

Univerzita Karlova

Fakulta humanitních studií

Studium humanitní vzdělanosti



Hudební svět Mária Biháriho

Bakalářská práce

Autorka práce: Františka Hanousková


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

Praha 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Tímto dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze 30. 7. 2021



.....
Podpis

Poděkování:

Velké poděkování patří mým konzultantům:

Zejména mému klíčovému konzultantovi **Máriu Bihárimu**. Jsem mu nesmírně vděčná za ochotu a za čas, který mi věnoval, a za to, že mi znovu otevřel dveře do svého světa.

Dále bych chtěla poděkovat zbývajícím členům Bachtale Apsa, jmenovitě **Petru Horvátovi, Radku Sivákovi, Adamu Pospíšilovi a Nicholasi Arthoferovi**, za to, že byli tak vstřícní a umožnili mi nejen pozorovat, ale také se i účastnit.

Velké poděkování patří vyučujícím:

Chtěla bych poděkovat **Mgr. Veronice Seidlové, Ph.D.**, pod jejímž vedením jsem měla možnost v rámci Hudebně-antropologického semináře započít svůj výzkum v raném stádiu svého studia. Děkuji jí za mimořádnou pozornost, kterou každému ze svých studentů individuálně věnuje, za vše, co nás naučila, a za to, že nás dokázala nadchnout pro obor.

Dále bych chtěla poděkovat **PhDr. Daně Bittnerové, CSc., Mgr. Hedvice Novotné, Ph.D.**, a **Mgr. Martinovi Heřmanskému, Ph.D.**, za to, že pomáhají rozvíjet kritické myšlení svých studentů, za možnost intenzivně proniknout do studia antropologie, kterou nám jejich semináře umožnily.

Speciální poděkování patří **PhDr. Martině Ondo Grečkové, Ph.D.**, za její předešlou podporu, za konzultace, které mi velice pomohly se zdárným průběhem studia, a za její vstřícný přístup k interdisciplinární spolupráci.

Mé největší srdečné poděkování patří bezesporu vedoucí mé bakalářské práce **doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, Ph.D.**, které vděčím za mnohem více než jen za mentorství na akademické půdě. Děkuji jí za její lidský přístup, inspiraci a cenné rady, ale také za trpělivost, za otevření nových dveří a perspektiv, a za to, že studentům umožňuje chápat hudbu (a nejen hudbu) ve zcela jiném světle.

Za psychickou podporu a cenné diskuze k tématu bakalářské práce patří poděkování mému příteli **Tomášovi** a mým spolužákům **Elišce Toperczerové a Janu Duždovi**.

Obsah

1. Úvod.....	7
1.1 Téma práce.....	7
1.2 Kdo je Mário Bihári?	7
1.3 Positioning	15
2. Teoreticko-metodologická část	21
2.1 Teoretické zakotvení práce	21
2.1.1 Hudební svět.....	21
2.1.2 Individualita a jednotlivec jako středobod výzkumu	23
2.1.3 Pojetí identity	26
2.2 Výzkumný problém a výzkumné otázky.....	33
2.3 Výzkumná strategie.....	34
2.4 Techniky konstrukce dat, výběr vzorku a prostředí výzkumu	36
2.5 Analytické postupy.....	39
2.6 Hodnocení kvality výzkumu	41
2.7 Etika výzkumu	41
3. Empirická část.....	44
3.1 Sebepojetí a vnější kategorizace	44
3.1.1 Sebepojetí.....	45
3.1.2 Kategorizace.....	63
3.1.3 Pnutí a podobnosti mezi sebepojetím a vnějšími kategorizacemi	78
3.2 Hudební svět Mária Biháriho	79
3.2.1 Zuzana Navarová a Koa	81
3.2.2 Bachtale Apsa.....	89
3.3 Strategie v hudebním světě Mária Biháriho	119
3.3.1 Hudební strategie	119
3.3.2 Humor	125
3.3.3 Aktérství.....	132
4. Závěr	142
Seznam použité literatury.....	147
Seznam obrázků	159
Seznam tabulek	160

Abstrakt

Bakalářská práce vychází z terénního výzkumu, který jsem započala na konci roku 2016 v rámci *Hudebně-antropologického semináře*. Zabývá se *hudebním světem*, jehož středobodem je hudebník, skladatel a textař Mário Bihári. Cílem práce je na základě zúčastněných pozorování, polostrukturovaných rozhovorů a s využitím „nevtíravých technik“ popsat, analyzovat a interpretovat: 1) *sebepojetí* mého klíčového konzultanta, *vnější kategorizace* jeho osoby a jejich odlišnosti a shody; 2) *hudební svět* Mária Bihářiho: Máriovo působení v Kapele Koa a Bachtale Apsa se zaměřením na to, jak je tento svět konstituován nejen hudebníky, ale také diváky; 3) strategie umělce a jeho kapely Bachtale Apsa, které považuji za výsledek *pas-de-deux* mezi kapelou a publikem a za výsledek pnutí mezi *sebepojetím* a *vnějšími kategorizacemi*. Práce je zakotvena v konceptu *hudebních světů*, ve kterém navazuji na Zuzanu Jurkovou (2013), dále ve specifickém pohledu na jedince, kulturu a společnost, ale také na jedincovo místo v jejich rámci, který akcentuje důležitost indukčního postupu při analýze. Práce rovněž vychází z konceptů identity, kterou si pro analytické účely rozdělují podle Brubakera a Coopera (2000) na *sebepojetí* a *kategorizaci*.

Klíčová slova:

hudební antropologie, hudební svět, sebepojetí, kategorizace, individualita, hudebnictví, romství, nevidomost

Abstract

The thesis is based on the field research which started at the end of 2016 within the *Ethnomusicological seminar*. It focuses on a *soundscape*, at the center of which is the musician, composer and lyricist Mário Bihári. Based on participant observation, semi-structured interviews, and using unobtrusive methods, the aim of the thesis is to describe, analyse and interpret: 1) *self-understanding* of my key consultant, external categorization of his person and their differences and similarities; 2) the soundscape of Mário Bihári: his work in the Koa band and Bachtale Apsa with the focus on how this world is constituted not only by musicians but also by audience; 3) the strategies of the artist and his band Bachtale Apsa which I consider to be the result of *pas-de-deux* between the band and its audience and the result of tension between *self-understanding* and *external categorization*. The thesis is rooted in the concept of soundscapes in which I follow Zuzana Jurková

(2013), in the specific view of individual, culture and society and the individual's place within them, which emphasizes the importance of inductive method of analysis. The thesis is also based on concepts of identity which I divide for analytical purposes according to Brubaker and Cooper (2000), to *self-understanding* and *categorization*.

Key words:

anthropology of music, soundscape, self-understanding, categorization, individuality, musicianship, Roma-ness, visual impairment

1. Úvod

1.1 Téma práce

Bakalářská práce vychází z terénního výzkumu, který jsem přerušovaně prováděla od prvního ročníku svého studia na *Fakultě humanitních studií* – od konce roku 2016 do roku 2020. Zabývám se v ní *hudebním světem*, chápaném jako síť vztahů a jejich „produktů“, jehož středobodem je Mário Bihári, hudebník, který je nevidomý a identifikuje se jako Rom. Má zúčastněná pozorování probíhala zejména na koncertech kapely *Bachtale Apsa*, kterou Mário založil. Volba mého tématu byla ovlivněna zejména tím, že Mária Biháriho znám již od dětství a vždy jsem chtěla lépe pochopit, jak se mu žije jako nevidomému člověku, který se explicitně hlásí k romské etnicitě. V rámci *Hudebně-antropologického semináře* v prvním ročníku na *Fakultě humanitních studií* jsme si měli vybrat „terén“, ve kterém budeme zúčastněně pozorovat, nebo klíčového konzultanta, který by nás do takového terénu mohl zavést. Já si z výše uvedených důvodů vybrala právě Mária Biháriho. Vycházím z oborového zaměření *etnomuzikologie*, resp. *hudební antropologie*, které jsou v mém pojetí chápány jako synonyma. Zkoumanou problematiku nahlížím primárně perspektivou *sociálního konstruktivismu*. Jako stěžejní je pro mou práci zaměřit se nejen na popis *hudebního světa*, tedy vztahů aktérů, jejich typických praxí a *pas-de-deux*, které se odehrává při vyjednávání repertoáru mezi Máriovou kapelou *Bachtale Apsa* a jejím publikem. Zabývám se také analýzou *sebepojetí* mého klíčového konzultanta a *vnějšími kategorizacemi*, abych zjistila, v čem spočívá očekávání těch, kteří přicházejí na koncert Mária Biháriho, a jak se tyto očekávání liší od toho, jak sobě a svým činnostem rozumí sám klíčový konzultant. Dotýkám se také toho, jak lze tyto vnější kategorizace kontextualizovat, tedy jaké jsou jejich společenské diskurzivní přesahy, a pojednávám o praktických strategiích mého klíčového konzultanta a jeho kapely, které považuji za výsledek pnutí mezi *sebepojetím* a *kategorizacemi*.

1.2 Kdo je Mário Bihári?

Mário je klíčovým aktérem zkoumaného *hudebního světa* a klíčovým konzultantem terénního výzkumu, ze kterého bakalářská práce vychází. Tato část má čtenáře stručně seznámit s osobou Mária Biháriho prostřednictvím biografického medailonku, který jsem vytvořila z našeho rozhovoru uskutečněného 12. 4. 2017 v Restauraci u Dobruských na Žižkově. Obsahuje Máriovy originální výroky, případně mé parafráze, které jsem vytrídila

a seřadila tak, aby vytvořily stručnou biografii. Pro přehlednost je kapitola rozřazena do tematických okruhů. Medailonek byl aktualizován v roce 2020, část medailonku *Současnost* vypovídá o událostech relevantních ve vztahu k Máriovi pro konec roku 2020.



Obrázek 1: Mário, koncert v Dlabačově, křest klipu V uličkách, 2. prosince 2017

Autorka: Františka Hanousková

Rodinné zázemí

Mário Bihári se narodil roku 1977 v Malackách na Slovensku. „*Máma je kuchařka a pracuje na bratislavský škole pro nevidomý, na základce. Tam jsem taky chodil ještě, tehdy to bylo slabozraký, když jsem ještě viděl. Proto tam vlastně šla pracovat. A... táta byl celý život zedník... ale už je, nevím už kolik let, asi už šest let, v invalidním důchodu¹, protože si zničil vlastně zdraví, on boural továrenský komíny asi 25 let... nebo to dělal, 20 let to dělal.*“ Máriovi rodiče své děti od malička vedli ke vzdělávání. Mário měl čtyři sestry, nejmladší z nich Barbara, doktorandka Katedry filozofie a dějin filozofie Filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě, zemřela v říjnu roku 2020 v důsledku závažného onemocnění.

¹ K roku 2017.

Oslepnutí

Mário se narodil s očním onemocněním a o zrak zcela přišel ve svých osmi letech. *„Já jsem se narodil se zeleným zákalem² a to se přeneslo i do druhého oka, ten zelený zákal. A... to jedno, co jsem už na něj neviděl od malička víceméně, tak mi vzali – jako normálně prostě jsem měl protézu, než jsem jí ztratil v letadle a... no; a to druhé oko – už tam taky byl ten zelený zákal, šel jsem ako na nějakou operaci, aby se mi snížil ten tlak, a tam v tý nemocnici jsem si to oko vykop. Jsem dělal salto mortale... Skákal jsem ze stolu na postel. A ve vzduchu jsem chtěl udělat kotrmelec, a jak jsem byl v tom klubíčku, tak levým kolenem jsem si vyrazil to oko.“*

Důsledky oslepnutí

Mário své dětství a dospívání trávil v důsledku oslepnutí na internátech, což se ukázalo jako nevyhnutelné pro to, aby se mu dostalo vzdělání – od osmi let, vzápětí po tom, co oslepl, žil na internátu v Levoči, posléze od svých čtrnácti let na internátu Konzervatoře Jana Deyla. Máriova rodina nebyla hudebně aktivní a hudba nebyla činností, ke které by Mário od malička inklinoval. Tvrdí, že hudba byla východiskem pro jeho rodiče, kteří se pro něj snažili najít uplatnění po tom, co oslepl. Mário hrál na klavír již od sedmi let, od deseti let hraje na harmoniku.

„No, já jsem oslepl v osmi letech a... šel jsem do Levoče, což je od Bratislavy asi 300 kilometrů [...] Takže já jsem žil na internátě od osmi let. No, a rodiče, když jsem oslepl, tak přemejšleli, co se mnou bude, tak říkali, bude ze mě... půjdu na konzervatoř... do Prahy. Tak už jsem před tím hrál na klavír, tak pak mě ještě dali na harmoniku, když mi bylo deset, no a vlastně tak cíleně mě směřovali k tomu, abych šel na ten Deylák prostě [...] Já jsem to nechtěl. Jako dítě jsem to nechtěl, ale prostě holt se takhle rozhodli a mě to začalo bavit, když už jsem byl tady v Praze.“

Internát v Levoči

Mário popisuje, že internát v Levoči *„... byla jediná možnost. Tehdá za komunistů to byla jediná škola na Slovensku pro nás nevidomý, základní.“* Přestože si na internátu v Levoči oblíbil některé učitele a rozvinul svůj vztah ke sportu, jeho vzpomínky na toto

² V medicínské terminologii se označuje jako vrozený glaukom. *„Obecně je glaukom způsoben zvýšeným nitroočním tlakem. Abnormálně zvýšený tlak brání proudění oční tekutiny, čímž se nedostává dostatek živin do vnitřních částí oka.“* Zdroj: BRI, 2014. Vrozený glaukom: včasný zákrok zachrání dítěti zrak. In: Zeleny-zakal.cz [online]. 13. 5. 2014 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.zeleny-zakal.cz/novinky/vrozeny-glaukom-vcasny-zakrok-zachrani-diteti-zrak-644>

životní období nejsou příliš pozitivní, a to kvůli odloučení od rodiny a místním vychovatelkám, které se neostýchaly na děti používat fyzické násilí.

„To bylo šílený, Fanyňko! Tak dítě prostě oslepne a jde pryč od rodičů, že jo. Takže... bylo to těžký... Probrečel jsem spoustu nocí a... ono si to dítě zvykne, ale... Pak zorientovat se v cizím prostředí a ještě, když čerstvě oslepneš. Bylo to náročný, no bylo to náročný. Ale tak jako jsem byl hozený do vody a plaval jsem. [...] Chodil jsem domů jenom na Vánoce, na jarní prázdniny, na Velikonoce a na velký prázdniny. [...] Jako učitelé byli dobrý, ale vychovatelky... ten internát byl hroznej...“

Vzpomíná ale také na učitele z Levoče, kteří ho podporovali ve sportu. Mário se stal dvakrát za sebou, v roce 1998 a 1999, mistrem Evropy v lehké atletice a byl také reprezentantem za Českou republiku v goalballu³.

„Už v tý Levoči, no, tam jsem měl jednoho vychovatele a jednoho učitele, který nás vedli k tomu sportu, nějaký děcka, který chtěly a který k tomu měly nějaký dispozice. Tak... goalball nás učili, a tehdá byla Československá liga goalballová a Levoč tam byla taky. A vedle tý základky byla učňovka a tam právě někdy probíhalo to kolo ligový... Přes víkendy to bylo a my jsme tam chodili s klukama se dívat na ten goalball, poslouchat to. No a chtěli jsme to hrát, tak prostě nás naučil, jak se háže míč, ten učitel, a on s náma chodil i na led třeba, naučil nás bruslit. [...] Pak nás vedl k atletice...“

„Deylák“

Na studentská léta na internátu v Praze a Konzervatoř Jana Deyla vzpomíná o poznání s větším potěšením. Studoval hru na harmoniku jako svůj první obor, hru na klarinet jako obor druhý a hru na klavír, která byla oborem povinným.

„No jé! Tady to byl úplně jinej svět (smích)! To bylo úplně něco jinýho: úplně jiný lidi a úplně prostě super, tady to byl velký rozdíl. A když jsem sem přišel, nebylo mi ani patnáct a ten internát zase novej, jinej. Já už jsem byl zvyklej na internát, že jo... A tady jsem byl strašně překvapenej, jak to tady funguje (smích): jak ten internát je skvělej, jak tam dobře vařej a všecko. A dělal jsem tady goalball a atletiku, protože jsem se s těma

³ Goalball je kolektivní míčový sport, který je provozován zejména nevidomými a slabozrakými sportovci. Mário ho popisuje následovně: „Je to výborný sport. Výborný v tom, že je to vlastně jediný sport pro nevidomý, který není přizpůsobený, jakože to není klasický sport přizpůsobený nevidomým. Je to speciální sport pro nevidomý, který existuje asi více než 30 let. Hraje se i na paralympiádě. Je to míčový sport, hraje se s míčem, který váží kilo třicet a zvoní, jsou v něm takové plíšky. Hřiště je dlouhý 18 m, široký 9 m a ta brána je přes celou šířku a v bráně jsou tři, vlastně celé družstvo. [...] Míč se hází po zemi.“ Zdroj: ČESKÁ TELEVIZE, 2009. Krásný ztráty: Lejla Abbasová – Mário Bihári. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. 25. 5. 2009 [cit. 2021-07-14]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1096002521-krasny-ztraty/209562250500010/titulky>

Čechama znal už předtím, ještě když jsem chodil do Levoče. [...] A už to bylo domluvený, už dopředu, že budu hrát tady za Slávii... Takže ty studentský léta byly skvělý pro mě. Tak jsem si to docela potom, když jsem byl starší, tak užíval. [...] Ty studenti na tom, ty kamarádi prostě byli skvělí, ako na Deyláku bylo super prostě. Šli jsme do hospody, vyhrávali jsme na kytary a tak... Na výlety jsme chodili o prázdninách. [...] Byla to speciální konzervatoř pro zrakově postižený. Takže tam byli i lidi, který prostě ako viděli, ale měli nějakou [zrakovou] vadu.“

Kapela Koa

V roce 1998, v maturitním ročníku konzervatoře Jana Deyla, těsně před závěrečnou státní zkouškou, kontaktovala Mária zpěvačka Zuzana Navarová⁴.

„Jsem se učil s Luckou Vondrovou. Nahoře u ní, o svatáku, jsme se učili, deset hodin denně, už nám z toho jebalo úplně. A že mám telefon na vychovatelně, tak jsem šel dolů, a že nějaká Navarová mi volá, jsem vůbec nevěděl, kdo to je. A že jestli nechci jako do té kapely nějaký jako udělat harmoniku. Já jsem říkal: Jó, klidně. [...] To mi bylo dvacet. [...] A pak jsem přišel nahoru. ‚Nějaká Navarová mi volala,‘, jsem říkal tý Lucce. ‚Navarová, ty vole, jo?!‘ (smích) No a jsem znal ten Nerez jako z rádia, že jo, ale já jsem vůbec nevěděl ty jména. Tak jsem si říkal: No tak to jo, to je dobrý. (smích) [...] Teda jako zmaturoval jsem s vyznamenáním... A dali jsme si schůzku. Tam jsem čekal před tou školou v tom podloubí a přišla Navarová a řekla mi první slova: Nazdar fešáku! (smích) A šli jsme ke Camilovi⁵ na konzervatoř... do těch bubenických zkušeben. [...] Tak jsem tam ako musel hrát něco, to jsem hrál to, co jsem hrál na maturitu. (smích) [...] A Iván⁶ zahrál tu Kateřinu, takovou písničku z té první desky. A zazpíval mi, co tam mám hrát, a já jsem to zahrál ako tak, jak mi to zazpíval, a i jsem se trefil do toho rytmu, tak mě tam vzali, no.“

Zuzana se o Máriovi dozvěděla díky dokumentu *Hamsa, já jsem* (1998) o studentech z Konzervatoře Jana Deyla, ve kterém Mário účinkoval. Mário mi vysvětloval, že dokument režíroval Miroslav Janek, který se znal s Mirou Erdevički, srbskou režisérkou, která tou dobou točila dokument o zpěvačce Věře Bílé (*Černobílá v barvě*, 1999). Věra Bílá sháněla harmonikáře na koncert do Paříže a Janek přes Miru Erdevički doporučil Mária. Ke spolupráci s Věrou Bílou nakonec nedošlo, ale Zuzana Navarová se s Věrou

⁴ Zuzana Navarová byla známou zpěvačkou, skladatelkou a textařkou, která se proslavila svým působením v kapele Nerez. Více se její osobě budu věnovat v kapitole *Koa a Zuzana Navarová*.

⁵ Camilo Caller byl bubeník skupiny Koa.

⁶ Iván Gutiérrez byl kytaristou a zpěvákem skupiny Koa.

Bílou znala, a když sama sháněla harmonikáře, byl jí Věrou nakonec doporučen právě Mário.

Mário se stal stálým členem kapely Koa. Kapela sama sebe chápala žánrově jako *world music*, přestože bývá zařazována do *folku*. Zprvu byli nejvýraznějšími tvůrčími postavami kapely Zuzana Navarová a Iván Gutiérrez. Ivan ale kapelu Koa v roce 2001 opustil, místo něj byl do kapely přijat kytarista Omar Khauvaj a Mário postupně nahradil Ivána Gutiérreze ve vůdčím tvůrčím duu po boku Zuzany. Původně byl tedy Mário do skupiny přijat jako muzikant, zanedlouho začal být i zpěvákem a postupně se stal také autorem textů, skladatelem a druhou nejvýraznější postavou kapely. Za působení Navarové vydala kapela čtyři desky. Zuzaně Navarové přisuzuje Mário zásadní význam nejen ve svém hudebním působení: „*Všechno, všechno, co mám... za všechno prostě, za všechno prostě děkuju Zuzce Navarový, protože ta mi vlastně jako otevřela dveře.*“

Romština

Z vlastního zájmu, ale také v rámci působení v kapele Koa, ve které byl autorem romských textů, se rozhodl, že se chce lépe naučit romsky. Tyto snahy vyvrcholily studiem dvou semestrů oboru romistika na FF UK.

„Já jsem se naučil [romsky] sám. Našemu dialektu jsem rozuměl odmalinka, i když se mnou nikdo nemluvil. Ale máma mluvila s nejstarší sestrou romsky. Když jsme byli malí a chodili jsme na Záhorí, jsme tam měli rodinu, babičku, dědu a tak, strejdy, tety. A tam se mluvilo romsky, proto jsem rozuměl, ale nikdo se mnou nemluvil, a když jsem jako začal mluvit, tak se mi všichni smáli, protože jsem mluvil špatně. [...] A když mi bylo asi, já nevím, 20, miň – 18? – tak na pedagogický fakultě učila paní Šebková romštinu a jedna moje kamarádka – Marta Miklušáková – mi to říkala, a chodil jsem na tu romštinu tam, chvílku. A pak jsem chodil na romistiku. [...] Máša Bořkovcová nás učila romštinu a tam jsem se vlastně naučil romsky. [...] V roce 2004 jsem chodil na tu romistiku.“

Již před studiem romštiny na romistice Mário psal pro skupinu Koa texty v romštině a nechával si od svých známých dělat jejich korekturu.

Po smrti Zuzany Navarové v roce 2004 se Mário stal nejvýraznější postavou kapely Koa. I když kapela neměla oficiálně frontmana a byla organizována „demokraticky“, největší podíl autorských písniček a zpěvu zastával v kapele právě Mário.

„Co umřela Zůza, tak to jsem napsal Toč se s větrem Rozárko, to jsem napsal asi za týden, co umřela. A pak ještě to tango takový. A to jsem zavolał Frantovi⁷, že mám dvě

⁷ František Raba byl basistou kapely Koa.

nový písničky; a to byl takový jako impuls k tomu, že budem pokračovat dál, že jako Zuzka to chtěla. My jsme to brali jako odkaz prostě.“

Kapela Koa vydala bez Zuzany Navarové další dvě desky – *Koa* a *Dobře nám*. V roce 2010 kapela na svém webu oficiálně oznámila ukončení činnosti.

Po rozpadu Koa

Po rozpadu kapely Koa Mário začal soukromě učit děti na klavír a harmoniku. Absolvoval také masérský kurz, na kterém se seznámil se svou nynější přítelkyní Klárou. Popisoval, že být učitelem hry na klavír a harmoniku pro něj bylo východiskem kvůli finanční situaci, ale nebylo to něčím, k čemu by sám tíhl. Nabídka Zuzany Navarové v jeho maturitním ročníku konzervatoře ho potěšila také proto, že se díky ní nemusel stát pedagogem; k pedagogické činnosti byli studenti „Deyláku“ směřováni, ale Mário v tom nikdy nenalezl zálibu.

Bachtale Apsa

Kapela Bachtale Apsa vznikla na Máriův popud hned na sklonku působení kapely v roce 2010. Kapela byla původně zaštitěna labelem „romská“. Její název znamená v romštině „Slzy štěstí“. Mário dodnes působí jako její frontman, skládá autorské písně pro kapelu, zpívá, hraje na akordeon a klavír. V kapele od začátku figuroval Petr Horváth jako kytarista a zpěvák a Adam Pospíšil jako manažer, později jako houslista a zejména basista. V kapele v jejich začátcích účinkovali basista František Raba, Máriův spoluhráč ze skupiny Koa, bubeník Tokhi, a zpěvačka Sára Kaliášová. Jako bubeníci se během mého výzkumu střídali Stanislav Vít, Michal Nosek a Radek Sivák. V současné době má kapela pět stálých členů: Mário, Petr Horváth a Adam Pospíšil tvoří neměnné jádro kapely (sami byli hlavními iniciátory jejího vzniku), během let 2018 a 2019 se stálými členy stali Radek Sivák a Nicholas Arthofer. Bachtale Apsa vydala celkem dvě desky. První deska se nazývá *Mário Bihári & Bachtale Apsa*, druhá *Tóny Barev*. Mário vysvětluje název poslední desky následovně: „*Vidím všecko barevně, je to kvůli tomu, že vlastně vidím jména barevně, hudbu barevně, nástroje barevně... všecko má svoji barvu... Tohleto nemám jenom já, tohleto slepci občas někdy... některý slepci to mívaj, Eddie Stevens⁸ říkal, že to má i Stevie Wonder.*“⁹

⁸ Britský klávesista spolupracující s Janou Kirschner.

⁹ Tento jev je v odborné literatuře známý jako „synestezie“. Při synestezii dochází k tomu, že původní vjem jednoho smyslu vyvolává vjem smyslu druhého. Druh synestezie, který umožňuje „vidět tóny barev“ se nazývá Fotisma (v angličtině Chromesthesia). Jedná se o nejčastější typ synestezie. Např. zde: (Fotisma, 2021. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2021-05-

Další hudební působení

Mário se svým repertoárem vystupuje také sólově po klubech a kavárnách nebo jako nájemný hráč v restauracích. Hostoval s nejrůznějšími interprety, např. s Janou Kirschner nebo kapelou Buty. Vystupuje se skupinou Plavci, s kapelou Condurango Barbory Hrzánové. S Irenou Budvaiserovou a Jakubem Rackem zformoval *world music* trio Jamair. Dále hraje v Divadle Viola v představení *Šunen Romale* po boku Báry Hrzánové a Jany Bouškové. Spolu se zpěvačkou Markétou Burešovou pořádají pravidelně koncerty s názvem *Pocta Zuzaně Navarové*, na kterých na Navarovou vzpomínají a hrají písničky kapely Koa. Pravidelně vystupuje také s DJ Gadjem: „*On pouští takový ethno a já do toho tam jako něco hraju, alebo electro-swing třeba a tak...*”

Ostatní projekty

Mário se také podílel na různých sociálně-hudebních projektech, např. v rámci studia na romistice. „*Dělali jsme pak takový různý workshopy a chodili jsme po základních školách a dělali jsme takový workshopy pro děcka, aby věděli prostě... o Romech, aby prostě věděli, odkad' jsme, jakou jsme měli historii. A aby prostě byly v obraze, no... ty děti.*“ V roce 2012 spolu s Bachtale Apsa navštívil Indii, kde vystupovali po místních školách. Zapojil se do projektu *Můžeme hrát spolu* Fakulty humanitních studií pod vedením Zuzany Jurkové nebo vystoupil v roce 2015 v pražských *TEDx Talks*, kde se snažil rozšířit povědomí o romské historii. Mário má také zálibu ve fotografování. Měl dvě výstavy ve spolupráci s fotografem Björnem Steinzem, nazvané *Obrázky z duše* a *Hudba v obraze*.

Současnost

Mário v současnosti žije v Praze na Žižkově se svou přítelkyní Klárou a její dcerou Dorou. Důležitou součástí rodiny byla také asistenční fena Selma, která v roce 2020 zemřela. Mário pravidelně cestuje na Slovensko, kde navštěvuje svoje rodiče a sestry. S kapelou Bachtale Apsa aktuálně obměňují repertoár. Hlavní změnou je, že se kapela přestává profilovat výhradně jako „romská“. Během „koronavirové krize“, když to ještě bylo možné (léto 2020), vystupoval Mário s Bárrou Hrzánovou a s členy Bachtale Apsa v rámci *Cigán tour*. V rámci této série koncertů vystupovali zejména v domovech

20]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Fotisma>) Oliver Sacks (2009, s. 178) nevidomost jmenuje jako signifikantní příčinu synestézie: „*Ztráta zraku, zvláště v raném věku, může paradoxně vést ke zvýšené vizuální představivosti a nejrůznějším typům mezismyslových spojení a synestézií.*“

důchodců. Mário popisoval, že idea vznikla během natáčení seriálu *Chataři*, kde Bára Hrzánová, Petr Horváth a Mário hráli „cigánský trampy“. Mária tedy bude možné zahlédnout také na televizních obrazovkách.

1.3 Positioning

Tato část reflektuje vztah mezi mnou a klíčovým konzultantem a zároveň motivaci, která mě vedla k volbě tématu práce.

Violeta Vajda (2015) vyzývá neromské výzkumníky, kteří se zabývají Romy, aby se zaměřili na prozkoumání své vlastní identity a vlastní „bělosti“, své vlastní historie a zakořeněných předsudků, jež vnáší do svého akademického psaní. K tomu, aby byla pozornost Neromů přesunuta od Romů k vlastní sebereflexi, nabádá také Margareta Matache (2016). Výzvy těchto aktivistek a výzkumnic mě přiměly k tomu, abych reflektovala také to, jakým způsobem jsem, jakožto vidící Neromka, pohlížela na romství a nevidomost před výzkumem, a jak se má perspektiva v rámci výzkumu proměňovala. Stručně se zmíním také o svém vztahu k hudbě a jeho proměnách, který ovlivňuje, jakým způsobem je v rámci práce hudba pojímána (resp. jak pojímána není). Presentovat tyto proměny budu pomocí úryvků a parafrází positioningu, který jsem napsala ještě před započítím výzkumu v roce 2016. Chci tím předestřít, že jsem jako výzkumnice subjektivním a zaujatým pozorovatelem, a ukázat, že jsem byla součástí „terénu“, který moje uvažování ovlivňoval. A zejména je mým záměrem explicitně přiznat, že jsem ve svém uvažování odhalila některé z asociací spojených s romstvím a nevidomostí, které se objevují v kapitole *Kategorizace*.

Mário a já

Je krásně. Sedíme s Máriem pod stromem a posloucháme Hurvínka, ta'ulda Spejbl se na Hurvínka zase zlobí. Společně se tomu smějeme. Ostatní si nás nevšímají, lítají po zahradě a řeší nějaké „dospělácké“ věci, které mě nezajímají, a je zase vůbec nezajímá, co tentokrát Hurvíněk zase provedl. Jediný, kdo to dovede ocenit, je Mário. Ten se mnou vydrží sedět a poslouchat celé hodiny.

Tento zkonstruovaný úryvek popisuje jednu z mých nejranějších vzpomínek na Mária. Mária znám odmalička. Od dětství ho chápu jako svého „strejdu“, a to i přesto, že nejsme pokrevní příbuzní. Je tomu tak proto, že moje matka byla manažerkou kapely Koa, ve které Mário účinkoval, a s jejími členy jsme se úzce přátelili. Všechny členy kapely jsem v dětství v různé míře chápala jako „strejdy“ a „tety“.

S Máriem jsme – po rozpadu kapely Koa – byli v kontaktu jen zřídka, a to kvůli jistým nepříznivým životním okolnostem. Když nás paní doktorka Seidlová vyzvala na *Hudebně-antropologickém semináři*, abychom si vybrali svého klíčového konzultanta, který nás zavede do „terénu“, neváhala jsem. Mária jsem si vybrala nejen kvůli tomu, že ho považuji za zajímavého člověka, jehož „svět“ jsem chtěla vždy lépe pochopit, ale možná (když to zpětně reflektuji) především proto, že jsem s ním chtěla znovu navázat kontakt, a tuto příležitost jsem k tomu považovala za vhodnou. V průběhu výzkumu mi Mário, po pomlce v našem setkávání, znovu otevřel cestu do svého světa, a tak jsme spolu trávili čas nejen v rámci výzkumu na koncertech, ale také v zákulisí, v hospodách a na neformálních akcích u něj doma. Nebyla jsem pouhým návštěvníkem koncertů, ale také participantem v jeho (hudebním) světě. S ostatními členy kapely Bachtale Apsa jsem se seznámila až v rámci výzkumu a i k nim jsem si brzy vytvořila vřelý vztah. Díky jejich vstřícnosti mi bylo umožněno s kapelou trávit čas i v zákulisí.

Neformální vztah ke konzultantům měl své výhody i nevýhody. Někdy způsoboval, že se má role výzkumnice křížila s rolí participantky. Na druhou stranu přinášel výhodu v tom, že jsem se v neformálních konverzacích mohla členů kapely doptávat na pozorované jevy, kterým jsem nerozuměla, a probírat s nimi některé ze svých interpretací, aniž by naši konverzaci brzdila formálnost, jež je spojena s nahrávaným polostrukturovaným rozhovorem.

Romství

Na to, že jsem se narodila v tak etnicky homogenní společnosti, jakou je ta česká, bylo prostředí, ve kterém jsem vyrůstala, neobvyklé. Neobvyklé proto, že jsem skutečně nepovažovala za podivuhodné, že jsou lidé kolem mě různí a různě také vypadají. Vyrůstala jsem obklopená lidmi pocházejícími z různých koutů světa nebo propagujícími multikulturalismus. Někteří z lidí, kteří v dětství tvořili můj svět, se identifikovali jako Romové. V důsledku toho jsem nikdy „jinakost“ nepovažovala za něco nežádoucího, naopak jsem v ní našla zalíbení. Mohlo by se zdát, že někdo, kdo byl socializován v takovém prostředí, nebude mít vůči romství větší předsudky. Jak jsem zjistila z četby svého prvního positioningu a zpětnou reflexí svých otázek v nahrávaných rozhovorech, není to tak úplně pravda.

Romství pro mě bylo vždy spojeno s hudbou, protože Romové, které jsem jako dítě znala, byli hudebníky. Doma jsme běžně poslouchali romské interprety, zejména Mária Bihárho a Věru Bílou & Kale, a já si jejich písničky velmi oblíbila.

„*Ara, more, ma av tu kij amende*¹⁰...‘ ozýval se hluboký, zvučný zpěv z kočárku, který vezla modrooká blondýna. Nezvyklý dětský hlas rozléhající se Vítězným náměstím vyvolával ne jeden zvědavý pohled kolemjdoucích; když ovšem nahlédli do kočárku, nespatriili podle očekávání malého romského chlapce, nýbrž světlovlasou a modrookou holčičku...“, popisovala jsem v positioningu z roku 2016 oblíbenou historiku mé matky, kterou mě v pubertě trýznila před mými kamarády.

Na romství jsem nahlížela jako na něco běžného, na co jsem byla zvyklá, ale zároveň se objevovala fascinace „odlišností“, poukazující k romantickým představám o Romech. Zmiňovala jsem například přitažlivost filmů jako *Carmen* nebo *Cikáni jdou do nebe*, které se v mém dětství u nás doma těšily velké oblibě.

Objevovaly se ale také esencialistické představy o romství:

„*V dětství mě nejvíce zaujaly právě romské písně. Možná to bylo také z toho důvodu, že jsem měla vždy hrubší, hluboký hlas, a proto se mi i lépe zpívaly. Dalším důvodem mohlo být i to, že jsme si domů na víkendy brali dvě romské děti z dětského domova. To byla také doba, kdy jsem začala pociťovat některé rozdílnosti mezi námi a začala jsem si je tehdy vysvětlovat právě jako kulturní rozdíly. Bohužel nemohu říct, že by se osudy obou dětí vyvinuly příliš radostně...“ (Positioning, 2016).*

Z důvodu chránění soukromí těchto již dospělých lidí, nebudu sdílet celý příběh, nicméně jsem následně začala hovořit o životních situacích, ve kterých se nacházejí, a přemítala jsem, zdali jsou způsobeny tím, že se jednalo o děti z dětského domova, nebo jestli to může mít také něco společného s jejich romstvím, neuvědomujíc si vliv systémových a strukturálních podmínek.

„*Můj pohled na ‚romskou problematiku‘ se od té doby lehce změnil, začala jsem si všimnout jevů, které jsem pokládala za časté právě u romského etnika, dalo by se říci, že jsem si vypěstovala několik předsudků. Např. jsem nabyla dojmu, že Romové často věci s nadšením načíňají, ovšem nemají tu motivaci je dokončit. Přestože v nich mohou výrazně vynikat...“ (Positioning, 2016).*

Tento úryvek také vycházel z osobní zkušenosti, nicméně v rámci ochrany soukromí dotyčné ho také neuvádím v plném znění. Poukazuje k tomu, že jsem romství vnímala do jisté míry jako esenciální kvalitu a že jsem si myslela, že existují nějaké univerzální „správné“ hodnoty, které je třeba zastávat.

¹⁰ Jedná se o text mé oblíbené písničky od Věry Bílé & Kale, *Ara, More*.

Romství jsem tedy chápala částečně esencialisticky: jako něco, co mají Romové do jisté míry společného, a uznávala jsem také to, že některé takové charakteristiky, které Romové „mají“, mohou být problematické.

A v neposlední řadě jsem nositele romství považovala automaticky za lidi, které je potřeba chránit a bránit – psala jsem o tom, že je nutně potřeba se Romů zastávat a že pomocí svého výzkumu chci získat další argumenty, které mohu využít v debatách na jejich obranu. Takový přístup dnes považuji za problematický: Romové sice patří k znevýhodněným menšinám, které postrádají „hlas“ (reprezentaci), na druhou stranu je třeba také brát v úvahu, zdali o to konkrétní Romové, kterých se chci zastávat, stojí, a nečinit tak z Romů automaticky bezbranné oběti, které potřebují ode mě jakožto od Neromky pomoci. Z mého dnešního pohledu to poukazuje k určitému paternalistickému přístupu¹¹.

Při svém studiu jsem byla seznámena se silou *sebenaplňujícího se proroctví* vyjádřenou v *Thomasově teorému* (Merton, 2000) – tedy s tím, že když lidé uvěří svým představám a na jejich základě jednají, stávají se skutečností¹² – a se složitostí, komplexností a subjektivitou toho, co romství a jiné etnicity mohou, nebo naopak vůbec nemusí znamenat, a že je tedy nejde shrnout do toho, co Romové „mají“ a „nemají“.

Máριοvo romství jsem chápala od malička automaticky jako samozřejmost, Mário mi vyprávěním svého příběhu některé tyto automatické domněnky vyvrátil. Díky tomu, že jsem se během svého studia při praxi v neziskové organizaci Slovo 21 seznámila s dalšími Romy, kteří spolu měli pramálo společného, byla moje představa o jakékoli homogenitě Romů a o *romství* jako o něčem, o čem lze hovořit v obecné rovině, postupně roztržena. Přesto, že jsem od roku 2016 zaznamenala posun ve svém uvažování, jistě jsou v mém myšlení přítomné další stereotypy, které jsem ještě nebyla schopna rozklíčovat.

S tím, jak se proměňovaly moje náhledy na romství, proměňovalo se také mé výzkumné zaměření. Postupně jsem se odklonila od výzkumných otázek, které směřovaly přímo k Máriovu (pocitovanému) romství, a začala jsem se zabývat šířeji jeho

¹¹ Tuto změnu v přístupu odráží teoretická část mé práce, ve které přičítám aktérům sebeuvědomění a možnost „aktérství“.

¹² Merton (2000) uvádí příklad amerických černochoů „stávkokazů“. Běžný bílý americký odborář vycházel z představy, že černoši pocházející z průmyslově nerozvinutého Jihu nejsou seznámeni s odborářskou tradicí a jsou zvyklí za svou práci získávat podprůměrné platy, a tedy by se jejich vstupu do odborových organizací mělo zamezit. Svě představě rozuměl jako „faktu“ a na jeho základě jednal. V následku toho, že černoši nebyli přijímáni do odborů, byli nuceni stát se „stávkokazi“: Po první světové válce, kdy byli zasaženi nezaměstnaností, přijímali práci od zaměstnavatelů, v jejichž podnicích se stávkovalo. Když černoši začali být přijímáni do odborů, černocho jako „stávkokaz“ vymizel. Černocho „stávkokaz“ byl důsledkem sebenaplňujícího se proroctví (s. 200–201).

sebeпоjetím. Nelíbila se mi představa, že bych Máriovu osobnost již ve svém tázání redukovala na to, že je Romem, a kontextualizovala to, co říká a co dělá, literaturou, která pojednává o tom, jak to Romové jako skupina „mají“. Považuji to za stejně paradoxní, jako kdyby o mně někdo dělal výzkum za účelem, aby mi lépe porozuměl, a zaměřil by se pouze na můj gender.

Nevidomost a strach ze tmy

„Představa života s nevidomostí je pro mě naprosto nepředstavitelná, a tím víc mě zajímá svědectví člověka, který v dětství viděl a během života o svůj zrak zcela přišel“ (Positioning, 2016).

Nevidomost jsem ve svém prvním positioningu spojila se svým dlouhodobým strachem ze tmy, který hraničil s fobií, a se zážitkem, kdy jsem v důsledku mononukleózy na několik minut ztratila zrak. Tedy jsem ji nespojovala s ničím pozitivním. Pojíkala jsem ji spíše jako něco, co ve mně vyvolává hrůzu. Kromě toho byl positioning prodchnutý obdivem k tomu, jak může Mário zvládat život s takovým hendikepem. Zmiňovala jsem se také o pozitivním zážitku s nevidomostí, když jsem navštívila Kavárnu POTMĚ¹³ a začala jsem hlouběji uvažovat nad tím, jaké schopnosti nevidomí musejí mít – v této části positioningu jsem se tedy přikláněla spíše k soběstačnosti a samostatnosti nevidomých, v kontrastu s jejich kategorizacemi jako nesoběstačných a bezmocných.

Když jsme se potkávali s Máriem po prodlevě v naší komunikaci, zjistila jsem, že jsem z jeho nevidomosti nervózní, a nevybavovala jsem si, že bych něco takového prožívala jako dítě. Moje nervozita byla způsobena tím, že jsem si nebyla v některých případech jistá, jak mu asistovat, a místo toho, abych se ho zeptala, tak jsem předpokládala a na základně toho konala. Díky tomu, co mi Mário během našich setkání vyprávěl, jsem si uvědomila, jak může být chápání nevidomosti jako něčeho, co člověka činí nesamostatným, v důsledcích nepříznivé, a že je třeba nenahlížet na nevidomé předem jako na lidi do větší nebo menší míry bezmocné, popřípadě automaticky hodné obdivu. Je ale třeba se jich ptát na to, do jaké míry potřebují asistovat a jak svou nevidomost sami chápou.

¹³ Kavárna POTMĚ spadá pod projekt Světluška Nadačního fondu Českého rozhlasu. Jedná se o zcela zatemněnou kavárnu, ve které obsluhují vidící návštěvníky lidé se zrakovým hendikepem.

Hudba a emoce bez teorie

„Strejdové a tety zpívali nejrůznějšími jazyky, kterým jsem nerozuměla, přesto mě jejich hudební výtvořiny uchvátily natolik, že jsem některé z nich dovedla zpívat nazpaměť. Jazyková bariéra mě netrápila, poněvadž jsem měla dojem, že jsem písničkám do jisté míry porozuměla prostřednictvím emocí, které zprostředkovávaly“ (Positioning, 2016).

Hudba pro mě měla vždy silný emocionální rozměr. Od malička ráda zpívám a jako malá jsem hrála na flétnu a později na klavír, v současnosti „laškuji“ s kytarou a ukulele. Nikdy jsem ovšem nebyla příliš zdatná v hudební teorii¹⁴, hudba pro mě vždy byla spíše způsobem, jakým lze ventilovat emoce. Před započítím svého studia jsem měla pocit, že existuje pouze hudba, která je buď „dobrá“, nebo „špatná“, a že vlastní hudební výkon může být posuzován pouze v této polaritě. V důsledku toho jsem si myslela, že hudbu má smysl „dělat“ jen v takovém případě, kdy má člověk „co předvést“. V rámci svého pěveckého účinkování v post-rock-popové kapele Robo Marsys jsem si ambiciózně snažila stát se v očích okolí „dobrou zpěvačkou“ a nepoučeným používáním hlasu „zničila“ hlasivky. Musela jsem se znovu učit, jak používat svůj hlas. To mi dalo také impuls k přehodnocení toho, co pro mě hudba znamená.

V rámci svého studia jsem následně navštěvovala etnomuzikologické kurzy, na kterých jsem zjistila, že existují i jiné způsoby, jakými je možné hudbu chápat. Žasla jsem při zjištění, že „emocionální“ rozměr hudby není univerzální pro každého – např. v případě indických manter, které vůbec nejsou vnímány jako hudba ve smyslu kreativního počínu, ale naopak je stěžejní jejich neměnnost (Seidlová, 2016), a také při zjištění, že hudba nemusí být pouze „exhibicionismem“, ale může pomáhat vytvářet sounáležitost a při hudební činnosti nemusí být zdůrazňována pouze „hudební kvalita“, ale akt společného muzicírování (Turino, 2008).

¹⁴ To se také projevuje v tom, jakým způsobem je hudba v této práci nahlížena. Zvuk není muzikologicky analyzován; jedním z důvodů je to, že jakožto hlavní „výzkumný nástroj“ této práce k tomu nemám kompetence.

2. Teoreticko-metodologická část

2.1 Teoretické zakotvení práce

Práce je zakotvena zejména v konceptu *hudebních světů*, ve kterém navazují na Zuzanu Jurkovou (2013), dále ve specifickém pohledu na jedince, kulturu a společnost, ale také na jedincovo místo v jejich rámci, které akcentuje důležitost indukčního postupu při analýze, a rovněž v konceptech identity, kterou si pro analytické účely rozdělují podle Brubakera a Coopera (2000) na *sebepojetí a kategorizaci*.

2.1.1 Hudební svět

Pojem *hudební svět* v této práci odkazuje k pojetí, které představuje Zuzana Jurková v knize *Pražské hudební světy*. Hudební světy zde charakterizuje jako „*světy lidí, kteří provozují a poslouchají určitý typ hudby*“ (Jurková, 2013, s. 2). Zdůrazňuje, že výzkum hudebních světů nespočívá v pouhém zaměření pozornosti na samotný zvuk, ale zejména na aktéry, kteří zvuky produkují a poslouchají a kteří jim připisují významy. Takové hudební světy nejsou statickými, jejich hranice jsou rozmlžené a jsou tvořeny „*proudy jedinců, zvuků, které vyluzují, a významů, s nimiž ony zvuky spojují*“ (ibid., s. 3).

Jurková používá výraz hudební svět jako ekvivalent pro anglický termín *soundscape*, přičemž čerpá z pojetí tohoto konceptu navrženého Kay Kaufman Shelemayovou (2006, in Jurková, 2013, s. 3), který zdůrazňuje nestatickou povahu hudebních světů, přirovnávajíc *soundscape* k mořské scénérii pro zdůraznění její proměnlivosti, dynamičnosti a jejích nejasných hranic. Koncept *soundscape* je v tomto pojetí inspirován sociokulturním antropologem Arjunem Appaduraiem a jeho teorií *scapes* (1996, in Jurková, 2013, s. 3) a klasikem etnomuzikologie Alanem Merriamem, který v roce 1964 navrhl zkoumat hudbu jako produkt lidské činnosti se snahou přesunout zájem etnomuzikologie od samotného zvuku k lidem (Jurková, 2013). Stejně jako Shelemayová a Jurková jsem přesvědčená, že při studiu hudebních světů „*nestudujeme odlidštěný koncept zvaný kultura nebo místo označované jako terén, nýbrž se setkáváme s proudem jedinců*“ (Shelemayová, 1997, in Jurková, 2013, s. 7).

„*Lidský svět [...] vnímáme metaforicky jako spoustu jedinců unášených společným proudem. Někteří jsou blíž středu proudu, jiní spíš u kraje a občas vystoupí na břeh. Někdy se proud rozdvojí, nebo se naopak spojí s jiným. [...] Anebo si můžeme pomoci představou vesmíru s galaxiemi, slunečními soustavami a jednotlivými planetami. Čím bližší pohled,*

tím detailnější světy se otevírají – až ke světu každého člověka“ (Jurková, 2013, s. 7–8). A právě takový svět z toho nejbližšího pohledu, hudební svět Mária Biháriho, je předmětem mého výzkumu.

Hudbu zde zkoumám jako možného nositele významů, nikoli jako samotný předmět výzkumu. Podle Adelaidy Reyesové (2016) v sobě hudba nese lidskou interakci; tímto způsobem se vyjadřujeme proto, abychom byli „*slyšeni, aby nám bylo porozuměno*“ (Jacobson, 1978, in Reyesová, 2016, s. 106). Hudba je do jisté míry komunikačním prostředkem v určitém specifickém prostředí a kontextu, je společensky formována a získává význam v kontaktu s ostatními stejně jako např. vtip. Etnomuzikoložka chápe hudbu jako expresivní kulturu, k jejímuž porozumění je potřeba znát její historicky vystavěný kontext, ze kterého čerpá význam. Zjednodušeně se tedy hudba stává prostředkem, jak něco sdělit v rámci určitého kulturně-historického zázemí (Reyesová, 2016, s. 106–107). Turino (2008, s. 2) tvrdí, že „*hudba, tanec, festivaly a další expresivní kulturní praxe jsou primárním způsobem, kterým lidé artikulují kolektivní identity, jež jsou fundamentální pro utváření a udržování sociálních skupin*“. Po vzoru Turina a Reyesové hudební performanci chápu jako klíčový prostředek pro identitní vyjádření těch, kteří hudbu praktikují, jako tmel sociálních vztahů a do jisté míry také jako komunikační prostředek v rámci určitého sociálního kontextu. Za primární prostor pro identitní vyjádření skrze hudbu považuji pak jeviště. Tato identitní vyjádření sebe sama a svých kolektivních identit nejsou ovšem pouhým *sebeпоjetím*. Existuje také druhá strana, strana pod jevištěm, která hudbu a performery *kategorizuje*. Zuzana Jurková používá pro vyjádření soužití a fungování mezi menšinou a většinou výstižné přirovnání k *pas-de-deux*¹⁵ (Jurková, 2016, s. 91), které si vypůjčují pro své účely, abych ve své práci metaforicky vyjádřila vztah kapely a jejího publika, jenž poté pomáhá pochopit následnou podobu hudebního repertoáru, ale také to, jakým způsobem se kapela k publiku vztahuje.

Pro pojetí hudby v etnomuzikologii považuji za stěžejní také Turinovo (2008) dělení hudební performance na *prezentační* a *participační*. *Prezentační* model odkazuje k provozování hudby, kdy jsou performeři – „umělci“ – zřetelně odděleni od svého publika, které je zde pouhým příjemcem hudebního zvuku; je zde zdůrazňována umělecká kvalita hudebního výkonu. V *participačním* modelu je stěžejní účastnit se hudební performance a hranice mezi performery a diváky zde není tolik zřetelná. Na rozdíl od

¹⁵ Tento výraz se dá přeložit z francouzštiny do češtiny jako *tanec ve dvou*. Přesněji se jedná o tanec charakteristický pro klasický balet, který spočívá ve vysoce koordinované souhře dvou tanečních partnerů.

prezentační hudby pro tento model není stěžejní „kvalita“ hudebního zvuku, ale sociální interakce (Turino, 2008, s. 25–31).

Hudební světy jsou v hudební antropologii obvykle zkoumány jako světy několika méně či více jedinců, přičemž obvykle v roli klíčových konzultantů figuruje více aktérů. Jako příklad takových výzkumů mohou sloužit právě studie z *Pražských hudebních světů* (2013). Pro ilustraci Zuzana Jurková zkoumala „mýtus romské hudby v dnešní Praze“ a v kapitole se zaměřuje na to, „jaké aspekty považovali Neromové za reprezentativní pro Romy“ (ibid., s. 21).

Zita Skořepová se v tomto sborníku zabývala širší otázkou toho, co vypovídá hudba různých migrantů o jejich identitním vyjednávání, což demonstrovala na konkrétních momentkách (Skořepová, 2013, s. 43–76). Oba výzkumy se zabývají větší skupinou jedinců: v jednom jsou to zejména Neromové, ve druhém se jedná o migranty z různých zemí, kteří žijí v Praze, čímž se liší od zaměření mého výzkumu.

2.1.2 Individualita a jednatel jako středobod výzkumu

Na sklonku 20. století se objevují přístupy k etnografickému hudebně-antropologickému výzkumu, které zdůrazňují roli jedince v rámci vyšších sociálních entit. Na tuto skutečnost upozorňuje Jonathan P. J. Stock (2010). Tvrdí, že takový výzkum nutně neznamená nový způsob sběru dat, ale spíše nový způsob psaní a zaměření pozornosti (ibid., s. 333). Etnomuzikologie dle Stocka od počátku zkoumala jedince, ale byli výzkumníky většinou vnímáni jako reprezentanti určité kultury (ibid., s. 334–335). Tato tendence se postupně mění kvůli „probíhajícímu trendu re-evaluace a reflexe v rámci multidisciplinárního oboru etnografického psaní“ (ibid., s. 339), jehož důsledkem bylo, že se výzkumníci znovu začali zaměřovat na individuální perspektivy a zachycovat je v biografickém nebo autobiografickém způsobu psaní (ibid., s. 339). Způsob, jak se vyhnout konceptu kultury, poskytuje Timothy Rice v roce 2003. Navrhuje třídídimenzionální analytický model pro etnografický výzkum, který má sloužit ke zkoumání individualit a jejich prožívání hudby v rámci sociálních světů. Radikálnější přístup zaujal již v roce 1993 Mark Slobin, který dochází k závěru, že je možné každého považovat za jedinečnou hudební kulturu (Slobin, 1993, s. XIII). Za východisko popisu obtížného vztahu mezi jedincem a společností považuje takový výzkum, při němž se zaměříme na malé hudební jednotky (micromusics) v rámci širších hudebních struktur, a na to, jakým způsobem lidé s hudbou nakládají a jak ji začleňují do svých životů (ibid., s. X-XIII). Nicméně hudba, jak

jsem již zmínila, není přímým předmětem mého výzkumu, spíše je možným nositelem významů. Proto považuji za důležité se spíše pozastavit nad tím, jak ve své práci nahlížím jednotlivce.

Sociální antropolog Daniel Miller (2009, s. 1) zdůrazňuje, že „*nehledě na to, zdali aktéři žijí v rámci vysoce individualizujících či vysoce socializujících prostředí, máme za úkol jim porozumět jako jednotlivcům*“. Taktéž Anthony Cohen (1994) se přiklání k tomu, že by antropologické koncepty, jakými jsou kultura, společnost a sociální vztahy, měly být zkoumány od jejich nejmenších jednotek. Na jejich výzvy reaguji svým designem výzkumu, který akcentuje svou pozornost na klíčového aktéra.

Nigel Rapport (1997) pojímá jedince jako aktéra¹⁶ uvědomělého a tvořivého, schopného překonávat (a přetvářet) rámec sociální struktury, ve které byl socializován. Vyzývá k přehodnocení toho, jaké místo zastává jedinec v antropologickém výzkumu, a sám navrhuje takový výzkum, ve kterém nebudeme předpokládat, že je jedinec pouhou obětí společnosti či kultury. Anthony Cohen (1994) analyzuje historii sociokulturní antropologie jako disciplíny, aby vysvětlil, proč se jako obor příliš nezabývá identitou jednotlivců¹⁷, a sám dochází k závěru, že společnosti „*mohou konstruovat modely toho, jaký by měl člověk být, mohou se snažit uvést v soulad své představy o tom, jaký by měl člověk být, s tím, jak se jedinec sám chápe, ale nemají v tomto ohledu absolutní moc*“ (Cohen, 1994, s. 69). Vycházejíc z tezí těchto autorů jsem pracovala při analýze s možností, že ne všechny významy, které přikládá můj klíčový konzultant jednotlivým kategoriím, musí být strukturálně podmíněny.

V náhledu na jedince je pro mě stěžejní koncept *sebeuvědomění*¹⁸ (Cohen, 1994). Podle Cohena antropologie dlouho zacházela „*s jednotlivci jednoduše jako s mikro-verzemi větších sociálních entit, přisuzujíc jim vědomí po vzoru skupin, ke kterým náleží*“ (ibid., s. 1). Abychom byli schopni ocenit komplexitu sociálních formací, „*musíme vzít v úvahu vědomí – sebeuvědomění jednotlivce a jeho autorství sociálních kontextů a podmínek*“ (ibid., s. 1). Tento přístup se pokouším využívat ve své práci – tedy využívám toho, co klíčový aktér říká, a pracuji s tím, jak sám vlastní realitu interpretuje a jak ji sám *sebeuvědoměle* tvoří. Přičemž tomu rozumím tak, že zaměření se na jedince „*není alternativou pro zaměření se na ‚společnost‘ nebo společenské vztahy: jsou vzájemně implikované*“ (ibid., s. X). Přikláním se ale k tomu, že kromě studia společností, komunit

¹⁶ V originále agent.

¹⁷ Počátek odklonu od individuality autor spatřuje v Geertzově obratu, kdy se předmětem zájmu stávají sdílené významy (Cohen, 1994, 68–69).

¹⁸ V originále self-consciousness.

nebo subkultur je také třeba „*popsat myšlenky a sentimenty jednotlivců, které se jinak ztrácejí v generalizacích, které derivujeme z kolektivních sociálních kategorií*“ (ibid., s. 4). Západní společnost má podle Cohena tendenci postupovat od vyšších kategorií jako třída nebo etnicita směrem dolů k jedinci, přičemž se soustředí na kolektivní struktury a kategorie; sám zdůrazňuje, že by tomu mělo být naopak, vyzývá k pečlivé indukci (ibid., s. 6), o kterou jsem se v rámci analýzy dat sama pokoušela. Protože byla moderní sociální antropologie vybudována na domnělé kulturní odlišnosti mezi pozorovatelem a pozorovaným, „*jedním z neblahých důsledků toho bylo upření sebeuvědomění, kterého si na sobě sami tolik vážíme, kulturně „těm druhým“*“ (ibid., s. 5). Záměrem mé práce je toto *sebeuvědomění* zkoumanému jedinci přiznat.

Kromě Cohenovy výzvy mě inspirovala podobně laděná úvaha Lily Abu Lughodové, kterou představuje ve svém textu *Writing against culture* (1991). Tvrdí, že kultura slouží jako „*nástroj k tvorbě jiného*“ (ibid., s. 143). Tito *jiní* jsou prostřednictvím konceptu kultury antropology „*konstruováni, produkováni a udržováni*“ (ibid., s. 143). Navrhuje tři způsoby, jak se vyhnout používání konceptu kultury:

- 1) analýzu diskurzů a praktik,
- 2) výzkum propojení,
- 3) vytváření etnografií partikulárního.

Z nich pro svůj výzkum za nejprínosnější považuji způsob nazvaný **etnografie partikulárního**. Jedná se o formu akademického psaní, uvažování a analytického postupu, která se snaží překlenout „*propast mezi profesionálními a autoritativními diskurzy generalizace a jazykem každodenního života... vytvářejícími fundamentální separaci mezi antropologem a lidmi, o nichž píše*“ (ibid., s. 151). Má sloužit jako protipól k akademickému psaní, kdy jsou jedinci prezentováni jako součást homogenních skupin (ibid., 152–153). Lughod místo toho doporučuje experimentovat s narativními etnografiemi, zaměřit se na jednotlivce a jejich interpretace a vyzývá ke zvýšené opatrnosti při generalizaci (ibid., 152–154). Věří, že „*zaměřením se zblízka na jedince a jejich měnící se vztahy bychom nutně rozvrátili neproblematičtější konotace kultury: homogenitu, koherenci a bezčasovost*“ (ibid., s. 154).

Všichni výše jmenovaní autoři ovlivnili způsob, jakým sama uvažuji o jedinci, jeho individualitě a sebeuvědomění v antropologickém výzkumu, ale i to, jakým způsobem jsem se snažila postupovat při analýze a při vlastním psaní.

Konstruktivistická perspektiva, kterou v této práci na svět primárně nahlížím, vychází z toho, že neodmyslitelnou součástí reality jsou „*myšlenky a diskurzy, jimiž lidé dávají význam světu a svému jednání v něm*“ (Barša, 2006, s. 1). V této realitě má výzkumník stejnou povahu jako zkoumaný, protože „*na obou stranách poznávacího aktu jsou lidé, kteří vždy již nějak rozumí světu a sami sobě*“ (ibid., s. 1). Svůj výzkum chápu tedy tak, že byl utvářen ve střetu několika představ jednotlivců o světě.¹⁹ Ve své práci se zaměřuji na klíčového aktéra a na to, jak sám uvědoměle interpretuje svou realitu. Přitom sama – jako jeho protějšek – poskytuji své vlastní interpretace, které lze číst jako jeden z možných výkladů.

2.1.3 Pojetí identity

Je na místě důkladněji rozvést, jakým způsobem budu ve své práci chápat pojem *identity* a jak s ním budu zacházet – jedná se o pojem, který bývá některými výzkumníky zavrhován, a to hned z několika důvodů. Abych se měla od čeho odrazit, uvedu zde nejdříve důvody problematičnosti pojmu, se kterými jsem se pokoušela při teoretickém zakotvení své práce vyrovnat.

a) Pojem identity je problematický již kvůli tomu, že je prostřednictvím jeho používání možné reprodukovat esencialistické představy o stálosti a vrozenosti identit. Jedná se o známou opozici mezi konstruktivistickým přístupem a přístupem esencialistickým. Přestože konstruktivistická perspektiva, která je v současných společenských vědách poměrně běžnou ve výzkumníkově hledisku, je v opozici k esencialistické perspektivě, i tak jako výzkumníci operujeme s pojmem identity, jehož společenské chápání zůstává neměnné a vesměs odkazuje k esencialismu a jeho představě o stálosti identit. Brubaker a Cooper (2000, s. 11) poukazují na to, že přes snahu konstruktivistů doplnit identitu o přívlastky jako „vyjednávaná“, „fragmentovaná“ nebo „konstruovaná“ se nemění nic na tom, že pojem identita nutně předpokládá jistou stálost v čase. Právě Rogers Brubaker (2000, 2002) byl tím, který vyzval akademickou obec k tomu, aby se zamyslela nad etnicitou bez toho, aniž by použila koncept skupin; vyzval ji k přehodnocení používání konceptu identity. Pokusil se pojem identita nahradit pojmy zástupnými, které by neevokovaly automatický předpoklad skupinovosti (groupismu).

¹⁹ Ve střetu Máriových představ, mých vlastních představ, představ členů jeho kapely a představ jednotlivých vnějších kategorizujících.

Co se týká romské identity, Surdu přispívá do diskuze tvrzením, že „romští aktivisté a akademici mají svou roli v reprodukci posilování stereotypní a negativní romské identity“ (2016, in Van Baar, 2020, s. 27). Akademici by měli dle autora deetnizovat romskou identitu. Carol Silvermanová (2020) ovšem namítá ve vztahu k romské identitě, že „pro účely politiky identity, dotování, prodávání hudby a právních sporů potřebují být Romové někdy vnímání jako ohraničená odlišená skupina“ (Silvermanová, 2020, s. 258). Hovoří dokonce, odkazujíc na Gayatri Spivak (1987), o „strategickém esencialismu“, který není využíván za účelem potvrzení existence etnické identity, ale proto, že label „Rom“ je zásadní pro evropskou politiku a kulturu (Silverman, 2020, s. 258). Tím nastiňuje existenci problému, že jistému esencializování identit lze v praxi ve skutečnosti jen těžko uniknout.

b) Další problém, se kterým jsem se snažila teoreticky vyrovnat, spočívá v tom, že pojem používáme nadměrně a s takovou samozřejmostí, že si již neuvědomujeme, co jsme jím chtěli vyjádřit. **Význam identity se vyprázdnil, nebo jsou naopak významy mnohoznačné a nejasně definované.** Brubaker a Cooper (2000) kritizují nadužívání pojmu identity, které problematizuje funkci konceptu – má totiž sloužit jako analytický pojem. „Tvrdíme, že identita má tendenci znamenat příliš mnoho (když je chápána v silném smyslu²⁰), příliš málo (když je chápána ve slabém smyslu²¹) nebo vůbec nic (kvůli její naprosté mnohoznačnosti)” (ibid., s. 1).

c) Jako další problém vnímám to, že **konstruktivistické pojetí identity přináší problémy s analýzou identity; identita se stává něčím proměnlivým a tím pádem špatně uchopitelným.** „Jestliže je identita všude, není nikde. Jestliže je identita proměnlivá a nejistá, jak můžeme rozumět způsobům, kdy se sebepojetí upevňuje a krystalizuje ...“ (ibid., s. 1).

I přes četné problémy, který pojem přináší, se ovšem sama – inspirována Markétou Zandlovou (2015a, 2015b) – přikláním k tomu, abychom pojem identita nezatracovali, ale v případě použití ho jasně definovali tak, aby dával smysl pro konkrétní práci a aby se zároveň jeho význam neshodoval s esencialistickým pohledem. Řešením tedy může být nikoli přestat slovo používat, ale snažit se ho ve společenské debatě systematicky redefinovat.

²⁰ Esencialisticky.

²¹ Konstruktivisticky.

Identitu chápu ve výsledku následovně:

a) Mou základní tezí je, že i přesto, že se zdánlivě zabývám identitou na úrovni zejména jednoho klíčového aktéra, jedná se nepochybně o něco, co má sociální přesah. Protože **není identity bez společnosti a identita není vrozenou esencí.**

Tuto tezi vystihuje Barša (2006) v tomto úryvku:

„Konstruktivismus předpokládá, že sociální svět je konstituován významy, které mu dávají lidé. Z tohoto hlediska nemá smysl hovořit o identitě jako o objektivní danosti, jež by působila v mé bytosti po způsobu přírodní síly, aniž bych si ji musel subjektivně osvojit ve svém vědomém či nevědomém myšlení a jednání. Ani stoprocentní obsah ‚židovské krve‘ v mých žilách ze mne sám o sobě Žida neudělá. [...] Podobně nemají zděděná krev či fyzický rys žádný reálný dopad mimo jejich osvojování lidmi: nepůsobí o sobě jako přirozená síla, ale sociální účinnost mají jen proto, že existují pro někoho – že jim lidé dávají smysl jednáním a myšlením“ (Barša, 2006, s. 26).

Vycházím tedy z konstruktivistického diskurzu a mé pojetí identity odkazuje k tomu, o čem hovoří Berger a Luckmann (1999): realita každodennosti se vytváří v sociálních interakcích, je tedy sociálně konstruována na základě vztahu mezi společností (objektivní realitou) a jedincem (subjektivní realitou). Realita je v procesu socializace internalizována a tedy prožívána jako jediná možná realita (Berger a Luckmann, s. 128–180). Zároveň ovšem souhlasím s Bačovou (2008), která tvrdí, že pojem identita v sobě nezbytně spojuje jak sociální, tak psychologickou realitu, protože sociální definování sice ovlivňuje sebedefinování, sebehodnocení a sebeúctu, ale ve výsledku jsou polem osobní identity (Bačová, 2008, s. 112–113). Tedy, i když je do velké míry identita určována sociálně, aktér je stále aktivním vyjednávačem své identity, nikoli pouhým pasivním příjemcem vnějších identifikačních kategorií. Takovéto pojetí identity, do značné míry závislé na společnosti, je ale analyticky ještě složitější, protože, jak tvrdí Cooley (2010), jedinec posuzuje sám sebe prostřednictvím svého „zrcadlového já“, tj. prostřednictvím svých představ o tom, jak ho posuzují druzí. To, jak si jedinec myslí, že ho společnost vnímá a hodnotí, jedince poté zpětně ovlivňuje. Jeho „já“ je tedy do jisté míry závislé na společnosti nebo spíše na jeho představě o ní (Cooley, 2010, s. 96–97).

Tedy *identita* je do značné míry sociálně konstruována, nejedná se o objektivní danost. Kategorizující jsou schopni nastavovat hranice možnostem toho, jakým způsobem může aktér sám sebe identifikovat, přesto je schopen svou identitu vyjednávat a jeho

identitní pnutí nezáleží pouze na tom, jak na něj reaguje okolí, ale také na jeho představách o tom, jak ho druzí posuzují.

b) Identita zároveň není udávána pouze společensky, vyjednáváme ji, sebeuvědoměle ji tvoříme. Aktér není pouhou obětí struktury.

Toto východisko odkazuje ke knize Nigela Rapporta *Transcendent Individual: Towards a Literary and Liberal Anthropology* (1997), jejíž stanovisko jsem již popsala ve spojitosti s pojetím jedince jako středobodu výzkumu, a s přístupem Anthony Cohena (1994) zdůrazňujícím *sebeuvědomění* aktérů, které zkoumáme. Tato teze odpovídá přesvědčení Zandlové (2015b, s. 12), která aktérům připisuje aktivitu ve vytváření své identity, a to v opozici k jejich chápání jako pouhých pasivních příjemců strukturálních daností.

c) Identita není stálá a neměnná, je dynamická, situační a relační.

Blízké je mi pojetí sociokulturního antropologa Eriksena (2007), který používá pojem *identifikace*, aby zdůraznil, že se jedná o proces, nikoli o esencialisticky pojímanou vrozenou identitu. Autor vychází z toho, že „*identifikace se děje [...] v procesu etablování podobností s někým a jeho opaku – tedy prostřednictvím etablování rozdílů vůči někomu jinému*“ (Eriksen, 2007, s. 68). Identifikace je „*situační*“ a „*relační*“, odvíjí se od konkrétní situace a od toho, ke komu se v ní vztahujeme, z čehož vyplývá, že identifikace je proměnlivá (ibid., s. 68).

d) Identitu je možné pro analytické potřeby rozložit na její dílčí části.

Brubaker a Cooper (2000) navrhuji hned několik náhradních možných konceptů: *identifikaci a kategorizaci, sebepojetí, sociální lokaci, shodnost, propojenost a skupinovitost*. Nemyslím si sice, že je nutné koncept identity vynechávat, ale souhlasím s Cooperem a Brubakerem v tom, že je nutné rozlišovat, co identitou v konkrétním případě myslíme, protože se nedomnívám, že jsme ji schopni zachytit v analytickém textu v její komplexitě. Za užitečné také považuji rozdělení identity na kategorii praxe a kategorii analýzy, na které kladou důraz (ibid., s. 5). Jako kategorie praxe je tedy identita komplexní a její složky jsou neoddělitelné; pro analytické účely je možné a možná i žádoucí identitu rozdělovat na dílčí celky. Např., i když kolektivní identita a osobní identita v praxi nejsou dělitelné, analyticky může být užitečné si je tímto způsobem rozdělit, pokud to vyžadují analyzovaná data.

e) Identita není pouhým konstruktem; je rozdíl mezi identitou jako kategorií analýzy a kategorií praxe.

„Ačkoli je identita jako představa o Já (Self) nepochybně sociálně konstruovaná, je odrazem i pramenem určité konkrétní, žité zkušenosti aktérů a není nějakým efemérním konstruktem bez dopadu na každodenní život jedinců; nikoli pouze potenciální kategorie analýzy, ale také (a snad především) kategorie praxe“ (Zandlová, 2015a, s. 21). Je důležité si uvědomit, že identitu nelze redukovat na pouhý konstrukt, bez uvědomění si jejího dopadu na každodenní životy aktérů. Aktéři i vnější pozorovatelé přisuzují (kolektivním) identitám významy, které se posléze stávají skutečností. Když jedinec vykazuje vnější „znaky romství“ – tedy určité fyzické kvality, připisované okolím určité etnické skupině – je těžké pro něj vnímat svou (kolektivní) identitu jako konstruovanou, pokud ho všichni považují za Roma, a na základě toho mu připisují určité vlastnosti. Identita jako kategorie analýzy by se měla vyhýbat esencionalizaci a objektivizaci identit, ale výzkumník by si měl být vědom reálnosti identity pro aktéra a pracovat s jeho vlastními definicemi (a to i přesto, že mohou být esencionalistické).

V návaznosti na zmíněnou literaturu vycházím z toho, že identita je zásadním způsobem společensky konstruována, ovšem nikoli společností determinována, protože aktéři jsou *sebeuvědoměli* a jsou schopni svou identitu vyjednávat. Aktér jako takový je sice sám omezován *strukturou* (či *vnějšími kategorizacemi*), ale neznamena to, že sám nemůže *strukturu* v některých případech přesáhnout. Identita je spíše proces nežli neměnná esence. Jedinec je schopen svou identitu vyjednávat v procesech *identifikace*, přičemž pokaždé záleží na tom, ke komu a za jaké situace se vztahuje. I když je identita jako kategorie praxe komplexní a její složky jsou neoddělitelné (a jako taková je pro aktéry reálná), je možné ji pro analytické potřeby rozdělit do dílčích kategorií, aby nepostrádala význam.

Já jsem si pro analytické účely identitu rozdělila na základě textu Brubakera a Coopera (2000) na dva hlavní segmenty: na *sebepojetí* – to na straně jednotlivce – a na *kategorizaci* – tedy na straně okolí, která z vnějšku *sebepojetí* ovlivňuje. Dále se ve své práci zabývám *strategiemi*, které v širším smyslu chápu jako reakce na pnutí mezi *sebepojetím* a *kategorizacemi* (resp. jako důkaz kreativní povahy jedince, který aktivně tvoří svůj svět). Přestože vycházím z toho, co o identitě říká Eriksen (2007), a tedy si uvědomuji, že není statická a nezávislá na situaci, přikláním se ke konceptu *sebepojetí*, který sice může prezentovat identitu poněkud statictější, ale na druhou stranu je díky němu možné identitu lépe analyticky uchopit a vdechnout jí jasný význam.

Sebepojetí: *Identifikace* v pojetí Brubakera a Coopera (2000) „*může být vsudypřítomná a vlivná, bez toho, aniž by byla prováděna konkrétními lidmi nebo institucemi... může být přenášena více či méně anonymně diskurzy nebo veřejnými narativy*“ (Brubaker a Cooper, 2000, s. 16), odkazuje tedy také k širším společenským diskurzům a odehrává se zvenčí i zevnitř. *Identifikace a kategorizace* jsou spíše „*aktivními, procesuálními pojmy... odkazujícími ke konkrétním aktům identifikace a kategorizace učiněným konkrétními identifikujícími a kategorizujícími*“ (ibid., s. 17). Zatímco *sebepojetí* odkazuje k „*situované subjektivitě: k pocitu toho, kým se člověk cítí být, k jeho pocíťování vlastní sociální lokace, a toho, jak člověk pocítuje, že je připraven jednat*“ (ibid., s. 17). Tento termín nicméně neodkazuje k neměnné entitě: „*Pocit toho, čím člověk je, může mít mnoho podob... sebepojetí se může lišit napříč časem a napříč lidmi, ale může být také stabilní*“ (ibid., s. 18). Na rozdíl od *sebereprezentace*, *sebepojetí* nemusí být nutně verbalizováno, což považuji za limitaci tohoto pojmu. *Sebepojetí* je „*subjektivním autoreferenčním pojmem a jako takový označuje vlastní chápání toho, kým člověk je*“ (ibid., s. 18). Další limitací pojmu tedy je, že „*nemůže zachytit chápání ostatních, i když vnější kategorizace, identifikace a reprezentace mohou být rozhodující... v tvarování jedincova chápání sebe sama*“ (ibid., s. 18). Analytickou výhodou *sebepojetí* je, že na rozdíl identity „*nemá žádné privilegované sémantické spojení se stejností nebo odlišností*“ (ibid., s. 18) *Sebepojetí* v práci konstruuji pomocí prezentace jednotlivých výroků (které lze chápat jako identifikace vztahující se k někomu za určité situace), které v úhrnu poskytují celistvější obraz toho, jak se sám konzultant chápe a jak rozumí svému světu.

Kategorizace: „*V každodenním odlivu a přílivu sociálního života lidé identifikují a kategorizují ostatní, stejně jako identifikují a kategorizují sebe sama*“ (ibid., s. 15). Mezi běžné kategorické atributy zařazují Brubaker a Cooper například „*rasu, etnickou příslušnost, jazyk, národnost, občanství, gender...*“ (ibid., s. 15). Kategorizace nemusí odkazovat pouze ke kategorizacím jednotlivých aktérů vnitřním a vnějším, ale také k „*formalizovaným, kodifikovaným a objektivizovaným systémům kategorizace vyvinutým mocnými a autoritativními institucemi*“ (ibid., s. 15). S pojmem přesněji ve své práci operuji jako s *vnější kategorizací*, kdy je klíčový aktér různými aktéry zařazován do určitých „*škatulek*“, které mohou (a nemusí) mít určité společenské diskurzivní přesahy.

Strategie: Tento pojem jsem zvolila až v rámci analýzy dat. Strategie jsou pojmem, který jsem zvolila pro označení praxí, které jsem interpretovala jako odvíjející se od pnutí mezi *sebepojetím* a *kategorizacemi*. Lze je víceméně chápat jako strategie vyjednávání identity.

V tomto kontextu na *romství a nevidomost*, se kterými ve své práci zacházím jako s kategoriemi analýzy, nahlížím též perspektivou *sociálního konstruktivismu*. Když analyzuji romství nebo nevidomost, nevyházím z přesvědčení, že je možné zkoumat, čím opravdu jsou, tedy odkláním se od *objektivismu*. Co naopak zkoumat lze, je to, jakým způsobem jsou konstruovány, tedy jaké významy jsou jim identifikujícím klíčovým aktérem a kategorizujícím okolím přikládány. Nevidomost konkrétně rozlišuji na její dva významy dle Lubeta (2014): na *impairment* a *disability*²². *Impairment* odkazuje k biologickému faktu nevidomosti, zatímco *disability* k tomu, jaké významy jsou *impairmentu*, zejména vidícím okolím, připisovány, tedy jak je konstruována. Toto rozdělení považuji za užitečné, protože na fakt nevidomosti jsou sice nabalovány konstrukty ze strany vidících, nicméně to nic nemění na prostém faktu, že člověk nevidí; to samo o sobě má pro jeho život přímé důsledky.

Na základě zmíněných prací vycházím z následujících východisek: Chápu hudební svět jako sociální svět specifického jedince, ve kterém jako zásadní činitel pro tvorbu sítí vztahů působí hudba. Takový hudební svět by neexistoval bez Mária Biháriho, ale ani bez jeho diváků a spoluhráčů; je tedy nutně sociální povahy. Aktéři v tomto světě připisují různé významy tomu, kdo je Mário Bihári jako osoba, tomu, co znamená hudba, kterou produkuje, stejně jako jim významy přisuzuje klíčový aktér a jeho spoluhráči. Proto se ve výsledku jedná o výzkum sociálního světa, nikoli o výzkum zaměřený na izolovaného aktéra a jeho *psyché*. Klíčového aktéra chápu jako individualitu, která je potenciálně schopna překročit limity svých kolektivních identit a není definována *sociální strukturou* (i když je jí limitována), ale je jejím spolutvůrcem. Z toho důvodu nepoužívám kontextuální literaturu vztahující se k romství a nevidomosti jako k objektivním kolektivním identitám, jejichž nositelé sdílí společné charakteristiky. Pokouším se tím zabránit generalizaci a chci pomocí toho zdůraznit svůj přístup k individualitě v sociálním výzkumu. Kontextuální literaturu hojněji využívám při zkoumání kategorizací, a to se snahou zamyslet se nad takovými kategorizacemi, které mohou mít přesah do širšího společenského diskurzu.

²² Termíny ponechávám v původním znění kvůli jejich problematickému přeložení do českého jazyka, obvyklý překlad „impairment“ je postižení, které může mít negativní konotace, zároveň překlad nebývá jednotný. Disability je překládána někdy jako invalidita, jindy jako hendikep, což má odlišné konotace. Výraz „hendikep“ v práci používám jako termín odkazující k praxi, ve chvíli, kdy nepotřebuji analyticky nevidomost rozlišovat na „disability“ a „impairment“.

2.2 Výzkumný problém a výzkumné otázky

Mou oblast zájmu lze rozdělit do dvou oddílů, které ji zúží na výzkumné problémy.

Cílem práce je jednak popsat hudební svět Mária Biháriho, vztahy aktérů, kterými je tento svět konstituován, to, jakou roli v rámci těchto hudebních světů Mário zastává, a to se zaměřením na vyjednávání repertoáru v rámci kapely Bachtale Apsa a v interakci s publikem.

Druhá oblast zájmu vzešla z toho, že Mário deklaruje romskou etnicitu a je nevidomý – jako Rom a nevidomý je také svým okolím kategorizován. V rámci předvýzkumu jsem nabyla dojmu, že se Máriovo sebepojetí a vnější kategorizace liší, a chtěla jsem tyto odlišnosti blíže analyzovat. Jeho osoba se rozhodně nedá redukovat na tyto dvě „charakteristiky“, ovšem pobytem v terénu a sekundární analýzou terénních zápisků jsem nabyla dojmu, že by mohly být podstatnými pro to, jak aktér chápe sebe sama, jak je chápán svým okolím a jak je prezentován jako viditelná figura. Toto zaměření jsem nakonec přehodnotila²³, a začala jsem si klást širší otázky: mou snahou je zachytit, jak se liší sebepojetí mého klíčového konzultanta od vnějších kategorizací a zdali potenciální rozdíly v sebepojetí a kategorizacích mohou dopomoci k vysvětlení dynamiky interakcí v hudebním světě. Zaměřuji se na takové kategorie, které se objevují v Máriově sebepojetí a vnějších kategorizacích, jež by bylo možné pomocí kódování vyčlenit z mých terénních zápisků a rozhovorů nebo online dostupných rozhovorů.

Identita – okruh výzkumných otázek

- Jaké kategorie lze rozlišit v Máriově sebepojetí a jaké významy jim Mário připisuje?
- Jakým způsobem je jako známý hudebník kategorizován zvnějšku a jaké významy jsou připisovány jednotlivým kategoriím? Jak lze významy těchto kategorií kontextualizovat do širšího společenského diskurzu?
- Jak se liší a v čem se podobají sebepojetí a vnější kategorizace?

²³Jedním z impulsů, který mě vedl k rozšíření mého výzkumného tázání, byl posudek k projektu ke zkoušce SVIP od Dany Bittnerové a Veroniky Seidlové.

Hudební svět – okruh výzkumných otázek

Mé tázání lze zahrnout do jedné širší otázky:

- Jak se konstituuje hudební svět Mária Biháriho?

Podotázky jsou:

- Jací aktéři jsou klíčoví pro konstituování hudebního světa Mária Biháriho? Jaké jsou jejich vzájemné vztahy? Jakou roli v rámci svého hudebního světa Mária zastává?²⁴
- Jak vypadá pas-de-deux mezi těmi, kdo jsou na pódiu (kapelou), a těmi, kdo jsou pod ním (publikem)? A jakým způsobem se odráží v podobě repertoáru?

Poslední otázka, která spojuje kapitolu o sebepjetí a kategorizacích s kapitolou o hudebním světě, se týká *strategií*, které klíčový aktér (a jeho kapela) využívají.

- Jaké strategie Mária Biháriho a Bachtale Apsa, které reagují na pnutí mezi sebepjetím a vnějšími kategorizacemi, lze rozlišit?

2.3 Výzkumná strategie

Jelikož ve středu mého zkoumání stojí specifický jedinec a jeho *sebepjetí* v rámci *hudebního světa* a mým cílem je interpretovat sociální praxe a významy, které se skrývají ve sděleních mého klíčového konzultanta, využila jsem **kvalitativní výzkumné strategie**, díky níž bylo možné získat co nejvíce informací v rámci malého sociálního světa. Blíže lze kvalitativní výzkum přiblížit jako „*proces hledání porozumění založený na různých metodologických tradicích zkoumání daného sociálního nebo lidského problému*“ (Creswell 1998 in Hendl, 2005, s. 50), ve kterém „*výzkumník vytváří komplexní, holistický obraz, analyzuje různé typy textů, informuje o názorech účastníků výzkumu a provádí zkoumání v přirozených podmínkách*“ (ibid., s. 50). Pro kvalitativní strategii je charakteristický právě zmíněný induktivní postup, tj. postup od konkrétních jevů k zobecnění (Disman, 2002, s. 287), a jeho hlavním cílem je „*porozumění lidem v sociálních situacích*“ (ibid., s. 289).

²⁴ Přičemž roli chápu jako „dynamický aspekt statusu, tedy jako skutečné chování člověka v rámci vymezení daného jeho statusem“ (Eriksen, 2008, s. 69). Přičemž status je „sociálně definovaný aspekt osoby, který určuje sociální vztahy a nese s sebou určitá práva a povinnosti vzhledem k ostatním“ (ibid., s. 68).

Výzkum byl prováděn *etnografickou metodou*, tj. prostřednictvím *terénního výzkumu*, který umožňuje co nejvíce se přiblížit pochopení klíčového konzultanta.²⁵ Široce rozšířená je představa, že etnografický výzkum je „na rozdíl od klasických sociologických nástrojů, jako je dotazník, schopen zachytit perspektivu sociálních aktérů v jejich diskurzivním a mimodiskurzivním rozměru“ (Ghosh, Stockelová, 2013, s. 22). S tím Ghosh a Stockelová (ibid.) částečně souhlasí, ale upozorňují také na to, že zároveň je třeba nezaměňovat setkání výzkumníka se zkoumaným za ničím nezabarvenou „autenticitu“ (ibid., s. 23–24). V etnografickém výzkumu je „důraz [...] kladen na dokumentování a vykreslení každodennosti jedinců“ (Hendl, 2005, s. 120) tím, že je se zkoumanými jedinci tráven čas a jsou s nimi vedeny rozhovory. Vytváření vzorku, konstrukce dat, jejich analýza i interpretace probíhá v takovém etnografickém výzkumu zároveň (Disman, 2002, s. 299), nejsou od sebe striktně odděleny, a proto se i podkapitoly v teoreticko-metodologické části této práce částečně překrývají. Navazují na pojetí etnografického výzkumu, ve kterém „terén není pasivním polem pro plánovanou a kontrolovanou skupinu ze strany výzkumnice či výzkumníka, ale stává se ve vztahu k výzkumníkům aktivním činitelem, který je ovlivňuje“ (Bob Simpson, 2006, parafráze in Nedbálková, 2007, s. 113), a naopak. To reflektuji zejména za pomoci vstupního positioningu, ve kterém jsem se snažila vykreslit svou pozici před vstupem do terénu, a rovněž to, jak se v průběhu výzkumu proměňovala.

Inspirováni se zejména pojetím etnografie, který je prezentován v knize *Etnografie: Improvizace v teorii a terénní praxi* (Ghosh, Stockelová, 2013). Zdůrazňována je zde etnografie nikoli jako pouhá metoda či technika sběru dat, ale jako „výzkumná praktika“ (Ghosh, Stockelová, 2013, s. 9), jako tvůrčí proces „etnografování... ve kterém se prolíná vytváření dat, teoretizace, reflexivita, různé způsoby psaní, stejně jako sociální vztahy v terénu a epistémické komunitě“ (ibid., s. 7).

Na praktické úrovni má strategie byla taková, že jsem nejdříve vstoupila do terénu a začala jsem zúčastněně pozorovat a posléze jsem se snažila nalézt téma, které bych v rámci terénu považovala za relevantní. Jakmile byla má pozornost upoutána jevy, které se v terénu opakovaly, začala jsem důkladněji zaměřovat svou pozornost a formulovat nejdříve oblast zájmu, jejímž vyvrcholením byla formulace výzkumného problému. Konkrétnější postup načrtnu níže v části popisující techniky konstrukce dat.

²⁵ Toto pochopení je samozřejmě limitováno tím, že jsem sama účastníkem výzkumu a subjektivně interpretujícím aktérem.

Při terénním výzkumu mou základní strategii a mé zaměření pozornosti formulovaly otázky, které předkládá Spradley (1980, s. 10.): Co lidé říkají, dělají a produkují?

- Řeč (co lidé říkají): Řeč je v tomto výzkumu stěžejním zdrojem, ze kterého čerpám, zejména z důvodu přiznání sebeuvědomění klíčovému konzultantovi. Zaměřena pozornost na ni je zejména v kapitolách *Sebepojetí* a *Kategorizace*.
- Chování (co lidé dělají): Bylo podstatné pro mé výzkumné zaměření a pro zachycení podoby vztahů v kapele Bachtale Apsa. Jeho demonstrace je využita zejména v kapitole *Bachtale Apsa* a v kapitole *Strategie*.
- „Artefakty“ (co lidé produkují): „Artefaktů“ jsem využívala zejména při studiu repertoáru na základě analýzy alb.

2.4 Techniky konstrukce dat, výběr vzorku a prostředí výzkumu

Techniky konstrukce dat

Záměrně jsem nazvala tuto část jako „techniky konstrukce“, nikoli sběru dat. Etnografický výzkum reflektuje pozici výzkumníka a nepovažuje ho za objektivního zaznamenvatele a sběratele dat, ale za jejich tvůrce, protože připouští výzkumníkovu subjektivitu (Stockelová, Ghosh, 2013, s. 23–25). Tím připouští, že je výzkumníkovou pozornost subjektivně upoutávána různými podněty, které selektuje, zatímco jiné přehlíží, ale i to, že dva různí výzkumníci mohou popisovat tu samou událost často zcela jinými způsoby a jinak je interpretovat (Jeřábek, 1992, s. 39). Výzkumník tedy nesbírá objektivní „fakta“, ale vytváří data.

Jako hlavní techniku výzkumu jsem zvolila **zúčastněné pozorování**. „*Při zúčastněném pozorování je pozorovatel součástí sociálního organismu, sociálního prostředí, které sleduje (zkoumá), je účastníkem společenských vazeb, je začleněn do situace a také výsledky jeho pozorování jsou podmíněny způsobem jeho začlenění do sledovaného sociálního prostředí*“ (Jeřábek, 1992, s. 36). Důležité pro mě bylo skutečně to, co termín naznačuje: nejen pozorovat, ale také se účastnit a snažit se tímto způsobem přiblížit „insiderské“ perspektivě. Hlavním zdrojem pro mě byly **terénní poznámky**, které jsem si zapisovala do svého terénního deníku. Dále jsem ve významné míře využila **polostrukurovaných rozhovorů**²⁶, které se vyznačují „*určitou osnovou a velkou pružností celého procesu získávání informací*“ (Hendl, 2005, s. 164), a **neformálních rozhovorů**, jež

²⁶ Výjimkou je rozhovor, který je použit v úvodní části kapitoly *Sebepojetí*, tam jsem požádala klíčového konzultanta, zdali by volně pojednal o tom, jak sám sobě rozumí. Tedy se podobá spíše rozhovoru narativnímu.

proběhly v rámci zúčastněného pozorování. Hojně jsem využívala také „*nevtíravých technik*“: analyzovala jsem zpěvákův repertoár na hudebních nosičích, jeho dostupné online rozhovory²⁷ s jinými tazateli, pozvánky na koncerty a reportáže z koncertů jiných pozorovatelů.

Jako první jsem uskutečnila předvýzkum, v jehož rámci nebylo zúčastněné pozorování příliš fokusované. V rámci samotného výzkumu jsem se postupně snažila zaměřovat na jevy, které se v mých terénních poznámkách opakovaly. Zásadní pro zúčastněné pozorování, jak již z názvu techniky vyplývá, je nejen pozorovat, ale také se účastnit. A tak jsem se snažila nebýt pouhým divákem na koncertě, ale trávit s Máriem a kapelou čas také v zákulisí, což bylo, vzhledem k tomu, že jsme přátelé, možné. Klíčové pro mě bylo nejen vytváření terénních poznámek, ale také pořizování videozáznamů z koncertů²⁸ pro možnou zpětnou analýzu.

Rozhovorů (formálních i neformálních) jsem využívala především tehdy, když jsem se v „terénu“ setkala s jevy, kterým jsem nerozuměla a potřebovala jsem je lépe vysvětlit z perspektivy svého klíčového konzultanta. Využívala jsem je i po vytvoření vlastní interpretace, když jsem chtěla zjistit, jak k ní členové kapely přistupují. To proto, abych jako výzkumník co možno nejvíce zamezila nerovnému vztahu mezi výzkumníkem a zkoumaným. Na rozdíl od neformálního rozhovoru jsem u polostrukturovaného rozhovoru pořizovala audio záznam pomocí diktafonu a rozhovor jsem následně přepisovala. Polostrukturovaný rozhovor jsem zvolila proto, že je mým klíčovým konzultantem introvert, u kterého technika narativního rozhovoru příliš neuspěla; je sice méně volný než rozhovor narativní, ale zároveň je vázán spíše tématy, nikoli konkrétními otázkami, a tak se jeho obsah vyvíjel v interakci mezi tazající a dotazovaným.

Rozhovory jsem přepisovala doslovně, včetně pomlky v mluvě konzultanta, které jsou vyjádřeny třemi tečkami²⁹. Slovo „jako“ v některých případech říká Mário kupříkladu jako „ako“, nebo slovo „tím“ jak „tým“, kvůli tomu, že je slovenština jeho rodnou řečí, a já v textu tuto variantu ponechávám.

Etnografie není pouhou výzkumnou metodou, ale také způsobem psaní; výzkumník nekonstruuje pouze data, ale také výsledný text (Clifford, 1986). Ruskin a Rice (2012) vytvořili typologii toho, jakým způsobem píšou etnomuzikologové o jedincích a jaké

²⁷ Textové rozhovory, videorozhovory i audiorozhovory. Video- a audiorozhovory jsem přepisovala.

²⁸ Kameru jsem obvykle umísťovala na stativ, aby bylo možné současně zúčastněné pozorovat a psát terénní poznámky.

²⁹ Tři tečky ohraničené závorkou píšu v případech, že Máriovo vyprávění pokračovalo, ale bakalářská práce tuto část neobsahuje. Tři tečky bez závorky odkazují k pomlce v řeči.

techniky k tomu využívají. „*Biografický způsob psaní*“, kteří autoři jmenují, jsem používala při sestavování Máriova medailonku a při popisu jeho působení v kapele Koa: čerpala jsem z jeho vzpomínání, ze svého vlastního vzpomínání, ale také z nalezených textů, které se odkazovaly k minulým událostem, využívala jsem hudebních nosičů, které v sobě měly „zakonzervovány“ repertoár kapely i jeho proměny, zabývala jsem se osobou Zuzany Navarové, z čehož jsem se snažila rekonstruovat vztahy v kapele Koa a Máriovu pozici v ní. „*Biografické psaní, pokud k němu přistupujeme z etnomuzikologické perspektivy, nutně zapojuje badatele do řady sociálních, kulturních, historických a osobních otázek*“ (ibid., s. 312). Máriovy výroky a mé vlastní interpretace lze číst jako „*dialog*“, který Ruskin a Rice (2012) jmenují jako jeden ze způsobů, kterými etnomuzikologové píšou o jedincích: „*Jedná se o přístup, který se snaží nahradit ‚pravdu‘ nárokovanou vševědoucím etnografem ‚dílčími pravdami‘, které vznikají při výzkumném setkání... Tento přístup umožňuje více interpretací tím, že monologické vyprávění autora je postaveno přímo vedle slov samotného subjektu*“ (ibid., s. 314). Tohoto způsobu využívám zejména v kapitole *Sebepojetí a kategorizace*. Máriovy výroky jsou postaveny vedle mých vlastních interpretací a ty se mohou lišit od toho, jak by své výroky „přeložil“ sám klíčový konzultant.

Výběr vzorku a prostředí výzkumu

„*Cílem konstrukce vzorku v kvalitativním výzkumu je reprezentovat populaci problému, populaci jeho relevantních dimenzí*“ (Disman, 2002, s. 304). Do vzorku tedy zařazujeme ty aktéry, kterých se může sledovaný problém týkat (Novotná, 2010). Mým výzkumným problémem bylo zjistit, jak se konstituuje hudební svět konkrétního jedince. Tím byl předurčen můj klíčový konzultant. Tohoto jedince jsem v rámci zúčastněného pozorování následovala a on mě teprve seznamoval se svým hudebním světem a rozšiřoval síť aktérů, se kterými jsem se během terénního výzkumu setkávala. Tedy to, co představuje Máriův *hudební svět*, jsem se dozvěděla až v rámci výzkumu, v „terénu“. Tento svět jsem *a priori* charakterizovala jako *sociální svět, který je tvořen sítěmi vztahů*. Prostředí tedy nebylo jasně vymezeno, bylo limitováno volbou klíčového konzultanta a sociální vazby i prostředí se vyjevovaly v rámci výzkumu.

Na Máriovu kapelu Bachtale Apsa jsem se v rámci terénního výzkumu zaměřila z toho důvodu, že zejména na její koncerty mě klíčový aktér výzkumu zavedl. Vzorek nebyl předem definován, ale postupným vstupem do terénu jsem byla Máriem směřována mezi Bachtale Apsa. Když jsem chtěla zavítat na jeho sólové vystoupení, jakožto

nájemného hráče v hotelu Aria, nakonec byla akce dvakrát za sebou zrušena. Když jsem se chtěla podívat na jeho živé vystoupení v pizzerii, řekl mi, ať se raději přijdu podívat na nejbližší Bachtale Apsa, a tak se touto selekcí stalo, že můj terénní deník byl nakonec téměř celý výlučně věnován jejich hudebnímu působení. Mário do jisté míry tedy sám definoval hudební svět, který zde konstruuji, a to tím, kam směřoval mou pozornost, a na jaké akce mě zval. Kromě toho jsem navštívila jeho sólová vystoupení, *Poctu Zuzaně Navarové*, na které účinkuje s Markétou Burešovou, a představení *Šunen Romale*, ve kterém účinkuje s herečkou Barborou Hrzánovou a Janou Bouškovou.

Výzkum v terénu probíhal přerušovaně a nárazově od konce roku 2016 do roku 2020. Během tohoto období jsem pořídila terénní zápisky z patnácti hudebních akcí, uskutečnila jsem tři polostrukturované rozhovory a také jsem pořídila mnoho poznámek v rámci neformálních setkání s Máriem a v rámci neformálních rozhovorů. Pochopitelně, ne všechna získaná data jsou ve výsledku použita, ale všechna formovala mé interpretace. Nárazovost a přerušovanost mého výzkumu považuji za jeho limitaci, dále také to, že se má role výzkumníka křížila s rolí kamarádky, a proto někdy bylo zúčastněné pozorování více účastněním, jindy pozorováním; ne ze všech setkání jsem tvořila rozsáhlé terénní poznámky, protože jsem na nich působila v odlišné roli, která nebyla s rolí výzkumnice slučitelná.

2.5 Analytické postupy

„Analýza prostupuje celý projekt kvalitativního výzkumu“ (Novotná, 2010). K analýze dochází již v rámci produkce terénních poznámek. Analyzuji v podstatě už v moment, kdy jsem ještě nestačila uchopit propisku a začít psát terénní poznámky. *„Etnografování“*, o kterém hovoří Ghosh a Stockelová (2013), v sobě již takovou nepřetržitou analýzu zahrnuje.

„Kvalitativní výzkum je často považován za takový výzkum, kde se pracuje s tzv. kvalitativními daty. To je ale nedorozumění. Daleko přesnější je říci, že v kvalitativním výzkumu se pracuje s daty kvalitativním způsobem“ (Konopásek, 1997, s. 2). Cílem interpretace v kvalitativním výzkumu je podle Konopáskova *„přečíst data nějakým novým, pozoruhodným, přesvědčivým a... [oborově] relevantním způsobem“* (ibid., s. 3). Tedy důraz je kladen na důkladnou interpretaci dat s přihlédnutím k výzkumníkově subjektivitě, protože data (která už tak jsou v případě terénních poznámek výsledkem analýzy) nejsou „čtena“ všemi stejně.

Sekundární analýzu³⁰ jsem prováděla pomocí **kódování**. To jsem prováděla nikoli v programu, ale manuálně tak, že jsem si do jednotlivých wordových dokumentů napsala klíčová slova a k těm jsem přiřazovala odpovídající úseky z terénních zápisků a rozhovorů, u kterých jsem identifikovala podobnosti. Následně jsem je rozřazovala do dalších pododdílů. Dále jsem své interpretace pozměňovala na základě konzultací s mým klíčovým konzultantem, na základě dalších zúčastněných pozorování a na základě četby odborné literatury, která mi umožnila data číst v určité perspektivě. V důsledku toho docházelo k reinterpretaci a novému kódování.

Při tomto náročném procesu mě chlácholila slova Chenaila (1998, s. 2), jež uznávala skutečnost, že „*pokud jste už dělali nějaký kvalitativní výzkum, pak jste se jistě již v onom obrovském prostoru mezi literaturou, terénem a sebou samotným někdy ztratili*“. Jeho článek mi kromě toho poskytl oporu, jak se vyrovnat s analýzou. Použila jsem k analýze **triangulaci**, o které Chenail (ibid.) hovoří, a to ve smyslu použití různých dat (svých rozhovorů, ale také rozhovorů pořizených jinými autory, terénních zápisků, ale i dat získaných z hudebních nosičů) a také využitím různých teorií (např. v případě identity), z nichž jsem pro své účely vytvořila jakousi syntézu ve svém přístupu. V širším smyslu se o triangulaci Chenail vyjadřuje následovně: „*Hlavním motorem triangulace kvalitativního výzkumu [je] neustálý proces porovnávání a vzájemného konfrontování toho, co je o studovaném problému známo z terénní práce, z literatury a z osobní zkušenosti*“ (ibid., s. 1).

Hudební analýzu jsem neprováděla jako muzikologický rozbor hudby, ale jako analýzu aktérova repertoáru, s hlavním akcentem na to, jaký jazyk autor používá pro svou tvorbu, protože ho sám identifikoval jako podstatný, a hledala jsem dále kontexty k jednotlivým písním, které by mi mohly prozradit více o tom, s jakými diskurzy a s jakým prostředím jsou písně spojeny. K analýze jsem využívala soupis skladeb z hudebních nosičů, dále také seznam setlistů, jež byly na jednotlivých událostech, na kterých jsem zúčastněně pozorovala, použity.

Avizovanou **indukci**, kterou přístupy k jedinci, jež jsem uvedla v teoretické části, zdůrazňují, jsem prováděla tak, že jsem v analýze postupovala od jedince, jeho konkrétních výroků a činů ke kontextualizaci, nikoli naopak. Snažila jsem se romství a nevidomosti

³⁰ Sekundární, protože data, se kterými pracuji, tj. např. terénní zápisky, jsou již výsledky mé analýzy.

nepřikládat významy *a priori*³¹, ale zaměřovala jsem se na ty, které jim přikládá sám klíčový aktér a vnější kategorizující.

2.6 Hodnocení kvality výzkumu

Existují dvě varianty: buď je možné přeformulovat obvyklá kritéria kvantitativního přístupu, jako jsou „validita“, „spolehlivost“, „objektivita“ a „zobecnitelnost“, nebo je možné vytvořit nová kritéria, která více zohledňují specifika kvalitativního výzkumu (Hendl 2005, s. 335).

Při hodnocení kvality kvalitativního výzkumu bych se přiklonila k zohlednění jeho specifčnosti. Vzhledem k tomu, že ve výzkumu etnografickém není považován výzkumník za objektivního zaznamenavatele faktů, myslím si, že základem kvality výzkumu je tuto skutečnost reflektovat; a spolu s tím také reflektovat svou pozici v terénu. Za podstatné kritérium kvality kvalitativního výzkumu považují skutečnou snahu porozumět zkoumanému, která se projevuje tím, že se nesnažíme zjednodušovat problematiku, tak aby odpovídala literatuře, ale snažíme se naopak zejména analyzovat a interpretovat data. *„Kvalitativní projekty, které jsou příliš brzo příliš upravené a srovnané, nedají s velkou pravděpodobností studovanému fenoménu férovou šanci projevit se ve své bohatosti a výzkumníci se v nich snaží spíše o povrchní potvrzování svých teorií než o jejich falzifikaci“* (Chenail, 1998, s. 2). Hendl (2005, s. 338–340) popisuje, že Lincolnová a Guba (1985) se také přiklání k tomu kritéria v případě kvalitativního výzkumu přehodnotit. Za jeden ze zdrojů „důvěryhodnosti“ a „hodnověrnosti“ výzkumu považují autoři zmíněnou *triangulaci*, při které porovnáváme různé zdroje dat. Triangulace při výzkumu umožňuje evaluovat jeho proces, a dopomáhá výzkumníkovi zorientovat se, a zkoumat to, co si stanovil jako předmět svého výzkumu (Chenail, 1998). S Maxwellem (1992), kterého jmenuje Hendl (2005) jako zastávce prvního přístupu, souhlasím v tom, že důvěryhodnost výzkumu se týká především výsledného textu a je relativní vzhledem k tomu, k jakým čtenářům je text směřován (Maxwell, 1992, in Hendl 2005, s. 336).

2.7 Etika výzkumu

Mário i kapela Bachtale Apsa byli od začátku obeznámeni s tím, že provádím terénní výzkum a později i s tím, že o nich píšu bakalářskou práci, k čemuž mi dali svolení. Také

³¹ V rámci možností, protože sama jsem při vstupu do terénu měla vlastní předporozumění obou kategorií. To je také jedním z důvodů, proč jsem reflektovala vlastní předsudky a domněnky před započítím výzkumu a v jeho průběhu v rámci kapitoly Positioning.

jsem s nimi v neformálních rozhovorech svou práci příležitostně konzultovala a představovala jsem jim některé ze svých interpretací.

V etických otázkách jsem se od počátku řídila, na doporučení Martina Heřmanského, jehož semináře jsem navštěvovala v rámci svého studia na FHS, vlastními „morálními zásadami“. Já sama totiž jako účastník výzkumu budu tím, kdo si následky mých rozhodnutí v etických otázkách ponese. V mém případě tyto „morální zásady“ spočívají v tom, že jsou pro mě lidé důležitější než výsledná práce, kterou přednesu, což zase odráží doporučení, které nám poskytla na Hudebně-antropologickém semináři Veronika Seidlová. To znamená, že ve chvíli, kdy zvažuji, zdali určitý výrok či popis praxe do své práce zařadit nebo nezařadit, protože se mi to zdá vůči konzultantovi eticky sporné, přikloním se k bezpečí a soukromí mého klíčového konzultanta. To ostatně odpovídá také tomu, co je napsáno v etickém kodexu CASA: výzkumníci by měli „*chránit soukromí a bezpečnost osob a institucí, které studují a o kterých píší*“ (CASA, 2021³²).

Etická dilemata jsem tedy řešila tím, že jsem vycházela vstříc mému konzultantovi, protože náš vztah, vzájemnou důvěru a jeho soukromí skutečně považuji za to nejdůležitější. To je samozřejmě nutné explicitně reflektovat, protože to ještě více zkresluje obraz, který ve výsledku prezentuji. Navíc to ztěžovalo samotnou „tvorbu“ výsledného textu, protože některá data, která jsem považovala za „nosná“, nemohla být zveřejněna, ale zároveň ovlivnila mé vlastní interpretace. Za ideální způsob, jak by se tomu dalo vyhnout, považuji anonymizaci konzultantů. Nicméně Mária není možné vzhledem k výzkumným otázkám anonymizovat, kategorie stěžejní pro analýzu jako *nevidomý fotograf* a *romský zpěvák* by odhalily jeho totožnost.

Jeden z prezentujících na workshopu CASA *Nové výzvy v etice antropologické praxe* v roce 2018, který poprvé dělal etnografický výzkum, řekl něco ve smyslu: „Já to pochopil tak, že se s těmi konzultanty máte co nejvíce skamarádit.“ Tento přístup se mi líbil a sama jsem s ním v tu chvíli souhlasila. Během výzkumu jsem zjistila, že může nastat situace, kdy je při zúčastněném pozorování skutečně tenká hranice mezi tím, kdy se snažíte „dělat výzkum“ a kdy se pouze „kamarádíte“. Tím nechci říct, že když je pro vás konzultant „cizí“, tak raději porušujete etický kodex CASA, spíše že se pak hůře rozlišuje, co je pouze váš zasvěcený „poloinsiderský“ pocit a co lze ve skutečnosti analyzovat na základě dat.

Devereux (1967) tvrdí, že výzkumníková subjektivita nesmí být chápána jako zdroj selhání, ale jako část za výzkum zodpovědná a jako zdroj informací, a je třeba tuto

³² CASA, 2021. *Etický kodex České asociace pro sociální antropologii* [online]. Praha: Česká asociace pro sociální antropologii [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: http://www.casaonline.cz/?page_id=7

subjektivitu přiznat místo toho, aby výzkumník zaujímal nadřazenou pozici nad zkoumaným subjektem. James Clifford (1986, s. 7) v předmluvě knihy *Writing Culture* píše, že etnografie „jsou systémy či ekonomie pravdy. Moc a historie v nich působí způsoby, které jejich autoři nemohou plně ovlivnit. Etnografické pravdy jsou tedy ze své podstaty částečné a neúplné.“ V duchu těchto autorů považuji za „etické“ explicitně přiznat, že si nedělám nároky na objektivitu: ten nárok sám o sobě bych považovala v sociokulturní antropologii za neobvyklý, ale tato subjektivita je v mém případě ovlivněna také tím, že se částečně jedná o (hudební) svět, ve kterém jsem vyrůstala. Jsem sama sobě, jak se v antropologii často říká, „výzkumným nástrojem“, mou „subjektivitu“ je možné nahlédnout v mém *Positioningu* a chápat ji jako zdroj následujících interpretací.

3. Empirická část

3.1 Sebepojetí a vnější kategorizace

„Mário, já už fakt nevím, co s tou tvojí identitou,“ komentuji s nadsázkou rozhořčeně stav své bakalářské práce. „Ježiši... s identitou! Hm...“ zamyslí se. „Mám strašně vhodnou povahu a mám rád brynzové halušky, ale hlavně mám teda fakt strašně vhodnou povahu,“ směje se Mário a já se směji s ním a nezbyvá mi, než mu dát za pravdu³³ [...] Po přestávce se zvedám ze židle a znovu se vydávám za Máriem. Již stojí v hloučku s ostatními. „Co to piješ, Mário?“ ptá se ho jeden z jeho neromských známých imitací romského přízvuku a směje se (Terénní poznámky FH, koncert Bachtale Apsa, Kampus Hybernská, Nové Město, 9. 7. 2020).

Ve skutečnosti je tomu tak, že jakkoli „vhodnou povahu“ můj konzultant má a jakkoli zbožňuje brynzové halušky, zvnějšíku, jak ilustrují terénní zápisky, mohou být zdůrazňovány ve spojení s jeho osobou odlišné kategorie. A to je střet, kterým se v této kapitole zabývám.

Než se budu věnovat hustším sítím vztahů, které tvoří Máriův hudební svět, prozkoumám *sebepojetí* klíčového aktéra spolu s *vnějšími kategorizacemi* jeho osoby a jejich vzájemné podobnosti a pnutí. Kapitola nefunguje pouze samoúčelně, pomáhá také pochopit, jaká očekávání se mohou pojit s návštěvou koncertu Bachtale Apsa ze strany posluchačů a jakým způsobem sám sobě rozumí frontman této kapely. Následující kapitola o hudebních světech na druhou stranu poskytuje kontext k této kapitole: slouží k demonstraci *sociálních vztahů*, v jejichž rámci Mário svou *identitu* aktivně vyjednává a vytváří.

³³ Bylo mi řečeno, že každému není srozumitelné, co tím Mário přesně myslí, což mě předtím nenapadlo, protože jeho humor mi je důvěrně známý. Mário tímto humorně „shazuje“ moji otázku týkající se identity a říká, že má univerzálně „vhodnou povahu“: vhodnou ve smyslu, že v ní každý najde zalíbení, je pro každého vhodným přítelem. Formulace odkazuje na televizní pořad *Chcete mě?* a na způsob, kterým v něm byla inzerována opuštěná zvířata. Humornost výroku spočívá v tom, že banalizuje moji otázku a limituje svoji identitu na to, že je příjemný, všemi oblíbený člověk, který má rád brynzové halušky.

3.1.1 Sebepojetí

Při psaní této podkapitoly jsem vycházela zejména z kódování rozhovorů uskutečněných mezi mnou a Máriem³⁴, pro rozlišení jednotlivých analyzovaných kategorií jsem vycházela z následujícího rozhovoru uskutečněného 19. 11. 2018 v Cafe Baru Marvik na Žižkově, ve kterém jsem Mária vybídla, aby mi volně popsal, jakým způsobem sám sobě rozumí:

M: *„Tak, jsem hudebník, hraju na akordeon a na piáno, zpívám, skládám písně, buď ve slovenštině, v češtině nebo romštině. Ty písně jsou tak jako spíš takový world music, že se tam objevují prvky romské hudby, jakože čardáš, nebo latinský rytmy jako bossa nova nebo rumba, flamenco nebo tango nebo prostě spíš... A nebo skládám taky pop, takový jako popový písně, spíš pomalejší... A... nevidím. Pak... vidím hudbu barevně, každý nástroj má svoji barvu, pak – mám barevně i veškerý věci jako jména a všechno pak vlastně vidím barevně, i slova. Každý slovo má svoji barvu. Pak... Co ještě bych o sobě řekl? Žiju tady v Praze, přišel jsem sem na Konzervatoř Jana Deyla ve čtrnácti, pak už jsem tady zůstal, protože jsem začal hrát ještě počas školy se Zuzkou Navarovou, takže vlastně po studiu jsem tady zůstal, protože jsem tu měl práci, dalo by se říct. Živil jsem se i tím, že jsem hrál v restauraci a dodneška hraju v restauracích nebo v hotelu, prostě v restauracích. A to nejsou koncerty, ale takovej doprovod k jídlu a vytvářím tam takovou atmosféru... gastrojazz.“*

F: *„Gastrojazz prostě.“*

M: *„Gastrojazz. A... mám psa, Selmu. Pak mám svoji kapelu, která se jmenuje Bachtale Apsa. Tam hrajeme vlastní písně, buď moje, nebo Petra Horvátha, nebo tradicionály... romské. Pak ještě hraju s Honzou Vančurou a Plavci, pak máme trio s Irenou Budweiserovou a Jakubem Rackem, které se jmenuje Jamair, a pak jsem vystupoval s kapelou Buty... pak jsem vystupoval s kapelou... Buty, to už jsem říkal...“ (snaží si vzpomenout).*

F: *„S Janou Kirschner.“*

M: *„S Janou Kirschner a s kapelou Condurango... A co ještě?“*

F: *„Hraješ ještě s Bárrou v tom divadle nebo jsi hrál, ne?“*

M: *„Hraju ještě s Bárrou v divadle, Šunen Romale se jmenuje to představení, který hrajeme od roku 2010... Pak... Co ještě? (dlouhá pauza) No...“*

³⁴ Formálních a neformálních, které jsem si zaznamenala během zúčastněného pozorování v parafrázích do poznámek, sekundárně také z Máriových online dostupných rozhovorů.

F: „*Jo. No tak jestli to je všechno, tak...*“

M: „*To je všechno asi.*“

Pro Mária je v tomto pojednání na prvním místě kategorie „hudebník“, jeho popis sebe sama je protkán jeho hudebním působením: tím, jaké žánry inspirují jeho tvorbu, s jakými interprety působí a studiem konzervatoře. Při přihlédnutí k ostatním kódovaným zápiskům konstatuji, že se jedná o stálou kategorii obsaženou v jeho sebepojetí. Sekundárně pak dodává, že je nevidomý a že hraje romskou hudbu, má romskou kapelu a píše písně v romštině. Následující podkapitoly se zabývají tím, jaké významy kategoriím, které vyjmenoval – tedy hudebnictví, romství a nevidomosti, Mária přičítá a jakým způsobem je ve vztahu k sobě interpretuje.

3.1.1.1 Hudebnictví

Hudebnictví jako profese

F: „*Takže jsi zaměřenej na tu hudbu a máš pocit, že už u ní zůstaneš.*“

M: „*Tak to jo, tak já nic jinýho neumím.*“

F: „*Ale! Jsem vyjmenovala všechno, co umíš.*“

M: „*Hudba je stěžejní, no.*“

F: „*A já už jsem se tě na to vlastně ptala, že to není tak, že by tě štvalo furt někam jezdit a tak?*“

M: „*Ne, ne, ne, to ne. Když toho je moc, tak samozřejmě člověka to unavuje, ale jsem za to rád, že toho mám spoustu. To je jako super, to zaplat' pánbůh, že... za hraní, jo. [...] No a já jsem rád za to, jak to je, jenom bych chtěl mít toho ted'kon ako víc... ted'kon ako v diáři toho nemám moc napsanýho, ale... prostě nemůžu si stěžovat, jo... Jako užívím se“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).*

Pro Mária je hudebnictví primárně obživou, profesí, díky níž si může udržet vlastní zázemí. Hudebnictví bylo dle Mária pro jeho rodiče již od počátku východiskem, jak svému dítěti zajistit profesní uplatnění po tom, co osleplo. I přes to, že inklinoval spíše ke sportu, hudebnictví mu umožnilo profesně se uplatnit s hendikepem. Pojetí hudebnictví tedy bylo v Máriaově světě od počátku profesní.

„*A máma, když jsem oslepl, se s tátou rozhodli, že budu studovat hudbu, protože to je pro toho slepce nejlepší. A tak jsem byl donucen hrát na piáno a pozdějc i na harmoniku, bylo to pro mě hodně náročné a byl jsem nucen cvičit, spíš mě bavily teda jiný věci – bavil mě sport, tehdá jsem dělal lehkou atletiku, i když jsem neviděl, na škole jsme měli takový*“

dobrý učitele, kteří se nám věnovali v tomhleto smyslu. A to mě bavilo víc“ (Márioova přednáška v TEDx Talks, Prague Salon, 2015).³⁵

Aby se „uživil“, působí v mnoha kapelách jako nájemný hráč³⁶. Kromě toho hraje také v kavárnách a restauracích, *emický* výraz pro tyto události je *gastrojazz*. Mário odděluje *gastrojazzové hraní* zajišťující obživu od „skutečných koncertů“, které mají, na rozdíl od *gastrojazzových* vystoupení, *uměleckou hodnotu*³⁷:

„Živil jsem se i tím, že jsem hrál v restauraci a dodneška hraju v restauracích nebo v hotelu, prostě v restauracích. A to nejsou koncerty, ale takovej doprovod k jídlu a vytvářím tam takovou atmosféru... gastrojazz“ (Rozhovor mezi MH a FH, 19. 11. 2018, Café Bar Marvik, Žižkov).

Mário se měl původně věnovat hudebnictví jako učitel hudby, k čemuž byl veden v rámci studia na Konzervatoři Jana Deyla, tomu se ale věnovat nechtěl. Učitelství totiž nevyhovovalo jeho snaze se uživit, ani nekorespondovalo s dalšími významy, které svému hudebnictví přikládá.

F: *„Co jsi učil?“*

M: *„Piano... i harmoniku, myslím, ale víceméně piano... No a já jsem si říkal tehdá, že chci normálně ako žít – normálně se zaměstnat někde, proto jsem si udělal ten masérský kurz... No ale...“*

F: *„A to tě nebavilo – učit děti?“*

M: *„To ne, nikdy.“*

F: *„Jako že jsi na to neměl nervy?“*

M: *„Nebavilo mě to a bylo za to málo peněz a... prostě mě to nebavilo, no. [...] Už když jsem byl třeba v prváku, v druháku na konzervatoři, už jsem si říkal: Nikdy nebudu učit. Protože ta naše škola byla zaměřená na to, aby jsme učili, proto jsme tam měli dva obory, proto jsem musel hrát ještě na klarinet... takže... abychom měli větší uplatnění... v tom učení. A já jsem říkal: Nikdy učit nebudu. A vlastně, když mi zavolala Zuzka, tehdá, a hrál jsem 6. listopadu 98 první koncert v Chomutově, tak jsem si říkal: Splnil se mi sen a učit nebudu (smích)“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).*

³⁵ Mário Bihári Jak to bylo a je s romskou hudbou, 2015. In: *Youtube* [online]. 19. 5. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R8-7KQQ8CTE&t=6s&ab_channel=TEDxTalks. Kanál uživatele TEDx Talks.

³⁶ Viz podkapitola v Úvodu: *Kdo je Mário Bihári?*

³⁷ To, v čem spočívá „umělecká hodnota“, analyzuji níže.

Hudebnictví jako (technická a intelektuální) dovednost

„Nakonec teda se nedalo nic dělat a dostal jsem se teda na tu Konzervatoř Jana Deyla a tam to teda začalo ten dril – to bylo ještě horší. A měl jsem ještě takový štěstí, že jsem měl strašně přísnýho profesora, ke kterému vůbec nemohly chodit... vlastně nechtěl vůbec vyučovat holky, protože vždy odcházely z jeho hodin s pláčem a on to nesnášel. Takže já jsem to měl dobrý, protože jsem se nikdy nerozbrečel, i když dělal různé věci pan profesor. Takže tenhle pan profesor, jsem mu vděčný, že mě naučil tomu drilu“ (Márioiva přednáška v TEDx Talks, Prague Salon, 2015).³⁸

Mario mluví o svém učiteli na klavír, ke kterému chodil, když byl malý, ukazuje se, že používal fyzické tresty. Spolu se zbylými členy Bachtale Apsa učitele odsuzujeme, ale Mario ho nevnímá jako špatného učitele, a zastává se ho. *„Ale naučil mě,“* obhajuje ho (Terénní poznámky FH, 3. 12. 2016, koncert Bachtale Apsa, klub Fabrika, Doubice).

K vnímání hudebnictví jako profese se pojí význam hudebnictví jako hráčské dovednosti, které se Mário naučil v rámci svého konzervatorního vzdělání, což je klíčové pro to, jak je tato dovednost pojímána. Aby člověk dosáhl této dovednosti, je potřeba „dril“, který Mário na konzervatoři musel podstoupit, tedy určitá míra disciplinace při vykonávání technických cvičení, a také intelektuální disciplinace, spočívající ve vytrvalé snaze intelektuálně zvládnout terminologii a stupnice. Hudebnictví má v tomto smyslu tedy *prezentační* rozměr, kdy hudebník pečlivě cvičí své dovednosti, aby podal kýžený výkon a byl jím jasně odlišen od svého publika (Turino, 2008).

„[...]Do tý písničky, co jsem ted'ka přinesl, vymyslel Péta bridge,“ pěvecky mi ho předvádí. *„Vymysleli jsme do toho kontrapunkt a tak. Jde o to, aby se děly jiné věci než jenom fádni čardáš. Chcem, aby to bylo tvořivé, a využít tu hráčskou dovednost. Péta chce hrát taky písničky od Gypsy Kings, já mu dělám druhý hlas, Nick třetí na trumpetu“* (Terénní poznámky FH, 9. 7. 2020, koncert Bachtale Apsa, Kampus Hybernská, Nové Město).

„Předtím jsem jí nehrál [romskou hudbu], neuměl jsem tu harmonii pořádně, a strašně jsem to chtěl umět, a nebyl jsem to schopnej odposlouchat. Pak jsem se dostal k Áčovi Slepčíkovi, nebohému už, bohužel, a hrál jsem s ním pár koncertů a já jsem se ho ptal: Áčo prosím tě ukaž mi, co to tam je. On mi to ukázal a zase mi to neřekl, ani to nevěděl, jak se to jmenuje ten akord, ale hrál to. A že pomalejc, prosim tě, mi to ukazuj. No

³⁸ Mário Bihári Jak to bylo a je s romskou hudbou, 2015. In: *Youtube* [online]. 19. 5. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R8-7KQQ8CTE&t=6s&ab_channel=TEDxTalks. Kanál uživatele TEDx Talks.

a já jsem to nějak odposlouchal a viděl jsem v tom už ten systém. A už ho znám ten systém. Fakt to funguje, jsou to samý zmenšeňáky, vlastně takový průchody mezi akordama a tým, že jsem se to naučil hrát, tak už jsem se nebál hrát s těma cigánama.“ (Rozhovor s Máriem a Lejlou Abbasovou, pořad Krásný ztráty, 2009³⁹).

V úryvku Mário tematizuje, že ve svém hudebnictví chce využívat hráčské dovednosti, přičemž čardáše – považované za typicky romské – již považuje za „fádni“, a onu „hráčskou dovednost“ nedemonstrují. Tomu je tak podle mě proto, že se tato „dovednost“ u Mária pojí s jeho osobní zkušeností, tedy zejména s konzervatorním hudebním vzděláním, v jehož rámci se romská hudba a její techniky nevyučují. Hrát romskou hudbu se naučil až v dospělosti z vlastního zájmu a došel k zjištění, že jakožto hudebník odchovaný na konzervatoři používal odlišnou terminologii než např. romský hudebník Jan Áčo Slepčík, který se pravděpodobně, podle toho, co Mário popisuje, učil náslechem⁴⁰, což představovalo určitou překážku ve vzájemné komunikaci. Mário se ve způsobu hraní svého lektora snažil najít „systém“, aby se „nebál hrát s těma cigánama“, jejichž hudebnictví nebylo tedy dle něj shodné s tím, jak ho provozoval doposud. *Hráčskou dovednost* tedy chápu jako výsledek technické a intelektuální disciplinace, k jejímuž naplňování se používá hudební terminologie (*kontrapunkt, bridge, zmenšeňáky*) a jejíž součástí je také schopnost rozeznávat různé „systémy“ způsobů provozování hudby; jako taková odkazuje k Máriovu konzervatornímu vzdělávání. Tím je také předestřena problematika, které se věnuji v podkapitole *Romství*.

Hudebnictví jako kreativní počín

„Takže teďkon se chystáme tvořit něco nového. V sobotu jsem o tom mluvil s Petrem, že už bychom měli dělat něco nového, abychom prostě měli nový impuls, chuť vůbec jako. Protože když hrajete pořád to stejný, tak už si hrajete... hrajete samozřejmě jako se životem, protože by jinak ta hudba byla mrtvá, ale chce to prostě pořád tvořit něco. [...] A když Petr s tím přišel, tak mi udělal radost, že chce tvořit něco nového, že má písničky

³⁹ ČESKÁ TELEVIZE, 2009. Krásný ztráty: Lejla Abbasová – Mário Bihári. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. 25. 5. 2009 [cit. 2021-07-14]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1096002521-krasny-ztraty/209562250500010/titulky>

⁴⁰ Tímto nechci reprodukovat představy o tom, že se romští hudebníci učí náslechem, bez pomoci hudební terminologie. Zaměřuji se na to, jak Mário rozumí tomu, jakým způsobem se jeho praktikování hudby odlišuje od toho, jak ji praktikují ostatní romští muzikanti, a tedy reprodukuji jeho vlastní zkušenost. Z mé vlastní zkušenosti to není pravidlem. Např. rodina Fečových, se kterými jsem se seznámila v rámci projektu *Můžeme hrát spolu*, využívá při svých výstupech noty a názvy akordů, stejně tak můj spolužák Jan Dužda nebo moje bývalé kolegyně z organizace Slovo 21 Pavlína Matiová a Izabela Chalupníková.

nový. *A těším se na to, na tu tvořivost další nějakou, novou.*“ (Rozhovor Mária s Lukášem Březinou, *Svobodný prostor*, 2018).⁴¹

Mário mi říká, že by chtěl více hrát své písničky, protože jinak není motivován psát nové vlastní skladby, nevidí v tom nadšení a nemá motivaci ke skládání – „*Pak to беру jako kšeft*“ (Terénní poznámky FH, 27. 4. 2018, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Mário kreativitu považuje pro své hudebnictví za stěžejní. Hudebnictví v jeho podání neznamená být pouhým profesionálním muzikantem, „řemeslníkem“ a nájemným hráčem, ale také tvůrcem. Opakování toho samého repertoáru takovou kreativitu, kterou v hudebnictví považuje za důležitou, brzdí. Je potřeba něco kreativně tvořit, aby to nebyl „jen kšeft“ čili aby hudebnictví nemělo pouze počáteční význam *profese*, která ho „živí“.

F: „*No a teda, jak ty to máš, když píšeš písničku? To tě nejdřív napadne hudba a potom...*“

M: „*Nejdřív, bohužel, hudba... Nebo bohužel, prostě nejdřív hudba. No, já sedím u toho piana, jako hraju. A když se mi to líbí, tak si to zapamatuju, když se mi to nelíbí, tak na to kašlu. A... takže víceméně jako vždycky hudba, a pak přemýšlím, o čem by to mohlo být. A potom napíšu ten text – těžce, hořce, těžce.*“

F: „*Ty jsi mi minule říkal, že máš pocit, že ti jako nejdou texty, což mi teda fakt jako nepřijde, ale přijdeš si teda víc jako zpěvák a skladatel než jako textař?*“

M: „*No určitě, určitě. Já ten text jako... Já to vždycky nějak vypočítám... ale... no prostě nejsem nějak zvlášť dobrý textař, určitě. Anebo nejsem tuctovej textař, to určitě ne.*“

F: „*To je právě dobrý.*“

M: „*Ale nechci psát takový texty právě jako třeba má to, jak se to jmenuje, Kryštof a tak, Chinaski.*“

F: „*To je myslim dobře, naopak.*“

M: „*Takových textů bych asi vymyslel spoustu... Právě jako, že ta Zuzanka naše jako... vlastně v tom textu je takovým mým vzorem. [...] Ale to právě...to je právě ta chyba*“ (Rozhovor mezi FH a MB, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

⁴¹ Mário Bihári, *rozhovor*, *Svobodný prostor*, 2018. In: *Youtube* [online]. 29. 10. 2018 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=qMdWRj-pbGA&t=1s&ab_channel=SVOBODN%C3%9DPROSTOR. Kanál uživatele Svobodný prostor.

Na umělecké úrovni, zejména v rovině psaní textů, vzhlíží Mário k Zuzaně Navarové. Nechce, aby se jeho texty podobaly líbivým textům „mainstreamového popu“, jehož představiteli jsou dle něj *Chinaski* nebo *Kryštof*, protože v něm není umělecká hodnota, kterou nalézají u Navarové. Ta je ovšem v jeho pojetí v tomto ohledu nepřekonatelná.

Pouštíme si písničky a u toho si povídáme. „*Pusť tam toho Bruna Marse, ten má talent!*“ vyzve mě Mário. Pouštím nejslavnější písničku, ve které Mars zpívá, *Uptown funk*. Mário chvíli poslouchá: „*Tohleto ne, to už je kalkul, to jde o prachy!*“ (Terénní poznámky FH, 21. 12. 2020, setkání u Mária doma na vánoční večeři, Žižkov).

Mário tedy hudbu rozlišuje, stejně jako ve svých gastrojazzových vystoupeních a koncertech, na tu, která je „kalkulovaná“ – tedy komponována a performována s vidinou výdělku (*Chinaski*, *Kryštof*) – a takovou, která má uměleckou hodnotu, vychází z interpretovy svobodné kreativity a jsou v ní kromě toho obsaženy také umělcovy emoce (Zuzana Navarová).

Hudebnictví jako emocionální činnost

M: „*Víš co... Já říkám vždycky, že hudba je o emocích, a pokud ty do toho ty emoce nedáš a neprožiješ si to, tak vlastně ta hudba je mrtvá, ty ji musíš oživit, tímhle tím jí dát duši. A proto vlastně to prožívám. [...] Člověk musí mít samozřejmě nějaký hranice, protože jinak pak už když do toho jako... to je srandovní potom, že jo. Takže prostě musíš – a je to zkušenostma pravděpodobně – mít nějaký nadhled. To mi říkala i Zuzka Navarová, že tehdy mi za to vlastně trošku nadávala, protože jsem strašně, a to jsem ještě nebyl tlustej, jo, jsem se prostě strašně vydal z energie. A propotil jsem celou košili jako, jo. A teď propotím čtyři třeba, jo. A říkala, že to nemám tak dělat, že to prostě jako... nesmím se tak rozdávat, říkala doslova prostě. Ale já jsem si úplně nedal říct, no, ale až časem teda jsem přišel na to, že člověk musí být trošku ako nad věcí, ale samozřejmě ty emoce tam musíš dávat, protože, jak jsem říkal, no. [...] Ono se to vrací z toho publika, pokud tam někdo je, ale tým to vracíš zase zpátky a je to takový ping pong.*“

F: „*Tak to asi chce, aby ses nevydal až moc.*“

M: „*No, abys tam nezdech*“ (Rozhovor mezi MH a FH, 19. 11. 2018, Café Bar Marvik, Žižkov).

Nick s Máriem sedí naproti mně a já sedím vedle Máriovy kamarádky Petry, přesto zaslechnu pár úryvků z jejich konverzace o hudbě. Mário Nicka vychvaluje, poté říká, že kapela musí být „*jedno tělo, jedna duše*“, a básní o tom, jaká je to radost, když se toho

dosáhne: „*Je to jako několik orgasmů*“ (Terénní poznámky FH, 10. 5. 2018, Loď Tajemství, Náplavka).

Emoce jsou podle Mária pro hudebnictví zásadní, pojí se s uměleckou kvalitou hudby a jsou v kontrastu s těmi hudebními počiny, které Mário chápe jako kalkul. Bez emocí je hudba „mrtvá“ – hudba není hudbou. Zároveň je takový emocionální výkon vyčerpávající a je třeba mu nastavit nějaké hranice, tedy v rámci toho, že se jedná o profesi, kterou musí Mário vykonávat pravidelně. Do tvorby i vystoupení je třeba emocionálně investovat. Mário připisuje aktu muzicírování emocionální rozměr, který má také za důsledek jakési „propojení“ členů kapely, tedy společná hudební participace přispívá také ke stmelení sociálních vztahů.

Nezastavíš slzy proud

Země se peněžma vychýlila z osy

Jak donutím tu řeknu schnout [...]

Moře se vylilo, teče lidem z očí [...]

(skladba Svítání, album Tóny barev)

(skladba Vlaštovky, album Tóny barev)

Představení začíná

Kresba v srdci žhavým lúčom

Slzy štěstí v očích mám [...]

Ta do tmy vždy svieti [...]

(skladba Scénář, album Tóny barev)

(skladba Zahrada, album Tóny barev)

Důraz na emoce je také příznačný pro Máriaovy písňové texty: objevují se v nich motivy duše, srdce, pláče a radosti, což dokresluje významnost, které emocím v hudbě přičítá a které do ní investuje. Stejně tak k tomu odkazuje název kapely Bachtale Apsa, tedy Slzy štěstí, a korespondující myšlenka vyvolat v posluchačích silné emoce, se kterou kapela vznikala⁴².

Hudebnictví má tedy v pojetí Mária několik významů: je profesí, která aktéra „živí“, tedy ho materiálně zajišťuje, technickou a intelektuální dovedností, které se naučil na konzervatoři a k jejímž dosažení je potřeba disciplinace. Hudebnictví má pro Mária také uměleckou hodnotu, která spočívá v kreativě a svobodném procesu tvoření, a také je nutně integrálně spojeno s emocemi, které Mário vkládá do svých kompozic i živých vystoupení.

⁴² Viz kapitola *Bachtale Apsa*.

3.1.1.2 Romství

Romství je v úryvku zahajujícím kapitolu obsaženo sekundárně, nepřímo, Mário říká „*zpívám, skládám písně, bud' ve slovenštině, v češtině nebo romštině,*“ a popisuje, že se v jeho skladbách objevují prvky romské hudby a že má svou skupinu s romským názvem Bachtale Apsa.

V Máriově *sebepojetí* lze analyticky rozlišit romství na rovině *kolektivní* a na rovině *individuální*. Významy *romství* se odlišují na základě toho, jestli v určitou chvíli zastává pozici „my Romové“, tedy když se vyskytuje v takové situaci, ve které explicitně figuruje jako *reprezentant romství*, nebo jestli o sobě hovoří v jiných rovinách, např. jako o hudebníkovi, sportovci nebo fotografovi. To se může zdát jako samozřejmost: Kdybych vyprávěla někomu, kdo není Čechem, o Čěších, mohla bych říct něco ve smyslu: *My Češi máme rádi pivo, máme hezký holky a smysl pro černý humor*. Kdybych hovořila o sobě jako o zpěvačce, mohla bych říct něco ve smyslu: *Jsem zpěvačka, která pořádně neumí noty a která přistupuje k hudbě emocionálně a intuitivně*. Češství by pro mě již v tuto chvíli nebylo součástí vlastní identifikace – bylo by *situačně* a *relačně* upozaděno. To je ovšem ovlivněno tím, že se domnívám, že moje hudebnictví není *a priori* ostatními kategorizováno jako spojené s mým češstvím. A to je tím, čím se mé češství liší od Máriova romství.

Snažit se přiblížit pochopení významu, který Mário *romství* přičítá, považuji za skutečně těžký úkol. Snažila jsem se s ním vypořádat tak, že k Máriovým pojednáním přistupuji způsobem, jako kdyby jimi Mário vytvářel vlastní koncept „etnické identity“ a srovnávám ho s těmi koncepty, které se objevují v literatuře.

Romství jako „kolektivní sebepojetí“: esence a sounáležitost

F: „A je pro tebe důležitý, že jsi Rom? Nebo spíš, jak je to pro tebe důležitý...“

M: „Jak je to pro mě důležitý... Je to pro mě... je to součástí mého života, protože jsem se narodil romským rodičům, který mám rád, a jsem prostě Rom... a hraju romskou hudbu, skládám v romštině, takže v tomhleto se to odráží. [...] No chtěl jsem se to naučit [romštinu], protože jsem Rom a neuměl jsem mluvit, a pak jsem se i víc stýkal s Romama, s kterými jsme hráli po vinárnách nebo na narozeniny a tak ... Vlastně chtěl jsem se to naučit, abych to prostě uměl, protože jsem Rom.“ (Rozhovor mezi MH a FH, 19. 11. 2018, Cafe Bar Marvik, Žižkov).

„Když Standa a Míša⁴³ nemůže, tak jede s náma Radek Sivák, to je Rom tady ze Žižkova, mladej kluk, strašně jako talentovanej, ten už hraje se svým tátou od osmi let na perkuse... Tak je to prostě, jsme tam tři Romáci pak... je to takový prostě... jiný (ucechtnutí)... Já to neumím vysvětlit. Takový prostě, že je to víc naše, no (smích)“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Romství je pro Mária důležité, protože jeho rodiče jsou Romové a má je rád a protože je „*prostě Rom*“. Ze stejných důvodů se chtěl naučit romsky – protože je Rom, ale také proto, že se začal více stýkat s ostatními romskými muzikanty. Na kolektivní úrovni se tedy romství v chápání Mária objevuje zčásti jako esenciální: pojí se s vrozeností, je přirozenou a samozřejmou součástí sebe sama, protože ho „zdedil“ po rodičích. Kromě toho je ale také spojeno se vztahy, s komunitou, se sounáležitostí, kterou vůči ní pociťuje. Romství se objevuje také jako jakési nevysvětlitelné pouto mezi Máriem a ostatními Romy („*je to takový víc naše*“), které se snažil rozvíjet – např. rozhodnutím, že se naučí společnému jazyku. V tom spatřuji náznak toho, že romství se také „osvojuje“, že pro něj není jen vrozenou esencí. Přesto se zde romství podobá spíše „identitě“ v „silném“ esencialistickém pojetí, které Brubaker a Cooper (2000, s. 10–11) rozlišují v opozici ke „slabému“ konstruktivistickému pojetí, jež zdůrazňuje identitu jako něco nestálého a konstruovaného. Skupina, kterou se Mária cítí být součástí, je v těchto případech prezentována spíše jako ohraničená a homogenní. Což navazuje na tvrzení Zandlové (2015), že v aktérské perspektivě identita není nějakým pouhým konstruktem, ale především žitou skutečností. Romství se zde objevuje jako pociťovaná sdílená identita.

Mário vypráví publiku ve svém výstupu v *Tedx Talks*: „*Řeknu něco málo o Romech, odkud pocházíme, jak jsme se sem vůbec dostali do Evropy. Asi přibližně v nějakém desátém století jsme odešli, velká skupina Domů⁴⁴ ze severní Indie. [...] Jak jsme putovali směrem na západ, tak se z Domů stali Romové a přišli jsme až do Byzantské říše, kde jsme se usadili asi přibližně na 400 let... Jo a proč jsme odešli z té Indie, se vlastně pořádně neví. To je spousta hypotéz, asi proto, že jsme měli hlad nebo tam bylo sucho nebo prostě jsme odešli před válkou. Nebo prostě, my jsme byli původní obyvatelé toho území a už 2000 let, než jsme odešli, tak tam přišly árijské kmeny, který si tu zemi podmanily a*

⁴³ Neromští bubeníci Bachtale Apsa.

⁴⁴ Označení Domové odkazuje k indoevropské etnické skupině, která je v některých výkladech považována za předky dnešních Romů. V takovém případě je označení chápáno jako původní pojmenování pro Romy, které se změnilo v evropských podmínkách. V jiných výkladech je zase jejich příbuznost s Romy zpochybňována (Horváthová, 2002). Mário etnika ve svém výkladu pojímá jako totožná.

vytvořily tam ty kasty⁴⁵. A vlastně my jsme byli hodně potlačovaný, ponižovaný, tak možná i z těchto důvodů, ale prostě se to neví, proč jsme odešli Romové z té Indie. No a potom, jak jsme se tady rozprchli do celý týhleť Evropy, prostě jsme zase utekli před nějakou válkou, protože Turci si chtěli podmanit tu Evropu, a my jsme se vlastně před nima rozdělili do několika skupin a rozprchli jsme se po celý Evropě, až jedna ze skupin se dostala sem, na to naše území [...]“ (Máriova přednáška v TEDx Talks, Prague Salon, 2015⁴⁶).

„Vizi jsme měli s Petrem tu, že bychom chtěli hrát tradicionálne písničky romské staré, které se už moc nehrajou, chtěli jsme udržet nějakou tradici, kulturu, přehnaně řečeno.“ Popisuje Mário v rozhovoru na Rádiu Proglas vznik kapely Bachtale Apsa (Rozhovor Bachtale Apsa s Radkem Habáněm, Rádio Proglas, 27. 4. 2011⁴⁷).

„My Rómové jsme přece jenom jako jiný etnikum. Máme prostě jako něco v sobě zažitýho, zakódovanýho...“ říká Mário moderátorovi v rozhovoru – v reakci na to, že moderátor zpochybňuje, že by Romové sdíleli společné charakteristiky (Rozhovor Mária s Lukášem Březinou, Svobodný prostor, 2018).⁴⁸

V situaci, kdy majoritnímu publiku Mário vypráví o Romech a romské hudbě v *Tedx Talks*, romství spojuje s narativem zdůrazňujícím společný indický původ. Přičemž při jeho vyprávění zastává kolektivní pozici „my Romové“ v opozici k většinově neromským divákům. V tomto kontextu, kdy do situace explicitně vstupuje jako *romský reprezentant*⁴⁹, zdůrazňuje také *marginalizovanost*, která se s romstvím pojí. V rozhovoru na stanici Radio Proglas říká, že se s Bachtale Apsa chtěli podílet na tom, aby udrželi „tradici“ a „kulturu“, kterou do jisté míry chápe tak, že je Romům jako kolektivitě společná. Romství v jeho pojetí tedy odkazuje ke společné historii, společným tradicím, ale také ke společné „kultuře“, a souvisí se snahou „vracet zpět“ komunitě a být aktivně její součástí (podílet se na udržování tradic, šířit povědomí o romské historii, naučit se romský jazyk). Výrok „Máme v sobě něco zažitýho [předávaného zkušeností], zakódovaného [vrozeně

⁴⁵ Horváthová (2002, s. 5) uvádí, že někteří výzkumníci se přiklání k výkladu, že předkové Romů byli původními obyvateli Indie a byli podmaněni Árijci, kočovnými indoevropskými kmeny.

⁴⁶ Mário Bihári Jak to bylo a je s romskou hudbou, 2015. In: *Youtube* [online]. 19. 5. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R8-7KQQ8CTE&t=6s&ab_channel=TEDxTalks. Kanál uživatele TEDx Talks.

⁴⁷ HABÁŇ, Radek, 2011. Rozhovor se skupinou Bachtale Apsa. In: *Hudebnirozhovory.cz* [online]. 27. 4. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2011-04-27-19-15-00/>.

⁴⁸ Mário Bihári, rozhovor, *Svobodný prostor*, 2018. In: *Youtube* [online]. 29. 10. 2018 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=qMdWRj-pbGA&t=1s&ab_channel=SVOBODN%C3%9DPROSTOR. Kanál uživatele Svobodný prostor.

⁴⁹ Máriův výstup se nazýval *Jak to bylo a je s romskou hudbou*, tím pádem si uvědomoval, že explicitně vystupoval jako reprezentant romství.

připsaného]“ na jednu stranu poukazuje k esenciální představě o romské identitě, ale na druhou stranu ani nepopírá vliv zkušeností.

Na druhé straně lze romství objevit na rovině *individuálního sebepojetí* v odlišných významech, které souvisí s tím, že si ve skutečnosti Mário nemůže zcela libovolně vybrat, kdy bude za *reprezentanta romské kolektivní identity* považován.

Romství a „individuální sebepojetí“: situační limitace a individuální zkušenost

Svedu téma k repertoáru Bachtale Apsa, doptávám se na některé z písní, co jsem zaslechla na koncertě. Diskutujeme s Máriem o poměru autorských písniček a tradicionálů. Mário nakonec pronáší: „*Proč lidi pořád čekaj, že budu hrát romský tradicionály?! Nebaví mě hrát pořád to samý. Chtěl bych víc hrát svoje písničky, protože takhle mě to pak nemotivuje psát nový vlastní skladby... Pak to беру jako kšeft.*“ Zamýšlí se a dodává: „*I ty písničky, co složím já, složí cigán, tak to je snad jedno*“ (Terénní poznámky FH, 27. 4. 2018, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Těmito výroky se mi poprvé vyjevilo určité pnutí mezi *sebepojetím* a *vnější kategorizací*. Mário se několikrát vyjádřil, že má pocit, že ostatní od něj neustále očekávají *romské tradicionály*, zatímco on by raději hrál své autorské skladby (mezi nimiž jsou nejen písně v romštině, ale především písně v češtině a slovenštině). Chápe to tedy tak, že je v této rovině omezován *zvnějšku, kategorizací*. Romství pro něj samého neznamena hrát *tradicionály*. Resp. jeho hudebnictví není v jeho chápání omezeno přívlastkem „romské“⁵⁰. Rozumím tomu tak, že v jeho pojetí stejným „*prostě Romem*“ zůstává, i když hraje své autorské skladby v češtině a slovenštině, v hudebním stylu, který k romství explicitně nepoukazuje. Romství se v jeho pojetí sice pojí s určitou vrozeností, ale zároveň to neznamená, že by měli všichni Romové vykazovat stejné charakteristiky nebo hrát stejné skladby; je spíše v tomto smyslu určitým společným poutem. Romství je v některých situacích při Máriově identifikaci aktivizováno, v jiných zase upozaďováno, ale ve vnějších kategorizacích zůstává podle Mária romství přítomné ve formě určitého očekávání. Romství se tedy v tomto smyslu na individuální úrovni situačně stává limitací. A blíže se zde naopak podobá slabému konstruktivistickému pojetí identity (Brubaker, Cooper, 2002), popřením toho, že Romové by jako skupina měli vykazovat homogenní charakteristiky.

⁵⁰ Mário hudebnictví chápe, jak bylo popsáno výše – jako profesi, jako kreativní a emocionální činnost, která vyžaduje specifické dovednosti. Netematizuje ho jako nutně spojené s romstvím.

Když Mário poprvé hovořil o tom, že se cítí omezován tím, jak je kategorizován zvnějšku, vzpomněla jsem si na úryvek z Eriksenovy knihy *Antropologie multikulturních společností* (2007, s. 69–70): „*Může dojít k vyjednávání o situační definici, kde zúčastněné strany vycházejí ze vzájemných definic jeden druhého, které nijak neodpovídají jejich definicím sebe sama. Jedné konference se před několika lety účastnil sociolog z jedné skandinávské univerzity, původem Pákistánec, který se během diskuze zeptal: ‚Za koho mne považujete? Za Pákistánce, přistěhovalce, přistěhovaleckého sociologa nebo jednoduše za sociologa?‘ Být zcela po jeho, byl by bez výhrad považován za sociologa. Avšak pouze na něm to nebylo. Identifikace se vytváří jak zevnitř, tak zvnějšku...*“

Mário má romství jako kolektivní identitu „připsanou“ už jen tím, že je jako Rom každodenně kategorizován zvnějšku na základě fyzických znaků. Pro něj samého je důležité být Romem (pocitovaná sdílená identita), ale chápe jako svazující být neustále v roli *romského* hudebníka (zvnějšku připsaná kolektivní identita). Romství je tedy důležitou součástí sebepojetí, ale ve střetu s vnějšími kategorizacemi může být limitující.

Mário hovoří o tom, jak si osvojil romský jazyk a romskou hudbu a popisuje, jak se jeho vlastní zkušenosti rozcházejí se zkušenostmi jiných romských muzikantů:

„Já jsem se k tý romský hudbě vlastně... od malička jsem to moc neznal, protože v naší rodině se moc nemuzicírovalo. I když Bihári je muzikantský jméno, tak v naší rodině se to moc nehrálo, nikdo neuměl hrát na nějaký nástroj... A právě potom, když jsem byl starší, tak jsem se tu] hudbu chtěl naučit, chtěl jsem se naučit i ten jazyk, já jsem teda jako rozuměl našemu dialektu západoslovenskému, ale nikdo se mnou nemluvil od malička. [...] A když jsem začal mluvit, tak se mi v rodině smáli, takže jsem radši nemluvil. A takže jsem se chtěl naučit i mluvit romsky. A když mi bylo dvacet, tak jsem začal chodit na pedagogickou fakultu na takový kurzy romštiny a... tam nás bylo víc Romů (směje se Mário i publikum). A učila to gadže (směje se Mário i publikum). Paní Šebková to učila, výborná paní. A tak jsem se trošku naučil mluvit a už se mi nesmáli v rodině (smích), už mi některý i nerozuměli (smích). Jsem mluvil líp než oni. [...] A jak jsem se dostal k tý romský hudbě. Jednou jsem jel tramvají a nastoupil tam člověk, který mi taky pomohl do tý tramvaje, takovej mladej kluk, podobně jak já, a tak jsme se dali do řeči, a on mi říkal, že hraje na harmoniku, tak jsem mu říkal, že taky hraju na harmoniku. A on že hraje romskou hudbu s Romákama na Žižkově. Tak já jsem mu záviděl, že on zná nějaký Romáky a já ne, tak jestli by mě nechtěl seznámit s nějakýma lidma. Tak jsme šli do hospody, a tam jsme se potkali s nějakýma lidma, a oni si přinesli housle a kytaru a takhle jsme začali hrát. A já jsem říkal: Co tam hrajete za akordy, já to neslyším, co tam hraješ jako takovýty... hraješ

to moc rychle, já nevím, co tam je, nedokážu to analyzovat. Oni mi nerozuměli – že co to je analyzovat (smích publikum i Mário). A vůbec nevěděli, co po nich chcu. A jenom mi říkali: hrej to správně (Mário i publikum smích). Pak jsem měl štěstí teda, když mi tyhle kamarádi nepomohli v tomhleto, tak jsem chodil na romistiku a seznámil jsem se přes ty lidi s panem Jánem Slepčikem, to byl takovej písničkář, muzikant, zpěvák, kytarista a on měl takovej nápad, že spolu budem vystupovat někdy, tak jsem říkal jo, můžem spolu vystupovat, ale musím vědět, co tam hraješ. Už byl rozumější, bylo mu přes padesát let. A tak jsem říkal: Čo tam hraješ a jak se to jmenuje? A on říkal, že neví, jak se to jmenuje. On mi to prostě nedokázal pojmenovat a jenom mi říkal: Hrej to takhle! (Následuje instrumentální ukázka.) No ted' to hraju špatně, ten by mi dal, ale prostě že to mám hrát po cigánsku. (Opět následuje instrumentální ukázka.) A já jsem říkal: Co tam hraješ vždycky ty druhý akordy? Protože to, když jako procházím z toho a mollu, tak je tam e moll, d dur, tak to slyším, ale už neslyším to vzadu. (Následuje instrumentální ukázka.) Ty další akordy jsem už jako nevěděl co, tak naštěstí on byl tak rozumnej, že mi to zahrál pomalu, a já jsem to potom jako našel si ten akord a vysvětlil jsem mu, jak se to jako jmenuje ten akord (ucechtnutí Mário, smích v publiku), aby příště věděl, až se ho bude někdo ptát. A tak jsem nad tím přemýšlel, jsem si říkal, že všechno má svůj systém, že tohle taky musí mít svůj systém, abych se příště už těch Romáků nemusel ptát, protože když se ptáte Romáků, co tam hrajou, tak se na vás dívaj, že jste úplně troil a nýmand muzikantskej. [...] Takže prostě jsem přišel na to, že každá ta píseň nebo harmonie má svůj systém a ten systém jsem vlastně už použil do každý tý lidový písničky. Ten systém, je to prostě, já vám to vysvětlím, jsou to mimotonální dominanty vždycky k dominantě.“ (Márioova přednáška v TEDx Talks , Prague Salon, 2015).⁵¹

Mário popisuje, jak se toužil seznámit s dalšími romskými muzikanty. Zatímco on hudbu chápe s ohledem na své konzervatorní vzdělání, pro romské muzikanty, se kterými se setkal, nebyla spojena s názvy akordů a „systémem“, nepoužívali stejnou terminologii, a proto docházelo k určitému vzájemnému neporozumění. Mezi sebou a některými romskými muzikanty vnímal určitou propast, kterou se snažil překlenout pomocí toho, že se naučí hrát „romsky“, aby se „*nebál hrát s těma cigánama*“⁵² tedy aby byl mezi ně přijat. Zde je naopak patrná jistá pociťovaná odlišnost od ostatních prezentovaných Romů, která narušuje dojem esence, jež byla přítomna v předchozí části.

⁵¹ Mário Bihári Jak to bylo a je s romskou hudbou, 2015. In: *Youtube* [online]. 19. 5. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R8-7KQQ8CTE&t=6s&ab_channel=TEDxTalks. Kanál uživatele TEDx Talks.

⁵² Viz s. 49

Mário byl v rámci svých internátních studií odstrižen od romských vrstevníků, většinu dospívání trávil v kolektivu majoritních spolužáků. Hudbu se neucil tím způsobem, jenž ostatní romští muzikanti s jinými zkušenostmi chápali jako „romský způsob“. Tedy kromě toho, že se význam romství liší na kolektivní úrovni (esence a sounáležitost) a na individuální úrovni (situační limitace), Mário poukazuje také na to, že „romství“ pro každého znamená něco odlišného na základě individuálních zkušeností, ale zároveň také na to, že on sám měl nutkání dostat tomu, co bylo vnitřně považováno za „romské“. To mi připomnělo způsob, jakým etnickou identitu popisuje Calhoun (2003):

Pokud chápeme etnickou identitu „ne [jako] pouhý atribut jednotlivců, ani tak, že se jedná o specifický atribut, který je sdílen všemi členy jedné skupiny lidí a ne jiné. [...] Určitým způsobem je užitečnější říci něco ve smyslu, že lidé participují na etnicitě různými způsoby, než že pouze jsou nebo nejsou členem určité etnické skupiny. Jedná se skutečně o relační fenomén, ne o pouhou substanci. Ale také je reprodukována způsoby, které vážou lidi do určitých vztahů, a ne do jiných“ (Calhoun, 2003, s. 560).

V souhrnu tomu rozumím tomu tak, že Mário romství chápe na úrovni kolektivní identity do jisté míry jako vrozené (jako esenciální kvalitu ve formě pouta), ale také má podle něj složku, která spočívá v sociálních interakcích s ostatními Romy („kultura“) – ta ho při styku s ostatními Romy motivovala doučit se to, co považoval za prototypicky „romské“ (jazyk, hudba). Má ale také osobní podoby (na základě odlišných zkušeností a odlišné „socializace“), přičemž ve výsledku jedinci na romství „*participují různými způsoby*“, a přesto jsou „*prostě Romy*“. Pro Mária je romství důležitou složkou jeho sebepojetí, nicméně jeho důležitost a aktivizace má situační a relační charakter. Romství se v jeho sebepojetí stává důležité v závislosti na kontextu, ve kterém vystupuje. Když se v konkrétní situaci explicitně ocitá v pozici reprezentanta Romů, hovoří v rovině „my Romové“ a přiklání se k tomu, co mají Romové společného: romství zde prezentuje jako homogennější. Naopak když je v nekolektivní pozici „já“ a hovoří o svém hudebnictví, cítí se být svým romstvím situačně limitován a pojednává také o rozdílnostech mezi sebou a „ostatními Romy“. Proměnlivostí toho, co v jednotlivých analyzovaných situacích romství představuje, se romství blíže podobá tomu, co Eriksen (2007) nazývá *identifikací*.

3.1.1.3 Nevidomost

Nevidomost se v Máriově úvodním pojednání objevuje explicitně a Mário ji spojuje se svou zkušeností se synestézií. Významy, které Mário *nevidomosti* přičítá, bych nerada zlehčovala přílišným *konstruktivismem*, do velké míry se jistě jedná o nezbytná zjištění na

základě každodenních zkušeností s fyzickým faktem *impairmentu*. Nicméně, vycházejíc z předpokladu, že nevidomost není všemi nevidomými tematizovaná a prožívána stejně, se zaměřuji na ty významy, které jí připisuje Mário.⁵³

Nevidomost jako překážka

„Když nevidíte... tak ten nedostatek zraku vás omezuje. Omezuje vás v tom smyslu, že se nemůžete vydat jenom tak někam, kde to neznáte, a v tomhle to je podstatné, že vlastně nemáte svobodu toho volného pohybu, že se sám rozhodnete, že byste chtěl do lesa, tak tu svobodu nemáte v tohletom“ (Rozhovor s Máriem, Svobodný prostor, 2018).⁵⁴

V rozhovoru se moderátor ptal na to, co Mário chápe jako svobodu, a toto byla Máriova asociace, kterou na téma navázal. Mário svou nevidomost chápe jako omezení, které ho do jisté míry činí v určitých ohledech nesvobodným. Zdůrazňuje především omezení prostorové, které mu brání ve volném pohybu.

F: *„No a třeba jsem se tě ještě chtěla zeptat, jestli si myslíš, že v tý hudbě se může projevat nějak to, že seš nevidomej. Třeba že někdo říká, že když je někdo nevidomej, že má nějaký zostřený smysly, nebo že ty jsi říkal, že vidíš ty barvy a tak, tak jestli si myslíš, jestli se v tom dá nějak...“*

M: *„Jo, jak se to odráží...“*

F: *„No jestli ty sám si něco myslíš...“*

M: *„Já myslím, že to moc v tom roli nehraje, jsou prostě vynikající muzikanti, který jsou zdraví samozřejmě, já to tak alespoň nevnímám.“*

F: *„Takže si myslíš, že jsou to trochu fámy?“*

M: *„Myslím, že jo.“ (Rozhovor mezi MH a FH, 19. 11. 2018, Café Bar Marvik, Žižkov).*

Robert: *„Vy jste ve třech letech přišel o zrak, taková otázka možná na tělo, co vám to vzalo a co vám to dalo?“*

Mário: *„Vzalo mi to, že nevidím. Vzalo mi to vlastně to být s mojí rodinou, protože na Slovensku tehda byla jediná základní škola pro nevidomý, a to v Levoči, a rodiče bydleli v Bratislavě, což je daleko, asi 300 km, takže jsem chodil domů jenom na prázdniny... Ale jako zase... jestli jako ode mě čekáte odpověď, že mi to dalo hudbu... tak to možná ano,*

⁵³ Praktické dopady nevidomosti na každodenní praxi považuji za důležité téma, nicméně má bakalářská práce ho není schopna obsáhnout. Ukázky na rovině „*impairmentu*“ alespoň zmiňuji v kapitole o Bachtale Apsa nebo v kapitole Strategie: ty mohou sloužit jako praktické doplnění této části.

⁵⁴ Mário Bihári, rozhovor, Svobodný prostor, 2018. In: Youtube [online]. 29. 10. 2018 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=qMdWRj-pbGA&t=1s&ab_channel=SVOBODN%C3%9DPROSTOR. Kanál uživatele Svobodný prostor.

protože když jsem viděl, tak... mě to nijak zvlášť nebavilo ten klavír... a když jsem oslepl, tak jsem se tý hudbě musel více věnovat, protože rodiče se rozhodli – co bude náš nevidomej malej dělat – tak se rozhodli, že půjdu na konzervatoř.“ (Rozhovor Mária s Robertem Ferkem, Desetiminutovka Roberta Ferka, 2010).⁵⁵

Existují diskurzy, a to zejména diskurzy vidících, ve kterých je prezentována nevidomost ve spojení s hudebností a zostřením smyslů. Mário ale nechápe svou nevidomost a synestezii jako výhodu v hudbě. Jeho kariéra profesionálního hudebníka je podle něj nevyhnutelným důsledkem jeho nevidomosti⁵⁶, což je jediný způsob, kterým nevidomost ovlivnila jeho hudební působení⁵⁷. Nevidomost ho naopak zbavila možnosti trávit dětství v kruhu své rodiny. Nevidomost tedy není výhodou pro uplatnění se v hudbě, ale naopak je v důsledku něčím, co mu zabránilo v prožití jistých sdílených zkušeností. Je ale překážkou, kterou lze překonávat.

Nevidomost a dilema samostatnosti

M: „Třeba s tím záchodem. [...] Tak řeknu Adamovi nebo někomu... komukoliv, s kým jdu prostě: Odved' mě tam, já ti pak zavolám. No tak mu zavolám: Pojd'. No a potom už jsem jako připravenej, umyju si ruce prostě a Adam přijde nebo vyjdu ven třeba, pokud to tam třeba znám, čekám už ako před tím záchodem prostě... Když to neznám to prostředí, tak samozřejmě potřebuješ pomoct. A nesmíš se bát nebo stydět prostě o tu pomoc... o tu pomoc požádat prostě, protože jinak seš v háji a ináč sám děláš špatně. A na to jsem přišel, čoveče, až třeba ve třiceti (smích).“

F: „Fakt? Jsi to předtím zkoušel sám?“

M: „No, že nestyď se... nedělej... ne jako, že ve třiceti jsem přišel na to... Se mi ulevilo, když jsem si to uvědomil: Nedělej ze sebe machra, že všechno dokážeš sám, protože všechno sám nedokážeš. A když si to člověk uvědomí, tak je to lepší.“

F: „A myslíš, že jsou situace, který nevidomej nemůže zvládnout bez někoho jinýho?“

M: „Jasně, spoustu věcí! Většina možná! Jo ako prostě, třeba dneska jsme dělali to vízum přes internet, že jo, teď už se to dělá přes internet... Pas! Prostě údaje v pasu, prostě musel jsem... Klárka to musela číst Kubovi do telefonu a tak... prostě to sám neuděláš, i když je to tam vytisklý, nebo já jsem si teďka ten nověj pas jako neohmatával úplně do

⁵⁵ Mário Bihári v Desetiminutovce Roberta Ferka, 2010. In: *Youtube* [online]. 4. 11. 2010 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=fQeZuKdhsVc&t=427s&ab_channel=ROMEATV. Kanál uživatele ROMEA TV.

⁵⁶ Viz Hudebnictví jako profese.

⁵⁷ Kromě hudební praxe, do které nevidomost jako „impairment“ přináší jiné důsledky, Mário např. nemůže číst noty.

detailu, ale v tom starým pasu jsem tam měl takový ako, že si to můžeš ohmatat, ale... takže to bylo výrazný, jakože to bylo ako reliéfky, ale... beztak prostě, než to přečteš ten reliéf... Tak proč, proč se tím trápit, a ještě jako třeba si nejseš jistý tím číslem (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Nevidomí některé činnosti – např. samostatnou orientaci v neznámém prostoru nebo zařízení víza – sami vykonávat nedokážou. Podle Mária osvobození spočívá v tom si to přiznat. Nevidomí si tedy musí být schopni říct si o pomoc, což jim pomůže překážku, kterou nevidomost představuje, překonat.

F: „Jasně. Já se jenom ptám, protože jsi vlastně říkal, to bylo asi tak nějak před těma pěti lety, když jsi ještě hrál ten goalball, tak jsi dělal nějaký rozhovor. [...] A ty jsi říkal, že nevidomí prostě můžou zvládnout všechno sami, víš, tak mě zajímalo jakoby...“

M: „Spoustu věcí můžou sami, spoustu věcí! Vďaka technice, vďaka počítači, který je přizpůsobený hlasovým výstupem... můžou udělat spoustu věcí na internetu sami, ale spoustu taky ne, protože tam je spoustu grafiky třeba někde, a to ti ten... když je tam hodně grafiky, tak ti ten hlasový výstup přestane mluvit, a teďkon mám ten iPhone, že jo, takže prostě já... strašně mi to pomáhá ten iPhone, takže i maily prostě přes ten iPhone, to už mám teďkon svýho maila, přečtu si to... Třeba teďkon ta paní dělala se mnou rozhovor a že mi to pošle k autorizaci, tak mi to poslala, nepotřeboval jsem nikoho, já jsem si to prostě jako sám přečet, zavola jsem jí – tohle to mi vadí, tohle to ne. [...] Můžeš udělat spoustu věcí vďaka technice, ale spoustu taky ne. [...] Já dokážu vařit, cokoliv ti uvařím... myslím, že vařím dobře a baví mě to, je to můj koníček. Najdu si na internetu třeba něco, aby to prostě bylo úplně super, a takový věci, ale zase můžeš to dělat prostě, když jsi ve známém prostředí, v neznámém prostředí to nemůžeš dělat. V neznámém prostředí, když jsme někde na chalupě s kamarádama a teď se tam nevyznám v tý kuchyni, takže tam potřebuju asistenty, takže oni už prostě... (smích) já sedím za stolem a říkám (smích)“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Nevidomost člověka omezuje v jeho svobodě, ale nezbavuje ho zcela soběstačnosti, člověk se může věnovat spoustě aktivitám, které běžně dělají lidé bez hendikepu. V tom si v praxi může nevidomý vypomoci nejrůznějšími novými technologiemi. Pokud se nevidomý vyskytuje ve známém prostoru, může být víceméně soběstačným, pokud v cizím, nesmí se bát říct si o pomoc. Jak již bylo řečeno, k soběstačnosti Máriovi slouží také hudebnictví, které je pro něj východiskem, jak se s hendikepem uživit a nebýt závislý na ostatních; stejně mu posloužilo zaměstnání maséra.

F: „*Já vím, že jsi třeba minule říkal, když jsme byli v těch Doubicích, tak, že prostě nějaká ta slečna... prostě taková ta, jak vás balila všechny (smích), prostě koupila nějaký pití, dala ti ho do ruky a ještě ti zmáčkla tu ruku, abys jako věděl, kde to máš. A říkal jsi, že ti to strašně vadí, když někdo tohle jako dělá.*“

M: „*No tak lidi nevědí, jak se chovat, no. Většina lidí neví, jak se chovat k postiženému člověku [...]*“

F: „*No, a myslíš, že jsou z toho lidi ve stresu, když se setkají třeba s nějakým nevidomým a...*“

M: „*Jsou, jsou. Ty lidi nevěděj, jak se chovat, ale stačí pár setkání a už si zvykaj, a vidí prostě, že je to v pohodě, nemusí prostě... že jsem samostatnej. A já nevím, co se jim děje v hlavě třeba, jako když potřebuju na záchod třeba... víš, z toho to třeba mají... třeba ty lidi strach nebo... cokoliv prostě! Že něco potřebuju, a oni nevědí, jak to udělat, a pak zjistí, že jsem úplně normální*“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

V Máriově sebepojetí znamená nevidomost překážku, kterou je potřeba v některých případech překonávat s využitím asistence druhých, nikoli nesamostatnost. Nicméně ta se Máriovi vyjevuje jako význam, který nevidomosti přiřkládá vidící okolí, což se s jeho sebepojetím neshoduje. Rozpačitému chování ze strany vidících, které je tím způsobeno, je možné zabránit demonstrací vlastní samostatnosti, aby zjistili, že je „úplně normální“.

3.1.2 Kategorizace

Během kódování terénních zápisků, rozhovorů a článků o Bachtale Apsa jsem narazila na to, že určité vnější kategorizace se neustále opakují a odlišují se od toho, jaké kategorie se vyskytují v Máriově sebepojetí, a zejména se pak odlišují jejich významy. Nejlépe lze tyto kategorizace demonstrovat na úryvcích z online článků a pozvánek na Máriovy koncerty.

Pořad *Všechny Hudby Světa Radia 1* zve „*na temperamentní večer nevidomého romského umělce MÁRIA BIHÁRIHO a jeho přátel v unikátním prostředí divadelní kavárny Nové Scény Národního divadla.*“⁵⁸

Romove.radio.cz uvádí, že „*Bachtale Apsa patří v současnosti k nejlepším romským kapelám v České republice. Jejím frontmanem a zakladatelem je nevidomý akordeonista,*

⁵⁸ SMSTICKET, 2013. MÁRIO BIHÁRI a přátelé. *Smsticket.cz* [online]. © 2013 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.smsticket.cz/vstupenky/1657-mario-bihari-a-pratele>

pianista a zpěvák Mário Bihári, který v minulosti proslul zejména spoluprací se Zuzanou Navarovou v kapele KOA.“⁵⁹

„Nevidomý slovenský romský zpěvák, klavírista a akordeonista, někdejší spoluhráč legendární Zuzany Navarové, sklízí vždy v Husovce velký úspěch...“ píše se na stránkách *karlovyvary.cz*.⁶⁰

Titulek na stránkách Českého rozhlasu uvádí: *„Při koncertu vždycky improvizují, říká slepý hudebník Mario Bihári.“*⁶¹

„Dne 19. září 2020 proběhl každoroční senzační GlorietFest v Poděbradech. Mezi hosty byla spisovatelka a ilustrátorka Lucie Seifertová a jako zlatý hřeb hudební složky byla kapela Bachtale Apsa se slepým zpěvákem Máriem Bihárim,“ uvádí příspěvek na facebookových stránkách GlorietFestu.⁶²

Týden.cz láká čtenáře svým titulkem: *„Zpověď slepého romského muzikanta: Už jsem se i popral.“*⁶³

Zatímco Mário v našem rozhovoru jako primární identifikační kategorii uvádí „jsem hudebník“, o čemž rozsáhle hovoří a sekundárně dodává, že hraje české, slovenské a romské písně, a kromě toho je nevidomý; medailonky, které zvou posluchače na koncerty Mária, ho definují nejčastěji jako *nevidomého romského muzikanta*, který působil se Zuzanou Navarovou. Přičemž romství a nevidomost, nebo alespoň jedna z těchto kategorií, už jsou v jeho definici obsaženy jako přívlastek, který by měl rozvíjet podstatné jméno hudebník. *Jaký hudebník?* Obvykle jsme zvyklí na přívlastky jako *talentovaný, geniální, skvělý*, případně na přívlastek doplňující žánr: např. *jazzový* – v tomto případě je to ovšem hudebník *romský a nevidomý*. Zaměřím se tedy, stejně jako u kapitoly o sebepojetí, na významy těchto kategorií.

Předtím bych ovšem chtěla dodat: Následující příklady neuvádím primárně proto, abych kritizovala tázající či prezentující. Nedomnívám se, že by chtěli ostatní aktéři Mária záměrně devalvovat. Chci tím demonstrovat, co znamená tendence kategorizovat v případě

⁵⁹ POSPÍŠIL, Adam, 2011. Bachtale Apsa pokřtí 7. dubna své první CD. In: *Romove.radio.cz* [online]. 25. 3. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://romove.radio.cz/cz/clanek/23807>

⁶⁰ MĚSTO KARLOVY VARY, 2017. MÁRIO BIHÁRI A BACHTALE APSA: etno hudba | Klub Paderewski. *Karlovyvary.cz* [online]. © 2017 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.karlovyvary.cz/cs/mario-bihari-bachtale-apsa>

⁶¹ REJHOLCOVÁ, Ilona, 2013. Při koncertu vždycky improvizují, říká slepý hudebník Mario Bihári. In: *Sever.rozhlas.cz* [online]. 24. 4. 2013 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://sever.rozhlas.cz/pri-koncertu-vzdycky-improvizuji-rika-slepy-hudebnik-mario-bihari-831660>

⁶² L. STEKLÝ FOTO, 2020. Příspěvek L. Stesklého. In: *Facebook.com* [online]. 21. 11. 2020 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/lsteklyfoto/posts/188003592972004>

⁶³ EISSENHAMMER, Milan, 2012. Zpověď slepého romského muzikanta: Už jsem se i popral: Mário Bihári. In: *Tyden.cz* [online]. 29. 12. 2012 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/hudba/zpoved-slepeho-romskeho-muzikanta-uz-jsem-se-i-popral_256713.html

Mária, a později upozornit na to, že tyto *labels* poté ovlivňují to, jaké strategie Mário zaujímá.⁶⁴ Netvrdím, že esencionalizování určité identity v praxi musí být nutně negativní, může být, jak jsem již uvedla, *strategické* – ať již politicky nebo právě na trhu hudby k účelům marketingu a propagace (Silvermanová, 2020, s. 258).

V této části si již budu výrazněji dopomáhat kontextuální literaturou: Vztáhnou tedy jednotlivé případy k širšímu společenskému diskurzu, který je v ní pojímán.

Hudebnictví jako samostatnou kategorii neuvádím, protože ve vnější kategorizaci – na rozdíl od sebepojetí – nefigurovalo samostatně. Bylo již obsaženo v kategorii romství.

3.1.2.1 Romství a hudba

Spontánní Mário Bihári rozproudil krev posluchačů v Horních Počernicích, zní nadpis článku⁶⁵, který přináší reportáž z koncertu Mário Bihári trio, píše se v něm:

„Jestli by nějaké slovo charakterizovalo tento večer přiléhavě, bylo by to slovo improvizace. Mário Bihári v roli nespoutaného hudebníka, který začne hrát určitou píseň, protože se mu zrovna chce, bez ohledu na to, jestli ji jeho spoluhráči ovládají, krásně reprezentuje romský životní styl, svobodu, důraz na momentální prožitek, vložení celého srdce. S touto polohou krásně kontrastuje (bez urážky) „styl gadžo“ – proboha, co budu dělat, tohle jsme si nedomluvili, jakou tóninu máš na mysli a co to vůbec hraješ bez odpočítání?! Těžko říci, které situace byly předem domluvené a ve kterých byla skutečně nejistota a totální improvizace. Kontrast dvou světů – černého a bílého – se ale do hudebního večera promítal nehledě na tyto okolnosti. [...] Ve svých písních vypráví o lásce, líčí úsměvné příběhy ze života, v instrumentálcích zase využívá bohatý romský temperament při nekonečném zrychlování tempa, člověk by vyskočil ze sedačky a dal se do tance! (Na poslech téhle muziky jsou divadelní sedačky asi nedobrou volbou.) Tenhle frajer vpravdě dokáže dojmout k slzám i roztancovat do roztrhání těla...“

Autorka článku přičítá Máriovo improvizování na pódiu „romskému životnímu stylu“, který souvisí se „svobodou“, s „důrazem na momentální prožitek“, a s „vkládáním celého srdce“. Zdůrazňuje, že se v Máriově vystoupení projevuje jeho „bohatý romský temperament“, který kontrastuje s gádžovskou připraveností, netemperamentností. To mi jako člověku, co se s Máriem zná, zní zvláště. Nepovažuji Mária za příliš „temperamentního člověka“, spíše bych ho charakterizovala jako člověka introvertnějšího

⁶⁴ Viz kapitola Strategie.

⁶⁵ PAVELCOVÁ, Tereza, 2014. Spontánní Mário Bihári rozproudil krev posluchačů v Horních Počernicích. Informuji.cz [online]. [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://www.informuji.cz/clanky/2006-spontanni-mario-bihari-rozproudil-krev-posluchacu-v-horni-pocernici/>.

a přemýšlivého. Pak na mě tato kategorizace působí tak, že autorka usuzuje ze své romantické představy o Romech přímo na Mária, nehledě na to, co skutečně dělá a kým skutečně je. Rozděluje hudební představení Mária a jeho spoluhráčů na „černý“ a „bílý“. Tedy zdůrazňuje Mاريوvo romství a spojuje ho s romantickými představami o jiném romském prožívání světa. Tento popis kontrastuje s Mariovým pojetím hudebnictví, ve kterém je zapotřebí určitá míra disciplinace a připravenosti.

Bára Hrzánová a Mário spolu v roce 2020 zorganizovali sérii vystoupení, která nese název *Cigán tour*. Lukáš Houdek na stránkách *Hatefree.cz*⁶⁶ poskytuje z koncertu reportáž:

„Trio hraje výhradně romské písně, prokládá je významem romských textů a Bára Hrzánová, které ve vlasech vlaje ptačí pírkem, do toho občas přihodí: ‚Tak to my, Cigáni, prostě máme,‘ a následně zpravidla propukne v řehot. Při teskných melodiích jako Tosara se posluchačům při zpěvu Mária Bihářiho v očích lesknou slzy, někteří si je dokonce otírají z tváří. Při rychlejších písních jako Čhajorije šukarije nebo Šukar jakha někteří začínají do rytmu tleskat, jiní napodobují rukama pohyby orientálních tanečnic a většina posluchačů se od srdce směje. Bára Hrzánová se mezitím dává do tance a občas zakřičí do mikrofonu: ‚A hoplááá!‘“

Herečka Barbora Hrzánová, Neromka, je hlavní postavou tour, která nese název *Cigán tour*, protože na ní účinkují romští hráči z Bachtale Apsa a proto, že do repertoáru jsou zařazeny výhradně romské písně⁶⁷. Vyzdvihuje romství obou svých spoluhráčů – Mária i Petra – přičemž se s ním sama v rámci performance situačně identifikuje (performuje ho), což činí z jejího koncertu exotickou událost, která posluchače motivuje k tomu, aby napodobovali pohyby orientálních tanečnic. Popis autora článku je kromě toho protkán emocionalitou: posluchačům se lesknou v očích slzy, posluchači se od srdce smějí. Tedy v úryvku se vyskytují jak prvky exotiky, tak emoce, které bývají v rámci vnější kategorizace spojovány s romským hudebnictvím.

František Raba se v rozhovoru s Bachtale Apsa v *Radiu Proglas* vyjadřoval následovně:

„Na první zkoušce jsem si napsal nějaký poznámky, nějaký formy písniček, nějaký akordy, který jsem hned při prvním koncertě zahodil, protože tahle hudba se nedá hrát

⁶⁶ HOUDEK, Lukáš, 2020. Smích slzy i přirozená laskavost, Bára Hrzánová s přáteli zpívá pro izolaci zasažené seniory. In: *Hatefree.cz* [online]. 14. 5. 2020 [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <http://www.hatefree.cz/blo/hf-zpravy/3679-cigan-tour>

⁶⁷ „V triu s hudebníkem Máriem Bihárym a houslistou Adamem Pospíšilem hrají výhradně romské písně, Bára je prokládá významem romských textů.“ Zdroj: HOUDEK, Lukáš, 2020. Smích slzy i přirozená laskavost, Bára Hrzánová s přáteli zpívá pro izolaci zasažené seniory. In: *Hatefree.cz* [online]. 14. 5. 2020 [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <http://www.hatefree.cz/blo/hf-zpravy/3679-cigan-tour>

podle nějakých not nebo podle nějakých poznámek, to se musí dát srdíčkem, a myslím si, že to se nám daří a jsem velmi šťastnej, že to jde kupředu, že se máme rádi a že to má ten dopad, kterej to má mít, že fakt je to štěstí i smutek v tý hudbě a není to nějaký takový hraní pro čárku, což je báječný.“⁶⁸

Neromský basista, který byl členem první sestavy Bachtale Apsa a členem kapely Koa, taktéž zdůrazňuje emocionální složku romské hudby. Dodává, že romskou hudbu nelze hrát podle not, což také patří mezi rozšířené představy Neromů.

V rozhovoru v České televizi⁶⁹ moderátorka Máriovi pokládá otázku:

„Řekněte mi Mário, čím to, že romská hudba vyjadřuje takovou širokou škálu emocí, vyvolává tolik nálad, předává tak silnou energii svým posluchačům, čím to je?“

„A není to někdy takovej kočovnej styl žítí, že skoro nejsi doma?“ ptala jsem se Mária v našem rozhovoru z 12. 4. 2017.

Moderátorka v rozhovoru s Máriem romské hudbě přičítá schopnost vyvolávat širokou škálu emocí a předávat silnou energii a táže se Mária na to, čím to může být způsobeno. V představě romské hudby figuruje *a priori* představa emocionality. Sama jsem na počátku výzkumu spojila ideu romství a hudby s romantickou představou o *romském kočování*, přičemž jsem si při prvním pozorování na koncertu Bachtale Apsa s významností napsala do zápisníku jako reakci na to, že hudebníci pořád někam jezdí a skoro nejsou doma, „kočovní styl života“; vnímala jsem to jako historickou paralelu, kdy se určité historické momenty přelévají do dnešní praxe.

V kategorizacích spojených s Máriovou osobou, se tedy objevuje romství ve spojení s hudebnictvím, důraz na emoce a je v nich patrné chápání romství jako něčeho do jisté míry exotického a přitažlivého. To koresponduje s tím, co jsem našla v kontextuální literatuře. Díky ní se ujišťuji, že tyto kategorizace Mária nejsou náhodnými a ojedinělými, ale že jejich charakter je mnohem více strukturální. Z toho vyvozují, že Máriovo romství je určitým způsobem chápáno již *a priori*, nehledě na to, jakým způsobem se sám chová a jak se chápe.

Werner Cohn (2009) popisuje dva obvyklé obrazy Romů, reprodukováné Neromy. První z nich zahrnuje klasicky negativní stereotypy, v nichž jsou Romové chápáni jako potenciálně nebezpeční zloději, jsou obviňováni ze zahálky nebo špinavosti. Druhý obraz

⁶⁸ ⁶⁸ HABÁŇ, Radek, 2011. Rozhovor se skupinou Bachtale Apsa. In: *Hudební rozhovory.cz* [online]. 27. 4. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2011-04-27-19-15-00/>.

⁶⁹ AMA, 2014. Biháři: Romská hudba je plná emocí, žijeme okamžikem. In: *Ct24.ceskatelevize.cz* [online]. 8. 4. 2014 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1039654-bihari-romska-hudba-je-plna-emoci-zijeme-okamzikem>

Romů je romantického charakteru, je sice „*laskavější a neškodnější, nikoli však realističtější*“ (Cohn, 2009, s. 18). V něm jsou Romové představováni jako veselí a muzikální volnomyšlenkáři (ibid., s. 17–18). Renata Weinerová (2014, s. 42) při výzkumu stereotypů spojených s Romy v Ústeckém kraji položila svým respondentům otázku: „*Co vás první napadne, když se řekne romská/cikánská kultura?*“ Padesát šest procent (103 respondentů) prezentovalo to, co nazývá Weinerová jako „*romantizující pohled na romskou kulturu*“⁷⁰: „*Akcentovali romanticky laděné představy, jako je volnost, svoboda, nezávislost, jež projektovali do fantazií o živé romské nevázané zábavě. Z projevů byla patrná fascinace ‚jinými‘*“ (ibid., s. 44). Vyskytovaly se odpovědi jako: „*romské písně; cikánská hudba... muzikálnost; kočování; karavany; maringotky... volnost a nezávislost... temperament...*“ (ibid., s. 44).

To tedy koresponduje s kategorizacemi, které jsem objevila ve vztahu k Máriovi: to, že je Mário v některých popisech vnímán jako „*temperamentní*“ přičítám tomu, že Neromové do interakce s Máriem vstupují již s představou toho, co je to romství, a jaké charakteristiky vykazuje člověk, který je Romem, a na základě toho Máriovo chování interpretují.

Bittnerová (2013) v knize *Etnické komunity: Romové* využívá konceptu „*symbolického nikoho*“ pro popsání dynamiky vztahů mezi romskou menšinou a neromskou většinou. „*Symbolický nikdo*“ představuje „*strašáka*“, pozici vytvořenou majoritou, ze které se Romové pokoušejí pomocí různých strategií vymanit, nebo pozici naopak přijímají a přijímají s ní i negativní charakteristiky, které jsou zvnějšku Romům vnuknuty. „*Symbolický nikdo*“ slouží jako určitý mocenský nástroj (Bittnerová, 2013, s. 8–12). Bittnerová tvrdí, že „*charakteristika Roma, který jak na úrovni etnoemancipační, tak na úrovni mediální popírá stereotyp Roma jako ‚symbolického nikoho‘, je spojena s hudbou a hudebností. [...] V souvislosti s romskou hudbou se kategorie ‚symbolického nikoho‘ mění v kategorii přitažlivého a přistojného exotismu, něčeho, co je cizí, vzdálené a tak trochu turisticky dobrodružné, čemu však zároveň mohou účastníci kontaktu kontrolovaně uniknout...*“ (ibid., s. 14). Tedy romství dostává v hudebním kontextu pozitivní nebo alespoň zdánlivě pozitivní význam, který je prodchnut posluchačovou touhou po exotice a dobrodružství. Zuzana Jurková (2013, s. 79–80) upozorňuje na dvě klíčová slova, která jsou zásadními pro výběr repertoárů a jeho realizaci u hudebníků z etnických menšin. Těmi slovy jsou *exotika* a *tradice*. Pokouší se odhalit jejich význam, a

⁷⁰ Přičemž zbylé kategorie byly: a) negativní postoj k romské kultuře – 27 procent, 50 respondentů, b) ambivalentní – 11 procent, 20 respondentů, c) nezohledněno – 6 procent, 11 respondentů (s. 42).

to, proč hudební posluchači po zážitku živoucí tradice a exotiky tolik prahnou. „V mnohých z nás... [tradice] rozeznává romantické představy o nezkaženém ‚duchu lidu‘ v dávných předglobalizačních dobách a lidových pokladech, které je potřeba ‚střežit‘, ‚uchovávat‘... a občas i ‚třídít‘, tzn. vybírat mezi nimi to nejryzejší a pro daný region ‚nejpříznačnější‘. Hudební exotika... má zas funkci poutače, zároveň posluchačům sděluje cosi jako: Nebojte se cizinců! Jsou sice tak jiní, ale sami vidíte, jak krásní/pozoruhodní a ještě k tomu udržují ty úžasné starodávne tradice“ (ibid., s. 80).

Domnívám se, že romantické charakteristiky chtějí někteří majoritní interagující předem v Máriovi spatřovat, protože je vnímají jako charakteristiky atraktivní. Problematičnost těchto romantických kategorizací, které působí pozitivně, spatřuji v tom, že „všechny stereotypy jsou chybné, i ty pozitivní, oslavující domnělou dovednost romských muzikantů, v tom smyslu, že naznačují homogenitu, koherenci, kterou bychom neočekávali u jakékoli skupiny“ (Vermmeersch, 2008, in Aidan McGarry, 2014, s. 761). V případě titulků a pozvánek na koncert může mít romství funkci „hudební exotiky“, která slouží jako poutač, tedy jako určitá forma *strategického esencialismu*.

Romantické a esencialistické představy se neobjevují jen v kategorizacích zkoumaných, ale také v kategorizacích zkoumajících, což lze demonstrovat na textu Renaty Weinerové (2014), která ve své knize, v níž zkoumá stereotypy spojené s Romy v Ústeckém kraji, sama nakonec uznává: „Přílišná hlučnost, hovornost a vulgárnost se během výzkumu stala opakovaným terčem kritiky ze strany majority. Je známé, že komunikační styl Romů se v mnoha směrech odlišuje od stylu příslušníků majority v České republice. Romové komunikují mnohem více intuitivně a emocionálně – slova pro ně nejsou příliš důležitá, důležitější je řeč těla, grimasy“ (Weinerová, 2014, s. 46).

3.1.2.2 Nevidomost

Nevidomost a muzikálnost

Pokud chybí v kategorizacích Mária přívlastek „romský“, popřípadě v rozhovorech otázky, které směřují k romství, většinou se jedná o romské weby nebo rozhovory s romskými moderátory. Např. ve výše uvedeném úryvku z *Romove.radio.cz*, kde se objevuje pouze přívlastek nevidomý, nebo například v Desetiminutovce Roberta Ferka:

První otázka moderátora směřuje k tomu, jak se Mário dostal k hudbě, druhá k Zuzaně Navarové, jako třetí otázka zazní: „Vy jste ve třech letech přišel o zrak, taková otázka možná na tělo, co vám to vzalo a co vám to dalo?“

Mário nakonec reaguje: „[...]Ale jako zase... jestli jako ode mě čekáte odpověď, že mi to dalo hudbu... tak to možná ano [...]“⁷¹

Moderátor předpokládá, že nevidomost neznamena pouze nevýhodu, ale že s sebou přináší také výhody, načež Mário na základě svých zkušeností s diskurzí vidících vyvozuje, že tou výhodou, kterou má na mysli, má být výhoda v oblasti hudební. V důsledku oslepnutí se sice skutečně stal hudebníkem: bylo to ale nezbytností, nikoli tím, že by tím bylo probuzeno jeho hudební cítění.⁷²

Tazatel: „Kontrolujete jako nevidomý sluchem snímání nástrojů? Řídíte zvukaře?“

Mário: „Neřídím, nechávám vše na něm – v jeho kompetenci.“⁷³

V tomto tázání spatřuji skrytý předpoklad, který se pojí s uvažováním o nevidomosti, a tím je představa, že oslepnutí může přinášet kompenzaci ve formě zostřeného sluchu. Mário odpovídá, že zvukaře neřídí.

Moderátor Michal Prokop v Krásných Ztrátách uvádí Mária následovně: „Svět už si zvykl na mimořádné hudební talenty lidí, kteří nevidí. Ray Charles, Stevie Wonder nebo José Feliciano za všechny. Že by ale někdo, kdo přišel o zrak, fotografoval, to už tak představitelné není. S tím se já v jeho případě setkávám úplně poprvé. Pak už ani nepřekvapí, že tenhle zpěvák a akordeonista, pianista, klarinetista a také skladatel je zároveň kapitánem české reprezentace v goalballu, což je míčová hra speciálně vymyšlená pro nevidomé.“⁷⁴

Domnívám se, že v myšlenkových obsazích vidících⁷⁵ je hudebnost ve spojení s nevidomostí často obsažena. V titulcích figuruje jako lákadlo a přívlastek k hudebnictví, a tedy na ní musí být něco, co kategorizující vnímají jako přitažlivé, stejně jako na přívlastku „romský“. O chápání nevidomosti ve spojení s hudebnictvím pojednává ve své knize *The Songs of Blind Folk* Terry Rowden (2009, s. 9): „Životy a kariéry nevidomých umělců skýtají nespočet příkladů toho, jak setkání s nevidomými mohou vytvářet narativy, ve kterých jsou ničím neobyčejné činy... interpretovány v případě nevidomých jako důkaz

⁷¹ Mário Bihári v Desetiminutovce Roberta Ferka, 2010. In: *Youtube* [online]. 4. 11. 2010 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=fQeZuKdhsVc&t=427s&ab_channel=ROMEATV. Kanál uživatele ROMEA TV.

⁷² Viz celá ukázka na straně 60.

⁷³ JEŽ, Roman a Ondřej JIRÁSEK. Mixy, které bychom měli znát! XII. – Marie, hod' tam cihlu aneb Bohyně míru! In: *Muzikus.cz* [online]. 18. 4. 2014 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: [http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-workshopy/Mixy-ktere-bychom-meli-znat-XII-Marie-hod-tam-cihlu-aneb-Bohyne-miru~18~duben~2014/?&mprint\[4451\]=1](http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-workshopy/Mixy-ktere-bychom-meli-znat-XII-Marie-hod-tam-cihlu-aneb-Bohyne-miru~18~duben~2014/?&mprint[4451]=1)

⁷⁴ ČESKÁ TELEVIZE, 2009. Krásný ztráty: Lejla Abbasová – Mário Bihári. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. 25. 5. 2009 [cit. 2021-07-14]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1096002521-krasny-ztraty/209562250500010/titulky>

⁷⁵ Což usuzuji také na základě nahlédnutí vlastních myšlenkových obsahů.

jejich ohromného, až nadpřirozeného, talentu.“ Hudba se ve vnějších kategorizacích neobjevuje jako snaha o profesní uplatnění v důsledku oslepnutí, jak jí popisuje Mário, ale naopak jsou nevidomosti přiřítány určité muzikální schopnosti. To odpovídá konstatování Prokopa, že nikoho nepřekvapí „*mimořádný hudební talent*“, kterým nevidomí oplývají. Co naopak překvapí, je nevidomý fotograf a sportovec.

Nevidomost jako předmět výzkumu a vyvolávající fascinaci

Nevidomost se někdy v kategorizacích vidících objevuje jako něco „neobvyklého“ a do jisté míry přitažlivého, co vyvolává zvědavost. Jako něco, čemu tazající nerozumí a pokouší se to prostřednictvím nezvykle osobních dotazů pochopit. Častým předmětem tazání je pak to, jak takové „vidění světa“ nevidomého vypadá. Někdy existuje tenká hranice mezi zvědavostí a *exoticizací*, čehož jsem si začala být vědoma během své snahy o akademické psaní. Dalo by se říct, že to, jak je nevidomost v následujících úryvcích pojímána, připomíná nevidomost jako *předmět výzkumu*: outsideři se ptají, jak se nevidomému člověku žije a jakým způsobem nahlíží na svět, aby měli možnost stát se o trochu většími „*insidery*“. To s sebou přináší druh dotazů, které jsou na poměry hudebních rozhovorů nezvyklé.

Česká televize natočila videomedailonek o Máriovi, narátorka v něm komentuje, že „*pro vrcholového sportovce a muzikanta se další výzvou stal obor, ke kterému je třeba mít dobré oko,*“ přičemž následuje záběr Mária stojícího v parku u stromu, který vypráví o tom, jakým způsobem fotografuje. Moderátorka se v návaznosti na to snaží přiblížit Máriovu vidění světa: „*Má každé strom trošku jinou barvu? [...] A ten, o kterém se opíráte, tak ten je jaký?*“⁷⁶

V rozhovoru v Krásných ztrátách⁷⁷ zaznělo:

Prokop: „*Mário, mě zaujalo, že se kromě hudby věnujete fotografování. Dokonce prý vaše výstava objela díky ministerstvu zahraničních věcí několik zemí. Já se teda přiznám, že si nedokážu úplně představit, jak člověk, který nevidí, jak může fotit. Jak to děláte? Vy jste sám říkal, že to, co máte v paměti z té doby, kdy jste viděl, že vám vlastně pomáhá představovat si ten svět. Co si z toho dneska pamatujete?*“

Mário: „*No všechno.*“

⁷⁶ ČESKÁ TELEVIZE, 2011. Reportéři ČT: Mário Biháry – portrét nevidomého umělce. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. 17. 1. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1142743803-reporteri-ct/211452801240003/obsah/141194-mario-bihary-portret-nevidomeho-umelce>

⁷⁷ ČESKÁ TELEVIZE, 2009. Krásný ztráty: Lejla Abbasová – Mário Bihári. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. 25. 5. 2009 [cit. 2021-07-14]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1096002521-krasny-zraty/209562250500010/titulky>

Prokop: „*Mění se třeba ta vzpomínka, pamatujete si třeba barvy, jak vypadají, a mění se to třeba nějak tím odstupem časovým, nebo to zůstává pořád tak, jak jste to tehdy viděl, když jste viděl naposledy?*“

V našem rozhovoru jsem Máriovi pokládala otázky jako: „*Ale když už to někde znáš, tak dojdeš asi všude sám, ale když je to třeba, že seš na nějakym úplně neznámym místě, tak jako potřebuješ... potřebuješ pomoc? Já nevím, třeba když si chceš na pumpě dojít na záchod. [...] A poprvý potřebuješ a podruhé si zapamatuješ tu cestu?*“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Častým předmětem fascinace se stává Máriovo fotografování. Moderátorka si pohrává ve svém komentáři se dvěma absolutními kontrasty, které takovou fascinaci navozují: Mário ztratil zrak a zároveň si vybral obor, ke kterému je potřeba mít „dobré oko“. Mária se v dalším záběru ptá na to, jak svět, na který zrovna sama pohlíží vlastníma očima, „vidí“ on, jakožto nevidící, který kdysi viděl. I Prokopovy dotazy vyplývají z toho, že představa nevidomého fotografa je pro vidícího něčím neobvyklým a do jisté míry fascinujícím; stává se tedy na chvíli výzkumníkem, aby tuto „jinakost“ pochopil. Tyto dotazy se podobají mým vlastním otázkám položeným v našich rozhovorech, kterými, jak zpětně reflektuji, možná překračuji běžné hranice toho, na co jsou konzultanti dotazováni. Tento postoj k nevidomosti považuji za „nejantropologičtější“, protože tázající se chtějí přiblížit pochopení aktéra a jeho praxe. Tato snaha pochopit „jinakost“ může mít ambivalentní dopady. Pozitivní v tom, že cílem otázek je snaha o pochopení Máriovy reality, negativní spatřuji v tom, že takové dotazy nevidomost zdůrazňují a do jisté míry jimi může být dotazovaný „exoticizován“, tím, že jsou protkány jistou fascinací. „*Když vidíte nevidomého člověka, jak s jistotou kráčí po ulici či si zapaluje cigaretu, uloví kuličku hrášku na talíři nebo platí kovovými mincemi, vzbuzuje to v lidech úžas. Slepec se najednou v očích vidícího mění a stává se pro něj neobyčejným jedincem. Neobyčejnější věci pro vidícího se v případě slepého stávají neobyčejné a potřebují notnou dávku zkušeností a chuti do učení. Lidé jsou překvapeni, když vidí schopného slepého jedince, jelikož mají určitou fixní představu, že slepota činí člověka bezmocným v každém směru*“ (Chevigny, 1946, in Škardová, 2015, s. 10). Proto každého vidícího zaujme, že Mário fotografuje nebo že vrcholově sportoval, protože očekávají, že takové činnosti, ke kterým je potřeba orientace v prostoru nebo které jsou vizuální, nemůže nevidomý provozovat, na rozdíl od hudební činnosti, jež je považovaná pro nevidomé za typickou. Chování, které představě neodpovídá, vyvolává fascinaci a tedy zájem o přiblížení se Máriově „vidění světa“.

Nevidomost jako nesamostatnost

Pro vidící je těžké odhadnout, jaká míra samostatnosti či nesamostatnosti se s *impairmentem* pojí; v jeho reakcích na Máriovu přítomnost lze sledovat, jak se z *impairmentu* stává *disability*:

Nervozita, obavy a vyhýbavost

Zhruba po pěti minutách Mária vidím, jak vychází z bytu veden vlčákem Selmou. Má na sobě velkou, černou koženou bundu a šedé tepláky. Kolemjdoucí parta mladých, asi dvacetiletých rozesmátých kluků, kteří se s Mariem míjejí, najednou přeruší svou zapálenou diskuzi, ztichnou a až s přehnanou opatrností Máriovi uhýbají (Terénní poznámky FH, 3. 12. 2016, Žižkov).

Paní, která pro Mária přichází na parkoviště, se zdá nervózní. Křečovitě a rozpačitě se usmívá. Viditelně uvolněněji působí, když Mária chytám za paži a vedu ho dovnitř do kostela. Chápu to tak, že paní se ulevilo, protože se nemusí potýkat s nejistotou spojenou s asistencí nevidomému člověku (Terénní poznámky FH, 15. 5. 2018, Mاريو v kostele, Kostel sv. Anežky České, Spořilov).

Mاريو: „*I Linda a Janka [si zvykly na mou nevidomost] ... ale mň, nevidáme se tolik často jak tehda s Koou... proto oni třeba chcou často, když Klárka má volno, tak aby prostě jela s náma třeba, že se budu cítit líp, jo. Takže ted'kon v sobotu pojedje s náma Klárka taky prostě. Celou šňůru vlastně s náma objezdila Klárka...*“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Nevyžádaná nebo přemrštěná asistence

Okolí má často problém odhadnout, kolik Mاريو ve skutečnosti potřebuje pomoci. S Mariem jsme v rámci našich neformálních setkání chodili do hospody: Číšníci obvykle Máriovi vrací peníze tak, že mu je dávají přímo do dlaně, kterou mu poté ještě zavřou; tedy dotýkají se ho mnohem víc, než ostatních zákazníků. Pivo mu obvykle pokládají na stůl, chytí ho za ruku a obepnou ji kolem pěstlitrů. Stejnou praxi jsem zpozorovala na koncertě v Doubici: Přichází k nám „slečna v síťovaném“ a zve kluky na pití. [...] Mario si od ní nechá koupit pití, ona mu ho donáší a vtiskne mu ho přímo do rukou, na které poté ještě sahá, aby je Máriovi obepnula kolem sklenice. Mاريو mi posléze říká, že mu to bylo nepříjemné, že nemá rád, když na něj někdo cizí sahá (Terénní poznámky FH, 3. 12. 2016, koncert Bachtale Apsa, klub Fabrika, Doubice).

Mário mi kromě toho vyprávěl o lidech, kteří ho chytanou za paži a rozhodnou se, že ho budou vést, bez toho, aniž by o to měl zájem. „*Stává se, že někdo ti chce pomoci, když o to nestojíš. To když něco potřebuješ a zakřičíš, voláš o pomoc, tak vždycky tam nějaký člověk někde kolem je, tak ti pomůžou ty lidi, když potřebuješ. To v Praze to tady je super jako. Ale stává se, že někdo ti chce pomoci, když nechceš pomoci, to se stává, a jsou vehementní ty lidi (smích), tě někam táhnou, a já jsem říkal: Ne!*“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

„*Ze začátku s Jankou Kirschner – ty muzikanti, nebo Janka nebo Linda... prostě to bylo přehnané. Jo... nebo i ze začátku Zuzka Hanousková prostě, Zuzka Navarová... každou, každou kravinu prostě ti řeknou, co je na zemi. Jako já jsem říkal: Neříkej mi to, jenom mě stresuješ! Jsem říkal tvý mámě, prostě. Neříkej mi to. A pak samozřejmě přišly na to, zvykly si, a myslím, že kluci [z Koa] si taky zvykli...*“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Obavy a nedůsledná asistence

Zcela odlišný typ reakce na Máriovu nevidomost jsem zažila na festivalu Khamoro, kde jsem byla zaměstnaná jako asistentka jedenáctičlenné, pro účel festivalu sestavené kapely *All-stars*, jejíž byl Mário součástí. Někteří členové kapely působili nervózně z Máriovy přítomnosti, v důsledku čehož byl Mário v jednom případě zanechán sám v restauraci a podruhé při odchodu ostatních členů z pódia po zvukové zkoušce:

Kluci mě vyslali, abych šla dovnitř a zjistila, kde mají šatnu. Oni zůstávají spolu s Máriem v kavárně vedle. Nacházím improvizovanou šatnu a jdu to oznámit zbytku kapely. Spatřuji Milana a Andreje, jak již stojí před vchodem klubu. Mário nikde. Všimám si ho v dále, jak se zmateně rozhlíží před hospodou, rozběhnu se tedy k hospodě. „Kluci?!“ Snaží se zoufale najít někoho z kapely. „Tady jsem Maru!“ ohlašuji svou přítomnost. „Oni mě tady normálně ty cigáni nechali!“ zvolá Mário rozčarovane. Vedu ho dovnitř do klubu, přičemž mjíme kluky: „Vy jste mě tam normálně nechali!“ říká jim Mário. „Né, my bychom tě tam nenechali...“ odpovídá rozpačité Milan. Dovedu Mária do zákulisí a pomáhám mu usadit se na gauč (Terénní poznámky FH, 31. 5. 2018, Khamoro, La Fabrika, Holešovice).

Kapela má po zvukovce a postupně odchází z pódia. Stojím na druhé straně velkého sálu a jsem zaneprázdněná tím, že se snažím zjistit, zdali máme všechny potřebné akreditačky do zákulisí. „Klárko!“ ozývá se poloprázdným sálem jméno Máriovy přítelkyně. Otáčím se směrem k pódium a zjišťuji, že kapela Mária zapoměla na pódium.

Klárka už cupitá přes sál za Máriem, aby mu z něj pomohla dolů (Terénní zápisky FH, 2. 6. 2018, Khamoro, Sasazu, Holešovice).

Aby bylo jasné, že se sama řadím mezi vidící kategorizující, předkládám také ukázkou své nepovedené asistence: Vcházíme do hospody, hned u dveří je jeden volný stůl, už si sundávám mikinu a usazuji se, až si konečně všímám, že Mario stále stojí a tváří se poněkud rozpačitě. Konečně mi dochází, že neví o tom, že stůl je přesně na tom místě, kam já koukám, a ani to, že u stolu nikdo nesedí. Je mi trapně (Terénní poznámky FH, koncert Bachtale Apsa, Spirit bar, Žižkov, 3. 12. 2016).

Domnívám se, že vnější kategorizující (ve většině případů) spojují s nevidomostí nesamostatnost a závislost. Máriovo okolí neinterpretuje to, jaké chování Mário v určité situaci vykazuje, ale předem se obávají domnělé nesamostatnosti. Tato předpokládaná nesamostatnost ve vidících vyvolává různé reakce: ať už je to soucit a nevyžádaná nadměrná asistence, nebo naopak nervozita a následné vyhýbání se asistenci, popřípadě její zanedbání. Pro některé interagující se nevidomost stává něčím do jisté míry nevídaným, čeho se obávají, v některých vyvolává soucit a je příležitostí, jak pomoci, nehledě na to, jestli Mário o pomoc stojí. Nesamostatnost je nejobvyklejším významem připisovaným nevidomosti, který se mi během kódování vyjevil.

Robert Murphy (2001) napsal autoetnografii pojednávající o svém životě s nádorem v páteři, ve které se zabýval otázkou hendikepu a zdraví v širších kontextech z antropologické perspektivy. To, že tělesný hendikep znamená v důsledku významů, které mu nehendikepovaní přičítají, změnu sociálních interakcí, si uvědomil v tu chvíli, kdy se sám stal hendikepovaným: „*Sociální vztahy mezi postiženými a zdravými jsou plné napětí, neobratné a problematické. To ví každý hendikepovaný, ale mě to tehdy udivilo*“ (Murphy, 2001, s. 75–76). Tvrdí, že podobnost situace, ve které se hendikepovaní nacházejí, je sociální povahy, protože „*nezávisle na tom, kdo jsme nebo jak jsme se dostali do své nezáviděníhodné situace, zdraví lidé se k tělesně postiženým chovají úplně stejně. Invalidita je definována společensky a kulturně daným významem: je to sociální choroba*“ (ibid., s. 13). Nejde o to, jaké významy svému hendikepu přičítá Mário a jaká samostatnost mu je v rámci jeho hendikepu umožněna. Hendikepu jsou automaticky přičítány společenské významy, nehledě na konkrétní podobu hendikepu a konkrétní potřebu asistence. Domnívám se, že ztíženou komunikaci mezi nevidomým a vidícími nezpůsobuje tolik Máriův *impairment* jako spíše *disability*⁷⁸. Murphy (ibid., s. 76) vysvětluje, že „*silně*

⁷⁸ Mário totiž naopak vykazuje ve svém chování značnou samostatnost. Často mě někam sám vedl, orientuje se v prostoru podle paměti. Moje matka často vzpomíná na to, jak ji Mário dovedl na hotel, ve kterém byli

problematický charakter vztahů mezi lidmi s poškozeným tělem a lidmi více méně nepoznamenanými nelze odbyt jednoduše jako důsledek nejrůznosti, předpojatosti... těch druhých. [...] Těžkosti s předvídaním reakcí postižených mají dokonce i ti zdraví lidé, kteří jsou vedeni těmi nejlepšími úmysly, protože postižení deformuje interpretaci.“ Krhůtová (2013, s. 115) tvrdí, že „*připsaným statusem lidí s postižením bývá ‚role postiženého‘, od něhož se více méně očekává pasivita a závislost na druhých. Osobnost člověka s postižením bývá okolím nezřídka redukována na jeho postižení. [...] Následkem tohoto vnímání bývá stereotypní interpretace ‚typických‘ vlastností lidí s postižením, ‚typického‘ jednání lidí s postižením či ‚typické‘ osobnosti člověka s postižením bez ohledu na realitu. Postižení se tak stává stigmatem.“* Právě tato předpokládaná závislost, resp. nesamostatnost, se mi vyjevila jako hlavní významový obsah kategorizací a ovlivňuje to, jak probíhá interakce vidících s Máriem.

Co považuji za zajímavé je to, že Mário dokonce tvrdí, že nevidomost je natolik výraznou charakteristikou pro jeho vidící okolí, že je tím jeho romství v kategorizacích upozaděno:

Když jsem se Mária ptala, zdali se setkává s rasismem, odpověděl mi:

„Já mám výhodu, že jsem slepej, takže mě si to lidi nedovolej jako takhle říct nebo tak, nebo ani to nevidím třeba ty pohledy nebo tak, ale... ale potkávám se s tím“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Několikrát se podobně vyjádřil i v rozhovorech s jinými tazajícími:

Moderátorka: *„Mário, měl jste někdy problém s tím, že jste Rom?“*

Mário: *„Možná to zní zvláštně, ale výhoda moje je, že jsem slepej, a ty lidi spíš asi vnímají víc tu slepotu než to moje romství.“⁷⁹*

Také Murphy (2001, s. 90) tvrdí, že být hendikepovaným je natolik výraznou charakteristikou pro vidící, že není rolí, ale identitou, protože okolí hendikepovaného člověka nenechá zapomenout na to, že je hendikepovaný. Popisuje rozhovor se svým přítelem, „černým antropologem“, se kterým vedli rozhovor na téma rasy předtím, než se stal hendikepovaným. Přítel mu řekl: *„Vždycky o sobě přemýšlím jako o černém, stejně jako ty o sobě uvažuješ jako o bílém.“* Murphy s tímto výrokem nesouhlasil, protože své

s kapelou Koa ubytování, když ho sama neuměla najít. Např. v těchto terénních zápiscích je tato samostatnost zachycena: *„Chyť mě takhle a jdem,“ řekl a nastavil mi rámě. Mario udává směr, zatímco já se pokouším vyhýbat se sloupům, poštovním schránkám a popelnicím. „Tak tady bys už měla vidět Spirit bar.“ Důkladně se rozhlížím: „Můžem!“ Přejíždíme přes silnici a jsme na místě (Terénní zápisky FH, 3. 12. 2016).*

⁷⁹ ČESKÁ TELEVIIZE, 2011. Reportéři ČT: Mário Biháry – portrét nevidomého umělce. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. 17. 1. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1142743803-reporteri-ct/211452801240003/obsah/141194-mario-bihary-portret-nevidomeho-umelce>

„bělošství“ nepovažoval za důležitou složku svojí identity, která by se aktivovala jindy, než když mluví s černochem, tedy v kontrastu, se kterým pak pocítuje svou „bělost“. „*Být bílý se bralo jako samozřejmost.*“ Pohyboval se v prostředí bělochů a jeho bělošství nevystupovalo do popředí. „*Mého černého přítele nutila realita bílé společnosti vždycky o sobě přemýšlet jako o černochovi. [...] Jeho identita byla v bojové pohotovosti. [...] Od doby, kdy jsem se dostal na vozík, až dodnes tvoří přesně stejným způsobem pozadí mého vědomí fakt, že jsem tělesně hendikepovaný*“ (ibid., s. 88–90). Dochází k závěru, že „*invaliditu člověk odložit nebo skrýt před světem nemůže. Není to role, je to identita, dominantní charakteristika, již se musí všechny sociální role přizpůsobit*“ (ibid., s. 90).

V kategorizacích se tedy objevuje nevidomost zejména jako nesamostatnost. Sekundárně ji lze nalézt jako zajímavou charakteristiku, o které se snaží tazající dozvědět více – tedy dalo by se říct jako předmět výzkumu, a v poslední řadě jsem objevila náznaky jejího spojení s muzikalitou. Zatímco pro Mária je nevidomost překážkou, kterou lze do jisté míry kompenzovat, a záleží mu na tom, aby okolím jako nesamostatný vnímán nebyl.

3.1.2.3 Živoucí spojení se Zuzanou Navarovou

„*V Česku se dnes volá po mravních autoritách. Pro některé takovou byla Zuzana Navarová, s níž jste hrával. Myslíte si, že kdyby ještě žila, byla by aktivní v politice? Stala by se třeba senátorkou?*“ táže se Mária redaktor Parlamentních listů.⁸⁰

„*Mário Bihári dokázal nepozorovaně vdechnout Markétě Burešové ducha Zuzany, aniž by se stala plagiátem. [...] Zuzaně se podařilo, co málokomu: zanechala za sebou živoucí stopy. Opět jsem plakala štěstím, písně v tomto podání neztratily své neodolatelné kouzlo. [...] Jak byste charakterizoval vztah se Zuzkou?*“ táže se redaktorka Mária. [...] „*Markétě Burešové jste předal ducha Zuzany. Její charisma zůstalo zachováno.*“⁸¹

*Jaké to bylo [hrát se Zuzanou Navarovou], měl jste trému? Nebo ta muzika, to všechno smaže ty hranice...? Jaká byla Zuzana Navarová? Já jsem neměla to štěstí.*⁸²

⁸⁰ RYCHETSKÝ, Jan. Slepý harmonikář Bihári: Češi jsou rasisti. Alespoň z velké části. In: *Parlamentnilisty.cz* [online]. 10. 6. 2012 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.parlamentnilisty.cz/zpravy/kauzy/Slepy-harmonikar-Bihari-Cesi-jsou-rasisti-Alespon-z-velke-casti-234935>

⁸¹ ANZARI, Patricie, 2015. SLZY ŠTĚSTÍ: Rozhovor s hudebníkem Máriem Bihárim. In: *Patricieanzari.cz* [online]. 13. 8. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.patricieanzari.cz/en/35-autorske-texty/rozhovory/253-slzy-stesti>

⁸² ČESKÝ ROZHLAS, 2012. Host Lucie Výborné: Mário Bihári, romský zpěvák. In: *Mujrozhlaz.cz* [online]. 5. 6. 2012 [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://www.mujrozhlaz.cz/host-lucie-vyborne/mario-bihari-romsky-zpevak>

Poslední kategorizací, která se pravidelně opakuje, je kategorizace Mária jakožto bývalého spoluhráče Zuzany Navarové. Mário je chápán nejen jako hudebník, kterého Navarová objevila, ale v některých případech také jako člověk, který je nejbližším možným zprostředkovatelem její esence nebo zkušenosti s její osobou. Interagující nejen využívají možnosti dozvědět se cokoli o Zuzaně Navarové, ale také se tážou Mária na to, jakými způsoby by se zpěvačka v určitých situacích zachovala, nebo mu přisuzují schopnost „vdechnout ducha Zuzany“. Mário je tedy považován za určitého nositele jejího dědictví, který zpěvačku již jen svou přítomností „zpřítomňuje“ a který je do jisté míry jejím pokračovatelem.

3.1.3 Pnutí a podobnosti mezi sebepojetím a vnějšími kategorizacemi

V sebepojetí se objevuje jako primární složka kategorie hudebník, jako sekundární kategorie se objevují romství a nevidomost. Tyto kategorie figurují zvláště.⁸³ V kategorizacích jsou tyto kategorie obvykle obsaženy již jako přívlastky („nevidomý romský hudebník“) a jsou více či méně spjaté s hudebnictvím: romství častěji než nevidomost. Nevidomost se jeví jako primární kategorizace spíše v rámci běžných každodenních interakcí, zatímco romství ve spojení s Máriovým hudebním působením.

Vnější kategorizace Máriova romství jako veskrze hudebního je v kontrastu s tím, že v Máriově zkušenosti konzervatorního vzdělání hudebnictví a romství nefigurovaly pospolu a romské písně a to, čemu říká „romský způsob hraní“, se doučil až v dospělosti z vlastního zájmu. Romství tedy v Máriově sebepojetí, na rozdíl od vnějších kategorizací, není bezprostředně spjaté s hudebnictvím.

Důraz na emocionalitu, který je přikládán Máriově hudebnictví vnějšími kategorizujícími, lze u Mária nalézt taktéž, ale nikoli nezbytně v těsném sepětí s romstvím jako v případě vnějších kategorizujících, ale v chápání hudby jako umění, do kterého je třeba emocionálně investovat. Esencialismus, jenž se objevuje ve vnějších kategorizacích, lze situačně nalézt také u Mária, především ve chvílích, kdy si uvědomuje, že reprezentuje kolektivní identitu (např. při veřejném výstupu, kde pojednává o romské hudbě). Nicméně jeho podoba je v Máriově pojetí odlišná v tom, že má spíše formu pouta (co mají Romové společného: např. historii, tradice) a že nepojímá Romy jako homogenní skupinu, jejíž členové by měli vykazovat stejné charakteristiky. V případě kategorizujících jsou často *a priori* Máriovi přiznávány charakteristiky, které vycházejí z jejich (často romantických)

⁸³ Tzn. např. to, že hudebnictví není podmíněno romstvím („romský talent pro hudbu“) a nevidomostí („zostřené hudební cítění nevidomých“).

představ o romství a nesouvisí s tím, jak se sám hudebník chová nebo jak se chápe. Právě to, že je Máriova hudebnost spojována s romstvím, a že je jistá demonstrace romství od jeho hudebního působení očekávána, představuje pro Mária situační limitaci. Hudebnictví má v Máriově pojetí více významů, než které jsou tematizovány ve vnějších kategorizacích. Kromě zmíněné emocionality je pro něj také stěžejní svobodná kreativita, hudebnictví je pro něj profesí (obživou) a dovedností (něčím, k čemu je potřeba se dopracovat pomocí technické a intelektuální sebedisciplinace). Poslední dvě jmenované složky se v kategorizacích neobjevují: hudebnictví není pojímáno jako nezbytné pro uplatnění nevidomého a ona dovednost není spojovaná s cvičením, ale spíše automaticky s romstvím, a to ve smyslu „Romové mají hudbu v krvi“.

Nevidomost se v rovině kategorizací objevuje jako něco nevšedního, co vyvolává zvědavost, jako něco, co potenciálně, stejně jako romství, může souviset s Máriovým hudebnictvím. Především ale jako nesamostatnost – což následně způsobuje ztíženou vzájemnou interakci mezi vidícími a nevidomým. Pro Mária je podobně jako pro kategorizující nevidomost překážkou, v určitých situacích jistou nesvobodou, kterou je ovšem možné kompenzovat. Nevidomý se musí naučit říct si o pomoc, zároveň ale dokáže spoustu věcí sám. Za klíčové považuje naučit se efektivně interagovat s okolím a demonstrovat samostatnost, která jejich domněnky vyvrátí. Vnější kategorizace Mária jako nesamostatného vytváří pnutí s tím, že se za nesamostatného nepovažuje a nechce být tak vidícími nahlížen.

Zatímco Mário chápe Zuzanu v rámci svého hudebnictví jako inspiraci, např. v psaní písňových textů jako určitý „ideální vzor“, a především jako svou přítelkyni, okolí ho s ní spojuje jako jejího bývalého spoluhráče, díky němuž se o zpěvačce mohou dozvědět více. Je tak nejbližším zprostředkovatelem její „esence“, jejím pokračovatelem.

Sebepojetí mého klíčového konzultanta je komplexní a sama jsem se zaměřovala pouze na některé jeho rozlišitelné součásti. Jeho osoba je v některých vnějších kategorizacích redukována na jeho nevidomost a romství, případně na jeho působení se Zuzanou Navarovou. Každý vnější kategorizující si přitom může najít „to své“, „jiným“ se Mário stává jak v interakci s neromskými, tak i romskými kategorizujícími.

3.2 Hudební svět Mária Biháriho

„Hudba není pouze soubor zvuků. K oněm zvukům neoddělitelně patří i to, co si lidé, kteří je vyluzují i poslouchají, o těchto zvucích myslí, tedy jak hudbu chápou a jak se

v souvislosti s nimi chovají. Hudba [...] pak zrcadlí společnost, jejímž je produktem, je vlastně jen jedním ze způsobů vyjádření základních hodnot a vztahů, které tam panují ” (Jurková, 2003, s. 6).

V této kapitole se soustředím na druhý aspekt, o kterém hovoří Jurková: na to, jaké významy jsou hudbě vetknuty. Hudební repertoár pak považuji za výsledek preferencí jednotlivých členů kapely, vnitřního vyjednávání uvnitř kapely⁸⁴ a vyjednávání mezi kapelou a publikem, které na koncerty přichází s vlastními očekáváními. Preference klíčového konzultanta jsem prozkoumala v kapitole předchozí, v této se budu zabývat zbývajícími činiteli.

Ve sborníku *Music-Memory-Minorities: Between Archive and Activism* (2020, s. 144) se Zuzana Jurková zabývá romským hudebním vzpomínáním a pokládá si otázky: „*Kdo jsou aktéři/propagátoři vzpomínání? Jak romské a neromské pas-de-deux vypadá během formování tohoto vzpomínání? Jakou v tom [vzpomínání] má hudba roli?*“ I když se má oblast zájmu liší, inspiroji se Jurkovou a pokládám si podobné otázky, které jsou pro zaměření této kapitoly stěžejní: *Jací jsou klíčoví aktéři pro konstituování hudebního světa Mária Biháriho? Jak vypadá takové pas-de-deux mezi těmi, co jsou na pódiu (kapelou), a těmi, co jsou pod ním (diváky)? A jakým způsobem se odráží v podobě repertoáru?*

Kapitola představuje klíčové aktéry a praxe v hudebním světě Mária Biháriho⁸⁵ a zároveň doplňuje kontext ke kapitole předchozí. Hudební svět konstruuji pomocí následujícího postupu: Představuji Zuzanu Navarovou, která Mária objevila a kterou Mário považuje za klíčovou pro své vlastní hudební působení, a kapelu Koa, v níž Mário započal svou hudební kariéru. V druhé části se zaměřuji na současnou Máriovu kapelu Bachtale Apsa, jejíž koncerty jsem v rámci terénního výzkumu navštěvovala. Mário je středobodem tohoto hudebního světa, a proto budu akcentovat, jakou roli zastává, či v minulosti zastával v obou sledovaných uskupeních. V naší neformální diskusi, kdy jsme s Máriem hovořili o tom, co činí hudbu romskou nebo naopak českou, jmenoval jako jeden z hlavních faktorů jazyk a hudební styl. V praxi je tomu tak, že napíše nejdříve hudbu a na základě toho pak vymyslí text, který považuje ke stylu za komplementární; tedy když napíše čardáš, volí pro něj v návaznosti text romský. Z tohoto důvodu také sleduji, jak se proměňoval jazyk Máriovy tvorby.

⁸⁴ V kapitole Bachtale Apsa.

⁸⁵ Tj. takových, se kterými jsem se v rámci svých zúčastněných pozorování opakovaně setkala.

3.2.1 Zuzana Navarová a Koa

Vstupuji dovnitř budovy a ocitám se v rozsáhlém předsálí, které funguje jako kavárna a bar. Moje uši hned zaregistrují dobře známý hlas Zuzany Navarové: „*To na tebe myslím, a tak stydne mi grog...*“ Přivítá mě píseň „Koleda“. Pořadatelé zvolili jako „opening“ pro dnešní vystoupení Bachtale Apsa hudbu skupiny Koa (Terénní poznámky FH, 2. 12. 2017, Kino Dlabáčov, Břevnov).

Posledním přídatkem Bachtale Apsa je *Taši delé* (autorská píseň Zuzany Navarové a Ivana Gutiérreze, kterou Mário zpíval ve skupině Koa se Zuzanou Navarovou). Mário ji věnoval zesnulé Zuzaně Navarové: „*Pro mojí milovanou Zuzanku,*“ pronáší (Terénní poznámky FH, Loď Tajemství, Náplavka, 10. 5. 2018).

Působení v kapele Koa bylo pro Mária významné, jelikož se během něho proslavil a zároveň se stal zpěvákem a tvůrčí osobností, kterou je dodnes. Mário zdůrazňuje, že Zuzana Navarová měla na jeho hudební působení a životní dráhu značný vliv a v rámci jeho hudebního světa její odkaz zůstává stále živý, vlastně ovlivňuje jeho hudební působení stále: repertoár Bachtale Apsa zahrnuje písně z Máriova působení v Koa, na koncertech zpěvačku připomíná, v jeho textařské tvorbě je pro něj Navarová inspirací a účastní se vzpomínkových akcí na její památku.⁸⁶ Úryvek z mých terénních zápisků a kapitola o vnějších kategorizacích ilustrují, že ani zvnějšku nepřestává být se Zuzanou Navarovou a kapelou Koa asociován. V tomto smyslu lze tedy říct, že Koa dodnes zůstává součástí Máriova hudebního světa a že značně formovala jeho dnešní podobu. Mário popisuje, že jeho vztah se zpěvačkou kapely Zuzanou byl „*kamarádsko-maminkovský. Byla starší o osmnáct let, měl jsem k ní úctu. Byla výborná zpěvačka, textařka, muzikantka, vzhlížel jsem k ní.*“⁸⁷

⁸⁶ Mário pořádá spolu s Markétou Burešovou sérii koncertů nazvané *Pocta Zuzaně Navarové*.

⁸⁷ ANZARI, Patricie, 2015. SLZY ŠTĚSTÍ: Rozhovor s hudebníkem Máriem Bihárim. In: *Patricieanzari.cz* [online]. 13. 8. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.patricieanzari.cz/en/35-autorske-texty/rozhovory/253-slzy-stesti>



Obrázek 2: Kapela Koa

Zdroj: Richard Procházka. Zleva: Omar Khauvaj, František Raba, Zuzana Navarová, Mário Bihári, Camillo Caller

Kdo je Zuzana Navarová?

Zuzana Navarová (1959–2004) byla zpěvačkou, skladatelkou, textařkou a producentkou pocházející z Hradce Králové. Proslavila se zejména svým působením ve folkové kapele Nerez, kterou v roce 1981 založila spolu se Zdeňkem Vřešťálem a Vítem Sázavským. Její tvorba a pěvecký projev měly pozitivní ohlasy u kritiků i posluchačů⁸⁸, značného docenění se dostalo jejím písňovým textům. Kromě toho byla „objevitelkou talentů“, jakými jsou zpěvačky Věra Bílá nebo Radůza – *Věře Bílé & Kale* produkovala jejich první album *Rom-Pop*. Dodnes je na klubové scéně slyšet její odkaz: jsou pořádány četné vzpomínkové hudební akce na památku Zuzany Navarové a její skladby zůstávají živé v repertoárech nejrůznějších kapel napříč generacemi.⁸⁹

⁸⁸ Nerez dva roky za sebou vyhrál populární hudební festival Porta a zpěvačka dostala také cenu za nejlepší vokální projev v soutěži Vokalíza. V roce 2002 získala cenu Anděl v kategorii Folk & country a po své smrti byla oceněna ještě jednou soškou Anděl Síň slávy za celoživotní dílo.

⁸⁹ Mezi vzpomínkové akce patří např. *Pocta Zuzaně Navarové*, kterou pořádá Mário s Markétou Burešovou, dále stejnojmenná *Pocta Zuzaně Navarové*, kterou pořádají členové kapely *Jazz Elements*, jejímž členem je také Nick Arthofer z Bachtale Apsa, nebo vzpomínkové akce kapely Neřež (bývalé Nerez), ve které zpěvačka působila. Dále s jejím repertoárem pravidelně vystupuje a hlásí se k jejímu odkazu zpěvačka Martina Trchová. Covery jejích skladeb lze najít také v repertoáru mainstreamově známých zpěváků a známých osobností: např. Shopaholic Nicol, Tomáše Kluse či Markéty Konvičkové. Píseň *Kočky* z období kapely Nerez byla v roce 2020 nazpívána Ewou Farnou a Vojtěchem Dykem.

Kromě svého pěveckého a textařského umu byla Zuzana Navarová známá také pro svou zálibu v „jinakosti“ a „odlišných (hudebních) kulturách“, kterou nijak neskrývala; inspirovala se hudbou z různých koutů světa, zapojovala do své tvorby několik světových jazyků, měla přátele pocházející z různých zemí, které často zmiňovala v rozhovorech.

„Když jsem studovala na vysoké škole, chtěla jsem bydlet na koleji s cizinkami. Byly pro mě jako okna do cizí hudby. Zůstalo mi to pro celý život. Vždycky jsem měla velice blízké kamarády po celém světě“⁹⁰

Značný vliv na její tvorbu měla latinskoamerická hudba. Na gymnáziu studovala španělštinu, v jejímž studiu poté pokračovala na FF UK ve dvouoboru s českým jazykem, a v rámci vysokoškolských studií pobývala na stáži na Kubě. Kromě toho měla v oblíbě také romskou hudbu, do které také, dle svých slov, hlouběji pronikla díky svému přátelství s Romy.

„Romská muzika pro mne začala v tehdejší Jungmannově, dneska Tomkově ulici na Starém městě v Hradci Králové, kde jsme bydleli s Romy v jednom baráku a museli jsme se s tím nějak vyrovnat, což nebylo lehké ani pro ně, ani pro nás. Vlastně mě to provázelo celou základní školu od první třídy, kdy jsem se zamilovala do chlapečka, nějakého Jožky; pak jsem se zase rychle odmilovala, když mě jeho brácha otravoval, ať mu dám padesátník. A v patnácti mi zase romská spolužačka velmi pomohla na jedné tancovačce, když zahrála nějakého opilce, který mě obtěžoval. Pokračovalo to až do dospělého věku, kdy jsem získala výborné přátele v Náchodě...“⁹¹

Tyto hudební vlivy nebyly tak patrné za doby působení Navarové v kapele Nerez. Nedlouho před rozpadem kapely, v roce 1994, zpěvačka vydala sólové album *Caribe*, na kterém nazpívala písně svých oblíbených latinskoamerických interpretů. Po rozpadu Nerez v roce 1994 založila uskupení s názvem *Tres* s Ivánem Gutiérrzem a Karlem Cábou, které se postupně přetransformovalo v kapelu *Koa*. Ta vznikla v roce 1998 a byla již plným projevem Zuzanina záliby v „kulturní pestrosti“. V této kapele již Zuzana plně využívala všechny hudební vlivy, které načerpala během svého dospívání, a stala se zde explicitně vůdčí osobností kapely, což bylo také symbolicky vyjádřeno v plném znění jejího názvu, který se objevuje na hudebních nosičích: *Zuzana Navarová d. T. & Koa*.

⁹⁰ VLASÁK, Vladimír. Navarová: Nic nemusím. A to je úžasné! In: *Idnes.cz* [online]. 21. 3. 2002 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/hudba/navarova-nic-nemusim-a-to-je-uzasne.A020321_091947_hudba_ef

⁹¹ BRABEC MORAVSKÝ, Jiří. KOA je exotický strom [rozhovor Zuzany Navarové s Jiřím moravským Brabcem]. In: *Navarova.wz.cz* [online]. 26. 3. 2004 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://navarova.wz.cz/i7.htm>

Zuzana si zakládala na kulturní rozmanitosti uskupení Koa a byla propagátorkou myšlenky multikulturalismu. Členové kapely Koa explicitně deklarovali romský (Mário Bihári), kolumbijský (Iván Gutiérrez), turecký (Omar Khauvaj) nebo peruánský původ (Camillo Caller) a Navarová na jejich kořeny hrdě poukazovala. Zpěvačka zapojovala do textů písní několik světových jazyků. Jedno z alb Koa se příznačně nazývá *Barvy všechny*, ale i název kapely *Koa* je symbolický: je označením pro cizokrajný havajský strom, ze kterého se vyrábí kytary. Kromě toho je to patrné v rozhovorech, ve kterých se vyjadřovala k tomu, že by sama uvítala větší kulturní pestrost v České republice.

Jana Klusáková: „Vy jste řekla: ‚Věřím, že jednou dojde k takovému promíchání ras a kultur, že lidem nezbude nic jiného než na to přistoupit. Jednou prostě nebudou v Praze bydlet jen modroocí a hnědovlasí.‘ A já se Vás, Zuzano Navarová, ptám, Kdy to jednou nastane?“

Zuzana Navarová: „No já nejsem vědma, ale myslím, že do padesáti let to tady bude vypadat úplně jinak.“

Jana Klusáková: „Díky čemu, budeme takový vyspělí?“

Zuzana Navarová: „Budeme vyspělí a myslím, že se tak příjemně ožíví naše rasa, že budem strašně hezký!“

Jana Klusáková: „Myslíte, že se otevřeme světu, a to doslova? Jaksi tomu přílivu uprchlictva ze všech stran?“

Zuzana Navarová: „Asi tady taky nějaký uprchlíci taky budou no, na to se asi musíme normálně psychicky připravit, aby nás to nezaskočilo. Vždyť to může bejt hrozně fajn!“⁹²

Zapojení muzikantů z různých „kulturních zázemí“ do kapely podle ní mělo příznivé dopady na její uměleckou tvorbu. O „pestrém“ složení kapely, které bylo často předmětem otázek novinářů, se vyjadřovala následovně:

„Vždycky jsem chtěla hrát s Romy a teď mám konečně vedle sebe Mária. Nikdy jsem ale nevěděla, že by mohlo dojít k tak šťastné volbě poměrů ve složení kapely, nikdy jsem o tom nepřemýšlela a nechala jsem tomu volný průběh. Ono se to takhle samo vyvinulo a to, že s námi hraje Camilo Caller, což je bubeník, který má tatínka, který žije v Peru, a maminku Češku, o tom se mi nesnilo ani v nejdivočejších snech. Navíc abychom měli v kapele ještě polovičního Turka, což je náš kytarista Omar Khaouaj. Zbývá představit

⁹² Vzpomínka na Zuzanu Navarovou – Český rozhlas (záznam). In: *Youtube* [online]. 12. 2. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=pbyxIWVdCmA&ab_channel=V%C3%A1clavSmo%C4%8Dek. Kanál uživatele Václav Smoček.

ještě kontrabasistu Františka Rabu, což je náš jediný pořádný masitý Čech z Karlových Varů...“⁹³

„Dnes jsem obklopená klukama, kteří už jenom svými životy, už jenom tím, že se narodili, jsou výsledkem různých kulturních vlivů. Díky tomu se v tom můžu pohybovat daleko volněji, daleko svobodněji a jsem za to nesmírně vděčná.“⁹⁴

Právě Zuzana Navarová byla osobností, která objevila Mária Biháriho; nejdříve jako hráče na harmoniku a na klavír, později také jako zpěváka, skladatele a textaře.

Mário v kapele Koa

Koa vydala celkem šest alb: *Skleněná vrba* (1999), *Zelené album* (2000), *Barvy všechny* (2001), *Jako Šántidévi* (2003), *Koa* (2006) a *Dobře nám* (2008), z toho dvě poslední již bez Zuzany Navarové.

Na začátku působení kapely Koa⁹⁵ Navarová komponovala v tvůrčím duu s kolumbijským písničkářem a kytaristou Ivánem Gutiérrzem. Byli vůdčími osobnostmi kapely, což bylo vyjádřeno v kompletním znění názvu kapely: *Zuzana Navarová d. T. & Iván Gutiérrez & Koa*. Tvořili písně v českém a španělském jazyce: Navarová písně v češtině a Gutiérrez ve španělštině. V jejich hudebním zvuku převládal vliv latinskoamerické muziky. Mário působil v kapele jako harmonikář a klavírista. František Raba hrál na basu a Camilo Caller na perkuse. Ivan Gutiérrez v roce 2001 kapelu opouští a Mário ho v tvůrčím a pěveckém duu se Zuzanou postupně nahrazuje. Myšlenka „mezikulturní spolupráce“ se z působení kapely ovšem nevytrácí.

Následující tabulka zachycuje vývoj Máriovy tvorby v kapele Koa:

⁹³ BRABEC MORAVSKÝ, Jiří. KOA je exotický strom [rozhovor Zuzany Navarové s Jiřím moravským Brabcem]. In: *Navarova.wz.cz* [online]. 26. 3. 2004 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://navarova.wz.cz/i7.htm>

⁹⁴ HRUBÝ, Tomáš, 2002. Darjeeling se Zuzanou: Se Zuzanou Navarovou o albu *Barvy všechny* a spoluhráčích současných i minulých. In: *Navarova.wz.cz* [online]. 3. 1. 2002 [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <http://navarova.wz.cz/i12.htm>

⁹⁵ V období vydání alba *Skleněná Vrba* (1999) a *Zeleného alba* (2000).

Tabulka 1: Vývoj Máriovy tvorby v kapele Koa

	Barvy všecky (2001)	Jako Šántidéví (2003)	Koa (2006)	Dobře nám (2008)
Celkový počet Máriových autorských písní	3	5	7	8
Počet písní v romštině	1 <i>Kamínek</i>	2 <i>Bagdád</i> <i>Amen</i>	3 <i>Pro sastípen</i> <i>Poslouchej</i> <i>Čirikleskero tango</i>	1 <i>Neve topanki</i>
Počet písní ve slovenštině/ v češtině	---	1 <i>Jabľko</i>	4 <i>Biele vrany</i> <i>Toč se s větrem,</i> <i>Rozárko</i> <i>Voda, múka,</i> <i>chlieb</i> <i>Zvon</i>	6 <i>Malý princ</i> <i>Oblázky</i> <i>Lesní víla</i> <i>Jabľoň</i> <i>O smuteční vrbě</i> <i>Zelený čaj</i>
Počet písní kombinujících češtinu/slovenštinu s romštinou	2 <i>Řekni mi Bože</i> <i>Soske</i>	2 <i>E drábara</i> <i>Jarná</i>	---	1 <i>Podzimní</i>

Zdroj: Vlastní zpracování

Místo písní ve španělštině začaly v repertoáru kapely přibývat Máriovy autorské písně v romštině, jako kytarista byl místo Gutierréze do kapely přijat Omar Khauvaj, s tureckými kořeny. Mário, jenž byl původně do kapely přijat jako muzikant, se stal po odchodu Gutierréze postupně druhou nejvýraznější postavou kapely – zpěvákem, textařem a skladatelem. Zuzana Navarová ho podporovala v tom, aby psal texty v romštině, a v tom, aby pěvecky obohatil zvuk kapely⁹⁶. Jak již bylo řečeno, Mário odmalička romsky nemluvil, romštině rozuměl, protože romsky mluvila jeho rozšířená rodina, ale učil se ji až v dospělosti na romistice. Říkal mi, že texty, které psal pro kapelu Koa, si tedy nechával zejména zpočátku opravovat od svých přátel a známých.⁹⁷

Na třetím albu Koa *Barvy všecky* (2001) Mário poprvé působí pěvecky a autorsky. Album se liší od těch předchozích tím, že Navarová obměňuje z důvodu personálních změn v kapele jazyk textů písní. Španělština přestává být dominantním jazykem tvorby kapely. Písně jsou převážně v češtině. Kromě ní lze na desce zaslechnout angličtinu (*Taši delé*), maďarštinu (*Piráti*), portugalsštinu (*A Deus*), arabštinu (*Dnes nefouká vítr, miláčku*)

⁹⁶ Mário se o tom vyjadřuje např. zde: <https://romovia.sme.sk/c/6881984/slepy-muzikant-a-fotograf-zite-teraz-ako-my-romovia.html>.

⁹⁷ Na poslední straně bookletu desky *Barvy všecky* (2001) je věnováno poděkování zakladatelce romistiky, Mileně Hübschmannové, která provedla korekturu romských textů.

a v neposlední řadě romštinu, kterou zde zastupuje tvorba Mária.⁹⁸ Na albu z roku 2003 *Jako Šántidév* přibývají Máriaovy autorské písně, přičemž většina z nich obsahuje alespoň části v romštině. Dominantním jazykem kapely zůstává čeština. Kromě romštiny se zde vyskytují úryvky v ruštině a jidiš.

Po smrti Zuzany Navarové v roce 2004 kapela Koa vydává další dvě desky. Mário se stává nevyřčeně frontmanem kapely: je jejím hlavním zpěvákem a má největší podíl na její tvorbě. Na prvním albu nazvaném *Koa* (2006), představuje Mário již sedm autorských písní. Přibývají zejména ty v češtině a slovenštině. Na posledním albu kapely Koa *Dobře nám* (2008) již Máriaovy autorské písně v češtině a slovenštině dominují.

Poslední dvě alba nevyvolaly takový ohlas u posluchačů a kritiků jako předchozí desky pod záštitou Zuzany Navarové. Koa si některé své skalní posluchače udržela, přesto diváků na koncertech ubylo, protože někteří z nich skutečně navštěvovali koncert kvůli výstupům charismatické Navarové, kterou znali již z jejího dřívějšího působení v kapele Nerez⁹⁹. Po vydání dvou desek bez Zuzany Navarové kapela Koa oznamuje v roce 2010 ukončení své činnosti.

Z toho, co jsem popisovala, lze vyzorovat dvě tendence ve vztahu k mému klíčovému konzultantovi:

- 1) Dochází k proměně Máriaovy role v kapele. Mário nastupuje do kapely jako muzikant, postupně se stává také zpěvákem a autorem a po smrti Zuzany Navarové vůdčí postavou kapely.
- 2) Dominantní jazyk Máriaovy tvorby se během jeho působení v kapele proměňoval: za života Navarové byla Máriaova tvorba dominantně v romštině, po její smrti v jeho tvorbě dominují zejména texty v češtině a slovenštině.

Interpretuji to následovně: Zuzana Navarová byla vůdčí osobností kapely a propagátorkou multikulturalismu. Oceňovala a vyzdvihovala kulturní rozmanitost, kterou také chtěla demonstrovat ve své hudbě. K tomu, tedy kromě užívání různých světových jazyků a hudebních stylů, sloužil žánr kapely, který chápala jako *world music*. Obsazení kapely bylo ztělesněním této rozmanitosti.

Pro Mária je romština v podstatě třetím jazykem po rodné slovenštině a češtině, které je vystaven od svých čtrnácti let. V romštině nekomunikuje, slyšel ji sice už jako dítě u své rozšířené rodiny, ale v rozhovoru mi říkal „*přemýšlím v češtině... slovenštině*“ (Rozhovor

⁹⁸ Navarová kromě toho romštinu využívá také v jednom ze svých textů v písni Mami, já vodu nechci, do které je Mário také pěvecky zapojen v její textově romské části.

⁹⁹ Rekonstruováno ze vzpomínek manažerky kapely Koa (mojí matky).

mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov). Romský jazyk využívá pouze pro svou tvorbu. V rámci účinkování v kapele Koa pracoval na svých jazykových schopnostech, aby mu jeho přátelé nemuseli dělat korekturu. Chápu to tak, že romský jazyk byl tedy využit, kromě osobních hudebně-estetických preferencí kapely, také na způsob „pride“, protože Navarová chtěla demonstrovat „krásy“, které multikulturalismus skýtá. Mário nahradil v roli „živoucího ztělesnění krás kulturní rozmanitosti“ Gutiérreze. To, že roli přijal, demonstruje právě volba jazyka Máriových textů, které byly za života Zuzany Navarové dominantně v romštině (explicitně poukazyvaly k romství). Po její smrti jsou skladby primárně v češtině a slovenštině (k romství explicitně nepoukazují).

Po smrti zpěvačky se Mário stává nejvýraznějším tvůrcem kapely. Kapela sice repertoár vnitřně vyjednává „demokraticky“¹⁰⁰, ale Mário je tím, který si již v nové vůdčí roli sám plně určuje jazyk, ve kterém bude psát písně pro kapelu. Rozumím tomu tak, že Mário přijímá roli vůdčí osobnosti, ve kterou se během svého působení v kapele vyvinul z původně najatého *romského muzikanta*¹⁰¹. Pro tuto roli již romství nebylo stěžejní, a tak performování romství demonstrované jazykově a v hudebních aranžích již není tak dominantní. Souviset to mohlo také s tím, že cílem kapely po smrti Navarové bylo udržet si posluchače zachováním podobného repertoáru, na který byli zvyklí. Tedy s převahou textů v češtině, které jsou „okořeněny“ několika skladbami v cizích jazycích. Dalo by se tedy říct, že Mário kvůli nastalé situaci začal v kapele zastávat odlišnou roli, a to roli frontmana a tvůrčího umělce, která ho částečně vymanila ze snahy dostat roli umělce romského.

Před tím, než se dal Máriův projekt *Bachtale Apsa* do pohybu, musel se živit jinými způsoby, a to tak, že učil děti na akordeon a klavír a živil se jako masér. Učení nechal zanedlouho poté, co *Bachtale Apsa* vznikla a začala být výdělečným projektem. Po delší době zanechal také masírování. Tendence vývoje Máriova repertoáru, která byla patrná z jeho působení v kapele Koa, najednou nabrala odlišný směr: První album, které kapela vydává, obsahuje pouze převzaté/ lidové romské písně a nevyskytují se na ní Máriovy písně autorské¹⁰². Kapela se *labeluje* jako „romská“. Jejími členy jsou Romové i Neromové a její název znamená v překladu z romštiny „Slzy štěstí“.

¹⁰⁰ Dle vzpomínek mé matky: Františka: „A jak si vybírali v Koe repertoár potom, co Zůza umřela?“ Zuzana: „My jsme vždycky říkali, že to děláme demokraticky“ (3. 6. 2019).

¹⁰¹ Označení „romský muzikant“ používám proto, že „romská identita“ byla vyzdvižována pro demonstraci blahodárnosti myšlenky multikulturalismu.

¹⁰² Výjimkou je skladba *Kamínek*, která se již předtím objevila na albu kapely Koa.

3.2.2 Bachtale Apsa

Kapela Bachtale Apsa vznikla v roce 2010, a to ještě na samém sklonku působení kapely Koa. „*Ten koncept jsme vymysleli vlastně já s Péťou Horváthem. Ten původní nápad vznikl v hlavě mně a první člověk, se kterým jsem konzultoval, byl Adam Pospíšil, který nám dělá manažera. S Adamem se znám dlouhý léta, je to kamarád, tak jsem se ho zeptal, co si o tom myslí, tak jsme to uskutečnili. [...] Bachtale Apsa znamená Slzy štěstí... proto, že romská hudba je vlastně buď veselá: čardáše nebo takový ty flamenga, nebo je smutná, to jsou halgata, víceméně, nedá se to úplně takhle škatulkovat, a Slzy štěstí jsme vymysleli takhle v Řecku s Péťou Horváthem, že vlastně chceme, když lidi odcházejí z toho koncertu, tak aby měli slzy štěstí v očích, aby to prožili, i to v nich zanechalo nějaké emoce, tak proto jsme to takhle vymysleli...*“¹⁰³ Takto v rádiu Proglas Mário popisoval vznik kapely a jejího názvu. Tedy na rozdíl od kapely Koa, která svůj žánr popisovala jako *world music* a na základě svého vnitřního přesvědčení propagovala myšlenku multikulturalismu, kapela Bachtale Apsa vzniká zaměřena na hudbu romskou a pro popis sebe sama používá přívlastek „*romská*“¹⁰⁴. Mário kromě toho několikrát k jejímu popisu používal v našich rozhovorech termín *world music*, který odkazuje na vliv *Koa*. Na platformě *bandzone.cz* kapela sama sebe zařadila do kategorie *ethno-world music*¹⁰⁵.

Mário působí jako její frontman, je jejím hlavním zpěvákem, skládá autorské písně pro kapelu, hraje na akordeon a klavír. V kapele již od počátku působil Petr Horváth jako kytarista a zpěvák a Adam Pospíšil jako manažer a posléze jako houslista a baskytarista. V současnosti kapela pravidelně koncertuje s Radkem Sivákem (cajón) a jako poslední stálý člen se do kapely přidal trumpetista Nicholas Roy Arthofer. Kapela má tedy v současnosti – včetně Mária – pět stálých členů, a jsou to právě ti aktéři, se kterými jsem se já po dobu výzkumu nejčastěji setkávala. Mário již byl představen v úvodu bakalářské práce. Následující medailonky zbylých členů Bachtale Apsa jsem sestavovala za pomoci online komunikace, která mezi námi proběhla v prosinci 2020. Položila jsem jim několik základních otázek¹⁰⁶, abych prezentovala to, co si sami konzultanti přáli. Tuto strategii

¹⁰³ HABÁŇ, Radek, 2011. Rozhovor se skupinou Bachtale Apsa. In: *Hudební rozhovory.cz* [online]. 27. 4. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.hudebnírozhovory.cz/detail-poradu/2011-04-27-19-15-00/>

¹⁰⁴ Stránky Bachtale Apsa jsou součástí domény *romskahudba.cz*, které k „romství“ přímo odkazují. POSPÍŠIL, Adam, 2006. Bachtale Apsa. In: *Romskahudba.cz* [online]. © 2006 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.romskahudba.cz/bachtale-apsa/>

¹⁰⁵ BANDZONE, 2021. Bachtale Apsa: O kapele. *Bandzone.cz* [online]. © 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://bandzone.cz/bachtaleapsa?at=info>

¹⁰⁶ 1) Jak jste se dali s Bachtale Apsa dohromady? Znal jsi kluky už z dřívějšíka? 2) Od kolika let hraješ na nástroj, jak ses k hraní dostal a kde jsi hru na nástroj studoval? 3) V jakých kapelách kromě Bachtale Apsa

jsem využila, protože jsme se již potýkali s koronavirovou krizí a tento způsob jsem pokládala pro nás všechny za nejbezpečnější.¹⁰⁷

Kytaristou, zpěvákem, skladatelem¹⁰⁸ a zakládajícím členem kapely Bachtale Apsa je **Petr Horváth** (v kapele obvykle oslovován jako „Pěť“). Na kytaru hraje od svých šesti let, popisuje, že byl samouk, který byl v hudební činnosti podporován svou rodinou. Petr působí v dalších hudebních projektech: hraje na baskytaru v kapele *Trio Romano* se svým bratrem Milanem Migelem Horváthem a Gyullem Bangou. Nepravidelně působí také v kapele *Bengas*, taktéž s bratrem Migelem, který je jejím kapelníkem. Živobytí si dále zajišťuje jako „řidič a dělník“. Popisuje také, jak se seznámil s ostatními členy kapely: „*Poprvé jsem potkal Mária na nějaké akci na Smíchově, kde jsme seznámili a poprvé si zahráli. Po několika setkáních jsme spolu založili Bachtale. Radka znám od mala, dá se říct, že jsme rodina... [Trumpetistu] Nicka jsme ukradli Báře Hrzánové,*“ píše a za to přikládá smějící se emotikon.

působíš? 4) Jaké je tvé další povolání / jaké jsou tvé další aktivity kromě hraní, případně jakou školu jsi vystudoval?

¹⁰⁷ Jediný, kdo mi odpovědi neposkytl, byl Adam, tedy jeho medailonek jsem sestavovala bez jeho přičinění.

¹⁰⁸ Od Mária jsem se dozvěděla, že Petr do kapely přináší také své vlastní písně. V bookletech hudebních nosičů ani na koncertech není na Petrovo autorství explicitně poukazováno.



Obrázek 3: Petr Horváth, Koncert Bachtale Apsa, Doubice, 3. 12. 2016

Zdroj: Eva Molcanová

Manažerem, baskytaristou a houslistou kapely je **Adam Pospíšil**. Vystudoval Fakultu sociálních věd UK. Dlouhodobě působí jako manažer projektu *Férové bydlení* organizace *R-mosty*, jehož snahou je zajistit sociálně znevýhodněným, zejména romským rodinám, důstojné bydlení. V organizaci působí také jako projektový manažer vzdělávacích programů pro učitele o specifikách romských žáků, tedy šířeji jako „*asistent vzdělávání a zaměstnávání*“. Významně se podílel na tvorbě dvojjazyčného komiksu o romské historii *Drom* (2008) ve spolupráci s dalšími členy týmu *R-mosty*. Vlastní doménu *romskahudba.cz*, na které nabízí vystoupení romských interpretů, které zastupuje. Kromě Bachtale Apsa a Mária Biháriho jako sólového interpreta mezi ně patří kapela Gypsy Spirit známého romského houslisty Vojty Lavičky, Bitumen Beat, která je tvořena zejména neromskými hudebníky, ale nedílnou součástí jejich hudby je podle popisu na stránkách „romská poetika“, Galiani Gypsy Jazz nebo známí Terne Čhave. Do kapely byl přiveden Máriem, se kterým jsou dlouholetí přátelé, původně jako manažer, ale zanedlouho začal v kapele působit i jako hudebník.¹⁰⁹

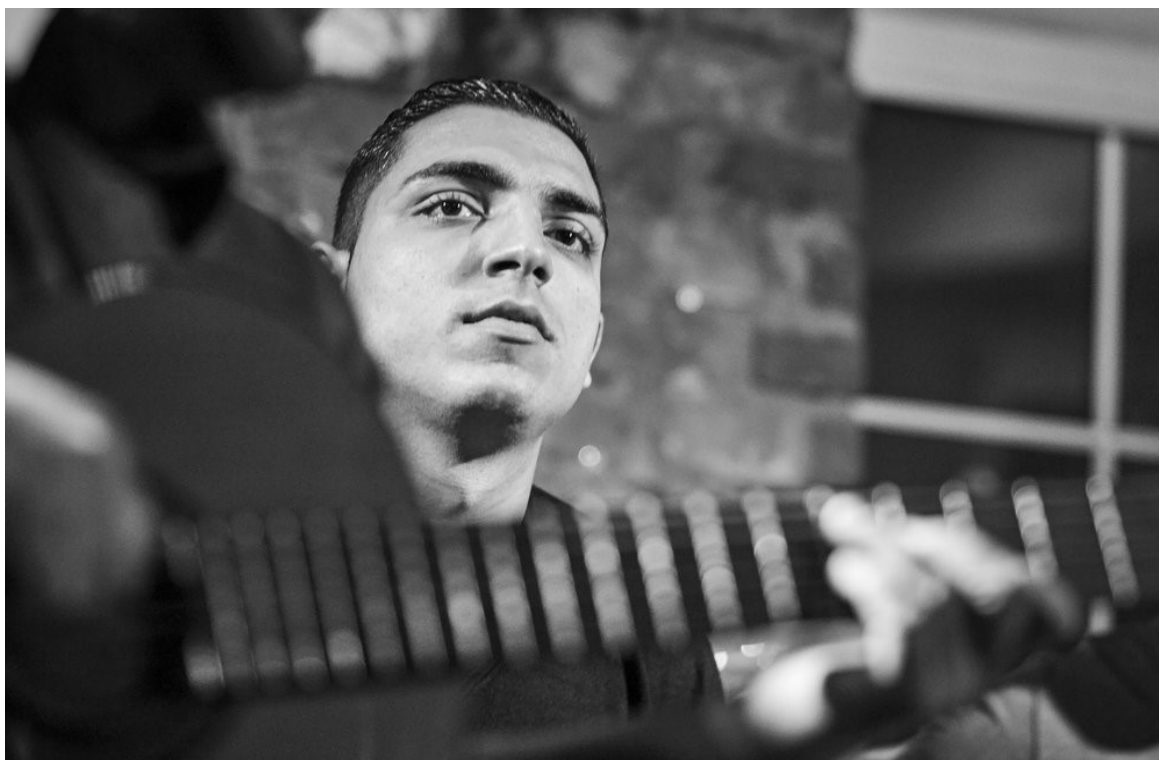
¹⁰⁹ V roce 2011, kdy kapela vydává své první album, ji pouze zastupuje jako manažer. Jako hudebník se podílel na druhém albu kapely z roku 2016.



Obrázek 4: Adam Pospíšil, Koncert Bachtale Apsa, Doubice, 3. 12. 2016

Zdroj: Eva Molcanová

Perkusistou kapely je **Radek Sivák**. Působí v kapele *Bengas* spolu se svým otcem Martinem Sivákem, kromě toho zaskakuje „*tam, kde je potřeba*“. Popisuje vývoj svého účinkování v Bachtale Apsa: „*S klukama jsem hrál zhruba před deseti lety, pak jsem se odtrhl kvůli vytížení, ale občasně jsem zaskakoval za jiného perkusistu. Nyní opět v kapele působím, asi dva roky. Kluky jsem znal už z dřívějšíka, jelikož jsme se občas setkávali na hudebních akcích, kde jsem hrál s jinou kapelou.*“ Radek začal působit s Bachtale Apsa už v jejích začátcích, jako stálý člen se do ní vrátil přibližně v roce 2018. Hudbě se věnuje od deseti let a za svůj vzor v této oblasti považuje svého otce. Kapela *Bengas* zkoušela u Siváků doma a členové kapely si u rodiny nechávali nástroje – v důsledku toho se Radek začal učit hrát na perkuse. „*Jednou jim [kapele Bengas] vypadl člen kapely, a tak mě táta vzal s nimi hrát; v tu dobu mi bylo jedenáct let a poprvé jsem měl možnost hrát před několika stovkami lidí na Výstavišti v Praze.*“ Radek později studoval obor bicí nástroje na Mezinárodní konzervatoři v Praze. Pracuje jako řidič v rozvozu a vyučuje hru na hudební nástroje v Nízkoprahovém klubu pro děti a mládež R-Mosty. „*Krom hraní rád hraju fotbal a věnuji se své rodině a své dvouleté dceři.*“



Obrázek 5: Radek Sivák, koncert Bachtale Apsa, Doubice, 3. 12. 2016

Zdroj: Eva Molcanová

Nicholas Roy Arthofer (v kapele oslovován jako Nick) je trumpetista pocházející ze Spojených států, se kterým se Mário seznámil při svém působení v kapele *Condurango* herečky Bány Hrzánové. Nick hovoří natolik plynule česky, že většina Čechů není při setkání s ním schopna rozpoznat, že není rodilým mluvčím; přesto se raději ve psaném projevu vyjadřuje anglicky: „*Mario was playing there [in Condurango] as well, and after Condurango stopped playing, he started inviting me every once in a while to play with Bachtale[...] I always respected and was a bit afraid of the guys from the band – their level of professionalism, experience, and my feeling of relative youth. But after getting a better handle on the music itself, my comfort level in the group has grown.*” S kapelou začal pravidelně působit v roce 2018 a o rok později se stal stálým členem kapely. Na trubku začal hrát v devíti letech v rámci studia základní školy v USA, kde bylo běžné, že děti byly vedeny ke hře na hudební nástroj. Nick hrál ve školní kapele a poté se v Seattlu začal věnovat vážné hudbě: připojil se do organizace *Seattle Youth Symphony Orchestras*, v jejímž rámci působil v pěti různých orchestrech. „*It instilled me with a great love of music that is played collectively, and brought me some of my greatest musical memories.*” Spolu s Ivem Novákem založil svou vlastní kapelu Lilimat, kde působí nejen jako

hudebník, ale je také spoluautorem písní. Vystudoval mezinárodní vztahy a politiku na Boston University, ve studiu stejného oboru pokračuje na Fakultě Sociálních věd UK.



Obrázek 6: Zleva: Petr Hovráth, Michal Nosek, Nicholas Arthofer, křest klipu Dlabáčov, 2. 12. 2017

Zdroj: Františka Hanousková

3.2.2.1 Repertoár, sebeidentifikace a místa vystoupení

Repertoár kapely Bachtale Apsa se od jejího vzniku proměňoval. Kapela vydala celkem dvě alba a na základě skladeb, jež jsou na nich obsaženy, lze rozlišit dvě období vývoje kapely. Spolu s repertoárem se proměňovala sebeidentifikace kapely a místa, na kterých kapela vystupovala – tedy i to, k jakému publiku kapelou zvolený repertoár směřoval.

1) Období převahy „tradicionalů“, výrazné sebeidentifikace kapely jako kapely „romské“ a světových pódíí

Rámcově se jedná o období od vzniku kapely v roce 2010 do roku 2016, tedy až do roku, kdy kapela nahrává album pouze s autorskými písněmi, které již podle Mária odkazují k *world music*.¹¹⁰

¹¹⁰ Období pravděpodobně skončilo již dříve (zejména co se týká „světových pódíí“), ale vydané album pokládám za vyvrcholení odlišné sebeidentifikace kapely.

Kapela se zpočátku explicitně prezentuje jako romská a v jejím repertoáru dominují písně v romštině. První deska *Mário Bihári & Bachtale Apsa* vyšla v roce 2011. Jedná se o nahrávku z živého koncertu v klubu *Carpe Diem*, ve kterém kapela začínala svou hudební dráhu. Bachtale Apsa ji nahrála v odlišném personálním obsazení: Mário Bihári – zpěv, harmonika a klavír, Petr Horváth – kytara, František Raba – basa, Sára Kaliášová – zpěv, Radek Sivák – perkuse. Adam Pospíšil kapelu pouze zastupoval. Deska obsahovala skladby, pro které kapela obvykle využívá označení *romské tradicionály*.

Mário má na sobě černé brýle a černou košili s nějakými ornamenty a červenými růžemi. Po první písni zdraví publikum a pronáší zastřeným tichým hlasem: „*Dneska vám budeme hrát po našem v romštině a budeme hrát pro vás... písničky naše romské, tradicionály...*“ Adam se uchechtne a Mário se v reakci pousměje, přičemž dodává: „*A taky... taky nějaký vlastní skladby...*“ (Terénní poznámky FH, 2. 12. 2017, Kino Dlabáčov, Břevnov).

V perspektivě *emické* se o *tradicionály* jedná v tom smyslu, že skladby jsou široce rozšířené mezi romskými muzikanty a existuje mnoho jejich interpretací. „*Péťa znal spoustu starých písniček, já jsem taky nějaký znal, pak Sára¹¹¹ taky nějaký znala, tak jsme to dali dohromady. [...] Vizi jsme měli s Petrem tu, že bychom chtěli hrát tradicionálne písničky, romské staré, které se už moc nehrajou, chtěli jsme udržet nějakou tradici, kulturu, přehnaně řečeno,*“ vysvětloval Mário na rádiu Proglas.¹¹² V praxi kapela na koncertech explicitně nerozlišuje, jestli se jedná o skladby autorské nebo skladby lidové, všechny romské písně, které nejsou autorskými skladbami Bachtale Apsa, jsou zahrnuty do kategorie *tradicionály*. Tyto písně zahrnují romské skladby z oblasti Česka a Slovenska, Balkánu a Ruska.

V době vydání svého prvního alba kapela vystupovala nejen v Česku, ale také četně v zahraničí na nejrůznějších festivalech a sólových koncertech – např. v Mnichově (2010), v Luxemburku (2010), v Sofii (2010), Alžíru (2011) nebo v Bukurešti (2012). Účinkovali také na specificky romských festivalech, mezi něž patří rumunský IRAF (Interantional Romani Art Festival) nebo JAGORI v Oslu (2012). Kromě toho také byli lektory hudebních workshopů v Indii (2012) a Bulharsku (2013). „*Budoucnost Bachtale Apsa vidím strašně pozitivně... A prostě bude to bomba a Bachtale Apsa bude strašně slavná*

¹¹¹ Zpěvačka Sára Kaliášová z původní sestavy Bachtale Apsa.

¹¹² HABÁŇ, Radek, 2011. Rozhovor se skupinou Bachtale Apsa. In: *Hudebnirozhovory.cz* [online]. 27. 4. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2011-04-27-19-15-00/>

kapela v Evropě a na světě,¹¹³ popisoval Mário v roce 2013 s nadsázkou svá očekávání v rozhovoru na ČT2. Mário mi vyprávěl¹¹⁴, že na počátku působení kapely nechtěl hrát na svatbách a večírcích. Nepřipadalo mu to vhodné, protože účinkování na takových akcích postrádá „uměleckou hodnotu“¹¹⁵. Stejnou strategii zaujímal v kapele Koa také Zuzana Navarová, u které se Mário nejspíš v tomto přístupu inspiroval. Co se týká četnosti vystoupení, v propagačním textu¹¹⁶ kapely se uvádí, že kapela v tomto období odehrála šedesát koncertů za jeden rok.

2) Období „world music“, autorských skladeb a lokálních vystoupení

Za to považují období, které je symbolicky zahájeno v roce 2016 vydáním druhého alba, jež obsahuje autorské skladby, a které přetrvává do současnosti. Kapela se nepřestává identifikovat jako *romská*, ale tímto labellem již její působení nelze plně postihnout. Právě v tomto období jsem na koncertech kapely zúčastněně pozorovala: v praxi kapela vystupuje s kombinací autorských písní a *tradicionalů*. Druhé období neznamená úplný odklon od původního repertoáru, ale větší podíl písní autorských a změnu v sebeidentifikaci kapely.

Druhá deska byla nahrána na sklonku roku 2016 a pokřtěna v březnu roku následujícího. Nese název *Tóny barev* a obsahuje pouze Máriovy autorské skladby. Odchyluje se od té první také stylem skladeb – nejsou na ní již pouze „prototypicky romské“¹¹⁷ skladby, ale kapela se nechává inspirovat různými hudebními styly, jako jsou pop, hip hop, reggae, šanson, swing nebo latinskoamerická hudba. Mário pro svou tvorbu využívá zejména češtinu¹¹⁸, sekundárně slovenštinu¹¹⁹, které někdy kombinuje s romštinou¹²⁰; jedna ze skladeb je celá v romštině¹²¹. „*Ty písně jsou tak jako spíš takový world music, že se tam objevují prvky romské hudby, jakože čardáš, nebo latinský rytmy jako bossa nova nebo rumba, flamenco nebo tango, nebo prostě spíš... A nebo skládám taky pop, takový jako popový písně, spíš pomalejší,*“ popisoval v našem rozhovoru Mário.

¹¹³ KULTURA.CZ, 2011. Romská kapela Bachtale Apsa — Designér Jaroslav Juřica — S K. Nedbálkovou a L. Kajánkovou o Mezipatrech — Ateliéru grafického designu FAVU. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. 26. 11. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/311295350090019/obsah/179758-nenechte-si-ujit-romska-kapela-bachtale-apsa>

¹¹⁴ Na neformální akci u něj doma na sklonku roku 2020.

¹¹⁵ Ta v analýze v kapitole Sebepojetí odkazuje ke svobodnému tvoření a vkládání emocí do hudby – k určité „autenticitě“.

¹¹⁶ MUZIKUS, 2013. Bachtale Apsa. *Muzikus.cz* [online]. © 2013 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.muzikus.cz/bachtale-apsa/>

¹¹⁷ Např. čardáše s romským textem.

¹¹⁸ V šesti skladbách.

¹¹⁹ Ve třech skladbách.

¹²⁰ Ve třech písních: *V uličkách*, *Svitání* a *Soske*.

¹²¹ Sladba *Šun*.

Zvuk alba se více podobá tomu, na co posluchači byli zvyklí od kapely Koa: dochází ke kombinování hudebních stylů a texty jsou primárně v českém nebo slovenském jazyce, někdy v kombinaci s úryvkem jazyka romského.

V druhém období se zároveň proměňuje pole působnosti i četnost vystoupení Bachtale Apsa. Kapela vystupuje zejména v lokálních klubech a kavárnách a četnost koncertů se výrazně snižuje ¹²².

„*A jakým způsobem si vybíráte místa, na kterých hrajete?*” ptám se Mária. Mário se zasměje a odvěti: „*My si nemůžeme vybírat, berem, co je!*“ (Terénní poznámky FH, koncert Bachtale Apsa, Kampus Hybernská, Nové Město, 9. 7. 2020)

Mário popisuje, jak se proměnily preference kapely při výběru skladeb:

„*Chceme vybrat jiný písničky, protože Péťa nesnaší Sašenku Mášenku, Čhaorije šukarije a Ederlezi. Všechno to vyměníme. Do tý písničky, co jsem teďka přinesl, vymyslel Péťa bridge,*“ pěvecky mi ho předvádí. „*Vymysleli jsme do toho kontrapunkt a tak. Jde o to, aby se děly jiné věci než jenom fádni čardáš. Chceme, aby to bylo tvořivý a využít tu hráčskou dovednost. Péťa chce hrát taky písničky od Gypsy Kings, já mu dělám druhý hlas, Nick třetí na trumpetu*“ (Terénní poznámky FH, koncert Bachtale Apsa, Kampus Hybernská, Nové Město, 9. 7. 2020).

Co mají všechny tři písně, které chce kapela vyřadit z repertoáru, společné, je to, že se nejedná o *tradicionaly* z oblasti Česka a Slovenska, ale o písně balkánské a ruské. Tedy kapela ubírá ze svého romsko-kosmopolitního charakteru, který měla v prvním období, a soustředí se více na autorské písně. Zároveň se chce zaměřit spíše na „hráčskou dovednost“, jejíž význam jsem interpretovala v kapitole o Sebepojetí¹²³.

Otázkou zůstává, jakou roli v těchto proměnách zastává publikum.

3.2.2.2 Pas-de-deux mezi kapelou a publikem

Do koncertu zbývá necelá hodina. Většina osazenstva jsou Češi, ale zaslechla jsem i několik lidí hovořících německy. Nejvýraznější partou je asi pětičlenná skupina, což jsou

¹²² V roce 2017 na svém Facebooku kapela inzeruje 27 koncertů, v roce 2018 14 koncertů a v roce 2019 pouze 8 (nicméně ne všechny události, na kterých Bachtale Apsa účinkovala, musí být na stránkách přítomny). Zdroj: Oficiální Facebook profil skupiny Bachtale Apsa, 2021. In: *Facebook.com* [online]. © 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/BachtaleApsa/>. Tato tendence se na sklonku roku 2020, a zejména v roce 2021 začala měnit, když Bachtale Apsa začala vystupovat s herečkou a zpěvačkou Barborou Hrzánovou: četnost koncertů stoupla a sebeidentifikace kapely opět směřuje spíše k labelu „romská“; je možné očekávat, že tím Bachtale Apsa brzy vstoupí do dalšího období, které již ale není předmětem mé práce.

¹²³ Odkazuje k Máriově hudebnické zkušenosti spojené s jeho konzervatorním vzděláním, kde se romská hudba nevyučovala.

„týpci“ kolem 30 let s kšiltovkou a dlouhými vousy.¹²⁴ Kromě toho tu má poměrně velký počet přítomných dredy a piercingy, působí na mě jako lidi, které potkávám na SKA koncertech. Jedná se o takovou „domácí hospodu“, většina přítomných působí jako štangasti, kteří se navzájem znají (oslovují se křestními jmény). Samozřejmě nedokážu posoudit, jakým způsobem se jednotliví diváci identifikují, nicméně nikdo z přítomných na mě podle fyzických znaků nepůsobí jako Rom. [...] Ve 21 hodin je zde už něco přes 30 diváků. [...] Kluci nastupují na pódium načas, pod pódium již sedí kamarád Mária – „vozičkář“, o kterém mi Mario vyprávěl, že dnes dorazí. [...] Vedle něho stojí slečna (20–30 let) v síťovaném tričku, vystoupení kapely očekává již pod pódium také muž ve středních letech. Mario zdraví publikum a kapela zahajuje koncert autorskou písní *Pro sastipen*. Slečna v síťovaném se u pódia svíjí a kroutí, zatímco ostatní stojí v pozadí, na baru, někteří sedí na židlích nebo gaučích. [...] Děda, asi sedmdesát let, co sedí nejbliž pódium, si při výstupu diriguje rukou, zavírá oči a má u toho až blažený výraz. [...]. 3. píseň – *Bagdád* – má velký úspěch. Je poměrně pomalá a melancholická, ale na konci se nečekaně „rozjede“, to publikum překvapí a všichni hlasitě tlaskají a výskají. Jsem překvapena, když zjišťuji, kolik lidí zde zná texty písní: především „tradicionály“ jako například *Evo bičav mange fotka*, které zároveň u publika vzbuzují největší úspěch. Nakonec se Bachtale Apsa podařilo pomocí těchto „skočných“ skladeb na podium vytáhnout téměř celé osazenstvo a z koncertu se stává divoká taneční zábava. Podle ohlasů (výskání, tleskání a tance) se mi zdá, že místní jsou velice vděční za příchod Bachtale Apsa. Slečna v síťovaném zůstává nejvýraznějším tanečním článkem spolu s vozičkářem a pánem ve středních letech, tančí v těsné blízkosti pódia a posílá kapele vzdušné polibky a svůdné pohledy. [...] Kapela se loučí, publikum hlasitě výská a tleská. „Ještě nějakej čardáš!“ ozývá se výkřik z parketu. Kapela dvakrát přidává, podle zadání čardáš, na který publikum reaguje neméně divokým tancem, a pak ještě na rozloučenou jednu táhlejší rompopovou píseň ve stylu Gypsy Kings, kterou zpívá pouze Pét'a (Terénní poznámky FH, 3. 12. 2016, koncert Bachtale Apsa, klub Fabrika, Doubice).

Mário dnes tóny nasazuje „naléhavěji“ a protahuje je ještě více než obvykle – dělá ve zpěvu četné „kudrlinky“ a navíc si značně hraje s hlasem a nechává si větší prostor pro improvizaci – zpívá uvolněně a některé konce frází víckrát „soulově“ procítěně opakuje. Instrumentální pasáže na harmoniku prodlužuje a zdá se mi, že četně improvizuje. Prostor je uzpůsobený na sezení, přesto někteří diváci tančí na úzkém prostoru u pódia nebo

¹²⁴ Později se ukazuje, že je to tím, že po výstupu Bachtale následoval koncert metalové kapely.

u svých míst. V první polovině před pódiem tančí kolem pěti tanečníků a tanečnic, kteří se během koncertu prostřídávají. Setlist Bachtale Apsa byl takový, na jaký jsem při jejich koncertech běžně zvyklá – pár autorských skladeb jako např. píseň *V Uličkách* či *Kamínek* (autorské písně částečně v romštině), tradicionály jako *Duj duj* a romská hymna *Dželem dželem*. Dále zazněla např. *Čhaje Šhukarije* Esmy Redžepovové – tato písnička sklidila velký úspěch, 12 diváků tančilo na úzkém prostoru pod pódiem. Některé písně jako *Sášenka Mášenka* zpíval Péťa Horváth sólově. Po ní následuje opravdu bouřlivý potlesk, Mário pronese: „*Děkujeme moc, nejenom za Sášenku Mášenku, ale za celý krásný večer tady na Lodi Tajemství s váma strávený. Byli jste skvělí, byli jste nádherní, máme vás moc rádi.*“ Publikum nadšeně tleská. [...] Po poslední písni za Máriem přichází muž – vidím ho z dálky – a něco mu říká, Mário poté nečekaně začne hrát jako přídavek *The House of Rising Sun* od The Animals, který jsem nikdy předtím na koncertě Bachtale nezaslechla. Později jsem se od Mária dozvěděla, že se jednalo o pána z Indie, který Mária zve hrát do hotelu Aria jako nájemného hráče, a požádal Mária, aby píseň zahrál jako přídavek. Po této písni Bachtale přidává ještě tradicionál *Loli Rokla* a posledním přídavkem s odlišným nádechem byla pomalá a teskná *Taši delé*¹²⁵, která uklidnila rozjařené publikum (Terénní poznámky FH, 10. 5. 2018, Lod' Tajemství, Náplavka).

Pro výstup Bachtale Apsa je příznačné pozvolné zrychlování skladeb. *Ederlezi* začíná pomalu, v Máriově hlase je cítit naléhavost; Mário dává důraz na jednotlivá slova, protahuje tóny a pohrává si s melismaty, jako kdyby svým zpěvem napínal publikum. Průběh skladby je táhlý, line se jak dým, ovšem po deklamaci „*Héééj Ederlézi, sa ooo roma – pomlka – dajeee*“ najednou dochází k náhlé gradaci, kapela po Máriově zazpívání fráze instrumentálně „*rozjíždí*“ závěrečnou část písně. Publikum tleská do rytmu, někteří tančí ve dvojicích, přičemž nejčastěji taneční partneři provádějí se svými tanečními partnerkami divoké otočky, někteří tančí ve skupinách, jiní se zase oddávají tanci sami. Některé přecházejí z tance do skoku, jako je tomu nejčastěji na rockových koncertech. [...] *Nane Cocha* zase svým pomalým začátkem pomáhá publiku v tom, aby si mohlo vydechnout – začíná skoro jako ploužák, a tak publikum zintimňuje svůj tanec, tanečníci jsou si nyní blíže, přičemž postupně graduje, čímž opět dochází k tomu samému jako u *Ederlezi*: publikum „*řadí*“, někteří se drží za ruce a tančí na způsob filmu *Pelíšky*, tedy „*rock n rollově*“, někteří skáčou do rytmu (Terénní poznámky, FH, 17. 11. 2018, Klub Joe, Staré Město).

¹²⁵ Autorská píseň Zuzany Navarové a Ivana Gutiérreze, kterou Mário zpíval ve skupině Koa se Zuzanou Navarovou.

Publikum Bachtale Apsa se nedá jednoduše kategorizovat. Nejedná se o publikum, které by se dalo snadno definovat na základě genderu nebo věku. Obecně se dá říct, že věkový průměr návštěvníků koncertů Bachtale, které jsem navštívila, mohl být kolem třiceti let, což není příliš vypovídající. Co je ovšem pro publikum specifické, je to, že se v drtivé většině jedná o gadže¹²⁶, Neromy. Za dobu, co chodím na koncerty Bachtale Apsa, jsem spatřila dohromady asi pouze tři diváky, kteří podle fyzických znaků působili jako Romové¹²⁷, z toho dva byli přátelé Péti a jeden z nich přítel Mária. Největší ohlas u publika, který jsem zhodnocovala podle potlesku a výskotu, vzbuzují na koncertech obvykle skočné taneční písně, a to zejména *romské tradicionály*, konkrétně čardáše, jichž se publikum někdy dožaduje explicitně pomocí výkřiků, jako je tomu výše v ukázce z Doubice. Tuto skutečnost členové Bachtale Apsa sami reflektují:

„No a... takže jsme udělali cédéčko s vlastními písničkama, mýma teda, po dlouhých letech. Naposled jsem to udělal vlastně s Koou někdy v roce 2008, a takže jako z toho mám radost z toho cédéčka, ale... holt prostě já jsem asi v povědomí prostě braný jako reprezentant těch romských písní a oni to jako lidi ode mě čekaj pořád, takže vlastně o tom přemýšlím. Jako příští rok chci udělat cédéčko s duetama a bude to asi o romštině víceméně“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

„My si přímo uvědomujeme, že hrajeme romskou hudbu pro gadže.“ Nick popisuje, že „romskou hudbu pro gadže“ chápe jako samostatný plnohodnotný žánr, který má svou historii a tradici, a dodává, že Mário dle něj hraje více autorské písničky, když se cítí sebevědomě. Mário dle něj ovšem může svou pozici lépe vyjednávat než kytarista a zpěvák Péťa Horváth, protože jeho osobu zaštiťuje zesnulá Zuzana Navarová (Terénní poznámky FH, 3. 9. 2020, Slamník, Bubeneč).

S tím, že se jedná o majoritní publikum, přichází také jeho určité představy spjaté s tím, jak by měl vypadat koncert romské kapely. Tuto skutečnost reflektoval Adam v našem neformálním rozhovoru na koncertě v Dlabačově:

Bavíme se s Adamem o mém výzkumu, říkám mu, na co se ve svém výzkumu zaměřuji, a popisuji, co vše mě k tomu vedlo. Pak se odmlčím a říkám, že možná konstruuji něco, co nemá nic společného s realitou. Adam na to reaguje a říká, že si to nevymýšlím, že to tak je. Říká, že Mário by prý dle něj raději hrál své autorské písničky a

¹²⁶ Emický výraz, který používají členové kapely.

¹²⁷ V Kampusu Hyberská, v Klubu Joe. Výjimkou je festival Khamoro, který je určen zejména pro romské publikum, a kde Bachtale Apsa nebo Mário sólově také několikrát vystupovali.

ostatní od něj spíše očekávají romské čardáše; přizpůsobuje se tomu, co chtějí lidi. Také v té asociaci poukazuje na to, že Mário těsně před koncertem na zvukové zkoušce změnil setlist, kam zařadil více skladeb v romštině. Do pozice „romského virtuosa“ ho prý, dle jeho názoru, stavěla již Zuzana Navarová ve skupině Koa a teď se z toho nemůže vymanit (Terénní poznámky FH, 2. 12. 2017, Kino Dlabáčov, Břevnov).

Interpretace toho, jakou roli zastává Zuzana Navarová v dnešním očekávání posluchačů při návštěvě Máriova koncertu, se v rámci kapely odlišují: V Nickově interpretaci je Zuzana Navarová důsledkem toho, proč si skladby Mário může vybírat volněji než jiní romští muzikanti, Adam ve své interpretaci naopak poukazuje na to, že Máriovo působení v kapele Koa předurčilo jeho dnešní hudební směřování.

V úvodním příkladu z Doubice se ukazuje, že kapela někdy přímo reaguje na požadavky svého publika. V případě, že publikum vyžaduje čardáš, kapela ho zařadí do setlistu. Tedy vyjednávání repertoáru probíhá nejen v rámci kapely (s romskými i neromskými členy), ale také mezi romskou kapelou a majoritním publikem, v tomto případě v přímé interakci.

Publikum (včetně mě) je poměrně „uvýskané“, takže se zdá, že má vystoupení úspěch. Vedle mě si paní povzdechne: „*To je škoda, že je ten koncert na sezení, já bych si poskočila!*“ V duchu jsem jí přitakala (Terénní poznámky FH, 2. 12. 2017, Kino Dlabáčov, Břevnov).

Ve většině případů si publikum přichází na koncert zatančit a většina koncertů se odehrává v prostorech tomu uzpůsobených, není to ovšem pravidlem (Malostranská beseda, Dlabáčov), což se může rozcházet s představami příchozích. Romské čardáše jsou tanečními písněmi, takže kontrastují s některými Máriovými skladbami autorskými, které jsou pomalé a melancholické (a tedy k tanci nesvádí). Jelikož nejsou nutně v romštině a ani nejsou inspirovány romskou hudbou, nemusí odpovídat představě toho, na co si divák zakoupil lístek, když mu byla inzerována romská kapela.

3.2.2.3 Romské tradicionály

V této podkapitole představím podrobněji *tradicionály*, se kterými jsem se seznámila na koncertech Bachtale Apsa¹²⁸. Jedná se o skladby, které jsou obvykle publikem nejvíce oceňovány a které členové kapely zároveň identifikovali jako ty skladby, jež jsou od nich očekávány: v tomto smyslu jsou spojeny s romstvím jako *situační limitací* (viz kapitola

¹²⁸ Tedy jsem se zaměřila na ty, jež byly často obsaženy v setlistech na akcích, na kterých jsem zúčastněně pozorovala.

Sebepojetí). Ve snaze odhalit, v čem může atraktivita těchto skladeb pro publikum spočívat, budu tyto skladby kontextualizovat a zaměřím se na to, s čím mohou být asociovány.

Písňe významově odkazují k pocíťované sdílené kolektivní identitě, která přesahuje oblast Česka a Slovenska. Mário je obvykle uvádí jako „naše romské písničky“. Kapela mezi ně řadí romské lidové nebo již zlidovělé písňe, které lze podle oblasti původu rámcově rozdělit na:

- a) romské písňe z oblasti České republiky a Slovenska,
- b) romské písňe z oblasti Balkánu,
- c) romské písňe z Ruska.

To, zdali se v případě *tradicionalů* jedná skutečně o lidové písňe, nebo jestli jsou některé z nich autorské – převzaté, nelze snadno dohledat. Sama otázka toho, co jsou to „romské písňe“ nebo písňe „tradiční“, je v perspektivě etnomuzikologie mnohem složitější a je problematizována. Kupříkladu Jurková v Pražských hudebních světech (2013) zkoumá „mýtus romské hudby“, tedy toho, jaká hudba je provozována pod pojmem „romská hudba“ a co si pod ní, zejména Neromové, představují, a dochází k závěru, že je tento pojem využíván k označení velké škály zvuků spojených se zcela různými významy. Neromská představa toho, co je to romská hudba navíc podle ní „*spoluvytvářela a spoluvytváří její podobu*“ (Jurková, 2013, s. 24). Nicméně v emické perspektivě odkazují tradicionály k písňím, které nesložili členové kapely, ale přesto o nich Mário hovoří jako o „našich“: významově jsou společné těm, kteří jsou „nosieli romství“, odkazují tedy k pocíťované sdílené kolektivní identitě. V následující části se podrobněji zaměřuji na písňe z jednotlivých oblastí.

a) Romské tradicionály z oblasti Česka a Slovenska¹²⁹

Mezi *tradicionaly* z oblasti České republiky a Slovenska, se kterými se lze setkat na vystoupení Bachtale Apsa, patří mnoho známých autorských i lidových skladeb, pro které je typické, že se dostaly také do širšího povědomí majoritní společnosti. V praxi jsem se setkala s tím, že spousta návštěvníků koncertů Bachtale Apsa zná texty těchto písní a pobrukují si je spolu s kapelou. Patří mezi ně autorské¹³⁰ rompopové písně známé v podání Věry Bílé & Kale jako *Loli rokla* (Červená sukně)¹³¹. Dále se v setlistech objevuje její nejslavnější píseň *Paš o panori* (U vody stála).

Mário představuje publiku další skladbu: „*Tak já vám ted' zahraju naši písničku romskou lidovou, jmenuje se Loli rokla, to znamená Červená sukně*“ (Terénní poznámky FH, 15. 5. 2018, Mário v kostele, Kostel sv. Anežky České, Spořilov).

Přestože se jedná v obou případech o písně autorské, nejsou tímto způsobem kapelou – konkrétně Máriem, který písně uvádí – představovány. Jsou obvykle představovány způsobem výše uvedeným, tj. jako „naše romské písničky“, což odkazuje k pocíťované sdílené romské identitě, v tomto případě na bližší lokální úrovni. K tomu také odkazuje do setlistů běžně zařazovaná píseň *Čhajori romani* (Romská dívenka), která bývá označována za hymnu slovenských a českých Romů. Mário píseň kontextualizuje také historicky, což v následujícím případě vztahuje k současnosti, a to k polemice s tím, jak je o romské historii v některých prominentních diskurzích pojednáváno:

„*Ted' zahraju opět romskou píseň, jmenuje se Čhajori romani, je to mezi našema Romama československýma vlastně naša hymna, říkáme jí taky cigánský pláč. Ta první*

¹²⁹ Rozlišení oblastí, ze kterých písně pocházejí, je taktéž komplikovaným úkolem. V případě písní z české a slovenské oblasti z toho důvodu, který Mário postihuje v tomto úryvku:

„Nevím, jestli to víš, většina Romů, co tady žije, jsou slovenští Romové, který přišli sem po druhý světový válce... po druhý světový válce, protože český Rómové byli za druhý světový války vyvražďeni... ze zhruba 7 tisíc Romů, který tady žili před válkou, českých a moravských, zůstalo nějakých 526, no... a byly tady dva tábory takový v Letech a u Hodonína... a to byly takový pracovní tábory, který byly pak... z týchletých pracovních táborů, tam taky zahynulo spoustu Romů, ale... šli do Osvětími nebo do těch koncentračních táborů do Polska a... a po druhé světové válce, když byl velký odsun Němců... tak bylo prostě prázdný pohraničí a chyběla pracovní síla a na Slovensku... protože Slovensko byl fašistický stát – tam byla ta politika jiná s těma Romama, vlastně za druhý světový války vznikly vlastně ty osady, který... který jsou dodnes, a ty Romové vlastně do dneska z těch osad se z toho nedostali... a byli tam náboráři, chodili prostě náboráři do těch osad a chcete jít do Čech, tam dostanete práci, dostanete barák... tam bylo spoustu baráků, spoustu volných bytů a samozřejmě spoustu těch Romů šlo, protože neměli co žrát a neměli pořádně střechu nad hlavou, že jo. [...]Taky byl jeden pracovní tábor na Slovensku někde u Zvolena, nevím, jak se to jmenovalo, ale tady to bylo tvrdší v těch Čechách. A takže ty Rómové prostě jako šli a vlastně většina Rómů tady je Slováků. No a... ze Slovenska. Už samozřejmě jsou Češi, protože už je to třeba třetí generace, že jo“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

¹³⁰ To, že jsou autorské, mi sdělil v tomto případě spolužák Jan Dužda, který se zeptal svého otce, jenž v kapele Kale účinkoval.

¹³¹ Píseň se několikrát dostala do mainstreamového televizního vysílání, např. s ní Bílá vystoupila v televizi spolu se Štefanem Margitou a Hanou Zagorovou: https://www.youtube.com/watch?v=pH0uRwTugcI&ab_channel=kubinkerbengoro.

sloka je už hodně hodně stará, určitě nejmíň tři sta roků, a ta druhá sloka, ty slova vznikly za druhý světový války v Letech. Zpívá se tam o tom, jak se tam těžko pracuje a jak je tam mlátěj, a vůbec nemaj vycházky, ne, jak jeden pán¹³² říkal, tak to neměli (smích), nic takovýho. Ani žádná rekreace to nebyla. A zemřelo tam spoustu lidí“ (Terénní poznámky FH, 15. 5. 2018, Mário v kostele, Kostel sv. Anežky České, Spořilov).

Další písní, kterou lze často zaslechnout na koncertě Bachtale Apsa, je *Duj duj dešuduj*, která se do povědomí majority dostala díky tomu, že byla nazpívána Karlem Gottem nebo romským hudebníkem Antonínem Gondolánem, jenž je jedním z mála romských hudebníků, který se svou tvorbou pronikl do majoritní mainstreamové české hudební scény. Nebo *Odi kali mačkica*, která přes svou zvukovou podobu, jež evokuje lidovou píseň, má svůj zdroj ve slovenském popu. Tuto píseň – bez toho, aniž by upozornil na její původ – hrál Mário také v rámci projektu *Můžeme hrát spolu*¹³³, kde měl za úkol představit žákům „lidové romské písně“ ze své oblasti. Na tom se ukazuje, že není snadné určit, které tradice jsou lidovými písněmi, a také to, že kapela – tedy její hlavní mluvčí Mário – písně explicitně tímto způsobem nerozlišuje, že jejich význam spíše odkazuje ke sdílenému – k tomu, co mají Romové společného, tedy ke *kolektivnímu romství*, jež jsem rozlišila v kapitole Sebepečetí. Jako další typické písně z této oblasti zařazené do repertoáru lze jmenovat *Šukar Jakha*, *Evo*, *bičhav mange fotka* nebo *Me tut na khamav*.

Specifické pro písně z této oblasti je to, že Mário obvykle publiku nastiňuje jejich textový obsah a spojuje je s různými narativy, které popisují, jak písně vznikly nebo s jakými historickými událostmi se pojí. Je to v mé interpretaci proto, že tradice z Česka a Slovenska jsou bližší Márioově osobní zkušenosti a jeho jazykovému vybavení než tradice z Balkánu a Ruska – ty Mário na koncertech obvykle s delšími narativy nespojuje.¹³⁴

¹³² Odkazuje tím na politiky z politické strany SPD: Miroslava Roznera a Tomia Okamuru, kteří zpochybňovali svými výroky vážnost situace v táboře Letech.

¹³³ Můžeme hrát spolu je projekt Fakulty humanitních studií, který je veden Zuzanou Jurkovou. Jedná se o hudebně-vzdělávací workshopy, ve kterých muzikanti, chápáni jako kulturně jiní, participují na workshopech s českými žáky.

¹³⁴ Výjimkou je skladba *Dželem dželem*, kterou Mário publiku obvykle představuje jako romskou hymnu a kontextualizuje její vznik.

b) Romské tradicionály z oblasti Balkánu:

K běžným písním v setlistu Bachtale Apsa z oblasti Balkánu patří píseň *Ederlezi*, známá z Kusturicova filmu *Dům k pověšení, Čhaje šukarije*¹³⁵ Esmy Redžepovové a *Dželem dželem*¹³⁶, romská hymna. I v tomto případě se rovněž jedná o skladby, které nejsou populární pouze mezi Romy, ale také mezi Neromy.

Dželem dželem je romskou hymnou. Její autorství je připisováno srbskému romskému skladateli Žarku Jovanovićovi. Skladba byla jako hymna ustanovena v roce 1971 na prvním Světovém romském kongresu.¹³⁷ Zatímco *Čhajori romani* je považována za hymnu slovenských a českých Romů, *Dželem dželem* je romskou mezinárodní hymnou, což je dobře pozorovatelné například na mezinárodním romském festivalu *Khamoro*, kdy je *Galakonzert* romských kapel ze všech koutů světa zakončen společným zpěvem písně *Dželem dželem*. Píseň odkazuje k mezinárodnímu přesahu romství jako kolektivní identity.

Esma Redžepovová je známá především jako zpěvačka, méně jako autorka. Nicméně zpívala nejen lidové písně. *Čhaje šukarije*, její slavný hit, ve skutečnosti není lidovou makedonskou romskou písní, ale její vlastní tvorbou, přesto píseň „zlidověla“ a běžný posluchač ji považuje za součást romského folkloru. Jedná se o poměrně slavnou skladbu, kterou lze v našem prostředí často zaslechnout na oblíbených tematických hudebních akcích, které jsou označeny nálepkou „Balkán“¹³⁸. *Čhaje šukarije* se do povědomí mnoha majoritních posluchačů mohla dostat také kvůli jejímu použití ve známém fiktivním parodickém dokumentu *Borat*¹³⁹, ve kterém sloužila pro dokreslení atmosféry v záběrech kazachstánské fiktivní vesnice Kusek, z níž postava Borata pochází. Ve skutečnosti ovšem byla tato část filmu natáčena v Rumunsku, v romské vesnici Glod, a její obyvatelé byli ve filmu Saschou Cohenem, který ve filmu představoval rodáka této vesnice, vykreslení jako zaostalí lidé (Silverman, 2012, s. 289–290), kteří souloží se svými sourozenci, skleněná

¹³⁵ Kapela emicky využívá pro píseň pojmenování *Čhaorije šukarije*, což je úryvek z textu této písně. V originále se píseň nazývá *Čhaje šukarije*.

¹³⁶ Přepisy názvu skladby se lokálně odlišují. Běžně se skladba k použití v české oblasti přepisuje jako *Dželem dželem*, kapela ji sama na svém kanálu na Youtube označuje jako *Gelem gelem*.

¹³⁷ GELBART, Petra. The Romani Anthem as a Microcosm of Diversity. In: *Romarchive.eu* [online]. © 2020 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/music/romani-anthem-microcosm-diversity/>

¹³⁸ Jako příklad takové akce může sloužit projekt *Balkan Fiesta*. Jedná se o tematické hudební večery balkánské hudby DJ Gadjy, na kterých spolu s ním Mário několikrát účinkoval.

¹³⁹ Film *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (2006) natočil režisér Larry Charles a představitelem hlavní postavy Kazachťance byl Sacha Baron Cohen. Použití skladby ve filmu bylo problematické – Esma Redžepová uvažovala, že se s autory za její použití ve filmu bude soudit, a za použití skladby nakonec dostala kompenzaci. Soudit se chtěli i obyvatelé vesnice, ve které se natáčelo, ale nakonec neúspěšně (Silverman, 2012, s. 290).

okna jsou pro ně vymožeností a kteří si v důsledku své chudoby nemohou dovolit technické vymoženosti.¹⁴⁰

Píseň *Ederlezi* je obvykle považována za lidovou skladbu¹⁴¹, jež je pro běžného mainstreamového posluchače spojena s provedením Gorana Bregoviče a s filmem *Dům k pověšení* režiséra Emira Kusturici, ve kterém zazněla. Jedná se o film zobrazující Romy, jehož autorem je Nerom. Tvorba Kusturici v perspektivě mnoha sociálních vědců napomáhá reprodukovat stereotypy o Romech. V případě filmu *Dům k pověšení* mezi ně Elena Gabor (2007, s. 289) zařazuje zobrazování „únosů, vykořisťování dětí, podvodného chování, žebrání a kradení“; já bych mezi ně dále zařadila filmově zobrazené spojení Romů s chudobou, s přírodou, s nadpřirozenem a animálností. Neméně problematické se mnohým zdá také Bregovičovo nakládání s lidovými skladbami: „*Bregovič Goran spojuje elementy primitivistických a hybridních cikánských tropů: může vydělávat na cikánském exoticismu, zatímco tvrdí, že jeho hudební brikoláž je rozšířením balkánského/cikánského kulturního tavicího kotlíku [v originále: melting pot], kde je vlastnictví hudby neexistující*“ (Marković, 2015, s. 12).

c) Tradicionály z oblasti Ruska:

Mezi obvyklé písně pocházející z Ruska patří *Sášenka Mášenka*¹⁴² a *Nane cocha*. Píseň *Sášenka Mášenka* není známou a jednoduše dohledatelnou písní. Po usilovném pátrání se mi ji podařilo najít jako součást televizní inscenace *Živoj trup* z roku 1987¹⁴³. Zjistila jsem, že originální název skladby zní *Шэл мэ вэрсты*, v přepisu do latinky *Shel me versty*, tedy v překladu *Ušel jsem míle*. Dále jsem ji našla na záznamu z vystoupení v divadle Romen¹⁴⁴, což je moskevské romské divadlo, jehož působení charakterizuje „*temperament, vášnivý tanec a originální stylizovaná romská hudba, bohatá choreografie*

¹⁴⁰ Jako technická vymoženost jim nedostupná byl uveden např. radiobudík. Lze pozorovat v ukázce z filmu zde: https://www.youtube.com/watch?v=jTx5c-2QOXc&ab_channel=JoBloMovieClips. Někteří obyvatelé Glodu se po natáčení vůči filmu hromadně vymezovali a byli rozhořčeni z toho, když spatřili, jakým způsobem jsou ve filmu vyobrazeni. O tom více například zde: <https://www.cbsnews.com/news/romanian-villagers-angry-about-borat/>.

¹⁴¹ Silverman (2012, s. 277) píše o tom, že někteří Romové z makedonské vesnice Šuto Orizari, ve kterém se natáčel film *Dům k pověšení* tvrdili, že skladbu složili, takže i kolem jejího autorství a stáří panují neshody a nejasnosti.

¹⁴² Jedná se o emické pojmenování skladby kapelou.

¹⁴³ Николай Голубенко. "Шэл мэ вэрсты", 2016. In: *Youtube* [online]. 14. 4. 2016 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=w_WRqX9RV6E&ab_channel=Svenkovideo. Kanál uživatele Svenkovideo

¹⁴⁴ Шэл мэ вэрсты, 2012. In: *Youtube* [online]. 15. 12. 2012 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=TIqmFgJYbe0&ab_channel=Svenkovideo. Kanál uživatele Svenkovideo.

a virtuózní ruští tanečníci“ (Ristić, 2020)¹⁴⁵. Romská výzkumnice Petra Gelbart (2020)¹⁴⁶ tvrdí, že druhy tance a hudby, které byly pěstovány v divadle Romen, byly široce zpopularizovány filmem *Cikáni jdou do nebe*. Součástí soundtracku právě tohoto muzikálu je i druhá zmíněná píseň, *Nane Cocha*, a to v úpravě Eugena Dogy. *Cikáni jdou do nebe* se také zařazuje mezi filmy, které mnozí sociální vědci a aktivisté považují nejen za problematické, ale také za stěžejní pro formování představy Neromů o Romech. „*Film se stal součástí populární kultury a baví diváky, zatímco posiluje tradiční topoi romské kultury (vykořeněnost, touhu po svobodě a přírodě, divoké emoce a podobně)*“, píše výzkumnice Andrea Pócsik (2020).¹⁴⁷

Kapela Bachtale Apsa tvrdí na svém profilu na bandzone.cz, že v její hudbě „*nalezneme... kořeny balkánských, maďarských, španělských, ruských i slovenských Romů*.“¹⁴⁸ Nicméně španělské písně se mi dohledat nepodařilo. Kapela tím spíše naráží na aranž a vlivy, které do kapely přináší Petr Horváth a Radek Sivák, kteří oba vystupují s kapelou Bengas, jež se inspiruje hudbou francouzsko-španělských *Gypsy Kings*.

Tradicionály jsou tedy ve většině případů známými skladbami nejen pro romské, ale i neromské posluchače. Zejména ruské a balkánské *tradicionály* jako *Nane Cocha* nebo *Ederlezi* mohou u posluchačů konotovat s atraktivními představami o romantickém romství, které se v kapitole o kategorizacích Máriovy osoby vyjevily jako dominantní.

3.2.2.4 Pas-de-deux uvnitř kapely

Přesto, že se kapela prezentuje jako romská, jejími stálými členy jsou nejen Romové (Mário, Petr a Radek), ale také Neromové (Adam a Nick). Zajímalo mě tedy, jestli tato skutečnost může nějakým způsobem ovlivňovat vnitřní vyjednávání repertoáru.

Navštívila jsem zkoušku Bachtale Apsa 26. 11. 2017 na Nákladovém nádraží Žižkov, při které hudebníci sestavovali setlist ke svému koncertu v Dlabáčově, kde měli pokřtít svůj klip *V Uličkách*. Přítomni tentokrát byli Mário, Adam, Nick, Pét'a, Standa a Michal.

¹⁴⁵ RISTIĆ, Dragan a Maja RISTIĆ, 2020. Romani Culture and Social issues – The history of the Romeni Theatre. In: *Romarchive.eu* [online]. © 2020 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/romani-culture-and-social-issues-history-romeni-theatre/>

¹⁴⁶ GELBART, Petra, 2020. Teatr Romeni – Moscow's Romeni Theatre. In: *Romarchive.eu* [online]. © 2020 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/music/russia/teatr-romeni-moscows-romeni-theatre/>

¹⁴⁷ PÓCSIK, Andrea, 2020. Appearance: Understanding Romani characters on screen and the use of Romani (Caló, Boyash, Angloromani) in various filmic representations. In: *Romarchive.eu* [online]. © 2020 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/film/appearance-understanding-romani-characters/>

¹⁴⁸ BANDZONE, 2021. Bachtale Apsa: O kapele. *Bandzone.cz* [online]. © 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://bandzone.cz/bachtaleapsa?at=info>

Zkouška se chýlí ke konci. „Dobrý, tak co?“ ptá se Mário, který už ospale zívá a již na začátku nám dal vědět, že je dnes „vyřízený“. Standa chce po Adamovi, aby mu nadiktoval setlist, je do toho hrozně „zapálený“, nakonec si ho bere sám do ruky (ten původní, z minulé akce, který napsal Adam) a půjčuje si ode mě papír. „Chybí tři písničky.“ (Kvůli tomu, že na koncertě nebude spolu s Bachtale Apsa vystupovat Martin Svátek.) Adam si pročítá dosavadní setlist a říká, že jim v něm chybí „gypsy classics“. Mário říká, že by měli dát Dželem dželem jako třetí. Přesto nakonec setlist sestavuje především Adam, případně Standa. Mário se příliš neangažuje, ale nic nenamítá. Adam říká, že potřebují alespoň dva přídávky. Kluci diskutují, které písně zahrát. Adam nakonec napočítá, že mají v setlistu bez přídavek osm romských tradicionálů a osm autorských písní (českých/slovenských – případně s částmi v romštině), tedy „půl na půl“. Otočí se na mě: „Je to v pohodě?“ Jsem jeho otázkou zaskočena „Jó...“ odpovídám nejistě. Adam se mě ptá, jestli si může půjčit tužku. „Né, já první!“ prohlašuje akční Standa. Standa neumí romsky, prosí Adama, aby mu romské názvy písní diktoval tak, jak se píšou, načež mu Adam vysvětluje, že romské názvy se většinou píšou tak, jak je slyší. Mário si setlist nikam nezapisuje, dozvídám se, že si setlisty většinou zapamatuje.

Tento úryvek ilustruje to, že kapela o svém publiku v rámci vnitřního vyjednávání repertoáru přemýšlí – Adam se ujišťoval, zdali se mi setlist, který se spoluhráči vyjednali, zdá z pozice posluchače přitažlivý, zároveň také konstatoval, že je do setlistu třeba přidat „gypsy classics“, tj. *tradicionály*. Mário zde vystupuje v pasivní roli, ale jak se ukázalo na koncertě, jednalo se o pouhou situační indispozici způsobenou ospalostí. Na samotném koncertě v Dlabáčově, na který se kapela připravovala, nakonec Bachtale Apsa vystoupila s odlišným setlistem, a to proto, že ho Mário na poslední chvíli změnil na zvukové zkoušce, jak jsem se posléze dozvěděla.

Zde je porovnání dvou setlistů – zamýšleného na zvukové zkoušce a realizovaného na koncertě v Dlabačově¹⁴⁹:

Tabulka 2: Porovnání dvou setlistů

Zamýšlený setlist (zvuková zkouška 26. 11. 2017)	Finální setlist (Dlabačov 2. 12. 2017)
1) Intro + Havraní (autorská)	1) Ederlezi (tradicional)
2) Sášenka (tradicional)	2) Hej Romale (tradicional)
3) Čhaje šukarije (tradicional)	3) Nane Cocha (tradicional)
4) Jablko (autorská)	4) Gentu Mange (tradicional)
5) Ederlézi (tradicional)	5) Evo (tradicional)
6) Gentu Mange (tradicional)	6) Pro Sastipen (autorská)
7) Vlaštovky (autorská)	7) Zahrada (autorská)
8) Zahrada (autorská)	8) Dža more (Šalolajlo) (tradicional)
9) V uličkách (autorská)	9) Dželem dželem (tradicional)
10) Duj, duj (tradicional)	10) Jablko (autorská)
11) Dželem dželem (tradicional)	11) Duj, duj (tradicional)
12) Vzpomínky (autorská)	12) Vzpomínky (autorská)
13) Kamínek (autorská)	13) V Uličkách (autorská)
14) Pro Sastipen (autorská)	14) Intro + Kamínek (autorská)
15) Evo (tradicional)	15) Mange Pares (tradicional)
16) Soske (autorská)	16) Sášenka Mášenka (tradicional)
Přídavky: Nana chocha (tradicional), Hej Romale (tradicional)	17) Čhaje šukarije (tradicional)
S přídavky 18 písní:	Přídavek: Koda Drom (tradicional)
– celkem 9 písní autorských, 9 tradicionalů	S přídavkem 18 písní:
	– celkem 6 autorských, 12 tradicionalů

Zdroj: Vlastní zpracování

Původně kapela zamýšlela hrát více autorských písní, Mário nakonec setlist změnil a kapela zahrála více *tradicionalů*. Když jsem se Mária zeptala, proč na poslední chvíli změnil setlist, řekl mi, že měl pocit, že některé z písní neměli dostatečně nacvičené.

¹⁴⁹ Původní setlist ze zvukové zkoušky jsem si vyfotila, druhý jsem si zapisovala na koncertě.

Tomuto vysvětlení odpovídá i to, že album s novými autorskými písněmi vydali na začátku toho samého roku a hudebníci v té době skladby příliš často necvičili.¹⁵⁰ Z nejnovější desky zahráli pouze písně *Zahrada*, *Vzpomínky a V uličkách*. Další autorské skladby byly z Máriova působení v kapele Koa: *Prosastipen*, *Jablko* a *Kamínek*. Adam zase v našem neformálním rozhovoru po koncertě poukazyval v asociaci na to, že se Mário snaží dostat roli romského reprezentanta. S tím na druhou stranu koresponduje to, že kapela vystupovala v období filmového festivalu *Dlabačovfest*. Před jejím vystoupením byl promítán „kusturicovský“ film *Kniha rekordů Šutky*¹⁵¹ z prostředí největší romské osady, tedy existuje také možnost, že Mário na něj chtěl podvědomě (nebo také vědomě, ale nepřiznaně) tematicky, tedy „po romsku“, navázat. Obě tyto interpretace považuji za validní.¹⁵² Považuji ovšem za bezpředmětné si jednu z nich sama vybrat. Na příkladu chci totiž demonstrovat něco odlišného: jaká je dynamika vyjednávání repertoáru v rámci kapely. Neromští členové kapely byli organizátory, kteří repertoár sestavovali, a tedy to na mě v té době působilo tak, že jsou aktéry, kteří jsou klíčovými pro výběr repertoáru. Nakonec se ovšem jako klíčový aktér vyjevil Mário, který před koncertem nakonec setlist změnil a zařadil do něj více *tradicionalů*. To tehdy vyvrátilo mé původní domněnky ovlivněné četbou odborných textů, ve kterých jsou obvykle neromští aktéři prezentováni jako ti, kteří mají moc nad repertoáry a prezentací neromských umělců.

Během zúčastněného pozorování se naopak ukázalo, že členové kapely (ať již romští nebo neromští) zastávají komplementární diskurzy o romství a nevidomosti, které se liší od diskurzů, na které jsem narazila při analýze vnějších kategorizací. Tyto úryvky prezentují některé z běžných způsobů, jakými je o romství a nevidomosti pojednáváno a jak se k nim kapela vztahuje.

¹⁵⁰ Terénní poznámky FH, Nákladové nádraží, 26. 11. 2017: Dáváme si venku před zkušební poslední cigáro. „Jak to, že vám to tak dobře hraje, když tak málo zkoušíte?“ ptám se přítomného Mária a Adama. (Ostatní začali do auta nosit věci.) „Protože jsme tak dobří!“ pronáší Mário se smíchem. Adam se lehce zasměje a pak říká, že to vůbec není tím, že by byli tolik dobří, pamatují si to prý, protože to už tolikrát hráli. Připouští ale, že písně z nové desky nehráli už rok.

¹⁵¹ Je 2. 12. 2017 a já se vydávám na koncert Bachtale Apsa do Kina Dlabačov, na kterém kapela pokřtí svůj nový klip k písni *V Uličkách*. Před koncertem je promítán od 17 hodin film *Kniha rekordů Šutky* od Aleksandara Maníče, jehož příběh se odehrává v největší romské osadě na Balkáně. Film má být završením Dlabačovfestu, v jehož rámci byly promítány filmy, které byly nominovány na cenu Oscar v kategorii Nejlepší zahraniční film, ovšem nezvítězily (Terénní poznámky FH, Kino Dlabačov, Břevnov, 2. prosince 2017).

¹⁵² To si z mého pohledu neodporuje se *sebeuvědoměním* (self-consciousness). Sama reflektuji, že některé činnosti, jež dělám, racionalizuji odlišným způsobem, než kterým se mi později jeví být, a jež pocházejí z neuvědomovaných pohnutek. A nedomnívám se, že sebeuvědomění si odporuje s existencí těchto neuvědomovaných pohnutek.

Dojde i na aktuální téma, a to získané druhé místo kapely „Ortel“ na Slavících. Bavíme se o o předchozí kapele frontmana kapely Ortel Tomáše Hnídka, o Conflictu 88, a shodujeme se, že nikdo nemůže tvrdit, že nejsou neonacisti. Shodujeme se na tom, že je to strašné, přesto to podle nich není nic nového. Nezdají se tím být překvapeni, i když z toho radost nemají: „*Předtím byl Orlík a potom Landa. Možná je to teď dokonce lepší situace,*“ říká Pěťa. Shodují se, že je to lepší, protože už nedochází k vraždám neonacisty, jako tomu bylo v 90. letech. Petr popisuje, jaká byla strašná situace v té době s žižkovskými bandami skinů, fotbalovými fanoušky. Jeho bratrovi dokonce pořezali břicho. Ostatní se připojují se svými vlastními historkami, Adam jakožto jediný přítomný gádžo kapely, příběhům naslouchá a má u toho zamračený výraz (Terénní poznámky FH, 3. 12. 2016, koncert Bachtale Apsa, klub Fabrika, Doubice).

Radek říká v šatně Adamovi, že si v práci někdo dělal legraci z toho, že je Rom, a on se nejdřív smál, ale pak už mu to přišlo přes čáru a začalo ho to urážet, načež mu Adam odvětlí, že ho měl pomoci štiplavého humoru usměrnit, že si na něj nemá co dovolovat; spolu diskutují varianty toho, co mu mohl říct (Terénní poznámky FH, 5. 3. 2020, koncert Bachtale Apsa, Cross Club, Holešovice).

Zastavujeme na pumpě, Adam odvádí Mária na záchod, zatímco my ostatní nakupujeme pití a občerstvení. Poté si jdeme dát cigaretu a vyhlížíme prosklenými dveřmi Mária. Kluci si utahují z Radka, který má pořád nutkání kupovat si nová auta. Nakonec z něho vypadne, že se jeho nynější auto nelíbí přítelkyni. Mário vychází z toalety, Adam mu jde v mžiku naproti, chytá ho za paži a společně se vydáváme do auta, abychom mohli pokračovat v cestě (Terénní poznámky FH, 3. 12. 2016, cestou do Doubice).

Prostředí kapely Bachtale Apsa, které se vytváří v zákulisí, považují za určitý „safe space“¹⁵³. Romští členové kapely s neromskými členy běžně diskutují o svých zážitcích s rasismem a nevidomému Máriovi je citlivě asistováno. Romství ani nevidomost nejsou v zákulisí příliš zdůrazňovány, už vůbec ne jako charakteristiky vyvolávající fascinaci. „Překážku“, kterou nevidomost pro Mária představuje, se členové Bachtale Apsa společně snaží překonávat. Jsou nejen Máriovými přáteli a spoluhráči, ale zastávají také roli asistentů. Členové kapely vodí Mária na pódium, navigují ho v zákulisí a asistují mu cestou na koncerty. Během mého pozorování byl hlavním asistentem Adam. Členové kapely jsou v této rovině insidery, kteří nemají problém s interpretací toho, kolik pomoci je

¹⁵³ Místo nebo prostředí, ve kterém se osoba nebo kategorie osob může cítit jistá, že nebude vystavena diskriminaci, kritice, obtěžování nebo jiné emocionální či fyzické újmě (Oxford Dictionary: https://www.lexico.com/definition/safe_space?locale=en).

Márióvi nutné poskytnout. Asistence Márióvi je rutinní záležitostí a nezažila jsem, že by na nevidomost bylo v jiných kontextech poukazováno. Nutné je podotknout, že na rozdíl od jiných asistentů, kteří nejsou tolik zasvěceni, se u Bachtale Apsa již nevyskytuje paternalizující blahosklonný přístup, nebo naopak přístup nešikovný, nedostatečný. Nevidomost je v rámci kapely „normalizována“ a je zdůrazňována spíše vně kapely.

Postupně jsem během zúčastněného pozorování rozlišila role tří zakládajících členů kapely, které považuji pro vnitřní vyjednávání repertoáru za klíčové:

1) Mário zastává roli kapelníka, který má poslední slovo v tom, s jakým repertoárem kapela vystupuje. A jelikož kapela z velké míry vystupuje s jeho autorskými písněmi, má na starost hudební náplň kapely – většinu z písní přináší do kapely on. Písně, které do kapely přináší ostatní členové, nebo požadavky na změnu repertoáru prochází jeho souhlasem, či nesouhlasem. Mário také rozhoduje o složení kapely Bachtale Apsa.

„*Promiň Pét'o, tak dneska ještě Ederlezi...*“ říká Pét'ovi Mário před koncertem. Pét'a se „kření“ a působí, že je skutečně nerad, nicméně Bachtale Apsa nakonec se skladbou vystupuje (Terénní poznámky, FH, 17. 11. 2018, Klub Joe, Staré Město).

Jsme s kluky v šatně a Mário už odešel. Pét'a říká, že by chtěl změnu repertoáru a že se bude muset Márióvi připomenout. Kluci spolu o tom diskutují – tedy repertoár vyjednávají, což chtějí později přednést Márióvi, který má rozhodovací úlohu (Terénní poznámky FH, 5. 3. 2020, koncert Bachtale Apsa, Cross Club, Holešovice).

Adam: „Tak co, jaký ti to přišlo?“

Františka: „Jo, bylo to krásný, jen ty bicí jsou na mě trochu nahlas.“

Adam: „No my právě střídáme perkuse a bicí podle toho, v jakém hrajeme prostoru, Mário to tak chce“ (Terénní zápisky FH, Nákladové nádraží Žižkov, 26. 11. 2017).

Mário nakonec vyhověl Pét'ovu přání a po diskuzi s ostatními členy kapely postupně začalo docházet k proměně repertoáru. Jak úryvky z terénních zápisků ilustrují, Mário je tím, za kterým členové kapely chodí se svými návrhy. Jako frontman má v tomto smyslu nejvyšší pozici v hierarchii kapely. I když se to v praxi neprojevuje explicitně, je to patrné v tom, že požadavky ostatních členů kapely jsou směřovány právě k němu.

K tomu, že právě Mário je v rámci kapely klíčovou postavou určující podobu repertoáru odkazuje také to, že Máriovy setlisty na sólových koncertech, které jsem navštívila, byly téměř totožné s těmi, jež se vyskytují na koncertech Bachtale Apsa.

Mario usedá k nezvykle zbarvenému, světle žlutému klavíru. První skladba se jmenuje *Loli rokla* a jedná se o tradicionál. Píseň má zhruba minutový klavírní úvod, který je, jak se domnívám, improvizovaný. Instrumentální úvod na mě působí jako „živá barová

hudba“, která většinou slouží k dokreslení atmosféry v „nóbl“ podnicích, vlastně jako takový podklad k rozhovoru. Mariovy ruce plynule plují po klaviatuře, píseň začíná v pomalém tempu v moll. Dává si načas a dělá mezi hraním jemné, tak trochu tíživé pomlky. Začíná zpívat, a přitom široce otevírá ústa. Jeho zvučný, specifický hlas se rozléhá kavárnou, obecenstvo zanechalo dosavadní činnosti a sleduje zpěváka, zdá se vtaženo do Mariova vystoupení. S gradací sloky dává větší důraz na slova a prodlužuje je, na konci sloky ztišuje hlas a procítěně protahuje tóny. Teskná melodie v pomalém tempu se najednou, po lehké, napínavé odmlce, která přichází po sloce, přerodí ve skočný „barový“ refrén. „Loli rokla, loli rokla“ ozývá se „Srdcovkou“ dokola. Na konci refrénu už místo „Loli rokla“ zní pouze „Lajlalejlel.“ [...] Mario začíná hrát třetí píseň *Řekni mi bože*, po chvíli přestává. „Já zapomněl slova.“ Publikum poznává píseň a jedna paní kolem třiceti ochotně Mariovi připomíná text. „Ano!“ vyhrkne Mária spokojeně. Při této písni již publikum polevilo ve své upřené pozornosti a u stolů konverzuje. Z pozorování je mi jasné, že se přítomní vesměs znají čili nejedná se o koncert, který musí zahrnovat rozsáhlou přípravu; je to vystoupení zejména v kruhu známých a přátel. [...] Kromě mé kamarádky Jaclyn všichni hovoří česky. O stůl dál od nás sedí Mária přitelkyně se svou dcerou Dorkou, hází úsměvy na kamarádky od protějšího stolu. Jedná se o tři slečny kolem třiceti, objednávají si láhev bílého vína. O kousek dál sedí paní v černém s černým mikádem, která zná texty snad všech Máriaových písniček, zpívá si je a do toho usrkává víno. U baru na stoličce sedí paní středního věku, která kývá hlavou do rytmu. Majitelka kavárny tančí u baru a zároveň u toho čepuje pivo. Téměř přitisklá ze strany na pianu sedí další paní, která se jeví jako Máriaova věrná fanyнка, během výstupu se usmívá a pobrukuje si. [...] „Rezonuje to.“ upozorňuje Mária paní majitelka. „Rezonuje? Já to neslyším. Protože neslyším,“ prohlašuje nastuzený Mária. Publikum se směje. Chvíli se řeší technické problémy s klavírem a výstup pokračuje. Mária hraje klavírní sólo, najednou se zasekne a povídá: „Nevíte někdo, co mám hrát?!“ Publikum propukne ve smích. „Ono to nějak vyplyne...“ pokračuje v sólu. Repertoár zahrnoval další skladby autorské jako *Vzpomínky*, *Biele Vraný*, *V Uličkách* nebo *Kamínek*, ale také další *tradicionály* jako *Čhajori romani* (Terénní poznámky FH, 10. 11. 2016, koncert Mária, Srdcovka, Vinohrady).

V sólovém repertoáru se vyskytují autorské písně i *tradicionály* a jedná se o totožné písně, které lze zaslechnout na koncertech Bachtale Apsa; zaznamenala jsem jen lehkou převahu autorských písní v setlistech Mária. To si vysvětluji tak, že sólově Mária často působí v komornějších prostorech, jakými jsou zejména kavárny, vinárny a hospody, a ve

většinou případů se jedná zejména o koncerty na sezení.¹⁵⁴ Zatímco Bachtale Apsa hraje obvykle v prostorech, které jsou uzpůsobeny k tanci¹⁵⁵ a jejich vystoupení se odehrává klasicky *prezentačním* způsobem, kde je jasný předěl mezi kapelou a publikem. Máriovy sólové výstupy, které jsem pozorovala, nebyly zcela klasicky *prezentačního charakteru* – posluchači jsou rozsazeni po skupinkách u stolů, zúčastněně poslouchají Máriovy písně a tleskají jeho výstupům, ale zároveň si spolu během koncertu povídají a obvykle společně popíjejí a s Máriem interagují; tedy umělec a publikum nejsou striktně odděleni. Do takového prostředí se tedy hodí písně, jež publikum nebude rušit v jejich konverzaci, čemuž lépe odpovídají autorské písně než tradicionály. Podobu setlistů tedy ovlivňuje také prostor vystoupení. Jejich zařizování má na starosti Adam.

2) Adam v kapele působí nejen jako hudebník, ale také jako manažer kapely, tedy jako její vyjednávač a organizátor. Na starost má zařizování koncertů, tedy shánění prostorů, ve kterých kapela bude hrát. Kromě toho má také na starosti propagaci kapely.

Jeho pozice v kapele a jeho vztah k ostatním členům kapely kontrastují s četnými odbornými texty o romských muzikantech, jejich repertoárech a reprezentacích, ve kterých neromský manažer vystupuje jako ten, jenž kapelu staví do pozice Romů jako exotických a romantických objektů, má moc nad jejich repertoárem a prezentací a který romské muzikanty do jisté míry „vykořisťuje“ – snaží se z jejich působení především vytěžit co největší finanční profit. Takové negativní reprezentace neromských manažerů představuje např. Marković (2015, s. 281): „*Již dvě desetiletí je romská hudba žádaným zbožím na světovém hudebním trhu... což umožňuje především neromským manažerům a producentům využívat [této] přízně, které se romské kultuře dostává, a na této popularitě vydělávat.*“ To, co autor nazývá „*privilegované a autentické postavení skutečných Romů*“ a jejich svobodné aktérství, staví do kontrastního vztahu k postavení, do kterého jsou situováni neromskými manažery, skladateli a producenty (ibid., s. 281–282). Silvermanová (2007) zkoumala „*současný marketing a konzumaci ‚cikánské‘ hudby, který mapuje vztahy mezi festivalovými producenty/manažery balkánských romských hudebních skupin... diváky... tiskem... romskými hudebníky... Významné je, že první tři skupiny lidí jsou elity, které mají peníze na investice, zatímco samotní interpreti jsou příslušníky snad nejpronásledovanější a nejmarginálnější etnické skupiny v Evropě*“ (Silvermanová, 2007, s. 336). V obecné rovině tedy manažery (diváky, tisk) považuje za ty, kteří na rozdíl

¹⁵⁴ Např. Marvik, U Habásků, Dvorní vinotéka. Některé z nich jsou přizpůsobeny koncertům bez ozvučení – Srdcovka. Výjimkou jsou Máriova vystoupení s DJem Gadjem, které jsou většinou zaštitěny labelem „balkan fiesta“ a jedná se o koncerty, na kterých se obvykle tančí.

¹⁵⁵ Cross Club, Loď tajemství, Fabrika Doubice, Klub Joe atd.

od romských interpretů mají peníze, a tím pádem také moc. Ztělesněním negativního obrazu neromského manažera může být jí prezentovaný Michel Winter, manažer kapely Taraf de Haidouks. Popisuje, jak Romové byli zděšeni „otrhaným“ oděvem, ve kterém kapela vystupovala. Na tour v roce 1999 „někteří [romští] interpreti hovořili přímo s Michelem Winterem, manažerem Taraf, o této ‚ostudě‘, ale Winter odpověděl, že divákům se roztrhaná image vlastně líbí – je to dobré pro diváky, pro obchod“ (ibid., s.347) Tento manažer podle Silvermanové také tvrdil, že v Rumunsku nedochází k diskriminaci Romů (ibid., s. 350), stejně jako naznačoval, že se jinak oblékat neumí, protože jsou to rumunští vesničané; choval se k nim povýšeně, rozhodoval za ně a nedostatečně je informoval (ibid., s. 351). V jiném textu dochází k závěru, že „neromští manažeři a producenti... vytváří [obraz] obchodovatelného cikána. Tento imaginární cikán, vytvořený neromskými kulturními zprostředkovateli, rezonuje s historickými stereotypy, ale také vyvolává nové tropy autenticity a hybridity a nárokuje si legitimní místo v multikulturním diskurzu“ (Silvermanová, 2013, s. 204).

Adam se ale během zúčastněného pozorování nikdy nejevil jako někdo, kdo by ostatní členy kapely exoticizoval. Naopak, typické pro jeho výroky je jistá snaha o deesencializaci romství jako v této ukázce:

Výborná¹⁵⁶: „Já si vyšlápnu takhle k Adamovi, mě zajímá jedna věc: říká se vždycky cikánské housle, říká se, že to nemůže hrát nikdo, kdo se nenarodil jako cikán. V čem je to jiné?“

Adam: „Jiné je to v tom, že romské děti žijou v těch rodinách většinou tím způsobem, že odmalinka poslouchaj hudbu, odmalinka jsou zvyklé tancovat a naše české děti se učí v hudebních školách často, kde se učí noty a stupnice. Takže ten hudební přístup je víc takovej zprostředkovanéj přes ty noty a u těch Romů je to přirozeně z ucha na nástroj, a proto my máme možná někdy pocit, že oni jsou tak vyjímečně muzikální a panujou takovéty předsudky, že to mají v krvi a podobně. Já si to úplně nemyslím, já si myslím, že je to spíš daný tím prostředím, ve kterým vyrůstaj...“¹⁵⁷

V případě Bachtale Apsa kapela nebyla sestavena zvnějšku neromským manažerem s vidinou zisku, ale byla sestavena samotným Máriem. Manažer kapely Adam je do romské problematiky dlouhodobě zasvěcen a věnuje se jí např. v rámci svého zaměstnání v R-Mosty, kde se aktivně zasazuje proti diskriminaci a marginalizaci Romů. Podííl se na

¹⁵⁶ Moderátorka z Českého rozhlasu.

¹⁵⁷ Koncert pro jiné myšlenky: Bára Hrzánová a Radek Holub, 2020. In: Youtube [online]. 8. 12. 2020 [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=OpRK1ql902Q&ab_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhlasRadio%C5%B5urn%C3%A111. Kanál uživatele Český rozhlas Radiožurnál.

organizaci workshopů, které mají za cíl osvětu, a to v porozumění romských žáků učitelů a sociálními pracovníky, jejichž předmětem je mimo jiné také snaha „rozbít“ stereotypy, spoluprací s romskými intelektuály, jakým je např. David Tišer.¹⁵⁸ Nejedná se o původně neznámého manažera, který si vyhlédl romskou kapelu, aby si „na ní vydělal“, ale o Máriova dlouholetého přítele, kterého sám Mário do kapely přizval.

3) Petr zastává roli „experta na romské texty“, ke kterému mě Mário odkazuje ve chvíli, kdy se potřebuji něco dozvědět o jejich významech. Mário se naučil romsky v dospělosti, věří tedy spíše v jazykové dovednosti Petra, který romsky mluví odmalička. Ne všichni zbylí členové kapely romským textům rozumí: např. Nick dostal na konci roku 2020 učebnici romštiny od Adama, aby se naučil romsky. Stejně tak bubeník Standa se na zkoušce na Nákladovém nádraží ptal, jak se názvy skladeb píšou.

„Ta první píseň [Čhajori romani] je pomalá a zpívá se v ní o tom – já vám vlastně přeložím, nebo Petr vám to radši přeloží,“ směje se Mário (Terénní zápisky, FH, 24. 3. 2018, Můžeme hrát spolu, Kampus Hyberská,).

Ptám se Mária na text skladby Ederlezi, protože se mi nedaří najít jeho verzi, kterou sami zpívají. Mário mi říká, abych se zeptala Péti (Terénní poznámky FH, 27. 4. 2018, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Kromě toho je Petr v praxi tím hlavním aktérem, který do kapely přináší písně v romštině. Tedy interpretuji to tak, že je Petr stěžejní pro to, aby byla udržována „autenticita“ labelu „romská kapela“.

Sestavování setlistů tedy probíhá společnou domluvou, s ohledem na prostory, ve kterých se vystoupení uskuteční a s ohledem na to, co kapela předpokládá, že od ní publikum očekává. Přitom se zdá, že hlavním aktérem, který vnitřně určuje podobu repertoáru a setlistů kapely, je sám Mário. Je kapelníkem Bachtale Apsa, na což symbolicky odkazuje, stejně jako u kapely Navarové (Zuzana Navarová d. T. & KOA), plné znění názvu kapely: Mário Bihári & Bachtale Apsa, které je obsaženo na titulní straně alb.

3.2.2.5 Charakteristika hudebního světa

Charakterizovat hudební svět Mária Biháriho považuji za obtížný úkol. Jedná se o svět specifický, ve kterém romští i neromští aktéři hrají romské tradicionály a poslouchá

¹⁵⁸ Tuto skutečnost konstatuji na základě toho, že jsem sama tento kurz navštívila. Stejně tak Nick jako neromský člen kapely se mnou několikrát vedl neformální rozhovory, ve kterých reflektoval esencialismus spjatý s romstvím a vymezoval se vůči němu (zejména na Lodi Tajemství. 10. 5. 2018).

je zejména neromské publikum. Také je ale světem *world music* a Máriových autorských skladeb.

Za důležité období, konstituující dnešní podobu Máriova hudebního světa, považuji jeho působení v kapele Koa, kde bylo Máriovo romství klíčovou osobností kapely Zuzanou Navarovou vyzdvihováno k demonstraci pozitivní myšlenky multikulturalismu. V Bachtale Apsa je Mário kapelníkem, který se zdá klíčový pro podobu jejího repertoáru. Ten se proměňuje spolu se sebeidentifikací kapely. Kapela se původně označovala přívlastkem romská a tomu odpovídal i její repertoár, který zahrnoval zejména *tradicionály*. Dnes se již neomezuje pouze na „autenticky romské“ skladby, ale kombinuje je se skladbami autorskými, které nezahrnují skladby výlučně v romštině, ale naopak textově převažují skladby v češtině a slovenštině. Přiklání se ke stylu *world music*, čímž navazují na předchozí kapelu Koa. Repertoár nespočívá pouze v preferencích jednotlivých členů kapely, je vnitřně vyjednáván, ale také probíhá pas-de-deux mezi kapelou a jejím publikem, na které kapela ve výběru písní reaguje. Přesto, že Mário se zdá klíčový pro vnitřní vyjednávání repertoáru, zdá se, že je zásadně ovlivňován očekáváními a reakcemi publika: publikum má v oblibě zejména romské *tradicionály* nebo Máriovy autorské písně v romštině, které jsou taneční, čemuž jsou jednotlivé setlisty kapely přizpůsobovány.

V rovině romského repertoáru lze do jisté míry činnost Mária a Bachtale Apsa kontextualizovat pomocí kategorií uvedených Zuzanou Jurkovou (2013) v *Pražských hudebních světech* v kapitole *Mýtus romské hudby* (s. 24–42). Jurková rozlišuje čtyři kategorie na základě toho, kdo hudbu poslouchá a kdo ji performuje. Uvádí kategorie: 1) „*Gadžové pro gadže o Romech*“; 2) „*Romové pro gadže*“; 3) „*Romové (nejen) sobě: Rompop*“; 4) „*Romano hip hop*“.

Domnívám se, že Bachtale Apsa by byla, i přes své obsazení Romy i Neromy, nejbližší kombinaci kategorií *Romové pro gadže* a *Rompop*. Jurková jako příklad kategorie *Romové pro gadže* uvádí koncert *Sto cikánských houslí* v Rudolfinu, jehož zvuková podoba je odlišná. Do kategorie by kapela šla zařadit nikoli kvůli výsledné podobě hudebního zvuku, ale ve smyslu strategie. Koncerty Bachtale Apsa, stejně jako v tomto případě, navštěvují *gadžové* a následně ovlivňují podobu hudebního zvuku. Kapela kromě svých preferencí musí uvažovat o tom, co publikum zaujme, a možná právě proto vybírá skladby, které se rozšířily mezi majoritou, přičemž do svého repertoáru dlouhodobě zahrnovala také zahraniční romské (balkánské a ruské) skladby, které mohou být pro posluchače spojeny s atraktivními romantickými představami o romství. To odpovídá konstatování Jurkové při jejím zúčastněném pozorování: „*Po každém čísle nadšeně aplaudující početné publikum*

potvrzuje stálou přitažlivost tradice.“ (ibid., s. 40), *rompop* pokrývají v repertoáru skladby asociované s Věrou Bílou a také k tomuto zařazení přispívá Radek Sivák a Petr Horváth, kteří působí v kapele *Bengas*, které Jurková do kategorie přímo zařazuje. *Bengas* navazují ve svém stylu na kapelu *Gypsy Kings*, přičemž v pěveckém projevu Petra Horvátha je tato inspirace patrná. „Mnohem populárnější jak mezi majoritním publikem, tak zejména mezi Romy je styl [rompopu], který vědomě neužívá (přinejmenším v nápadnější míře) lokální hudební idiomy, ale často se nechává inspirovat jinými vzory, na prvním místě právě nesmírně populárními francouzskými (ovšem ve španělské tradici kořenicími) *Gypsy Kings*.“ (ibid., s. 37). Volněji by jako specifický typ *rompopu* mohla být interpretována také Máriova tvorba v romštině, a to kvůli použití romských textů a kvůli zvuku, který vychází z popu, ale také odkazuje na vlivy *tradicionalů* (např. postupným zrychlováním tempa). Živá vystoupení romských muzikantů v restauracích „*Today live gypsy music at 20:00 P.M.*“, která Jurková řadí do kategorie *Romové pro gadže*, by zase odpovídala Máriovým výstupům v kavárnách a restauracích tím, jaký význam zde hudba získává.¹⁵⁹ Jurková popisuje, že jsou diváci usazeni u stolů a poslech není zcela soustředěný. Tato *soundscape* má „*docela jiný charakter. [...] Hudba v ní není uměním, které předává emoce, ale řemeslem – řemeslem sloužícím ke zpříjemnění času hostů kaváren či restaurací*“ (ibid., s. 36). To odpovídá Máriovým *gastrojazzovým* vystoupením, které označuje jako „*kšeft*“ a v nichž nejsou nutně zahrnuty emoce a svobodná kreativita, které považuje v hudebnictví za stěžejní.

Taková charakteristika by ale nebyla dostatečná, poněvadž kapela nevystupuje pouze s romským repertoárem. V rovině skladatelské kapela zvukově kombinuje pop s dalšími žánry jako jazz, swing nebo latinskoamerická hudba. Ve zvuku Bachtale Apsa je tím patrná návaznost na zvuk Koa. Do setlistů navíc kapela zařazuje skladby, kterými se Mário proslavil během svého účinkování s Navarovou.

Tento hudební svět charakterizuje syntéza *romského hudebního zvuku* skladeb lokálních i vzdálených – ten odkazuje k pocíťované kolektivní identitě – a autorských skladeb, které jsou výsledkem Máriovy *tvůrčí svobody* a které nejsou limitovány nálepkou „romský“. I přes snahu kategorizovat tento svět „po antropologicku“, tedy ve snaze najít podobnosti s jinými výzkumy, musím konstatovat, že hudební svět Mária Bihářiho považují za specifický a ojedinělý. Hudební svět Mária Bihářiho v tomto smyslu považují

¹⁵⁹ Nikoli zvukem, protože Jurková pozorovala cimbálovou kapelu.

za konstituující se ve střetu jeho sebepojetí a vnějších kategorizací, zejména pak v tom, jaké významy jsou přikládány romství.

3.3 Strategie v hudebním světě Mária Biháriho

„Identitní důsledky jakéhokoli daného souboru praktik jsou někdy, ale nikoli vždy, silně formovány většími sociálními strukturami. Lidé vytvářejí sebe sama nápaditými způsoby...“ (Carlone, 2012, s. 10).

V předchozí kapitole jsem narazila na praxe Mária a jeho kapely, které považuji za související s pnutím, které jsem identifikovala mezi Máriovým sebepojetím a vnějšími kategorizacemi, především v pnutí, jež se vyjevilo při analýze romství: mám tím na mysli romskou představu o romské hudbě a Romech, která se střetává s chápáním romství kapelou, a poté se odráží ve výsledném hudebním zvuku.

Kódováním dat jsem narazila na další opakující se praxe, které považuji za reakce na pnutí mezi sebepojetím a vnějšími kategorizacemi a za důsledek pas-de-deux mezi publikem a kapelou. Tyto praxe nazývám strategiemi. Chápu je jako balancování mezi sebepojetím a vnějšími kategorizacemi, mezi vnitřním diskurzem kapely a vnějším diskurzem publika, jako snahu si někde mezi nimi najít své vlastní místo. Dalo by se jim rozumět jako strategiím vyjednávání identity. Mezi ně zařazuji:

1) *Hudební strategii*, kterou jsem již analyzovala výše v kapitole o hudebních světech. Spočívá ve vyjednávání repertoáru. Na tomto místě se ji pokusím rozvést a kontextualizovat pomocí literatury.

2) *Humor*, se kterým jsem se během výzkumu ze strany mého klíčového konzultanta opakovaně setkala.

3) *Aktérství*, kterým nazývám takové praxe, které odkazují k aktivní snaze aktérů (Mária a Bachtale Apsa) měnit obraz kolektivních identit.

3.3.1 Hudební strategie

Hudební strategie odkazuje k vyjednávání repertoáru, které jsem v předchozí kapitole analyzovala: a) Mário se ukázal při sestavování repertoáru jako klíčový aktér; b) Jeho snahou je při tom nejen vyjádření svých vlastních preferencí – repertoár je vyjednáván v rámci kapely a při jeho sestavování je zohledněno také publikum, které oceňuje zejména taneční romské tradice, jež mohou konotovat romantické představy o Romech. Tedy repertoár není pouhým výsledkem sebepojetí, ale také vnějších kategorizací.

Tradicionaly zařazené do repertoáru Bachtale Apsa jsem již analyzovala. Nezabývala jsem se ovšem podrobněji Máriovými autorskými skladbami. Jejich stručnou tematickou textovou analýzu zde předkládám, abych demonstrovala, jak se od tradicionálů odlišují:

Texty písní nejsou souvislými vyprávěními. Příznačné je pro ně popis nejrozličnějších vjemových obrazů: *Zvony zvonía, zvonía zvony, já už počujem zázračné tóny, rozprávkový příběh zvonía, počuvaj maličká (Zahrada)* nebo *Taký žlutý tanec, je pastvou pro oči, už to se mnou hází, asi si poskočím (Hruška)*. Některé z nich odkazují přímo ke zkušenosti života s nevidomostí: *Čtu si rukama, čtu, co pánbů napsal, dotyky prstama, tvůj příběh má krásou tvář (Havraní); Láska nemá oči, běží přímo proti zdi (Vzpomínky); Jsme malí páni / Nevidím, nevidíme/ pěkné oči nevidíme / Co brečíš, pojd' se mnou / Nevidíme / Pěkné oči / Neboj se, pojd' se mnou (Amen, překlad z romštiny)¹⁶⁰; Posviet' mi, blúdim tmou / pár zápaliek čo skrývaš pod snehom/ [...] Vrana v tme sviati bielym perím ale vždy mi uletí / Letmo mi zamáva a niečo povie / ja tu ďalej sedím / bojím sa v tme“ (Biele vrany)*. Jiné korespondují s tím, že Mário zažívá synestezii: *Modrý sen mi hlavou bloudí, jako děti budeme si hrát. Nechce slyšet vůni světla, nebýt věznem noci napořád (Soske); Myslím, že zvládnú poslouchat pod stromem zpěv tvých rukou¹⁶¹ (Poslouchej, překlad z romštiny)*. Píseň v *Uličkách* je explicitně písničkou o nevidomosti, ke které je kromě toho natočen klip, jenž si dělá legraci ze vztahu nevidomých a vidících. Kromě toho Mário napsal píseň *Tramvaj č. 9*, bohužel nenahranou, kterou jsem slyšela pouze jednou živě na koncertě. Je satirickým komentářem o zkušenosti ze života nevidomého, kde Mário popisuje, jak ho někdo popadl za ruku a dovedl ho na tramvaj, do které ani nechtěl nastoupit.

Autorské písně v romštině obsahují různá témata (*Amen, Poslouchej*), některé z nich se shodují s významem tradicionálů tím, že se v nich objevují motivy sounáležitosti, které vůči ostatním Romům Mário pociťuje. Dále se v nich objevují motivy tance a zábavy.

¹⁶⁰ V originále: Amen sam tikneraja / Na dikhas, na dikhas / šukar jakha na dikhas / So tu roves, jav manca / Na dikhas / Šukar jakha / Ma dara, jav manca (překlady romských textů jsem čerpala z bookletů jednotlivých alb).

¹⁶¹ V originále: Me duminav, hoj birinava/ tel o stromos te šunel/ tro gilipen/ tre vastorendar.

Kamínek

Tu khel, Roma, adaj khelen

savore te gilaven

jaj, o čhavore na roven

piraňoren čumiden

Me na džav khere, me som adaj

lače Romen prindžarav

ma rov kanak, mri čhajori

khelaha

Khelen, Romale

khelen čhavale

jaj, savore te gilaven

joj hi bachtale

Tancuj, Rome, tady se tancuje

ať všichni zpívají

kluci nebudou brečet

frajerečky líbají

Nejdu domů, zůstávám tady

dobré lidi poznávám

Neplač, moje děvčátko

zatancujeme si

Tancujte, Romové

tancujte, chlapci

ať všichni zpívají

oni jsou šťastní

Píseň *Kamínek* napsal Mário pro svou sestru, tedy romství je v tomto případě, stejně jako v analýze sebepojetí, spojeno s jeho rodinou. Kromě toho Mário napsal po smrti Zuzany Navarové píseň k uctění její památky s názvem *Toč se s větrem, Rozárko*:

Andílci smějou se

bože, jak hřeje to

děkuju ti moc

předtím za život

Hodně listí, smích

a v srdci velká skrýš

já děkuju ti moc

tak toč se, holka, toč

V písních se objevují další témata, která moje práce nebyla schopna postihnout, např. se opakují motivy dětství a pohádkových světů: Skladby jako *Hruška* nebo *Béd'a* si pohrávají s dětskými říkankami. *Hruška* je píseň o veselém tanci s hruškami, *Béd'a* využívá popěvky jako: *Amrfábr domine, ani lžička nezbyde, Béd'a hledá svoje boty, staré boty do roboty, čistí okna jémine, snad se mu nic nestane*, píseň *Zahrada* je celá zasazená

v pohádkovém světě: *Pěkné slovo je tím klucom od sveta dětí...Zvony zvonja, zvonja zvony, já už počujem zázračné tony, rozpravkový príbeh zvonja, počuvaj maličká*, pohádkové motivy se objevují také např. v písni *Voda, muka, chlieb: Uzlík, buchta s makom, vrany som sa zľakol, popleta ktorý vták na zimu odlieta*.

Obsahy Máriových autorských skladeb odkazují k jeho vlastním individuálním životním zkušenostem, k niternějším a individuálnějším významům než kolektivní tradicí. Svým významem se pohybují zejména v oblasti osobní identity¹⁶² a korespondují s analýzou sebepojetí: demonstrují, že romství je pro Mária sice důležitou součástí sebepojetí, ovšem zdaleka ne součástí jedinou. Považují je za výsledek toho, co Mário jmenoval pro hudebnictví jako stěžejní: tj. svobodné kreativity a emocí. *Tradicionály* významově odkazují ke kolektivní romské identitě: postihují tedy jen část Máriova sebepojetí. Zároveň se ale těší největší oblibě u posluchačů, kteří zpravidla „nosieli“ této kolektivní identity nejsou. *Tradicionály* odpovídají představám vnějších kategorizujících o romském zpěvákovi více než písně autorské.¹⁶³ Navíc v rovině hudebního zvuku se v případě autorských písní převážně nejedná o písně rychlé a taneční, jakými jsou *tradicionály*¹⁶⁴, typičtější jsou pro Mária pomalejší a melancholičtější popové skladby, jež mohou narušovat atraktivní představu posluchačů o romském nespoutaném temperamentu. Právě vyvažování poměru autorských skladeb a *tradicionálů* v repertoáru považují za stěžejní pro hudební strategii. Na základě vnějších představ o romství je očekávána určitá podoba hudebního zvuku: tedy právě *tradicionály*. Hudba není pouhým Máriovým koníčkem, ale především jeho obživou, která závisí na tom, zdali publikum v repertoáru nachází zalíbení. Je třeba tedy hudební zvuk vyvažovat tak, aby odpovídal požadavkům publika.

Marković (2015) hovoří o tom, že se sice romské kapely (v jeho případě konkrétně balkánské dechovky) neshodují ve svém zvuku, ale shodují se v tom, jakými způsoby je na ně nahlíženo zvenku Neromy. Tvrdí, že majorita na ně nahlíží dvousečně, což zahrnuje pod pojem *autentická hybridita*. Ta podle něj spočívá v propojení dvou stereotypních komplexů spojených s romskou hudbou – na jedné straně v *komplexu authenticity*, který je spojen s romantickým chápáním Romů jako exotických a mystických – na druhé straně v *komplexu hybridity*, ve kterém je romská kultura a hudba chápána jako inherentně

¹⁶² Nedomnívám se, že identita v rovině praxe se dělí na osobní a kolektivní, nicméně pro analytické účely osobní odkazuje k tomu, co není limitováno kolektivními identitami: v tomto případě zejména romstvím a představám o něm.

¹⁶³ Ve vnějších kategorizacích se Máriovo hudebnictví vyjevilo jako těsně spojené s romstvím.

¹⁶⁴ S výjimkou písní v romštině.

smíšená, využívající a přepracovávající prvky z různých zdrojů, což umožňuje Neromům, aby pro ně byla romská hudba posluchačsky přístupná. Na základě povědomí o tomto vnějším požadavku autentické hybridity, Romové (i Neromové, kteří produkují romskou hudbu) využívají různé odpovídající hudební a prezentační strategie, ve kterých je romství strategicky performováno, protože vyhovění komplexům hybridity a autenticity je považováno za předpoklad profesionálního úspěchu. Z toho důvodu využívají sami Romové tropů o vrozeném romském hudebním talentu, zdůrazňují autentické romské tradice nebo využívají hudebního kosmopolitismu a snaží se dostat požadavku být kosmopolitními umělci čerpajícími z různých hudebních zdrojů, aby jejich hudba byla marketovatelná pro zejména západní liberální publikum (Markovič, 2015, s. 261–264, 275–276). To, o čem Markovič hovoří, do jisté míry nalézám v prvním období působení Bachtale Apsa, kdy kapela měla v repertoáru *tradicionaly* z různých, majoritě známých zdrojů, koncertovala po světě a v prezentaci se jako důležitá jevila také „autenticita“ a „tradičnost“ romského repertoáru. Kapela Bachtale Apsa vznikla jako repertoárově „kosmopolitní“: na jednu stranu využívá písně jako *Ederlezi* nebo *Nane Cocha*, které jsou dostatečně exotické a uspokojují divákovu touhu po „autenticitě“ a „romantice“, ale zároveň jsou majoritnímu posluchači dostatečně přístupné. K *autentické hybriditě* odkazuje také Máriovo účinkování v kapele Koa, kdy romství Mária bylo využíváno k demonstraci pozitivní myšlenky multikulturalismu a romský jazyk byl využit k tvorbě, přestože pro Mária není první volbou, jak se vyjádřit. Členové kapely byli prezentováni jako „autentičtí“ lidé z různých kultur, i když se narodili nebo dlouhodobě žili v Česku. Tito „kulturně jiní“ byli v kapele s Čechy a „kulturně jiný“ zvuk a „kulturně jiné“ texty v cizích jazycích byly kombinovány s češtinou a folkovým zvukem, čímž mohl být pro posluchače zvuk kapely uchopitelnější.

Tuto snahu uspokojit nejen své hudební preference, ale vyhovět také posluchačům a nalákat je na koncert spatřuji také ve způsobu, jakým se kapela Bachtale Apsa propaguje. Podle textu, který kapela využívá ke své propagaci na romskahudba.cz „*název Bachtale Apsa, v překladu Slzy štěstí, vyjadřuje pestrost nálad a emocí, které romská hudba odnepaměti v posluchačích vyvolává.*“ Mário má zde svůj samostatný profil, kde je prezentován následovně: „*Máριο Bihári je výjimečný romský umělec. Od osmi let je nevidomý. Poté co přišel o zrak, pověsil na hřebík atletiku, ve které ho čekala skvělá budoucnost, a začal se věnovat hudbě. [...] Máριο Bihári ztělesňuje spojení romského*

*hudebního citění s klasickou, folkovou i moderní elektronickou hudbou, popem a jazzem.*¹⁶⁵

Romství a nevidomost se v propagaci stávají výraznějšími a atraktivnějšími charakteristikami, což se liší od toho, jak jsou pojednávány v zákulisí. S romstvím (romskou hudbou) jsou spjaty emoce a ukazuje se zde i zmíněná *autentická hybridita*: romské hudební citění v kombinaci s folkem nebo moderní elektronickou hudbou, tedy dostatek „exotiky“ a tradice i „světovost“ a uchopitelnost pro posluchače. Máriova výjimečnost je v propagačním textu spojena mimo jiné také s jeho nevidomostí. K propagaci kapela dle mě do jisté míry využívá strategie, kterou Gayatri Chakravorty Spivak v roce 1996 nazývá *strategickým esencialismem*. Termín původně odkazuje spíše k politické taktice, při níž menšinové skupiny přijímají identitní esencialismus k tomu, aby se jejich členové byli schopni zmobilizovat. V současnosti se termín používá šířeji: Silvermanová (2020, s. 258) k popisu této strategie připojuje také charakteristiku strategického esencialismu jako praxe využívané při propagaci hudebních uskupení za účelem marketingu. Je ovšem těžké rozlišit, do jaké míry je ale tato propagace skutečně pouhým *strategickým esencialismem*. Mário v sebepojetí romství částečně pojímal esencialisticky a tento úryvek ukazuje, že „vyvolávat v posluchačích emoce“ se jeví pro aktéry jako důležité i v zákulisí, přesto do jisté míry propagaci za strategický esencialismus považují.

Pěť a mi v autě vypráví o holčičce, která během jejich koncertu jednou zakřičela na celý sál: „Já jsem šťastná!“ Kluci se shodují, že to je to, čeho chtějí docílit a co je tolik těší, vysvětlují mi, že proto zvolili název Bachtale Apsa, v překladu Slzy Štěstí (Terénní poznámky FH, 3. 12. 2016, cestou do Doubice).

Je tedy nemožné rozlišit, do jaké míry se jedná o *esencialismus strategický* a do jaké míry o *esencialismus aktérský*. Myslím si, že ve skutečnosti je propagace výsledkem pas-de-deux. Chápu ji jako kombinaci toho, co kapela předpokládá, že chce publikum slyšet, i toho, jak se členové kapely sami chápou. Tedy v terminologii mé práce ji považují za jakýsi kompromis mezi sebepojetím a vnější kategorizací.

Následující ukázkou zařazuji na závěr podkapitoly, protože ji považují tematicky za zajímavou a názornou:

Lucie Výborná: „*Mě by zajímalo, o čem byla tahle píseň.*“

¹⁶⁵ POSPÍŠIL, Adam, 2006. Bachtale Apsa. In: *Romskahudba.cz* [online]. © 2006 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.romskahudba.cz/bachtale-apsa/>

Radek Holub: „*Tak já vám řeknu, o čem ta píseň určitě nebyla: nebyla o práci. Cikáni mají píseň o vodě, o zemi, o červených sukních, o vlacích, ale o práci žádnou nemaj (smích)... Že jo, že jo?!*“ otáčí se na Mária.

Mário Bihári: „*No...o čem konkrétně tady ta písnička byla, no nebyla o práci, jak říká Radek, byla o tom, že máma čeká na svého syna, který už dlouho nebyl doma, který jako odešel, za dalším svým životem. A on přijde navštívit mámu a ptá se, jak si žijou, a ona si mu tak trošku stěžuje, a trochu ho přemlouvá, ať zůstane s nima. A on říká, že musí do Prahy, tam bydlí v tý Praze na Žižkově (smích) a má spoustu dětí doma, a říká, že musí jít domu prostě. A jmenuje se to Koda Drom, ta cesta.*“¹⁶⁶

Tazatelka se ptá na význam písně, kterou Mário zahrál, neromský herec Holub představuje svou představu o tom, jaká témata se objevují v romských písních. Témata jsou to veskrze romantická: texty jsou dle něj spojeny s *přírodou* (voda, země), *svobodomyšlností a zábavou* (červené sukne), s *cestováním* (vlak), ale neobjevují se v nich „neromská témata“, ke kterým podle něj patří například „práce“.¹⁶⁷ Mário v reakci překlad písně humorně vztahuje sám k sobě. Prostřednictvím humoru poukazuje na to, že jeho neromské publikum ve skutečnosti nemůže vědět, jaké jsou významy tradic, a text vztahuje k vlastnímu osobnímu příběhu – přechází od (domněle) kolektivního k osobnímu. Od Romů romantických v červených sukních spojených s přírodou se dostáváme k Máriovi, hudebníkovi žijícímu na Žižkově. Mário v kategorizujících evokuje kolektivní „nadidentitu“ a musí vyvažovat to, do jaké míry bude hudebnictví v praxi produktem jeho sebepojetí (zahrnující konzervatorní dovednosti, emoce, kreativitu a jeho vlastní zkušenost) a do jaké míry vyhoví představám vnějších kategorizujících (romství spojené s hudbou a romantické představy o romství), kteří spolu s ním jeho hudební svět utváří.

3.3.2 Humor

Ukázka č. 1: Terénní zápisky, 2. 12. 2017. Bachtale Apsa v Dlabačově křtili klip k písni *V Uličkách*, jehož ústředním tématem je humorné zobrazení vztahu mezi vidíci a nevidomými.

¹⁶⁶ AND a Tomáš ČERNÝ, 2020. Adventní sobotní večery na Radiožurnálu patřily hudbě a dobré náladě. Prvním hostem Koncertů pro jiné myšlenky byla Bára Hrzánová. In: *Radiozurnal.rozhlas.cz* [online]. 24. 12. 2020 [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/adventni-sobotni-vecery-na-radiozurnalu-patrily-hudbe-a-dobre-nalade-prvnim-8374685>

¹⁶⁷ Tento úryvek demonstruje také to, že zdánlivě pozitivní romantické stereotypy nevylučují i přítomnost „klasicky negativních“ stereotypů.

„Po koncertě se pak podíváte na ten klip, chtěli jsme hlavně, aby to byla sranda a myslím, že se to povedlo... já jsem to neviděl teda,“ dodává Mário rychle a publikum propukne v smích. „Ale teda povídali mi o tom,“ dodává ještě potichu do mikrofonu. Před promítáním samotného klipu Mário děkuje všem, kteří se na klipu podíleli, a zve tento tým na pódium. „Co kdybychom to nechali až na potom, tys to ještě neviděl...“ ozve se z hlediště a následuje smích publika. „Lukáši, nedělej baletku a pojď,“ odvětlí Mário žoviálně kamarádovi a publikum reaguje dalším výbuchem smíchu. „Něco o tom klipu...“ pronáší Mário, stále sedící na židli na levé straně pódia, zatímco ostatní již přichází na pódium z pravé strany, kde zůstávají a berou si do ruky skleničku šampaňského na přípitek. „Ten klip,“ pokračuje, „my jsme dostali takový nápad, že – hlavně, aby to byla sranda teda – a udělali jsme si ze slepců randu teda hodně. Je to o tom jak... Slepecká svatba je to, jo. Všichni jsou tam slepí kromě Vančury, Báry a těch číšníků, který nás okrádaj. A...“ „Neprozrazuj to!“ přerušuje ho křik z publika. „No, vždyť uvidíte,“ odvětlí klidně. „Jo a ten křest bude probíhat tak, že my to odklikneme a bude to tím pádem na YouTubu.“ (Mário zamýšlel, že bude video v živém přenosu zveřejněno na YouTube po odpočítání na pódium.) Mário se otáčí směrem k ostatním na druhou stranu pódia a zjišťuje situaci. Adam Máriovi donáší šampaňské a poté se vrací zpátky na druhou stranu pódia. Mário říká, že už se tedy může video „odkliknout“, když už má skleničku v ruce, a začne hlasitě rychle a nadšeně odpočítávat: „Raz, dva, tři, teď!“ Načež mu jeden člen týmu na druhé straně pódia zkazí radost tím, že oznamuje, že si s sebou nevezl počítač a že se tedy video v „živém přenosu“ nezveřejní. Mário se zasměje, ale působí zklamaně. Téměř šeptem pronese do mikrofonu: „Ty sis nevezl počítač... ty sis nevezl...“ „Budu, nebo nebudu zpívat?“ přerušil Mária výkřik jednoho člena týmu. „Františku, ty radši nezpívej,“ reaguje Mário trochu přešle. V tu ránu se zhasnou světla a započne promítání klipu. „Takže na zdraví a...“ chce ještě něco dodat Mário, který neví o tom, že se před námi již začíná promítat klip. Poznává to podle našeho následného bouřlivého potlesku a výskání.

Klip¹⁶⁸ začíná tím, že se nevidomý muž a nevidomá žena sejdou mezi poli uprostřed silnice, nevidomý muž si klekne, přičemž zahazuje svou slepeckou hůl a žádá svou milou (kterou hraje ve skutečnosti vidící Máriova přítelkyně Klára) o ruku, ta ho objímá a říká mu své ano, načež se objevuje záběr na auta svatebčanů a začne hrát píseň *V Uličkách*. Auta přijíždí na místo svatebního večírku – záběry dvorku před hospodou se střídají se záběry na kluky z Bachtale v hospodě, kteří zde vystupují jako svatební kapela. Vtip je

¹⁶⁸ Klip je možné vidět zde: <https://www.youtube.com/watch?v=bqTktbBWX4w&t=157s>.

v tom, že jsou všichni přijíždějící svatebčané, včetně řidičů, nevidomí, což poznáváme, když jeden z řidičů rozloží svou slepeckou hůl při výstupu z auta a z auta vyskočí asistenční pes. Mezi herce, kteří je ztvárňují, patří vidící i nevidomí. Naproti jim přichází číšník, který si je skepticky měří pohledem. Poté vidíme různé interiérové hospodské záběry na tančící nevidomé a na nevidomou nevěstu, která krmí svého ženicha. Spatřujeme také nevidomou fotografku, což považuji za narážku na to, že Mário dříve také fotil. Jednou z místních číšnic je herečka Bára Hrzánová, kterou spatřujeme, když místnímu osazenstvu nese ták s vínem. Jeden z nevidomých Barbořinu přítomnost nezpozoruje a svrhne ták na zem. Bára reaguje „zpruzeným obličejem“ a rozladěným šermováním rukama. V dalším záběru sledujeme číšníka, který nebohým nevidomým odnáší pití dříve, než ho vypijí. V další scéně, která se prolíná klipem, Mário řídí kabriolet a zpívá zvesela *V Uličkách*¹⁶⁹. Barbora Hrzánová utírá stůl od rozlitého vína, nakonec hadr strčí nevidomému do ruky a poplácá ho po rameni s výrazem „víš co, utři si to sám“. Pak je zde záběr na „zpruzelé číšníky“ za barem – Hrzánovou, mladého muže a Dorinku (dceru Máriovy přítelkyně). Nevěsta hází kytic, a ta doletí přímo před tento „zpruzelý kolektiv“, nikdo ji nezvedne, dál jen mlčky nanejvýš otráveně, bez zájmu, nehybně zírají. Poté vidíme Dorinku, jak krade jednomu z nevidomých mobilní telefon. Barbora ji za to chválí a dává jí cigaretu, čehož si všímá Vančura¹⁷⁰, jeden z mála vidících svatebčanů, a kroutí nad Barborou hlavou; ta reaguje tím, že omluvně zvedá ruce nad hlavu a Dorinku zaslouženě před Vančurou vyplísni: dává jí pohlavek. Tančící svatebčané v kroužku používají slepeckou hůl jako taneční proprietu. Vančura se chystá obrátit nevidomou fotografku, která v důsledku dezorientace fotí holou zeď, nakonec mávne rukou a jde také tančit na hudbu svatební kapely Bachtale. Číšník „šidí“ nevidomým pivo: přelívá jejich nedopitá piva do jednoho püllitru, načež ho míchá prstem a prodává jim ho jako nově načepované. Nechybí tu ani slepecký kulečník, který se hraje samozřejmě pouze za pomoci slepecké hole; jedná se o tak nebezpečnou zábavu, že číšník dotyčnému hráči zabavuje jeho hůl. Na slavnost dojede konečně Mário v kabrioletu (který hraje již současně i ve svatební kapele: čili má dvojroli) a zdraví ženicha a nevěstu. Opilí nevidomí se po oslavě pomocí holí dostávají k autu, k němuž doprovázejí ženicha a nevěstu, kteří již odjíždějí na svatební cestu. Objevuje se nápis „JUST MARRIED“, který nám tlumočí, co stojí v nápisu na autě svatebčanů v Braillově písmu. Svatebčané novomanželům mávají (většinou

¹⁶⁹ Adam mi řekl, že se tato scéna natáčela „klasicky filmově“, a to tak, že byl Mário v autě natáčen na pojízdné plošině, přesto vypadá značně realisticky.

¹⁷⁰ Zpěvák z kapely Plavci, ve které Mário účinkuje.

pomocí slepeckých holí, Mário nikoli). Přichází číšník a pronáší: „Panstvo, ještě budeme mít prskavky.“ Načež pouští z kazetáku zvuky ohňostroje a nevidomí žasnou „jé!“ nad tou krásou, s hlavou vztyčenou k obloze, holemi a prsty ukazují k nebi. Následují titulky, kde se píše: „Děkujeme společnosti Smile Car za odvahu zapůjčit auto nevidomému řidiči a také to, že klip vyrobilo *Neomluvené divadlo* (což je amatérské divadlo, ve kterém vystupuje Márioova přítelkyně Klára).“ Největší úspěch (podle hlasitosti smíchu) od publika sklídila pasáž, ve které Mário řídí auto, ale také Bářino potrestání Dorinky před Vančurou, nevidomá fotografka fotící zeď, „JUST MARRIED“ v Brailu a vrcholem byly prskavky. Po promítnutí celého klipu publikum velmi hlasitě tleská a výská. Na pódiu se celé osazenstvo usmívá (tým stále stojí na druhé straně pódia, než je usazen Mário), přichází sem i Máriův vodící vlčák Selma. „Já děkuju moc klukům a holkám z divadla a... reakce teda slyším, ty jsou v pohodě,“ směje se Mário.

V této části se zaměřuji na humor, který považuji pro mého klíčového konzultanta za typický, a zamyslím se nad jeho možnými významy. První ukázka demonstruje použití humoru v interakci mezi nevidomým Máriem a vidícím publikem. V klipu je humorně tematizován vztah nevidomých a vidících, přičemž nevidomí jsou zobrazeni jako veselí, nicméně zneužitelní vidícími. Objevují se v něm také nevšední obrazy: nevidomí jsou v tomto klipu početně nikoli minoritou, ale majoritou, a Mário je zde vykreslen v neobvyklém světle jako řidič kabrioletu. Kromě toho ale ukázka ilustruje také ztíženou komunikaci mezi vidícími a nevidomým na pódiu, a také jistou (prostorovou) izolovanost Mária od vidící většiny. Použití humoru vztahujícímu se k Máriově nevidomosti není v tomto případě ojedinělým:

Ukázka č. 2: Bachtale Apsa na Lodi Tajemství, 10. 5. 2018: Mário představuje kapelu a opět zapomene na Nicka (jako v Dlabačově), což mu jeden z členů kapely připomene – „No tak já ho neviděl, že jo,“ dodává a publikum reaguje smíchem.

Ukázka č. 3: Doubice, 3. 12. 2016: Kluci nastupují na pódium načas, pod pódium již sedí vozičkář, o kterém mi Mario vyprávěl. Prý je to jeho kamarád, který ho vždy zve na pití. „Jsem mu říkal, že je to dobrý, že já ho můžu vozit a on mě navigovat.“

Nevidomost je častým předmětem humoru klíčového konzultanta i jeho okolí, a to zejména na pódiu, což sklízí u vidícího publika úspěch. V kapitole *Sebepojetí* Mário popisoval, že lidé od nevidomých očekávají, že jsou nesamostatní a v důsledku toho nevědí, jak se k nim mají chovat, a že s interakcemi s ním jako nevidomým je spjatá nervozita. Humor tematizující nevidomost dle mě vidícím sděluje, že se Márioova

hendikepu nemusí obávat, že s ním mohou zacházet stejným způsobem jako s ostatními. Chápu ho tak, že může sloužit ke zboření bariér, jež *disability* vytváří.

Humorně Mário pojednává také o romství:

Ukázka č. 4: Hledáme nějakou normální hospodu, ale zdá se, že ty jsou o kus dál, a my už přece jen nemáme tolik času. Sedáme si tedy nakonec do té „hipsterské“ vedle. Objednáváme si pití, Mário se ptá, co by mu servírka doporučila za víno. „Máme bílé Primitivo,“ odvětví servírka nervózně: zdá z Máriovy přítomnosti trochu nesvá. „Primitivo – chcete mi tím něco naznačit?“ nasazuje Mário stereotypní romský přízvuk s vážným tónem a kamenným výrazem. Protože Mária znám a tento typ humoru byl v mém dětství okolím běžně používán, chápu, že v žertu. Servírka ovšem vyděšeně zakoktá: „Ne, to samozřejmě, že ne...“ Mário objedná Primitivo a servírka rychle odchází od našeho stolu. „To asi nepochopila...“ konstatuje Mário (Terénní poznámky FH, 31. 5. 2018, La Fabrika, Festival Khamoro).

Ukázka č. 5: Mário a Tonda¹⁷¹ se baví o písničce s názvem *Zahrada*, kterou Mário hraje se skupinou Condurango, kde zpívá Tondova matka. „Já myslel, že je ta písnička podle pravdivého příběhu,“ říká Tonda zaskočeně. „Není, nejsem magor!“ reaguje Mário. Po pár minutách, co Tonda Mária přesvědčuje o tom, že mu tvrdil, že je podle skutečné události, Mário prohlásí: „Cigánům nesmíš věřit!“ (Terénní zápisky, 10. 11. 2016, Srdcovka).

Ukázka č. 6: Mário se baví u baru se svým známým a na něčem se domlouvají: „Tak víš co, já ti to nadiktuju,“ říká mu nakonec muž. „Cigáni neuměj psát,“ reaguje na to Mário se smíchem (TZ, Malostranská beseda, Benefiční koncert k nedožitým 60. narozeninám Zuzany Navarové, 17. 6. 2019).

Ukázka č. 7: „Protože když se ptáte Romáků, co tam hrajou [za akordy], tak se na vás dívají, že jste úplně trohl a nýmand muzikantskej, protože to je přece jasný, co tam jako... (nasazuje stereotypní přehnaný romský přízvuk) No přece sedmičku, ne?!” (Ozývá se tlumený smích a publikum tleská.) (Přepis z Máriova výstupu v TedX talks).¹⁷²

Máriův humor obvykle využívá stereotypů, které jsou s romstvím ze strany majority spojeny. Přestože na mě tento humor původně působil jako „shazování sebe sama“, došla jsem k závěru, že předmětem humoru nemusí být samo romství, ale spíše stereotypy, které jsou s ním často ze strany majority asociovány. Na rozdíl od humoru tematizujícího

¹⁷¹ Mário zná Tonda od malička stejně jako mě.

¹⁷² Mário Bihári Jak to bylo a je s romskou hudbou, 2015. In: *Youtube* [online]. 19. 5. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R8-7KQQ8CTE&t=6s&ab_channel=TEDxTalks. Kanál uživatele TEDx Talks.

nevidomost jsem se s ním obvykle setkávala spíše v zákulisí (ukázku č. 7 považuji spíše za výjimku):

Ukázka č. 8: Jedeme spolu s kluky z Bachtale zpátky domů. Radek pouští na mobilu scénku od Zdeňka Izera nazvanou „Pracák“, ve které je Izer převlečen za romského žadatele o pracovní místo, nasazuje stereotypní romský přízvuk a neustále opakuje, že je pracovitý. V reakci na to mu nakonec zaměstnanec úřadu nabízí práci generálního ředitele banky s platem 300 tisíc Kč. „Berete to?“ ptá se pracovník. „Si děláš srandu, vid’?!“ říká „romský“ Izer. „Jo, ale vy jste si začal,“ říká pracovník. Kluci se smějí. Všímám si, že celá kapela si často dělá legraci z Romů a „romské problematiky“, ovšem necítím zde v tomto smyslu žádný konflikt, napsala jsem si do svých terénních poznámek. (Terénní poznámky FH, 3. 12. 2016, koncert Bachtale Apsa, klub Fabrika, Doubice).

Jak jsem již zmiňovala, Bachtale Apsa považuji za určitý „safe space“. Aktéři si uvědomují, že sdílí podobné diskurzy o romství, a tak se nemusí obávat, že využíváním a šířením humoru pohrávajícím si se stereotypy posílí negativní představy neromských spoluhráčů, protože se jedná o spoluhráče „poučené“, kteří jsou seznámeni s romskou problematikou a uvědomují si nereálnost těchto stereotypů. Proto se domnívám, že předmětem humoru nejsou samotní Romové, ale spíše právě stereotypy s Romy spojené a vztah mezi majoritou a minoritou. To, že pro Máriovy výstupy na pódiu je typičtější romství spojovat s narativy o romské historii a spíše publikum poučit, než je pobavit humorem o Romech, interpretuji tak, že Mário si ve většině případech dává pozor, aby stereotypy nereprodukoval: nemůže si být jistý, jaké představy neznámí lidé z majority sdílí.

Specifické pro ukázky humoru, které jsem předložila, je to, že Mário humoru využívá v interakci s majoritou: s vidícími Neromy (a ti ho obvykle oceňují smíchem). Anna Dobai a Nick Hopkins (2015) napsali článek o humoru, který využívá minorita v interakci s majoritou. Tvrdí, že humor nemusí být pouhým humorem, ale může být také „vážný“, členům minorit může sloužit jako „štít“ nebo „meč“ (Rappoport, 2005, in Dobai a Hopkins, 2015). Autoři vychází z rozhovorů s maďarskými Romy, ve kterých se snažili zjistit, jakým způsobem se respondenti vypořádávají prostřednictvím humoru s interakcemi s majoritou. Některé z příkladů, které uvedli jejich respondenti, se nápadně podobají humoru, který používá Mário, a tedy mi mohou dopomoci jeho humor kontextualizovat a zamyslet se nad jeho významem. Na základě analýzy dat autoři vyčleňují tři kategorie humoru: 1) „humor, který se snaží zmírnit rozpaky“; 2) „snaží se získat informace

o meziskupinových postojích druhé strany“; 3) „snaží se rozvrátit zažitě chápání společenských vztahů“.

Za kategorie podobající se Máriově humoru považují zejména první a druhou kategorii. Funkcí prvního druhu humoru je podle autorů usnadnit meziskupinovou komunikaci. Pro tento druh humoru jsou specifické následující charakteristiky: a) Je pro něj typická apropriace etnických vtipů za cílem vybudovat meziskupinovou solidaritu; b) humor snižuje tenzi těch, kteří jsou nervózní z meziskupinové komunikace, a pomáhá minoritnímu vypravěči, aby se sám necítil v této interakci pod takovým tlakem; c) i když pomáhá uvolnit napětí a pomáhá rozvíjet konverzaci, může také reprodukovat stereotypy. Autoři uvádějí příklad: *„Když se ukáže, že jsem Rom, začnou být hrozně nervózní a obávají se cokoli říct. A humor je jediný nástroj, kterého můžete okamžitě využít. A během půl až dvou minut se jich zeptám: Máš rád vtipy? – Samozřejmě. [...] A pak jim řeknu svůj oblíbený vtip o Romech a všichni se smějí a už se neobávají mluvit. Takže myslím, že humor je jediný nástroj, který pomáhá romskému člověku nezbláznit se, protože po nějaké době to ty sám začneš považovat za vtipné, fakt. Samozřejmě, jsou situace, které jsou příliš vážné a tam humor už pomoci nemůže”* (Dobai a Hopkins, 2015, s. 6). Myslím, že to, co zdánlivě někdy může působit jako „shazování“ sebe sama, je snaha o to, aby okolo Mária ostatní nenakračovali po špičkách kvůli jeho dvěma identitám, které v důsledku kategorizace vystupují do popředí, aby interakce mezi nimi probíhala bez napětí. Za humor, který se pokouší ulehčit komunikaci mezi majoritním a minoritním interagujícím, považují zejména ten, který se týká nevidomosti (ukázka č. 1, ukázka č. 2, ukázka č. 3). Tento význam může být přítomen také v ukázce č. 7, kdy Mário využívá humoru, jenž si pohrává se stereotypem Roma, když přednáší sálu plnému majoritních posluchačů. Chápu tento humor tak, že říká *„podívejte se, jsem stejný jako vy, využívám stejného humoru jako vy, a tak v naší komunikaci nemusí být žádné překážky”*.

Druhý typ humoru, který autoři jmenují, slouží k tomu, aby otestoval postoje druhé strany. Autoři uvádějí následující charakteristiky tohoto humoru: a) aby druhý člověk tento humor pochopil jako pouhý humor, musí rozpoznat, že „performance“ minoritního vypravěče je zveličená a že si hraje s absurdními stereotypy o Romech; b) Reakce druhého na tuto performanci romského stereotypu může fungovat jako diagnostika toho, jestli mají předsudky vůči Romům a antiromské postoje. Jako příklad autoři uvádí: *„Například ti nabídnu kus čokolády, a nevezmeš si ho, a většinou udělám vtip jako: ‚Si to nevezmeš, protože jsem cigán?’ , a víš co, pak se začne stydět, a ty ho necháš, aby mu pomalu došlo, že sis dělal legraci, pak mu to dojde, a vy můžete začít dělat něco společně, abyste*

překonali tyto zábrany, které jsou vytvořeny majoritní společností“ (ibid., s. 7). Tomuto humoru se podobá ukázka č. 4. Já tento humor pochopila, protože Mária znám a mám povědomí o tom, jaké stereotypy jsou s Romy spojeny; vím, že Mário nemá takový přízvuk a že si Mário hrál se stereotypem stejného charakteru, jako je obsažen v příkladu Dobai a Hopkinse. Nicméně, neromská servírka Mária nezná a nebyla schopna jeho humor rozklíčovat, a tak chápala Máriův výrok jako skutečné nařčení z předsudečnosti. Mário tedy může pomocí svého humoru také „testovat“ majoritní postoje.

Performance romství, kterou považuji pro tento humor za typickou, se objevuje také v ukázce č. 7., nicméně se nedomnívám, že její význam nasvědčuje „testování“, spíše mohl posloužit k prolomení bariér. Objevuje se také v ukázkách č. 5 a 6.

Třetí typ humoru, který autoři jmenují, se nepochobá humoru, jenž Mário využívá, protože příklady se odehrávají v explicitně konfliktních situacích, kdy je s příslušníky minority jednáno nespravedlivě (např. důkladné prohledávání pasažéra na letišti z důvodu jeho romství) a takových situací jsem nebyla při zúčastněném pozorování přítomna.

Poslední „humorný“ úryvek postihuje pozici Mária, jakožto nevidomého Roma, který se musí vypořádávat s dvojitým znevýhodněním, a dokresluje to, že humor ve skutečnosti opravdu nemusí být pouhým humorem, ale může poukazovat k vážnějším tématům, a být způsobem, jak se s nimi vyrovnávat:

Ukázka č. 9: 27. 4. 2018: Mário mi se smíchem vypráví historku o tom, jak jeli kdysi domů s kamarády Zdenalem a Vládou v tramvaji a potkali „skina“. Skin zahlásil: „Hele, slepejš a černý.“ Kluci po skinovi chtěli, aby si vystoupil, „že ho nikdo v týhle tramvaji nechce“, pokoušeli se ho z ní vyhodit – jeden z Máriových kamarádů v důsledku toho dostal pěstí a Mário chtěl chytit skina a nabančit mu. Už ho prý držel pod krkem a kontroloval: „Kluci, je to on?“ „To není on!“ Kluk, kterého Mário držel byl ale tak v šoku, že ani nehlesl. Nakonec Máriovi přátelé ovšem Mária úspěšně navigovali až k autorovi nemilých komentářů a společně mu prý dali za vyučenou a nakonec ho vyhodili z tramvaje.

3.3.3 Aktérství

Jako „aktérství“ nazývám takové strategie, které korespondují s teoriemi, které aktéry nekonceptualizují jako pouhé oběti struktury, ale jako aktivní činitele, kteří se snaží svou identitu „tvořit“, vyjednávat, a snaží se ovlivňovat to, jak je ostatními nahlížena (např. Cohen, 1994; Rapport, 1997). Tuto strategii bylo možné spatřit v kapitole o Bachtale

Apsa, kde Mário pojednával o romské historii ve vztahu k písni *Čhajori romani* – vysvětloval majoritnímu publiku, jak píseň vznikla a jaké podmínky byly v táboře v Letech, ve vztahu k narativům, které jsou s nimi spojovány dnes prominentními postavami. Aktérství zahrnuje, že je aktér *sebeuvědoměným* (Cohen, 1994), a uvědomuje si tedy časté diskurzy a sám se je snaží přetvářet. Aktérství tedy používám ve smyslu anglického originálu *agency*. Aktér, jak ho pojmám já, odpovídá tomu, jak si Mário aktivně počíná ve snaze vymanit se z určitých kategorizací a zároveň dostát roli „reprezentanta kolektivních identit“.

„Tím, že Romové vytvořili vlastní sociální hnutí, Romové, kteří se s nimi a s jejich různorodými, více či méně instiucionalizovaným praxemi asociují, čím dál více vstupovali do sociopolitické a kulturní scény jako aktivní aktéři reprezentace, ne pouze jako pasivní ‚oběti‘ reprezentace. [...] Součástí tohoto vývoje se staly diskuse o sebereprezentaci – například o sporném použití výrazů „cikáni“, „Romové“, „Travelleri“ – téměř permanentní složkou v debatách na různých institucionálních úrovních, od každodenních setkání na lokální úrovni až po instiucionalizované evropská a mezinárodní fóra” (Van Baar, 2020, s. 6).

V hudebním světě Mária Biháriho – pokud do něj počítáme také posluchače – jsou využívány různé termíny pro označení Romů jako skupiny.

Tím se vysvětluje, kde se na koncertě vzalo tolik vousatých kluků v kšiltovkách. Parta, která následovala po Bachtale, byla hardcore-metalová kapela s názvem *Scream of the Lambs*. Zpěvák před začátkem koncertu do mikrofону prohlašuje: „*Brácha říkal, ty pičo, ty jsou dobrý, možná jsem taky cikán!*“ skládá klukům z Bachtale Apsa poklonu (Terénní poznámky FH, 3. 12. 2016, koncert Bachtale Apsa, klub Fabrika, Doubice).

Označení „cikán“, které je v úryvku obsažené, jsem od žádného z členů Bachtale Apsa neslyšela. Mário obvykle používá slovo Rom, které je také nejobvyklejším termínem využívaným v Bachtale Apsa. V případě romských členů Bachtale Apsa je někdy také užíván v zákulisí výraz „cigán“, který je od „cikána“ poměrně silně významově odlišen: používají ho jen romští muzikanti k označení vlastní skupiny a není používán hráči neromskými. Na pódiu výraz obvykle užíván není, a to podle mě proto, aby publikum nenabylo mylného dojmu, že je to výraz, kterým mají Romy označovat.

Nesprávnost označení „cikán“ Mário vysvětluje pomocí své znalosti historie – pomocí narativu o tom, že Romové byli v minulosti zaměňováni s etnickou skupinou „Athinganoi“ (Acinganoi):

F: „Chtěla bych se tě zeptat, jaký vidíš rozdíl mezi výrazem ‚cikán‘ a ‚Rom‘. A jestli je pro tebe výraz ‚cikán‘ hanlivý označení.“

M: „Jo. Cikán... pro mě je hanlivý označení... My Romové si mezi sebou říkáme cigáni, jo, je to tak ako zaběhlý, ale nikdy si neřekneme cikáni, jo, tady v Čechách, to nám říkají jenom gadžové... a říkáme si cigáni, to je ze slovenčiny... i když prostě spoustu starých Romů ti řekne: Já nejsem žádnéj Rom, vždycky jsem byl cikán, tak jsem cikán, jo.“

F: „Mně se tohle stalo právě.“

M: „To řekne i můj táta. [...] Ale to slovo cikán nebo cigán nebo prostě cingoi je omyl. V romštině neexistuje. [...] V tom jazyku není tohleto slovo. Je tam Rom, což znamená vlastně člověk jako muž vlastně nebo prostě označení pro to etnikum. A vzniklo to v Byzantský říši... to cigán. No, zhruba 800, 900 let... zpátky. [...] Romové, když odešli z Indie před 1000 lety, nejmenovali se Romové v Indii, ale Dómové, žili na severu Indie v Radžastánu – a proč odešli, to je velká otázka. Na to je spousta hypotéz, proč odešli. Pravděpodobně... neměli co jíst, bylo sucho velký a taky tehdy... ty árijské kmény, který vytvořily ty kasty, napadli prostě jako tu Indii a podmanili si ty původní obyvatele Indie... tak se tam válčilo prostě. [...] Je spousta hypotéz, proč odešli, ale největší pravděpodobnost, když odejdeš, buď je válka, nebo nemáš co jíst. No a... takže velká část Dómů tehdy se vydala směrem na západ, šli přes Persii, pak se rozdělili na dvě skupiny – jedna šla přes sever, přes Arménii a druhá prostě jako šla dolů a usadili se v Byzantský říši, v takový oblasti, která se tehdy jmenovala Malý Egypt – tam nežili jenom Řekové, spousta etnik tam žilo, třeba i Egypťani. No asi hodně Egypťanů, protože se tomu říkalo Malý Egypt. A žili tam asi až 300 let ty Dómové. A tam tehdy někdy prostě vznikla taková náboženská sekta, která se jmenovala Acinganoi, a tahleto sekta – prostě dělala podobný věci jak ty Rómové. Rómové... oni si přinesli z Indie takový svoje řemeslo kovářství a takovýto indický, né prostě to, jak to známe tady jako z Evropy. [...] Oni kovali na zemi, jak čupěli, měli prostě na zemi takovou kovadlinu, takový jako měch, většinou žena pomáhala a dula vzduch do toho ohně. [...] A vyráběli, prostě to, co ty lidi potřebovali: koryta, vařečky a pak pozděj drátovali hrnce, a koně prodávali: kradli a prodávali (smích). Tak jako tyhleto řemesla dělali Romáci... No ono se to Dómové jako časem změnilo... třeba na severu Evropy, ve Švédsku, nejsou Rómové, ale Lomové, jo. A... tady jsou Rómové, to ‚d‘ se nevyslovovalo po indicku prostě v tom sanskrtu tehdy, jak my to vyslovujeme teď, ale jináč, takže prostě se to změnilo někde na ‚l‘ a někde na ‚r‘. No a vlastně se to zaměnilo za to, že prostě oni věštili jako z ruky ta sekta [Acinganoi]

a Romové taky jako věštili z ruky, ty cigánky starý, a tak si to zaměňovali, ta majorita, prostě ti jiní... ty Neromové si je zaměňovali s touhle tou sektou. ¹⁷³

F: *„Aha, jasně, takže to je něco jinýho úplně.“*

M: *„Takže to je úplně prostě omyl, jo.“*

F: *„No a ty se o to teda hodně zajímáš o romskou historii, se mi zdá.“*

M: *„Já jsem se to všechno dozvěděl na tý romistice (ucechtnutí). A... nebo spoustu věcí jsem se tam dozvěděl od paní Hubschmannový a tak. Ale... pak jsem se spoustu věcí dověděl od Davida Tišera, Báry Šebový – od kamarádů prostě, který to dostudovali tu romistiku, a dělali jsme pak takový různý workshopy a chodili jsme po základních školách, a dělali jsme takový workshopy pro děcka, aby věděly prostě o Romech, aby prostě věděli, odkad' jsme, jakou jsme měli historii... A aby prostě byly ty děti v obraze.“*

F: *„No víš, já jsem se na to ptala, protože mě to strašně zajímalo. Se mi třeba stalo, když jsem byla na základce, jsem měla kamaráda romskýho a měli jsme takový rasistický spolužáky, měli nějaký takový nemístný připomínky a říkali mu cikán, já jsem říkala: Neříkejte mu cikán, je to Rom, a on říkal: ‚Ale já jsem cikán.‘ A to mě v tu chvíli strašně zarazilo, víš...“*

M: *„Tak jsi mu měla říct: Nejses!“ (smích M a F)*

F: *„Tak mu chyběla ta historie asi?“*

M: *„Ale to říká i můj táta, že prostě vždycky byl celej život cigán a prostě... Tohle to se uzákonilo až v 70. letech, že se normálně říká Romové.“*

F: *„No ono to bylo, že si to jako by sami řekli, že jo, ta skupina Romů si to nějak vyjednala.“*

M: *„Což je správně, protože... v romštině, v tom jazyku to prostě neexistuje tohle slovo.“*

F: *„No a teda tvůj táta má teda pocit, že...“*

M: *„Tak můj táta neumí romsky, tak že jo... nemluví, rozumí, ale nemluví“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).*

Mário je známou romskou osobností, která dostává prostor v médiích. Na rozhovory přichází „vyzbrojen“ svými znalostmi o romské historii, které si osvojil na romistice UK. A tyto znalosti se snaží rozšiřovat dále. Příkladem může být právě náš rozhovor, kde mi vysvětluje, proč není správné používat označení „cikán“. Mário se řadí mezi ty Romy, kteří toto označení odmítají. Toto smýšlení patří zejména do diskurzu navazujícího na počín

¹⁷³ Horváthová (2002) výklad Athinganoi jako skupiny, se kterou byli Romové zaměněni, uvádí jako jeden z těch, ke kterým se badatelé přiklánějí (s. 11).

romských intelektuálů, kteří v roce 1971 na prvním Světovém romském kongresu v Orpingtonu stanovili jako název pro členy své etnické skupiny „Romové“.¹⁷⁴ Na rovině mé zkušenosti to koresponduje s přesvědčením okruhu Romů, se kterými jsem se seznámila při své práci v organizaci Slovo 21, a dalšími, kteří jsou součástí jejich sociální sítě (např. zaměstnanci Ara Art, Romea).¹⁷⁵ Za prominentního zastávce tohoto diskurzu považují např. romského intelektuála Davida Tišera, kterého Mário jmenuje jako jednoho ze svých zdrojů. Tedy to pro kontext toho, jakého širšího diskurzu je Máriovo pojednání součástí. Mário používání výrazu „cikán“ vysvětluje jako historickou neznalost a neznalost romského jazyka. V našem rozhovoru mi vysvětloval také to, jakým způsobem uvažuje o dostupnosti vzdělání pro Romy:

M: *„Romáci prostě... ako... jejich rodiče, spoustu rodičů jejich, alebo prarodičů taky, byli zvyklí na to, že do tý školy se musí chodit nějakým způsobem, protože je to zákonem daný, ale ty rodiče ty děcka moc k tomu učení nevedli, protože jejich rodiče je taky nevedli k tomu učení, jo. A za komunistů to bylo tak, že automaticky se ty Romové víceméně dávali do speciálních škol.“*

F: *„To je občas i doted', to je strašný.“*

M: *„Ano, jenom se to jinak jmenuje. A proto to takhle je. Ale naštěstí ne všechny rodiny to takhle maj a spoustu... Moje maminka třeba taky jako nemá základní školu dostudovanou, protože se musela starat o děcka, ale vedla nás prostě k tomu učení... A mám kamarády romský, který jsou vysokoškoláci vystudovaný – David Tišer, Renata Berkyová a další prostě. A jsou prostě chytrý, to jsou chytrý lidi, který i pro nás Romy něco dělají, nebo pro sebe a pro svoji rodinu. Nemusí každý vystudovaný Rom se věnovat nějakým romským organizacím... Už se to mění, naštěstí prostě ta doba už pokročila a... Tady v Čechách se změni myšlení lidí až tehdá, ten rasismus myslím, když přijde maminka s dítětem třeba k doktorovi a ten dětský doktor bude prostě Rom nebo Romka, anebo k právníkovi, tak takhle prostě. No a to ještě bude chvilku trvat. Protože předtím ta*

¹⁷⁴ Zdroj: ROMARCHIVE, 2021. Glossary: Roma. In: *Romarchive.eu* [online]. © 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/terms/roma/>

¹⁷⁵ V tomto okruhu romských intelektuálů např. vzplála v dubnu 2020 zostřená debata o seriálu *Ďábelské cikánky* romského zpěváka Jana Bendiga, vysílaného na televizi Barrandov, která zahrnovala nejen problematiku reprezentace Romů, ale také toho, že výraz „cikán“ by veřejně známí reprezentanti romské komunity neměli používat. Zdroj: LAVIČKA, Vojtěch, 2021. Vojtěch Lavička: *Ďábelské cikánky – pokleslý „humor“ páté cenové skupiny*. In: *Romea.cz* [online]. 12. 4. 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.romea.cz/cz/publicistika/komentare/vojtech-lavicka-dabelske-cikanky-poklesly-humor-pate-cenove-skupiny> nebo např. RYZ, 2021. Ředitel ARA ART David Tišer píše Janu Bendigovi kvůli seriálu *Ďábelské cikánky*: Poskytli jste majoritě produkt naplněný stereotypy a nedali jste k němu žádné vysvětlení. In: *Romea.cz* [online]. 14. 4. 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.romea.cz/cz/zpravodaj-stvi/domaci/reditel-ara-art-david-tiser-pise-janu-bendigovi-kvuli-serialu-dabelske-cikanky-poskytli-jste-majorite-produkt-naplнены>

možnost tolik bohužel nebyla, byli jsme tak, dá se říct, trošku dávaný na druhou kolej, a teď už se to naštěstí mění, protože ty možnosti už tady jsou“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

Sám do tohoto vývoje svými činnostmi zasahuje. Aktivně se vzdělával v romské historii a dále chce pomoci své komunitě na mikroúrovni tím, že bude předávat to, co se sám naučil. Příkladem mohou být hudebně-vzdělávací programy pro romské děti. Od roku 2012 spolupracují Mário a Bachtale Apsa s neziskovou organizací Artist 4 Children. V rámci spolupráce byli lektory hudebně-vzdělávacích workshopů pro děti, jež žijí v sociálně vyloučených romských lokalitách v Čechách a na Slovensku. Mário se podílel na projektu *Divé máky*, jehož cílem je podpořit rozvoj mladých romských talentů a umožnit jim prezentovat své dovednosti nejen ve své komunitě.¹⁷⁶ V jeho rámci romské děti hudebně připravoval na vystoupení na festivalu *Cigánský bašavel*¹⁷⁷. Snahou Mária není pouze působit na romskou komunitu, šíří povědomí o romské historii nejen mezi Romy, ale také Neromy. Jako příklad může posloužit jeho výstup v *Tedx Talks*, ze kterého jsem v předchozích kapitolách několikrát čerpala, kde Mário poučuje publikum o romské historii, včetně historie systematického znevýhodňování a diskriminace Romů, což prokládá ukázkami lidové romské hudby:

„Nežilo se nám tady příliš dobře, po čase nás zaměňovali za špióny Turků, nebo nás vlastně odsuzovali jen kvůli tomu, že nám vlastně nerozuměli (smích), což je vlastně úplně pochopitelný. Prostě jsme vypadali jinak, jinak jsme se oblékali, mluvili jsme jiným jazykem a nakonec to došlo teda až tak daleko, že jsme se museli pořád pohybovat po tom území, protože nás nikde nechtěli. A vyšel i takovej zákon, že když jste byli z Čech vyhostěný, než jste odešli, tak vám uřízli jedno ucho, levé nebo pravé, to už si nepamatuju, ale na Moravě vám uřízli to druhé ucho. A pak když už jste neměli uši, tak vás potom utopili nebo oběsili, a to bylo i včetně dětí a žen. A došlo to tak daleko, že jsme byli vyhlášený za psance, kdokoli nás mohl beztrestně zabít. A tohleto vlastně vraždění ukončila až Marie Terezie, která se snažila o politiku asimilační, a ta nám vlastně hodně pomohla s tím, že jsme se mohli usadit a žít popri tý majoritní společnosti v tých vesnicích nebo na kraji tý vesnice a pracovat pro gadže. Gadžo, ten výraz... není to nic hanlivýho, znamená to vlastně sedlák nebo hospodář. A my jsme se vlastně nejvíc živili hudbou, kovářstvím nebo

¹⁷⁶ MĚSTO BRATISLAVA, 2019. Cigánsky bašavel. *Bratislava.sk* [online]. © 2019 [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://bratislava.sk/sk/udalost/cigansky-basavel>

¹⁷⁷ Např. zde ULIČIANSKÁ, Zuzana. Slepý muzikant a fotograf: Žíte teraz. Ako my Rómovia. In: *Rómovia.sme.sk* [online]. 26. 7. 2013 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://romovia.sme.sk/c/6881984/slepy-muzikant-a-fotograf-zite-teraz-ako-my-romovia.html>

korytářstvím a pracovali jsme pro ty sedláky, právě pro ty gadže. A v 19. století žil muzikant, který se jmenoval Jánoš Bihári, byl to houslista hodně uznávaný, a ten vymyslel verbuňk, z kterýho pak vznikl čardáš. A tehle ten čardáš si vlastně i přisvojili lidi z té majoritní společnosti, jestli to byli Maďaři nebo v Horních Uhrách Slováci, a taky na Moravě můžeme slyšet prvky čardášů z té jejich lidové hudby“ (Márioiva přednáška v TEDx Talks, Prague Salon, 2015).¹⁷⁸

Mário se podílel na projektech, jejichž snahou byla prevence diskriminačního chování. Příkladem může být jeho účast na projektu *Můžeme hrát spolu*, který pořádala FHS ve spolupráci s PedF UK, jehož cílem byla prevence rasismu u žáků základních škol prostřednictvím společné hudební participace s lektorem „cizincem“. Spolupracoval s projektem bojujícím proti rasismu a xenofobii *Nevidím to černobíle*¹⁷⁹. Účinkoval jako hudebník a lektor v rámci vzdělávacího projektu *Sobě blíž*, pořádaného Památkem Lidice a Kulturní památkou Lety, jehož cílem bylo vzdělávat (zejména neromské) děti o romské hudbě, romském holocaustu a historii Letů¹⁸⁰.

Mário v kapitole Sebepečetí říkal, že zabránit tomu, aby nevidomé nevnímali vidící jako nesamostatné, je možné pomocí demonstrace soběstačnosti ze strany nevidomého. Mezi Márioovy činnosti, které boří představy vidících, patří fotografování a vrcholový sport. Demonstruje, že nevidomí se omezovat ve sportech nemusí: byl vrcholovým sportovcem, reprezentantem goalballu za Českou republiku, v roce 2006 získal pro Českou republiku bronzovou medaili z mistrovství Evropy. O tom se vyjadřuje v rozhovorech a poskytuje tím odlišnou reprezentaci nevidomých, než na kterou jsme zvyklí.

„Slepý člověk může dělat veškeré sporty včetně střelby, která je také mezi disciplínami na paralympiádě. Každý takový sport je ale pro nevidomé nějak upraven . [...] Můžu klidně lyžovat nebo hrát hokej, i když ten jsem ještě nezkusil. Vím, že se hraje i fotbal. [...] Takže slepí lidé se nemusí ve sportu nějak omezovat. Plavou, lyžují, dělají

¹⁷⁸ Mário Bihári Jak to bylo a je s romskou hudbou, 2015. In: *Youtube* [online]. 19. 5. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R8-7KQQ8CTE&t=6s&ab_channel=TEDxTalks. Kanál uživatele TEDx Talks.

¹⁷⁹ AMA, 2014. Bihári: Romská hudba je plná emocí, žijeme okamžikem. In: *Ct24.ceskatelevize.cz* [online]. 8. 4. 2014 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1039654-bihari-romska-hudba-je-plna-emoci-zijeme-okamzikem>

¹⁸⁰ PAMÁTNÍK LIDICE, 2015. Projekt Sobě blíž – hudba, romský holocaust a historie Letů, 2015. In: *Lidice-memorial.cz* [online]. © 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.lidice-memorial.cz/pamatnik/stalo-se/sobe-bliz/>

slalom, běžkují, jezdí na tandemovém kole, dokonce skáčou do výšky,“ popisuje Mário v rozhovoru na romanovodori.cz.¹⁸¹

Na svých dvou fotografických výstavách *Hudba v obraze* a *Obrazy z duše* demonstroval, že nevidomí mohou dělat něco tak neobvyklého, jako je fotografování. Do procesu fotografování a vybírání fotografií navíc zapojil také vidící:

„Já jsem měl svoji představu tehdá, když jsem to dělal, jak to asi tak bude vypadat. Když jsem se vlastně díval obrazně přes ten objektiv. A... jestli vyšlo to... někdy to jako... to prostě je takové absurdní. Oni prostě jako popisovali, tady to vypadá takhle a chodili mi třeba prstem po tý fotce, my jsme vyvolali malé fotky, normální prostě a bylo jich štos těch fotek, jo. A teďkon jsem nějakým lidem říkal: Pojd'te a pojd'te si se mnou vybrat ty fotky. A nebylo to najednou ty lidi, ale prostě postupně. A... a tak vždycky jsem jako... takový psychologický proces to byl vlastně, vždycky jsem dal na to, jak oni prostě, co prostě říkali. Tohle to se mi líbí nebo tohle to... Oni to nehanili, ale... něco jsem ako... vycítil jsem: tohle to se jim líbí třeba, tak jsem to dal stranou. [...] Já to nevidím prostě, ale jako zajímá mě to. A je to prostě o tom... o tý akci hlavně prostě, o tý akci, kterou dělám. To momentálně, že prostě, že prostě, když to udělám s tím Björnem, a tak to mě baví! [...] Tohle to mě baví! Ten výsledek, ten výsledek už je pak na lidech a ten výsledek vlastně vybírají lidi, který vidí. Takže prostě Björn říkal: Já ti to vybírat nebudu ty fotky. My jsme vyfotili, ze začátku jsme měli sponzora Kodak, a jsme vyfotili asi 60 filmů! A vybrali jsme z toho 17 fotek. A... a vybírali to lidi, říkal vyber si kamarády, nějakých deset kamarádů a každý ti prostě řekne – popíše tu fotku a řekne ti prostě jako, kterou by tam dal. A on říkal: Já jsem prostě zaujatej, ako jsem profesionál, tak já to dělat nebudu, ale u tý druhý třeba, u tý Hudby v obraze, taky jsem prostě říkal Björnovi: Björne, tak já už nevím ako, tak něco ty řekni prostě. Jo, protože já to nemůžu porovnat! A... já už jsem to nechával na těch lidech. A proč to dělám, je prostě zajímavý, jak to vyjde! To je právě to! Napětí třeba nebo a... hlavně to, že někam jdeš, něco děláš. No... a vymyslíš si tu myšlenku, která není třeba hloupá“ (Rozhovor mezi MH a FH, 12. 4. 2017, Restaurace U Dobruských, Žižkov).

¹⁸¹ BARTOŠOVÁ, Romana a kol., 2011. Mário Bihári: „Slepi se ve sportech omezovat nemusí“. In: *Romanivodori.cz* [online]. 27. 3. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.romanovodori.cz/interview/mario-bihari-slepi-se-ve-sportech-omezovat-nemusi/>



Obrázek 7: Hudba v obraze

Zdroj: Mário Bihári, dostupné z: <https://oka2.photoshelter.com/>

Mário se snaží pozitivně působit na komunitu nevidomých svou účastí na různých projektech. Spolu s Bachtale Apsa se Mário podílel na hudebních workshopech s nevidomými dětmi v okolí města Chennai na jihu Indie, v rámci projektu *Artist 4 Children*¹⁸². Na svém turné po Rumunsku v roce 2013 Bachtale Apsa uspořádala ve spolupráci s Nadací Parada workshopy pro děti z českých vesnic v Banátu, workshopy pro děti z ulice v Bukurešti a ve spolupráci s organizací Catharsis pro nevidomé děti v Brašově.¹⁸³ S Bachtale Apsa zahráli na benefičním koncertě *POTMĚ*, jehož výtěžek šel brněnskému TyfloCentru, podpůrné organizaci pro zrakově postižené (diváci si při něm mohli poslechnout koncert potmě nasazením klapků na oči).¹⁸⁴ Spolupracoval s projektem *Světluška Nadačního fondu Českého rozhlasu*, který pomáhá těžce zrakově postiženým.

¹⁸² BANDZONE, 2021. Bachtale Apsa: O kapele. *Bandzone.cz* [online]. © 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://bandzone.cz/bachtaleapsa?at=info>

¹⁸³ Např zde: VARGA, Zoltan, 2013. Mário Bihári, muzicianul care nu vede lumea, dar simte sunetul: „Muzica țigănească este vie, veselă, despre viață“ VIDEO. In: *Pressalert.ro* [online]. 9 2. 2013 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.pressalert.ro/2013/02/mario-bihari-muzicianul-care-nu-vede-lumea-dar-simte-sunetul-muzica-tiganeasca-este-vie-vesela-despre-viata-video/?fbclid=IwAR3yua3cE44YoRt8mRP8NMP6eo->

¹⁸⁴ TYFLOCENTRUM BRNO, 2015. Benefiční koncert POTMĚ – Mário Bihári a přátelé. In: *Facebook.com* [online]. 19. 6. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/1665436907002725/>

V roce 2015 zahajoval svým koncertem otevření Kavárny POTMĚ, svou účastí podpořil *Běh pro světlušku*. V roce 2009 a 2013 vystupoval na benefičních koncertech *Světlo pro světlušku*.¹⁸⁵

Z výčtu Máriových aktivit je patrné, že se sám snaží aktivně podílet na změně, a tedy se vymyká takovému pojetí aktéra, který je pouhou „obětí“. Naopak se podílí na zmocnění¹⁸⁶ skupin, kterých je sám součástí.

¹⁸⁵ Finance získané z těchto projektů jsou pak rozdělovány nevidomým, jejich pečujícím nebo organizacím, které se na nevidomé zaměřují.

¹⁸⁶ Anglicky: empowerment.

4. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem experimentovala se způsoby, jakými lze v hudební antropologii psát o jedinci, jeho hudebním světě a jeho pocíťovaných identitách (resp. o jeho sebepojetí). Svůj úkol považuji za splněný, pokud se mi podařilo alespoň narýsovat obrysy světa jedinečného aktéra a jeho spoluhráčů, protože právě to bylo hlavním záměrem mé práce.

Při výzkumu tohoto hudebního světa jsem byla také svědkem toho, jak může být jedinečný aktér zvnějšku kategorizován a v některých případech redukován na pouhé kolektivní identity. Pozorovala jsem, jak se v některých situacích z „jedinečného“ Mário stává v očích „těch druhých“ *Romem, nevidomým* nebo *romským nevidomým hudebníkem* a zamýšlela jsem se nad tím, co pro nás – kategorizující vidící Neromy – mohou tyto kategorie představovat.

Z analýzy rozhovorů s Máriem jsem vyvodila, že hudebnictví má v Máriově pojetí několik významů: hudebnictví je pro něj profesí, na které záleží jeho materiální zajištění, má význam hráčské dovednosti, které se naučil na konzervatoři, a její získání je podmíněno určitou mírou disciplinace (při učení se teorii a vykonávání hudebních cvičení). Neméně se pro něj zdála podstatná kreativita spočívající v novém tvoření skladeb a emocionální složka hudby – ať již ve smyslu investice emocí do výstupu nebo do textového a hudebního obsahu skladeb. Z pohledu vnějších kategorizujících se zdá být Máriovo hudebnictví v těsném sepětí s jeho romstvím. Vnější kategorizace blíže odpovídají běžným představám, že „Romové mají hudbu v krvi“. Ve vnějších kategorizacích se objevovala esencialistická tendence Mária a priori spojovat s domnělým romským temperamentem a romskou emocionalitou, což korespondovalo s romantickými představami o Romech, které byly popsány v literatuře. Na jejím základě jsem došla k interpretaci, že určité charakteristiky mohou chtít vnější kategorizující v Máriovi spatřovat proto, že se pro ně jedná o charakteristiky atraktivní. Romství nabyté romantickými významy ve spojení s hudbou může sloužit k uspokojení touhy posluchačů po exotice a tradici.

Významy, které Mário přikládá svému pocíťovanému romství, se zdají být situační a relační povahy. Záleží na tom, zdali do situace *sebeuvědoměle* vstupuje jako reprezentant kolektivní identity, nebo se naopak situačně přiklání k jiné identifikaci. V prvním případě hovoří z pozice „my Romové“ a zdůrazňuje to, co chápe jako Romům společné (např. historii a tradice). Na úrovni chápání sebe sama v rámci kolektivity romství připisuje

význam důležité, samozřejmé, po rodičích zděděné sdílené identity („jsem prostě Rom“), ale také význam jakéhosi neviditelného pouta. Na individuální úrovni se ale romství v některých situacích stává limitací. Mário poukazuje na to, že zvnějšku majoritou nepřestává být kategorizován jako Rom, a to i přesto, když je v jeho vlastní identifikaci romství upozaděno. Z jeho výroků jsem vyvodila, že se jako hudebník cítí být svázán tím, že na základě jeho romství je od něj zvnějšku očekávána určitá podoba hudebního zvuku. V některých situacích poukazuje na to, že své zkušenosti chápe jako odlišné od těch, které mají ostatní Romové, se kterými se setkal, a to zejména v oblasti hudebnictví. Máriův způsob hraní hudby, kterému se naučil na konzervatoři, nebyl ostatními romskými muzikanty shledán jako „romský“; Mário se tuto bariéru snažil překlenout pomocí toho, že se učil způsobu, který ostatní Romové za romský považovali, ale také tím, že se učil romskému jazyku. Význam esence a pouta, které jsem odkryla na kolektivní úrovni, je tedy v kontrastu s romstvím na individuální úrovni, kdy je chápáno jako situační limitace, a klíčový aktér poukazuje na odlišnost svých zkušeností, což narušuje dojem chápání romství jako esence.

Ve vnějších kategorizacích se objevovaly náznaky chápání nevidomosti jako muzikální výhody, dále se v nich nevidomost objevovala jako zajímavá charakteristika vyvolávající fascinaci, tedy jako jakýsi „předmět výzkumu“. V rámci zúčastněného pozorování jsem narazila na to, že nevidomost jako „impairment“ vyvolávala v kategorizujících zatemnění interpretace a nebyli schopni identifikovat, jakým způsobem se k nevidomému člověku za různých situací vztahovat. To se projevovalo např. ve snaze pomoci Máriovi, bez toho, aniž by pomoc potřeboval. V mé interpretaci takové chování vychází z představy vidících o nesamostatnosti nevidomého. V takových interakcích se z fyzického faktu *impairmentu* stává *disability*. V Máriově sebepojetí měla nevidomost spíše význam překážky, kterou lze do jisté míry překonávat pomocí nových technologií a spoluprací s vidícími: na jednu stranu v některých situacích potřebují pomoci, na druhé straně toho spoustu zvládnou sami. Mário popisoval, že mu záleží na tom, aby svým okolím nebyl vnímán jako nesamostatný, protože když jsou takové významy nevidomosti přikládány, komplikuje to vzájemnou interakci. Nevidomost v pojetí klíčového aktéra nepředstavuje výhodu v jeho hudebním působení. Svě hudebnictví chápe jako nevyhnutelný důsledek nevidomosti, kdy jeho rodiče hledali způsob, jak svému dítěti zajistit profesní uplatnění.

Za svůj vzor pro psaní písňových textů považuje Mário Zuzanu Navarovou a zdůrazňuje důležitost, kterou v jeho životě dodnes představuje. Ve vnějších kategorizacích je Mário s Navarovou také spojován. Nejčastěji je pojímán jako nejbližší zprostředkovatel esence Zuzany Navarové a jako její pokračovatel. Právě v kapele Koa Zuzany Navarové se proslavil a stal se kromě hudebníka také zpěvákem, textařem a skladatelem. Na základě analýzy obsahu alb kapely Koa jsem interpretovala, že Máriovo romství a „jinakost“ ostatních spoluhráčů byly v kapele Koa Zuzanou Navarovou vyzdvihovány, protože chtěla – jakožto propagátorka multikulturalismu – prezentovat pozitivní příklad multikulturní spolupráce. To se projevovalo v počtu Máriových autorských skladeb, které pro kapelu skládal v romském jazyce, jenž pro něj není primárním způsobem, jak se vyjádřit. Po smrti Navarové, když se Mário nevyřčeně stal frontmanem kapely Koa, písní v romštině v repertoáru ubývalo; místo nich začaly přibývat písně v češtině a slovenštině.

V následující kapele Bachtale Apsa, jejíž koncerty jsem v rámci výzkumu navštěvovala, se Mário zdá být klíčovým aktérem, jenž určuje repertoár kapely. K vyjednávání repertoáru v rámci kapely sice dochází, ale Mário je tím, na kterého se ostatní členové obrací se svými požadavky. Nedomnívám se, že by docházelo k tomu, o čem píše mnoho sociálních vědců zabývajících se problematikou romských muzikantů pod vedením neromských manažerů: neromský manažer a člen kapely Adam zde není hlavním aktérem určujícím podobu repertoáru, jeho role v kapele je organizační. Jedná se o manažera „poučeného“, který umí romsky, zabývá se romskou historií a dlouhodobě se zabývá problematikou diskriminace Romů (např. v oblasti bydlení). Klíčovou postavou kapely je také zpěvák a kytarista Petr Horváth, který v kapele figuruje jako „expert na romský jazyk“. Byla jsem na něj Máriem odkazovaná v případech, když jsem potřebovala zjistit více o romských textech písní, se kterými kapela vystupuje. Rozumím tomu tak, že Petr je stěžejní pro udržení „autenticity“ nálepky „romská“, kterou se kapela zaštiťuje.

Přesto že Mário hovoří o tom, že by chtěl hrát zejména své autorské skladby, do repertoáru kapely čteně zařazuje také skladby, které nazývá „tradicionály“. Jedná se o romské lidové či již zlidovělé písně, jež jsou ve většině případů hojně rozšířeny nejen mezi Romy, ale také mezi majoritními posluchači. Jako stěžejní se pro podobu repertoáru vyjevilo (obvykle neromské) publikum – Mário repertoár přehodnocuje na základě interakce s ním. To, že kapela hraje romské tradicionály, chápu tedy nejen jako výsledek sebezpetí, ale také jako důsledek toho, že u publika tyto skladby sklízí úspěch. Svými ohlasy (potleskem, výkřiky) na koncertě dávají najevo atraktivitu, kterou pro ně tyto písně

představují. Klíčový aktér naopak zdůrazňuje důležitost kreativity ve svém hudebním působení, a tedy upřednostňuje své vlastní autorské písně, které jsou nejen v romštině, ale zejména v češtině a slovenštině a které nutně nemusí korespondovat s atraktivními romantickými představami o Romech. Máriův hudební svět tedy chápu jako konstituující se ve střetu jeho sebepojetí a vnějších kategorizací, resp. jako výsledek *pas-de-deux* mezi hudebníky a jejich publikem.

Kapela Bachtale Apsa ve mně při zúčastněném pozorování vyvolávala dojem „safe space“, ve kterém romství a nevidomost nejsou vnitřně vyzdvihovány. Docházelo k vzájemné podpoře hudebníků v situacích týkajících se diskriminace. Překážku, kterou nevidomost pro Mária představuje, se kapela společně snažila překonávat citlivou asistencí zpěvákovi. Naproti tomu v rámci vlastní propagace kapely lze objevit *strategický esencialismus*. Vnější přitažlivost repertoáru Bachtale Apsa pro posluchače je v mé interpretaci umožněna využitím *autentické hybridity*, která publiku umožňuje „zažít exotiku“, ale zároveň zajistit dostatečnou posluchačskou přístupnost. V repertoáru Bachtale Apsa dochází ke kombinování písní v českém a slovenském jazyce s popovými melodiemi a romskými čardáši, které svým původem odkazují nejen k oblasti Slovenska a České republiky, ale také ke vzdálenějším oblastem, jako jsou Balkán nebo Rusko. Jeho součástí jsou skladby, které jsou spojeny s filmy Neromů o Romech *Cikáni jdou do nebe* nebo *Dům k pověšení*, které mohou konotovat romantické představy o romství. Skladby chápáné jako „tradiční“ jsou kombinovány se skladbami „moderními“ a repertoár zahrnuje jak tradicionály, tak world music, jež svým stylem odkazují na kapelu Koa. Jako „hudební strategii“ nazývám tedy to, jakým způsobem Mária a jeho kapela balancují mezi sebepojetím a vnějšími kategorizacemi, resp. jak v rámci *pas-de-deux* pracují při sestavování repertoáru se svým publikem. Považuji ji za výsledek střetu představy o Romech a romské hudbě těch, kteří na koncert přicházejí, a představ samotných členů kapely.

Během zúčastněných pozorování jsem se mnohokrát setkala ze strany Mária s humorem, který pojednává o romství a nevidomosti. S pomocí článku Anny Dobai a Nicka Hopkinse (2019) jsem ho interpretovala tak, že nemusí být pouhým humorem, ale může také sloužit k tomu, aby usnadnil komunikaci mezi ním – jakožto nevidomým Romem – a vidící neromskou majoritou, anebo naopak – v některých případech může být „testem“ druhé strany a jejích předsudků. Slouží tedy jako strategie.

Poslední nalezenou strategii jsem nazvala *aktérstvím*. Spatřuji ji v tom, že si klíčový konzultant uvědomuje, že je (v očích okolí) reprezentantem kolektivních identit a na základě toho *sebeuvědoměle* jedná. Náplní aktérství je v Máriově případě zejména snaha „vracet zpět“ komunitám, které považuje za „své“. Aktérství se projevovalo na individuální úrovni snahou vzdělávat se v romské historii a naučit se romskému jazyku, která vyústila v pořádání workshopů pro romské a nevidomé děti a ve snahu rozšířit povědomí o romské historii jak mezi Neromy, tak mezi Romy. Dále strategii spatřuji v Máriově veřejné prezentaci nevidomých jako schopných a do velké míry samostatných jedinců v opozici k časté kategorizaci nevidomých jako nesamostatných a bezmocných. Například v souvislosti s činnostmi, jakými je Máriovo fotografování nebo jím provozovaný vrcholový sport. Tuto strategii chápu jako *sebeuvědomělou* reprezentaci svých komunit, jež pramení z toho, že si Mário uvědomuje stereotypy, které jsou s oběma kolektivními identitami (romstvím a nevidomostí) spojeny, ale také strukturální překážky, na jejichž odstranění se sám na mikroúrovni podílí.

Na závěr bych chtěla dodat, že i přes mou snahu neprezentovat hudební svět Mária Bihářiho redukcionisticky, považuji tento svět v praxi za mnohem zajímavější, pestřejší a méně polarizovaný, než jakým způsobem byl pro potřeby bakalářské práce prezentován. Jedná se o můj oblíbený svět, kterého jsem se cítila být součástí a který mi poskytl útočiště. Již zcela subjektivně bych chtěla čtenářům vřele doporučit zajít si na koncert a poslechnout si výborného zpěváka, hudebníka, skladatele a textaře ze Žižkova Mária Bihářiho a jeho neméně výbornou kapelu Bachtale Apsa.

Na samý závěr nechávám ještě naposledy promluvit svého klíčového konzultanta prostřednictvím jeho autorského písňového textu, jenž podle mě vystihuje konstruktivistickou perspektivu, ve které byla tato práce psána:

O žužipen andro jiloro

Kaj hin oda čačipen

Me na džanav

Me les na rodava

Čistota v srdci

Kde je ta pravda

Já nevím

A hledat jí nebudu

(Mário Bihári, skladba *Poslouchej*)

Seznam použité literatury

- 1) **BAČOVÁ**, Viera, 2008. Identita v sociální psychologii. In: VÝROST, Jozef a Jan SLAMĚNÍK, eds. *Sociální psychologie*. 2. vyd. Praha: Grada, s. 109–125. ISBN 978-80-247-1428-8.
- 2) **BARŠA**, Pavel, 2006. Konstruktivismus a politika identity. *Antropo Webzin* [online]. (1–2), 21–35 [cit. 2021-07-16]. ISSN 1801-8807. Dostupné z: http://www.antropoweb.cz/media/webzin/webzin_1-2_2006/03_barsa.pdf
- 3) **BERGER**, Peter L. a Thomas **LUCKMANN**, 1999. *Sociální konstrukce reality: Pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN 80-85959-46-1.
- 4) **BITTNEROVÁ**, Dana, ed., 2013. *Etnické komunity: Romové*. Praha: Fakulta humanitních studií. ISBN 978-80-87398-45-6.
- 5) **BRUBAKER**, Rogers a Frederick **COOPER**, 2000. Beyond „Identity.“ *Theory and Society* [online]. **29**(1), 1–47 [cit. 2021-07-16]. ISSN 0304-2421. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3108478>.
- 6) **BRUBAKER**, Rogers, 2004. *Ethnicity without Groups*. Cambridge: Harvard University Press. ISBN 0-674-01539-8.
- 7) **CALHOUN**, Craig, 2003. The Variability of Belonging: A Reply to Rogers Brubaker. *Ethnicities* [online]. **3**(4), 558–568 [cit. 2021-07-17]. ISSN 1468-7968. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23889872>
- 8) **CARLONE**, Heidi B., 2012. Methodological Considerations for Studying Identities in School Science. In: VARELAS, Maria, ed. *Identity Construction and Science Education Research*. Rotterdam: Sense Publishers, s. 9–25. ISBN 978-94-6209-043-9.
- 9) **CLIFFORD**, James, 1986. Introduction: Partial Truths. In: CLIFFORD, James a George E. MARCUS, eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles: University of California Press, 1–26. ISBN 0-520-05729-5.
- 10) **COHEN**, Anthony P., 1994. *Self Consciousness: An Alternative Anthropology of Identity*. Abingdon: Routledge. ISBN 9780415083249.
- 11) **COHN**, Werner, 2009. *Cikáni*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). ISBN 978-80-7419-008-7.

- 12) **COOLEY**, Charles H., 2010. *Human Nature and The Social Order*. Charleston: Nabu Press. ISBN 9781177758901.
- 13) **DEVEREUX**, George, 1967. *From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences*. Hague-Paris: Mouton & Co.
- 14) **DISMAN**, Miroslav, 2002. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0139-7.
- 15) **DOBAI**, Anna a Nick HOPKINS, 2019. Humour is serious: Minority group members' use of humour in their encounters with majority group members. *European Journal of Social Psychology*. **50**(2), 1–15. ISSN 0046-2772.
- 16) **ERIKSEN**, Thomas H., 2007. *Antropologie multikulturních společností: Rozumět identitě*. Praha/Kroměříž: Triton. ISBN 978-80-7254-925-2.
- 17) **ERIKSEN**, Thomas H., 2008. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-465-6.
- 18) **GABOR**, Elena, 2007. Gypsy Stereotypes and Ideology Levels in two European Feature Films. *Intercultural Communication Studies* [online]. **XVI**(2), 277–293 [cit. 2021-07-18]. Dostupné z: https://www.academia.edu/10251959/Gypsy_Stereotypes_and_Ideology_Levels_in_two_European_Feature_Films
- 19) **GHOSH**, Yasar Abu a Tereza STÖCKELOVÁ, 2013. *Etnografie: Improvizace v teorii a terénní praxi*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). ISBN 978-80-7419-148-0.
- 20) **HENDL**, Jan, 2005. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál. ISBN 80-7367-040-2.
- 21) **HORVÁTHOVÁ**, Jana, 2002. *Kapitoly z dějin Romů*. Praha: Člověk v tísni – Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-615-X.
- 22) **CHENAIL**, Ronald J., 1998. Jak srovnat kvalitativní výzkum do latě? *Biograf: Časopis pro kvalitativní výzkum* [online]. (15–16), 29–37 [cit. 2021-07-16]. ISSN 1211-5770. Dostupné z: <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=1503>
- 23) **JEŘÁBEK**, Hynek, 1992. *Metody terénního výzkumu I*. [online]. Praha: Karolinum [cit. 2020-02-04]. Dostupné z: http://www.antropoweb.cz/media//studijni_materialy/148řednášky_MTV1.pdf
- 24) **JURKOVÁ**, Zuzana a Veronika SEIDLOVÁ, ed., 2020. *Music-Memory-Minorities: Between Archive and Activism*. 1. vyd. Praha: Karolinum. ISBN 9788024647425.
- 25) **JURKOVÁ**, Zuzana, 2013. *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum. ISBN 978-802-4624-846.

- 26) **JURKOVÁ**, Zuzana, 2016. Badatelské spektrum současné etnomuzikologie: cesta etnomuzikologů do města. *Národopisná revue* [online]. **XXVI**(2), 91–99 [cit. 2021-07-17]. ISSN 0862-8351. Dostupné z: <https://revue.nul.k.cz/wp-content/uploads/2021/04/r2-2016.pdf>
- 27) **JURKOVÁ**, Zuzana, ed., 2003. *Romská hudba na přelomu tisíciletí : sborník referátů z etnomuzikologické konference*. Praha: Studio Production Saga. ISBN 80-239-2237-8.
- 28) **KONOPÁSEK**, Zdeněk, 1997. Co si počít s počítačem v kvalitativním výzkumu. *Biograf* [online]. (12), 106 odst. [cit. 2021-7-18]. ISSN 1211-5770. Dostupné z: <http://www.biograf.org/clanek.php?clanek=1205>
- 29) **KRHŮTOVÁ**, Lenka, 2013. *Úvod do disability studies* [online]. 2. vydání. Ostrava: Ostravská univerzita [cit. 2021-7-18]. ISBN 978-80-7464-288-3. Dostupné z: https://projekty.osu.cz/karp/opory/aktualizovane/02_Uvod_do_Disability_Studies_Opora.pdf.
- 30) **LUBET**, Alex, 2014. Tunes of Impairment: An Ethnomusicology of Disability. *Review of Disability Studies*. **1**(1). ISSN 1552-9215.
- 31) **LUGHOD**, Lila Abu, ed., 1991. Writing Against Culture. FOX, Richard G. *Recapturing Anthropology*. Santa Fe: School of American Research Press, s. 137–162. ISBN 0-933452-77-2.
- 32) **MARKOVIĆ**, Alexander, 2015. So That We Look More Gypsy’: Strategic Performances and Ambivalent Discourses of Romani Brass for the World Music Scene. *Ethnomusicology Forum* [online]. **24**(2), 260–285 [cit. 2021-7-18]. Dostupné z: [282803423_'So_That_We_Look_More_Gypsy'_Strategic_Performances_and_Ambivalent_Discourses_of_Romani_Brass_for_the_World_Music_Scene](https://doi.org/10.1017/S1527225615000023).
- 33) **MATACHE**, Margareta. The Legacy of Gypsy Studies in Modern Romani Scholarship. *FXB Center for Health & Human Rights: Harvard University* [online]. [cit. 2021-7-16]. Dostupné z: <https://fxb.harvard.edu/2016/11/14/the-legacy-of-gypsy-studies-in-modern-romani-scholarship/>.
- 34) **MCGARRY**, Aidan, 2014. Roma as a political identity: Exploring representations of Roma in Europe. *Ethnicities* [online]. Sage Publications, **14**(6), 756–774 [cit. 2021-7-18]. ISSN 1468-7968. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/24736012>.
- 35) **MERTON**, Robert K., 2000. *Studie ze sociologické teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). ISBN 8085850923.

- 36) **MILLER**, Daniel, ed., 2009. *Anthropology and the Individual: A Material Culture Perspective*. New York: Berg. ISBN 978-1-84788-495-4.
- 37) **MURPHY**, Robert F., 2001. *Umlčené tělo*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). ISBN 80-85850-98-2.
- 38) **NEDBÁLKOVÁ**, Kateřina, 2007. Etnografie (Jedna ruka kreslí druhou aneb Jak se dělá etnografický výzkum). In: ŠVAŘÍČEK, Roman a kol. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. 1. vyd. Praha: Portál, s. 112–126. ISBN 978-80-7367-313-0.
- 39) **NOVOTNÁ**, Hedvika, 2010. *Kvalitativní strategie výzkumu (prezentace)*. Moodle pro výuku 1 [online]. Praha: Univerzita Karlova [cit. 2021-05-29]. Dostupné z: <https://dl1.cuni.cz/mod/resource/view.php?id=435343>
- 40) **RAPPORT**, Nigel, 1997. *Transcendent Individual: Essays Toward a Literary and Liberal Anthropology*. London: Routledge. ISBN 9780415169677.
- 41) **REYES**, Adelaida, 2016. Co dělají etnomuzikologové? Stará otázka pro nové století. *Národopisná revue* [online]. **XXVI**(2), 100–109 [cit. 2021-07-18]. ISSN 0862-8351. Dostupné z: <https://revue.nulk.cz/wp-content/uploads/2021/04/r2-2016.pdf>.
- 42) **RICE**, Timothy, 2003. Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology* [online]. **47**(2), 151–179 [cit. 2021-07-18]. ISSN 141836. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/pdf/3113916.pdf>.
- 43) **ROWDEN**, Terry, 2009. *The Songs of Blind Folk: African American Musicians and the Cultures of Blindness*. Ann Arbor: University of Michigan Press. ISBN 978-0-472-07064-0.
- 44) **RUSKIN**, Jesse D. a Timothy RICE, 2012. The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology* [online]. **56**(2), 299–327 [cit. 2021-7-18]. ISSN 141836. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.56.2.0299>
- 45) **SACKS**, Oliver, 2009. *Musicophilia: Příběhy vlivu hudby na lidský mozek*. Praha: Dybbuk. ISBN 978-80-86862-92-7.
- 46) **SEIDLOVÁ**, Veronika, 2016. *Cesta mantry z Indie do Čech: aneb příspěvek k etnografii hudby a globalizace*. Praha. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce Zuzana Jurková.
- 47) **SILVERMAN**, Carol, 2007. Trafficking in the Exotic with "Gypsy" Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and „World Music" Festivals. In: BUCHANAN, Donna A.

- a Margaret BEISSINGER, eds. *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. Scarecrow Press, s. 335–361. ISBN 978-0810860216.
- 48) **SILVERMAN**, Carol, 2012. *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-530094-9.
- 49) **SILVERMAN**, Carol, 2013. Global Balkan Gypsy Music: Issues of Migration, Appropriation, and Representation. KRÜGER, Simone a Ruxandra TRANDAFOIU, ed. *The Globalization of Musics in Transit*. London: Routledge, s. 185–208. ISBN 9780415640077.
- 50) **SILVERMAN**, Carol, 2020. Chapter 9: Ethnicity Unbound: Conundrums of Culture in Representations of Roma. In: VAN BAAR, Huub a Angéla KÓCZÉ, eds. *The Roma and Their Struggle for Identity in Contemporary Europe*. New York: Berghahn Books, s. 257–280. ISBN 978-1-78920-642-5.
- 51) **SKOŘEPOVÁ**, Zita, 2013. JURKOVÁ, Zuzana a kol. *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum. ISBN 978-802-4624-846.
- 52) **SLOBIN**, Mark, 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Middletown: Wesleyan University Press. ISBN 978-0819562616.
- 53) **SPIVAK**, Gayatri C., Donna LANDRY a Gerald MACLEAN, eds., 1996. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge. ISBN 978-0-415-91000-2.
- 54) **SPRADLEY**, James P., 1980. *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston. ISBN 0-03-044501-9.
- 55) **STOCK**, Jonathan P. J., 2010. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. *The World of Music* [online]. **52**(1/3), 332–346 [cit. 2021-7-18]. ISSN 0043-8774. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/41700038?seq=1#metadata_info_tab_contents.
- 56) **ŠKARDOVÁ**, Iva, 2015. *Stigmatizace a (re)socializace nevidomých* [online]. Plzeň [cit. 2021-7-18]. Dostupné z: https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/11025/19264/1/Skardova_DP.pdf. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta filozofická, Katedra antropologie. Vedoucí práce Tereza Šlehoferová.
- 57) **TURINO**, Thomas, 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago-London: University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-81697-5.

- 58) **VAJDA**, Violeta. 2015. Towards 'critical whiteness' in Romani studies. *Roma Rights 2: Nothing About Us Without Us? Roma Participation in Policy Making and Knowledge Production*. 2(1). 47–56. ISSN 1417-1503.
- 59) **VAN BAAR**, Huub a Angéla KÓCZÉ, eds., 2020. Introduction: The Roma in Contemporary Europe: Struggling for Identity at a Time of Proliferating Identity Politics. In: VAN BAAR, Huub a Angéla KÓCZÉ. *The Roma and Their Struggle for Identity in Contemporary Europe*. Oxford: Berghahn Books, s. 3–45. ISBN 978-1-78920-642-5.
- 60) **WEINEROVÁ**, Renata, 2014. *Romové a stereotypy: Výzkum stereotypizace Romů v Ústeckém kraji*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2648-2.
- 61) **ZANDLOVÁ**, Markéta, 2015a. *Aromuni v Bulharsku: Revitalizace a její kontexty*. Praha. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce Zdeněk Uherek.
- 62) **ZANDLOVÁ**, Markéta, 2015b. *Etnická mobilizace a politiky identit: Aromuni v Bulharsku*. Praha: Fakulta humanitních studií UK v Praze. ISBN 978-80-87398-83-8.

Elektronické zdroje

- 1) AMA, 2014. Biháři: Romská hudba je plná emocí, žijeme okamžikem. In: *Ct24.ceskatelevize.cz* [online]. 8. 4. 2014 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1039654-bihari-romska-hudba-je-plna-emoci-zijeme-okamzikem>
- 2) AND a Tomáš ČERNÝ, 2020. Adventní sobotní večery na Radiožurnálu patřily hudbě a dobré náladě. Prvním hostem Koncertů pro jiné myšlenky byla Bára Hrzánová. In: *Radiozurnal.rozhlas.cz* [online]. 24. 12. 2020 [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/adventni-sobotni-vecery-na-radiozurnalu-patrily-hudbe-a-dobre-nalade-prvnim-8374685>
- 3) ANZARI, Patricie, 2015. SLZY ŠTĚSTÍ: Rozhovor s hudebníkem Máriem Bihárim. In: *Patricieanzari.cz* [online]. 13. 8. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.patricieanzari.cz/en/35-autorske-texty/rozhovory/253-slzy-stesti>
- 4) BANDZONE, 2021. Bachtale Apsa: O kapele. *Bandzone.cz* [online]. © 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://bandzone.cz/bachtaleapsa?at=info>
- 5) BARTOŠOVÁ, Romana a kol., 2011. Mário Biháři: „Slepí se ve sportech omezovat nemusí“. In: *Romanivodori.cz* [online]. 27. 3. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.romanovodori.cz/interview/mario-bihari-slepi-se-ve-sportech-omezovat-nemusi/>
- 6) BRABEC MORAVSKÝ, Jiří. KOA je exotický strom [rozhovor Zuzany Navarové s Jiřím moravským Brabcem]. In: *Navarova.wz.cz* [online]. 26. 3. 2004 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://navarova.wz.cz/i7.htm>
- 7) BRI, 2014. Vrozený glaukom: včasný zákrok zachrání dítěti zrak. In: *Zeleny-zakal.cz* [online]. 13. 5. 2014 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.zeleny-zakal.cz/novinky/vrozeny-glaukom-vcasny-zakrok-zachrani-diteti-zrak-644>
- 8) CASA, 2021. *Etický kodex České asociace pro sociální antropologii* [online]. Praha: Česká asociace pro sociální antropologii [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: http://www.casaonline.cz/?page_id=7
- 9) ČESKÁ TELEVIZE, 2009. Krásný ztráty: Lejla Abbasová – Mário Biháři. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. 25. 5. 2009 [cit. 2021-07-14]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1096002521-krasny-zraty/209562250500010/titulky>

- 10) ČESKÁ TELEVIZE, 2011. Reportéři ČT: Mário Biháry – portrét nevidomého umělce. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. 17. 1. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1142743803-reporteri-ct/211452801240003/obsah/141194-mario-bihary-portret-nevidomeho-umelce>
- 11) ČESKÝ ROZHLAS, 2012. Host Lucie Výborné: Mário Biháry, romský zpěvák. In: *Mujrozhlaz.cz* [online]. 5. 6. 2012 [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://www.mujrozhlaz.cz/host-lucie-vyborne/mario-bihari-romsky-zpevak>
- 12) EISSENHAMMER, Milan, 2012. Zpověď slepého romského muzikanta: Už jsem se i popral: Mário Biháry. In: *Tyden.cz* [online]. 29. 12. 2012 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/hudba/zpoved-slepeho-romskeho-muzikanta-uz-jsem-se-i-popral_256713.html
- 13) Fotisma, 2021. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2021-05-20]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Fotisma>
- 14) GELBART, Petra, 2020. Teatr Romen – Moscow’s Romen Theatre. In: *Romarchive.eu* [online]. © 2020 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/music/russia/teatr-romen-moscows-romen-theatre/>
- 15) GELBART, Petra, 2020. The Romani Anthem as a Microcosm of Diversity. In: *Romarchive.eu* [online]. © 2020 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/music/romani-anthem-microcosm-diversity/>
- 16) HABÁŇ, Radek. Rozhovor se skupinou Bachtale Apsa. In: *Hudebnirozhovory.cz* [online]. 27. 4. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2011-04-27-19-15-00/>
- 17) HOUDEK, Lukáš, 2020. Smích slzy i přirozená laskavost, Bára Hrzánová s přáteli zpívá pro izolaci zasažené seniory. In: *Hatefree.cz* [online]. 14. 5. 2020 [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <http://www.hatefree.cz/blo/hf-zpravy/3679-cigan-tour>
- 18) HRUBÝ, Tomáš, 2002. Darjeeling se Zuzanou: Se Zuzanou Navarovou o albu Barvy všecy a spoluhráčích současných i minulých. In: *Navarova.wz.cz* [online]. 3. 1. 2002 [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <http://navarova.wz.cz/i12.htm>
- 19) JEŽ, Roman a Ondřej JIRÁSEK. Mixy, které bychom měli znát! XII. – Marie, hod tam cihlu aneb Bohyně míru! In: *Muzikus.cz* [online]. 18. 4. 2014 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: [http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-workshopy/Mixy-ktere-bychom-meli-znat-XII-Marie-hod-tam-cihlu-aneb-Bohyne-miru~18~duben~2014/?&mpriint\[4451\]=1](http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-workshopy/Mixy-ktere-bychom-meli-znat-XII-Marie-hod-tam-cihlu-aneb-Bohyne-miru~18~duben~2014/?&mpriint[4451]=1)

- 20) Koncert pro jiné myšlenky: Bára Hrzánová a Radek Holub, 2020. In: *Youtube* [online]. 8. 12. 2020 [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=OpRK1ql902Q&ab_channel=%C4%8Cesk%C3%BDrozhlasRadio%C5%B Eurn%C3%A11. Kanál uživatele Český rozhlas Radiožurnál.
- 21) KULTURA.CZ, 2011. Romská kapela Bachtale Apsa — Designér Jaroslav Juřica — S K. Nedbálkovou a L. Kajánkovou o Mezipatrech — Ateliéru grafického designu FAVU. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. 26. 11. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/311295350090019/obsah/179758-nenechte-si-ujit-romska-kapela-bachtale-apsa>
- 22) L. STEKLÝ FOTO, 2020. Příspěvek L. Steklého. In: *Facebook.com* [online]. 21. 11. 2020 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/lsteklyfoto/posts/188003592972004>
- 23) LAVIČKA, Vojtěch, 2021. Vojtěch Lavička: Ďábelské cikánky – pokleslý „humor“ páte cenové skupiny. In: *Romea.cz* [online]. 12. 4. 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.romea.cz/cz/publicistika/komentare/vojtech-lavicka-dabelske-cikanky-poklesly-humor-pate-cenove-skupiny>
- 24) Mário Bihári Jak to bylo a je s romskou hudbou, 2015. In: *Youtube* [online]. 19. 5. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R8-7KQ Q8CTE&t=6s&ab_channel=TEDxTalks. Kanál uživatele TEDx Talks.
- 25) Mário Bihári v Desetiminutovce Roberta Ferka, 2010. In: *Youtube* [online]. 4. 11. 2010 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=fQeZuKdhsVc&t=427s&ab_channel=ROMEATV. Kanál uživatele ROMEA TV
- 26) Mário Bihári, rozhovor, *Svobodný prostor*, 2018. In: *Youtube* [online]. 29. 10. 2018 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=qMdWRj-pbGA&t=1s&ab_channel=SVOBODN%C3%9DPROSTOR. Kanál uživatele Svobodný prostor.
- 27) MĚSTO BRATISLAVA, 2019. Cigánsky bašavel. *Bratislava.sk* [online]. © 2019 [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://bratislava.sk/sk/udalost/cigansky-basavel>
- 28) MĚSTO KARLOVY VARY, 2017. MÁRIO BIHÁRI A BACHTALE APSA: etno hudba | Klub Paderewski. *Karlovyvary.cz* [online]. © 2017 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.karlovyvary.cz/cs/mario-bihari-bachtale-apsa>
- 29) MUZIKUS, 2013. Bachtale Apsa. *Muzikus.cz* [online]. © 2013 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.muzikus.cz/bachtale-apsa/>

- 30) Oficiální Facebook profil skupiny Bachtale Apsa, 2021. In: *Facebook.com* [online]. © 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/BachtaleApsa/>
- 31) PAMÁTNÍK LIDICE, 2015. Projekt Sobě blíž – hudba, romský holokaust a historie Letů, 2015. In: *Lidice-memorial.cz* [online]. © 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.lidice-memorial.cz/pamatnik/stalo-se/sobe-bliz/>
- 32) PAVELCOVÁ, Tereza, 2014. Spontánní Mária Bihári rozproudil krev posluchačů v Horních Počernicích. In: *Informuji.cz* [online]. 21. 11. 2014 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.informuji.cz/clanky/2006-spontanni-mario-bihari-rozproudil-krev-posluchacu-v-horni-pocernici/>
- 33) PÓCSIK, Andrea, 2020. Appearance: Understanding Romani characters on screen and the use of Romani (Caló, Boyash, Angloromani) in various filmic representations. In: *Romarchive.eu* [online]. © 2020 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/film/appearance-understanding-romani-characters/>
- 34) POSPÍŠIL, Adam, 2006. Bachtale Apsa. In: *Romskahudba.cz* [online]. © 2006 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.romskahudba.cz/bachtale-apsa/>
- 35) POSPÍŠIL, Adam, 2011. Bachtale Apsa pokřtí 7. dubna své první CD. In: *Romove.radio.cz* [online]. 25. 3. 2011 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://romove.radio.cz/cz/clanek/23807>
- 36) REJHOLCOVÁ, Ilona, 2013. Při koncertu vždycky improvizuji, říká slepý hudebník Mario Bihári. In: *Sever.rozhlas.cz* [online]. 24. 4. 2013 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://sever.rozhlas.cz/pri-koncertu-vzdycky-improvizuji-rika-slepy-hudebnik-mario-bihari-8316602>
- 37) RISTIĆ, Dragan a Maja RISTIĆ, 2020. Romani Culture and Social issues – The history of the Romen Theatre. In: *Romarchive.eu* [online]. © 2020 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/romani-culture-and-social-issues-history-romen-the/>
- 38) ROMARCHIVE, 2021. Glossary: Roma. In: *Romarchive.eu* [online]. © 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/terms/roma/>
- 39) RYCHETSKÝ, Jan. Slepý harmonikář Bihári: Češi jsou rasisti. Alespoň z velké části. In: *Parlamentnilisty.cz* [online]. 10. 6. 2012 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.parlamentnilisty.cz/zpravy/kauzy/Slepy-harmonikar-Bihari-Cesi-jsou-rasisti-Alespon-z-velke-casti-234935>

- 40) RYZ, 2021. Ředitel ARA ART David Tišer píše Janu Bendigovi kvůli seriálu *Ďábelské cikánky*: Poskytli jste majoritě produkt naplněný stereotypy a nedali jste k němu žádné vysvětlení. In: *Romea.cz* [online]. 14. 4. 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.romea.cz/cz/zpravodajstvi/domaci/reditel-ara-art-david-tiser-pise-janu-bendigovi-kvuli-serialu-dabelske-cikanky-poskytli-jste-majorite-produkt-naplнены>
- 41) SMSTICKET, 2013. MÁRIO BIHÁRI a přátelé. *Smsticket.cz* [online]. © 2013 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.smsticket.cz/vstupenky/1657-mario-bihari-a-pratele>
- 42) SVĚTLUŠKA: PROJEKT NADAČNÍHO FONDU ČESKÉHO ROZHLASU, 2021. O nás. *Svetluska.rozhlas.cz* [online]. © 2021 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://svetluska.rozhlas.cz/o-nas-7604260>
- 43) TYFLOCENTRUM BRNO, 2015. Benefiční koncert POTMĚ – Mário Bihári a přátelé. In: *Facebook.com* [online]. 19. 6. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/1665436907002725/>
- 44) UK Fakulta humanitních studií, 2019. Můžeme hrát spolu: Projekt TA ČR 2018–2020. *Etnomuzikologie.eu* [online]. © 2019 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://etnomuzikologie.eu/vyzkum/hrajeme-spolu/>
- 45) ULÍČIANSKÁ, Zuzana. Slepý muzikant a fotograf: Žíte teraz. Ako my Rómovia. In: *Rómovia.sme.sk* [online]. 26. 7. 2013 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <https://romovia.sme.sk/c/6881984/slepy-muzikant-a-fotograf-zite-teraz-ako-my-romovia.html>
- 46) VARGA, Zoltan, 2013. Mário Bihári, muzicianul care nu vede lumea, dar simte sunetul: „Muzica țigănească este vie, veselă, despre viață“ VIDEO. In: *Pressalert.ro* [online]. 9 2. 2013 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: <http://www.pressalert.ro/2013/02/mario-bihari-muzicianul-care-nu-vede-lumea-dar-simte-sunetul-muzica-tiganeasca-este-vie-vesela-despre-viata-video/?fbclid=IwAR3yua3cE44YoRt8mRP8NMP6eo>
- 47) VLASÁK, Vladimír. Navarová: Nic nemusím. A to je úžasné! In: *Idnes.cz* [online]. 21. 3. 2002 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/hudba/navarova-nic-nemusim-a-to-je-uzasne.A020321_091947_hudba_ef

- 48) Vzpomínka na Zuzanu Navarovou – Český rozhlas (záznam). In: *Youtube* [online]. 12. 2. 2015 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=pbyxIWVdCmA&ab_channel=V%C3%A1clavSmo%C4%8Dek. Kanál uživatele Václav Smoček.
- 49) Николай Голубенко. "Шэл мэ вэрсты", 2016. In: *Youtube* [online]. 14. 4. 2016 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=w_WRqX9RV6E&ab_channel=Svenkovideo. Kanál uživatele Svenkovideo
- 50) ШЭЛ МЭ ВЭРСТЫ, 2012. In: *Youtube* [online]. 15. 12. 2012 [cit. 2021-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=TlqmFgJYbe0&ab_channel=Svenkovideo. Kanál uživatele Svenkovideo

Seznam obrázků

Obrázek 1: Mário, koncert v Dlabačově, křest klipu V uličkách, 2. prosince 2017	8
Obrázek 2: Kapela Koa	82
Obrázek 3: Petr Horváth, Koncert Bachtale Apsa, Doubice, 3. 12. 2016.....	91
Obrázek 4: Adam Pospíšil, Koncert Bachtale Apsa, Doubice, 3. 12. 2016.....	92
Obrázek 5: Radek Sivák, koncert Bachtale Apsa, Doubice, 3. 12. 2016.....	93
Obrázek 6: Zleva: Petr Hovráth, Michal Nosek, Nicholas Arthofer, křest klipu Dlabačov, 2. 12. 2017	94
Obrázek 7: Hudba v obraze	140

Seznam tabulek

Tabulka 1: Vývoj Máriovy tvorby v kapele Koa.....	86
Tabulka 2: Porovnání dvou setlistů	109