

— Obsah

Úvod	————	7
------	------	---

RECENZOVANÁ ČÁST

Lukáš Radostný Několik úvah nad teoretickým ukotvením bádání o romské hudbě	————	11
---	------	----

Zuzana Jurková Přemítání o romské hudbě	————	21
---	------	----

Petra Gelbart Jsou zbyteční, ale mají svoje kouzlo: „Cikán“ jako objekt od Liszta k dnešku	————	29
--	------	----

Carol Silverman Music and Transnational Identity: The Life of Romani Saxophonist Yuri Yunakov	————	59
---	------	----

Adriana Helbig „All Connected Through the Gypsy Part of Town“: The Gypsyfication of East European Immigrant Identity in U.S. Gypsy Punk Music	————	85
---	------	----

NERECENZOVANÁ ČÁST

Petra Gelbart

„Vždyť ten kluk se neumí ani podepsat“:

Srovnání českého a romského systému hudební výchovy ————— 105

Maria Bartz

Formy a funkce hudby při pouti v Saintes-Maries-de-la-Mer ————— 113

Barbara Tiefenbacher

Portrét Harriho Stojky ————— 129

Nemůžeme čekat, až budeme v kurzu

Rozhovor s Delaine a Damianem Le Basovými ————— 132

Zlatica Rusová

————— 143

RECENZE/ ANOTACE/ INFORMACE

————— 165

— Úvod

Vážení čtenáři,

těší nás, že otvíráte druhé číslo časopisu *Romano džaniben* v pořadí už šestnáctého ročníku, které je tentokrát zaměřeno na hudbu a hudebnost Romů. Hudba ať už jako profesionální performance pro zábavu neromského publika, nebo jako činnost pro čistě interní potřebu komunity, patří k základním identifikačním prvkům mnoha romských subetnických skupin. Jako takové jí často věnují svou pozornost badatelé různých vědních disciplín a dostává se jí prostoru i v majoritních médiích. Ani časopis *Romano džaniben* téma hudby Romů neopomíjí, zaměřil se na ně v celém jednom dvojčísle *Romano džaniben* 3-4/1997 a redakce se snaží publikovat muzikologické texty nebo otiskovat písňovou tvorbu minimálně v jednom čísle ročně. Z archivu připomeňme např. článek Christiane Fennesz-Juhasz *Hudba Sintů* v čísle *Jevend* 2005, výběr z diplomové práce Tomáše Dočkala *Hip-hop mezi Romy* v čísle *Jevend* 2008 nebo práci pravidelné přispěvatelky na toto téma, Zuzany Jurkové, *Co víme a nevíme o hudbě „našich“ Romů* v čísle *Ňilaj* 2003.

Doufáme, že články otištěné v tomto čísle pomohou dále rozkrýt některé aspekty hudby Romů a přiblíží vám několik zajímavých romských osobností. V sekci recenzovaných článků otiskujeme studii Lukáše Radostného *Několik úvah nad teoretickým ukotvením bádání o romské hudbě* zaměřenou na základní stavební kámen každého zkoumání – vědeckou metodologii a její vývoj s ohledem na fenomén romské hudby. Etnomuzikoložka Zuzana Jurková ve svém článku *Přemítání o romské hudbě* na základě osobních zkušeností z výzkumu a literatury hledá odpovědi na podstatu, význam a kontexty romské hudební kultury. Článek Petry Gelbart *Jsou zbyteční, ale mají svoje kouzlo: „Cikán“ jako objekt od Liszta k dnešku* nabízí sondu do muzikologických textů vybraných autorů, kteří polemizují o „původnosti“ romské hudby. Článek se zamýšlí nad tím, jakým způsobem autoři v odborných textech Romy (v opozici k dané majoritě nebo jiným menšinám) prezentují a jak tímto přispívají k vytváření obrazu Roma v představách neromské společnosti.

Posledními dvěma články v recenzované části jsou práce předních zahraničních autorek – kulturní antropoložky a folkloristky Carol Silverman a etnomuzikoložky Adriany Helbig. Vzhledem k zatím neustálenému statusu časopisu *Romano džaniben* a přesvědčení redakce o přínosnosti obou prací jsme se rozhodli vyhovět autorkám a otisknout jejich práce v anglickém originále s obsáhlými resumé v češtině. Můžete si tak přečíst případovou studii Carol Silverman o bulharsko-turecko-romském hudebníkovi Juri Junakovovi s názvem *Music and Transnational Identity: The Life of Romani Saxophonist Yuri Yunakov* a práci Adriany Helbig *“All Connected Through the Gypsy Part of Town”: The Gypsyfication of East European Immigrant Identity in U.S. Gypsy Punk Music*, věnovaný konceptualizaci tohoto žánru na příkladu skupiny *Gogol Bordello*.

V druhé části časopisu doufáme, že vás zaujme studie Petry Gelbrat s vyčerpávajícím názvem *„Vždyť ten kluk se ani neumí podepsat.“: Srovnání českého a romského systému hudební výchovy*. Neméně přínosným je i článek *Formy a funkce hudby při pouti v Saintes-Maries-de-la-Mer*, který je překladem části diplomové práce Marie Bartz a nabízí velice vnímavou reportáž o hudebních prezentacích v rámci pouti v jihofrancouzském Saintes-Maries-de-la-Mer. Blok příspěvků věnovaný hudbě a hudebnosti Romů uzavírá portrét známého rakouského hudebníka Harriho Stojky, který na základě rozhovoru s ním a s jeho paní pro *Romano džaniben* napsala Barbara Tiefenbacher.

Ustálená rubrika výtvarného umění spolu s barevnou přílohou patří tentokrát manželskému páru žijícímu v Británii – Damianu a Delain Le Basovým. V korespondenčním rozhovoru nechávají nahlédnout nejen do své tvorby, ale také do svého rodinného zázemí a do hledání a nacházení vlastní identity ve vztahu ke svým výtvarným dílům. Zatímco manželé Le Basovi jsou díky mezinárodním výstavám již poměrně známí nejen v uměleckých kruzích, zcela neobjevena je dosud spisovatelka Zlatica Rusová ze slovenských Kameňan. Je nám ctí, že nám do redakce zaslala své pohádky, povídky, bajky a jiná vyprávění. Výbor z jejích próz spolu s rozhovorem s autorkou otiskujeme v rámci pravidelné sekce prezentující romskou literaturu. Nezbývá, než popřát příjemné a inspirující čtení.

redakce

Recenzovaná část

— Několik úvah nad teoretickým ukotvením bádání o romské hudbě

Abstract

The theoretical framework is not as much a necessary evil than rather a *conditio sine qua non* of any research in ethnomusicology, which Ruth M. Stone has made evident. The implicit theory of most work on Romani music in Bohemia consisted of the description and musicological analysis of some idealized “pure old song of the people”. Later on, the accent shifted to the study of individuals and communities performing or receiving music. A very widespread theoretical background, serving up to now, is the evolutionary perspective, setting up a contrast between underdeveloped and modern (Western) music, which became opposed by diffusionism, the study of migration of music elements between cultures. Functionalism started to focus upon the role of music in social life. Twenty years after 1989 still many recent theoretical backgrounds have not found their way to Czech research on Romani music, such as theories of cognition and communication, linguistics, performance theory or gender related aspects. Special attention might be paid to links with ethnicity and identity in general.

V uplynulém desetiletí se významným způsobem zvýšil počet příležitostí, při kterých se v každodenním životě setkáváme s pojmem „romská hudba“. I ti, kteří se o romskou hudební kulturu zásadním způsobem nezajímají, se zpravidla alespoň jednou do roka v rámci televizního zpravodajství dozví, že Praha opět hostila mezinárodní festival romské hudby, popřípadě pak, že domácího houslového virtuosa a „rebela“ okouznila romská hudba natolik, že jí neodolal

1 Mgr. Lukáš Radostný je externím doktorandem Etnologického ústavu Akademie věd ČR. E-mail: radostny@hotmail.com

a za doprovodu neméně zdatných romských hudebníků nahrál unikátní album.² Žánrové označení „romská hudba“ se pak stále častěji vyskytuje na programech hudebních klubů či lid-skoprávních (a jiných) hudebních festivalů, vybraných webových stránkách, popřípadě v obchodech s hudebními nosiči.

Dokud nám je romská hudba pouze prostředkem relaxace a kulturního vyžití, zpravidla nás nic nenutí zamýšlet se nad obsahem tohoto pojmu, který nám připadá jasný a srozumitelný. To proto, že na rovině přirozeného jazyka si každý jedinec utváří vlastní „pracovní“ definice používaných pojmů právě tak, aby jevům, které jej obklopují, porozuměl. Jejich formování probíhá v závislosti na tom, jaké informace o tom, co je romská hudba, se k jedinci dostanou, na jeho osobní zkušenosti a deduktivní schopnosti odvodit si obsah daného pojmu z použitých komponent, tj. pojmů Rom a hudba.³ Problém tedy nastává teprve ve chvíli, kdy se má fenomén romské hudby stát předmětem odborného pojednání. V takovém případě si již s lidovou definicí (že se jedná o „hudbu Romů“) nevystačíme, neboť mnohoznačnost takto utvořeného pojmu nám prakticky znemožňuje pro odbornou diskusi ustavit společné téma. Nejenže je třeba důkladněji vymezit předmět svého zájmu, ale současně je třeba stanovit, jaký teoretický přístup budeme považovat pro studium vybraného jevu za heuristicky nejprínosnější.

Úloha teorie v bádání o romské hudbě

V následujícím textu se zaměříme právě na otázku možností teoretického ukotvení bádání o „romské hudbě“,⁴ a to z několika důvodů. Bez adekvátního teoretického rámce je jakékoliv vědecké poznání sociální reality vyloučeno. Způsob, jakým je studovaný jev teoreticky uchopen, má následně zásadní vliv na podobu získávaných poznatků. V případě, že se snažíme popsat a vysvětlit určitý jev bez vědomého teoretického ukotvení, vystavujeme se nebezpečí, že získaná data budeme třídit a vyhodnocovat prostřednictvím nereflektované proto-teorie, což činí výsledky naší práce jen obtížně obhajitelnými.

2 K čemuž mu nelze než poblahopřát.

3 Není třeba příliš zdůrazňovat, že i tyto pojmy jsou ve vědomí jedince utvářeny obdobným způsobem.

4 Pro účely tohoto textu budu s pojmem „romská hudba“ pracovat nikoliv jako s označením konkrétního hudebního žánru, ale budu jej chápat jako soubor rozličných, často nesourodých obsahů, kterými je tento pojem utvářen. Je pochopitelné, že v rámci mnohých teoretických přístupů, o kterých bude v textu řeč, by nebylo vůbec myslitelné pracovat s „romskou hudbou“ coby analytickou kategorií.

Přestože většina společenskovedních disciplín si prošla určitým reflexivním obdobím, ve kterém byla pozornost obrácena k odhalování teoretických struktur, v jejichž rámci dochází k produkování příslušného vědění, v mnohých etnomuzikologických textech připadá teorii úloha břemene představující pro badatele jakési nutné zlo, se kterým je třeba se *pro forma* vypořádat, aby bylo možné přistoupit k „tomu důležitému“.⁵ Na nedostatečné teoretické ukotvení coby slabou stránku mnohých etnomuzikologických bádání poukazuje i profesorka Ruth M. Stone z Indiana University v předmluvě ke své knize *Theory for Ethnomusicology* (Stone, 2008), kde se snaží na velkém počtu příkladů ilustrovat, že je to právě teoretický rámec, který je určující pro výsledek práce.

Existuje i přístup, který praví, že do terénu je třeba vstupovat bez předchozích teoretických konceptů a teorii si utvářet teprve na základě terénní zkušenosti. Nutno však přiznat, že „hudební tradici, se kterou se (v terénu) setkáváme, zakoušíme na základě svých předchozích zkušeností. Teoretická orientace je nám vlastní, ať již se k tomu explicitně přihlásíme či ne.“ (Stone, 2008: 10) Z výše uvedených důvodů se proto pokusíme zaměřit pozornost na způsob, jakými bylo doposud k romské hudbě v našem prostředí přistupováno, a následně se zamyslíme nad možnostmi, které nám nabízejí teoretické přístupy, jimiž dosud nebylo dopřáno přílišné pozornosti.

Z historie odborného uchopení tématu

Ohlédneme-li se do minulosti, zjistíme, že jakkoli se romské hudbě v Česku a na Slovensku nedostávalo v rámci studia lidové hudby ve srovnání s ostatními žánry přílišné pozornosti, v omezené míře se přeci jen do zorného pole zainteresovaných badatelů dostala. Vzhledem ke skutečnosti, že romští hudebníci byli velmi často zváni jako hudební doprovod na lidové taneční zábavy, vykazovali zpravidla dobrou obeznámenost s lokálním repertoárem. Proto ve chvíli, kdy se tento repertoár a herní příležitosti staly předmětem zájmu hudební folkloristiky, z pochopitelných důvodů neuniklo pozornosti folkloristů, že romská interpretace daného repertoáru vykazuje určitá specifika, která ji činí přinejmenším pozoruhodnou. Jak ukazuje Veronika Ševčíková ve své poslední knize, nejednou byla tato svébytná interpretace, s jakou

5 Etnomuzikologie jako disciplína má pochopitelně své teoretické ikony, mezi které řadíme například Alana Merriama, Johna Blackinga, či Bruno Nettla. Ti ve svých přístupech k bádání představují teoretické mezníky. Ze současných badatelů, kteří podstatným způsobem přispívají k současné diskusi o teoretickém ukotvení disciplíny, jsou kupříkladu Philip V. Bohlman, Timothy Rice, Mark Slobin, Richard Middleton a mnoho dalších. V tuto chvíli nám však půjde spíše o běžnou praxi.

romští hudebníci interpretovali lidové písně a melodie, předmětem akademických sporů o čistotu lidové hudby (Ševčíková, 2008: 71).

Pro nás z toho plyne jedna podstatná věc. Z dochovaných pramenů se vyjevují obrysy teoretické orientace, která podstatným způsobem ovlivnila způsob bádání o romské hudbě na mnoho desetiletí dopředu. Romská hudba se stala jedním z okrajových zájmů hudební folkloristiky, která sledovala vývoj a proměny folklóru, jinými slovy se zaměřovala na studium hudebních projevů nejrůznějších typů lokálních společenství.⁶ Historicky lze formování a nejsilnější vliv této disciplíny datovat do období přelomu 19. a 20. století. Rozsah, v jakém probíhalo zkoumání tradiční kultury v českých zemích, je snáze pochopitelný, když si jej zasadíme do kontextu národopisného snažení o hledání kulturních hodnot, které posléze posloužily jako dílčí podklady pro následnou národní agitaci.⁷ V tomto ohledu je zajímavá i skutečnost, že Etnologický ústav AV ČR datuje své založení do roku 1905, kdy byl ustaven právě jako instituce zajišťující reprezentační vydávání písní národů rakousko-uherské monarchie (Tyllner, Suchomelová, 2005: 11). Tato instituce i v dalších desetiletích představovala čelní pracoviště, které udávalo směr, jakým se národopisné bádání ubíralo. Lze konstatovat, že kromě folkloristiky a národopisu se následnické instituce vyznačovaly silným vlivem hudební vědy, estetiky a etnografie.⁸

Z výše uvedených pozic byla částečně věnována pozornost i romské hudbě, byť jen velmi okrajově. O určitou typologii se pokusila v roce 1989 kupříkladu Eva Davidová s Jaromírem Gelnarem v příspěvku do *Českého lidu*, kde mimo jiné tvrdí, že „tradiční, klasický vokální písněový folklór našich Romů – krásný, čistý a zcela osobitý – není znám širší veřejnosti ani odborníkům; není dosud v potřebné míře sebrán a není dosud zpracován.“ (Davidová, Gelnar, 1989: 40) Je třeba podotknout, že pro Evu Davidovou již nepředstavoval romský folklór pouze appendix folklóru moravského či slovenského, ale samostatnou oblast, které věnovala svou plnou pozornost. Byla na dlouhou dobu jedna z mála, kdo ještě před rokem 1989 jezdil pořizovat terénní zvukové nahrávky romské hudby.⁹ Bádání o romské hudbě v těchto intencích proto nadlouho nasměrovalo i většinu ostatních badatelů ke sběru co největšího možného množství písněového a instrumentálního folklóru s eminentním zájmem o jeho nejstarší

6 V našem případě nacházejících se zpravidla na území pozdější Československé republiky.

7 O různých fázích národního hnutí detailněji pojednává kupříkladu Miroslav Hroch ve své knize *V národním zájmu*.

8 Mnohé z uvedených disciplín se ostatně průběžně objevovaly i v samotném názvu instituce.

9 Hudebnímu životu Romů coby důležité součásti „romské kultury“ se dostalo pozornosti i v rámci rozvoje oboru romistika. V této perspektivě se k danému tématu ve své práci vztahovala kupříkladu i zakladatelka disciplíny Milena Hübschmannová.

vrstvy.¹⁰ Jako problematická se ovšem jeví další práce s korpusem zaznamenaných písní. Výkladovým schématům, v rámci kterých by získaný materiál posloužil k rozpracování konceptu romské hudební kultury, nebylo příliš přáno, a proto jedinou metodou, která disponovala dostatečnou legitimitou dodat bádání o romské hudbě vědeckou kvalitu, byl muzikologický rozbor pořízených nahrávek. Na dlouhou dobu proto jedinou relevantní teorií dodávala studiu romského folklóru „sprátelená“ disciplína – hudební věda. Výsledkem takto zaměřeného bádání však byla především hudební charakteristika zaznamenaných lidových písní českých a slovenských Romů. Nejčastěji se jedná o příspěvky spíše deskriptivního rázu, které posloužily k základnímu rozdělení romského písňového folklóru na písně pomalé, taneční a nové (Davidová, Žižka, 1991: 190-193).

Do jisté míry lze pochopit silnou folkloristickou orientaci při bádání o romské hudbě před rokem 1989. Překvapením však zůstává, s jakou setrvačností se tento přístup dokázal udržet i poté, co bylo možné čerpat z etnomuzikologických a hudebně antropologických děl zahraničních autorů, které představovaly přinejmenším zdroj inspirace a nabídku rozličných teoretických přístupů ke studiu hudby jako kulturního a sociálního fenoménu. V drtivě většině publikací místní proveniencí tak nadále vévodily sbírky písňového folklóru, pátrání po jeho nejstarších vrstvách, biografické studie zaměřené na staré hudebníky, kteří ještě mohli referovat o dobách, kdy romská hudba byla ještě „čistou a původní“.¹¹ V současné perspektivě se tato pozice jeví jako stále obtížněji obhajitelná.

Pokud se podíváme pozorněji, tak velkému množství výstupů bádání o romské hudbě je společná jedna vlastnost. Přístup ke studovanému materiálu se stále silně podobá úsilí českých (a nejen českých) obrozenců, jejichž veškeré úsilí je zaměřeno na sběr a zpracování těch nejstarších vrstev písňového folklóru se snahou učinit jeho nositele (slovy Miroslava Hrocha) předmětem obdivu a zdrojem hodnot (Hroch, 1999: 221). Pozornost je tak obrácena hlavně do minulosti, která má být oporou pro legitimizaci současných nároků na poli budování suverenity určitého politického útvaru. V takovou chvíli je však třeba položit si otázku, zda je pro bádání o romské hudbě v intencích etnomuzikologie přípustné, aby dále pokračovalo po vyšlapané cestě a zcela rezignovalo na ostatní teoretické přístupy (a z nich vyplývající předměty zájmu), které tato disciplína nabízí. Abychom byli trochu konkrétnější, můžeme se nyní v krátkosti zaměřit na to, jakým způsobem je možné ke studiu romské hudby přistupovat.¹²

10 Kladem tohoto přístupu bylo zejména získání nezanedbatelného počtu romských písní a pořízení zvukových nahrávek.

11 Není třeba zdůrazňovat, že sbírka písňových textů (popř. s jejich překlady do cizích jazyků) se bez obšírnějšího teoretického ukotvení snadno obejde.

12 Některé z uváděných přístupů mají v dnešní době pochopitelně své místo spíše v učebnicích oboru.

Etnomuzikologie se podobně jako ostatní disciplíny soustavně zabývá reflexí své pozice v rámci společenskovo vědního diskurzu a průběžně re-definuje svá teoretická východiska i předmět zájmu tak, aby byl v souladu s teoretickým vývojem v ostatních společenských vědách.¹³ Součástí tohoto přirozeného vývoje vědecké disciplíny je objevování nových výkladových schémat a přirozeně tak nedochází k dlouhodobé akcentaci jediného přístupu, jaký můžeme sledovat v případě tuzemského bádání o romské hudbě. Produkce textů na tomto poli nám dokazuje, že pro uchopení fenoménu hudby existuje pestrá škála různých přístupů. Poměrně vlivnou perspektivu vnesla do etnomuzikologické teoretické výbavy kulturní antropologie. Význačnou postavou tohoto přístupu byl Alan P. Merriam, který spojením muzikologické a antropologické perspektivy dal vzniknout disciplíně hudební antropologie, která při studiu hudebního jednání obrátila pozornost ke kultuře jako analytickému nástroji.

Jak již jsme nastínili, v oblasti bádání o romské hudbě u nás převažuje spíše folkloristicky laděný přístup včetně tematické orientace na archaické části repertoáru a pamětníky hudebního života předchozích generací. Zjednodušeně řečeno, použitý teoretický přístup velkou měrou ovlivňuje tematické oblasti, které se stanou předmětem studia. Pokud je kupříkladu pro rané fáze komparativní muzikologie charakteristickou jednotkou výzkumu píseň, či hudební skladba, pak pozdější přístupy stále častěji akcentovaly pod vlivem antropologie jako předmět svého studia společenství, jemuž je hudba součástí žité každodennosti. Mezi další klíčové předměty zájmu můžeme řadit například hudební událost, hudební proces, písňový repertoár, osobu hudebníka, hudební žánr a jiné (Stone, 2008: 20). Podle volby předmětu studia je pak třeba zvolit odpovídající teoretický rámec i metodologii. Vzhledem ke své interdisciplinární povaze nachází etnomuzikologie v této oblasti důležitou inspiraci v ostatních společenskovo vědních disciplínách, nejčastěji v kulturní a sociální antropologii, ale i v sociologii či kulturních studiích. Některé z hlavních inspirací si můžeme ve stručnosti přiblížit. Patrně již žádný z těchto velkých teoretických konceptů nebudeme v současnosti moci uplatnit při bádání o romské hudbě v jeho celistvosti. Většina z těchto přístupů již byla podrobena kritickému přezkoumání, které často dalo vzniknout přístupu novému. Avšak každý z nich přinesl řadu zajímavých myšlenek a perspektiv, které je možné využít i při současné práci. Při výběru jednotlivých teoretických systémů vycházím zejména z přehledu teorií v etnomuzikologii, jak je zpracovala Ruth M. Stone (Stone, 2008).

13 K definicím disciplíny např. Nettl – *The Study of Ethnomusicology*, James Porter – *New Perspectives in Ethnomusicology: A Critical Survey*.

Vybrané teoretické perspektivy

Mezi teorie, které byly využívány pro bádání o fenoménech, které bychom dnes patrně řadili do oblasti zájmu etnomuzikologie, ale v období přelomu 19. a 20. století se jednalo o obor komparativní muzikologie, se velké pozornosti dostalo teoretickým konceptům kulturního evolucionismu a difuzionismu.¹⁴ Vzhledem ke skutečnosti, že premisou kulturního evolucionismu je soustavný vývoj od jednoduchých forem studovaných jevů po stále složitější, nacházející se na vyšší kulturní úrovni, bádání je založené na porovnávání hudebních forem získaných v jednotlivých kulturách, ve snaze získat přehled o původu a vývoji hudby. Tento přístup se vyznačuje privilegovaným postavením kulturních výdobytků západní společnosti, zatímco kulturní produkce mimoevropská (včetně hudby) byla chápána jako nedostatečně vyvinutá a nacházející se na nižším vývojovém stupni. Jak ostatně ukazuje Nettl, tato perspektiva dodnes není zcela cizí mnoha lidem, kteří mají problém uznat za hudbu něco, co se liší od jejich představy o tom, jak by hudba měla vypadat (Nettl, 2005: 16-17). Jako reakce na evolucionistický koncept vznikl proud, označovaný jako difuzionismus, jehož schemata sledovala šíření některých kulturních rysů, v našem případě hudebního rázu, jejich přejímání a modifikaci. Oporou pro tato zjištění byla historicko-geografická metoda, s jejíž pomocí se pátralo po původu jednotlivých kulturních praxí a artefaktů (Stone, 2008: 27).

Jedním z důležitých teoretických vlivů představoval strukturní funkcionalismus, který díky vlivu britské sociální antropologie zásadním způsobem ovlivnil přístup ke studiu hudebních jevů. Pro nás je důležitý zejména proto, že v rámci tohoto přístupu došlo k obrácení pozornosti ke studiu sociálního života studované společnosti. Hudbě se pak jako důležité součásti sociokulturního systému dostává pozornosti s cílem porozumět její funkci a úloze v rámci fungování těchto celků. Tím nejdůležitějším přestává být popis a klasifikace, ale pozornost se přesouvá k vysvětlení studovaného jevu a jeho zasazení do kontextu. Důležitou postavou tohoto období je již zmíněný Alan Merriam, který na dlouhou dobu udal směr etnomuzikologickému bádání.

Ve vztahu k našemu tématu se asi můžeme ptát, nakolik bylo bádání o romské hudbě v našem prostředí poznamenáno tímto přístupem. Lze tvrdit, že minimálně. Výjimku představuje etnomuzikoložka Zuzana Jurková, která je s těmito teoretickými koncepty obeznámena a ve svých textech o romské hudbě jich využívá. Ve většině ostatních případů však deskripce

¹⁴ Vzhledem ke skutečnosti, že v různých obdobích svého vývoje nacházela etnomuzikologie teoretickou a metodologickou inspiraci v ostatních disciplínách zaměřujících se na studium odlišných kultur (etnologie, kulturní a sociální antropologie), lze pochopit mnohdy společná teoretická východiska.

zpravidla převažuje nad výkladem a pozorností sociokulturnímu systému, které jednotlivé hudební jednání umožňuje, se téměř nedostává.

Sepětí studia hudby jako fenoménu a sociokulturního prostředí, které jej umožňuje a podmiňuje, je natolik důležitá perspektiva, že při její absenci již příliš nepřekvapí, že se v našem prostředí při studiu romské hudby nedostává pozornosti dalším teoretickým konceptům, jakými jsou kupříkladu kognitivní a komunikační teorie, lingvistickým přístupům zahrnujícím transformačně-generativní či sémiotické modely, či bádání v intencích performační teorie, genderu, či identity a etnicity. Pro ilustraci, že se v zahraničí jedná o perspektivy běžně využívané v oblasti studia romské hudební kultury, lze zmínit kupříkladu disertační práci Adriany Helbig *Play for me, Old Gypsy: Music as Political Resource in the Roma Rights Movement in Ukraine*, která je věnována tématu vztahu hudby a oblasti politiky, sociálních hnutí, migrace, rasy či genderu.¹⁵ Mezi další odborníky přinášející některé z uvedených perspektiv do oblasti bádání o romské hudební kultuře patří například Carol Silverman, Svanibor Pettan, Speranta Radulescu a řada dalších.

V tuto chvíli se nebudeme detailně zabývat všemi nastíněnými teoriemi. Je však důležité si uvědomit, že bádání o romské hudbě v těchto perspektivách je nejen možné, ale nanejvýš žádoucí, pokud má etnomuzikologie v této oblasti prokázat svou opodstatněnost. Pochopitelně nemáme zájem hlásat nějaký jediný správný přístup. Nikde není psáno, že tou správnou cestou k uchopení úlohy fenoménu hudby vede cesta pouze přes konceptualizaci jejího ukotvení v kultuře. Ostatně i tomuto přístupu se již dostalo kritického zhodnocení. Nad vhodností tohoto teoretického rámce diskutuje například Philip V. Bohlman ve svém článku *Music and Culture* (Bohlman, 2003: 45-56). To však neznamená, že by se bádání o hudbě mohlo odehrávat v teoretickém vakuu.

Přesto bych se však závěrem svého příspěvku rád zastavil u dvou perspektiv, o kterých si myslím, že pro bádání o povaze romské hudby v našem prostředí v současné době mají slibný, avšak prozatím nevyužitý potenciál. Jedná se o poslední dvě zmíněná témata, teorii identity a teorii etnicity.

Hudba a identita představuje téma, které se v etnomuzikologii objevuje od osmdesátých let 20. století. Navzdory skutečnosti, že se původně jedná o psychosociální analytickou kategorii, jak ve svém textu ukazuje etnomuzikolog Timothy Rice, dostává se jí v etnomuzikologii nemalého významu (Rice, 2007: 34). Rice si klade otázku, čím hudba přispívá k diskusi o sociální identitě. Kromě toho, že hudba dodává nově vznikající identitě určitou symbolickou

15 <http://ethnocenter.org/helbig>

podobu, tak je hudební produkce příležitostí pro danou komunitu sdílet identitu v rámci společné akce a přispívat k utváření identity dodáním pocitové či emoční kvality (Rice, 2007: 35).

Jednou z možných forem identity představuje i další analytická kategorie, které se v etnomuzikologické diskusi dostalo nezanedbatelné pozornosti. Jedná se o teorii etnicity. Navzdory skutečnosti, že etnicita představuje teoretický koncept, jehož analytický potenciál je snižován mnohoznačností, kterou je zatížen, tak o romské hudbě bývá velmi často referováno jako o hudbě etnické. Proto není možné tuto perspektivu opomíjet. Etnické identity ve vztahu k hudbě byl věnován ne jeden odborný text. Způsoby, jakými hudebníci často reinterpretovali své hudební chování tak, aby odpovídalo vybrané etnické kategorii, jsou zajímavým způsobem představeny ve sborníku textů příznačně nazvaném *Etnicita, identita a hudba* (Stokes, ed., 1997).

Jedním ze zamýšlených cílů tohoto textu bylo krátké zhodnocení teoretického ukotvení odborného bádání o romské hudbě. Při posuzování této problematiky jsme vycházeli z aparátu teoretických konceptů, které jsou využívány při etnomuzikologických studiích hudebních fenoménů. Přestože teoretických perspektiv, jak odborně uchopit hudbu jako součást kulturního prostoru, existuje celá řada, většina z již tak malého množství odborných textů věnovaných tomuto tématu důkladnější teoretičtější ukotvení postrádá a setrvává na úrovni deskripce jednotlivého. Věřím, že toto krátké zamyšlení obrátí pozornost k tématu teoretického ukotvení studia romské hudební kultury a řadě doposud opomíjených konceptů se dostane odpovídající pozornosti.

Použitá literatura:

- BOHLMAN, Philip V. 2003. Music and Culture. In Clayton T., Herbert T., Middleton R. (eds.). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York: Routledge. ISBN 978-0415938457.
- DAVIDOVÁ, Eva; GELNAR, Jaromír. 1989. Tradiční i současný romský (cikánský) písňový folklór. *Český lid* 76. 1989/1. ISSN 0009-0794.
- DAVIDOVÁ, Eva; ŽIŽKA, Jan. 1991. *Lidové písně usedlých Cikánů – Romů v Československu*. Budapest: Institut for Musicology of the Hungarian Academy for Sciences. ISBN 963-7074-30-9.
- HROCH, Miroslav. 1999. *Na prahu národní existence*. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0809-6.
- HROCH, Miroslav. 1999. *V národním zájmu*. Praha: NLN. ISBN 80-7106-298-7.
- NETTL, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign: University of Illinois Press. ISBN 978-0252072789.
- JURKOVÁ, Zuzana. 2003. Co víme a nevíme o hudbě „našich“ Romů. *Romano džaniben, Ňilaj* 2003. ISSN 1210-8545.
- RICE, Timothy. 2007. Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology. *Musicology, Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*. Belgrade. ISSN 1450-9814.
- STOKES, Martin (ed.). 1997. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers. ISBN 978-1859730416.
- STONE, Ruth M. 2008. *Theory for Ethnomusicology*. Pearson Prentice Hall. ISBN 978-0132408400.
- ŠEVČÍKOVÁ, Veronika. 2008. *Slyšet, cítit a dotýkat se*. Ostrava: Ostravská univerzita. ISBN 978-80-7368-569-0.
- TYLLNER Lubomír; SUCHOMELOVÁ, Marcela (eds.). 2005. *Etnologický ústav Akademie věd České republiky 1905–2005*. Praha: EÚ AV ČR. ISBN 80-85010-77-1.

Internetové zdroje:

- Porter, James: *New Perspectives in Ethnomusicology: A Critical Survey*. <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/porter.htm>
<http://ethnocenter.org/helbig>

— 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 první: 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 zpěváky a přemluvit je, aby zazpívali 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 džbáněk. 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 avlom, kaj man te chan te den, me vaš oda avlom, kaj man pativ te den*), bylo zřejmé, že zpívá o bytostně pocíťovaném 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 jekhvar 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 člancích: 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 *patív* 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 *patív* 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, pocituje 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 svádet k frivolnímu chování.) S takovými základními otázkami souvisí také například to, jak jsou cenění 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 dozvíme 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:⁶ 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 cenění 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. Koreponduje 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 ročnících 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 cimbalovky, 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 písňemi a (třeba) hip-hopem není v článku o romské hudbě tak docela náhodná.

Literatura

- ČAPEK, Karel. 1955. O úpadku doby. In *Knihy 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 Stattelova, 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.

— 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 předestřít 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 zkráceného vyobrazení Cikánů není křížovatec 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 toho tyto dva skladatele 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 protřečí 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 pocítován 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 Brassiaie 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 improvizace ního 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 odstupů mezi jednotlivými rasami (Trumpener, 2000). Bartókovo dílo obecně vykazuje řadu do očí bijících rozporů. Ukázkou 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 případě 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 Bihářiho 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 Bartókovu 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 nejprísnejší kritici, Bartók a Sárosi? *Cikáni a jejich hudba v Uhersku* se totiž k otázce hudebních kořenů staví poněkud nejednoznačně. Příčinou může být společně 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 ne být 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 Maďari 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 virtuositou 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 příslovečnou 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 nepřímou 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, zvyrazňuje 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 nepřímou 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 nenávisťmi, proradností a pomstychtivostí (20); musí se jim přiznat, že „je osud zrovna nerozmažloval, 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 nepřítelům (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 hamiznosti (24)

nulová představa o majetku či „vlastnictví“; k penězům chovají vášnivý vztah a okamžitě je utrácejí (70)

parazitě (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”; nepřemýšlejší (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

„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)

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)

„Cikáni čerpají inspiraci z nahodilých vzruchů Přírody a instinktivně objevili tajemství, jakým způsobem a v jaké intenzitě v umění vyjádřit své nejniternější 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 otazník 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 vládnu 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 schovávala 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 ožívuje metaforu zaostalého člověka coby dítěte, oblíbenou (nejen) v 19. století, když jednu krátkou podkapitolu 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 zásluhu. 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 národy 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 „zvířeckost“ – 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 Maďari 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 Maďari 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 myslí 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 protirečí, List 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 nejušlechtlejších 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 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 hudbami. 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] folk-lór (Šiklová, 1999: 280 a 287). Představy autorů o „autenticitě“ mohou být příliš volně definované nebo přímo odtržené od romských zvyklostí a sebereprezentace – 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. Většinu 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 opětné 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 považují za odborně i lidsky nejpovolanejší (např. Carol Silverman, Barbara Rose Lange a mnoho dalších), Sárosiho hojně citují, jako by jeho práce byla nezpochybnitelně nezaujatá a odborně směrodatná.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 [!] výtvorem 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.

Pomalou měrou 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 *neprizpůsobivost*.) 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 naskovala 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. Taky 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 zдалipak 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 vtípně 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 hrany 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 *loutar* jsou jedno a to samé, protože autorka naznačuje, že jedna skupina je čestná a druhá ne tak docela), a píše, že hudební profese Romů

„[...] 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 jedině 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 vzdělavců“ (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 diferenciovaná pouze subetnický (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 klíše 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 internetnického 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 proměnštinového 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 „párijské“ menšiny jako jsou Romové většinou nejsou v mezinárodní politice zapojeny. I když se mi Malvinního 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 nepohorsil 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 obraně „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 umístování 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 zaostalé děti na Slovensku a v Česku, kde jsou segregovány znepokojivě vysoké počty romských žáků (částečně na vlastní žádost, ale s požeňáním 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 danost 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 adopčního 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 vymezují, 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 vyzráli“ 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 nalzáme u Liszta, Bartóka, Šlajchrta/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 tzigane 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 978-155531690.
- . 1998. The Hungarian Gypsies and the poetics of exclusion. In Bellman, J. (ed.). 1998. *The exotic in Western music*. Boston: Northeastern U. ISBN 978-155533199.

- 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.
- BÍLY, 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 dívěnko: 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.

— Music and Transnational Identity: The Life of Romani Saxophonist Yuri Yunakov

Abstract

Yuri Yunakov's life history provides insight into key issues of transnationalism: border-crossings, hybridity, and the multiplicities of identity. Variouslly labeled as Bulgarian, Turkish, Romani, Gypsy, American by others and himself, Yunakov is a musician who has performed both for local Romani communities (on several continents) and for the world music market. In this article, I illustrate how musical performances are strategies in personal and global identity politics.

This article explores identity and resistance in transnational contexts via a case study of Yuri Yunakov, a Bulgarian/Turkish/Romani musician who has performed both for local Romani communities (on several continents) and for the global music market. In discussing Yunakov's life history, I also question the very dichotomy of local/global, arguing that many of the supposedly recent distinguishing characteristics of the global age, such as border-crossings, hybridity, multiplicities of identity, and the interconnectedness of economic systems, have been operable for Roma for centuries. Further, I insist that we interrogate the local and national arenas with as much vigor as we interrogate global arenas (Shuman, 1993), for all arenas reveal economic and political hierarchies and stylistic and representational conflicts. Romani music is a particularly rich site for examining these multiplicities because music historically has been one of the primary commodities in cross-border traffic.² Through Yunakov I illustrate how musical

1 Carol Silverman is Professor of Anthropology and Folklore at the Department of Anthropology at the University of Oregon. E-mail: csilverm@uoregon.edu

2 For centuries, some Romani groups in Eastern Europe have been professional musicians, playing for non-Roma (as well as Roma) for remuneration in cafes and at events such as weddings, baptisms, circumcisions, fairs, and village dances. This professional niche, primarily male and instrumental, requires Roma to know expertly the regional repertoire and interact with it in a creative manner. A nomadic way of life, often

performances are strategies in personal identity politics. With music, Yunakov mediated the tension between supposed binaries such as official/unofficial, traditional/modern, authentic/hybrid, socialism/postsocialism, inclusion/exclusion, and local/global. But rather than a celebratory tale, Yunakov's life also reveals the disjunctures and challenges in Balkan Romani identity-making via musical performance.

My theoretical framework seeks to initiate a conversation between the literatures on globalization (Appadurai, 1996; Erlmann, 1999; Ebron, 2002; Taylor, 1997; Shannon, 2003) and hybridity (Gilroy, 1993; Hall, 1989, 1997; Hutnyk, 2000; Gross, McMurray, and Swedenburg, 1996), highlighting the issues of representation central to both (Clifford and Marcus, 1986; Ortner, 1995). Since the global is often tied to the modern, I begin by noting that while Roma are often considered pre-modern, anti-modern, or traditional (by marketers and scholars, and themselves), they may offer a critique of the paradigm of universalizing modernity. By now it is accepted in anthropology to criticize totalizing definitions of modernity like those of evolutionary thinkers such as Morgan and Engels or those of development theorists such as Rostow. As the Comaroffs suggest, classic discourse on modernity is "ideology in the making" (Comaroff and Comaroff, 1993: xii), positing itself as the all encompassing present and future and all alternatives ('the traditional') as an outmoded past" (Turino, 2000: 6-7). Similarly, Lisa Rofel writes that modernity serves as a sign to mark itself as distinct from the pre-modern or traditional, "a story that people tell themselves in relation to Others" (Rofel, 1992: 96). This is particularly relevant for Roma, who are the quintessential "other" for Western and even East Europeans, being simultaneously South Asian, Balkan, and "oriental" (Middle Eastern) (Lee, 2000).

One turn in the critique of modernity literature points to "alternative modernities" which are not derivative of a Western Ur-form, but rather locally sensitive (Ong, 1996, 1999). Ong, however, rejects "the simplistic binary opposition of the West and the non-West in accounting for emerging multiple modernities. Alternative visions of modernity may exist within a single country or a single region [...] Furthermore, there are alternative modernities expressed by subalterns that are marginalized." (Ong, 1997: 172-3). Although Roma are "other" for the west, I posit that they embrace an "alternative modernity." Consigned to the margins, Balkan Romani musicians have been "ironic cosmopolitans" (Silverman, 2007a)

enforced upon Roma through harassment and prejudice, gave them opportunities to enlarge their repertoires and become multimusical and multilingual. In addition to nomadic Roma, numerous sedentary Roma in major European cities professionally perform urban folk, classical, and/or popular music. Neither one worldwide nor one pan-European Romani music exists. Roma constitute a rich mosaic of groups that distinguish among themselves musically (Silverman, 1999).



| Ivo Papazov (clarinet) and Yuri Yunakov (saxophone) pose for their 2005 American tour.
Photograph courtesy World Music Institute |

operating in a flexible, mobile, capitalistic mode for centuries, creating and borrowing while simultaneously providing an indispensable commodity. Let me introduce Yuri Yunakov to illustrate the issues I have raised.³

³ Fieldwork with Yunakov spanned the mid-1980's to the present and took place in Bulgaria, New York City, and on several national and international tours. Quotes in this article are drawn from interviews conducted from 1994 to the present. I would like to thank the following funders: the Open Society Institute, the National Council for Eurasian and East European Research, and several units at the University of Oregon.

1. Early Years: Border Crossings

Yuri Yunakov was born in 1958 in the Muslim Romani/Turkish-speaking neighborhood of Haskovo, Bulgaria, and considered himself a Bulgarian Turk until quite recently: “My type of Turk was dark [...]. We had nothing to do with them [the lighter Turks], we weren’t like them at all. We never said we were Roma, we didn’t identify as Roma. Even today, they don’t identify as Roma because they don’t know the Romani language.” While Yuri’s relatives identified as a type of Turk, according to historians they were indeed Roma who lost the Romani language and adopted Turkish in the Ottoman period in their effort to move up the social and economic hierarchy; they continue to speak Turkish as their primary language (Marushiakova and Popov, 1997).⁴ More importantly despite language, most Bulgarians saw Yuri as Romani, a point to which I will return below.

“I’ll tell you my life history in short form: all my male relatives are musicians. If a male child was born, he had to become a musician [...]. The neighborhood was my school,” Yuri insists, meaning that informal music instruction was the rule. As a young child, he learned to play the *tüpan* (two-headed drum) to accompany his father and older brother at weddings, and then switched to clarinet. While his own community preferred Turkish music, his role of professional musician necessitated knowing multiple repertoires, including Bulgarian; in the Haskovo region the ethnic groups served included Bulgarians, Turks, Turkish-speaking Roma, Romani-speaking Roma, Bulgarian-speaking Roma, and Pomaks (Bulgarian-speaking Muslims, the majority of whom migrated from the Rhodope mountains since the 1950s). Singers of the appropriate ethnicity were essential for filling patrons’ musical needs. Yuri’s older brother was his model because of his extensive ties with Bulgarian as well as Turkish music.

Yuri expanded his repertoire and mastered Bulgarian music and the saxophone under the auspices of the legendary accordionist Ivan Milev, an ethnic Bulgarian. In 1982 Yuri was playing in a restaurant and Milev walked in:

He listened, he drank [...] and he said to me, ‘I want you in my band.’ [...]. At first I refused – I was scared of his music. I hardly played Bulgarian music before that [...]. Ivan said, ‘Now I’ll show you that you can do it.’ [...]. I needed a great deal of time to master his repertoire – maybe a month and a half [...]. Ivan was up at 7 or 8 in the morning and we would play for 12 or 13 hours. People were still sleeping but Ivan was ready to play. It was very gratifying [...]. I found strength in myself.

⁴ This shift in identities is also found among Egyupkjani, Askhali, and other non-Romani speaking Roma in the Balkans.

Yuri's performance in Milev's band was one of the first borders he crossed to venture outside his community to become adept in many musical styles. Another bridge to "Bulgarianness" was his boxing career. In fact when Yuri made his public debut with Milev's band at the Stambolovo Festival of Wedding Bands in 1985, the public knew him only as a boxer. Yuri won several championships but realized that "you couldn't make a living from boxing. You couldn't support your family. All the best sportsmen from Bulgaria had emigrated. There was always discrimination against Roma."

Yuri experienced prejudice during the late 1970s and 1980s when the socialist government forced all Muslims to change their names to Bulgarian ones, and prohibited Turkish and Romani music, clothing, languages, and customs (such as circumcision) (Marushiakova and Popov, 1997; Buchanan, 1996; Silverman, 1996). "I had to change my name, Husein Huseinov, to become a boxer. My trainer told me: 'If you want to succeed as a boxer, you have to make your name Bulgarian.' And my father was so angry at me for that that he wouldn't let me into the house for years. He hit me." Despite living in Bulgaria for 37 years Yuri commented that he never felt wholly Bulgarian due to racism. Boxing and the context of Bulgarian music both lauded him for his talent, but there were always strings attached.

2. Wedding Music: Creativity, Resistance, and Accommodation

Yunakov's life reveals insights into the selective and exclusionary representations of folk music during the socialist period. Rice (1996) and Buchanan (2006) have thoroughly explored the socialist ideology whereby "authentic folk music" was narrowly defined as "village" music played on "traditional" instruments and was valorized as the soul of the nation.⁵ Relevant here is that the musics of Bulgaria's minorities were excluded from the public realm. Thus Yuri, growing up, heard Romani music neither on the radio nor on television, on a recording, at a folk festival, in school, or played by an ensemble. Instead, he was bombarded by media that lauded only the socialist brand of "pure" Bulgarian music. In the 1970's officials and scholars alike claimed Turkish and Romani musics were "foreign" to Bulgaria and were corrupting folk music, to which no one listened anymore. The new genre called "wedding music" was seen as the culprit for the decline in folk music.

⁵ These authors point to the myriad ironies in socialist ideology such as the fact that most "authentic" music was arranged and packaged by ensembles and folk music schools into polyphonic arrangements with a western ensemble aesthetic.

Loud, electrified, and displaying a modern aesthetic akin to rock music, wedding music typically utilizes clarinet, saxophone, accordion, guitar, bass, synthesizer, and drum set. Disparate elements, such as jazz and the musics of other cultures (e.g. Indian, Serbian, Greek, Turkish), are combined, and eclecticism and improvisation are valued. Wedding music is characterized by melodies with wide ranges, syncopations, daring key changes, fast tempos, and chromatic and arpeggio passages. These practices were threatening to the socialist establishment because they represented a stylistic abandonment of the official folk music formula. Furthermore, wedding music was coded as “ethnic” because Roma helped to create the style,⁶ and the Romani genre *kyuchek* (solo dance with torso and abdomen movements, in 2/4, 4/4, 7/8, and 9/8) represents a large part of the repertoire. *Kyuchek* became a musical emblem of the suppressed ethnicity of Roma and Turks; the more the government regulated *kyuchek*, the more Roma and Turks demanded to dance and play it. Everyone in Bulgaria was supposed to identify as Bulgarian; the ethnic (and Muslim religious) threat, as expressed through music, had to be erased.

Wedding music was also a social threat to the establishment because it was a mass movement of young fans of all ethnicities who made music, not socialist jobs and loyalty to the state, the center of their lives; they followed famous musicians around and spent their money on expensive underground recordings and on lavish three-day weddings. Wedding music also posed a political threat because it inherently defied the socialist order; it was music performed at family celebrations, not music found in official contexts. It was unofficial, countercultural, and even subversive (Silverman, 1996, 2007b; Buchanan, 1996, 2006).

Precisely during this time, Yuri was “developing a really different style on the saxophone [...] I was used to playing very fast on the clarinet, so I transferred that to the saxophone, [...] long runs and a richer tone.” In 1985 Ivo Papazov, the legendary star of wedding music (also of Turkish Romani ancestry), invited Yuri to join his band *Trakiya*. “I didn’t refuse. I was ready, prepared. At that time, every musician’s dream was to play with Ivo Papazov. We played together for ten years [...] I spent more time with Ivo Papazov than with my wife!” Despite regulations in the 1980s (or perhaps because of them), wedding music reached its apex of popularity, with fans crowding wedding tents to glimpse the superstars. Hundreds of uninvited onlookers would arrive from miles around. People booked *Trakiya* years in advance and married in the middle of the week to accommodate their busy schedule. Yuri was earning a typical month’s salary in a weekend. “Everyone wanted us to play at their

6 Turkish Romani musicians Ivo Papazov and Neshko Neshev played significant roles in creating the style; other Roma such as Matyo Dobrev played important roles. Note, however, that many Bulgarians such as Ivan Milev also had prominent roles in the creation and dissemination of wedding music. Note also that Bulgarians also dance *kyuchek* and request it at their celebrations, particularly after drinking.

celebrations – weddings, engagements [...]. One day we would be at one end of Bulgaria, the next day at the other end, sometimes two weddings in one day, or even three. It was very hard but we needed the money.”

The 1980s was also the era of socialist attempts to harass, regulate, and intimidate wedding musicians.⁷ In 1985 the Stambolovo Festival of Wedding Bands was initiated to regulate wedding music, and a “category system” was introduced to reign in the free market value of wedding music. Yuri and his colleagues were jailed twice for playing *kyucheci*; their heads were shaven, they had to break rocks, and their cars were confiscated by the police. He narrated:

In the early days, we didn’t add many new musical elements because we were afraid of the authorities. Those were very difficult years. Our orchestra was the most well known in all of Bulgaria. We were so well known that there were ministers who weren’t as well known as we were. Every kid knew us! But the most significant part of this story is that Romani and Turkish music was forbidden. I was in prison for 15 days twice [...]. This was a shameful thing, all because of music! We could stir the poorest and richest with our music. But unfortunately, Bulgarian politicians mixed music with politics. According to me, music has nothing to do with politics; I think music remains music. Our politicians made music political [...]. Imagine yourself in a big field, in a tent where we hold our weddings, and you see fifteen police cars coming. We run away. Imagine Ivo Papazov with his weight, running, because he had been in prison already and he didn’t want to go back. They arrested the sponsor of the wedding also, and, if we were in a restaurant, the owner too [...] But in spite of this, we played Romani and Turkish music anyway. Jailing us was the most shameful thing for our country and everyone learned about it via newspaper and radio. They put us, the most famous, in jail, so that other musicians would see. They made examples of us so that others would be afraid.

Yuri’s comments suggest that playing *kyucheci* was not a deliberate anti-government move, not conscious resistance, but rather a strategic and subjective life choice based on his

⁷ Sometimes Yuri was harassed just because he was Romani. He recalls a bank robbery in Haskovo: “I was playing in a restaurant and they made me stop playing in the middle, they took me as a suspect. I was a boxer, Romani. We were in jail all night. My wife was pregnant. She asked them: ‘Why are you holding my husband?’ But they lied and said: ‘We don’t have anybody here.’ The true culprit was the son of the secretary general of the communist party in Haskovo. That is the kind of corruption we suffered.”

beliefs. Yuri vividly remembered strategies for avoiding arrest, e.g., posting a lookout on the roof to scout for the police, stylistically morphing a *kyuchek* into a Bulgarian Slavic genre such as *pravo horo*, and developing intuition for approaching police officers. Many times Trakiya musicians ran away even before the police arrived. According to Ortner (1995), the literature on resistance unfortunately tends to be “thin” because it is not grounded in thick ethnography. Ortner calls for fieldwork that moves beyond the binary domination vs. resistance in political terms and investigates cultural ramifications. Scott (1985, 1990) opens up the question of what can be counted as “everyday forms of resistance,” and his attention to performance as power is useful for music (Ebron, 2002: 117). Resistance needs to be grounded in the subjectivity and agency of actors who are individuals with unique motives and histories (Ortner, 1995, 1999). Thus, Yuri’s strategy of performing *kyucheci* in the face of sanctions made sense to him in aesthetic, cultural, and economic terms: Yuri loved Turkish and Romani music, it was the music of his community, plus he was making a good living from playing this music.

Yuri’s resistance, however, should neither be romanticized (Abu-Lughod, 1990) nor elevated to heroic defiance because, in several arenas, he (as well as other wedding musicians) accommodated to the socialist government. For example, he ran away from the police, he did not resist the name changes even though his father ostracized him,⁸ and he recorded sanitized, censored versions of his music so it could be disseminated via the state media. Even at the Stambolovo festival in the 1980s he abided by regulations not to include *kyucheci* and to “clean up” Bulgarian music. Scott suggests that in public spaces, “public transcripts” are performed to flatter elites, while backstage, “hidden transcripts” express grievances (Scott, 1990; Ebron, 2002: 117-18). Indeed, wedding musicians courted favors with communist officials so they wouldn’t be driven out of business. Yuri recalls private parties where socialist officials requested *kyucheci*: “These ministers, they were our fans!” Similarly, in 1980 I attended the baptism of wedding musician Matyo Dobrev’s son where the local police chief was invited to dance *kyuchek*.

It is difficult, however, to fit weddings into Scott’s rubric “hidden.” Family celebrations take place in public space (the street, the village square) but still should be coded as unofficial as opposed to official. Furthermore, they are located in the free market realm, one reason the socialist government was trying to regulate them. Precisely here wedding musicians staged their resistance. They felt they were making an economic point rather than a political one. So then, is Yuri naive when he states that music is apolitical? Doesn’t he know that

⁸ I know of no wedding musicians who overtly resisted the name changes. Whereas Turks in general resisted the name changes, Roma in general did not resist.

prohibiting kyuchek was an anti-ethnic move? Of course he does, but his statement may be a utopian sentiment or else a strategic defense of his resistance. Given the range of social acts I have considered, I underscore that collaborations with the dominating order exist side by side with acts of resistance; these are the performative contradictions that musicians enact. I will return to this point in discussing transnationalism.

3. Becoming Romani: Gypsy Music and World Music Markets

The wedding band Trakiya became an international phenomenon as part of the emerging “world music” market through tours in 1989, 1990 and 1992 organized by impresario Joe Boyd. On one American tour Yuri made contact with the Muslim Macedonian Romani community living in New York City. Several Macedonian Roma offered their hospitality to him and invited Trakiya to play at a private dance party. Yuri claims that the musicians received \$5000-6000 in tips at this event. After the dance party Yuri was invited back to the United States to play at the wedding of a Macedonian Rom who then sponsored him for a work permit. He connected with Macedonian Romani musicians and started playing with them.

At this time, Yuri decided to stay in the United States and try to emigrate because the situation of Roma in Bulgaria was declining rapidly (Silverman, 1995; Ringold, 2000).⁹ He claimed that his children, living in his home town of Haskovo were threatened with abduction by the local mafia. Yuri decided to apply for political asylum, based on a well-founded fear of persecution if he returned to Bulgaria. I helped him assemble his file and was his translator for his hearing. Asylum was granted in 1995 and he received a green card several years later.

In the United States Yuri came to feel he was Romani on a deep personal level. In 2001 he reflected:

9 Roma were targeted by skinheads, racially profiled by the media, dismissed from employment in large numbers, and harassed and attacked by the police. In the mid-1990's, one of Yuri's closest friends was permanently maimed in a racially motivated attack. He had earned enough money in Germany to open a nice restaurant in downtown Haskovo, and Yuri often played there. The mafia, in cahoots with the local police, ordered the business to close because, according to Yuri, they said: “We can't have a thriving Gypsy business on main street. A Gypsy can't have a successful restaurant in the middle of this town.” When he refused to close down, they trashed the restaurant and brutally beat him. Yuri explained: “The mafia, that is tied to the police, beat him up and destroyed the restaurant. He is brain-damaged from the beating. They also beat up my cousin who is a drummer.”

Only here in America, seven years ago, did I feel like Rom. I'm speaking here of my inner feelings [...]. People have told me I'm a Gypsy but my inner feeling was that I wasn't a Gypsy. I knew who Gypsies were – those that speak that language. I've played at every kind of Gypsy wedding: they are different people, and we are different. I felt that we were Turkish. But here, I understood. I thought about it and understood things, how it is, and why it is. In Bulgaria, the history wasn't clear, who you are, why.

I believe one reason Yuri came to identify as Romani was his immersion in the Macedonian Romani neighborhood in New York City where he lived for many years. His closest friends all identified as Muslim Macedonian Roma in spite of the fact that many did not speak Romani. Not only did a cultural tie resonate within Yuri but also this is the only Balkan-American community that readily accepted him.¹⁰ A second reason for Yuri rethinking his identity may be his exposure to Romani history via conversations with me, and a third reason may be the public attention to “Gypsy” music in the last decade, discussed below.

As soon as he arrived in New York, Yuri widened his musical niche, partly due to necessity (to obtain more work) and partly because he was able to learn quickly new genres. He was the only musician I knew from Bulgaria who was able to support himself in the United States for several years solely from music.¹¹ This was possible because he was so versatile. His instrument and his ability to improvise could be adapted to pan-Balkan and even Middle Eastern music. His restaurant and club jobs facilitated contact with several prominent Turkish, Israeli, Greek, Armenian and other Middle Eastern musicians, and they began to invite him to gigs and record with him.¹² In 1997 he began playing with the legendary Albanian singer Merita Halili and her Kosovar husband, accordionist Raif Hyseni, and currently he plays with several Albanian bands.

In addition, Yuri has served as a bridge between Americans interested in Romani music and Macedonian Romani community musicians. For example, he is mentoring a young

10 There are very few Bulgarian Roma in New York City. Several thousand Bulgarians live in New York City but they do not comprise an organized community and do not have regular musical events. In addition, most Bulgarians are very prejudiced against Roma and do not socialize with them.

11 When he needed increased income due to the purchase of a home, he took a non-musical job: during the day he drove (and still drives) a limousine, but he continues to perform music at night and on weekends.

12 See, for example, *Gypsy Fire* (Traditional Crossroads CD 4272). Yuri remarked: “The person who helped me learn that repertoire was Hasan Iskut [Turkish Romani kanun player and singer] – his repertoire is huge. Ara Dinkjian [prominent Armenian keyboardist, guitarist, composer and arranger] helped me a lot. The more technical aspects of classical Turkish music I learned from Tamer Pinarbasi [kanun player].”

Macedonian Romani community clarinetist, Sal Mamudoski. Sal was only a child when he first heard Yuri at community events and when his parents lived upstairs from Yuri. Sal became very serious about music and devoted many years to teaching himself. Yuri has shared repertoire and styling with Sal, but most important, he has taught him the sense of how to communicate with an audience. Sal toured with Yuri in 2007, sponsored by the non-governmental organization Voice of Roma, and they currently perform together at the New York club Mehanata. Due to Yuri, Sal has connected with wider American audiences.

Because he missed playing the Bulgarian genres of wedding music, Yuri formed the Yuri Yunakov Ensemble in 1995, composed of Roma, Bulgarians, and Americans (Silverman, 2000). From 1999 to 2002 the Ensemble included Ivan Milev who emigrated to New York from Bulgaria after he received a green card. This represented a historic reunion on American soil since Yuri had not played with Milev since the mid-1980s. Milev is featured on the 2001 Ensemble CD *Roma Variations* (Traditional Crossroads 4306). For years, Yuri dreamed of inviting Ivo Papazov and his other former colleagues from Trakiya to the United States, but the logistics were difficult to arrange. Finally, in 2003 I helped to arrange a national tour, which was very successful and produced a CD, *Together Again: Legends of Bulgarian Wedding Music* (Traditional Crossroads 4330). The label Traditional Crossroads sponsored a second tour in 2005 in conjunction with the release of the album.

Because of my respect for Yuri's musicianship and my confidence that he could teach well, I tried to facilitate his connection to the world of Americans playing Balkan music. All over the United States (and clustered on the two coasts) there is a network of Americans who are involved with Balkan music as dancers, instrumentalists, and singers. Yuri taught Americans saxophone and clarinet at the East European Folklife Center's Balkan Music and Dance Workshop for the first time in 1995, and was so successful that he was asked back several times. In addition, Yuri is one of the few Balkan Romani musicians in the United States to become involved in activist Romani projects. Yuri himself organized a benefit concert in New York for a Bulgarian Romani orphanage; he also has performed in several other benefit events. In 2005, 2006, and 2008 he played at the Herdelezi Festival in California sponsored by the non-governmental organization Voice of Roma. As soon as he arrived in New York City in 1994, I encouraged him to participate in panel discussions, lectures, newspaper interviews, and other informative events about Roma that were associated with concerts and dance parties. I believe that music can be combined with education, but not all musicians agree and cooperate. I hypothesize that Yuri agreed to participate in these projects not only because he believed in them but also because he wanted to cooperate with Voice of Roma and with me to facilitate future connections.

It should be clear by now that Yuri is not only a versatile musician but also a practical strategist. He is a consummate collaborator and, unlike most Balkan musicians, initiates diverse musical contacts for possible future business. One contact was Frank London of the Klezmer All Stars; Yuri performed with London's group at the National Folk Festival in Richmond, Virginia, in 2005. Another important contact is Eugene Hutz of the Gypsy punk band Gogol Bordello. Yuri has performed with Gogol Bordello several times and has recorded with them (the recording has not been released yet). At the 2005 New York Gypsy Festival Yuri participated in the circus-like atmosphere of the Gogol Bordello show by stripping off his shirt like Gogol Bordello front man Eugene Hutz; he also convinced Ivo Papazov to perform with Gogol Bordello. Yuri does not seem to object to the stereotypes Gogol Bordello portrays in its shows; he is willing to go along with anything that is "good for business," whether it is a stereotypical show or an activist panel.

Yuri has also cultivated a relationship with the directors of the first New York Gypsy Festival (2005), Alex Dimitrov (a Bulgarian) and Serdar Ilhan (a Turk); he communicates well with them because he speaks both Bulgarian and Turkish. He continued his relationship with Serdar for subsequent festivals. Yuri performed regularly in their old downtown clubs Maia and Mehanata and in each of their new clubs, Drom and Mehanata. He was also involved in helping to lobby the community board for a liquor license for Mehanata in its new location. Another project Yuri enjoyed tremendously was the "The Clarinet All-Stars" at the New York Gypsy festivals: in 2005, for example, Husnu Senlendirici (from Turkey), Ismail Lumaovski (from Macedonia, now living in New York), and Ivo Papazov each took turns in a dazzling showcase of solo reed playing.

The Yunakov Ensemble was fairly successful in performing at festivals throughout the United States but its identification with the global aspect of Gypsy music was cemented in 1999 when it was invited to take part in the North American Gypsy Caravan tour, sponsored by the World Music Institute. Elsewhere I have analyzed the representational dilemmas of the six groups in the Gypsy Caravan, including Musafir from Rajasthan, India, the Kolpakov Trio from Russia, Kalji Jag from Hungary, Taraf de Haidouks from Romania, Antonio El Pipa from Spain, and the Yuri Yunakov Ensemble (Silverman, 2007a). In this section I will discuss Yuri's actions and comments on the Caravan tour, for example, the question of the definition of Gypsy music.

Before the tour, Yuri had prepared a program entirely composed of kyucheci plus songs in Romanes because to him this is what distinguished Bulgarian Romani music from Bulgarian music. When Yuri heard the Taraf de Haidouks sing in Romanian and play Romanian village

dance music, he decided to include Bulgarian music in his program. Ironically, the Taraf originally included an instrumental piece that was very similar to a Bulgarian *kyuchek*, as this has become a very popular genre in Romania in the last twenty years (*manele*, *muzica orientala*), but Robert Browning, the director of the tour, cut this piece because it didn't sound distinctly Romanian. Similarly, Kalji Jag also had a *kyuchek*-like instrumental in their performance, but the director cut it for similar reasons.

Although we may think the tour director was too restrictive by cutting these new pan-Balkan Romani styles, we should also realize that Roma themselves can be very possessive and essentialist about styles and genres. On the 2001 Gypsy Caravan tour, Macedonian Romani singer Esma Redžepova was upset that the Romanian Romani group (Fanfare Ciocarlia) performed *kyucheci*. Esma and Yuri agreed that the Roma from Romania and the Roma from Hungary “stole it from us, from the Balkans.” On the other hand, Yuri's and Esma's band members tremendously enjoyed jamming backstage with the younger Romanian Roma precisely because they had this genre in common. These examples illustrate that Gypsy music means different things to different performers: some groups define Gypsy music as that music which is distinctly Romani while others define it as the entire range of music that Roma perform. While media critics and audience members look for unifying musical factors which might be identical to older layers, the one genre that is in fact currently shared by the Bulgarian, Macedonian, Romanian, and Hungarian Roma is not the oldest layer, but rather the newest layer (Silverman, 2007a).

The dichotomy traditional/modern lurks behind many representations of Roma. They are pictured in the West but not of the West, in the modern but not of the modern (Kirshenblatt-Gimblett, 1998). They are pictured as exotic, sexual, dangerous, bound by family, tradition and custom. Shannon points out that authenticity is conferred through enactment on the global stage. Transnational circuits produce the idea of local musical cultures (Shannon, 2003: 267). Western European audiences are especially receptive to the trope of local authenticity because they feel that they have lost their own authenticity and traditions. This current association of Gypsy music with authenticity is ironic considering the historic East European exclusion of Gypsy music from the category tradition. Remember that the Bulgarian socialists prohibited Romani music from festivals of authentic music, claiming it could not represent the nation.

A controversy over authentic instrumentation arose in 2000 when Yuri toured western Europe. His managers wanted him to replace the synthesizer in his band with a *kanun* because the latter is folkly and acoustic. Manager Henry Ernst said European audiences

boomed when Esma Redžepova used a synthesizer: “The controversy is that many people say, that is a great band, but it is a shame that the synthesizer is there [...] The crowds in Europe have this kind of purist view that it should be authentic.” Manager Helmut Neumann concurred: “Now it is the fashion to hear real acoustic Gypsy music [...]. If it’s amplified, electrified, audiences think it is not authentic.” The Yunakov Ensemble has also been rejected from European Romani music festivals because their music was not viewed as authentic. Both Yuri and Esma were adamant, however, in their decision to continue using the synthesizer (Silverman, 2007a; Silverman, in press).

Note that Yuri, like other Romani musicians, rarely resists the use of the exotic/authentic stereotype. Yuri was neither interested in nor surprised at how Roma were pictured and narrated in advertisements for the Caravan tour.¹³ Most Roma accommodate to exoticism because it helps to sell tickets. Historically, Roma have sometimes believed and transmitted stereotypes about themselves, such as their “genetic” gift for music (Peicheva, 1999). Fortune-tellers, for example, often presented themselves as exotic and powerful to their clients and Ottoman female dancers capitalized on their perceived sexuality (Silverman, 2003). Ong reminds us that “speaking subjects are not unproblematic representers of their own culture” (Ong, 1997: 194). Everyone speaks from a point of view with various motives. “Self-orientalizing” moves should not be taken at face value but should be examined within the webs of power in which they are located. “Self-orientalization” displays the predicaments of marginal “others” in the face of western hegemony, but also points to their “agency to maneuver and manipulate meanings within different power domains” (Ong, 1997: 195). Romani musicians, who have never been in control of their own imagery and reputations, are quite used to being made and making themselves into “exotic others” or “authentic originals.” This is part of the collaboration with dominance which is always paired with resistance according to Ortner (Ortner, 1995, 1999). “Neither submitting to power, nor ‘resisting’ it in any simple sense,” Yuri works through it and turns it to his purposes (Ortner, 1999:158).

13 Zirbel’s research with “Gypsies” from Egypt who perform at European festivals supports this claim: “Most groups either did not realize or were just not interested in what they [...] signified for audiences” (Zirbel, 1999: 86).

4. Conclusion

Rather than focusing on the dichotomies of local vs. global or Romani musicians vs. non-Romani marketers and managers, I argue that these categories themselves need to be interrogated. This echoes Ortner's call to examine not just the politics between resisters and dominants but also the internal conflicts within marginal groups (Ortner, 1995). All the local contexts in Yuri's life reveal representational conflicts. Through his life we have seen the myriad divisions and conflicts within the category Roma; in Bulgaria he felt this label did not include him and in transnational musical contexts the label Roma includes widely disparate groups.¹⁴

Throughout his life Yuri accommodated to some representations of himself imposed by dominant structures, such as his name (imposed by socialists) and the Gypsy authenticity of his music (imposed by capitalists), but he resisted in selected arenas, such as repertoire and instrumentation. Yuri flatly rejected certain images of Gypsies he found offensive, such as that of the "backward peasant." When the Taraf de Haidouks members arrived in New York from Romania for the 1999 Gypsy Caravan tour with suitcases with holes, without cases for their musical instruments, and wearing tattered clothing in which they performed, Yuri, from an urban clothes-conscious tradition, offered to personally take Taraf members shopping at his expense. He spoke to Michele Winter, the Taraf manager, about this "disgrace," but Winter replied that audiences actually like the tattered peasant image – it is good for business.¹⁵ Similar to Senegalese musician Youssou D'Nour, Yuri faces "constant pressure from westerners to remain musically and otherwise pre-modern – that is culturally 'natural'– because of racism and western demands for authenticity" (Taylor, 1997: 126). According to Taylor, musicians such as D'Nour "are concerned with becoming global citizens and do this [...] by making cultural forms as (post)modern as the west's" (Taylor, 1997: 143). Yuri embraces an "alternative modernity" which rejects purity and embraces eclecticism. According to Hall, "the aesthetic of modern popular music is the aesthetic of the hybrid [...], the crossover, [...] the diaspora, [...] creolization" (Hall, 1997: 38-39). Further, "the diaspora experience is defined not by essence or purity but by the recognition of a necessary heterogeneity and

14 Note that the pan-Romani human rights movement is facing precisely this challenge: of unifying disparate Roma for political purposes, see Mirga and Gheorghe, 1997.

15 Yuri's group, by contrast, created an urban sophisticated image, wearing suits and ties and fashionable styles. Yuri's sophisticated attitude was also revealed by his outrage that the Taraf de Haidouks members were busking on the street and collecting money in a hat. To Yuri, this was low-class while for Taraf members it was another way to make money (see Silverman, in press).

diversity; it is a conception of ‘identity’ which lives through, not despite, difference by hybridity” (Hall, 1989: 80).

Heterogeneity may describe a specifically Romani sense of adaptation or perhaps it is Yuri’s personal style. Yuri may sound like a free-spirit hybrid, but part of Yuri’s strategy comes from exclusion – from being an outsider. Yuri arrived in America neither with a stable band nor with a saleable music product. His mainstay, wedding music, was not viable in America so it had to be broken into parts and expanded.¹⁶ His fluency with Romani and Turkish music served as entry points into Albanian and Middle Eastern styles. He was a loner who needed to find several musical niches because no simple musical niche was reliable. His role as performer (rather than composer, arranger, organizer) necessitated fitting into other musician’s groups.

Music is Yuri’s language of artistry, commerce, and socialization. Music allowed him to cross borders but music also created barriers. Through his style of music and his dark-skinned physical appearance he was known according to various labels: Muslim, Turk, Gypsy, Bulgarian, which implied alternately inclusion and exclusion. Among Westerners, he could be seen as exotic, among Bulgarians he might be suspicious. He could never be fully accepted by Bulgarians because he is Muslim, Turkish-speaking, and Romani; he could never be accepted by Turks because he is from Bulgaria; even Macedonian Roma, with whom he felt most comfortable, often reminded him he is Bulgarian.

Yuri’s life and Hunyk’s book *Critique of Exotica* urge us not to romanticize and valorize hybridity as mere creativity – the celebration of hybridity sometimes obscures its economic and political implications (Hutnyk, 2000). Embracing hybridity doesn’t necessarily activate a critique of the world music market that itself promotes hybridity. Hutnyk urges us to use Marxist analysis to interrogate how precisely capitalism commodifies music and “other-love can turn out to be its opposite” (Hutnyk, 2000: 6). Striving to neither essentialize capitalism nor hybridity, I have rather focused on the negotiating practices within capitalism that musicians such as Yuri have fashioned.

16 Ironically, wedding music has declined in popularity in Bulgaria in the 1990 although it is now making a comeback (Silverman, 2007b). After 1989 people no longer had the income for lavish celebrations, and newer pop-folk fusions such as *chalga* became the rage. Kyucheci are still popular both in *chalga* and also at Romani music festivals, but wedding musicians are suffering economically.

References

- ABU-LUGHOD, Lila. 1990. The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power through Bedouin Women. *American Ethnologist* 17(1), 41-55.
- APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BUCHANAN, Donna. 1996. Wedding Musicians, Political Transition, and National Consciousness in Bulgaria. In SLOBIN, Mark (ed.). *Retuning Culture: Musical Change in Eastern Europe*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 200-230.
- . 2006. *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago: University of Chicago Press.
- CLIFFORD, J., MARCUS, G. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- COMAROFF, John and Jean. 1993. *Modernity and its Malcontents: Ritual and Power in Post-colonial Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- EBRON, Paula. 2002. *Performing Africa*. Princeton: Princeton University Press.
- ERLMANN, Veit. 1999. *Music, Modernity and the Global Imagination: South Africa and the West*. New York: Oxford University Press.
- GILROY, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- GROSS, J., MCMURRAY, D., and SWEDENBURG, T. 1996. Arab Noise and Ramadan Nights: Rai, Rap and Franco-Magrebi Identities. In LAVIE, S. and SWEDENBURG, T. (eds.). *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*. Durham: Duke University Press, 119-155.
- HALL, Stuart. 1989. Cultural Identity and Cinematic Representation. *Framework* 36, 68-81.
- . 1997. The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. In KING, Anthony (ed.). *Culture, Globalization and the World-System*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 19-40.
- HUTNYK, John. 2000. *Critique of Exotica: Music, Politics, and the Culture Industry*. London: Pluto Press.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- LEE, Ken. 2000. Orientalism and Gypsyism. *Social Analysis* 44(2), 129-156.
- MARUSHIAKOVA, E., and POPOV, V. 1997. *Gypsies (Roma) in Bulgaria*. Frankfurt: Peter Lang.

- MIRGA, A., and GHEORGHE, N. 1997. *The Roma in the Twenty-first Century: A Policy Paper*. Princeton: Project on Ethnic Relations.
- ONG, Aihwa. 1996. Anthropology, China, Modernities: The Geopolitics of Cultural Knowledge. In MOORE, Henrietta (ed.). *The Future of Anthropological Knowledge*. London: Routledge, 60-92.
- . 1997. Chinese Modernities: Narratives of Nation and of Capitalism. In ONG, A. and NONINI, D. (eds.). *Ungrounded Empires: The Cultural Politics of Modern Chinese Transnationalism*. London: Routledge, 171-202.
- . 1999. *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationalism*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- ORTNER, Sherry. 1995. Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal. *Comparative Studies in Society and History* 37(1), 173-193.
- 1999. Thick Resistance: Death and the Cultural Construction of Agency in Himalayan Mountaineering. In ORTNER, Sherry (ed.). *The Fate of Culture: Geertz and Beyond*. Berkeley: University of California Press, 136-163.
- PEICHEVA, Lozanka. 1999. *Dushata Plache, Pesen Izliza*. Sofia: Terart.
- RICE, Timothy. 1996. The Dialectics of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music. In RINGOLD, Dena. 2000. *Roma and the Transition in Central and Eastern Europe: Trends and Challenges*. Washington D.C.: World Bank.
- ROFEL, Lisa. 1992. Rethinking Modernity: Space and Factory Discipline in China. *Cultural Anthropology* 7(1), 93-114.
- SCOTT, James. 1985. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- 1990. *Domination and the Arts of Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- SHANNON, Jonathan. 2003. Sultans of Spin: Syrian Sacred Music on the World Stage. *American Anthropologist* 105(2), 266-277.
- SHUMAN, Amy. 1993. Dismantling Local Culture. *Western Folklore*. 52(2-4), 345-364.
- SILVERMAN, Carol. 1995. Persecution and Politicization: Roma (Gypsies) of Eastern Europe. *Cultural Survival* 19(2), 43-49.
- . 1996. Music and Marginality: The Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia. In SLOBIN, Mark (ed.). *Retuning Culture: Musical Change in Eastern Europe*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 176-199. SLOBIN, Mark (ed.). *Retuning Culture: Musical Change in Eastern Europe*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 231-253..

- . 1999. Rom (Gypsy) Music. In RICE, T., PORTER, J. and GOERTZEN, C. (eds.). *Garland Encyclopedia of World Music*, Europe volume. New York: Garland, 270-293.
- . 2000. Researcher, Advocate, Friend: An American Fieldworker among Balkan Roma, 1980-1996. In DE SOTO, H. and DUDWICK, N. (eds.). *Fieldwork Dilemmas: Anthropologists in Postsocialist States*. Madison: University of Wisconsin Press, 195-217.
- . 2003. The Gender of the Profession: Music, Dance and Reputation among Balkan Muslim Romani (Gypsy) Women. In MAGRINI, Tullia (ed.). *Gender and Music in the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press, 119-145.
- . 2007a. Trafficking in the Exotic with „Gypsy” Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and „World Music” Festivals.“ In BUCHANAN, Donna (ed.). *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham: Scarecrow Press, 335-361.
- . 2007b. Bulgarian Wedding Music between Folk and Chalga: Politics, Markets, and Current Directions. *Musicology* 7, 69-97.
- . in press. *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. New York: Oxford University Press.
- TAYLOR, Timothy, 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. London: Routledge.
- TURINO, Thomas. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
- ZIRBEL, Kathryn. 1999. *Musical Discursions: Spectacle, Experience, and Political Economy among Egyptian Performers in Globalizing Markets*. Ph. D. Dissertation, University of Michigan Department of Anthropology.

Resumé

Carol Silverman

Hudba a transnárodní identita: Život saxofonisty Juriho Junakova

Kulturní antropoložka a folkloristka Carol Silverman (profesorka na Katedře kulturní antropologie na Oregonské univerzitě, USA) se ve svém bádání věnuje hudbě a kultuře Balkánu obecně více než dvacet let. V minulosti se často zabývala zkoumáním vztahů mezi politikou, etnicitou, rituály a genderem, a to zejména v kontextu bulharské a makedonské společnosti. V poslední době svou pozornost zaměřila na zkoumání fenoménu „romské“ hudby z hlediska toho, jakou roli hraje při konstruování identit jejích interpretů a tvůrců v rámci globálního trhu v oblasti world music, což je i stěžejním tématem tohoto článku.

Teoretický rámec, v kterém se v tomto případě Silverman pohybuje, čerpá z literatury o globalizaci a hybriditě, přičemž z obou oblastí je pro ni stěžejní téma prezentace objektu. Silverman upozorňuje na rozšířené vnímání Romů (nejen širokou společností, ale i akademickou obcí a samotnými Romy) jako před-moderní nebo tradiční společnosti, a namítá, že právě jejich případ nabízí další možnou kritiku zevšeobecňujícího konceptu modernity jako „nově vznikající ideologie“ (Comaroffs, 1993), „postulující sama sebe jako všezahrnující přítomnost a budoucnost, přičemž všechny alternativy odsouvá do sféry minulosti“ (Turino, 2006). Silverman poukazuje na koncept „alternativních modernit“ (Ong, 1996, 1999), přičemž pro ni jsou to právě Romové, kdo takový koncept alternativní modernity zosobňují: balkánští romští hudebníci vedou po staletí na okraji společnosti „paradoxně kosmopolitní“ život fungující na kapitalistických principech flexibility a mobility, přičemž s pomocí neustálého vypůjčování a vlastní kreativity produkují pro trh nepostradatelnou komoditu.

V dalších částech článku autorka zmíněné teoretické koncepty ilustruje na životě Juriho Junakova. Junakov se narodil v roce 1958 v muslimské čtvrti města Haskovo v Bulharsku.¹ V této čtvrti se mluvilo romsky a/nebo turecky. Sám Junakov se až donedávna považoval za bulharského Turka: „Byl jsem tmavý Turek [...] se světlými Turky jsme neměli nic společného. Neidentifikovali jsme se jako Romové. Ani dnes se moje rodina nepovažuje za Romy, protože neumí romsky.“ Ačkoliv se tito lidé identifikují jako Turci, podle historiků se skutečně jedná o Romy, kteří za vlády Osmanů začali používat turečtinu ve snaze posu-

1 Etnické složení obyvatelstva Haskova a přilehlých oblastí tvořili Bulhaři, Turci, turecky hovořící Romové, romsky hovořící Romové, bulharsky hovořící Romové a Pomakové (bulharsky mluvící muslimové).

nout se na sociálním a ekonomickém žebříčku. Většina Bulharů je však bez ohledu na jazyk vnímala jako Romy.

Všichni Junakovovi mužští příbuzní byli muzikanti. On sám se naučil hrát už jako malý chlapec na *túpan* (dvouhlavý buben) a doprovázel na něj otce a bratry na svatbách. Později přešel ke klarinetu. Zatímco v jeho komunitě byla v oblibě turecká hudba, Junakov se jako profesionál musel naučit znát různorodý repertoár, včetně bulharského. Důkladněji se do bulharské hudby a hry na saxofon Junakov ponořil díky legendárnímu bulharskému akordeonistovi Ivanu Milevovi, který ho přizval v roce 1982 do své kapely.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se Junakova citelně dotkla proti-etnická politika socialistické vlády: všichni muslimové byli nuceni přijmout bulharská jména, turecká a romská kultura začala být potlačována. Nátlaku na změnu svého jména (Husein Huseinov) podlehli i sám Junakov a jeho otec s ním na několik let přerušil styky. Přestože v Bulharsku žije 37 let, Junakov tvrdí, že se kvůli místnímu rasismu nikdy úplně jako Bulhar necítil. Byl sice okolím uznáván, ale jen za cenu určité konformity.

Junakovův život poskytuje dobrý vhled do selektivního způsobu prezentace lidové hudby v době socialismu. Silverman odkazuje na podrobné studie prezentace lidové hudby v rámci socialistické ideologie (Rice, 1996; Buchanan, 2006), která „autentickou lidovou hudbu“ definovala úzce jako „vesnickou“ hudbu hranou na „tradiční“ nástroje, a vyzdvihovala ji jako projev národního ducha.² Hudba etnických menšin byla z veřejné sféry naprosto vyloučena. V sedmdesátých letech byla turecká a romská hudba prohlášena za prvek cizí bulharské kultury, jehož vlivem došlo k znehodnocení lidové hudby. Za příčinu úpadku lidové hudby byl prohlášen tehdy nový žánr „svatební hudby“.³

Pro socialistický režim byl žánr svatební hudby nebezpečný, protože naprosto nerespektoval jím stanovený vzor lidové hudby. Navíc představoval hudbu „etnickou“, protože ji primárně rozvíjeli Romové a také proto, že velkou část repertoáru představoval romský žánr *kjuček* (hudba doprovázející solový tanec), který se stal hudebním symbolem potlačované romské a turecké etnicity.⁴ V Bulharsku však byly jakékoliv projevy odlišné etnicity (nebo nábo-

2 Oba zmínění autoři poukazují na zřejmý paradox: státní ideologie viděla jako nejautentičtější takovou hudbu, která vznikala v souborech a lidových školách umění úpravou do podoby vícehlasých kompozic podle vzoru západní estetiky sborového zpěvu.

3 Svatební hudba používá elektrické nástroje a zesilovače a staví na improvizaci a podobné moderní estetice jako rocková hudba, přičemž kombinuje různorodé hudební prvky (jazz a etnickou – indickou, srbskou, řeckou, tureckou – hudbu).

4 Silverman ovšem upozorňuje, že na rozvoji tohoto hudebního žánru měli vedle romských hudebníků svůj

ženské příslušnosti) – byť vyjádřené hudbou – pronásledovány. Svatební hudba byla z hlediska státní ideologie ohrožením i proto, že se stala masovým hnutím mladých lidí pocházejících z různých etnik, pro které byla středem jejich života hudba, nikoliv práce a oddanost státu. Byla to hudba soukromá, odporovala oficiální kulturní linii, a proto byla pro režim podvrtná.

V roce 1985 přizval Junakova do své kapely Trakija Ivo Papazov, legendární hvězda svatební hudby (romsko-tureckého původu). Navzdory regulacím (nebo možná díky nim) svatební hudba dosahovala v té době vrcholu popularity. Stovky nezvaných diváků se ze všech koutů Bulharska sjížděly na soukromé svatby, kde vystupovaly jejich hvězdy. Lidé si objednávali Trakiji léta dopředu a brali se klidně uprostřed týdne, aby se přizpůsobili nabitému programu kapely. Částku, která představovala průměrný měsíční plat, vydělával Junakov za víkend.

Komunisté se v osmdesátých letech snažili získat nad hráči svatební hudby kontrolu. Za tímto účelem byl také v roce 1985 z oficiálních míst iniciován vznik Festivalu svatebních kapel ve městě Stambolovo. Junakov a jeho kolegové byli za hraní *kjučeku* pronásledováni a Junakova dokonce dvakrát zavřeli. Silverman Junakovův postoj k hraní *kjučeku* neinteretuje jako projev vědomého protirežimního odporu, ale spíše jako záležitost strategie a osobní volby – hrát *kjuček* navzdory sankcím pro něj mělo smysl, protože tím získával hodnoty v estetické, kulturní a (zároveň) ekonomické sféře. Svůj střet s režimem také tito hudebníci popisují jako střet ekonomický (důvod, proč stát svatební hudbu reguloval, byl i fakt, že se organizace svateb a s nimi i objednávání hudebníci začali pohybovat v oblasti volného trhu). Tuto tendenci zasazovat svůj střet s režimem do ekonomické sféry a naoko přehlížet fakt, že pronásledování hráčů *kjučeku* bylo součástí perzekuce etnických menšin, sice Silverman vidí jako způsob strategické obrany vlastního protirežimního odporu, který ale odmítá jakkoli romantizovat či glorifikovat. Připomíná, že existovaly oblasti, ve kterých Junakov režimu neodporoval nebo s ním i spolupracoval – nechal si změnit jméno, natáčel cenzurované verze svých skladeb, na Festivalu svatebních kapel respektoval zákaz *kjuček* hrát.

Svatební kapela *Trakija* se v letech 1989-92 dostala na několik zahraničních turné a stala se mezinárodním fenoménem díky rodícímu se trhu s world music. Na jednom z těchto turné se Junakov v New Yorku seznámil s komunitou makedonských muslimských Romů, dostal se do kontaktu s hudebníky z této komunity a začal s nimi hrát. Vzhledem k rychle se zhoršující situaci Romů v Bulharsku a výhrůžkám směřovaným na jeho rodinu začal v této době Junakov

podíl i hudebníci bulharští a že *kjuček* je oblíbeným tancem i mezi Bulhary, kteří si jeho hraní na svatbách sami objednávají.

uvažovat o emigraci. V roce 1995 skutečně získal ve Spojených státech azyl a o několik let později i zelenou kartu.

Ve Spojených státech začal Junakov přehodnocovat svou identitu a na hluboké osobní úrovni se začal cítit jako Rom. Tuto změnu vysvětluje Silverman několika důvody: Junakov se v New Yorku stal součástí komunity makedonských Romů (z nichž mnozí, stejně jako on, nepoužívají romštinu), která jej okamžitě přijala za svého. Dalším faktorem mohly být rozhovory s Carol Silverman (mimo jiné mu pomáhala se sestavováním žádosti o azyl a při jednotlivých slyšeních mu tlumočila) a v nich stále se opakující téma historie Romů. A v neposlední řadě i v posledním desetiletí vzrůstající popularita „romské“ hudby u světové veřejnosti.

Junakov je dle C. Silverman – díky svým schopnostem a nadání – jedním z mála bulharských hudebníků, který byl po léta schopen se ve Státech živit čistě hudbou. Získal kontakty na prominentní hudebníky z Turecka, Izraele, Řecka, Arménie a Středního východu, kteří s ním začali hrát a nahrávat. Od roku 1997 hraje s legendární albánskou zpěvačkou Meritou Halili a jejím kosovským manželem, akordeonistou Raifem Hyseinim, v současnosti hraje s dalšími albánskými kapelami. V roce 1995 zformoval z romských, bulharských a amerických hudebníků Hudební soubor Juriho Junakovova (Yuri Yunakov Ensemble) a během let se mu podařilo znovu si v Americe zahrát i s Ivanem Milevem (1999–2002) i s Ivo Papazovem a dalšími kolegy z Trakije (2003, 2005). Soubor byl primárně zaměřený na Junakovův oblíbený žánr svatební hudby, se kterou měl v Americe relativně velký úspěch, v roce 1999 se však jasně projevilo jeho napojení na globální aspekt fenoménu „romské hudby“, a to účinkováním na severoamerickém turné Gypsy Caravan.

Od začátku svého pobytu v USA se Junakov angažoval i v dalších pro-romských projektech (spolupracoval např. s neziskovou organizací Voice of Roma, mimo jiné organizátorem kalifornského Herdelezi festivalu, na kterém také několikrát účinkoval). Důvodem této angažovanosti v otázkách vzdělávání o Romech a podpoře pro-romských aktivit ze strany Junakova bylo podle Silverman nejen to, že v cíle těchto aktivit upřímně věřil, ale i fakt, že za nimi viděl příležitost dalších využitelných kontaktů. Junakov je totiž nejen všestranným hudebníkem, ale také pragmatickým stratégem, který umí podnitit a využít rozličné hudební kontakty (mezi jinými Silverman jmenuje Franka Londona z Klezmer All Stars a Eugena Hütze z Gogol Bordello – se kterými Junakov účinkoval na jejich představeních, přičemž neměl problém například právě s reprodukováním „cikánských“ stereotypů, se kterými právě Gogol Bordello pracují). Junakov je ochotný účastnit se čehokoliv, co je dobré pro obchod – až je to aktivistický panel nebo stereotypizovaná show.

Pro severoamerické turné Gypsy Caravan⁵ Junakov pro svůj soubor vybral program sestávající výlučně ze žánru kjuček a z písní zpívaných v romštině, protože právě tyto prvky podle něj odlišovaly bulharskou romskou hudbu od hudby bulharské. Když ale Junakov zjistil, že Taraf de Haidouks mají ve svém programu i rumunskou venkovskou taneční hudbu, zařadil do programu i ukázky hudby bulharské. Paradoxem bylo, že skupiny Taraf de Haidouks a Kalji jag původně do svého programu zařadily rumunskou/maďarskou obdobu kjučku (tento žánr se totiž především v Rumunsku stal v posledních dvaceti letech velmi populárním), ale ředitel turné tyto skladby z jejich programu vyškrtl, protože dle jeho názoru nezněly dostatečně „rumunsky“ nebo „maďarsky“.

Je nutné si uvědomit, že posesivní a esencialistické postoje k jednotlivým žánrům a stylům zaujímají i samotní Romové. S ohledem na *kjuček* se Esma Redžepova i Juri Junakov shodli na tom, že jim ho Romové z Rumunska a Maďarska „ukradli“. Na druhé straně jednotliví členové kapel obou zmíněných interpretů v zákulisí s velikým nadšením s mladšími rumunskými muzikanty jammovali, k čemuž došlo právě díky sdílení tohoto specifického žánru. Zatímco kritici a publikum hledají v hudbě těchto romských kapel společné prvky pocházející ze starších vrstev romské hudby, jediný žánr, který v současné době hudbu bulharských, makedonských, rumunských a maďarských Romů opravdu spojuje, patří k nejnovější vrstvě jejich produkce.

Opozice tradice a modernity najdeme i v mnoha jiných prezentacích Romů – žijí na Západě, ale nejsou považováni za součást Západu, žijí v moderní době, ale mluví se o nich jako o tradičních. Jsou vyobrazováni jako exotičtí, sexuální, nebezpeční, s pevnými vazbami k rodině, tradicím a zvykům. Právě na pozadí transnárodního kontextu, na globálním jevišti turné zahraničních hvězd vzniká punc autenticity a myšlenka existence jednotlivých lokálních hudebních kultur – a ta je zvláště přitažlivá právě pro západoevropské publikum, které cítí, že svou autenticitu a tradice ztratilo.

Představa (západoevropského publika) a požadavek autenticity se promítá i do tlaku na instrumentální obsazení romských kapel. Junakov mu (úspěšně) čelil na turné po západní Evropě v roce 2000. Jeho manažer po něm chtěl, aby místo syntezátoru kapela použila strunný nástroj *kanun*, protože je lidový a akustický. Argumentoval tím, že z pohledu publika syntezátor „autentickou“ romskou hudbu kazí. Pokud kapela hraje na elektrické nástroje, má obecnostvo dojem, že jejich hudba není „pravá“. Z těchto důvodů Junakova a jeho soubor odmítli na

5 Kromě Hudebního souboru Juriho Junakova se turné účastnily kapely Musafir z Rádžastánu, ruské Trio Kolkpakov, Kalji jag z Maďarska, Taraf de Haidouks z Rumunska a Antonio el Pipo ze Španělska.

několika evropských romských hudebních festivalech. Junakov, stejně jako Esma Redžepova, však zůstal neoblomný a syntezátor dál používá.

Na druhé straně však Junakov (i další romští hudebníci) velmi zřídka oponuje využívání stereotypu exotického/autentického Roma (který se projevil mimo jiné i ve vyobrazování romských interpretů v rámci turné Gypsy Caravan). „Hra na exotickou strunu“ totiž zvyšuje prodej lístků. I v jiných historických etapách se Romové sami podíleli na utvrzování stereotypních představ o sobě samých. Spolu s Ong (1997: 194) Silverman konstatuje, že ani představování vlastní kultury mluvícím subjektem není neproblematické. Každý totiž zaujímá určité stanovisko a má pro své jednání určité motivy. „Orientální sebe-stylizaci“ je nutné nahlížet kriticky se zřetelem na mocenskou strukturu, jíž je součástí, protože prozrazuje nesnáze, kterým tváří v tvář západní hegemonii čelí marginalizovaní „druzí“, ale také poukazuje – jak píše Ong – na jejich schopnost manévrovat a manipulovat s významy v rámci různých mocenských sfér. Romští hudebníci nikdy neměli kontrolu nad tím, jak jsou zobrazováni, jsou celkem zvyklí na to, že z nich někdo nebo sami ze sebe dělají „exotické druhé“ nebo „ty pravé, autentické Romy“. Toto jednání je součástí kolaborace, podvolování se aktuální moci, které ale vždy vyvažují projevy odporu a opozice vůči ní. Stejně tak jedná i Junakov a svůj složitě obojaký vztah k dominantnímu řádu vždy obrací ve svůj prospěch.

Život Juriho Junakova ve všech místních kontextech odhaluje nesčetné konflikty ve způsobu (sebe)prezentace. Například kategorie Rom: v Bulharsku Junakov necítil, že by do ní spadal, na mezinárodním hudebním poli zahrnuje mnoho různorodých skupin. Během života se Junakov přizpůsoboval některým způsobům prezentace vlastní osoby, které mu byly vnuceny dominantními strukturami: v případě svého jména (na nátlak komunistů) nebo autenticity své hudby (tlak kapitalismu); do jiných oblastí, jako např. repertoáru a instrumentace si však nenechal zasahovat. Kategoricky však odmítá určitá vyobrazení Romů, která jej urážejí – například jako „zaostalých vesnických krupanů“.⁶ Stejně jako senegalský hudebník D’Nour čelí Junakov neustálému tlaku zůstat hudebně i jinak před-moderní – tedy kulturně „přirozený“, ačkoliv se sám ztotožňuje s principy alternativní modernity, která odmítá „čistotu“ a velebí eklektismus.

Heterogenita je koncept, pomocí kterého je zřejmě možné dobře popsat specificky romský způsob adaptace na prostředí obecně, rozhodně to ale platí pro Junakova. Z určité části

6 Junakov, pocházející z městského prostředí, kde se dbá na oblečení, například vnímal jako ponížení marketingovou image rumunské kapely Taraf de Haiduks (kterým při příletu do New Yorku nabídl na svůj vlastní účet zabezpečit ošacení a cestovní vybavení).

však tato Junakova adaptační strategie vyplývá z jeho pozice člověka vyloučeného ze společnosti – po příjezdu do Ameriky byl osamělým hráčem, který si musel najít několik různých hudebních prostorů, kde začal působit, protože neměl jistotu žádného jedno bezpečného žánru nebo stylu. Hudba má v Junakově životě funkci uměleckou, ekonomickou i socializační. Na jedné straně mu dovoluje překračovat hranice, na druhé je ale také vytváří – jeho hudební styl a tmavá pleť způsobila, že byl považován za muslima, Turka, Roma nebo Bulhara – což v různých prostředích znamenalo přijetí, v jiných vyloučení. V kontextu v současné době hojně citovaného pojmu hybridity Junakovův život jasně ukazuje, že romantizující oslava hybridity často vede k ignorování jejího ekonomického a politického rozměru, a jako takový je vhodným materiálem pro studium způsobu vyjednávání prostoru v rámci mocenských struktur kapitalismu, který si hudebníci jako Junakov vyvinuli.

Nikola Ludlová

— “All Connected Through the Gypsy Part of Town”: The Gypsyfication of East European Immigrant Identity in U.S. Gypsy Punk Music

Abstract

This essay analyzes the emergence and popularity of Gypsy punk music in New York through the prism of the genre’s most popular band, Gogol Bordello and the group’s front man Eugene Hütz. It argues that Gypsy elements and those elements perceived as being “Gypsy” function as marketing tools intended to draw listeners into a musical sphere that is perceived to be on the fringe of popular music but in reality is a centrifugal force through which white American cultural hegemony is brought into focus and turned in on to itself. Through an analysis of Gogol Bordello’s music and performance style, it shows the ways in which Gypsy punk music focuses in and inverts a power dynamics between East European immigrants and the broader American public.

In the last decade or so, much interest in popular Balkan and Gypsy music genres has been generated among middle class white American youths through a proliferation of Eastern European popular music on internet sites such as MySpace, Facebook, YouTube, and numerous others.² Gypsy groups in particular have had increasing opportunities to perform at a variety of performance venues ranging from dance clubs to festivals throughout the United States, among them the widely publicized Caravan Festival (1999, 2001), which featured musical groups such as Maharaja from India, Fanfare Ciocarlia and Taraf de

¹ **Adriana Helbig** is Assistant Professor of Music and Affiliated Faculty with the Center for Russian and East European Studies at the University of Pittsburgh. E-mail: anh5a@pitt.edu

² WNYU Radio at <http://wnyu.org> hosts a radio show called “Gypsy Part of Town” which draws its name from the Gypsy punk band Gogol Bordello’s 2005 album “Gypsy Punks: Underdog World Strike.”

Haïdouks from Romania, Antonio el Pipa Flamenco Ensemble from Spain, and Esma Redžepova from Macedonia (Silverman, 2007). Gypsy bands such as Kal from Serbia have also performed at American universities, generating a following among college-age youths who perceive Balkan-influenced music as authentically village-based, with a modern twist in terms of instrumentation, arrangement, and lyrics. Gypsy punk borrows elements from these traditions such as verse and refrain song structure, the prominent use of the accordion, violin, and guitar, instrumental improvisation, and vocal interjections. Nevertheless, the Gypsy punk style as espoused by groups such as Gogol Bordello functions less as a type of roots music and more as a form of post-modern cabaret that fuses hard-edge, anti-establishment aesthetics characteristic of punk music with eclectic costuming that ranges from Soviet-era military hats to belly-dancing scarves and striped pants in the style of court jesters.

Notions of “Old World” are embodied in the persona of popular Gypsy punk entertainers in the United States such as Gogol Bordello’s front man Eugene Hütz. Hütz speaks with an accent, has a gold tooth, and presents himself as a cross between a village bumpkin and the poster-child for the postmodern citizen of the world. One of Hütz’s biggest draws is the fact that he manages to diffuse the information about his exact ethnic roots. Born in Kyiv, Ukraine, he was displaced because of the Chernobyl catastrophe and lived with his family for three years in refugee camps in Austria, Italy, Poland, and Hungary before arriving in New York in 1999. He uses such stories to market himself as a person who has no specific roots to any one place but feels and acts at home everywhere. In many ways, Hütz presents himself as an itinerant Gypsy, an identity he superimposes onto his immigrant status in the United States.

Taking into account Gogol Bordello’s growing international audience and the impact that Gypsy punk music has had on Balkan-influenced underground scenes worldwide, this essay offers insights into how and why Gypsy punk musicians celebrate ethnic diversity by blurring Gypsy and East European immigrant symbolism within a multilingual and multicultural post-modern kaleidoscope of sounds. The music “Gypsyfies” Eastern European immigrant identity in tandem with a crisis among college-aged students regarding white Americans’ self-perceived lack of ethnic “culture.” The aura of un-place-ability, itinerance, and worldliness surrounding “Gypsiness” allows it to be appropriated by musicians and audiences that have little or no cultural connections to East European Gypsy identities per se.



| Gogol Bordello performs at the 9:30 Club in Washington DC to a predominantly young, middle class white audience, January 2, 2010 | Photo author. |

Gypsy Punk as a Way of Being

As a graduate student living in New York in the mid-2000s, I expanded my dissertation research on Gypsy music in Ukraine by conducting interviews with musicians and audience members at Mehanata, a Bulgarian bar on the lower east side of the city. A relatively small space with a performance stage that is level with the dance floor, Mehanata features young musicians who play a fusion of Mediterranean, Balkan, and Gypsy music on a variety of modern and traditional instruments. When I attended the dance evenings at Mehanata, its most frequent patrons were young male migrant workers from Serbia, Albania, Bulgaria, and Turkey. They danced in a circle and reacted to each other's footwork that altered according to the rhythm of songs popularized by artists in the Balkans. In less than five years, the ethnic make-up of live musicians and audiences at Mehanata has changed dramatically and comprises many white middle-class Americans without East European roots or with no active cultural connection to their East European heritage.

Serbian ethnomusicologist Marjana Lausevic, in an ethnography that analyzes the popularity of Balkan music and community dance outside the Balkans, views Balkan dancing

in the United States as providing community-based interaction for people who otherwise have no ethnically-based social ties (Lausevic, 2007). While Lausevic is correct in her assessment and her arguments can be carried over from traditional Balkan music scenes to popular venues such as Mehanata, a further explanation for Mehanata's popularity among white Americans is perhaps the increased proliferation of Balkan-influenced music in mainstream American popular culture. For instance, the soundtrack to Sasha Baron Cohen's popular film "Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan" (2006) features the Romanian Gypsy brass band, Fanfare Ciocarlia, Esma Redžepova and Kočani Orkestar from Macedonia, the music of Goran Bregović, and Mahala Ra Banda (Noble Band from the Ghetto) from Bucharest, Romania.

On the one hand, the Gypsy signifier in music lures audiences with promises of unrestrained, passionate, and perhaps dangerous if not immoral sounds, a stereotype that is reiterated regarding Gypsies in American culture as much as it is perceived as such worldwide. On the other hand, "Gypsy music" is interpreted as an infinitely stretching category, which has not and perhaps might not ever be claimed by one particular group or music genre. Due to the historical roots of this term in Europe which have been discussed in-depth elsewhere, it is relatively easy for diverse groups of people to lay claim to it, interpret, and present it with less restraint (Malvinni, 2004). It is a category that is plagued by what I refer to as a premise of "presentation without clarification," one which functions and works in the musicians' favor within the Gypsy punk scene as well. For instance, Eugene Hütz presents himself in interviews as having come from a Servy Roma family in Ukraine. According to a 2006 film "The Pied Piper of Hützovina" which chronicles Hütz's "return" to Romani settlements in Transcarpathia, home to groups of Roma that differ culturally, musically, and linguistically from Servy Roma in central and eastern Ukraine, it is evident that his musical upbringing did not involve participation in much, if any, Gypsy-influenced music making. In other words, musicians such as Hütz use "Gypsy" as a marketing category through which they gain shares of the world music market in the United States.³ This is possible because "world music" is marketed primarily in terms of fusion aesthetics that allow for a blurring and lack of critical distinguishing between what is "real" and what is "interpreted." Furthermore, the scene functions as an inclusive forum through which everyone lays claim to the "source" of music. Again this is possible because the sources – Romani musicians themselves – are greatly underrepresented and largely voiceless in these scenes.

3 While the term "Roma" is used as a political signifier, "Gypsy" is used in the marketing of music in the United States.

“Gypsy” as Marketing Category in Western Popular Music

A specific marketing strategy that has positioned “Gypsy music” as a tripartite genre eclipsing traditional, popular, and fusion music characterized by various Gypsy music styles emerged with the collapse of socialism in the early 1990s. Gypsy musical traditions from the Balkans, Central and Eastern Europe and countries of the former Soviet Union began to circulate increasingly within the Western-dominated world music market, spurring a proliferation of compact discs, field recordings, and Gypsy-influenced popular genres. Competing world music markets have contributed to growing opportunities for Romani musicians in particular to record and disseminate their music on the world stage.

Due to converging discourses that arise from increased opportunities for Romani musicians on the international arena and the growing awareness of Gypsy music genres among non-Roma worldwide, the “Gypsy music” category can thus best be understood as a broad marketing category comprising 1) any music performed by musicians of Romani descent; 2) Gypsy music performed either by Roma and/or non-Roma; 3) traditional and popular fusion musics that incorporate elements of various Gypsy musical expressions, texts, and performed by Roma and/or non-Roma, 4) Romani-based styles that are differentiated according to gender, age, socio-economic background, and the musician’s country of origin. These subdivisions, while not meant to overemphasize the musical diversity among Romani musicians and imply a divide among Roma and non-Roma (gadje) musicians involved in “Gypsy music” scenes, nevertheless loosely account for the wide variety of music genres that are marketed as “Gypsy” on the contemporary world music scene.

Interestingly enough, it seems that young audiences in the United States do not question the perceived authentic Gypsy roots of Gypsy punk music. Interviews with audience members and with students in my world music classes at the University of Pittsburgh reveal that the majority of listeners believe that the sounds the musicians produce are rooted in a variety of Gypsy music styles from Central and Eastern Europe. As Hütz reveals in “The Pied Piper of Hützovina” documentary film, his lack of previous knowledge regarding Gypsy music led him to create a sound that fused various traditional and popular musical elements. During his visit to Romani settlements in Transcarpathia, he states of the music: “Whatever I dreamt is basically real.” In this sense, Gypsy music functions as a category that can be filled with one’s own perceptions, emotions, and experiences. The ethnic Gypsy is deemed unnecessary – rather non-Gypsy musicians use the figure of the Gypsy to channel their ideas of what Gypsy music is and should be.

The Gypsy as Immigrant

Though the dominant stereotype regarding Gypsies worldwide is that of musician, the idea of the Gypsy nomad has been most frequently engaged within Gypsy punk music. The Gypsy nomad is a person who is perceived to come from elsewhere, who allegedly feels at home everywhere, and yet belongs nowhere. In many ways, Gypsy punk music blurs the figure of the Gypsy and that of the East European immigrant. In American popular culture, an immigrant is culturally identified as a person who speaks, acts, and socially engages others in ways that are often based on values that allegedly differ from the status quo. This amalgamation of characteristics does not fall far away from popular perceptions of Gypsies as people who have historically been marginalized and ostracized by majority populations due to cultural differences as well. The immigrant, like the Gypsy, is rejected socially but embraced culturally, a lure of the foreign and exotic, one whose cultural offering is consumed but accepted only in certain contexts.

In the song “Underdog World Strike” by Gogol Bordello from the 2005 album “Gypsy Punks: Underdog World Strike” the protagonist, a foreigner in the United States, criticizes the hierarchical distribution of wealth within American society. In his rap, he states that even a rich girl may be lured to the “Gypsy part of town,” implying that even girls from proper white families will listen to Gypsy punk because it is good, powerful music, even if such behavior is culturally and socially unacceptable in their milieu. The message seems to be that money can’t buy happiness, freedom of expression, and a strong sense of identity. Such cultural tropes blur cultural stereotypes traditionally associated with Gypsies with the identities of male, working class East European immigrants in the United States.

I am a foreigner and I'm walking through new streets
But before I want to I see the same deeds
Inherited by few, a power machine
That crushes you and strangles you
Right in your sleep

But be it me or it's you, the leisure class
I think we all know
That be it punk, hip-hop, be it a reggae sound
It is all connected through
The GYPSY part of town...
Let's go!

It's the underdog world strike!

And let your Girl Scouts lip-synch about the freedom
Just the way you want them
But soon enough you'll see them
Soon enough they all, they turn around
And soon enough you see them in a different part of town

But be it me or it's you, the leisure class
I think we all know
That be it punk, hip-hop, be it a reggae sound
It is all connected through
The GYPSY part of town...
Let's go!

It's the underdog world strike!

I am a foreigner and I'm walking through new streets
But before I want to I see the same deeds
Inherited by few, a power machine
That crushes you and strangles you
Right in your sleep

But be it me or it's you, the leisure class
I think we all know
That be it punk, hip-hop, be it a reggae sound
It is all connected through
The GYPSY part of town...
Let's go!

It's the underdog world strike!

Gogol Bordello positions the “Gypsy part of town” as a far-reaching musical formula that is powerful and flexible enough to influence a variety of music genres, be it punk, hip-hop, or reggae. Though the song functions more as a spoken rap over a quadruple dance

meter accented by dissonant violin, accordion, and guitar improvisations, the invocation of genres not traditionally associated with Gypsies in Eastern Europe reveals how broadly the “Gypsy” framework is stretched among underground musicians and audiences in the United States and abroad.⁴

The East European Immigrant as Gypsy

A variety of musics marketed as “Gypsy” have gained an increased following within both the United States and Europe due to increased marketing within the world music niche. However, like the image of the immigrant who leaves a homeland, the “Gypsy” is marketed as if he belongs nowhere and answers to no one. The Gypsy is a curiosity and his/her energy is a draw. This culturally diffused identity, presented as an amalgamation of everything and nothing, opens a perceived circle where anyone can enter and experience creative energy. Carefree and unrestricted by social and physical boundaries, this fusion in popular music draws on a variety of instruments, vocal traditions, rhythms, and embellishments that projects an idea of a life free from social, historical, and economic constraints. Like the immigrant who has left the Soviet Union or Yugoslavia and cannot return to a nation-state that no longer exists, the Gypsy and the East European immigrant are inclined to create a socio-cultural micro-cosmos that functions within itself, innovating by incorporating and fusing a wide-range of cultural elements from within themselves.

East European immigrants who have come to the United States since the fall of socialism have dealt with numerous stigmas regarding East European identity in the United States. From the late 19th century to World War II, East European immigrants were among the largest group of poor, uneducated migrants to the United States. Portrayed in American popular culture as having a lack of access to education, economic betterment, and political representation, East European immigrants of the 20th century aimed to assimilate, to shed the stigma of village-based traditionalism (Rubin and Melnick, 2006). A 2007

⁴ A song titled “Gypsy part of town” was released in 2004 by J.U.F. (Jüdisch-Ukrainische Freundschaft), a collaboration between members of Gogol Bordello and the Gypsy punk group Balkan Beat Box. The song features Middle Eastern vocal embellishments that aim to further orientalize the already “Gypsyfied” frames of performance by repositioning the sounds in a context that evokes identities that reach beyond the U.S. and Europe.

television commercial for Comcast Digital Cable attests to the continuing stereotypes that Americans have regarding East Europeans. The commercial features “The Slowskys,” two turtles who are overwhelmed by the digital revolution and prefer slower-paced digital service. The name identifies the turtles as ethnically Polish (“slow” plus “sky”, a typical ending for a Polish surname) and taps into cultural stereotypes regarding Polish-Americans as “slow,” meaning backwards and dumb.

In contrast, the majority of East European immigrants in the last twenty years are educated and enjoy relative economic success in the United States. As such, many East European immigrants have increasingly begun to rebel against the pressure to culturally assimilate into American society. The immigrant accent, food, and way of being, once shunned in public discourse, are thus embraced in American popular culture, particularly in films and music. This is illustrated very well in the film “Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan” in which Sasha Barren Cohen parodies the trope of the Eastern European Other through the manifestation of a fictional character from Kazakhstan. The film appears to make fun of the East Europa on many levels. The title of the film purposefully makes use of improper grammar to capitalize on the stereotype that immigrants cannot master the dominant language. The quality of the filming alludes to the lack of technological development within the film industry during the Soviet era. Cultural nuances such as humor, clothes, dinner etiquette, gender and race relations are set-up to show the perceived backwardness of a person from the former Soviet Union. However, in creating various improvised scenarios, the film inverts these tropes to show the high levels of anti-Semitism, racism, and homophobia that prevail in American society. In so doing, the film evens out the playing field between the majority and East European immigrants to show that white Anglo-Saxon Americans have no basis to judge or criticize others because they are no more “American” than others. “American” is understood here as open-minded, cultured, accepting, and free from the constraints of “tradition” that immigrants are perceived as being hindered by. In fact, the Central European/Eastern European/Central Asian comes across as smarter, economically resourceful, and able to integrate him/herself in new environments without losing a sense of self.

In similar vein, there is an increased attention in American popular culture to “white” Americans for their perceived lack of “color,” contributing to what I call “white America’s

5 Many white students in my world music courses at the University of Pittsburgh express their anxieties that they do not have a hyphenated ethnic identity, whether Slovak-American, Italian-American, or Irish-American.

crisis of hyphenation.”⁵ The 2002 Hollywood blockbuster film “My Big Fat Greek Wedding,” which celebrates a union between a Greek-American woman and a white American, focuses on the positives of ethnic heritage, a large family, food, and merriment. White Americans are mocked through humor and pitied because they are perceived as lacking “culture,” a framework through which all “normal” people express their innermost human emotions of joy, laughter, and tears. Such sentiments are clearly evidenced in Gogol Bordello’s song “American Wedding” from the 2007 album “Super Taranta”.

Have you ever been to American wedding?
Where’s the vodka, where is marinated herring?
Where’s the musicians that got the taste?
Where’s the supply that’s gonna last three days?
Where’s the band that like Fanfare
Gotta keep it going 24 hour!

Ta-tar-ranta-ta-ta
Super taran-ta taran-ta ra-ta ta

Instead it’s one in the morning
and DJ’s patching up the cords
Everybody’s full of cake
Staring at the floor
Proper couples start to mumble
That it’s time to go
People gotta get up early
Yep, they gotta go

Ta-tar-ranta-ta-ta

People gotta get up early
And she’s got a boyfriend
And this whole fucking thing
Is one huge disappointment

And nothing gets these bitches going
Not even Gipsy Kings
Nobody talks about my Superttheory
Of Supereverything!

So be you Donald Trump
Or be an anarchist
Make sure that your wedding
Doesn't end up like this

Ta-tar-ranta-ta-ta...

I understand the culture's of a different kind
But here word "celebration" just doesn't come to mind!

Ta-tar-ranta-ta-ta...

Have you ever been to American wedding?
Where's the vodka, where is marinated herring?
Where's the musicians that got the taste?
Where's the supply that's gonna last three days?
Where's the band that like Fanfare
Gotta keep it going 24 hour!

The video to "American Wedding" opens with a drab room filled with guests dressed in black and white attire. The character of Eugene Hütz, dressed initially in similar fashion to the guests, expresses his disdain and disappointment at the lack of revelry. Changing into his court jester-like yellow and black striped pants, he joins a group of Gypsy women dressed in colorful Russian Gypsy Teater Romen influenced costumes sitting in another part of the room. Expressing his disgust to them, he moves to change the tablecloths, food, and clothes of the wedding participants. He motions for the Gypsy women to teach the guests how to dance, by shaking their shoulders, dancing in a group and jumping to the rhythm of the Romen influenced music rather than dancing as couples with slow movements. By the end of the song, the guests have been "transformed" and the physical change in the color of the room signals the altered flavor of the celebration.

In this song, having fun in a Gypsy and/or East European immigrant style implies acting in ways that may seem different or deemed inappropriate by people who do not have that shared experience of social singing, dancing, and drinking. Yet the fun of the other is most alluring, most appealing, and seemingly somewhat dangerous. By opening opportunities for others to engage in their type of fun, the outside group shifts the power dynamic in terms of who constitutes public values of normalcy in regards to behavior and expression of self. Like the Gypsy, the East European immigrant is embraced as being more colorful, vibrant, and exhibiting “culture”.

Both the Gypsy and the East European immigrant resound within Gypsy punk music as citizens of the world. This postmodern perception of individualism allows Gypsy punk musicians to draw on discourses of the original, powerful, and the authentic in terms of musical style, performance aesthetics, and marketing. As Gogol Bordello extends their influence into Latin America, releasing their newest album with Portuguese vocals, samba, and Spanish guitars inspired by the band’s recent experiences living and working in Brazil, it behooves ethnomusicologists to analyze the ways in which cultural aspects of “Gypsiness” resound with new audiences across the globe. What messages does samba-infused Gypsy punk carry in milieus that have fewer direct cultural notions of Gypsy experiences and East European immigrant identities? It seems that one thing is for certain – only localized ethnographic research that focuses on in-depth audience experiences can shed light on the ways in which cultural notions of “Gypsiness” have come to influence new developments in popular music throughout the world.

References

- LAUSEVIC, Mirjana. 2007. *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-517867-X.
- MALVINNI, David. 2004. *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imagined Gypsies in Western Music and Film*. New York: Routledge. ISBN 978-0415969994.
- RUBIN, Rachel and Jeffrey MELNICK. 2006. *Immigration and American Popular Culture: An Introduction*. New York: New York University Press. ISBN 978-0814775530.
- SILVERMAN, Carol. 2007. “Trafficking the Exotic with “Gypsy” Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and “World Music” Festivals. In: BUCHANAN, Donna. *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene*. Toronto: Scarecrow Press, ISBN 978-0-8108-6021-6.

Videography

Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan. 2006. Directed by Larry Charles. 20th Century Fox.

Gypsy Caravan: When the Road Bends. 2007. Directed by Jasmine Dellal. Little Dust Productions.

My Big Fat Greek Wedding. 2002. Directed by Joel Zwick. IFC Films.

The Pied Piper of Hützovina. 2006. Directed by Pavla Fleischer. Apt Films.

The Slowskys (commercial). www.theslowskys.com

Discography

Gogol Bordello. Gypsy Punks: Underdog World Strike. 2005. Side One Dummy Records.

Gogol Bordello. Super Taranta. 2007. Side One Dummy Records.

Gogol Bordello. Transcontinental-Hustle. 2010. American.

J.U.F. (Jüdisch-Ukrainische Freundschaft). Gogol Bordello vs. Tamir Muskat. 2004. Stinky Records.

Resumé

Adriana Helbig

„Všechny nás spojuje romská část města“: Poromšřování identity východoevropského přistěhovalce v gypsy punkové hudbě v USA

Undergroundová hudební scéna v USA je od počátku devadesátých let 20. století ovlivněna styly vycházejícími z rytmických a melodických rysů balkánské a romské hudby. Na gypsy punkové hudební scéně, která vychází z newyorské klezmerové scény, se podílejí imigranti z východní Evropy, Američané východoevropského původu, bílí Američané i američtí židé. Tato scéna zároveň spojuje představy o Romech s identitou východoevropských imigrantů. Zhruba v posledních deseti letech se výrazně zvedl zájem o žánry balkánské a romské hudby, což souvisí mimo jiné s šířením hudby z východní Evropy na webových stránkách jako MySpace, Facebook, YouTube a další. Skupiny hrající tyto žánry začaly vystupovat i na mnohých festivalech v USA; například známý Caravan Festival (1999, 2001) hostil hudebníky jako Maharaja z Indie, Fanfare Ciocarlia a Taraf de Haïdouks z Rumunska, Antonio el Pipa Flamenco Ensemble ze Španělska, nebo Esma Redžepova z Makedonie. Následkem této popularizace především americká mládež začala vnímat balkánskou hudbu sice jako původně venkovskou hudbu, ve které se však uplatňují i moderní hudební nástroje, aranžmá a texty. Gypsy punk si pak z těchto tradic půjčuje jednotlivé prvky jako jsou struktura verše a refrénu, výrazné užití akordeonu, houslí a kytary, instrumentální improvizace a vokální vsuvky. Nicméně gypsy punkový styl, reprezentovaný kromě jiných skupinou Gogol Bordello, funguje spíše jako určitá forma postmoderního kabaretu, který v sobě spojuje estetické rysy punkové hudby, namířené proti establishmentu, s eklektickými kostýmy, mezi kterými najdeme všechno možné, od vojenských čepic z éry Sovětského svazu až po šátky břišních tanečnic a pruhované kalhoty ve stylu dvorních šašků.

Frontman skupiny Gogol Bordello, Eugene Hütz, původně pochází z ukrajinského Kyjeva, v důsledku černobylské havárie však byla rodina nuceně přestěhována. Sám Hütz pak žil v uprchlických táborech v Rakousku, Itálii, Polsku a Maďarsku, tři roky před tím, než se dostal do New Yorku v roce 1999. Tyto různé části své osobní historie Hütz využívá k budování vlastní image jako člověka, který sice nemá nikde opravdové kořeny, zato se však cítí doma kdekoliv, přičemž se především prezentuje jako kočovný Rom a tuto identitu nadřazuje statusu imigranta ve Spojených státech.

Gypsy punková hudba je oslavou etnické rozmanitosti v tom smyslu, že v rámci ní jako pestrého multilingvního a multikulturního postmoderního kaleidoskopu zvuků dochází k roz-

mazávání a vzájemnému propojování symboliky romských a východoevropských přistěhovalců. V článku se Adriana Helbig zabývá tím, proč a jak k tomuto míšení dochází. Gypsy punková hudba podle ní „poromšťuje“ identitu východoevropských přistěhovalců do USA. Přitahuje navíc členy mainstreamové americké společnosti, kteří prožívají jistou krizi ve vztahu k vnitřně identifikované absenci vlastní „kultury“. Aura ne-zakotvenosti, vy-kořeněnosti, kočování a protřelosti světem obklopující vše romské dává možnost připojit se k tomuto hudebnímu stylu i těm hudebníkům a posluchačům, kteří sami nemají s východoevropskou romskou identitou jako takovou vůbec nic společného.

Srbská etnomuzikoložka Marjana Lausevic zabývající se světovou popularitou balkánské hudby a tance, kterého se společně účastní celá určitá skupina lidí, uvádí, že důvodem této popularity v USA je právě společný charakter těchto tanců, který dává příležitost komunikovat v rámci určité komunity i lidem, kteří jinak neudržují žádné etnicky založené sociální vztahy. Helbig k tomu dodává, že rostoucí popularita balkánské hudby mezi bílými Američany se dá vysvětlit také rozšířením hudby ovlivněné Balkánem v mainstreamové americké popkultuře. Jako příklad uvádí soundtrack k filmu Borat (2006) s hudbou rumunské dechovky Fanfare Ciocarlia, Esmy Redžepové a Kočani Orkestar z Makedonie a také s několika skladbami Gorana Bregoviće a skupiny Mahala Raï Banda z Bukurešti.

Helbig připomíná – a na příkladu Eugena Hütze, součástí jehož hudebního vzdělání evidentně není to, že by nějak výrazně hrál s Romy, demonstruje –, že kategorie romské hudby je velmi široká a neexistuje skupina nebo jeden konkrétní žánr, o kterém by se dalo říci, že romskou hudbu nejlépe reprezentuje. Proto je také pro různé skupiny lidí relativně snadné romskou hudbu interpretovat a prezentovat. Dá se tudíž říci, že hudebníci jako Eugene Hütz užívají termín romská hudba jako prodejní značku, skrze kterou mohou ve Spojených státech získat podíl na trhu s world music. K tomu jim pomáhá i fakt, že na scéně world music se do velké míry stírají hranice mezi „autenticitou“ a „interpretací“ a autentickým romským hudebníkům se na ní nedostává příliš prostoru.

Adriana Helbig si všímá komercializace romské hudby a souvisejících změn v pojetí její definice (tuto část článku trefně nadepisuje titulkem Romská hudba jako prodejní značka v západní populární hudbě). Strategie prezentace romské hudby jako hudby tradiční, populární i fúzované byla vytvořena krátce po rozpadu Sovětského svazu v devadesátých letech 20. století, kdy se na západním trhu s world music začaly ve větší míře prosazovat vlivy romské hudební tradice ze zemí post-komunistického bloku. Postupně vytvořené marketingové označení „romská hudba“ zahrnuje všechny následující charakteristiky: 1) jakákoli hudba interpretovaná hudebníky romského původu; 2) romská hudba hraná Romy nebo Neromy; 3) fúze tradiční a populární hudby, která vstřebává prvky různých romských hudebních výra-

zů, textů a může být produkována Romy či Neromy; nebo 4) romské styly dále diferencované podle pohlaví, věku, socio-ekonomického původu a země, ze které pochází jejich interpret. Zdá se však, že mladé americké publikum nepochybuje o autentických kořenech gypsy punkové hudby a věří, že tento styl vychází z rozličných stylů romské hudby střední a východní Evropy. V tomto smyslu je dle Adriany Helbig romská hudba vnímána jako kategorie, jejíž obsah si může doplnit každý sám na základě svých vlastních emocí, představ a zkušeností. Účast etnických Romů na takové hudební produkci přitom není nutná; naopak, neromští umělci zde často uplatňují své vlastní představy o tom, co romská hudba je nebo jaká by měla být. Tak o své zkušenosti mluví i Hütz v dokumentárním filmu „The Pied Piper of Hützovina“ (Strakatý píštěc z Hützoviny) – svojí hudbu z nedostatku znalosti samotné romské hudby založil na fúzi různých prvků tradiční i populární hudby a při pozdější návštěvě romských osad konstatuje: „Všechno, co jsem si vymyslel, je tady v podstatě reálné.“

Adriana Helbig si dále všímá paralel mezi tím, jak jsou v americké společnosti vnímáni Romové a východoevropští přistěhovalci. Na gypsy punkové scéně je nejrozšířenější představa Roma jako kočovníka, tj. člověka, který pochází odjinud, všude se cítí jako doma, ale ve skutečnosti nepatří nikam. Z některých úhlů pohledu se zdá, že představy o Romech se na gypsy punkové scéně mísí s představami o přistěhovalcích z východní Evropy. V americké popkultuře je přistěhovalec kulturně identifikován jako osoba, která mluví a jedná na základě jiných hodnot. Stejně jako Romové, kteří jsou historicky marginalizovanou skupinou, jsou i přistěhovalci v USA sice společensky odmítáni, ale jejich exotická kultura je – do určité míry – akceptována. Pojetí Roma a východoevropského přistěhovalce se tudíž v rámci amerického trhu s world music do značné míry překrývá: imigrant, který opustil Jugoslávii nebo Sovětský svaz, se – stejně jako Rom – nemá kam vrátit, protože stát, ze kterého odešel, už mezitím zanikl. Proto imigrant i Rom inklinují k vytvoření svého vlastního sociokulturního mikrosvěta, který do sebe nasává širokou škálu dalších kulturních prvků.

Historická marginalizace a ostrakizace Romů má také jistou paralelu ve vnímání přistěhovalců z východní Evropy americkou majoritní společností: od konce 19. století až do druhé světové války tvořili imigranti z východní Evropy největší skupinu chudých a nevzdělaných přistěhovalců do USA. Aby se zbavili stigma vesnického tradicionalismu, chtěli se ve 20. století co nejrychleji asimilovat do většinové americké společnosti. Naproti tomu většina východoevropanů, kteří přišli do Spojených států v průběhu posledních dvaceti let, je vzdělaná a v Americe relativně ekonomicky úspěšná. Proto se mnoho z nich začalo postupně bouřit proti tlaku kulturní asimilace. Jejich kdysi znevažovaný přízvuk, kuchyně a způsob života si nyní užívá pozornosti americké popkultury, a to hlavně ve filmech a v hudbě. Příkladem je i film „Borat“, který v posledku naznačuje, že bílí anglosaští Američané nemají právo soudit

a kritizovat přistěhovalce z východní Evropy, protože sami nejsou o nic více kulturní, tolerantní a prosti „tradic“, kterými jsou údajně imigranti omezeni. Imigrant z tohoto porovnání nakonec vyjde jako chytřejší, ekonomicky zdatný a schopný se adaptovat do nového prostředí, aniž by ztratil sebe sama.

Adriana Helbig také upozorňuje na souvislost s krizí identity bílých Američanů. Na příkladu filmu „Moje tlustá řecká svatba“ ukazuje, že v dnešní době jsou vyzdvihována pozitiva etnického dědictví a bílým Američanům je naproti tomu vyčítán nedostatek takovéto kultury. I Romové a přistěhovalci z východní Evropy jsou považováni za zajímavé a pestré lidi, kteří milují život, a – jak naznačuje text a klip k písni „American Wedding“ (Americká svatba) od Gogol Bordello – umí se narozdíl od bílých Američanů bavit. Jejich zábava ale není v žádném případě uzavřená, proto každý, kdo má zájem, se může připojit a stát se její součástí. Ostatně totéž platí i o americkém pojetí romské hudby.

Eliška Vránová

Nerecenzovaná část

— „Vždyť ten kluk se neumí ani podepsat“: Srovnání českého a romského systému hudební výchovy¹

Když někdy vyjde najevo, že se ve svém etnomuzikologickém bádání zaměřuji na Českou republiku, tak lidé, kteří vědí, že jsem Romka, obvykle předpokládají, že „studuji Romy“. To je však poněkud nepřesné. Romové nejsou přímo předmětem mé disertační práce, píší o nich pouze kontextuálně. Zdá se mi příznačné, že právě toto často vyvolává určité překvapení. Z heuristických i etnografických důvodů totiž ve své disertační práci záměrně zaměňuji obvyklou pozici Romů (jako studovaných Jiných) a Neromů (jako výzkumníků a normativních subjektivit), přičemž svou pozornost soustřeďuji právě na neromské/bílé identity. Konstrukci těchto rasových a národnostních identit z mého pohledu částečně určuje to, co můžeme čistě teoreticky nazvat na straně většinové (bílé) školy odklonem od základních principů hudebního vzdělávání, jak se praktikuje u Romů. Dalším prvkem, který tyto identity určuje, je téměř absolutní vyloučení většiny minoritní hudby ze školních osnov a dále způsob, jakým jsou ve škole prezentovány ne-bílé hudební styly a hudebníci, pokud už vůbec na jejich představování dojde. Mnohé studie (a ne pouze ty od neromských autorů) se na Romy jako subjekty dívají z hlediska toho, jak se liší od majoritní populace, a tento jejich pohled je někdy tak absurdní, že vytváří rozdíly tam, kde ve skutečnosti žádné neexistují. Sama však ve své práci usiluji o víc než o pouhé převrácení etnografického pohledu. Cílem tohoto článku není ozřejmit teoretická východiska mé disertace (jež pokrývá širší spektrum témat), ale doufám, že se mi v něm podaří obhájit logiku teoretického přístupu, který nastavuje zkušenost příslušníka menšiny ve většinovém vzdělávacím systému jako hypotetický standard a majoritní vzdělávací systém nahlíží jako to, co se od tohoto standardu odlišuje.

V rámci terénního výzkumu jsem v České republice vedla rozhovory s padesáti učitelkami a učiteli, kteří vyučují hudební výchovu většinou na obou stupních základní školy. Během těchto rozhovorů a pozorování ve třídách jsem si všimla struktury a obsahu výuky

¹ Tento článek vznikl jako příspěvek na konferenci *International Council for Traditional Music* ve Vídni v roce 2007. Děkuji překladatelce z angličtiny.

a učebních materiálů předmětu hudební výchova a snažila se řízenými dotazy zjistit, jaká je u učitelů znalost repertoárů etnické hudby a vůle s tímto materiálem pracovat. Zajímaly mne také jejich postoje k lidem pocházejícím z menšinového prostředí. Často stačilo velmi málo nebo vůbec nic a učitelé mi sami začali sdělovat své přesvědčení o geneticky nebo behaviorálně dané odlišnosti Romů a dalších příslušníků menšin od bílých lidí, potažmo Čechů. V jedné základní škole na Moravě mi učitelka hudební výchovy řekla, že s repertoárem romské nebo jiné etnické menšiny vůbec nepracuje. Zmínila se, že má ve třídě jednoho romského žáka, a proto jsem se jí zeptala, zda ho někdy podpořila v tom, aby v hodině představil něco z etnicky specifické hudby svojí rodiny. Učitelka namítla, že se tento desetiletý chlapec neumí ani podepsat a (proto) že by ani nesvedl zazpívat písničku před celou třídou. Romské děti jsou v České republice běžně umísťovány do škol pro děti s mentální retardací bez ohledu na jejich intelektuální potenciál. Formulace, kterou tato učitelka použila při popisu studijních problémů daného chlapce, byla zjevným nadsazením, už proto, že se jednalo o běžnou základní školu. Její přezíravá poznámka však byla zajímavá v kontextu toho, že většina názorů, se kterými jsem se setkala, se blížila názoru jiné učitelky: „No však víte, Romové, muzika, to je něco pro ně. Čeština (jako školní předmět) jim nejde, ale něco zahrát bez not, na to mají obrovský talent.“ Zdá se, že – tedy alespoň v České republice – panuje všeobecný názor, že Romové nemají zájem o školní vzdělání, ale hudbu a hraní mají „v krvi“. Každý z nás se zajisté s takovým názorem setkal. A tento nepřezkoumaný „selský rozum“ se promítá i do způsobu, jakým se romská hudba a hudba jiných etnických minorit prezentuje pedagogicky – jako prvotní, předem nepromyšlená, jednoduchá, vášnivá, případně pomocí dalších adjektiv, jež se významově vztahují spíše k tělu, než k mysli. Dostáváme se tak k mnohem širšímu tématu, kterým se já (a další badatelé) zabývám jinde. Pro tuto chvíli je však především důležité, že tento postoj předem určuje také způsob dělení hudby, jak jej prezentují české učebnice a osnovy hudební výchovy – na „lidovou tvorbu“ a umění, na nízké a vysoké, primitivní a kultivované, neškolené a studované apod. Je také důležité poznamenat, že dokud se bude takové dělení používat k zakrývání složitostí typických pro jakýkoli vysoce propracovaný systém produkce hudby, bude skutečná podstata hudebního vzdělávání a repertoárů praktikovaných v takových prostředích, jakým jsou romské komunity, neromským učitelům stále unikat.

Procentuální zastoupení Romů v populaci mladých Čechů sice roste, ale je stále příliš nízké, takže z hlediska proporcionality není důvod, proč by měla romská hudba mít v osnovách nějaké výraznější zastoupení. Jsou ale i jiné důvody. Mnoho studentů a někteří učitelé zapojení do mého výzkumu prohlásili, že hudební výchovu jako výukový předmět nemají rádi nebo ji neuznávají – takže o co zde běží, nejsou pouze nepochybně diskutabilní ideály multikulturního vzdělávání, ale také otázka, nakolik jsou současné pedagogické přístupy a metody

v hudební výchově efektivní. V následujícím textu nebudu předstírat nestrannost a pokusím se zde rozehrát hru, ve které vytvořím jako součást záměny normativních standardů systém hodnocení založený na postoji menšiny. Budu zkoumat český přístup k hudební výchově, přičemž mým výchozím bodem bude romský způsob hudebního vzdělávání.

Jak se Romové hudebně vzdělávají? Romská hudební výchova není v žádném případě uzavřeným systémem, pokud zde vůbec lze o systému mluvit. Domnívám se, že v tom, jak jsou Romové vyučováni ve svých komunitách hudbě, bychom u většiny z nich našli společné rysy, ačkoliv se přirozeně chci vyvarovat obvyklé chybné představy o homogenitě všech skupin Romů a Sintů a dalších romských subetnických skupin – jako by nebyli vysoce stratifikovanou etnickou skupinou s celou řadou odlišných tradic a praktik, které mohou naopak sdílet s jinými etnickými skupinami. Stejnou námitku můžeme vznést proti termínu „česká hudební výchova“, která samozřejmě také není ryze česká, ale jsou tu např. vlivy německé kultury. V této práci pojmem „romská hudební výchova“ označuji metody pozorovatelné (tedy alespoň v České republice) v rámci romských institucí jako je hudebnická rodina, zájmové kroužky nebo přípravy na vystoupení vedené profesionálními romskými hudebníky. Při komparaci české a romské hudební výchovy se nebudu zabývat žádnými dalšími specializovanými institucemi ani jedné z kultur, ale spíše se podívám na to, jaké místo zaujímá hudební výchova v rámci obecněji pojatého životního vzdělávání a výchovy. Ačkoliv to nemohu tvrdit s určitostí, je pravděpodobné, že zmíněný romský chlapec, který se údajně neumí podepsat a už vůbec by nezvládl zapívat před třídou písničku, prošel důkladnější hudební přípravou než mnozí jeho spolužáci. (Romská hudební výchova se bohužel rychle vytrácí stejně jako rodiny praktikujících hudebníků, a proto je možné najít třídy, kde romské dítě nebude po hudební stránce vzdělanější než ostatní neromské děti). Romská hudební výchova, jak jsem ji já osobně zažila a měla možnost extenzivně pozorovat, zahrnuje několik složek: výrazové schopnosti, větší či menší podíl praktické hudební teorie, multikulturní rozhled, který vede k oceňování určitých klasických hudebníků a mistrů, a zapojení pohybu do rytmické výchovy.

Výrazové prostředky mohou být vokální, instrumentální nebo obojího druhu. Metody výuky hry na nástroj a nezbytné teorie by zasluhovaly podrobnou analýzu, pro kterou však není v tomto článku prostor. Čemu se však budu věnovat, je výuka zpěvu, se kterou má bohatou zkušenost většina romských dětí, a to nejen z hudebnických rodin. Stylové normy komunity definují určité typy zabarvení hlasu (např. sípavý nebo ostrý), hlasitosti, improvizací nebo jinak flexibilní rytmické vzorce a jejich kombinace s dalšími nástroji, které vytvářejí rejstřík celé řady emocí a dalších sdělení. Melodické ozdoby jsou téměř daností i u relativně neškolených amatérských zpěváků. Kromě náročnějších melizmat, zvýšených a snížených tónů,

mikrotónů a dalších, jsou to primárně glissando a přírazy, bez kterých by i jednoduchá rychlá píseň zněla jaksi neúplně. Stejně jako v mnoha jiných oblastech, základní ideou produkce hudby je účast všech přítomných, i když míra jejich zapojení může být různá. Rozvoj určitých dovedností každého člena komunity (nehledě na jeho talent) dále podporují např. různá zvolání a plynulá hlasově-rytmická improvizace, začleněná buď přímo zpěvákem do zpívané melodie, nebo jako externí rytmický doprovod (jedná se o zvolání typu: „*ej, de*“ a „*joj*“ jako např. v „*ej, de čhavale, joj, džan te sovel*“ – ačkoliv tato praxe je už u mladších generací na ústupu – a [tlesk] „*hop, hop, dživ tu more hopa...*“). Oboje jsou schopné zvládnout i jinak hudebně naprosto nenadané tříleté děti. Dalším prostředkem s obdobnou funkcí je novodobý a rychle se rozšiřující beatbox, kterému se romští chlapi věnují v daleko větší míře než jejich neromští vrstevníci. Vytleskávání sudých nebo lichých dob je další způsob, jak se děti učí hudebnímu doprovodu, stejně tak základní taneční prvky. S přibývajícím věkem se děti mohou formálně nebo neformálně naučit další, komplikovanější pohyby. Dívky, které mají mnohem méně příležitostí hrát na nástroj, se často učí tradiční taneční kroky a stylizovanou choreografii, která je k vidění v romských tanečních a divadelních souborech, zatímco chlapi mají často v oblíbě breakdance. Pro ty děti, které si vyberou zpěv, případně se mu věnují zároveň s hrou na nástroj a tancem, je naprostým základem spontánně vytvořit a uzpívat dvoj- nebo troj-hlas. Základní harmonické postupy, založené na paralelních terciích, běžně ovládá mnoho romských dětí, teenagerů a dospělých.

Podívejme se nyní optikou standardu romského hudebního vzdělávání na český systém a uvidíme, jak se dokáže vyrovnat výše popsanému romskému vzoru. Hudební výchova je na českých základních školách povinným předmětem téměř po celou dobu školní docházky a jsou jí většinou vyhrazeny dvě vyučovací hodiny týdně. Vyučující mají v hodinách k dispozici množství zpěvníků a existuje také několik učebnic. Tyto učebnice jsou bohaté na příklady, teoretické, historické a další informace a vyvolávají dojem, že hudba je skutečným studijním předmětem. Avšak pokud se s těmito učebnicemi při výuce vůbec pracuje, pak velmi výběrově, přičemž se akcentují především datace a názvy děl, zjevně ve shodě s tradičním českým pojetím času jako postupné řady očíslovaných roků.

Více než polovina času byla v hodinách hudební výchovy, jichž jsem byla svědkem, věnována zpívání českých písní nebo písní přeložených z angličtiny, a to téměř vždy v unisonu. Děti při tom seděly v lavicích a text zpívaly ze zpěvníků nebo z paměti. Ve výjimečných případech se žáci při zpěvu mohli pohybovat, a to buď tak, že si stoupli, nebo vsedě hráli na hudební nástroje. Nejčastěji však zůstaly všechny dostupné hudební nástroje někde zamčené a nijak se nepodporoval ani žádný další rytmický nebo pohybový doprovod. Mladí Češi nemají až do doby tanečních nebo jiných formálních hodin tance mnoho příležitostí naučit se

tancovat a mnoho nezíská ani základní rytmickou dovednost, která je s tímto aspektem vzdělání spojená.

Při výuce vokální techniky se čeští učitelé většinou řídí instrukcemi, které si žáci mohou sami přečíst i v učebnicích – tón se tvoří v hlavě, má být jasný, ne příliš hlasitý ani příliš tlumený, nemá být dyšný atd. Tento sborový styl zpěvu se dle mého pozorování nijak neměnil ani v závislosti na zpívaném hudebním žánru. Zdá se, že český systém hudební výchovy klade hlavní důraz na jednotu výrazu a určitou fyzickou ukázněnost, kterých se dosahuje pomocí od sebe vzájemně nerozlišitelných vokálních poloh a tělesných pohybů zúčastněných. V rozporu s ideály, které jsou vytyčeny v některých materiálech Ministerstva školství, nejsou na českých základních školách (a rovněž ani na základních uměleckých školách) děti vedeny ke zvládnutí improvizčních technik nebo vokálních či jiných ozdob, a produkce hudby tak má tendenci setrvávat spíše ve sféře přesné imitace, místo aby šlo o tvůrčí činnost. Hudební dovednosti, kterých dítě nabyde v rámci výuky na české základní škole, značně pokulhávají za technickou odborností, kterou si je v mnoha romských komunitách možné prostě osvojit v běžném životě.

Zbývající čas typické hodiny hudební výchovy byl vedle již zmíněného zpěvu věnován výkladu o zejména českých, německých a rakouských skladatelích nebo základním pojmům evropské hudební teorie (interval, stupnice, délka not). Žáci si do sešitů potichu opisovali text z tabule a učitel je vyvolával, aby odpověděli na otázku typu kdo, kdy a co v rámci hudební historie.

Některé třídy psaly testy zaměřené na jmenování not, hudebních nástrojů a dalších součástí hudební teorie, ale tyto poznatky se ve výuce nikdy v praxi nepoužily, ani se s nimi jinak kreativně neworkovalo. Faktem je, že výuka hudební nauky nedosáhla takové hloubky, aby u žáků mohla zapříčinit patologickou uměleckou pasivitu, což se může u hudebně gramotných studentů občas stát, ale na druhou stranu ji ani nevyvažovala praktická cvičení, kdy by žáci mohli kompozičně spojovat různé hudební vzorce. Ačkoliv se školní výuka zaměřuje na základní ovládnutí notového zápisu, z praktického hlediska je její přínos zanedbatelný v porovnání s mírou osvojení hudební teorie, které dosahuje stále ještě poměrně velké procento mladých Romů a Romek, kteří se začali učit hrát na hudební nástroj v jiném než školním prostředí.

Seriózní popis a kritika českého systému hudebního vzdělávání by musel být narozdíl od toho, co na tomto malém prostoru uvádím, mnohem podrobnější a vyváženější. Proč zde tedy vůbec uvádím takto zjednodušený popis dvou různých takzvaných vzdělávacích systémů a stavím je do opozice? Zcela jistě mi nejde o pomýlenou ventilaci pocitu etnické hrdosti nebo ukřivdění. Činím tak především proto, že se upřímně domnívám, že by česká hudební výchova mohla značně získat integrací některých prvků jiných modelů, například toho romského,

který je zde navíc po ruce. Že by větší variabilita učebních materiálů a příležitosti aktivně se výuky účastnit přinejmenším zvýšily status hudební výchovy mezi studenty, není třeba zdůrazňovat. Už to by zlepšilo efektivitu učebního procesu. Mnoho samotných učitelů hudby zřejmě podléhá rozšířenému názoru, že hudební výchova je jakýsi odpočinkový či doplňkový předmět, stejně jako např. tělesná výchova, a proto se na hodinách také mnoho studentů nudilo, a to i v případech, kdy jejich učitelé přistupovali k výuce se západem a emocionální účastí (samozřejmě jsem zaznamenala i světlé výjimky z tohoto pravidla).

Podívejme se na jinou stránku odlišnosti českého a romského systému hudebního vzdělávání, pomocí které lze možná vysvětlit větší zájem o hudbu u romských dětí. Jde o záležitost kánonu a hudebních kategorií: zkrátka jaký druh hudby se vyučuje a jakým způsobem. Romský model (beru v potaz Romy na celém světě) vede k oceňování celé řady hudebních stylů, od jihoamerické po hudbu středního Východu a zahrnuje nekonečné množství dalších oblastí světa. Mezi vědomě jmenované či nejmenované „mistry“ jsou pak zde zahrnováni jak romští hudebníci jako například Django Reinhardt, tak i evropští orchestrální a operní skladatelé, ale i bollywoodské hvězdy nebo Louis Armstrong či Stevie Wonder. Současně s tím vznikají i další specializovanější styly, jako např. různé jazzové fúze, jež jsou doménou zejména intelektuálněji zaměřených romských tvůrců.

Zatímco romská hudba má svoje vlastní kategorie, kritické tradice a respektované instituce, v rámci kterých jsou děti hudebně vzdělávány, české pedagogické nálepky jsou rigidnější a navíc – v porovnání s romským standardem – vytvořené na základě nahodilé logiky. Všudyprítomným příkladem tohoto nedostatku logiky je neměnné učebnicové dogma, které staví do protikladu „hudbu jako umění“ a „hudbu neuměleckou“ – kam je řazen např. jazz nebo indická klasická hudba. Jazz nebo „exotickou“ hudbu zmiňují české učebnice vůbec jen okrajově. Český model hudebního vzdělávání je oproti tomu romskému úzce vázaný nejen geograficky, ale i kategoriemi rasy a etnicity, částečně proto, že vlády v jeho rámci podporují a prosazují nacionálně laděná a elitářská díla, jako např. opery. Důsledkem může být velmi nahodilé formování hudebního vkusu v režii jednotlivých škol. Učební materiály používané v hodinách hudební výchovy jsou velmi provinční, omezené kánonem orientovaným do minulosti a nacionalismem orientovaným na stát a jemu kulturně blízké evropské souputníky. Výběr písní určených ke zpěvu, které z toho kánonu vybočují, je určovaný etnicitou autorů (v podstatě jde většinou o bílé Čechy mužského pohlaví), a tudíž ve výuce příliš nezohledňuje různorodost stylů, která je žádoucí pro zdravý intelektuální a osobnostní vývoj studentů.

Zatímco romský model hudebního vzdělávání je ve své šíři propojen jak s minulostí, tak i s moderní praxí, mnozí čeští učitelé jsou podezřívaví vůči současné popularitě a současnému sociálnímu významu hudby. V kontrastu s českým systémem hudebního vzdělávání, který lpí

na statické tradici založené na mono-kulturní minulosti, systémy hudebního vzdělávání jako je ten romský, pracují s materiálem z různých geografických oblastí a zdůrazňují vzájemnou prostupnost historie a současného vývoje. Tím pomáhají lidem (bez ohledu na barvu jejich pleti) objevovat svoje místo jako inherentní etnické „menšiny“ v rámci větší, nevyhnutelně se globalizující společnosti. Romský přístup je tak více v souladu s moderními vzdělávací trendy, které jsou postulovány v řadě dokumentů Evropské unie i české vlády. Díky své aktuálnosti zároveň u studentů vzbuzují zájem o studium hudby (ať již v rámci formální nebo neformální výuky).

Poslední otázka související se zkoumáním českého vzdělávacího systému z romské perspektivy může být vodítkem k procesům utváření identit. Nazírání „bílého“ systému hudebního vzdělávání optikou příslušníka minority nám umožňuje zaměřit se na to, co tento akademický obraz sebe sama vynechává, především v případě charakteristik, jež jsou často přisuzovány jiným etnicitám. Pokud například člověk reflektuje takovou náplň výuky, která prezentuje nějakou menšinovou skupinu jako divokou, neuspořádanou a nekontrolovaně podléhající emocím, nelze si zároveň nepovšimnout, že jiné příklady téhož chování – například reakce publika na premiéře Svěcení jara v roce 1913 nebo masová hysterie návštěvníků rockových koncertů – výuka buď pomíjí úplně, anebo je prezentuje tak, aby vypadaly kulturně. Nebo obráceně: „Jiná“ hudba musí být diskurzivně uzavřena v registru primitivní, jednoduché a neumělecké, aby tradiční, etnocentricky definované kategorie zůstaly nedotčené. Lidová hudba je součástí české identity a rockové koncerty součástí identity bílé. K tomu se přidružují další tendence, jako je např. implicitní budování neromské identity pomocí obrazů řádu, klidu, intelektuálního vývoje atd., a dále tichý předpoklad, že majoritní způsob vzdělávání je vždy lepší než vlastní způsob vzdělávání praktikovaný v rámci dané menšiny. Obzvláště v případě Romů se zpochybňuje samotná existence jakékoli formy takového vzdělávání, s výjimkou blíže nedefinovaného „intuitivního učení se“. Nacionalismus, hrdost na vysoké umění, jež je pohodlně rasově ohraničeno, vyloučení veškeré „ne-bílé“ hudby s výjimkou jazzu, který Češi kulturně dokázali vstřebat, to všechno přispívá k budování české společenské entity a její identity jako kultivovaného, moderního člena EU. Avšak oficiální evropské ideály multikulturalismu ve vzdělávání a veřejném životě nejsou ve skutečnosti do tohoto sebenazírání nijak začleňovány.

Tyto fenomény odhalují existenci určitých meta-identit, otevřených, uzavřených, multietnických, monoetnických a dalších, ke kterým může vyučování vést, nebo je může problematizovat. Deficit, spočívající v naprosté ignoranci jakéhokoliv romského skladatele a hudby ve školních osnovách a v pokračujícím opírání se o stereotypní zjednodušování například pomocí nálepek

„primitivní“ a „horkokrevný“, způsobují daleko větší škodu, než samotná exkluze a stigmatizace menšinových skupin. Tyto nedostatky dokládají neschopnost rozvíjet základní vzdělávací schopnosti, jako jsou kritické myšlení nebo naslouchání svému okolí. Rozbor nedostatků českého systému hudební výchovy z hlediska hypotetického standardu romské hudební výchovy je užitečným protějškem k práci těch romistů, sociologů a speciálních pedagogů, kteří úmyslně či nevědomky intelektuální úsilí Romů nebo příslušníků jiných menšin snižují. Rozšířený názor, že Romové mají ve vzdělávání speciální potřeby a jako skupina potřebují projít převýchovou, přímo vyzývá k vyvážení, a to například pomocí studia speciálních vzdělávacích potřeb učitelů a studentů pocházejících z většinových etnik. Akademici vedou debaty o nízké zaměstnanosti mezi Romy a jejich nezájmu o vzdělání, přičemž oboje porovnávají s domnělými hodnotami většiny, avšak jen zřídka slyšíme, že by někdo hodnotil neochotu učitelů absorbovat nový materiál v kontextu romských hodnot jako stejnou deviaci. Asi by stálo za to pokračovat tam, kde jsem dnes začala já.

Z anglického originálu přeložila Nikola Ludlová

— **Formy a funkce hudby při pouti v Saintes-Maries-de-la-Mer**

Městečko Saintes-Maries-de-la-Mer na jihu Francie se každoročně stává na konci května dějištěm velkolepé pouti, na kterou se sjíždějí Romové z celé Evropy. Vzdávají zde úctu Svatým Mariím (podle provensálské legendy blízkým příbuzným Panny Marie – Marii Salomé a Marii-Jacobé) a patronce Sáře – ochránkyni nenáviděných. Vzniku pouti v Saintes-Maries-de-la-Mer a jejímu průběhu se věnovala již Angela Postolle v článku „Saintes-Maries-de-la-Mer (Francie) / Kolébka romského křesťanství, nebo usurpace provensálské pouti?“ v časopise Romano džaniben 1-2/1998.

Maria Bartz v Saintes-Maries-de-la-Mer pobývala v roce 2008 s cílem zaznamenat, v jaké podobě je na pouti přítomna hudba a jaké plní pro zúčastněné funkce. Následující text je výběrem kapitol z diplomové práce „Formy, funkce a praxe náboženství a hudby v kultuře Romů: Výzkum pouti v Saintes-Maries-de-la-Mer“, kterou autorka v roce 2008 obhájila na Institutu Hudební a mediální vědy na Humboldtově univerzitě v Berlíně. Kapitoly vybrala a z německého originálu přeložila Eva Zdařilová.

Formy a funkce romské hudby na pouti

Hudba jako podstatná součást pouti hraje roli na několika úrovních. Při náboženských obřadech se na jedné straně hraje tradiční romská hudba specifická pro tu kterou skupinu, a na straně druhé jsou Romy i Neromy přednášeny liturgické zpěvy. Mimo náboženskou oblast je romská hudba přítomna jak na veřejné profesionální, tak na interní soukromé úrovni. Následující text je věnován znázornění romské hudby a zkoumání jejího charakteru a funkce, stejně jako způsobu přednesu v závislosti na situaci a sociálním prostředí pouti v Saintes-Maries-de-la-Mer (dále jen Saintes-Maries).

Komerční a sociálně kritické funkce hudby na veřejné úrovni

Na veřejné úrovni přispívá hudební prezentace Romů výrazně k folkloristicko-exotickému obrazu pouti tak, jak jej prezentuje obec i sdělovací prostředky, a je jednou z příčin vysoké návštěvnosti a silné medializace pouti. Hudba hraná mimo náboženské ceremonie a určená veřejnosti je přítomna už během samotných příprav. Na pouti pak začínají různé romské skupiny hrát už v dopoledních hodinách po ranních obřadech v kostele v jeho blízkosti na náměstí Place de l'Église. Pro některé profesionální hudebníky je hraní na pouti jejich živností. Skupina Urs Karpatz (Karpatští medvědi) je jako jediná hudební formace angažovaná přímo správou Saintes-Maries a od 21. května hraje ve městě denně. Vedle jednotlivých spontánních prezentací další, tentokrát manušské formace z Alsaska a jedné rumunské dechové kapely¹, vystupuje pravidelně na různých místech v obci ještě rodinná kapela z Rumunska, Raspoutine, pro kterou hraní na pouti také představuje hlavní zdroj příjmu. Celkově lze na veřejné úrovni vyzorovat dominanci romské hudby z jihovýchodní Evropy. Obměňující se publikum se skládá z Romů z různých subetnických skupin, stejně jako z Neromů (turistů, novinářů, místních obyvatel).

Skupinu Urs Karpatz založil v roce 1993 bývalý krotitel medvědů z Bretaně, Dimitri Sergueï Lazar, a v současné době vystupuje na celé řadě festivalů a koncertů. Formace vydala už osm alb a disponuje rozmanitým instrumentálním a vokálním repertoárem. Ten se skládá z tradičních tanců a písní jihovýchodní Evropy (s texty v romštině), z děl klasické hudby (např. pasáže „Uherských tanců“ od Brahmsa) přeformovaných improvizacemi, a z vlastních kompozic.² Instrumentálnost skupiny odpovídá částečně tradičnímu obsazení maďarské romské kapely: dva houslisté (sólista a doprovod), kontrabasista, klarinetista a hráč na cimbál. K tomu patří ještě hráč na akordeon a dva zpěváci, respektive hráči na perkuse, z nichž jeden přebírá i roli manažera a během vystoupení prodává CD-nosiče. Obsazení a hudební repertoár formace na jednu stranu demonstruje inspiraci hudební tradicí Romů z Maďarska a zároveň zahrnuje další stylové směry z jihovýchodní Evropy. Za všechny jmenujme např. taneční písně³

1 Žánr tzv. *Balkan Brass* (dechová kapela s převážně žesťovými nástroji) pochází ze Srbska a je rozšířený také v Makedonii a částečně v Rumunsku a v Bulharsku. Tento žánr sjednocuje vlivy turecké vojenské hudby s vlastními elementy romské hudby. Filmy Emira Kusturici (např. *Time of the Gypsies*, *Černý kocour*, *Bílá kočka*, *Underground*) přispěly díky své filmové hudbě vycházející z tohoto žánru podstatně k jeho popularitě i mimo Balkán. Obšírněji ke vzniku a stylovým atributům romské hudby na Balkáně viz Svanibor Pettan (Pettan, 2000: 225-245).

2 Např. píseň „Sara-La-Kali“, která byla složena k počtě patronky Sárý.

3 Taneční písně převážně v přímém taktu se vyznačují především svým přednesem bez textu, ve kterém je napodobována instrumentální hra. Tyto na osminkách postavené písně jsou zpěváky rozkládány na syn-

olašských Romů, které Urs Karpatz také interpretují, s typickým vokálním basem, doprovodným luskáním prsty a mlaskáním jazykem, se stepovanými tanečními vložkami a zvolávanými slabičnými formami. Mimo to hrají i instrumentální hudbu s nádechem orientálních vlivů, jako jsou komplexní rytmy a rychlá, dlouhá a hudebně kompaktní sóla (klarinetu a houslí) s tónovými kroky menšími než půltón.

Skupina Raspoutine se skládá ze dvou houslistů (jedny housle jsou elektrické), jednoho harmonikáře a jednoho kytaristy. Na rozdíl od Urs Karpatz zahrnuje její čistě instrumentální repertoár vedle tradičních maďarských tanců a populárních kousků z klasické a lidové hudby (např. hebrejské písně „Hava nagila“, nebo ruské písně „Kalinka“) také hudební kousky ve stylu manušského jazzu. Hudební znaky skupiny Urs Karpatz a Raspoutine se překrývají se stylistickými specifiky romské hudby. Často jsou v rámci jednoho kusu nasazovány kontinuálně vzrůstající a náhlé změny tempa; pomalý, rytmicky volně aranžovaný začátek, nesený jednoduchými melodiemi sólových nástrojů (housle, klarinet), který je doprovázený běhy a rozklad⁴ rytmičtých nástrojů (cimbál, akordeon, kytara) a nechává už tušit téma; začátek, který se dále vyvíjí do rytmické taneční pasáže hrané ve vysoké rychlosti, ve které se téma obměňuje. Extrémní zvyšování tempa s sebou přináší změnu v náladě: hudební výraz se transformuje z melancholického a dramatického do rozjařeného, nekontrolovaného a živého charakteru. Toužebná a napjatá nálada začátku je posílena synkopami tónů melodie, díky nimž vynívá další pokračování a následné vyústění ještě naléhavěji. Kontinuální napětí je udržováno náhlými změnami tempa v rámci jednoho kusu (z části i opakovanými), nepředvídatelností a oscilováním mezi bohatě kontrastními náladami. Hudebníci přítomní v Saintes-Maries na veřejné úrovni také často využívají sólového přednesu virtuózních variací tématu – jak již bylo zmíněno, charakteristického znaku tradiční romské hudby. Takový styl využívá při hře např. houslista Paola ze skupiny Raspoutine, v níž je téma houslí obměňováno a zdobeno tremoly, trylky a glissandy. Prostřednictvím zpracování jednoho tématu různými hudebníky vzniká dojem soutěže ve virtuozitě mezi jednotlivými členy kapely. Názorná je např. improvizace jedné pasáže z „Uherských tanců“ od Brahmsa skupinou Urs Karpatz, kdy je téma „Uherského tance“ v podání houslí a klarinetu pozměňováno: zpočátku je hudební stylový směr ještě velice blízko původnímu tématu, následně je transformován přes swingový rytmus až do manušského jazzu. Klarinet se ujímá tématu a improvizuje – podporován výrazně vystupujícími motivy

kopované šestnáctinky a doprovázeny tzv. *mundbassy*: nepřízvučné osminky zdůrazňované krátkými ostrými slabikami (bb, hh), které hráči vykřikují do sevřené dlaně a vznikají tak zvuky podobné trubce. Také doprovodné tleskání dlaní a luskání prsty, na kterém se podílejí i posluchači, je pro přednes tanečních písní typické.

4 Tzv. *arpeggio* – tóny jednoho akordu jsou hrány plynulým pohybem za sebou (a ne zároveň).

kontrabasu – ve stylu severoamerického *hot jazzu*; původní téma však zůstává neustále rozpoznatelné.

Způsob hudebního přednesu a vystupování Urs Karpatz je výrazem jejich profesionality. Zatímco hudebníci skupiny Raspoutine jsou oděni individuálně a občas hrají jen ve třech nebo ve dvou – z části se na hudebním vystoupení podílejí i další právě přítomní Manušové a Gitani⁵ – je oděv skupiny se stálým angažmá jednotně černý, u některých doplněný černými klobouky. Formace je pevně daná a vždy kompletní. Během prezentace jsou k dispozici různá CD v profesionální studiové kvalitě, zatímco skupina Raspoutine nabízí k prodeji vypálené CD, jehož přebal je zčásti fixován lepidlem až na místě, a během vystoupení se vybírají peníze do klobouku. Podstatně širší repertoár Urs Karpatz ilustruje také jejich komerční zkušenosti. Jejich hudební vystoupení se vyznačuje technickou dokonalostí a harmonickou souhrou. Vystoupení skupiny Raspoutine, i přes jejich méně profesionální přístup, však není publikem žádáno o nic méně. To souvisí na jedné straně s intenzivně nasazenou virtuózní a expresivní hrou houslisty Paola, a na druhé straně s improvizovanou atmosférou a malým obsazením skupiny, která staví na přímém kontaktu s publikem.

Hudba byla částečně k slyšení i v místním obecním domě, v rámci výstavy fotografií Romů od Thérèse Chevalier.⁶ Při vernisáži přednáší jeden mladý Gitan rytmicky, ve stylu rapu, sociálně kritickou báseň s názvem „Jsem Gitan“. Následně jeden rumunský Rom zpívá za doprovodu kytary populární písně katalánské rumby, nebo „Bamboleo“ proslavené skupinou Gipsy Kings. Návštěvníci vernisáže se skládají převážně z členů regionálních sdružení podporujících kulturu Romů, sociálních pracovníků, obecních politiků, duchovních z oblasti pastorační Romů a novinářů. Turisté a Romové zde nejsou téměř přítomni.

Romská hudba prezentovaná na veřejné úrovni může pro profesionální a poloprofesionální hudebníky zastávat funkci komerčního média, zároveň však i zde hudba plní i sociální funkci, když se stává komunikačním médiem mezi různými skupinami Romů a Neromů. Publikum veřejných hudebních vystoupení v Saintes-Maries totiž tvoří skupiny lidí z různých kultur a s odlišným sociálním pozadím. Stylově různorodý repertoár je přizpůsoben převážně průměrnému očekávání návštěvníků a splňuje rozšířenou představu o typické „cikánské“ hudbě, která ji spojuje právě s maďarskými čardáši a interpretacemi děl klasické hudby. Témata a skladby jsou většinou populární. Posluchači tak nabízejí možnost jejich znovuobjevení a na

5 Z části se zapojují i spřátelení hudebníci s dalšími nástroji, např. s kontrabasem s kovovou šňůrou na prádlo místo strun.

6 Angažovaný člen sdružení Notre Route, který se zasazuje za Romy v regionech Provence a Camargue.

druhou stranu zaručují, díky „romské“ transformaci těchto známých témat, exotickou folkloristickou atmosféru celé události. Tu vedle vnějších aspektů (snědý vzhled hudebníků apod.) vytváří v hudební rovině zejména působivá expresivní virtuozita, napínavé změny tempa a intenzivní hudební výraz. Obec, stejně jako samotní hudebníci, tak záměrně využívají existující klišé, zejména pro zvýšení zisku. Hudební akt se v tomto případě pro romské hudebníky stává spíše účelovou racionální činností než aktivitou vedoucí k dalšímu uměleckému vývoji. Čím lépe jejich repertoár a režie představení vystihne vkus publika, o to větší mají příjmy.

Pro Paola není hudba, kterou se skupinou Raspoutine prezentuje, žádnou velkou výzvou – slouží k výdělku a k zábavě. Jinak hraje nejráději jazz s „opravdovými Manuši“. ⁷ Paolo hraje v dalších kapelách v Montpellier, s nimiž vystupuje na festivalech a koncertech. ⁸ Jeho otec, jinak druhý houslista skupiny Raspoutine, mi jednoho rána zahrál sólo, které je podle jeho slov „něčím extra“. Na otázku, jaké má píseň pozadí, odpověděl, že za normálních okolností není určena gádžům. Tato příhoda ukazuje fakt, že repertoár dané kapely, určený ke komerčnímu účelu, se může odchylovat od jejich interního repertoáru. Hudba hraná na veřejnosti, o které by se bylo možné na první pohled domnívat, že má mezi Romy a Neromy zprostředkující sociální funkci, však nutně oba tyto světy nemusí vůbec spojovat. Může naopak pouze posilovat stereotypní představu majoritní společnosti o Romech – způsobem přednesu cíleně přizpůsobeném očekávání publika a posíleném hranou exotikou. Za určitých okolností tedy konflikty jen povrchně překrývá. Na druhou stranu však i takto hraná hudba poskytuje i možnost individuálního projevu, např. v improvizacích, do kterých může hudebník vnést své osobní dojmy a inspirace. Skupina Urs Karpatz, která se těší již určitému mezinárodnímu věhlasu, se může například umělecky kreativně vyjádřit vlastními kompozicemi a seznámit posluchače případně s dosud neznámými formami romské hudby. Jednou takovou skladbou je „Sara-la-Kali“ – skladba, která ale díky částečně „archaickému“ výrazu nemusí nutně oslovit všechny posluchače. Hudba tak získává i funkci prostředníka mezi kulturami. Výše zmíněný rytmický přednes básně na vernisáži ukazuje i na sociálně kritický charakter hudby hrané v rámci oficiální části poutě. Sociálně kriticky orientovaná hudba však tvoří na pouti v Saintes-Maries jen nepatrnou část a je přijímána jen malou skupinou zasvěcených (vedoucí sdružení, duchovní, novináři, jednotlivci z řad Romů).

7 „Ale... já nehraju s [Raspoutine] pořád ... normálně hraji s Manuši, s opravdovými Manuši! Mám skupinu v Montpellier, a pak mám skupinu v Carcassonne a tak to různě dělím, víš? A tady, to je jen pro zábavu, moc si tu nevyděláš.“

8 Mimo jiné hraje se skupinou Traio Romano, která hraje tradiční romskou hudbu z jihovýchodní Evropy a vystupuje po celé Evropě na festivalech a koncertech.

Na hudbě prezentované na veřejné úrovni lze v Saintes-Maries také pozorovat inovativní hudební postoj jejích romských interpretů. Paolovy elektrické housle zapojené do tradiční rodninné kapely, rumba, kterou hraje Rom z Rumunska a Gitan rapující na vernisáži výstavy, stejně jako integrace stylových prvků jiných hudebních žánrů do tradičního repertoáru – to všechno jsou příklady pro nenásilné zacházení s hudebním vystoupením, které podléhá určitým pravidlům s komerční resp. účelovou funkcí.

Sociální funkce hudby a hudba ve funkci formování identity na veřejné a interní úrovni

Romská hudba zaujímá na pouti ústřední místo i mimo komerční rámec celé události, a to jak na interní, tak i na veřejné úrovni. Od pozdního odpoledne začínají oficiální Urs Karpats se stálým angažmá střídát spontánně vystupující skupiny Gitanů a Manušů, zatímco skupina Raspoutine pokračuje ve své obchodní aktivitě i v odpoledních a večerních hodinách, teď už však v závislosti na tom, kde najde místo. Výše zmíněná dominance romské hudby z jihovýchodní Evropy, která je u komerčních skupin zřejmá, se odráží i na repertoáru francouzských romských hudebníků, kteří hrají manušský jazz a katalánskou rumbu. V průběhu večerních mší, které se od 19. května konají vždy od půl deváté a jsou přenášeny reproduktory na náměstí před kostelem, které zaplňují Romové z různých skupin a turisté a duchovní v oblasti pastorační Romů. Náměstí slouží jako místo večerního setkávání. Slově a hudbě hrané na mších však není věnována přílišná pozornost; hodně romských rodin během pobožnosti opakovaně s dětmi do kostela vchází a vychází. V okolních restauracích i během mše dále hrají Gitani.⁹ Hudební produkce kolem kostela intenzivněji ožívá po večerním obřadu. S výjimkou skupiny Raspoutine tato produkce nesleduje žádný komerční účel, slouží jen k potěšení, vytvoření atmosféry a pocitu pospolitosti. Často na jednom náměstí najednou vystupují i dvě skupiny, vždy v protilehlých rozích. Obvykle se jedná o formace hrající manušský jazz a rumbu – a kolem nich se shlukuje dav jejich příznivců.

Lze pozorovat, že publikum Gitanů tvoří především členové interní skupiny a jen jednotlivě se mezi nimi objevují turisté. Hudebníci, převážně muži, hrají katalánskou rumbu smíšenou s prvky flamenca. Prostá instrumentace je složena ze dvou kytar, zpěvu a hry na *cajon* –

⁹ V restauracích se zdržují převážně gitanští hudebníci hrající katalánskou rumbu – což je výrazem jejich dlouholeté tradice hudební produkce v regionu Camargue.

dřevěné krabice, na které hudebník vsedě bubnuje latinskoamerické rytmy (např. rytmy salsy a samby). Repertoár se skládá z populárních písní jako je „Bamboleo“ a z dalších kompozic interpretovaných i Gipsy Kings. Zpěvu (v katalánštině a ve francouzštině) se spontánně a částečně improvizovaně ujímají různí přítomní. Ani hra na kytaru není pevně vyhrazena jedné osobě – také u kytary se v průběhu vystoupení vystřídají různí, méně či více kompetentní hráči, kteří jsou vystoupení přítomní. Věk účinkujících se pohybuje od velmi mladých, asi šestnáctiletých zpěváků a hráčů na kytaru, až po přibližně šedesátileté muže, což demonstruje silně rozvinutou rodinnou tradici Gitanů, kteří jsou na večerních setkáních často zastoupeni ve všech generacích. U skupin hrajících rumbu hraje velkou roli i tanec. Především ženy a dívky tančí improvizované flamenco, přičemž muži často zpěvem oslovují jednu ženu, kterou tímto vyzývají k tanci. Nejedná se – na rozdíl od původní kubánské rumbly – o párový tanec, spíše se tanečník/tanečnice vyjadřuje obdobně jako ve flamencu, tedy individuálně, a přítomní jej/ji podporují zvolániami a rytmickými *palmas*¹⁰. Pospolitost skupiny a identitu jednotlivce s ohledem na skupinu podporuje aktivní účast tančícího, tleskajícího, zpívajícího a vykřikujícího publika, stejně jako dynamický hudební akt. Ten není vázaný na konkrétní hudebníky a přednášející a posluchači jsou v něm volně variabilní. Celý dav většinou prochází ulicemi obce a zastavuje se a hraje na různých místech, což v jiné rovině znázorňuje pohyblivost hudebního aktu gitanských skupin. U gitanských formací stojí v popředí strhující rytmus, tanec a vysoká expresivita hlasu spíše než virtuózní improvizace. Výrazově silný zpěv integruje celé tělo, mimiku, gestikulaci a pohyb. Celkově je zřetelný vztah zpěvu k tělu a emocím.

Jedna z mála zpěvaček mezi gitanskými ženami je mezi Romy oblíbená jihofrancouzská Gitanka Negrita, která, stejně jako Manitas de Plata, na pouť přijíždí každoročně. Negrita má celou obec fanoušků, která sestává z příbuzných a spřátelených Gitanů a následuje ji na každém kroku. Její vystupování je i díky její okouzující garderobě srovnatelné s vystupováním hudební hvězdy. Ještě před jejím příjezdem se spekuluje o přesném čase, kdy dorazí, a o místě jejího pobytu. Její vystoupení jsou vždy velmi spontánní a mezi členy různých skupin Romů na pouti platí za senzační. Její zpěv je působivý a expresivní a posluchače – z velké části jde o gitanské ženy – přivádí až k pláči. Hraje tradiční flamenco a katalánskou rumbu¹¹ stejně jako vlastní kompozice, ve kterých reflektuje i svůj životní příběh ovlivněný autonehodou, po níž následovala amputace nohy. Její zpěv je vázaný na individuální náladu a konkrétní situaci. Stává se tak, že se celý večer zdržuje v baru, kde se hraje, ale i přes stále výzvy se na hudebním

10 Tleskání do dlaní, pozn. red.

11 Na jejím posledním CD, které vyšlo ve Francii v červnu 2008, je také patrný vliv romské hudby z jihovýchodní Evropy s texty v romštině. Negrita: *Dema Tu*, Iris Music, Juni 2008.

aktu nepodílí. Výrazově silný zpěv závislý na individuálním rozpoložení znázorňuje přirozenost, s jakou Romové vyjadřují své silné emoce, a zároveň zakořenění muzicírování ve své vlastní kultuře. Negrita profituje z pouti i z komerčního hlediska. Zatímco její vlastní hudební prezentace se konají vždy spontánně a bez placení, příjmy jí garantuje stánek s občerstvením a stánek s nápoji, které provozuje. Ty jsou umístěny vedle pódia, které nechává zřizovat u vjezdu do obce, na ploše vyhrazené k táboření Romům, kteří na pouť přijeli, a kde hrají Gitani katalánskou rumbu nebo zde vystupují různí DJs. Celý tento podnik kritizují z důvodu hlasitosti zdejších vystoupení někteří duchovní, kteří se zároveň obávají postupného potlačení původního náboženského významu samotné pouti.¹²

Manušští hudebníci jsou většinou technicky zdatní. Jejich instrumentace sestává zpravidla z kytary, jedné houslí, jednoho kontrabasů a někdy i z cimbálu. Jeden starší Manuš, který se pravidelně účastní různých hudebních představení, si z jedné tamburíny s blánou, na kterou si přimontoval hudební těleso, vytvořil vlastní hudební nástroj. Repertoár souborů je silně ovlivněn Django Reinhardtem. Představení, vyznačující se improvizacím uměním hudebníků, je srovnatelné s profesionálním vystoupením. Podíl hudebníka je zde jednoznačně určen, což znamená, že je jasný předěl mezi hudebníky a posluchači. Jen ojediněle se publikum k produkci připojuje rytmickým tleskáním nebo tancem, jedná se však o doprovodné činnosti, které nejsou na rozdíl od gitanských skupin součástí samotného hudebního vystoupení. I publikum je různorodější než u gitanských kapel – kromě Manušů se skládá také z turistů a novinářů.

Spontánně utvořené skupiny gitanských a manušských hudebníků, kteří jsou díky svojí hudební produkci v centru obce pro veřejnost dobře vnímatelní, zůstávají většinou uskupeními jedné subetnické skupiny, t.j. formacemi složenými buď jen z Gitanů nebo jen z Manušů. Kolem půlnoci se skupiny rozpouštějí a obec se vyprazdňuje. Hudební vystoupení Gitanů pokračuje od 21. května každý večer až do noci ve dvou místních restauracích.

Stranou vesnice, na plochách vyhrazených k táboření Romům, je ústřední večerní náplní také hudba a hraní.¹³ Kromě pódia zřizovaného Negritou, je hudba praktikována v soukromém nebo polosoukromém kruhu, např. při narozeninách a jiných slavnostních příležitostech nebo jsou jen oslavou vzájemného shledání. Informace o místě daného setkání se mezi Romy pře-

12 Pódium se nachází jen několik metrů od obytného přívěsu národního duchovního Clauda Dumase, před kterým je každý podvečer pořádána mše. V přibližně stejnou dobu začíná i hudební vystoupení na pódiu.

13 Hudba je zde samozřejmě přítomna i přes den – ať již se jedná o hudbu (hlasitě) reprodukovanou nebo živou, hranou před zaparkovanými vozy.

dává během dne. Většinou se pak večer kolem velkého ohně sejde rodina, přátelé a další blízcí zasvěcení, společně se hraje, jí a pije. Mezi posluchači se nachází i několik Neromů, kteří se s Romy přátelí. Nezasvěcení kolemjdoucí nebo turisté se zpravidla – a obzvláště večer – v blízkosti Romům vyhrazených ploch nezdržují, díky čemuž zůstávají oslavy v podstatě přísně interní záležitosti. Tyto oslavy a společné hraní nejsou časově nijak ohraničeny a mohou se protáhnout až do následujícího rána. Podle příležitosti se většinou společně sesednou převážně mužští hudebníci¹⁴ z různých romských skupin dohromady tak, aby mohl být i repertoár smíšený, a dochází k fúzím flamenca, katalánské rumbly a manušského jazzu. Ojedinele jsou zde přítomni i neromští hudebníci, jako např. francouzský houslista jedné manušské formace, nebo flamencový kytarista z Japonska. Při soukromých rodinných oslavách zůstávají subetnické skupiny pouze mezi sebou, s výjimkou několika málo pozvaných Neromů. Výše popsaná interní hudební produkce se vyznačuje flexibilním přednesem. Časová délka prezentovaných skladeb je různá, některé dosahují až šesti minut. Hudební výkon doprovází oslavu bez přerušování a je součástí společně sdíleného času.

Hudba získává sociální funkci – podporuje pocit vzájemné sounáležitosti a utváření vlastní identity. Přispívá k vytvoření uvolněné atmosféry, ve které se přítomní cítí dobře, a na které se všichni podílejí – tancem, zpěvem, tleskáním atd. Interní hudební přednes se od veřejných prezentací odlišuje méně virtuózní hrou; hudebník nemusí zapůsobit svým umem, ale má příjemně uzpůsobit pospolitost přítomných. To lze zaručit především všeobecně známým repertoárem, na němž se mohou popřípadě podílet i přítomní. Při oslavě narozenin jednoho Manuše z Elsassu byl repertoár sestaven částečně z kompozic Django Reinhardta.¹⁵ Dále byly při této slavnosti prezentovány lidové písně a francouzské šansony, které jsou většinou notovány publikem. Hudební přání účastníků jsou flexibilně integrována do přednesu a opakovaně dochází i ke spontánnímu zapojení přítomných: např. jedna přibližně sedmdesátiletá Manuška převezme kontrabas, na němž laicky zahraje jednu jí známou židovskou píseň; děti, které se učí hrát na hudební nástroj nebo zpívat, se také na hudebním aktu podílejí.¹⁶ Hudebníci je podporují tím, že navržená témata přejímají a hlasitost svých nástrojů uzpůsobují ještě ostýchavému přednesu.

14 Výjimkou je jedna francouzská kontrabasistka, která hraje s Manuši z Elsassu.

15 Např. „Minor Swing“ od Django Reinhardta, v interpretaci jedné manušské formace z Elsassu.

16 Jedna přibližně osmiletá dívka zpívá manušsko/elsaskou lidovou píseň „Hraj, Balalajko“. Přednes dokládá ranou integraci hudební prezentace v kultuře Romů.

Nekomerční hudební prezentace, praktikovaná v interním nebo veřejném prostoru, slouží v Saintes-Maries na jedné straně k posílení soudržnosti rodin, resp. posílení společenství v rámci vlastní skupiny, a částečně i posílení pocitu sounáležitosti k jiným subetnickým skupinám. Na druhé straně je též výrazem životní radosti a způsobem zábavy. Přestože repertoár hraný při těchto příležitostech není nutně odlišný od komerčního vystoupení, je více orientovaný na skupinu a hudební přednes integrující přítomné je nenucený a rozverný.

Náboženská funkce hudby

Náboženské obřady na pouti v Saintes-Maries zahrnují různé hudební formy. Jednotliví Romové prezentují hudbu náležící vlastní skupině; návštěvníci mše (Romové i Neromové) zpívají tradiční francouzské liturgické zpěvy nebo písně komponované pracovníky v oblasti pastorače Romů, které jsou z části doprovázeny romskými hudebníky.

Církevní slavnosti u příležitosti pouti zahrnují čistě rodinné ceremonie, dopolední obřady organizované duchovními (křest, přijímání atd.) v obecním kostele, a jednou denně, v podvečer, mši, která je od 19. května pořádána pod širým nebem v prostoru vyhrazeném Romům. Dále se denně pořádá večerní pobožnost v kostele a poutní mše 24. a 25. května, v jejichž rámci je spuštěn relikviář Marií z kostelní kopule, resp. následně transportován zpět na své původní místo.

Při večerních pobožnostech v obecním kostele pastorační asistenti probírají různá témata.¹⁷ Panuje uvolněná a přitom pohnutá atmosféra; nápadná je přítomnost velkého počtu dětí rozličného věku, které jsou na mši se svými rodiči. Nežádoucí hluk je velmi výrazný a přehlhušuje zčásti farářovo kázání a modlitby i zpěvy, které se předzpěvují na mikrofon francouzsky. Kostel je plný; místa k sezení i k stání jsou zcela obsazená. Přítomní Romové často nesledují mši po celou dobu jejího trvání, díky čemuž jsou kostelní dveře v neustálém pohybu: děti, mladiství i dospělí chodí střídavě dovnitř a ven. Hudba večerních pobožností sestává převážně z písní vytvořených pastoračními asistenty, které se hrají i na mších konaných přes den v prostoru vyhrazeném Romům. Vytištěné a svázané texty těchto písní jsou na pouti pro všechny k dispozici.¹⁸ Texty jsou tematicky zaměřené na víru v Boha a Ježíše Krista, na prosby

¹⁷ Témata jsou: přijímání, nemoci, křest, zemřelí, přijímání Boží milosti a víra v Ježíše Krista.

¹⁸ Liederheft der Roma-Seelsorge: *Les Saintes-Maries de la Mer – mai 2008*, obdrženo v květnu 2008. Dohromady tento sešit obsahuje 43 písní.

adresované Matce Boží, svatým Mariím a svaté Sáře, ale také na rozličné výzvy adresované Romům (v textech označovaných *voyageurs*¹⁹) jako je harmonické soužití mezi Romy a gádži, svoboda, volnost pohybu.²⁰ Jedná se o francouzské texty psané jednoduchým jazykem, do kterých je místy vloženo několik řádků v romštině (např. *Latcho Drom, bonne route*²¹). Melodie jsou díky krátkosti intervalů a frází chytlavé a snadno zpívatelné. Tečkované notové hodnoty, stejně jako občasné, od předzpívávajících navozené rytmické tleskání, propůjčují písním populární charakter. Při večerní pobožnosti jsou zpěvy manušskými hudebníky rytmicky doprovázeny hrou na bicí, kytaru a kontrabas, resp. se tyto písně střídají se sóly hudebníků ve stylu manušského jazzu. Písně komponované přímo pro Romy s adresně upravenými texty a populárními rytmy, dokládají snahu pastorační přiblížit se kultuře Romů pomocí hudby.²² Účast Romů na zpěvech je přesto nízká. Někteří Romové ze starší generace se na zpěvu těchto písní aktivně podílejí, mladší generace se však na tomto hudebním aktu podílí zdrženlivěji nebo vůbec. Skromný podíl Romů na zpěvech poukazuje na fakt, že katolická církev působí spíše zvenku než integrativně, protože je mnohými Romy chápána jako církev „gádžů“.²³ V konkrétním případě např. v rámci pastorační Romů zkomponují píseň pro Romy církevní pracovníci. Oproti hudbě letničního hnutí, jež je komponována Romy samotnými v jejich vlastním jazyce a v rámci jejich hudební tradice, v případě působení katolické církve se jedná o „cizí“ kompozice, které sice povrchově nechávají tušit určité přizpůsobení, avšak ani hudebně ani textově nezrcadlí realitu oslovovaných romských skupin, a tudíž znesnadňují ztotožnění se s nimi (problematiku dobře ilustruje např. použití pojmu *voyageur* pro společenství, které se stalo dávno usedlým). Při večerním rozhovoru mi dvě Gitanky na náměstí před kostelem vysvětlily, že katolická církev pro ně není autentická – má moc předpisů a pravidel, které nenechávají prostor spontánnosti a individuálnímu projevu – a celou ji označily za „jedno veliké divadlo“.

Romové se také jen minimálně účastní mší denně organizovaných na Romům vyhrazeném území. Většinou se počet přítomných omezuje na pět až patnáct Romů, asistenti pastorační tvoří často většinu. Mezi zúčastněnými Romy výrazně převažuje starší generace, mladí nejsou téměř vůbec přítomni. Průběh mší se liší, každý farář si je uzpůsobuje podle svého.

19 K užívání pojmu *voyageur* ve francouzském regionu více viz článek Kristiny Dienstbierové, Barbory Šebové a Kateřiny Turkové Gitani v Perpignanu a okolí v *Romano džaniben* říjraj 2008 – pozn. red.

20 Nejčastější písně jsou *Prière à Sara, Gardez Confiance* (biblický žalm), *Notre Dame des Gitans* a *Sur ton chemin*. (Liederheft: s. 1, 2, 7, 11)

21 Liederheft: s. 8

22 Vysoký počet katolických Romů konvertujících k evangelickému letničnímu hnutí, které se vyznačuje hudbou se silným výrazem, orientovanou na tradice dané skupiny, podněcuje i katolickou pastorační k novinkám.

23 Srovnej Dumas: s. 8

Duchovní zpravidla dbají na používání pokud možno všedního jazyka a kázání obohacují o názorné příklady ze života a o množství písní z repertoáru pastorače. Občas je někdo z přítomných Romů požádán, aby přečetl pasáž z evangelia. Mše na území vyčleněném Romům jasně zrcadlí vztah jednotlivých farářů ke komunitě, na kterou se obracejí. Ten je vůči snaze Romů přizpůsobit se pastorači spíše skeptický resp. lhostejný. Při jedné mši např. několik manušských dětí z povzdálí celou scénu se zájmem pozorovalo. Dvě katolické sestry je pozvaly, aby se připojily; klidně sedět a nemluvit však pro děti, které ještě nikdy nechodily do školy, nebylo samozřejmostí. Na zpěvech se nemohly podílet, protože zpívané písně neznaly a farářova slova jim byla také nesrozumitelná; smály se a povídaly si a sestry je neustále napomínaly.

Jiná mše zřetelně poukazuje na důležitost zapojení Romů do organizace a průběhu obřadu, což výrazně přispívá k jejich účasti: tato mše je organizována duchovním, který velmi podporuje individuální zapojení Romů: výběr písní je přenechán romským dětem, každý přítomný dostane možnost osobně se na mši vyjádřit – ve formě komentáře, básně, hudebního vystoupení atd. – což Romové, jejichž počet je zde v porovnání s ostatními mšemi relativně velký, vděčně přijímají. Jedna Gitanka např. zpívá píseň, kterou složila pro svou čerstvě narozenou neteř. Během hudebního přednesu nemá daleko k slzám. Tento příklad zdůrazňuje centrální význam individuálního vyjádření v náboženské a hudební praxi Romů, které je v rámci katolické pastorače možné realizovat jen omezeně. Nízká účast Romů na interních mších a na zpěvech navržených pastorači poukazuje na již zmíněnou vzájemnou neznalost Romů a Neromů, která je při bližším pohledu přítomná v mnoha oblastech celé pouti.

Náboženské slavnosti v obecním kostele nabízí některým romským hudebníkům částečnou možnost individuálně se vyjádřit sólovými prezentacemi tradiční hudby nebo doprovodem zpěvu návštěvníků. Zvláště u rodinných obřadů organizovaných pastorači hraje hudební tradice vlastní skupiny, jako součást vyjádření víry, významnou roli. Například první přijímání jednoho chlapce a jedné dívky už zmíněné manušské rodiny z Alsaska se odehrálo v úzkém okruhu v obecním kostele, za přítomnosti hudební formace sestávající z kytary, houslí, kontrabasů a cimbálu. Její repertoár byl stejný jako u již zmíněné oslavy narozenin: dívka hrající na oslavě narozenin na housle i nyní něco přednesla, jiná zpívala v doprovodu hudebníků píseň k počtě svatých Marií ve francouzštině.

Tato stále interní hudba skupiny se neliší od interní hudby hrané mimo náboženský rámec v repertoáru, ale spíše ve způsobu přednesu. Silně obměněná témata jsou prezentována podstatně pomaleji a ponuře; vzniká dojem, že jeden tón se vlévá do druhého. Rytmický doprovod je volný, málo taneční a vyznačuje se plynulými arpeggiy. Jinak charakteristické, skrze tempo a dynamiku velmi často vyvolávané protiklady se vynechávají, tempo i hlasitost je

držena na stejné úrovni a tu a tam pouze jakoby vlnovitě stoupají a zase klesají. Hudební cituplný výraz je introvertnější a méně virtuózní, ale zvučný. Jedná se o modlitbu vyjádřenou hudbou, která díky svým nosným melodiím získává téměř meditativní charakter. Způsob přednesu ukazuje, že se nejedná o účelovou prezentaci určenou nějakému publiku – vyjádřeno slovy jednoho Sinta z Tours si „Bůh [...] žádnou soutěž“ neřádá. Hudební přednes se v náboženském rámci stává duchovním jazykem, kterým se za pomoci introvertního přednesu navazuje spojení s Bohem.

I na poutních mších 24. a 25. května dochází k částečné integraci tradiční hudby manušských skupin. Vedle toho na nich hrají významnou roli také liturgické zpěvy, na kterých se podílejí předzpěváci, doprovodní hudebníci a další návštěvníci (vedle Romů ve velkém počtu také místní neromští obyvatelé). Mše vedené biskupem z Aix-en-Provence a místním farářem, mají každý rok stejný průběh. Podíl hudby na obřadech v kostele je podstatně vyšší než podíl mluveného slova. Zpěvy, většinou ve francouzštině a částečně v provensálštině,²⁴ sestávají převážně ze sborového refrénu zpívaného celým shromážděním, který se střídá buď s krátkou slokou přednesenou duchovním, nebo s jedním ze žalmů. Některé zpěvy připomínající litanie jsou velmi dlouhé. Např. píseň „Salut O Saintes Maries“ zpívaná na závěr mše před procesím sv. Sároy sestává z 26 slok se čtyřmi verši a alternujícím refrémem. Mezi každou slokou je poutníky ve sboru zvoláno ústřední motto pouti *Vives les saintes Maries, vive sainte Sara*²⁵.

24. května se kostel kompletně zaplní – vedle Romů tu je i velký počet turistů a novinářů. Návštěvníci se v kostele tísní už několik hodin před začátkem mše. Štáby s kamerami se snaží dostat co nejbližší k oltáři a ke kryptě a samotní poutníci jen těžko hledají místo.²⁶ Obřad zahrnuje spuštění relikviáře Marií na květinami ozdobených provazech a vnesení sochy sv. Sároy z krypty. Mše je otevřena liturgickým zpěvem „O Grandes Saintes Maries“ doprovázeným kostelními varhany. I následující církevní písně jsou doprovázeny varhany. Panuje vzrušená slavnostní atmosféra, poutníci již během úvodního zpěvu zvolávají hlavní heslo pouti *Vives les saintes Maries, vive sainte Sara* a celé shromáždění je po nich opakuje. Mluvené slovo duchovních lidí téměř nevnímají; poutníci napjatě čekají na slavnostní spuštění relikviáře. Vedle liturgických zpěvů prezentuje francouzský předzpěvák spolu s několika členy pastorače, píseň komponovanou ve stylu populární hudby, rytmicky je doprovází na kytaru jeden Gitan ve stylu katalánské rumbly. Před spuštěním relikvií přednáší místní farář evangelium

24 Např. *Provencau e Catouli*, srovnej Pilgerheft: s. 44.

25 „Ať žijí svaté Marie, ať žije svatá Sára!“

26 Část kostelních lavic je označena cedulemi s nápisem „Rezervováno pro kočovníky (*voyageurs*)“

o vzkříšení Ježíše Krista a připojuje legendu o svatých Mariích a svaté Sáře. Farář během evangelia pravidelně Sv. Marie a Sáru vzývá již zmíněným zvoláním a shromáždění ho po něm opakuje. Při spouštění relikviáře zazní latinský *Magnificat* k počtě svatých celého regionu Provence: Dvanáct strof přednesených duchovními alternuje s refrémem zpívaným obcí, ke kterému je vždy připojeno motto *Vives les saintes Maries, vive sainte Sara*. Atmosféra je nyní téměř bujná, což se odráží i na přednesu: nyní energický zpěv je plný entusiasmu, verše jsou zvolávané jásavě a hlasitě. Přítomní Romové se prodírají na místo spuštěného relikviáře, s dlouhými, někdy až padesáti centimetrovými svícemi v rukou, natahují se k němu, pokorně se ho dotýkají a líbají, vyslovují svá přání, modlí se a pláčou. Obdobně emocionálním způsobem je uctívána i socha svaté Sáry vynesená na bárce z krypty kostela předtím, než je procesím vynesena skrze dav ven z budovy kostela.

Bárku s patronkou Sárou nesou každý rok stejní nosiči. Rází si cestu davem čekajícím před kostelem, sestávajícím především z turistů, místních obyvatel a novinářů. Následují je duchovní a Romové, nesoucí obrazy sv. Sáry (některé vlastnoručně namalované) a květinami ozdobené kříže. Poutníci jsou očekáváni strážci, tzv. *Gardians* sedícími na koních, kteří patronku a její nosiče doprovázejí přes celé město až k moři. Během procesí je stále poutníky a duchovními zvoláváno hlavní poutní heslo. Manušští hudebníci (převážně kytaristé) doprovázejí písně pastoračních asistentů, které jsou zpívány duchovními a v podstatně menší míře poutníky. Hudba hraje během procesí jen skromnou roli. U jeho cíle vstupují nosiči se sochou až po kolena do moře, obkrouženi jezdcí-strážci, a biskup z Aix-en-Provence soše požehná. Mnozí Romové se v oblečení noří do mořské vody; podle jejich představ má voda v této chvíli ochranný účinek. Na kraji silnice podél celé trasy poutního procesí a především na pláži stojí tisíce návštěvníků vybavených kamerami, dychtící po podívání. Procesí se po požehnání vrací stejnou cestou do kostela, kde je figurína umístěna zpět na své stanoviště do krypty. Relikviář svatých Marií je vystaven v kostele až do mše následujícího dopoledne.

Průběh mše 25. května, která předchází dalšímu, tentokrát klidnějšímu a podstatně menšímu poutnímu procesí k požehnání soch svatých Marií (účastní se ho převážně poutníci z blízkého okolí a ojedinele i Romové) je velice obdobný průběhu mše z předcházejícího dne. Některé místní ženy jsou oděny do krojů *Arlésienne* a panuje tu slavnostní nálada. Před vnesením relikviáře Romové přednáší přímluvy, na které shromáždění (pod vedením předzpěváků) odpovídá zpívaným veršem. Při vynášení relikviáře opět opakovaně zní oslavné vzývání svatých Marií a svaté Sáry, mnozí Romové se při vynášení relikviáře projevují stejně emocionálně jako v předešlý den.

Během poutních mší je možno pozorovat mnohem vyšší a emocionálnější účast Romů na liturgických zpěvech než při večerních a interních mších pořádaných pastoračními pracovníky. To souvisí zřejmě s tím, že spuštěním a vynášením relikviáře a následným procesím dosahuje celá pouť svého vrcholu. Dále se nabízí domněnka, že při pouti tradičně zpívané liturgické zpěvy (často podstatně starší než nové písně pastoračních pracovníků) starší Romové, kteří se pouti pravidelně účastní, lépe znají, protože jim byly předány už jejich předky. Aktivní účast Romů na rituálech pouti, nejen v souvislosti s patronkou Sárou, ale i v souvislosti s uctíváním Marií, dokládá centrální význam rituální praxe v kultuře Romů, v níž má zkoumané *sacré* vysokou hodnotu. Rituály mohou být individuální povahy – emocionální výraz obličejů, osobní přání, políbení sochy, resp. relikviáře – a mohou fungovat i kolektivně. Zde je třeba rozlišovat rituály prováděné celým shromážděním věřících (Romy i Neromy), jako jsou liturgické zpěvy a společné oslavné vzývání svatých Marií a svaté Sáry, od tradičních symbolických zvyků pouze shromážděných Romů, např. vzpínání velkých zapálených svící směrem ke spouštějícímu se relikviáři, nebo koupání v moři v rámci poutního procesí. Hudba praktikovaná Romy v náboženské souvislosti je částí jejich kulturního jednání a může sloužit jako pojítko mezi Romy a Neromy stejně jako mezi jednotlivými romskými etnickými skupinami. Důvodem, proč bude daná hudební forma vnímána jako vhodná pro vyjádření víry, není její kvalita a původ, ale její vložení do rituálního rámce: i původně cizokrajná hudba jako liturgické zpěvy katolíků z Provence, pokud je vnímána jako součást rituálu, tak může sloužit vlastnímu autentickému vyjádření víry. Rozhodující je funkce, která je hudbě připisována, a také to, co s ní je individuálně, stejně tak jako tradičně, spojováno.

Výzkum hudby, kterou Romové na pouti v Saintes-Maries praktikují v náboženské souvislosti, ukázal kreativní transformaci na několika úrovních: prvky z náboženské praxe majoritní společnosti Romové přebírají a integrují do své vlastní náboženské tradice; expresivní, emocionální a bezprostřední náboženská praxe Romů, která se při pouti projevuje uctíváním svatých a entusiastickými zvoláními a zpěvy, ukazuje fúzi prvků převzatých z jiné kultury s prvky vlastní náboženské praxe. Aktivní přeměnu a přizpůsobení volně vybraného prvku náboženské praxe majoritní společnosti na vlastní kulturní tradici představuje samotná patronka Sára: její původ není známý a ani není rozhodující, Romové ji z nejasných příčin začali vnímat jako jednu z nich a vybrali si ji za patronku – přestože zde byla uctívána ještě před tím, než se pouti začali účastnit. Přebírali a adaptovali také uctívání svatých Marií, původně katolický zvyk praktikovaný místními obyvateli. Důležité však je, že zmíněné prvky (objekt uctívání a jeho formy) transformovali odpovídajícím způsobem dle vlastních nároků – právě to odlišuje adaptaci od čistého převzetí. V romské kultuře byla tradice (náboženského) rituálu, která úzce souvisí s jejich hudební kulturou, v níž je hudba důležitou součástí rituálu nebo do-

konce rituálem samotným, pravděpodobně stěžejní už před jejich účastí na pouti v Saintes-Maries; integrace zmíněných cizích prvků do vlastní tradice a způsobu života může být tudíž vnímána jako přirozený proces.

Závěr

Hudba praktikovaná Romy na pouti v Saintes-Maries se na zde zkoumaných úrovních (komerční/nekomerční, veřejná/interní, sekulární/sakrální) na jedné straně vyznačuje svým flexibilním přednesem, jehož kvalita a způsob se přizpůsobuje dané situaci (účel, okolnosti a místo hraní). Na straně druhé se v produkci hudby projevuje silná identifikace Romů se svou vlastní tradicí: klasická hudba, francouzský šanson nebo liturgický zpěv hudebníci proměňují skrze specifický přednes v osobité hudební vyjádření, ve kterém vždy zůstává rozpoznatelná substance tradice vlastní kultury. Rozhodující je dobrovolné převzetí cizího prvku na základě vnitřního přesvědčení. Jedná-li se o vnější zadání, může být integrace autentická identifikace s daným cizím prvkem problematická – jak ukazuje příklad hudebních kompozic složených z vnějšku za účelem pastorage Romů.

Literatura

DUMAS, Claude. 2007. *Avec le Christ, au service du peuple tsigane: les défis pour l'évangélisation et la promotion humaine, à la lumière des Orientations pour une Pastorale des Tsiganes...* Řím. (nakladatelství a ISBN neuvedeno)

PETTAN, Svanibor. 2000. Gypsies, Music, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo. In *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Baumann, Max Peter (ed.). Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung. ISBN 3861356422

Liederheft der Roma-Seelsorge: Les Saintes-Maries de la Mer. Květen 2008. (nakladatelství a ISBN neuvedeno)

Pilgerheft zur Wallfahrt. Květen 2008. (nakladatelství a ISBN neuvedeno)

Internetové odkazy ze dne 4. 10. 2008

URL: <http://www.accentonic.net/fr-urs.html>

URL: <http://www.myspace.com/traioromano>

— Portrét Harriho Stojky

*„Table Japonka mluví romsky líp než já,
i když já jsem Rom... To je asi ta globalizace...“*

Když slavný rakouský hudebník Harri Stojka mluví o svém dětství ve 21. vídeňském okrese, ve Floridsdorfu, jeho tvář potemní: „To byla hrůza... peklo!“ Jako dítě zažil Harri Stojka to, co dodnes zažívá mnoho Romů v postkomunistických zemích. Skutečnost, že se mu podařilo stát se jedním z nejslavnějších rakouských hudebníků, se zdá být malým zázrakem.

S Harrim a jeho ženou Valerií jsem se setkala v typické vídeňské kavárně, nad hlavami nám visela upoutávka na operetu „Cikánský baron“, uváděnou v roce 1900. Při několika lehkých kolách, Harriho očividně nejoblíbenějším nápoji, mi vyprávěl o svém dětství, své práci hudebníka a také o rasismu, se kterým se setkal.



| Harri Stojka se svou ženou Valerií, Vídeň 2009 |
foto Barbara Tiefenbacher |

Harri Stojka, vlastním jménem Harald Stojka, se narodil v roce 1957 v poválečné Vídni v 21. okrese, v oblasti, kterou sám označuje jako romskou osadu či romské ghetto. Zde, poblíž Alte Donau (Starého Dunaje), se po válce usadili Romové, kteří se vrátili z koncentračních táborů. Mezi nimi bylo i několik členů dříve velké rodiny Stojků, mj. babička a otec Harriho. Majoritní společnost je však mezi sebe nepřijala a toto málo přeživších se tak vrátilo do atmosféry rasismu a romofobie. To už mladý Harri zažil na vlastní kůži. Na dobu, strávenou ve Floridsdorfu, kdy si na něj gádžové ukazovali prstem, vzpomíná jen nerad. „Pro gádže ve

Floridsdorfu jsme platili za ty, kteří smrdí, kteří kradou a kteří mají vši. Ve Floridsdorfu jsme byli jenom ‚cikáni.‘ Dnes už je to jinak. Dnes jsem Harri Stojka.“

Když v padesátých, šedesátých a sedmdesátých letech cestoval Harriho otec po Rakousku a prodával koberce, musel svou identitu tajit. Svou tmavou pleť vysvětloval tím, že pochází z Persie anebo Itálie. Nechtěl, aby jeho děti zažily šikanu a rasismus, které prožil on sám. Z toho důvodu se doma také nemluvilo romsky, i když romština byla pro Harriho otce mateřštinou. I když Harri dnes lituje, že se romsky nenaučil, má pro rozhodnutí svého otce porozumění.

Po několika letech se Harriho otec rozhodl odstěhovat spolu se svou rodinou od zbytku široké rodiny z Floridsdorfu na druhou stranu Dunaje, do 6. okresu. I když byla tato lokalita poměrně blízko, znamenalo stěhování velký zážitek a zároveň rodině přineslo zlepšení životních podmínek.

Prodchnuté rasismem bylo nejen prostředí ve Floridsdorfu. S šikanou se Harri potýkal i ve škole, a to jak ze strany gádžovských spolužáků, kteří ho bili, tak ze strany samotných učitelů, kteří ho bezdůvodně trestali. Neférové jednání učitelů mu dodnes leží v žaludku, ale na druhé straně má pro něj vysvětlení: „Byli to ještě starší náckové.“

O tom, že se školní kariéra romských dětí ve střední Evropě příliš neliší, svědčí i skutečnost, že byl Harri, stejně jako mnoho jeho bratranců, zařazen do zvláštní školy. „Tam aspoň nedocházelo k šikanám ze strany gádžovských spolužáků, tam jsme si byli všichni rovni. Věděli jsme, že jsme odpad.“

Společenského uznání se jeho rodina dočkala až v souvislosti s Harriho hudební dráhou, když se o něm sousedé a lidé z okolí dočetli v novinách.

K samotným začátkům hudební kariéry se váže úsměvná historka. Otec Harrimu daroval dětskou plastovou kytaru s tím, že synek musí cvičit tak pilně, až se mu bude kouřit od prstů. Harri cvičil a cvičil a byl už úplně zoufalý, protože mu od prstů stále žádný dým nestoupal. Ale i bez něj otec viděl, že má syn talent, a dále ho podporoval.

První vystoupení měl Harri už v roce 1970 ve vídeňském Volksgartenu (Lidová zahrada), kde účinkoval spolu se svým bratrancem Janem. Pro celou rodinu to byla velká událost.

Ze začátku hráli po diskotékách, a to až do doby, než je jejich starší bratranec, kytarista Karl Ratzler, přijal do své kapely. Právě v této kapele se pak Harri, který byl do té doby samoukem, naučil hrát profesionálně.

V průběhu své hudební kariéry Harri hrál – a stále hraje – různé žánry: rock, reggae, free-jazz, romskou hudbu aj. Sám ale říká, že se cítí poněkud „hloupě“, když ve svém věku (bude mu 52 let) hraje ještě rock.

Pro poslední CD „Garude Apsa“ nahrál romskou hudbu z Evropy. Romské texty pro tento projekt napsala slovenská romská umělkyně Ivana Ferencová. Harri, který patří k ví-

deňským Lovárům, se jako dítě setkal jenom s romskou hudbou své komunity a v té se žádné hudební nástroje nevyskytovaly, provázel ji pouze zpěv (rubato).

V současnosti spolupracuje se srbským romským houslistou Mošou Šišićem, společně nahráli CD s balkánskou taneční hudbou. Stejně rozmanitý jako Harriho hudební repertoár je i výčet zemí, kde koncertuje – takřka po celém světě, od Indie a Bali přes New York až po zapadlou rakouskou vesnici. Pravidelně také hraje na benefičních koncertech pro lidi v nouzi – nerozlišuje přitom, zda jde o emigranty žijící v Rakousku, nebo o Romy na Slovensku. „Kdybych měl peníze, rád bych jim nějaké dal, ale nemám. Tak pořádám aspoň koncerty, to je jediná forma pomoci, kterou jim můžu v rámci svých možností poskytnout.“ Kromě této podpory benefičními akcemi založil spolu s manželkou Valerií organizaci Gypsy Music Association (Svaz romských hudebníků), jehož úkolem je být platformou pro romské hudebníky.

Dnes patří Harri Stojka mezi nejznámější rakouské hudebníky. Je vůbec prvním Romem, který se otisky svých rukou a nohou zvětšil na „Walk of Stars“ ve vídeňském Gasometru.

I navzdory této skutečnosti se však Harri i v průběhu své kariéry setkal s rasismem. Při některých vystoupeních mu posluchači nadávali do špinavého Cikána a posílali jej, ať jde radši točit pivo. Zejména na rakouském venkově sedmdesátých a osmdesátých let byli ještě mnozí diváci zcela soustředěni na tradiční rakouskou kulturu. Ale i zde se už v posledních letech podařilo rozšířit pohled na svět a v souvislosti s tím vzrostlo i porozumění pro kulturní rozmanitost, a tím i pro romskou kulturu.

Harri Stojka je v současném Rakousku jedním z nejznámějších zástupců romské komunity a jistě hodně přispěl k jejímu společenskému uznání. Ve své tvorbě však nepracuje se stereotypy a romským folklórem, které chtějí gádžové často vidět. Je sám sebou – Harrim Stojkou – hudebníkem, manželem, kuřákem, Rakušanem – a také Romem.

Více informace o Harrim a jeho hudbě (i v angličtině) na:

<http://www.harristojka.com/>

<http://www.myspace.com/harristojka>

<http://www.myspace.com/mosasisicharristojka>

— Nemůžeme čekat, až budeme v kurzu Rozhovor s Delaine a Damianem Le Basovými



| Delaine a Damian Le Basovi při vernisáži 4. výstavy *Land of Human Rights* / < rotor > Graz, Rakousko, 4. října 2008
/ foto J. J. Kucek |

Delain Le Bas se narodila v roce 1965, pochází z romské rodiny. Vystudovala Královskou akademii výtvarného umění (Royal Academy of Arts) zaměřenou na umění a design, kde se věnovala textilu. Vystavuje samostatně i v rámci souborných výstav např. v Británii, Francii, Itálii a USA. Se svým manželem Damianem žije v Západním Sussexu.

Damian Le Bas se narodil v roce 1963 do rodiny irských Travellerů. Navzdory obtížné situaci, ve které žil, byl přijat na Královskou akademii výtvarných umění, kde se

věnoval textilu, zároveň ale dál tvořil kresby tužkou a olejovými pastely. Jeho díla jsou vystavována v rámci souborných výstav např. v Irsku, Británii, Francii, Švédsku, USA a Japonsku.

Po e-mailu se ptali Peter Wagner a Helena Sadílková.

Z jaké oblasti pocházíte? V jakém typu komunity jste vyrostli? Jak vzpomínáte na svoje dětství a dospívání?

Delaine:

Moje rodina je v podstatě usazená v Sussexu v jižní Anglii a širší okruh žije ještě v Hampshiru a Surrey, což jsou sousední hrabství. Moje nejbližší rodina včetně prarodičů žije na stejném místě, jako my. Mám ale také příbuzné, kteří pořád žijí v karavanech a obytných autech a kteří nikdy nebydleli v baráku v normální ulici.

Na dětství a dospívání mám úžasné vzpomínky. Někteří příbuzní tehdy ještě mohli zaparkovat svůj karavan jen tak u silnice, další žili na pozemku, který vlastnili, v karavanech

a v domech, které si sami postavili, což byly takové malé boudy. Výzdoba, materiály, světla, to všechno si živě dodnes vybavuji. Zápach plynových lamp v karavanech, hřejivý a uklidňující pocit, že jsme všichni spolu, ačkoliv na malém prostoru. Zvuk deště na střeše karavanu a pozorování zajíců z okna za brzkého rána. Dřina při sbírání brambor s mými bratranci, nebo vybírání a nakládání hnoje na prodej, trhání jahod v létě. Typické drobnosti na oblečení a v účesech, látky a barvy. Dobré i špatné časy, členy rodiny, kteří už umřeli, ale stále žijí v mojí mysli.

Damian:

Já pocházím z Yorkshiru v Anglii, to je hrabství, kde žila moje matka. Otcova rodina je z Londýna. Až do deseti let jsem vyrůstal s matčinou rodinou, která žila v příbytku s plechovou střechou plným náboženských ikon a předmětů. Žili jsme pohromadě se strýci, tetami, prarodiči a bratranci. Spousta Cikánů¹ tehdy žila na vlastním pozemku – jako moje babička s dědou – nebo v sociálních bytech, ve kterých jsme bydleli ještě donedávna. Tyhle časy, kdy jsem žil s rodinou svých rodičů na venkově, byly neopakovatelné. Všechno skončilo, když mi bylo deset. Přestěhovali jsme se na jih, rodiče se rozešli, máma to nezvládla a já pak žil se svojí cikánskou babičkou a ztratil svoje dětství v ulicích.

Jak si vaši rodiče vydělávali na živobytí? Jaké jsou typické profese vaší rodiny?

Delaine:

Moje máma samozřejmě trávila většinu času péčí o nás (jsem nejstarší z pěti dětí), táta dělal na stavbách, asfaltoval, dělal pokrývače. Často pracoval s mými prastrýci. Prarodiče pracovali na farmách, na chmelu, prodávali květiny na trhu (to jsme v různých dobách dělali všichni). Máma nás v létě brala s babičkou na sklizně ovoce. Moji bratři teď pracují všichni ve stavebnictví.

Damian:

Začnu u svých prarodičů, ti třeba prodávali koně, zedničili, čistili komíny, zahradničili, sklízeli ovoce nebo dělali různé dělnické práce. Moje máma tuhle tradici narušila tím, že v šedesátých letech nastoupila na univerzitu a stala se učitelkou. Učila až do svých pětácti let, kdy ji postihlo krvácení do mozku. Teď je jí sedmdesát a je nesmírně pyšná na to, že její vnuk – náš syn – je první v rodině, kdo vychodil Oxbridge.² Otec absolvoval vojenskou službu, prodával karavany a také chodil do večerní školy pro učitele.

1 V rámci překladu jsme se vzhledem k původu obou autorů rozhodli k přesnému převodu termínů Gypsy / Rom / Traveller, jak je v rozhovoru používají Le Basovi a jak jsou v běžném úzu v Británii používány, kdy se termínem Gypsy (Cikán, cikánský) označují jak komunity etnických Romů, tak i dalších skupin včetně (irských) Travellerů. Zatímco Damian Le Bas nejčastěji pro označení svojí rodiny a komunity používá právě termín Gypsy, Delaine mluví pouze o „komunitě“ (the community) – pozn. red.

2 Termín Oxbridge se používá pro souhrnné označení dvou nejprestižnějších britských univerzit v Oxfordu a Cambridgi – pozn. překl.

Jak se za poslední tři generace změnil život vašich rodin?

Delaine:

Ačkoliv mnoho věcí zůstalo stejných, čas se nikdy nezastaví, a tak se musely vymyslet nové způsoby, jak přežít. V současné celosvětové recesi to mají nejtěžší právě lidé, kteří se žijí spíše „ze dne na den“, ale na druhou stranu se zase snáze přizpůsobují.

Všichni, kdo v naší komunitě vyrostli, ovládají už od malička spoustu praktických dovedností, ale protože jim chybí formální vzdělání, nemohou si najít práci mimo komunitu. V rámci základního vzdělání se všichni naučí číst a psát, ale nad dalším vzděláním se stále ohrnuje nos, z pohledu rodičů je vnímáno jako způsob, jak „ztratit dítě“. Mladší generace ohromně využívá nových technologií a to cítím jako možnost, jak podnitit vzdělávání v rámci komunity, aby se v rámci komunity lidé učili navzájem, a tím ji posouvali kupředu, zároveň ale zůstávali stále pohromadě. Internet také nabízí prostor pro poznávání historie skrze zkušenosti starší generace pro potřeby generací budoucích, sdílejí se informace a fotografie. Například moje neter často sedává před počítačem s mojí babičkou a prohlíží si fotografie, které dali na internet třeba nějakí další příbuzní.

Damian:

Donedávna jsem neměl pocit, že by se náš život s Delaine nějak lišil od života našich prarodičů, přestože máme magisterský titul z Akademie. Když jsem dodělal školu, dalších deset let jsem prodával květiny na rohu a dělal pokrývače. Ale pořád jsme byli nějak „namočení“ v umění a teď jsem vděčný, že nemusím dělat manuální práci jako moji prarodiče.

Vstoupilo nějakým způsobem do života vašich rodin romské politické hnutí?

Delaine:

Když můj táta koupil pozemek, na kterém dodnes s mámou žijí, místní vesničané sepsali petici za „zbavení se Cikánů žijících na okraji vesnice“. Vyvinula se z toho nekončící mnohaletá sága provázená články v bulváru a návštěvami úředníků z obecního úřadu. I v Anglii se brzy naučíte, že pravidla místních úřadů závisí na tom, kdo jste. Během kampaně pro parlamentní volby v roce 2005 si konzervativci zaplatili celostránkovou inzerci, jak v bulváru, tak v seriózním tisku, volající po zrušení platnosti zákona o lidských právech pro Cikány, Romy a Travellery ve Spojeném království. Noviny byly plné rasistických vtipů a nenávistných článků, dokonce běžel i televizní pořad, který rozdmýchával proticikánské nálady. Tehdy někdo nastříkal sprejem na plot pozemku mých rodičů „Vyžehňte cigoše“, „Arun do práce“³ a hákové kříže. Nikdo s tím nic neudělal, ani s těmi rasistickými vtipy a propagandou, které byly všude, kam jste

³ Arun je obvod v západním Sussexu, pojmenovaný po řece Arun – pozn. překl.

se podívali. Moji rodiče se skutečně báli, hlavně o svoje vnuky a vnučky – moje malé synovce a neteře, jelikož rasistických útoků ve školách i jinde přibývalo. Zdálo se, že rasistické postoje vůči romské komunitě jsou pořád vnímány jako přijatelné i ve Spojeném království. Podávat stížnosti v rámci stále stejného systému, jako to dělali všichni, je ztráta času, to už jsme vyzkoušeli. Umění, které jsem pro sebe objevila, je pro mě způsob, jak se s těmito záležitostmi vyrovnat, a také způsob, jak ostatní s jejich rasismem konfrontovat. Po rozhovorech a workshopu, které proběhly v rámci mojí nedávné výstavy „Hon na čarodějnice“, několik studentů umění, kteří výstavu navštívili, napsalo na svůj blog, že je přinutila přemýšlet nad rasistickými postoji, o kterých si mysleli, že je ani sami nezastávají. Myslím si, že umění může měnit společenské vnímání a posouvat nás kupředu, má sílu zprostředkovat toto poselství jak jemným tak občas i konforntačním způsobem s pozitivními účinky.

Damian:

Romské politické hnutí ani dnes nezasahuje do života mnoha britských Cikánů, pouze v určitých oblastech, kde jednotlivci pomáhají s plánováním, soudním vystěhováním, sociálním bydlením a v oblasti vzdělávání.

Byli jste ve škole jediní Romové? Jak vnímala vaše rodina skutečnost, že se poohlížíte po úspěchu a snažíte se ve škole?

Delaine:

Ve škole jsem byla vlastně jediná, protože ostatní děti z komunity do školy nechodily, a pokud ano, tak velmi nepravdělně. Doma na mě nikdo netlačil, abych do školy chodila, zejména pak na střední škole ne, takže moje docházka byla mizerná. Ani ne tak proto, že bych se nechtěla učit, ale spíš kvůli rasismu, který tam byl na denním pořádku nejen ze strany spolužáků, ale i vyučujících. Přihlásila jsem se na uměleckou školu, protože jsem se původně zajímala o módu. Vždycky jsem milovala oblečení, obzvláště v prostředí, kde jsem vyrůstala. Moji rodiče samozřejmě nechtěli, abych šla na vysokou školu, to si asi dovedete představit: byla jsem nejstarší dcera, která by měla pomýšlet na manželství, ne jít studovat a ještě navíc uměleckou školu. Při přijímacím pohovoru jsem pak musela dost tvrdě bojovat – kvůli mojí předchozí nedostačené docházce mě totiž vůbec nechtěli vzít, ale navzdory těm zameškaným hodinám se mi podařilo udělat několik zkoušek, především z angličtiny a literatury. Ovšem studium na univerzitě pro mě nebylo vůbec jednoduché: když jsem byla doma, musela jsem vařit, uklízet a starat se o sourozence. Neměla jsem vůbec čas na práci do školy, a tak jsem musela každou minutu strávenou ve škole velmi tvrdě pracovat. To zase šlo dost na nervy mým spolužákům. Brzy se ode mě separovali, protože vůbec netušili, že žiji dva velmi rozdílné životy, a nechápali, proč se nezapoujuji do nejrůznějších mimoškolních aktivit jako ostatní.

Damian:

U nás ve škole bylo víc cikánských dětí, ale ne moc. Já jsem ve škole nebyl moc úspěšný. Málodky jsem do školy chodil a nakonec jsem byl v 15 letech vyloučen, aniž bych udělal nějaké zkoušky. Teď je mi jasné, že jsem tak zničil obrovské úsilí a práci svojí mámy. Určitě ji to dost ničilo. Dnes se za to nesmírně stydím,⁴ ale tehdy jsem byl strašně divoký, tak to prostě bylo.

Co vás přimělo ke studiu umění?

Delaine:

Bylo to něco odlišného, byl to prostor, kde jsem mohla být prostě sama sebou a svobodně se vyjadřovat k tomu, jak se ve světě cítím.

Damian:

To, že jsem se rozhodl studovat, byla spíš náhoda než předem promyšlený tah. Neměl jsem žádné vzdělání a nebavilo mě pořád pracovat manuálně. Jeden kamarád mi navrhnul, abych zkusil jít na uměleckou školu. Proč ne, postupně jsem se začínal pohybovat ve špatné společnosti a škola mi pomohla, abych se nedostal do průšvihů a posléze do vězení. Když jsem se rozkoukal, zjistil jsem, že tu školu miluju. Nebylo to tam jako na školách předtím a moje vzdorovitá povaha tady byla spíše výhodou.

Jak jste se seznámili? Připadali jste si bližší díky společné kultuře?

Delaine:

Potkali jsme se na vysoké škole, což byl zázrak sám o sobě.

Damian:

Byl to osud, jinak se to nedá vysvětlit – jediná dva Cikáni na celé škole. Byla to opravdová láska. Myslím, že nás sblížilo, že pocházíme ze stejné kultury, protože jsme tam byli jako dva outsideri, kteří ale vypadali lépe a byli talentovanější než zbytek gádžů na celé škole.

Váš syn měl ve škole vynikající výsledky. Nějak zvlášť jste ho připravovali?

Delaine:

Nášeho syna vždycky zajímaly knihy a historie, už od malička. Kupovali jsme mu knihy a brali jsme ho do muzeí, kdykoliv jsme mohli. Dostal stipendium na velmi dobré škole, měl výborné výsledky, což mu umožnilo jít na Oxford, kde získal červený diplom.

⁴ V orig.: „I'm *ladged* up about it.“ – pozn. red.

Damian:

Náš syn tím překonal svou babičku učitelku. My jsme pro to neudělali nic zvláštního. Sám se tak narodil, my jsme ho podporovali a můžeme na něj být jenom hrdí.

Co dělá teď? Čekali byste, že bude dělat to, co dnes dělá?

Delaine:

Je členem Romské divadelní společnosti (*Romany Theatre Company*), píše pro ně scénáře a zároveň s nimi hraje. Píše do *Travellers Times*, což jsou online noviny pro naši komunitu ve Spojeném království.

Vždycky jsme ho podporovali ve všem, co ho zajímalo. Pro nás je a vždycky bylo nejpodstatnější, aby byl šťastný v tom, co dělá.

Damian:

Nedávno taky dělal asistenta režie v jedné hře ve West Endu. Byl od začátku zapojen do *Gypsy*, *Roma*, *Traveller History Month*⁵ a společně s Thomasem Actonem redigoval knihu *All Change*, kterou nedávno vydala Univerzita v Hertfordshiru.

Pociťovali jste někdy nějakou svoji odlišnost? Jak jste se s tímto pocitem vyrovnávali?

Delaine:

Než jsem začala chodit do školy, nic zvláštního jsem nepozorovala, až na základní škole jsem si začala všimnout některých věcí. Když jsem začala v roce 1970 chodit do školy, měly jenom holky z romské komunity propíchnuté uši. Teď je to běžné, ale tenkrát to tak nebylo, takže to hned vypovídalo něco o tom, kým jsem. Ale po pravdě řečeno, když si na to vzpomenu, moc jsem se o to tehdy nestarala. Moji kamarádi ve škole vypadali každý nějak jinak a prostě jsme byli spolu. Užívala jsem si tehdy všechnen čas strávený s příbuznými a širokou rodinou, navštěvovali jsme nejrůznější příbuzné na různých místech a ve všelijakých příbytcích.

Nikdy jsem neskrývala, kým jsem, už jako dítě jsem vypadala jinak, protože mě prostě oblékali moji rodiče. Třeba jsem se tak necítila, ale nikdy jsem se nebála mluvit o tom, anebo bránit to, kým jsem a jak žiji. Ve škole jsem kvůli tomu pak měla často potíže. Nereagovala jsem na učitele, pokud moje jméno nevyslovili správně, protože mi připadalo, že by měli mít větší zájem, a často jsem se prala s klukama, kteří měli pocit, že na mě můžou pokřikovat nadávky. Zpětně si myslím, že jsem se tehdy rozhodla využívat svou odlišnost jako dobrou možnost, jak si jít svou vlastní cestou. Vypěstovala jsem si „hroší kůži“ a měla jsem spoustu odhodlání nenechat se ignorancí svého okolí porazit.

5 Celostátní organizace na podporu kultury a historie Romů a Travellerů, viz <http://www.grthm.co.uk> – pozn. red.

Damian:

Vždycky jsem vnímal svou odlišnost. Vždycky jsem šel cikánskou cestou. Mám v sobě nespoutanost, kterou nemůže zkrotit ani Delaine, ani umění. Myslím, že si svoji odlišnost uvědomíte právě, když najednou někde stojíte sám za sebe – nikdo vám nevěří a vždycky si připadáte jako outsider. Nemyslím si, že bychom se dostali takhle daleko, kdybychom se s Delaine nepotkali. Vzájemně jsme si pomáhali.

Gádžové umějí být k Romům krutí. Člověk by ve světě umění čekal opak, ale my s Delaine jsme zjistili, že to právě v tomhle světě může být z tohoto pohledu skoro nejhorsí. Ale věděli jsme o svém nadání a rozhodli se, že nebudeme tiše sedět v koutku.

Co vaši sourozenci a rodina?

Delaine:

Pro mě je právě toto těžké nějak komentovat. Žádný z mých sourozenců nemá dokončené vzdělání, takže máme každý dost odlišnou zkušenost. Jsem také jediná z mojí generace v celé široké rodině, kdo chodil na vysokou školu, takže je velmi těžké mluvit o tom, jak to pocítovali oni.

Damian:

Naše rodiny umění nikdy moc nerozuměly. Myslím, že je to tím, že je to pro ně něco nového a nepatří to k tradici, ale mladší Cikáni považují umění za alternativu k cikánskému aktivismu – i když i na něm se právě my dva vlastně dost podílíme, ačkoliv jsme to nikdy nijak neplánovali.

Je pro vás váš romský původ důležitý? Jakým způsobem? A v jakých situacích?

Delaine:

Osobně, jako umělkyni, mi to po mnoho let dodávalo sílu, jakou jsem ani netušila, že mám. Stala jsem se tak velmi odolnou vůči rasismu, který je pořád běžný i ve „všemu otevřeném“ světě umění. Cítím to tak, že moje práce musí vycházet ze mě, zevnitř, a musí být tvořena nezávisle na uměleckých „módních vlnách“. Možná tak budu schopná pomoci mladším generacím najít cestu, po které by mohly jít, a posunovat vše pozitivním směrem.

Damian:

Můj romský původ je pro mě velmi podstatný. Přesně jak to říkala moje tetička Patricie: „To je základ tebe samotného.“ Během druhé světové války, kdy gádžové neměli žádné nebo jenom přidělové maso, měla moje rodina vždycky spoustu králíků a zajíců. Umím rychle zhodnotit nastalou situaci a jsem připravený udělat, co je potřeba, aby ji člověk zvládnul, stejně jako to dělávaly generace předků přede mnou.

Kdy jste začali propojovat svou identitu se svým výtvarným stylem?

Delaine:

Vždycky jsem vyráběla různé věci, kreslila jsem a psala. Všechno je to propojené, žiju, jím a dýchám to, co dělám, takže prostě není žádná dělicí čára mezi tím, kým jsem, a co dělám.

Damian:

Myslím, že se to stalo přirozeně samo, protože takhle prostě žijeme. Ale naše práce vypovídají i o spoustě jiných věcí, než jsou jen romské záležitosti.

Jak vnímáte romství v sobě a ve vaší rodině? Co zůstává, co se ztrácí a co se proměňuje?

Delaine:

Můžu mluvit jen sama za sebe. Všechno se dramaticky změnilo za posledních pár generací. Ohromný vliv mají například změny ve způsobech obživy nebo to, že nejde žít pohromadě jako velká rodina. Je to něco, co se těžko vyjadřuje – něco, co víte, že vás odděluje od ostatních, ale zároveň víte, že jste díky tomu součástí něčeho jiného. Jazyk pociťuji jako něco velmi podstatného, co je potřeba udržet a podporovat za každou cenu, protože to je naše historie.

Damian:

Je tady ohromný tlak na rozšíření dialogu s gádžovskou společností, aby měli Cikáni stejně silný hlas jako Židé. Je potřeba, abychom respektovali gádže, kteří se do komunity přiznali, a ty, kteří s námi bojovali a pracovali na tolika záležitostech. Nesmíme nad nimi ohrnovat nos.

Jak jste se vzájemně ovlivnili v kontaktu s vnějším světem, v tvorbě, v hodnocení událostí okolo vás?

Delaine:

Pravděpodobně byla větší šance vyhrát v loterii než možnost, že se s Damianem potkáme. Oba nás to zachránilo v mnoha směrech. Jednoduše – umožnilo nám to prožít naše sny, chcete-li. Pro kohokoliv mimo komunitu, která je v mnoha ohledech pořád jaksi z jiných časů, je stále těžké plně porozumět jejím složitým mechanismům a drobným nuancím. Ale protože pracujeme mimo ni, dává nám možnost, alespoň jak to cítím já, velmi osobitého nazírání na svět.

Damian:

Naše práce se vyvíjela společně. Moje práce se staly uznávanými dříve než práce Delaine, ale já jsem vždycky věděl, že Delaine patří mezi nejlepší moderní umělce. Oba se navzájem podporujeme a povzbuzujeme.

V literatuře zůstává jakási kontinuita s tradiční (orální) kulturou. Jak je to s výtvarným uměním?

Delaine:

Osobně vnímám výtvarné umění jako pokračování orální tradice ve vizuální podobě. Otevírá nám možnost zasáhnout širší publikum, zpravit ho o kráse a specifické estetice vycházející z naší komunity, stejně tak jako možnost pojednat o širších problémech například rasismu a pronásledování. Umění má sílu otevřít diskuzi, která se toho všeho týká, a pomáhá vzdělávat širší společnost.

Damian:

Jako Cikán si nemůžu pomoci a používám k tvorbě všechno, co se mi hodí: mapy, různé materiály na koláže, náhodou nalezené cizí obrazy a malby. Ale inspirovat se tradicí a používat tradiční motivy je pro mě vždycky potěšením.

Kterou část vaší tvorby je možné považovat za pokračování toho, co jste viděli ve vaší kultuře? A co je naopak na vašich pracích zcela nové, co se od tradic oprostuje (např. používáte-li tabuizované symboly, gesta a podobně).

Delaine:

V rámci umění určitě existuje specifická estetika vycházející z naší komunity. Specifický způsob spojování věcí dohromady, umísťování, používání motivů nebo specifických materiálů. Někdy je to zcela zřejmé, jindy nenápadnější, ale často je to viditelné pouze pro někoho, kdo z komunity pochází. Někdy jako umělkyně cítím, že se zabývám věcmi, o kterých možná ostatní nechtějí mluvit, ale kterými je potřeba se zabývat. Ale cítím, že jsou určité oblasti, které by měly být respektovány a pro ostatní by měly zůstat uzavřené, nepoznané. Naše historie je plná pronásledování, je to historie přežívání a velká část z toho, co se o nás neví, je právě to, co nám pomohlo přežít.

Damian:

Tradice se pořád mění, stále se objevují a zase mizí nové symboly a nová tabu. Něco zůstává stále stejné. Tradice je důležitá, ale je nutné jít s dobou, abychom udrželi krok a přežili. Součástí romské hudby jsou teď punk a hip hop. To samé se týká mě a Delaine ve výtvarném umění – to, co děláme, je moderní, ale místy tam stále probleskuje tradice.

6 *Paradise Lost* byl název výstavy romského pavilonu prezentujícího díla romských výtvarných umělců z celé Evropy na Bienále výtvarného umění v Benátkách v roce 2007. Více viz: <http://www.romapavilion.org> – pozn. red.

Jaké jsou vaše dojmy z výstavy *Paradise Lost*⁶, jaké byly a jsou vaše naděje? Jaký měla romská účast na Bienále výtvarného umění v Benátkách ve vašem životě význam?

Delaine:

Ve stejném roce, kdy probíhal *Paradise Lost*, jsme byli pozváni také na Pražské bienále s výstavou *Refusing Exclusion* (Odmítání vyloučení), takže výstava *Paradise Lost* byla součástí něčeho, na čem už jsme pracovali. Benátské bienále je celosvětovou platformou pro výtvarné umění, díky tomu pavilonu se tam světu umění vůbec otevřela myšlenka romského umění, a ukázalo se, že existují neškolení romští umělci, kteří tvoří pouze v rámci svojí komunity, i takoví, kteří tvoří v rámci již uznávané oblasti performačního umění. Vnímám to jako jednorázovou věc, kterou se nikdy zcela nepodaří zopakovat: šestnáct umělců z osmi různých evropských zemí otevřelo diskuzi o „paneurospkém“ pavilonu i o celém problému nacionalismu, protože ostatní pavilony na Bienále jsou vždy „národní“ a prezentují umění jednotlivých zemí. Od *Paradise Lost* brzy uplynou tři roky a rasismus v Evropě vůči komunitě se za tu dobu jen opět vystupňoval. Byl to tedy významný krok, ale stále jsme na začátku cesty, která povede ke změně pohledu a posunu kupředu. Vnímám to tak, že každý podobný projekt by měl sledovat i nějaké dlouhodobější cíle, které by podpořily budoucí generace našich lidí. Jednorázové akce nás nikam neposunou. Pocházet z komunity, to není žádná „módní záležitost“, která potřebuje čekat, kdy bude zase v kurzu – rozhodně ne, pokud každodenně prožíváte tvrdou realitu takového bytí. Potřebujeme realizovat projekty s nějakou dlouhodobější perspektivou a dlouhodobějším trváním.

Damian:

Pro mě to znamenalo moc. Bylo to něco zcela mimořádného, setkat se se všemi těmi umělci z celé Evropy. Mezi některými z nás se vytvořilo silné pouto a zůstali jsme i nadále v kontaktu. Doufám, že dokážeme udržet plamen, který *Paradise Lost* zažehl, a že ve světě umění ten náš cikánský oheň udržíme živý.

Jak hodnotíte celou myšlenku toho romského pavilonu – existuje podle vás něco jako „romské umění“? Je něco společného, co se v tvorbě romských umělců objevuje? Nebo aspoň u některých umělců?

Delaine:

Myslím, že bychom mohli mluvit o určité romské estetice (kterou teď spousta novinářů zmiňuje), ale podtrhuji, že sama sebe považuji v tomto ohledu na prvním místě za umělkyni, takže bych měla být schopná prezentačně obstát ve všech různých kontextech, do kterých moje díla vhodně zapadají. V dílech těch různých autorů najdeme určité společné prvky – někdy jsou zcela zřejmé, ale častěji jsou tak jemné, že je zaznamenají jen lidé zevnitř komunity.

V rámci jejich témat často převládají ta, která se vztahují k událostem, které nějak komunitu ovlivňují, ale já bych byla ráda, kdyby byla moje práce vnímána v mnohem širší perspektivě, například v rámci témat jako jsou vyrovnávání se s předsudky, problematika rasismu, genderu nebo bezdomovectví.

Jeden z principů a postojů vycházejících z komunity, který je mi velmi, velmi blízký, je rozhodnutí nenechat se zaškatulkovat, uzavřít do krabice, spoutat, stát se otupělou a konformní. Ani u svých děl nedopustím, aby se s nimi stalo něco takového.

Damian:

Romský pavilon byl jedinečnou událostí. Bylo to poprvé, kdy se na takové úrovni společně výtvarně prezentovali skuteční „Cikáni“. Myslím si a doufám, že se z tohoto prvního romského pavilonu stane legenda. Některá díla, která se tam objevila, úplně jasně spojovala určitá linie přemýšlení. Například já a Gabi Jimenez⁷. Nám to připadalo, jako bychom byli pracovali spolu, aniž bychom o tom věděli. Pokouším se pro budoucí cikánské umělce rozjet něco trvalejšího, než byl tento Pavilon.

Z angličtiny přeložil Petr Hauzírek

⁷ Gabi Jimenez, výtvarník pocházející z gitanské rodiny, žije ve Francii: viz rozhovor a výtvarná příloha *Romano džaniben* ĩilaj 2008 – pozn. red.

— Zlatica Rusová

Paní Zlatica Rusová zaslala v létě roku 2009 do redakce našeho časopisu čtrnáct krátkých próz psaných v romštině a ve slovenštině. Nabízíme čtenářům na ukázkou čtyři z nich. Pro různorodost nebylo vůbec snadné z próz vybrat. Některé texty jsou koncipované jako pohádky, jak je známe ve středoevropském regionu (s poučením na závěr), jiné mají strukturu pověstí nebo tradovaných báchovek. Všem textům jsou společné motivy čerpající z prostředí romských rodin a bohatý jazyk obsahující jak slovní spojení typická pro svůj žánr, tak i osvěžující nové formulace.



| Zlatica Rusová, Kameňany / listopad 2009 |
foto Eva Zdařilová |

Formou rozhovoru bychom čtenářům rádi přiblížili i autorku samotnou. Anna Žigová vedla v létě 2009 s paní Rusovou korespondenční rozhovor, který je doplněn i částí rozhovoru z listopadu téhož roku, kdy autorku v Kameňanech navštívili Eva Zdařilová a Petr Rubák. Na úvod pak otiskujeme pár slov, které nám o sobě paní Rusová napsala sama.

Jak v rozhovoru, tak i v povídkách jsou v romštině zachována specifika nářeční variety¹ paní Rusové, která pochází z oblasti středního Gemeru z okresu Revúca. Doufáme, že tento způsob zápisu nechá zároveň nahlédnout do různorodosti romštiny a čtenářům romské verze nebude na obtíž.

1 Pod vlivem standardizovaného zápisu severocentrálního dialektu romštiny zapsala autorka své první prózy bez vokalických délek. Později však tento zápis přehodnotila a vyjádřila potřebu délky zaznamenávat, což jsme autorce zpětně umožnili i u zde otištěných textů. U sloves v imperfektu nebo futuru má značení délky dokonce foneticky distinktivní platnost (seděla jsem – *me bešás* místo *me bešavas*, srov. např. *my sedíme – amen bešas*).

Vičínáv man Zlatica Rusová, hin mange jepaš šel te ochto berša. Phirdom avri základno sikjardi. Hin man trin čhave. Má hin so le trinen pumaro fajto, man hin eňa le čhavengere čhavóre. Vaš mange hine jekbuter pr'akada világo.

Bešav andro cikno gavóro Kiva (*Kameňany*). Berša bešás Piešťanende. Sar múja míro dad, ájam míra tarnedera pheňaha pále te bešen andr'amáro gav. Phendám amenge, hoj na mukaha amára dajóra te la nasvaja trinta pheňaha korkóren. Gondolindom mange, hoj šegítiná míra dake. No, ačhija pe, so pe te ačhen, nasvajijom. Sasťarav man pri rakovina. Míro nasvajipen mange na kerel má pháripén pro jílo. Na kerel mange pháripe te phenen, hoj hin mange rakovina. Hin man fajto, so man ikerďa andr'oda jekbareder pháripe. Jekbuter man ikerďa míro rom. Akada nasvajipen man sikjarda te gondolinen. Buter mange ikrav o dživipen. Akana dživav sako đives lošaha. Pajikerav vaš sako đives, hoj sjom míra fajtoha. Sjom lošaji, hoj o baro Del mange šegítinel.

Šegítinel mange te írinen míre romane paramisa. Mindík mange rakhav idejo te írinen, mindík kanak mange avel valeso pri god'i. Le čhavengere čhavóre, kanak dikhen, hoj valesavi paramisa doirindom, mindík pumenge préko genen. Te hin i paramisa lachi, lošaren, no te hin aci, hoj pe báre na tecinel, phenen upre.

Na džanav, so te írinen pal mande, írindom talam sa, adá sjom me te míro fajto. No, na del mange te na phenav, hoj báre sjom lošaji, hoj hin má redakcija Prahate, no te pri Slovensko. Mek bareder sjom lošaji, hoj hin amen ase godavera manuša, so keren akaja búti. Báre lošaji sjom sakone sikjarde romane manušestar. Akada amenge kempel – sikjarde romane manuša. Pajikerav.

Zlatica Rusová

San tumen bara famel'ijatar?

Sjom andal o báro fajto te hírešno. Míro phuro dad sja báro lavutári, te míro dad. O dadóro sja štáre čhavórendar, jekh sja čhajóri. U míri dajóri sja tiež báre fajtostar. Sja Gícatar, lakero dadóro sja báro lavutári, pindžarlas le ceji veďa. Kana peske mro dad lija míra da, avka pumen pindžarde prekal mra dakero dad, mer so duj sle lavutára.

Kana sanas mek cikňi, dživenas mek tumari baba the tumaro papus? Pametinen, so tumenge vakernas, sar pes dživelas čirła?

Avka hin, me míre phure prapapu pindžarás. But paramisa šundom lestar. Valesave írindom, valesave biskerdom u vaš oda hin írinde aversoval. Báre but šundom lestar, sar vakerlas, sar dživlas jov, kana sja cikno u sar avri báríja. Pindžarnas le savóre Roma, hoj džanelas báre

Jmenuji se Zlatica Rusová, je mi padesát osm let. Vychodila jsem základní školu. Mám tři děti. Všechny tři už mají své rodiny, mám devět vnoučat. Jsou pro mě tím nejcenějším na světě.

Bydlím v malé vesničce Kameňany. Dlouho jsem bydlela v Piešťanech. Když umřel můj otec, vrátily jsme se spolu s mladší sestrou zpět do naší vesnice. Řekly jsme si, že nenecháme maminku a naši nemocnou sestru samotné. Myslela jsem si, že mamince pomůžu. Ale co se stalo, stalo se, onemocněla jsem. Léčím se s rakovinou. Moje nemoc už mi ale nedělá velké starosti. Nemám problém říct, že mám rakovinu. Mám rodinu, co mě podržela v těch nejtěžších chvílích. Největší oporou mi byl můj muž. Ta nemoc mě naučila přemýšlet. Více si vážím života. Teď žiju každý den s radostí. Jsem vděčná za každý den strávený s rodinou. Jsem šťastná, že mi Bůh pomáhá.

Pomáhá mi psát mé romské pohádky. Na psaní si vždycky najdu čas, vždy, když mě něco napadne. Když vnoučata vidí, že jsem dopsala nějakou pohádku, vždycky si ji přečtou. Když je dobrá, radují se, ale když se jim moc nelíbí, řeknou mi to.

Nevím, co o sobě více napsat, napsala jsem snad vše, to jsem já a moje rodina. Nedá mi to ale, abych ještě nenapsala, že jsem velice ráda, že už je v Praze i na Slovensku takováto redakce¹. Ještě větší radost mám z toho, že máme takové chytré lidi, kteří se této práci věnují. Jsem hrdá na každého vzdělaného Roma. To potřebujeme. Vzdělané Romy. Děkuji.

Zlatica Rusová

Pocházíte z velké rodiny?

Jsem z velké a slavné rodiny. Můj děda byl velký hudebník, můj táta taky. Tatínek byl ze čtyř dětí, jedna byla holčička. A moje maminka byla také z velké rodiny. Pochází z Hucína, její tatínek byl slavný hudebník, znal ho celý kraj. Táta se s maminkou seznámil skrze jejího otce, protože oba byli muzikanti.

Když jste byla ještě malá, žili ještě vaši prarodiče? Pamatujete si, co Vám vyprávěli o tom, jak se dříve žilo?

Ano, já jsem zažila i svého pradědu. Slyšela jsem od něj hodně pohádek. Některé jsem napsala, některé jsem pozapomněla, a proto jsou napsané jinak. Hodně jsem se z jeho vyprávění dozvěděla, jak žil, jak byl malý a jak vyrůstal. Znali ho všichni Romové, protože uměl moc hezky

¹ Redakce časopisů *Romano džaniben* a *Romano nevo l'il* – pozn. red.

šukáre te vakeren o paramisa. Vakerlas čak romane. Odá mek dživnas ola phúre Roma. Sar ola phúre Roma avri múle, má na sja, ko te vakeren. Čáčo hin, hoj o Roma má andro gav džanás te bešen. Má na sjam savóre ekhetáne. Savóre ekhetáne o Roma sjam, kanak valeko kerel bijav vaj valeko merel. Kanak vartálinas, avka pe leperkerel, so kanak savo Rom kerđa budžanšágo, vaj ko kaha avri thoda.

U sar pes oda ačhilas, hoj tumaro prapapus chudňas te vakerel o paramisa?

Jov valekana, kana sja tarno manuš, avka múja leske i romňi u áchile leske štár čhaja. Cikne. U te kamelas, hoj te keren leske ola čhajóra khere oja butóri, so kampija te keren, te sikjaren len, avka furt phenelas: „Te kerena i buti, so kampla, kijaraťi tumenge phená paramisa.“ Oka oja čhajóra kamnas, sig pumenge kernas, no u má kija rati džanas leha avri u vakerlas lenge.

Pandik sikile iž ávera čhavóre te phiren. Kana sja ňilaj, avka má džanas savóre, o cikne čhavóre, avka vakerlas lenge ala paramisa. No pandik šunde te ávera manuša, o tarne čhave phiravnas o kašta, kernas bári jag, bešnas keril i jag, no u jov vakerlas o paramisi. Ale o čhajóra le k'oda ňuminde, hoj jov kezďinda ala paramisi te vakeren. Jov ala paramisa vakerlas báre but berša.

Kanak múja, sja leske para jekh šel berša. But manuša le pindžarnas sar manuše, so džanel te vakeren paramisa. Báre kamlas le čhavóren. O Roma pumenge báre ikrenas. Na čak vaš odá, hoj sja leske but berša, te vaš odá, hoj džanlas le Romenge te den te godi, kanak sle brígate. Me le pindžarás sar cikňi čhajóri. No gondolínav pre leste sar pre láche manušeste. Me le kedav akanak sar godavere manuše andr'odá idejo.

Kana tumen sikhl'ılan te genel, chudňan te genel peršo o paramisa?

Kanak džanás má te genen, genás savóro. Kňiški mange na cinkernás. Sja man jekh láchi phuri gadži, savi man davkerlas o kňiški pro geňipen. Sle odá purane romaňa, save báre kamav. U kamav te akana. Kamav sako láchi kňiška. So kamás, avka šunkerás sako raťaha ochtongero kurke, davkernas paramisa andro radijovo.

Vakernas o paramisa the tumare čhavenge?

Genás te vakerás. Mire trine čhavórenge genkerás te avri gondol'inkerás paramisa. Aľe vakerás čak slovenski. Andr'odá idejo vakernas o meštri, kanak džanas andri sikjardi, hoj na džanen o čhavóre te vakeren slovenski. Na džanenas lenca te vakeren. Šaj pe phenel, hoj amen o Roma korkóre amári čhib biskerďam. Romane vakerás, kanak amen ňiko na šunelas. Kamás, te o čhavóre džanen láche slovenski. Amára čhibaha buter vakernas ola čoredera

vyprávět pohádky. Vyprávěl jenom romsky. To ještě žili ti staří Romové. Když tihle staří zemřeli, nezůstal už nikdo, kdo by vyprávěl. Je také pravda, že Romové už začali bydlet ve vsi. Už nežijeme všichni pohromadě. Všichni se sejdeme jenom, když někdo vystrojí svatbu nebo někdo umře. Když vartujeme, tak se vzpomíná, co kdy který Rom udělal za kulišárnu nebo kdo koho doběhnul.

Proč vlastně Váš pradědeček začal vyprávět pohádky?

Když byl mladý, tak mu umřela žena a zůstaly mu čtyři malé dcery. A když chtěl, aby ty dcery udělaly doma nějakou práci, která byla zrovna zapotřebí, aby si je naučil, tak vždycky říkal: „Když tu práci uděláte, večer vám budu vyprávět pohádky.“ To ty dcery chtěly, rychle si to udělaly a večer už s ním šly ven a on jim vyprávěl.

Potom si zvykly chodit i jiné děti. Když bylo léto, tak už za ním chodily všechny malé děti a on jim vyprávěl ty pohádky. A potom začali chodit i další lidé, kluci nanosili dřevo, udělali velký oheň, sedělo se kolem něj a pradědeček vyprávěl. Ale k tomu, že pohádky vůbec začal vyprávět, ho dotlačily ty jeho dcery. Pohádky vyprávěl dlouhou dobu.

Když umřel, bylo mu devadesát devět let. Hodně lidí ho znalo jako výborného vyprávěče. Měl moc rád děti. Romové si ho velice vážili. Nejen proto, že mu bylo tolik let, ale i proto, že uměl Romům poradit, když měli problémy. Já jej znala jen jako malá holčička. Vzpomínám na něj jako na hodného člověka. Vnímám ho teď jako na svou dobu velmi moudrého člověka.

Když jste se naučila číst, začala jste číst nejdříve pohádky?

Když už jsem uměla číst, četla jsem všechno. Knížky mně nekupovali. Knížky mi dávala jedna stará hodná gádžovka. Byly to staré romány, které mám moc ráda dodnes. Mám ráda každou dobrou knížku. Co jsem měla ráda, byly pohádky v rádiu, dávali je každou neděli v osm hodin večer, moc ráda jsem je poslouchala.

Vyprávěla jste pohádky i svým dětem?

Četla i vyprávěla. Mým třem dětem jsem pohádky četla i jsem si je pro ně vymýšlela. Ale vyprávěla jsem jim je jen slovensky. V té době, kdy naše děti chodily do školy, si učitelky stěžovaly, že neumí mluvit slovensky. Nedokázaly se s nimi domluvit. Dá se říct, že jsme svoji řeč my, sami Romové, zapomněli. Romsky jsme mluvili, jen když nás nikdo neslyšel. Chtěli jsme, aby děti uměly dobře slovensky. Naším jazykem mluvili spíš ti chudší Romové. Ti Romové,

Roma. Ola Roma, so kamnas, hoj lengere čhavóre te džan pal o školi, musaj adá te kerde. Vaš odá del pe te phenen, hoj amári romaňi čhib biskerdam. Ladž, no čáčo.

Kana chudňan te irinel?

Sar nasvajjom. Adá nasvajipe man chudňa, avka na džanás mange te rakhen than. Na sjo-
mas oleha virovňind'i, hoj so pe mange ačhija u so manca ela dureder. No ale gondolindom
mange avka, hoj o dživipe džal dureder, má o čhave hin mange báre, má mire čhave náne so
te našaven, má hin len lengere famíliji, no u sar ela dureder, odá má ela čak pre lende.

Má kana sjomas mer tarneder, irinás mange poznámki vaj avka valeso, ale na sja man
pr'odá idejo. Mer sja man o čhave, andi búti phirás but berša. No u akana aja choroba man avka
ňuminda k'odá, hoj valeso musaj te kerav. Na birinás te keren, me phirás pr'aja chemoterapija,
báre but la musaj te kedňom. Ale na kamjom t'oven hijaba avka, hoj te pašjuvav ta te cidkerav
man pal o vodro. Avka kezdindom te írinen. No u ájom pr'odá, hoj kerel mange odá láche pro
jílo. Asi sjom virovňind'i. U šaj ovel, hoj adá nasvajipe mange kerđa – hoj na darav, te na man-
ge valeko phenel, soske odá írines te odá náne láčho. Ma írin, nane tut pr'oda. Darás alestar.
U šaj ovel, hoj ada nasvajipe mange kerđa: No, irin, dikheha, so ela.

Khatar tumen len o idej, pal soste kamen te irinel?

Lijom, so miro phuro prapapu vakerlas, te dav len pro papíri te na pumen biskeren. Th'avka
valesave biskerdom, vaš odá len musaj te írindom pal míro. Paš valesave mange šegítinde
o phure Roma, so mek dživnas u buter džanenas sar me. But mange šegítinda míri dajóri.

Valesave kovi hin írinde avka, hoj aňi náne paramisa, ale hin poviedki, vaj baladi, vaj
sar. Andri jekh rozprávka írinav pal jekhe kašuke Romeste. Pandik áčhija kašuko, kana má
pal i vojna ája khére, mer i mina pašal leste čalada. Írindom pal leste vaš odá, hoj sja báre lác-
hejíleskero u dikhlas o čóripe, i bríga pro Roma, i bokh, džalas u čorlas u phiravlas ole Ro-
menge. A kana ája i vojna, avka jov sja maškar o partizána u na ašťa. Jov báre but šegitinda le
Romenge te avkake.

Šunel tumari famel'ija rado, so vakeren? Genen, so irinen? So pr'oda phenen?

Hát, lošajon oleske, hoj írinav. Genen pumenge sako jekh míre paramisa. Phenen, te írinav
len báre but, te pindžaren len na čak o gadže, te pindžaren len amáre tarne manuša, so hin len
cikne čhavóre. Te džanen, so te genen pumare cikne čhavórengenge.

Kana aven míre vnučata, phenen: „*Starká, čo si písala?*“. Vakerav lenge te genav, te ase,
so korkóri avri gondolinav. Te dikhás, hoj na bešen šukáre vaj na pašjon šukáre, džanás, hoj
kempel préko te írinen, hoj náne lači i paramisi.

kteří chtěli, aby jejich děti měly nějaké vzdělání, se museli zařídit takhle. Proto se dá říct, že jsme náš romský jazyk sami zapomněli. Je to ostuda, ale je to tak.

Kdy jste začala psát?

Když jsem onemocněla. Ta nemoc mě zlomila, nevěděla jsem, co se sebou. Nebyla jsem vyrovnaná s tím, co se mi stalo a co se mnou bude dál. No ale řekla jsem si, že život jde dál, že děti už mám velké, že už nemají co ztratit, mají už svoje rodiny, no a co bude dál, to už bude jen na nich.

Už když jsem byla mladší, psala jsem si poznámky nebo tak něco, ale neměla jsem na to čas. Protože jsem měla děti, spoustu let jsem chodila do práce. No a ta nemoc mě k tomu vlastně dotlačila, něco musím dělat. Neměla jsem sílu pracovat, léčili mě chemoterapií a musela jsem na ni chodit hodně dlouho. Ale nechtěla jsem zůstat jenom tak ležet a válet se v posteli. A tak jsem začala psát. A přišla jsem na to, že mi to dělá dobře. Jsem teď taková vyrovnaná. A je možné, že mě k tomu přiměla ta nemoc – jen piš a uvidíš, co z toho bude – že se nebojím, aby mi náhodou někdo neřekl, proč že to píšu, když to za nic nestojí.

Odkud berete náměty pro své psaní?

Zapsala jsem některá vyprávění mého pradědečka, aby se na ně nezapomnělo. I tak jsem ale něco zapomněla, proto jsem některé musela napsat podle sebe. S jinými mi pomohli staří Romové, kteří ještě žili a pamatovali si víc než já. Hodně mi pomohla moje maminka.

Některé ty věci jsou napsané tak, že to ani nejsou pohádky, ale jsou to povídky nebo balady nebo co. V jedné té pohádce píšu o jednom hluchém Romovi. Ohluchnul, když už se po válce vrátil domů, vybuchla vedle něj mina. Napsala jsem o něm proto, že to byl hrozně dobrosrdečný člověk, viděl, v jaké bídě Romové žijí, těch starostí a hladu, a tak začal krást a nosil to těm Romům. A když přišla válka, dal se k partyzánům a neutekl. Hodně Romům pomohl i takhle.

Poslouchá Vaše rodina ráda, co vyprávíte? Čtou, co píšete? Co na to říkají?

Ano, mají radost z toho, že píšu. Čtou si každou mou pohádku. Říkají, abych těch pohádek napsala hodně, aby je poznali nejen gádžové, ale i naši mladí lidé, kteří mají malé děti. Aby měli, co svým dětem číst.

Když za mnou přijdou vnoučata, hned spustí: „*Starká, čo si písala?*“ Vyprávím jim a taky jim čtu, i to, co si vymyslím sama. Kdybych viděla, že u toho nevydrží sedět nebo ležet, věděla bych, že ta pohádka není dobrá a že ji musím přepsat.

Miri pheň, oja phenel: „An, genaha, so írinda!“ Vaj avel ke ma. Miri daj kamel te šunen, ale joj phenel avka, hoj som nasvaji, hoj soske mange na pašlúvav. U me lake phenav: „Ale mamó, me odá kamav te keren.“ „Jaj, ta ker, ale tu valekana paš odá bešes te štár pándž óri!“ No ale odá náne štár pándž óri. Hin aso idejo, hoj odoj bešav dešendar kijaraťi. Kana mange naláche hin, uštav upre, bešav ko noutbuko u írinav.

Tumen chudňan te irinel pre koda noutbukos?

Kezdindóm le noutbukoha. Sja man poznámki írinde vasteha, ale pandik nasvajijom pro vavta. Našťi írinav láche. Našťi ikerav but o pero a feder hi mange pr’odá noutbuko. Sikjijom upre, i bóri man sikjarda.

Džal tumenge lokes te irinel, abo hin oda vaš tumenge phari buti?

Írinav bára lošaha. Hin odá míro kamiben. Na gondolinav, hoj o íriben hin pháro. Andri godi hin mange valeso lácho te šukár, kana bešav le noutbukoha.

Andre savi čhib tumen irinen tumare paramisa peršo, ča slovačika, abo peršo romanes u palis prethoven?

No kana sar. Angutno, so írindóm, avka sja romaňi, ale na kerel mange odá problémo, hoj írinav avka vaj avka. Valekana írinav romane u pandik te préko írinav andi slovensko u valekana írinav slovensko u préko írinav andri romaňi čhib.

Kana tumen rado irinen o paramisa?

Lošaha írinav, te mange avel andri godi valeso šukár te lácho, sostar hin šukar paramisi. Na írinav čak te írinav. Írinav, kanak valeso šunav vaj dikhav, pandik mange írinav, sar me kamav. Vaj akarkana džal valeso súno u gondolinkerav, so pe delas olestar te keren, u írinav.

Moje sestra, ta zase říká: „Přines něco, přečteme si, co jsi napsala!“ Nebo přijde ke mně. Moje maminka to taky poslouchá ráda, ale bere to zase tak, že jsem nemocná a proč si raději nelehnu. A já jí říkám: „Ale, mami, já to chci dělat.“ „Jak myslíš, ale sedíš u toho někdy i čtyři pět hodin!“ No, ale to nebývá čtyři pět hodin. Stane se, že nad tím sedím do deseti do večera. Když mi není dobře, vstanu, sednu si k notebooku a píšu.

Vy jste začala psát na notebooku?

Začala jsem s notebookem. Měla jsem poznámky napsané rukou, ale pak jsem na ruce onemocněla. Nemůžu dobře psát. Nemůžu držet delší dobu pero, lépe mi to jde s notebookem. Snacha mě s tím naučila pracovat.

Píšete ráda a snadno, nebo je to pro Vás těžká práce?

Píšu s velkou radostí. Je to moje láska. Nemyslím si, že je psaní těžké. Když sedím u notebooku, hlavou mi jde něco dobrého a krásného.

V jakém jazyce pohádky píšete dříve, jen slovensky, anebo nejdříve romsky a potom je přeložíte?

Jak kdy. První vyprávění jsem napsala romsky, ale nedělá mi problém psát tak i tak. Někdy píšu romsky a potom to přeložím do slovenštiny a jindy píšu slovensky a přeložím to do romštiny.

Kdy ráda píšete pohádky?

Ráda píšu, když mě napadne nějaký hezký námět pro pohádku. Když něco zaslechnu nebo uvidím, tak si to potom napíšu podle sebe. Někdy se mi taky zdá sen, a přemýšlím, co by se s tím dalo dělat, a pak začnu psát.

Sar o Rudi vitezindá o lustro

Kaj sja, odoj sja, jekh romňi le romeha. Sja len štár čhaja. Ola čhaja sle báre šukár. O híro džalas pal lende pal i ceji veďa. I daj hin šukár th'o dad hin šukár, našťik oven o čhaja džungale. Avka vakernas o Roma. Odá sja čáčo. O dad sja aso šukár, o romňa pal leste vakernas, hoj hino jekšukareder murš maškar o Roma te pal i veďa. Na sja čak šukár, sja godaver u džanlas te šukár pri lavuta te bašaven. O ungrika raja kamenas čak le te bašaven. Na sja odá akarsavo lavutári, kas kamnas o ungrika barvale manuša. Mer kanak jon mulatinenas, avka odá sja te trin štár d'ivesa. U so hin čáčo, hin odá, hoj jon te mulatinen džanenas. Na akarsavo lavutári lenca avri ikrelas te bašaven. Savóre Roma vakernas, sar hin le Rudiske šukáre andro kher. Sja angutno Rom pri veďa, so le sja andro kher lustro. U pal odá lustro tumenge vakerá, sar le chuňa. Mer aci lóve le na sja, te cinel peske le jov korkóro.

Má savóre sovnas, kanak le Rudiske valeko marlas pri ablaka.

„Ušťi, Rudi,“ vičinlas o gádžo. „Kampel te bašaven le rajenge. Bičhade man vaš tuke. Vičín ke tu mek valekas, kas kames. Čak sidár. Má užaren tut. Má me džav, tu jav ole ávreha, kas tuke avri leha.“ Géja het. O Rudi sig ušťija upre, sig pe urďa upre, vičindá peske le cimbalmoši u sidarde ko grofo. Sar uštarde ko grofo andro kher, dikhja, hoj odoj sle ola jekhírešnedere manuša pal i ceji veďa. Má sle savóre falato máte. Sar dikhle, hoj ále o lavutára, báre lošajile. O grofo géja ko Rudi u phendá leske: „Poťiná tuke, keci mangeha. Ma dara. Chudeha, so tuke mangeha. Odá tuke priminav me!“ U marlas pe andro kojín. Jekh ole barvale manušendar phendá: „Ma priminker, phuč angutno, so kamel. Te džanel, vaš soske bašavla adá rom.“ U kezďindá te hasan, sar máto manuš. Le Rudiske, sar uštarďa ko grofo andro kher, péja andro jakha o lustro. Báre pe leske tecindá.

„No phen, Rudi, so kames?“

„Míro hírešno grofo, te tuke phená, rušeha pre ma.“

„Na, Rudi, na rušá. Te tuke priminel o grofo, avka paťa.“

„Láche, avka tuke phenav. Tecinel pe mange báre tíro lustro.“ O hírešne barvale manuša kezďinde báre te hasan.

„Láche Rudi, na sjal dilino. Chuňal man. No na rušav, te džanes, adá lustro hin báre kuč, no te na le chudes avka lokone, avka thovas lav. Te avri ikreha te bašaven, so me mulatíná, no našťik áches préko te bašaven. Hiba akor chudeha o lustro, te me sigeder tele sová u tu mek bašaveha.“

„Láche, sar phenen, avka ela.“ O barvale manuša hasanas, hoj o Rudi odá avri na ikrela, mer savóre džanenas, hoj o grofo džanel avri but te ikren, kanak mulatinel.

Ako Rudo vyhral luster

Kde bolo, tam bolo, bol raz jeden muž a jedna žena. Mali štyri dcéry a tie boli veľmi pekné. Chýr o ich kráse išiel po celej doline. Mama pekná, otec pekný, nemôžu dcéry byť škaredé. Tak hovorili Cigáni. A to bola pravda. Otec, ako o ňom hovorili ženy, bol najkrajším mužom v osade. Nebol len pekný, ale bol aj veľký muzikant. Vedel krásne hrať na husliach. Maďarský páni okrem neho nechceli nikoho iného na svoje zábavy. Lebo keď sa maďarský páni bavili, a tí sa baviť vedeli, tak to bolo aj na tri, štyri dni. O Rudovi rozprávali aj to, ako má dom pekne zariadený. Bol to prvý Cigán, ktorý v tom čase mal luster v izbe. A o tom lustru vám chcem práve napísať, ako sa k nemu dostal. Lebo toľko peňazí nemal, aby si ho kúpil.

Stalo sa jednej noci, keď už všetci spali, že im zrazu začal niekto búchať na okno. „Vstávaj Rudy,“ volal gádžo, „treba ísť k pánom hrať. Poslali ma za tebou. A zober si so sebou niekoho, koho chceš, len sa ponáhľaj. Už ťa čakajú. Ja už idem a ty príď aj s tým druhým.“ Rudy rýchlo vstal, obliekol sa, zavolať si cimbalistu a ponáhľali sa k pánovi. Keď vstúpili do miestnosti, Rudy si všimol, že sú tam tí najbohatší páni z celej doliny. Už mali všetci vypité. Keď páni, videli, že prišli hudobníci, veľmi sa potešili. Pán gróf išiel k Rudovi a povedal mu: „Zaplatím ti, koľko budeš pýtať, neboj sa. To ti sľubujem ja!“ A bil sa pritom do prs. Jeden z tých pánov povedal: „Nesľubuj, ale sa ho opýtaj, čo za to chce. Aby vedel, za čo bude hrať.“ Rudovi, len čo vstúpil do domu, padol do oka luster. Veľmi sa mu zapáčil.

„No povedz, Rudy, čo za to?“

„Môj hrdý pán, keď vám poviem, budete sa hnevať.“

„Nie Rudy, nebude sa hnevať. Keď ti dá sľub pán gróf, tak tomu ver.“ Pridal sa druhý pán.

„Dobre, tak vám poviem, páči sa mi váš luster.“ Hrdí a bohatí páni sa začali smiať.

„Dobre Rudy, nie si taký hlúpy, dostal si ma. No nehnevám sa, ale aby si vedel, tento luster bol veľmi drahý. Aby si ho nedostal tak ľahko, tak sa stavíme, kto z nás dvoch bude silnejší, kto viac vydrží. Ja tvrdím, že nevydržíš tak dlho hrať, kým ja sa budem baviť, a že nezaspím skôr ako ty. Keď zaspím skôr, luster je tvoj. Keď zaspíš ty, pôjdeš domov bez lustru a nedostaneš ani korunu.“

„Dobre, ako ste povedali, tak bude.“ Hrdí páni sa smiali, že to Rudy nevydrží, lebo vedeli, koľko vie vydržať pán gróf, keď pije.

Avka kezdinde. O Rudi bašavlas d'iji pre d'ijate. Jon pijenas, khelenas. Préko géja i rat, má sja rataha. O grofo d'ijavlas, khelelas. O Rudi bašavlas. Ája i rači, o raja chanas, pijenas. Bičhade pumenge te vaš o džuvja. Ája i rači, valesave má na birinenas, sovnas. O grofo dureder mulatinlas. O Rudi má gondolinlas, talam avri na ikrá. Avka odá dičhol, hoj hijabaské bašavá. O cimbalmoši má sovlas tel i cimbalma. O grofo pre leste hasalas. O Rudi kezdindá te gondolinen, sar odá te keren, te na bašavel hijabaské. Má sja angli jepaš rat, kanak kezdindá te bašaven polóke d'ija. Má savóre raja sovnas, o grofo sja upre u d'ijavlas. O Rudi kezdindá te bašaven romaňi d'iji. Sar o grofo šundá, diňa peske la te bašaven megin. O Rudi la bašavlas, bašavlas, bašavlas.

Avka o Roma vakernas pandik but berša, hoj i romaňi d'iji čhajóri romaňi sovjarda le grofo. Korkóro o grofo tele lija o lustro u diňa le Rudiske. „Le, tíro hino. Ňerindal pařivalone. U jekbuter pe mange tecinel odá, hoj džanes, soske hin le manušeske i godi.“ U le Rudi sja angutno Rom, so le sja lustro.

Ko o Roma sjam

Kanak sjomas cikňóri, avka mange míro phuro papu vakerlas pal píro apóši. Aso sja má phuro, hoj má aňi na džanlas, keci hin leske berša. O Roma le báre kamnas, pařiv le denas. Šaj ovel te vaš odá, hoj sja andro világo but berša, te andro angutno mariben, kaj but préko dži d'ija. Vaš odá sja iš áver. Džanlas le Romenge te šegítinen, godi te den, kaj so te phenen, sar so te keren. No so jekfeder kerlas u kerlas odá lošaha, vakerlas le čhavórenge paramisa. Jekhtar chuňa jekhe cikne čhavóre, sar rovel.

„So roves?“ phučja lestar o phuro Gabo. Avka pe vičinlas.

„Marda man o rašaj.“

„U soske?“

„Čhindom mange phaba andre leskeri bar. Báre sjomas bokhalo.“

„Vaš odá tut marda?“

„Hát, pařa mange.“

„Pařav tuke.“ Lija le čhavóre vastestar, ligeňa le ki jag u bešada le ke peste pri tekova.

„Bači Gabo, soske sjam o Roma ase čoróre? Soske amen o ávera manuša na kamen? Te amen le Romen ulehas aci lóve, sar hin le gádžen, avka amen kamlehas.“

„Ma vaker avka, mro čhavóro. Džanes so, me tuke akana phená jekh paramisa pal o Roma. Ola na sle čore. Šunker!“ Ke lende beškerde ávera čhavóre, romňa te o murša. U o Gabo kezdindá.

A tak začali. Rudy hral pesničku za pesničkou, páni sa bavili, spievali, tancovali. Prešla noc, bolo ráno. Pán gróf spieval, tancoval, Rudy hral. Prišla noc, páni jedli, pili. Poslali si aj pre ženy. Prišla zase noc, niektorí už nevládali, ale pán gróf sa bavil ďalej. Rudy si už myslel, že to nevydrží. Tak to vyzerá, že budem hrať zadarmo. Cimbalista už spal pod cimbalom. Pán gróf sa na neho usmieval. Rudy začal rozmýšľať, ako to spraviť, aby zadarmo nehral. Už bolo pred polnocou, keď začal hrať pomalé pesničky. Ostatní páni už všetci spali, len pán gróf bol hore a spieval. Rudy začal hrať cigánsku pesničku. Keď pán gróf počul pesničku, dal si ju zahrať ešte raz. A Rudy ju hral a hral a hral.

A tak Cigáni rozprávali, že cigánska pesnička *Čhajori romaňi*, Dievčatko cigánske, cigánska hymna, uspala grófa. Sám pán gróf zvesil luster a dal ho Rudovi: „Vyhral si poctivo. A najviac sa mi páči, že vieš, na čo máš hlavu.“ A Rudy bol prvý Rom, čo mal luster.

Kto sme my, Cigáni

Keď som bola malá, môj starý otec mi raz rozprával o svojom svokrovi. Ten bol tak starý, že ani nevedel, koľko má rokov. Rómovia ho mali radi a dávali mu veľkú úctu. Možno aj preto, že bol skúsený. Bol veľa rokov vo svete, aj v prvej svetovej vojne, kde všeličo prežil. Preto bol aj iný. Vedel Rómom poradiť, ale čo najlepšie vedel a rád robil, bolo rozprávanie rozprávok deťom. Raz prichytil jedného chlapca, ako veľmi plače.

„Prečo plačeš?“ opýtal sa starý Gabo. Tak sa volal.

„Zbil ma farár.“

„A prečo?“

„Odrhol som si jablko z jeho záhrady. Veľmi som bol hladný.“

„Preto ťa zbil?“

„Áno, ver mi!“

„Verím ti.“ Zobral malého chlapca k ohňu a posadil si ho na klátik.

„Báči Gabo, prečo sme my cigáni taký chudobní? Prečo nás iní ľudia nemajú radi? Keby sme mali toľko peňazí ako gadžovia, tak by nás chceli.“

„Nerozprávaj tak, chlapče môj! Vieš čo? Poviem ti rozprávku o Rómoch, ktorí neboli chudobní. Počúvaj!“ Sadli si k nim aj druhé deti, ženy aj chlapi a Gabo začal.

Kaj sja, odoj sja, jekh romano kiraji. Ole kiraji sja jekh báre šukár čhaj. Báre sja barvalo. Le barvajipnaha má na džanlas so te keren. Phirnas ke leste ávera kiraja. O romano kiraji delas te richtinkeren, te pijen, te chan. Dúj, trin d'ivesa te rata pijenas, chanas, pro grasta pal o veša naškernas. Avka dživlas o romano kiraji.

U o ávera Roma na dživnas goreder. Savóre Roma dživnas láche. Na avka sar o kiraji, no láche. Jekh rat le kirajiskeri šukár čhaj géja súno, hoj avla jekh nalácho manuš. Odá manuš kamla le kirajiskera čha. Báre but kiraja la mangas, no nisave na kamja. Savóre kiraja džanas khére čučone, musaj te khelenas le kirajiha karti. O karti sle le kirajiskero jekbareder kamiben. O karti khelelas te jekh kurko. Jekh rati géja le kirajiskeri čhaj pal o dad.

„Dade míro, musaj tuha te vakerav.“

„So pe áčhija, rakhjal tuke má valesave pirane?“

„Na, dade míro, čáčo hin aso, hoj sjomas súno, nalácho súno. Táha ma muk ke tu nikas. Dade míro, mojinav me ke tute, šun pre mande.“

„Čhajóri míri, tu sjal sar tíri dajóri, so múja. Te joj delas pro súne. Ma dara, táha k'amende na mukaha nikas.“

O áver d'ives o kiraji ratastar pire manušenca géja andro veš. Pal o dílo ája khére, mek pal o gras tele na géja, má nášte pal leste, hoj avel valesavo kiraji. Má so sja te keren. Ája, hoj kamel la kirajiskera čha romňake. Ceji rat pijenas, chanas. O áver d'ives leske sikavkerďa pire grasten. Ase grasta na sle nisave kiraji. Báre sja hirešno, hoj hin le ase kuč grasta. O híro džalal pal o celo világo. Sikavkerďa leske piro barvajipe. Kijarati megin pijenas, chanas. Rataha géja i čhaj pal o dad.

„Dade, primindaľ, hoj na mukeha nikas ke tute.“

„Mri čhajóri, akadá tut kamel romňake, náne džungalo u hino barvalo. Tecinel pe mange.“

„Mange, dade, na. Me lestar darav. Kerla amenge bári bríga.“

O romano kiraji peske na diňa te phenen. Kijarati sar chale, pile, bešte ko karti. Aso manuš pe mek na rakhja, so pro kiraji ňerindaš. Akana o romano kiraji na sja te bešen ko karti. I angutni rat o áver kiraji ňerinda. ňerinda le romane kirajistar savóro somnakaj, o d'emanti, o lóve. I áver rat megin bešta ko karti. Hijaba rovlas i čhaj, te na le ávre kirajiha má bešel ko karti. Na šunda pre nikašte. I duťi rat megin bešte o kiraja ko karti. Megin ňerinda o áver kiraji. ňerinda savóro, so le sja, te le grasten. O manuša, o Roma, má rovnas, so kerďa o kiraji.

„Má na sjom soha te khelen.“

„Sjal soha mek te khelen. Hin tut mek šukár čhaj te o Roma.“

Bešte megin ko karti. Sar šunda i čhaj, so pe kerel, diňa te džanen le manušenge, le Romenge, mindar te nášen, sako kaj šaj. Avka o Roma sig rakinde le čhavóren pro verdi, so len

Kde bolo, tam bolo, bol raz jeden cigánsky kráľ. Ten kráľ mal krásnu dcéru. Bol veľmi bohatý a už nevedel, čo robiť so svojím bohatstvom. Chodili k nemu aj iní kráľi a cigánsky kráľ dal vždy nachystať veľkú hostinu. Dva, tri dni a noci pili, jedli a na koňoch po lesoch behali. Tak žil rómsky kráľ.

Ale ani ostatní Rómovia nežili o nič horšie. Jednej noci sa kráľovej dcére prisnil sen, že k nim na hrad príde neznámy zlý kráľ a že ju bude chcieť za ženu. Veľa kráľov ju predtým pýtalo, no ona si žiadneho nevybrala. Všetci odišli naprázdno, lebo museli hrať s rómskym kráľom karty. Karty boli kráľovou vášňou. Dokázal hrať aj celý týždeň. Raz večer išla kráľova dcéra za svojím otcom.

„Otec môj, musím sa s tebou rozprávať.“

„Čo sa stalo? Máš už nejakého frajera?“

„Nie, otec môj, pravda je taká, že sa mi sníval zlý sen. Zajtra nepusť nikoho k sebe! Otec môj, modlím sa za teba, počúvni ma.“

„Dcéрка moja, ty si ako tvoja nebohá mama. Aj ona verila na sny. Neboj sa, zajtra nikoho nepustíme.“

Druhý deň kráľ išiel so svojimi ľuďmi do lesa. Keď sa vrátil, ešte ani s koňa nezišiel, už za ním utekali, že ide k nim cudzí kráľ. No nedalo sa nič robiť! Celú noc pili, jedli. Druhý deň kráľ ukázal hosťovi svoje kone. Také drahé kone nemal žiadny kráľ a bol na nich veľmi hrdý. Ukázal mu aj celé svoje bohatstvo. Večer zase pili, jedli. Ráno išla kráľova dcéra za svojím otcom.

„Slúbil si mi, že nikoho nepustíš k sebe.“

„Tento ťa chce za ženu a nie je škaredý. A je bohatý. Páči sa mi.“

„Mne nie. Ja sa ho bojím. Spôsobí nám veľkú biedu.“

Rómsky kráľ si nedal povedať. Večer, keď sa najedli a napili, sadli ku kartám. Ešte sa nenašiel taký kráľ, čo by vyhral nad rómskym kráľom. Teraz si však rómsky kráľ nemal sadnúť ku kartám. Prvú noc vyhral jeho hosť. Vyhral zlato, diamanty, peniaze. Druhú noc sadli znova ku kartám. Darmo plakala kráľova dcéra, rómsky kráľ neposlúchol nikoho. Ďalšiu noc kráľi zase sadli ku kartám. Zase vyhral hosť. Vyhral všetko, čo mal kráľ, aj jeho kone. Rómovia už plakali.

„Už nemám s čím hrať,“ nariekal rómsky kráľ.

„Máš s čím! Máš ešte dcéru a svojich ľudí.“

Sadli zase ku kartám. Keď sa dopočula kráľova dcéra, čo sa deje, dala na vedomie všetkým Rómom, aby utekali čo najrýchlejšie, ako vedľa, preč zo svojej zeme. A tak Rómovia

sja feder u mukle pumen te nášén, kaj len o jakha lidžanas. Ńiko na džanel, kaj pe thoda le kirajiskeri čhaj. Šoha pal late ņiko na šunda. U o Roma mukle pumen pal o celo világo. Mere džanas, ņikhaj len na kamnas, mer sjamas te sjam áver. Mere džanas, ore len našavnas. Šaj sle čak pro agor le gavenge, le forenge. Kednas amen, le Romen, hoj sjam frimeder sar o ávera manuša.

Čačo hin, hoj sjam áver. Soske, mer sjam kaledera sar o gádže, hoj kamas o kham, kamas o jaga, o čerčeňa kijaraťi, o veša, ikras amenge i phuv, pal savi phiras pindrang. So kamas jekbuter hin o đijavipen, kheliben. Sjan čoróre, phenen o gádže, mer vaš lenge o barvajipen hin o lóve. No me phenav, hoj amen, o Roma, sjam báre barvale. Soske? Mer amen hin federa jíle. Odá hin jekbareder barvajipen. Vaš odá me phenav, hoj amen, o Roma, sjam báre barvale. Paťan adá, so phenav.

Bela

So tumenge akana vakerá, avka sja čáčo, no na savóro, no buter sja čáčo. Sja jekh Rom, odá Rom sja má valekana áver, sar o ávera Roma akor. „Ma joven diline, mangen tumenge buter vaš tumári búťi. Na sjan rabi, sjan manuša. Joven hírešne pre tumende, hoj sjan Roma. Roma, no manuša.“ Avka gondolinlas o Bela. O Roma daranas, mer akor odá pe te keren aso na delas, sar o Bela má akor aso kamlas te keren. Sle lošale, hoj o gádže len denas valesavi búťi u denas len valeso, te džanen o romňa khére valeso le čhavórenge te taven. Aso sja o čáčo.

Na jekhvar o Bela chuňa le hajdukendar. Jekhvar ale avri o richtári le hajdukenca. O Roma má džanenas, so pe kerla. Ale le Romen te ņirinkeren. Ko džanlas mek te nášén, andro veš pe te garuven, avka ole na ņirinenas. Te le dikhnas, hoj nášel, nášnas pal leste, chudnas le u avka le márnas, ruginkernas andre manuše, pro pindre lenge sle urde čizmi. Kaj ruginenas, odoj kalo than áchlas. Šoroste len ačhavras u pro kopas len ņirinenas. Te le cikne čhavóren ņirinenas. Le Bela sja báre frima, kanak ņirinenas, mer furt našlas. O gádže le pindžarnas, džanenas, hoj leha našťik akarsar te vakeren. Vaš odá sle pre leste chojarde. Jekbuter o čhibalo. Phenelas: „Aso močkošno Rom u aso hírešno.“ Odá jekgoreder pe áchija, sar le Belaske nasvajija i daj. Báre naláche pr'odá sja raťi. O Bela našja raťi andro gav te vičinen le doktoru. O doktoru na ája, i daj ži raťaha múja. Sar o čhibalo šunda, hoj o Bela sja raťi andro gav, diňa le Bela le pandurenca te máren. Mer o Roma raťi má našťik džanas andro gav. Aňi kanak jon kamnas. Raťaha musaj te užarnas pri phurd'in, kim na harangozinenas. Sar doharangozinenas, avka šaj džanas ko chulaja andro gav te keren. Angil kijaraťate ma musaj te sle khere. Kanak kijaraťi harangozinenas, má o Roma sle khére. Te kernas ži

rýchlo naložili na vozy svoje deti a všetko lepšie, čo mali, a utekali, kde ich nohy niesli. Nikto nevie, kde sa podela rómska princezná. Nikdy o nej nikto nepočul. Rómovia sa pustili do celého sveta. Kadiaľ išli, nikde ich nechceli, lebo boli iní. Zovšadiaľ ich vyhánali. Mohli bývať iba za dedinou alebo za mestom.

Áno, je pravda, že sme iní. Sme tmavší ako gadžovia, máme radi slnko, ohne, hviezdy na nebi, lesy, vážime si zeme, po ktorej chodíme radi bosí. A čo máme najradšej, sú naše pesničky a tance. Sme vraj chudobní, hovoria gadžovia. Pre nich je bohatstvom, keď majú peniaze. No ja hovorím, že my, Rómovia, sme veľmi bohatí. Pýtate sa prečo? Lebo my máme lepšie srdiečka. To je najväčšie bohatstvo. Preto ja hovorím, že my Rómovia sme bohatší. Verte tomu, čo hovorím.

Bela

Čo vám teraz budem hovoriť, bola pravda, nie všetko, ale viac áno. Bol jeden chlap, Cigán, a ten bol iný ako ostatní Cigáni. Stále im hovoril „Nebuďte hlúpi, pýtajte si za svoju prácu viac... Nie sme otroci, sme ľudia. Buďte hrdí na to, že ste Cigáni. Cigáni, ale ľudia.“ Tak rozmýšľal Bela. Ostatní Cigáni sa v tých časoch báli sa takto ozvať. Boli radi, že im gadžovia dali nejakú prácu, aby mohli ženy deťom niečo dať jesť. Taká bola pravda.

Neraz Bela dostal od pandúrov. Raz prišiel richtár aj s pandúrmí na osadu a Cigáni už vedeli, čo sa bude robiť. Prišli ich stíhať. Kto vedel ujsť, ten ušiel do lesa. Keď niekoho videli, že uteká, utekali za ním a keď ho chytili, tak dostal. Dokopali ho. Na nohách mali čizmy, takže kde kopli, tam to miesto hneď očernelo. Belu málokedy vystriehli, on vedel ujsť. Gadžovia Belu poznali, vedeli, že s ním sa nedá rozprávať len tak. Preto sa na neho hnevali, najviac pán richtár. „Taký špinavý Cigán a aký je hrdý,“ hovoril richtár. To najhoršie sa stalo, keď Belovi ochorela mama. A čo bolo ešte zlé, že sa to stalo v noci. Bela v noci utekal do dediny po lekára. Doktor neprišiel a mama mu do rána zomrela. Keď richtár počul, že Bela bol večer v dedine, dal pandúrmí Belu zbiť. Lebo Cigáni do dediny večer nesmeli ísť. Ráno čakali na moste, kedy budú zvonieť, a až vtedy mohli ísť do dediny ku gazdom robiť. A večer po zvonení už museli byť doma. Keď robili dlhšie, gazda to musel ísť povedať richtárovi. Hajdúsi zbili Belu tak, že dva dni ležal v posteli. Veľmi ho zbili, keď taký veľký chlap, ako bol Bela, ležal v posteli. Cigáni sa už dopredu báli, čo urobí Bela, keď vyzdravie. Aj tak sa stalo.

buteder paš o chulaj, avka musaj te džalas o chulaj te phenen le čhibaleske, hoj kerna ži but. Avka marde o pandura le Bela, hoj dúj d'ivesa andro vodro pašjolas. Marde le báre, te aso báro murš sar o Bela sja andro vodro, pašjolas. O Roma má daranas, so kerla o Bela, sar avri sasťola. Te avka pe áčhija.

Sar o trinto d'ives andal o vodro ušťija, phenda: „Me áchijom džido, no o čhibalo musaj te merel. U na chudá ke leste aňi le angušteha.“ Jekhvar raťaha kurke pumenge o Roma rakhle agil o vudara sako jekh kachňa. Čalavlas pro vudar u vičinlas: „Žužar tuke la kachňa. O póra andre hašin andri phuv, la kachňa garuv avka, te na la rakhen o pandura. La kachňa tav čak pal o dílo.“ Te avka sja, o hajduka phirnas ži dílo pal o Roma, rodnas le kachňen. Sakoneske phirnas te dikhen andro pira, so taven. Le kachňen na rakhle. Sar o hajduka gele andro gav, o romňa kezdinde te taven. O štárto d'ives rakhle o Roma agil o vudara mas te po jekha papiňa. O Roma andro gav šunde, hoj le čhibaleske našjile o bakre te o papiňa. Pro jekh kurko našjija leske jekh balo, o duto d'ives o duto balo. Má šundolas andro gav, hoj o čhibalo hin andro vodro. Džanlas celo gav, hoj odá našťik ovel ňiko, čak o Bela.

No ňiko le na dikhja, aňi ňiko na chuňa. O čhibalo diňa avri te máren pri doba, hoj ko le Bela chudla, ole dela but lóve. Sar oda šundá o Bela, oja rat leske čordá la gurunňa. O Roma o mas hašinde andri phuv. Le čore Romen sja so te chan celo kurko. Sar o čhibalo šundá, hoj našjija leske i gurunňi, péja tele pri phuv u múja. Avka sar o Bela phenda. O hajduka phirnas, rodnas pal o veša rita, ňikhaj le na rakhle. Avka pe garuvkerlas but kurke. Jekhvar kijaraťi bešnas o Roma paš i jag, dikhen, avel o Bela. Báre lošajile te darand'ile, te na le chuden. „Ma daran, Romale, akana hin le gádžen áver búťi. U so, tumen na džanen?“

„U so, Bela, amen ňisostar na džanas. So pe kerel?“

„No, Romale, bári bríga pr'amende avel. Mariben ela. O Ňemci pr'amende čalade. Tá-hastar tumenge mangerkeren le chulajendar jaro, krumpli, žiro, ko so tumen dela. Avka, Roma míre, garuvkeren tumenge pro goredera d'ivesa, mer merna andri bokh. Báre pháre d'ivesa pr'amende čorende aven.“

O romňa kezdinde báre te roven, o murša pháre voďa citkernas, so le Romenca kerna o Ňemci. Te avka sja. Pro jekh kurko ále o Ňemci andro gav. O lukeste sle andri sikjard'i. O jekbareder, vičinenas le *herr general*, bešlas paš o rašaj. Adá manuš jekhvar ája ko Roma le lukestenca ta le mešťraha. Mešťra sja urdo gadende, so pre leste mek na dikhjam, sja kaleste urdo. Kaji cholov, kalo gad, kaji mašja andri meň, kale čizmi. Našade le Romen andal o khera avri. O *herr general* kerlas pr'amende bári vika, na džanahas, so kamel. O mešťra amendar phučja, či na džanas valeso pal o partizana. Amen phendám, hoj na džanas. Te iš džandamas, th'avka na phendamas. O lukeste avri kene le muršen, le terne čhaven, našavnas len andro gav. Andal o gav len ligenas pro Turčok upre pri Revúca, Brezno. Khére áchile o romňa,

Keď tretí deň vstal z postele, povedal: „Ja som ostal na žive, ale richtár musí zomrieť a nedotknem sa ho pritom ani prstom.“ Jednu nedeľu skoro ráno každý pred svojimi dverami našiel kurča. Zabúchal na dvere a zakričal: „Očisti si kurča! Perie zakop do zeme a kurča schovej tak, aby ho hajdúsi nenašli. Kurča uvar až poobede!“ Aj tak bolo, hajdúsi chodili po domoch a hľadali kurčatá. Každému pozerali do hrncov, čo varí. Štvrtý deň Cigáni našli pred dverami mäso a po jednej husi. Cigáni v dedine počuli, že richtárovi zmizli ovce a husi. O týždeň mu zmizlo jedno prasa a na druhý deň druhé prasa. Už sa rozchýrilo, že richtár je v posteli. Celá dedina vedela, že to môže byť len Belova práca. Ale nikto ho nevidel, ani ho nikto nechtyl. Richtár dal vybubnovať, že kto chytí Belu, tomu dá veľa peňazí. Keď to počul Bela, ešte tú noc ukradol richtárovi kravu. Cigáni mäso zakopali do zeme. Chudáci mali celý týždeň čo jesť. Keď richtár počul, že mu zmizla krava, padol na zem a bol mŕtvy. Tak ako slúbil Bela, tak sa stalo. Hajdúsi ho hľadali všade, po lesoch, po lúkach, ale Belu nenašli. Veľa týždňov sa schovával. Raz večer, keď všetci Cigáni sedeli pri ohni, pozerajú, ide Bela. Aj sa potešili, aj sa zľakli. „Nebojte sa, Cigáni, gadžovia majú teraz inú prácu. A čo, vy neviete, čo sa robí?“

„A čo, Bela? My o ničom nevieme.“

„No veľká bieda na nás ide. Vojna bude. Od zajtra si od gazdín pýtajte zemiačky, múku, masť, kto vám čo dá, a odložte si na zlé časy, lebo zomriete od hladu. Veľmi zlé časy idú na nás, chudákov.“

Ženy začali plakať a chlapi vzdychali, čo Nemci s Cigánmi urobia. Tak aj bolo. Asi o dva týždne prišli Nemci. Vojaci bývali v škole a *herr generál*, ako ho každý volal, býval pri farárovi. Tento človek aj s vojakmi a učiteľom prišli k nám na osadu. Pán učiteľ bol oblečený v šatoch, aké sme na ňom ešte nevideli. Bol celý v čiernom. Mal čiernu košeľu, čierne nohavice, čierne čizmy. Vyhnali Cigánov z domov. *Herr generál* na nás kričal, veľmi vrieskal, no my sme nevedeli, čo od nás chce. Pán učiteľ nám povedal, že sa pýta, či nevieme dačo o partizánoch. My sme povedali, že nevieme, a keby sme aj vedeli, aj tak by sme nepovedali. Vojaci vybrali mužov, mladých chlapcov a hnali ich z dediny do dediny smerom na Turčok, Revúcu a hore na Brezno. Doma ostali ženy, starí ľudia a deti. Veľká bieda bola na Cigánoch. Nikto

o phure manuša, o cikne čhavóre. Bári bríga sja pro Roma. Ňiko na džanlas, kaj len lidžan. O rašaj phendá, hoj len lidžan, sar šunda, pre valesavo alomaši, no pre savo, na džandá te phenen. Ňiko na džanlas, so lenca kerna o Ňemci. Jekh čhon predinda, na džanenas, so lenca pe áčhija, dživen vaj na.

Angutno jiv kezdinda te peren, kanak pumen khére sikade o angutne Roma, so nášte le Ňemcenge. Po falato phirnas khére. Pokono ája khére pal o jekh čhon. Našte Breznostar. Čak pal o Bela Ňiko na šunda nič. O mariben má áčhija upre, bári loš sja vigik. Dugo idejo predinda, sar pe pri phurđin sikađa o Bela. Bára lošajile o Roma. Akor dodžande o Roma, ko lenge šegítinda, hoj chune pumen o Roma khére. O Bela sja čila paš o partizana. Dodžandá, hoj o Ňemci lidžan bute Romen u maškar lende hine Kivakere Roma. Avka o partizana len avri vatinde.

But bríga te čoripen o Roma préko gele, no o gulo Del lenge furt šegítinel. Čak o čoro Bela áčhija kašuko. I mina pašal leste avri livinda. No o Roma le báre kamnas te bári pařiv denas. But berša džid'ija, o híro maškar o Roma džal th'akana.

nevedel, kde ich vedú. Pán farár povedal, že ich vedú na vlakovú stanicu, ale na ktorú, to nikto nevedel. Nikto nevedel, čo s nimi urobia Nemci. Mesiac prešiel, my sme nevedeli, čo sa s nimi stalo, či vôbec žijú.

Prvý sneh začal padať, keď sa ukázali prví Cigáni, ktorí utiekli Nemcom. Každú chvíľu niekto prišiel domov. Posledný prišiel asi po mesiaci až z Brezna. Len o Belovi nikto nič nepočul. Vojna skončila, všade bola veľká radosť. Dlhá doba prešla, kým sa Bela ukázal na meste. Veľmi sa potešili Rómovia. Až vtedy sa dozvedeli, kto im pomohol dostať sa domov. Bela už bol pri partizánoch, keď sa dozvedel, že Nemci vedú veľa Cigánov a medzi nimi sú aj Kameňanský. Tak pomohli partizáni.

Veľa biedy a trápenie prežili Rómovia, no Pán Boh im vždy pomohol. Bela ostal hluchý. Vybuchla blízko neho mína. No Rómovia ho mali radi. Veľa rokov ešte žil a chýr o ňom ešte aj teraz žije.

Recenze / Anotace / Informace

Bruno Andresoiu, Adrian Ciocazanu (eds.) / *Kastello – Palate ale rromilor din Romania*

Ján Berky-Mrenica, Anina Botošová / *Rómske piesne a múdre slová*

Lenka Budilová, Marek Jakoubek (eds.) / *Cikánská rodina a příbuzenství*

Irena Eliášová / *Naše osada*

Thussy Gorischek / *Der rätselhafte Tod des Geigers Joseph Roy (1920-1956)*

Zuzana Jurková, Lee Bidgood (eds.) / *Voices of the Weak. Music and Minorities*

Václav Miko / *Sto romských osobností*

CD *Street Sounds 2008*

Soutěž Street Sounds

Bruno Andresoiu, Adrian Ciocazanu (eds.)
Kastello – Palate ale rromilor din Romania
(Kastello – Romské paláce v Rumunsku)

Igloo, Bukurešť 2008, 199 s., ISBN 978-973-88404-4-7



„Nemyslím si, že existuje člověk, který by prošel bez povšimnutí okolo paláců, které si v poslední době staví bohatí Romové. Nemyslím si ani, že by se v Rumunsku našel někdo, kdo by nevěděl o obrovských domech s nezaměnitelnými rysy: střechy s věžičkami a stupňovitými římsami, vágní směsice čínských pagod a perníkových paláců z bollywoodských dramát.“¹

Slova, kterými je uvedena kniha *Kastello*, začínají přesahovat hranice Rumunska. Zmínky o neuvěřitelných romských palácích se začaly v českém tisku objevovat už před několika lety, zájem o ně pak zesílil s nedávným případem nešťastné nehody romského chlapce z Rumunska. Vystávaly pak otázky typu: Co jsou vlastně ty tajemné paláce? Jak vypadají? Kdo v nich žije? Jsou to romští králové? Proč si je staví? Kde na ně vzali peníze? Čím se živí? Na stejné otázky se ptají i v Rumunsku. Lidé, kteří žijí tak blízko, a přece jim paláce zůstávají na hony vzdáleny. V rumunských televizních novinách proběhla reportáž, jak finanční krize zasáhla výstavbu těchto paláců, nebo že starosta vesnice zakázal tyto monstrózní domy stavět, aby nenarušovaly ráz okolí. Víc než povrchní informaci však většinou očekávat nelze.

Obrovské romské paláce nevšedního stylu jsou fenoménem v Evropě jedinečným, specificky rumunským (popř. moldavským). První z nich se začaly stavět po revoluci v roce 1989 a od té doby jich zde vyrostlo značné množství. Donedávna však nevyšla jediná publikace, která by se tomuto pozoruhodnému tématu věnovala. Bukurešťské nakladatelství Igloo se dlouhodobě zabývá architekturou. V roce 2007 vydalo první publikaci v rámci kolekce *Igloo-patrimoniu* (Igloo: kulturní dědictví), jež „pojednává o památkách světské i náboženské architektury, důležité jak pro dějiny architektury, tak pro dějiny společnosti a jejího způsobu myšlení.“² Po sbírkách věnujících se kamenným kostelům v okolí města Hațeg, ruinám industriálních staveb „zlaté éry“ a vzácným opevněným šlechtickým domům při-

1 str. 7

2 www.igloo.ro



| © Igloo media |

koordinátor projektu Bruno Andresoiu – ignoroval jak pravidla ortografická, tak morfologická, uplatňující se při obhacování slovní zásoby rumunštiny. Snaha symbolicky poukázat na deviaci v oblasti současného stavitelství je zde patrná.

Fotografie paláců jsou rozděleny do tří skupin podle zeměpisné polohy – jih, východ a západ. Tyto kategorie neodpovídají tradičnímu geografickému dělení Rumunska, ale podle architekta Bruna Andresoiu vymezují oblasti podobných rysů této nové fascinující architektury. Samostatná kapitola je věnována třem různým domům nacházejícím se v Sibiu. Digitální fotografie, až na výjimky bez vlastní umělecké invence, dokumentují především, co člověk vidí na první pohled, projíždí-li okolo romského paláce. Jen malá část fotografií je pořízena v interiérech. U všech fotografií však člověk nestačí žasnout nad jejich objektem. Ve stavbách se prolínají vlivy tradiční rumunské architektury, klasických historických slohů, současného „podnikatelského baroka“ s prvky v našem vizuálním okolí nevídanými. Představivostí se meze nekladou. Věžičky různých podob jsou pak snad tím nejtypičtějším výrazem a nejzprofanovanějším příkladem tohoto nového fenoménu.



| © Igloo media |

šlo nakladatelství s dílem netradičního názvu *Kastello* – Romské paláce v Rumunsku. Jedná se v podstatě o fotografickou monografii, kde velkoformátové fotografie doprovází krátké rumunsko-anglické texty, a která se tak stává vůbec první publikací věnující se romským palácům v Rumunsku.

Tak, jako není snadné jasně vymezit architekturu romských paláců, lze jen těžko definovat termín *kastello*. Jde o „odvozeninu“ od sémanticky neutrálního pojmenování *castel*, jehož českým protějškem jsou slova hrad, popřípadě zámek. V přeneseném významu se ho v současnosti užívá i pro označení okázalých domů, jejichž majiteli jsou výhradně Romové. Jeho odvození však, podobně jako nová architektura, nerespektovalo zákonitosti v dané oblasti relevantní. Tvůrce slova –

klasických historických slohů, současného „podnikatelského baroka“ s prvky v našem vizuálním okolí nevídanými. Představivostí se meze nekladou. Věžičky různých podob jsou pak snad tím nejtypičtějším výrazem a nejzprofanovanějším příkladem tohoto nového fenoménu.

Kniha se nesnaží být odbornou studií seriózně se zabývající romskými paláci nebo dokonce romskou architekturou na území Rumunska jako takovou, ale je v ní patrná snaha uvést tento fenomén menšinové kultury do literatury jako nástroje diskuze a komunikačního prostředku majoritní společnosti. Texty od autorů různých profesí, především pak architektů, ale také jednotlivců z oboru

historie, psychologie a publicistiky, nekomentují konkrétní fotografie a ani nekorespondují se čtyřmi oddíly, do kterých jsou fotografie rozděleny. Snad všichni z autorů si uvědomují, že jsme svědky něčeho nevídaného. Jak to však uchopit? Nejistota je v mnohých textech patrná. Jsou příliš krátké na to, aby mohly poskytnout hlubší informace. U většiny autorů je pak zřetelná snaha se vůbec k problematice nějak postavit, vymezit ji, krátce se nad ní, popř. její částí, zamyslet. Jsou romské paláce kýčem? Proč se nad nimi lidé tak často pohoršují a posmívají se jim? Jsou snad horší nebo méně vkusné než domy, které v porevoluční době staví bohatí Rumuni? Lze mluvit o architektuře? Kdo je pak architektem? Otázek najdeme v textech nesčetné množství. Spíše než odpověď čekejte velmi zajímavé úvahy a inspiraci ze strany odborné veřejnosti, která nám nabízí posunout toto téma příště zase o krok dál. Dvě desetiletí nejsou v architektuře dostatečně dlouhou dobou na podání ucelené informace či snad dokonce zhodnocení, o to méně, jedná-li se o tak dynamicky se vyvíjející fenomén.

Petra Dobruská

Ján Berky-Mrenica, Anina Botošová

Rómske piesne a múdre slová

Komprint, 2006, 91 s., ISBN 80-968631-5-0



Vždy jsem jásal, když vyšla kniha nebo publikace, ve které zněla romština, a mám z toho radost stále, ale s přibývajícím množstvím popsaného papíru se můj pohled na vydávané knížky stává kritičtější. Zvláště pokud za jejich vydáním stojí renomované sdružení nebo nějaká výrazná instituce. *Rómske piesne a múdre slová* Aniny Botošové a jejího otce Jána Berkyho Mrenici¹, která vyšla v roce 2006, myslím, kritický pohled přímo vyžaduje, už proto, že její hlavní autorka je vládní zmocněnkyní pro romskou komunitu Slovenské republiky.

Na devadesáti stranách knihy se prolínají dvě linie. První tvoří tematicky uspořádaná romská přísloví, která autoři, podle slov v úvodu, sesbírali přímo od Romů po celém Slovensku. Každé ze čtrnácti témat uvádí notový zápis brilantních Berkyho úprav romských písní, které jsou přetištěné ze samostatného notového sborníku *Náne oda lavutári*, který vyšel už v roce 1993. Spojení staré lidové moudrosti Romů s notovými zápisy romských písní je jistě dobrý nápad, vždyť vyprávění *paramisárů* (pohádkářů) a hudba jsou dva hlavní pilíře romské kultury. Realizace této sympatické myšlenky však mohla být určitě zvládnuta lépe. Zcela stranou kritice bych ponechal skvělé hudební úpravy romských písní Jána Berkyho Mrenici, které muzikanty, prahnoucí po romské hudbě, jistě potěší. Jedinou vadu bych viděl v tom, že chybí překlady romských textů. Více mi ale chybí jakákoliv informace o autorech publikace a hlavně o genezi sběru mudrosloví. Ta jsou uváděna v tematických kapitolách, které vyjadřují vztah Romů k Bohu, k hudbě, k rodině, k pravdě, štěstí, hříchu, jídlu apod. Je sympatické, že alespoň u některých je uvedeno, odkud pocházejí. Vyloženě slabou stránkou publikace jsou ilustrace, které, podobně jako úpravy písní, uvádějí jednotlivé kapitoly. Jsou kresleny obyčejnou tužkou, což by mi vůbec nevadilo, kdyby některé z nich nepůsobily vyloženě nepatřičně. Například u tématu rodiny bychom čekali veselejší výjev než evidentně rozesmtnělého otce, matku a syna u stolu s talířkem zákusků nebo rvačku dvou mužů u tématu pravdy. Ke konci už autorům došel dech a u posledních čtyř témat není ilustrace vůbec. Nadpisy uvádí jen prázdné stránky. To je nejvýraznější indicie toho, že kniha *Rómske piesne a múdre slová* byla zřejmě šita poněkud horkou jehlou. Celkovému dojmu rozhodně

¹ Ján Berky Mrenica byl houslový virtuóz a skladatel, který založil v roce 1994 orchestr *Diabolské husle* a přes 32 let působil jako koncertní mistr ve *Slovenskom ľudovom umeleckom kolektíve*. (pozn. red.)

nepřidává časté střídání běžných „wordovských fontů“² v grafice díla. Čtenář se také nikde nedoví, kdo je dívka, která pózuje na ilustračních fotkách s houslovým virtuosem Jánem Mrenicou a na titulní straně celé publikace.

Je milé, že se kmotrou této knihy stala kandidátka na prezidentku Slovenské republiky Iveta Radičová, čímž veřejně podpořila vydávání romské literatury a vyjádřila úctu k romské kultuře. Kdo si ale chce přečíst více o romské lidové moudrosti, měl by, podle mého názoru, sáhnout spíše po *Godaver lava phure Romendar (Moudrá slova starých Romů)* od Mileny Hübschmannové, i když připouštím, že publikace Aniny Botošové může tento fond obohatit. Notové záznamy romských písní, jak je zapsal mistr romské hudby Ján Berky Mrenica, jsou bezpochyby vynikajícím počinem, protože tak kvalitních záznamů mnoho není, ale zájemce nechť zaloví v širším sborníku *Náne odá lavutári*.

Adam Pospíšil

2 Písmo v počítači (pozn. red.).



Lenka Budilová a Marek Jakoubek (eds.)

Cikánská rodina a příbuzenství

Dryada, Praha 2007, 205 s., ISBN 978-80-87025-11-6.

Cikánská rodina a příbuzenství je zatím předposledním dílem Marka Jakoubka, nejproduktivnějšího ze skupiny zvané „kacířští“ antropologové působící na Západočeské univerzitě v Plzni (Barša, 2005: s. 4). Jádrem Jakoubkova projektu se zdá být nespokojenost s řadou „císařů v nových šatech“, mezi které řadí „romský nacionalismus“, romské aktivisty a vůdce, okruh romistů vytvořený zesnulou Milenou Hübschmannovou na Univerzitě Karlově v Praze, multikulturalismus a řadu dalších, které si bere na paškál. Vzhledem k tomu, že Jakoubek a jeho kolegové jsou úzce spjatí se sociální prací s Romy v České republice a jejich díla jsou publikována v mainstreamových vydavatelstvích, jeho názory daleko přesahují akademickou půdu a v současnosti dokonce spoluvytvářejí a korigují pohled běžných Čechů na jejich romské sousedy.

Recenzovanou publikací je sbírka esejí, uvedená předmlouvou autorů, a empirické studie Budilové a Jakoubka týkající se příbuzenství, jež vychází z anglickojazyčné studie publikované dříve (Budilová a Jakoubek, 2005 a 2006). Následuje deset esejí, z nichž většinu představují překlady článků publikovaných od roku 1964 dále, jejichž autory jsou uznávaní odborníci na romistiku a které se ve většině případů představují českým čtenářům vůbec poprvé. Spojujícím tématem je příbuzenství, rodina, sňatky, sociální vztahy mezi Cikány, které Jakoubek a jeho kolegové odmitají nazývat „Romy“ z důvodů, které jsou podrobněji vysvětleny v následující publikaci *Cikáni a etnicita* (Jakoubek, 2008) a které budou zmíněny i v této recenzi.

V úvodu autoři konstatují, že v českém kontextu neexistuje tradice antropologického zkoumání příbuzenství u Romů, přestože příbuzenství „je oblastí, kterou většina kvalifikovaných zahraničních autorů považuje ve vztahu k daným skupinám za klíčovou“ (Budilová a Jakoubek, 2007: s. 12). Po shrnutí některých úskalí teorie příbuzenství předmluva vysvětluje, že články obsažené v této sbírce „víceméně staví na 'klasické' antropologické teorii příbuzenství a pod pojmem příbuzenství je v nich tedy (ať už implicitně či explicitně) chápán komplex vztahů, statusů, práv a povinností odvozený do vztahů genealogických (které jsou založeny na skutečnostech plodení a rození dětí)“ (Budilová a Jakoubek, 2007: s.13). Několik následujících stran je věnováno systematickému napadání eseje Jany Horváthové, ředitelky Muzea romské kultury v Brně a zároveň Romky, kvůli její snaze propagovat termín „Rom“ místo „Cikán“.

Dalších padesát stran této graficky vydařené publikace se věnuje tématu „Příbuzenství, manželství a sňatkové vzorce: Cigánská příbuzenská síť“, což je zároveň název článku, ve kterém Budilová a Jakoubek prezentují svůj výzkum příbuzenských sítí v rámci specifické skupiny Romů v osadách na východním Slovensku a v několika lokalitách v České republice. Hlavním cílem eseje je, na základě evidentně puntičkářské dokumentace případů „širšího příbuzenství“ nebo „kindredu“ (jejich terminologie – Budilová a Jakoubek „kindred“ nepřekládají z angličtiny), vyvrátit tvrzení, že „Romové“ (autoři tento termín uvádějí v uvozovkách) jsou exogamní. Budilová a Jakoubek se zaměřují konkrétně na několik pasáží ze studie Mileny Hübschmannové, kterou sarkasticky označují za „guru“ romistiky. V nich kritizují údajně přílišnou důvěřivost k tvrzením informantů, že podnikají opatření, aby nedocházelo ke sňatkům s blízkými příbuznými (Budilová a Jakoubek, 2007: s. 23).

Jakmile autoři nastražili bubáka popírání endogamie samotnými Romy a jejich očividně zapálenou skupinou obhájců, přichází na řadu série pečlivě zdokumentovaných rodinných typů, které vzešly z jejich výzkumu. Podle autorů se jedná o průzkum 318 manželství. Nerozlišují přitom nijak mezi oficiálním manželstvím a nesezdaným soužitím. Těchto 318 sňatků rozdělují do následujících skupin:

Padesát pět sňatků osob, které jsou bezpochyby přímo příbuzné, „tedy mezi osobami, které kdykoli v minulosti měly jednoho či více společných předků.“ (Budilová a Jakoubek, 2007: s. 38) Tato kategorie podle autorů zahrnuje jednoznačně incestní sňatky.

Další skupinu představují sňatky, ve kterých v okamžiku svatby nebyli muž a žena „vzájemně příbuzní“, a tedy – slovy autorů: „jejich rodiny nikdy v minulosti neměly společného předka“ (Budilová a Jakoubek, 2007: s. 39). Nicméně buď už v té době byli, nebo se krátce na to stali, příbuznými afinními. Tady autoři přicházejí s termínem „čeranka / pre čeranki“, který je podle nich užíván v studovaných romských skupinách a který se dá přeložit zhruba jako „výměna“. Tímto se myslí sňatky, ve kterých „se několik sourozenců z jedné rodiny provdá za několik sourozenců z rodiny jiné“ (Tamtéž). Budilová a Jakoubek napočítali takovýchto sňatků 31.

Kombinace typů 1 a 2 dosahují počtu 36.

Další dva typy představují sňatky s „outsidery“, kterých bylo 24, a zbývající sňatky, u kterých autoři míní, že nemají dostatek informací pro jejich jednoznačné zařazení.

Následuje 16 genealogických diagramů pro sňatky spadající pod skupinu (1) (autoři neuvádějí diagramy pro incestní sňatky), 6 diagramů spadajících pod skupinu (2) a 7 diagramů mapujících kombinované typy. Kniha navíc obsahuje přehledový diagram zdokumentovaných svazků zastrčený do pouzdra v deskách knihy. Z těchto poznatků vyvozují autoři závěr, že endogamní sňatky jsou charakteristickým rysem tradiční romské kultury a že zde „máme co do činění s laterálně extenzivními kognatickými příbuzenskými sítěmi, které usilují o co nejvyšší možnou míru endogamie“. (Budilová a Jakoubek, 2007: s. 65) Dále odvážně tvrdí, že pokud jsou jejich závěry správné, „většina odborné literatury o rodině a příbuzenství u 'Romů' je chybná“. (Budilová a Jakoubek, 2007: s. 67)

Zbývajících zhruba 135 stran knihy je věnováno příspěvkům hlavně zahraničních autorů, které jsou představeny širší české veřejnosti ve většině případů vůbec poprvé. Společným tématem je rodina a příbuzenství u Romů. I přes ujištění, že „většina kvalifikovaných zahraničních autorů“ považuje toto téma za klíčové, byli autoři zjevně nuceni po doplňkových materiálech pátrat i v poměrně obskurních zdrojích. Kniha, kromě jiného, obsahuje studii od Judith Okely na téma rodinných vztahů u anglických „Gypsies“ (v centru zájmu je převážně nukleární rodina) a také na téma dělby práce a majetku, dále článek Eleny Marušiakové z roku 1999, esej Patricka Williamse z roku 1984, část úzké publikace „Cikáni“ od Wernera Cohna z roku 1973 (včetně kapitoly 7, „Příbuzenské křížení a cena za

nevěstu“) a další. V knize je obsažen také slovenský přetisk kapitoly „Rodinný a spoločenský život“ z knihy Emílie Horváthové vydané v roce 1964. Příspěvky Judith Okely a Teresy San Román byly opatřeny novou předmluvou. Slovenský autor Arne Mann napsal úvod k příspěvku Emílie Horváthové nazvaný „Emília Horváthová a jej záujem o duchovnú kultúru Rómov“.

Není zde prostor pro detailní rozbor ostatních článků obsažených v tomto souboru, proto se omezím na stručný přehled. Přetisk Cohnova díla je zajímavý tím, že napovídá, jak by asi mohlo vypadat dílo Budilové a Jakoubka v případě, že by bylo vytrženo ze svého napjatého politického kontextu a zbaveno výrazných rysů propagandy. Obsahuje mimo jiné užitečný popis komplexnosti vztahů mezi romskými a finními příbuznými v romských skupinách, které (převážně v USA) zkoumal. Martin a Gamella rovněž prezentují detailní výzkum jednotlivých sňatkových vztahů. Naproti tomu články Marušiakové a Čerenkova s Laederichem věnují pozornost spíše vztahům mezi rozvětvenými rodinami a/nebo subetnickými skupinami. Kontrasty obsažené v této sbírce dokazují, jak rozmanité jsou příbuzenské vztahy mezi různými romskými/cikánskými skupinami. Jednotlivé články samy o sobě, stejně jako kontrasty, které umožňují pozorovat, jsou velmi informativní. I z tohoto důvodu je velmi nešťastné, že byli zmínění autoři zneužiti pro účely politického projektu.

Ve svém aktuálním, velmi napjatém kontextu kniha české veřejnosti tlumočí určitou vizi o dokumentaci Romů. Úzká skupina „kvalifikovaných zahraničních autorů“ je zorganizována tak, aby legitimitu tohoto projektu podpořila. Materiál vybraný v rámci této skupiny k přeložení je také pozoruhodný. Jeden příklad za všechny: česká veřejnost se nedozví o Cohnově koncepci Romů jako „instituci Západní kultury“, ani si nepřečte Cohnův názor, že Romové jsou „v naší kultuře potřební“ (Cohn, 1973: s. 61). Vlastní výzkum editorů, stavěný do popředí této knihy, představuje nejsilnější možnou dávku Levi-Straussovské strukturální antropologie aplikované na řadu konkrétních českých a slovenských romských rodin. Politolog Pavel Barša podrobil dřívější Jakoubkovu studii kritice, přičemž jí vytknul, kromě jiného, rigidní aplikování antropologické ortodoxnosti padesátých let 20. století bez přihlídnutí k pozdějšímu teoretickému vývoji: „Neúprosná logika jeho teoretické osnovy, podle níž je každý kulturní systém definován svou celkovou strukturou a jakékoliv propojení s ostatními systémy ho hrozí zničit, staví před nás pochmurnou alternativu ‚my‘, a nebo ‚oni‘.“ (Barša, 2005: s. 4). Barša si mimo jiné všímá Jakoubkovy strategie spoléhání se na univerzalitu své vlastní pozice a zlehčování vlivu svých informantů, a zároveň neustálého omílání údajné vědecké podstaty jeho vlastního přístupu:

„Pierre Bourdieu a další antropologové v šedesátých letech podkopali tuto dichotomii, když začali používat při zkoumání západních společností kulturně-antropologických metod. Univerzalita evropského subjektu i neutralita jeho vědění byly ukázány jako produkty zcela partikulární kultury. Jakoubkovou terminologií řečeno to znamená, že věda o ‚kulturomech‘ je sama jen výrazem skupinového bytí ‚kultuřečchů‘ či ‚kulturoevropanů‘. Jenže právě takové tezi se Jakoubek vzpírá *ad nauseam* opakovanými poukazy k ‚vědeckosti‘ svého přístupu: jeho zkoumání nemá být výrazem nějaké partikulární kultury, ale neutrální vědy. Zatímco ‚kulturomové‘ jsou odkázáni do pozice nesvéprávných objektů ... mohou se alespoň spolehnout na Jakoubka, že on, jakožto čistý subjekt vědy, objektivně zachytí nevědomou podstatu jejich existence.“ (Barša, 2005: s. 6).

I v nynější knize Budilová a Jakoubek přednášejí o zásadách vědecké práce („Každý sociální vědec však velmi dobře ví (resp. měl by vědět), že není možné provádět výzkum nebo napsat text bez teorie...“ atd.). Při čtení Budilové a Jakoubka by člověk málem zapomněl (nebo by se spíše vůbec nedozvěděl), že to byla právě sociologie, která kdysi vnesla svěží závan do strnulosti ostatních disciplín.

Ve světle Jakoubkových rétorických strategií je pozoruhodná jeho vlastní angažovanost v projektech sociálního managementu. „Kacířští“ antropologové z plzeňské univerzity jsou úzce spjati s činností nevládní organizace Člověk v tísni, jež získává většinu outsourcingových zakázek české vlády v oblasti sociální práce, a také jsou spojováni se samotným Ministerstvem práce a sociálních věcí.

Česká republika drží nechvalné prvenství v Evropě, co se týče počtu dětí na jednoho obyvatele odebraných sociálními pracovníky biologickým rodičům a umístěných do ústavní péče (Browne, K.D., C.E. Hamilton-Giachritsis, R. Johnson, a M. Ostergren, 2006). V roce 2006 Evropský soud pro lidská práva rozhodl, že Česká republika porušila Evropskou konvenci lidských práv, když sociální pracovníci nařídili odebrat děti z péče biologických rodičů pouze z důvodu chudoby (Evropský soud pro lidská práva, 2006). Centrem zvláštní pozornosti českých sociálních pracovníků jsou Romové. V roce 2005 vydal český Veřejný ochránce práv („ombudsman“) zprávu o nucených sterilizacích romských žen v České republice, která potvrdila rozsáhlé zapojení českých sociálních pracovníků do těchto aktivit (Veřejný ochránce práv, 2005). Od doby, kdy tato ombudsmanova zpráva vyšla, nepodnikla vláda žádné kroky, které ombudsman navrhoval a – což možná není ani překvapením – objevily se další případy nucených sterilizací. V roce 2007 byla Romka z Frýdku-Místku přinucena ke sterilizaci pod výhrůzkami, že jinak přijde o sociální podporu a sociální bydlení a její děti budou svěřeny do ústavní péče.

Vnímání Romů (nebo snad Cikánů) jako sociálně-patologické skupiny (a ne jako plně kvalifikovaných morálních činitelů) je spojeno s doktrínami řízení romských komunit aplikovaných sociálními pracovníky a také je těmito doktrínami podporováno. Jakoubek a jeho kolegové nyní vedou kurzy sociální práce pro sociální pracovníky (viz např. [https://stag.ujep.cz/prohlizeni/pg\\$prohlizeni.sylabus?kat=CR&predm=0002&rok=2008](https://stag.ujep.cz/prohlizeni/pg$prohlizeni.sylabus?kat=CR&predm=0002&rok=2008) (ze 3. března 2009)). Stejně tak Jakoubkův vlastní výzkum, podle toho, jak je popsán, směřuje sociální práci a vědecké cíle. Například toto je popis projektu terénního výzkumu s názvem „Dlouhodobý stacionární terénní výzkum sociálně vyloučených romských komunit“, prováděného v letech 2004-2005 týmem zčásti vedeným Jakoubkem, jenž byl financován českým Ministerstvem práce a sociálních věcí (Jakoubek a jeho tým se očividně nerozpakuje užít termín „romský“ v případech, že se jedná o možnost získat finanční prostředky), jehož hlavními cíli bylo kromě jiného „... vypracovat a na sedmi lokalitách pilotně ověřit analytický model, který by umožnil interpretovat prostředí sociálně vyloučených enkláv v České republice: ... (4) z hlediska možností překonávat současné dezintegrující tendence a přispívat k sociální soudržnosti české společnosti při uchování vnitřní diversity sociálního (sociokulturního) prostoru“ (Centrum aplikované antropologie a terénního výzkumu, 2005). Člověk by se divil, jak může někdo, kdo tak intenzivně zdůrazňuje vědeckou legitimitu své práce, zároveň vést projekt v oblasti sociálního managementu.

Jinde zase Jakoubek detailně vysvětluje svůj nesouhlas s uznáním Romů jako etnické skupiny (Jakoubek, 2008). Tento názor je založen na přesvědčení, že multikulturalismus, nacionalismus a „etnopolitika“ jsou jedno jako druhé špatné a především nejsou ničím, na čem se podílí česká mainstreamová společnost. Jakoubkovo krédo můžeme najít na obalu jeho předchozí knihy: „Naivní víra, že kultury všech marginálních skupin jsou pro naši kulturu a stát obohacením, se ukazuje jako lichá. Základní principy některých z nich hrozí naši kulturu a její hodnoty zničit a rozvrátit ... To platí zejména v oblasti lidských práv, které jsou jedním z úhelných kamenů evropského kulturního dědictví. Tradice a zvyklosti, které jsou s nimi v rozporu, se musí těmto právním a civilizačním normám přizpůsobit a podřídit. Koncepce bezbřehé xenofilie znamená jistou cestu do pekel...“ (Jakoubek, 2004). Nedávno Jakoubek souhlasně citoval C. W. Watsona: „... multikulturalismus a nacionalismus – a dodejme ještě etnopolitika – jsou navzájem nebezpečně propojené, a to přesto, že multikulturalismus se obvykle považuje za programový protiklad

nacionalismu“ (Jakoubek, 2008: s. 159) Jakoubkova vize multikulturalismu kromě jiného zahrnuje dokonce i cíle amerického hnutí za lidská práva (Jakoubek, 2008: s. 157-158).

Kromě toho, jako i jinde, se Jakoubek nenamáhá citovat obrovské množství klíčových poznatků nově vydané vědecké literatury na téma nacionalismus a raději se spokojí se zmíněním několika vybraných jmen. Podle Barši Jakoubek jednak vůbec nepochybuje o občanském charakteru českého státu, a zároveň nechápe, jaké se v multikulturalismu skrývá riziko: „Budeme-li spolu s Jakoubkem automaticky předpokládat občanský charakter české většinové společnosti, pak se vydáváme v nebezpečí, že budeme jménem asimilace do univerzálních občanských hodnot ve skutečnosti asimilovat menšiny do partikulárních hodnot etnického češství“ (Barša, 2005: s. 8-9).

Jan Jařab, v současné době člen kabinetu Generálního direktorátu pro zaměstnanost a sociální věci při Evropské komisi, který v minulosti zastával různé funkce v české vládě, uvádí, že: „Kromě toho neoprávněně, dokonce se dá říct až lživě, podněcuje ve svých čtenářích názor, že státní peníze jdou hlavně na podporu romských elit a jejich falešné kulturní akce, což není v žádném případě pravda. Více než 60 milionů korun je nyní vyhrazeno na sociálně definované projekty, zatímco Muzeum romské kultury a periodika dostávají okolo 10 milionů. Navíc, v rámci intenzivní propagandy, se společnost Člověk v tísní ohání termíny ‚etnicita‘ versus ‚profesionalita‘ takovým způsobem, že každému musí být jasné, že jediní opravdoví profesionálové jsou bílí (a jsou samozřejmě z Člověka v tísní)“. Jařab si také všímá Jakoubkovy „útočné rétoriky ... Jakoubek si přivlastňuje roli hrdého bojovníka proti establishmentu a politické korektnosti, což je poněkud k smíchu, protože podle jeho koncepce je oním establishmentem očividně Milena Hübschmannová a Karel Holomek“ (Jařab, 2007).

Bylo by určitě lákavé oddělit strukturální antropology Budilovou a Jakoubka na straně jedné a Budilovou a Jakoubka, kteří haní multikulturalismus, útočí na romské aktivisty, pošklebují se „romologům“ a povzbuzují v české veřejnosti názor, že „Cikány“ je třeba zachránit před sebou samými. Problém je, že ani samotní Budilová a Jakoubek se příliš nesnaží své četné role oddělit. *Cikánská rodina a přibuzenství* tyto role nepřiměřeně míchá, čímž – možná nenávratně – poškozují tu první. Budilová a Jakoubek by tyto role zřejmě nepovažovali za neslučitelné, protože každá je neoddělitelnou součástí širšího politického projektu, který – jak poznamenává Barša – je soustředěn okolo silných asimilacionistických snah s vlivnými politickými konexemi (Barša, 2005: s. 4). Antropologie si zaslouží něco lepšího.

Claude Cahn¹

z anglického originálu přeložila Eliška Vránová

Odkazy na překlady a/nebo přetisky původních článků

COHN, Werner. 1973. *The Gypsies*. Philippines: Addison-Wesley Publishing Company.

GAY Y BLASCO, Paloma. 2002. Gypsy/Roma diasporas. A comparative perspective. *Social Anthropology*. 10. 2: 173-188.

HORVÁTOVÁ, Emilia. 1964. *Cigáni na Slovensku. Historicko-etnografický náčrt*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied: 324-354.

1 Claude Cahn pracoval pro Evropské středisko pro práva Romů (ERRC) a angažoval se v dalších rámcových projektech zabývajících se otázkami práv Romů. Je také autorem několika studií na toto a související témata. Korespondenční adresa: 10, rue de la Gare, 01710 Thoiry, Francie. Email: <clauddecahn@gmail.com>.

- MARTIN, E., GAMELLA, J.F. 2005. Marriage practices and ethnic differentiation. The case of the Spanish Gypsies (1870-2000). *The History of the Family*. Volume 10, Issue 1: 45-63.
- MARUSHIAKOVA, Elena. 1999. Ciganskata grupa i ravitiето na ciganskija etnos. In *Seminar: aspekti na etnokulturnata situacija v Bulgarija i na Balkanite*, 21-23 Fevruari 1992. Sofia: Centar na izsledavane na demokracijata, Fondacija Friedrich Naumann: 75-82.
- OKELY, Judith. 1975. The Family, marriage and kinship groups. In Adams, B., Okely, J, Morgan, D., Smith, D. 1975. *Gypsies and Government Policy in England*. London: Heinemann Educational Books, Ltd.: 55-88.
- SAN ROMÁN, Teresa. 1975. Kinship, marriage, law and leadership in two urban Gypsy settlements in Spain. In Rehfisch, F. (ed.). *Gypsies, Tinkers and other Travellers*. Elsevier: 169-199.
- TCHERENKOV, Lev and Stéphanе LAEDERICH. 2004. Social structures in Rroma groups. In Tcherenkov, L., Laederich, S. 2004. *The Rroma otherwise known as ... etc*. Vol. 1. History, Language and Groups. Basel: Schwabe Verlag.
- WILLIAMS, Patrick. 1984. *Mariage tzigane. Une cérémonie de fiancilles chez les Rom de Paris*. Paris : L'Harmattan/Selaf: 284-295.

Odkazy

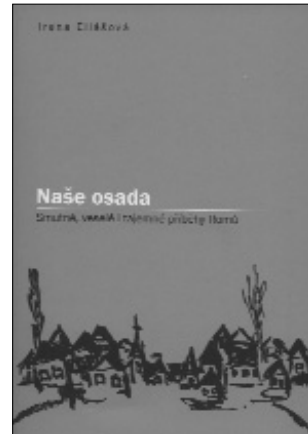
- BARŠA, Pavel. 2005. Konec Romů v Česku? Kacířské eseje plzeňských antropologů. *Politologický časopis* 1/2005. Taktéž k dispozici: http://www.varianty.cz/download/pdf/texts_8.pdf (z 2. března 2009).
- BROWNE, K.D., HAMILTON-GIACHRITIS, C.E., JOHNSON, R., OSTERGREN, M. 2006. The Overuse of institutional care for young children in Europe. *British Medical Journal*. 332 (25/02/06): 485-487.
- BUDILOVÁ, L., JAKOUBEK, M. 2005. Ritual impurity and kinship in Gypsy osada in eastern Slovakia. *Romani Studies* 5, Vol. 15, No. 1: 1-29.
- BUDILOVÁ, L., JAKOUBEK, M. 2006. Kinship, social organisation and genealogical manipulations in Gypsy osadas in eastern Slovakia. *Romani Studies*. Vol. 16, Issue 1: 63-82.
- Centrum aplikované anthropologie a terénního výzkumu. 2005. Dlouhodobý stacionární terénní výzkum sociálně vyloučených romských komunit (HS 108/03). Období realizace: 2004/05. Zadavatel: MPSV. Řešitel: Mgr. Tomáš Hirt, PhDr. Marek Jakoubek, Ph.D. <http://www.caat.cz/vyzkumy-a-analyzy/realizovane-projekty/84-dlouhodobystacionarni-terenni-vyzkum-socialn-vylouenyh-romskych-komunit-hs-10803> (z 3. března 2009).
- European Court of Human Rights. 2006. Chamber Judgment in Wallová and Walla v. Czech Republic. application no. 23848/04. 26. října 2006.
- JAKOUBEK, Marek (ed.). 2008. *Cikáni a etnicita*. Praha: Triton.
- JAKOUBEK, Marek. 2004. *Romové – konec (ne)jednoho mýtu. Tractatus culturo(mo)logicus*. Praha: Socioklub.
- JAKOUBEK, M., HIRT, T. 2004. *Romové: kulturologické etudy*. Plzeň: Aleš Čeněk.
- JAKOUBEK, M., PODUŠKA, O. 2003. *Romské osady v kulturologické perspektivě*. Brno: Doplněk.
- JARAB, Jan. 2007. Integrovaní Romové jsou taky Romy. *Romano Hangos*. ročník 9, číslo 7. 16 April 2007. Taktéž k dispozici: http://www.romanohangos.cekit.cz/clanek.php?id_clanek=1629 (ze 4. března 2009).
- Veřejný ochránce práv. 2005. Závěrečné stanovisko veřejného ochránce práv ve věci sterilizací prováděných v rozporu s právem a návrhy opatření k nápravě. Sp. zn.: 3099/2004/VOP/PM a násl. V Brně dne 23. 12. 2005.

Irena Eliášová

Naše osada

Krajská vědecká knihovna v Liberci, Liberec 2008, 167 s.,

ISBN 978-80-85874-44-0



Irena Eliášová sa narodila 3.mája 1953 v rómskej osade v obci Nová Dedina na juhozápadnom Slovensku. V desiatich rokoch sa s rodičmi presťahovala do Chrastavy pri Liberci. Základnú školu navštevovala striedavo na Slovensku a v Čechách, pretože rodičia cestovali za prácou a na jeseň sa zase vracali na Slovensko. Irena Eliášová už odmlada tvorila a venovala sa písaniu. Ešte na Slovensku jej vyšlo niekoľko poviedok a básní v časopise Svet socializmu. V roku 1993 založila v Liberci rómsky súbor piesní a tancov, kde sa okrem iného hrali aj jej vlastné scénky.

Autobiografická kniha *Naše osada* je jej prvá knižná publikácia, za ktorej ukážku bola v roku 2007 ocenená Obcou spisovateľov v literárnej výzve na téma Cikáni-Romové. Úryvok sa stal súčasťou knihy poviedok o Rómoch s názvom *Devla, devla!* Napísať knihu bolo jej najväčším snom a ako sama hovorí: „*Je to mój malý protest vŕči tým, ktorí o nás Romech mlúvajú len negatívne a vidia nás ve veľmi špatném světle.*“

Príbehy, s ktorými nás autorka oboznamuje, vychádzajú z jej spomienok na detstvo strávené v rómskej osade. Hlavnou hrdinkou a súčasne rozprávačkou príbehu je deväťročná, veľmi bystrá ale neposedná, Gužka Putáčka, ktorá spolu so svojim sedliackym kamarátom Čikom prežíva po dobu jedného roku nejedno veselé dobrodružstvo. Okrem podnetného prostredia rómskej osady majú vplyv na formovanie humorných scénok i štyri ročné obdobia a rôzne životné udalosti v osade, ako sú Vianoce, Veľká noc, svadba, pohreb, narodenie dieťaťa...

Podobne ako väčšina rómskych autorov, ani Eliášová sa nevyvarovala popisu svojej osady ako idylického miesta, plného krásnej prírody a harmonickej rodiny. Autorka však zvolila vtipnú a odľahčenú formu, odrážajúcu jej vlastný životný optimizmus. A tak dielo nakoniec nevyznieva ako nostalgické spomienkové rozprávanie.

Dielo o 164 stranách nemôžeme charakterizovať ako poviedku, ale k tomu, aby mohla byť „*Naše osada*“ vnímaná ako román, mu chýba väčšia psychologická hĺbka, detailnejšie rozpracovanie charakterov postáv, rozvíjanie vedľajších dejov a ich vzájomná previazanosť. Na druhej strane je možné poznať, že autorka je skúsená a hlavne zábavná rozprávačka historiek, čo sa pekne odzrkadľuje v tempe a svižnosti príbehu.

1 Anotaci knihy *Devla, Devla! Básně a povídky o Romech* otiskl časopis *Romano džaniben* v čísle *Jevend 2008.*, pozn. red.

Charakteristickým prvkom tohoto diela je jeho jazyk, s ktorým sa autorka pustila do menšieho experimentu. Cestovanie a život v Čechách a na Slovensku a samozrejme autorkin život v rómskej osade, sa odráža v jazykových prejavoch jednotlivých postáv i rozprávání hlavnej hrdinky. Priama reč je v nárečovej slovenčine, rozprávanie v češtine a niektoré piesne či repliky sú v rómčine s príslušným prekladom. V užívaní jednotlivých jazykových vrstiev je možné v zásade spozorovať pravidelnosť, ale nezriedka dochádza k ich vzájomnému prelínaniu, čo v edičnej poznámke editori prisudzujú prirodzenému a autentickému prejavu a ponechávajú ho ako osobný jazykový štýl autorky. Hoci nie každému čitateľovi môže táto forma vyhovovať, dielu sa nedá voľba a štýl jazyka vzhľadom k osobnosti a životným skúsenostiam autorky vytkáť.

Čo však plynulosť textu môže do značnej miery narušiť, je jeho editorská stránka. Vysvetlivky sú nejednotné a neprehľadné, pod čiarou sú napríklad vysvetľované nespisovné slová v slovenčine, ktoré sú spravidla pre českého/slovenského čitateľa zrozumiteľné (napr. *spravedlivo ? spravodlivo*), zatiaľ čo niektoré dialektové výrazy nie sú vysvetlené vôbec (napr. *ancijáša*). Rómske slová a vety sú vysvetľované hneď v zátvorkách, pričom toto pravidlo je zachovávané aj pri slovách, ktoré nie sú rómskeho pôvodu a bežne sa užívajú v majoritnom jazyku (napr. *paprikáš – brambory na paprice*). Ďalší prvok, ktorý by mohol byť vytknutý predovšetkým editorom, ktorých mimochodom na edícii pracovalo celkom päť, je gramatická stránka publikácie, obzvlášť slovenskej a rómskej časti. Okrem častých preklepov (napr. *páčť*) môžeme i pri rýchlom prelistovaní objaviť hrubé gramatické chyby v slovenčine (napr. *tý ludia*) a rómčina, objavujúca sa v drtivej väčšine rómskej literatúry v ustálenej písanej podobe, nebola z gramatického hľadiska podrobená úpravám vôbec. U textov piesní, ktoré sú jak v rómčine tak v češtine, by bolo vhodné odlišiť jazykový predel aspoň graficky.

Celkový dojem z publikácie *Naše osada* od Ireny Eliášovej je však veľmi pozitívny. Jej rozprávačský štýl je prostý a preto ľuďom blízky, je svieži i hrejivý na duši. Dúfajme, že román, ktorý autorka tohto času pripravuje, bude nielen ďalším obohatením literárneho fondu pôvodných rómskych autorov, ale aj po stránke editorskej jej bude venovaná patričná pozornosť, aby tá nebola na úkor kvality jej diela.

Renata Berkyová

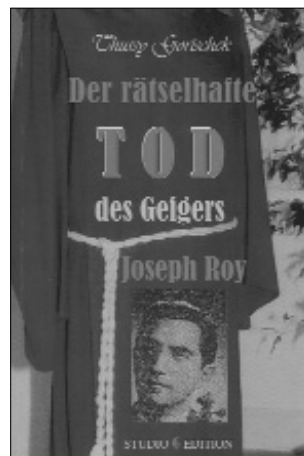
Ukážka z knihy *Naše osada*

„Mama, som doma, máme čaj?“ zdravím naše a sundávám ze sebe mokrý kabát. Jak jsem sundala čepici, všichni naráz strnuli, mladší sourozenci ječeli, jak kdyby je na nože brali anebo viděli strašidla, první z nich se probrala mamička. „Bože dieťa, čo sa s tebou porobilo, čo sa stalo, kto ti to spravil?“ strachem celá bez sebe mi jezdila rukama po vlasech. „Však ona ti zošedivela, Marka,“ křičí tetka Eča, „dievča azda videlo mrtvolu a hlava jej zbiehala zo strachu!“ „Teraz cez deň, veď mŕtvoly chodia iba v noci,“ odporuje mamička. Nenechaly si nic vysvětlit. Verka vyvrátila verzi o strašidlech, když prohlásila: „Veď ona si farbila vlasy na blond!“ To neměla, to nemusela říkat! V tu ránu mamička vyskočila a začala mě mydlit hlava nehlava. Vřískala jsem tak, že by se probudila i Šípková Růženka z pohádky, a mamička přitom vykřikovala: „Neviem, čo už mám s ňou robiť, vystrája samé somariny, nášho farára skoro zabila, chudáčik, celý týždeň sral, dobre že neumrel, ešte šťastie, že sa nedozvedel pravdu, mohli by ma aj zavrieť, dá ma ešte do árešta, aj otca. No pozri na ňu, môže strašiť všetky deti v osade, čo v osade, v celej dedine!“ Velký křik přilákal skoro všechny sousedy z osady, nahrnuli se do naší malé kuchyňky, tam nastal vřískot, smích a holky ani nemluví, ty se smály a přitom si neodpustily poznámky: „Gužka, tá je strašná ako diabol, v ktorých novinách to videla, aby čierni mali blond vlasy!“

Thussy Gorischek
Der rätselhafte Tod des Geigers Joseph Roy
(1920-1956)

(Záhadná smrt houslisty Josepha Roye (1920-1956))

Studio Edition Pachla, Graz 2008, 272 s., ISBN 978-3-902522-12-2



Kniha má výstižný podtitul: Kriminálně historická objevná cesta za velkým talentem z cikánského národa, který díky dobovým okolnostem nemohl uniknout svému osudu. Po předmluvě, v níž autorka objasňuje užívání některých pojmů v knize, následuje obsáhlá předkapitola, ve které popisuje propojení svého života s osudem hudebníka Josepha Roye. Vyrůstala ve městečku Leoben, kde žili i jeho rodiče, a tak se o něm poprvé dozvídá už coby patnáctiletá a s různými střípky z jeho života je dále konfrontována až do okamžiku, kdy si s manželem otevřeli vydavatelství zaměřené na literaturu s hudební tematikou. A ona se rozhodla osudu talentovaného houslisty věnovat naplno. Kniha je výsledkem jejího dlouhodobého pátrání po dobových dokumentech a výpovědích osob, které s Josephem Royem nebo jeho rodinou přišly do styku. Popisuje překážky, které jí někteří kladli do cesty, a text doplňuje i nespočtem dobových dokumentů, korespondencí a fotografií.

Joseph Roy se narodil 8. května 1920 ve Štýrském Hradci. Jeho rodiče se seznámili v Leobenu, kde Josephův otec Vincenc Roy hrál tehdy se svou cikánskou kapelou v hostinci. Matka Josepha Roye pocházela z velmi skromných poměrů, narodila se v roce 1899 v Donawitzu, kde byl její otec dílenským mistrem v místní ocelárně. Když se jí narodil hudebně talentovaný syn, nebylo pro ni vůbec snadné mu zajistit kvalitní výuku hry na housle. Základy houslové hry malý Joseph dostal od svého otce, primáše cikánské kapely. Systematicky se hře na housle začal učit ve svých 5 letech, v roce 1925, kdy už pomalu začínala v Rakousku narůstat hospodářská krize, která vyvrcholila v roce 1929. Rodina na tom finančně nebyla dobře, a navíc v roce 1933 v sousedním Německu, kde do té doby Josephův otec se svou kapelou vystupoval, převzal moc Hitler. Přesto se Josephově matce podařilo, aby její hudebně nadaný syn začal chodit na gymnázium. Ve 14 letech se pak začal studiu hry na housle věnovat cele, nejprve ve Štýrském Hradci a později ve Vídni.

Autorka knihy studovala dříve na vídeňské hudební akademii a byla shodou okolností žákyní profesora Morawce, jenž před válkou učil i Josepha Roye. Od jednoho z žáků svého profesora a od romských spolužáků, jejichž rodiny pocházely převážně z Maďarska, se autorka dozvěděla další informace o osudu Josepha Roye. Ten si při studiu na vídeňské hudební akademii kvůli své neutěšené finanční situaci přivydělával hraním v operním orchestru i hraním

jazzu v různých lokálech. Z hlavních předmětů měl vždy výborné známky, v těch ostatních byly jeho studijní výsledky slabší. Po nocích hrál, přes den cvičil na nástroj a studoval.

Po nástupu nacistického režimu musel Joseph Roy jako „cikánský míšenec“ zanechat studii. Podle záznamů ze školní matriky studoval na vídeňské Státní akademii v letech 1937-1940, ve školním roce 1947/48 byl však opět ke studiu přijat. Autorka knihy se od jeho bývalých kolegů navíc dozvěděla, že v roce 1937 byl, tehdy sedmnáctiletý Joseph Roy, přijat do orchestru Vídeňské státní opery a v letech 1941, 1942 a 1947 vystupoval jako sólista s Vídeňskou filharmonií. Možnost sólově vystupovat i přes zákaz studia si autorka vysvětluje intervencí nějaké vysoce postavené osobnosti nebo pomocí organizace *Kraft durch Freude*.

V roce 1947 vyhrál Joseph Roy soutěž Fritze Kreislera. Zároveň mu byly vídeňským houslařem, jako dlouhodobá výpůjčka, poskytnuty housle italské výroby. Obdobné výpůjčky od bohatých sběratelů byly poskytovány výhradně výtečným a nadějným hudebníkům.

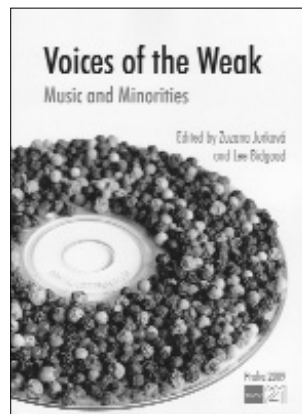
Zprávy o dalším osudu Josepha Roye se však rozcházejí. Podle jedné novinové zprávy odjel po válce Joseph Roy do San Salvadoru v Jižní Americe, aby vyučoval hře na housle v mistrovské třídě tamější hudební akademie. Nesháněl však místní podnebí, onemocněl a vrátil se domů. Další zprávy se už týkají úmrtí Josepha Roye. Jisté je, že zemřel v roce 1956, okolnosti jeho skonu jsou však neobjasněné. Vídeňský deník *Die Presse* přinesl 10. března 1956 krátkou zprávu, že 9. března spáchal v kolumbijském Cali sebevraždu vídeňský houslista. Oběsil se v jednom klášteře.

Autorka se od údajného pracovníka kolumbijského velvyslanectví dozvěděla jinou verzi, podle níž byl Joseph Roy kolumbijskými úřady oficiálně pozván ke koncertování a také, aby zde působil coby učitel hudby. Pozvání přijal a odcestoval se svou matkou a snoubenkou, která ho na koncertech doprovázela na klavír. Při přistání letadla na letišti v městě Cali byl však Joseph Roy, podle slov pracovníka velvyslanectví, nalezen oběšený na toaletě letadla.

Thussy Gorischek se pozastavuje nad tím, že se hudebník, který získal první cenu v Kreislerově soutěži, nemohl uplatnit jako pedagog na některé rakouské konzervatoři. Verzi o sebevraždě nevěří. Uvádí, že kopie úmrtního listu je notářsky ověřena, ale podpis notáře je nečitelný. Joseph Roy přiletěl do Cali se svou matkou a se svou snoubenkou. Obě šokované ženy, neovládající místní jazyk, zřejmě verzi o sebevraždě uvěřily. Není známo, že by rakouské velvyslanectví nechalo provést podrobné vyšetření případu. Obdobně nevyšetřena zůstává i smrt matky Josepha Roye, která byla rok po smrti svého syna nalezena – taktéž oběšená – ve svém vídeňském bytě.

Alena Smutná

Zuzana Jurková a Lee Bidgood (eds.)
Voices of the Weak. Music and Minorities.
Slovo 21, Praha 2009, 250 s., ISBN 978-80-254-4095-7



Vznikla nová knížka na důležité, u nás málo mapované téma: *Voices of the Weak. Music and Minorities*. Hudba menšin, tedy relativně slabších skupin obyvatelstva v rámci státního nebo územního celku, například menšin romských.

Sborník je otiskem dvaadvaceti referátů z mezinárodní konference, která proběhla u příležitosti festivalu romské kultury *Khamoro* v Praze v květnu 2009. Knihu vydalo občanské sdružení Slovo 21 ve spolupráci s Fakultou humanitních věd Karlovy univerzity. Texty jsou v angličtině, editovali je Zuzana Jurková a Lee Bidgood. V závěru knihy nalezneme portréty jednotlivých přispěvatelů.

Přílohou knihy je CD s 18 tracky terénních dokumentárních, často pochopitelně technicky nepřiliš dokonalých záznamů. Vztahují se ke konkrétním referátům, které byly prezentovány během konference. Ve zvukových ukázkách jsou zastoupeny příklady romské hudby z oblasti polských Karpat a Ukrajiny, hudby arménské menšiny v Ukrajině a dále hudby k tématu obrazu cikánů v post-romantické vážné hudbě (Ravel, Enescu).

Sborník je uvozen statí editorky Jurkové, která nastínila stěžejní body vývoje české etnomuzikologie a stručně roztřídila následující statě. Stěžejním příspěvkem konference i sborníku byla studie amerického etnomuzikologa českého původu Bruna Nettla. Nettl polemizuje s ustálenými náhledy na problematiku menšin a opírá se často o práci slovenského badatele Oskára Elscheka: menšin je mnoho typů a stejně tak existuje i množství způsobů, jak je klasifikovat. Menšinou se skupina lidí může stát například migrací k většině (USA) nebo opačným postupem, oklopením imigrující většinou (Aboridžinci v dnešní Austrálii). Své závěry Nettl zobecňuje především prostřednictvím vlastních zkušeností z oblastí severní Ameriky, z Íránu a v neposlední řadě je demonstruje i na příkladech z českého prostředí (zejména vůči Rakousku – Uhersku a Německu).

Svanibor Pettan z Lublaně a Lasanthi Manaranjanie Kalinga Dona ze Sri Lanky společně porovnávají situaci menšin v konfliktních oblastech Kosova a na Sri Lance. V obou teritoriálně vzdálených případech nacházejí společné prvky: projekci současných konfliktů do národních mýtů, otázky, kdo patřil k prvním obyvatelům daného území, a etnicky podložené územní nároky, strach ze ztráty vlastních území, politická zneužívání dlouhodobých etnických animozit, deklarovaná nemožnost a neschopnost budoucí mírové koexistence. Raději než o „odlišnosti“, hovoří autoři o „zkříženosti“, „smíšenosti“ („cultural hybridity“). Z jiného úhlu pohledu, z pozice konkrétního hudebníka Lasse Martensona, který je příkladem ve Finsku žijícího Švéda, toto pojetí rozvinul i finský badatel Johannes Brusila. Finsko je

vedle sousedního Švédska národem minoritním, avšak Švédové, žijící ve Finsku, jsou v tomto kontextu rovněž menšinou, tvoří-li pouze 5,5 % finské populace.

Jádrem sborníku jsou statě, pojednávající o vybraných konkrétních reprezentantech méně známých lokalit nebo etnických skupin, které se různým způsobem odlišují od svého okolí. V mnoha případech jde o romské subetnické skupiny, ať již v Norsku (referát trojice Barthelemy, Jenssen a Kolltveit), v Bulharsku (autorka Lozanka Psycheva) nebo v Polsku (Monika Janowiak-Janik). Knížka je tak i cenným souhrnem faktografického materiálu k různým evropským lokalitám i konkrétním hudebníkům nebo formacím.

Velké množství článků se dotýká historických i aktuálních otázek kulturní politiky ve vztahu k národnostním menšinám a jejich kultuře. Ivanka Vlaeva ze Sofie popisuje snahy o záchranu a vývoj tureckých tradic v kontextu bulharské společnosti. Podobným způsobem její krajan Ventsislav Dimov uchopil problematiku Romů v rámci bulharského hudebního průmyslu od konce 2. světové války do roku 1989. Jiná sofijská etnomuzikoložka, Rosemary Statelova, si vybrala téma Srbů v Německu: rozhlasové vysílání v hornolužickém jazyce. Angela Rodel z Kalifornie naproti tomu zkoumala situaci bulharských hudebníků v Besarábii (v oblasti na pomezí mezi Moldávií a Ukrajinou). Jiná Američanka, Sonia Seeman, studovala důsledky politických změn na praxi a dynamiku vzájemných vlivů v oblasti turecké romské hudby a tance.

Jak je vidět, téma národnostní menšiny a hudby je možno pojímat z nejrůznějších hledisek. K důležitým hlediskům, která jsme ještě nezmínili, jistě patří i hledisko archivní. Gerda Lechleitner z vídeňského Phonogrammarchivu analyzovala na dvou vybraných příkladech mechanismy vztahu kulturní politiky s hudební praxí a její reprezentací. Dva články pak dokreslují různé způsoby vidění minoritní populace „zvenčí“: Speranta Radulescu z Rumunska zkoumala zvukové ztvárnění romské tematiky v post-romantické vážné hudbě a Aleksandra Markovič z Amsterdamu pojednala o obrazu Romů v hudbě Gorana Bregoviče.

Sborník referátů obsahuje drobné chyby, např. na s. 8 zůstalo české „viz“ namísto anglického výrazu nebo na s. 19 chybí odkaz Cohen (1981) příslušná položka v soupise literatury. Sborník na více místech deklaruje nové chápání pojmu menšina. A je jistě pravdou, že namísto tradičně popisovaných výkladů na základě rasy, jazyka nebo náboženství může jít o mnohem větší množství vyhraněných skupin, které se identifikují pomocí různorodých kritérií. Navzdory těmto deklaracím však ve sborníku jiné pohledy chybí a okruh témat se tak opět točí kolem tradičních otázek národnostních. Až na malé výjimky (témata „hudba ve vězení a svoboda“ nebo „rasa a gender v hardcore rapu“) zde chybí hledisko generační, sexuální orientace, zdravotního postižení a podobných vymezení. Chybí tak i propojení s otázkami speciální pedagogiky a psychologie a dalších pomezních disciplín. Titul knihy by namísto obecného vyznění měl již naznačit konkrétnější zaměření.

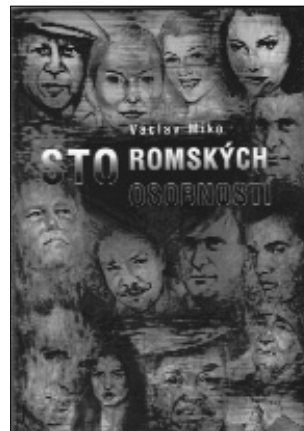
Zmíněné výhrady nesnižují přínos publikace, která je cenným příspěvkem k vyčtenému tématu, zajímavou sumou názorů dvaadvaceti odborníků z různých částí světa a stojí rozhodně za uvolněné místo v knihovně všech, kteří se zabývají etnickou hudbou či problematikou národnostních menšin.

Aleš Opekar

Václav Miko

Sto romských osobností

Nová forma, 2009, 143 s., ISBN: 978-80-87313-03-9



V únoru roku 2009 se v romském národnostním tisku objevila krátká upoutávka na knihu Václava Mika *Sto romských osobností*. Jde o velice zajímavý počín, který by neměl zůstat bez povšimnutí. Jednak proto, že obdobná publikace je v České republice již dlouho vyhlížená, ale také proto, že samotný proces výroby této knihy vykazuje nesmírnou péli a entusiasmus autora. Dá se říci, že kniha *Sto romských osobností* autora Václava Mika je odpovědí všem těm, kdo tvrdí, že sami Romové nemají na vlastní etnoemancipaci zájem.

Václav Miko vybral 99 osobností z celého světa hlásících se k romským kořenům, nebo jsou jim tyto přisuzovány, a sepsal o nich krátké životopisné portréty. U mladé výtvarnice, Šárky Češkové, si pak nechal překreslit fotografické portréty ilustrující jednotlivé životopisy. Nutno dodat, že – pravděpodobně díky nedostatku předloh – si nejsou všechny osobnosti podobné a některé kresby nejsou k zobrazeným právě lichotivé. Knihu Václav Miko vydal u společnosti Nová forma, s.r.o., která se snaží být alternativou ke klasickým nakladatelstvím. Jak uvádějí její webové stránky, stačí zaslat návrh obálky, text knihy a do deseti dnů obdrží autor na dobírku hotovou publikaci. Náklad knihy není distribuován přes knihkupeckou síť, lze si ji však objednat v internetovém obchodě zmíněné společnosti.

Takovýto snadný způsob vydání knihy zní jako pohádka, která se však snadno může změnit v tragikomedii, když pomyslíme, že tímto způsobem vydaná kniha neprojde rukama redaktora, korektora, grafika a mnohých dalších. Tyto profese se na standardní přípravě knihy nepodílejí bezdůvodně a jejich absence při přípravě knihy *Sto romských osobností* je, bohužel, velmi citelně znát. Jednotlivé portréty vykazují celou řadu jazykových nedostatků, od stylistické roviny až po gramatické chyby a překlepy. Koncept knihy je nedořešený a nepřehledný. Jednotlivé portréty osobností z různých zemí světa, různých profesí a různého věku jsou řazeny zcela náhodně, chybí např. i abecední seznam jmen, který by v publikaci alespoň částečně usnadnil vyhledávání. Typografické přehmaty jsou pak už jen nepatrným detailem.

Byla by však škoda kvůli těmto formátovým nedostatkům knihu zavrhnout. Podoba knihy vypovídá spíše o způsobu podnikání společnosti Nová forma. Společnost se zříká zodpovědnosti vůči autorům a nijak je neupozorňuje, že proces vydání knihy nespočívá jen v samotném tisku napsaného textu.

Kniha *Sto romských osobností* zaplňuje zcela jistě místo na českém knižním trhu. U některých „romských“ osobností je samozřejmě diskutabilní jejich zařazení do publikace na základě např. romského původu jednoho z pra-

rodičů. Ale v každém případě kniha nabízí potřebnou protiváhu k negativnímu stereotypnímu obrazu Romů v médiích. Ukazuje, že Romové mají nejen v České republice, ale v celosvětovém měřítku řadu osobností působících ve všech oborech lidské činnosti. Výčet osobností v knize je velice pestrý, od jmen, která mnohé čtenáře překvapí jako např. bývalý prezident USA Bill Clinton, misionářka Matka Tereza, zpěvák Elvis Presley nebo lékař a fyziolog August Krogh, až po romské osobnosti, které se do povědomí společnosti už dostaly, jako např. hudebník Django Reinhardt, politik Ing. Karel Holomek, režisér Tony Gatlif nebo hudebník Harri Stojka. Autorovi patří dozajista uznání, že shromáždil takové množství informací a knižně je vydal. Je škoda, že se kniha díky absenci na knižním trhu nedostane k širší čtenářské obci. Na druhou stranu pro již zmíněné formátové nedostatky, bohužel, není moc využitelná např. ve školství, kde by se práce s ní přímo nabízela. Nezbyvá než doufat, že se titul stane inspirací pro sepsání dalšího díla o romských osobnostech, ve kterém nebudou chybět ani zde opomenuté osobnosti jako např. literáti Vlado Oláh, Margita Reiznerová, Tera Fabiánová, hudebníci Rinaldo Oláh a Ján Berky Mrenica nebo lékař a politik Ján Cibula.

Eva Zdařilová



Street Sounds 2008 na Django Festu 2008

CD. Vydalo Společenství Romů na Moravě

Zdá se mi skoro nemožné napsat něco konzistentního a jasného o albu ze soutěže romských amatérských muzikantů (navíc ještě soutěže, jejímž cílem je jednak „integrace romské menšiny a majority skrz hudební oblast“, jednak „pomoc mladým začínajícím talentům a propagace romské kultury a hudby“ – viz stránky Street-sounds.cz), na kterémžto albu jsou zároveň tři známé profesionální hudební skupiny. A to se soutěží ve čtyřech kategoriích: Hip hopu, Jazzu a funky, Tradiční romské hudbě a v Taneční kategorii.

Čím začít a o co vlastně jde? Hodnotíme, jak ta která skladba nebo skupina přispívá k integraci? A co vlastně k integraci přispívá? Jazyk? (Texty tu jsou především romské, ale také české a anglické.) Obsah textů? Nebo jde hlavně o to, jak dobří jsou muzikanti? A jak v takovém případě srovnávat hip hop (kde se vlastně žádná „hudba“, tedy to, co člověk nejčastěji pod slovem hudba čeká, neozývá) se skladbami z kategorie Tradiční romská hudba (kde se „hudba“ ozývá, ale je zas dost těžké ji považovat za „tradiční“)?

Zvukově mimo ostatní kategorie stojí **Hip hop**, v níž vyhrálo trio G.O.D. Už z iniciál je zřejmé, o co půjde: tihle kluci jsou křesťané osloveni zřejmě nějakou charismatickou církví, rapují o té překvapivé změně pohledu na svět, která se jim udála. Rapují inteligentně (je mi ovšem trochu líto, že se skoro nikdy nerapuje romsky), jsou dobře sešraní, jejich zvukový podklad je subtilní v „Daru z nebe“ a působivě monumentální v „Šanci“. Možná v jejich textech občas uslyšíte nějaké křesťanské klišé. Není ale populární hudba plná klišé, a ostatně samotný rap převážně postavený na (vulgárních) klišé? A po pravdě řečeno, po obvyklé záplavě rapových vulgarismů se mi při poslechu G.O.D. nijak nestýskalo.

Nad dalšími kategoriemi jsem trochu zmatená. Za vítěze v kategorii **Jazz a funky** vybrala porota Veroniku Kačovou, která „chce lidem předávat romský zpěv a romskou kulturu“, a má v úmyslu se i jinak angažovat ve prospěch Romů (viz booklet). Doprovodná kapela (Cikne Čhave?) hraje většinou opravdu jazzově, ovšem zpěvaččin projev k takovému označení pasuje jen občas (scatování v „Devloro šun man“ na tom mnoho nemění).

Třetí soutěžní kategorií, která je na albu, je **Tradiční romská hudba**. Ale co to vlastně znamená? Sama bych si představovala přibližně to, co si Romové předávali (=tradovali) delší dobu, tedy hudbu před-, mezi- a krátce poválečných romských osad. (Ovšem zároveň bych se velice divila, kdyby zrovna tohle zpívali dnešní mladí Romové.)

Anebo tradice znamená prostě to, že často a s radostí hrají, a zapracovávají do své muziky to, co jim zrovna přijde k uším. Přesně tohle platí o Street Boys. Podle příjmení lze soudit, že jde o příbuzné (což je velmi tradiční!), kteří hrají s vervou – ostatně jejich první písnička se jmenuje Bašaven. a nekalculují s lkavým zvukem houslí ani s jinými stereotypy. Líbí se jim příznávkový Mundbass, používaný v olšských čapáších (a pak třeba maďarskými Kalyi Jag). Z hudebního jazyka starších osadních písní je tu jen málo, ale možná je skutečná tradice něco mnohem hlubšího.

Tři nesoutěžící kapely jsou Terne Čhave, Alvik a Bengas. Jsou samozřejmě dobří. Docela dobře si umím představit, že třeba zrovna Street Boys, pokud vydrží, budou takovým Bengas za pár let šlapat na paty.

A jak to souvisí s integrací? Nejsem si úplně jistá, co přesně je zde slovem „integrace“ míněno. Celkem pěkná představa jsou pro mne puzzle: společnost, složená z dílků, z nichž každý má jiný tvar i vzor, ale pasují k sobě a vytvářejí smysluplný obrazec. A proces integrace je opracováváním dílků – ať jimi myslíme jednotlivé lidi, nebo celé skupiny – tak, aby k sobě pasovali/y. Muzikanti ze Street Sounds přesně tímhle procházejí: formulují svoje myšlenky a pocity a sdělují je ostatním. To je první krok vzájemnosti. A druhým je nepochybně to, že je lidi poslouchají. Dvojice muzikant – posluchač je klasickým integrujícím dvojčlánkem společnosti.



| Bubeník z kapely Bongáci, kteří v roce 2009 vyhráli soutěž Street-sounds v kategorii Tradiční romská hudba |
Foto: Renata Švidrnochová, Django fest, klub Fléda, Brno, 14.11.2009. |

Zuzana Jurková

Soutěž Street Sounds

Již od roku 2002 se koná v moravské metropoli Brně multikulturní festival Django Fest. Této hudební přehlídce se za osm let její existence účastnili slavní romští muzikanti v čele s Bengas, Terne Čhave, Gipsy.cz a Gulo Čar. Letošní ročník hostil světoznámý orchestr Cigánski Diabli, česko-jemensko-izraelské seskupení Al Yaman a brněnskou funky-jazzovou kapelu Make It Funky. Festival nesoucí název významného jazzového manuškého kytaristy Django Reinhardta proběhl 14. listopadu 2009 v klubu Fléda a navštívilo jej přes 400 lidí.



| Dance The Yard, výherci Street-sounds v taneční kategorii |
Foto: Veronika Janků, Django fest, klub Fléda, Brno,
14.11.2009. |

Součástí Django Festu, organizovaném Společenstvím Romů na Moravě, je druhým rokem také soutěž pro mladé (nejen) romské talenty, Street Sounds. Zájemci se mohou přihlásit do čtyř kategorií: Tradiční romská hudba, Jazz a funky, Hip hop a Taneční kategorie. Účastnit se mohou Romové mladší 25 let nebo skupiny, v nichž je aspoň jeden člen romského původu nebo se věnují romské hudbě, a ještě nikdy nevydaly oficiální album. Každý soutěžící pošle několik nahrávek, které jsou zveřejněny na internetových stránkách www.street-sounds.cz, kde je hodnotí jak laická veřejnost, tak několik profesionálů. Tento rok porotu tvořili kytarista a zpěvák kapely Terne Čhave Gejza Bendig, zakladatel agentury Earth music a manažer Terne Čhave Dušan Svíba, etnomuzikoložka a vysokoškolská profesorka Zuzana Jurková a romský

hudebník se zkušeností ve světových hudebních souborech, saxofonista a fagotista Petr Kotiš.

V kategorii Tradiční romská hudba zvítězili v r. 2009 Bongáči, kteří působí při ZŠ Křenová v Brně; a jak sami říkají „hudba je to, co nás ve škole nejvíce baví.“ V kategorii Jazz a funky dostali nejvíc hlasů dva absolventi konzervatoře Jaroslava Ježka, Martina Balážová a Tibor Žida, z kategorie Hip hop pak kopřivnická parta Dežavu, kde rapuje Mário Mirga a tancuje (breakuje) Martin Nový. V taneční kategorii výrazně vynikli Dance the Yard.

Vítězové soutěže vystoupili na Django Festu a jejich nahrávky budou zařazeny na kompilaci Street Sounds 2009, spolu s nahrávkami skupin Cigánski Diabli, Al Yaman a Make It Funky.

Mnohem důležitější než účast na závěrečném koncertě je na celé věci skutečnost, že se mohou mladí účastníci soutěže věnovat tomu, co je baví – hudbě a tanci. Vidina vystoupení na jednom pódiu se slavnými romskými muzikanty je jistě velkou motivací. Díky tomu však také přípravy na soutěž vyplňují velkou část jejich volného času, ať již ho tráví v nízkoprahových klubech, školách anebo zkouší samostatně.

Tento projekt tedy do posledního puntíku splňuje cíl, kterým je, jak píší sami organizátoři, „integrace romské menšiny a majority skrz hudební oblast, stejně jako pomoc mladým začínajícím talentům a propagace romské kultury a hudby“.

Inka Jurková

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
Produkcí 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 poštovního 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.