

— Přemítání o romské hudbě

Abstract

The author discusses the tendency, sometimes present in Czech Romani studies, to prioritize the research of those genres of Romani music perceived as old/traditional (for example the so-called *phurikane gila*) to other genres. Applying the notion of music as a sound representation of culture she argues for studying all current music genres that nowadays Roma contribute to: as those who are engaged in these genres (both musicians and listeners) are noteworthy, the same amount of attention should be paid to what they play, how and why they play it.

Na nedávném romistickém semináři se ozvala myšlenka, jejíž obdobu už jsem zaslechla víckrát: „Dobře, dobře, všechna ta dnešní romská hudba je jistě zajímavá“ (z tónu bylo ovšem patrné, že mluvčímu právě zajímavá nepřipadá), „ale my musíme chránit hlavně ty překrásné staré romské písně. To je ten pravý poklad!“

Než se začnu zabývat tímhle názorem, musím říci dvě věci. Za prvé: nijak neproblematizuji to, co se komu líbí – protože s osobní zálibou polemizovat nelze. Něco jiného je ovšem otázka, jestli jsou současné (romské) hudební žánry hodny vědeckého zájmu, tedy jestli má cenu se jimi systematicky zabývat, nebo naopak jestli je důležitější zkoumat jeden – starší – žánr (nebo dokonce zkoumat JEN jeden žánr). Těhle otázce se budu věnovat o pár řádek níž.

Za druhé bych chtěla před další úvahy předsadit pár slov o svém vztahu k *phurikane gila* – „starodávným romským písním“. Já sama jsem se rozhodla důkladně se věnovat romské hudbě právě díky nim. Když jsme s Milenou Hübschmannovou v druhé půlce devadesátých

¹ doc. PhDr. Zuzana Jurková, PhD. je vedoucí etnomuzikologického programu na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze. E-mail: zuzana.jurkova@post.cz

let poslouchaly hodiny a hodiny jejích starších nahrávek a potom se snažily najít jejich zpěvákky a přemluvit je, aby zazpívaly znovu (nebo i něco jiného), a když jsme se nejrůznějšími podobami a variantami zabývaly ze všech stran, dostaly se mi *phurikane gila* důkladně pod kůži. Velice mě zasáhlo, jak skoro hluchá stará paní Pužová z Kladna zpívala písničku o tom, jak ráda by si ještě jednou, smutná, zatancovala ve dvorech,² když hubeňoučká Maria Gadžiová, utahaná šesti dětmi a postiženým manželem, zpívala drsným hlasem *Phadžila, phadžila*³, jako by se protáhla do jiného, bezstarostnějšího světa, kde ji netrápí nic, jen ten rozbitý džbánec. A Milenina oblíbená *Marel o Del mare*⁴, jak ji zpíval její přítel Ján „Ačo“ Slepčík, jakoby oba smířovala s tím, co jim v životě nevyšlo. Nemluvě o neuvěřitelné Irině Kudračové, jejíž nahrávky pro mě byly skutečným zjevením (a to jsem si jistá, že průměrná nahrávací technika odfiltrovala většinu toho osobního, co by zapůsobilo ještě mnohem silněji): kombinace standardních slov i vlastních poetických obrazů, současné udržování melodické kostry i bohaté variace, neokázalost zpěvu a zároveň jakási upřímnost a zřetelnost, to vše spolu se zpěvaččinými komentáři ve mně vyvolávalo představu mýtické vědmy.⁵

Jsem ovšem přesvědčená, že tím, co na mě působilo, nebyly v první řadě slova či melodie písní: verše o mrtvé mamince a sirotcích jsou přinejmenším v každé druhé písničce (a přitom zapůsobí jen někdy) a rozložený mollový kvintakord s následnou durovou sekvencí, postup tak běžný u *phurikane gila*, není ani v našich lidových písních ničím mimořádným. Podstatné bylo něco jiného: od prvního tónu mi bylo jasné – a to ať zpíval zpěvák nesmírně srdceryvně anebo naopak s jakýmsi emocionálním odstupem – že ta stará slova o trestajícím Bohu, posledním tanci nebo ubohých sirotcích, a také dávné, přes generace předávané melodie otvírají vlastní svět zpěváků. Když Marynda Kešelová zpívala „Nepřišla jsem proto, abyste mi dali najíst, přišla jsem proto, abyste mě uctili“ (*Na vaš oda avlôm, kaj man te chan te den, me vaš oda avlôm, kaj man paťiv te den*), bylo zřejmé, že zpívá o bytostně pocítovaném traumatu, s nímž já nemám prakticky žádnou zkušenost (Jurková, Hübschmannová, 2004). Jasně jsem si vzpomněla na vyprávění své kamarádky, která vodila do školy dvě děti Gadžiových. Cestou se stavovali v malé samoobsluze, aby si děti mohly koupit něco ke svačině. Kamarádka říkala, že despekt a nedůvěru, kterou prodavačky dětem projevovaly (mimořádně zcela neo-

2 *Mek me jekbvar kamás, kaj me čhake te avás, kaj pro kola smutna dvori te kbelava.* (Ještě jednou bych chtěla být dívkou, zatancovat si na těch smutných dvorech.)

3 „Rozbil se, rozbil“ – pozn. red.

4 „Trestá Bůh trestá“ – pozn. red.

5 Podrobněji jsme se nahrávkám věnovaly s Milenou Hübschmannovou ve dvou článcích: Hübschmannová, 1998; Jurková, 1998.

právněně), vnímala i ona sama. Představovala jsem si, jak se takové pocity na dětech podepisují a že je možná (v lepším případě) budou ventilovat hudbou (a v horším třeba kriminalitou).

První průběžný závěr (zatím formulovaný jen jako moje osobní zkušenost): **to, jak na nás hudba působí, je dáno tím, co vidíme/slyšíme** (slova a melodie, způsob a okolnosti zpěvu atd., včetně pocitů s nimi spojených), **co o ní víme** (všudypřítomná neúcta k Romům a současně častá frekvence slova *pativ* v romských textech různého typu, frekvence výrazně častější, než je tomu např. v českém folklóru) a **co si myslíme** (jak rozumíme „světu“, který se písní otvírá, nebo jak si jej představujeme).

Podobnou cestou jako naše předchozí úvahy procházela i etnomuzikologie po svém vzniku v r. 1885. Její první autoři byli přesvědčeni, že jako hudbu má smysl studovat takové zvukové útvary, které splňují jakási objektivní kritéria krásy. Samozřejmě se velice brzy dostali do slepé uličky. Nahrávky z celého světa totiž ukazovaly, že objektivní kritéria krásy neexistují (nebo je přinejmenším neumíme najít), a že co je krásné v jedné kultuře, bývá často jinde vnímáno jako vysloveně ošklivé. Po mnoha desetiletích váhání a přešlapování přistoupila etnomuzikologie na to, že hudba patří do sféry tzv. expresivní kultury, neboli že je systémem (převážně zvukových) symbolů, na jejichž významu je potřeba se dohodnout. Mollová stupnice není smutná „sama o sobě“, ale vnímáme ji tak proto, že jsme v ní od dětství slyšeli smutné písničky a smutné skladby, tedy proto, že se naše kultura shodla na jejím smutném charakteru. Podobně pojem *pativ* stojí vysoko na žebříčku hodnot tam, kde respekt nezakoušejí (velmi často jsou to příslušníci menšin, k nimž mají členové většinové společnosti sklony chovat se přinejlepším přezíravě), zatímco ten, ke komu se okolí běžně chová s respektem, pociťuje potřebu úcty mnohem méně naléhavě.

Druhý průběžný závěr tedy je: **jestliže neexistují objektivní kritéria krásy (nebo jiná objektivní hodnotící kritéria), nelze říci o jednom písňovém typu, že je absolutně hodnotnější než jiný.**

To ovšem ani v nejmenším neznamená, že je všechna hudba jaksi stejná. Právě naopak. Hudba, přesněji to, co jsme nejčastěji zvyklí jako hudbu označovat – totiž člověkem organizované zvuky⁶ – je mnohem víc než jen sled tónů: je branou do kultury. Tak ji vylíčil Alan P. Merriam v jedné z nejvýznamnějších knih etnomuzikologie, *The Anthropology of Music* (Merriam, 1964). Tam charakterizuje hudbu jako trojvrstvý komplex. Na jeho povrchu je právě to, co sly-

6 Zde používám definici britského etnomuzikologa Johna Blackinga, který hudbu vymezoval jako „humanly organized sound“.

šíme – onen znějící fenomén. Ten je ovšem výsledkem lidského chování: zacházení s hlasivkami při zpěvu, pohybu prstů po klávesách či strunách, ale také tleskání lidí do rytmu či dupání do tance. Na to, jak hudebník hraje nebo zpívá, má vliv i jiný typ chování, totiž to, jímž účastníci vyjadřují svůj názor či hodnocení: souhlasné výkřiky nebo nespokojené pískání, v sofistikovanějších společnostech odborní hudební kritici.⁷ A odtud už je jen malý krok k nejhlubší vrstvě hudby, kterou Merriam označuje jako koncepty – tedy myšlenky a představy o hudbě, s hudbou spojované, anebo obecné hodnoty hudbou vyjádřené. Co je vlastně hudba? Jaký je její původ a jaký smysl? Představuje pro člověka něco svou podstatou dobrého, nebo spíš naopak? (Ne v každé společnosti je hudba pozitivní záležitostí. Kupříkladu v tradiční islámské společnosti je její vnímání přinejmenším rozporné, protože hudba prý může svědět k frivolnímu chování.) S takovými základními otázkami souvisí také například to, jak jsou ceněni hudebníci, a mnoho dalšího.

Po konceptech, spojovaných s hudbou, nebo hudbou vyjádřených, můžeme pátrat jednak v hudbě samotné; někdy jsou vyjádřeny přímo v textech, ale častěji se o nich dozvíme z toho, jak, kdy a proč je hudba používána. Skvělou ukázkou je výše zmíněná nahrávka písně Iriny Kudračové, v níž zpěvačka připomíná své dceři tradiční kulturní hodnoty. Připomíná je prostřednictvím písně, tedy média, které Romové tímto způsobem dávno používali. Z kontextu se dozvídáme o významu hudby, z hudby naopak o kulturních hodnotách. Leccos ale může o hudbě explicitně objasnit i jiná oblast kultury. Například tradicí stabilizovaná romská úsloví – *godaver lava* (viz. Hübschmannová, 1991) – odhalují velmi kompaktní pohled romské kultury z Čech a Slovenska na hudbu:⁸ Hudba a zejména píseň je jednoznačně pozitivní hodnotou, dokonce jednou z nejvyšších: „Zabijte si mě, ale před tím mě nechte zazpívat mou písničku“ (Hübschmannová, 1991: 13), a to proto, že nepodmíněně zprostředkovává pravdu, tedy projasňuje vztahy mezi lidmi. Úměrně tomu jsou ceněni i hudebníci: „Největší úcta hudebníkovi“, „Hudebník žije podle jiných zásad než buran“ (Hübschmannová, 1991: 13).

Třetí průběžný závěr: hudba, pokud se jejímu poznávání věnujeme důkladně, nám otevře (nebo přinejmenším pomůže otevřít) dveře do své mateřské kultury.

Sama jsem si právě takové otevírání vyzkoušela na vlastní kůži v oblasti rom-popu.⁹ Nejsem – z mnoha důvodů – žádný fanoušek světové ani české pop music. Především mi jde na nervy

7 Jen na okraj tu zmiňuji běžně přijímanou etnomuzikologickou tezi, že „hudbu dělají posluchači“; podobně mluví slavný francouzský etnolog Claude Lévi-Strauss o publiku jako o „mlčenlivých účinkujících“. (Lévi Strauss, 2006: 30)

8 Podrobněji viz Jurková, 1997.

9 Smysluplně teoreticky vymezit rom-pop se zdá mnohem těžší, než jej v praxi rozpoznat. Základními rysy je jednak podstatný vliv soudobé pop music (proto zní rom-pop osmdesátých let jinak než ten hraný o dvě

představa hudby jako zboží, jehož hlavním cílem je vydělávání peněz, a pak i většinou zaměnitelné tvářičky, hlásky, slova i melodie těch efemérních i stálejších hvězd a rádoby hvězd. Nicméně na rom-popu mě přitahovaly dvě věci. Jednak to, že kdekoli jsem potkávala romské teenagery, pouštěli si – a k tomu obvykle zpívali !!! – rom-pop. (Že rom-pop poslouchají a přizvukují mu i starší Romové mi nepřipadalo tak překvapivé, protože u nich jsem ještě předpokládala dřívější všeprostupující hudebnost.) Za druhé se mi velice líbilo, že texty byly skoro vždycky romské (což docela jistě nebyl krok sledující komerční účel). Zdálo se mi tedy zřejmé, že ať je výchozí koncept popu jakýkoli, Romové si z tohoto stylu udělali svůj vlastní vyjadřovací prostředek v dnešním světě. Když jsem se jím potom zabývala trochu podrobněji (Jurková, 2008), opravdu jsem našla v rompopové hudbě tradiční romské hudební koncepty. Jen dvě ilustrace: zaprvé, nejznámější české rompopové skupiny – Kale, Točkolotoč, Bengas, Terne čhave – vznikly původně jako víceméně rodinné, resp. příbuzenské kapely, což je běžný jev nejen u klasických cimbálovek, ale i v jiných oblastech romské kultury. Druhá ilustrace je z oblasti hudebního jazyka: pokud zpívají hudebníci společně, ozývají se naprosto převážně paralelní melodické linky. To vnímám jako zřetelné hudební vyjádření rovnostářského charakteru romské kultury. Podobně o tom ostatně mluví Stewart ve slavném *Čase Cikánů* (Stewart, 2005).

To ale není všechno: já jsem si tenhle styl skoro oblíbila. Netrpělivě čekám na novinky či obměny a s obzvláštním napětím na virtuózní sóla, potvrzující tu dionýskou povahu romské kultury. Bavím se v pražském klubu Popocafepetl, kde se každou neděli konají Gipsy nights, a těší mě vidět romské publikum, užívající si trochu spoluslávy.

Opravdový závěr

Hudba je podivuhodná lidská záležitost, s níž se můžeme setkat i u té nejizolovanější a/nebo nejméně rozvinuté skupiny lidí. Koresponduje zřejmě s jakousi hlubinnou potřebou člověka vyjádřit se a komunikovat zvukem. To, jak zní, ovšem obvykle neodpovídá našim představám o krásné, zušlechťující či například starobylé hudbě. I když se nám ale možná nelíbí, nejenže doplňuje naše znalosti kultury – ona je dokonce zvukovým obrazem té kultury, která ji vytváří. A pokud nesdílíme názor pračlověka Janečka – vzpomínáte si ještě ze školy na Čapkovu

desetiletí později), jednak text v romštině. Podle mých zkušeností je rom-pop mezi Romy zdaleka nejrozšířenějším stylem – až tak rozšířeným, že třeba na obou ročních hudební soutěže Street Sounds byla kategorie „Romská tradiční hudba“ zahlcena právě nahrávkami rom-popu.

Knihu apokryfů a konkrétně na povídku „O úpadku doby“? (Čapek, 1955) – , že ta dnešní mládež nestojí za nic, pak si snad ani nemyslíme, že je dnešní hudba (a její kultura) méně zajímavá než ta dřívější. Stačí se na ni podívat trochu zblízka.

Možná nadbytečný dovětek o zachraňování

V roce 1949 vyšla kniha Vladimíra Úlehly *Živá píseň* o lidové písni ve slovácké Strážnici. Úlehla v ní každým slovem volá po záchraně tohoto písňového typu, který byl podle jeho názoru v nejvyšším stupni ohrožení a v době války jej znali už jen ti nejstarší. *Živou píseň* jsme četli se studenty v etnomuzikologickém semináři a je celá problematika slovácké písně tak nadchla, že jsme se v dalším semestru vydali na terénní výzkum na Slovácko. Především jsme tu objevili neuvěřitelné množství různých typů hudby: v malém městečku Hluk kupříkladu dvě cimbálky, ženský sbor, mužský sbor (zpívající lidové písničky), kostelní sbor, dechovku a k ní patřící mažoretky... a samozřejmě spoustu jednotlivců, kteří zpívají a hrají. Jen malá část toho, co tu dnes zní, pamatuje Úlehlovy časy. V kopaničářské vesnici Strání na samých hranicích Slovenska nám skvělá zpěvačka paní Grycová dokonce řekla: „Tolik muziky jako teď, tu nikdy nebylo.“ (Sama se o to ovšem zasloužila vrchovatě, protože celá rodina následuje – v různé míře – jejího příkladu.)

Rozumí se ovšem samo sebou, že všichni nehrají totéž. Právě naopak. Někdo zpívá písničky tak, jak si myslí, že je zpívala maminka nebo babička, jiný si je upravuje po svém, ještě jiný skládá ve více či méně lidovém duchu (to třeba slavný Hradišťan). A narazili jsme i na skupinu Puk-puk, jejíž členové vyrábějí módní (a velmi žádané) oblečky se stylizacemi slováckých krojových ornamentů a jejíž člen zároveň hraje „slovácký hip-hop“. Texty jsou v jeho místním dialektu, navíc plné „céreček“ a „šohajků“, ale také narážek na Fotbalový klub Slovácko apod. Evidentně je to hudba o životě těchto mladých lidí. Mimochodem: tatínek dalšího z hiphoperů je zpěvák lidových písniček. Zdá se, že píseň je na Slovácku velmi živá. A paralela se starými písněmi a (třeba) hip-hopem není v článku o romské hudbě tak docela náhodná.

Literatura

- ČAPEK, Karel. 1955. O úpadku doby. In *Kniha apokryfů*. Praha: Československý spisovatel, s. 13-19. ISBN nepřiděleno.
- HÜBSCHMANNOVÁ, Milena a kol. 1991. *Godaver lava phure Romendar*. Praha: Apeiron. ISBN 80-900703-0-2.
- HÜBSCHMANNOVÁ, Milena. 1998. Čtyři písně o žalu. *Romano džaniben* 1-2/1998. ISSN 1210-8545, s. 6-18.
- JURKOVÁ, Zuzana. 1997. O čem vypovídají romská přísloví. *Romano Džaniben* 3-4/1997. ISSN 1210-8545, s. 45-47.
- JURKOVÁ, Zuzana. 1998. Archetypální zpěvačka. *Romano džaniben* 1-2/1998. ISSN 1210-8545, s. 19-29.
- JURKOVÁ, Zuzana. 2008. The Czech Rompop Scene: (Un?)surprising Continuity. In Statelova, R., Rodel, A., Peycheva L., Vlaeva, I., Dimov, V. (eds.) 2008. *The Human World and Musical Diversity*. Sofia: Institute of Arts Studies. ISBN 978-954-8594-11-0, s. 76-83.
- JURKOVÁ, Z., HÜBSCHMANNOVÁ, M. 2004. Marynda Kešelová: *Oda na paňori, b'oda mre asvora*. Booklet k CD. Praha: Signeta. CD nepublikováno.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2006. *Mythologica I.: Syrové a vařené*. Praha: Argo. ISBN 80-7203-644-0.
- MERRIAM, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston Press. ISBN-13: 978-0-8101-0607-9.
- STEWART, Michael. 2005. *Čas Cikánů*. Olomouc: Barister + Principal. ISBN 80-7364-017-1.
- ÚLEHLA, Vladimír. 1949. *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový. ISBN nepřiděleno.

Romano džaniben – jevend 2009

Časopis romistických studií

Tento časopis vychází díky finanční podpoře Ministerstva kultury České republiky.

Publikace byla financována hlavním městem Praha z Celoměstských programů na podporu aktivit národnostních menšin na území hl. m. Prahy pro rok 2009.

Vydává Romano džaniben

Ondříčkova 33, 130 00 Praha 3

tel.: 222 715 947, e-mail: dzaniben@email.cz, www.dzaniben.cz

bankovní spojení: 161582339/0300

Šéfredaktorka: Eva Zdařilová

Výkonní redaktori: Kari Kisfaludy, Pavel Kubaník, Helena Sadílková, Lada Viková,

Peter Wagner a Anna Žigová

Technická redaktorka: Eva Zdařilová

Redakční rada:

Mgr. Michael Beníšek; PhDr. Jan Červenka, Ph.D.; Mgr. Viktor Elšík, Ph.D.;

PhDr. Jana Horváthová; PhDr. Anna Jurová, CSc.; PhDr. Arne B. Mann, CSc.;

Mgr. Helena Sadílková; Mgr. Lada Viková; Dipl.-Phys. Peter Wagner; PhDr. Renata Weinerová, CSc.

Odborná poradní a konzultační skupina:

doc. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.; Mgr. Pavla Čevelová; Dr. Christiane Fennesz-Juhasz;

Petra Gelbart, M.A.; Ass. Prof. Mag. Dr. Dieter Halwachs; PhDr. PaedDr. Karol Janas, Ph.D.;

doc. PhDr. Zuzana Jurková, Ph.D.; Bernard Leblon; Mgr. et Mgr. Petr Lhotka; Elena

Marushiaková, Ph.D.; Mgr. Marta Miklušáková; prof. Ctibor Nečas; doc. PhDr. Jiří Nekvapil, CSc.;

Mgr. Elvíra Němečková; Vesselin Popov, Ph.D.; Mgr. Lukáš Radostný

Sazba: Petr Teichman

Obálka: Daniela Kramerová

Tisk: PBtisk, Příbram

Produkci zajišťuje nakladatelství G plus G, s.r.o.,

Plavecká 14, 128 00 Praha 2

tel: 222 588 001, e-mail: gplusg@gplusg.cz, www.gplusg.cz

Náklad: 600 ks

Doporučená cena: 160 Kč

Roční předplatné: 320 Kč (včetně poštovného a balného)

ISSN 1210-8545

Evidenční číslo podle tiskového zákona: MK ČR E 6882

Nevyžádané rukopisy a fotografie se nevracejí. Obsah zveřejněných polemických článků nemusí být totožný se stanoviskem redakce. Podávání novinových zásilek povoleno

Ředitelstvím pošt Praha č.j. NP 1360/1994 ze dne 24.6.1994.