

Anna G. Piotrowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

Być jak Panna Cinka¹

Stosunkowo niewiele kobiet w wieku XVIII zdobyło sławę i uznanie swoich współczesnych, tudzież odniosło sukces i z powodzeniem funkcjonowało w przestrzeni publicznej. Na temat ten niewiele także pisano, zwłaszcza w Europie Środkowej przed rokiem 1989². Warto zatem podkreślić, że wśród tych wyjątkowych kobiet znalazła się także Romka. Być może nie dziwi fakt, że była ona mocno związana z muzyką, gdyż muzykowanie do dziś uchodzi za domenę Romów. Panna Cinka (1711–1772) żyła w czasach, w których wyraźnie, również w domenie muzycznej, rysował się podział na sferę publiczną – w której kobiety grające na instrumentach pojawiały się niezwykle rzadko, oraz sferę domową – dla której charakterystyczny był zwłaszcza śpiew kobiety, a muzykowanie na instrumentach stanowiło wręcz nieodłączną część życia rodzinnego. A zatem kiedy mowa o Pannie Cince – wirtuozce uchodzącej od końca XVIII wieku za jedną z najbardziej utalentowanych skrzypaczek romskiego pochodzenia warto uwypuklić ten aspekt jej działalności i obecności w przestrzeni publicznej, a także pochylić się nad jej rolą w przełamywaniu stereotypów dotyczących kobiet w świecie muzyki.



¹ Artykuł ten powstał w ramach projektu BESTROM wspieranego przez program HERA (www.heranet.info) i współfinansowanego przez AoF, NCN, AHRC, AEI oraz Komisję Europejską (Horizon 2020).

² Maria Bucur, *An Archipelago of Stories: Gender History in Eastern Europe*, „The American Historical Review”, 2008, nr 113 (5), s. 1387.

TAJEMNICZA JAK... PANNA CINKA

Kim była Panna Cinka? Urodziła się w roku 1711 w rejonie Sajógömör na terenach dzisiejszej Słowacji (Rimavská Sobota), w rodzinie muzyków romskich. Muzykami byli zarówno jej ojciec Sándor (Alexander), jak i np. jej wujek. A zatem z muzyką związana była Panna Cinka od dzieciństwa, a dziedziczenie zawodu muzyka było w rodzinach romskich szeroko rozpowszechnione, o czym świadczą liczne przykłady rodów muzyków romskich³. Tajemnicze imię 'Panna' to najprawdopodobniej wersja Anny lub Hanny, ale istnieje możliwość, że znaną od najmłodszych lat ze względu na ogromny talent muzyczny dziewczynkę nazywano panną Cinką – odróżniając ją w ten sposób od ojca czy wujka. Samo nazwisko Cinka funkcjonowało natomiast w wielu odmianach zapisu – od oboczności notacji czyli jako Cynka, poprzez bardziej wyrafinowane sposoby transliteracji jako Csinka, ewentualnie Esinka⁴ tudzież jako Czinka w wersji węgierskiej lub Tinka w wersji rumuńskiej. Alternatywnie Cinka znana była – głównie *wśród* Słowaków – jako Panna Cinkova.

Rodzina Cinki mieszkała na terenach należących do właściciela ziemskiego – Jánoša Lányi'a⁵. On też wziął pod skrzydła dziewczynę i zasponsorował jej dalszą edukację muzyczną, co wcale nie było zjawiskiem rzadkim w owym czasie. Panna Cinka została wysłana na lekcje skrzypiec do Rožňavy⁶, a w wieku czternastu lat wyszła za mąż i stworzyła własną kapelę muzyczną. Jej mąż grał na basie, choć z zawodu był przede wszystkim kowalem. Taka kombinacja kowalstwa z dorabianiem grą na basie była często praktykowana wśród Romów tamtego okresu⁷. Zazwyczaj bywało tak, że Cygan pracujący za dnia jako kowal, podczas zabaw tanecznych grywał na skrzypcach, podczas gdy na instrumencie perkusyjnym akompaniowała mu żona. Z takich nieformalnych, dwuosobowych składów z czasem wykształciły się bardziej rozbudowane zespoły, w których oprócz pierwszych i drugich skrzypiec uwzględniano także kontrabas (jako instrument zapewniający podstawę harmoniczną), a niekiedy dołączano cymbały, w miarę możliwości także klarnety. Takie zespoły rozpowszechniały się w XVIII wieku na terenach Monarchii Habsburgów, gdzie znane były jako Zigeunerkapellen. W ka-

³ Anna G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, „Musica Iagellonica”, Kraków 2011, s. 50.

⁴ Carl Engel, *The Music of the Gipsies (I)*, „The Musical Times and Singing Class Circular”, 1880, nr 21 (447), s. 221.

⁵ Hana Ševčíková, *The Romani Band Leader Panna Cinkova* [w:] Arne B. Mann (red.), *Neznámi Rómovia: zo života a kultúry Cigánov-Rómov Slovensku*, Ister Science Press, Bratislava 1992, s. 117–126.

⁶ Ján Matej Korabinský, *Geographisch-historisches und Produkten-Lexikon von Ungarn: in welchem die vorzüglichsten Oerter des Landes in alphabetischer Ordnung angegeben, ihre Lage bestimmt, und mit kurzen Nachrichten*, Weber und Korabinsky, Pressburg 1786, s. 206.

⁷ Bálint Sárosi, *Gypsy Musicians and Hungarian Peasant Music*, „Yearbook of the International Music Council”, 1970, nr 2, s. 11–12.

peli Panny Cinki grali wraz z nią także bracia jej męża, w późniejszym okresie dołączyły jej dzieci – nie tylko synowie, ale także i córka⁸. Jak podawali ówczesni autorzy kapela Cinki zyskała duże uznanie w całej okolicy, muzycy podróżowali by dawać występy. Jednak w okresie zimowym rodzina pozostawała na terenach posiadłości Lányi'a rezydując w swoim domku, albo – jak chcą inni badacze – mieszkając w namiocie nad rzeką Slaná⁹.

PIĘKNA JAK... PANNA CINKA

Panna Cinka pełniła w swojej kapeli funkcję primasza (pierwszego skrzypka, tj. grającego na primie/prymie) czyli była faktycznym liderem zespołu. W głównej mierze to właśnie prestiż i umiejętności wykonawcze primasza decydowały o popularności całej orkiestry, bowiem to primasz narzucał i odpowiadał za poziom kapeli. W trakcie publicznego występu obowiązkiem primasza było nawiązanie bezpośredniego kontaktu z publicznością – albo gestem, albo mimiką, czy też wręcz słowem. To primasz dobierał repertuar, odpowiednio modyfikując go i dostosowując do aktualnych oczekiwań słuchaczy. Primasz był więc nie tylko skrzypkiem-solistą, najczęściej wirtuozem, ale także dyrygentem i menadżerem zespołu. Primaszami kapel cygańskich byli najczęściej mężczyźni, Panna Cinka niewątpliwie stanowiła wyjątek od tej zasady. Zaobserwować można jednak całą gamę elementów maskulinizujących Cinkę. Najbardziej widoczne były one w sposobie jej portretowania, gdyż zachowane i powielane podobizny ukazują Cinkę w spodniach, a w zasadzie w uniformie stylizowanym na mundur wojskowy. Taki obraz Cinki utrwalił się w popularnej świadomości na tyle, że kiedy w 2008 roku reżyser *Dušan Rapoš* zrealizował pełnometrażowy film fabularny o Pannie Cince, na reklamującym go plakacie widniała śliczna młoda dziewczyna odziana w męskie ubrania. Ale jednocześnie na afiszu tym Panna Cinka uosabia kwintesencję kobiecości: zgrabna, wręcz zwiewna, z długimi, rozpuszczonymi włosami. Tak przedstawiona postać Cinki jawi się więc jako na wskroś nowoczesna kobieta wybiórczo traktująca elementy tradycyjnie traktowane jako męskie czy żeńskie. W swoim życiu faktycznie Panna Cinka łączyła rolę liderki i realizującej się wirtuozki z rolą matki i żony, a kombinację tych wszystkich funkcji pieczołowicie podkreślano już w XVIII-wiecznych źródłach opisujących skrzypaczkę.

Jednakże nawet w tekstach z epoki Panna Cinka nigdy nie była przedstawiana jako buntowniczka, jako antybohaterka czy jako kontrprzykład. Przeciwnie, w krótkich opisach jej życia zazwyczaj pobrzmiewa nuta szacunku. A przecież nietuzinkowy przypadek Cinki – przedstawicielki kultury, w której tożsamość kobietą konstruuje się poprzez zderzenie z postawami męskich członków spo-

⁸ Korabinský, *op. cit.* s. 206.

⁹ Engel, *op. cit.* s. 221.

łeczności¹⁰, a przydział obowiązków regulowany jest przynależnością do płci¹¹ niewątpliwie wyróżnia swoista emancypacja¹². Zauważalna jest ona nie tylko w kontekście tradycyjnego podziału ról na kobiece i męskie funkcjonującego wśród Romów, ale także wyraźnego rozdziwku w traktowaniu kobiet i mężczyzn w kulturze europejskiej XVIII wieku w ogóle.

Porównajmy więc opisy Panny Cinki z innymi wyobrażeniami romskich kobiet znanymi z wieku XVIII, a nawet propagowanymi w epokach wcześniejszych. Do najbardziej znanych przedstawień kobiety romskiej należy niewątpliwie kreacja Precjozy czyli bohaterki noweli *La gitanilla* z 1613 roku stworzonej przez Miguela Cervantesa (1547–1616). Niejednokrotnie zwracano uwagę, że Precjozę postrzega się (w samej opowieści) w zasadzie poprzez pryzmat jej zmysłowej atrakcyjności, pokazana jest bowiem jako uroczą blondynka o niebieskich oczach i stosunkowo jasnej cerze występująca razem z innymi kobietami, tańcząc i śpiewając¹³. Intepretując tę powiastkę badacze podkreślają pojawiające się w niej seksualne podteksty – fakt, że „cygańskie kobiety są użyteczne jako ‘amigas’ w tym sensie, że dostarczają mężczyznom ‘przyjacielskich relacji’ opartych o zwierzęcą przyjemność”¹⁴. Precjoza uosabia agresywną seksualność wynikającą m.in. z języka jakim się posługuje: jej słodki śpiew pełen jest seksualnych odniesień kodujących ukryte znaczenia o charakterze erotycznym¹⁵. W przypadku Panny Cinki nie ma mowy o eksponowaniu czy podkreślaniu kobiecości tańcem czy śpiewem pokazywana była zawsze jako wirtuoz instrumentu. Jej publiczny obraz, stworzony od końca XVIII wieku, odbiegał zatem od typowego portretu Cyganki znanego z literatury tamtego okresu. W opisach Cinki podkreślano raczej jej pochodzenie, fachowość i talent, nie kreowano natomiast wrażenia tajemniczości, bliskich związków z naturą, itp. A przecież kiedy w 1815 roku Jane Austen (1775–1817) opublikowała powieść *Emma* i wprowadziła do niej postać Cyganki Harriet opisywała ją właśnie jako dziecię natury, o nieznanej proveniencji. Nawet cechy fizyczne Harriet podkreślały jej inność, wręcz „obcość Romów kontrastowanych z białymi Europejczykami”¹⁶. Ta obsesja na punkcie fizycznej odmienności Ro-

¹⁰ Carol Silverman, *Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia*, „The World of Music”, 1996, nr 38 (1), s. 67.

¹¹ Lorely French, *Roma Voices in the German-Speaking World*, Bloomsbury, New York 2015, s. 93.

¹² Ethel C. Brooks, *The Possibilities of Romani Feminism*, „Signs”, 2012, nr 38 (1), s. 2.

¹³ Meira Weinzwieg, *Flamenco Fires: Form as Generated by the Performer – Audience Relationship* [w:] Matt T. Salo (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society*, North American Chapter, March 25–27, 1988, The Gypsy Lore Society Publication no. 5, Cheverly, Maryland 1990, s. 226.

¹⁴ Charles D. Presberg, *Precious Exchanges: The Poetics of Desire, Power, and Reciprocity in Cervantes's 'La gitanilla'*, „Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America”, 1998, nr 18.2, s. 58.

¹⁵ Alison Weber, *Pentimento: the Parodic Text of 'La Gitanilla'*, „Hispanic Review”, 1994, nr 62 (1), s. 64.

¹⁶ Michael Kramp, *The Woman, the Gypsies, and England: Harriet Smith's National Role*, „College

mów przejawiała się wówczas nie tylko w literaturze pięknej, ale wyraźna była także w pracach o charakterze naukowym, by wspomnieć dokonania Heinricha Grellmana¹⁷ czy Johna Hoylanda¹⁸. Dodatkowo, kobiety cygańskie zawsze chętnie ukazywano w roli kusielek, by przypomnieć choćby operę *Carmen* (1875) Georges Bizeta (1838–1875), na podstawie powiastki *Prospera Mériméego* (1803–1870). Choć w oryginalnej wersji *Carmen* nie była ideałem piękna, jej zmysłowość stała się z czasem jej najbardziej rozpoznawalnym atrybutem. Natomiast prototypem Precjozy miała być autentyczna tancerka romskiego pochodzenia – Maria Cabrera (1467–1527), kochanka hiszpańskiego szlachcica Diego Hurtado de Mendoza, tzw. El Grande (1461–1531)¹⁹. Jak chcą niektórzy, była ona pierwszą Romką znaną w całej Europie ze swojej zniewalającej urody²⁰. Mit pięknych i uwodzicielskich Cyganiek budowano w oparciu o zachowane wzmianki o dobrowolnych małżeństwach Romek z nie-Cyganiem. W 1544 roku Sebastian Münster w *Cosmographiae universalis* pisał, że Romowie do swoich grup „przyjmują powszechnie mężczyzn z sąsiednich krajów pragnących kobiet, którzy miesza się z nimi przez nieprawne związki”²¹. W 1590 roku niejaki Pedro Orejón miał przystać do Cyganów powodowany miłością do pięknej Cyganki²². Ten typ opisu kobiet romskich chętnie powielano na początku XIX wieku: na przykład Teodor Narbutt (1784–1864) pisał, że „oddać słusność należy Cygankom pomiędzy którymi iest mnóstwo zupełnie pięknych, zupełnie białych, w wszystkie w młodości mają kibic wysmukłą, cudnie trzymać się umieją i lekkość napowietrzną”²³. Dodawał też, że „niewiasty wszystkie są bardzo udatnego składu ciała, a kiedy się uda piękna twarzyczka, co nie iest rzadkością, można się prawdziwie zastanowić nad pięknnością Cyganki”²⁴. Ale urodę Cyganiek klasyfikowano jako wyuzdaną, (zbyt) zmysłową, bo jak pisał Ignacy Daniłowicz (1788–1848) „bezwstydna płci niewieściey bezczelność, na wszelką wylewa się rozpustę”²⁵. Rozpustę powszechnie kojarzono natomiast w XIX wieku z egzotyką: w paryskich domach publicznych popular-

Literature, 2004, nr 31 (1), s. 147–168, s. 151.

¹⁷ Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann, *Histoire Des Bohemiens*, Paris 1787, s. XV.

¹⁸ John Hoyland, *Historical Survey of the Customs, Habits, and Present State of the Gypsies*, Darton & Harvey, London 1816, s. 39–40.

¹⁹ Mary C. Iribarren, *Gitanos y Payos. Dos Mundos y Dos Ideas Sobre La Libertad En La Gitanilla*, „Thémata. Revista De Filosofía”, 2008, nr 40, s. 188.

²⁰ Donald Kenrick, *Historical Dictionary of the Gypsies (Romanies)*, second edition, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Maryland–Toronto–Plymouth, UK 2007, s. 36.

²¹ Podaje za Lech Mróz, *Dzieje Cyganów-Romów w Rzeczypospolitej XV–XVIII w.*, Wydawnictwo DiG, Warszawa, oraz Stowarzyszenie Romów w Polsce, Oświęcim 2001, s. 124.

²² Bernard Leblon, *Gypsies and Flamenco. The emergence of the art of flamenco in Andalusia*, Gypsy Research Centre i University of Hertfordshire Press, Hatfield 2003, s. 33.

²³ Teodor Narbutt, *Rys historyczny ludu cygańskiego*, A. Marcinowski, Wilno 1830, s. 79.

²⁴ *Op. cit.*, s. 78.

²⁵ Ignacy Daniłowicz, *O Cyganach wiadomość historyczna czytana na posiedzeniu publicznem cesarskiego Uniwersytetu Wileńskiego dnia 30 czerwca 1824 roku*, A. Marcinowski, Wilno 1824, s. 61.

ne były Algierki, Greczynki, Chinki, itd.²⁶ Wspomniany wcześniej Narbutt także klasyfikował urodę Cyganek jako egzotyczną, uznając ją za „piękność w guście wschodnim, tem powabniejsza, że nie znając upiększeń z dzieciństwa, łączy iakąs ponurość, iakieś zasepione weyrzenie, które każąc dorozumiewać się widzowi smutku wewnętrznego, powabnie na iey stronę interessuie”²⁷.

W przypadku Panny Cinki kwestia jej urody nie była jednak pierwszoplanowa, ani w pracach z końca XVIII, ani z XIX wieku. Co prawda portretowano ją jako śliczną dziewczynę – jak uczynił to np. Imre Greguss (1856–1910) – ale także z fajką w ustach. Taki sposób pokazywania Cyganek można uznać za kolejną aluzję do przypisywanego im promiskuityzmu seksualnego (poprzez skojarzenie fajki z kształtem fallicznym), ale mogło także wynikać z chęci pokazania powszechnego wśród kobiet romskich nałogu, a Romka z fajką była nierzadkim widokiem w tamtych czasach²⁸. Natomiast zaraz po śmierci Panny Cinki opisywano ją już chętnie jako osobę piękną, jak np. w pochodzącym z 1772 roku utworze poetyckim zatytułowanym *Lessus inobitum Czinka-Pannae fidicinae*²⁹. Piękno to kojarzono jednak z pięknym trybem życia, z wyważeniem ról i umiejętnością odnalezienia się w świecie. Często podkreślano, że Panna Cinka nosiła rodzaj uniformu czy też liberii – akcentując w ten sposób zależność od Lany’i’a jako swego dobroczyńcy³⁰. Strój ten zapewne był dla niej wygodny podczas licznych podróży, być może też – jako jedyna, przynajmniej początkowo, kobieta w kapeli – nie chciała się ona odróżniać od swoich kompanów. Można wreszcie spekulować na ile męski strój pozwalał Pannie Cince – w świecie zdominowanym przez muzyków mężczyzn – konkurować z nimi na równych zasadach, tj. bez podkreślania różnicy płci.

Istnieje bowiem jeszcze inne wytłumaczenie niecodziennego – zwłaszcza dla kobiet pochodzenia romskiego – wyboru stroju upodabniającego Cinkę do mężczyzny. W XVIII wieku utrwał się bowiem pogląd, że kobiety, właśnie między innymi ze względu na swój wygląd (w tym ubranie), nie mogą być dobrymi muzykami, ponieważ ich wygląd odciąga słuchaczy od muzyki³¹. Wielu XVIII-wiecznych autorów – mężczyzn pisało wręcz wprost (jak czynił to Carl Ludwig Junker w *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784*) o dyskomforcie jakiego doświadczali obserwując kobiety – wykonawczynie muzyki³². Opinie tego typu utrzymywały

²⁶ Laure Adler, *Życie codzienne w domach publicznych w latach 1830–1930*, tłum. Renata Wilgosiewicz-Skutecka, Wydawnictwo Moderski i S-ka, Poznań 1999, s. 52.

²⁷ Narbutt, *op. cit.* s. 78.

²⁸ George Latimer Apperson, *The Social History of Smoking*, M. Secker, London 1914, s. 126.

²⁹ Por. József Waigand, *Totenklage uber Panna Czinka*, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae”, 1970, nr 12, s. 299–310.

³⁰ *Ibidem*, s. 299.

³¹ Por. William Thomas Parke, *Musical Memoirs: Comprising an Account of the General State of Music in England, from 1784, to the year 1830*, H. Colburn and R. Bentley, London 1830, s. 120.

³² Por. Sanna Litt, *The Feminine in German Song*, Peter Lang, New York 2006, s. 35–36.

się także w XIX wieku, kiedy coraz ściślej łączono fizyczność wykonawstwa muzyki z osobą wirtuoza³³. Ekspozowanie kobiecości nie było więc dobrze widziane w tym zakresie, starano się raczej eliminować czynniki podkreślające kobiecość wykonawczyń, na przykład maskując kształty kobiece odpowiednim ubiorem. A zatem mundur noszony przez Pannę Cinkę mógł mieć za zadanie tuszowanie atrybutów jej kobiecości, nie pozwalając sprowadzić jej do roli seksualnej kusicielki, choć jednocześnie noszona przez nią liberia podkreślała wyraźnie jej status społeczny. Można zaryzykować twierdzenie, że wybór kostiumu scenicznego czynił z Panny Cinki – według ówczesnych standardów – muzyka *par excellence*, minimalizując możliwość efektu tzw. 'male gaze', którego obiektem Panna Cinka mogłaby się stać podczas występów³⁴.

ZDOLNA JAK... PANNA CINKA

Granie na instrumencie muzycznym, szczególnie w przestrzeni publicznej rezerwowano wówczas z zasady dla mężczyzn. Zwłaszcza zaś opanowanie sztuki gry na skrzypcach, ze względu na sposób trzymania i operowania tym instrumentem, łączono z władzą i przejęciem kontroli³⁵. Kobiety grywały głównie na fortepianie czy innych instrumentach akompaniujących, natomiast mężczyźni na instrumentach melodycznych. W konsekwencji prowadziło to – nawet w zaciszu domowym – do sytuacji, w której ton nadawał mężczyzna wykonujący melodię np. na skrzypcach lub na flecie. Jak pisze współczesny muzykolog Nicholas Cook kobieta zaledwie „akompaniowała, a on (mężczyzna) ją prowadził, tak jak w innych dziedzinach życia”³⁶. Rozdział na instrumenty przypisane kobietom i mężczyznom funkcjonował wszędzie tam gdzie docierała kultura europejska, np. w koloniach, gdyż „kobiety uczono zazwyczaj gry na instrumentach klawiszowych i gitarze, uczyły się śpiewać przy własnym akompaniamencie. Mężczyźni ćwiczili na skrzypcach, flecie poprzecznym bądź prostym”³⁷.

Od końca wieku XVIII na wielu na dworach europejskich, głównie w Europie środkowej, konstituowały się zespoły wykonawcze (prototypy współczesnej orkiestry) złożone właśnie z instrumentów smyczkowych – przede wszystkim skrzypiec. Tym samym następowała dalsza maskulinizacja zawodu muzyka.

³³ Por. Rita Steblin, *The Gender Stereotyping of Musical Instruments*, „Canadian University Music Review”, 1995, nr 16 (1), s. 138.

³⁴ Por. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen”, 1975, nr 16 (3), s. 6–18.

³⁵ Suzanne Cusick, *On Musical Performances of Gender and Sex* [w:] Elaine Barker, Lydia Hamessley (red.), *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, Carciofoli Verlagshaus, Zürich 1999, s. 36.

³⁶ Nicholas Cook, *Muzyka*, tłum. Mateusz Łuczak, Prószyński i Spółka, Warszawa 2000, s. 115.

³⁷ Mary van Winkle Keller, *Secular music to 1800* [w:] David Nichols (red.), *American Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 65.

A zatem Panna Cinka, grająca na skrzypkach a także kontrolująca swój zespół, wyraźnie wkraczała w domenę rezerwowaną dla mężczyzn. Mogło się to łączyć z przyćmieniem roli męża³⁸, co przecież nie tylko w społeczeństwie romskim podważało zastany, tj. patriarchalny stan rzeczy. Jednak w środowiskach romskich nawet dzisiaj kobiety często są odpowiedzialne za połowę, o ile nie większą część dochodów w rodzinie, i to często za sprawą podejmowanych aktywności związanych właśnie z muzykowaniem³⁹. W XVIII wieku kobiety – nie tylko romskie – także zarabiały muzyką, ale te które parały się muzykowaniem w celach zarobkowych najczęściej wywodziły się z niższych klas społecznych⁴⁰. O ile dystansowanie się od pracy przez kobiety zamożne miało stanowić dowód ich wyższego statusu, o tyle kobiety pochodzące z niższych sfer występowały niejednokrotnie w zespołach wraz ze swoim bliskimi – braćmi, wujkami itp.⁴¹ W XVIII wieku, pod wpływem m.in. poglądów głoszonych przez Jean-Jacquesa Rousseau'a (1712–1778) coraz chętniej widziano jednak kobietę głównie jako matkę i żonę, czyli spełniającą role rzekomo podyktowane jej przez naturę. Sabotowanie czy negowanie takiego porządku rzeczy postrzegano jako niebezpieczeństwo. W źródłach pochodzących z XVIII wieku czy też z wieku XIX w umiejętny sposób negocjowano zatem portret Panny Cinki jako osoby o ogromnym talencie, wirtuozki skrzypiec występującej co prawda publicznie, ale zarazem będącej przykładną matką i żoną.

Sposób pokazywania Panny Cinki można uznać za dowód uznania, ponieważ tendencja w portretowaniu muzycznych zwyczajów Romów, a szczególnie młodych Cyganek zmierzała z reguły do podkreślenia ich naturalnego, wrodzonego wręcz talentu (przynależnego Cyganom jako ludziom blisko związanych z naturą). Za sprawą Grellmanna w europejskim piśmiennictwie XIX wieku propagowano obraz rozśpiewanych i muzykujących młodych Cyganek⁴². Wskazanie właśnie dziewcząt romskich nie tylko jako krzewicielek śpiewu i tańca, ale także publicznie występujących i grających na skrzypkach (lub innych instrumentach) wirtuozkach pokazuje je jednak jednocześnie w nieco innym świetle: są to pewne siebie, zaradne młode dziewczyny, a nie tylko półdzikuski, kusicielki, itp. Właśnie taki pozytywny i wyemancypowany obraz młodych instrumentalistek rom-

³⁸ Richard Leppert, *Music and image: domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 39–40.

³⁹ Silverman, *op. cit.*, s. 63–76.

⁴⁰ Hester Bell Jordan, *Transgressive Gestures: Women and Violin Performance in Eighteenth-Century Europe*, praca magisterska, Massey University and Victoria University of Wellington, New Zealand School of Music, 2016, s. 8.

⁴¹ Nancy B. Reich, *Women as Musicians: A Question of Class* [w:] Ruth A. Solie (red.) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley 1995, s. 125–126; David Gramit, *Cultivating Music: The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770–1848*, University of California Press, Berkeley 2002, s. 115–116.

⁴² Grellmann, *op. cit.* s. 111.

skiego pochodzenia propagował m.in. Daniłowicz pisząc, że „dziewczęta lat 14stu tyle wślawiły się graniem na skrzypcach, że dwory za mil 30 po nie wysyłały w Węgrzech, dla przygrywania w czasie uczty. W Hiszpanii muzyka wokalna nie jedną uszczęśliwiła cygankę”⁴³. Wydaje się jednak, że w tym passusie autor pisze w zasadzie o Pannie Cince (choć używa liczny mnogiej), bo to właśnie Cinka w wieku czternastu lat miała zasłynąć swą grą! W podobnym tonie utrzymana jest wypowiedź Narbutta, który podawał, że „dziewczęta młode wybornie tam grywają na skrzypcach”⁴⁴. Czyż znowu nie miał on jednak na myśli Panny Cinki? Nie znane są bowiem przykłady innych romskich skrzypaczek z przełomu XIX wieku działających w domenę publicznej. Siła oddziaływania przekazu o Pannie Cince mogła jednak zaważyć na obrazie muzykalności Romów *en masse*, a szczególnie młodych romskich dziewcząt.

WYJĄTKOWA JAK... PANNA CINKA

Jakby uprawomocniając pozycję Cinki jako profesjonalnego muzyka często podkreślano jej powinowactwa muzyczne. Przede wszystkim, już w pozycji Grellmanna pojawiła się legenda o pochodzeniu Cinki od innego, na pół mitycznego skrzypka cygańskiego – Barny Michalego. Cinkę przedstawiano niekiedy jako jego wnuczkę⁴⁵, w ten sposób niejako potwierdzając jej talent muzyczny, ale też kamuflując jej wyemancypowanie poprzez otoczenie jej mężczyznami oraz przypisanie talentu dziedziczeniu po mieczu. Taka genealogia wydawała się zaspakajać ludzką ciekawość i potrzebę wytłumaczenia świata cygańskiego w znanych skądinąd kategoriach, m.in. poprzez wypunktowanie koligacenia rodów cygańskich, itp. Grellmann z zachwytem pisał przy tym o umiejętnościach Barny, a za nim informacje te podawali inni autorzy, m.in. polscy. Daniłowicz pisał więc, że „głośny jest w Węgrzech cygan Barnabas Mykaly, tyle na ostatnim dokazujący instrumencie, że miłośnik i znawca muzyki Cschaky, kardynał, tego Orfeusza portretem uwiecznił”⁴⁶. Podobne wiadomości powtarzał Narbutt pisząc, że „skrzypek Barnabas Mykali w Węgrzech, tak był głośnym, że znakomity znawca muzyki kardynał Cschaky portretem jego uwiecznił, pod którym podpisano było Magyar Orpheus”⁴⁷. Co ciekawe, także Pannę Cinkę nazywano także Orfeą⁴⁸.

Ceniono ją jednak nie tylko jako wykonawczynię – skrzypaczkę, czy liderkę zespołu, ale także jako kompozytorkę. Już w XIX wieku ustaliła się tradycja uzna-

⁴³ Daniłowicz *op. cit.* s. 45.

⁴⁴ Narbutt, *op. cit.*, s. 121.

⁴⁵ Jean Paul Clébert, *Das Volk der Zigeuner*, tłum. Albert von Jantsch-Streerbach, Paul Neff Verlag, Wien–Berlin–Stuttgart 1964, s. 134.

⁴⁶ Daniłowicz *op. cit.*, s. 45

⁴⁷ Narbutt, *op. cit.*, s. 121.

⁴⁸ Korabinský, *op. cit.*, s. 206.

wania Cinki za autorkę niektórych melodii, chociaż także jej krewnym (m.in. ojcu i braciom) przypisywano pewne kompozycje⁴⁹. Największe zasługi na polu utrwalenia pozycji Cinki jako kompozytorki odniósł niewątpliwie István Fáy (1807–1862), który w roku 1857 wydał *Régi magyar zene gyöngyei* [‘Perły muzyki węgierskiej’]. Był to zbiór kompozycji autorów – jak twierdził Fáy – węgierskich. O ile problematyczne wydaje się samo zawłaszczanie twórczości cygańskich muzyków dokonywane przez ówczesnych i późniejszych intelektualistów węgierskich dążących do udokumentowania bogactwa kulturowego ich ojczyzny, o tyle było to zjawisko nader powszechne w XIX wieku⁵⁰. A przecież nigdy nie poddawano w wątpliwość romskiego pochodzenia Cinki, o czym świadczą rozliczne dowody i to już z końca XVIII wieku, np. w *Lessusie* z 1772 roku opisywano jej egipskie proveniencje (aluzyjnie nawiązując do rzekomo egipskiego rodowodu Romów). W 1786 roku Ján Matej Korabinský (1740–1811) opisywał Cinkę – „beruhmte Violinspielerinn” jako „eine geborne Zigeunerinn”⁵¹, a w roku 1798 Martin Schwartner (1759–1823) umieścił jej nazwisko – obok nazwiska Barny – jako przykład jednej z najbardziej znanych Cygarek na Węgrzech⁵².

W „węgierskim” zbiorze Fáya uwzględniono jednak zarówno utwory przypisywane Barnie, jak i Cince. Kolekcję tę można uznać za namacalne świadectwo usankcjonowania dokonań Cinki jako kompozytorki, i to w świecie ciągle zdominowanym przez mężczyzn. Nadto, owa akceptacja Cinki jako autorki a nie jedynie wykonawczyni (kojarzonych z nią czy jej kapelą) melodii to dokument sporządzony stosunkowo niedługo po śmierci Cinki przez naocznego świadka obserwującego zastany stan rzeczy, rejestrującego pewien uzus. To także głos w dyskusji toczącej się wśród samych Węgrów na temat istnienia (lub nie) kompozytorów romskich: jeszcze w XX wieku niektórzy poddawali w wątpliwość fakt, że Cyganie sami komponowali choćby i niektóre z wykonywanych przez siebie utwory, utrzymując, że byli oni raczej – genialnymi co prawda – ale wciąż jedynie interpretatorami⁵³.

Kwestia przypisania nazwiska Panny Cinki do konkretnych kompozycji jest oczywiście problematyczna, gdyż w repertuarze zespół cygańskich tego okresu znajdowało się wiele rozmaitych utworów, w tym i te o charakterze popularnym, których autorami na pewno nie byli Romowie. Niewątpliwie jednak to w ramach każdej Zigenuerkapelle decydowano o sposobie wykonania i upiększenia melodii (np. ozdobnikami itp.). Prymas mógł zaimprovizować na tematy zaczerpnięte z konkretnych kompozycji, opracować je wariacyjnie, itp. Co więcej, istnieje prawdopodobieństwo graniczące z pewnością, że liderzy zespołów – tacy jak

⁴⁹ Josef Drenko, *Romska Primáška Panna Cinkova* [w:] Mann (ed.), *Neznámi Rómovia*, s. 118.

⁵⁰ Piotrowska, *op. cit.*, s. 86–89.

⁵¹ Korabinský, *op. cit.*, s. 206.

⁵² Martin Schwartner, *Statistik des Königreichs Ungarn*, Matthias Trattner, Pest 1798, s. 107.

⁵³ Zoltán Kodály, *Folk Music of Hungary*, Barrie and Rockliff, London 1960, s. 9.

Panna Cinka – mogli sami tworzyć utwory (nawet *ad hoc*) na potrzeby swoich zespołów. Ale w XIX, czy w nawet XX wieku często kwestionowano autorstwo tradycyjnie przypisywanych im kompozycji, sugerując, że były one jedynie wykonywane przez kapele cygańskie, a zaczerpnięte z ogólnie dostępnego repertuaru. Była to oczywiście praktyka powszechna: na przykład słynny cygański primasz Jožko Pit'o (1800–1888), na Węgrzech znany jako József Pityó⁵⁴, zasłynął z grania pieśni słowackich, tzw. *trávnice* znanych w okolicach Liptowa i na Spiszu. Wiadomo, że zbierał on te melodie nasłuchując jak śpiewają Słowacy⁵⁵, by następnie w twórczy sposób je opracować. Dopiero jednak w 1905 roku kompozycje te zostały wydane, i to wtedy kiedy syn Jožka – Alexander (Šandor), sam będący utalentowanym muzykiem, zharmonizował te utwory na fortepian⁵⁶. Sławą autentycznego romskiego kompozytora cieszył się natomiast Pista Dankó (1858–1903), którego kompozycje – porównywane z konwencjonalnym repertuarem w stylu wiktoriańskim⁵⁷ – docenione zostały nawet przez Zoltána Kodály'a, który niemniej jednak podkreślał zależność Pisty od węgierskiej muzyki ludowej⁵⁸.

Natomiast Panna Cinka była uznawana jako kompozytorka już w XIX wieku, czyli w okresie kultywowania ideału „wielkiego kompozytora”, którego uosobieniem stał się Ludwig van Beethoven (1779–1827). Obraz „wielkiego kompozytora” był wpisany w koncepcję „wielkiego człowieka” promującą mężczyzn a marginalizującą rolę kobiet⁵⁹. W tym kontekście Panna Cinka jawi się jako pewien fenomen, gdyż jej płeć nie stanowiła osi dyskusji nad jej muzyczną spuścizną. A przecież oficjalnie kobiety usunięto z publicznej sfery wykonywania muzyki, kiedy w 578 roku papież Benedykt I ogłosił – wspierając się cytatem z Pisma św. – że *mulier taceat in ecclesia* (I Kor. 14,34). O ile więc kobiety nadal parały się muzykowaniem (bo było to zajęcie swoiście kobiece⁶⁰), to czyniły to – jak wspomniano – w zaciszu domowym. Muzykowanie publiczne kojarzono natomiast z eksponowaniem prestiżu, a mieszczańska klasa średnia w celu podkreślenia, a właściwie podwyższenia własnego statusu społecznego, z niezwykłą skwapliwością uczestniczyła w publicznym życiu muzycznym. Bywanie na koncertach czy w operze uważano za przejaw luksusu wzorem arystokratycznych nawyków wyższych sfer, a możliwość wzięcia udziału w tego typu muzycznych rytuałach stanowiła niejako świadectwo społecznego awansu. Stabilna sytuacja ekonomiczna burżuazji sprawiła, że chętne inwestowano w muzykę, która uznana zo-

⁵⁴ Miklós Markó, *Cigányzenészek albuma*, Sajátja, Budapest 1896, s. 20–21.

⁵⁵ Kenrick, *op. cit.*, s. 195.

⁵⁶ Jožko Pit'o, *Trávnice*, Karol Salva, Ružomberok 1905.

⁵⁷ Kenrick, *op. cit.*, s. 195.

⁵⁸ Kodály, *op. cit.*, s. 9.

⁵⁹ Marcia J. Citron, *Gender and Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 201.

⁶⁰ Cook, *op. cit.*, s. 132.

stała za „pierwszorzędny sposób na zdobycie i zademonstrowanie prestiżu”⁶¹. Tak więc, szczególnie po zakończeniu wojen napoleońskich, organizacja życia muzycznego wkroczyła w fazę rozwoju i krystalizacji współczesnych form życia muzycznego w miastach. W konsekwencji XIX wiek to okres rozkwitu wirtuozostwa instrumentalnego i związanej z nim działalności koncertowej, głównie w wykonaniu mężczyzn. Wiek XIX był świadkiem oszałamiających wręcz karier: skrzypek Niccolò Paganini (1782–1840) stworzył model koncertującego solisty, sprawnie kreującego swój sceniczny wizerunek. Rzadko jednak aktywnie koncertującymi i zdobywającymi sławę wirtuozami były kobiety, zupełnie sporadycznie udawało się to tym, które grały na instrumentach smyczkowych. Do wyjątków należała wiolonczelistka Guilhermina Suggia (1885 ew. 1888–1950), która cieszyła się dużą popularnością oraz uznaniem kręgów muzycznych. Rzec można, że właśnie Panna Cinka należała do prekursorów ruchu wirtuozowskiego, przekuwając szlaki dla późniejszych wirtuozek.

SŁYNNNA JAK... PANNA CINKA

Sława Panny Cinki rosła od końca XVIII wieku, kiedy to pojawiały się pierwsze o niej informacje, zrazu lakoniczne (najczęściej w pracach traktujących o demografii Węgier). Wzmiankę tego typu odnaleźć można, m.in. w pracy *Známost vlastí uherské* (Přelburg 1804), której autorem był Georg Palković (1769–1850). Panna Cinka stała się bohaterką wierszy, sztuk teatralnych czy opery z 1887 roku Bálinta Ökrössa (1829–1889). Jej popularność wzrosła pod koniec XIX wieku, kiedy niezwykle uroczyste i bogato obchodzono (w roku 1896) millennium podboju Panonii przez Hunów. Parlament węgierski z tej okazji otrzymał nową, utrzymaną w neogotyckim stylu siedzibę, powstał ogromny Plac Bohaterów upamiętniający tę datę w architektonice miasta, a w 1905 roku dokończono budowę monumentalnej Bazyliki św. Stefana, chętnie też wówczas przypominano bohaterów związanych z dziejami węgierskimi. Postać Panny Cinki – anektowaną na potrzeby tego wydarzenia – odnotowywano w wydawanych pod koniec XIX wieku leksykonach zawierających nazwiska najbardziej znanych cygańskich muzyków działających na terenach węgierskich. Na przykład Markó Miklós (1865–1933) umieścił Cinkę w *Cigányzenészek albuma* [Album muzyków cygańskich] (1896)⁶², József Jekelfalussy (1849–1901) wspominał o niej opisując Węgry⁶³ itp. Wkrótce, bo w 1913 roku Endre Dózsa (1857–1944) opublikował powieść o Pan-

⁶¹ Tia De Nora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, University of California Press, Berkeley 1995, s. 332.

⁶² Markó, *op. cit.* s. 1896.

⁶³ József Jekelfalussy, *Der tausendjährige ungarische Staat und sein Volk*, Kosmos, Budapest 1896, s. 175 („...der berühmten Zigeunermusikantin Czinka Panna...“).

nie Cince⁶⁴, w roku 1929 pojawia się propozycja György Temeshy'a, a w 1948 premierę miała ballada *Czinka Panna balladája* ['Ballada o Pannie Cince'] Zoltána Kodály'a (według Béli Balázsa). Powstawały też kolejne kompozycje inspirowane Panną Cinką⁶⁵.

Niewątpliwe o popularności Cinki wśród samych Romów świadczy też utrwalenie się jej nazwiska w świadomości społeczności rumuńskiego miasta Oradea. Według legendy Panna Cinka miała bowiem umrzeć właśnie w tym mieście, a dzielnica zamieszkiwana przez Romów była znana tam jako Țincapana. Zapuszczone cygańskie domy zostały jednak rozebrane jeszcze przed 1989 rokiem, zaczęto też forsować nową nazwę – Eminescu, choć ta stara nigdy nie została całkowicie zapomniana ani wyparta⁶⁶. W czasach komunistycznych (w latach 70. XX wieku) również w miejscu narodzin Cinki zaczęto organizować festiwal muzyczny, wzniesiono jej pomnik, a nawet pojawiły się znaczki z jej podobizną. Jak już wspomniano, w roku 2008 roku powstał także film *Panna Cinka* w kolaboracji słowacko-czesko-węgierskiej.

Podług legendy piękna, tajemnicza, zdolna i wyjątkowa. A w rzeczywistości? Wirtuozka i kompozytorka pochodzenia romskiego, która torowała drogę innym kobietom – nie tylko Romkom – w świecie muzyki, ale także odnalazła się w twardej rzeczywistości (zarówno sztuki jak i biznesu) jako pełnoprawna partnerka, funkcjonująca na równych prawach. I taka została zapamiętana.

LITERATURA

- ADLER L., *Życie codzienne w domach publicznych w latach 1830–1930*, tłum. Renata Wilgosiewicz-Skutecka, Wydawnictwo Moderski i S-ka, Poznań 1999.
- APPERSON G. L., *The Social History of Smoking*, M. Secker, London 1914.
- BELL J., Hester. *Transgressive Gestures: Women and Violin Performance in Eighteenth-Century Europe*, praca magisterska, Massey University and Victoria University of Wellington, New Zealand School of Music, 2016.
- BROOKS, ETHEL C., *The Possibilities of Romani Feminism*, „Signs”, 2012, nr 38 (1), s. 1–11.
- BUCUR M., *An Archipelago of Stories: Gender History in Eastern Europe*, „The American Historical Review”, 2008, nr 113 (5), s. 1375–1389.
- CITRON M. J., *Gender and Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

⁶⁴ Endre Dózsa, *Czinka Panna*, vol 1., Erdélyi Irodalmi Társaság, Kolozsvár 1913.

⁶⁵ Helen Ware, *Hungarian fantasie: Cinka Panna* (for violin & piano) op. 4, C. Fischer, New York 1917.

⁶⁶ Zsuzsa Plainer, *All Gypsies were living there as sound as a roach*, „Studia Balcanica”, 2015, nr 18, (Special edition: Cultures of Crisis in Southeast Europe. Part 1, red. Klaus Roth and Asker Kartari), s. 269–279.

- CLÉBERT Jean Paul, *Das Volk der Zigeuner*, transl. Albert von Jantsch-Streerbach, Paul Neff Verlag, Wien–Berlin–Stuttgart 1964.
- COOK N., *Muzyka*, tłum. Mateusz Łuczak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
- CUSICK S., *On Musical Performances of Gender and Sex* [w:] ELAINE BARKER, LYDIA HAMESSLEY (red.), *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, Carciofoli Verlagshaus, Zürich 1999, s. 25–49.
- DANIŁOWICZ I., *O Cyganach wiadomość historyczna czytana na posiedzeniu publicznem cesarskiego Uniwersytetu Wileńskiego dnia 30 czerwca 1824 roku*, A. Marciniowski, Wilno 1824.
- DE NORA T., *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, University of California Press, Berkeley 1995.
- DÓZSA E., *Czinka Panna*, vol 1., Erdélyi Irodalmi Társaság, Kolozsvár 1913.
- DRENKO J., *Romska Primáška Panna Cinkova* [w:] ARNE B. MANN (red.), *Neznámi Rómovia: zo života a kultúry Cigánov-Rómov Slovensku*, Ister Science Press, Bratislava 1992, s. 117–126.
- ENGEL C., *The Music of the Gypsies (I)*, „The Musical Times and Singing Class Circular“, 1880, nr 21 (447), s. 219–222.
- FRENCH L., *Roma Voices in the German-Speaking World*, Bloomsbury, New York 2015.
- GRAMIT D., *Cultivating Music: The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770–1848*, University of California Press, Berkeley 2002.
- GRELLMANN Heinrich M. G., *Histoire Des Bohémiens, Ou Tableau Des*
- HOYLAND J., *Historical Survey of the Customs, Habits, and Present State of the Gypsies*, Darton & Harvey, London 1816
- IITTI S., *The Feminine in German Song*, Peter Lang, New York 2006.
- International Music Council“, 1970, nr 2, s. 8–27.
- IRIBARREN M. C., *Gitanos y Payos. Dos Mundos y Dos Ideas Sobre La Libertad En La Gitanilla*, „Thémata. Revista De Filosofía“, 2008, nr 40, s. 187–196.
- JEKELFALUSSY J., *Der tausendjährige ungarische Staat und sein Volk*, Kosmos, Budapest 1896.
- KENRICK D., *Historical Dictionary of the Gypsies (Romanies)*, second edition, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Maryland–Toronto–Plymouth, UK 2007.
- KODÁLY Z., *Folk Music of Hungary*, Barrie and Rockliff, London 1960.
- KORABINSKÝ J. M., *Geographisch-historisches und Produkten-Lexikon von Ungarn: in welchem die vorzüglichsten Oerter des Landes in alphabetischer Ordnung angegeben, ihre Lage bestimmt, und mit kurzen Nachrichten*, Weber und Korabinsky, Pressburg 1786.
- KRAMP M., *The Woman, the Gypsies, and England: Harriet Smith's National Role* „College Literature, 2004, nr 31 (1), s. 147–168.
- LEBLON B., *Gypsies and Flamenco. The emergence of the art of flamenco in Andalusia*, Gypsy Research Centre i University of Hertfordshire Press, Hatfield 2003.
- LEPPERT R., *Music and image: domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

- Leur origine, Leur Langage et Leur Premiere Apparition En Europe*, Paris 1787.
- MARKÓ M., *Cigányzenészek albuma*, Sajátja, Budapest 1896.
- Moeurs, Usages et coutumes De Ce Peuple Nomade; Suivie De Recherches Historiques Sur* Mróz L., *Dzieje Cyganów-Romów w Rzeczypospolitej XV-XVIII w.*, Wydawnictwo DiG, Warszawa, oraz Stowarzyszenie Romów w Polsce, Oświęcim 2001.
- MULVEY L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen”, 1975, nr 16 (3), s. 6–18.
- NARBUTT T., *Rys historyczny ludu cygańskiego*, A. Marcinowski, Wilno 1830.
- PARKE W. T., *Musical Memoirs: Comprising an Account of the General State of Music in England, from 1784, to the year 1830*, H. Colburn and R. Bentley, London 1830.
- PIOTROWSKA A. G., *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 2011.
- PIT’O J., *Trávnice*, Karol Salva, Ružomberok 1905.
- PLAINIER Z., *All Gypsies were living there as sound as a roach*, „Studia Balcanica”, 2015 nr 18, (Special edition: Cultures of Crisis in Southeast Europe. Part 1, red. Klaus Roth and Asker Kartari), s. 269–279.
- PRESBERG C. D., *Precious Exchanges: The Poetics of Desire, Power, and Reciprocity in Cervantes’s ‘La gitanilla’*, „Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America” 1998, nr 18.2, s. 53–73.
- REICH N. B., *Women as Musicians: A Question of Class* [w:] RUTH A. SOLIE (red.) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley 1995, s. 125–146.
- SÁROSI B., *Gypsy Musicians and Hungarian Peasant Music*, „Yearbook of the SCHWARTNER Martin, *Statistik des Königreichs Ungarn*, Matthias Trattner, Pest 1798.
- ŠEVČIKOVA H., *The Romani Band Leader Panna Cinkova* [w:] ARNE B. MANN (red.), *Neznámi Rómovia: zo života a kultúry Cigánov-Rómov Slovensku*, Ister Science Press, Bratislava 1992, s. 117–126.
- SILVERMAN C., *Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia*, „The World of Music, 1996, nr 38 (1), s. 63–76.
- STEBLIN R., *The Gender Stereotyping of Musical Instruments*, „Canadian University Music Review”, 1995, nr 16 (1), s. 128–144.
- van WINKLE KELLER, *Mary Secular music to 1800* [w:] DAVID NICHOLS (red.), *American Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 49–77.
- WAIGAND J., *Totenklage uber Panna Czinka*, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae”, 1970, nr 12, s. 299–310.
- WARE H., *Hungarian fantasie: Cinka Panna* (for violin & piano) op. 4, C. Fischer, New York 1917.
- WEBER A., *Pentimento: the Parodic Text of ‘La Gitanilla*, „Hispanic Review”, 1994, nr 62 (1), s. 59–75.
- WEINZWEIG M., *Flamenco Fires: Form as Generated by the Performer – Audience Relationship* [w:] MATT T. S. (red.), *100 Years of Gypsy Studies. Papers from the 10th Annual Meeting of the Gypsy Lore Society*, North American Chapter, March 25–27, 1988, „The Gypsy Lore Society Publication” no. 5, Cheverly, Maryland 1990, s. 223–232.

Anna G. Piotrowska

BEING PANNA CINKA

Till today Panna Cinka (1711–1772) is considered as one of the most extraordinary Romany heroine: regarded as an archetypal musician employed in renowned *Zigeunerkapellen*, she was also among those very few women who enjoyed in the 18th century Europe careers as violinists performing – with success! – in public. Furthermore, she is remembered as a Gypsy composer. In the paper the legend of Panna Cinka is analysed in reference to her origins and her musicianship, while her social roles are discussed in the context of the late 18th and early 19th century expectations and traditions. The myth of Panna Cinka, it is claimed, entailed not only from her unique musical abilities but as conditioned by her gender was carefully constructed as a result of negotiating her position (by various authors, including Polish ones) vis a vis stereotypical portrayals of Gypsy women and typical representations of other Gypsy (male) musicians.

Anna G. Piotrowska

I PANNA CINKA

Si adadives, i Panna Cinka (1711–1772) si prinzardi sār jekh maškār-o fededëra rromane muršnā: prinzardi sār jekh arxetipitko bašavni savi sās aktivo dre jekh butšundi *Zigeunerkapellen*. Joj si prinzardini nin sār jekh maškār-o but čine zuvlā, save, dr-o XVIII-to šeliberš, aresle pe jekh uprutne-nivelosqëri kariëra sār lavutàrā dr-i evropitko publika – baxtagoreça! Uzal, seras la sār jekh rromani kompositòra. Dre kadava artìklo, i legënda pal-i Panna Cinka si analisardi dr-i perspektiva laqëre originaqëri aj bašavipnasqëri, dr-o vaxt sār laqëre sociàlo ròle si dikhlārde dr-o kontèksto e muzikalone bokhenqëro aj tradicienqëro dr-o agor e 18-tone šeliberšesqëro aj šird e 19-tone šeliberšesqëro. O sunitko tasvir e Panna Cinkaqëro, sār phenel pes dr-o artìklo, implikuil na sadaj laqëre jekhorre muzikalone šaimatenθar, no nin kodolesθār so sās zuvli; laqëro tasvir sās somkerdo sār jekh reslipen e negociaciaqëro pala laqëri pozicia (ververe avtorënthār, maškār averenθe nin Poloniaqërenθār) *versus* stereotipàlo reprezentàcie jekhe rigaθe e Rromnënthqëri thaj javëre rigaθe javëre rromane bašavnenqëri (murša).