

Romano džaniben – ňilaj 2006
Časopis romistických studií

Amaro pajtrin Romano džaniben avel avri paľikerindos
la Kulturakere Ministerstvoske andre Čechiko Republika.

Kado lil kerďilas anda kodo, hod' i Filozoficko fakulta andi Karloski univerzita
rodelas informaciji paj Rrom taj kamelas te del le anglal ávere žejnenge.

Kadi keňva sas poťindi anda programo, savo kamel te vezetij e Rromen
andej lenge rromane sokáša. I Praha kado programo phuterdas ando berš 2006

Vaš kado numeros amen diňa love e organizacija Next Page.
Amen savore džene la ašaras, hoj kamel te hazdel opre the te barvaľarel
e romaňi čhib the e romaňi literatura.

O Next Page resel love khatar o Open Society Institute Peštate.

Anda peske louve das ame i nadacija Arbor Vitae

Tento časopis vychází díky finanční podpoře Ministerstva kultury České republiky.

Toto číslo je výstup z výzkumného záměru č. 206809
realizovaného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze

Publikace byla financována hlavním městem Prahou z Celoměstských programů
na podporu aktivit národnostních menšin a integrujících se cizinců na území hl. m. Prahy
pro rok 2006

Tato publikace vyšla v rámci projektu “Podpora vydávání v romštině” za laskavého přispění
nadace Next Page, financována organizací Open Society Institute v Budapešti.

Projekt je financován za finanční podpory Nadace Arbor Vitae

— Milena Hübschmannová a hudba

Psát o člověku, kterého jste měli rádi, může být hodně těžké. Psát o něm ve spojení s hudbou, jejíž podstata se vzpírá slovnímu uchopení, se zdá skoro nemožné. Je to vratká chůze po tenoučké hraně mezi propastí banalit a frázi po levé ruce a předmětným (a ovšem skoro nic neříkajícím) technickým popisem po pravé.

Alap¹

Krátce poté, co jsme se s Milenou seznámily a začaly trochu společně pracovat, jsem ji pozvala do Kladna na koncert sboru, který vedu. Jestli existuje napovrch neefektní hudba, tak to byla ta, kterou jsme zpívali: české písně z doby husitské a reformační. Většinou jednohlas, melodie trochu nezvyklé, ale ne natolik, aby přitahovaly svou exotičností. Úpravy velmi střídme (bezpochyby blízké původnímu způsobu), interpretace amatérská (však také šlo původně o „písň lidu“). To podstatné na nich je pro nás intenzivní vnitřní poselství, které je nám blízké, a musí být nějakým způsobem blízké i posluchačům.

O ničem z toho jsem s Milenou předem (a pokud si vzpomínám ani později) nemluвила, a přece: po koncertě byla jedním z nejspontánněji aplaudujících, a zůstala už napořád v kruhu našich stoupenců. Co je důležité, je nejen neviditelné, ale někdy dokonce i neslyšitelné. A správně vidíme i slyšíme jen srdcem. Je srdce sídlem intuice? (Ovšem, vědecké vysvětlení intuice zní, že jde o výběr z možností na základě mnohokrát opakované zkušenosti. Je ale taková odpověď vůbec v kompetenci vědy?)

Milena měla k hudbě v každém případě velmi intuitivní vztah: líbí – nelíbí; rezonuje – nerezonuje. Od dětství hrála na klavír (rodinní členové dosvědčují, že líbezně). Když jí v roce 1972 zemřel tatínek, připadalo jí, že se potřebuje vyjádřit hudbou, ale klavír že není tím pravým

¹ Pro označení jednotlivých částí jsem použila názvy částí v klasické hudbě Indie: *alap* je úvodní improvizovaná část, v níž je uveden hudební materiál, který bude ve skladbě použit. *Astbhái* je závazná část s hlavními melodickými myšlenkami, *abhóga* je obvykle závěrečnou tempovou gradací.



| R. Dzurko: Odcházejí ode mě
a basa hoří, 1984, skleněná drť |

zprostředkovatelem. Vybrala si zobcovou flétnu. Na první pohled pro snadnost, s níž se na ni dá celkem uspokojivě hrát. Kdo jsme ale Milenu znali, víme, že otázka snadnosti pro ni byla irelevantní. Mnohem spíš bych hledala vysvětlení tam, kde bývá flétna jako nástroj nejsnadněji rozeznávaný lidským „dechem“ (který je tak blízko „duchu“, že pro ně některé jazyky používají tentýž výraz), spojována se spiritualitou. Potřebovala vyjádřit svou duši, a tak si intuitivně našla nástroj, který je pro japonské zenové buddhisty, předovýchodní dervíše i mnohé hinduisty nástrojem spjatým s lidskou duší ze všech nejvíc.

Operu považovala ze něco nepřijatelně umělého, zato barokní hudbu, která je ovšem také podrobena nesmírnému množství pravidel, a je tedy podobně „nepřirozená“, bytostně nasávala. Snad pro vnitřní řád, tedy obsah i účel, který v ní slyšela. V poslední době mi řekla: „*Ted' pořád poslouchám Purcella. Já si vždycky něco oblíbím, a pak to poslouchám pořád, dokud to neznám.*“ Myslím, že tohle byla přesně Milena – jako ve všem, co

dělala: žensky intuitivní ve výběru a neobyčejně – řekněme vědecky – solidní v dalším přístupu.

Asthái: Jak se stát etnomuzikologem

V květnu 2004 jsme jeli s Milenou a jejím bratrem Antonínem do Litoměřic. Chtěli jsme tam v rodině Kešeloových zjistit nějaké údaje o paní Maryndě, znamenité zpěvačce, jejíž CD jsme s Milenou právě připravovali. Všichni Maryndini příbuzní se z Mileniny návštěvy nepředstíraně radovali, a když mě Milena představovala, chápavě pokyvovali hlavou: „Jo tak, to je jako vaše žákyně, jako že ji učíte, no to je dobře.“ Milena se jim to sice snažila vyvrátit, ale nezdálo se, že by je v jejich přesvědčení příliš zviklala. Já jsem měla jaksi ambivalentní pocity. Na jedné straně (nedůtklivě): Vždyť jsem doma i v cizině vystudovaný etnomuzikolog s odbornými znalostmi, o nichž Milena nemá potuchy. Na druhé straně ale: Jednou bych chtěla tak bytostně jako Milena rozumět nějaké kultuře, že bych OPRAVDU věděla, co tam hudba znamená.

V našich končinách panuje představa, že etnomuzikolog je člověk, který běhá s notovým pářím (v nejoptimističtějších variantách s magnetofonem) po odlehlých chalupách, řekněme

moravskoslezských kopanic, a mezi nejstaršími babičkami, oblečenými pokud možno v krojích, zapisuje/nahrává mizející lidové písni. Tento význam slova „etnomuzikolog“ je ale naše specifikum: ve světě se běžně neztotožňuje hudební folklorista (shánějící krojované babičky a jejich písni) s etnomuzikologem, stejně jako se neztotožňuje hudební folkloristika s etnomuzikologií. Etnomuzikologie posledních desetiletí je nejčastěji chápána buď jako věda pohlízející na světové hudební kultury komparativním způsobem, anebo – ještě spíš – jako antropologické studium hudby.² Etnomuzikolog je pak ten, kdo poznává, jak hudba funguje v lidské kultuře. Jeho základní otázkou není, „jaký má daná píseň/skladba tónový rozsah, jaká je její textura nebo struktura a jaký je užitý tónový systém?“ Hlavní, co jej zajímá, je „co tenhle hudební kus v dané chvíli a na daném místě znamená?“ Tedy otázka tak podobná otázkám jedné z rodičovských disciplín etnomuzikologie, totiž **kulturní antropologie**, která je vlastně (v každé jiné než čistě deskriptivní podobě) vědou o vztazích a významech. Jenže jaká je vlastně relevantní odpověď na otázku po významu? A jaká je metoda hledání takové relevantní odpovědi? Kulturní antropologie se jí pokouší najít v celém průběhu svých dějin.

Za základní atribut vědy je obvykle považována **verifikovatelnost**, tedy možnost prohlásit o vědeckém poznatku, jestli je pravdivý nebo ne. Koncept verifikovatelnosti, který odlišuje vědu kupříkladu od poezie (těžko verifikovat Nezvalův výrok *Naše životy jsou truchlivé jak pláči*),³ bývá od období osvícenství velmi pevně spojován s dvěma dalšími pojmy: **objektivitou** (nezáleží na osobě badatele, správný postup různých badatelů vede k týmž závěrům) a **racionalitou** (skutečnost je uchopitelná pouhým rozumem).

Po evolucionistické – dnes už víceméně „demodé“⁴ – kapitole v dějinách kulturní antropologie⁵ se hlavním zaklínadlem antropologů počínaje dvacátými, resp. třicátými lety 20. století⁶ stal **kulturní relativismus**.⁷ Kulturní relativismus – až dodnes červená nit většiny kulturně-antropologických prací – postuluje, že každou kulturu je nutno studovat v jejím celku, protože jejím je-

2 Pro zjednodušení jsem převzala formulaci Bruno Nettla (2002). Zvídavého zájemce o proměny etnomuzikologie jistě uspokojí kniha K. Kaufman Shelemay: *History, Definitions, and Scope of Ethnomusicology* (1990).

3 Vítězslav Nezval: *Edison*.

4 Výraz „víceméně“ je ovšem na místě: je překvapivé, jaké popularitě se dodnes mezi našimi antropology těší např. Frazerova *Zlatá ratolest* (1994). Obzvláště pozoruhodné – a zasluhující si samostatné úvahy – je doslova ostinátní přetrvávání evolucionistických myšlenek v české (etno)muzikologii.

5 Na okraj: I etnomuzikologie měla své evolucionistické období, v němž byla jejími hlavními tématy „tvrdá“ data: tónové systémy, ladění nástrojů apod. K dnešní hlavní etnomuzikologické otázce, „co znamená daný hudební kus“, ji tato data pochopitelně nijak nepřiblížila.

6 Pregnantně formulováno v Boasově *The Mind of Primitive Man* (1938).

7 V tomto textu sleduji jednu – pro můj záměr relevantní – myšlenkovou linii, jak ji vidím od difuzionismu po symbolickou antropologii. Rozumí se samo sebou, že paralelně existovaly i další kulturně-antropologické školy.

vům lze porozumět pouze v kontextu této kultury, nikoli srovnáváním se (zdánlivě) podobnými jevy jiných kultur. Tento koncept je těsně spjat s podmínkou dlouhodobé a intenzivní **terénní práce**, bez níž je od dvacátých let kulturní antropologie nemyslitelná: kdo chce pochopit, jak jev v kultuře funguje, jaké v ní má místo a význam, musí tam sám nejprve dlouho být.

Znovu: Jaká je vlastně **relevantní odpověď** na otázku po významu jevu v kultuře? A jaká je **relevantní metoda** hledání této odpovědi? Pěkným příkladem meziválečné představy o relevanci je oblíbená kniha Ruth Benedictové *Kulturní vzorce*.⁸ (Mimochodem: Benedictová napsala tuto knihu především na základě druhotných pramenů a literatury, nikoli na základě vlastní terénní práce.) Autorka v ní srovnává tři velmi odlišné kultury: pueblanských indiánů Zuňů, melanézského kmene Dobu a indiánů Kwakiutlů. Společným jmenovatelem, na nějž všechny kultury převádí, je dichotomie „apollónská x dionýská“ kultura; dichotomie, jejímž tvůrcem je západní filozof Friedrich Nietzsche. I přes proklamovaný relativismus stále ještě vládne přesvědčení, že lze objektivními metodami shromáždit objektivní data a ta vysvětlit pomocí objektivních schémat (konceptů). Kulturní relativismus, interpretovaný evropskými myšlenkovými koncepty, je jen relativně relativní.

Teprve v šedesátých letech se v kulturní antropologii začíná tříštit představa „objektivní“ vědy převážně jako souboru „tvrдых“ dat. Významnou se stává původně lingvistická koncepce Kennetha Pikea, rozlišující tzv. emickou a etickou perspektivu pohledu na kulturu. Hledisko příslušníků kultury – **emické hledisko** – je v podstatě nepřevoditelné na stejného jmenovatele jako hledisko vnějšího pozorovatele – hledisko etické. **Lingvistika** ostatně hraje v americké kulturně-antropologické tradici významnou roli mnoho desetiletí. S kulturním relativismem koreluje jedna z jejích základních teorií, tzv. Sapir-Whorfova hypotéza lingvistického relativismu, zformulovaná ve třicátých letech. Podle ní vnímání a chápání světa závisí na mateřském jazyce.

Současně se změnou chápání relevance vědeckých dat (a tedy se změnou chápání možností vědy) se mění i **přístup** k těm, které antropologie zkoumá: namísto studijních „objektů“ se stávají partnery v dialogu, partnery, bez nichž není možné ničemu porozumět. Nejen že oni jsou jedinými disponenty znalostí, které chce antropolog poznat, ale především ovládají souvislosti, do nichž informace patří, ovládají kontext. Antropologům jde v první řadě o **porozumění** sociokulturním jevům,⁹ v druhé řadě o jejich **interpretaci**.

S touto koncepcí je spojována dnes již poměrně rozšířená teze, která zní jako přesné popření pozitivistické objektivity: „**Já jako výzkumník jsem nejdůležitějším výzkumným nástrojem**“. „Já“ se svými zkušenostmi, hodnotami, sympatiemi i antipatiemi, sklony. To všechno

8 Originál: Benedict, Ruth (1934): *Patterns of Culture*.

9 V etnomuzikologii je paralelním přístupem užívání domorodých termínů, které lépe než naše odhalují původní koncepty.

zásadně ovlivňuje moje pozorování, moje slyšení, moje všímání si (což je výběrová činnost) a moje porozumění. Do popředí se deroucí zbytnělé „já“ bude bránit přiblížit se jiným (tak jako brání i vztahům ve vlastní kultuře); přitom přiblížení se je základním předpokladem porozumění. Bude bránit tomu, abych připustil, že vidění světa těch druhých je stejně oprávněné jako moje. Proklamovaný kulturní relativismus bude nálepkou na prázdné krabici.

„Já“ bude zásadně ovlivňovat také **vědeckou etiku**: výběrem tématu počínaje, přes hodnocení přijatelnosti výzkumných metod a chování v terénu, po zvažování publikovatelnosti vědeckých závěrů i jiných produktů výzkumu. Téma etiky v sociálních vědách včetně kulturní antropologie i etnomuzikologie bývá v posledních desetiletích často diskutováno.¹⁰ Závěry těchto diskuzí bývají pro mne osobně často překvapivě vágní (při rozdílnosti výchozích etických pozic to ale zřejmě nijak překvapivé není). Základní teze však vždy zní: **„Nepálit za sebou mosty“**. Sebezáchovné pravidlo, platící nejen v běžném životě; na jeho porušení doplácí další generace badatelů.¹¹ Nejbanálněji a nejpovrchněji mu lze rozumět tak, že publikuji jen to, co jsem schopen obhájit tváří v tvář informátorům – a skutečnost, že si naprostá většina z nich mou publikaci nikdy nepřečte, na věci nic nemění.¹² Hlubší smysl lze odvodit od smyslu vědy vůbec: nezkoumáme snad proto, abychom porozuměli – a abychom zprostředkovali porozumění? A není zprostředkování skutečného lidského porozumění nejen cílem, ale i nutným východiskem naší práce?

To, co se může na první pohled zdát jako popření základního vědeckého přístupu, je ve skutečnosti přiblížením se relevantním metodám. Každý, kdo má zkušenosti s terénní prací,



| Nejstarší nahrávka ve zpěvníku, Jihlava 1967 | fotoarchiv Heleny Drevňákové |

10 V kulturní antropologii se etické otázky začaly výrazněji diskutovat v šedesátých letech, etnomuzikologii od r. 1972.

11 Lassiter, který zkoumal mnoho let kmenové písně Kiowů, popisuje, jak dlouho mu trvalo obnovit důvěru indiánských zpěváků, kteří se cítili po několika předchozích návštěvách antropologů jako využitě zboží.

12 Předpokládám, že si sotva kdo ze slovenských romských osad přečte sborník *Romské osady v kulturologické perspektivě*. I kdyby si jej přečetl, nebude mu rozumět. Možná by pochopil despekt autora „terénního dramatu“ „Kaj o aligatoris“. Možná by se divil, že ti, kdo vybrali tři – jistě pravdivé – depresivní příběhy ze života romských osad, nenašli ani jeden povzbudivý. Možná by se ani nedivil. Ale dalšímu „kamarádovi-antropologovi“ by asi méně ochotně pomáhal pochopit, oč jde.

ví, jak zásadní je pro práci v terénu jeho duševní i tělesný stav. Pamatuje si, jak pro únavu nebo špatnou náladu propásl něco důležitého. (Anebo si to nepamatuje: tím hůř!) Pamatuje si, jak poznámka, pronesená jakoby na okraj, najednou dala smysl celé mozaice.¹³ A pamatuje si, jak při porovnávání dojmů ze stejné terénní situace s kolegou jako by byli na dvou různých místech (protože šlo o dva různé lidi, navíc cizince ve zkoumané kultuře).

A jaké je místo Mileny Hübschmannové v tomto kontextu antropologického myšlení? O Romy a jejich kulturu se začala zajímat v padesátých letech jako studentka indických jazyků. Ve školním roce 1968/9 se nechala zaměstnat jako učitelka mateřské školy v romské osadě Rakúsy u slovenského Kežmarku¹⁴ – byla tam dokonce se svou tehdy pětiletou dcerou – aby důkladně poznala to, čemu se věnuje. Už několik let předtím¹⁵ začala systematicky nahrávat: vyprávění ze života, pohádky, hudbu... Její nahrávky, kterých jsou stovky hodin, nejsou osekánymi folklórními artefakty, ale naopak v kontextu zasazenými projevy. Na nahrávce je často i obsáhlý rozhovor, v němž se Milena snaží dobrat se z nejrůznějších stran významu jevu. Současně si vedla velmi podrobné terénní zápisky, které i dnes umožňují vytvořit si přesnou představu o nahrávací situaci.

Leccos z toho, co sesbírala, také publikovala (viz Sklizeň). Publikace mají dva základní rysy: buď přinášejí původní texty (ve zpěvnících jsou romské i české texty, rozhovor s Peterem Stojkou o hudbě v tradici olašských Romů je také dvojjazyčný, Věra Bílá – v té době poměrně málo známá romská pololidová zpěvačka – komentuje své písně vlastními slovy), nebo se snaží jevy z hudební oblasti vysvětlit, tedy interpretovat.

Těžko si představuji dokonalejší souznění se soudobou kulturní antropologií. Jsem přitom přesvědčena, že Milena nepostupovala podle návodů autorit. Jsem dokonce přesvědčena, že je neznala, přinejmenším ne v šedesátých letech. Myslím, že se řídila intuicí, používajíc ovšem běžné výzkumné techniky. Ostatně její světová vědecká prestiž nevznikla sama od sebe. Především si ale těžko představuji někoho, pro koho by věda byla tak výlučně prostředkem porozumění.

13 Pěkný příklad takového okamžiku uvádí zkušená americká etnomuzikoložka Ruth Stone (1991): Při nahrávání domorodých písní v Libérii běžně signalizovala manželovi, kdy má zastavit nahrávání. Teprve, když jejich komunikace jednou selhala a nahráli celou sekci, poznala, že komentáře zpěváka i publika dávají písní nový rozměr.

14 Často jsem ji slyšela vzpomínat na tuto velmi osobní zkušenost způsobem: „Teprve když jsem spala v jejich peřinách, pochopila jsem to.“

15 Nejstarší nahrávky jsou z r. 1966.

Abhóga: Sklizeň¹⁶

Fonotéka¹⁷

Zvukové nahrávky, které Milena Hübschmannová pořizovala od r. 1966, tvoří jednak velice rozsáhlou (ve skutečnosti nejrozsáhlejší sbírku, pořízenou českým romistou, ale jaký smysl má počítat nahrané minuty?), jednak velice pozoruhodnou sbírku. Na víc než třech stovkách magnetofonových páscích¹⁸ a sto osmdesáti magnetofonových kazetách¹⁹ (celkem kolem sedmi set hodin) jsou zachyceny pohádky, rozhovory, vyprávění i hudba. Důležité a cenné je to, že tu nejsou nahrána „čísla“, vyvázaná z kontextu, nýbrž naopak: kolem písničky se vede rozhovor, jak je písnička stará, kde se ji zpěvačka naučila a proč ji zpívá zrovna takhle. Přesně podle základního etnomuzikologického pravidla, že ne hudební jev sám, ale jeho kulturní kontext určuje význam.

Jak je vidět z následujícího soupisu anotovaných publikací, Milena toho o hudbě publikovala poměrně hodně, přestože ve srovnání s jinými tématy jde o tematiku vcelku marginální. Kromě první sbírky z r. 1960 vychází vždy ze své fonotéky. I tak využila ale jen její malou část. To je pro nás škoda, protože takové porozumění, takový vhled jako ten, kdo nahrávku pořizoval, už nikdo další mít nebude.

Sborníky písní:

Cikánské písně. 1960. Praha: Mladá fronta. 91 s.

České překlady textů 75 písní z vlastního sběru²⁰ s čtyřstránkovou předmlouvou MH.²¹

16 Vycházím především z materiálů, které mi poskytla samotná MH. Výčet jejích děl tudíž nemusí být úplný a je těžké jej nyní dohledat – viz pozn. 23.

17 Všechny terénní nahrávky Mileny Hübschmannové v současné době vlastní Phonogrammarchiv Rakouské akademie věd (www.pha.oeaw.ac.at). Většinu svých nahrávek archivu věnovala Milena Hübschmannová již za svého života. (Pozn.red.)

18 Za současné údaje o sbírce vděčím Christianě Fennesz-Juhasz. Sama jsem se koncem devadesátých let zabývala pouze nahrávkami z území ČR – viz Jurková 1997.

19 Nahrávky na kazetách jsou od r. 1990.

20 Viz tiráž: *Sebrala a z cikánštiny přeložila Milena Hübschmannová*.

21 V této publikaci MH zřejmě vycházela ze svých zápisů – na rozdíl od ostatních publikací, jejichž výchoziskem byly zvukové záznamy.



| Cesta po Slovensku, 1984 | foto Iren Stehli |

Romane gila – Cikánské písneň. Notový záznam Milena Jelínková, textový záznam Milena Hübschmannová. S.a., s.l.

Notové a textové transkripce 56 písní skupiny *servika Roma* z terénních nahrávek MH s českým překladem textu. Nahrávky i publikace vznikly na přelomu šedesátých a sedmdesátých let,²² zpěvník pak primárně jako pomůcka pro učitele romských dětí. V osmistránkové předmluvě uvádí Milena Hübschmannová širší etnografický kontext (romské skupiny žijící v ČSSR a jejich tradiční způsob života včetně

místa hudby v něm). Zmiňuje se o kontaktech – i těch hudebních – mezi jednotlivými subetnickými skupinami, zabývá se variabilitou písní jako důsledkem jejich funkčnosti; písneň dělí na základě tzv. folktaxonomie, tedy podle romských hledisek; krátce se věnuje ustáleným textovým obrátům a také výslovnosti textu.

Kalí zpívá: Romské písničky z repertoáru Věry Bílé. 1985. Notový záznam Zbyněk Malý, předmluva, prepis romských textů a jejich volný překlad Milena Hübschmannová. Praha: Panton. 31 s.

Notové a textové transkripce 11 písní tehdy ještě poměrně málo známé Věry Bílé z terénních nahrávek Mileny Hübschmannové, s českým překladem textu. V třístránkové předmluvě vychází Milena Hübschmannová především z vlastních výroků Věry Bílé o smyslu písní, otázce autorství, jejich interpretace.

Romane gila – Zpěvník romských písní. 1999. Milena Hübschmannová, Zuzana Jurková. Praha: Fortuna. 63 s. Ke zpěvníku vydána MC.

Notové a textové transkripce 40 anonymních i autorských písní skupiny *servika Roma* a hymny IRU „Dželem dželem“. Kromě českých překladů textů jsou zde příležitostně obsaženy i údaje o žánru, interpretech, způsobu provádění či nahrávacím kontextu. Doprovodná MC obsahuje převážně terénní nahrávky Mileny Hübschmannové, 12 písní natočil Český rozhlas. Čtyřstránková předmluva se opírá o romskou taxonomii a romská přísloví, vztahující se k hudbě.

22 Podle ústního sdělení MH, viz *Romano džaniben* 1-2/1996, s. 134 – 7.

Spoluautorství, články

„Některé korektivy sociálního chování v tradiční romské komunitě“. 1986. In: *Příčiny, podmínky a možnosti prevence sociálně patologických jevů u romské populace v ČSSR*, materiál pro účastníky semináře Československé sociologické společnosti při ČSAV Praha, Český Krumlov, s. 84–93.

Základním korektivem sociálního chování v tradiční komunitě slovenských Romů, kterou se zde Milena Hübschmannová zabývá, je veřejné mínění. To má své základní koncepty – „*ladž*“²³ a „*pařiv*“²⁴ – k nimž se vztahují důležité etické hodnoty. Ty jsou komunikovány různými způsoby, mezi nimiž má významné místo také píseň, konkrétně typ *halgató*.



| Cesta po Slovensku, 1984 | foto Iren Stehli |

„Slovesná tvorba slovenských Romů“. 1988. *Slovenský národopis* 1/36, s. 80 – 92.

Milena Hübschmannová, která považovala jazyk za jeden ze základních atributů romské kultury, zde podává přehled slovesných žánrů. První skupinu – formalizované žánry – představují písně (*gila*), prozaické útvary (různé typy pohádek, humorky) a hádanky, přísloví a škádlivé průpovědky. Mezi neformalizované slovesné projevy zahrnuje vyprávění (tematicky dále členěno) a soutěživé výroky.

„Domští hudebníci v Indii“. 1997. *Romano džaniben* 3-4/97, s. 11 – 27.

Po lingvistické argumentaci příbuznosti Romů a indických Domů/ďomů je na základě literatury popsána historie této kasty a její profesní charakteristika. Další část je věnována významu sociálního statusu v oficiálním hinduismu a v alternativních směrech, v poslední části popisuje Milena Hübschmannová své setkání s domskými hudebníci v r. 1969.

„Čtyři písně o žalu“. 1998. *Romano džaniben* 1-2/98, s. 6 – 18.

Článek tvoří tematický blok s dalšími dvěma články, věnovanými romské zpěvačce Irině Kudračové, v tomtéž čísle *Romano džaniben*: s muzikologickou analýzou těchto písní (Jurková,

23 Romsky: ostuda, stud

24 Romsky: úcta, čest; pocta

Zuzana: „Archetypální zpěvačka“, s. 19 – 28) a s autobiografickým vyprávěním, přepsaným a přeloženým H. Šebkovou a E. Žlnayovou, „Av ajsi, sar ul'ila“ (s. 29 – 32).

Autorka nejprve uvádí romskou písňovou taxonomii, do ní pak zasazuje nahrané písně typu *čorikane gila* „Čhave mre čhavore“; „Džal paňi, džal paňi“; „Čhavale Romale“ a „Dajori man nane“. Vysvětluje funkci tohoto písňového typu v tradiční romské komunitě, uvádí textovou transkripci, překlad textu i autorského komentáře, dále provádí jejich textovou analýzu a jednotlivé segmenty spojuje s osudy paní Kudračové a její dcery (která také zpívá na poslední nahrávce).

„Vorba pa-j d'ili/Řeč o písni: Rozhovor Mileny Hübschmannové s Peterem Stojkou“. 2000. In: *Dúral me ávilem*, Praha: Ars Bohemica, s. 83 – 117.

Zatímco v první části knihy (s. 9 – 81) jsou texty olašských písní a jejich české překlady, v druhé části je osm písňových textů předmětem otázek Milny Hübschmannové a odpovědí olašského Roma Petera Stojky. Komentář zasahuje tematicky od okolností vzniku písně a její proměnlivosti vzhledem ke změně okolností (a tedy otázky „života“ písně) až po otázky estetické („Cožpak Romka není hezká? ‚Bílá‘ je snad hezčí?“) a etické (koupě nevěsty, manželská věrnost, odpuštění, atd.).

Další

Otevři okno a poslouchej, jak zpívám...: Minulost a přítomnost Romů v zrcadle jejich písní, rozhlasový pořad, Vltava, 1.4.1984, 59. S.a.

Prostřednictvím písní vysvětluje Milena Hübschmannová proměnu romské kultury v posledních desetiletích, a to především na základě terénních nahrávek písní a výpovědí Romů o nich. Partnerem jí v rozhovoru je Emil Ščuka.

Marynda Kešelová: Oda na paňori, b'oda mre asvora. 2004. Milena Hübschmannová, Zuzana Jurková. Praha: Signeta, 52 s. (doprovodný booklet k CD s terénními nahrávkami)

CD *Marynda Kešelová: Oda na paňori, b'oda mre asvora* má netradiční dramaturgii: tři časově rozsáhlejší plochy („okna“) obsahují 28 písní, které jsou zde publikovány v celém nahrávacím kontextu, tedy včetně domluv interpretů, jejich komentářů k písním i nechtěným dalším zvukům. Booklet obsahuje jednak notovou a textovou transkripci písní včetně překladů textů do češtiny a některých textových poznámek (s. 24-52). V první části bookletu je vedle etnomuzikologického textu Z. Jurkové (s. 1-3) vzpomínka Mileny Hübschmannové „Jak jsem znala Maryndu“

(s. 5-7) a její přepis a překlad autobiografického vyprávění M. Kešelové „Mro dživipen“ (s. 8 až 23). Rozsáhlejší verze téhož životopisného vyprávění M. Kešelové vyšla ve francouzštině v knize H. Šebkové, E. Žlnayové a M. Hübschmannové *Sar upre, avka the tele* (Paris: Lierre + Coudrier 1991).



| Cesta po Slovensku, 1984 | foto Iren Stehli |

Smysl vědy můžeme chápat různě. Kupříkladu jako snahu o pochopení světa racionálními prostředky (jakkoli si uvědomujeme, že tak z něj můžeme pochopit jen malou výseč).

Nebo lze smysl vidět v dnes často zdůrazňované aplikovatelnosti. Aplikovaná etnomuzikologie je mimochodem v Evropě na čelných místech v konferenčních tématech. Pak by byla Milena Hübschmannová velmi úspěšným etnomuzikologem: tři zpěvníky a jedna sbírka písňových textů, rozhlasový pořad, CD s terénními nahrávkami...²⁵ A to zdaleka není všechno: když zorganizovali studenti romistiky na Mileninu památku dvoudenní festival romské hudby Pařiv, hráli a zpívali na něm bezpochyby špičkoví hudebníci: Vojta Fabián, Jan „Áču“ Slepčák, Kale, Bengas, Čilágos... a ti všichni dosvědčovali Mileně nejen svou vděčnost, ale také význam (často rozhodující), který pro jejich hudbu měla. Který vědec má podobný kredit?

A možná je smyslem vědy, potažmo vědce, komunikovat porozumění (být prostřed(ní)kem porozumění): nejen porozumění kulturnímu jevu, ale především lidem. Zdá se mi, že tohle pojetí bylo Mileně nejbliž. Když teď znovu čtu její texty o romské hudbě, tak pocitově a osobně napsané, tak nové – a tak zprostředkovávající porozumění, uvědomuji si, že bych OPRAVDU jednou chtěla tak bytostně jako Milena rozumět nějaké kultuře, abych věděla, co tam hudba znamená.

25 Zmíněný hudební rozhlasový pořad nebyl jediný, na kterém Milena Hübschmannová pracovala. Milena sama často vzpomínala na pořad o romské literatuře „Tomu, co přichází na svět“, který uváděla píseň rokycanské skupiny Čercheň „Amen Roma sam, bisteras so sam“, s jasným etnoemancipačním nábojem. Navíc několik pořadů, které Milena Hübschmannová v rozhlasu připravila, archivovaných vůbec není. Např. rozhlasový medailon rokycanské skupiny Čercheň, ve kterém 17.11.1989 zaznělo několik etnoemancipačních hesel. MH snad nebyla přímo hlavní autorkou pořadu, ale jistě iniciátorkou a její spoluautorství nelze popřít. (Pozn. red.)

Literatura

- BENEDICTOVÁ, Ruth. *Kulturní vzorce*. Praha: Argo, 1999.
- BLACKING, John. *How Musical Is a Man?* Seattle/ London: University of Washington Press, 2000.
- BOAS, Franz. *The Mind of Primitive Man*. New York: Macmillan, 1938.
- JAKOUBEK, M. – PODUŠKA, O. (ed.). *Romské osady v kulturologické perspektivě*. Brno: Doplněk, 2003.
- JURKOVÁ, Zuzana. Prameny ke studiu autentického hudebního folklóru Romů v České republice. In *Bulletin Muzea romské kultury*. 1997, 6, s. 15–20.
- JURKOVÁ, Zuzana. Prague: The Musical Anthropology of City as a Patchwork. In *Central European City As a Space for Dialogue*. Ed. B. Soukupová, H. Novotná, Z. Jurková. Praha: Bratislava: Zing Print, 2006.
- NETTL, Bruno. *Encounters in Ethnomusicology: A Memoir*. Warren (MI): Harmonie Park Press, 2002.
- STONE, Ruth. Spaces, Connections, and Scaffolding in Kpelle Song. In *Discourse in Ethnomusicology III: Essays in Honor of Frank J. Gillis*. Bloomington: Ethnomusicology Publication Group, 1991, s. 62–71.

Summary

Milena Hübschmannová and Music

Zuzana Jurková writes about Milena Hübschmannová and music.

Milena had an intuitive relationship to music. She played piano as a child but, in 1972, her father died and she felt that she could not express her feelings with that instrument and so she chose the recorder, whose sounds are – according to some non-European cultures – closer to the human soul. For her, opera was unacceptably artificial; she loved baroque music. Recently she told the author of this article, “Now I constantly listen to Purcell. Whenever I take a liking to something, I listen to it constantly until I know it.” Jurková feels that this was Milena in everything she undertook: intuitive in her choices and unusually solid and systematic in her approach.

Jurková considers Milena’s approach to recording Romani tales, music, etc., absolutely compatible with the cultural anthropology of the 1960’s. At that time, the relationship between researchers and informants was changing into partnerships. Anthropologists tried through long-term fieldwork to understand informants’ concepts. Linguists played an important role. Hübschmannová did not follow directions; she followed her intuition, using current research techniques.

Sound recordings that Milena Hübschmannová acquired starting in 1966 make up an extensive and remarkable collection. On more than 300 magnetic tapes and 180 cassettes she recorded tales, conversations, storytelling and music, with discussions about the age of the songs, where the singers learned them and why they sang them that way – precisely according to the basic ethnomusicological rules that the cultural context of music determines its importance. Part of this collection was published in the form of textual as well as musical transcriptions with commentaries and sometime also with first-hand sound recordings. Milena Hübschmannová wrote several scientific articles about the cultural context of musical phenomena on the basis of these recordings and fieldwork.

Valerie Levy