradox se projevuje ostatně i v následující rovině: většina andských hudebníků se totiž v Evropě otevřeně a svým způsobem demonstrativně hlásí k nativním tradicím a sami sebe označují za *indios*, nicméně rozhodně se zde nejedná o vnitřní sebeidentifikaci; tento image je adresován výhradně evropským recipientům.<sup>105</sup> Stejně jako v mateřských zemích je i uvnitř socioprofesní skupiny andských hudebníků označení *indio* chápáno jako označení hanlivé a urážlivé, evokující vrstvu obyvatelstva s nízkým sociálním statutem.

Vlastní hierarchickou diferenciací andských hudebníků ovlivňují spolu s výše popsanými jevy další faktory. Sociální status hudebníků se mění v závislosti na kritériu věku (ve prospěch starších hudebníků) a na délce pobytu v Evropě. Hudebníci ekonomicky a profesně etablovaní se zpravidla těší značné prestiži, ta dále stoupá v případě, kdy se jedinec úspěšně zařazuje do společnosti konkrétního evropského státu. Kladně hodnoceno je též harmonické fungování prokreační rodiny hudebníka založené v Evropě, zejména v případě, kdy afinní příbuzenstvo zastává vyšší socioekonomické postavení v evropské společnosti. Je však nutné připomenout, že sociálně diferenciací kritéria importovaná z mateřských zemí hrají primární roli, u jedinců, kteří v mateřské zemi představovali osoby s nízkým společenským statutem, je výrazné zlepšení společenského postavení v rámci socioprofesní skupiny andských hudebníků v Evropě zpravidla téměř nemožné.

Přes všechna výše popsaná ohniska potenciální konfrontace jsou vnitřní inerpersionální relace v rámci socioprofesní skupiny andských hudebníků v Evropě charakteristické latentním pocitem sounáležitosti. Ten sílí v kontextu jednotlivých evropských států, kde se projevuje zejména v extrémních situacích např. vzájemnou výpomocí hudebníků v případech náhlé existenční krize (funguje zde systém reciprocity, kdy se očekává, že v případě nutnosti postižená osoba poskytnutou pomoc opětuje; mimoděk se tak nabízí další funkční paralela při komparaci s některými dosud relativně izolovanými nativními skupinami mateřských zemí). Nejvýraznější projevy kolektivního cítění pak registrujeme v případech úmrtí hudebníků, která poměrně hluboce zasahují všechny členy socioprofesní skupiny bez ohledu na národnost či příslušnost ke konkurenčním

souborům též z toho důvodu, že v rámci jednotlivých evropských států se hudebníci z převážné většiny navzájem osobně znají. Jak již bylo naznačeno výše, systém sociální kontroly v rámci socioprofesionální skupiny andských hudebníků je založen na čistě neformální bázi, nicméně porušení nepsaných norem se může setkat s poměrně tvrdými sankcemi zejména v podobě okamžitého vzniku rychle se šířících difamací. Sociální status takto stigmatizovaného jedince výrazně klesá, v důsledku čehož se snižuje intenzita komunikace s ostatními hudebníky. To může mít pro postiženou osobu katastrofální existenční následky v případě, že sankce dosáhnou úrovně faktické izolace od skupiny. Přestože se s vědomým porušováním nepsaných norem a pravidel koexistence setkáváme pouze výjimečně, nelze popřít občasný výskyt společensko-patových jevů, jako jsou drobné krádeže a podvody mezi hudebníky či vzájemná zadluženost hudebníků a jejich následné skrývání se před věřiteli.

Interpersonální relace uvnitř socioprofesionální skupiny andských hudebníků v Evropě se vyznačují značnou mírou teatrálnosti. Osobní konflikty a antipatie jsou při vzájemné komunikaci plánovitě zastírány, takto kumulované relační tenze se kompenzují v podobě vzniku a šíření nejrůznějších pomluv; k otevřeným střetům mezi hudebníky dochází pouze výjimečně. Ve vzájemných osobních vztazích je vysoce oceňována okázalá přátelskost a pohostinnost, k oblíbeným společenským událostem patří oslavy významných událostí – např. příjezdu nových hudebníků z mateřských zemí, dokončení nového hudebního nosiče, narození potomka ze smíšeného manželství, ale též vítězství oblíbeného fotbalového týmu atd., spojené s přípravou typických pokrmů z mateřských zemí a zpravidla značnou<sup>105</sup> konzumací alkoholických nápojů. (Nutno poznamenat, že během společné konzumace alkoholických nápojů se nezřídka stírají vzájemné antipatie mezi hudebníky a často dochází k urovnání zdánlivě neřešitelných sporů). Obecně se společenský život socioprofesionální skupiny andských hudebníků omezuje na občasná setkání v rámci sídelních měst (centrem společenského života andských hudebníků usazených v Praze jsou některé latinskoamericky orientované zábavní podniky – např. „Casa Blů“ aj.). Významnou společensko-pracovní událostí bylo zhruba do roku 1998 pravidelné každoroční setkání

většiny souborů na podzimních slavnostech ve Znojmě. Za příjemnou relaxaci považuje většina andských hudebníků příležitostně pořádané fotbalové zápasy mezi jednotlivými soubory i mezi smíšenými mužstvy.

V rámci jednotlivých hudebních souborů jsou interpersonální relace mezi hudebníky determinovány několika faktory. Jako nejvýznamnější činitel působí bezpochyby vzájemná existenční dependence hudebníků, která vede k imperativu stoprocentní personální spolehlivosti a nutnosti existence vzájemné důvěry mezi všemi členy souboru. V případě porušení těchto nepsaných norem bývá jedinec podroben tvrdým sankcím, které mohou vést až k jeho vyloučení ze souboru, což často způsobuje pokles jeho sociálního statutu v rámci celé socioprofesionální skupiny. Obecně lze vztahy mezi hudebníky charakterizovat jako relativně bezproblémové, mnohdy téměř familiární (což má u některých souborů, jejichž členskou základnu tvoří skupina sourozenců, své racionální odůvodnění; v tomto případě může hudební soubor dokonce nahrazovat emocionální a ekonomické rodinné zázemí u těch hudebníků, kteří přicházejí do Evropy jako mladiství). Zejména u bolívijských hudebníků je časté vzájemné oslovování *hermano*<sup>107</sup>, oblíbené je rovněž užívání nejrůznějších přezdívek (*Mayor, Juanito Paprica, Cocodrilo, Pajarraco, Gato*, ale též hanlivé jako *Cholito, Incapaz, Guláš*<sup>108</sup> aj.), které zpravidla vznikají uvnitř konkrétních souborů, postupně se pak rozšiřují v kontextu socioprofesionální skupiny andských hudebníků v rámci určitého evropského státu či celého evropského teritoria. Hudební soubor vystupuje jako existenční entita, téměř veškeré denní aktivity provádějí hudebníci společně (společné ubytování, stravování, pracovní činnost, relaxace atd.), což na druhou stranu zapříčiňuje u jednotlivých hudebníků téměř absolutní ztrátu soukromí. V těchto podmínkách nepřekvapuje, že se po několika měsících společného působení často dostávají syndromy tzv. ponorkové nemoci, kdy mezi hudebníky stoupá nervozita, množí se projevy vzájemné nesnášenlivosti, jedinec vyhledává samotu či se izoluje od ostatních členů souboru ve snaze snížit nutnost vzájemné komunikační interakce pouze na nezbytné minimum. Takto vzniklou situaci soubor řeší buď přerušením činnosti na 1-2 měsíce (zpravidla v zimním posezónním období), nebo se obmění

personální složení souboru tím, že se hudebníci v rámci několika souborů přeskupí. V podstatě obdobné vztahy a periodické personální přeskupování pozorujeme i v rámci působení sólových hudebníků a jejich pomocníků pro prodej nabízeného zboží.

Hierarchická diferenciacie hudebníků uvnitř jednotlivých souborů probíhá na několika rovinách. Starší hudebníci disponují vyšším sociálním statutem než hudebníci mladší, hudebníci, působící v daném souboru déle, zastávají vyšší postavení než noví příchozí, kteří jsou často podrobni různým finančním či pracovním znevýhodněním. Značné prestiži se těší rovněž profesně zdatní hudebníci, zejména vynikající instrumentalisté či zpěváci.

Všechny výše popsané faktory, ovlivňující vzájemné relace mezi andskými soubory i mezi jednotlivci v rámci socioprofesionální skupiny andských hudebníků v Evropě permanentně spolupůsobí a vytvářejí ve spojení s nejrůznějšími společenskými, ekonomickými a legislativními tlaky z vnějšího prostředí složitou síť v kontextu jednotlivých evropských států do značné míry specifických vztahů, v nichž se musí andský hudebník umět orientovat. Nově příchozí hudebníci jsou často tímto faktorem zaskočeni, v tomto smyslu se pro ně stává počáteční podpora hudebníků na současnou situaci adaptovaných životní nutností. Do budoucna lze předpokládat, že nynější stav se vlivem snížení rentability veřejných hudebních produkcí a následným zesílením konkurenčních tlaků, zmnožením andských hudebních entit a zpřísněním legislativních opatření ze strany jednotlivých evropských států ještě více zkomplikuje.

## VIII. Změny způsobené evropským prostředím

### A/ Změny psychologické

Dlouhodobý pobyt andských hudebníků v Evropě je doprovázen více či méně nápadnými změnami v myšlení a chování, dokonce též ve sféře fyziologicko-fyziognomické, přičemž každý evropský region dodává těmto obecným změnám specifický charakter.

Pro možnost srovnání a popisu vlastních psychosociálních procesů pokusme se nejprve velice stručně nastínit nejvýraznější odlišnosti v hodnotovém žebříčku evropské společnosti a společnosti andských zemí. Níže popsané skutečnosti jsou produktem specifického historického vývoje obou kulturních oblastí; naší snahou pochopitelně nebude postihnout vyčerpávajícím způsobem všechna kulturní specifika (tomuto tématu bychom ostatně mohli věnovat samostatnou obsáhlou práci), ale na základě jisté simplifikace a abstrakce vytvořit schéma nejmarkantnějších kulturních odlišností, jejichž vnímání se pokusíme demonstrovat na konkrétních příkladech. Zjednodušeně a s určitou mírou generalizace lze říci, že v chování Evropanů hraje důležitou roli individualismus, ve společenských vztazích je kladen důraz na sociální rovnost, v interpersonálních relacích je preferována racionalita, k základním principům fungování současné evropské společnosti patří pragmatismus. Naproti tomu v andských zemích představuje princip kolektivní sounáležitosti jeden z hlavních sebeidentifikačních činitelů jednotlivce, společnost je silně hierarchizována, formální i neformální interpersonální vztahy výrazně ovlivňuje emocionalita. Na rozdíl od evropského poměrně precizního pojetí časové roviny, které je příkládán velký důraz, je v andské kultuře chápána časová dimenze spíše symbolicky (což je kromě hispánské tradice umocněno samotnou nativní sémantikou, kdy jeden termín *pacha*<sup>109</sup> vyjadřuje kromě času zejména dimenzi prostorovou). V neposlední řadě je třeba zmínit diametrálně odlišné chápání sexuálních rolí v obou společnostech. V následujícím textu se pokusíme ilustrovat to, jak jsou výše uvedené rozdílnosti vnímány v konkrétních případech. Je zbytečné dodávat,

že v diametrálně odlišném prostředí Evropy zažívá většina příchozích hudebníků silný kulturní šok.

Jeden z prvních aspektů, se kterým jsou andští příchozí v evropském prostředí konfrontováni, představuje pochopitelně aspekt materiální, resp. vizuální. V tomto kontextu hudebníci bezprostředně po svém příchodu z mateřských zemí vnímají úpravu evropských měst a veřejných prostor obecně, jejich pozornost zaujímá odlišné vystupování Evropanů (gesta, mimika, komunikační distance, ale také kultura odívání, stravování atd.) Střet s materiální kulturou Evropy se stává jedním z významných impulsů zapříčiňujících chování, které by v kontextu mateřských zemí mnohdy bylo zcela nepřijatelné (je paradoxem, že právě společenské stereotypy, přenesené do Evropy, přispívají k jeho spuštění). V poměrně silně hierarchizované společnosti andských zemí je kladen velký důraz na vnější znaky společenského statutu, jedinec se snaží svoji sociální pozici co nejvíce vizualizovat (odívání, úprava účesu, hmotné vybavení atd.) Nutno poznamenat, že pravidlem je snaha demonstrovat společenské postavení vyšší než je to reálné. Tato sociální kamufláž se projevuje rovněž u hudebníků v Evropě, kde ji umocňuje i relativně snadná možnost nabytí v mateřských zemích finančně zpravidla nedostupného zboží. Poměrně značné finanční zisky z hudebních produkcí navíc způsobují u mnoha osob naprostou ztrátu povědomí o reálné hodnotě peněz. Hudebníci tak utrácejí nezanedbatelné sumy za oblečení a obuv (je zajímavé, že v tomto kontextu okamžitě vzniká jakýsi druhotný způsob sociální stigmatizace. Mezi otavalskými hudebníky v cizině se rozšířila móda kožených kalhot a obuvi s masivní podrážkou (vizuální „zvětšení“ jinak zpravidla drobné postavy otavalských nativních). Pro mestické hudebníky z městského prostředí se tak tento způsob odívání velice záhy stal nepřipustným, neboť – přestože jeho hlavním účelem bylo kamuflovat nativní původ – stal se v podstatě jeho druhotnou manifestací.) Ve velkém je nakupována spotřební elektronika, je zajímavé, že důležitým prvkem manifestace společenského postavení se stává mobilní telefon, u něhož je v tomto smyslu podstatná zejména značka, resp. potenciální pořizovací cena.

Konzumní způsob života Evropy tak vede svou pohodlností a materiální atraktivností k rychlé hyperadaptaci<sup>110</sup>. Náhlá finanční disponibilita hudebníků umožňuje bezúčelné nakupování objektivně nepotřebného zboží, moderní ekonomická zákonitost zvýšení příjmů => zvýšení konzumních výdajů zde tak nabývá zcela konkrétní podoby. Hudebníci podléhají tlakům reklamy a nejrůznějším módním trendům v oblasti kultury materiální i duchovní, jejichž akceptování je chápáno jako nutný předpoklad pro získání či udržení uspokojivého společenského postavení. Silný je vliv masmédií (zejména televize), kterým hudebníci nekriticky důvěřují, kinematografické fabulace pak často směšují s realitou nebo je za realitu zaměňují. Preferovanými se stávají všechny aspekty, které demonstrují stupeň dosaženého civilizačního pokroku, hudebníky v této fázi kulturní adaptace lze označit za dočasné stoupence jakéhosi „hypercivilismu“. Jako zaostalá a primitivní je označována většina projevů materiální a duchovní kultury mateřských zemí, hudebníci usilují o jasné vizuální odlišení od obyvatelstva andské oblasti.

Výše popsaný stav myšlení a chování, jenž je následkem nezkušenosti nových příchozích, kteří při absenci „obranných látek“ pro boj proti „infekci“ konzumního způsobu života této „infekci“ zcela podléhají, se objevuje u většiny hudebníků zhruba v období do 2 – 4 let po příchodu do Evropy. Od druhé poloviny tohoto období dochází zpravidla k postupné „imunizaci“ v důsledku přivykání evropskému prostředí (poodhalení zákonitostí fungování evropské společnosti a ekonomiky a poznání vlastní manipulovatelnosti tržními mechanismy, nabytí zkušeností z dlouhodobé personální interakce s konkrétními Evropany a celkové důkladnější proniknutí do evropského mentálního klimatu).

Při dlouhodobém působení v Evropě jsou hudebníci konfrontováni pochopitelně také s místními kulturněspolečenskými zvyklostmi a jimi ovlivněnými individuálními projevy chování konkrétních Evropanů. (Obzvláště silný bývá tento střet v případech smíšených manželství, touto problematikou se budeme podrobně zabývat níže). Silné kolektivní cítění andských zemí v Evropě naráží na důrazný individualismus, překážku v komunikační interakci s Evropany často představuje zcela odlišné pojetí konceptů přátelství, reciprocity či



skupinové sounáležitosti. Evropané jsou vnímáni jako chladní a málo komunikativní, silně je pocíťován subjektivní dojem nedostatku vnějších projevů emcionality u konkrétních individuí. Kulturní šok způsobuje rozdílný hodnotový žebříček Evropanů, diametrálně odlišné je estetické cítění (obzvláště pro osoby, zabývající se výhradně obchodní činností, představuje tento fakt zpočátku poměrně značnou překážku). Hudebníci, pocházející ze silně katolického prostředí andských zemí, pocíťují v poměrně sekularizované Evropě absenci vyšší morální autority. Problém pro orientaci v evropské společnosti představuje v neposlední řadě rovněž její relativní sociální prostupnost, umožňující poměrně bezproblémové interakce mezi skupinami, jejichž komunikace by byla v silně hierarchizované společnosti mateřských zemích sociálně nepřijatelná. (Relativní společenské otevřenosti Evropy využívají zejména někteří nativní hudebníci, kteří si zde cíleně snaží vybudovat v mateřských zemích prakticky nedosažitelné společenské postavení).

Některá specifika evropské společnosti jsou z hlediska subjektivního hodnocení andských příchozích přijímána převážně pozitivně. Tak je oceňováno její formální uspořádání a fungování, konkrétně pak flexibilita administrativních úkonů, ve srovnání s mateřskými zeměmi relativní neúplatnost evropských úředníků, poměrně striktní systém sociální kontroly aj. Značný obdiv vyvolává pracovní morálka Evropanů, kteří „...jako stroje dokáží pracovat hodiny a hodiny bez přestávky...“<sup>111</sup>, pozitivně je přijímán rovněž evropský požadavek personální spolehlivosti a v mateřských zemích nepřiliš běžného dodržování daného slova. V porovnání s mateřskými zeměmi sami andští hudebníci hodnotí způsob života Evropanů jako nesrovnatelně rychlejší, účelnější, individualističtější a více zaměřený na materiální hodnoty. Výstižně až poněkud komicky popisuje jednu ze svých prvních konfrontací s projevy evropského životního stylu jeden z respondentů, který vypráví, jak se mu při jízdě metrem v době dopravní špičky podařilo nastoupit do vagónu až na třetí pokus, neboť „...lidé nastupovali a vystupovali tak rychle, že jsem nastoupit jednoduše nestihl.“<sup>112</sup>

Naproti tomu některé aspekty evropské společnosti jsou deziluzivní do takové míry, že mohou postiženým jednotlivcům způsobit trvalé psychické následky. Pravděpodobně nejvýznamnější roli hrají v tomto smyslu kulturněspolečenské stereotypy spojené s barvou pokožky individua a z nich vyplývající sociopatologické jevy, z nichž nejvyhrocenější formu představují bezpochyby otevřené projevy rasismu s jeho organizovanými, cíleně zaměřenými formami (např. hnutí skinheads). S určitými podobami rasismu se sice andštití (zejména nativní) hudebníci setkávají i v mateřských zemích, zde se však jedná spíše o jistou formu sociální diskriminace s etnorasovým podtextem (kterou lze ostatně při společenské adaptaci poměrně úspěšně obelstít, neboť není vázána výhradně na vizuální aspekt individua). Velice vzácné jsou projevy vyhrocené do stupně fyzického napadání, týrání, či dokonce ohrožování života. Naproti tomu v Evropě má bez výjimky každý zde působící andský hudebník zkušenosti s více či méně zjevnými projevy rasismu, jejichž výskyt podle tvrzení respondentů úměrně stoupá od jihu ke středu Evropy, při dalším posunu na sever se udržuje na přibližně konstantní úrovni (zřejmá je též závislost na osobní hodnotové orientaci konkrétních Evropanů, na dosaženém stupni vzdělání, osobních vlastnostech atd.). S politováním lze konstatovat, že Česká republika bývá zařazována do skupiny zemí s výraznými rasistickými tendencemi. V mnohých případech je např. vydávání legislativních omezení veřejných hudebních produkcí andských souborů zapříčiněno rasistickými předsudky, andštití hudebníci mají zapovězeno návštěvu některých zábavních podniků a kulturních či sportovních akcí pro výskyt velkého množství příslušníků hnutí skinheads, jsou známy též případy slovního i fyzického napadání hudebníků během veřejných hudebních produkcí. Agrese z drtivé většiny nebývá vyvolávána hudebníky, kteří se naopak snaží všem podobným konfliktům předejít jednak pro své poměrně značné fyzické znevýhodnění<sup>113</sup>, jednak také z toho důvodu, že při snaze legální cestou obhájit svá práva se oficiální postih v několika případech již obrátil proti vlastní napadené skupině<sup>114</sup>.

První setkání s otevřenými projevy rasismu způsobuje většině na tento fenomén nepřipravených hudebníků silný psychický šok a otřes. Na rozdíl od

Evropy, kde je diskriminace či přímé napadání osob s rozdílnou barvou pleti přes svůj značně negativní podtext bohužel přijímáno většinou obyvatelstva s jistou mírou samozřejmosti, považují andští hudebníci takovéto přímé projevy rasismu za naprosto absurdní a nepochopitelné. V průběhu kulturní adaptace je však s jistou dávkou rezignace přijímají („...je logické, že mne to vnitřně ponižuje, situaci však nezměním a nezbývá mi, než se skinheadům klidit z cesty, když je potkám na ulici, přejdu prostě na protější chodník...“<sup>115</sup>).

Další deziluzivní faktor vychází jak z evropského prostředí, tak zároveň ze samotné komunity hudebníků zde působících. Většina andských příchozích navštěvuje Evropu s představou nastávající jisté možnosti uplatnění (původně umělecké, v současné době ekonomické); ta je však brzy po započetí pracovní aktivity vystřídána ostrou deziluzí, vznikající v důsledku nekompromisního ataku reality v podobě tvrdého konkurenčního boje mezi soubory se všemi jeho neregulárními aspekty, vnášejícími množství negace do interpersonálních vztahů mezi hudebníky. Osoby, vystavené cizímu kulturnímu prostředí se všemi jeho společenskými, ekonomickými a legislativními tlaky, tak navíc musí čelit silným interpersonálním tenzím v rámci vlastní socioprofesionální skupiny. To samozřejmě komplikuje kulturní adaptaci a násobí možnost vzniku psychických traumat<sup>116</sup>.

Negativní vlivy evropského prostředí (výše popsané deziluze, emocionální frustrace, stesk po domově, problémy v citových vztazích navázaných v Evropě apod.) završují nejčastější příčinu návratu do mateřské země - z 80% se hudebníci, rozhodnutí k definitivnímu odchodu z Evropy, vrací do mateřských zemí po 2 – 4 letech pobytu v evropském prostoru. Obtížné překonávání psychických traumat může vést dokonce ke vzniku společensko-patologických jevů. V tomto kontextu představuje pro andské hudebníky značný problém alkoholismus, jehož kořeny lze hledat v životním stylu a kultuře mateřských zemí; nicméně v Evropě je jeho nebezpečnost znásobena relativním dostatkem finančních prostředků a tím zvýšenou dostupností alkoholických nápojů. V menší míře registrujeme mezi hudebníky případy toxikománie jak v relativně méně závažných podobách (kouření marihuany či hašiše zejména „pro uvolnění“ před hudební produkcí), tak i v čistě patologické, autodestruktivní formě (užívání

tvrdých drog, obvykle kokainu, nejčastěji v podobě na území mateřských států levné a poměrně snadno dostupné tzv. *pasty*<sup>117</sup>) Je nutné poznamenat, že tendence podléhat takovéto extrémní, sebezničující závislosti se projevují spíše u osob, které měly již v mateřských zemích se zneužíváním psychotropních látek zkušenosti.

Přestože individuální reakce na evropské prostředí ovlivňuje množství čistě subjektivních aspektů vázaných na konkrétní osoby, pokusme se alespoň o rámcovou generalizaci. Výše uvedené kulturní hyperadaptaci podléhá zhruba 75% hudebníků, přičemž se jedná především o jedince pocházející z „čerstvě“ etablované městské mestické skupiny. Vlastní proces deziluzemi provázeného „střízlivění“ nevyvolává u cca 50% hudebníků výrazné odezvy, které se často pohybují na samé hranici registrovatelnosti. Velký vliv na intenzitu a podobu reakce na evropské sociokulturní klima má způsob výchovy a rodinné prostředí konkrétních osob, stupeň dosaženého vzdělání, v neposlední řadě též vlastní záměr cesty do Evropy. Obvykle platí, že hudebníci, kteří před odchodem do Evropy založili v mateřských zemích prokreační rodinu, chápou svůj pobyt v Evropě pouze jako dočasný, což jim do značné míry usnadňuje proces akulturace. Obtížná situace nastává u těch hudebníků, kteří odcházejí do Evropy s představou trvalého usídlení a založení prokreační rodiny, kdy jsou při vědomí pravděpodobné budoucí trvalé permanence v evropském teritoriu všechny kulturní odlišnosti vnímány zpravidla v daleko větší intenzitě. U všech hudebníků lze však po dokončení procesu prvotní adaptace<sup>118</sup> (hyperadaptace - „vystřízlivění“) pozorovat více či méně výrazné změny chování. Hlavním faktorem působícím na jejich vznik je nutnost přizpůsobení v mateřských zemích vysoce odlišných modelů interpersonálního a sociálního chování sociokulturnímu klimatu Evropy. Relativně bližší a otevřenější vztahy v mateřských zemích nahrazují relace více méně formalizované. Hudebníci konstatují, že se „interpersonální chlad“, který při příchodu do Evropy intenzivně pociťovali, stal v průběhu procesu akulturace obtížněji vnímatelným; konečně pro osoby akulturované klesl pod hranici vědomé registrace. Nutnost přizpůsobení modelů chování evropskému sociokulturnímu prostředí zanechala stopu v psychice

hudebníků do té míry, že se nový typ chování automatizuje a psychické procesy s ním spojené přecházejí do podvědomí. Hudebníci se tak stávají v porovnání se stavem v mateřských zemích uzavřenějšími a méně důvěřivými v interpersonálních vztazích, sociální citění a pocity sounáležitosti jsou slabé, více méně latentní, klesá též frekvence aktivní účasti na společenské zábavě. Slovy respondentů: „...doma jsme se každý večer chodili bavit, od pátku do neděle se konala týden co týden fiesta<sup>119</sup>, byli jsme veselí... pro kamarády jsme byli schopni obětovat práci, peníze... teď už jsme skoro jako vy (Evropané)“<sup>120</sup>.

Posuny v myšlení a chování jsou intenzivně pociťovány zejména při návštěvě mateřských zemí. Obecně platí, že pro hudebníky působící v Evropě déle než 3 – 4 roky je definitivní návrat značně problematický (též v důsledku fyziologických změn – viz níže), pokusy o trvalé setrvání v mateřské zemi se většinou nezdaří, situace bývá řešena pravidelnými každoročními, finančně dosti náročnými návštěvami. Příčinou tohoto stavu je pocit odcizení hudebníka, který se po kulturní adaptaci na evropské prostředí cítí v mateřské zemi vykořeněn, s jistou dávkou simplifikace lze říci, že její sociokulturní klima podvědomě vnímá ze zorného úhlu Evropana, přestože vědomá složka psychiky a vzpomínková sféra nevědomí se snaží tento efekt negovat. (Proces zpětné readaptace bývá zpravidla velmi komplikovaný a lákadlo Evropy tak atraktivní, že většina hudebníků není ochotna jej podstoupit.) Hudebník citlivě reaguje na relativně „méně dokonalou“ materiální sféru mateřské země, odlišnou mentalitu obyvatelstva a celkové fungování společnosti. Slovy respondentů: „V Evropě mi lidé připadali chladní a individualističtí, doma (v mateřské zemi) jsou lidé neuspořádaní, pokrytečtí, závistiví... nechávají odpadky na ulicích, doma si neuklízí... problémy řeší tím, že se opíjejí“<sup>121</sup>. Mýtus mateřské země, v kontextu socioprofesionální skupiny andských hudebníků působících v Evropě značně hyperbolizovaný, tak naráží na vysoce deziluzivní realitu, což u většiny postižených osob způsobuje emoční frustrace.

První návštěvu mateřské země hudebníci uskutečňují nejčastěji po 2 – 4 letech pobytu v Evropě. Jedinec zpravidla očekává návrat do společenského prostředí téměř identického jako v době jeho odchodu, toto prostředí (rodina orientační či

prokreační, okruh přátel, známých aj.) si navíc do značné míry idealizuje. Vlastní návrat do mateřské země bývá však značně deziluzivní a emočně frustrující, neboť v důsledku dlouhodobé nepřítomnosti hudebníka zde dochází ke zpřetrhání jeho společenských vazeb, jedinec se tak ocitá psychologicky izolován nejen od okruhu svých známých a přátel, ale nezřídka též od vlastních rodinných příslušníků. Komplikovaná situace nastává zejména u těch osob, které před odchodem do Evropy založily v mateřských zemích prokreační rodinu. Následkem několikaletého odloučení jedince obvykle dochází k jeho emocionálnímu odcizení, psychické změny zapříčiněné dlouhodobým pobytem v evropském kulturním prostředí mohou způsobovat vznik nepřekonatelných bariér v komunikaci; pokusy o faktické znovuzачlenění do každodenního rodinného života se nejčastěji nezdaří. Pokud tedy prokreační rodina hudebníka nezanikla v období jeho nepřítomnosti v mateřské zemi, pak velmi často přestává fungovat krátce po jeho návratu, kdy obě strany přes svou snahu navázat na dřívější vztah narážejí na téměř naprosté emocionální a částečně též kulturní odcizení. Svou roli hraje samozřejmě také tlak vyvíjený okruhem afinního příbuzenstva obou stran. Takto vzniklá situace bývá řešena buď rozvodem, nebo rodina nadále funguje na čistě formální bázi; v obou případech se hudebník nejčastěji vrací zpět do Evropy. Značně problematické je rovněž postavení osob, které odcházejí do Evropy v nezralém věku. V případě návratu do mateřské země (nejčastěji po formálním dosažení dospělosti) jedinec mnohdy přichází do naprosto cizího prostředí, v případě, že pochází z početnější rodiny, se může setkat i s takovými problémy, jako je praktická nemožnost jeho ubytování v místě bydliště rodičů. Tito hudebníci většinou vnímají kulturní prostředí mateřských zemí jako cizí, velmi často se po své první návštěvě mateřské země rozhodnou pro definitivní návrat a trvalé usazení v Evropě.

Přes uvedené skutečnosti se hudebníci působící v Evropě těší ve společnosti mateřských zemí poměrně značné společenské prestiži, pouhý fakt pobytu a ekonomického etablování se v Evropě výrazně vylepšuje jejich společenské postavení. Svým okolím jsou považováni za finančně značně disponibilní; personální recepce hudebníka tak na jednu stranu doznává jistého vnějšího

zlepšení, negativně však nabývá podtextu závisti a pokrytectví. Stejně jako hudebník vnímá změnu přístupu a chování svého okolí, samo okolí pociťuje rozdílné chování hudebníka, vzniklé kulturní adaptací na evropské prostředí. V tomto kontextu bývá nejčastěji považován za „...uzavřeného, lakotného, lhostejného, chladného a přezíravého“<sup>122</sup>. Výše popsaná fakta zapříčiňují pocit naprosté vykořeněnosti, kdy se hudebník „...necítí být v klidu ani tam (v mateřské zemi), ani tady (v Evropě)“<sup>123</sup>. U v Evropě ženatých hudebníků tento pocit částečně zmírňuje ve prospěch Evropy fakt existence rodiny a pocit svázanosti s ní.

## **B/Změny fyziologicko - fyziognomické**

Jak jsme se již okrajově zmínili, evropské prostředí způsobuje u hudebníků rovněž výrazné změny fyziologicko-fyziognomické. Ty jsou zapříčiněny značně odlišnými fyzickogeografickými a klimatickými podmínkami v Evropě, odlišnou životosprávou hudebníků, v neposlední řadě též jejich specifickou každodenní pracovní činností.

Relativně malá nadmořská výška sídel na evropském kontinentu představuje pro organismus hudebníků pocházejících z horských andských oblastí šok, jehož překonání a následná aklimatizace si vyžadují cca 1 – 2 roky podle individuálních dispozic konkrétních jednotlivců. Během tohoto období může dojít v některých případech k nárůstu tělesné výšky až o 6 cm zpravidla u těch hudebníků, kteří do Evropy přicházejí ve věku do zhruba 23 let<sup>124</sup>. Je pravděpodobné, že pokud není dokončen proces vývoje organismu jedince, pak může malá nadmořská výška evropských sídel působit jako významný stimul pro náhlý nárůst tělesné výšky. Spolu s nadmořskou výškou tento jev vyvolává rovněž změna stravy, kdy výživné a lehce stravitelné potraviny konzumované v mateřských zemích jsou nahrazeny potravinami s vysokou dávkou chemických přísad a např. pro oblast ČR typickou stravou s nadměrným množstvím kalorických složek. Spojení faktorů působení malé nadmořské výšky a odlišného složení stravy má pak u 80% hudebníků za následek výrazné zvýšení tělesné hmotnosti, které není postupným procesem, ale uskutečňuje se v podobě náhlých váhových výkyvů, přičemž první a nejvýraznější se dostavuje cca 1 – 3 roky po příchodu jedince do Evropy, jeho hodnota i období výskytu opět variují v závislosti na osobních fyziologických dispozicích.

Důležitou roli hraje též změna klimatu, které ve srovnání s relativně stálým klimatem v mateřských zemích vykazuje poměrně značné výkyvy (vysoké rozdíly teplot mezi obdobím letním a zimním, kdy např. na území ČR musí hudebníci čelit nezvykle vysokým teplotám v létě a pro ně mnohdy extrémně nízkým teplotám v zimních měsících; rozdíl teplot v průběhu roku může



dosahovat až 50°C, což je v hustě osídlených oblastech mateřských zemí pouze velmi těžko představitelný teplotní rozsah). Tento fakt vytváří změny v energetickém metabolismu hudebníků, kteří tak např. v zimním období při nutnosti spalování vyššího množství energie pro možnost její přeměny na energii termální konzumují větší množství potravin, než jakému byl organismus v mateřských zemích přizpůsoben. Intenzivní hudební produkce v zimních měsících, kdy teploty dosahují nejnižších ročních hodnot, často způsobují chronická onemocnění dýchacích cest a plicní oblasti, v případech sólového zpěvu dochází k vážným poškozením hlasového orgánu. Nadměrné namáhání dýchacího ústrojí spolu s avitaminózou, jejíž příčinou je dlouhodobé nekvalitní stravování, může vést dokonce k propuknutí tuberkulózy. K dalším obvyklým následkům dlouhodobého pobytu v nízkých teplotách patří též urologické problémy jako např. z podchlazení vzniklé záněty močového měchýře a močových cest. Někteří hudebníci trpí nejrůznějšími fyziognomickými deformacemi v důsledku celodenního vykonávání jednostranné aktivity (např. u hudebníka, hrajícího na poměrně značně hmotnou elektrickou basovou kytaru, se po několika letech objevuje nenapravitelné vychýlení páteře, hudebníci hrající na dechové nástroje velmi často trpí respiračními onemocněními, dokonce též předčasným opotřebováním a trvalým poškozením plic, k čemuž bezesporu přispívají časté hudební produkce v exhaláty znečištěném prostředí velkých evropských měst).

Zdravotně poškozují andské hudebníky v neposlední řadě také nevhodný stravovací režim, kdy se v průběhu pracovního týdne stravují jednou či dvakrát denně převážně u pouličních prodejců rychlého občerstvení (každý z mých respondentů byl nejméně jednou postižen lehkou otravou z hygienicky závadných pouličně prodávaných uzenin), ve dnech pracovního volna se pak podvědomě snaží nedostatečný příjem potravin kompenzovat. Negativně poznamenává zdravotní stav některých hudebníků rovněž neúměrná konzumace alkoholických nápojů.

Jakékoliv onemocnění znamená pro andského hudebníka značné existenční riziko. Jedná-li se o hudebníka bez kapitálového podílu na zboží či hudebních

nosičích, pak při neúčasti na pracovních aktivitách souboru ztrácí možnost výdělku, v extrémních případech zůstává zcela bez finančních prostředků, odkázán na případné půjčky ostatních členů souboru (u hudebníků žijících společně s rodinami svých manželek zpravidla přichází pomoc z této strany). Situace je navíc komplikována absencí zdravotního pojištění<sup>125</sup>, které většina hudebníků považuje za zbytečný luxus, návštěva u lékaře je proto pro svou finanční náročnost spíše výjimečnou událostí. Existenční a finanční tlaky tak nutí andské hudebníky většinu nemocí přecházet, toto přetěžování organismu se zpětně negativně promítá do celkového zdravotního stavu.

Přes všechny popsané zápory andští hudebníci řádově po 3 – 4 letech pobytu v Evropě upřednostňují zdejší klimatické a fyzickogeografické podmínky před podmínkami v mateřských zemích. Pokud již došlo k aklimatizaci organismu v Evropě, pak je po návratu do mateřské země jedinec stížen tzv. „výškovou nemocí“<sup>126</sup>; rovněž změna střevní fauny v důsledku adaptace na evropské potraviny způsobuje v mateřských zemích značné zažívací obtíže. Většina hudebníků se tak po mnohdy vytoužené návštěvě domova vrací do Evropy se smíšenými pocity, způsobenými jak vzniklými zdravotními problémy, tak emocionální frustrací, zapříčiněnou rozsáhlými změnami v myšlení a chování, kterými evropské prostředí navždy poznamenalo jejich psychiku.

## IX. Rodinné a sexuální vztahy

Vzhledem k její důležitosti a specifičnosti považují za vhodné věnovat zvláštní kapitolu též sexuální a rodinné stránce života andských hudebníků. Jak výše uvedeno, do Evropy přicházejí hudebníci svobodní i hudebníci, kteří před svým odchodem založili v mateřských zemích prokreační rodinu. Během dlouhodobého pobytu v Evropě u obou skupin dochází k navázání kontaktu s osobou či osobami opačného pohlaví, takto vzniklý vztah může být završen sňatkem. Existence poměrně značných kulturních a psychologických odlišností Evropanů a obyvatel andských zemí zde však vytváří nezanedbatelné třecí plochy a ohniska potenciální konfrontace, jejichž překonávání představuje u mnohých hudebníků jeden z největších a nejchoulostivějších problémů kulturní adaptace.

Stejně jako oblast psychická podléhá po příchodu do Evropy též sféra sexuální procesu hyperadaptace. Sexuální život, v mateřských zemích ze strany rodičovské generace mnohdy téměř tabuizovaný, nabývá v Evropě u některých hudebníků hyperbolizované až promiskuitní podoby<sup>127</sup>. V mateřských zemích společensky odsuzovaný předmanželský a mimomanželský sexuální styk<sup>128</sup>, který je v Evropě poměrně běžně tolerovanou záležitostí, přitahuje hudebníky principem „zakázaného ovoce“ s vysokou intenzitou. Typově evropské ženy jsou v mateřských zemích všeobecně považovány za sexuálně značně přitažlivé, tento názor s sebou hudebníci přinášejí do Evropy, kde k hyperbolizaci sexuálního života přispívá též sexuální uvolněnost společnosti a ve srovnání s mateřskými zeměmi minimální konzervativnost ženského pohlaví. U nově příchozích hudebníků je charakteristická obrovská nevázanost, běžná je neoficiální<sup>129</sup> polygynie, přičemž v důsledku emoční preference jednoho či několika vztahů pociťují hudebníci nutnost utajení veškerých faktů ze svého soukromí. V případech v mateřských zemích ženatých hudebníků je tato skutečnost většinou zatajována; může dojít i k tomu, že se hudebník ožení a založí

rodinu též v Evropě a žije tak ve stavu nelegální bigamie. Problém bigamie či dokonce trigamie se vyskytuje i v relacích jednotlivých evropských států (např. ČR – Německo), kde je uskutečňována zejména za účelem získání povolení k trvalému pobytu.

Nutno poznamenat, že tento stav není zapříčiněn pouze vlivem evropského prostředí, ale též vlastní mentalitou andských hudebníků. V andských zemích je totiž značně rozšířen stereotyp tzv. *machisma*<sup>130</sup>, dochází zde k paradoxní situaci, kdy pod oficiálním povrchem přísné katolické morálky společnost toleruje sexuální nevázanost muže, jehož prestiž stoupá mimo jiné též úměrně s počtem sexuálních partnerek. Tato představa je andskými hudebníky přenášena do Evropy, kde prestižní postavení jedince v socioprofesní skupině určují obdobná kritéria. Předpokládám, že snaha vylepšit své prestižní postavení je rovněž jedním z faktorů, které vedou hudebníky k vyhledávání výrazně mladších partnerek, věkový rozdíl mnohdy činí 10 a více let (výjimečné nejsou ani ty případy, které by se podle právních norem ČR daly klasifikovat jako sexuální zneužívání nezletilé osoby).

Společenské tlaky uvnitř socioprofesní skupiny andských hudebníků vedou na druhou stranu také k zastírání a utajování těch faktů, které by mohly způsobit prestižní pokles jedince. V tomto kontextu je pravděpodobně nejcitlivějším problémem otázka homosexuality. Stejně jako v mateřských zemích je i v socioprofesní skupině andských hudebníků homosexualita tvrdě odsuzována, homosexuální osoby jsou postaveny na okraj společnosti a nezdědka vystaveny kritice a posměchu. Homosexuální hudebníci se proto svoji sexuální orientaci snaží zatajit, často se pod tlakem společenských sankcí brání přiznat ji i sami sobě. Jednou z cest jak kamuflovat skutečný stav věci může být i okázalé střídání partnerek či demonstrativní založení rodiny. Pokud homosexuální osoby naleznou v Evropě stálého partnera, pak se často od socioprofesní skupiny zcela izolují a přerušují veškerou komunikaci s ostatními andskými hudebníky.

Z mateřských zemí však není na území Evropy přenášen pouze koncept *machisma* a s ním spojená společensko-prestižní klasifikační kritéria, ale též takové projevy jako je např. milostná magie. Je zajímavé, že synkretické magické aktivity z mateřských zemí v evropském kontextu podléhají další synkrezi, čímž se mnohdy mění jak jejich vizuální podoba, tak také dochází k posunu jejich smyslu. Pro přilákání pozornosti opačného pohlaví andštití hudebníci využívají nejčastěji svého pro většinu Evropanů poměrně exotického zevnějšku, svoji atraktivnost někdy záměrně zvyšují užíváním péřových či korálkových<sup>131</sup> ozdob, v některých případech se hudebníci dokonce líčí. Zejména mezi nativními hudebníky a hudebníky pocházejícími z horských oblastí pak registrujeme skutečné projevy milostné magie. Jistý otavalský hudebník například tvrdí, že pomocí fotografie konkrétní osoby dokáže zajistit její lásku, existuje rovněž představa, že pokud hudebník vyrobí *quenu* a žena na ní začne hrát aniž by ji před tím omyla v alkoholu a obětovala alkohol zemi rozlitím do čtyř světových stran, pak se tato žena bezhlavě zamiluje do osoby, která nástroj vyrobila. V obou případech se evidentně jedná o projevy kontagiózní magie, u druhého příkladu bychom snad mohli uvažovat nad spojením magie kontagiózní a homeopatické (*quena* by v tomto případě mohla být vnímána jako falický symbol). V tomto smyslu hrají velkou důležitost vlasy (typická je představa nabytí moci nad osobou, jejíž vlasy máme k dispozici). Spíše do pověrečné oblasti lze pak zařadit nejrůznější sexuální zákazy, v tomto kontextu je zajímavá představa o schopnosti sexuální energie poskvřnit či negativně poznamenat určité předměty či prostory, hudebníci např. věří, že pokud dojde k sexuálnímu styku v automobilu, pak se tento automobil stává pro své uživatele nebezpečným, neboť v něm brzy dojde k autonehodě nebo se jinak vážně poškodí. Je nutné poznamenat, že někteří hudebníci využívají své exotičnosti a nevědomosti Evropanů, pod záminkou uskutečňování magických praktik pak může docházet k sexuálnímu zneužívání naivních evropských dívek.

Výše popsany stav sexuální hyperadaptace během dlouhodobého pobytu v evropském prostředí obvykle postupně zaniká. K celkovému zklidnění způsobu

života hudebníka přispívá zejména případné založení rodiny v Evropě, i v této situaci se však obě strany zpočátku střetávají s výraznými kulturními odlišnostmi a s rozdílným chápáním mnoha aspektů každodenního života. Hudebník obvykle pouze těžce přijímá emancipovanost ženy a v Evropě poměrně rovnocenný vztah partnerů v manželství, žena bývá naopak překvapena projevy výrazné mužské nadřazenosti. Problémy a nepochopení vyvolává potřeba hudebníka často se sdružovat s příslušníky socioprofesionální skupiny, což manželka obvykle interpretuje jako zanedbávání rodiny, v tomto kontextu bývá velmi ožehavým problémem požívání alkoholických nápojů ve společnosti ostatních hudebníků. Konfliktní situace zapříčiňuje např. i rozdílné pojetí kategorie času u hudebníků, kteří na rozdíl od Evropanů většinou chápou časové údaje pouze jako velmi přibližné (pokud hudebník např. slíbí příchod ve 20 hodin, pak obvykle nemá na mysli tuto konkrétní hodinu, ale celý zbytek večera po uvedené hodině). Podobných detailů a kulturně podmíněných odlišností bychom samozřejmě mohli nalézt nepřeberné množství.

Domnívám se, že pro vytvoření konkrétnější představy o analyzovaném fenoménu bude užitečné uvést několik vybraných aspektů, jimiž se vyznačuje založení rodiny andskými hudebníky na území ČR.

Rodina zpočátku zpravidla žije v bytě rodičů manželky, tzn. v uxoriokální postmaritální rezidenci, zejména v důsledku nedostatku finančních prostředků pro koupi vlastního bytu a v důsledku nutnosti finančního zázemí v případě selhání pracovních možností hudebníka (nemoc, absence funkčního hudebního souboru atd.) Uxorilokalita se tak dostává do rozporu s tím, jak je v andské společnosti tradičně chápáno postavení muže v rodině. Hudebníci tuto disproporci samozřejmě vnímají, často svůj pobyt v sídle rodiny chápou pouze jako dočasný a většinu volného času tráví ve společnosti svých kolegů. Pokud má hudební soubor k dispozici zkušebnu nebo pokud je několik jeho členů ubytováno společně, pak tyto prostory de facto přebírají funkci „mužského domu“, odkud hudebníci odcházejí k rodinám pouze z důvodu splnění nezbytných povinností.

Komunikačním jazykem v rodině je převážně španělština, přestože hudebníci zpravidla ovládají alespoň základy českého jazyka. (Je nutné poznamenat, že ženatí hudebníci díky nutné pravidelné komunikaci s českými mluvčími registrují v relativně krátké době poměrně značné jazykové zvýhodnění oproti hudebníkům, jejichž komunikační interakce se omezují většinou jen na ostatní členy souboru.) Děti jsou vychovávány nejčastěji dvojjazyčně s výraznou preferencí českého jazyka následkem toho, že z důvodů značného pracovního vytížení otce spočívá jejich výchova převážně na matce. Při volbě jména dítěte rodiče upřednostňují jména španělská či převzatá z jiných cizích jazyků (např. z angličtiny, italštiny, arabštiny atd.). Skrytou motivací tohoto jednání zřejmě je, jak několik respondentů též přiznalo, obava, že při volbě českého jména by potomek mohl být svým okolím zaměňován za Roma a mohl by se tak stříetávat se všemi negativními aspekty společenských předsudků a xenofobních představ, které jsou ve vztahu k tomuto etniku v české společnosti zakořeněny.

Rodina obvykle plánuje svou budoucí existenci na území ČR, návštěvy mateřských zemí jsou vzácné z důvodů finančních a z důvodů pracovní svázanosti s ČR, později též v důsledku nutnosti školní docházky dětí. Dalším faktorem jsou obavy hudebníků z reakce rodiny na sociální a materiální prostředí v mateřských zemích a obavy manželek ze změny chování hudebníků v důsledku působení odlišného sociopsychologického klimatu. V případech přesídlení rodiny hudebníka do mateřské země se zpravidla jedná o osoby vysokoškolsky vzdělané s dobrým socioekonomickým zázemím.

V intimním vztahu je od ženy vyžadována stoprocentní věrnost, případná manželova nevěra bývá tolerována. V některých případech může být kulturní adaptabilita manželky zneužívána v tom smyslu, že se hudebník, odvolávající se na svá kulturní specifika, dopouští v mateřských zemích společensky zcela nepřijatelného chování. Zpravidla platí, že se po uplynutí 2 – 4 let hyperadaptace - pokud během této etapy nedojde k rozpadu manželství - manželovo chování stabilizuje ve směru manželské fidelity. Zároveň dochází k citelnému posunu směrem k rovnováze ve vztahu muž – žena, kdy výrazná

mužská nadřazenost z mateřských zemí je působením okolního prostředí a vlastní rodinnou interakcí částečně eliminována<sup>132</sup>.

Zvykové tradice do rodiny přináší zpravidla manželka, roční zvykový cyklus je řízen českou kulturní tradicí. Výjimku tvoří případy, kdy několik spřátelených rodin oslavuje společně významné svátky výročního cyklu mateřských zemí. Při těchto příležitostech se však obvykle scházejí pouze hudebníci; oslavy pak bývají doprovázeny značnou konzumací alkoholu.

Hudebníci pocházející z horských oblastí, v mateřských zemích vychovávaní v prostředí synkretického katolicismu, se na území ČR mění v katolíky více méně latentní. Jejich katolicismus se navenek projevuje spíše v podobě pověrečného chování, které v důsledku střetu s evropským prostředím dále synkretizuje (např. při náhodném nálezů mince na ulici je podle respondentů potřebné na ni třikrát plivnout a třikrát se pokřížovat proti čarodějnictví, poté si ji ukládají do peněženky aby tam „přitahovala“ další peníze, pokládají-li klobouk, musí ho vždy položit dnem vzhůru, aby mu bylo „požehnáno“ a aby se dařily obchody atd.). Značně rozšířená je v tomto kontextu též víra v prorocké sny.

Závěrem je nutné podotknout, že založení rodiny pro hudebníky představuje další finanční tlak, v procesu přechodu motivace práce hudebníků z umělecko–prestižní k čistě ekonomické hraje tento faktor jednu z významných rolí.



## X. Vzájemné relace andských hudebníků a českého prostředí

V rámci České republiky se s andskými hudebníky a andskými hudebními soubory setkáváme již téměř 15 let. V průběhu takovéto dlouhodobé interakce s českým obyvatelstvem lze pozorovat postupnou názorovou krystalizaci ve vzájemném bilaterálním vztahu.

Zhruba do roku 1994 – 5 byli andští hudebníci přijímáni se značnou eufórií, byli považováni za vysoce atraktivní svou exotičností a na našem území dosud téměř neznámou hudbou. V této době se hudebníci setkávali s legislativními omezeními veřejných hudebních produkcí pouze výjimečně, ve většině českých měst a na mnohých kulturních akcích byli naopak vítáni, hudební soubor měl při pouličním vystoupení přítomno vždy nejméně 20 či více posluchačů. Přístup českého obyvatelstva se nejčastěji vyznačoval sympatiemi a zvědavým zájmem, xenofobní a rasisiticky podbarvené výpady proti andským hudebníkům se objevovaly pouze minimálně.

Od roku 1995 začal zájem českého obyvatelstva o andské hudebníky klesat nejprve ve velkých městech (zejména Praha, Brno), v průběhu roku 1996 se pokles zájmu přenesl rovněž do menších měst a na venkov. Hlavní příčinou tohoto jevu byla nasycenost českého hudebního trhu a zahlcení obyvatelstva všudypřítomností výše popsanými procesy zmnožených andských hudebních souborů. Svůj vliv měly též rostoucí antipatie vůči cizincům dlouhodobě usazeným na území ČR, v roce 1997 situaci navíc zhoršil citelný ekonomický propad ČR.

V současnosti jsou reakce českého obyvatelstva na andské hudebníky značně kontroverzní. Poměrně vysoká je frekvence výskytu projevů rasismu, andští hudebníci jsou považováni za nedůvěryhodné („...to jsou ti podvodníci z Václaváku...“<sup>133</sup>), v extrémních případech je na ně nahlíženo např. jako na potenciální překupníky omamných látek či teroristy (na vzniku a šíření těchto zavádějících představ mají lví podíl některé senzacechtivé články v bulvárním tisku). Postupně se snižující sociální prestiž celé socioprofesionální skupiny je přenášena i na ostatní osoby, s nimiž jsou andští hudebníci v bližším kontaktu,

zejména pak na jejich případné afinní příbuzenstvo v ČR. Tato společenská klasifikace se nemění ani v případě hudebníků ekonomicky a profesně etablovaných, kteří zastávají v české společnosti mnohdy vyšší socioekonomické postavení než je negativně hodnotící české okolí.

Všeobecná neznalost místa původu způsobuje značné zkreslení představ o životě andských hudebníků, kdy se někteří čeští respondenti pozastavují i nad v evropském kontextu tak přirozenými fakty jako je gramotnost či užívání příboru při stolování. Snahy o geografické zařazení hudebníků variují od území Irska, Bulharska, Severní Ameriky<sup>134</sup> po Mexiko, často jsou andští hudebníci zaměňováni za Romy (v jejichž komunitě se mimo jiné těší značné oblibě, je nutné poznamenat, že Romové jsou ve vztahu k andským hudebníkům daleko tolerantnější a mnohem méně zatíženi rasovými předsudky než české obyvatelstvo). Běžné je též všeobecné označování všech andských hudebníků obecně za Peruánce, řidčeji pak za Bolívijce, přičemž v mnoha případech chybí vlastní povědomost o geografické lokalizaci těchto zemí.

V současné době musíme bohužel konstatovat, že pouze menšina českého obyvatelstva není ve vztahu k andským hudebníkům zatížena xenofobními a rasisticky podbarvenými předsudky. Tito lidé pro andské hudebníky mnohdy představují výraznou existenční i emocionální oporu, zvláště pokud se jedná o afinní příbuzenstvo andských hudebníků trvale usazených v Čechách, které mnohdy „adoptuje“ jednotlivce či celý soubor a částečně tak nahrazuje rodinné zázemí mateřských zemí. Mezi spřízněné osoby patří též někteří čeští hudebníci, oceňující profesionální kvality andských souborů, a většina osob, které se dostaly s andskými hudebníky do bližšího, osobního či pracovního kontaktu. Existuje rovněž skupina zanícených příznivců, kteří z nejrůznějších důvodů andské hudebníky přímo vyhledávají a snaží se s nimi navázat kontakt. Jde většinou o jednu či několik hudebníkům důvěrně známých osob, zdržujících se v obvyklých místech veřejných hudebních produkcí souborů. Je zajímavé, že tito lidé se hudebníkům často svěřují se svými osobními problémy, které se jinak verbálně ventilovat ostýchají.

Celkově lze shrnout, že vztah českého obyvatelstva k andským hudebníkům přímo závisí na míře jejich poznání a na množství zkušeností ze vzájemné interakce. Osoby, které se s andskými hudebníky blíže nesetkaly a kterým chybí základní povědomost o mateřských zemích, zpravidla pociťují značnou nedůvěru, jejich vztah je nejvíce poznamenán nejrůznějšími společenskými předsudky. Naopak osoby, jež se dostaly s andskými hudebníky do bližšího kontaktu a tak měly možnost je důkladněji poznat, z drtivé většiny nejsou ovlivněny xenofobními představami a andské hudebníky neposuzují skrze roušku společenských předsudků, ale pouze podle personálních kvalit jednotlivců.

Během dlouhodobé permanence andských hudebníků na území ČR se zároveň vyvíjí jejich vztah a přístup k českému obyvatelstvu. Hudebníci, kteří všeobecně charakterizují Evropany jako chladné a odtažité, rozlišují několik typů evropského obyvatelstva, kdy ve státech jižní Evropy (Itálie, Španělsko, Portugalsko) se mentální klima přibližuje mentálnímu klimatu mateřských zemí, s postupem na sever pak obyvatelstvo „chladne“, je individualističtější a emočně uzavřenější. České obyvatelstvo je v tomto smyslu zařazováno přibližně do středové oblasti pomyslného žebříčku, kdy respondenti tvrdí, že „...vy (Češi) nejste jako Němci nebo Švýcaři, vy si alespoň najdete čas jít s kamarády na pivo...“<sup>135</sup>. Relativně klidnější a méně temperamentní vystupování české populace bývá však kladně hodnoceno např. ve srovnání s obyvateli zemí bývalé Jugoslávie. Hudebníci samozřejmě pociťují též posuny v přístupu českého obyvatelstva k sobě, v tomto kontextu je politováníhodné, že vzájemný respekt, který ve vztahu obou skupin v prvních letech působení andských hudebníků v ČR převládal, se v současné době již téměř naprosto vytratil.

Hudebníci, trvale usazení na území ČR, považují místo svého stálého bydliště za základnu pro jednotlivé jedno či několikadenní výjezdy, jeho geografické umístění do značné míry určuje, které regiony hudebníci navštěvují (např. podle nepsané dohody hudebníkům usazeným v Brně „náleží“ převážná část „lidových slavností“ na Moravě, hudebníci usazení v Praze mají naopak vyhrazeny „lidové slavnosti“ v Čechách.) V současnosti nacházíme 3 nejvýraznější ohniska usídlení andských hudebníků v ČR: Praha, Brno a Kladno (zde se jedná o skupinu

převážně bolívijských hudebníků). K dalším sídelním městům pak patří např. Ostrava, Pardubice, Liberec, Plzeň aj. Jednotliví hudebníci žijí buď separátně (v případě založení rodin převážně v uxorilokální postmaritální rezidenci), nebo je otázka ubytování řešena pronájmem či koupí bytu pro celý hudební soubor (zejména v případech, kdy soubor formují vzájemně příbuzné osoby).

Fakticky se andští hudebníci do české společnosti začleňují v případě založení rodiny na území ČR. To s sebou přináší nejen vstup hudebníka do této primární skupiny tvořené nejbližším afinním příbuzenstvím; jedinec se rovněž stává součástí neformální skupiny přátel svých příbuzných. Po určité době dochází dokonce ke vzniku pocitů sebeidentifikace s lokální skupinou bydliště a to jak v kontextu blízkého okolí, tak i v rámci velké skupiny obyvatel konkrétního města. Sebeidentifikace s českou společností se v některých případech může stát tak silnou, že se jedinec rozhodne zažádat o udělení českého občanství. V této situaci je zajímavé, že takovéto specifické povědomí sounáležitosti s českým obyvatelstvem bývá poměrně intenzivně pociťováno např. při komunikaci s andskými hudebníky trvale usídlenými na území jiných evropských států (v jejichž rámci tento sebeidentifikační princip funguje obdobným způsobem). Další příležitost pro projevy „nové“ autoidentifikace poskytují např. nejrůznější sportovní klání, zejména pak fotbalové zápasy, kdy hudebníci často podporují česká mužstva.

Při více méně permanentní interakci andských hudebníků s českým prostředím sami postupně podléhají jeho vlivům, což se projevuje prakticky ve všech sférách každodenního života. Je ovlivněn týdenní a denní rytmus, stravovací a stolovací zvyklosti, kultura odívání aj. Úhlu pohledu českého majoritního etnika podléhá např. i názor hudebníků na ostatní národnostní menšiny na území ČR, který se stává převážně negativním pro národnosti východní Evropy, arabských zemí a pro romské etnikum.

Pravděpodobně nejmarkantnější je působení českého jazyka na slovní zásobu a vyjadřování hudebníků ve španělštině. Vzhledem k tomu, že většina hudebníků trvale usazených na území ČR poměrně slušně zvládá alespoň základy českého

jazyka, dochází při jejich vzájemné komunikaci ve španělštině ke vsouvání některých českých výrazů. Jedná se buď o výrazy, které nemají ve španělštině přesný ekvivalent, nebo jde o vyjádření v češtině kratší a úspornější; rovněž to mohou být slova, která při časté komunikaci hudebníka s českými mluvčími přešla do jeho jazykového úzu a automaticky jsou pak užívána také ve španělské komunikaci. Pro ilustraci uvádím několik příkladů takto modifikovaných španělsko-českých vět: „Tráeme mi živnostenský list“, „Me fui a la pošta“, „Te espero en la nádraží“, „Vamos a la hospoda“, „Hele, dónde compramos la zelenina“<sup>136</sup> aj. Je pozoruhodné, že do slovní zásoby některých hudebníků pronikla dokonce též čeká slovně-parazitální výplň „vole“, která bývá rovněž vsouvána do španělské komunikace.

České kulturní prostředí ovlivňuje také roční zvykový cyklus, a to nejvýrazněji u v Čechách ženatých hudebníků. Oslavy významných kalendářních svátků probíhají z větší části v duchu české kulturní tradice, pouze výjimečně hudebník důsledně dodržuje výroční zvyky a obyčeje mateřských zemí. Pro většinu hudebníků je tak např. štědrý den a oslava Vánoc vůbec spojena s 24. prosincem<sup>137</sup>, mnozí hudebníci rovněž přijali nejrozšířenější české vánoční pokrmy (zaznamenala jsem dokonce případ, kdy se u hudebníků dlouhodobě usazených v ČR, kteří zde ale nezaložili rodinu, každoroční společná příprava pokrmu z kapra a jeho konzumace stala nejdůležitější součástí oslavy Vánoc). Česká kulturní tradice zasahuje rovněž do oslav Velikonoc, kdy hudebníci s nadšením přijímají zejména zvyk pomlázkových obchůzek.

Závěrem můžeme konstatovat, že přes všechny legislativní, společenské a ekonomické tlaky se většina hudebníků trvale usazených v ČR zde cítí poměrně spokojena. Přestože v současnosti dochází k častým sezónním pracovním výjezdům do států jižní a jihovýchodní Evropy, jedinci, kteří v ČR založili rodinu, neuvažují o trvalém přesídlení. Se vstupem do Evropské Unie se otevřely nové možnosti uplatnění; hudebníci v ČR ženatí tak budou pravděpodobně nadále vyhledávat sezónní pracovní příležitosti v zahraničí, hudebníci svobodní se z finančních důvodů přesídlí do ekonomicky lukrativních zemí Evropy. U většiny v ČR ženatých jednotlivců lze pak očekávat postupné získání českého občanství.

## XI. Andštití hudebníci na severoamerickém kontinentu

Problematika andských hudebníků v Severní Americe vykazuje jak řadu podobností s fenoménem andských hudebníků v Evropě a v ČR, tak také množství odlišností, které jsou dány zejména geografickou polohou severoamerického kontinentu, jeho kulturně historickou tradicí a specifickými vztahy mezi anglosaskou a hispánskou Amerikou..

Mezi státy Severní Ameriky (zejména USA) a latinskoamerickými zeměmi se v posledních zhruba 150 letech vyvinul zvláštní vztah, ne nepodobný relaci bývalých koloniálních mocností a jejich držav. Formální politická nezávislost nově ustavených latinskoamerických států v první polovině 19. století byla brzy vystřídána závislostí ekonomickou, a to zejména na USA<sup>138</sup>. Přírodní bohatství Latinské Ameriky se dostalo pod kontrolu cizích, především angloamerických koncernů, které profitovaly na politické labilitě, ekonomické slabosti a levné pracovní síle latinskoamerických zemí. Neokoloniální politika Spojených států tak ekonomicky utvrdila historické a kulturní rozdělení amerických kontinentů na dvě do značné míry antagonistické sféry – bohatý „anglosaský“ sever a chudý „hispánský“ jih, přičemž dělicí linii obou v mnohých aspektech zcela odlišných světů tvoří severní hranice Mexika. Ve druhé polovině 20. století se tak bohatý severní soused přirozeně stal lákadlem a cílem ekonomické migrace mnohých Latinoameričanů.

Právě geografická dostupnost Severní Ameriky vede k jevu, který se v kontextu latinskoamerického vystěhovalectví na jiných kontinentech vyskytuje v daleko menší míře, a tím je přesídlování celých příbuzenských skupin. Jedná se o proces postupný, kdy nejčastěji jeden nebo dva členové příbuzenské skupiny (zpravidla nejstarší sourozenci mužského pohlaví) odejdou do Severní Ameriky za prací. Velmi často dochází ke sňatku se severoamerickým občanem a k zajištění trvalého pobytu, popř. občanství (obzvláště v období studené války nebyl severoamerický kontinent tolik legislativně uzavřený jako v současnosti, zejména pro uprchlíky z komunistických zemí, zejména z Kuby, byly připraveny slušné podmínky pro získání politického azylu, existovaly rovněž masivní

kampaně za Reaganovy vlády, kdy bylo uprchlíkům hromadně udělováno americké občanství). Tito lidé pak tvoří základnu pro příchod dalších blízkých či vzdálenějších příbuzných, kterým zajišťují pobyt. Často tak dochází ke vzniku celých rozšířených rodově spřízněných komunit, které se na jednu stranu snaží asimilovat s okolním anglosaským prostředím, na druhou stranu si ale udržují prvky typické pro hispánskou identitu. V Severní Americe se tak vlivem přistěhovalectví tvoří celé kulturně i jazykově hispánské oblasti, jakou je například Kalifornie (přistěhovalectví z Mexika) či Florida (s převážným přistěhovalectvím z Kuby).

Vlastní problematika andských hudebníků na severoamerickém kontinentu je ovlivňována jak výše uvedenými aspekty, tak také některými zcela specifickými faktory. Průnik andské hudby do Severní Ameriky je spojen s příchodem prvních přistěhovalců z andských zemí, andské pouliční hudební soubory, takové, jaké jsou známy z kontextu Evropy, se ale v Severní Americe objevují teprve v polovině 80. let (ve srovnání s Evropou je zajímavé, že do Severní Ameriky míří andští hudebníci o několik let později, toto mírné opoždění vůči Evropě dále registrujeme rovněž u některých dalších aspektů problematiky). Dalším rozdílem ve srovnání s Evropou je fakt, že hlavním hnacím motorem odchodu hudebníků do Severní Ameriky je v první řadě motivace ekonomická, motivace umělecko prestižní, pokud jí sami hudebníci zmiňují, hraje jen minimální úlohu, většinou však žádnou důležitost nemá. Z tohoto faktu vychází rovněž převážně komerční zaměření andských souborů a (bohužel) také kvalita produkované hudby a hudebních nosičů. Stejně jako v Evropě, v druhé polovině 90. let se i na severoamerickém kontinentu začíná ve velké míře užívat hudební aparatura spolu s elektronickými efekty. Soubory se štěpí na menší entity, osamostatňují se hudebníci vystupující s pomocí playbacku. Ke konci 90. let se pak často upouští od vlastní andské hudby, kterou nahrazují komerčně úspěšné melodie interpretované andskými hudebními nástroji.

Mezi první působiště andských hudebníků v Severní Americe patřila stejně jako v Evropě velká města. Zatímco však v Evropě hudebníci vyhledávají jako svá působiště jejich historická centra a do center komerčních jsou vytlačováni

postupně legislativními omezeními, v Severní Americe se andštití hudebníci zaměřují především na centra komerční (což je mnohdy důsledkem toho, že ve velkých severoamerických městech historické centrum v evropském slova smyslu v podstatě neexistuje, společenský střed města pak bývá značně komercializován.) Oblíbené je vystupování ve velkoplošných nákupních střediscích *shopping malls*. Období úspěšného působení andských souborů ve velkých městech bývá zhruba 3 - 5 let. Po této době zpravidla nastává pokles zájmu posluchačů spojený s poklesem výnosů hudebních produkcí, zároveň se začínají objevovat legislativní omezení, vykazující hudebníky pouze do jim určených oblastí. Tato fáze vývoje fenoménu se datuje do přelomu 80. a 90. let, přičemž registrujeme jistou rozkolísanost; v některých regionech Spojených států (jedná se zejména o velká města jako je New York, Philadelphia, Chicago, Houston, Los Angeles, Seattle aj.) jev kulminuje již na konci 80. let, na většině území Kanady se těšily andské hudební soubory značné oblibě ještě v první polovině 90. let (což je způsobeno jedinečnou geografii a relativní nedostupností této země). Stejně jako v Evropě, i v Severní Americe se andštití hudebníci následně snaží najít uplatnění v menších městech a na nejrůznějších obchodních akcích či lidových slavnostech, zajímavá je rovněž účast andských hudebníků na tzv. *farmer's markets*<sup>139</sup> a *pow-wow*<sup>140</sup>. Na rozdíl od Evropy v Severní Americe především díky nesmírné rozloze kontinentu není tato fáze vývoje činnosti andských hudebníků dosud ukončena.

V současné době andštití hudebníci nacházejí pracovní příležitosti ve velkých městech jen velmi obtížně. Nově příchozí mají možnost pracovat pouze na příležitostných jednorázových sezónních akcích, pokud ovšem nejsou obsazeny soubory, v daných oblastech trvale usazenými. Typickou situaci andských hudebníků ve velkých severoamerických městech může demonstrovat kanadský Vancouver. V létě 2002 zde bylo trvale usazeno 6 hudebních entit (jedná se o hudební soubory, ale především o samostatné hudebníky, kteří často zvou další kolegy z různých částí světa – i z Evropy - za prací). Ve Vancouveru se postupem času aktivity hudebníků přesunuly z centra města do dvou center komerčních (Stanley Park a North Vancouver Mall). Často zde dochází k situaci,



kdy je pro andské hudebníky vyhrazena jediná plocha, na níž se musí soubory či jednotliví hudebníci střídat zhruba po jedné hodině hudební produkce. Mnozí hudebníci tak v průběhu svého pracovního dne vystřídají několik stanovišť, přičemž se při případné nerentabilitě své produkce v komerčním centru snaží dohnat ušlý zisk hraním ve stanicích místní hromadné dopravy. Pokud vezmeme v úvahu, že většina z hudebníků užívá při hře aparaturu, jejíž instalace, demontáž a transport jsou časově a fyzicky dosti náročné, pak nepřekvapí, že mnozí tak věnují daleko více času a energie na fyzický přesun a manipulaci se svým vybavením, než na vlastní hudební produkci. Zůstává otázkou, jak dlouho se při klesající rentabilitě svých vystoupení budou hudebníci ve Vancouveru této činnosti věnovat.

Když se hudebník usazený ve velké severoamerické metropoli rozhodne hledat uplatnění mimo město, pak nejčastěji směřuje na významné sezónní akce či na nejrůznější akce regionálního charakteru. Pokud si zvolíme za modelový příklad oblast kanadské Britské Kolumbie a Alerty (které představují spolu s Ontariem a Quebecem oblasti pro aktivity andských hudebníků dosud atraktivní), pak můžeme pro pracovní program hudebníků vytvořit následující schéma: v celé oblasti najdeme 3 důležitá města, Vancouver, Calgary a Edmonton. Jak je výše uvedeno, hudební trh v oblasti Vancouveru a okolí je již nasycen, Vancouver tudíž není pro činnost andských hudebníků atraktivní; navíc zde nejsou pořádány významnější sezónní akce. V letním období tak někteří hudebníci z Vancouveru působí na menších akcích (*farmer's markets, pow-wow*) v rámci Britské Kolumbie, na začátku července se pak často přesouvají do Calgary v sousední Albertě, kde je pořádáno *Stampede*, slavnost významná v celokanadském kontextu. Zde se však mnohdy setkávají s hudebníky, kteří jsou usazeni přímo v Calgary či Edmontonu, nebo přicestovali ze sousedních kanadských teritorií. Výnosy hudební produkce na této akci, ač byly ještě na počátku 90. let značné, v posledních několika letech výrazně poklesly, což je způsobeno jak nasycováním se hudebního trhu a klesáním rentability prodeje hudebních nosičů, tak také množstvím hudebníků, snažících se zde najít uplatnění. Na poč. 90. let vystupoval na *Stampede* stabilně jeden andský soubor, v létě 2002 působilo

v centru Calgary pouze na centrální ulici pět andských hudebních entit (již nelze hovořit o souborech, ve třech případech hráli 2 –3 hudebníci s doprovodem playbacku, zbytek tvořili sólisté), rozestavených ve zhruba 100 metrových rozestupech, a dva prodejci andské rukodělné tvorby. Za zmínku stojí to, že od roku 2003 se pořadatelé akce rozhodli omezit počet andských souborů, na *Stampede* mohou nadále účinkovat pouze hudebníci se stálým pobytem v Calgary. Po skončení *Stampede* se většina hudebníků zaměřuje na drobné regionální akce v kontextu Alberta; z nich nejvýznamnější je *farmer's market* v Red Deer (město na zhruba poloviční vzdálenosti mezi Calgary a Edmontonem), kde spolu konkurenční soubory často soupeří o plochu určenou pro hudební produkce. Posléze se hudebníci přesouvají do Edmontonu, kde je na počátku srpna pořádán multikulturní festival *Heritage* a následně pak v druhé půli měsíce *Fringe Theatre Festival*. Na všech těchto akcích se v podstatě opakuje situace obdobná *Stampede*. Dochází tak k tomu, že omezená skupina několika hudebníků na sebe neustále naráží a vzájemně si konkuruje na několika významných akcích v rámci dvou sousedních kanadských teritorií. Toto stálé soupeření s sebou nezřídka nese vznik nejrůznějších osobních antipatií a averzí, vzhledem k obrovským vzdálenostem mezi centry jednotlivých teritorií na kanadském území je však hledání uplatnění ve vzdálenějších oblastech pro většinu hudebníků z finančních i jiných důvodů pouze obtížně představitelné (pouhý přejezd mezi Vancouverem a Calgary představuje více než 24 hodin jízdy automobilem).

Kromě výše zmíněných alternativ existuje pro andské hudebníky jen málo dalších možností uplatnění. Ve srovnání s Evropou se andským hudebníkům častěji nabízí účinkování na různých soukromých oslavách, jedná se zpravidla o práci za předem domluvený honorář s možností omezeného prodeje hudebních nosičů. Pokud ale hudebníci nemají jistotu stálého účinkování na každoročně konaných soukromých akcích, pak se nemohou na tuto možnost při přípravě svého sezónního itineráře spoléhat; jedná se v podstatě o čistě náhodné pracovní nabídky s různým finančním ohodnocením.

Zimní sezóna je pro andské hudebníky na území Kanady dosti komplikovaná zejména kvůli klimatickým podmínkám a z nich vyplývajícím problematickým přesunům do vzdálenějších oblastí působení. Hudebníci nejčastěji zůstávají v místech svého trvalého pobytu, jejich pracovní aktivity se soustředí na krytá nákupní střediska. Mnozí na zimu odjíždějí do mateřských zemí. (Je nutno podotknout, že v jiných částech severoamerického kontinentu je situace odlišná, zejména v jižních státech, jako je Florida, Kalifornie, Texas atd., nastává pro hudebníky hlavní sezónní období právě v zimě. Migrace hudebníků za prací v rámci celé plochy Severní Ameriky však nebývají příliš časté.)

Pracovní organizace andských souborů na severoamerickém kontinentu se příliš neodlišuje od organizace práce andských hudebníků v Evropě. Rok je rozdělen na dvě hlavní sezónní období – delší letní (květen – srpen) a kratší zimní (listopad, prosinec). Období leden – březen, duben bývá věnováno odpočinku, návštěvě mateřských zemí či přípravě hudebních produkcí. V letním období hudebníci vystupují nejčastěji pod širým nebem, v zimě se přesouvají do krytých nákupních středisek a komerčních center, mimo sezónu bývají obě možnosti kombinovány. Pracovní týden hudebníka začíná nejčastěji čtvrtkem a končí nedělí, od pondělka do středy hudebníci odpočívají nebo vyřizují administrativní záležitosti spojené s hudební produkcí. Stále častější výjimku tvoří ti hudebníci, kteří se přestali plně věnovat hudbě a našli si stálé zaměstnání; ti pak hudbu chápou pouze jako vedlejší výdělečnou činnost, kterou provozují o víkendech či o dovolené. Je nutné podotknout, že hudebníků takového typu v Severní Americe neustále přibývá.

Na rozdíl od Evropy, kam v období vzniku fenoménu pouličních andských souborů přicházejí nejprve hudebníci profesionální a andská hudba teprve postupem času prochází procesem amaterizace, na severoamerický kontinent odchází od začátku daleko širší spektrum hudebníků. Pokud zde najdeme hudebníky profesionální, pak to jsou zpravidla lidé, kteří nejprve působili v Evropě, pouze výjimečně dochází k tomu, že celý profesionální hudební soubor odejde z mateřské země přímo do Severní Ameriky. Andští hudebníci se zde rekrutují daleko častěji z řad uprchlíků, kteří andské země opouštějí z důvodů

ekonomických, politických nebo jiných a z nedostatku kvalifikace či z důvodu jazykové bariéry je pro ně hledání jiného pracovního uplatnění poněkud problematické (za zmínku stojí i to, že mezi andskými hudebníky najdeme i některé dosud aktivní přívržence maoistických organizací<sup>141</sup>).

Na počátku 90. let, kdy dosahují andští hudebníci v Severní Americe nejvyšších výdělků, se objevuje další fenomén, který je v evropském kontextu méně četný a vyskytuje se v odlišné podobě, totiž cílený „dovoz“ hudebníků za účelem výdělku. Zprostředkovatel a zároveň podnikatel tak zajistí roční či sezónní pracovní program pro andský hudební soubor a nabídne lukrativní pracovní uplatnění hudebníkům v mateřských zemích. Ti si financují cestu a pobyt v Severní Americe sami, při své hudební produkci distribuují nosiče náležející zprostředkovateli. Ten veškerou tržbu přerozdělí a z utržených peněz vyplatí hudebníkům mzdu. Často jeden zprostředkovatel takto zaměstnává několik hudebních souborů, jeho zisky samozřejmě několikanásobně převyšují finanční ohodnocení hudebníků. V tomto kontextu nepřekvapuje, že hudebníci výše popsaným systémem pracují zpravidla jednu sezónu, poté odcházejí zpět do mateřských zemí. Mnozí z nich se však na následující sezónní období do Severní Ameriky vracejí, nikoli však v roli zaměstnanců, ale se svými vlastními samostatně fungujícími hudebními tělesy. Počet andských hudebníků na severoamerickém kontinentu by tak teoreticky začal narůstat geometrickou řadou, tento trend je však výrazně brzděn legislativními omezeními ze strany imigračních úřadů USA a Kanady. Toto „překupnictví s hudebníky“ může být chápáno rovněž jako jeden z průvodních projevů silné komercializace andské hudby v Severní Americe; hudebník přestává být chápán jako neopakovatelná umělecká osobnost a je na něj, stejně jako na andskou hudbu, nahlíženo hlavně jako na lukrativní dovozní artikl.

Další výrazné rozdíly mezi problematikou andských hudebníků v Evropě a na severoamerickém kontinentu vyplývají ze samotné zeměpisné a kulturně historické charakteristiky Severní Ameriky. Nesmírná geografická rozloha kontinentu způsobuje, že socioprofesní skupina andských hudebníků zde vykazuje daleko menší soudržnost než v Evropě. Poměrně koherentní celky tvoří

socioprofesionální skupiny andských hudebníků v rámci jednotlivých významných sídel či regionů, pravidelný fyzický kontakt hudebníků z různých oblastí je však z důvodu velké vzdálenosti prakticky nemožný. Nicméně i v kontextu jednotlivých měst je socioprofesionální skupina andských hudebníků ve srovnání s Evropou nestálá, zejména v současnosti totiž hudebníci stále častěji hledají jiná pracovní uplatnění, s nástupem do zaměstnání tak musejí často změnit bydliště a odstěhovat se do mnohdy značně vzdálených míst od svého původního působiště. I v případě, že se nadále věnují hudbě jako vedlejší výdělečné činnosti, vztah k socioprofesionální skupině slábne. Daleko silnější zázemí tak nacházejí hudebníci v okruhu rodiny či příbuzných žijících v Severní Americe. Jak již bylo řečeno, nezřídka dochází z iniciativy hudebníka k přesídlení velké části jeho příbuzenské skupiny na severoamerický kontinent. Oproti Evropě představuje tento fakt poměrně markantní rozdíl. V Evropě sice často nacházíme skupiny sourozenců či bratranců, jedná se však o osoby rodově spřízněné v jedné generaci, příchod rodičů, prarodičů či jiných příbuzných bývá vzácností. Naproti tomu na severoamerickém kontinentu se usazují velké příbuzenské skupiny v rámci několika generací (děti, rodiče, prarodiče, často též další afinní příbuzenstvo). Pokud do Severní Ameriky odchází a funguje zde celý hudební soubor (k čemuž dochází v současnosti jen velice zřídka), pak hudebníci mohou dočasně nacházet zázemí i v rámci souboru; interpersonální tenze způsobené existenčními imperativy však obvykle vedou k jeho relativně brzkému rozpadu či rozčlenění.

Jednotlivci, trvale usazení na severoamerickém kontinentu, se na druhou stranu snaží asimilovat do severoamerické společnosti, což s sebou nese v první řadě nutnost překonání jazykové a kulturní bariéry. Mnozí hudebníci tak považují dobré zvládnutí angličtiny nejen za životně důležité, ale především za znak jisté společenské prestiže (o čemž svědčí i fakt, že pokud chtějí vyjádřit své pochybnosti o intelektuálních kvalitách a schopnostech některého ze svých kolegů, pak velmi často narážejí na jeho špatnou znalost angličtiny, ať jde o gramatické chyby nebo jen o výraznější akcent). Do chování hudebníků se tak často bezděky promítají některé prvky skryté kulturní segregace severoamerické

společnosti; již sama špatná znalost angličtiny totiž jedince v očích „většinové anglosaské společnosti“ staví na nižší stupeň společenského žebříčku, pokud se k jazykové odlišnosti připojí i odlišnost fyzická, pak je pomyslný společenský propad ještě prudší. Pokud hudebník založí v Severní Americe rodinu a oba partneři pocházejí z andských zemí nebo z jiných částí Latinské Ameriky, výchova dětí probíhá obvykle bilingvně (španělština – angličtina). V případě bilingvních kečujsko či aymarsko-španělských rodičů nebývá nativní jazyk<sup>142</sup> potomkům předáván, u dětí je i jeho pouhá pasivní znalost výjimečná. Pokud se ale jedná o smíšené manželství, pak bývají děti vychovávány pouze v angličtině, buď proto, že se na výchově podílí hlavně matka, jíž často znalost španělštiny chybí, nebo proto, že oba rodiče mají zájem na co nejefektivnější začlenění dětí do severoamerické společnosti (čímž opět podvědomě přijímají další rys severoamerické společnosti – jazykovou uzavřenost, na rozdíl od Evropy, kde je běžným trendem učit děti více jazykům a kde by rodiče bilingvnost potomka spíše uvítali).

Stejně jako v Evropě, i v severoamerickém kontextu zažívají andští hudebníci brzy po svém příjezdu silný kulturní šok. Již při prvních interakcích se svým okolím je konfrontována představa, jakou si o severoamerické společnosti hudebníci vytvořili, s poněkud odlišnou realitou. S jistou mírou zobecnění a zjednodušení je v andských zemích na severoamerické anglosaské státy nahlíženo jako na země pohádkově bohaté, slibující jistotu materiálního dostatku, severoamerická společnost je pak považována za vnitřně demokratickou, tolerantní, ale mravně rozvolněnou. Severní Amerika bývá na jednu stranu označována za despotického uzurpátora, na severoameričany je nahlíženo s despektem jako na *gringos*<sup>143</sup>, na druhou stranu je však snem značné části obyvatel Andských zemí do Severní Ameriky odejít za prací či tam trvale přesídlit.

Brzy po svém příjezdu se však hudebníci setkávají s otevřenými projevy chudoby, propagandistický obraz prosperujících metropolí a úspěšné sebevědomé populace je konfrontován s realitou zdevastovaných černošských ghett osídlených prakticky zcela bezprávným barevným obyvatelstvem. Demokratická,

tolerantní a otevřená společnost, jak bývá Severní Amerika prezentována, se ve skutečnosti mění na společnost silně hierarchizovanou a do značné míry šovinistickou, v níž funguje princip kulturněspolečenské segregace. Hudebníci zjišťují, že hlavní prioritou severoamerické společnosti není na rozdíl od Latinské Ameriky rodina a její zajištění a růst, ale individuální úspěch a prestiž, posuzované téměř výhradně hmotnými měřítky. Důležitost, kladená na dojem úspěšnosti, hodnocený v první řadě podle vnějšího, vzhledového aspektu osobnosti, vede mnohé hudebníky ke snaze se co nejvíce fyzicky přiblížit momentálně preferovanému ideálnímu typu, což vede ke změně oblékání, úpravy vlasů, v extrémních případech též k podstoupení nejrůznějších obličejových plastických operací (nejčastěji se jedná o úpravu mandlovitého tvaru očí, zploštění lícních kostí či vyrovnání klenby nosní chrupavky).

Tato snaha o asimilaci ovlivnila rovněž podobu hudebních produkcí andských souborů. Přestože v prvních letech působení andských hudebníků na severoamerickém kontinentu měla jejich pouliční vystoupení stejnou formu jako v mateřských zemích či v Evropě (tzn. hudebníci užívali tradiční andský lidový oděv nebo jeho napodobeniny, hudební produkce byla převážně akustická a provázená tancem), poměrně brzy se tento způsob projevu vytrácí a hudebníci dávají přednost civilnímu oděvu a vystupování. Rovněž styl andské hudby se mění, k této změně sice dochází ve srovnání s Evropou později (zhruba v polovině 90. let), neboť v Severní Americe trvá déle proces vyčerpání celé plochy kontinentu, zato se však jedná o změnu markantněji komercializační, se záměrem pokud možno co nejvíce přiblížit andskou hudbu severoamerickému posluchači a zároveň potenciálnímu zákazníkovi (čímž se bohužel z andské hudby často vytrácí přirozená rytmičnost a nástrojová bohatost).

Podobně jako v evropském kontextu, také v Severní Americe značná část hudebníků po překonání počátečního kulturního šoku začíná nazírat severoamerickou společnost značně kriticky. Přes trvajících snahu o vnější asimilaci se postupně objevují prvky revitalizace vlastních, v některých aspektech dokonce i v mateřské zemi potlačovaných kulturních zvyklostí. Přestože se hudebníci již striktně distancují od obyvatelstva mateřských zemí,

začínají se – i když mnohdy spíše demonstrativně - navracet k vybraným prvkům nativní kultury, které dříve často sami odmítali. Tak se mnozí z nich, pocházející z monolingvního hispanofonního prostředí, obracejí k alespoň pasivnímu studiu kečujštiny či aymarštiny, jsou pořádány rodinné oslavy v době konání významných svátků v mateřských zemích, připravují se typické andské pokrmy (*chuño*, *koka* nebo *chicha*<sup>144</sup> bývají konzumovány i hudebníky, kteří pocházejí z městského kreolského prostředí a předložení těchto potravin by v mateřských zemích považovali za společenskou degradaci). Tato skupina hudebníků, navenek plně asimilovaná do severoamerické společnosti, se v okruhu přátel nevyhýbá její ostré kritice. V odstupu několika let od příchodu do Severní Ameriky tak bývají vynakládány poměrně značné finanční částky na každoroční návštěvu mateřských zemí. Na rozdíl od Evropy tak v rámci severoamerického kontinentu pouze velice zřídka dochází k bližší osobní identifikaci jedince s jeho novým působištěm, dominantní v tomto smyslu zůstává pocit sounáležitosti s mateřskými zeměmi.

Tento v kontextu Evropy a Severní Ameriky odlišný přístup k novému působišti je pozoruhodný. Většina hudebníků dlouhodobě působících v Evropě se zde cítí být poměrně spokojena, přestože pravidelně navštěvují své mateřské země, rozhodně se nejedná o návštěvy tak časté, jako je tomu v případě hudebníků sídlících v Severní Americe. Jako jedno z vysvětlení se přirozeně nabízí větší geografická dostupnost andských zemí ze severoamerického kontinentu, domnívám se však, že tento faktor nehraje rozhodující roli. S jevem, výše popsaným jako revitalizace některých prvků nativní kultury, se totiž v Evropě rovněž setkáváme v daleko menší míře. Socioprofesionální skupina andských hudebníků je zde sice koherentní, hudebníci udržují poměrně intenzivní kontakt, nicméně k uvědomělé sebeidentifikaci a návratu k nativní kultuře mateřských zemí dochází jen velmi zřídka. Zdá se, že prostředí Severní Ameriky poskytuje daleko příznivější podmínky pro zachování kulturních specifik příchozí skupiny, než je tomu v Evropě. Tak se dostáváme do zdánlivého rozporu se všeobecně rozšířenou teorií „tavícího kelímku“, stírajícího národnostní a kulturní rozdílnosti mezi imigranty. (Musíme si však



uvědomit, že k výše popsaným jevům dochází zpravidla u první generace příchodců, jejich potomci, vychovávaní v prostředí Severní Ameriky, zpravidla podléhají kulturní asimilaci.)

Domnívám se, že existují dvě hlavní příčiny rozdílného přístupu k mateřské kultuře v Evropě a v Severní Americe. První z nich je vlastní sociokulturní klima a životní styl obou kontinentů. V Severní Americe je na rozdíl od Evropy proklamován silný individualismus, lidé žijí poměrně osamoceně. Časté pracovní migrace vytrhávají jednotlivce z okruhu jeho přátel, známých a mnohdy i rodiny. Jedněmi z mála míst společenského života jsou nákupní centra nebo svatostánky nesčetných severoamerických církví. Velké geografické vzdálenosti na kontinentu překonává jednotlivec zpravidla sám uzavřen ve svém automobilu. V této souvislosti představují kulturní hodnoty mateřských zemí záchytný bod a vodítko pro orientaci v do jisté míry antagonistické společnosti.

Jak bylo výše uvedeno, andští hudebníci (a Latinoameričané vůbec) velice často na severoamerický kontinent migrují ve větších skupinách, resp. postupně přicházejí členové mnohdy početných příbuzenských skupin. V prostředí těchto rodově spřízněných komunit tak vzniká kulturní mikroklima, oživující normy a hodnoty společnosti mateřských zemí. Toto kulturní zázemí chybí v Evropě, kam hudebníci přicházejí zpravidla osamoceně nebo jako osoby spřízněné rodově v rámci jedné generace (sourozenci, bratřenci).

Přes existenci určitého kulturního zázemí uzavírá značný počet hudebníků smíšená manželství. Zde pak dochází k nejcitelnějším kulturním a názorovým střetům. Ve srovnání s Evropou se odlišnosti obou partnerů projevují daleko intenzivněji. Přestože hudebníci pocházejí z několika kulturněgeografických zón (osoby, původem z horských oblastí, bývají vychovány spíše v konzervativním duchu, příslušníci bohatší kreolské vrstvy větších měst naopak smýšlejí obvykle poněkud liberálněji), narážejí na problémy vycházející z oboustranných odlišných nároků a požadavků na partnera. Zatímco hudebník požaduje od manželky poslušnost, pokoru, práci v domácnosti a opatrování potomků a prosazuje svou jasnou dominanci ve vztahu, žena obvykle vyžaduje

rovnoprávný vztah, možnost seberealizace v zaměstnání a pomoc od manžela v domácích pracích a v péči o děti. Již zde dochází k silným střetům – pro mnohé hudebníky je nepřijatelné, aby manželka byla finančně nezávislá nebo aby dokonce péči o děti a domácnost sdíleli oba partneři rovným dílem. Rovněž samostatné trávení volného času s přáteli nebo navazování nových přátelských vztahů manželkou bývá partnerem obvykle interpretováno jako snaha o nevěru. Naproti tomu žena bývá překvapena naprostou ztrátou svobody a stavem subordinance, v němž se po sňatku ocitá. Vyžaduje se od ní znalost domácích prací a přípravy pokrmů, což představuje pro mnohé Severoameričanky nepřijatelný zpátečnický požadavek. Velké množství manželství se právě pro tyto počáteční neshody rozpadá. Pokud manželství vydrží, je možné vyabstrahovat několik schémat chování ve vzájemném vztahu.

Oba partneři tak mohou slevit ze svých nároků a snažit se maximálně vyjít vstříc svému protějšku a jeho kulturním návykům. Strategii oboustranného respektu se v různé míře snaží aplikovat zejména osoby, které uzavřely manželství ve vyšším věku. Je nutné podotknout, že tato strategie soužití vyžaduje od obou partnerů maximální sebezapření.

Velmi zřídka dochází k tomu, že hudebník pro zachování vztahu rezignuje – ač velmi těžce – na většinu svých kulturních návyků a maximálně se přizpůsobí manželce a životu v severoamerické společnosti. Situace se pro něj komplikuje navíc tím, že v rámci socioprofesionální skupiny andských hudebníků takovéto chování zpravidla způsobuje ztrátu společenské prestiže. Často tak bývá svými kolegy stigmatizován a považován za slabocha<sup>145</sup>.

Častější bývají případy, kdy se manželka maximálně přizpůsobí kulturním zvyklostem partnera. Může se tak pro neznalost kulturního kontextu dostat do pozice daleko větší subordinance, než by bylo přípustné pro partnerku pocházející ze stejného kulturního prostředí jako hudebník. Jako v předchozím případě, i zde se žena dostává do dvojího tlaku partnera versus vlastního kulturního prostředí, které od ní naopak vyžaduje samostatnost a emancipaci.

Nutno dodat, že problematika smíšených manželství nabývá další dimenze v momentu narození dětí a následné aplikace rozdílných kulturně podmíněných systémů výchovy. Stejně jako v Evropě bývají děti vychovávány převážně matkou, nicméně vliv otce a jeho příbuzenské skupiny je poměrně velký. Výchova dětí probíhá zpravidla v angličtině, podle kulturních norem a hodnot severoamerické společnosti (zde dochází k názorovým střetům mezi oběma partnery zejména při výchově dospívajících dcer). Pokud se smíšené manželství hudebníka rozpadne, děti zpravidla zůstávají v péči matky. Hudebník se pak při výběru dalších partnerek obvykle orientuje spíše na osoby pocházející ze stejného kulturního prostředí.

Zajímavý je vztah andských hudebníků k různým etnorasovým složkám populace v Severní Americe. Obecně platí, že hudebníci v procesu asimilace přijímají obecný náhled většiny severoamerického obyvatelstva, tzn. emočně převážně neutrální vztah k evropským přistěhovalcům, mírně negativní k různým skupinám obyvatelstva původem ze zemí Asie, převážně negativní k obyvatelstvu černé pleti a emočně kolísající, avšak distancující vztah k původnímu obyvatelstvu.

Přístup andských hudebníků k domorodému obyvatelstvu Severní Ameriky je z hlediska zkoumané problematiky natolik zajímavý, že považují za vhodné věnovat mu samostatnou pasáž. Již v mateřských zemích se andští hudebníci zprostředkovaně setkávají s nativními Severoameričany, jedná se však převážně o zkreslený romanticko dobrodružný obraz jako produkt literární či filmové tvorby. Brzy po příchodu na severoamerický kontinent bývají hudebníci seznámeni se skutečným postavením nativních obyvatel ve společnosti, osobní kontakt pak přichází zpravidla v průběhu pouličních hudebních produkcí. Severoamerické indiány<sup>146</sup> andská folklorní hudba silně oslovuje<sup>147</sup>, navíc nejsou ve vztahu k andským hudebníkům spoutáni společenskými předsudky; většinou alespoň rámcově znají kulturní kontext zemí původu andských hudebníků a často na ně nazírají téměř jako na osoby vzdáleně příbuzné (oslovení *brother* – bratře, v tomto kontextu často užívané, tak překračuje svůj čistě symbolický význam).

Oproti tomu vztah andských hudebníků k severoamerickým indiánům je poněkud ambivalentní. Na jedné straně hudebníci pociťují k indiánům sympatie a sdílejí s nimi pocit sounáležitosti, na druhou stranu však vnímají jejich nízké postavení ve společnosti a obávají se stejné stigmatizace. Někteří hudebníci se tak zcela v duchu myšlenek panindianismu<sup>148</sup> považují za příslušníky stejného národa jako severoameričtí indiáni, s nimiž se intenzivně stýkají a navazují osobní přátelské vztahy. Tito hudebníci mnohdy přejímají do instrumentace andské hudby některé jejich nástroje (nejčastěji flétny a obřadní bubny), svá vystoupení pak obvykle provozují na indiánských sešlostech *pow-wow*. Obyčejně také od severoamerických indiánů přejímají některé typické prvky odívání či úpravy vlasů, mnohdy rovněž přijímají jejich současnou neoanimistickou spiritualitu<sup>149</sup>.

Další skupina hudebníků se severoamerickými indiány sice sympatizuje, jejich aktivity jsou však daleko umírněnější. Indiány přijímá sice kladněji než příslušníky většinové severoamerické společnosti, na druhou stranu však na ně nahlíží s lehkým despektem. Je kuriózní, že obzvláště hudebníci z horských měst je považují za kulturně pokleslé, poněkud demagogicky argumentují rozdílností materiální kultury obou skupin<sup>150</sup>; např. srovnávají andskou hudbu s jejím bohatstvím melodiky, rytmiky a instrumentace s hudbou severoamerických indiánů, která je podle andských hudebníků příliš jednoduchá a prostá.

Někteří hudebníci se pak od severoamerických indiánů silně distancují, považují je za obdobu andských domorodců, kteří stojí na nejnižších příčkách společenského žebříčku. Zajímavé je, že v této skupině najdeme jak příslušníky městské kreolské vrstvy, tak téměř kečujsky monolingvní nativní obyvatelé sierry.

Reakce severoamerického prostředí na andské hudebníky se liší jak podle etapy vývoje fenoménu, tak v závislosti na společenské skupině, která s hudebníky přichází do kontaktu. První soubory, navštěvující Severní Ameriku, byly podobně jako v Evropě přijaty značně euforicky naprostou většinou zdejší společnosti. Pouliční vystoupení hudebníků se stala vyhledávanou atrakcí,

hudebníci byli zváni na nejrůznější festivalové akce nebo jim byly zajišťovány koncerty v různých institucích (firmy, školy atd.) Postupem času však stejně jako v Evropě nadšení posluchačů opadá, pouliční hudební produkce začínají být legislativně omezovány a andštití hudebníci jsou postupně vykazováni z festivalových akcí<sup>151</sup>. V současné době je uplatnění hudebníků stále komplikovanější, přestože síť legislativních zákazů a omezení ještě nedosáhla takového rozšíření jako v Evropě. Rovněž vztah severoamerické společnosti k hudebníkům emočně ochladl a vykrytalizoval. Po dobu působení andských hudebníků na severní části amerického kontinentu se diferencovalo několik názorových proudů, zhruba odpovídajících základním společenským a etnorasovým skupinám. Obecně lze konstatovat, že převážně kladně nazírají na andské hudebníky „barevní“ severoameričané, zejména afroameričané a severoameričtí indiáni. U osob asijského původu sice pozorujeme snahu o udržení větší společenské distance, jejich reakce na andské hudebníky jsou však většinou spíše kladné. Problematičtější se jeví vztah „bílé“<sup>152</sup> většiny. Zejména obyvatelé převážně anglosaských provinčních sídel na andské hudebníky nazírají se značnou nedůvěrou a kriticky, oproti afroameričanům či severoamerickým indiánům si udržují značnou společenskou distanci. Na rozdíl od Evropy se však tato skupina – ač jednu z motivací jejího chování představují bezesporu rasové předsudky - obvykle neuchyluje k otevřenému slovnímu či fyzickému napadání hudebníků. „Bílé“ obyvatelstvo velkých měst na hudebníky nahlíží zpravidla emočně neutrálně, registrujeme zde však silnou snahu o udržení společenské distance, na andské hudebníky je nahlíženo jako na osoby, pohybující se v radikálně odlišné a vzdálené společenské skupině, jakýkoli bližší osobní kontakt zde bývá nepřipustný a nežádoucí. Napříč oběma skupinami anglosaského obyvatelstva se však objevují osoby, reagující na andské hudebníky vysoce kladně, tito lidé zpravidla vyhledávají místa hudebních produkcí andských souborů a s hudebníky navazují osobní kontakt. Velice často poskytují ubytovací azyl jednotlivým hudebníkům či celým hudebním souborům, mnohdy jim také pomáhají překonávat legislativní či jazykovou bariéru. Je zajímavé, že většina hudebníků raději vyhledává pomoc u těchto „bílých“ osob,

než u afroameričanů nebo severoamerických indiánů. Paradoxně však sami andští hudebníci na tyto jednotlivce nezřídka pohlížejí s jistým despektem, příčiny jejich přátelského chování hledají ve skrytých komplexech z vlastní minulosti (devastace nativních společenstev severoamerického kontinentu), často také přebírají slovník a náhled severoamerických indiánů na „bílé“ osoby, které vyhledávají bližší kontakt s indiány a nahlížejí jako na ně jako na *wonna be*<sup>153</sup>.

Současná situace andských hudebníků na severoamerickém kontinentu zhruba odpovídá situaci v Evropě v druhé polovině 90. let. Vystupování v centrech velkých měst je značně problematické, hudebníci se snaží najít uplatnění v rámci obchodních center nebo na „lidových slavnostech“ v menších městech. Přestože zde ještě působí několik stabilních hudebních souborů, stále více hudebníků se osamostatňuje a vystupují jako sólisté s pomocí playbacku. Na rozdíl od Evropy, kam v současné době noví hudebníci již téměř nepřicházejí, migruje do Severní Ameriky nezanedbatelné množství osob s ambicemi uplatnit se v andské hudbě. Naproti tomu velký počet hudebníků, kteří zde dlouhodobě působí, si našlo stálé zaměstnání v jiné sféře a hudbě se věnují pouze jako vedlejší výdělečné činnosti ve svém volném čase. Existuje rovněž skupina osob, která se v Severní Americe dostatečně existenčně zabezpečila; tito lidé pak pobyt na severoamerickém kontinentu chápou pouze jako dočasný pracovní výjezd a každoročně tráví několik měsíců v mateřské zemi.

Do budoucna lze předpokládat, že dojde k postupnému vyčerpání celé plochy severoamerického kontinentu (vzhledem k obrovské geografické rozloze bude tento proces trvat mnohem déle, než v Evropě). Osoby, dosud činné v andské hudbě, pak budou hledat jiné možnosti pracovního uplatnění, jejich návrat do mateřských zemí je však z ekonomických důvodů málo pravděpodobný.

## XII. Andštití hudebníci v Evropě a v Severní Americe - stručná komparace

Proveďme nyní stručnou komparaci problematiky andských hudebníků v Evropě a na severoamerickém kontinentě. Oba fenomény vykazují řadu analogií, ale také množství odlišností.

Časově se v Evropě objevují první andské soubory o něco dříve - na přelomu 60 - 70. let 20. století, jedná se o hudebníky profesionální. Teprve druhá vlna hudebníků se v polovině 80. let začíná věnovat pouliční hudební produkci, hlavní motivací odchodu do Evropy je motivace prestižní. Do Severní Ameriky míří andské hudební soubory až v polovině 80. let, přicházejí zejména z důvodů ekonomických.

U obou skupin patří mezi první působiště velká města obou kontinentů. Po nasycení trhu hudebníci hledají uplatnění v menších městech a na „lidových slavnostech“. Vzhledem k rozdílným geografickým aspektům obou kontinentů dochází v Evropě k rychlejšímu vyčerpání území z hlediska hudebních produkcí, rovněž koncentrace hudebníků v rámci jednotlivých evropských států a následná vzájemná konkurence je daleko vyšší než v Severní Americe. To působí jako katalyzátor dalších jevů, které se následně na severoamerickém kontinentu objevují s mírným zpožděním.

V Evropě se tak v první polovině 90. let začíná výrazně užívat hudební aparatura a elektronické efekty, soubory se štěpí na menší entity, osamostatňuje se velké množství sólistů vystupujících samostatně za pomoci playbacku. V Severní Americe dochází ke stejnému jevu až v druhé polovině 90. let. S tímto faktem je úzce spjata také tvorba a distribuce hudebního repertoáru - písně, interpretované evropskými hudebníky se často v podobě nástrojového podkladu pro playback dostávají do Severní Ameriky, kde bývají znovu upravovány a reinterptetovány. Hudební produkce na severoamerickém kontinentu tak často s mírným zpožděním přebírá produkci evropskou. V obou případech se pak jedná zejména o komerčně atraktivní skladby euroamerické provenience, samotná andská hudba přestává být interpretována. V současné době fenomén andských hudebníků v Evropě postupně zaniká, většina hudebníků se přeorientovala na

stánkový prodej nebo přešla do zcela odlišné sféry výtěžné činnosti. V Severní Americe jsou dosud činné některé hudební soubory, množství hudebníků vystupuje sólově. Je otázkou, v jakém časovém horizontu dojde k nasycení trhu na celé ploše kontinentu a jak budou na tuto situaci hudebníci reagovat.

Máme-li porovnat socioprofesní skupinu andských hudebníků v Evropě a v Severní Americe, pak musíme konstatovat její značnou soudržnost v rámci jednotlivých evropských zemí, naproti tomu na severoamerickém kontinentu je skupina mnohem méně koherentní, hudebníci se stýkají daleko více v kontextu konkrétních městských center než v rámci států nebo teritorií. Příčinou tohoto jevu je v první řadě značná geografická rozloha kontinentu, druhotně pak migrace hudebníků za prací. Do Severní Ameriky přesídlují hudebníci zpravidla následování členy svých rodin, tyto příbuzenské skupiny pak do značné míry nahrazují roli, jakou má pro andské hudebníky v Evropě skupina socioprofesní.

Kulturní adaptace probíhá na obou kontinentech poměrně obtížně. Jak se zdá, na evropské kulturní prostředí si hudebníci zvykají snáze, v dlouhodobém časovém horizontu zde můžeme pozorovat i jistou sebeidentifikaci s konkrétním evropským působištěm. V Severní Americe probíhá proces kulturní adaptace obtížněji, u andských příchozích může docházet k revitalizaci vybraných prvků nativní kultury. Tento jev je způsobený jak odlišným sociokulturním klimatem obou kontinentů, tak faktem, že do Evropy přicházejí hudebníci osamoceně nebo v relacích osob spřízněných v jedné generaci (v případě smíšeného manželství se hudebník začlení do evropské společnosti a zpravidla již není v tak intenzivním kontaktu se svými příbuznými). Do Severní Ameriky hudebníci migrují často následování rozsáhlou několikagenerační příbuzenskou skupinou, v rámci níž vzniká kulturní mikroklima příznivé pro zachování norem a hodnot mateřské společnosti. Rovněž návštěvy andských zemí jsou u osob usazených na severoamerickém kontinentu častější než u hudebníků působících v Evropě.

Partnerské a rodinné vztahy se v kontextu Evropy a Severní Ameriky rovněž odlišují, jako společný jmenovatel figuruje pouze značná sexuální nevázanost hudebníků po jejich příchodu do zahraničí. V Evropě jsou častá smíšená



manželství, hudebník se tak do značné míry inkorporuje do evropské společnosti. V Severní Americe bývají smíšená manželství rovněž uzavírána, nicméně hudebníci si často snaží najít partnerky původem z podobného kulturního prostředí (andské země nebo Latinská Amerika obecně). Dochází rovněž k tomu, že hudebníky následují jejich partnerky či manželky z mateřských zemí; mnohdy se tak na severoamerický kontinent přesídlují celé rodiny.

Jak v rámci Evropy, tak v rámci Severní Ameriky si hudebníci v průběhu kulturní adaptace osvojují systém norem a pravidel dané společnosti, částečně přebírají i společenské předsudky, vázané na jiné minoritní skupiny (Romové v Evropě, severoameričtí indiáni či afroameričané v Severní Americe). Naproti tomu se sami stávají jednou z minoritních skupin, která je v evropském kontextu etnorasově poměrně výrazná, v kontextu severoamerickém se jedná o jednu z mnoha podskupin etnorasově značně diverzifikované populace. Z toho vyplývá rozdílný přístup majoritní populace k andským hudebníkům v Evropě (permanentní vědomí vizuální odlišnosti, exotická atraktivnost versus otevřené projevy rasismu) a v Severní Americe (obvyklé zařazení do skupiny latinskoamerických přistěhovalců, identifikace se severoamerickými indiány).

V současné době fenomén andských hudebníků v Evropě postupně zaniká, hudebníci se věnují jiné výdělečné činnosti, hudba bývá provozována pouze výjimečně. Jak bylo výše uvedeno, na severoamerickém kontinentu vývoj problematiky k tomuto stádiu zatím nedospěl.

### XIII. Doplněk-nástin vzniku a vývoje andské hudby

Protože je andská hudba organicky spjata s tématem naší práce, považuji za nezbytné ji alespoň ve stručnosti charakterizovat, nastínit její vznik a vývoj a pokusit se o přiblížení nynějšího stavu v mateřských zemích a v Evropě.

Současná lidová hudba andské oblasti (dnešní státy Ekvádor, Peru, Bolívie, Chile; jih Kolumbie a západ Argentiny) vzniká postupně spojením dvou základních proudů – hudby nativního předkolumbovského obyvatelstva, kde se kulminační stádium vývoje přirozeně kryje s vrcholným obdobím inckého impéria, a hudby evropské, zejména španělsko – iberské. Existují rovněž jisté vlivy hudby africké, ty jsou však pouze minimální.

Nativní andská hudba se vyznačuje duálním nástrojovým vybavením, pro interpretaci melodických útvarů slouží aerofony ve spojení s rytmickým nástrojem. Užívá se několik druhů zpravidla membránových bubnů *wanqar*<sup>154</sup>, k nejfrekventovanějším idiofonům patří dřevěné či kostěné ozvučné hůlky, typické jsou též perkuse vyrobené ze sušených lamích kopyt *chaqchas*. Obrovská je paleta dechových nástrojů, které lze rozdělit do několika skupin:

1. nejrůznější typy hliněných okarín
2. píšťaly flétnového typu – původně rituálně–hudební nástroj *quena* (dnes diferencovaná na drobnější *quenillu* a rozměrnější *quenacho*), flétna čtvercového průřezu *tarka* (rozšířená zejména v oblasti dn. Bolívie), různé typy příčných fléten aj.
3. nástroje typu panovy flétny – jednořadé: *antara*  
ekvádorský *rondador*  
-dvojřadé: *zampoñas* (dnes diferencováno podle velikosti 10 – 15 cm po 200 a více cm délky nejdelší trubice)
4. zpravidla jednotónové nástroje využívající přirozených přírodních forem, např. *pututu* – nástroj tvořený upravenou mořskou lasturou  
*bocina* – bambusová trubice s upraveným

náústkem aj.

Materiál pro výrobu dechových nástrojů je rozlišen jejich určením. Častá je kost (pro rituální účely lidská, pro některé druhy *antar* a *rondadorů* jsou užívány kondoří duté kosti), hlína, nejrůznější druhy bambusu a rákosu, méně frekventované avšak archeologickými nálezy dokladované je užití kovu. Ladění většiny dechových nástrojů je pentatonické, přestože v Andách byla známa též stupnice heptatonická. Mezi hudebními žánry převládají militantně oslavné a náboženské hymny *hailli* a rituálně-pracovní písně spjaté se zemědělskými úkony; je možné, že hudebními útvary byly doprovázeny také raně dramatické formy *aranwa*. Bez zajímavosti není ani užití hudebních nástrojů jako psychologických zbraní<sup>155</sup>.

Hlavní přínos iberského proudu spočívá v importaci strunných nástrojů<sup>156</sup>, které jsou původním obyvatelstvem přijímány a různým způsobem modifikovány. Z evropské tzv. *vihuely*<sup>157</sup> se vyvíjí *charango* s pěti zdvojenými strunami, jehož ozvučná stěna je tradičně vyráběna z krunýře pásovice devítipásého (*Dasypus Novemcinctus*), a které se v současnosti objevuje ve třech velikostech (cca 25 cm, cca 45 cm a cca 60 cm) a tvarově podobné *ronroco*, velikostně zhruba odpovídající kytáře. Do tradiční andské hudby je v dlouhodobém časovém horizontu postupně přijímána většina strunných evropských nástrojů ve více či méně modifikované podobě anebo v původní, nepozměněné formě (nejtypičtějším příkladem je španělská kytara, dále pak housle, modifikovaná harfa aj.). Evropské provenience je též s oblibou užívaný membránový bubínek *tambor* či *redoblante*, původně vojenský buben španělských armád.

Jak bylo výše uvedeno, hudba afrických etnik, v koloniálním období dovážených do Jižní Ameriky jako levná pracovní síla, ovlivnila andskou hudbu ve srovnání s ostatními oblastmi Latinské Ameriky pouze minimálně. Některé africké vlivy vykazující hudební žánry nacházíme zejména v Bolívii v oblastech stříbrných dolů, jedná se např. o rytmy typu *morenada* či *saya*, při jejichž interpretaci bývají užívány membránové bubny afrického původu.

V současnosti existuje andská hudba ve dvou vzájemně se prolínajících rovinách. V rámci nativních andských společenstev dožívá tradiční folklórní hudba, dosud zde nacházíme výrazná lokální specifika jak v nástrojovém obsazení, tak ve způsobu interpretace andské hudby. Ve městském prostředí pak působí amatérské či poloprofesionální soubory, které provozují andskou hudbu v duchu neofolklóru či folklorismu<sup>158</sup>. Nástrojové vybavení takového andského hudebního souboru je rozlišeno teritoriálně i žánrovou zainteresovaností souboru. Mezi naprosto nezbytné nástroje patří membránový buben *wanqar*, *quena*, *zampoña*, *charango* a kytara. Tuto základní pěticí lze označit za syntézu, založenou na postupné extrakci určitých nástrojů na jedné straně a eliminaci jiných nástrojů na straně druhé. Popsané nástrojové složení totiž dovoluje solidní interpretaci většiny teritoriálně a instrumentálně specifických žánrů andské lidové hudby, která ve své „klasické“ podobě mnohdy vyžaduje participaci velkého počtu hudebníků a specifické nástrojové obsazení<sup>159</sup>.

Základní instrumentální schéma je často obohacováno rozlišením sólové a doprovodné kytary, doplněním *ronroca*, kontrabasu a houslí, oblíbené je zvyšování počtu *zampoñ*, zdvojení *queny* a přidání *quenacha*. S menší frekvencí se objevuje užití několika druhů mandolín ve spojení s *rondadorem* (žánrově specifické pro interpretaci ekvádorského *San Juanita*), či tahací harmoniky (např. pro interpretaci peruánského *huayna* z oblasti Huancaya). Objevuje se rovněž andská harfa a andský saxofon. Počet hudebníků v souboru tak značně kolísá, nejčastěji se přibližuje deseti, tato cifra však bývá mnohdy překračována. (Jedná se o situaci v mateřských zemích, v Evropě a na severoamerickém kontinentu probíhá proces výše popsané výrazné redukce počtu hudebníků v souboru.)

Současnou situaci andské lidové hudby v mateřských zemích lze označit za alarmující. Pomineme-li centra turistického ruchu, kde je provozována primárně z komerčních důvodů, zájem o lidovou hudbu je mezi mladou generací téměř nulový a výrazně klesá též u zbytků nativního obyvatelstva. Všepohlující amerikanizace, každodenně útočící z masmédií, spolu s ekonomickými

a sociologicko–psychologickými tlaky<sup>160</sup> na folklórně dosud aktivní obyvatelstvo způsobují rapidní pokles zájmu i možností provozování lidové hudby, která ve své klasické podobě dožívá spolu s nejstarší generací, u minoritní části mladé generace se stává pouhým případným prostředkem pro zlepšení finanční situace. Je důležité zde připomenout dvousečnou zbraň turistického ruchu, který nepřímo vyvolal vznik jakéhosi „andského kulturního obrození“ např. v oblasti peruánského Cuzca, kontrastně však inicioval zakládání diskoték a podniků „amerického typu“, které ve skutečnosti přitahují daleko vyšší počet mladých místních obyvatel než turistů.

Je paradoxem, že andská hudba nachází možnost persistence v zahraničí a že toto „zahraniční“ stádium bude pravděpodobně dominantním výchozím bodem i pro její další vývoj. Hudebníci, v současné době působící v zahraničí, byli v mateřských zemích hudebníky amatérskými či nebyli hudebně aktivní vůbec. Zčásti se tedy jedná o „hudební nadšence“, kterým odchod do zahraničí otevřel relativně značné možnosti seberealizace (ekonomicky determinovaný, v mateřských zemích finančně téměř nemožný přístup do nahrávacích studií, elektronické efekty, v současné době aktivní zapojení počítačových programů atd.); zahraničí do nedávné doby rovněž „vychovalo“ nové andské hudebníky tím, že jeho ekonomicko–existenční tlaky nutily původní hudební laiky stát se alespoň průměrnými hráči na některý v andské hudbě užívaný hudební nástroj. Negativní stránkou zahraničního působení je ale ten fakt, že v důsledku nutnosti stálého opakování několika vybraných skladeb během pouličního vystupování dochází u profesně vypracovaných hudebníků k umělecké stagnaci, přizpůsobení úrovně obtížnosti interpretovaných skladeb různě hudebně vzdělaným členům souboru může u umělecky vyzrálých hudebníků zapříčinit dokonce kvalitativní pokles. Za zmínku ovšem rozhodně stojí ten fakt, že vlivem působení andských hudebníků v zahraničí se probouzí zájem o andskou hudbu i mezi některými neandskými hudebníky, mnohdy tak vznikají evropské či severoamerické soubory andské hudby např. v Polsku, Francii, Itálii (asi nejznámější evropský soubor andské hudby s názvem *Trenza Andina*) či na Floridě (soubor *Aconkagua* vzniklý v akademickém prostředí Floridské univerzity pod vedením Dale Olsena).

Hudebníci působící v zahraničí výrazně modifikují styl a způsob interpretace andské hudby. Efektivní zapojení elektroniky umožňuje větší rytmizaci a modernizaci jednotlivých andských hudebních žánrů, o současné andské hudbě lze hovořit jako o hudbě neofolklórní. Poměrně značné procento v zahraničí produkovaných písní zde rovněž vzniká, podléháji však rychlému procesu zlidovění; autoři bývají během jejich postupného přejímání zapomenuti či zaměnění<sup>161</sup>. Je zajímavé, že právě v textech těchto písní velmi často rezonují myšlenky indigenismu či panidnianismu, přestože se s nimi sami autoři obvykle neztotožňují. Zahraniční působení má však na andskou hudbu také značně negativní vliv v tom smyslu, že imperativ komerční atraktivnosti nutí hudebníky přizpůsobovat andskou hudbu cizímu hudebnímu vkusu, čímž dochází k její částečné deformaci a ochuzení o mnohé typické andské hudební nástroje. Tak například přestává být užívána zvukově specifická *tarka*, která je nahrazována *quenou* či *zampoňou*, do hudebních stylů tradičně interpretovaných pouze aerofony a membranofony jsou přidávány strunné nástroje aj. Takováto stylizace jde mnohdy tak daleko, že hudebníci sami konstatují, že hudba, kterou provozují v Evropě, již není tradiční andskou hudbou. Naopak z našeho hlediska je zajímavá možnost uplatnění andských hudebních nástrojů při interpretaci evropských a světových populárních skladeb a v tzv. ezoterické a komerčně pojaté etnické hudbě, kde andští hudebníci pravděpodobně najdou v budoucnu nové možnosti uplatnění.

Pro další rozvoj andské hudby je podstatné, že v Evropě a v Severní Americe produkované hudební nosiče jsou importovány do mateřských zemí, kde mají poměrně značný odbyt nejen díky turismu, ale též díky místnímu obyvatelstvu, které zmodernizovaný neofolklórní styl paradoxně přijímá ochotněji, než styl tradiční lidové hudby. Je možné, že andský neofolklór tak vytlačí současnou konkurenční módu „amerikanizované“ hudby a zaujme zhruba stejnou pozici, jakou měla v dřívějších dobách tradiční lidová hudba.

## Několik slov závěrem

Na předcházejících stránkách jsem se pokusila analyzovat nejdůležitější aspekty problematiky andských hudebníků v Evropě a v Severní Americe. V evropském kontextu tento unikátní fenomén v současnosti postupně zaniká, aniž by byl jeho vznik a vývoj dostatečně dokumentován. Přestože se může zdát, že působení andských hudebníků představuje pouze epizodní úsek evropské historie posledních dvou desetiletí, považuji za přínosné se mu věnovat.

Andští příchozí nám poskytují jedinečnou příležitost studia střetu a vzájemného působení dvou radikálně odlišných kulturních systémů. Evropu navštěvují zpravidla bez jazykových znalostí a bez hlubšího povědomí o kulturněspolečenském kontextu, přesto se zde během poměrně krátké doby dokáží efektivně orientovat. Po několikaletém pobytu není pro většinu hudebníků problém plynně se dorozumět v několika evropských jazycích, mnozí z nich zakládají v Evropě rodinu a někteří dokonce přijímají občanství jednotlivých evropských států. Můžeme tak hovořit o jejich poměrně bezproblémové integraci do evropské společnosti. Přesto však hudebníci nemusejí odkládat vlastní kulturu. V rámci socioprofesní skupiny nadále platí normativní systém mateřských zemí, jsou dodržovány tradice a zvyky které však v rámci jednotlivých evropských států přijímají nové prvky a dostávají tak zcela osobitou a neopakovatelnou podobu. V Evropě se tak v průběhu 90. let vytváří specifická sociální subskupina andských příchozích, kteří jsou zpravidla prostřednictvím afinního příbuzenstva integrováni do evropské společnosti, zároveň si ale udržují vlastní kulturní povědomí.

V kontextu Severní Ameriky je situace poněkud odlišná. Andští hudebníci migrují na severoamerický kontinent v první řadě ve snaze osvobodit sebe, případně své nejbližší příbuzné od života na hranici chudoby. Přesouvají se sem celé skupiny andských migrantů, spolu s ostatními Latinoameričany tak posilují hispánský živel v severoamerické společnosti. Přes zdánlivou společenskou integraci si andští příchozí udržují silné vazby na mateřské země, které jsou jimi pravidelně navštěvovány.

V rámci obou kontinentů tak andští hudebníci působí jako kulturní vyslanci svých zemí. Zde totiž představují jedinou masově migrující socioprofesní skupinu; produkovaná hudba bývá ve světě chápána jako autentický projev andské kulturní tradice. V tomto kontextu hudebníkům nelze upřít obrovský přínos pro šíření andské hudby a andské kultury v zahraničí.

Působení andských hudebních souborů tak bezesporu společnost evropskou i severoamerickou obohatilo o nový kulturní element. Je pouze záležitostí nás recipientů, zda jej přijmeme s pochopením a tolerancí, nebo zda se uzavřeme za své xenofobní předsudky a odmítneme jej spolu s dalšími odlišnými a pro nás těžko pochopitelnými kulturními systémy. Je zjevné, že míra znalostí o „těch druhých“ přímo určuje náš pozitivní či negativní postoj. Doufám tedy, že tato práce bude drobným příspěvkem/pro poznání a pochopení andské kultury a jejích nositelů, kteří již více než 15 let žijí mezi námi.



## Poznámky:

1. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid 1632
2. Bernabé Cobo, *Historia de Nuevo Mundo*, 1653
3. Sebastián García de la Vega nikdy nepojal Chimbu Ogllo za svoji manželku. Poté, co se dostal do finanční tísně, oženil se s bohatou Španělkou Luisou Martel. Ta po jeho smrti (1559) Chimbu Ogllo vykázala za domu, mladý Garcillaso byl poslán do Španělska.
4. Garcillaso de la Vega, *Comentarios Reales que tratan del origen de los Incas*, Lima 1967, str. 128, „V hudbě dosáhli některých souzvuků, které hráli indiáni Collas a další z jejich oblasti, na nástroje vyrobené z rákosových trubiček. Čtyři nebo pět trubiček bylo svázaných do páru, každá trubička o stupeň výše než předchozí, po způsobu varhan. Tyto svázané trubičky byly čtyři, vzájemně odlišné jedny od druhých. První z nich hrály v nízkých tónech, druhé ve vyšších a další zrovna tak, jako čtyři přirozené hlasy: soprán, tenor, alt a bas. Když jeden indián hrál na jednu trubičku, odpovídal další ve kvintovém nebo v jakémkoli jiném akordu, následně další v dalším akordu a další v dalším, jednou stoupajíc k vysokým tónům a podruhé klesajíc k nízkým, stále do rytmu. Neuměli variovat se zmenšenými tóny, všechny byly celé a v jediném rytmu. Hudebníky tvořili indiáni vycvičení k tomu, aby hráli před králem a před pány vazaly, neboť, přestože je tato hudba tak jednoduchá, nebyla její znalost běžná, nýbrž se jí (indiáni) učili a stála je práci.“
5. Tamtéž: „Měli flétny se čtyřmi nebo pěti otvory, podobné flétnám pastýřským. Nebyly užívány společně v akordu, nýbrž každá samostatně, protože je neuměli sladit. Na tyto flétny hráli své písně, složené v uměřených verších. Nejvíce pojednávaly o milostné vášni, o radosti či zármutku, o přízni či nepřízni dámy.“
6. Tamtéž: „Každá píseň měla nápěv známý sám o sobě, nemohli přednést dvě odlišné písně s jedním nápěvem. A to bylo proto, že zamilovaný kavalír, hraje v noci na svojí flétnu, melodií, jíž hrál, vyjadřoval dámě a všem ostatním spokojenost či nespokojenost své duše podle přízně či nepřízně, které se mu dostávalo. Pokud by hráli dvě písně na jeden nápěv, nevědělo by se, kterou z nich má kavalír na mysli. Takže můžeme říci, že promlouval skrze svou flétnu.“
7. Str. 130: „Vzpomínám si na jednu milostnou píseň složenou ve čtyřech verších. Na nich uvidíme zručnost komponování a zhuštěný, obsažný význam toho, co ve své jednoduchosti chtěli říci. Milostné verše tvořili krátké, aby bylo jednodušší je zahrát na flétnu. Hodilo by se uvést také nápěv v notách, abychom viděli obojí, nicméně neznalost mne omlouvá z práce.“

Při zpěvu  
usneš  
o půlnoci  
přijdu“

8. Str. 128: „Písňe, které skládali o svých válkách a hrdinských činech nehráli, protože se neměly zpívat dámám ani připomínat pomocí fléten. Zpívali je na svých hlavních slavnostech a během vítězství a triumfů, na paměť svých hrdinských činů.“
9. Str. 151: „Postupují ve skupinkách po sedmi či osmi, podobných, jako bývá skupina známých či příbuzných, a zabírajíc naráz všichni společně vytrhávají velikánské drny, neuvěřitelné pro toho, kdo to nespatriil. A je obdivuhodné vidět, že s tak slabými nástroji činí tak veliké dílo, a vykonávají je převelice snadno aniž by *ztratili rytmus zpěvu*. Ženy postupují naproti mužům, aby rukama pomáhaly zvedat drny a obracet kořeny býlí vzhůru, aby zaschly a zahynuly a bylo méně ke plení. Pomáhají také svým manželům, *zpívat* obzvláště hlaholivé hailli.“
10. Tamtéž; samotná Gracillasova formulace je pozoruhodným příkladem rané formy náboženského synkretismu“ „Tyto indiánské zpěvy a jejich melodie se zdály příhodné mistrovi chrámového orchestru oné katedrály. V roce padesát jedna nebo padesát dva složil vícehlasý popěvek pro oslavu svátosti oltářní, imitující velmi přirozeně zpěv Inků. Vyšlo osm chlapců mesticů, mých spolužáků, oblečených jako indiáni, každý s rydlem v ruce, s nímž představovali v procesí zpěv a hailli indiánů. Celá kaple jim pomáhala při opakování slok, k veliké spokojenosti Španělů a svrchované radosti indiánů, kteří viděli, že jejich zpěvy a hailli Španělé oslavují svátek Boha Pána našeho, kterého oni nazývají Pachacamac, což znamená ten, který dává život vesmíru.“
11. Str. 128 – 129: „Když jsem odjel z Peru, což bylo v roce 1560, nechal jsem v Cuzku pět indiánů, kteří hráli převelice zručně na flétny, jakýkoli notový part jim předložili...Nyní, když už píšeme rok 1602, mi říkají, že je tolik indiánů tak zručných ve hře na hudební nástroje, že se jich mnoho nachází na kterémkoli místě. V mých dobách indiáni nežívali hlasy, protože je neměli tak dobré; příčina musela být ta, že neumějí zpívat, necvičili je. A naopak bylo mnoho mesticů s velmi dobrými hlasy.“
12. Str. 136 „Indiánští chlapci přednášeli dialogy... s takovou líbezností ve zpěvu, že mnozí Španělé prolévali slzy potěšení a radosti, když viděli půvab, zručnost a nadání indiánků, a postavili se proti názoru, který dosud měli, že indiáni jsou nešikovní, tupí a neschopní“.
13. Str. 219-224: „Přinášeli veliké tympány a trubky, na které hrálo mnoho ministrantů, zkrátka každý národ přicházel vystrojený a doprovázený jak nejlépe mohl... Poté nastoupili s rozmanitými zpěvy a tanci s kokardami, lasy, maskami a (dalšími) výtvary, které s sebou každý národ přinesl.“

- 14.Str.206: „Ty, kteří prohráli ve válkách, stahovali z kůže... kůže natahovali na své bubny a říkali, že když je nepřátelé uviděli, upamatovali se, že to bývali jejich soukmenovci, a prchali před jejich zvukem.“
- 15.Tamtéž: „...na které hráli na svých slavnostech a při tanci, poněvadž tuto hudbu považovali za velmi libou jejich sluchu; ve válce na ně hráli, aby vzbudili úděs a ohromení svých nepřátel.“
- 16.Význam kečujského výrazu *aya* je mrtvé tělo, mrtvý, smrt, duch, předek. Kořen *aya* stojí v základu mnoha dalších označení (*ayamarka*, *ayawaska*, *ayawaka* atd.) Jedním z takovýchto slov je i výraz *ayara* – v souč. kečujštině divoká quinoa. Vzhledem k tomu, že rané zápisy kečujštiny španělskou ortografikou dosti variovaly v transkripci některých fonémů (c-q, ll-y, ale i r-l), je možné, že přídomek *de Ayala* má svůj původ právě zde; navíc považuji za dosti pravděpodobné, že výraz *ayara* měl v historické kečujštině další významové funkce.
- 17.Španělština Huamana Pomy je vskutku pozoruhodná. Byl s největší pravděpodobností samoukem, španělský text kroniky se doslova hemží kečuismy (specifická větná stavba, absence gramatické shody v rodě atd). Samotná interpretace textu je pak bez znalosti kečujštiny prakticky nemožná. V tomto kontextu však považuji za pozoruhodné, že přes svou gramatickou nedokonalost a značnou kontaminaci kečuismy je španělština Huamána Pomy velice hravá, autor dokáže vtipně glosovat náhodné fonetické shody s kečujštinou; mnohdy při pečlivé četbě objevíme v textu rýmy či celé veršované pasáže.
- 18.Huamán Poma de Ayala, *Nueva Cronica y Buen Gobierno*, Lima 1990, str. 52: „Panny aclla vybírají jako pěvkyně a hudebnice spolu s hudebníky, flétnisty a bubeníky. Zpívají inkovi, paní coye, pánům guvernérům a jejich ženám, (dále) během svátků a náboženských slavností, při svatbách a křtinách,\* při výročních slavnostech a svátcích v jednotlivých měsících, jak to inkové vyžadují. Tyto slečny měly dvanáct let a byly vybrány pro dobrý hlas...“  
\**warachico* - slavnost oblékání kalhot, *rutochico* - slavnost stříhání vlasů
- 19.Str. 52: „Jdou všichni plakat a přitom hrají, zpívají a tančí. Pláčou, vykřikují a naříkají: ten, kdo nejvíc pláče, nejvíce vypije a dostane největší porci masa a jídla. A mistryni zpěvu, která umí dobře naříkat, připadne ovčí kýta.“
- 20.Str. 53: „Svátky a tance inků... a obyčejných indiánů těchto království... tyto tance a zpěvy nemají nic společného s čarodějnictvím nebo modloslužebnictvím, ani s kouzelnictvím, jsou pouhou bezstarostnou veselící: nebýt opilství, byla by to hezká věc“.
- 21.Str. 53: Španělská gramatika této pasáže je poněkud zavádějící pro výskyt kečuismů. Llamados se nevztahuje k indios, ale ke canciones y músicas; kečujština totiž nemá shodu v rodě a v čísle. Rovněž pak pingollo a quena quena nepředstavují názvy hudebních stylů, ale názvy hudebních nástrojů. Věta by tak měla znít spíše *Canciones y músicas del Inca y de los demás señores de este reyno y de los indios, llamadas harawi y huanca; (acompañadas con) pingollo, quena quena, en la lengua general quechua,*

*aymara*. „Písň a hudba inky, ostatních pánů tohoto království a indiánů, nazvané harawi, huanca, (doprovázené nástroji) pingollo, quena quena v obecné řeči kečujštině a aymarštině.“

- 22.Str. 56: „Slavnosti, zpěv a tanec. Warizca které zpívali, napodobujíc hlas skopce červené lamy. Zní takto: V rytmu, velmi pozvolna, půl hodiny, říká „y y y“ přičemž napodobuje hlas skopce. Jako první nastupuje inka, podobně jako skopec říká „yn“. Drží tento tón a odsud pomalu začíná zpívat své sloky, kterých je velmi mnoho. Odpovídají coyas a ñustas\*; zpívají nahlas velmi jemně; warizcay harawi. Zní takto: arau arau arau arau arau yau arau. Říkají to, co chtějí, všichni v tónu harawi. Ženy odpovídají uarizca ayay uarizca chamay uarizca ayay uarizca. Všichni pokračují v tomto nápěvu, ženy odpovídají.“

\**coya* – královna, inkova manželka (praktikoval mnohoženství), *ñusta* – princezna

- 23.Str. 57:...“které zpívají princezny a chlapci hrají na pinkillo:

Moje květino  
Má malá něžná dívenko  
Copak ti srdce neusedá?  
Nebudeš plakat  
Až budeš moje květinka  
Až budeš moje královnička  
Až budeš moje princeznička...”

- 24.Str. 56: „Ahau hailli yau hailli  
Máš papričky ve své setbě?  
Přijdu přestrojen za papričky.  
Máš květiny ve své setbě?  
Přijdu přestrojen za květinu.

V tomto nápěvu odpovídají ženy  
Tady je, královna  
Ahalli  
Tady je, paní  
Ahaylli, jen vzhůru,  
ahaylli  
Tady je, princezna,  
Ahaylli  
Tady je, kráska  
Ahailli“

- 25.Str. 84: „Indiáni tohoto království... jsou velcí hudebníci a zpěváci v mnohohlasém a jednohlasém zpěvu, (ve hře na) na vihuelu a flétnu, píšťalu, trubku, kornet, housle, varhany...”

26. Všechny ilustrace Huamán Poma de Ayala, *Nueva Cronica y Buen Gobierno*, Lima 1990
27. *Caña* jakožto materiál užívaný tradičně pro výrobu andských dechových nástrojů typu *quena* a *zampoña* je získáván ze stvolů bambusu vyskytujícího se poměrně hojně v horských pralesích na východním úpatí sierry.
28. Hanacpachap cusicuinin                      Štěstí nebeské  
 Huarancacta muchascaiqui                      tisíckrát zbožňovat tě budu  
 Yupai ruru pucoc mallqui                      upamatuj se, ty, který jsi plodným stromem,  
 Runacunap suya cuinin                      nadějí lidstva,  
 Callpannacpa que mi cuinin                      obživou slabých,  
 Huacyas caita                      na mé volání
29. Baltazar Martínez Compañón, *Historia del obispado de Trujillo*, 1780
30. Již v první polovině 17. století se objevují zprávy o tom, že v některých andských regionech Afričané a mulati početně významně převýšili domorodou populaci
31. *Mitayoc* je označení pro osobu vykonávající tzv. *mitu*, pracovní povinnost. V předhispánské společnosti se jednalo o důmyslný systém veřejně prospěšných prací, které trvaly zpravidla dva měsíce a byly povinné pro každého dospělého muže. Během *mity* byl *mitayoc* a jeho rodina živena ze státních zdrojů. Koloniální systém se snažil této tradice využít, ovšem domorodci byli nuceni pracovat za nelidských podmínek a značná část z nich pracovní zatížení nepřežila.
32. Pojem etnorasový i přes jeho jistou diskutabilnost v tomto kontextu považuji za nejvýstižnější; více k pojmu viz. Vrhel, Kašpar, *Etnografie mimoevropských oblastí*, 1985
33. Tyto etnorasové enklávy představují poměrně zajímavý fenomén. Dodnes je nacházíme v aymarském prostředí bolivijského Altiplana, jedná se o menší skupinky obyvatel fyzicky převažujících negroidních rysů, kteří ovšem kulturně a jazykově zcela splynuli s okolním aymarským prostředím, s nímž se zcela identifikovali. Vzhledem k tomu, že v oblasti Altiplana zaujímaloby nativní obyvatelstvo tradičně nízké postavení ve společenské hierarchii, je pozoruhodné, že se tito původně Afričané, resp. míšenci, nepokusili o proniknutí do městské mestické společnosti; můžeme zde tak pozorovat sestupný společenský drift. S podobným jevem se však v andské společnosti setkáváme i v jiném kontextu – zejména pod vlivem myšlenek indigenismu se někteří příslušníci kreolské skupiny identifikují s nativní populací, mnohdy se nejedná pouze o demonstrativní se přihlášení k prehispanické tradici ale o ryze osobní přesvědčení, jak dokazuje příklad spisovatele José Maríi Arguedas.
34. Tadeáš Haenke, *Descripción del Perú*, str.106: „Mají velkou vášeň pro hudbu a tanec, do nějž vkládají všechny své radosti, jím také oslavují svá civilní a náboženská shromáždění. Jejich nástroje jsou flétničky, některé strunné nástroje, na které hrají s velikou líbezností, a bubínky, částečně podobné těm

černošským... Zpěv je líbezný, něžný a přesladký a doprovází ho melancholie, osobitá pro jejich elegické písně přenesené od předků. Mají znatelnou výhodu vůči zpěvům ostatních národů ve schopnosti zapálit lidské srdce soucitem a láskou.“

35. Tamtéž, str. 107: „Tance a zábavy... končí pitkami, tehdy jde mnoho z nich společně spát, bez rozdílu třídy či pohlaví. Toto a další jejich neuspořádané stýkání přináší mnoho práce těm, kteří jsou pověřeni na ně dohlížet, častěji bez dosažení úspěchu.“
36. Tadeáš Haenke (1761-1816/17) se narodil v severočeské Chřibské. S pomocí svého strýce byl přijat do jezuitského semináře Sv. Václava v Praze, kde se stal výborným hráčem na trubku a fagot, studoval rovněž zpěv. Těžký zápal plic však ukončil jeho pěveckou kariéru; Haenke se začal plně věnovat vědě. Jako botanik zanechal množství popisů dosud neznámých druhů rostlin, v roce 1801 během své výpravy do Amazonie objevil mj. i viktorii královskou. Zemřel v Cochabambě za nejasných okolností, pravděpodobně byl otráven.
37. K podobnému vývoji došlo i v kontextu našich zemí, kde dechová hudba zachovala množství folklórních hudebních témat, přestože mnohdy ve výrazně pozměněné podobě.
38. Stejný jev můžeme pozorovat dnes, kdy se moderní andské státy sice oficiálně hlásí k incké minulosti, což ale na postavení andských nativních jakožto skutečných dědiců a pokračovatelů incké tradice vůbec nic nemění. Tito nadále představují nejnižší a přehlíženou společenskou vrstvu. Oficiální propaganda se tak vrací o 500 let nazpět a v podstatě se odmítá identifikovat s výsledkem vlastního historického vývoje.
39. Daniel Alomía Robles (1871-1942), peruánský sběratel a komponista; jeho nejznámějším dílem je bezesporu skladba El Condor Pasa (1933), která se stala hudebním symbolem andských zemí a byla zařazena mezi kulturní dědictví Peru. Je paradoxem, že světovou popularitu získala melodie až poté, co jí do svého repertoáru zařadila dvojice Simon a Garfunkel, kterým mnohdy dokonce bývá mylně přisuzováno autorství.
40. José María Arguedas (1911-1969), etnolog a spisovatel, vyrůstal na peruánském venkově a během dětství si vytvořil silnou osobní vazbu na nativní kulturu. Ve svých románech zobrazuje realitu z nativního úhlu pohledu. K jeho vrcholným dílům v tomto smyslu patří i román Los Ríos Profundos (1956) (Hluboké řeky).
41. Martín Chambi (1891-1973) jako vůbec první fotograf věnoval pozornost nativním obyvatelům Peru, které nezobrazoval pouze jako kulisu k portrétům bohatých statkářských rodin, jako tomu bylo dosud zvykem, ale jako zcela rovnocenné individuality. Chambi se zajímal rovněž o architekturu, jako jeden z prvních vyfotografoval Machu Picchu po jeho objevení Birghamem. Svým osobitým přístupem a umělecky hodnotným vyjádřením vytvořil neopakovatelnou kolekci snímků, jejichž vypovídací hodnota nebyla dosud zcela doceněna.

42. *Nueva Canción* (Nová píseň) jako myšlenkové hnutí je úzce spjato s levicovými politickými proudy. Vzniklo v perónovské Argentíně jako snaha o „oživení starých argentinských písní“. Nového významu hnutí nabylo v Chile, kde bylo úzce spjato s prezidentem Salvadorem Allendem a jeho stranou *Unidad Popular* (Národní jednota). Populárním se stal v tomto kontextu Allendeho výrok „No puede haber una revolución sin canciones“ (Nemůže existovat revoluce bez písní). Po nástupu Pinocheta k moci mnozí hudebníci přešli do ilegality a tvorbou protestsongů manifestovali svůj odpor proti pravičácké diktatuře. Byli státní mocí pronásledováni; písničkář a básník Victor Jara byl v roce 1973 umučen, soubory *Inti Illimani*, *Quilapayun* či *Illapu* byly nuceny zůstat v exilu. Naproti tomu např. na Kubě bylo hnutí *Nueva Canción* - zde označované spíše jako *trovadores* - spjato se státní mocí, svojí tvorbou zde hudebníci podporovali režim Fidela Castra.
43. Ke vzniku obou organizací vedla neutěšená sociální situace v Peru 70. let. Reforma prezidenta Velasca Alvarada v roce 1968 zlikvidovala tradiční oligarchickou vrstvu pozemkových vlastníků; obrovské plochy pozemků byly vyvlastněny a staly se veřejným majetkem. Zemědělci, doposud pracující takřkajíc v postavení feudálního nevolnictví, tak získali právo na vlastní půdu. Po pádu Alvarada (1975) se bývalí pozemkoví vlastníci dožadovali navrácení majetku, což vedlo k násilným střetům s drobnými zemědělci. Nevybíravé způsoby ozbrojených sil na venkově vedly až ke vzniku lokálních oddílů domobrany, jejichž úkolem byla prostá ochrana vesničanů a jejich majetku proti nájezdům vládních jednotek. Teprve později, na počátku 80. let, byly tyto skupiny ideologizovány; marxisticko-maoistické myšlenky však přicházely z městského intelektuálního prostředí. V roce 1980 se na univerzitě v Ayacuchu konstitovala nová Peruánská komunistická strana – *Sendero Luminoso* (Světlá stezka), vycházející z maoistických myšlenek. Do jejího čela se postavil Abimael Guzmán. Dva roky nato se spojilo několik radikálních levicových frakcí, nově vzniklá organizace byla pojmenována *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru* (Revoluční hnutí Túpac Amaru). Tyto skupiny velice snadno našly nadšené stoupence právě mezi venkovskou mládeží, vyrůstající v prostředí permanentně terorizovaném státní mocí. V Peru tak vypukla vleklá občanská válka mezi státem a levicovou guerillou (válka neobvykle krutá a nevybíravá, uchylující se k nejhorším zvěrstvům kanibalismu nevyjímaje – státní protiteroristická skupina zvaná *sinchis* k němu byla dokonce speciálně cvičena). V roce 1992 byl Abimael Guzmán uvězněn, aktivity Světlé stezky však pokračovaly až do roku 1998, kdy prezident Alberto Fujimori oznámil její definitivní rozprášení. Poslední významným činem *MRTA* bylo uvěznění rukojmích na japonské ambasádě v Limě na přelomu let 1996-97. Přestože jsou obě organizace v současnosti považovány za zlikvidované, některé jejich organizované frakce dosud v Peru operují.
44. Jedná se o restaurační zařízení, kde vystupuje živá hudba. V současnosti jsou andské *peñas* navštěvovány v první řadě turisty, ještě v 80. letech však byla hudba adresována převážně domácímu posluchačstvu.

45. Dale A. Olsen, *The Garland Handbook of Latin American Music*, 2000, str. 341: „Andská hudba je často na mezinárodní úrovni identifikována s folklórními soubory, jejichž nástroje obvykle zahrnují charango, kytaru, quenu, panovy flétny a perkuse, občas využívá vysoce rozvinutých nástrojových technik. Takové soubory jsou běžně viděny na turné v mezinárodních koncertních sálích, nebo jako pouliční hudebníci\* na chodnících v Evropě a ve Spojených státech... jejich původní skladby a stylizované verze tradičních tanců jsou proslulé v rámci společenské střední třídy a jsou považovány za národní lidovou kulturu.“  
\*výraz *busking* je v kontextu Severní Ameriky užíván pro pouliční vystupování. Odvozený výraz *busker* pak značí pouličního umělce.
46. Daniel Adam z Veleslavína, *Kalendář historický*, 1578
47. Benjamin Petřek z Polkovic, *Rejstřík historický*, 1596
48. Ladislav Bartolomeides, *Historia o Americe ukazující kterak byla skrze Kryštofa Kolumbuse a jeho následovníky vynalezena, jakové její přirozené položení a stav, jakoví obyvatelé, a jak je Evropané sobě podmanili*, Prešpurk 1794
49. Alberto Vojtěch Frič (1882-1944), synovec básníka J. V. Friče, botanik, etnograf a spisovatel, procestoval Brazílii, Paraguay, Argentinu, Uruguay, Bolívii a Mexiko. Pobýval mimo jiné mezi Toby, Čamakoky, Borory, Kařuvej atd. Nasbíral množství etnografického materiálu a pořídil cenné fotografie dokumentující život nativního obyvatelstva.
50. Jak trefně poznamenává Tadeáš Haenke „Es el indio un problema que nadie puede resolver porque nadie lo acierta a definir“ (Indián představuje problém, který nikdo nemůže vyřešit, protože jej nikdo neumí definovat) *Descripción del Perú*, str. 98
51. Právě vojenské junty a jejich nevybíravá politika vedly ke vzniku jevu, který bývá popisován jako institucionalizované násilí – násilí, kterého se dopouští stát vůči vlastnímu obyvatelstvu. Některé latinskoamerické myšlenkové směry existencí institucionalizovaného násilí opravňují guerillový boj proti státu.
52. Pracovně tak budeme v následujícím textu označovat směr, který se aktivně hlásí k idealizované prehispanšské kulturní tradici, zatímco se distancuje od projevů současné nativity.
53. Termínem andský hudebník, analogicky k termínu andský hudební soubor, budu v následujícím textu označovat entity andské lidové hudby, tzn. hudby území jihoamerických států Ekvádoru, Peru a Bolívie, částečně pak Chile, Kolumbie a Argentiny, přičemž z těchto zemí pocházejí též sami hudebníci. Andské hudební soubory v Evropě vystupují nejčastěji v univerzálním tradičním andském mužském oděvu – ponču, jejich veřejné hudební produkce jsou zpravidla doprovázeny prodejem hudebních nosičů a bižuterního zboží.
54. Výraz „dostatečně“ je zde relativní, „dostatečné“ finanční zajištění v mateřských zemích by bylo při jeho kvantitativním přesunu do evropského prostředí považováno za nepřesahující hranici existenčního minima.



55. Jedná se o osoby mestického či nativního původu, které bez pracovní kvalifikace emigrovaly z venkova do měst a začaly se zde živit pouliční hudbou nebo prodejem rukodělných artefaktů.
56. Andští hudebníci odcházejí přirozeně také do států Severní Ameriky, později též Austrálie a Asie, jedná se však o rozdílným zákonitostem vývoje podléhající fenomény, kterým se budeme věnovat na jiném místě.
57. Na výslovnou žádost respondentů neuvádím v popisu citací jejich pravá jména, která pro možnost rozlišení výpovědí jednotlivých respondentů zaměňuji jmény smyšlenými. Zde: resp. Inti, zápis z 20. 12. 1997
58. Resp. Inti, zápis z 20. 12. 1997
59. Resp. Huaman, zápis z 2. 9. 1998
60. Typ „bílých“ žen (světlá pleť, světlý odstín barvy vlasů a modré oči) je v mateřských zemích považován za sexuálníčně značně přitažlivý, ideálem ženské krásy je pro většinu andských hudebníků plnoštíhlá modrooká blondýna.
61. V některých evropských státech sociální legislativa finančně zabezpečuje čerstvě uzavřená manželství, v případech rozpadu manželství pak poskytuje finanční podporu postiženým jedincům.
62. Přesné procentuální údaje je prakticky nemožné získat, zde pro neustálé přeskupování se hudebních entit, kde mnohdy stabilní soubor přijímá dočasně volně cirkulující hudebníky. Veškeré procentuální údaje uvedené v této práci lze charakterizovat jako čistě ilustrující a přibližné pro neexistenci a nemožnost sestavení jakýchkoli statistických tabulek
63. *Zampoña* – andská panova flétna, *quena* – andská podélná flétna
64. Do ČR přichází tento jev opožděně, cca ve druhé polovině 90. let, kdy k jeho vzniku přispívají i zhoršující se ekonomické podmínky (čím méně osob se dělí o zisk z vystoupení, tím vyšší je tento pro jednotlivce).
65. Možnosti vypátrání názvu a přesného národnostního složení prvních souborů, které překročily československé hranice, jsou prakticky nulové, neboť jediné disponibilní písemné dokumenty v kompetenci cizinecké policie ČR a SR znemožňují rozlišení mezi hudebníky, lidmi hledajícími jakékoli jiné pracovní uplatnění a turisty, protože ve vízové dokumentaci uvádějí tyto tři skupiny turistiku jako hlavní důvod návštěvy země. Spoléhat na tuto dokumentaci a považovat jakoukoli skupinku Peruánců, Ekvádorců či Bolívijských za hudební soubor s sebou tudíž nese riziko planých dedukcí. Jako hlavní informační zdroj je vhodné užít orálně tradovaná fakta v podání respondentů a počítat s nutností jejich kritické interpretace. Podle tohoto zdroje jako první pronikly na území Československa bolivijské soubory *Punchay* (trvale usazen v Německu) a *Surazo* (trvale usazen v Rakousku).
66. Do relativně nedávné doby sídlilo v Bratislavě z našeho pohledu nezanedbatelné množství příslušníků ekvádorského etnika *Otavalů*.

67. Značný – ve srovnání se současným odhadem výnosů při takovémto počtu hudebníků a s přihlédnutím k cenám, stavu české ekonomiky a koupěschopností českého zákazníka v roce 1994. Přesné sumy jsem pro výslovnou žádost respondentů zavázána neuvádět a myslím si, že pro zaměření mé práce ani nemají zásadní význam.
68. Elektronickými efekty je zde zamýšleno užívání hudební aparatury (mikrofony, reproduktory, zapojení mixážního pultu s možností modifikace zvuku jednotlivých nástrojů a užití počítačem řízeného rytmického doprovodu či zapojení „nástrojové virtuální reality“).
69. Na území ČR se samozřejmě i v předchozích letech objevují soubory s elektronicky ozvučenými hudebními nástroji, jedná se však o krátkodobé návštěvy v zahraničí usazených hudebníků; tato kapitola je zaměřena především na soubory, působící a usazené na území ČR.
70. V současné době jsou občasně hudební produkce andských souborů v těchto místech buď produkcemi nelegálními, nebo využívají možnosti udělení krátkodobých povolení.
71. Je pozoruhodné, že někteří hudebníci se před příchodem do ČR víceméně náhodně setkávali nejen ve státech západní Evropy, ale též v mateřských zemích. Jako příklad lze uvést dlouhodobý kontakt členů ekvádorského souboru *Chayag* a peruánského souboru *Yojayas*, kteří se v roce 1988 náhodně setkávají jako konkurující soubory v Ekvádoru (Quito), o dva roky později v Kolumbii (Bogotá), následně v Německu (Berlín), Rakousku (Vídeň), v současnosti pak příležitostně spolupracují a jsou usazení na území ČR (Praha).
72. Pro ilustraci je vhodné uvést, že do roku 1999 bylo požadováno finanční krytí ve výši 32 000,- Kč, v roce 2000 byla tato suma zvýšena na 104 000,- Kč. Platba za uzavření zdravotního pojištění u VZP na 1 rok se pohybuje mezi 12 000 – 25 000,- Kč.
73. Domnívám se, že některé aspekty sociálního zařazení nativních andských společenstev lze přirovnat k situaci indické kasty nedotknutelných. Přes všechny historické, kulturní a náboženské rozdíly zde existuje řada podobností – v obou případech se jedná o původní kolonizované obyvatelstvo, jež je postaveno mimo společenský systém země, ve vztahu k oběma skupinám existuje řada velmi těžko překročitelných tabu, jejichž porušení je trestáno poměrně tvrdými společenskými sankcemi; jedná se např. o uzavření sňatku, přijetí do rodiny aj. Andská společnost vykazovala jisté rysy kastovnictví jak v minulosti (např. přesná označení pro různé stupně míšení mezi domorodým, negroidním a evropským obyvatelstvem), tak v současnosti (zařazování obyvatelstva do dnes již pouze kulturně opodstatněných kategorií nativní, mestic, kreol.)
74. Ve snaze co nejvíce zastříti nativní fyzické znaky se např. mezi obyvateli bolívijského La Pazu stalo takřka již společenskou nutností upravovat si rovné vlasy pomocí trvalé ondulace

75. Společenské stereotypy vázané na fyzický zjev zasahují jedince na jakémkoli stupni společenské hierarchie, např. peruánský prezident Alejandro Toledo byl pro svůj zevnějšek většinou národa přezdíván „el cholo“
76. Je paradoxní, že městská kreolská skupina se chová poměrně otevřeně k evropským příchozím, přestože příslušníky vertikálně odlišných vrstev vlastní společnosti akceptuje jen velmi neochotně.
77. Tzv. colegio či lyceo, v závislosti na školském systému, jichž v mateřských zemích funguje několik paralelně, od 12 – 14 let do 18 let.
78. Velké procento neformálních (z důvodů společenských předsudků soudně nepotvrzených a tudíž ani finančně nekompenzovaných) rozvodů způsobuje, že na nejstarší syny často připadne role živitelů zpravidla početné rodiny.
79. Investice do vysokoškolského vzdělání bývají často považovány za zbytečné, neboť i po jeho dokončení jsou šance na efektivní uplatnění v oboru téměř nulové. Dochází k paradoxním situacím, kdy např. student medicíny pracuje jako taxikář v peruánské Limě, své vzdělání chce dokončit pouze z prestižních důvodů, neboť perspektiva stálého povolání taxikáře mu zajišťuje daleko jistější existenční zabezpečení než kariéra lékaře. Nemožnost oborových pracovních uplatnění tak buď nutí vystudované specialisty hledat finanční zajištění v kvalifikačně podřadném zaměstnání, nebo vede k úniku inteligence do zahraničí, přičemž např. ta část andských hudebníků v Evropě, která deklaruje vysokoškolské vzdělání, jej z větší části nemá dokončeno.
80. Což je mj. jeden ze stimulů k odchodu do Evropy, která kromě finančního zisku slibuje i vylepšení sociálního postavení po návratu.
81. Tato kapitola popisuje výchozí podmínky výhradně pro hudebníky odcházející do Evropy, v mateřských zemích samozřejmě existují hudební folklórní soubory fungující v rámci nativních či seminativních komunit (např. komunity na ostrově Taquile na peruánské straně jezera Titicaca nebo ekvádorského městečka Otavalo atd.), tyto soubory podléhají vysoce odlišným funkčně – existenčním zákonitostem, do Evropy přicházejí pouze ve výjimečných případech.
82. Samozřejmě se jedná pouze o věkový průměr, který může být v některých případech překračován, jindy naopak nedosahován.
83. Otavalo je centrem nativního společenství *Otavalů*, obývajících severní ekvádorské Andy, v současné době je jejich počet odhadován na cca 25 000 osob, kuriózní je, že většina nativních *Otavalů* je v současnosti trvale usídlena v evropských státech, v USA a Kanadě.
84. Tristní je případ jednoho z mých respondentů, který přišel do Evropy ve dvanácti letech a za první vydělané peníze si koupil autíčko na dálkové ovládání.
85. Není bez zajímavosti, že povědomost o působení tohoto souboru v Evropě je rozšířena mimo jiné též mezi andskými hudebníky usazenými v USA a Kanadě.

86. *Tarka* je flétna užívaná zejména v Bolívii, se zcela osobitým a nenapodobitelným zvukovým zabarvením. Melodie, interpretované několika *tarkami*, mohou znít uším Evropana až poněkud disharmonicky.
87. *Sicuri* – hudební žánr rozšířený zejména v oblasti andského Altiplana, je interpretován pomocí panových fléten *zampoñas* (aymarsky *sicu*), membránových bubnů, někdy též menších bubínků *redoblante*.
88. *Huayno* – typický hudební žánr Peru, v rámci Peru se dělí na mnoho regionálních variant (Cuzco, Huancayo, Arequipa aj.)
89. *Tinku* – hudební žánr z oblasti dnešní Bolívie, *San Juanito* – asi nejtypičtější žánr lidové hudby Ekvádoru
90. Opět si musíme uvědomit, že se jedná o amatérské hudební soubory zpravidla z městského prostředí, které odcházejí do Evropy. V rámci nativních společenstev andských zemí hudební soubory samozřejmě užívají andský lidový oděv, jejich hudební produkce navíc bývají doprovázeny tanečními výstupy.
91. V roce 2000 se v důsledku úprav cizineckého zákona možnost využití této alternativy značně komplikuje zejména pro nově příchozí hudebníky.
92. Resp. Antonio, zápis z 3. 6. 1998
93. Ilegálně pracující hudebníci jsou označováni výrazem *carepalos*, v doslovném překladu „dřevěné obličej“, obsahově zhruba odpovídající českému „nestydové, drzouni, ignoranti“.
94. Poměrně dlouhou dobu se v ČR udržely stabilní ceny za kazety 150,- Kč a za kompaktní disky 350,- Kč
95. Skupinu andských hudebníků v Evropě označuji v následujícím textu jako skupinu socioprofesní. Klasifikovat andské hudebníky podle etnorasových, lingvistických či národnostních kritérií se mi totiž jevilo jako značně nepřesné a zavádějící, pojem socioprofesní skupina naopak podle mého názoru poměrně výstižně postihuje situaci andských hudebníků, kteří v evropské společnosti spolu s ostatními zahraničními pracovníky vytvářejí osobitou sociální skupinu, navíc profesně specifikovanou (hlavní subsistenční aktivitou je pouliční hudební produkce či prodej).
96. Musím poznamenat, že tento fakt v počáteční fázi výzkumu znamenal nepříjemnou překážku v komunikaci s hudebníky, neboť v okamžiku mé dlouhodobější spolupráce s jedním hudebním souborem se ostatní hudebníci obávali poskytnout sebestaňnější informace o své činnosti. Tento problém byl však postupným získáním důvěry hudebníků během longitudiálního terénního výzkumu zdárně vyřešen.
97. Resp. Inti, zápis z 20. 3. 1998
98. Resp. Jaime, zápis z 9. 5. 1998, vzhledem k ekvádorské národnosti respondenta a ke kontextu výpovědi zde má výraz „Peruánec“ (dosl. řečeno *perucho*) pejorativní podtext

99. Napětí a konflikty mezi územím Peru a Ekvádoru mají, domnívám se, své kořeny nejen v událostech posledních dvou století, ale též v koloniálním období (příslušnost ke dvěma rozdílným územním celkům – Ekvádor – Nové Španělsko, Peru – místokrálovství Peru) a dokonce v období předkolumbovském (boj mezi na území dnešního Ekvádoru narozeným Atahuallpou a „Peruáncem“ Huáscarem).
100. *indio*=špaň. „indián“ *cholo*=významově identický výraz se silně hanlivým zabarvením (ve smyslu primitiv, hlupák), *paisano*=špaň. „krajan“, zejména v Ekvádoru užíváno ve smyslu venkovan, horský indián
101. *Mono*=špaň. opice, je zajímavé, že tento výraz někdy užívají obyvatelé peruánských horských oblastí pro označení všech Ekvádorců.
102. Ve svém původním smyslu měla označení *indígena*, *mestic* a *kreol* čistě etnorasové opodstatnění – *indígena*=domorodý obyvatel, *mestic* = míšenec Evropana (zpravidla Španěla) a domorodého obyvatele, *kreol* = Španěl narozený na americké půdě. Během historického vývoje společnosti andských zemí se tato označení posouvají do sociální, kulturní a jazykové roviny. Monolingvní nativní obyvatelstvo s nejnižším společenským statutem se snaží vylepšit své postavení ve společenské hierarchii tím, že přijímá způsob života a kulturní manifestace *mesticů*. Tím se jedinec přes svou etnorasovou nativnost stává bilingvním *mesticem*, na nativní obyvatelstvo začíná pohlížet z pozice svého vyššího společenského postavení. Pokud proces *mestizace* probíhá na venkově, pak ve městech pozorujeme obdobný proces *kreolizace*; *mestické* obyvatelstvo se zde zařazuje do monolingvní (španělsky hovořící) *kreolské* vrstvy, stojící na vrcholu společenské hierarchie
103. *Indígena*=špaň. „domorodec“, „indián“, v kontextu andských zemí pejorativní výraz
104. Domnívám se, že v tomto případě se jedná mimo jiné také o vliv myšlenek *neoindigenismu* a *panindianismu*, které zejména v posledních letech intenzivně pronikají do povědomí nativních společenstev andských zemí.
105. Mnozí evropští recipienti nerozlišují v tomto smyslu mezi „indiány“ severoamerickými a „indiány“ jihoamerickými.
106. Vzhledem k přítomnosti tzv. *Diego* faktoru v krvi většiny andských hudebníků a k následné snížené rezistenci vůči alkoholu působí na hudebníky alkohol daleko intenzivněji než na Evropany, k otravě postačuje pro Evropany běžně konzumovatelné množství.
107. *Hermano* = špaň. „bratře“
108. Volný překlad přezdivek ze španělštiny: *Mayor* = „Velitel“,  
*Juanito Paprica* = „Jeníček Smolař“,  
*Cocodrilo* = „Krokodýl“,  
*Pajarraco* = „Ptačisko“,  
*Gato* = „Kocour“,

*Cholito* - zde užito ve smyslu „Slaboduchý venkovan“

*Incapaz* - podle tvrzení dané osoby jde o spojení slov *inca*=inka, *paz*=mír. Podle názoru ostatních respondentů se však jedná o španělský výraz *incapaz*=„neschopný“ či „impotentní“.

*Guláš* - typický příklad průniku českých výrazů do slovníku andských hudebníků usazených v ČR.

Přezdívky vznikají nejčastěji jako narážka na vlastnosti či fyzický zjev dané osoby. Mnohdy tak dochází ke komickým situacím, kdy např. osoba označovaná pražskými hudebníky jako *Cocodrilo* (Krokodýl) či *Dinosaurio* (Dinosaurus) je mezi hudebníky usazenými v Brně známa jako *Tiburón* (Žralok), hudebník nazývaný *Pajarraco* (Ptačisko) byl touto přezdívkou natolik deprimován, že se podrobil plastické operaci nosu, nicméně dosáhl tím pouze toho, že se jeho přezdívka změnila na *Pajarito* (Ptáček).

109. *Pacha* je termín společný oběma nativním jazykům, kečujštině i aymarštině
110. Výrazem hyperadaptace zde označuji stav, kdy jedinec přijímá evropský způsob života ve značně hyperbolizované podobě, osvojení jednotlivých aspektů zejména materiální kultury Evropy se snaží demonstrovat ve mnohem intenzivnější podobě, než samotní Evropané. Hyperadaptace jde v některých případech tak daleko, že hudebníci své použité šatstvo nečistí, ale vyhazují a nakupují si nové.
111. Resp. Antonio, zápis z 10. 6. 1998
112. Resp. Antonio, zápis z 10. 6. 1998
113. Musíme si uvědomit, že průměrná tělesná výška andských hudebníků se pohybuje zhruba mezi 160-165 cm, rozhodně není nadnesené tvrzení, že se v případě střetu s fyzicky značně zvýhodněnými a nezřídka ozbrojenými příslušníky hnutí skinheads dostávají do přímého ohrožení života.
114. Pro ilustraci uveďme jeden konkrétní příklad: v létě 1998 působil na libereckém Soukenném náměstí ekvádorský hudební soubor *Chayag*. Během pouliční produkce byl ostře slovně napaden místním občanem, který kromě silně rasistických nadávek vyhrožoval i fyzickým násilím. Zástupce souboru se proto obrátil na městskou policii s žádostí o pomoc, ta však paradoxně zareagovala tak, že s okamžitou platností souboru pouliční produkci zakázala.
115. Resp. Huaman, zápis z 7. 12. 1997
116. Tragický je případ jednoho z ekvádorských hudebníků, který v důsledku střetu s evropským prostředím (náhled Evropanů na andské hudebníky, fakt nutnosti pouličního hraní, frustrace ze vztahů v andské hudební komunitě) utrpěl vážné narušení psychiky. Podle výpovědí respondentů byl výborným kytaristou, absolvoval konzervatoř; pobyt v Evropě jej však natolik frustroval, že po návratu do Ekvádoru začal obcházet quitská restaurační zařízení a vybírat drobné za hru nesmyslných melodií na flétnu.

117. *Pasta* je bílá hmota, vzniklá rafinací kokových lístků, neprochází stádiem čištění, tzn. obsahuje v sobě zbytky pro rafinaci nezbytných chemických látek jako je např. kyselina sírová aj. Užíváním této omamné látky se drasticky narušují veškeré životní funkce, celkový kolaps organismu a následná smrt se dostavuje zpravidla po dvou letech intenzivní závislosti.
118. Vlastní kompletní kulturní adaptace je dlouhodobý proces, trvající prakticky celý život.
119. *Fiesta* = špaň. „svátek“, obecně je tak nazývána oblíbená společenská zábava mateřských zemí, doprovázená zpravidla hudbou, tancem a konzumací alkoholických nápojů.
120. Resp. Carlos, zápis z 23. 6. 1998
121. Resp. Antonio, zápis z 10. 6. 1998
122. Resp. Huaman, zápis z 7. 12. 1997
123. Resp. Inti, zápis z 13. 9. 1998
124. Nárůst tělesné výšky byl pozorován jak u dvou členů ekvádorského souboru *Chayag*, tak u několika dalších peruánských hudebníků a jednoho Bolívijce. Všechny osoby pocházely z vysokohorského prostředí (řádově 3000 m.n.m.) Většinou byli hudebníci na změnu upozorněni při návštěvě mateřské země nebo si jí povšimli sami v momentě, kdy byli nuceni poříditi si nové šatstvo. Podle mých měření představoval nárůst tělesné výšky během prvních třech let působení v Evropě u 4 respondentů 4cm a 5cm (Ekvádorci), 4cm (Peruánci) a dokonce 6 cm (Bolívijec). Při konzultaci s MUdr. Václavem Pluhařem bylo potvrzeno, že ve věku kolem 20 let nejsou ještě plně osifikovány tělní chrupavky; výrazná změna nadmořské výšky tak může působit jako stimulant tělesného růstu. Tato problematika by bezpochyby zasloužila hlubší oborové zkoumání.
125. V kontextu České republiky tento stav trvá do roku 1999, od roku 2000 se totiž uzavření zdravotního pojištění stává jednou z nezbytných podmínek pro povolení dlouhodobého pobytu cizince na území ČR.
126. Výšková nemoc vzniká při příchodu neaklimatizovaného organismu do velkých nadmořských výšek, kdy v důsledku náhlé změny tlaku dochází k zavodnění plic a mozku, jež může končit i smrtí. Mezi projevy horské nemoci patří silné bolesti hlavy, nechutenství, zvracení, žaludeční nevolnost, tmavá až černá moč. Logicky se zde nejedná o obyvatele pobřežních měst, jejichž průměrná nadmořská výška odpovídá nadmořské výšce evropských sídel.
127. V některých případech tomuto stavu předchází prvotní deziluze, kdy se hudebník při navázání prvních emočních kontaktů střetává s odlišnou mentalitou Evropanů. Odlišné společenské konvence tolerující např. volný osobní kontakt partnerky s jinými osobami opačného pohlaví posuzuje ze svého úhlu pohledu jako personální nespolehlivost; tuto pak generalizuje na veškeré evropské obyvatelstvo opačného pohlaví.

128. V andských zemích existuje dvojí norma sexuálního chování; chování pro ženu naprosto společensky nepřijatelné pak bývá muži mlčky tolerováno.
129. Neoficiální – ve smyslu legislativně nepotvrzená
130. *Machismus* (špaň. *machismo*, odvozené od slova *macho*=samec) je vyjádřením „mužství“, „chlapství“, jedná se o výraznou mužskou nadřazenost ve společnosti andských zemí (a prakticky v celém hispánském světě), kde je fakt „mužství“ chápán jako cosi výsadního
131. Tyto ozdoby a oděvní doplňky jsou opět adresovány pouze evropským recipientům, ve společnosti mateřských zemí by byli takto oděni hudebníci pro své okolí značně komičtí.
132. Zde se situace na území ČR dosud odlišuje od situace ve většině západoevropských zemí, kde se díky silné ženské emancipaci hudebník mnohdy dostane do postavení, které sám subjektivně vnímá jako inferiorní.
133. Publicista a hudební kritik Michal Konečný, zápis z 3. 4. 1998
134. Což některé soubory využívají při veřejných hudebních produkcích, kdy klamně užívají ošacení severoamerických prérijních etnik.
135. Resp. Huaman, zápis z 8. 12. 1997
136. „Přines mi můj živnostenský list“, „Šel jsem na poštu“, „Čekám tě na nádraží“, „Jdeme do hospody“, „Hele, kde koupíme zeleninu“
137. V mateřských zemích se hlavní oslava Vánoc váže až k 25. 12.
138. Viz např. John. R. Pottenger, *The Political Theory of Liberation Theology*, 1989
139. Trhy s převážně zemědělskými produkty a drobnými řemesly, pořádané téměř ve všech oblastech USA a Kanady každý týden v letních měsících (zhruba květen, červen – září )
140. Tradiční setkání severoamerických indiánů, doprovázené vystoupením folklorních tanečních a hudebních souborů a prodejem nativní rukodělné a umělecké tvorby
141. Jedná se především o peruánské přívržence hnutí *Sendero Luminoso* (Světlá stezka). Je paradoxem, že tito lidé, přestože se zdánlivě zcela asimilovali v severoamerické společnosti, se v soukromí hlásí k radikálně levičáckým myšlenkám; někteří z nich dosud finančně podporují levicovou guerillu v Peru.
142. Zajímavé jsou některé jazykové hříčky, vytvářené na základě fonetické podobnosti některých výrazů v obou jazycích, např. *whot time is it* [watajmisit](kolik je hodin anglicky) = *watay misita* [watajmisita] (přivázat / přivaž kočku kečujsky)
143. *Gringo*-výraz, užívaný v kontextu andských zemí v první řadě pro severoameričany, následně pak pro Evropany a „bělochy“ obecně. Slovo *gringo* má původ v angličtině; během bojů mezi Mexikem a USA



o příhraniční teritoria Mexičané posměšně volali na americké vojáky v zelených uniformách green go!

144. *Chuño* - dehydratací konzervované brambory

*chicha* – fermentovaný opojný nápoj z kukuřice

*koka* – rostlina, jejíž lístky jsou pro své lehce analgetické účinky již po tisíce let konzumovány nativním obyvatelstvem andské oblasti, sušené či čerstvé lístky bývají žvýkány nebo se z nich připravuje odvar

145. Výraz označující tyto hudebníky ve španělštině zní *maricones*, jedná se o slovo, užívané rovněž jako hanlivé označení homosexuála. V andském kontextu bývá užíváno pro označení povahově slabých, bojácných osob, neschopných prosadit svou autoritu.

146. Termín severoamerický indián zde užívám s vědomím jeho značné diskutability, označení nativní či domorodý obyvatel Severní Ameriky by však podle mého názoru příliš nepřispělo k přehlednosti textu. Výraz indián je navíc v českém jazykovém kontextu jednoznačně vžitě a postrádá onu kritizovanou dvojsmyslnost španělštiny a jiných jazyků (*indio*=jak domorodý Američan, indián, tak *Ind*, obyvatel Indie)

147. Zde se nabízí zajímavá možnost srovnání. Severoameričtí indiáni zaujímají ve společenské hierarchii (samozřejmě pouze z pohledu společenskoprestížní stratifikace bez přihlédnutí k historickému vývoji) podobné postavení, jako ve středoevropském kontextu zaujímají Romové; stejně jako Romy i indiány pak silně oslovuje andská folklorní hudba

148. Panindianismus je intelektuálské hnutí domorodých obyvatel obou Amerik, které přes značné rozdíly mezi jednotlivými skupinami nativních Američanů hlásá jejich jednotu, domorodé Američany považuje za příslušníky jediného národa

149. Současná spiritualita severoamerických indiánů se od původních duchovních systémů značně liší, jedná se spíše o abstrakci a syntézu několika vybraných aspektů více domorodých severoamerických náboženství, blížící se svým pojetím spíše hnutí new age (obsahuje totiž i některé prvky orientálních duchovních systémů a přebírá jejich symboliku)

150. Argumentují zpravidla tím, že jejich andští předkové (od kterých se však ve svých zemích zpravidla ostentativně distancují!) vytvořili díla, přetrvávající tisíciletí, kdežto po severoamerických indiánech na celé ploše kontinentu nezbyly viditelné stopy

151. Je nutné s jistým politováním konstatovat, že andská hudba se pravděpodobně nikde nestane stálou tradicí, jedním z důvodů je bezesporu v severoamerickém kontextu poněkud problematické chování hudebníků.

152. Zjednodušující termín „bílé“ obyvatelstvo užívám pouze pracovní pro označení populace evropského původu.

153. *Wonna be* - chtěl by být - termín, užívaný severoamerickými indiány pro příslušníky jiných etnorasových a kulturních skupin (zejména pro „bílé“ osoby), kteří vyhledávají osobní kontakt, přijímají jejich životní styl, způsob odívání, mluvy atd. Je paradoxem, že příslušníci indiánského evropského hnutí, tzv. euroindiáni, některými severoamerickými indiány poněkud opovržlivě nazýváni *wonna be*, mnohdy udržují jejich zvyky a tradice daleko důsledněji než severoameričtí indiáni sami, ti v současnosti již většinou bezesbytku přijali severoamerickou kulturu a životní styl.
154. Kečujské názvy hudebních nástrojů se v kontextu mateřských zemí dodnes používají častěji, než jejich španělské paralely.
155. K taktice inckého vojska patřila snaha nepřítele co nejvíce psychicky paralyzovat hlasitým trubením, pískáním a bubnováním; mnohdy tak k vlastnímu střetnutí vůbec nedošlo, neboť nepřítel po tomto „zvukovém úvodu“ preferoval okamžitou kapitulaci
156. Výskyt strunných nástrojů v nativní předkolumbovské Jižní Americe sice registrujeme, jedná se však pouze o nejrůznější typy hudebních luků, dodnes rozšířených zejména v pralesní amazonské oblasti. V současné době se ke hře na hudební luky vrací některé etnicko – experimentálně zaměřené soubory, např. v Ekvádoru usazený chilský soubor *Altiplano*.
157. *Vihuela* je středověký evropský strunný nástroj, z něž se vyvinula mj. i kytara
158. Pokud lze tento termín užít v kontextu andských zemí, kde vzhledem k probíhající migraci obyvatelstva z venkova do měst a tím způsobeného kulturního míšení lze velmi těžce rozlišit, který kulturní projev je folklórní a který se již posunul do sféry folklorismu. Přes silnou euroamerikanizaci má totiž naprostá většina obyvatelstva horských oblastí ke tradičnímu folklóru mnohem blíže, než je běžné u obyvatelstva většiny evropských zemí.
159. Tato skutečnost ovšem nevyklučuje existenci úzce orientovaných souborů, u kterých registrujeme absenci některých nástrojů ze základní pětičky, jež jsou nahrazeny jinými, pro danou žánrovou orientaci specifickými nástroji.
160. Mezi ekonomickými a sociopsychologickými tlaky dochází k oboustranné determinanci. Ekonomické tlaky (pokles výnosů zemědělské půdy, nízké tržní ceny zemědělských produktů, poměrně vysoké ceny základních potravin a absence pracovních příležitostí na venkově) vedou ke hromadnému odchodu venkovského obyvatelstva do měst, která nejsou schopna efektivně absorbovat nově příchozí do svých infrastruktur. U větších měst tak vznikají rozsáhlé slumy, jejichž obyvatelstvo není městskou společností přijímáno a je označováno hanlivými výrazy (*cholo, indio* atd.), tato negace se přenáší na venkovské obyvatelstvo obecně. Jestliže hlavními nositeli lidové hudby jsou právě venkované, pak se tato stává, vedle charakteristického typu oděvu, užívání kečujštiny atd. jedním z jejich identifikačních znaků, které jsou, ve snaze asimilovat se do městské společnosti, jimi samotnými vědomě a cíleně potlačovány. Venkovan tak vedle svého oděvu odkládá i svůj jazyk, zvyky a hudbu a přizpůsobuje se anonymním masám velkoměsta. On sám se,

paradoxně, začne považovat za městského člověka, který opovrhuje „zaostalými a primitivními“ venkovany, a je vyslovenou ironií, že pokud někdy navštíví své rodiště, je zde se skrytou závistí považován za úspěšného a váženého člověka. S velkou pravděpodobností se stane vzorem pro několik dalších venkovanů, kteří odejdou do velkých měst rozšířit obrovské plochy předměstských sídlišť. Lidová hudba se tak stává obětí společenských tlaků, které tvoří ve spojení s ekonomickými determinancemi jakýsi bludný kruh, z nějž prakticky neexistuje přirozeného úniku. Venkovské a nativní obyvatelstvo dosud není společností přijímáno jako rovnocenné, což potvrzuje např. i ten fakt, že v andských zemích je za jedno z nejurážlivějších označení považován výraz *indio*. Je na vládách těchto zemí, aby vytvořily odpovídající společensko-ekonomické podmínky, zajišťující důstojnou existenci té části obyvatelstva, která je nositelem jednoho z nejpozoruhodnějších a nejrychleji mizících kulturních dědictví lidstva.

161. K šíření těchto písní a k jejich folklorizaci napomáhá paradoxně též pirátství s hudebními nosiči na trhu v mateřských zemích. Uvedu vlastní zkušenost: z peruánské Arequipy jsem dovezla jistou pirátsky distribuovanou kazetu. Po jejím poslechu mi respondenti sdělili, že obsahuje několik písní, jejichž autorem je jakýsi známý působící v Holandsku, kde písně též vznikly. Po opětovném poslechu indikovaných písní a po konzultaci s videozáznamy jsem zjistila, že několik z nich má v repertoáru jistý cuzqueňský soubor, který je prezentuje jako „staré lidové písně“.

## Bibliografie:

- Acosta, J., *Historia Natural y Moral de las Indias*, México 1940
- Acuña, J. O., *Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes. Una aproximación a la organización social de la Comunidad de Andamarca*, Lima 1992
- Alviña, L., *La Música Incaica*, Cuzco 1919
- Aretz, I., *América Latina en su música*, Paris 1977
- Arguedas, J. M., *Formación de una Cultura Nacional Indoamericana*, México 1975
- Auza L. A., *Historia de la música boliviana*, Sucre 1982
- Baudizzone, L., *Poesía, Música y Danza Inca*, Buenos Aires 1943
- Béhague, G., *Music in Latin America: An Introduction*, New Jersey, 1979
- Bernandová, C., *Inkové – národ Slunce*, Martin, 1994
- Betanzos, J., *Suma y narración de los Incas*, Madrid 1987
- Bushnell, G. H. S., *Umění staré Ameriky*, Praha, 1994
- Ceram, C. W., *První Američan*, Praha, 1977
- Cobo, B., *Historia del Nuevo Mundo*, Sevilla 1890
- Coe, M., Snow, D., Benson, E., *Svět předkolumbovské Ameriky*, Praha 1997
- Cordero, L., *Diccionario Quichua – Castellano y Castellano – Quichua*, Quito, 1999
- Cortés, H., *Relaciones de la conquista de Mexico*, Santiago de Chile 1971
- De Cieza de León, P., *La Crónica del Perú*, Lima 1984
- De la Vega, G., *Comentarios Reales que tratan del origen de los Incas*, Lima 1967
- De Molina, C., *Fábulas y Ritos de los Incas*, Lima 1943
- De Onegardo, P., *Informaciones Acerca de la Religión y Gobierno de los Incas*, Lima 1916
- De Santacruz Pachacuti Yamqui, J., *Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú*, In: *Tres relaciones de Antigüedades Peruanas*, Asunción 1950
- De Santillán, F., Valera, B., De Santacruz Pachacuti Yamqui, J., *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Asunción 1950
- D'Harcourt, R., D'Harcourt, M., *La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens*, Paris 1959
- D'Harcourt, R., D'Harcourt, M., *La musique des Incas et ses survivances*, Paris 1925

- Díaz del Castillo, B., *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, Madrid 1942
- Diez de Betanzos, J., *Suma y naración de los Incas*, Lima 1924
- Espinoza Soriano, W., *La Destrucción del Imperio de los Incas*, Lima, 1981
- Frič, A. V., *Indiáni Jižní Ameriky*, Praha, 1957
- Gonzales Holguín, D., *Vocabulario de la Lengua General de todo el Peru llamada Lengua Quichua o del Inca*, Lima 1989
- Haenke, T., *Descripción del Perú*, Lima 1901
- Hemming, J., *Dobytí říše Inků*, Praha, 1977
- Holzmann, R., *Panorama de la Música Tradicional del Perú*, Lima 1966
- Injante, T., *Charango Fácil*, Lima, 1995
- Injante, T., *Zampoña Fácil*, Lima, 1995
- Jetmarová, J., *Andské hudební soubory a andští hudebníci v Evropě a v České republice*, In: Český lid r. 86/1999, č. 4, str. 325 - 334
- Justoň, Z., *Hudba přírodních národů*, Praha, 1996
- Kašpar, O., *Nový svět v české a evropské literatuře 16.-19. století*, Praha 1983
- Kašpar, O., *Tadeáš Haenke*, Pradubice 1994
- Kašpar, O., *Jezuité z české provincie v Mexiku*, Olomouc 1999
- Katz, F., *Staré americké civilizace*, Praha, 1989
- Les Royaumes Préincasiques et Le Monde Inca*, Aix-en-Provence, 1994
- Martínez Compañón, B., *Código Trujillo del Perú*, Biblioteca de Palacio, Madrid 1780
- Mendoza de Arce, D., *Music in Ibero-America to 1850: a historical survey*, Lanham, Md., 2001
- Moreno, S. L., *Música y danzas autóctonas de Ecuador*, Quito 1949
- Olsen, D., *The Music of El Dorado*, Florida 2002
- Olsen, D., A., Sheehy, Daniel E., *The Garland handbook of Latin American music*, New York and London 2000
- Prescott, W. H., *Dějiny dobytí Peru*, Praha, 1980
- Poma de Ayala, H., *Nueva Cronica y Buen Gobierno*, Lima 1990
- Quijano, A., *Dominación y cultura: lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, Lima 1980
- Riester, J., *Canción y producción en la vida de un pueblo indígena*, La Paz 1978
- Roel Pineda, J., *La música primitiva y folklórica del Área Andina, su historia y formas actuales*, Caracas 1971

- Samanez Flórez, D. I., *Gramática del Quechua del Qosqo*, Cuzco, 1996
- Sarmiento de Gamboa, P., *Historia de los Incas*, Buenos Aires 1943
- Simi Taje Qheswa – Español – Qheswa*, Cuzco, 1995
- Slonimsky, N., *Music of Latin America*, New York 1972
- Stevenson, R., *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley 1968
- Stevenson, R., *The music of Peru, aboriginal and viceroyal epoch*, Washington 1959-60
- Subirá, J., *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona 1953
- Šinková-Broulová, K., Šimek, V., *Samuel Fritz - české stopy na březích Amazonky*, Kant 2002
- Vrhel, F., Kašpar, O., *Etnografie mimoevropských oblastí – Amerika – I. Jižní Amerika*, Praha, 1985
- Vrhel, F., Kašpar, O., *Texty nativní Iberoameriky – I. Předkolumbovské literatury*, Praha, 1978
- Woodová, M., *Předkolumbovská Amerika*, Zlín, 1994
- Wachtel, N., *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española*, Madrid 1976
- Zelený, M., *Indiánská encyklopedie*, Praha, 1994

## **Textové přílohy**

## I. Hudební tvorba andských hudebníků v Evropě a v Severní Americe

Tvorbu andských hudebníků v Evropě a v Severní Americe můžeme rozdělit do tří skupin. Nejčastější jsou skladby, které melodicky ani textově výrazně nevybočují z tradičního pojetí andské hudby, mnohdy bývá velmi obtížné rozeznat je od skladeb čistě folklórních. Jejich tematika bývá zpravidla milostná. Do druhé skupiny můžeme zařadit neofolklórní písně, v jejichž textech rezonují myšlenky indigenismu a panindianismu, tyto písně však bývají adresovány výhradně evropskému posluchači, sami autoři se s jejich myšlenkovým obsahem většinou neztotožňují. Třetí skupinu představují písně melodicky i textově inspirované pobytem v zahraničí, zde nacházíme jak ozvuky každodenní reality andského hudebníka, tak také motiv odchodu a odloučení či naopak návratu do mateřské země. Vzhledem k tématu mé práce jsem pro ilustraci hudební tvorby andských hudebníků v Evropě a v Severní Americe zvolila několik ukázek písňových textů z této skupiny:

1. *Indio soy* – píseň pravděpodobně bolívijské provenience, respondenti však nebyli schopni přesně určit autora ani přibližné období jejího vzniku. V roce 1998 měl píseň v repertoáru ekvádorský soubor *Chayag*, objevuje se rovněž na nahrávce *Jatun ñan Kjashwa* z téhož období. Vliv evropského prostředí (resp. odchodu do vzdálené Evropy) je evidentní v motivu loučení a slibu návratu.

*Indio soy del valle en flor, solo estoy sin tu calor.*

*A mi linda moza en mi valle dejé llorando al partir,  
recuerdo a mi madre rezando por mí, me sentí morir.*

*No te olvidaré, yo regresaré,  
no te olvidaré mi bien, juro que regresaré.*

*Rosa en flor, te añoro yo, sin tu amor me muero yo.*

*Blancos pañuelos decían mi adiós, camino al andar,  
lejos de mi valle me supo dejar destino fatal.*

*No te olvidaré, yo regresaré,  
no te olvidaré mi bien, juro que regresaré.*



## **Jsem indián**

Jsem indián z rozkvetlého údolí, jsem sám bez tvého tepla.

V tom údolí jsem zanechal svou krásnou dívku, plakala když jsem odcházel,  
vzpomínám na matku jak se za mne modlila, bylo mi, jako bych umíral.

Nezapomenu na tebe, vrátím se,  
nezapomenu na tebe má drahá, přísahám, že se vrátím.

Toužím po tobě má kvetoucí růže, hynu bez tvé lásky.

Bílé kapesníky volaly mé sbohem,  
nelítostný osud mě zanechal daleko od mého údolí.

Nezapomenu na tebe, vrátím se,  
nezapomenu na tebe má drahá, přísahám, že se vrátím.

**2. *Mi partida*** – autorem písně je Ekvádorec Jaime Paredes. Píseň vznikla na přelomu 80. – 90. let pod vlivem autorova odchodu do Evropy; od této doby je více méně stálou součástí repertoáru souboru *Chayag*.

*Triste te quedas me voy de aquí, me marcho lejos, tengo temor.*

*Lo que me espera no sé decir, pero es seguro que volveré.*

*Con tus promesas me sostendré, con tus recuerdos yo viviré.*

*Si tú me esperas yo volveré, cuando regrese más te amaré.*

*Adiós negrita, me voy de aquí con la esperanza que volveré.*

*Y vos negrita me esperarás, hasta que vuelva por tu querer.*

## **Můj odchod**

Jsi smutná, odcházím odtud, odcházím daleko a mám strach.

Nedokážu říct, co mne čeká, ale je jisté, že se vrátím.

Budu žít z tvých slibů a ze vzpomínek na tebe.

Jestli mne budeš čekat, vrátím se a pak tě budu ještě více milovat.

Sbohem miláčku, odcházím s nadějí že se vrátím.

A ty, miláčku, na mne budeš čekat, až se vrátím, abych tě miloval.

**3. *Pasando mares*** – píseň vznikla v prostředí ekvádorských Otavalů, působících jako hudebníci v Evropě. Autorem je s největší pravděpodobností některý ze členů souboru *Ñandamañachi*, píseň je však považována za zlidovělou (tak je prezentována její první nahrávka, jež vznikla v Evropě, ale kterou lze objevit též v mateřských zemích na trhu s pirátsky nahránými nosiči na kazetě *San Juanitos – Ecuador*). Vliv Evropy je patrný v motivu návratu, kdy se do tradiční stavby melodie rytmu *San Juanito* nenásilně včleňuje popis cesty v letadle, dokonce nástrojový doprovod místy jakoby imituje zvuk motorů; jedná se o dokonalou ukázkou moderní kulturní synkreze. Píseň převzal přibližně v roce 1997 do svého repertoáru v Brně usazený soubor *Caballomanta*, o rok později byla píseň nahrána v Německu působícím souborem *Chachani*.

*Pasando mares y montañas a tu lado me acerco.*

*Sobre las nubes voy volando aproximándome hasta ti.*

*Todas las horas navegando en el silencio del tiempo,  
las maravillas de mi tierra divisando del cielo.*

*Vamos volviendo a nuestro pueblo, pueblo que nos dió a crecer,  
donde montañas y lagunas son testigos de mi amor.*

*Todas las horas navegando en el silencio del tiempo,  
las maravillas de mi tierra divisando del cielo.*

### **Přes moře**

Přicházím přes hory a moře

letím nad mraky a blížím se k tobě.

Dlouhé hodiny pluji v tichosti času,  
z nebe rozeznávám zázraky mé země.

Vracíme se do naší země, do země, kde jsme vyrostli,  
kde hory a jezera jsou svědky mé lásky.

Dlouhé hodiny pluji v tichosti času,  
z nebe rozeznávám zázraky mé země.

4. *La visa* – autorem písně je Peruánec Dario Argumendo, v letech 1993 – 5 byla v repertoáru v Německu působícího peruánského souboru *Machu Picchu*. S ironickým podtextem naráží na jeden z běžných problémů andských hudebníků v Evropě, kterým je získání povolení k trvalému pobytu.

*Vamos, vamos me dijeron, dejando todo he salido.*

*Vuela, vuela por el mundo, dejando todo he venido.*

*Y aquí en los Alpes las ilusiones, calles y plazas recorri.*

*Ya no soy mas solterito, me he casado, tengo visa.*

*Y ahora que me estoy divorciando, me botarán a mi país.*

### **Vízum**

Pojďme, pojďme, říkali mi, nechal jsem všeho a odešel.

Leť, vyleť do světa, nechal jsem všeho a přišel.

A zde, v Alpách, jako ve snu prošel jsem ulice a náměstí.

Už nejsem víc svobodný, oženil jsem se a mám vízum.

A teď, když se rozvádím, mne vyhostí do mé země.

5. *El último tinku en París* – jméno autora písně (patrně se jedná o bolívijského hudebníka – snad Luis Rico?) je respondentům neznámé, přestože mají povědomí o jeho existenci. Píseň je vzorovou ukázkou působení evropského prostředí na tvorbu andských hudebníků, lze ji označit za „chanson“ popisující tristní, v některých případech však zcela reálný příběh andského hudebníka v Evropě. Píseň je mi známa z ústního podání jednoho z mých respondentů a z anonymní nahrávky jakéhosi patrně bolívijského souboru, existence interpretujícího souboru v ČR je nepravděpodobná. Je nutné poznamenat, že se jedná o jednu z mála v Evropě vzniklých skladeb, s jejímž myšlenkovým obsahem se andští hudebníci vnitřně ztotožňují, a která tudíž není adresována výhradně evropskému posluchači. O značné popularitě písně svědčí i to, že přes svůj evropský původ je rozšířená i mezi andskými hudebníky působícími v USA, Kanadě a Asii.

*El chango nortepotosino que se ha marchado a las Europas  
se fue buscando su destino, así, cantando viejas coplas.*

*Con su charango se fue feliz, sentado en un trasatlántico,  
atrás dejó lo altiplánico, cuando por fin llegó hasta París.*

*El chango nortepotosino toca en las calles y en las plazas.*

*Se va llenando su bolsillo de las monedas de las razas.*

*Unos ojitos muy curiosos miran al indio auténtico,*

*y entre sentidos más étnicos empiezan lazos amorosos.*

*El chango nortepotosino con poncho, trenza y con sombrero  
ante la gente de andar tino demuestra ser el hombre sincero.*

*Le hace a la gringa dos hijitos, uno gringo y el otro típico,  
pero enredo lingüístico causa problemas folklóricos.*

*El chango nortepotosino después de amar de maravillas  
ve que se rompe su destino de lo que hace la blanca imilla.*

*Quiere olvidarse de sus males entrando en lo alcohólico,  
cayendo en lo narcótico con sus variaciones sexuales.*

*El chango nortepotosino anoche ha dormido en el metro.*

*Mira mas claro su camino, pensando como en su rencuentro.*

*Sabe que ha sido muy infeliz al ser honesto y romántico,  
toca su charango mítico para el último tinku en París.*

### **Poslední tinku v Paříži**

Chlapec ze severního Potosí který odešel do Evropy,

Odešel hledaje svůj osud a zpíval staré písně.

Odešel šťastný se svým charangem, odletěl zámořským letadlem,  
nechal za sebou Altiplano a nakonec dorazil až do Paříže.

Chlapec ze severního Potosí hraje v ulicích a na náměstích.

Jeho kapsy se pomalu plní mincemi z mnoha zemí.

Velmi zvědavá očka se dívají na pravého indiána  
a mezi etnickými pocity se rodí pouta lásky.

Chlapec ze severního Potosí s pončem, copem a kloboukem  
před odměřenými lidmi dokazuje, že je upřímný muž.

S běloškou má dvě děti, jedno bílé a druhé domorodé,  
ale jazyková nedorozumění způsobují etnické problémy.

Chlapec ze severního Potosí poté, co vroucně miloval,  
vidí, že tím, co dělá bílá dívka, se trhá jeho osud.

Chce zapomenout na své bolesti, oddává se alkoholu,  
propadá drogám a sexuálním úchylkám.

Chlapec ze severního Potosí spal včera v metru.

Vidí svou cestu jasněji a hledá sám sebe.

Ví, že se cítil velmi nešťastný, když byl poctivý a romantický,  
hraje na své bájné charango poslední tinku v Paříži.

*Caminante* – píseň rozšířená mezi hudebníky v Evropě i v Severní Americe.  
Přestože je využito rytmických témat typických pro území Ekvádoru (*San Juanito-tobas*), je melodie oblíbená zejména mezi soubory peruánskými. Ve stylu klasického andského neofolklóru textově naráží na odchod hudebníka do Evropy.

*Con tu guitarra al viejo mundo tú te vas a un destino sin final.*

*No tengas prisa sabes que nunca alcanzarás tu libertad.*

*Y como un rayo en busca de oro partirás y de tu pecho brotará  
la voz de un niño que llora amarga su verdad porque te vas.*

*Surcarás tierra y el mar pero nada encontrarás,  
surcarás tierra y el mar pero pronto volverás.*

*Co tu guitarra por el mundo tú te vas, de tus labios brotará  
la voz de un pueblo que lleva en alto su cantar su despertar.*

*Y con tus trenzas por las calles cantarás y en tu paso encontrarás  
nuevos amores que muy pronto te dirán porque te vas.*

*Surcarás tierra y el mar pero nada encontrarás,  
surcarás tierra y el mar pero pronto volverás.*

## **Pocestný**

Odcházíš se svojí kytarou do Starého světa, vyrážíš na nekonečnou cestu.  
Nespěchej, víš že nikdy nezískáš svojí svobodu.

Odejdeš jako paprsek hledající zlato, a z tvé hrudi vytryskne  
hlas dítěte, které hořce pláče nad hořkou pravdou, že odcházíš.

Projdeš zemi a moře, ale nic nenajdeš,  
projdeš zemi a moře, ale brzo se vrátíš.

Chodíš světem se svojí kytarou a z tvých rtů tryská  
hlas národa, který se probudil a zpívá.

A se svými copy budeš zpívat a přitom potkáš  
nové lásky, které se tě velmi brzy zeptají, proč odcházíš.

Projdeš zemi a moře, ale nic nenajdeš,  
projdeš zemi a moře, ale brzo se vrátíš.

## II. Vybrané ukázky slovesného folklóru andských hudebníků v Evropě a v Severní Americe

Andští hudebníci působící v Evropě a v Severní Americe přinášejí z mateřských zemí nejrůznější útvary slovesného folklóru, které se v rámci socioprofesní skupiny andských hudebníků dále šíří, variují, synkretizují vlivem cizího prostředí, tím ale neztrácejí svou osobitou a nezaměnitelnou poetiku. Tyto slovesné útvary je těžké přesně klasifikovat či definovat, jedná se o krátké průpovědi, pořekadla, pohádky či vyprávění. Níže uvádím několik z nich, tak, jak se mi je podařilo zachytit při nejrůznějších příležitostech v podání mých respondentů.

### *El duende*

*Un día mi abuelito estaba regresando de una fiesta en Cayambe. Había chupado mucho, pero no estaba borracho, la gente de mi llaqta antes eran fuertes, podían chupar toda una semana y no los pasaba nada. Bueno, estaba pasando al lado de un río bien grande, cuando de repente se movieron las totoras que había por allí, y apareció el duende. No eran las totoras que tienen aquí, en mi llaqta las totoras son más gruesas, la gente las utiliza para hacer las antaritas, bueno y en esas totoras la gente creen que vive el duende... Sabes cómo es el duende? Es chiquito, verde y cabezón, y lleva un sombrero grandote. Mi abuelito se asustó, pues el duende sabe robarse las almas, te ofrece una olla llenita de plata, pero no tienes que aceptar, tienes que pegarle, pero solo con la mano izquierda, y tienes que patearle con el pie izquierdo. Y así mi abuelito le pegó fuerte, el duende se asustó y se escapó. Pero mi abuelito casi se murió, lo encontraron unos tres días después, cuando mi abuelita y mis tías ya se estaban preocupando mucho. Cuando lo encontraron estaba tirado allí en el camino, en la boca tenía espuma, y no se recordaba nada... Pero ahora la gente ya no cree en el duende, por eso ya no sabe aparecer.*

Resp. Inti ( Ekvádor ), zápis 5. 6. 1997

## Vodník\*

Můj dědeček se jednoho dne vracel ze slavnosti v Cayambe\*\*. Hodně tam popil, opilý ale nebyl, lidé z mé země byli dříve silní, mohli pít celý týden, aniž by se jim cokoli stalo. Nu a tak si to šlapal podél veliké řeky, když tu najednou se zakývalo rákosí a objevil se vodník. Nebylo to takové rákosí jako roste tady, u nás je rákosí silnější, lidé z něj vyrábějí flétničky. No a v takovém rákosí lidé věří, že bydlí vodník... Víš jak vypadá vodník? Je malinký, zelený, s velkou hlavou a nosí obrovský klobouk. Dědeček se lekl, vodník přece krade dušičky, nabídne ti hrnec po okraj plný peněz, ten ale nesmíš přijmout, musíš ho zbít, ale jenom levou rukou a musíš mu nakopat levou nohou. A tak ho děda pořádně zbil, vodník se lekl a utekl. Ale můj dědeček málem umřel, našli ho tři dny poté, babička a tety měly už pořádný strach. Našli ho jak tam leží na cestě, u pusy měl pěnu a vůbec na nic si nepamatoval... Teď už ale lidé na vodníka nevěří, proto se víc neukazuje.

\* Překlad výrazu *duende* je zde samozřejmě pouze přibližný, v českém kulturním prostředí představuje *vodník* nejbližší možnou paralelu.

\*\* *Cayambe* – město na severu Ekvádoru

## *El tesoro de Rumiñawi*

*Conoces la historia del tesoro de Rumiñawi? Pues allí donde vivo, al pie de la Pichincha, hay unos huecos profundazos en la tierra. Un día mi abuelito estaba pastando sus ovejitas por allá, y un borreguito se le perdió. Le estaba buscando por todo lado, hasta se metió en uno de esos huecos. Y como no apareció como quince días en la casa, la familia se fue a buscarle, todos pensaban que ya se le había robado el monte. Pero al fin lo encontraron en uno de esos huecos, pero estaba volado, hablaba cosas raras y en la mano tenía un pedazo de oro. Y como mi gente es muy chismosa, un mes después se asomaron los gringos, se metieron en los huecos con sus maquinatas, pero desaparecieron también, como dos meses estuvieron metidos allá cuando al fin uno de ellos salió, pero al otro lado de la montaña. Dijo que había visto un templo grande y una cueva llenita de oro, y que los otros gringos se habían muerto todos.*



Resp. Antonio (Ekvádor), zápis z 13. 6. 1998

### **Poklad Rumiňawiho\***

Znáš příběh o pokladu Ruminawiho? Tak tam kde bydlím, na úpatí Pichinchy\*\*, jsou hlubokánské díry v zemi. Můj dědeček tam jednou pásł ovečky a ztratil se mu beránek. Všude ho hledal, dokonce vlezl do jedné z těch děr. A protože se po dva týdny neukázal doma, rodina ho šla hledat, všichni si už mysleli, že ho ukradla hora. Nakonec ho v té díře našli, ale byl úplně mimo, mluvil o divných věcech a v ruce měl kus zlata. A protože moji lidé jsou veliké klepny, hned za měsíc přijeli gringové, vlezli se svými přístroji do děr, ale také zmizeli, strávili tam skoro dva měsíce, až nakonec jeden z nich vylezl, ale na úplně opačném konci hory. Říkal, že viděl velký chrám a jeskyni plničkou zlata, a že všichni ostatní gringové zemřeli.

\* *Rumiňawi* – „Kamenná tvář“ – vojevůdce narozený na území Ekvádoru, během občanské války v incké říši bojoval na straně inky Atawallpy.

\*\* *Pichincha* (4701 m. n. m.) - dosud činná sopka, ležící v bezprostřední blízkosti ekvádorského Quita.

### ***El cóndor ladrón***

*Mi bisabuelito que tenía mucho más de cien años un día estaba pastando sus vaquitas en el monte. Hacía un solazo y calorsazo, entonces mi bisabuelito se durmió. Cuando despertó, una gran nube parecía cubrir el sol. Miró al cielo, pero no era nube, un cóndor grandote vino volando y se robó una vaca. Desde aquel día, mi bisabuelito nunca más se fue a pastar en aquel monte.*

Resp. Jaime (Ekvádor), zápis z 9.5. 1998

### **Kondor zloděj**

Můj pradědeček, kterému bylo víc jak sto let, jednou pásł na kopci kravičky. Slunce pálilo a bylo vedro, takže pradědeček usnul. Když se probudil, zdálo se, že slunce zakrývá veliký mrak. Požíval se na oblohu, nebyl to ale mrak, přiletěl

obrovský kondor a odnesl si jednu krávu. Od toho dne můj pradědeček už nikdy na tom kopci nepásl.

### ***La viuda negra***

*Cuando era chibolo, en nuestro barrio aparecía una viuda vestida toda en negro. En las noches caminaba por las calles, y los músicos regresando de las peñas siempre la encontraban. Cada vez unido de ellos la seguía porque ella era una bruja y sabía hacer sus magias. Lo llevó fuera de la ciudad, y allá lo hizo caer en la quebrada. Bueno, muchos se murieron así, hasta que un día la viuda desapareció y no regresó nunca más.*

Resp. Inti (Ekvádor) zápis z 5. 6. 1997

### **Černá vdova**

Když jsem byl chlapec, objevila se v naší čtvrti vdova celá oblečená do černého. V noci procházela ulicemi a muzikanti, kteří se vraceli z penas, ji vždycky potkávali. Pokaždé ji jeden z nich následoval, protože to byla čarodějka a věděla, jak ho okouzlit. Dovedla ho až na kraj města a tam ho shodila do propasti. Mnoho jich tak zemřelo, až jednoho dne vdova zmizela a nikdy víc se nevrátila.

### ***El charanguito***

*Un día el quirquincho estaba esperando a su novia quirquincha. Se durmió un ratito soñando con su quirquinchita y cuando despertó, en lugar de su barriguita tenía cuerdas y un indio lo estaba tocando.*

Resp. Viktor ( Bolívie ), zápis z 9. 8. 1999

### **Charango**

Jednoho dne malý pásovec čekal na svou milou. Na chvílku usnul, zdálo se mu o jeho vyvolené. Když se probudil, měl místo břicha struny a hrál na něj indián.

### **Rumishungu**

*Los papachitos de mi tierra, para no llorar mucho buscan una piedra redonda, la rompen y adentro encuentran una tierra bien finita. Se la toman con agua y se vuelven corazón de piedra.*

Resp. Inti ( Ekvádor ), zápis z 20. 12. 1999

### **Kamenné srdce\***

Aby mnoho neplakali, indiáni z mé země hledají kulatý kámen, rozbijí ho a uvnitř najdou jemňoučkou hlínu. Tu smíchají s vodou a vypijí a tak jim zkamení srdce.

\* V originále je uveden kečujský ekvivalent *rumishungu* (*rumi*=kámen, *shungu*=srdce, jedná se o ekvádorskou variantu kečujštiny.)

### **El Brujo otavaleño**

*Un día fui a tocar con un grupo de otavaleños a una feria bien grande donde siempre habia muchísima gente y donde querían tocar muchos grupos. Llegamos y pusimos el bombo al centro de la plaza, para que nadie pudiera meterse, pues así se hace aquí, cuando viene un grupo a tocar se asegura la plaza metiendo el bombo al centro. Y de repente vino un tipo bien raro, sabíamos que era un paisano pero no lo conocíamos, sacó el cuchillo y nos cortó el bombo. Y eso no se hace, cada uno sabe que el bombo es importantísimo para un grupo y que sin bombo no se puede tocar. Entonces salimos a pegarle, pero él viéndonos se escapó. Y desde aquel momento nos perseguía mala suerte, por dode íbamos allí teníamos problemas, hasta que supimos que aquel tipo era el brujo de un grupo otavaleño. No sé qué le pagaban pero él los ayudaba aún en Ecuador donde ganaron muchos festivales. Y se sabe que allí los grupos pelean por tener el mejor brujo.*

### **Otavalský čaroděj**

Jednoho dne jsem šel hrát se skupinou Otavalů na veliké trhy, kde bylo vždycky spousta lidí a kde chtělo hrát mnoho skupin. Přijeli jsme tam a postavili buben

do středu náměstí, aby to místo nemohl nikdo jiný zabrat. Tak se to totiž tady dělá, když přijede kapela hrát, pojistí si místo tak, že na něj postaví buben. A najednou přišel dosti divný člověk, věděli jsme, že je to náš krajan, ale neznali jsme ho, vytáhl nůž a rozřezal nám buben. A to se přece nedělá, každý ví, že buben je pro kapelu nadmíru důležitý, že se bez něj nedá hrát. Tak jsme vyběhli že mu ukážeme, ale on, jak nás uviděl, utekl. A od té chvíle nás pronásledovala smůla, kudy jsme chodili tudy jsme měli problémy, až jsme se dozvěděli, že ten člověk byl čaroděj jedné otavalské skupiny. Nevím, čím mu platili, ale pomáhal jim ještě v Ekvádoru, kde vyhráli spoustu festivalů. A ví se, že se tamní kapely perou o to, kdo bude mít nejlepšího čaroděje.

Resp. Miguel (Peru), zápis 4. 5. 2002

### III. Ukázky vybraných slangových výrazů rozšířených v socioprofesní skupině andských hudebníků v Evropě a v Severní Americe

Již v mateřských zemích vzniká v prostředí pouličních hudebních souborů specifický slang. Jedná se buď o výrazy, vycházející z místních forem hovorové španělštiny, jejichž význam je však výrazně posunut, nebo jsou to osobité slovní složeniny, do nichž často pronikají prvky cizích jazyků (v mateřských zemích nejčastěji kečujštiny, ale také angličtiny, mluva hudebníků působících v Evropě je pak ovlivňována danými evropskými jazyky). Pro ilustraci uvádím několik vybraných slangových výrazů, zachycených jak mezi andskými hudebníky v ČR tak v Severní Americe (u slov, běžně se vyskytujících v hovorové španělštině, uvádím pouze jejich posunutý slangový význam):

*Boliche* m Bolívijec, *i hanl.* Boliviánec; bolívijský

*Careguante* m pitomec, trouba; ošklivec

*Careloco* m *Ec.* blázen, pomatenec

*carepalo* m nestyda, drzoun, ignorant

*careplato* m *Ec.* „plochý obličej“, hanlivé označení příslušníků některých ekvádorských nativních společenstev

*crudo* m běloch, Evropan

*chamba* f práce

*chambear* pracovat

- *full chamba* *adj.* pracovitý, upracovaný

*che* m *hanl. Pe. Ec.* Boliviánec

- *los ches* m *pl.* Bolivijsci

*chela* f pivo

*chuchaqui* m kocovina

- *estar chuchaqui* mít kocovinu

*chupar* pít alkohol, „nasávat“

*equache* m *hanl. Pe.* Ekvádorec

*estar de freír* být špatný, zkažený (o něčem); cítit se špatně

*hachar* rozejít se (s někým)

- *hachado* *adj.* opuštěný, rozvedený

*hacer el gallo* v případě nutnosti časného raního výjezdu mít povinnost  
vzbudit členy souboru a zajistit, aby nikdo nezaspal

*indio m* andský muzikant

- *los indios m pl.* andští muzikanti

*mandarina m* muž „pod pantoflem“, naprosto ovládaný svou ženou

*manga f* 1. peníze, získané během pouličního vystoupení jako  
dobrovolné příspěvky posluchačů

2. peníze, získané prodejem hudebních nosičů a bižuterního  
zboží

- *hacer la manga* počítat a rozdělovat mezi členy souboru peníze,  
získané během pouličního vystoupení

*manguear* prodávat během pouličního vystoupení souborem nabízené  
zboží

*manguera f* žena či dívka vyhledávající andské hudebníky za účelem  
navázání intimního vztahu

*manguero m* pomocník souboru, zajišťující prodej nabízeného zboží  
během hudební produkce

*merca f* rukodělné zboží dovážené z andských zemí

*musicaso m* profesionálně zdatný hudebník

*muspa adj.* hlupák, nemehlo

*ñaña f* dcera

*ñañon m Ec.* kolega, kamarád

*ñato m* nosatec

*ñorsa f* manželka

*papachada f* 1. tradiční folklórní andská hudba

2. *Ec.* hudba nativních Otavalů

*papacho m* 1. nativní hudebník, venkovan

2. *Ec.* nativní Otaval

*personal m* osazenstvo hudebního souboru

*perucho m hanl. Ec. Bo.* Peruánec

*qharishina f Ec.* dívka s obhroublým chováním, mužatka

*quemar el país* častými hudebními produkcemi způsobit výrazný úpadek  
ekonomické rentability pouličního hraní v určitém státě

*quemar la plaza* častými hudebními produkcemi a opakovaným  
nerespektováním oficiálních nařízení způsobit  
definitivní zákaz pouličního hraní v určitém místě

*quemarse* 1. onemocnět v důsledku přepracování

2. onemocnět venerickou chorobou

*quivo* *m* peníze

*ruquear* spát

*saco largo* *m* *Pe.* muž ovládaný svou ženou (*syn. mandarina*)

*serruchar* odlákat, přebrat dívku

*serrucho* *m* ten, kdo někomu odlákal dívku

*socio* *m* kolega ze souboru

*tombería* *f* *Pe.* policie

*tombo* *m* *Pe.* policajt

Zkratky:

*adj.* přídavné jméno

*Bo.* bolivianismus

*Ec.* ekvatorianismus

*f* femeninum

*hanl.* hanlivý výraz

*m* maskulinum

*Pe.* peruanismums

*syn.* synonymum

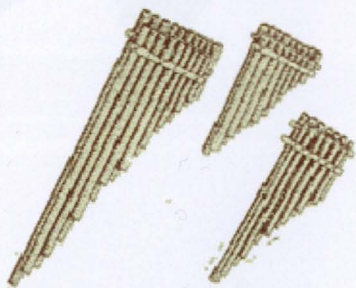
## **Obrazové přílohy**



## Vybrané hudební nástroje nejčastěji užívané v současné andské hudbě

### I. Aerofony

#### I. a/ Aerofony typu panových fléten - dvouřadé - *zampoñas*



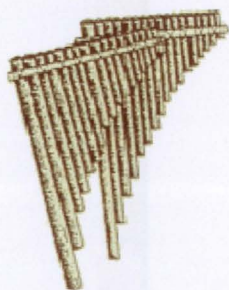
Technika hry na  
*zampoñas*



#### Technika hry na *toyo*

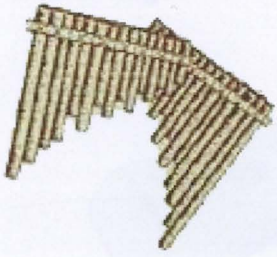
Vzhledem k poměrně obtížnosti hry na tento rozměrný nástroj jej hudebníci užívají nejčastěji v páru, kdy se obě poloviny nástroje v melodii vzájemně doplňují

#### I. b/ Aerofony typu panových fléten - jednořadé - *antara*



Technika hry na  
*antaru*

*I. c/ Jednořadé – rondador*



Zvláštností *rondadoru* je osobitá technika hry, při které jsou rozeznívány vždy dvě (u některých typů ladění i tři) trubičky současně

*I.d/ Aerofony typu podélné flétny – quena*



technika hry na *quenu*

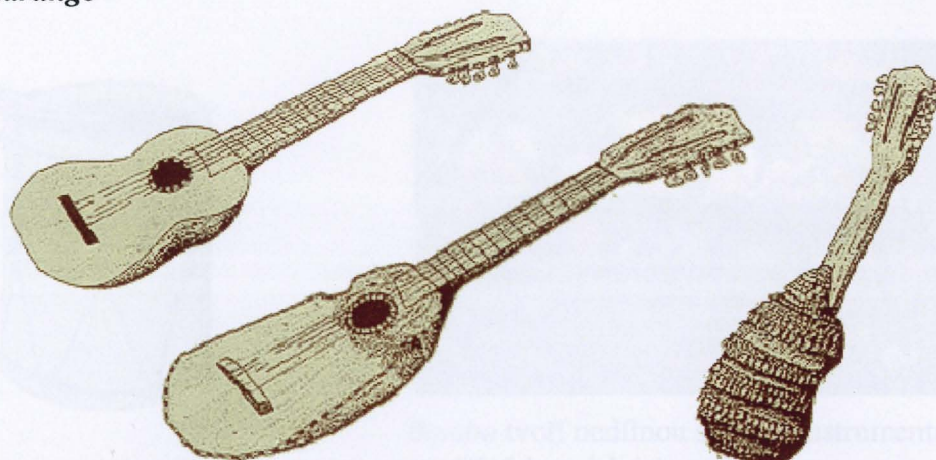
*I.e/ tarka*



Technika hry na *tarku* a způsob skupinové interpretace stylu *tarkeada* (bolívijské Altiplano)

## II. Strunné nástroje

### II. a/ *charango*



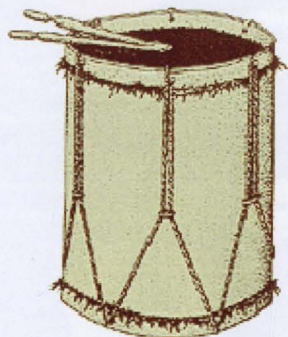
*Charango* vyrobené s použitím krunýře pásovce



Technika hry na *charango*

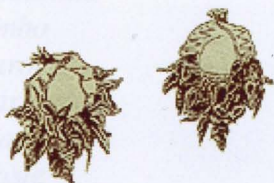
### III. Perkusní nástroje

#### III. a/ bombo



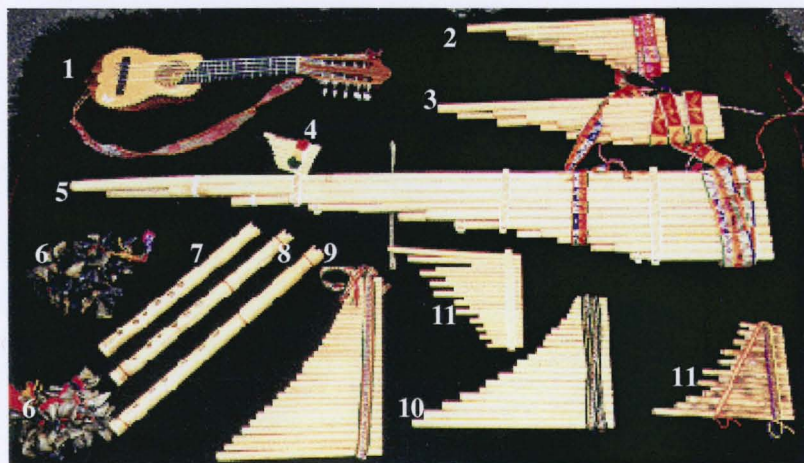
*Bombo* tvoří nedílnou součást instrumentace pouličních andských souborů

#### III. b/ *chakchas*



K výrobě perkusního nástroje *chakchas* bývají nejčastěji užívána sušená lamí kopyta

Vybrané andské hudební nástroje ve vzájemném poměru:



- 1 *charango*
- 2 *malta*
- 3 *sanka*
- 4 *chilli*
- 5 *toyo*
- 6 *chakchas*
- 7 *quena*
- 8 *quenaquena* (přechod mezi *quenou* a *qenachem*)
- 9 *quenacho*
- 10 *antara*
- 11 *rondador*



- 1 mandolina
- 2 bombo
- 3 ronroco
- 4 charango
- 5 kytara
- 6 housle
- 7 mandora
- 8 tarka
- 9 sanko
- 10 malta
- 11 antara
- 12 rondador
- 13 quena
- 14 quenacho

Vystouperí populárního bolivijského  
souboru Kuarta

Vystouperí populárního  
bolivijského souboru Kuarta  
představení v rámci  
podrobné produkce z řady  
zahraničních titulů

## Podoba hudebních produkcí andských hudebních souborů v mateřských zemích



Soubor *Rumillaqta* v Bolívii  
zobrazené nástroje zleva:  
*zampoñas, toyo, charango*



Vystoupení populárního bolívijského  
souboru *Kjarkas*

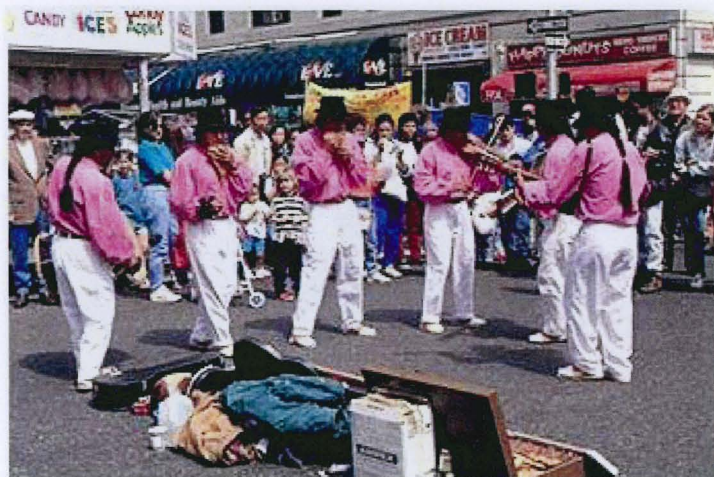


Vystoupení andských  
hudebníků v restauracích  
*peñas* bývají adresována  
především posluchačstvu z řad  
zahraničních turistů

## Otavalští hudebníci



Otavalští hudebníci interpretující tradiční styl *San Juanito*



Hudební produkce otavalských hudebníků si i v zahraničí zachovávají svoji tradiční podobu



Specifikem otavalských hudebních souborů je poměrně častá přítomnost žen. Příčinou tohoto jevu bývá ten fakt, že soubor často tvoří skupina příbuzných.

## Podoba hudebních produkcí andských souborů ve světě



Způsob akustické hudební produkce typický pro počátek 90. let (soubor *Pachacuti*, Mnichov)



Pouliční produkce andského souboru s užitím aparatury (Vancouver, 2002)



Užití hudební aparatury umožnilo poměrně radikální snížení počtu hudebníků v souboru (Edmonton, 2002)



Andské hudební soubory se v průběhu 90. let postupně štěpily na menší entity, čítající tři i méně hudebníků (soubor *Mayu*, Kodaň)





Andští hudebníci vystupující v oděvu severoamerických etnik



Vzhledem k tomu, že v současnosti vystupují mnozí hudebníci jako sólisté, nebývá výjimkou poměrně obtížná simultánní hra na strunný nástroj (kytara či *charango*) a panovy flétny (zde *antara*)



Využitím moderních hudebních nástrojů a způsobů interpretace získala andská hudba ve světě novou, zcela specifickou podobu. V hudební rovině tak v podstatě pokračuje proces synkretizace, který započal před pěti sty lety a který v současné době dalece přerůstá hranice samotné Evropy a andských zemí.

*Užitý obrazový materiál pochází z archívu autorky.*