

Mazanost a zlý svět.

Novinář a jeho doktorát o manele²

Manea (pl. *manele*) je druh etnopopu, s velmi specifickým rytmem a silnými balkánsko-orientálními vlivy. V Rumunsku ho hrají převážně romští hudebníci a obrací se ke smíšenému romsko-neromskému publiku. Je součástí širšího proudu současné panbalkánské hudby, který pod vlivem globalizace působí na tradiční balkánské styly, aby vstupovaly do vzájemného dialogu a navzájem se ovlivňovaly.

První vlna národního úspěchu: manea v pozdním socialismu (1985–1989)

Když jsem v roce 1987, kdy mi bylo patnáct let, poprosil strýčka z Kluže, který se mimo jiné zabýval i kšeftařením, překupnictvím zboží, jež bylo na socialistickém trhu nedostatkové, aby mi nahrál kazetu s „tureckou hudbou“ (*muzică turcească*), jak se tehdy manele nazývaly, strýc mi nejdřív vynadal, že je to špatná muzika. Když mi potom kazetu poslal poštou, zjistil jsem, že jako výraz pohrdání tímto novým hudebním stylem přes melodie nahrál své vlastní vyprávění, určené mým rodičům, o tom, jak se má naše tamní příbuzenstvo. Plakal jsem zlostí – i když jsem nebyl oddaným fanouškem tohoto hudebního stylu, nýbrž západní muziky, kazeta s tureckou hudbou měla cenu zlata a mohla člověku výrazně zvýšit skóre popularity mezi spolužáky na gymnáziu. Pro mého strýčka naneštěstí nebyly manele vůbec ničím zajímavým: nebyly pro něj ani skutečným folklórem, ani populární hudbou (rumunskou či zahraniční) a nesplňovaly žádné kritérium uměleckosti. V osmdesátých letech se totiž manea začala proměňovat v pop a přisvojovat si současné hudební nástroje – klávesy a elektrickou kytaru. Zkrátka se modernizovala a vybočila z dráhy tradiční akustické hudby, kterou mají rádi folkloristé a fanoušci lidové hudby, jako je můj strýc. Na druhou stranu však právě z tohoto důvodu nejednou začala být zajímavá pro uši mladých lidí té doby; o to zajímavější, že byla obdařena aurou pokoutnosti; úspěch stylu byl undergroundový, šířený na samizdatových kazetách nahraných v tajných studiích nebo, a to častěji,

1 Autor je rumunský spisovatel a scénárista. Na základě svého antropologického výzkumu ve Ferentari zaměřeného na hudební žánr manele napsal Schiop nejen svou dizertační práci, ale i oceňovaný román *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013, Polirom). Později na jeho základě vznikl stejnojmenný film (2017, režie Ivana Mladenović), na němž se Schiop podílel nejen jako spoluscenárista, ale zahrál si v něm i postavu sebe sama. Schiopův román vyšel i v českém překladu (v roce 2024 od Terezy Prymak v nakladatelství Větrné mlýny).

2 Jak citovat: Schiop, A. (2025). Mazanost a zlý svět. Novinář a jeho doktorát o manele. *Romano džaniben*, 32(1), 77–84.

při živých vystoupeních. Naopak nacionalistický Ceaușescův režim viděl manelee jako „znečištěný folklor“, zkaženou lidovou hudbu, a zakazoval je.

Nicméně vedle neobvyklých orientálních harmonií mě na této hudbě fascinovalo i cosi, co se týkalo textů – nebyly jen o lásce, matce či rozchodu jako v rumunském popu socialistické epochy, manelee vyprávěly také o „mém bratrovi“, starším a movitějším, o penězích, o závisti a o „zlém světě“, což byly věci, o kterých jsem ve svém věku, ač mi zněly zajímavě, nevěděl, kam je začlenit. Abych to neprodlužoval – ve vztahu k Ceaușescově maoistickému socialismu to byl disidentský diskurz, který přicházel zvenčí, ze světa kapitalismu.

Ve své disertační práci ukazuji, že za tento první masový úspěch manelee vděčí na jedné straně právě diskurzu inspirovanému realitou posledních let Ceaușescova senilního socialismu, kdy lidé ztratili důvěru v možnost, že by socialistický systém mohl ještě vytvářet jakoukoli prosperitu, a zaměřili se na strategie přežití – odtud také protokapitalistické postavy mazaného vykuka nebo šmelináře. Na druhé straně manea, styl, jenž byl rozpoznávacím znamením šmelinářů (kteří ve více či méně skrytých hospodách dávali muzikantům peníze, aby je zmínili ve svých písničkách), měl odvahu mluvit o penězích, moci a závisti, které byly pro komunistické náboženství přímo rouháním. Navíc ačkoliv to byla hudba postavená na rodině, měla manea velký vliv zejména na mladé lidi – na rozdíl od jiných východních států Rumunsko nedovolilo existenci nezávislé hudební scény a státem povolený rock vyjadřoval buď nacionalistické příkazy režimu svými návraty k folkloru, nebo rozředený posthippie diskurs o nezbytnosti světového míru. Domácí rumunský pop byl zase v osmdesátých letech vinou cenzury coby diskurz čím dál tím zkostratější – vyjadřoval se stále schematictějšími slovy o lásce, naději a jaru.

Manea v prvních letech postsocialismu (1990–1999)

Po pádu komunismu jsem přestal toužit po manelee a nechal jsem se zcela svést nabídkou angloamerického punku a grunge, která se objevila na rumunském trhu; ačkoliv jsem byl z venkova, pocházel jsem přece jen z rodiny intelektuálů, navíc jsem se, nadopován doučováním, dostal na elitní gymnázium v župním hlavním městě. V tomto novém kontextu pro mě manelee ztratily jakoukoliv přitažlivost, zněly mi jako vesnická diskotéka, hudba, která může být cool leda tak pro kluky z vesnice, odkud jsem odešel.

Historii manelee v tomto období jsem pak rekonstruoval během práce na svém doktorátu – když jsem zjistil, že po pádu státního socialismu manea, ač byla zpočátku ze setrvačnosti úspěšná, pod vlivem silné konkurence zřetelně svůdnější angloamerické hudby postupně ztratila část svého publika, takže mezi lety 1992–1999 zmizela z předních míst a vyvíjela se dál v undergroundu, naprosto ignorovaná médii a těmi, kdo určovali, co je cool. Právě v tomto období stylu

manele začali dominovat romští muzikanti, kteří mění jeho podobu – Dan Armeanca, Vali Vijelie, Jean de la Craiova, Florin Mitroi a další. Manea, úplně opomíjená médií a ukrytá před indiskrétními pohledy zvenčí mohla zejména prostřednictvím svého subžánru *bagabontesc* vytvořit bez autocenzury celý vesmír svého vlastního diskurzu, bez obalu oslavujícího mazanost a život na hraně zákona, bohatství či sexualitu. V tomto období se manea stala oblíbeným stylem „vykuků“ (*șmecheri*), hrdinů neoficiální či nelegální ekonomiky, a „vagabundů“ (*bagabonți*), chudé mládeže, která je napodobuje. Manea, šířená romskými muzikanty na oslavách jako jsou svatby nebo křty, se stala privilegovaným prostředkem sebeoslavování hrdinů podsvětí: muzikant je hudebník, kterého si pronajmete na jednu noc, nebo vás za určitý obnos zmíní v intru některé skladby: „Clămparu dal sto marek na počest své ženy,“ nebo se pod svým jménem objevíte jako hrdina oblíbené písně, případně – to platí pro ty nejmovitější – dokonce přímo pro vás napíší speciální skladbu.

Druhá vlna úspěchu, až do nástupu morální paniky (1999–2002)

Na sklonku roku 2001, kdy jsem se rozhodl emigrovat z Rumunska na Nový Zéland, manele sklízely značný úspěch poté, co asi dva roky předtím vystřelily do mainstreamu: ačkoliv v sobě měly něco z levného popu, bylo je slyšet na playlistech diskoték ve studentských kampuzech a nemohly chybět ani na večírcích gay komunity v Kluži, největším sedmihradském městě, které se konaly jednou za dva měsíce. Na těchto akcích byly manele na programu vždy v hodině následující po půlnoci. K návratu do popředí hudební scény po deseti letech absence přispěl stylistický lifting, který manele vytáhl ze sféry hudby venkova nebo městské periferie, přesněji řečeno prošly taneční úpravou a byly do nich doplněny pasáže s rapujícím MC. Nebylo to nic originálního – dance a pasáže s rapujícím MC byly v těch letech pro pop inspirující se angloamerickými zdroji recept na úspěch, který zafungoval i v případě maney. Ačkoliv texty zůstaly víceméně stejné, právě díky tomuto angloamerickému liftingu začaly být manele kompatibilní s horizontem očekávání tehdejších mladých lidí, a odpoutaly se tak od sféry venkovského či dělnického publika a znovu zaujaly i vysokoškolsky vzdělané posluchače.

V té době jsem byl fanoušek alternativního rocku a hip hopu a nesnášel jsem diskotékový pop, ale i přes to všechno a svým způsobem i navzdory tomu, že jsem byl chytrý jak rádio, mě manele znovu uchvátily, a to nejen svým nezvyklým orientálním zvukem, ale zejména opět svými texty: bylo v nich stále něco, o čem jsem nevěděl, jak to uchopit. Podobalo se to rapu, ale mělo to navíc něco originálního, co přitahovalo pozornost, co bylo *freak*. Protože stejně jako rap i manele glorifikovaly mazanost, „školu ulice“, přístup *get rich or die trying*, životní postoj, ve kterém se společenský úspěch měřil penězi a počtem penetrovaných

holek, a stejně tak v nich byla řeč i o nepřátelích, které protagonista, vždycky chytřejší než oni, úplně rozseká. Razily tentýž ostentativně bojovný étos, oba žánry oživovala tatáž emoce síly a oba nutily člověka, aby se jako elektrizovaný zvedl ze židle a vydal se na taneční parket.

Dál už byly rozdíly, které tematicky dodávaly žánru maneje vlastní půvab: pokud je například protagonistou amerického rapu obvykle svobodný muž obklopený přáteli, hlavním hrdinou maney je nejčastěji ženatý muž, který je blázen do své manželky a dětí, nevěří kamarádům a spoléhá se jen na své bratry a jiné příbuzné. Avšak to, co mě přitahovalo nejvíc byl určitý nevinný způsob, jak nazývat věci pravým jménem, bez vědomého vzdoru známého z rapu: machismus nebo přehlídka nezákonností nebyly vytahovány pro svůj subverzivní nebo provokativní potenciál, ale byly podávány jako prostý fakt nebo nanejvýš cynicky. Manele zkrátka vyslovovaly s brutální upřímností a přímostí skandální pravdy o tom, jak to v naší zemi chodí, jak vykukové dělají podfuky a vydělávají majlant a troubové nemají ani housku v žaludku.

Morální panika: *raw capitalism* (2003–2010?, 2015? 2020?)

Když jsem se v roce 2003 vrátil z Nového Zélandu, s údivem jsem zjistil, že maneje zmizely z playlistů diskoték, televize je odmítaly vysílat a proti tomuto hudebnímu žánru se silně vymezovala také inteligence. Maneje byly prohlašovány za viníka zaostalosti naší společnosti. Tato morální panika měla v následujících letech nabývat na síle, dokud se z ní nestala celonárodní hysterie: slavný filolog George Pruteanu, z něhož se později stal senátor za extrémně pravicovou stranu Velké Rumunsko (*România Mare*), bojoval za jejich zákaz, protože obhajují mazanost, korupci, vulgaritu a špatný vkus; filozof a překladatel Heideggera Gabriel Liiceanu nařikal nad manelizací společnosti. Proti maneje se ze všech sil vymezovali i hiphopeři, ačkoli tvrdili, že jsou hlasem ulice, hlasem těch, kdo mají „školu života“ – MC ze skupiny R.A.C.L.A. byl na pokraji toho, aby ho celé hiphopové hnutí exkomunikovalo ze svých řad, protože spolupracoval s Nicolaem Guțou, a skupina Paraziții vynechala na svém albu z roku 2001 verš, v němž se o maneje zmiňovala pochvalně. Nejagresivnější ovšem byli rockeři, kteří na internetových fórech kroutili manelistům krky a litovali, že maršál Antonescu, architekt romských deportací za druhé světové války, nepozabíjel všechny Romy.

Vlna této morální paniky vyvrcholila zákazem vysílání maneje veřejnoprávní televizí a FM rozhlasovými stanicemi. Soukromé televize se chovaly pokrytecky. Navenek žánr odsuzovaly – televizní stanice Antena 1 například zahájila kampaň Hnutí odporu (*Mișcarea de rezistență*) namířenou proti „nevzdělanosti“ maneje – ale využívaly ho k získání sledovanosti při slavnostních příležitostech, jako jsou silvestrovské programy.

Tato morální panika byla zapříčiněna několika faktory – ten první je historický a začíná v 19. století hnutím osmačtyřicátníků,³ kteří spojovali orientalismus se sociokulturní zaostalostí, přičemž za společenský ideál považovali synchronizaci se Západem (Statelova, 1999). Podle této rovnice chtělo Rumunsko být v „Evropě“, která představovala civilizaci, kdežto osmanské a orientální dědictví bylo považováno za představitele zla: lenosti, korupce a chlípnosti.

Dalším zdrojem bylo elitářství rumunské inteligence: zatímco v socialismu byli dělníci oceňováni v superlativech, devadesátá léta přinesla rub téhle mince a sociální status dělníků, ale i technické inteligence (inženýrů) prudce klesl (Kidekel, 2010). V kapitalismu se rumunské bílé límečky z oblasti humanitních oborů mstí a stávají se novými vůdčími majáky společnosti (což lze mimo jiné pozorovat i v neuvěřitelně vysoké konkurenci filozofických fakult v té době). V těchto letech naivního hyperliberalismu byli navíc dělníci považováni za zpátečnické síly stavějící se proti privatizaci, která byla skutečnou mantrou pokroku oněch let. V progresivních periodících té doby byli dělníci nazýváni „bizony“ a jejich odborářské heslo z počátku devadesátých let – „pracujeme, nemyslíme“ – bylo citováno *ad nauseam*.

Konečně třetím a tím nejdůležitějším faktorem byl bezesporu rasismus rumunské neromské společnosti, a to v rovnici, v níž se manele, v kolektivní představitosti silně spojované s Romy, stávají ventilem pro vyjadřování právě tohoto rasismu. A protože rasismus (včetně anticikanismu) byl už od dob komunismu trestným činem (jako „nenávisť vůči rase“), ze zaujímání postojů proti manele a jejich fanouškům – „manelistům“, „buranům“ a „pipinám“⁴ – se prakticky stal národní sport.

Po krátké viditelnosti manele v posledních letech socialismu a v prvních letech po jeho konci následovalo téměř celé desetiletí, kdy byly manele v undergroundu. Po tuto dobu je hráli převážně romští muzikanti, obracející se k mocným lidem z podsvětí, kteří pocházeli z etnicky velmi smíšeného prostředí. Romové byli po pádu komunismu jako první propouštěni ze zaměstnání, uvrženi do té nejčernější kapitalistické noční můry a pak zapomenuti v ghettech, která se vyznačovala rostoucí mírou předčasného ukončování školní docházky u dětí a která silou základních podmínek fungovala spíše podle darwinisticko-hobbesovské logiky, v níž je jakákoli zkratka zahrnující pochybné ekonomické inženýrství omluvitelná. Romové byli první, kdo se v Rumunsku ocitl v realitě čistého a tvrdého kapitalismu, kde – až na výjimku ochranného jádra rodiny – záleží pouze na penězích, pouze ty jsou reálné.

3 Generace spojená s rumunskou revolucí v roce 1848, s prosazováním národních zájmů a romantismem – pozn. překl.

4 V rumunštině *cocalari* a *pițipoance*, což jsou těžko přeložitelná pejorativní označení určitých skupin mužů, resp. žen, obvykle nejčastěji definovaných předpokládanou nižší inteligencí a povrchními zájmy – pozn. překl.

Tyto nové skutečnosti daly vzniknout dvěma tematickým oblastem textů manele, na které jsem se při svém studiu zaměřil. První se týká toho, že se jako výrazné postavy ve společnosti objevili lidé z podsvětí, podnikatelé z neoficiálního sektoru. Průmysl manele je přitom podporován hlavně soukromými akcemi těchto lidí z podsvětí⁵ nebo z šedé zóny podnikání. V gangsta rapu může být hvězda na pódiu sama gangsterem (např. 2Pac, 50 Cent ad.), přičemž umělcova mafiánská či kriminální minulost se výborně hodí k image zlého hochy, která je servírována publiku. V manele jsou ale role rozdělené dosti striktně: manelisti se nestávají gangstery a naopak, ani gangsteři manelisty. Abychom popsali vztah manelistů a lidí z podsvětí, je vhodné použít příklad paradigmatu středověkých trubadúrů, dvorních zpěváků, kteří opěvovali hrdinské činy šlechtice, jenž je chránil a platil, – nebo krásu manželky tohoto šlechtice (Zumthor, 1983). Tyto středověké písně byly poctou vysokému stylu, „krásným slovům“ a básnicky zveličovaly (nebo si vymýšlely) šlechticovu statečnost či sličnost jeho choti. Pro šlechtice to byl způsob, jak se prostřednictvím umění zvěčnit a zároveň dávat na odiv svou moc. V „chaotickém období“ postsocialismu jsou však šlechtici nahrazeni současnými válečníky z podsvětí, kteří svou moc osvědčují tím, že si mohou dovolit špičkového hudebníka, který jim samým i jejich rodinám bude vzdávat hold ve spásných výšinách umění. Styl je také vysoký, hyperbola je rovněž přítomná. Středověcí trubadúři chválili válečnické činy svých ochránců, kdežto hráči maney jejich mazanost a finanční moc.

Vedle oblasti, která oslavuje mazanost a bohatství, existuje jiná, stejně hojně zastoupená oblast, která se věnuje „zlému světu“ a která naříká nad tím, že lidé jsou sobečtí a nikomu se nedá věřit. Při dokumentování tohoto aspektu maney mi nejvíce pomohly rozhovory s jedním barmanem ze čtvrti Ferentari, a zejména vztah s bývalým trestancem, kterého si jeho bratranec a pasák držel ve svém domě jako sluhu a který se stal hlavní postavou mého románu *Vojáci. Příběh z Ferentari* (Schiop, 2024).⁶

Zjistil jsem, že mezi mazaností a zlým světem existuje přímé spojení: mazanost jakožto životní strategie vytváří negativní očekávání vůči ostatním. Stručně řečeno: lidé jeden druhého podvádějí a očekávají, že budou podváděni. Podle logiky začarovaného kruhu tak vzniká vysoký stupeň nedůvěry ve společnosti (Putnam, 1993). Švindl, posměch, divadýlko jsou privilegovanými strategiemi mazanosti, jejichž hodnocení je ambivalentní: pozitivní, když se jich dopouštíte vy a vaši blízcí, a negativní, dostává-li se vám jich od ostatních. K jejich odvrácení existují symbolické strategie, které mají roli sociálního pojiva, i strategie pragmatické. Ty pragmatické se zaměřují na snahu toho druhého otestovat,

5 V rumunštině se takovému člověku říká *interlop* – pozn. překl.

6 Román vyšel původně v rumunštině v roce 2014.

hrát divadlo, předstírat, že mu věříme, abychom zjistili, jaké jsou jeho skutečné úmysly. Mezi symbolické strategie patří barokní přísahy („ať mi umřou děti, ať se nedožiju zítřka, jestli...“ atd.), vyzdvihování morálních principů („jsem tvůj bratr, který nikdy nepodrazil nikoho, kdo se k němu choval fěr“), projektování zla do ostatních lidí („takový jsem já, dobrák od kosti, proto jsem to schyťal“) a zejména symbolické příbuzenství, oslovování druhých termíny označujícím rodinnou spřízněnost (bratr, teta, strýc, matka, otec). Mezi strukturálními postavami této části manele patří tradiční rodina jako neviditelný ochranný prostor, přátelé, na které není spoleh, a bratři jako jediná forma solidarity. Ta je atributem bratra, nikoliv přítele; přátelství, obyčejné kamarádství nedokáže vytvořit pouto. Proto se v reálném světě přátelé oslovují „bratře můj“ a ve světě diskurzu maney se opravdové přátelství označuje jako bratrství.

Mazanost a okázalá spotřeba jsou dvěma velkými tematickými kategoriemi, které maneu radikálně oddělují od historického žánru, který stál u jejího vzniku. Ačkoli je okázalá spotřeba publikem přijímána ironicky, ve skutečnosti představuje charakteristiku celé rumunské společnosti; pokud se od ní střední třída pokrytecky snaží distancovat, nižší třídy ji bezvýhradně přijímají. Navíc ve světě diskurzu maney jsou jak nepřátelství světa, tak společenský úspěch vyjádřeny ambivalentním obrazem nepřátel. Závist nepřátel je vykládána pozitivně, protože je známkou úspěchu, „závidí mi, protože jsem silnější než oni“, a tak se stává zdrojem zmocňování (Veblen, 1994). Zároveň jsou nepřátelé součástí mytologie budování maskulinity, té maskulinity, která potřebuje konfrontaci a soutěživost, aby se mohla definovat.

Nedávný vývoj: lifting 3.0 – manele se stávají trapanele

Když se na počátku nultých let manea srazila s gangsta rapem, jejich fúze paradoxně zdůraznila popovou stránku maney, utlumila subverzivní diskurz neoficiálnosti a přeháněla to jen s pornografií. Tím, kdo ji později, po roce 2015, přímo propojil s rapem bez obalu se přiklánějícím k porušování zákona, je Dani Mocanu, který se chlubí svými „kousky“, chvástá se, že je bývalý pasák a jeho skladby dokumentují a oslavují ozbrojené akce pasáků, jejichž hlásnou troubou se tento hudebník stává. Když jsem dokončoval doktorát, Dani Mocanu se ale jako hvězda ještě neprosadil.

Pandemie vytvořila předpoklady pro lifting maney 3.0: protože průmysl maney nemohl vydělávat peníze na soukromých akcích, investoval značné prostředky do drahých videoklipů a cool zpracovaných popových skladeb, které jsou určeny měkkému jádru fanoušků – což mělo za následek, že publikum nového žánru, zvaného *trapanele*, narostlo tak, že dosah vyskočil k desítkám a stovkám milionů shlédnutí. Nová generace maney (Țancă Uraganu, Bogdan DLP) se konečně postavila staré gardě, zejména Florinovi Salamovi, který byl dominantní hvězdou této scény už od roku 2008.

Navíc se i samotná společnost změnila díky nástupu nových generací bez rasistických či elitářských předsudků. Lidé mladší třiceti let tedy už s maneou nemají žádný problém – rozhlasové stanice gymnázií ve městě Sibiu vysílají o přestávkách maneje už od roku 2016 a nejpopulárnější diskotéka v kampusu Západní univerzity v Temešváru má na nich postavený celý svůj páteční program. V Bukurešti se objevily labele zaměřené na pořádání takto zaměřených párty. Maneje zpívají i popoví interpreti (Alex Velea, Connect-R, Anna Lesko) v duetech s mladými manelisty (Jador, Johnny Romano) a mladí trapeři jako Gheboasă skládají trapanele, a aby je prosadili, využívají duety se známými jmény žánru maney (Bogdan DLP). Manea po precedentu představovaném Danim Mocanem a po střetu s trapem začala konečně vědomě zkoumat transgresivní oblasti, být úmyslně subverzivní a vzdorovat normám: například drogy byly dříve tabuizovaným tématem, ale současné trapanele bez problémů vyprávějí o prášcích nebo šňupání.

Z rumunštiny přeložila Jiřina Vyorálková

Literatura

- Kidekel, D. (2010). *România postsocialistă. Munca, trupul și cultura clasei muncitoare*. Polirom.
- Putnam, R. D. (1993). *Making democracy work: civic traditions in modern Italy*. Princeton University Press.
- Schiop, A. (2014). *Soldații. Poveste din Ferentari*. Polirom.
- Schiop, A. (2024). *Vojáci. Příběh z Ferentari*. Větrné mlýny.
- Statelova, R. (1999). *The seven sins of chalgă. Toward an anthropology of ethnopop music*. Prosveta.
- Veblen, T. (1994). *The theory of the leisure class*. Doven Thrift Editions
- Zumthor, P. (1983). *Încercare de poetică medievală*. Editura Univers.