



▲ Vechec, okres Vranov nad Topľou, 2002. Foto: Daniela Meressa Rusnoková

Dialogické prvky v textoch piesní slovenských Rómov¹

Jana Belišová

Autorka je etnomuzikologička na Katedre muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave
e-mail: jana.belisova@uniba.sk

POZNÁMKY

¹ Práca na tomto texte bola podporená grantom VEGA 1/0015/19.

ABSTRACT:

Many Romani songs traditionally have an expressive, lively sound, to which universal motifs from the lives of the performers, such as love, illness, death, family relationships, joy and fun are then added, as are dialogic fragments in the lyrics. In this study, we are concentrating on the use of such elements in the layers of Romani songs, both in songs that are just listened to over an extended amount of time and in dance songs. The lyrics of these songs are frequently addressed to either an imaginary or a real individual, or to more than one person. The ways of involving this other person include different forms of speech, address, excerpts of dialogue or straight dialogue using either direct or indirect speech. In songs meant just for listening, it is characteristic to address God, the singer's mother, or people (other Roma), and invite them to play the role of the "witnesses" with whom the performers share their emotions and stories. Many of these songs have a descriptive, informative part and then a communicative one in which the addressee is called upon using communicative elements. In some lamenting songs we find traces of the phases of sadness, anger, helplessness and reconciliation. The imagined contact with other people through these songs who have experienced stories similar to those of the performers aids them with bearing their own pain. Straight dialogue appears more frequently in dance songs, in forms of a humorous or mocking nature. Those being addressed in dance songs are usually female – girlfriends, mothers, girls and women. The speeches made by girls to guys in these songs are also usually of a mocking nature, but even among the dance songs, in contrast to their cheerful melodies, lyrics can appear that are sad and tragic. The communications in songs take the forms of supplications, wishes, challenges, warnings, remorse, sighs and reassurances. In dialogic songs we also find approaches that are characteristic of ballads.

Keywords: Romani songs, communication, dialogue, addressee, address, speech

ABSTRAKT:

Mnohé tradičné rómske piesne vyznievajú živo a plasticky, k čomu prispievajú univerzálne motívy zo života interpretov ako sú láska, choroba, smrť, rodinné vzťahy, radosť a zábava, ale aj využívanie dialogických fragmentov v textoch piesní. V štúdiu sa venujeme využitaniu týchto prvkov v starej vrstve rómskych piesní, v ľahavých piesňach na počúvanie i v tanečných piesňach. Texty piesní sú často adresované fiktívnej či konkrétnej osobe, prípadne je tých osôb viac. K spôsobom prepojenia sa s druhou osobou patria rôzne formy prihovárania sa, oslovení, dialogických útržkov i čistých dialógov za použitia priamej či nepriamej reči. Pre piesne na počúvanie je charakteristické oslovovanie Boha, matky alebo ľudí – Rómov a ich prizývanie do roly akýchsi „svedkov“, s ktorým interpret zdieľa svoje príbehy a emócie. Mnohé z týchto piesní majú informatívnu, opisnú časť a komunikatívnu, v ktorej sa prostredníctvom komunikačných prvkov obracajú na adresáta. V niektorých žalostných piesňach nachádzame stopy fáz smútenia, hnev, bezmocnosť, vrátane zmierenia. Fiktívne spojenie s ďalšími osobami, ktoré cez piesne prežili podobné príbehy ako interpreti, im pomáha niest ich vlastnú bolesť. Čisté dialogické formy sa vyskytujú častejšie v tanečných piesňach a mávajú humorný alebo posmešný charakter. Adresátky v tanečných piesňach bývajú ženského rodu – frajerky, matky, dievčatá, ženy. Prihováranie sa dievčat chlapcom máva tiež posmešný charakter, no i medzi tanečnými piesňami sa v kontraste k veselej melódii vyskytujú smutné a tragické texty. Komunikovanie v piesňach má formu prosieb, želaní, výziev, varovaní, výčitiek, povzdychnutí i upokojovaní. V dialogických piesňach nachádzame aj postupy charakteristické pre balady.

Kľúčové slová: rómske piesne, komunikácia, dialóg, adresát, oslovenie, prihováranie sa

² Pozri napríklad Droppová (2000), Elscheková, Elschek (1982). Príklady piesní s dialogickými fragmentmi sa dajú nájsť aj v ktorejkoľvek inej zbierke slovenských ľudových piesní.

³ Na Slovensku rozlišujeme tri hlavné etnické podskupiny Rómov: 1. slovenský Rómovia (*Servika Roma*), 2. maďarský Rómovia (*Ungrika Roma*) a olašský Rómovia (*Vlachika Roma*). V príspevku sa budeme venovať piesňovej tvorbe prvej, najväčšej skupiny slovenských Rómov, ktorí tvoria asi dve tretiny rómskej populácie na Slovensku. (Belišová 2012: 37; Roma Education Fund 2011: 9)

⁴ Bližšia charakteristika, aj hudobná, piesní *phurikane gíla a neve gíla* napríklad v Belišová 2012, s. 63–84.

⁵ Toto základné delenie rómskych piesní používa mnoho autoriek, ktoré sa venovali rómskej hudbe, napríklad Milena Hübschmannová 1988 (*phurikane gíla: halgató* [písňe k poslechu] a *čardaša* [písňe k tanci]), Eva Davidová 2000 (*loke phurikane gíla* [táhlé, pomalé, tradičné písňe] a tanečné písňe a rytmické popěvky), Katalin Kovalcsik 1985 (*slow songs a dance melodies*). Delenie vzťahujú hlavne na piesne starej vrstvy (*phurikane gíla*), no platí i pre piesne novej vrstvy (*neve gíla*).

⁶ V projekte *Šilalo paňori. Studená vodička* autorka zhodnotila svoje doterajšie výskumy starodávnych žalostných piesní a v monografii publikovala 224 týchto piesní, spolu s variantmi ide o 377 nahrávok. 30 nahrávok pochádza z výskumov z rokov 1988, 1994 a 1995, 272 nahrávok pochádza z výskumov z rokov 2001, 2002, 2004 a 2009 a 75 nahrávok bolo realizovaných v rokoch 2014 a 2015, z toho v 55 prípadoch ide o doteraz nenahrané piesne. Výskum nepotvrdil hypotézu, že tieto piesne absentujú v aktívnom repertoári, i keď ich výskyt je nepochybné na ústupe a predpokladom možnosti vypočúť si ich, je vzťah dôvery medzi výskumníkmi a interpretmi.

⁷ Zoznam lokalít uvádzame v prílohe.

⁸ Všetky piesne sú uložené v súkromnom archíve autorky a začínajú byť postupne sprístupňované v elektronickej databáze občianskeho združenia Žudro <https://ezbierka.zudro.sk/>, vytvorenej roku 2020. Nahrávky z výskumov realizovaných v rokoch 2010–2019 sú uložené aj v archíve Ústavu hudobnej vedy SAV v Bratislave.

Mnohé rómske piesne pôsobia veľmi živo a autenticky, témy a motívy odrážajú kľúčové oblasti života ich nositeľov, ako sú láska, rodinné vzťahy, choroba, smrť, ale i radosť a zábava. Sú to piesne o ľuďoch. „Človeka možno zobrazit ako živého jedine tak, že ho zachytíme ako bezprostredne koná. Najvlastnejším ľudským konaním je reč.“ (Marčok 1980: 65) Niekedy texty pôsobia ako fragmenty vystrihnuté z rozhovoru, ktoré však dávajú vnímavému poslucháčovi či čitateľovi priestor na domyslenie, dovnímanie fragmentu do celku, do príbehu, udalosti a emócie. Onú živosť, plasticitu a blízkosť textom dodáva aj inklinovanie k zdieľanej forme reči, ku komunikácii s konkretizovaným alebo neznámym adresátom či už formou oslovenia, prihovárania sa alebo dialógu. Dialogické prvky nachádzame aj vo folklóre iných národov, napríklad v slovenských ľudových piesňach sa pomerne často vyskytuje prihováranie sa prírode, Bohu, členom rodiny. Zriedkavejšie sa vyskytuje dialóg, najčastejšie medzi milým a milou.² Reč bola antropológmi a sociológmi vnímaná ako metaforická brána k vzorcom uvažovania a symbolickému mysleniu členov rôznych spoločností, (Ambrózová 2020: 287) je preto dôležité upriamiť na ňu pozornosť aj v rómskych piesňach.

Piesne slovenských Rómov³ môžeme rozdeliť do dvoch hlavných kategórií: *phurikane gíla* (starodávne piesne) a *neve gíla* (nové piesne)⁴. Pomenovania vychádzajú z terminológie interpretov piesní, aj keď pri *neve gíla* často používajú označenia jednotlivých žánrov populárnej hudby. V obidvoch kategóriách sa vymedzujú pomalé piesne na

počúvanie a tanečné piesne.⁵ V štúdiu sa budeme venovať kategórii starodávnych piesní. Tieto piesne sa v rómskych komunitách uchovávajú aj v súčasnosti, o čom svedčia aktuálne výskumy. (Belišová 2018⁶; Ambrózová 2018: 247) V rámci starej vrstvy piesní, ktorá je ustálená a formálne jednotná na rozdiel od novej vrstvy piesní, budeme porovnávať výskyt a spôsob komunikácie v piesňach na počúvanie a v tanečných piesňach. Pri analýze a porovnávaní budeme používať piesňový materiál z vlastných terénnych výskumov autorky realizovanom v päťdesiatich troch lokalitách⁷ v rokoch 1988–2004⁸, publikovanom v *piesňových zbierkach Phurikane gíla* (Starodávne rómske piesne) a *Hojna nejna* (Tanečné rómske piesne). (Belišová 2002; Belišová 2006)

Budeme pracovať prevažne s textovou zložkou piesní, je teda dôležité uviesť ako sme dospeli k ich zápisom a prekladom. Tento proces sme realizovali v niekoľkých fázach. Texty, s ktorými pracujeme v štúdiu, boli publikované vo vyššie uvedených piesňových zbierkach a prešli všetkými fázami prekladu a korektúr. Prvá fáza prebiehala počas terénneho výskumu a so zápisom rómskych textov aj s ich prvotným prekladom nám pomáhali samotní interpreti alebo iní Rómovia, ktorí boli prítomní pri nahrávaní. Postupom času sa naša znalosť rómskeho jazyka zlepšovala a túto formu pomoci sme potrebovali iba príležitostne. Niekedy sme narážali na jazykovú bariéru, a to v tom zmysle, že informátori, pre ktorých slovenský jazyk nie je ich materinským jazykom, sa nevedeli pri preklade dostatočne presne vyjadriť. Druhá fáza zahŕňala hro-

madné spracovanie a preklad väčšieho korpusu piesní a intenzívnu spoluprácu s prekladateľkami.⁹ Spoločne sme znova počúvali všetky nahrávky a dopĺňali a upravovali pôvodné zápisy a preklady. Hoci ide o viac-menej doslovné preklady, v niektorých prípadoch prekladateľky piesne nielen prekladali, ale ich aj interpretovali, pretože doslovné preklady boli príliš kostrbaté, ochudobnené o pôvodný rytmus a melodicnosť. Odhaliť hlbší význam a pôvab piesní niekedy vyžadovalo dlhšie premýšľanie a hľadanie toho najsprávnejšieho prekladu, hlavne v prípadoch, keď sa rómske slovo dalo preložiť viacerými spôsobmi. V tretej fáze sme ucelené preklady posielali na jazykovú korektúru a prípadné doplnenie prekladov.¹⁰ Počas celého procesu prípravy textov piesní na publikovanie boli zachované regionálne, nárečové, ale aj individuálne odlišnosti. Texty, s ktorými pracujeme v štúdiu, boli publikované vo vyššie uvedených piesňových zbierkach a prešli všetkými troma fázami prekladu a korektúr.

Dve porovnané skupiny piesní (na počúvanie a tanečné) sú odlišné nielen hudobne, ale aj vo svojej funkcii, a to sa odráža v textoch. V ťahavých piesňach na počúvanie je text dôležitejší ako melódia, v tanečných piesňach je to zas naopak. Starodávne ťahavé žalostné piesne sa zvyknú označovať aj *čorikane gíla* (piesne o biede), *žalosno gíla* (žalostné piesne), veľmi často názvom *halgató*, prevzatým z maďarčiny alebo jednoducho „piesne na plakanie“. Nachádzame medzi nimi piesne lyrické i lyricko-epické s príbehovými prvkami, odrážajúcimi život, rodinu i skutočné udalosti. Tieto piesne bývajú osobnou svedou a majú

aj očistnú úlohu prinášajúcu úľavu. (Davidová 2000: 106) Všeobecne používané slohy, verše, dvojveršia, zaužívané slovné spojenia putujú z piesne do piesne podľa potreby jednotlivých interpretov. Fakt, že témy a motívy, o ktorých spievajú, sú všeobecné a zdieľané cez putovné strofy v piesňach komunitou, im prináša pocit, že nie sú so svojou bolesťou sami. (Hübschmannová 2000: 133) A snáď práve táto túžba nebyť so svojim prežívaním a emóciami sám, je jednou z príčin pomerne častého výskytu dialogických fragmentov v piesňach, adresovaných rôznym osobám.

Každá pieseň má minimálne jedného adresáta, je ním poslucháč. No poslucháč je osoba nepredvídateľná, zakaždým môže byť niekto iný, k interpretovi môže mať rôzny vzťah. Preto sa v niektorých piesňach interpret obracia aj na ďalších adresátov či pozorovateľov, svedkov, v prípade čistého dialógu sa v piesni vymieňajú úlohy interpreta a adresáta. Samozrejme fiktívne, v našich úvahách predpokladáme, že pieseň je celý čas spievaná jednou osobou. Potreba komunikácie a premeny monológu na dialóg stojí pri samotných základoch a úlohe reči. Pri hľadaní miesta monológu a dialógu v rómskych piesňach si trochu pomôžeme myšlienkami z filológie. Hranica medzi monológom a dialógom je veľmi tenká, jedna forma môže plynule prechádzať do druhej a odborníci nie sú jednotní v tom, ktorá forma je vývinovo prvotná. Javí sa, že prvotný a prirodzenejší je práve dialóg, monológ je skôr formou umelou. Ľudia častokrát svoje dojmy nerozprávajú v ucelenom monológu (pokiaľ nejde napríklad o prednášku), ale skôr v rámci

⁹ V rokoch 1988–2003 sme na prekladoch v druhej fáze spolupracovali hlavne s Erikou Šarišskou z obce Abranovce pri Prešove, od roku 2004 s Mariou Oláhovou z Detvy.

¹⁰ Pri korektúrach a finálnych úpravách sme spolupracovali s redaktormi rómskeho periodika *Romano nevo lil*, hlavne s Danielou Šilanovou, ale aj s Františkom Godlom, Milanom Godlom a Erikou Godlovou. Pri redakčných prácach rešpektovali regionálne nárečové odlišnosti a zvláštnosti.

¹¹ Bystrany, okres Spišská Nová Ves, 2001.

¹² Svinia, okres Prešov, 2001.

nesúvislého dialógu. Hovorí sa, že umeňu počúvať druhého sa človek musí naučiť, kdežto k prerušovaniu a skákaníu do reči máme vrozený sklon. Dialóg je teda nielen javom kultúrnym, ale aj prírodným, pre ľudí je prirodzené viesť dialóg. (Mukařovský 1940: 140–141) Nestací samotné slová používať, slová musia nadobudnúť význam a obsah. Ak mu chceme porozumieť, musíme vstúpiť pozvoľne do dialógu, ale ešte predtým do tichého vzťahu s druhým. (Merleau-Ponty 2019: 126) Človek má potrebu svoje pravdy zdieľať s niekým ďalším, hľadá svedka, druhého X či absolútneho diváka. (Merleau-Ponty 2019: 129)

Dialogické formy

Texty piesní sú často adresované fiktívnej či konkrétnej osobe, prípadne je tých osôb viac alebo sa rôzne strieďajú. Stupeň prepojenia s oslovovanou osobou je rôzny, najjednoduchšie je použitie druhej osoby jednotného alebo množného čísla, bez priameho oslovenia či prihovorenia sa, keď adresát ostáva neznámy. Druhým stupňom je prihováranie sa bez konkretizovania adresáta. Bližšou formou zdieľania je oslovenie osoby, adresovanie celej piesne konkrétnej osobe alebo viacerým osobám a najintenzívnejšou formou komunikácie v piesni je použitie dialógu s tušenou alebo vypovedanou odpoveďou, pričom sa úlohy interpreta a adresáta vymieňajú. Tieto hlavné formy majú mnoho variantov, ako napríklad dialóg samého so sebou, nepriame oslovenie, nepriama reč a podobne. Dialogické prvky sa môžu tiahnuť celou piesňou, alebo sa v nej

vyskytnú iba ojedinele.

Adresovanie piesne druhej osobe bez oslovenia či identifikácie sa častejšie vyskytuje medzi tanečnými piesňami. Je to hádam dané tým, že piesne nie sú určené na počúvanie, nie je v nich natoľko dôležitá istá intimita a vzťah. Mnohé posmešné piesne sú spievané v druhej osobe, niekomu, neupresnenému adresátovi, môže ním byť aj samotný poslucháč (*chudav tuke o goja / naberiem ti črevá [jedlo]*¹¹). Vo viacerých piesňach sa stretávame s tým, že najprv sa interpret – mládenec veľmi pozitívne vyjadruje o dievčati, ospevuje jej krásu a dobrotu, ale keď o nej hovorí inému mládenecovi, obraz dievčaťa sa zmení na negatívny, nedá sa jej veriť, je prelietavá, iba blázni chlapcom hlavu a podobne (*na pača tu lake / never ty jej*). Snaží sa odradiť iných nápadníkov. Môže byť za tým zranená hrdosť odmietnutého vo vnútornom zápase s pretrvávajúcou láskou, preto raz pozitívny, raz negatívny obraz alebo si nie je vo vzťahu istý, prípadne o dievča sa ešte iba uchádza a varovaním prípadného konkurenta zvyšuje svoje šance na úspech. V ďalšej ukážke z kontextu vyplýva, že pieseň je adresovaná muzikantovi, i keď nie je oslovený (*bašav mange, bašav, odi miri gili / zahraj mi, zahraj, tú moju pieseň*). Často je v piesňach oslovením „ty“, „ta“ silnejšie vyjadrená emócia – *kamav tut / mám ta rád, rada; na kamav tut / nemám ta rád/rada ako použitím tretej osoby; kamav la / mám ju rád*. Iná pieseň sa prihovára fiktívnemu, neodhalenému adresátovi: *Te man nane o sasi-pen, so tu manca tu kereha? / Keď ja nemám zdravie, čo ty so mnou urobíš?*¹² Alebo speváčka oslovuje samu seba:

Rozi, Rozi, meľali som / Rozi, Rozi, špinavá som.

Je to skôr zriedkavé, ale v niektorých piesňach je položená otázka alebo výzva, ktorá nemá konkrétneho adresáta, ani svedka: *So chana mire čhave, te me buči na kerava / Čo budú jest moje deti, keď nebudem pracovať? Pýta sa interpret sám seba. Je to rečnícka otázka, odpoveď poznáme. Otázke predchádza konštatovanie te me buči na keraha, o pridavki na chudaha / keď nebudem robiť, nedostanem prídavky. Logická postupnosť nás môže viesť k otázke: „čo budú jest, keď nedostanem prídavky?“ ako následku toho, že nebudem pracovať. Za celým textom však tušíme skrytý hlbší význam. Je jasné, že otec chce pracovať, pretože chce, aby jeho deťom bolo dobre, aby mali čo jest. Za jeho slovami sa skrýva strach z toho, že o prácu príde. Príčinu si môžeme len domýšľať. Môže to byť strach z vlastného zlyhania v práci alebo strach zo zamestnávateľa, ktorý napríklad nemá rád Rómov alebo je jediným živiteľom a zmocňuje sa ho existenčný strach, či sa dokáže postarať o deti.*

Mnohé ťahavé piesne na počúvanie sú štruktúrované do dvoch častí, opisnej a emotívnej. Táto bipolarita komunikácie a expresie sa odráža aj v hudobnej zložke piesní. (Urbancová 2017: 46–47) V prvej časti spevák podáva opisným spôsobom informáciu buď o situácii (niekto je chorý, chudobný), alebo o deji (niekomu ubližujú, uteká, hľadá niekoho). V prípade *čorikane gila* nás tento opis základnej situácie vovádza do smutného, či až tragického minipríbehu. Druhá, emotívna časť piesne sa zvykne obracať na konkrétneho adresá-

ta a práve v nej sa využívajú komunikačné a dialogické prvky.¹³

Napríklad prvá časť piesne informuje: „Náš dom je postavený zo samých veľkých dosiek, zďaleka v ňom vidno najväčšiu chudobu“, v druhej časti sa interpret sťažuje, že „nemá peniaze, ani šaty, lebo je chudobný“. Alebo informácia „Na cintoríne je veľká brána“ je vvedenie do situácie a hneď za tým nasleduje emotívna prosba „neneste tam moju milú“. Takéto emócie potrebujú adresátov, svedkov, a tak do pozície „nemého svedka“ býva prizývaný Boh, mama alebo ľudia, Rómovia, niekedy aj s vysvetlením, prečo sa na nich obracajú. V prvej piesni sa spevák obracia na Boha: „Bože, lebo som chudobný, s peniazmi nevystačím“, v druhej na ľudí, ktorí jeho milú nesú na cintorín: „neneste ju ešte Rómovia, neskoro som prišiel, nevidel som ju, spí“. Opis príbehu, situácie dáva tušiť emócie či následky, ktoré príbeh vyvolal. Niekedy ide o veľmi stručnú informáciu v jednom riadku, inokedy o celý mikropríbeh.

*I na šadžom me o khosnoro
tele le partoha,
te me oda hiros šundžom,
so imar but berš kerdžas mro pirano.
Joj, mro Deloro, so te kerel,
ačhiľom korkoro.*

Stratila som šatôčku,
keď som bežala dolu brehom,
keď som sa dopyčuľa tú správu,
čo pred mnohými rokmi robil môj frajer:
Joj, môj Božíčku, čo mám robiť,
ostala som sama.¹⁴

¹³ Zo 131 analyzovaných piesní a variantov zo zbierky *Phurikane gila* sa vyskytuje táto dvojdielna forma vo svojej čistej podobe v 73 piesňach. Niekedy je poradie opisnej a emotívnej časti vymenené alebo (najmä v prípade mnohostrofických piesní) sa opisné a komunikačné strofy rôzne prelínajú.

¹⁴ Anna Michalíková, Bardejov – Poštárka, 2001.

¹⁵ Tuhrina, okres Prešov, 1994.

Vovedenie do situácie je niekedy skrátené na jeden verš, ako napríklad v piesni hneď po oslovení *Andalečku, nasvali som* / Andalečko, chorá som. Speváčka hneď nato žiada o pomoc „zavolaj ku mne doktora“. Záver textu je prekvapivý, od lekára neočakáva uzdravenie, ale chce, aby jej povedal, čo ju bolí. V piesňach sa stretávame so želaním chorého, aby lekár povedal, kedy zomrie. Za tým tušíme zmierenie s najhorším, so smrťou. Privolanie lekára je často chápané ako posledné štádium života, nie ako pomoc na jeho predĺženie.

*Andalečku, nasvali som,
vičín ke man le dochtoris.
Le dochtoris, le primaris,
jaj, te phenlas, so man dukhal.*

Andalečko, chorá som,
zavolaj ku mne doktora.
Doktora, primára,
jaj, nech povie, čo ma bolí.¹⁵

Mnohé piesne sú akýmsi rozhovorom s Bohom. V pravlasti Rómov, v Indii, hinduisti modlitbu spievajú. Aj piesne Rómov, v ktorých sa spevák prihovára Bohu, môžeme považovať za istý druh modlitby. (Hübschmannová 2000: 134) Speváci lútujú, že neposlúchali Boha, prosia ho o pomoc, o radu, vyčítajú mu utrpenie, väčšinou nie vlastné, ale niekoho blízkeho (ženy, matky, detí, súrodencia). V mnohých piesňach ho len tak, akoby mimochodom, s úplnou samozrejmosťou, že je stále nablízku, a počuje, pomedzi hlavný text oslovujú,



► Anna Michaliková,
Bardejov – Poštárka, 2015.
Foto: Marek Šulík

akoby ho pozývali za svedka toho, čo sa deje. Veľmi podobné postavenie v piesňach má aj mama, často je spevák potrestaný preto, že neposlúchal mamu, prosí ju o radu, zveruje jej dôležité úlohy (postarať sa o deti), je nositeľkou odkazov z väzenia alebo je v roli svedka, podobne ako Boh, spomínaná a oslovovaná s absolútnou dôverou vo vypočutie. Oslovenia svedkov častokrát nie sú v texte pevne dané, ale vkladajú sa podľa emočného rozpoloženia speváka.

Výnimočné postavenie matky v rodine dokladujú piesne, ktoré sú jej celé adresované. Neprítomnosť matky je príčinou utrpenia interpretky. Matka zomrela, ona ostala sama a tak sa so svojimi otázkami, ktoré predtým riešila s ňou, obracia na Boha. Túto pieseň

spievala žena, pieseň odrážala jej silný vzťah k matke a bolesť a osamelosť po matkinej smrti. Pieseň však spievala v mužskom rode, akoby si tým udržovala odstup a zmierňovala bolesť zo straty matky.

*I mamó, mamó, so kerdžal?
Pre kas tu man te mukhlan?
Mukhlan, mukhlan tu man korkores.
So me, čoro, Devla, kerava?*

Mami, mami, čo si urobila?
Komu si ma zanechala?
Nechala, nechala si ma samotného.
Čo ja, úbohý, Bože, urobím?¹⁶

Matka je oslovovaná s nalievavou pravidelnosťou v piesňach, ktoré niektorý-

¹⁶ Erika Šarišská, Abranovce, okres Prešov, 1995.



◀ Erika Šarišská, Abranovce,
okres Prešov, 2001.
Foto: Daniela Meressa
Rusnoková

¹⁷ Po dvadsiatich rokoch terénneho výskumu a štúdia dostupnej literatúry môžeme konštatovať, že rómske piesne na Slovensku sú minimálne funkčne viazané na špeciálne príležitosti rodinného či iného charakteru. Výber piesní obvykle určuje emocionálne rozpoloženie speváka či želanie poslucháčov.

¹⁸ S týmto archaickým spevom sme sa stretli napríklad v obci Svinia, okres Prešov pri terénnom výskume autorky v roku 2001. Nahrávanie sa zúčastnili štyri ženy vo veku medzi šesťdesiat a sedemdesiat rokov. Spievali žalosné piesne starej vrstvy, tzv. halgató. Každá z nich pritom využívala svoju vlastnú, veľmi jednoduchú melódiu, na ktorú spievala mnohostrofické, výrazne improvizované texty vyskladané zo stabilných častí rôznych piesní, ustálených metafor, prirôvaní a zaužívaných fráz, charakteristických pre tento piesňový žáner. Ženy vytvorili akoby jednu veľmi dlhú spoločnú pieseň. Keď niektorú z nich spievanie príliš rozrušilo, spev prevzala ďalšia a týmto spôsobom spievali takmer hodinu. Pozri Belišová (2002: 45).

mi prvkami pripomínajú lamentsy. Nejde o lamentsy v pravom slova zmysle, nie sú to piesne spievané na pohreboch, nie sú funkčne viazané na rozlúčku so zosnulým, ani na žiadnu inú rozlúčku.¹⁷ V niektorých rómskych komunitách starejšie ženy ešte spievajú archaickým spôsobom s prvkami lamentu.¹⁸ Prejavuje sa to napríklad stereotypným opakovaním citoslovieč, zvolaní a oslovení matky alebo Boha a voľbou jednoduchej melodickéj mustry s úzkym ambitom. (Štefková 2009: 65) Lamentsy vždy súviseli s nejakou rozlúčkou, či už pozostalých s mŕtvym, nevesty so svojou rodinou alebo odveleného vojaka. Odrážajú bolesť zo straty a odlúčenia. Nasledujúca ukážka hovorí o osamelosti, opustenosti, odrezanosti dieťaťa, dcéry od matky, i keď dôvod nie je jasný. Uvádzame necelú tretinu piesne, v podobnom duchu speváčka ešte pokračovala dosť dlho.

*Joj, dajori, mirori,
Joj, či me na som tiri?
Joj, či ča odi tiri,
Joj, so paš tute hiňi?*

*Joj, dajori mirori
Joj, o šero man dukhal.
Joj, o šero man dukhal,
Joj, na džanav sostar.*

*Joj, mamó miri, mamó,
Joj, so džanav te kerel?
Joj, so džanav te kerel,
Joj, te man ňiko nane?*

*Joj, te man ňiko nane,
Joj, ča me som korkori.
Joj, ča me som korkori,
Joj, sar čhindo kaštoro.*

*Joj, dajori, mirori,
Joj, či me na som tiri?
Joj, či ča odi tiri,
Joj, so paš tute hiňi?*

*Joj, dajori mirori
Joj, dajori, mirori
Joj, ma čhinger tre bala.
Joj, tre bala čhingeres,*

*Joj, mange žala keres
Joj, pre mro kalo jilo.
Joj, pre mro kalo jilo,
Joj, našti obačhuvav.*

*Joj, mamička moja,
Joj, či ja nie som tvoja?
Joj, či je len tá tvoja,
Joj, čo pri tebe je?*

*Joj, mamička moja,
Joj, hlava ma bolí.
Joj, hlava ma bolí,
Joj, neviem z čoho.*

*Joj, mama moja, mama,
Joj, čo mám robiť?
Joj, čo mám robiť,
Joj, keď nikoho nemáme?*

*Joj, nikoho nemám,
Joj, len som sama.
Joj, len som sama
Joj, ako odrezaný ako konárik.*

*Joj, mamička moja,
Joj, či ja nie som tvoja?
Joj, či je len tá tvoja,
Joj, čo pri tebe je?*

*Joj, mamička moja,
Joj, netrhaj si vlasy.*

*Joj, svoje vlasy trháš,
Joj, mne žiaľ robíš.*

*Joj, robíš mi žiaľ,
Joj, môjmu čiernemu srdcu.
Joj, moje čierne srdce
Joj, nemôže už vydržať.¹⁹*

Jednotliví adresáti v piesňach môžu mať rôzne roly. V nasledujúcej piesni je rozdiel medzi tým, ako sa spevák prihovára mame a žene. Najprv osloví ženu ako rovnocennú partnerku, ktorá s ním zdieľa rovnakú situáciu a zodpovednosť, že ho bolí srdce kvôli deťom. Potom sa prihovára mame, ktorej sa zveruje s vlastnou bolesťou, hľadá u nej poľutovanie a pochopenie. I keď je už dospelý otec a je oporou svojim deťom, stále je aj syn a sám hľadá oporu u svojej matky.

*Aj di romňi, miri romňi,
dukhal man miro jilo.
Jaj, ola mire churde čhave,
ajdi sar šukar ajse čore.*

*O Del, rovav, dalke rovav,
pal ma, miro šero.
Kaj ola mire churde čhave
i de ajsi šukar, ajse čore.*

*Žena moja, žena,
srdce ma bolí.
Jaj, tie moje drobné deti,
aké sú pekné, také sú chudobné.*

*Bože, plačem, mamka, plačem,
pre mňa, moju hlavu.
Keď tie moje drobné deti
aké sú pekné, také sú chudobné.²⁰*

Aj v tanečných piesňach nachádzame smutné témy, i keď sa týkajú skôr vzťahov, menej sa stretávame s témou chudoby, choroby, smrti. S častejším výskytom ucelených dialogických foriem súvisí i striedanie a množenie postáv. Najjednoduchšie je spojenie konkrétneho adresáta (dievčaťa) s tzv. svedkom, svedkami (Rómovia, ľudia).

*A tu čhaje, so tu kerdžal?
Romňa čhaven mandar liľal.
Romale čhavale, anen mange la pale,
rado me la rado dikhav.*

*A ty dievča, čo si urobilo?
Ženu, deti si mi vzalo.
Rómovia, chlapci, priveďte mi ju späť,
rád ja ju, rád vidím.²¹*

V ďalšej ukážke sa rôzne striedajú osoby, ktoré spievajú, aj adresáti. Najprv spieva chlapec dievčaťu, chce si ju získať darom, zlatým hrebeňom. Dievča o ňom rozpráva mame, no nepáči sa jej, že je vo vzťahu veľmi rýchly. Zrejme mu to dala zreteľne najavo, lebo v ďalšej strofe sa sťažuje chlapec svojej mame, že dostal od dievčiny facku. Ide o všeobecne rozšírenú, obľúbenú tanečnú pieseň.

*Andre tire kale bala
somniačuňi khangli dava.
Joj, andre tire kale bala
somniačuňi khangli dava.*

*Mekh ča ov man dikhla, mamó,
imar mandar phučla, mamó.
Joj, andre tire kale bala,
somniačuňi khangli dava.*

¹⁹ Svinia, okres Prešov, 2001.

²⁰ Abranovce, okres Prešov, 1995.

²¹ Kokava nad Rimavicou, okres Poltár, 2004.



▲ Bystrany, okres Spišská Nová Ves, 2002. Foto: Jana Belišová

*Pre ulica gelom, mamó,
pal o muj latar chudňom.
Joj, andre tire kale bala
somnakuňi khangli dava.*

Do tvojich čiernych vlasov
zlatý hrebeň dám.
Joj, do tvojich čiernych vlasov
zlatý hrebeň dám.

Len čo ma videl, mama,
už si odo mňa pýtal, mama.
Joj, do tvojich čiernych vlasov
zlatý hrebeň dám.

Na ulicu som išiel, mama,
zaucho som od nej dostal.
Joj, do tvojich čiernych vlasov
zlatý hrebeň dám.

Pieseň je niekedy formálne vystavaná tak, že tá istá osoba, adresát, sa ocitá v pozícii oslovaného i toho, o kom sa spieva. Bežnejšie je (podľa princípu podania informácie na začiatku piesne), že v prvých veršoch sa spieva o niekom, a v ďalších veršoch je už oslovaný. Zo vzdialenejšieho sa stáva blízky. Niekedy to býva aj naopak, tak ako v tomto prípade, kde sa v prvej strofe muž pýta: *Sar me tuke andro bachta lava?* / Ako ťa do môjho šťastia vezmem? a v druhej už menej osobne spieva: *Savi džuvli andro vasta lava?* / Akú ženu do rúk vezmem?²²

Nasledujúcu pieseň spieva mama, ale spieva o sebe v tretej osobe. Takému spôsobu vyjadrovania sa hovorí illeizmus, z latinčiny „ten človek“. Obvykle je považovaný za prejav vysokého seba-vedomia, no môže to byť i pomôcka ako sa odosobniť a pozrieť sa na veci zvon-

ka, objektívne. Napokon, matky sa takto bežne zhováraajú s deťmi: Čo ti mamička priniesla? Hovorenie o sebe v tretej osobe poukazuje aj na akúsi osamotenosť.

*Geľas e daj pre Polanka,
kidlas maro leketate.
Len, chan, mire churde čhave,
so tumenge tumari daj anda.*

Išla mama do Polianky,
zbierala chlieb do zástery.
Berte, jedzte moje malé deti,
čo vám vaša mama doniesla.²³

V ďalšej piesni si milenci vymenia roly. Jednoduchá situácia, zamilovaný pár a zlostné psy, ktoré ich chcú pohryzť. V prvej strofe chce milý ochrániť milú a schovať ju pod kabát, v druhej strofe naopak, dievča chce ochrániť chlapca a schovať ho pod sukňu. Obidve strofy majú totožné informačné prvé dvojveršie, kým v druhom dvojverší oslovujú toho druhého a ubezpečujú sa navzájom, že sa ochránia.

*Odoj tejle o džukela mugatinen,
talam kamen te danderel.
Ma dara mri piraňi, na mukhav tut,
tel mro kabato garuvav tut.*

*Odoj tejle o džukela mugatinen,
talam kamen te danderel.
Ma dara mro pirano, na mukhav tut,
tel mri roklica garuvav tut.*

Tam dole psy brešú,
vari chcú pohryzť.
Neboj sa, moja milá, nenechám ťa,
pod môj kabát ťa schovám.

²² Abranovce, okres Prešov, 1995.
Abranovce, okres Prešov, 1995.

²³ Bystrany, okres Spišská Nová Ves, 2001.

²⁴ Detva, 2004.²⁵ Žehňa, okres Prešov, 1988.²⁶ Markušovce – Jareček, okres Spišská Nová Ves, 2001.

Tam dole psy brešú,
vari chcú pohryzť.
Neboj sa, môj milý, nenechám ťa,
pod sukničku ťa schovám.²⁴

Komunikačné časti piesní môžu byť vyjadrené priamou rečou *Phendžom lake*: „*Av avri, cinav tuke, so kames!*“ / Povedal som jej: „Pod' von, kúpim ti, čo chceš!“²⁵ alebo nepriamou, sprostredkovanou rečou *Ajci phendžom la sasake, kaj le Jančus(ke) te lačharel* / Tak som povedala svokre, nech Janko ustelie.²⁶

Typy prihováraní

Rómske žalostné piesne nielenže sú o žiali, ale sú zároveň prostriedkom ako sa so žiaľom vyrovnáť. V niektorých dlhších improvizovaných piesňach nachádzame fragmenty fáz smútenia – šok, hnev, vyjednávanie, depresia, prijatie – vyjadrené pomocou gradácie textu, zahusťovania slov či oslovení a následného upokojenia a zmierenia. Pieseň „*Churde veša*“ najprv prináša obraz cintorína medzi lesmi, na ktorom sedí matka a plače. Speváčka zdieľa tento smutný príbeh s Bohom, v jeho oslovení môžeme sledovať tiež gradáciu a stupňovanie dramatickosti piesne priradovaním a opakovaním motívov. Môžeme hovoriť o náznakoch vypočítavania (enumerácie), ktoré napomáha zmocňovaniu sa reality cez detaily. (Marčok 1980: 79) Prvá strofa je bez oslovenia, v druhej Boha osloví až trikrát, pridáva sa aj zdobnenina *Devloro* / Božičku. Stupňovanie pozorujeme aj v pribúdaní bytostí, ktoré plačú. Plače matka, všetci plačú kvôli nej, plačú dokonca aj lesy, poeticky personifikované. V tretej strofe

sa dozvedáme, že matka plače kvôli otcovi, ktorý zomrel. Tu sa mení adresát, speváčka oslovuje už nie Boha, ale priamo matku zúfalým výkrikom: „Počuješ, mama? Už je mŕtvy!“. Táto časť piesne je jej pocitovým vrcholom, vyjadrením zúfalstva, hnevu a depresie. V ďalšej strofe prichádza zmierenie a upokojenie, speváčka sa prihovára deťom, aby neplakali, hoci ona stále ešte plače. No ďalšie slová piesne nás prevedú pretrvávajúcím žiaľom, v ktorom sa chvíľami zdá, že aj matka zomrela, žiaľom, v ktorom sa stretáva bolesť všetkých opustených a svet mŕtvych sa prelína so svetom živých.

Churde veša
u maškaral o cintiris.
Bešel ode mri dajori,
sako rovel kaj mri dajori.

Churde veša
u maškaral o cintiris,
bešel ode mri dajori.
Rovel, Devla, sako, Devla, pre late,
churde veša, avka roven, Devla,
mri daj, Devla, jaj Devlale, rovel.

Churde veša
u maškaral o cintiris,
bešel odaj mri phuri daj,
avka Devla ode rovel sako.

Mri phuri daj, avka, Devla,
so, čorori, de kerenas?
Mulas amenge mro dadoro,
kaj nane amen ňiko,
šunes, mri daj, kaj te muľa,
rovas, Devla, sako, Devla, pal late.

Ma roven, čhavale,



◀ Júlia Červeňáková,
Svinia, okres Prešov, 2001.
Foto: Daniela Meressa
Rusnoková

bo me, the me, Devla, rovac.
Avka rovac, kaj amen nane ňiko,
Avka, Devla, joj avka, pal mri dajori.
Ma roven, de Devla, mre čhavale,
mri phuri daj avka, Devlale, rovel.

Avka rovas, avka dikhas,
pre oblačkica, kaj te avel,
jaj, phare jileha me dikhav,
mro dadoro, de, pal ma rovel.

Savore pheňa, de, rovas,
Avka, Devla, de, me, Devla,
the me rovac.

Drobné lesy,
uprostred cintorín.
Sedí tam moja mamička,
každý plače, kde je moja mamička.

Drobné lesy,
uprostred cintorín.
Sedí tam moja mama,
plače, Bože, každý pre ňu.
Drobné lesy tak plačú, Bože,
moja mama, Bože, jaj Božičku, plače.

Drobné lesy,
uprostred cintorín.
Sedí tam moja stará mať,
tak, Bože, tam plačú všetci.

Moja stará mať, tak, Bože,
čo, úbohučká, čo urobí?
Zomrel nám môj otecko,
už nemáme nikoho.
Počuješ, mama, už je mŕtvy,
plačeme, Bože, všetci, Bože, za ňou.

²⁷ Júlia Červeňáková, Svinia, okres Prešov, 2001.

²⁸ Žehňa, okres Prešov, 1988.

Neplačte, deti,
lebo ja, aj ja, Bože, plačem.
Tak veľmi plačem, že nemáme nikoho,
tak veľmi, Bože, joj, tak, za mojou ma-
mičkou.
Neplačte, Bože, moje deti,
moja stará mať, tak, Bože, plače.

Tak plačeme, tak sa dívame,
cez okienko, že sa vráti.
Joj, s ťažkým srdcom hľadím,
môj otecko pri mne plače.

Všetky sestry plačú.
Tak, Bože, ja, Bože,
aj ja plačem.²⁷

S nakumulovaním oslovovaných osôb a prelínaním tém sa často stretávame v starej vrstve žalostných piesní. Niekedy môžu texty piesní pôsobiť až zmätočne, čo tiež umocňuje pocit zúfalstva. Napríklad pieseň začne opisom mamy v tretej osobe *amari phuri daj tel oblaka bešel* / naša stará mať pod oknom sedí, pokračuje oslovením mamy: *ma čhinger tre bala, mange žala keres* / nestrihaj svoje vlasy, robíš mi ziaľ, prihovára sa deťom: *ma roven, čhavale* / neplačte, deti, aby o nich vzápätí spievala v tretej osobe *ola štar čhavore pro prahosic bešen, kotor maro mangel* / tie štyri deti na prahu sedia, kus chleba pýtajú. V podobnom nesúvislom duchu pokračuje celá pieseň.

V mnohých piesňach nachádzame pocit či presvedčenie, že za utrpenie, ktoré prežívajú, nesú vinu. Niekedy sa v piesni nedozvieme, o aké previnenie či zlyhanie šlo, no nachádzame sebareflexiu autora. Na porovnanie uvádzam časti textov z dvoch verzí piesne. Zatiaľ čo v prvej sa

speváčka pýta Boha, čo urobila, že sa má zle a je opustená, no odpoveď nedostáva, v druhej verzii piesne priznáva, že príčinou jej nešťastia je to, že opustila svojho muža.

1. verzia piesne
*Joj, Devlale, so me kerdžom,
joj, mištes me na kerdžom.
Joj, e daj mange muľa,
joj, o dad romňa ila.*

Joj, Bože, čo som urobila,
joj, dobre som neurobila.
Joj, mama mi zomrela,
joj, otec sa oženil.

2. verzia piesne
*Joj, Devlale, so me kerdžom,
joj, me mište de na kerdžom.
Raje romes khere muklom,
kurvašiha me odgelom.*

Joj, Bože, čo som spravila,
dobre som nespravila.
Pána muža som doma nechala,
so sukničkárom som odišla.

V inom prípade síce nevieme, čím sa previnil muž, ale miera sebareflexie je natoľko výrazná, že nielen priznáva svoju vinu *phučav me mangel, so me kerdžom* / odpusť mi, čo som urobil, ale láska k deťom ho vedie k prosbe o odpustenie. Opäť vnímame ženu, manželku ako partnerku, s rovnakou mierou zodpovednosti. Dovoľáva sa u nej odpustenia nie kvôli sebe, či kvôli nej, ale kvôli deťom: *Na dikh man, ale dikh le čhaven, bo o čhave amaro dživipen* / Nehľad na mňa, ale na deti, lebo deti sú náš život.²⁸

Dialóg

Komunikácia je v rómskych piesňach dôležitým prvkom. Aj keď adresát často mlčí, jeho reakciu si môžeme domyslieť z ďalšieho priebehu piesne. Prípadne je len svedkom vnútorného monológu speváka. Kompozícia niektorých piesní sa opiera o čistý dialóg, nachádzame v nich aj reakciu, odpovede. „Forma dialógu najpriamejšie vyjadruje bezprostredný, dôverný vzťah k okolitému svetu [...] teda aj druhému človeku.“ (Marčok 1980: 77) Úlohy sa vymenia, spevák sa na chvíľu stáva fiktívnym poslucháčom. Obvykle je dialogická iba časť piesne.

*Phrala miro, phrala,
biken tro gadoro.
Biken tro gadoro,
vaš o kotor maro.*

*Sar les bikenava
de o čhave o roven.
Jaj, de, o čhave de roven,
de vaš o kotor maro.*

Brat môj, brat,
predaj svoju košielku.
Predaj svoju košielku
za kus chleba.

Keď ju predám,
deti aj tak budú plakať.
Joj, veď deti plačú
pre krajec chleba.²⁹

*Phuter, romňi, phuter,
bari nasvali som.
Man khere duj čhavore,
jon tuke phundravna.*

*Phundravna vaš tuke,
bari nasvali som.
Man khere duj čhavore,
jon tut kher phundravna.*

Otvor, žena, otvor,
veľmi som chorá.
Mám doma dve deti,
ony ti otvorila.

Otvoria pre teba,
veľmi som chorá.
Mám doma dve deti,
ony ti dom otvorila.³⁰

Zriedkavo sa v piesňach vyskytuje aj nepriamy dialóg alebo opísaný dialóg. Priama reč je vložená do úst iným osobám, nie spevákovi, spevák je iba ako pozorovateľ, ktorý to opisuje: „*Štar love, štar love, le!*“, o čhaja vriskinen. / „Štyri peniaze, štyri peniaze, vezmi si!“ dievčatá kričia. To, že chlapci volajú na dievčatá pod oknami ešte stále opisuje ako pozorovateľ(ka), no v ďalšej strofe je už v roli dievčaťa, ktoré chlapcom vysvetľuje, prečo s nimi nemôže ísť.

*Štar love, štar love,
le, o čhaja vriskinen.
A o čhave le čhagen
tel oblaka vičinen.*

*Me na džav, me na džav,
bo mek e daj na sovel.
A sar e daj sovela
akor me tuha džava.*

Štyri peniaze, štyri peniaze,
zober, dievčatá kričia.
A chlapci na dievčatá

²⁹ Svinia, okres Prešov, 2001.

³⁰ Svinia, okres Prešov, 2001.

³¹ Svinia, okres Prešov, 2001.³² Žehňa, okres Prešov, 1988.³³ Bardejov – Poštárka, 2001.

pod oknami volajú.

Ja nejdem, nejdem,
lebo ešte mama nespí.
Keď mama zaspí,
vtedy s tebou pôjdem.³¹

V ďalšej piesni nie je prosba o pôžičku bratovi a jeho negatívna odpoveď vyslovená priamou rečou, ale opisným spôsobom. No adresátom piesne je niekto iný, ďalší brat alebo kamarát, od ktorého si chce požičať, no už si volá za svedkov verejnosť, Rómov, aby nebol oklamáný.

*Mangav kečen le phralestar,
jaj ov phenel, že les nane.
De tu ma phen, hoj tut nane,
hoj but Roma te našunen.*

Prosím o pôžičku svojho brata,
joj, on vraví, že nemá.
Ale ty nevrav, že nemáš,
aby veľa Rómov nepočulo.³²

Zriedka sa v dialógu vystriedajú viackrát tie isté osoby, tak ako v nasledujúcej ukážke. Nasledujúca pieseň nesie silné stopy lokálnosti a autorského prínosu. Speváčka Anna Michalíková je výrazná spevácka osobnosť s výbornou pamäťou a so svojráznym speváckym prejavom (Belišová 2017: 73–129) a tak aj výrazná dialogická forma piesne môže byť odrazom jej invencie. Podľa rozprávania speváčky sa podobný príbeh ako opisuje v piesni naozaj v Bardejove odohral. Pyšné dievča odmietlo chudobného chlapca, ten bol však šikovný, dostal sa do školy a keď ho už potom chcela, on viac nemal záujem.

*Te me džava pre oda koda hedžos,
postretňindžom čhajora romaňa.
Av ča, av, de Aňičko,
potešin man, potešin.*

*Soske me tut te potešinava,
kana te me na som tiri piraňori.
Bo tu ures čhindo gad,
me man tuha na kamav.*

*Užar, Hančo, se tu bajineha,
sar me tajsa andre škola džava.
Andre škola, Bartvate,
pešones man aveha.*

Keď som išiel na tamten kopec,
stretol som dievčatko rómske.
Poď len, poď, Anička,
poteš ma, poteš.

Prečo by som ťa mala potešiť,
keď ja nie som tvoja frajerka?
Lebo ty nosíš potrhanú košeľu,
ja s tebou nechcem byť.

Počkaj, Hanča, veď ty oľutuješ,
keď ja zajtra do školy pôjdem.
Do školy, do Bardejova,
pešo so mnou pôjdeš.³³

Dialógy zvyknú prebiehať medzi blízkymi ľuďmi, často rodinnými príslušníkmi. Napríklad medzi matkou a synom.

*Daje, daje, mri dajori,
phen tu mange, kaj mri romňi?
Le muršenca, le rajenca,
ole čore slugadženca.*

Mama, mama, moja mamička,
povedz mi ty, kde je moja žena?
S chlapmi, s pánmi,

s tými chudobnými vojakmi.³⁴

Alebo medzi švagrom a švagrinou.

*Jaj, de šogor, šogor, kaj miri daj?
Jaj te me na džanav, kaj o geľa,
Jaj, de trine čhaven pre ma mukhľa,
Jaj, de kurvašija svetos gelom.*

Švagor, švagor, kde je moja mama?
Jaj, keď ja neviem, kam išla,
jaj, tri deti mi nechala,
so záletníkom svetom šla.³⁵

V nasledujúcej ukážke je prvá strofa výpoveďou matky. Podľa charakteristického modelu v prvých dvoch veršoch podáva informáciu, opis situácie, ale formou oslovenia: Deti moje, veľmi chorá som. V ďalších dvoch strofách ich prosí, aby ju učesali. Jej prosbu možno symbolicky chápať ako posledné želanie umierajúcej. Odpoveď detí na prosbu matky nie je vyslovená priamou rečou, matka tlmočí, čo deti na jej prosbu odpovedali. Nepriama odpoveď detí umocňuje ich nezáujem o matku, ich vzdialenosť, odcudzenosť, neprítomnosť v situácii. Matka si v poslednom dvojverší trpko vzdychne, jej otázka je aj nie je adresovaná deťom. Neoslovuje ich, sklamlala sa, už od nich nič neočakáva.

*Čhavale mirale,
bari nasvali som.
Uchanen mro šero
bo me na birinav.*

*Jaj, on mange phende,
že len nane časos.
A mange sas časos
pandžen te baravel?*

Deti moje drahé
veľmi chorá som.
Učeste moju hlavu,
lebo ja nevládzem.

Oni mi povedali,
že nemajú čas.
A ja som mala čas
piatich vychovať?³⁶

Dialógy v tanečných piesňach majú trochu iný charakter, ich obsah je odľahčenejší a humornejší. Častejšie sa stretávame s čistou formou dialógu a s viacnásobnými vstupmi účastníkov dialógu. Napríklad si kamaráti alebo rodina doberajú chlapca, aby si šiel vypýtať dievča, že keď mu nedajú mladú ženu, dajú mu aspoň starú. On sa bráni, že starú nechce a kamaráti ho opäť povzbudzujú, že mu predsa len dajú mladú.

*Dža, džá, ma ladža,
dža ko Jančus mang la čhaj!
Te na dena la terňa,
dena tuke la phura.*

*Me la na kamav,
bo me laha na phirav.
Te la tuke na dela,
dena tuke la terňa.*

Chod', chod', nehanbi sa,
chod' ku Jankovi, pýtaj dievča!
Keď nedajú mladú,
dajú ti starú.

Ja ju nechcem,
lebo s ňou nechodím.
Keď ti ju nedajú,
dajú ti mladú.³⁷

³⁴ Bystrany, okres Spišská Nová Ves, 2001.³⁵ Rakúsy, okres Kežmarok, 2002.³⁶ Klenová, okres Snina, 2002.³⁷ Petrová, okres Bardejov, 2001.

Ešte výraznejšie sa dialogická forma prejavuje v nasledujúcej ukážke, ktorá naozaj pôsobí ako priama reč. Pieseň opisuje situáciu, ako chlapci zbierajú v lese drevo bez povolenia a navzájom si dávajú upozornenie, keď hrozí nebezpečenstvo, že by ich chytili a potrestali. V tejto piesni stojí za povšimnutie aj striedanie jazykov – rómskeho so slovenským nárečím. *Ara, more, bo joj spravcos vičinel! Jaj, čekaj more, lem naj sebe podvihňem! / Uteč, chlapče, lebo správca kričí! Jaj, počkaj, chlapče, len nech to podvihnem! Táto situácia má v rôznych piesňach viacero verzií. V nasledujúcej ukážke drevo zbiera dievča a kričí na ňu gadžo (Neróm). Nieкто ju varuje, no ona odpovedá gadžovi. A opäť tu je kombinácia jazykov. Ara, čhaje, bo o gadžo vičinel! Jaj, čekaj, gadžo, lem naj sebe podzvihňem! / Odíd, dievča, lebo gadžo kričí! Jaj, počkaj, gadžo, len nech si podvihnem! Pri interpretácii tejto verzie sa speváčky aj poslucháči smiali a vnímali ju dvojzmyselne. V treťom variante už nejde iba o drevo z lesa, ale o krádež mäsa a masla. Situácia je vážnejšia, spravodlivosť berú do svojich rúk policajti. Ara, more, bo o gadže vičinen, joj, o šingale pale mande denašen. / Ujdi, chlapče, lebo gádzovia kričia, joj, žandári za mnou utekajú. Aj keď účastníkom ide o krk, humor im ani v takýchto situáciách nechýba.*

Ďalšia pieseň je celá naspievaná dialogickou formou. Okrem toho pieseň na priestore štyroch strof stupňuje naliehavosť hlavného motívu – odhováranie syna od výberu ženy. Syn sa mame zdôveruje, že ľúbi ženu, ona mu

však odpovedá, aby si ju nebral. Dôvod zatiaľ nepoznáme a synova argumentácia sa opiera o krásu dievčiny. Druhá strofa sa odohráva v podobnom duchu. Keď matkino neodporúčanie nezaberá, pridáva argument, že je to veľká nehanebnica. V štvrtej strofe syn oslovuje aj otca, snáď v nádeji, že on bude mať iný názor, no nešťastní rodičia ho svorne varujú, že je to neverná žena.

*Mamo, mamo, kamav romňa.
Mro čho, mro čho, na le romňa.
Mamo, mamo, šukar hiňi,
ajsi šukar čhaj romaňi.*

*Mamo, mamo, kamav romňa.
Mro čho, mro čho, na le romňa.
Mamo, mamo, šukar hiňi,
ajsi terňi romaňi.*

*Mamo, mamo, kamav romňa.
Mro čho, mro čho, na le romňa.
Mamo, mamo, šukar hiňi.
Bari, mro čho, lubňi hiňi.*

*Dado, mamo, kamav romňa.
Mro čhavoro, na le romňa.
Dado, mamo, šukar hiňi.
Joj, čhavore, lubňi hiňi.*

Mami, mami, ľúbim ženu.
Môj synček, môj synček, neber si ženu.
Mami, mami, je krásna,
také pekné rómske dievča.

Mami, mami, ľúbim ženu.
Môj synček, môj synček, neber si ženu.
Mami, mami, je krásna,
taká mladá žena.

Mami, mami, ľúbim ženu.
Môj synček, môj synček, neber si ženu.
Mami, mami, je krásna.
Synku, synku, je veľká nehanebnica.

Otec, mama, chcem ženu.
Moje dieťa, neber si ženu.
Otec, mama, krásna je.
Joj, dieťa, neverná je.³⁸

Formy a témy komunikácie

Pri bližšom pohľade na prihováranie sa a oslovenia v piesňach nachádzame ich rôzny význam, rôzne očakávanie od adresáta piesne vyjadrené rôznym spôsobom. Jednou veľkou skupinou sú **prosby a želania**. Interpret prosí o pomoc *Džača, Jančus, džača, vičín le dochtori / Choď len, Janko, choď len, zavolaj doktora; o láskavosť Phundrav, dalke, phundrav vudaroro / Otvor, mami, otvor dvierka, prosí a zároveň sľubuje Daje, de man kečen trin koruni. Maj me tuke pale dava, sar mri romňi khere avla / Mami, požičaj mi tri koruny. Potom ti ich vrátim, keď sa moja žena domov vráti.*

Častým motívom je prosba doktorov o uzdravenie.

*Bare dochtorale,
ma maren man ajci, jaj,
Ma maren man ajci, jaj,
de man khere čhave.*

*Bare dochtorale,
sasťaren man avri, jaj,
Sasťaren man avri, jaj,
de bo man khere čhave.*

Veľkí doktori,
netrápte ma už toľko.

Netrápte ma už toľko,
mám doma deti.

Veľkí doktori,
vyliečte ma, jaj,
Vyliečte ma, jaj,
lebo mám doma deti.³⁹

Túžba po uzdravení je niekedy vyjadrená nepriamo, bez oslovenia a adresáta *Chcela bi ja, chcela, žebi zdrava bula, žebi na železnej posceli bolesci necerpela. / Chcela by som, chcela, aby som bola zdravá, aby som na železnej posteli netrpela bolesťami⁴⁰. Prosba môže mať aj charakter bránenia sa *Ma dikh pre man banges / Nehľad na mňa krivo⁴¹* podobne ako v troch variantoch jednej piesne, ktoré spája prosba chlapca, aby mu nestrihali vlasy. Na pozmenených variantoch je plasticky vidieť ako sa text piesne prispôsobuje meniacemu sa svetu a okolnostiam a ako to môže viesť k zabúdaniu na jeho pôvodný význam. Prvý variant opisuje odchod chlapca na povinnú vojenskú službu, ktorá bola v našej krajine povinná do roku 2005. V piesni vojenskú službu označujú len slovom služba. Služba „tým druhým“ – Nerómom. Pre chlapca prichádzajú „dolní“ (*telune*), ľudia z dolného konca dediny a chcú mu ostrihať vlasy. Rómske osady boli zvyčajne postavené na menej výhodných miestach ako zvyšok dediny, a to buď na kopčekoch nad, resp. za dedinou, alebo naopak pri korytách potokov a riečok. Takže označenie „dolní“ môžeme považovať za synonymum „tých druhých“.*

*Imar aven o „telune“
te strihinel mire bala.*

³⁸ Žehňa, okres Prešov, 1988.

³⁹ Janovce, okres Poprad, 2002.

⁴⁰ Petrová, okres Bardejov, 2001.

⁴¹ Petrová, okres Bardejov, 2001.

⁴² Bystrany, okres Spišská Nová Ves, 2001.

⁴³ Markušovce – Jareček, okres Spišská Nová Ves, 2001.

⁴⁴ Vechec, okres Vranov nad Topľou, 2002.

*Ma strihinen mire bala,
bo me džava ko slugadža.*

Už idú „dolní“
ostrihať moje vlasy.
Nestrihajte moje vlasy,
lebo ja pôjdem k vojakom (do služby).⁴²

Vo variante tejto piesne z Markušoviec namiesto „dolných“ po chlapca prichádzajú policajti a chcú ho odvieť na brigádu. Pozmenený text dáva piesni reštriktívnejší charakter a niektorí Rómovia ju považujú za pieseň z obdobia vojny, ktorá opisuje odvečenie Rómov do pracovných táborov (v piesni sa spieva „na brigádu“ v zmysle ísť pracovať). V rozhovoroch s interpretmi sa niekedy prelína základná vojenská služba s druhou svetovou vojnou, narukovanie na povinnú vojenskú službu s odvečením Rómov do pracovných táborov. Vo vnímaní starých Rómov zo segregovaných komunít všetky inštitucionalizované, povinné aktivity zo strany Nerómov, ktorým sa museli podrobiť, vyvolávali negatívne konotácie. Do rovnakej kategórie ako základná vojenská služba a druhá svetová vojna v ich vnímaní spadali komunistické obštrukcie, ústrky policajtov a niekedy aj pracovná povinnosť. Za všetkým, čo ohrozovalo ich uzavretý, bezpečný svet, stáli Nerómovia.

*Imar aven o burume,
strihinena mire bala.
Ma strihinen mire bala,
bo me džava pre brigada.*

Už idú policajti,
ostrihajú moje vlasy.
Nestrihajte moje vlasy,
lebo pôjdem na brigádu.⁴³

V treťom variante tejto piesne už nie je konotácia s koncentračnými tábormi vyjadrená v náznakoch – služba, brigáda, ale priamo – ženú ma do tábora. Až mrazivo vyznieva priamočiarosť vety – umieram pre parochňu – keďže vieme, že z vlasov obetí koncentračných táborov sa vyrábali napríklad aj parochne.

*Merav pale parochňa,
miro šero strihinena.
Ma strihinen miro šero,
plašinen man pro taboris.*

Umieram pre parochňu,
moju hlavu ostrihajú.
Nestrihajte moju hlavu,
ženú ma do tábora.⁴⁴

Vo viacerých piesňach sa stretávame so želaním zomierajúceho, čo sa má diať pri jeho umieraní a po jeho smrti. Pri umieraní si najčastejšie želajú, aby prišli ich deti, bratia, sestry, prípadne aj rodičia, ak zomiera mladý človek. Posielajú po nich niekoho, možno blízka rodina býva ďaleko. V jednej piesni matka síce najprv nepriamo hovorí, aby pustili jej deti za truhlou *Mire čhaven palo mochto me mukhen* / Moje deti za truhlou nech pustia. Ale v inej strofe tej istej piesne sa prihovára priamo deťom, aby ju prišli navštíviť ešte kým žije, lebo umiera.

*Jaj, čhavale mirale,
aven kija mande,
ej, bo me imar merav,
la bara dukhatar.*

Jaj, deti moje drahé,
príďte ku mne,



⁴⁵ Vechec, okres Vranov nad Topľou, 2002.

⁴⁶ Sof, okres Vranov nad Topľou, 2002.

⁴⁷ Varhaňovce, okres Prešov, 2001.

◀ Vechec, okres Vranov nad Topľou, 2002. Foto: Daniela Meressa Rusnoková

ej, lebo ja už zomieram
od veľkej bolesti.⁴⁵

Mnohí si želajú, aby im po smrti zasadili na hrob rozmarín *Jaj sadzine la, Romale, kaj joj pes Devla te priminel* / Jaj, zasadte ho, Rómovia, aby ju Boh prijal.⁴⁶ Inokedy si naopak želajú, aby rozmarín nenasadili.

*De, te me merav,
šukares man parunen,
joj, pro mro hrobos
rozmarija na mukhen.*

Keď ja umriem,
pekne ma pochovajte,
joj, na môj hrob
rozmarín nedávajte.⁴⁷

Rozmarín nachádzame ako významnú kvetinu pri svadbe a pri pohrebe u Slovanov, ale aj u starovekých Grékov a Rimánov. Oddávna bol považovaný za rastlinu podporujúcu pamäť, a preto sa symbolicky využíval pri významných udalostiach, na ktoré treba pamätať. V slovenských ľudových piesňach sa rozmarín často vyskytuje ako symbol lásky a vernosti, v rómskych nachádzame rozmarín iba v súvislosti so smrťou. Takže želanie, aby zasadili rozmarín na hrob vyjadruje túžbu, aby na zomierajúceho nezabudli. A prečo si niekedy neželajú zasadiť rozmarín? Možno sú za tým zlé vzťahy, ale možno aj povera, že ak sa rezu rozmarínové vetvičky na pohreb, celý kríček časom uschne. (Smrť 1924: 157)

Komunikovaním v piesni môže byť vyjadrených mnoho rôznych emócií, pro-

sieb, želaní, napríklad túžba po láske *De tu mange tro tatipen, de tu man pro kamliben / Daj mi tvoje teplo, daj sa mi pomilovať, prosba s vysvetlením Soven čhave, soven, bo tumari phuri daj androdi kaľi phuv džal / Spite, deti, spite, lebo vaša stará mať ide pod čiernu zem; miro šero na čalaven, mre čhavage žala kerna / nerozbite moju hlavu, lebo mojim deťom žiaľ spravíte, prianie Te del o Del lačo gives / Nech dá Boh dobrý deň; te na lel tut oda paňi / Nech ťa nevezme voda, vyhrážanie Te mro šero čalavela, buter tu man na dikheha / Ak sa mojej hlavy dotkneš, viac ma ne- uvidíš, odmietnutie Ma phir pal ma, bo imar me tut nakamav, šaj andre tu tiro jilo pukinel / Nechoď za mnou, lebo ťa už nechcem, môže ti aj srdce puknúť, varovanie s opisom následkov Phen- džom tuke čhaje, me tut goďi diňom [...] A tu tuke chudňal čhavores pro vasta a me mange chudňom lanci pre mre vasta / Povedal som ti, dievča, ja som ti dal rozum [...] A ty si dostala dieťa do rúk, a ja som dostal reťaze na ruky, hľadanie zmyslu života Soske mange pre oda svetos? / Prečo som na tomto svete?*

V tanečných piesňach sa prosby a želania dotýkajú často žiadostí o peniaze, v nasledujúcej ukážke humorným spôsobom.

*Daje, daje, mri dajori,
de man, mamó, pandž koruni.
Pandž koruni, so cineha, hej?!
Aňi pivos na pijeha!*

Mama, mama, moja mamička,
daj mi, mama, päť korún.
Päť korún, čo kúpim, hej?!
Ani pivo nevpíjem!

Známa pieseň *Joj, mamó, bokhali som* už v sebe nesie aj sociálny rozmer súvi- siaci s nedostatkom peňazí.

*Joj mamó, joj mamó, bokhali som.
De man, mamó, koruna,
cinav mange Marina.
Joj mamó, joj mamó, bokhali som.*

Joj, mama, joj, mama, hladná som,
Daj mi, mama, korunu,
kúpim si Marínu (keksy).
Joj, mama, joj, mama, hladná som.

Mnohé tanečné piesne sa tematicky ve- nujú láske, a tak k dialogickým prvkom patria volania chlapcov na dievčatá, aby išli von *Dža ča, čhaje, džá ča avri / Poď len, dievča, poď von, posmeľovanie Dža džá ma ladža / Poď, poď, nehanbi sa; Šude tut / Chyt sa, varovanie pred žiar- livým mužom Ma čumide man pro drom te na dikhel miro rom / Nebozkávaj ma na ceste, aby to nevidel môj muž, vyzva- nie k spoločnému životu Av ke mande, čhaje, džaha jekhetane / Poď ku mne, dievča, budeme žiť spolu, odháňanie chlapca, ktorý sa jej nepáči Ara, more, khatar ma, na lilines kijal man / Ustúp, chlapče, odo mňa, nehodíš sa ku mne.*

Ďalšou kategóriou sú **výzvy, varova- nia a výčitky**. Častým motívom je muž, ktorému hrozí napadnutie a vyzýva svo- jich bratov alebo kamarátov, aby mu po- mohli obrániť sa. Budí brata a rozdáva zbrane *Ušči phrala, richtin tuke o tover a me mange porichtinav e čhuri / Vstá- vaj, bratu, chystaj si sekeru a ja si pri- chystám nôž.*

V nasledujúcej ukážke interpret svo- ju nezávideniahodnú situáciu v part- nerskom vzťahu vyčíta až dvom ľuďom.

Najprv kamarátovi, ktorý mu prenechal dievčinu voľnejších mravov. Interpret po nej zjavne túžil, no keď získal vysnívane dievča, vyčíta aj jej, že mu pobláznila hla- vu. Zbavuje sa zodpovednosti, za vlastné rozhodnutie obviňuje iných.

*A tu, more, so tu kerdžal?
Bara lubňa mange mukhlal.
Mirgi, Mirgi, mri piraňi,
bo sal lubňi barikaňi.
Keci dikhen, ajci kamen
u man čores diliňares.*

A ty, chlapče, čo si spravil?
Veľkú pobehlicu si mi nechal.
Mirgi, Mirgi, moja milá,
si ty pobehlica veľká.
Koľko vidíš, toľko chceš,
a mňa, chudáka, blázníš.⁴⁸

Je zaujímavé, že Rómovia niektoré staro- dávne žalostné piesne naspievali aj (ale- bo len) v slovenskom jazyku či v nárečí. Stretávame sa s tým skôr u starších spe- váčok. Ďalšou zaujímavosťou je, že hoci nejde o texty prevzaté zo slovenských ľu- dových piesní, používanie slovenského jazyka akoby nabádalo k používaniu slov a reálií charakteristických skôr pre ži- vot sedliakov ako Rómov. Tak ako v pies- ni, kde dievča vyčíta chlapcovi nesplnený sľub.

*Povedal ši, že me vezmeš,
jak na hurce žitko zožneš.
A ty zožal i poviazal,
a na mňe ši neodkazal.*

Povedal si, že si ma vezmeš,
keď na hôrke žitko zožneš.
A ty si zožal aj poviazal

a pre mňa si neodkázal.⁴⁹

S vyčítaním sa stretávame aj medzi ta- nečnými piesňami. Napríklad rôzne va- rianty nasledujúceho putovného dvojver- šia sa vyskytujú pomerne často v rôznych piesňach. V prvom verši prichádza výčit- ka *Čhaje, čhaje, so tu kerdžal? / Dievča, dievča, čo si urobilo? Príčiny výčitky sú rôzne, v jednotlivých variantoch môžu byť úplne protikladné. Raz Le čhaven tu pre ma mukhlal / Deti si mi nechala, inokedy zas Romňa čhaven mandar lilal / Ženu, deti si mi vzala.*

Medzi tanečnými piesňami nachádza- me aj texty akoby prevzaté z ťahavých ža- lostných alebo sa v nich vyskytujú aspoň jednotlivé motívy, či celé verše charakte- ristické pre *čorikane gila*. Príkladom je pieseň, v ktorej dcéra vyčíta mame, že ju nemá dosť rada, čo je častým motívom v ťahavých piesňach.

*Mamčo miri phuri,
či me na som tiri,
že man na likeris
jekh orica paš tu?*

Mamka moja stará,
či ja nie som tvoja,
že ma nenecháš
aspoň jednu hodinku pri tebe?⁵⁰

Vyjadrenie kontaktu s adresátom sa môže komunikovať aj povzdychnutím: *Phares mange andro jilo te e daj merel / Ťažko mi je na srdci, keď mama zomiera, jednodu- chým konštatovaním informácie: Mamó miri, mukhlal mange o čoripen / Mama moja, nechala si mi chudobu, sťažovaním sa na niekoho: Tri daj pre ma phares ru- šel / Tvoja mama sa na mňa veľmi hnevá*

⁴⁸ Markušovce, okres Spišská Nová Ves, 2001.

⁴⁹ Varhaňovce, okres Prešov, 2001.

⁵⁰ Vehec, okres Vranov nad Topľou, 2002.

⁵¹ Abranovce, okres Prešov, 1995.

a vzápätí, upokojuvaním: *Ma de pro oda nič, či ča me tut kamav* / Nedaj na to nič, hlavne, že ťa ľúbim, kladením podmienky: *Akor miri aveha, kana paňi aneha* / Vtedy moja budeš, keď vodu prinesieš.

Adresáti oslovenia

Adresáti oslovovaní v piesňach sú v ťahavých a tanečných piesňach viac-menej tí istí, ale je veľký rozdiel v častosti výskytu a vo funkcii osloveného. Jedným z charakteristických znakov ťahavých halgató je neustále obracanie sa na akéhosi svedka, ktorým je buď Boh / *Devla, Devlale*, mama / *dajori mirori* / mamička moja alebo ľudia, Rómovia / *Romale*. Neustále obracanie sa k niektorým zo spomínaných adresátov, v jednej piesni môžu byť aj viacerí, sa vyskytuje takmer v 90 % ťahavých piesní. Ich miesto v texte častokrát nie je pevne dané, ale sa vkladá podľa emočného rozpoloženia, momentálneho popudu interpreta.

Pomerne často sa interpreti obracajú k členom rodiny *mre čhavore* / deti moje, čhave / deti, *phralale, pheňale* / bratia, sestry, *miri romňi* / žena moja, *dado* / otec, *šogor* / švagor; k dievčatám a ženám *čhajori romaňi* / dievčatko rómske, *mri piraňi* / moja frajerka, občas aj pejoratívnejšie *lubňije* / nevernica, kurva. Oslovenie konkrétnym menom nie je veľmi časté, niektoré sú bežné, niektoré zas veľmi zvláštne, aké sa bežne nevyskytujú. Stretli sme sa s týmito menami: Andalečka, Mirgi, Rozi, Anička, Hanča, Jančus (Janko). V piesňach so sociálnou tematikou sa vyskytujú aj oslovenia siroty, páni / *rajale*, slávni doktor / *bare dochtorale*, žandári / *Na maren man, žandarale* / Nebite ma, žandári.

Oslovení a dialógov je v tanečných piesňach trocha menej, hlavne sa v nich zriedkavo vyskytujú povzdychnutia a oslovenia Boha, matky alebo ľudí ako svedkov. Mama je však oslovovaná často, v rôznych kontextoch. Dcéra žiada od mamy peniaze a nakoniec je nespokojná, že ich je tak málo, že si za ne nič nekúpi. Matka býva oslovovaná aj v tanečných piesňach s využitím textových motívov zo žalostných piesní, napríklad *Mamo miri, nasvali som, vičín mange le doktoris* / Mama moja, chorá som, zavolaj mi lekára, *Joj, mamo, miri mamo, joj, na čhinger tre bala* / Joj, mama moja, mama, joj, netrhaj tvoje vlasy alebo už spomínaný motív nemilovanej dcéry. *Mamo miri, či me na som tiri* / mama moja, či ja nie som vaša. V tanečných piesňach je častejšie oslovovaný aj otec, i keď obvykle spolu s matkou, väčšinou v situácii, že od nich syn či dcéra niečo žiadajú alebo im hovoria o svojej láske či o odchode z domu. Podobne Rómovia, ľudia sú oslovovaní s iným zámerom ako v žalostných piesňach. Bývajú prizývaní do tanca, k zábave, sú spomínaní v refréne formou zvolania: *Joj, Romale! Joj, čhavale!* / Joj, Rómovia! Joj, chlapci! No vyskytujú sa aj ako sprostredkovatelia spravodlivosti, svedkovia, ktorí vedia posúdiť pravdu i vinu či nevinu. Spevák im vysvetľuje, prečo kradol a prečo by kradol znova.

*Šunen adaj, Romale,
šunen ade, so kerdžom!
Te čorel gelom,
le čhaven čalardžom.*

Počúvajte tu, Rómovia,
počúvajte, čo som urobil!
Kradnúť som išiel,
aby som deti nasýtil.⁵¹

V tanečných piesňach prevládajú ľúbostné témy, a tak sa stretávame s rôznym oslovením dievčat a žien. Oslovenie dievča / *čhaje* sa používa sa pri vyznaní lásky, pri opise krásy dievčaťa, pri ponuke spoločného života, prosbe o odpustenie, o návrat, alebo pri vyčítaní nevery *Čhaje, šukar sal. Ko tut lela? Lubňi sal!* / Dievča, pekné si. Kto si ťa zoberie? Neverná si! Dievča je vyzývané do tanca, občas aj k hre na hudobnom nástroji alebo na špásovanie.

*Biken, čhaje, e leketa,
maj avela, maj avela lovore.
Sar avena o lovore,
maj amenge, maj amenge pijaha.*

Predaj, dievča, zásteru,
hneď budú, hneď budú peniažky.
Keď budeme mať peniažky,
budeme si, budeme si popíjať.⁵²

Výzva dievčaťu, aby zarobilo peniaze, nie je ojedinelá, vyskytuje sa vo viacerých piesňach. Môže to súvisieť s faktom, že ženy boli v minulosti tie, ktoré boli zodpovedné za to, aby bolo čo v rodine jesť. Nezávisle od toho, či muž mal prácu a dokázal niečo zarobiť. V praxi to vyzeralo tak, že rómske ženy na dedinách sa vybrali buď po žobraní, alebo išli k sedliakom robiť pomocné práce, a tak si niečo zarobili. *Dža tut, čhaje, zaker mange, zaker lovore* / Choď ty, dievča, zarob mi, zarob peniažky. Agnesa Miková z Petrovej spomína, že ako malé dievča chodila so sestrami žobrať aj pomáhať ku *gádžom*: „Po domoch sme chodzili, lebo vždy nám dali či cukor, či bandurky [...] bula bida, no ta dávali nám. No a kvuli temu sme pašli huši, z každej chyži sme

brali“ (Mojžišová 2017: 109).

Oslovenie frajerka / *piraňi* sa vyskytuje v podobných kontextoch ako dievča, je časté v tanečných piesňach. *Has man lačhi piraňi, ola rokla sivađi* / Ty si dobrá frajerka, sukničku máš krásne ušitú. *Ma rov, ma rov mri piraňi* / Neplač, neplač, moja milá. Vyskytuje sa aj oslovenie žena, panička / *romňi, raklori*, obvykle takéto oslovenie nie je adresované vlastnej žene, manželke. Podobne ako pri oslovení „dievča“ ide o rôzne prejavy lásky, či už romantické alebo vtipné, láska môže byť opätovaná, ale aj nie, alebo môže byť rôznymi spôsobmi prekazená. Nasledujúca pieseň je veľmi farebná, v jednej strofe sa spomínajú až tri farby. Biela farba symbolizuje obvykle nevinosť, ale v rómskych piesňach aj vyšší status a krásu. Biela je pekná. V piesni sa spomína biely kvietok, mohlo by to v tom prípade evokovať nevinosť, čistotu. Červená, farba krvi, vyjadruje vzťah, lásku, erotiku, ale aj mladosť a sviežosť. Zlatá farba obvykle vyjadruje vznešenosť, slávnosť, čo je v piesni zvýraznené oslovením *raklori* / panička.

*Cinđom tuke parňi luľuđori,
dava me tut, šukar romňa lolí.
Parňi luľuđi, somnakuňi raklori,
džav pal late, bo me la kamav.*

Kúpil som ti biely kvietok,
dám ti ho, pekná žena červená.
Biely kvietok, zlatá panička,
idem za ňou, lebo ju mám rád.⁵³

Oslovenie moja žena / *miri romňi* adresované vlastnej žene, manželke, už obvykle nemá prvky dvorenia či zamilovanosti. Odrážajú niekedy problém vo

⁵² Markušovce – Jareček, okres Spišská Nová Ves, 2001.⁵³ Prakovce, okres Gelnica, 2004.

⁵⁴ Kokava nad Rimavicou, okres Poltár, 2004.

⁵⁵ Balada Kačička divoká je publikovaná napríklad v Burlasová (2002), Horák (1958).

vzťahu, problémy v rodine a podobne. *Miri romňi, me gelom andre karčma ke Žegňa / Žena moja, ja som šiel do krčmy do Žehne, Miri romňi, so mandar kames? / Žena moja, čo odo mňa chceš?* Medzi tanečnými piesňami ho nachádzame aj v posmešnom kontexte. V tanečných piesňach nachádzame aj oslovenie *bori / nevesta*. Vyskytujú sa aj oslovenia konkrétnymi dievčenskými menami Marína, Gizka, Júlia, Rosica, Marka, Líza, Morgana, Havelka, Julka, Veronka, Anička.

V ťahavých aj tanečných piesňach sa používa oslovenie *lubňi*, doslova preložené to znamená kurva. V prekladoch piesní používame miernejší výraz – nehanebnica. Toto hanlivé označenie sa zvyčajne viaže na tému nevery, alebo sa k nemu uchýľuje ohrdnutý mládenec.

Oslovenie *more / chlapče* je v tanečných piesňach pomerne často využívané, a to hlavne v posmešných piesňach, napríklad, keď dievča posmešne vyjadruje, prečo nechce chlapca, odháňa ho od seba, lebo je škaredý alebo preto, lebo ide vlastne o neveru inému chlapcovi či manželovi a bojí sa, že ich uvidí muž, mama alebo ľudia.

Oslovenie vtáčik korálka / *čirikloro mirikloro* pravdepodobne vyjadruje nežný vzťah k niekomu. V prípade uvedenej piesne je to vzťah k sestre. Súrodenci sa až tak často nespomínajú v piesňach, a keď už, tak skôr v súvislosti s bitkou (bratia) alebo so zomieraním mamy, keď sa súrodenci schádzajú pri jej posteli. O to zaujímavejšie je toto poetické vyznanie sestry. Nie je jasné, či vtáčik je akýsi posol, svedok alebo personifikované oslovenie sestry, o ktorej už v ďalších strofách hovorí v tretej osobe. Vtáčik,

konkrétne čierny vtáčik, sa častejšie vyskytuje v smutných piesňach, kde symbolizuje smrť. Tento model by sa dal možno použiť i na túto pieseň a mohli by sme jej potom porozumieť tak, že sestra už nežije.

*Čirikloro mirikloro,
lidžav tuke mro jiloro,
Lidžav, lidžav mra pheňake,
ola lača manušňake.*

Vtáčik korálka,
nesiem ti svoje srdce.
Nesiem, nesiem svojej sestre,
tomu dobrému človeku.⁵⁴

Baladické prvky v piesňach

Znaky balady – zdobneniny, tragický koniec, paralelizmus, stupňovanie – nachádzame vo viacerých piesňach. Niektoré motívy sú prevzaté zo slovenských balád, napríklad motív *Mre churde čhavore paš o paňi bešen, churdi poši jon chan / Moje drobné detičky pri vode sedia, drobný piesok jedia*, je prevzatý zo slovenskej ľudovej balady Kačička divoká, kde sa spieva: Moje drobné deti na kamenci sedia, kalnú vodu pijú, drobný piesok jedia⁵⁵. V slovenskej balade však ide o deti kačičky, ktorú zastrelil strelec. Rómska pieseň využíva motív bez personifikácie, spieva o ľudských deťoch, ktoré sú také chudobné, že musia jesť piesok.

Aj ďalšia pieseň, celá spievaná v nárečí, mnohými znakmi pripomína baladu. Je epickejšia ako väčšina piesní tohto žánru, vystavaná je na princípoch paralelizmu a gradácie. Dej je vystavaný prostredníctvom opakovania a pridá-

vania detailov, mamu oslovuje zdobnene, napriek tomu, že celý príbeh končí tragicky, vraždou. Dcéra hodí matku do vody, lebo sa cíti nemilovaná a sama po vykonaní hrozného skutku ochorie a zomiera. Aj po vražde matky sa jej naďalej prihovára.

*Ej, mamočičko moja, či ja už ňe tvoja?
Ej, že si mi nakladla do perini šena.*

*Ej, do perini šena, do ladi kameňa,
ej kedz by ja ňebula s toho pokorena.*

*Ej mamčo moja, mamčo, co ja narobela,
jaj, že ja svoju macir do vody drilela?*

*Jaj, aka že ja chora, daj me do špitalu,
jaj polož me na poscil, z bilu plachtu pri krij.*

Ej zbohom mamu zbohom, bo ja už zomiram.

*Ej, mamička moja, či ja už nie som tvoja?
Ej, že si mi nakládla do periny seno.*

*Ej, do periny seno, do truhlice kamene,
ej, akože nemám byť z toho pokorená.*

*Ej, mamka moja, mamka, čo som urobila,
jaj, že som svoju matku do vody sotila?*

*Jaj, veľmi som chorá, daj ma do nemocnice,
jaj, ulož ma na posteľ, s bielou plachtou prikry.*

Ej, zbohom, mama, zbohom, lebo ja už umieram.⁵⁶

Baladický charakter s motívom vraždy

detí má aj dialogická strofa, ktorá sa vyskytuje v mnohých piesňach v rôznych textových kontextoch, dokonca i v tanečných piesňach.

*Dalke miri, dalke,
kaj thodžan le čhaven?
Čidžom andro paňi,
chalen len o mače.*

Mamička moja, mamička,
kde ste dala deti?
Hodila som ich do vody,
jedia ich ryby.⁵⁷

V niektorých piesňach to, čo sa stane po smrti, nie je vyjadrené ako túžba zomierajúceho, ale ako opis reality. Keď ja umriem, čo mi dajú? Speváčka plynule prechádza od rozprávania (čo mi dajú?) k prihováraniam sa (čo mi dáte?) i keď obsah je ten istý, avšak priame oslovenie čo mi dáte, expresívnejšie vyjadruje smútok zomierajúcej. Pýta sa len preto, aby zvýraznila odpoveď, ktorú pozná. Pohrebný rubáš v prvých strofách opisuje ako jemnú košielku, neskôr, keď sa smútok stupňuje, ako handru, ktorú cez ňu prehodia. Opisuje aj to, že jej deti budú okolo nej, ale nie ako želanie, ale ako realitu. Pieseň začína strofami v rómskom jazyku, v ktorých opisuje svoje previnenie z mladosti. Zvyšok života alebo aspoň starobu vníma až sebabičujúco ako Boží trest za previnenie. Pieseň pokračuje spevom v šarišskom nárečí o tom, ako život, mladosť a krása plynú do nenávratna, používa pritom poetické prirovnania ako voda, ako lístok na dube. Text piesne paralelickou kompozíciou pripomína slovenské ľudové balady. Využíva paralelizmy príroda – človek,

⁵⁶ Vechec, okres Vranov nad Topľou, 2002.

⁵⁷ Zborov, okres Bardejov, 2001.

pričom porovnáva ľudské deje s prírodnými (mladosť hynie ako voda) a využíva aj regionálne geografické názvy (rieka Torysa). (Marčok 1980: 82–84) Pieseň spievala deväťdesiatdvaročná žena, ktorá pri interpretácii piesne intenzívne vnímala blízkosť smrti, jej spev bol veľmi živý a pravdivý, prerušovaný plačom.

*Devla, Devla, so me kerdžom?
Le raje čhastar ladž me kerdžom.
Lažhe čhastar ladž me kerdžom,
de kudušiha svetos gelom.*

*Bože, Bože, skaral ši me,
mladosc moja jak mi hiňe.
Hiňe, hiňe i zahiňe,
jak tot listek na dubiňe.*

*Mladosc moja jag mi hiňe,
ej, de mladosc moja i podoba,
jag mi hiňe jako voda.
Hiňe, hiňe i zahiňe,
jako voda na Toriše.*

*Kedz ja umrem, co mi daju?
Košulečku jemnušku.
Jaj, o Bože, co mam robic,
ked ja svojo dcezi ňemam.*

*Kedz ja umrem co mi dace?
Jednu rentu na mňa.
Jednu rentu na sebe,
mojo dzeci kolo mňa.*

Bože, Bože, čo som urobila?
Panskému chlapcovi hanbu som urobila.
Dobrému chlapcovi hanbu som urobila,
s darebákcom som svetom išla.

Bože, Bože, potrestal si ma,

mladosť moja, ako mi hynie.
Hynie, hynie i zahynie
ako ten lístok na dubine.

Mladost moja, ako mi hynie.
Ej, mladost moja aj podoba
ako mi hynie ako voda.
Hynie, hynie i zahynie
ako voda na Toryse.

Keď ja umriem, čo mi dajú?
Košíčku jemnučku.
Jaj, Bože, čo mám robiť,
keď ja svoje deti nemám.

Keď ja umriem, čo mi dáte?
Jednu handru na mňa.
Jednu handru na mňa,
moje deti (budú) okolo mňa.

Záver

Texty rómskych piesní sú veľmi zaujímavou a dôležitou súčasťou rómskej kultúry z viacerých dôvodov. Jednak ide o ľudovú poéziu plnú poetických prvkov, jednak majú výpovednú hodnotu, ktorá je spolu s rozprávkami a malými formami ľudovej slovesnosti o to väčšia, že v minulosti neexistovala písaná rómska literatúra. O sile jazyka a jeho význame pre vedomie identity svedčia aj nasledujúce vety Neróma očareného rómskou kultúrou:

„Už nikdy sa nebudu moci vyjadriť v bujnú, prastarú „romštinu“, nehodí sa pro bezvýznamnou konverzáciu. Již nikdy nebudu užívať mocnú, poetickú a plastickú líčbu a dŕmynslnú podobnoství Romů nebo se oddávat bezuzdné síle a plodnosti jejich jazyka.“ (Fonsecová 1998: 45)

Pri pozornom sledovaní v piesňach nachádzame stopy histórie, informácií o spôsobe života či rodinných vzťahoch. Texty rómskych piesní nie sú dostupné hocikomu, vyžadujú znalosť rómskeho jazyka alebo spoluprácu s rómskym prekladateľom, ideálne jedno i druhé. Obe cesty však v sebe nesú ďalšie úskalia, a to nejednotnosť rómskeho jazyka, nárečové a regionálne odlišnosti. Problémom je i pamäť interpretov, ktorí už zabudli čítať zašifrovaný hlbší význam starých textov. Pôvodné texty a slovné spojenia sú modifikované, infiltrované novými reáliami, ktoré posúvajú ich význam. Na „čítanie medzi riadkami“ je potrebná nielen znalosť rómskeho jazyka, ale aj znalosť prostredia, rozmýšľania a spôsobu života.

V doterajších romistických štúdiách bola pri práci s piesňovými textami pozornosť venovaná predovšetkým poetickým obrazom, prirovnaniam, symbolom a celkovému umeleckému vyzneniu. Výrazná komunikačná a dialogická linka doteraz nebola vyzdvihnutá. Domnievam sa, že týmto príspevkom som obohatila vedomosti o starej vrstve rómskych piesní, o hĺbke vnímania a kultivovanosti ľudových autorov a pretvárateľov. Oblúbenosť dialogických prvkov v piesňach poukazuje i na veľkú komunikatívnosť a potrebu zdieľania ľudových interpretov. Pri ťahavých žalostných piesňach prevažuje oslovenie Boha, matky i Rómov ako svedkov vyspíevaných udalostí a emócií. Postavy a adresáti sa v piesňach kumulujú, vymieňajú sa ich roly, čo občas spôsobuje istú časovú i postavovú neprehľadnosť piesne. Pri tanečných piesňach sú tieto formy zriedkavé, zato sa oveľa častejšie

vyskytujú oslovenia ženských adresátok vo forme dvorenia a zvädzania, a zo strany dievčat posmešné oslovenie chlapcov. Častejšie sa v nich vyskytuje aj čistá dialogická forma.

Domnievam sa, že bohatstvo rómskych piesní a textov skrýva v sebe možnosti ďalšieho bádania.



◀ Speváčka Eva Gáborová, Varhaňovce, okres Prešov, 2001. Foto: Jana Belišová

Literatúra:

- AMBRÓZOVÁ, Jana. 2020. "You can't bamboozle anyone! It has to taste good!" Contemporary music-related terminology used among village band players in Slovakia. In: Tradition and Transition. *A Selection of Articles Developed from Paper Presentations at the First and the Second Symposia of the ICTM Study Group on Music and Dance of the Slavic World*. Skopje: North Macedonia, s. 287–299.
- AMBRÓZOVÁ, Jana. 2018. Zvuková krajina a kalendárne obyčaje v obci Telgárt. In: JÁGEROVÁ, Margita (ed.). *Kalendárna obyčajová kultúra vo vidieckom prostredí na začiatku 21. storočia. (vybrané problémy)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 203–259.
- BELIŠOVÁ, Jana. 2012. *Başav, more, başav. Zahraj, chlapče, zahraj. O piesňach slovenských Rómov*. Bratislava: Žudro, Ústav hudobnej vedy SAV.
- BELIŠOVÁ, Jana. 2006. *Hojna nejna. Phurikane gila 2. Tanečné rómske piesne. Dance Roma Songs*. Bratislava: Žudro.
- BELIŠOVÁ, Jana. 2002. *Phurikane gila. Starodávne rómske piesne*. Bratislava: Občianske združenie Žudro v spolupráci s občianskym združením Media3.
- BELIŠOVÁ, Jana. 2017. Rómska speváčka Anna Michalíková a odraz jej života v piesňach. In: URBANCOVÁ, Hana (ed.). *Ethnomusicologicum V*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2017, s. 73–129.
- BELIŠOVÁ, Jana. 2018. *Šilalo paňori. Studená vodička. Cold Water. Príbehy v rómskych žalostných piesňach, piesne v príbehoch. Stories in Romani Songs of Lament, Songs in Stories*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, Občianske združenie Žudro, 2018.
- BURLASOVÁ, Soňa. 2002. *Slovenské ľudové balady*. Bratislava: Scriptorium musicum.
- DAVIDOVÁ, Eva. 2000. Lidová hudba a piesne Romů. In: *Černobílý život*. Praha: Gallery.
- DROPOVÁ, Lubica. 2000. *Slovenská ľudová pieseň – texty a kontexty*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- ELSCHEKOVÁ, Alica, ELSCHKEK, Oskár. 1982. *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava: Osvetový ústav.
- FONSECOVÁ, Isabel. 1998. *Pohŕbi mě vestoje. Cikáni a jejich pouť*. Praha: Slovart.
- Hodnotenie krajiny Slovensko. FRIEDMAN, Eben (ed.). Budapest, Bucharest : Roma Education Fund, 2011. https://www.romaeducationfund.org/wp-content/uploads/2019/05/ref_ca_2011_sk_slovakian_screen2.pdf
- HORÁK, Jiří. 1958. *Slovenské ľudové balady*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- HÜBSCHMANNOVÁ, Milena. 2000. Slovesnosť a literatúra v rómskej kultúre. In: *Černobílý život*. Praha: Gallery.
- HÜBSCHMANNOVÁ, Milena. 1988. Slovesná tvorba slovenských Romů. Přehled jednotlivých žánrů. In: *Slovenský národopis* 36, 1. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 80–91.
- KOVALCSIK, Katalin. 1985. *Szlovákiai Oláh cigány Népdalok. Vlach Gypsy Folk Songs in Slovakia*. Budapest : Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet.
- MARČOK, Viliam. 1980. *Estetika a poetika ľudovej poézie*. Bratislava: Tatran.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2019. Vnímání druhého a dialog. In: *Reflexe* 57/2019,

- s. 125–137.
- MOJŽIŠOVÁ, Zuzana. 2017. *Za rómskym ľudom*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, Občianske združenie Žudro.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1940. Dialog a monolog. In: *Listy filologické / Folia philologica*, roč. 67, č. 3/4 (1940), s. 139–160.
- SMRŽ, Oskar. 1924. *Dějiny květin. IV. Díl. Chrudim: Zahrady Domáci a Školní*.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta. 2009. Umelecká štylizácia lamento-toposu v hudbe. In: URBANCOVÁ, Hana (ed.). *Studia Ethnomusicologica IV. Lament v hudbe*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, s. 63–93.
- URBANCOVÁ, Hana. 2017. Ťahavé žalostné piesne „phurikane gila“ z repertoáru slovenských Rómov. Hudobná analýza a kategórie hudobného štýlu. In: URBANCOVÁ, Hana (ed.). *Ethnomusicologicum V. Tradičná piesňová kultúra etnických minorít: historické pramene, hudobnoštýlová stratifikácia, nositelia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, s. 7–72.

Príloha: Zoznam lokalít, v ktorých bol realizovaný výskum piesní

- Okres Banská Bystrica: Banská Bystrica – Sásová, Banská Bystrica – Senica
- Okres Bardejov: Bardejov – Poštárka, Cigelka, Lascov, Petrová, Zborov
- Okres Detva: Detva
- Okres Gelnica: Nálepko, Prakovce, Závadka
- Okres Humenné: Humenné – Podskalka
- Okres Kežmarok: Holumnica, Huncovce, Malý Slavkov, Rakúsy, Stráne pod Tatrami, Veľká Lomnica
- Okres Košice: Vyšný Čaj
- Okres Levoča: Dlhé Stráže
- Okres Lučenec: Cinobaňa, Lovinobaňa
- Okres Michalovce: Drahňov, Pavlovce nad

- Uhom
- Okres Poltár: Kokava nad Rimavicou
- Okres Prešov: Abranovce, Hermanovce, Chminianske Jakubovany, Jarovnice, Prešov, Svinia, Tuhrina, Varhaňovce, Žehňa
- Okres Snina : Klenová, Snina
- Okres Spišská Nová Ves: Betlanovce, Bystrany, Iliášovce, Krompachy, Letanovce, Markušovce, Rakúsy, Rudňany, Spišské Tomášovce, Žehra
- Okres Vranov nad Topľou: Bystré, Čemerné, Rudlov, Sedliská, Soľ, Vechec, Zámuto