

— Jsou zbyteční, ale mají svoje kouzlo: „Cikán“ jako objekt od Liszta k dnešku

Abstract

The article calls into question the widespread notion that Franz Liszt was a champion of Roma, focusing on the flip side of his laudatory statements by examining how the composer characterized Gypsies as wild beings. Questions regarding the ethnic “origins” of music played by Roma in the Hungarian style are revisited, and Liszt’s view is shown to be more ambiguous than a simple crediting of Gypsies with the music’s creation. Finally, parallels are drawn between Liszt’s essentializing discourse and the writings of some present-day scholars. The article argues against the continued privileging of scholarship that hyperbolizes, as Liszt did, the differences between Roma and Gadje.

Ferenc Liszt, Tereza Boučková nebo Romové, kteří se snaží sami sebe výstižně charakterizovat. To jsou někteří představitelé lidí, kteří si myslí, že Cikáni (a v případě Boučkové také poloviční Cikáni) jsou od přírody předurčení chovat se jinak než gádžové. Ti, kteří se liší jen trochu, jsou vnímáni jako výjimka – jakási přírodní anomálie. Co je však podstatnější, chování, které se vymyká běžnému „žhavému“ stereotypu nebo není jednoznačně způsobeno přirozeností květin, hor či „etnických genů“, se zlehčuje nebo dokonce přehlíží. Festivaloví promotéři a autoři textů na přebalech alb často zdůrazňují „prudkost“, „divokost“ a „vášnivost“ romské hudby, ale nepopisují ani neanalyzují takovou romskou hudbu, která je hloubavá, intelektuální, filozofická, vyrovnaná, pečlivě zaranžovaná nebo využívá složitých harmonických postupů. Začasté i obsáhlé a podrobné popisy romského umění nebo života (např. v pracích Marka Jakoubka) zjednodušují celou jednu skupinu obyvatelstva na archetyp, který je takřka úplně

¹ Petra Gelbart, M.A., je doktorandkou na Harvardově univerzitě, na Katedře hudby.
E-mail: petragelbart@gmail.com

významově vyprázdněn. Tento text se pokusí předejít stručný historický přehled toho, jak jistí autoři vidí jen to, co vidět chtějí a nic víc.² Budu se snažit naznačit, jak pečlivěji interpretovat texty sympatizantů i odpůrců Romů a jejich hudby, a jako obvykle argumentovat pro jemnější rozlišování nuancí ve studiích etnických skupin.

Téma zkresleného vyobrazení Cikánů není křížovate etnomuzikologie a romistiky cizí, přestože není zdaleka tak běžné, jako muzikologické odkazy na Liszta nebo Bartóka. Zdá se, že většina vědců se shodne, že texty řady autorů jsou s „objektivní“ realitou spjaty jen volně a že do nich za účelem opeření snadno pronikají romantické nebo zjednodušující představy. K těm výraznějším autorům zabývajícím se bořením mýtů o Romech patří Ian Hancock, Alaina Lemon, David Malvinni nebo Carol Silverman. Cílem tohoto textu je porovnat a posoudit několik „odborných“ článků o Romech se zvláštním zaměřením na studii Ference Liszta, přičemž chci využít poměrně novátorský soubor kritérií a postavit věci do nových souvislostí. Pokusím se dokázat, že základ toho, co Ferenc Liszt představoval a částečně i pomáhal budovat, má v dnešním světě stále velký vliv. Ráda bych také dokázala, že nahlízet Lisztovy názory na Cikány optikou toho, že skladatel „svým“ divochům připravil život plný porozumění a slávy, je přinejmenším zjednodušující.

Běžné reakce na Lisztovu studii *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* (v originále *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie*) se zcela pravidelně dělí pouze do dvou skupin: buď Liszta³ za jeho objev chválí, anebo s ním v jedné věci shodně nesouhlasí – a to konkrétně s tím, že Liszt připsal Romům skutečný tvůrčí potenciál. Známy odsudečný postoj Bély Bartóka nebyl prvním hlasem ozývajícím se v reakci na Lisztovu práci z druhé zmíněné skupiny, ale stal se jakýmsi vzorem pro všechny ostatní kritiky Lisztovy studie. Jinými slovy, chce-li někdo argumentovat proti Lisztovi a tvrdit, že Romové nejsou původci tzv. cikánské hudby v Uhrách, že si pouze přizpůsobili (a přitom „změnili k nepoznání“) hudbu, kterou už dříve vytvořili „praví Maďaři“, a že se Liszt zásadně mylí, když za její původce Romy označuje, bude citovat Bartóka. Hodně z toho, co bylo napsáno o romské hudební tvořivosti, se proto stalo jakýmsi papouškováním Lisztových nebo Bartókových názorů. Má studie by měla prokázat, že z porovnání Liszta a Bartóka, Bartóka a cikánologů atp. lze vytěžit mnohem víc, než jen vzájemně proti-

2 Tento text vznikl pro účely semináře, který vedl Alex Rehding na Harvardově univerzitě v roce 2004. Ráda bych jemu stejně jako dvěma anonymním recenzentům tímto poděkovala za poznámky a užitečné připomínky. Děkuji také překladatelce Karolíně Ryvolové.

3 Často se má za to, že velkou část studie ve skutečnosti napsala Caroline Sayn-Wittgenstein. Na základě jednoho Lisztova dopisu a úvahy, že text bezesporu schválil, tento problém maximálně zjednoduším tím způsobem, že oba autory sloučím. Většinou také odkazuji k anglickému překladu textu a vycházím z předpokladu, že věrně odráží původní vydání z roku 1859 nebo 1881.

chůdné myšlenky a nárokování si hudebního autorství. Z určitého pohledu tyto dva skladatale totiž více spojuje, než dělí.

Natírání na růžovo: Skladba „versus“ interpretace

Z morálního hlediska jsou *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* zvláštním dílem, které si místy protiřečí a obecně překypuje odsudky stejně jako pochvalami, ať už otevřenými nebo zdánlivě nereflektovanými. Bylo by nepochybně zavádějící posuzovat Lisztovy postoje (a postoje jeho spoluautorů) k Romům, Židům, Maďarům a bělochům coby národům nebo rasám z pohledu dnešních měřítek a otázek v oblasti konvenčních představ o etnických skupinách. A přesto právě toto mám částečně v úmyslu, a to z pozice otevřeného politického aktivismu, protože Liszt a jeho romantismus sice spadají do jiné doby, ale dopad způsobu myšlení jeho a jemu podobných je silně pociťován i dnes.

Díky výše zmíněné studii bývá Ferenc Liszt jak v laických tak v odborných kruzích považován za přítele a zastávce Romů. Pokud to není přímo jasné z kladného hodnocení Lisztovy práce (např. Antonietto, 1994), pak to bývá výrazně naznačeno v kritikách Lisztových názorů na hudební přínos Romů a Maďarů. Bartókova „oprava“ Lisztova „pochybení“ je zdvořilá, nicméně neústupná. Podle jedné rané recenze z pera Samuela Brassaie Bartók odmítá Lisztovo tvrzení, že původci „cikánské hudby“ jsou Romové. Bartók zneuctěného národního hrdinu současně hájí jako oběť dezinformace a vysvětluje, že Cikány coby tvůrce vynášel do nebes na základě falešných informací (Bartók, 1992 [1931]: 206; Bartók, Jr., 1981: 66). Označení „cikánská hudba“ považuje za „mylné“ (Bartók, 1992 [1931]: 206). Liszt se samozřejmě dopustil značné nadsázky, když naznačil, že maďarští Romové jsou výhradními autory hudby, kterou hrají, a že tato hudba je zároveň jedinou pravou „národní“ hudbou v Maďarsku. Bartók a další si následně umínili napravit Lisztovu pohádkářskou představu o historii tak, že prohlašovali, že Romové autory repertoáru, který hrají, nejsou (takřka) nikdy a za jeho většinu vděčí maďarským skladatelům (viz níže).

Dílem proto, že řada muzikologů je otázkou původu v hudbě poněkud posedlá již po celá desetiletí, je toto téma trochu otravné. Tak například: co je to česká hudba, a odhlédneme-li od jazyka, jak moc česky vlastně zní? (Povětšinou nijak zvlášť.) Byl Bedřich Smetana autorem české hudby, i když formou, harmonií, orchestrací i většinou dalších hudebních prvků vycházel ze zahraničních vlivů etnicky promíseného regionu, z nichž některé byly české, ale většina německých? Další věčná otázka je, kdo je to hudební skladatel a co je to samotné

skládání hudby. O lidových písních se usuzuje, že nemají skladatele prostě proto, že velké množství jejich obměn je prací více než jednoho autora.

Příkladem, který bije do očí a vznáší všechny tyto otázky najednou, je jazz. Přestože co se týče místa jeho původu nebo „autorství“ neexistují žádné jednoznačné závěry, snad bychom se dokázali shodnout alespoň na několika bodech: 1. Jazz, jak jej známe (nebo spíš jak jej znali lidé v první polovině 20. století), by býval nemohl vzniknout bez přispění melodií a harmonií bílých Evropanů. 2. Jazz by neexistoval bez rytmického základu, ornamentace a improvizaceního génia Afroameričanů, kteří jej zformovali. 3. Pokud je improvizace, nové aranžmá či pouhý remix nápadně odlišný od původní verze, pak i to lze považovat za jistou formu komponování. I když většina amerických etnomuzikologů včetně mě považuje tyto tři body za zjevné, v minulosti někteří vědci, jako byl Bálint Sárosi níže, chtěli mezi „komponováním“ a „interpretací“ nakreslit tlustou čáru. Nakonec je to všechno otázka míry. Obecně je mezi Romy rozhodně mnoho takových hudebníků, kteří přebírají hudební kusy z vnějších zdrojů, aniž by je nějak zásadně interpretačně pozměňovali, ale jsou i tací (často ti samí muzikanti), kteří se jindy chopí spousty jiných skladeb a tak zásadně je prostřednictvím stylu, improvizace apod. pozmění, že publikum neváhá označit výsledek za „romskou hudbu“. A konečně, romští skladatelé tvoří nové písně v tradičním duchu a někdy zase původní písně ve svém vlastním originálním stylu.

Větší část této komplexnosti jako by autorům, jako byl Bartók nebo Kodály, unikla. Někdy jako by v hodnocení určitých procesů v závislosti na probírané etnické skupině autoři uplatňovali dvojí metr. Velkou část (politicky) motivované nesourodosti Bartókových názorů na etnické skupiny a estetické normy odhalila Katie Trumpener, včetně Bartókova podílu na udržování antisemitských nálad a obav z nedodržování odstupu mezi jednotlivými rasami (Trumpener, 2000). Bartókovo dílo obecně vykazuje řadu do očí bijících rozporů. Ukázek jeho selektivní práce s fakty a uplatňování dvojího metru je více než dost – tak například vypůjčování a přetváření hudebního materiálu vždy představuje inovaci, s výjimkou toho, když se jedná o Cikány. V ten okamžik jsou výrazy jako tvůrčí proces, které Bartók užívá v případech jiných skupin (Bartók, 1992 [1931]: 221–222; 1992 [1921]: 70),⁴ rázem nahrazeny pojmy jako změna

4 Příklady Bartókových postřehů o romských hudebnících z jeho článku z roku 1931: „aby ukojili potřeby takových, jejichž umělecké cítění je nižšího druhu....odsouzení potěšit nedovyvinutý hudební vkus“; „V lidové písni tvoří hudba a text nedělitelnou jednotu. Cikánští hudebníci tuto jednotu nabourávají, protože bez výjimky přepisují vokální party do čistě instrumentálních. Samotný tento fakt je dostatečným důkazem absence autenticity v cikánském hudebním pojetí, a to dokonce i co se populární umělecké hudby týče.“; „Pokud máme k dispozici četné důkazy, zvláště ze vzájemně vzdálených oblastí, je třeba takový jev považovat za autentický. Pokud je hudební produkce městského Cikána v rozporu s těmito důkazy – k čemuž nezřídka dochází – pak je třeba jeho hudbu, ‘ve jménu vědy’ prohlásit za neautentickou.“

k nepoznání, krádež místních tradic pro vlastní obohacení a mnohými dalšími citově zabarvenými obraty. Podobně byl také Kodály toho názoru, že když si Romové přizpůsobovali nějaký styl nebo improvizovali, nijak tím k maďarské hudbě, které se dnes říká cikánská, nepřispívali. Ale jakmile dojde na maďarského skladatele, který nějak zásadně přispěl k hudbě původně romského skladatele, hned obrací – a stejné vypůjčení a úprava cizího námětu se rázem stává ukázkou pravého tvůrčího procesu. Když chválí skladby věhlasného romského skladatele, mezi řádky naznačuje, že jim na svět nejspíš napomohli etničtí Maďaři: „Většina této hudby se nám dnes už zdá zastaralá a staromódní. Snad jen Biháriho skladby jsou ještě živé. Protože však neovládal noty, nikdy si nebudeme docela jistí, co je skutečně jeho práce a jaký přínos skladbám dodali ti, kteří je zapisovali nebo opisovali.“ (Kodály, 1960: 10) (A povšimněme si, že bez ohledu na náš konkrétní problém v euroamerické hudební teorii houževnatě přetrvává zaměňování hudební kompozice a zápisu not.)

Poněkud uvolněnější Bartókův komentář na téma kompozice verbuňků a jeho esej na téma „rasové“ čistoty, která vyznívá poměrně novátorsky, z něj zdánlivě snímají obvinění z podněcování rasové nenávisti (Bartók, 1992 [1942]: 29–32). (Tato dvě Bartókova gesta se často připomínají, ale dokonce ani David Malvinni ve své poslední kritické studii o Bartókovi neuvažuje, že Bartók klidně mohl odmítat uznat verbuňk za původní romskou tvorbu. Malvinni však v každém případě nevnímá způsob, jakým Bartók traktoval „romskou hudbu“, za pozitivní – viz Malvinni, 2004: 213.) Jak ale uzavírá Trumpener, rasistický podtext Bartókových názorů, tón i celkové vyznění jeho nelichotivých postojů přetrvávají. Podobné interpretace jsou však v odborném světě takřka neznámé, nemluvě o běžném povědomí, i kdyby se mělo jednat třeba o zkušené posluchače klasické hudby. Ani profesory hudby, kteří dobře vědí o Wagnerově antisemitismu, zpravidla nenapadne považovat Bartóka za člověka s vyhraněnými názory na Romy.

A tyto postoje jsou znovu potvrzovány moderní vědou. Zdá se, že Balint Sárosi se pokouší Liszta a nárok Romů na autorství odsoudit ještě nesmlouvavěji, než jeho předchůdci: „[Lisztova] kniha zůstává do dnešního dne vzorem a zdrojem informací pro ty, kteří by nejraději Cikánům dali vlastní košili a nabídli jim jejich obraz natřený na růžovo.“ (Sárosi, 1997: par. 3.)

Lisztovi Cikáni a Maďaři a jejich nejednoznačné autorství

Zdá se, jako by Bartók a Liszt ztělesňovali dvě opačné tendence v debatě nad přínosem či nedostatkem přínosu Cikánů k maďarské, nebo obecněji evropské hudbě. Je to tak však i ve sku-

tečnosti? Opravdu to byl Liszt, kdo jako první docenil romskou tvořivost, což mu přiznávají i jeho nejprísnější kritici, Bartók a Sárosi? *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* se totiž k otázce hudebních kořenů staví poněkud nejednoznačně. Příčinou může být společné autorství studie, tedy to, že v textu je patrná touha řadu věcí prezentovat tak i tak (například za pronásledování si Židé mohou i nemohou sami), nebo také jednoduše to, že z muzikologického hlediska není možné určit pro tzv. národní hudby jeden jediný původ. Liszt skutečně tráví hodně času vychvalováním romské tvořivosti a v tomto ohledu je jeho argumentace o krok napřed před mnohými etnomuzikology 20. a 21. století. Směšuje totiž svoji identitu hudebníka s identitou Cikána a prohlašuje (pochopitelně zjednodušeně a nadsazeně), že virtuóz je „autorem ve stejné míře jako skladatel“ (Liszt, 1926: 266). Tento raný příklad problematizování nejednoznačné dichotomie „skladba versus interpretace“ se sice Lisztovi možná hodil z osobních důvodů, ale objektivně stojí za bližší zkoumání. Přesto se Lisztovi ve studii *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* daří položit rovnítko mezi maďarský a romský přínos k vývoji „cikánské hudby“. Například si klade tuto otázku:

„Proč se zabývat tím, jestli první krok ke společnému dílu vytvořenému Cikány a Maďary [v orig. Bohémians a Magyars] – ten první polibek z lásky v tomto šťastném svazku – pocházel od toho či od onoho? [...] kdyby jeden nebo druhý chyběl, nikdy by toto dílo nežilo, nerostlo a nevyvíjelo se stejně, [...] oběma skupinám se dostalo stejného podílu na této cti, [...] cikánské umění nelze oddělit od Uher – musí odteď už navždy nést uherské státní znaky na vlajce i pečeti.“ (ibid: 274-275)

Liszt zdůrazňuje, že cikánská hudba „vděčí“ za svůj rozvoj a současnou existenci příznivým podmínkám, které Romům Uhry poskytly. Tím také formálně vylepšuje vzájemné vztahy mezi Romy a Maďary. Například: „Copak to není zásluha právě Maďarů, že se Cikánům konečně dostalo života v míru?“ (ibid: 275) Na jedné straně je úloha Maďarů vykreslena v podobě chápavého mecenáše. „Osvojené dítě“ cikánské hudby bylo „slabé a churavé“, a nebyť otcovské péče „kultivovaných“ Uher, „nejspíš by bylo zahynulo vysílením.“ (ibid: 273). V Lisztově chápání je tedy romská hudba úplně závislá na Maďarech, i když oni ji Cikány nenaučili a navíc ji ani nemohli sami vytvořit – to by bylo nemožné z rasového hlediska: „Hudba zvaná cikánská obsahuje takové prvky a vyjadřuje takové pocity, které jsou příliš divošské na to, aby mohly být dílem národa, jakým Maďaři odnepaměti byli.“ (ibid: 272). Cikáni jsou „od přírody“ kočovní, zatímco usedlá povaha Maďarů je „výsostně pracantská“ (ibid).

Na druhou stranu ještě před tímto jednoznačně rasově založeným prohlášením Liszt jako by uznával, že onen prapůvodní styl je diskutabilní, a vznášel argument ne nepodobný

akademickým názorům, které uznávají romskou (případně černošskou) interpretaci (která – slovy Liszta – hudbě vdechuje život) a popírají nebo problematizují „autorskou kompozici“.

„Ať už byl prvotním autorem těchto melodií a stupnic kdokoli, ať už tyto intervaly a ornamenty poprvé použili Hindové či Maďaři, [...] mají Cikáni přese všechno právo si tuto hudbu osobovat jako svou vlastní, protože to oni jí vdechli život a umožnili jí dojmout lidskou duši a rozohnit lidské srdce.“ (ibid: 270).

Liszt také argumentuje, že melodické nebo rytmické výpůjčky mohly probíhat oběma směry (Liszt: 290-291). Nestojí tedy jednoznačně na straně romského původu maďarské „cikánské hudby“. I když ovšem problematizuje romské kořeny „cikánské hudby“ nebo naznačuje, že etnický původ v hudbě není důležitý, stále jsou jeho závěry výrazně velkorysejší než závěry těch autorů, kteří tuto hudbu připisují maďarským skladatelům a Romy vykazují do role pouhých hráčů. Liszt implicitně vyzdvihuje romská kompoziční „vylepšení“, i když říká, že tento hrubý produkt vyžaduje citlivé přijetí a další vklad hudebně vzdělaných Maďarů (ibid: 260 a Bernstein, 1998: 91). Ve výsledku Liszt straní „čistému cikánskému umění“ (a jeho chlácholivé poznámky na téma hudebního vkusu a dovedností Maďarů vyznívají podobně dvousečně jako jeho výroky o cikánské povaze). Své tvrzení o významu cikánské virtuozity dále rozvíjí optimistickou spekulací, že kdyby se jisté historické skutečnosti „mohly odehrát jinak, jistě by se ukázalo, že jsou Cikáni nejen vynikající hudebníci, ale také skladatelé.“ (ibid: 271) Liszt naznačuje, že hudební styl, který není původně romský, Romům nesedí (např. ibid: 165). Výsledný dojem z tohoto a dalších podobných dohadů přítomných v knize je potom skutečně nerealisticky optimistický a připomíná nám Sárosiho obvinění z natírání na růžovo.

To však není to samé, jako když Sárosi tvrdí, že někdo by Cikánům nejradši dal vlastní košili; minimálně je to košile utkaná víceryma rukama. (K tomu, co vyplývá z Lisztova odvozování cikánské muziky od jistého společenského postavení, tedy postavení Cikánů v Uhrách, se vrátím později.) Zdá se totiž, že i v této otázce je Liszt svým způsobem schopen jemnějšího rozlišování, jakkoli nedokonalého.

Cena za talent Cikánů – Lisztův odsudek romské povahy

Lisztovy i Bartókovy texty na téma cikánská hudba v konečném efektu slouží hlavně jejich autorům samým. Mnozí odborníci již upozornili, že Bartókova kritika romských hudebníků perfektně zapadá do jeho nacionalistického folkloristického smýšlení a jeho představ o „čisté“

kompoziční estetice. Liszt zase vyzdvihováním dovedností romských muzikantů hájil své romantické ztotožnění se s virtuozitou cikánského ducha a dodával na důležitosti svým Uherským rapsodiím. Zatímco Bartók stěží pro Romy našel pár vlídných slov, Liszt o nich hovořil v superlativech. Bartókovým příznivcům zbývá zodpovědět otázku, do jaké míry je Lisztův obraz Romů jako lidí a hudebníků skutečně zidealizovaný. Dobrou představu o celkovém tónu a obsahu studie *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* (ať už její jednotlivé části sepsal Liszt sám nebo Sayn-Wittgenstein) můžeme získat z jednoho z Lisztových dopisů:

„Navíc by ve mně cikánský virtuóz našel spřízněného a nadšeného posluchače, neboť jsem zhluboka pil z pramene jejich nezkrotných a okouzlujících melodií. Cikáni jsou mým dávným a nepolevujícím koníčkem a v dávných dobách jsem se jich něco naposlouchal [...]. Ty jejich důstojné recitativy, nelíčená a bujná elegance, žhavé rytmy; [...] ty odvážně náhlé zvraty a nezkrotná síla jejich tak mimořádného stylu; [...] ty výbuchy divošské energie a záchvěvy provokativní koketerie; [...] ty nečekané skoky a bohaté proudy fantazie; ta vítězná nespoutaná verva; ty výkřiky radosti a vznešené momenty originality, rozmaru a někdy dokonce ironie. Cikáni jsou ztělesněním uměleckého talentu a jsou jeho patrony (tak jako jsou Židé patrony obchodního talentu) a to všechno, co jejich posluchač pociťuje, a mnohem více, než bych dokázal vyjádřit slovy, nenajdete nikde jinde než v jejich ‚lassanech‘ a ‚friskách‘, pomalých a rychlých částech čardášů, a adagia a allegra našich polovičních a čtvrtěčních virtuózů, která můžete slyšet v salónech, se jim nikdy nemohou ani přiblížit, [...] tak jako krocani z vašeho dvorku, byť slušně vychovaní a snadno stravitelní, nemohou nikdy aspirovat na to, stát se kondory.“ (Suttoni, 1984 [Liszt, 1861]: 113)

Najdeme tu většinu ingrediencí, z nichž sestává studie *Cikáni a jejich hudba v Uhersku*: Cikáni, coby představitelé divošské, nicméně umělecky vznešené Jinakosti, jsou stavěni do kontrastu vůči Maďarům nebo obecně gádžům a také vůči Židům, do kterých se tu Liszt „zdvořile“ naváží. Povšimněme si také, jakým způsobem vědec a sběratel, vyzbrojen příslovecnou lupou a pocitem, že se svými objevy může nakládat po libosti, určuje lidem jejich místo. Netřeba zdůrazňovat, že *gadže* jsou zahrnuti ve vnitřně rozmanitém a potencionálně individualistickém označení „my“ nebo „nás“, zatímco druhé dvě skupiny jsou zredukovány na pouhé archetypy (v knize patrnějším způsobem vzhledem k její délce). Romové jsou v tomto dopise ale přece jen prezentováni trochu jinak než v knize, kde je romantický nátisk ještě výraznější; Liszt se tu vyjadřuje poněkud sofistikovaněji a používá přívlastky jako důstojný, nelíčená elegance, vznešená originalita a dokonce ironie. V knize je naopak lépe vidět to, co

o vrozeném romském talentu prohlašuje Liszt a mnozí další – totiž nepřímo vyjádřený soud, že podobní umělci nemohou žít jako běžní členové společnosti.

Téměř ke stejnému závěru dochází Liszt o Židech – jen pozoruhodně mnohem méně přímým způsobem. Rozsáhlý prostor, který Liszt v knize Židům věnuje, zvýrazňuje jeden ze záměrů této studie – tedy vykreslit v maximální možné míře rozdíly mezi Romy/ Židy a gádži/góji.⁵ Z následující tabulky bude patrné, jak Liszt přímo či nepřímo Židy a Romy srovnává.

Židé	Romové
mají své vlastní zákony (20) ⁶	nemají žádné zákony (108), jsou vždy blízko Přírodě, odmítají se od ní odtrhnout (70); nemají žádné pevné zvyky (111)
pronásledování a mučení (23); reagují na to nenávistností, proradností a pomstychtivostí (20); musí se jim přiznat, že „je osud zrovna nerozmazloval, ale spíš je uvrhoval do neštěstí;“ v dobách, kdy pronásledování polevilo, nenáviděli góje stejnou měrou (35)	pronásledování ve všech dobách; naprosto bezstarostní a prosti touhy po pomstě (109); jejich utrpení způsobuje „přemíra spontánního citu“ (113)
žijí v lepších podmínkách (19)	horší podmínky (19)
věnují se „odpornému modloslužebnictví“ (21); vše je jim diktováno náboženstvím; ostentativně ignorují vše spojené s Přírodou (74)	nemají žádné náboženství; jejich jedinou bohyní je Příroda (70–71); Příroda je nenapravitelně zohavila (88)
chtějí být nadřazení; ke gójům se chovají jako k nepřátelům (22)	s civilizací nechtějí mít nic společného; gádžové je zásadně nezajímají

⁵ Otázka, co k takovému srovnávání Liszta vedlo, by vydala na samostatnou esej, a už se o ní hovoří v jiných pracích. V každém případě nemá Lisztovo fiktivní ztotožnění se s Romy takřka nic společného s přeháněním údajných rozdílů, které vzájemně odlišují etnické skupiny, o kterých mluví.

⁶ Čísla stran uvádím podle pasáží, kde je komentář dostatečně zjevný.

Židé	Romové
podivná rasa	podivná rasa; „zjevné odmítání zapojení do lidské rasy“ (17); „odtažití členové lidského společenství“ (18)
„jejich živnosti jsou škodlivé“ (22); „vychytrali“ (22)	nikdy netoužili opatřit si území; nejeví zájem zdržovat se na jednom místě (272)
vytvořili si „své vlastní ctnosti“ ze zbabělosti a hamižnosti (24)	nulová představa o majetku či „vlastnictví“; k penězům chovají vášnivý vztah a okamžitě je utrácí (70)
parazité (24); infiltrují se do společnosti (35)	nezávislí, stranou (68-69); ale rovněž parazitují (174)
proradní; zákešní, krutí (37); zardousí „ty, kteří jim pomáhají“ (111)	proradní a zlodějští jiným způsobem (78); jejich podvody nepodkresluje nenávisť (68); neublíží tomu, kdo jim pomáhá (111)
nevlastnili půdu, ale obstarali si ji „prsty zkroucenými věčným počítáním mincí“ (25)	láska ke svobodě (69)
umí si obstarat moc a vynutit si přátelství prostřednictvím peněz (25)	berou si jen tolik, kolik bezprostředně potřebují pro přežití (68)
v rozporu s mýtem o věčném Židu Ahasverovi jsou spíše usedlí (25); na cestu se dávají teprve tehdy, když ze země vysáli všechny dostupné finanční prostředky (26)	kočovníci od přírody i volbou, radostní kočovníci (např. 26, 272)

Židé	Romové
vypočítaví (26-27); prolhaná inteligence (35); nesmírně erudovaní filozofové a vědci; „jejich zanícení pro inteligenci, nadání a každý druh psychické činnosti je tak obrovské, že zahanbují křesťany”	neschopní psychického vypětí (69, 110); nemají „zájem o jakékoli přemýšlení, kromě lstivých úskoků; jsou to lišky podšité”; nepřemýšlejí (87)
mluví protivnou hatmatilkou (27)	zaměřují se na instrumentální hudbu
„Písň siónské” jsou „tím nejemotivnějším vyjádřením jejich pocitů ” (28); „vášnivý výraz” (29)	šlechtné city v hudbě (296)
urození vydědenci..., jejich silná osobnost si vždy udržovala svého druhu urozenost” (30)	urození (76, 301)
odmítají být šťastní mimo Sión (31)	jsou spokojeni se svým postavením (např. 71) a nedostatkem běžných ctností (69); neustále strádají (102)
ve stavu trvalého očekávání (33)	nepamatují si minulost a nečekají na budoucnost (70)
dovedou tvořit umění jen jako výsledek tvrdé práce (40); nemají žádnou inspiraci (300)	jsou zmítáni city a inspirací; přemíra citu (94)
nevytvořili nic nového, protože všechny jejich city jsou jen předstírané (41); nemají žádnou národní hudbu (42); existuje příklad jejich skutečného citu (53-55)	díky citu tvoří originálně (75; 90-91); „věčně bezdůvodně pláčou nebo se radují” (273); „jazykem beze slov vyjadřují ony hodnotnější pohnutky, které v nich přežívají tato schopnost, [...], v nich může být rozvíjena do míry, o které by se nám u lidí tak pokleslých ani nesnilo, [...], náleží dokonale sféře citu, avšak zůstávají bez schopnosti racionálně uvažovat [...]“ (166)

Židé

sklon ke kombinování je „základem génia jejich rasy“ (44); jejich hudebníci cvičí tak dlouho, dokud se jejich výkon nevyrovná ostatním

Romové

„hudba, [...], která je schopná vyjádřit city, aniž by nejdříve musela nést podobu nějaké myšlenky, – to je totiž podmínka, kterou by Cikáni nedokázali splnit. Právě pouze prostřednictvím hudby, kterou je v případě nutnosti možné praktikovat i bez předešlé výuky, je Cikán schopen dokázat svou duchovní spřízněnost s člověčenstvem.“ (91)

„Ve sféře harmonie i orchestrace se chopili vynalézavých a plodných východisek; a jako vždy v nich objevili své zdroje. Nejen že se jim vždy dařilo, ale často překonali své předchůdce. V tomto ohledu je třeba považovat jejich útok na hudební umění za jak přínosný, tak užitečný.“ (44)

„Cikáni čerpají inspiraci z nahodilých vzruchů Přírody a instinktivně objevili tajemství, jakým způsobem a v jaké intenzitě v umění vyjádřit své nejnítěšší pocity. Dál ale nejdou, a tím se vlastně odsuzují k věčné podřadnosti.“ (92)

Z těchto výňatků je patrné, že Liszt se o Romech vyjadřuje se zjevnou náklonností, zatímco vůči Židům chová špatně skrývaný odpor. Celá studie je nicméně dobrou ukázkou obecnějších kontradikcí, které jsou po generace součástí prezentace Romů, Židů a dalších menšin. Jedna Lisztova nedůslednost by však mohla být snadno přehlédnuta. Historicky spolu Romové i Židé měli určité kontakty, a to jak coby společenští vyvrženci, tak coby hudebníci, a řada z nich hrála ve stejných kapelách. Tato skutečnost klade otázku za Lisztovu schopnost kriticky rozlišovat, i když je to chyba neúmyslná a pochopitelná vzhledem k oblasti Lisztových „etnografických“ zkušeností. Důležitější však je, že podle Liszta jsou tyto skupiny diametrálně odlišné, co se týče etnických charakteristik. Židé jsou posedlí pravidly a přeměřeně intelektuální, Romům zase vládne emoce a pravidla či rozum stojí naprosto stranou – což je pohled, podle kterého by v Lisztově žebříčku lidských a uměleckých kvalit měli stát na opačných koncích. V konečném důsledku se však obě skupiny zdají být odsouzené k nižší či nízké formě existence, ať už jako hudebníci nebo jako lidé žijící na okraji společnosti. Vzájemně se

doplňují, ale ještě důležitější je jejich společná funkce protikladu k tomu, co se obecně považuje za přijímané nebo přijatelné.

V práci najdeme jisté náznaky teorie podobné teorii Cesara Lombrosa, podle kterého je u génia daleko méně pravděpodobné, že bude duševně zdravý nebo přizpůsobivý (Lombroso, 1908).⁷ Liszt podotýká, že jistí výjimeční jedinci – tj. v oblasti citovosti a talentu, tedy podobní Cikánům – jsou v každé společnosti považováni za „defektní“ (Liszt, 1926: 210). Je však otázkou, zda v Lisztových představách vůbec mohou Židé nebo Romové dosáhnout génia, ve smyslu výjimečných, mimořádně nadaných skladatelů. (Takovou čest si Liszt možná schovával pro skladatele, kteří mají dost společného jak s fiktivními Cikány, tak s vysoce formálně vzdělanou společností.) Podobně jako v dnešní době v Evropě a v Americe (tam kupříkladu Asiaté), vyzdvižení skupiny do statusu vzorové menšiny nemusí bránit jejímu sociálnímu vyloučení.

I když je Lisztova charakteristika romské hudební produkce plná poetického nadšení, v zásadě razí představu, že Romové se alespoň trochu liší od divochů (ne však na stranách 106 a 240) a mají mimořádný talent, nicméně k lidským bytostem mají hodně daleko (ibid: 17, 108). (A opět je diskutabilní, jestli Liszt status lidské bytosti pokládá pro tvorbu velké hudby za opravdu užitečný a nutný.) Skladatel vysvětluje, že tak jako v životě, ani v hudbě Romové nerespektují žádné zákony ani pravidla; jejich hra je instinktivní a nedisciplinovaná (ibid: 297). Podle Liszta pramení „cikánský génius“ kromě jejich citovosti také „z divoké a neovladatelné svobodomyšlnosti“ této rasy (ibid: 98). Lenivost a impulzivnost ve spojení s primitivní povahou neovládanou rozumem – to jsou charakteristiky, které Lisztově popisu romské hudby vždy buď předcházejí nebo ji následují. Když budeme tyto přívlastky interpretovat ne jako nezbytnou estetickou podmínku, bez které by romská hudba nebyla tím, čím je, ale naopak z hlediska rasové teorie jako nedostatky tohoto etnika, pak na každý kladný hudební rys, který autor uvádí, vychází několik rysů záporných. Co se týče myšlenkového potenciálu, vycházejí Romové ze studie *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* jako mentálně postižení lidé se syndromem savanta, s nikým nepředpokládaným, překvapivým hudebním talentem.

Liszt také oživuje metaforu zaostalého člověka coby dítěte, oblíbenou (nejen) v 19. století, když jednu krátkou podkapitulu nazývá „Nezralá duše: srovnání s dítětem“ (ibid: 109–110). Spolu s dalšími podobnými odkazy k dětskosti (např. na stranách 239, 273 nebo 276) tyto dvě stránky jasně demonstrují, jak Cikány hodnotí vzhledem k jejich vývoji:

⁷ Lombroso kromě jiného označil Romy za živoucí příklad celého národa impulsivních zločinců od narození, kteří snadno zabijí pro peníze (Lombroso, 1878).

„Tato ‚nezralost duše‘ (což je stav, ze kterého se tyto bytosti nikdy nevymaní) je stejně jako u kteréhokoliv jiného dětství stav nevědomý si příčin, vnímající pouze následky. Podoba této nezralosti s nezralostí dětskou spočívá i ve společné vášni pro zahálku, v odmítání práce a nezájmu o zásluhy. Tyto velké děti jsou zcela a úplně pohlceny samy sebou a většinu věcí dělají úplně stejně jako děti malé. Například nikdy o ničem nepřemýšlejí z pohledu někoho jiného a ještě méně se zdají být schopny přijmout cizí myšlenku za vlastní. A všichni víme, jak děti dovedou být někdy neposlušné a kruté i při svých nevinných hrách [...] Cikáni jsou lhostejní k osudu lidí a věcí, které nemají bezprostřední souvislost s jejich momentálním potěšením; a ve své touze ukojit každou potřebu okamžitě si přivlastňují cizí majetek stejně snadno, jako by patřil jim samým.“ (ibid: 109)⁸

Liszt tu opět svoje myšlenky formuluje opravdu velmi kouzelně. Pokračuje filozofickou debatou na téma pokrytectví v jeho vlastní společenské skupině, přičemž upozorňuje na to, že majorita nemusí nezbytně stát morálně výš než Cikáni (ibid: 112). Avšak otázka „Je váš dar rozumu opravdu takovou výhrou?“, kterou prezentuje jako vzešlou z romského středu, samozřejmě neopustí rétorickou rovinu – zatímco Lisztovo vykreslení romské nátury má být naopak chápáno jako reálné; jde o pokus o etnografii, který se dnes ve vědeckých kruzích např. ve střední Evropě málokdy zpochybňuje. Cikáni mají zločinné sklony (str. 18, 78, 106 atd.), jsou sexuálně náruživí (str. 95, 165, 317), s oblibou se opíjejí (str. 78, 95, 131) a uvádějí do delirických stavů nebo propadají v záchvaty šílené radosti (317). Své kolektivní úchylinky jsou schopni skrze umění přetavovat, ale ve svém bytí se nepřestávají podobat primitivním „zvířecím stvořením“ (str. 77; v knize se objevují i další odkazy na „živočišnost“ a „zvířecost“ – např. str. 18, 317).

I když je podle Liszta cikánské umění živeno těmito zápornými rysy, prohlašuje, že *gadže* mají na Romech co obdivovat a co jim závidět (a Maďaři určitého zaměření se dokonce od Cikánů mají co učit). V estetické rovině se tyto dvě skupiny bez problémů setkávají, nicméně pro cikánskou muziku v minulosti i dnes je charakteristické její postavení „stranou“ majority: „A jak můžeme srovnávat ideál pevného a vyrovnaného křesťanského národa, jakým Maďaři odedávna byli, s divokým a fragmentárním ideálem cikánské hudby [...]?“ (ibid: 273) Navíc – *gadže* se mohou pokoušet tvořit výtečnou lidovou hudbu a neuspět, jejich společenská prospěšnost se neomezuje pouze na hudbu, kdežto fiktivní Cikán

⁸ Podobný jazyk by nás nepřekvapil v dokumentu komunistické vlády, popisujícím plánovanou převýchovu a asimilaci Cikánů.

sice hudbu dělá a inspiruje své posluchače, ale nezabývá se manuální ani intelektuální prací, protože k tomu mu scházejí nezbytné schopnosti. Jak tvrdí autor, sdílený smutek, kterým někteří kočovníci vyjadřují svůj vděk, je „zbytečný, ale má svoje kouzlo, jako ostatně samotní Cikáni“ (ibid: 164). Nepřímo, nicméně opakovaně, se Liszt hlásí k dichotomii mysli a těla, která je vlastní euroamerické literatuře: místo aby Cikáni používali rozum, nechají se ovládat vrtochy svých srdcí a těl, a jejich těla jsou svázána s přírodou. Takto například Liszt vzpomíná na své cesty: „I my, stejně jako oni, donekonečna usilujeme o ideál, i když i zde je potřeba upozornit na jeden rozdíl – my jej hledáme v oblasti umění, oni jej hledají v přírodě.“ (ibid: 129-130)

Zatímco stran Židů se autor v knize *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* vyjadřuje v zásadě konzistentně, komplikovanost jeho pohledu na Romy stojí za pozornost. Jak už jsem naznačila, v určitých ohledech je Liszt vůči Romům velice velkorysý. Zaznamenává jejich „mimořádný umělecký výraz“ (str. 203), jejich nadání zprostředkovat posluchačům to „vskutku ušlechtilé“ (str. 249) v jejich duši – tuto ušlechtilost však halí hadry (str. 159). Liszt také píše: „Jejich vnitřní světlo a cit pro vytríbenost zřejmě zůstaly nedotčené.“ (Ibid: 108) Při porovnávání cikánské hudby s „chabými“ písněmi maďarského venkova (což samozřejmě dráždí Bartókův tábor a vysvětluje jejich plamenný protiútok), kde si vzhledem k názorům, vyjádřeným v jiných částech knihy, sám protiřečí, Liszt dále poznamenává:

„Ale cikánská instrumentální hudba, kterou hrají a propagují cikánské [v orig. Zingani] orchestry, je schopna plně konkurovat jakémukoli jinému druhu umění; a to ať už ji hodnotíme vzhledem k její odvážné originalitě plné nejušlechtilejších citů, nebo vzhledem k znamenité ucelenosti formy, podmanivé svou melodií stejně jako radostí, se kterou je hraná.“ (ibid: 296)

Celá jedna kapitola navíc nese název „Cikánský tvůrčí talent“.

Tato a mnohá další slova chvály na adresu cikánského génia – ať už se projevuje v talentu pro kompozici nebo své odpoutanosti od myšlenkového procesu – úzce souvisí s tím, jak Liszt Cikánům neustále vymezuje životní prostor (nejlépe v lese) a společenské postavení. Je paradoxní, že Liszt označuje „své“ Cikány za vrchol autenticity. Říká o nich, že to oni jsou „ti praví“ a nemají podle něj nic společného s těmi Cikány, které si vytvořila současná literatura (ibid: 226). Není proto divu, že autor vyjadřuje obavy ohledně hudební degenerace. Romská hudba, kterou slyšel za hranicemi Maďarska, zvláště v Moskvě, na něj neudělala zvláštní dojem. Romové tam sice stále jsou obdařeni cikánským cítěním, ale jejich hudba „výrazně zdegenerovala vinou nepřetržitého kontaktu s evropským uměním.“

(ibid: 154-5)⁹ Jistě by neschvaloval moskevské divadlo Romen, onu dobře zavedenou hybridní instituci produkující romskou kulturu, protože umění, které čerpá z divadla místo z přirozenosti odsuzuje jako „odrozené a úpadkové“ (ibid: 268). Tato poslední zásada se samozřejmě netýká jen Romů, ale co se jich týče, je Liszt naprosto nekompromisní (a pomýlený, ať už z pohledu dějin hudby nebo své vlastní kariéry):

„[Cikánská hudba nemá žádnou] spojitost s jinými slavnějšími nebo profesionálnějšími hudebními. Ať tedy i do budoucna zůstane v izolaci, tak jako v minulosti! Přimknout se k *čemukoli* by znamenalo ztrátu *všebo* [...]. Kdyby se cikánská hudba začala mísit s čímkoli z hudební produkce současné Evropy, jednoduše by sama sebe zničila. Během krátké chvíle by nezbyl žádný zásadní rys, podle kterého by ji bylo možné rozpoznat; protože snažit se rozeznat zdeformované starobylé melodie v pozdějších hudebních nánosech by bylo jen podružným zájmem.“ (ibid: 331, kurzíva v originálu)

V závěru Liszt nevelebí romskou hudbu jako celek. Rozplývá se nad konkrétním hudebním stylem, jehož kvalita se zdá záviset na abstraktní symbióze jeho tvůrců s Maďarskem a na jejich izolaci od civilizace.¹⁰ Ať už se cikánská hudba podle Lisztových slov zrodila jakýmkoli způsobem, teď musí zůstat ohraničená a ustrnout v čase. V tomto ohledu *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* zlehka připomínají názory některých folkloristů a etnomuzikologů, kteří rozhodují o tom, co z romské produkce je tradiční (podle čí definice?) nebo co je „to pravé“. Autoři textů tak činí otevřeně nebo v náznacích, když například za vhodný předmět svého bádání nepovažují „rom-pop“ a podobné „nové“ žánry romského repertoáru, jako kdyby nebyly základní součástí života většiny Romů v četných lokalitách.¹¹ Logickým vyústěním Lisztových

9 Lisztovo hodnocení Jánoše Biháriho jako „mimořádného umělce“ je jedním z příkladů toho, jak si některé části knihy vzájemně protirečí (např. Biháriho vliv na zavedení některých prvků cikánské hudby do opery, str. 347).

10 Autor tvrdí, že cikánská hudba v jiných zemích není srovnatelná s cikánskou hudbou na maďarské půdě (str. 337-8).

11 Příklady se dělí do několika kategorií. Například panují obavy, že se romské tradice změní v [pouhý] folklór (Šiklová, 1999: 280 a 287). Představy autorů o „autenticitě“ mohou být příliš volně definované nebo přímo odtržené od romských zvyklostí a sebe reprezentace – např.: „Pomineme-li pokleslý způsob, jakým o romské hudbě informují média, je velmi těžké dostat se blíže k autentickým zdrojům.“ (Holub, poznámka vydavatele str.122) Zuzana Jurková, která správně užívá definici „tradice“ v souladu s mnoha vědci, vnímá tradici jako záležitost minulosti: „Pro tradiční olašské hudební projevy je příznačné to, co pro většinu itinerantních etnik: absence hudebních nástrojů.“ (Jurková, 2003: 106) Tato beznástrojová tradice se však týká spíše předchozích generací, protože již řadu let se vyvíjejí „olašské“ tradice s užitím nástrojů. (Jurková však obecně nepochybuje o autenticitě moderní romské hudby a věnuje jí pozornost.) Irén Kertész Wilkinson upozorňuje, že důvodem, proč lidé jako Hajdú nebo Kovalcsik obvykle nemluví o vypůjčených motivech

výroků o Romech a Židech tedy je, že musí zůstat takoví, jací jsou: Cikáni jsou přijatelní jedině tehdy, když si současně se svými zločinnými sklony také zachovají svou nevinnou, omezenou duši, a Židé, kteří konvertovali, jsou mnohdy hanebnější, než jejich tradiční protějšky (např. *ibid*: 18–19). (Liszt je rovněž přesvědčen, že i když Rom „navenek“ přijme nějaké náboženství, ve skutečnosti nevěří v jeho učení – *ibid*: 108.) Obává se tedy nakonec velmi podobných věcí jako Bartók a další, kteří vnímají směšování „cikánského“ a „necikánského“ stylu jako hrozbu.

Příklad diskurzních paralel mezi Lisztem a současnými texty

Ať už *Cikány a jejich hudbu v Uhersku* sepsala jakákoli skupina autorů, výsledkem je naprostá fikce. Většině vědců je dostatečně jasné, že Liszt využíval jen naprosté minimum ověřených informací o Romech a dokonce i o Maďarsku obecně a že v jeho knize převažují květnaté nadsázky nad logickou soudržností. Proč jsem tedy popsala tolik stránek zdánlivě zbytečnou analýzou Lisztovy argumentace? Prvně se zdá, že představa Liszta coby velkého přítele Romů je stále relativně živá. Mým cílem je toto umělecké „přátelství“ prozkoumat z pohledu hudební kritiky jako normativního diskurzu a zrcadla, které reflektuje obecnější představy o jistých etnických rysech a vztazích. Za druhé bych ráda poukázala na další příklady toho, jak se Lisztem nashromážděné a propagované rasově podbarvené soudy znovu objevují o řadu generací později v přesvědčivějších kontextech ve více či méně stejném znění. Za třetí jsem přesvědčená, že květnaté nadsázky dnes najdeme i v mnohem serióznějších pracích o Romech/Cikánech. A konečně proto, že mne zneklidňují prohlášení, jako je to následující. Vyslovil ho významný expert na *style hongrois*, Jonathan Bellman, jeden z mála, kdo je Romy schopen vnímat jako konkrétní, opravdové lidi i mimo rámec jejich hudby:

„Na konci 20. století je tato fiktivní postava Cikána už samozřejmě výrazně upozaděná. Tento stereotyp, jakési pozůstatky literatury romantismu a vídeňské operety, je už relativně neškodný. Nemá nic společného s opravdovými problémy Romů, jako je opětové probuzení prastarých předsudků, provázené jejich pronásledováním v Německu a východní Evropě...“ (Bellman, 1993: 102)

v romském repertoáru a raději se zaobírají „původní“ olašskou písní, je fakt, že výpůjčky obecně mají negativní konotace (postoj Kataliny Kovalcsik se dle mého názoru ale již vyvinul jinak) (Kertész Wilkinson, 1996: 225).

Já bych namítla, že všechny tyto jevy jsou ve skutečnosti úzce provázané, i když situace, ve kterých k nim dochází, jsou částečně vymezené svým kontextem.

Mělo by být dostatečně jasné, že ne každý, kdo dostatečně často píše o „romské hudbě“, má kromě esteticky orientovaného bádání přímý kontakt s nějakou skupinou Romů. Liszt je běžně považován za velkého nadšence pro vše romské a dokonce za adoptivního otce mladého romského houslisty, kterému zajistil vzdělání, jak vzpomíná ve své knize. Nicméně se zdá, že přinejmenším v úvodní fázi chlapci roli svého chráněnce vnutil a že jeho kontakty s dalšími Romy byly vesměs povrchní.¹² Dalším takovým „přítelem Romů“, v současnosti ještě daleko častěji zmiňovaným, je Balint Sárosi a jeho největší dílo, monografie *Cikánská hudba* (1978 [1971]) – přestože se nezaobírá regionem o mnoho větším než Lisztovi *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* – po dlouhou dobu zůstávala jedinou prací podobného názvu. Dokonce i badatelé, které osobně považuji za odborně i lidsky nejvypovídanější (např. Carol Silverman, Barbara Rose Lange a mnoho dalších), Sárosiho hojně citují, jako by jeho práce byla nezpochybnitelně nezaujatá a odborně směřodatná.¹³

Leitmotivem Sárosiho práce je opět přesvědčení, že interpretace a skladba jsou dvě oddělené kategorie, přičemž Romové se kloní téměř výhradně k té první. Rozvádí tedy ještě dále teorii, že kromě vokálních olašských písní, které však sotva zmiňuje, není „cikánská hudba“ vlastně vůbec *cikánská*. Pokud čtenáře nevyprovokuje k otázkám toto Sárosiho silně zjednodušující prohlášení, pak by ho stoprocentně měla znepokojit jeho nepokrytě nacionalistická esej obsahující výše zmíněnou citaci o darování vlastní košile. Tento samostatný článek nese titul „Maďarská cikánská hudba: Dědictví koho?“ (Sárosi, 1997). V odborných kruzích není příliš známý, ale byl zpřístupněn na několika místech na internetu.¹⁴ Dosah Lisztových přemrštěných výroků je stále tak hmatatelný, že vědci jako Sárosi mají dodnes potřebu se s ním konfrontovat a opravovat jeho chyby. Autor zachází tak daleko, že Romům upírá jakoukoli kreativitu a dokonce i postavení hudebních spoluautorů:

„Cikáni tuto hudbu, která je součástí maďarské kultury, považují za svůj vlastní hudební výraz, podobně jako většina Cikánů v Maďarsku považuje za svůj vlastní jazyk maďarštinu. Jenže hudba, kterou Cikáni hrají a mají rádi – nazývaná cikánská – je jejich

12 Co do krátkosti jsou Lisztovy osobní zkušenosti s Romy srovnatelné s „terénní prací“ mnohých dalších autorů textů o Romech. Liszt nepochytil dokonce ani to, jak se maďarští Romové sami nazývají a nesprávně odkazoval na informace z románů George Borrowa; řada dalších autorů zase odhalila povrchnost svých kontaktů s Romy v neobratném užívání romských výrazů – kromě dalších očividných chyb (Liszt, 1926: 178n).

13 Sárosiho kniha vyšla maďarsky, německy a anglicky.

14 Například <http://perso.wanadoo.fr/balval/Musiques/Sárosi.html> a samotný Hungarian Quarterly (Maďarský čtvrtletník).

hudbou jen do té míry, do jaké míry je maďarština jejich jazykem [...]. [Cikánský] instrumentalista si přizpůsobuje a hraje spolu s místními hráči jen to, co vytvořili oni, a to navíc způsobem, který mu oni diktují.“ (ibid: odstavec 2, 4)

Další autor, u něhož mnoho mých kolegů překvapí, že mohl říct ve vztahu k Romům něco jiného než pozitivního, je Zoltan Kodály. Kromě toho, že souhlasí s Bartókem s ohledem na „Lisztovu monumentální chybu“, jak ji Kodály nazývá („ani [takzvaná cikánská hudba] není v žádném směru [!] výtvořem Cikánů“) a romské skladatele označuje za „přínejlepším druhořadé imitátory“, také zjišťuje, že „Cikáni překrucují písně, které hrají“ zvětšeným intervalem (Kodály, 1960: 7-9). Za užití velmi svojské definice folklóru rovněž tvrdí, že písně „stanových kolonií“ a některých vesnických Romů jsou odlišné od lidové maďarské písně, a tudíž nemají nic společného s „pravou lidovou písní“ (ibid: 9). Jeho popis romského hraní má vesměs přezíravý, ba odmítající podtext (např. „cikánské přispění nebylo nijak význačné“ – ibid: 8). Tím nechci tvrdit, že by Kodály neměl právo vyjádřit svůj umělecký názor, jen chci upozornit na to, že sotva může být považován za příznivce romské hudby.

Pomalu by mělo začínat být jasné, že pokud Bartókův a Lisztův tábor fungují jako protiklady ve věci uměleckého posouzení romské hudby, pak v jiných oblastech, které se bezprostředně týkají úcty k romské hudbě a hlavně k Romům samotným, jsou si mnohem blíže. Za převládajícím protiromským smýšlením ve střední a východní Evropě stojí obavy z kriminality, příživnictví a neochoty nebo neschopnosti se „přizpůsobit“ či „integrovat“. (V Česku se v této souvislosti široce užívá výrazu *nepřizpůsobivost*.) V Lisztově studii tyto stereotypy figurují hlavně jako součást proklamovaného esencialismu, který sílu romské hudby neoddělitelně spojuje s neměnnou cikánskou povahou. Mezi Bartókovými příznivci se pak těžiště těchto charakteristik přesouvá ze životního stylu na hudbu: Romové jsou vykresleni jako zloději stylu, ekonomičtí parazité zneužívající nadání, kterého se jim dostalo, a přivlastňující si postavení a respekt právem náležící maďarským hudebníkům. Pokud se jim podařilo se přizpůsobit, pak opět pouze především jako ti, co si uzurpují vlastnictví jiných. Zamyslíme-li se nad těmito postoji z hlediska studia rasové problematiky spíše než z hlediska muzikologie nebo folkloristiky, pak je udržování negativních stereotypů v současnosti v podstatě možné vnímat jako další pokračování názorů propagovaných kterýmkoli z obou z výše zmíněných „táborů“. Tito autoři, kteří bývají vnímáni jako „pionýři multikulturalismu“, jsou jen velmi zřídka kritizováni za rasisticky zabarvené výroky. A určitou reinkarnaci jejich popisů je možné vidět ve významné části odborné i populární literatury o Romech (v Evropě, kde existuje silná tradice veřejně činných intelektuálů, se tyto dvě publikační oblasti prolínají ještě více než v Severní Americe).

Příkladem z nedávné doby by mohl být článek Speranty Radulescu v jednom z nejvýznamnějších mezinárodních sborníků o romské hudbě. Popisuje zde své zkušenosti s romskými hudebníky, neboli *lautari*, přičemž hned v úvodu uvádí, že není „odborníci na romistiku“, ale zároveň zná mnoho romských hudebníků (Radulescu, 2000: 293). Je to pouhá spekulace, ale čtenář má z jejího textu pocit, že její setkávání s romskými hudebníky je podbarveno četbou *Cikánů a jejich hudby v Uhersku* (nebo kteréhokoli jiného díla z tohoto ranku, ale u muzikologa je pravděpodobnější než u jiného člověka, že čte právě Liszta). Za použití synekdochy způsobem, z jehož zobecňujícího, zjednodušujícího tónu by většině současných antropologů naskakovala husí kůže, v tomto případě singuláru mužského rodu s určitým členem – ten Rom nebo cikánský hudebník – nahrazujícího Romy jako celé etnikum, Radulescu píše:

„Obecně je cikánský *lautar* silný a výbušný muž. Je hlučný na ulici i v hospodě, kde často tráví dlouhé hodiny, pro zábavu, ale i kvůli obchodům. Má bujnou představivost, vypravěčský talent, ale i sklony k lhaní. Často je zbabělý, ale v extrémních situacích se umí pochlapit a rozohnit. Snadno se spřátelí, ale stejně snadno se rozčílí. V Romovi se snoubí všechny druhy krajnosti – je podezřívavý i důvěřivý, věrný i prospěchářský, sentimentální i krutý [...]. Ve vztazích s ostatními vesničany je nedbalý a často porušuje dané slovo. Ale co se týká smlouveného hraní, je velice seriózní [...]. Cikánský *lautar* věří v Boha a často se ho hlasitě dovolává. V každodenním životě ale na křesťanské zásady snadno zapomene.“ (Radulescu, 2000: 297)

Za povšimnutí stojí obrat „všechny druhy krajnosti“. V této stati má onen hypotetický romský nebo napůl romský *lautar* jisté pozitivní vlastnosti, kterých by si běžní obyvatelé nemuseli všimnout, ale není tím, co by většina z nás nazvala normálním – když to trochu neotesaně shrnu, je zkrátka extrémní. Odhlédneme-li na moment od toho, že se tu obrovské množství jedinců slučuje do jediného „prototypu“, asi usoudíme, že autorka nejspíš zakládá tento popis na situacích, které sama zažila. Snadno si představíme, že buď jí samé nebo někomu jí blízkému někdo lhal, nějaký „krutý“ Rom ji urazil, „výbušný“ před ní ztropil scénu, „podezřívavý“ ji nespravedlivě obvinil apod. Je možné, že tyto zážitky měla opakovaně a možná má právo takto zobecňovat. Za sebe rozhodně uznávám, že mimo hospodu Romové bývají hlučnější než třeba Němci, stejně jako Slováci bývají hlučnější než třeba Japonci (opět mimo hospodu). Z citace jasně vyplývá, že autorka tyto negativní charakteristiky vyrovnává i některými pozitivními („věrný“, „snadno se spřátelí“ atd.) nebo nejednoznačnými poznámkami („silný“, „bujná představivost“ a poněkud záhadné označení „zbabělý“).

Musím se však pozastavit nad tím, které obrázky ze života Romů Radulescu ze svého portréту vynechala. Je například skutečně obecně platné, že celá vesnice „si může oči vyplakat [když naslouchají písni s tklivým textem]?“ (ibid: 301) Možná to tak v tomto případě bylo, ale spíš slzy ronila většina z nich, nebo polovina, nebo několik z nich. Taký se musím ptát, tak jako obvykle, co to znamená, že „cikánský *lautar*“ má sklony ke lhaní, hlučnému chování v hospodě nebo sklony „zapomínat na křesťanské zásady“. Je pravda, že Speranta Radulescu nikde netvrdí, že „takoví jsou romští hudebníci, ale Rumuni takoví nejsou“, ale lze předpokládat, že řada čtenářů bude pátrat po tom, jak se Romové od Neromů liší. Toto dogma odlišnosti je v romistice stále převládajícím vzorcem. Není mnoho lidí, kteří by si s chutí přečetli, jak jsou Romové stejní jako jejich gádžovští sousedé. V tomto případě ale zůstává otázka: jestlipak se Neromové v Rumunsku, nebo zvláště neromští muzikanti v hospodě, umí chovat způsobně a zdalipak jsou vždy čestní? A co je důležitější, daří se jim v běžném životě nezapomínat na křesťanské zásady a žít podle nich? Zdá se, že v případě mnoha odborných portrétů života Romů existují extrémy a další zobecňující soudy hlavně v hlavách (a očích) jejich autorů.

Je důležité nezapomínat, že článek Speranty Radulescu jako celek je čestným pokusem opravit dřívější sporné texty o Romech psané v Rumunsku, které především ignorovaly samu existenci romských hudebníků a současně propagovaly přístup k Romům jako k problematické skupině (na str. 295 se Radulescu vtipně ptá: „V čem by ‚ten cikánský problém‘ jenom mohl vést?“, čímž dává jasně najevo, že ona Romy jako problém nevidí). Popisuje například romské skupiny, jejichž způsob života a chování je velmi obtížné, ba nemožné odlišit od zbytku rumunské populace, což je téma v romistice bolestně absentující. Radulescu tím otupuje hraný dogmatu odlišnosti, které jsem zmiňovala výše. Nicméně i ona podléhá mylnému vzorci buď/ anebo, jak jsem ho popsala v předešlém odstavci. Například v jednom popisu určité romské osady jakoby naznačovala, že klidná povaha nemůže být přirozenou vlastností Roma: „Přese všechnu snahu jsem neviděla ani neslyšela nic, co by je odlišovalo od Rumunů. Dokonce i povahu mají klidnou. Možná tento charakterový rys přebrali od Moldavců, kteří jsou známí svou nebeskou mírností.“ (ibid: 300) Autorka zjevně reaguje na fakt, že Romové často nebývají tišší. Obecně přijímanou pravdou by však mělo být, že Romové jsou silně heterogenním etnikem. Proč by zrovna tato komunita musela svou spořádanost přejímat od jiné etnické skupiny? Není možné, že jsou to zkrátka tišší Romové? Copak není možné, že prostě existují hlučnější Romové a tišší Romové, tak jako existují hlučnější a tišší Američané?

Funguje tady binární opozice zobecnitelných Romů a gádžů (zde zastoupených buď „mírnými“ Moldavci nebo etnickými Rumuny, kteří představují nepříznakovou, neoznačenou normu chování). Zřejmě za účelem boření stereotypů Radulescu také hovoří o „hedvábných Romech“, čímž myslí muzikantskou elitu (zde mi není úplně jasné, jestli hedvábní Romové

a archetypální romský *lautar* jsou jedno a to samé, protože autorka naznačuje, že jedna skupina je čestná a druhá ne tak docela), a píše, že hudební profese Romy

„[...] určitým způsobem zformovala: jejím prostřednictvím jsou v neustálém kontaktu s příslušníky majority a to z nich učinilo čestné, důvěryhodné lidi, kteří příliš nepijí a mají snahu se zavděčit, čímž si vysloužili úctu svých bližních.“ (Ibid: 295)

A opět si všimněme, že i když je logické, že dobře integrovaní Romové na výši si snáze vyslouží úctu svých bližních, autorčin sloh naznačuje, že jediné určité povolání, případně v kombinaci s kontaktem s majoritou, může z Romů udělat čestné, důvěryhodné občany, kteří nejsou opilci. Přinejmenším měla autorka definovat, co přesně myslí nejednoznačným výrazem „čestní“. Zatím si čtenáři klidně mohou myslet, že podle Radulescu mají Romové větší sklony k nečestnosti než gádžové. (Jen pro pořádek, i když si myslím, že Romové skutečně bývají hlučnější než jiní Evropané, nesouhlasím s tvrzením, že jsou méně čestní, obzvláště s ohledem na skutečnost, že důsledná poctivost ve většině všech společností není příliš častým jevem.)

Bylo by pošetilé klást etnografku jako Speranta Radulescu do stejné kategorie jako Liszta nebo jím najatou spoluautorku, nicméně jisté vzájemné paralely mezi naznačenými binárními opozicemi v obou studiích vytušit lze: citovost a divošský nebo „výbušný“ temperament versus racionální myšlení, proradnost versus poctivost apod., přičemž za normálních okolností stojí Romové na jedné straně barikády a etničtí Maďaři nebo Rumuni na straně druhé. Chce-li člověk utlumit drtivý dopad těchto opozic, nemusí nezbytně popírat objektivní příčiny toho, proč jsou Romové často vnímáni jako iracionální (nevzdělání), výbušní a sociálně nepřizpůsobiví. (Nakonec je má analýza možná trochu nespravedlivá, protože odbornice jako Radulescu nevyhnutelně stojí před problémem, jak argumentovat proti stereotypnímu myšlení o Romech, aniž by vypadala naivně nebo aniž by její text vyzníval v pejorativním smyslu blahosklonně vůči integrovaným Romům nebo obojí zároveň.) Stačí, když budeme jemněji rozlišovat a přiznáme si, že skupina romských jednotlivců se bude pravděpodobně v něčem lišit od skupiny gádžů, a přitom budou v jádru stejní, zvláště když půjde o stejnou společenskou třídu: poctiví i nepoctiví, v něčem spolehliví, v něčem ne, tak či onak citově expresivní a příjemní, stejně jako potencionální buřiči.

Od vybásněného obrazu ke zneužití: Překroucení romského hlasu

Na místní úrovni existují publikace oblíbené u akademiků, jako jsou například výbory písňové tvorby. S trochou štěstí, nebo naopak smůly, mohou tyto publikace být využity ve vzdělávacím procesu. Výbor písňové poezie sestavený Evou Davidovou obsahuje šestistránkový úvod z pera publicisty Viktora Šlajchrt, který v České republice píše mj. do progresivního týdeníku *Respekt*. Ve své polemice o etnicitě a reprezentaci Šlajchrt začíná tím, že proti sobě staví národní literaturu, která „mění národ z dějinného objektu v subjekt“ (Šlajchrt, 1999: 116) a nedostatečnou sebe-prezentaci Romů, kteří si údajně zatím nedokázali vytvořit „ani alespoň úzkou vrstvu vzdělců“ (ibid). Zkoumá stereotypní obraz Cikána, který vnímá jako romantickou a mylnou projekci intelektuálního zájmu o Romy. Říká, že v určitý moment se takto vytvořená představa Cikána vyvinula do samoznaku, který ani dříve, ani dnes nekoresponduje s realitou. Podotýká, že i současní hospodští štamgasti si s chutí zapějí ódu na „cikánku krásnou, cikánku malou“ [z oblíbeného písňového textu 20. století], aniž by to jakkoliv utlumilo jejich „rasistické sklony“ (ibid: 118). Autor tedy demonstruje základní vhléd do jistých interetnických problémů.

Šlajchrt ovšem dále prohlašuje, že romskou hudbu nelze srovnávat s folklórem „vyspělejších národů“, protože místo aby působila jako lidový protějšek „vysokého“ umění, je diferenciována pouze subetnicky (ibid: 119). (To vzdáleně rezonuje s Kodályho prohlášením, podle kterého romská hudba není pravým folklórem.) Není docela jasné, proč mu hodnocení romské „kultury“ coby „čistě etnické“, namísto určené třídními rozdíly, dopředu brání srovnávat ji s folklórem jiných skupin. Podobně jako Liszt, i Šlajchrt vynáší „pozoruhodně fragmentární“ povahu romských písňových textů. Tvrdí, že poselství je nesené citově zjitřenou naléhavostí hudby (ibid) a že texty jsou bez hudby „nahé“ (ibid: 121), což může být pravda o několika rychlých písních, ale rozhodně to nelze vztáhnout na romský repertoár jako celek. Poetická metaforičnost jazyka se mu v písních zdá „vzácná“ (i když ve skutečnosti je hojná), přičemž vychází z českých překladů písní a zjevně pomíjí Davidové krátkou analýzu symboliky písňových textů, která je součástí knihy (ibid: 119). Paradoxně se tak tento člen redakce českého nejvýrazněji proromsky orientovaného periodika řadí k zástupcům dalších, kteří Romům upírají schopnost srozumitelného sebevyjádření.

Záměrem autora je ukázat, že populární vnímání zkresluje obraz drsné reality, která se v romských písních odráží a je v nich věcně zdokumentovaná, a že obecně zkresluje i romskou subjektivitu. A opět, podobně jako Liszt, i Šlajchrt naznačuje, že vidí Cikánům přímo do duše, chápe je lépe než jiní autoři a dokonce lépe, než sebe chápou sami Romové, protože se předpokládá, že oni sami sobě nerozumí. Snaží se vyvrátit rozšířená klišé a tvrdí, že Romům

jde „o život, nikoli o sentiment“ (ibid: 121) a že jejich těžký úděl je „jen občas uměle přejásán hudebním, tanečním, erotickým, ale často také alkoholickým opojením“ (ibid: 120).¹⁵ Šlajchrtův pohled na vztah mezi lyrickou citovostí a Romy, jichž se zjevně na nic neptal, je silně černobílý. Navíc mu ale uniká ironie, s jakou nahradil jeden soubor předsudků diktovaných zvenčí jiným souborem fixních představ o uměleckém a společenském významu Romů – svým vlastním. Proto nikoho nepřekvapí, že svůj příspěvek zakončuje v lisztovském duchu bizardní fantazií o sdílené identitě:

„Když chtěla Marina Cvětajevová před lety upozornit na zvláštní ráz básnického osudu, prohlásila, že je každý básník negr. V tomto duchu se dnes básník může, alespoň v Čechách a na Slovensku, cítit jako Rom.“ (ibid: 121)

Jako závěrečnou ilustraci propojenosti Liszta a lisztovského psaní se současnou produkcí bych chtěla jmenovat malou knížečku, která se dost možná jmenuje po jedné kapitole z *Cikánů a jejich hudby v Uhersku – Cikán jako fenomén*. Autorem je český neonacista vystupující pod pseudonymem Přemysl Bílý (Bílý, 1997). Jedná se o otevřeně rasistickou publikaci, která má prokázat nízkou inteligenci a kriminalitu Cikánů a zdiskreditovat romské politiky, jakož i lidi, kteří bojují za romskou věc. V knize se citují překlady sedmi romských písňových textů, které byly zjevně vyňaty z nějaké folkloristické publikace, nejspíš autorek Davidové nebo Hübschmannové. Bílý texty zneužívá k zobecňování lenosti, žebroty, zlodějiny a prostituce Cikánů.¹⁶ (Vesele přitom ignoruje skutečnost, že to samé by bylo možné vyvodit z výběru českých lidových písní, v nichž také dochází k násilnostem, opilství, zločinu a nevázanému sexu.) Každá snaha pocházející z akademických kruhů utlumit ostré argumenty nebo je zasadit do kontextu bude u autora, jakým je Bílý, pravděpodobně zbytečná. Nicméně zjednodušující eseje typů té Šlajchrtovy ve sbírce E. Davidové jen podporují zneužívání vědeckého výzkumu pro etnocentrické nebo rasistické účely, navíc s puncem uznávaného autora s vysokoškolským vzděláním, a tím dost možná znásobují kolování předsudků.

15 Srovnej s větou z *Cikánů a jejich hudby v Uhersku*: „Cikán ve svém životě neustále balancuje na pokraji čtyř propastí zkázy: lásky, písně, tance a alkoholu“. (Liszt, 1926: 131) Jedním z výrazných rysů interetnického konfliktu ve střední a východní Evropě je i obviňování z opilství na účet bílého daňového poplatníka a také „nadměrná sexuální aktivita“ vedoucí k extrémnímu rozrodu romských populací.

16 Shodou okolností i další kapitola z *Cikánů a jejich hudby v Uhersku* se jmenuje „Zahálčivost Cikánů“.

Multikulturní narativy a rasismus bez rasistů

Znovu bychom mohli argumentovat, že autoři otevřeně nepřátelských stereotypů v akademickém světě nejsou nic než paňácové, nicméně člověk se musí pozastavit nad tím, proč se jejich jména a texty nepřestávají objevovat v uznávaných a vlivných publikacích. Také by mým bylo poučné retrospektivně porovnat zobrazování několika dalších etnik včetně Romů a Sintů, co do „utrpené újmy“ a „zamezení újmám“. Například Judit Frigyesi vysvětluje Bartókův obrat k „ryzí“ venkovské hudbě a to, jak ji hájí, ve světle vývoje identity maďarského lidu (Frigyesi, 1994). Vykresluje kulturní a historické pozadí, v rámci kterého došlo k propojení „cikánské hudby“ a romanticky pojaté maďarské duše ztělesňované nižší šlechtou, která „se směje a pláče zároveň“. Bartókův objev a obhajoba folklóru „obyčejných lidí“ před dalšími skupinami obyvatel maďarského venkova (nižší šlechtou a Cikány) je tedy vlastně novou, anti-konzervativní, moderní fází v autorově ideologickém vývoji, která poukazuje na jeho „příklon k multietnickému pohledu“ (ibid: 256). Autorka připomíná, že Romové sloužili jako dodavatelé sjednocující národní hudby, kterou konzervativní elita používala jako „symbol mocné maďarské rasy, která jednoho dne porazí menšiny, Židy a socialisty...“ (ibid: 278). Nevysvětluje, jak do tohoto obrazu zapadají právě jako jedna z menšin, ale dodává, že „nám nikdo nemusí připomínat, k čemu tato politika vedla“ (ibid).

Možná si ale musíme uvědomit, kam může vést Bartókova politika. Frigyesi sice na okraj uznává, že „Bartókova kritika cikánské hudby byla extrémní (ibid)“, situaci Romů jako lidí se ale nevěnuje – zůstávají pro ni jen prázdnými nádobami pro přenos oblíbené národní hudby a národní identity. Její výklad se zaměřuje na estetické otázky ve vztahu k maďarské národní historii a pronásledování Židů a dalších blíže nespecifikovaných menšin. „Cikánská hudba“ se tak v jejím pojednání stává abstraktem. Její dějinné interpretace jsou přesvědčivé, ale kdyby do nich vnesla Romy jako pojmenovanou menšinu, možná by to vrhlo jiné světlo na její víru v „Bartókův morální závazek a jeho bezpodmínečnou loajalitu vůči bezprávným“ (ibid).

Katie Trumpener si všimla rozbujelé tendence zbožšťovat Bartóka – a k němu můžeme přidat Kodályho a další – a snaží se ji problematizovat. V čistě muzikologických a folkloristických vědeckých pracích se však protiromský podtext prací vlastních předchůdců či současníků probírá jen zřídka. Dokonce i David Malvinni ve své obecně dosti inspirativní knize, která se zabývá zavádějící reprezentací Romů v hudbě a v muzikologii, své argumenty formuluje vesměs v rámci problematiky hudebního stylu a nacionalismu (Malvinni: 2004). Čistě teoreticky je právě to náplní jeho práce a on svou práci odvádí dobře. Jenomže do ní vnáší otázky po programu a myšlenkách Romů z masa a kostí, zvláště pak aktivistů, a tím odhaluje svou

ambici mluvit i o praktickém společenském dopadu zavádějícího vykreslování Romů v hudbě. Tím, že se omezuje na oblast hudebního stylu a nacionalistické motivace, se Malvinni vyhýbá pojmenování vztahu mezi hudebními výměnami jako společenským kódováním a zkušeností s anticikanismem, který zažil každý Rom ve střední a východní Evropě. Psát tak, jako by veřejné mínění a odborný „zdravý rozum“ v evropské historii nebyly ovlivněny všudypřítomným rasismem a obavami z etnického znečištění, znamená ignorovat celou škálu velmi pravděpodobných motivací textů, které navenek vypadají jako estetické nebo národnostní polemiky.¹⁷

Mohlo by být užitečné (i když možná trochu zneklidňující) v akademickém světě vedle nacionalismu, chybné logiky a pochybných etnografických informací a metodologií znovu prozkoumat také pojem rasismus. V současných vědeckých kruzích panuje atmosféra, kdy je otevřený rasismus vesměs zdiskreditovaný a jen málokterý vědec by z něj mohl být usvědčen. Objevují se však rafinovanější projevy kódování rasismu, které Eduardo Bonilla-Silva nazývá „rasismem bez rasistů“. Autor tvrdí, že jejich autoři představy o nerovnosti ras udržují, navzdory častému proklamování vlastní tolerance (Bonilla-Silva, 2003). S tím souvisí i „multikulturní narativy“ – nedostatečně kriticky zhodnocené a zjednodušující líčení domnělého proměštinového smýšlení či multietnické tolerance jedinců hraničící až s heroismem, jako v případě mýtů vytvořených kolem Liszta, Bartóka či Kodályho (pojem multikulturní narativy navrhuje Amanda Lewis ve své knize z roku 2003). Právě tyto narativy zabírají místo skutečně potřebnému kritickému ohodnocení historie a historických postav. Svým způsobem každý vědec, který „zachrání“ nějakou marginalizovanou skupinu před nedostatkem akade-

17 Jsem toho názoru, že rasismus a nacionalismus jsou si blízké a že co se týče interetnického konfliktu ve východní Evropě, jsou přímo propojené. Sociohistorické kořeny těchto dvou tendencí ale nejsou totožné, i když se v minulosti často protkly. Vzestup a pád nacionalismu například spíše rezonuje s určitým politickým prostředím, zatímco přítomnost rasismu je trvalejšího rázu. Nakonec „páříjské“ menšiny jako jsou Romové většinou nejsou v mezinárodní politice zapojeny. I když se mi Malvinniho studie zdá důležitým a propracovaným příspěvkem k romistickým studiím, nemohu souhlasit s jeho prezentací interetnického konfliktu ve střední a východní Evropě. Říká sice, že politické pronásledování Romů je nebezpečné, ale zjevně se mu nechce tento aspekt zapojit do své argumentace, nejspíš aby nepohoršil nacionalisticky zaměřené badatele. Nazývá evropský rasismus „složitým problémem“ a za jeho hlavní příčinu označuje „ekonomický nedostatek řady obyvatel, kteří sdílejí východoevropský prostor“. Maximálně si na toto téma dovolí říct, že „není snadné soudit, co se děje“ (Malvinni, 2004: 214). Jako kdyby Malvinni zapomínal, jak nesmírně silné faktory dále dělí ekonomický „nedostatek“, o kterém mluví, a že nevýhodná pozice Romů je přímo závislá (nejen) na politických a ekonomických zájmech. Nejen že se zdá, že jeho představa o rasismu ve východní Evropě a roli hudby v něm je značně děravá, ale také to vypadá, že má složitý vztah k romským aktivistům. Mluví o nich jen v náznacích a podotýká, že by mohli s jeho prací nesouhlasit, ale nevyjasňuje ani odkud čerpá, ani jaká je vlastně jeho pozice. Jeho knize by pravděpodobně dost prospělo, kdyby býval oslovil více romských respondentů, ať už z řad aktivistů nebo jiných.

mického zájmu (to je obzvlášť patrné na „objevu“ Romů, se kterými některé socialistické režimy nakládaly, jako kdyby neexistovaly), se stává součástí takového multikulturního narativu, bez ohledu na dopad jeho práce na skutečný multikulturalismus a společenskou rovnost.

Jedním z nejvytrvalejších směrů, ve kterých je kniha *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* stále vlivným vzorem pro pozdější texty, jsou z ní plynoucí argumenty vztahující se k obrazu „autenticity“. Tato oblast bádání je momentálně ve střední a východní Evropě velmi populární. Reálně to znamená to samé pro Romy jako pro kteroukoli jinou skupinu ze spodní vrstvy společenského žebříčku. Jak tvrdí Richard Taruskin, umělci pocházející z takové skupiny musí prokázat dostatečnou míru *odlišnosti* od určité normy. Takto „jiný“ muzikant sice není automaticky považován za vynikajícího, ale pokud není dostatečně odlišný, není považován ani za druhořadého (Taruskin, 2001). Proto se romské komunity i nadále vykreslují jako „jiné“ a často se naznačuje, že za jejich mimořádným společenským úspěchem jako muzikantů stojí právě jejich „žhavý temperament“ (opět tento stejný, otravně nic neříkající atribut).

Různá prohlášení a praktiky jistých středo- a východoevropských úřadů nám mohou přímo ilustrovat, jak daleký dosah mají myšlenky a „náklonnost“ Lisztova typu. Po vzoru Lisztova adoptivního syna mohou být i jiné romské děti zkroceny a převychovány (což nám dokazuje věčný příběh nuceného umisťování romských dětí do státní péče, nebo víra mnoha sociálních pracovníků, že „Cikáni potřebují pevnou ruku“, a tudíž je někdy nevhodné je umístit i do těch několika málo rodin zájemců o adopci či pěstounskou péči, kterým by nevadilo vychovávat romské dítě). Podle stejné logiky se pak předpokládá, že schopnost myslet, klidně sedět a osvojit si přijatelné pracovní návyky je u Romů (a – což je velmi indikativní – také u polovičních Romů) „geneticky narušená“. *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* by pak v tomto smyslu mohly klidně sloužit jako učebnice ve vzdělávacích institucích, jako jsou ty školy pro mentálně zaostálé děti na Slovensku a v Česku, kde jsou segregovány znepokojivě vysoké počty romských žáků (částečně na vlastní žádost, ale s požehnáním úřadů). Dokonce i bezpočet pěstounů a obecně obhájců Romů v dobré vůli zdůrazňuje mimořádný hudební talent jako nejdůležitější genetickou charakteristiku této skupiny, aniž by nějaká vědecká studie tuto данost potvrzovala. Stejně jako v Lisztově studii, i zde však tato zmínka následuje až za „ale“ a vyvažuje předcházející negativum („jsou těžko zvladatelné, ale...“; „i kdyby to nebylo znát na vzhledu, geny se projeví na chování i u polovičního romského dítěte, ale...“).¹⁸

18 Tyto příklady rozlišování podle etnického kódu znám z vlastní zkušenosti z úst zodpovědných úřadů a účastníků československého adoptivního systému, např. sociálních pracovníků nebo pracovníků Ministerstva zdravotnictví, a také z příspěvků na chatu internetové stránky www.rodina.cz.

Možná že Jonathan Bellman, proti kterému se výše vymezuji, zaznamenává jakýsi posun v jazyce, když rozlišuje mezi stereotypy 19. století a současnými konflikty. Přesto závist, strach a ostrakizace, o kterých Bellman píše v kontextu minulosti, jsou stále velmi hmatatelné. „Obdiv“ k cikánské svobodě se například proměnil v obecně sdílené přesvědčení, že „na to Cikáni nenápadně vyrostli“ a teď žijí šťastně z podpory. Pseudovědecký přístup absorbovaný do současně institucionalizovaného a obecně sdíleného myšlenkového proudu, který jsem zde načrtla, není o nic absurdnější, ani méně reálný než stereotypy, které nalézáme u Liszta, Bartóka, Šlajcherta/Davidové, v průvodních textech CD disků nebo v kterémkoli jiném typu produkce spojené s hudbou.

Tradice odborné kritiky a redakčních rozhodnutí tento fakt možná zastírá, ale zkušenosti Romů s důsledky takového esencialismu – přičemž někteří Romové pak některé jeho elementy přijímají za své a dále je propagují – jej potvrzují. A dále jej podporují příklady ideologií podbarvených hledáním etnických rozdílů za každou cenu. Pokud mají relevantní akademické disciplíny přestat k atmosféře anticikanismu přispívat, pak musí být podrobeny zkoumání z pohledu etnicity a rasismu, a nesmí se zahalovat „čistě“ estetickými, domněle nezaujatými interpretacemi svých studií.

Z anglického originálu přeložila Karolína Ryvolová

Literatura

- ANTONIETTO, Alain. 1994. Histoire de la musique tsigane instrumentale de l'Europe Central. *Études Tsiganes* 1/1994. ISSN 0014-2247, str. 104-133.
- BARTÓK, B., SUCHOFF, B. 1976. *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber in association with Faber Music. ISBN 0571101208.
- BARTÓK Jr., Bela. 1981. Let Us Speak about Liszt. *Journal of the American Liszt Society* 9. ISSN 0147-4413, str. 65-69.
- BAUMANN, Max Peter. 2000. *Music, language, and literature of the Roma and Sinti, Intercultural music studies, 11*. Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung. ISBN 3-86135-642-2.
- BELLMAN, Jonathan. 1993. *The style hongrois in the music of Western Europe*. Boston: Northeastern University Press. ISBN 978-1555531690.
- . 1998. The Hungarian Gypsies and the poetics of exclusion. In Bellman, J. (ed.). 1998. *The exotic in Western music*. Boston: Northeastern U. ISBN 978-1555533199.

- BERNSTEIN, Susan. 1998. *Virtuosity of the nineteenth century: performing music and language in Heine, Liszt, and Baudelaire*. Stanford, Calif.: Stanford University Press. ISBN 0-8047-3505-0.
- BÍLÝ, Přemysl. 1997. *Cigán jako fenomén*. Brno: Nové obzory. ISBN 80-210-2791-6.
- BONILLA-SILVA, Eduardo. 2003. *Racism Without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States*. Boulder: Rowman and Littlefield. ISBN 978-0742516335.
- BROUGHTON, S. 1999. Gypsy Music: kings and queens of the road. In Ellingham M., Duane O., Dowell V. (eds.). 1999. *World Music, The Rough Guide: Africa, Europe and the Middle East*. London: Penguin Books. ISBN 1-85828-635-2.
- FRIGYESI, Judit. 1994. Béla Bartók and the concept of nation and Volk in modern Hungary. *The Musical Quarterly* 78 (2). ISSN 0027-4631, str. 255-287.
- HANCOCK, Ian. 1987. *The Pariah Syndrome: An Account of Gypsy Persecution and Slavery* (on-line verze): Patrin Web Journal, <http://www.reocities.com/~patrin/pariah-contents.htm>, accessed periodically between 1998 and 2004). Ann Arbor: Karoma Publishers, Inc.
- KODÁLY, Zoltán. 1960. *Folk music of Hungary*. New York: Macmillan. ISBN nepřiděleno.
- LANGE, Barbara Rose. 2003. *Holy brotherhood: Romani music in a Hungarian Pentecostal church*. Oxford, New York: Oxford University Press. ISBN 978-019513723.
- LEMON, Alaina. 2000. *Between Two Fires: Gypsy performance and Romani memory from Pushkin to postsocialism*. Durham, London: Duke University Press. ISBN 978-0822324935.
- LEWIS, Amanda. 2003. *Race in the Schoolyard: Negotiating the Color Line in Classrooms and Communities*. New Brunswick and London: Rutgers University Press. ISBN 978-0813532257.
- LISZT, Franz. 1926. *The Gipsy in music*. London: W. Reeves. ISBN nepřiděleno.
- LOMBROSO, Cesare. 1896. *The man of genius, The contemporary science series*. London, New York: W. Scott, C. Scribner's Sons. ISBN nepřiděleno.
- LOMBROSO, C., POLETTI, F. 1878. *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*. [2. ed.] Torino: Fratelli Bocca. ISBN nepřiděleno.
- LOMBROSO, C., LOMBROSO, G. 1911. *Criminal man, according to the classification of Cesare Lombroso, The Science series, 27*. New York: Putnam.
- MALVINNI, David. 2004. *The Gypsy caravan: from real Roma to imaginary Gypsies in Western music and film, Current research in ethnomusicology*. New York: Routledge. ISBN 978-0-415-96999-4.

- RADULESCU, Speranta. 2000. Our Music Versus the Music of Others. In Baumann M.P. (ed.) 2000. *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Berlin: Verlag fuer Wissenschaft und Bildung. ISBN 978-3861356424.
- SÁROSI, Balint. 1997. Hungarian Gypsy Music: Whose Heritage? *The Hungarian Quarterly* 38 (147 [q.v.]). ISSN 0028-5390.
- SÁROSI, B. 1978. *Gypsy music*. Budapest: Corvina Press. ISBN 9631336573.
- SILVERMAN, Carol. 2000. Rom (Gypsy) Music. In Rice T., Porter J., Goertzen Ch. (eds.) *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8*. New York, London: Garland Publishing. ISBN 978-0-8153-1865-1.
- . 1995. Persecution and Politicization: Roma (Gypsies) of Eastern Europe. *Cultural Survival* 19 (2, special issue on Eastern Europe, ed. Loring Danforth). ISSN 0740-3291, str. 43-49.
- SUTTONI, Charles. 1984. Liszt's Letters: A Traveling Gypsy Troupe. *Journal of the American Liszt Society* 16. ISSN 0147-4413, str. 112-114.
- ŠIKLOVÁ, Jiřina. 1999. Romové a nevládní, neziskové romské a proromské občanské organizace přispívající k intergraci tohoto etnika. In *Romové v České republice*. Praha: Socioklub. ISBN 80-902260-7-8, str. 271-289.
- ŠLAJCHRT, Viktor. 1999. Vlastním hlasem. In Holub K. (ed.). 1999. *Čhajori romaňi/ Romská dívenko: Výbor z romské písňové poezie*. Praha: Ars Bohemica. ISBN 80-902381-3-0.
- TARUSKIN, Richard. 2001. Nationalism. In Sadie S., Tyrrell J. (eds.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London, New York: Distributed by Macmillan, Distributed by Grove's Dictionaries. ISBN 978-0333231111.
- TRUMPENER, Katie. 2000. Béla Bartók and the rise of comparative ethnomusicology. In Radano R.M., Bohlman P.V. (eds.). *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 9780226702001.

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.