Requiem za zapomenuté[6]: K hudební reprezentaci marginality[7]

Zuzana Jurková

V Praze, která se ráda vydává za město hudby, probíhají denně desítky hudebních akcí. Hudbu tu lze nejen slyšet, ale je možné – pro leckoho nutné – o ní i přemýšlet. Přemýšlet různými směry, ptát se na různé otázky. Na následujících stránkách se zabývám jednou konkrétní událostí z hudebního života Prahy podzimu 2012: *Requiem za Osvětim*. Z otázek, které ve mně onen koncert vyvolal, se tu zaměřuji na dvě. Ta první souvisí s významem, který dílo získá zasazením do určitého kontextu. Jak se stane, že právě tuhle skladbu považujeme za to a to? Obecná odpověď je antropologům dobře známá: nikoli text, ale kontext určuje význam. To tu ilustruji právě na *Requiem*.

Tematický okruh související s druhou otázkou je obtížnější formulovat. Na jedné straně je Praha se svou historií, kulturní geografií i současnou situací jedinečná, tak jako je každé místo jedinečné. Na druhé straně je jasné, že Praha – stejně jako žádné jiné velké město – není izolována od transregionálních a globálních vlivů. Jak spolu ona lokální specifičnost a globálnost interagují? Slovy Marka Slobina „už neexistují ‚primitivní' společnosti, ale výraz ‚komplexní' je příliš plochý na to, aby popsal zahnízdění, záhyby a zlomy… v oblasti Euro-Ameriky" (Slobin 1993: xi). A ještě konkrétněji, hudebně-specifičtěji: hudební událost potřebuje ke svému uskutečnění skupinu lidí – hudebníků i posluchačů, kteří ji přijmou za svou. V případě *Requiem* šlo o „skupinu" velkou: přes tisíc aktivních či pasivních účastníků. Jak se vlastně stane, že si tolik lidí „přivlastní" událost (ať už tu „vlastní" znamená „moje" nebo „naše" v nejrůznějším smyslu)?

---

6 Tento text vznikl jako součást výzkumu „Pražských hudebních světů" v rámci Specifického vysokoškolského výzkumu 2013-267701 řešeném na Univerzitě Karlově v Praze, Fakultě humanitních studií.

7 V tomto příspěvku chápu marginalitu jako existenci (jednotlivce nebo skupiny) na okraji – jednak v ekonomickém smyslu, jednak (spojitě) ve vztahu k rozhodovacím procesům. Tak je v ČR běžně chápána situace Romů. K marginalitě podrobněji viz Mareš 2000.

Requiem za Osvětim mělo navíc zvláštní charakter: šlo o reprezentaci menšinové a marginalizované skupiny – českých Romů.[8] Tím se otevírá další dimenze otázky po přijetí za vlastní. Kdo je ten, kdo určuje podobu, resp. kdo se jakou mírou podílí na vytváření podoby hudby marginalizované skupiny? Jak je to s vyjednáváním menšinové reprezentace? O hudbě a jejím významu právě pro menšinovou identitu bylo napsáno mnoho,[9] nicméně o důkladnějším prozkoumání právě procesu vyjednávání podoby romské minoritní reprezentace skrze hudbu je toho podstatně méně. Přitom, jak zdůrazňuje Reyes (2013), právě vztah k většině (s níž menšina svou reprezentaci vyjednává) je pro menšinu konstitutivní: „není menšiny bez většiny“. [10]

Podrobněji se otázce romské reprezentace skrze hudbu věnuje Carol Silverman (2012), ovšem prostředí, v němž je studuje, totiž romské komunity na Balkáně a jejich diaspora v USA, je natolik odlišné od našeho, že lze jen málo převzít. Některé obecné znaky jsou však přece podobné. Předně: historicky měli Romové – podobně jako jiné marginalizované skupiny – jen malou kontrolu nad tím, jak byli zobrazováni (Silverman 2012: 7, 244, též Hancock 1998).[11] Optika zobrazení byla tedy primárně optikou majority, což jednak určovalo její akcenty, jednak vedlo k stereotypizaci, která měla často málo společného s romskou realitou (Silverman 2012: 245). Zároveň ale Silverman konstatuje (a naše poznatky s tím korespondují), že se Romové takovému stereotypnímu zobrazování nebrání, ať už z jakýchkoli důvodů (s. 258 n.). Lemon (2000: 156 n.) na materiálu z Ruska dokonce demonstruje, jak neromský diskurz formoval romské vnímání jich samých. To je tedy potřeba mít na mysli jako jeden z aspektů vyjednávání podoby akce, o níž bude řeč.

---

8 Výraz „čeští Romové“ tu užívám pro zjednodušení, ovšem v rozporu s odbornou romistickou literaturou. Označuji tak Romy, kteří žijí v posledních desetiletích na území České republiky, ať patří ke kterékoli subetnické skupině. Známá historická skutečnost je, že 90 % Romů, kteří tu žili před rokem 1939, tzv. čeští a moravští Romové, bylo vyvražděno během 2. světové války. Po ní na toto území (dílem pod tlakem státní administrativy) přišli Romové ze Slovenska, označovaní jako „slovenští Romové“ nebo „servika Roma“. Ti dnes představují většinu Romů v ČR.

9 Primárně odkazuji na publikace ICTM Study Group Music and Minorities: Pettan – Reyes – Komavec (eds.) 2001; Ceribašič – Haskell (eds.) 2006; Statelova – Rodel – Peycheva – Vlaeva – Dimov (eds.) 2008; Jurková – Bidgood (eds.), 2009. Dále namátkově Clausen – Hemetek – Saether (eds.) 2000, nebo Hemetek 2001. Romské hudbě byla určena řada Gypsy Folk Music of Europe, vydávaná Institutem for Musicology of the Hungarian Academy for Sciences, v ČR např. *Romani Music at the Turn of Millennium* (ed. Jurková, 2003).

10 „…minority …implicates majority to which the minority is inextricably linked by at least one criterion that allows comparison and subsequent differentiation as minority and majority“ (Reyes 2013).

11 Podrobněji o tom viz Malvini 2004.

RUDOLFINUM, 4. LISTOPADU 2012

4. listopadu 2012 se v Rudolfinu, hlavním koncertním sále Prahy, stojícím na prestižním místě na vltavském břehu, konal specifický koncert, plakáty inzerovaný jako *Requiem za Osvětim*. Autorem skladby byl v Čechách dosud neznámý Roger Moreno Rathgeb, sólisté i smíšený sbor byli domácí,[12] orchestrální part hrál Romský a sintský filharmonický orchestr (Roma and Sinti Philharmonic) z Frankfurtu, dirigoval zakladatel a umělecký vedoucí orchestru Riccardo Sahiti, narozený v bývalé Jugoslávii.

Lístky nebyly k dostání už týden dva před koncertem, na čemž se podle mého jen malou měrou podílelo to, že byly zdarma. V posledních dnech je bylo potřeba sehnat pro izraelského ambasadora, prezidentského kandidáta a jiné významné osobnosti.[13] Společenská událost první třídy. Zároveň bylo ovšem publikum v jednom směru velmi odlišné od naprosté většiny koncertních událostí, jaké se tu konají: nějakou čtvrtinu tvořili Romové. Ti dostali vstupenky prostřednictvím sítě romských organizací od pořadatele, agentury Slovo21.

Skladba užívá tradiční latinský text a její hudební jazyk je víceméně eklekticky romantizující.[14] (Všimla jsem si jen jedné takříkajíc referenční pasáže k tomu, co by mohlo být vnímáno jako romský hudební idiom.) Hrálo se bez přestávky, ale třikrát byla skladba přerušena a dva recitátoři – mladý Rom David Tišer a členka Národního divadla (Neromka) Tatjana Medvecká – přečetli v originále a v českém překladu krátké texty romských autorů.

Výkony sboru i orchestru byly standardní až mírně nadstandardní. Tři ze sólového kvarteta byli zkušení matadoři koncertních pódií, ovšem zdaleka nejvíc pozornosti jak publika při koncertě, tak médií poté poutala nejméně zkušená sopranistka, Romka Pavlína Matiová.[15] Jen velice zřídka jsem zažila tak nadšené a dlouhé *standing ovations*. Když jsem se po koncertě ptala několika svých romských přátel, jak se jim to líbilo, většinou řekli „krásné"; tón jejich odpovědí bych ovšem charakterizovala jako „opatrně nadšený". Výjimkou byl mladý muzikant a univerzitní student, který sice na jedné straně souhlasil, že to bylo pěkné, ale na druhé zmínil, že to mohlo být víc „romské".[16]

---

12 Sólisty byli Pavlína Matiová – soprán, Jana Wallingerová –alt, Martin Šrejma – tenor, Martin Bárta – bas, sborový part zpíval Kühnův smíšený sbor.

13 Informace od mé dcery Jitky, která byla manažerkou celého projektu.

14 Video záznam koncertu je součástí této publikace. Za jeho poskytnutí děkuji Slovu 21.

15 Média se vyjadřovala slovníkem „zazářila Pavlína Matiová", viz např. http://www.ceskatelevize.cz/porady/1148499747-sama-doma/212562220600128/video/ (6. 5. 2013).

16 Zde se otevírá prostor pro ještě nuancovanější tázání se, totiž po homogenitě minority. To je však zatím nejen mimo prostorové možnosti tohoto článku, ale i mimo můj výzkumný záběr.

Jsem přesvědčená, že ony *standing ovations* nepatřily originalitě skladby, ani hudebním výkonům. Patřily významu události, který jí publikum přisoudilo. Bez ohledu na romantický hudební jazyk a absenci romských hudebních idiomů (nebo stereotypů), bez ohledu na použitou latinu, a dokonce i přes prohlášení autora, že skladbu věnoval všem, kdo trpěli nebo zemřeli v Osvětimi, šlo o jeden z nejviditelnějších aktů hudební reprezentace Romů v ČR. Ten z ní udělal kontext celé události.

Po celý listopad probíhala v Židovském muzeu výstava o romském holokaustu, krátce po koncertě se promítaly filmy *Just the Wind*[17] (o pronásledování Romů v dnešním Maďarsku), *Žít! Ceija Stojka vypráví* (o rakouské romské výtvarnici, spisovatelce a zpěvačce) a *V temnotě*[18] (o jedné epizodě holokaustu v ukrajinském Lvově). Kromě toho se konala ještě konference *Roma Positive* zaměřená na pozitivní příklady mezi Romy. Konferenci zahájila britská velvyslankyně a po konferenci následovala velmi specifická recepce, na níž byla odhadem třetina účastníků Romové a v jejíž druhé části ona ambasadorka (i někteří další) tančila za doprovodu romské hiphopové skupiny Gipsy.cz.

Důkazem tohoto přisouzeného významu jsou i slova koordinátorky projektu. Ta v souvislosti s nacistickou perzekucí Romů, označovanou jako „zapomenutý holokaust“, výslovně uvádí: „Zásadní je pro nás zasazení připomínky romského holokaustu do kontextu současné rasové nesnášenlivosti. Pochopení problémů minulosti je klíčem k vyrovnání se s přítomností a budoucností.“ (*Romano voďi* 2012/10:28).

Skutečnost, že jev – v našem případě skladba s latinským textem a klasicko-romantickým hudebním jazykem – získá nový, specifický význam, není v antropologické perspektivě ničím novým. Co mě zajímá víc, je proces vedoucí od vzniku díla přes velmi širokou a náročnou organizaci až k vlastní realizaci v pražském Rudolfinu a jeho přijetí zejména českými Romy, které má reprezentovat. V něm jsou totiž zachyceny základní rysy toho, o čem byla řeč na počátku: utváření a „přivlastňování si“ konkrétního hudebního výtvoru. A ještě konkrétněji to lze chápat jako vyjednávání minoritní reprezentace prostřednictvím hudby.

DOMÁCÍ TRADICE

První zúčastněnou skupinou tohoto vyjednávání jsou Romové, které má skladba zastupovat. Jakkoli jsme přitom dříve zmínili obtíže při rozlišování neromské stereotypizace Romů a vlastního obrazu Romů samých (a důsledné oddělení těchto obrazů je skutečně nemožné), v následujících řádcích se pokusíme přiblížit se co nejvíc perspektivě a důrazům Romů. Uvažování o jejich reprezentaci má v našem

17 Maďarsko 2012, režie Benedek Fliegauf.

18 Polsko, Německo, Francie, Kanada 2011, režie Agnieszka Holland.

kontextu dvě linie. První se týká základních rysů prezentace romství, druhá se vztahuje specificky k tematice romského holokaustu.

Podstatnější projevy romského sebeuvědomování v ČR (i předchozím Československu) a s ním spojené sebeprezentace jsou zřetelně sledovatelné ve dvou etapách. Ta první souvisí s existencí Svazu Cikánů-Romů v letech 1969–73, druhá začíná po převratu v r. 1989. Přestože je mezi nimi šestnáctiletá proluka, lze vidět kontinuitu přinejmenším ve dvou rysech: konstituování, a později čím dál samozřejmější používání vlastního jazyka – romštiny, a výrazného užívání „vlastní“[19] hudby v různých funkcích. Těžko lze přehlédnout také skutečnost, že někteří spisovatelé jsou zároveň uznávanými hudebníky. (Nebo je to naopak a hudebníci jsou také „mocní slova“?)

Vznik **Svazu Cikánů-Romů** (SCR) i direktivní ukončení jeho činnosti kopírovalo s mírným zpožděním společenské tendence. Hned v r. 1969 začal Svaz vydávat vlastní časopis *Romano ľil* (Romský list)[20], v němž se objevily první **texty v romštině**. Jejich autoři – Tera Fabiánová a její syn Vojtěch, Andrej Giňa, Elena Lacková, Andrej Pešta nebo Bartoloměj Daniel – jsou považováni za první generaci romských autorů. Pro naše účely stojí za zmínku, že leckteří z nich (např. Fabián, Giňa[21]) byli i známými hudebníky, a do značné míry proto měli ve svém okolí jistou autoritu.

Přestože platforma *Romano ľil* byla otevřena jen tři roky, měla pro Romy zásadní význam: romština, kterou komunikovali v těch nejosobnějších situacích a která byla zároveň velkou částí majority označována za vhodnou pouze k zapomenutí, byla tištěnou podobou jakoby oficiálně potvrzena.[22]

Asimilační úsilí socialistického státu bylo v následujícím šestnáctiletém mezidobí provázeno téměř úplným potlačením romských publikací: za celou tu doby vyšly všeho všudy tři knihy obsahující romské texty a pouze jediná z nich[23] patřila jen romským autorům.

Další emancipační etapa začíná pro Romy po převratu ´89. V oblasti romštiny a možnosti publikace v ní pokračuje tam, kde první etapa skončila: nejprve (v první dekádě) se objevují nové časopisy a vzniká také specializované nakladatelství *Romaňi čhib* (Romský jazyk). Romské texty vycházejí i u jiných nakladatelů. V novém

19 Pojem „vlastní“ nelze ovšem žánrově specifikovat, jak je patrné dále.

20 Tento název dostal v r. 1970. Viz http://www.kher.cz/clanek.php?id=40 (Sadílková 2012, 29. 4. 2013).

21 O A. Giňovi viz pořad http://www.ceskatelevize.cz/porady/1059542845-jeste-jsem-tady/299322223750009-andrej-gina/ (29. 4. 2013).

22 Ještě na jaře 2013 vzpomínal básník Janko Horváth na veletrhu „Svět knihy“, jakým zjevením pro něj byly texty publikované v romštině právě na stránkách *Romano ľilu*.

23 Šlo o sbírku romské poezie *Romane giľa*, vydanou 1979 (viz Sadílková 2012).

tisíciletí se prostor pro publikace romských textů poněkud zužuje, zato někteří autoři – včetně nových, nijak úžeji nepropojených s generací *Romano ľilu* – začínají publikovat u renomovaných vydavatelů.[24]

Druhým výrazným etno-emancipačním prostředkem českých Romů je **hudba**. To je sotva překvapivé u etnika, k jehož časté profesi patřilo hudebnictví. Významné ovšem je, že zatímco profesionální romští hudebníci hráli takovou (téměř jakoukoli) hudbu, kterou od nich zadavatelé či publikum vyžadovali/očekávali, emancipační proces je doprovázen především dvěma žánry: rompopem a „folklórem".[25]

Zatímco v evropském kontextu vzniká rompop v 70. letech (jeho nejznámějšími představiteli té doby jsou francouzští *Gipsy Kings* a maďarští *Kalyi Jag*), první nahrávky z našeho území jsou až o desetiletí mladší. Zhruba ve stejné době – druhé polovině 80. let – hraje tento žánr několik skupin v západočeských Rokycanech[26] a *Točkolotoč*[27] v moravské Třebíči. Zejména u rokycanských souborů je v té době příznačné jakési přecházení mezi moderním pojetím známých romských lidových písní a vlastní tvorbou. Texty jsou vždy v romštině a z jednoho okruhu do druhého přecházejí výrazy i obrazy; texty moderních písní pochopitelně přesněji reflektují soudobou realitu.[28] V 90. letech zájem o rompop doslova explodoval a pro dnešní scénu je příznačné, že zdaleka ne všichni členové rompopových skupin jsou Romové.

Vedle rompopu je druhým výrazným hudebním stylem romský folklór, velmi oblíbený mezi majoritou.[29] Ten jednak hrají Romové na různých festivalech prezentujíce se tak tím, s čím se jednak sami identifikují, a zároveň tak ukazujíce svou očekávaně pozitivní tvář.[30]

---

24 Sadílková 2012.

25 Záměrně tu nezmiňuji hiphop. Jeho provozování je sice v posledních letech oblíbené mezi romskou mládeží ve formě beatboxu a breakdance, nicméně jedinou populárnější skupinou, spojenou s jazykem, představuje Gipsy.cz. Ta byla relativně nedávno extrémně populární mezi majoritou, ale o tom, jak moc je skutečně „Reprezent"antem (jak zní název alba z r. 2008) Romů v ČR, si nejsem jistá.

26 Kromě nejznámějšího souboru *Kale* s Věrou Bílou tu hráli v 80. a 90. letech např. *Čercheň* , Giňovci nebo *Rytmus 84*. V obou posledně jmenovaných byl významnou postavou již zmíněný spisovatel Andrej Giňa.

27 Jejich první album – *Čhave Svitavendar* – vyšlo symbolicky r. 1989.

28 Podrobněji o rompopu viz Jurková 2013.

29 Je mimo prostorové možnosti článku popisovat charakteristické rysy tohoto žánru. Podstatné je, že písně jsou samotnými Romy považovány za staré a lidové, a tedy zařaditelné do kategorie *phurikane giľa*. Více viz Jurková 2003b.

30 Hned v červenci 1990 se například konal v Brně „Světový festival romské kultury", během nějž se distribuoval jen pár měsíců před tím nahraný trojdeskový komplet *Romský folklór*. Ten obsahuje nahrávky nejznámějších romských hudebníků z tehdejšího Československa.

Hraní a zpěv romských lidových písní má ale i další význam. Jak píše Sadílková (2012):

> „Pro komunikaci v rámci romské společnosti se staly důležitými romské folklorní hudebně taneční soubory, které začaly vznikat v 80. letech, kdy došlo i k jisté revizi dosavadní tvrdě asimilační politiky a kdy byla samostatná prezentace romské kultury jako kultury etnické skupiny Romů opět možná."

Toto prostředí (nikoli nutně folklórních) hudebně-tanečních souborů je ostatně poměrně důležitým sociálním fenoménem především práce s dětmi a mládeží dodnes.

Krátce se ještě dotkněme druhé linie, totiž tematiky romského holokaustu. Souhlasím totiž se Stuartem Hallem, který tvrdí, že i když se historické otázky zdánlivě vztahují k minulosti, „ve skutečnosti se týkají identity… protože užívají historické zdroje v procesu utváření toho, kým se stáváme. Ani ne tak ‚kdo jsme nebo odkud jsme', jako spíš ‚kým se můžeme stát' " (Hall 1996: 4).

Jak moc si tedy Romové v ČR připomínají romský holokaust[31] jako součást vlastní identity a jak moc je součástí jejich sebeobrazu? Základní fakt vrhající světlo na vztah většiny dnešních Romů v ČR k holokaustu popisuje Jarmila Balážová:

> „Pocházím z rodiny moravských Romů, kteří byli společně s těmi českými (během války – pozn. ZJ) téměř vyhlazeni. Po válce se vrátilo pouhých šest set lidí. Důsledky nejen pro konkrétní rodiny, ale i identitu romské populace v České republice byly tragické. Víc než 90 % Romů, kteří žijí v této zemi, pochází původně ze Slovenska a přišli sem po druhé světové válce, což kromě jiného poznamenává i jistý odstup při debatách o nutnosti vypořádat se například se dvěma tzv. cikánskými tábory provozovanými českými dozorci, do nichž cíleně soustřeďovali české a moravské Romy, aby je následně deportovali do koncentračních táborů v Osvětimi a jinde. Slovenští Romové nemohou v tomto ohledu plnohodnotně sdílet tragédii, které prostě tady na tomto území nebyli vystaveni." (Balážová 2012: 3).

Skutečnost, že naprostá většina dnešních Romů v ČR nejsou potomky těch, kdo umírali v „cikánských táborech" nebo byli odtud deportováni do táborů vyhlazovacích, ovšem neznamená, že by se mezi Romy, žijícími v Čechách, téma holokaustu neobjevilo.[32] Setkáváme se s ním v širších souvislostech, kupříkladu v úsilí

31 Bývá označován též výrazem Porraimos. Viz např. film A. Isles (2003), distribuovaný US Holocaust Memorial Museum.

32 Romové byli za války pronásledováni i na Slovensku, ale toto pronásledování nemělo tak systematickou podobu jako v českých zemích. Kenrick a Puxton (1972: 183 – 4, citováno podle Hübschmannová 2005: 14) uvádějí, že z 80 tisíc Romů, žijících na Slovensku v r. 1939, jich bylo během války zavražděno 1.000. Pro České země ovšem uvádějí údaje 13 tisíc a 6,5 tisíce, v nichž se např. s českými historiky neshodují. Podrobněji zejména Hübschmannová 2005.

o zrušení současného vepřína na místě válečného koncentračního tábora v Letech u Písku. A setkáváme se s ním i v hudebním světě. Hudební folklorista Dušan Holý a historik Ctibor Nečas publikovali obsáhlou studii *Žalující píseň* (1993), centrovanou kolem osudu zpěvačky Růženy Danielové ze skupiny moravských Romů a její písně z Osvětimi „Aušvicate hi kher báro", známé i mezi dalšími Romy.[33]

Téma holokaustu je ale reflektováno i v hudbě Romů ze Slovenska: jejich bezpochyby neznámější píseň „Čhajori romaňi", v českých zemích i na Slovensku chápaná jako jakási ikonická píseň, získala po válce i „táborovou sloku": „Andr´oda taboris, joj, phares buťi keren, phares buťi keren, joj, a bokhate meren." (V táboře těžce pracujou, těžce pracujou a umírají hlady).[34]

Mnohem pozdější reflexí romského holokaustu je píseň rokycanského souboru *Čercheň* z 80. let. V ní nejde jen o popis tragické situace,[35] ale i o současnou připomínku,[36] tedy přesně v Hallových intencích užití historických zdrojů v procesech toho, kým se stáváme.

Shrnuto: pro etno-emancipační tendence českých Romů byl charakteristický důraz na vlastní jazyk – romštinu – a na vlastní hudbu. Prvek vzpomínání na holokaust není sice v sebeidentifikačním procesu českých Romů příliš výrazný, ale čas od času se objevuje.

GENEZE SKLADBY

Druhým účastníkem sledovaného procesu je autor skladby, ve Švýcarsku narozený a od r. 1980 v Holandsku žijící Roger Moreno Rathgeb.[37] Jeho otec byl německy mluvící Švýcar, matka Sintka. Doma samozřejmě romsky nemluvili; Roger Moreno údajně do dvanácti let nevěděl, že je Rom. V deseti letech dostává od babičky z romské strany kytaru a od začátku 70. let, tedy od svých patnácti, na ni hraje v rockových skupinách. Zároveň skládá písničky s texty v angličtině, němčině i švýcarském dialektu němčiny a živí se jako hudebník i v jiných žánrech. V letech 1976–80 hraje také ve švýcarské skupině *Les Bohemiens* a r. ´80 se stává členem sintského uskupení *Zigeunerorkester Nello Basily*, na jehož repertoáru je hudba

33 Např. v podání Emílie Machálkové: http://www.youtube.com/watch?v=PG2CxE2D1Ac (12. 10. 2013).

34 Citováno podle Hübschmannová – Jurková 1999: 16.

35 „Andro khera avenas / le Romen sa kidenas… / andro lagros jon len ľikernas… // Přišli do bytu a sebrali Romy… drželi je v lágrech…" (Hübschmannová – Jurková 1999: 55).

36 „Aven Roma savore / sthovas amen o love / keras angle lende barobar… // Romové, pojďme všichni / vyberme peníze / a postavme jim pomník." (Tamtéž).

37 Údaje k životu R. M. Rathgeba čerpám jednak z jeho oficiálních stránek http://roger-moreno.de.tl/Lebenslauf.htm (18. 9. 2013), jednak z rozhovoru v *Romano voďi* 11/2012, s. 14–17. Třetím zdrojem je film Boba Entropa *Musicians for Life* z r. 2007.

Romů z Rumunska, Maďarska a Ruska. Tohle setkání považuje zpětně za zásadní. Jak říká v jednom interview: „Oni si mě prostě nechali a já jsem se mezi nimi okamžitě cítil jako doma." (Romano voďi 11/2012). Tady se také naučil sintskému dialektu romštiny. Od té doby se v jeho bio- i diskografii nepřetržitě (i když ne výlučně) objevují romské tituly. Jak říká, v jeho současných plánech je i oratorium o putování Romů z Indie do Evropy.[38] Z žánrového hlediska převažuje Gypsy/Sinti jazz a doprovod šansonů a kabaretní hudby.

V roce 1998 se rozhodl složit requiem na památku – jak zdůrazňuje – všech, kdo zahynuli v Osvětimi, a to v naději, že v r. 2000 bude provedeno. Pár let předtím se současně s osvojováním hry na housle naučil také noty a jak říká, otevřel se před ním nový svět klasické hudby. Tam teď nachází inspiraci pro styl i formu (jako příklad uvádí Verdiho). A protože se koneckonců nepovažuje za romského aktivistu,[39] nepoužívá žádný z oblíbených „cikánských" hudebních idiomů (skladba je ostatně míněna jako vzpomínka na všechny zavražděné v Osvětimi), nýbrž skládá hudbu, o které si myslí, že je přiměřená. Práce na Requiem se ale posléze začne zdržovat – jako by vyprchávala inspirace. Roger Moreno tedy jede do Osvětimi v naději, že se inspirace vrátí, ale místo toho se cítí zablokován, což trvá osm let. Zásadní vliv na pokračování má ředitel International Gipsy Festivalu v Tilburgu Alebert Siebling. Ten slíbil, že pokud Roger Moreno skladbu dokončí, on zajistí její provedení.

ORGANIZACE

Právě jsme se dostali k zásadnímu vlivu, který měla na podobu hudební vzpomínky na oběti (romského) holokaustu organizace provedení. Morenův podporovatel Alebert Siebling patří mezi ředitele významných festivalů věnujících se buď konkrétně romské hudbě, nebo šířeji world music. Spolu s několika dalšími, mimo jiné pražským *Slovem 21,* dosáhnou na grant z programu EU Culture. Díky němu mohou naplánovat relativně velkolepé provedení: v Amsterodamu, ono popsané v Praze a pak ještě v Berlíně, ve Frankfurtu (Alte Oper) a v Krakově. Někteří potenciální účastníci musí od provedení odstoupit, protože nejsou schopni sehnat ještě relativně velký objem peněz, kterými bylo potřeba doplnit prostředky Evropské unie. Jen pražské provedení (s doprovodnými, ovšem nesrovnatelně méně nákladnými akcemi) stálo zhruba 65 tisíc Euro. Z toho přibližně polovinu představoval příspěvek EU, druhou museli získat lokální organizátoři v ČR.[40] Organizátorem pražského provedení bylo již zmíněné *Slovo 21*, známé především jako pořadatel velkého romského festivalu *Khamoro*, který se v Praze koná od r. 1999. *Slovo 21* je ovšem organizace s mnohem širším záběrem: na svých webových stránkách de-

38 Tamtéž.

39 http://roger-moreno.de.tl/Lebenslauf.htm (18. 9. 2013).

40 Informace týkající se finanční stránky mi laskavě poskytla paní Jelena Silajdžič.

klaruje nejen pomoc při integraci Romů a cizinců do společnosti, ale i širší snahy jako „boj proti rasismu a xenofobii“ či „zlepšování mediálního obrazu menšin“.[41] V čele *Slova 21* stojí od počátku manželé Jelena (ředitelka) a Džamil (hudebník, dramaturg festivalu *Khamoro*) Silajdžičovi ze Sarajeva, v poměrně malém pracovním týmu jsou jak čeští „gádžové“ i Romové, tak imigranti z různých zemí.

INTERPRETACE

Jak tedy celé události rozumět? Zkusme pro interpretaci použít terminologii a koncepty Slobinových *Micromusics of the West* (1993). Podobně jako Slobin jsme se přesvědčili o tom, že o hudbě je potřeba přemýšlet jako o jevu „přicházejícím z mnoha míst a pohybujícím se mezi mnoha úrovněmi dnešních společností“ (Slobin 1993: x). A pro náš případ je důležitá nepochybná (jakkoli někdy přece jen překvapivá) „schopnost hudby zastupovat malé skupiny“ (Ibid.: 10).

Slobinovou základní konceptuální triádou je *subkultura*, *superkultura* a *interkultura*. Protože je autorův pohled maximálně relační (Ibid.: 14), nejsou tyto pojmy definovány rozsahem, ale tendencemi. Zatímco pro pojem *subkultura* je příznačná ukotvenost (embeddedness), *superkulturu* označuje Slobin jako zastřešující (Ibid.: 29) kategorii, která je těsně spojená s hegemonií a mainstreamem. V národních státech má tři základní složky: průmysl (včetně toho zábavního – Ibid.: 29), institucionalizovaná pravidla, místa konání apod. (Ibid.: 30–32), a celý komplex sdílených názorů na každý aspekt provozování hudby (Ibid.: 33). Hlavním rysem *interkultury* je všeprostupující tendence (Ibid.: 11).

Pohlédneme-li optikou těchto kategorií na *Requiem za Osvětim*, budeme zřejmě především překvapeni (stejně jako Slobin), jak je v tomto konkrétním projevu *subkultury* silně přítomna *superkultura*. Je internalizovaná v mysli skladatele, v jeho konceptu skladby za zemřelé (kterou romská kultura nemá) i v jeho představě toho, jak má taková hudba znít. Je přítomna v záměrech a aktivitách organizátora.[42] Dobře se tu ilustruje prostřednictvím známých Appaduraiových (1996) *-scapes*, globálních kulturních vlivů.[43] *Ideoscape* diktovala podobu skladbě za zemřelé a také koncept prestiže, ztělesněný hlavním koncertním sálem i slavnou operní divou za zenitem, která dávala několik měsíců hodiny romské sopranistce – hodiny nejen zpěvu, ale i chování se na jevišti atd.[44] *Mediascape* jednak

41 Viz http://www.slovo21.cz/nove (18. 9. 2013). Na stránkách jsou popsané i jednotlivé projekty obou typů – integrační i „romské“.

42 Slobin mluví o „méně nápadném, ale o to zákeřnějším útesu hegemonie“, o „celém masivu sdílených představ týkajících se každého aspektu provozování hudby“ (1993:33).

43 Jejich charakteristika viz Appadurai 1996: 33–36.

44 Šlo o Evu Zikmundovou; viz programová brožura *Requiem*.

umožňovala porovnávat záznamy jednotlivých provedení a také zpravovat o akci jako vzpomínce na romský holokaust. *Financescape*, mezinárodní finanční tok, usnadnila přelévání prostředků EU mezi účastnickými zeměmi. S jistou mírou tolerance lze přesun romské filharmonie z Frankfurtu do Prahy a posléze do dalších měst chápat jako projev *ethnoscape*.

Jen málo zatím rozumíme reakcím přítomných Romů. Když jsem je popsala jako „opatrně nadšené", bylo to jen na základě pár rozhovorů, navíc nijak hlubokých. Je možné jim rozumět jen jako zdvořilému přitakání – navíc přitakání někomu, kdo stojí na podobné pozici jako organizátoři akce.[45] Nebo je možné je chápat jako internalizaci superkulturních hodnot či vliv *interkultury*.

Další vysvětlení nabízí Taussigova teorie, jak ji publikoval v knize *Mimesis and Alterity* (1993). Tam si všímá opakujících se faktů, kdy dominantní a ovládané komunity užívají přizpůsobené umělecké projevy těch druhých (=mimesis), těch, s jejichž odlišností se musí nějak vyrovnat. Ona oboustrannost platí i pro českou situaci, kde neromské kapely hrají „romskou" hudbu, resp. neromští muzikanti se velice rádi včleňují do romských kapel. Výstižná mi připadá formulace Toynbeeho a Duecka (2011), kteří v kontextu Taussigovy teorie popisují, jak indiáni ze severovýchodní Kanady předváděli hudbu bílých dobyvatelů. Vysvětlují to tím, že „pokojně demonstrovali, že i domorodci jsou stejně schopní využívat hudební technologie i ceněné expresivní formy jako Eurokanaďané. Krátce řečeno, tyto praktiky překračovaly hranice, které se ‚barevné vědomí' pokoušelo zachovat." (Toynbee a Dueck 2011: 8).

I tento koncept může být ovšem nahlížen jako internalizovaná forma superkultury (či zásah interkultury), a tak můžeme vidět moc hegemonního mainstreamu na všech úrovních.

Pro ty, co cítili zklamání z absence lokální tradice, a tedy z jasněji vyprofilované subkulturní reprezentace, se ale pár měsíců po *Requiem* objevil nový fenomén. Poslední týden v květnu se už 15 let koná v Praze velký romský festival Khamoro, jehož pořadatelem je právě ona agentura *Slovo 21* zajišťující *Requiem*. V květnu 2013 se ve stejné době konal poprvé také mnohem menší festival Romfest. Jeho mediální tváří byl známý mladý romský houslista Vojta Lavička, jakýmsi patronem první romský právník a svého času prezident International Romani Union JUDr. Emil Ščuka, mottem festivalu je romský výraz *Palikeras* (Děkujeme) a účinkujícími více či méně známí romští hudebníci a skupiny hrající současnou romskou populární hudbu – rompop. Těžko si představuji přesnější demonstraci konkrétní specificky regionální subkultury. Jako by se čeští Romové, zaštítěni renomovaným Khamorem, nadechli k vlastní reprezentační akci.

---

45 S agenturou Slovo 21 dlouhodobě spolupracuji a veřejně se o nich vyjadřuji velmi pochvalně. Viz např. můj text v katalogu festivalu Khamoro 2013: 24.