

JĀZEPA VĪTOLA LATVIJAS MŪZIKAS AKADĒMIJA

Ieva Tihovska

**AUTENTISKUMS UN ETNISKUMS LATVIJAS ČIGĀNU (ROMU)  
MŪZIKĀ**

promocijas darbs  
mākslas zinātņu doktora grāda (*Dr. art.*) iegūšanai etnomuzikoloģijas nozarē

vadītājs *Dr. phil.* Mārtiņš Boiko

Rīga  
2014

# SATURA RĀDĪTĀJS

<b>Ievads</b> .....	5
Pētījuma objekts un pamatjautājums.....	5
Mērķis un uzdevumi.....	9
Pētniecības pieeja un metodes.....	9
Iestrādes un ietekmes .....	12
Darba uzbūve .....	15
Pateicība .....	16
<b>1. Mazākumtautību mūzikas pētniecība.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1. Etniskās minoritātes.....</b>	<b>17</b>
<b>1.2. Minoritāšu mūzikas pētniecība Eiropā .....</b>	<b>21</b>
1.2.1. Vēsture .....	21
1.2.2. Pieejas .....	25
<b>1.3. Čigānu mūzikas pētniecība Eiropā.....</b>	<b>29</b>
1.3.1. Stāvokļa raksturojums.....	29
1.3.2. Dokumentētāji un pētnieki .....	29
1.3.3. Čigānu mūzikas daudzveidība un universālības .....	32
1.3.4. Čigānu un nečigānu mūzikas nošķirums un mijiedarbība .....	34
<b>1.4. Latvijas mazākumtautību tradicionālā mūzika .....</b>	<b>36</b>
1.4.1. Mazākumtautību mūzika reprezentatīvākajās Latvijas tradicionālās mūzikas publikācijās un pasākumos .....	36
1.4.2. Pārskats par dokumentēšanas, publicēšanas un pētniecības vēsturi .....	38
1.4.3. Latvijas čigānu mūzikas dokumentācija un pētniecība .....	43
<b>2. Pētījuma pamatjēdzieni .....</b>	<b>49</b>
<b>2.1. Etniskums.....</b>	<b>49</b>
2.1.1. Jēdzieni un to lietojums .....	49
2.1.2. Etniskā arēna un komunikācija .....	52
2.1.3. Kontinuitātes aspekts .....	55
2.1.4. Etnicitāte un kultūra.....	56
2.1.5. Etnicitāte kā profesija .....	59
2.1.6. Etniskums un etnomuzikoloģija.....	60
<b>2.2. Autentiskums .....</b>	<b>63</b>
2.2.1. Autentiskuma koncepts.....	63
2.2.2. Autentiskums un etniskums .....	66
2.2.3. Autentiskuma diskurss mūzikas pētniecībā .....	69
2.2.3.1. Mūzika un autentiskums .....	69
2.2.3.2. Senās mūzikas kustība .....	71
2.2.3.3. Populārās mūzikas pētniecība .....	73
2.2.3.4. Autentiskums un etnomuzikoloģija .....	75

<b>3. Čigāni un nečigāni .....</b>	<b>83</b>
<b>3.1. Čigāni vai romi? .....</b>	<b>83</b>
<b>3.2. Čigāni pasaulē un Latvijā.....</b>	<b>84</b>
3.2.1. Izcelsme un migrācijas vēsture .....	84
3.2.2. Izplatība.....	85
3.2.3. Dzīvesvietas un nodarbošanās .....	87
3.2.4. Sociālās grupas.....	90
<b>3.3. Čigāni nečigānu vidē.....</b>	<b>97</b>
3.3.1. <i>Roma–gādže</i> dihotomija.....	97
3.3.2. Čigānu atšķirīgums .....	99
<b>3.4. Nečigāniete čigānu vidē: lauka pētījums.....</b>	<b>105</b>
3.4.1. Etnomuzikoloģija un lauka pētījumi .....	105
3.4.2. Lauka pētījuma kopsavilkums .....	106
3.4.3. Lauka pētījuma norises apraksts .....	107
3.4.4. Secinājumi.....	111
<b>4. “Mēs tād’s īst’s dziesm’s dzied.” Mūzikas autentiskums .....</b>	<b>115</b>
<b>4.1. Ventpils čigānu mūzika .....</b>	<b>115</b>
4.1.1. Skaņu ierakstu kolekcija .....	115
4.1.2. Dziesmu valoda.....	117
4.1.3. Mūzika un izpildījums .....	119
4.1.3.1. Melngaiļa “īsts čiganu meldiņš” .....	119
4.1.3.2. Varianti un vienības .....	119
4.1.3.3. Temps un metrs.....	121
4.1.3.4. Skaņu augstumu organizācija.....	122
4.1.3.5. Dinamika un zilbju iestarpinājumi .....	125
4.1.3.6. Secinājumi.....	126
<b>4.2. Dziesmu autentiskums .....</b>	<b>128</b>
4.2.1. “Aizguvumi” Latvijas čigānu mūzikā.....	128
4.2.2. Dziesmu rašanās un ienākšana repertuārā.....	130
4.2.3. Dziesmas kā pieredzes stāsti .....	133
4.2.3.1. Dokumentētie piemēri.....	133
4.2.3.2. Dziesma <i>Rīgas ostā, Daugav’s malā</i> .....	133
4.2.3.3. Dziesma <i>Ūder atkerdžapes</i> .....	134
4.2.3.4. Dziesma <i>Mīli mani tu, meitene</i> .....	136
4.2.3.5. Dziesma <i>Isomas, mi daj</i> .....	136
4.2.3.6. Dziesma <i>Vakars vēls pār zemi laižas</i> .....	137
4.2.3.7. Secinājumi un diskusija .....	139
4.2.4. Autentiskums kā emocionālā īstenība un ideālā patiesība .....	141

<b>5. “Mēs paš’ paliek ne jau ta ka vairs čigāņi.” Muzicēšana un kolektīvā identitāte .....</b>	<b>148</b>
<b>5.1. Čigāņu kolektīvās identitātes izrādīšana .....</b>	<b>148</b>
5.1.1. Statuss un cieņa .....	148
5.1.2. Dzimta un sociālais slānis .....	149
5.1.3. Turīguma nozīme .....	150
5.1.4. Garīgā tīrība .....	152
5.1.5. Secinājumi .....	155
<b>5.2. Kolektīvās identitātes svinēšana .....</b>	<b>156</b>
5.2.1. Svinības un muzicēšana .....	156
5.2.1.1. Svinību loma identitātē un muzicēšanā .....	156
5.2.1.2. Muzicēšanas situācijas .....	158
5.2.2. Dziedāšana un deja kā sociālās struktūras izpausme .....	160
5.2.2.1. Sociālās struktūras artikulācija svinībās .....	160
5.2.2.2. Sociālās lomas un dziedāšana .....	161
5.2.2.3. Deja kā čigāņu kolektīvās identitātes simbols .....	164
5.2.3. Secinājumi .....	168
<b>5.3. Identitāte un asimilācija .....</b>	<b>169</b>
5.3.1. Čigāņu etniskās identitātes krīze .....	169
5.3.2. <i>Pusčigāņu</i> statuss un perspektīva .....	173
5.3.3. Secinājumi .....	177
<b>6. “Arī čigāņi prot arī popt’ un ne jau tikai svārkus vicināt.”</b>	
<b>Publiskās muzicēšanas mērķi un dilemmas .....</b>	<b>178</b>
<b>6.1. Čigāņu mūzika un vietējo čigāņu publiskās muzicēšanas aizsākumi Latvijā</b>	
<b>20. gs. 20.–30. gados .....</b>	<b>178</b>
6.1.1. Čigāņu sociālais stāvoklis 20. gs. 20.–30. gados .....	178
6.1.2. Viltus un īstie čigāņi uz Latvijas skatuvēm .....	179
6.1.3. Biedrības <i>Čigāņu draugs</i> koris .....	182
6.1.4. Secinājumi. Skatuve un čigāņu mūzikas autentiskums .....	186
<b>6.2. Čigāņu mūziķu profesionalizācija 20. gs. 60.–80. gados .....</b>	<b>188</b>
6.2.1. Čigāņu sociālais un politiskais stāvoklis PSRS .....	188
6.2.2. Maskavas čigāņu teātris <i>Romen</i> kā ideoloģijas līdzeklis .....	190
6.2.3. Čigāņu publiskā muzicēšana Latvijā .....	192
6.2.4. Latvijas PSR filharmonijas ansamblis <i>Ame roma</i> .....	195
6.2.5. Secinājumi. Estrādes un etniskās mūzikas apvienojums .....	198
<b>6.3. Čigāņu publiskās muzicēšanas uzplaukums 21. gs. pirmajā desmitgadē .....</b>	<b>199</b>
6.3.1. Čigāņu sociālais un politiskais stāvoklis 21. gs. sākumā .....	199
6.3.2. Čigāņu publiskā muzicēšana 20. gs. 90. gados .....	202
6.3.3. Čigāņu publiskā muzicēšana 21. gs. pirmajā desmitgadē .....	204
6.3.3.1. Kopainas raksturojums .....	204
6.3.3.2. Čigāņi izklaides industrijā .....	204
6.3.3.3. Čigāņu ansambļi Latvijas reģionos .....	207
6.3.3.4. Publiskās muzicēšanas loma čigāņu kopienā .....	211
6.3.4. Secinājumi. Publiskā reprezentācija un čigāņiskums .....	213

<b>Noslēgums</b> .....	219
<b>Avotu saraksts</b> .....	224
Literatūra .....	224
Arhīvu avoti .....	249
Audio un audiovizuālie avoti .....	249
Intervijas .....	250
<b>Pielikumi</b> .....	251
Satura rādītājs .....	251
1. pielikums. Emiļa Melngaiļa no čigāniem pierakstītās dziesmas .....	252
2. pielikums. Pētera Barisona pierakstītās Jāņa Leimaņa dziedātās dziesmas .....	255
3. pielikums. Ralfa Alunāna čigānu dziesmu apdaru fragmenti .....	260
4. pielikums. Alberta Salas pierakstītās Jura Leimaņa dziedātās dziesmas .....	261
5. pielikums. Čigānu dziesmu teksti Jāņa Leimaņa kolekcijā .....	264
6. pielikums. Čigānu pasaka ar dziesmu Jāņa Leimaņa kolekcijā .....	284
7. pielikums. Publicētie Jāņa Čīces dziesmu tekstu pieraksti .....	310
8. pielikums. Publicētie Leksas Mānuša dziesmu tekstu pieraksti .....	311
9. pielikums. <i>Dancing Palace</i> kabarē programmas atklāšanas sludinājums 1926. gada janvārī .....	315
10. pielikums. Attēli .....	316
11. pielikuma [datu CD] <i>Ventspils čigānu mūzika</i> .	
<i>Audio un video piemēri</i> satura rādītājs .....	331
11. pielikums. Ventspils čigānu mūzika. Audio un video piemēri .....	[datu CD]

## Ievads

### Pētījuma objekts un pamatjautājums

Pētījuma sākumposmā vienā no studiju atskaitēm par semestra laikā paveikto kāds no komisijas jautāja, vai man ir izdevies sastapt īstu Latvijas čigānu mūziku. Lai arī promocijas darbam sākotnēji bija cita tēma, šis un izrietošais jautājums – “Kas ir īsta čigānu mūzika?” – turpināja nodarbināt manu prātu, jo laiku pa laikam nācās to dzirdēt un tas atspoguļoja arī manu toreizējo vēlmi atklāt ko eksotisku. Kad, veicot lauka pētījumu, neizdevās sastapt vecākās paaudzes dziedātājus ar spilgtu, senu repertuāru, vilšanās radīja neziņu, kā pētījumu turpināt. Tas deva atskārtu, ka specifiska autentiskuma ideja pavada etnisku grupu mūziku tik iesakņoti, ka šķiet pašsaprotama. Etniskumu eksotizējot, īstums tiek saskatīts savdabīgajā, atšķirīgajā.

No nacionālromantisma perspektīvas raugoties, šaubas par čigānu mūzikas autentiskumu var radīt vismaz trīs faktori: čigānu kultūrai raksturīga hibrīditāte (vai hibrīds var būt autentisks?), daudzviet būdami profesionāli muzikanti, čigāni pazīstami ar repertuāru, kas paredzēts nečigāņiem (vai komerciāls var būt autentisks?), un *čigānu mūzika* jau ilgi ir zīmols, ko lieto ne tikai čigāni (vai šī ir autentisku čigānu mūzika?). Latvijas sabiedrības čigānu diskursā autentiskums nav pārāk problematizēts, tomēr *īstu čigānu* un *īstas čigānu mūzikas* jēdzieni publikācijās parādās vismaz kopš 20. gs. 20. gadiem. Piemēram, 1926. gada 16. janvārī laikrakstā *Balss* publicēts sludinājums, kas aicina uz kabarē programmas atklāšanu lokālā *Dancing Palace* Elizabetes ielā 55: “Liels čigānu koris. Maskavas čigānu dziesmas, dejas un iemīļotās čigānu romances. Korī krievu harmonists–bajanists un īsts čigānu dejotājs” (9. piel. 315. lpp.). Latvijas tradicionālās mūzikas dokumentēšanas entuziastam Emilim Melngailim (1874–1954) 20. gs. 20. gados bija vismaz trīs čigānu informanti, taču tikai vienu dziesmu viņš publicēja ar piebildi “īsts čigānu meldiņš” (Melngailis 1951:53, 1.6. piel. 254. lpp.). Jāņem vērā, ka abi minētie piemēri ilustrē nečigānu priekšstatu par autentisku čigāniskumu. Sociālā antropoloģe Džūdita Ouklija (*Judith Okely*) pamatoti norādīja, ka čigānu diskursu lielā mērā veidojuši nečigānu pieņēmumi un centieni:

“Čigāni (..) gandrīz nav piedalījušies savas vēstures rakstīšanā. Viņu tradīcija ir mutiska, tā nu viņu fragmentētā vēsture rodama dominējošās nečigānu (..) sabiedrības dokumentos. (..) Čigānu vēsturi iezīmē mēģinājumi viņus eksotizēt, izklīdināt, kontrolēt, asimilēt vai iznīcināt. (..) [Tāpēc – I. T.] Čigānu vēsture nevar būt vienkārša nečigānu rakstu liecību hronoloģija; šīs liecības var tikai dot pavedienus interpretācijai. Un sarežģītību nevar atrisināt, meklējot ‘īstos’ (*‘real’*) čigānus, kas parasti ir tie, kas vislabāk atbilst vērotāja stereotipiem. Pats ‘īsto’ čigānu priekšstats rada vairāk jautājumu nekā atbilžu.”<sup>1</sup> (Okely 1983:1)

Nečigānu lomu vietējo čigānu mūzikas praksēs un diskursā esmu mēģinājusi apzināties un aprakstīt. Taču, lai arī čigānu gadījums šajā ziņā ir specifisks, Ouklijas kritiku var vispārināt un attiecināt arī uz citām kopienām, kuru reprezentāciju veidojuši tām nepiederīgi vērotāji. Nepieciešamību vairāk pievērsties kultūrpiederīgo uzskatu izpētei atzīst arī mūsdienu folkloristika – nozare ar senu tradīciju autentiskuma idejas vēsturi:

“..pētnieciskā interese būtu vēršama tieši interpretāciju virzienā, proti, tiecoties ieņemt kultūrpiederīgā viedokli un raugot noskaidrot, kāda ir tradīcijas autentiskuma simboliskā nozīme sabiedrībai, ko un kādu mērķu vadīti cilvēki atzīst vai uzdod par īstu tradīciju, kādi paņēmieni (atsauce uz pirmavotu, pārmantošanas gaitas izklāsts u. tml.) tiek izmantoti tradīciju “autentiskošanā” jeb īstuma pierādīšanā.” (Bula 2011:159)

Kopš 20. gs. beigām arī Latvijas čigānus mēdz skart rūpes par pašu autentiskumu. 1989. gada 9. aprīlī Latvijas Čigānu biedrības dibināšanas konferencē Talsos biedrības valdes priekšsēdētājs, skolotājs Rigonds Mednis-Kleins teicis: “Jācīnās, lai mēs būtu īsti čigāni” (Leitāne 1989:4). Aculieciniece Iveta Leitāne šo domu ievirzīja valsts etnopolitikas gultnē:

“Bet ko nozīmē būt īstam čigānam? Tas nav retorisks jautājums. Latvieši ir uzņēmušies atbildību par visu Latvijā dzīvojošo mazākumtautību autentiskuma saglabāšanu. Un, atzinuši, ka latviešu nācijas pastāvēšana nav iespējama bez zemnieciskā dzīvesveida, kas ir mūsu folkloras rašanās dabiskā vide, jautāsim arī pēc tām tradicionālajām dzīves formām, kuras

---

<sup>1</sup> “The Gypsies (..) have scarcely written their own history. Theirs is a non-literate tradition, so their history is found fragmented in documents of the dominant non-Gypsy (..) society. (..) The history of the Gypsies is marked by attempts to exoticise, disperse, control, assimilate or destroy them. (..) The Gypsies’ history cannot be a simple chronology of non-Gypsy written records; these can only provide clues for interpretation. Nor can the complexity be resolved by looking for the ‘real’ Gypsies, who are usually those who fit best the stereotypes of the observer. The very notion of the ‘real’ Gypsy raises more questions than answers.”

izsenis barojušas un kopušas čigānu kultūru un par kuru atjaunošanu varbūt ir pats pēdējais laiks iestāties.” (Leitāne 1989:4)

Šis piemērs autentiskuma problēmu pavērs mūsdienu čigānu etniskās identitātes virzienā. Politiskās, ekonomiskās, vērtību un dzīvesveida pārmaiņas, kas čigānu kopienu skārušas pēdējo piecdesmit gadu laikā, liek viņiem pārvērtēt savu kolektīvo identitāti un definēt vai pieņemt tās mūsdienu formas. Tomēr komunikācijā ar Ventspils čigāniem pamanīju, ka, lai arī viņus vairāk nodarbina *īstu čigānu* jautājums, autentiskums ir arī būtisks viņu mūzikas koncepts, tikai viņi to saprot citādi – kā *čačipen*: patiesību vai patiesumu. Šādi interpretējot autentiskumu, par *īstu čigānu dziesmu* var kļūt arī “aizgūta” ziņģe latviešu valodā.

Otra šī pētījuma dimensija skar mūzikas etniskuma problemātiku. Etnomuzikoloģijas nosaukums liek domāt par nozares specializāciju šajā tēmā, tomēr primāri tā šobrīd Latvijā ir lokālu mūzikas tradīciju izpēte. Arī mana pētniecība sākotnēji bija vērsta uz lokālu čigānu mūzikas tradīciju aprakstīšanu un analīzi (Tihovska 2005), taču šajā pētījumā mēģināts apgūt un pārbaudīt veidus, kā varētu būt analizējami dažādi mūzikas etniskuma aspekti. Kā čigāni mūzikā pauž etnisko identitāti? Kas padara mūziku čigānisku? Vai čigāni atpazīst čigāniskumu mūzikā? Vai to var apgūt, producēt un pārdot? Sociālā konstruktīvisma pieeja ļauj šādus jautājumus risināt analītiski, izvairoties no tēmas sakralizācijas.

Rakstu krājuma *Etnicitāte, identitāte un mūzika (Ethnicity, Identity and Music)* ievadā etnomuzikologs Mārtins Stoukss (*Martin Stokes*) raksta par mūziku kā sociālās telpas veidotāju un sociālo robežu simbolizētāju:

“Muzikāls notikums, no kolektīvām dejām līdz kasetes vai kompaktdiska ielikšanai aparātā, rada un organizē kolektīvās atmiņas un tābrīža vietas pieredzes ar tik lielu intensitāti, spēku un vienkāršību, kāda nepiemīt nevienai citai sociālajai nodarbei. Ar mūzikas palīdzību konstruētās vietas ietver arī atšķirības un sociālās robežas priekšstatu. Un tās organizē arī morālās un politiskās iekārtas hierarhijas.”<sup>2</sup> (Stokes 1997[1994]:3)

---

<sup>2</sup> “Amongst the countless ways in which we ‘relocate’ ourselves, music undoubtedly has a vital role to play. The musical event, from collective dances to the act of putting a cassette or CD into a machine, evokes and organises collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity. The ‘places’ constructed through music involve notions of difference and social boundary. They also organise hierarchies of a moral and political order.”



Etnicitāte ir viens no kolektīvo atmiņu produktiem un arī to var uztvert kā simbolisku *teritoriju* – tirgu, dzīru laukumu, kara lauku, svētvietu – kurā satiekas līdzīgi un arī atšķirīgi domājošie. Mūzika var veidot šo teritoriju soniskās un simboliskās robežas. Un autentiskums ir tās arguments – etnicitātes vērtība pieaug, ja tā ir *īsta*. Taču autentiskums nav sociāli konstruētas etnicitātes pētījumu priekšnoteikums, bet gan viens no analīzes objektiem. Stoukss komentē arī šī koncepta vietu etnicitātes jautājumu pētniecībā:

“[Etnicitātes jēdziens – I. T.] ļauj mums novērsties no jautājumiem, kas saistīti ar identitātes būtisko un *autentisko* pēdu definēšanu mūzikā (jautājums, ar ko eksplicīti saistīta lielākā daļa nacionālistu un sevišķi rasistu folkloras un etnogrāfijas), un pievērsties jautājumiem, kā sociālie aktori specifiskās lokālās situācijās lieto mūziku, lai uzceltu robežas un uzturētu mūsu un viņu nošķirumu, un kā tādi jēdzieni kā *autentiskums* tiek lietoti, lai šīs robežas pamatotu.”<sup>3</sup> (Stokes 1997[1994]:6)

Jebšu etnisko grupu mūzikas autentiskuma jautājums ir aktuāls gan klausītājiem, gan muzicējošajiem, kultūrpolitiķiem un arī pētniekiem, Latvijas akadēmiskajā vidē mūzikas autentiskuma un etniskuma problemātika tikusi maz diskutēta un analizēta. Šī pētījuma sociālo un sonisko teritoriju veidoja Latvijas muzicējošie čigāni, lielākoties *lotfitka roma* (latviešu romu) etniskajai subgrupai piederošie Kurzemes čigāni, un mans nodoms bija noskaidrot autentiskuma un etniskuma konceptu lomu un izpratnes viņu sabiedrībā.

---

<sup>3</sup> “[The term ethnicity] allows us to turn from questions directed towards defining the essential and ‘authentic’ traces of identity ‘in’ music (a question with which much nationalist and essentially racist folklore and ethnography is explicitly concerned) to the questions of how music is used by social actors in specific local situations to erect boundaries, to maintain distinctions between us and them, and how terms such as ‘authenticity’ are used to justify these boundaries.”

## Mērķis un uzdevumi

Promocijas darba **mērķis** ir atklāt autentiskuma un etniskuma izpratnes un izpausmes Latvijas čigānu sabiedrībā un mūzikas praksēs un tādējādi sniegt ieguldījumu mūzikas autentiskuma un etniskuma jautājumu pētniecībā vispār.

Lai sasniegtu šo mērķi, veicami sekojoši **uzdevumi**:

- apzināt autentiskuma un etniskuma pētniecības pieejas un atziņas mūzikas un sociālajās zinātnēs,
- apzināt čigānu sabiedrības, kultūras un mūzikas pētniecību pasaulē,
- apzināt Latvijas mazākumtautību mūzikas dokumentācijas un pētniecības vēsturi,
- veikt lauka pētījumu, dokumentējot Latvijas čigānu mūzikas repertuāru, veicot intervijas un novērojot čigānu muzicēšanas situācijas,
- apkopot un sintezēt rakstīto avotu studijās un lauka darbā iegūto informāciju par čigānu muzicēšanu iekšgrupas un nečigānu vidē, analizējot Latvijas čigānu mūzikas kontekstus un funkcijas, kā arī etniskuma un autentiskuma sociālos, kultūras un specifiski muzikālos aspektus,
- izdarīt secinājumus par autentiskuma un etniskuma izpratnēm un izpausmēm Latvijas čigānu muzicēšanas praksēs.

## Pētniecības pieeja un metodes

Promocijas darbs pārstāv etnomuzikoloģijas nozari. Pētījuma galvenie dati iegūti lauka darbā. Tas norisinājās ilgākā laikposmā no 2002. līdz 2013. gadam Ventspilī un citās Latvijas vietās gan kā mūzikas dokumentēšanas sesijas, gan intervijas, gan novērojums. Lauka pētījums nebija fokusēts uz kāda konkrēta jautājuma izpēti. Pētījums tika veikts pieņemot, ka čigāniem ir čigāniska mūzika, tā dizains bija atvērts un pakļauts vispārīgai iecerei dokumentēt čigānu mūziku un izzināt tās kontekstus un funkcijas (lauka pētījuma norise, metodes un secinājumi aprakstīti 3. nodaļas 4. apakšnodaļā). Veicot salīdzināšanu ar citu laikosmu un valstu datiem, pievērsu uzmanību līdzīgajiem

aspektiem.

Darbā risināts mūzikas un ārpusmūzikālo aspektu mijiedarbības jautājums. Analīzes vajadzībām tika nošķirta *mūzika* kā skaņa un verbālais teksts un *muzicēšana* kā izturēšanās veids. Tie ir divi līmeņi Elana Merjama (*Alan Merriam*) 1964. gadā definētajā triādiskajā etnomuzikoloģijas analīzes modelī, kas paredz nošķiramu konceptu (priekšstatu un ideju), izturēšanās (fiziskās, sociālās, verbālās) un skaņas (kā struktūras un sistēmas) analīzi (Merriam 1964:32–33).

Mūzikas kā organizētas skaņas analīze aizņem visai nelielu pētījuma daļu. Tika veikta Ventspils čigānu repertuāra kompleksā analīze ar mērķi konstatēt raksturīgo un tradicionālo (secinājumi apkopoti 4. nodaļas 1. apakšnodaļā). Izzinot ārpusmūzikālos čigānu sabiedrības un kultūras aspektus, arī mūzikas estētika ieguva papildus nozīmes. Lēmums nepievienot darbam skaņu ierakstu nošu transkripcijas ir saistīts ar atziņu, ka pierakstīšana būtiski maina mūzikas uztveri un muzicēšanas praksi. Līdz 20. gs. pēdējām pāris desmitgadēm mūzikas transkripcija bija neatņemama etnomuzikoloģijas datu vākšanas, analīzes un reprezentācijas metode (Ellingson 1992:110). Attīstoties skaņu un audiovizuālo ierakstu tehnoloģijām un nozarei pavēršoties antropoloģijas virzienā, šī metode kļuva pakārtota konkrētu pētījumu mērķiem un mūsdienās lielākoties tiek lietota specifisku mūzikas aspektu analīzei un skaidrošanai (Nettl 2005:89). Etnomuzikoloģijai vienmēr ir nācies apzināties un risināt mutisku kultūras formu rakstiskas reprezentācijas problēmu. Mūsdienās šī pretruna iekļaujas plašākā antropoloģijas diskusijā par redzes maņas un rakstības hegemoniju zinātnē (sk., piemēram, Stoller 1989, Erlmann 2004). Nepieciešamība to pārvērtēt mūzikas kā aurāla fenomena pētniecībai ir īpaši aktuāla. Turklāt, tā kā Latvijas čigānu mūzikā konstatēju daudz variēšanas, secināju, ka pirms fiksēšanas transkripcijās nepieciešams kritiski izvērtēt transkribēšanas metodes atbilstību šīs prasmes reprezentācijai un apgūšanai, ņemot vērā, ka pierakstīšanai ir pretējs efekts. Tā kā šis ir specifisks uzdevums, kas nebija tieši saistīts ar pētījuma mērķi, tā praktisku risināšanu atliku, taču diskusija ir izvērsta 4. nodaļas 1. apakšnodaļā, kur veikta deskriptīva verbāla mūzikas analīze.

Etniskums un autentiskums pētīti kā sociāli konstruēti koncepti, kuru loma un izpratnes ir mainīgas un atkarīgas no situācijas. Emiskās (*emic*) perspektīvas izpētē tika lietota verbālo datu kvalitatīvās kontentanalīzes metode, pētot autentiskuma, čigāniskuma

un kolektīvās identitātes konceptu lietojumu. Etisko (*etic*) perspektīvu pārstāv mani vizuālie un aurālie novērojumi.

Aprakstot muzicēšanu kā izturēšanās veidu, lietoju kontekstuālo un funkcionālo pieeju. 1964. gadā Merjams mūzikas lietojuma (*uses*) un funkciju pētīšanu definēja kā vienu no svarīgākajiem etnomuzikoloģijas uzdevumiem: “..cilvēku izturēšanās pētniecībā mēs pastāvīgi meklējam ne tikai aprakstošus faktus par mūziku, bet, kas vēl svarīgāk, mūzikas nozīmi”<sup>4</sup> (Merriam 1964:209). Šī tēze norāda uz tolaik vēl ietekmīgo antropoloģijas funkcionālisma pieeju, kas etnomuzikoloģijas nozarē saglabājusi aktualitāti līdz mūsdienām (Nettl 2005:244–258). Ar lietojumu Merjams domāja muzicēšanas situācijas, taču kompleksāku skatījumu uz šo jautājumu – kas ir *ap* mūziku – piedāvā folkloristikas kontekstuālā pieeja. Šī pētījuma tapšanu ietekmējusi Ričarda Baumaņa (*Richard Bauman*) 1983. gadā publiskotā kontekstu tipoloģija – līdzās situācijas kontekstam viņš nošķīra arī nozīmes, institucionālo, komunikatīvās sistēmas, individuālo un sociālās bāzes kontekstu (Bauman 1983). Mūzikas funkciju analīzei vispārīgu, orientējošu ietvaru veidoja Merjama tipoloģija, kas paredz, ka mūzika var būt emociju paušanas, estētiska iepriecinājuma, izklaides, komunikācijas, simbolu reprezentācijas, ķermeņa reakcijas izraisīšanas, sociālo normu ievērošanas, sociālo institūciju un reliģisko rituālu apstiprināšanas, kultūras kontinuitātes un stabilitātes veicināšanas un sabiedrības saliedēšanas līdzeklis<sup>5</sup> (Merriam 1964:218–227).

Pētījuma rezultātu reprezentācijā risināms bija informantu identitātes atklāšanas jautājums. Darbā nav sekots vienam principam, jo atšķiras informantu attieksme un informācijas sensitivitātes pakāpe. Nesekoju socioloģijas un antropoloģijas pētījumos sastopamajai praksei vispār neminēt informantu īstos vārdus un uzvārdus. Dažreiz pret to iebilda paši informanti, vēlēdamies savu pieredzi vai viedokli publiskot. Vārdi netika norādīti sensitīvu tematu gadījumos – aprakstot sociālo struktūru un hierarhiju, ekonomiskos, sociālās kontroles un varas aspektus, kā arī privātus notikumus. Taču citos gadījumos, ja vien informants neiebilda, viņa muzicēšana un teiktais lietots, atsaucoties uz

---

<sup>4</sup> “..in the study of human behavior we search constantly (..) not only for the descriptive facts about music, but, more important, for the meaning of music.”

<sup>5</sup> “The function of: emotional expression; aesthetic enjoyment; entertainment; communication; symbolic representation; physical response; enforcing conformity to social norms; validation of social institutions and religious rituals; contribution to the continuity and stability of culture; contribution to the integration of society.”

viņu kā autoritāti – tāpat, kā citējot tiek norādīti rakstīto pētījumu un citu avotu autori. Turklāt, oficiālā vārda un uzvārda norādīšana ne vienmēr nozīmē pilnīgu personas identitātes atklāšanu, jo čigānu kopienā indivīdi nereti tiek atpazīti nevis pēc vārda un uzvārda, bet pēc iesaukas vai vārda un radniekiem.

### Iestrādes un ietekmes

Impulsu Latvijas čigānu mūzikas pētniecībai deva mana interese par dzimtās pilsētas Sabiles tradicionālās mūzikas dokumentēšanas vēsturi. Meklējot atbildes uz jautājumu, kāpēc Sabilē dokumentēts tik maz,<sup>6</sup> uzmanību piesaistīja fakts, ka 19. gs. vidū vairāk nekā 70% Sabiles iedzīvotāju bijuši ebreji.<sup>7</sup> Iespējams, folkloras vācējus šāda nelatviska vieta nesaistīja. Mūsdienās vairums Sabiles iedzīvotāju ir latvieši,<sup>8</sup> taču arī tagad viena no pilsētas atpazīstamības zīmēm ir kāda mazākumtautība – čigāni. Ebrejus un čigānus vieno liktenis Otrā pasaules kara laikā – ar atšķirību, ka par Sabili kā ebreju pilsētu šodien liecina vairs tikai 1890. gadā celtā sinagogas ēka pilsētas centrā, savukārt čigāni, ko toreiz izglāba pilsētas mērs Mārtiņš Bērziņš (Apine 1998:200), ir galvenā pilsētas mazākumtautība.<sup>9</sup> Lai arī mans lauka darbs neturpinājās Sabilē, šīs pilsētas etniskā vēsture rosināja pievērsties Latvijas nelatviešu muzicēšanas prakšu izpētei.

Latvija vienmēr ir bijusi multietniska teritorija. Pēc 2013. gada valsts statistikas datiem vismaz 36,3% no Latvijas iedzīvotājiem ir nelatvieši.<sup>10</sup> Latvijas sabiedrību veido vairāk nekā 150 etnisko grupu pārstāvju.<sup>11</sup> Čigāni Latvijā dzīvo jau aptuveni piecus

---

<sup>6</sup> Piemēram, Jurjānu Andreja *Latvju tautas mūzikas materiālos* publicētas tikai trīs dziesmas ar norādi “Sabile”, ko dziedājis tagadējā Matkules pagastā dzimušais Jēkabs Lautenbahs (Jurjāns 1894:69, 1903:61, 1912:27), savukārt Emiļa Melngaiļa kolekcijā pierakstu no Sabiles nav.

<sup>7</sup> “19. g. s. sākumā Sabilē tikai 2 žīdi: miesnieks Abrams un kaprancis Mozus, bet 19. g. s. vidū Sabile ir žīdiska pilsēta (žīdu vairāk kā 73 proc.)” (Vanags 1939:444). Par Sabiles ebreju vēsturi 19. gs. un 20. gs. pirmajā pusē sk. Aļeksejeva 2009a un 2009b.

<sup>8</sup> 2013. gadā 88% Sabiles iedzīvotāju bija latvieši. (Pilsonības un migrācijas lietu pārvaldes 2013. gada 30. septembra dati.)

<sup>9</sup> 2013. gadā Sabilē reģistrēti 96 čigāni jeb 7% no kopējā pilsētas iedzīvotāju skaita. Tā ir otra lielākā Sabiles etniskā grupa pēc latviešiem (88%). 2,04% iedzīvotāju uzrādījuši krievu tautību, pārējos 2,96% sastāda dažādas citas tautības. (Pilsonības un migrācijas lietu pārvaldes 2013. gada 30. septembra dati.)

<sup>10</sup> Latvijas Republikas Centrālās statistikas pārvaldes dati, [www.csb.gov.lv](http://www.csb.gov.lv) (pēdējo reizi skatīti 2014. gada 26. augustā). Skaitlis nav precizējams, jo ne visi iedzīvotāji ir uzrādījuši savu etnisko piederību.

<sup>11</sup> Latvijas Republikas Ārlietu ministrijas informācija ministrijas mājaslapā [www.mfa.gov.lv/lv/Arpolitika/integracija/integracijas-politika/kultura](http://www.mfa.gov.lv/lv/Arpolitika/integracija/integracijas-politika/kultura) (pēdējo reizi skatīta 2014. gada 26. augustā).

gadsimtus un ir Latvijas kultūras daļa. Britu sociālais antropologs Entonijs Koens (*Anthony P. Cohen*) rakstīja: “Cilvēki apzinās savu kultūru, stāvot uz tās robežām: kad viņi sastopas ar citām kultūrām, kad pamana citus rīcības veidus vai kaut pretrunas viņu pašu kultūrai”<sup>12</sup> (Cohen 1985:69). Tas var būt personisks ieguvums arī pētniekam, taču citu etnisko grupu pētniecība ne vienmēr nozīmē etnisko atšķirību definēšanu. Čigānu kultūru daudzās valstīs veidojusi iesakņotība vietējā kultūrā apvienojumā ar sociālu nošķirtību. Kultūras ziņā čigāni nekad nav bijuši izolēti – viņi ir uzņēmuši, lietojuši un dažkārt arī ilgāk saglabājuši sastapto. Ventspils vecākās paaudzes čigānu repertuārā sastapu arī senas ziņģes latviešu valodā, skanīgu vietējo izloksni un leksiku. Tāpēc uzskatu šo par Latvijas kultūras pētījumu tikpat lielā mērā kā dažādu autoru latviešu tradīcijām veltītos darbus. Mūsdienu Eiropas etnomuzikoloģijā mazākumtautību pētniecība ir darbīgs virziens. Latvijā nelatviešu mūzikai veltītu pētījumu ir maz (par tiem vairāk 1. nodaļas 4. apakšnodaļā). Šajā pētījumā netiek risināti etniskās diskriminācijas jautājumi, jo nevēlos turpināt čigānu viktimizācijas diskursu. Tomēr varas kā resursu pieejamības aspekts ir skarts 6. nodaļā.

Gan etniskās identitātes, gan citu jautājumu pētniecībā čigāni kā izpētes objekts var būt saistīti ar šādu specifiku:

- čigānu sociālā organizācija un dzīvesveids atšķiras no Eiropas sabiedrības vairākuma,
- līdz mūsdienām čigānu kultūra ir lielā mērā mutiska,
- čigāniem kopumā ir salīdzinoši zems sociālais statuss,
- čigānu sabiedrībā valsts ideoloģijas un institūciju autoritātei ir maza loma,
- čigānu kultūra vienmēr ir veidojusies mijiedarbībā ar nečigāniem,
- čigāniem nav savas teritorijas vai valsts un transnacionālas kopienas konstruēšana iezīmējas tikai sākot ar 20. gs. 70. gadiem, tajā pašā laikā lokālā mērogā tā ir diezgan saliedēta kopiena ar hierarhisku sociālo struktūru un saviem sociālās kontroles mehānismiem.

Šī ir pirmā pabeigtā disertācija, kas veltīta Latvijas čigānu izpētei. Nozīmīgs antropoloģisks pienesums ir Lindes Dambes Latvijas Kultūras akadēmijā aizstāvētais

---

<sup>12</sup> “People become aware of their culture when they stand at its boundaries: when they encounter other cultures, or when they become aware of other ways of doing things, or merely of contradictions to their own culture.”

bakalaura un maģistra darbs par vietējo čigānu morālās tīrības un viesmīlības izpratni (Dambe 2008, 2010). Šī promocijas darba tapšanas laikā doktora disertāciju socioloģijas nozarē par Latvijas čigānu sociālo mobilitāti un kultūras identitāti izstrādāja Deniss Kretalovs (Kretalovs 2009, 2011 u. c.). Tradīciju dokumentēšanā nozīmīgu ieguldījumu devuši Jānis un Juris Leimaņi (Leimanis LFK [1389], Leimanis 1939), valodas un folkloras izpētē un publicēšanā – Leksa Mānušs (Manuš [Mānušs] 1972, 1981, 1985, 1999, Manush [Mānušs] 1986/87 u. c.), vēstures izpētē – Marģers Vestermanis (Vestermanis 1993), Ilga Apine (Apine 1998, 2007), Valdis Bērziņš (Bērziņš 2000) un Regīna Greitjāne (Greitjāne 2003), mūsdienu sociālo jautājumu izpētē – Latvijas Cilvēktiesību un etnisko studiju centra pētnieki (LCESC 2003), sociālajā psiholoģijā – Andris Tertats (Tertats 2011 u. c.).

Lai arī daudz sociālu un kultūras paralēļu var saskatīt pētījumos par citu valstu čigānu morālo tīrību un netīrību, sociālo struktūru un kontroli, identitāti, kā arī vispārīgām čigānu mūzikas īpatnībām, tieši čigānu mūzikas autentiskuma izpratnes tajos skartas reti. Iespējams, tāpēc, ka autentiskuma problēmu arī zinātnieki ilgi asociēja ar etnisko grupu pūrisma ideju, taču čigānu kultūras norma ir hibrīdiāte. Trīs zinātnieku teksti īpaši rosinājuši manu pētniecisko interesi vai saskanējuši ar to. Ietekmīgākais un iedvesmojošākais čigānu pētījums bija antropologa Maikla Stjuarta (*Michael Stewart*) grāmata *Čigānu laiks* (*The Time of the Gypsies*, 1997) par kādas Ungārijas valahu čigānu kopienas patības un dzīvesveida uzturēšanas stratēģiju nečigānu pasaulē. Grāmatā analizētais kopienas *čači vorba* (*patieso vārdu, true speech*) koncepts ietver arī mūzikas funkcijas skaidrojumu, kam saskatīju līdzību ar Latvijas čigānu mūzikas autentiskuma izpratni. Šo disertāciju var uzskatīt par turpinājumu arī etnomuzikoloģes Irēnas Kertēsas-Vilkinsones (*Irén Kertész-Wilkinson*) rakstiem par adaptēto ungāru dziesmu lomu Ungārijas valahu čigānu repertuārā (Kertész-Wilkinson 1992, 1996). Trešais darbs ir Daces Bulas grāmata *Mūsdienu folkloristika. Paradigmas maiņa* (2011), kurai nav tieša sakara ar čigāniem vai mūziku, taču tajā diskutētie folkloristikas jautājumi un priekšstati lielā mērā sasaucās ar tiem, ko pētīt rosināja mana čigānu mūzikas pieredze.

Taču visvairāk šo pētījumu veidojušas plānotās un neplānotās tikšanās ar čigāniem – dziedātājām Ievu Putraševicu un Dzidru Pauci, dejotāju Betu Čiči, skolotāju Daini Kraukli, juristu Anatoliju Berezovski un citiem cilvēkiem Ventpilī, Tukumā, Sabilē, Kandavā, Slokā, Rīgā, Lādezerā, Madonā, Jelgavā, Baltinavā, Viļakā, Daugavpilī,

Krāslavā, Porvo (*Porvoo*) un Sofijā.

### Darba uzbūve

Promocijas darbu veido ievads, sešas nodaļas, noslēgums, avotu saraksts un 11 pielikumi. Darba sešas nodaļas ir grupējamas divās daļās. Trim pirmajām nodaļām ir ievadu funkcija – tās veido ietvaru sekojošajai Latvijas čigānu mūzikas un muzicēšanas analīzei. 1. nodaļā sniegts apskats par mazākumtautību un čigānu mūzikas pētniecību pasaulē un Latvijā, aprakstot pētniecības vēsturi un virzienus. 2. nodaļā izklāstīts analīzes teorētiskais ietvars – skaidroti dažādi etniskuma aspekti un apskatīts mūzikas autentiskuma diskurss. 3. nodaļā sniegts vispārīgs priekšstats par čigānu vēsturi, dzīvesveidu, sociālo struktūru un kultūru, to skatot čigānu un nečigānu, tai skaitā manu informantu un manis kā pētnieces, mijiedarbības kontekstā. Pēdējās trīs nodaļas veltītas Latvijas čigānu mūzikas un muzicēšanas analīzei. 4. un 5. nodaļā apskatītas čigānu kopienas prakses, 6. nodaļā – čigānu priekšnesumi nečigānu sabiedrībā. 4. nodaļā analizētas čigānu dziesmu autentiskuma izpratnes, risinot jautājumu: “Kas ir īsta čigānu mūzika?” 5. nodaļā analizēta čigānu kolektīvā identitāte un tās artikulēšana muzicēšanā un dejā. Nodaļas mērķis ir atbildēt uz jautājumu: “Kas ir īsti čigāni?” 6. nodaļā izsekots Latvijas čigānu publiskās muzicēšanas vēsturei, analizējot čigānu un nečigānu sadarbību publiskā čigānu tēla veidošanā un čigānu reprezentācijas dilemmas. Darba noslēgumā apkopoti rezultāti un secinājumi. Avotu sarakstā iekļauti publicētie un nepublicētie, rakstiskie un mutiskie avoti.

Darbam ir 11 pielikumi. 1.–4. pielikumā iekļautas 20. gs. pierakstīto Latvijas čigānu dziesmu melodiju transkripcijas. 5.–8. pielikumā apkopoti 20. gs. dokumentētie dziesmu teksti. 9.–10. pielikumā iekļauti attēli (20. gs. liecības, mūsdienu ansambļu un atsevišķu informantu fotogrāfijas). 11. pielikums ir datu CD ar 25 analizēto dziesmu skaņu un video ierakstiem.



## Pateicība

Paldies par atbalstu Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas vadībai un kolēģiem, īpaši Andai Beitānei un darba vadītājam Mārtiņam Boiko, kā arī ģimenei, draugiem, sarunu biedriem, informantiem un palīgiem, īpaši Aijai Tihovskai, Jānim Tihovskim, Kasparam Gobam, Lindei Dambei, Dainim Krauklim, Loretai Urtānei, Andrim Urtānam, Maijai Grandānei, Leldei Gobai, Talai Krastiņai, Andrim Krastiņam, Arvim Rasmanim, Elīnai Bauzei-Krastiņai un Andai Hūnai.

# 1. Mazākumtautību mūzikas pētniecība

## 1.1. Etniskās minoritātes

Minoritātes jēdziens ir saistīts ar “institūciju atbalstītu sociālās nevienlīdzības sistēmu” (Shengming 1995:1081). Lai kāda grupa nonāktu minoritātes statusā, sabiedrībā jābūt definētai mažoritātei. Sociāli stratificētās sabiedrībās grupu attiecības ir hierarhiskas, kādai no tām dominējot un baudot labāku pieeju sociālajiem, ekonomiskajiem vai politiskajiem resursiem. Lai arī termina *minoritāte* (un arī *mazākumtautība*) etimoloģija ietver norādi uz kvantitāti, sociālajās zinātnēs par būtiskāku uzskata varas aspektu: “Valdošā šķira, rase un dzimums aktīvi strukturē un paredz pasauli tādējādi, ka veido materiāli sociālās attiecības, kurās visas sabiedrības grupas ir spiestas piedalīties”<sup>13</sup> (Hartsock 1987:206). Vara un privilēģijas var būt arī sabiedrības grupai, kas atrodas kvantitatīvā mazākumā – kā, piemēram, vācbaltu elitei Latvijas vēsturē. Lai izvairītos no termina pārprasšanas, Normens Jetmens (*Norman Yetman*) lieto alternatīvu apzīmējumu pāri – *dominējošā grupa* un *subordinētā grupa* (Vickerman 1995:834).

Antropologi Čārlzs Veglijs (*Charles Wagley*) un Mārvins Heriss (*Marvin Harris*) izvirzīja piecas minoritāšu iezīmes: 1) salīdzinot ar dominējošo grupu, tām ir mazāka vara; 2) tām ir kopīgas un no dominējošās grupas atšķirīgas kultūras un/vai fiziskās īpatnības; 3) atšķirīgo iezīmju dēļ tās izveidojas par pašapzinātu sociālu vienību; 4) nostabilizējušos likumu vai izcelsmes dēļ piederība minoritārajai grupai tiek nodota no paaudzes paaudzē; 5) pastāv tendence slēgt endogāmas laulības (citēts no Vickerman 1995:834). Sociālie zinātnieki kā būtiskāko izceļ pirmo, tomēr šī definīcija ir vērtīga ar to, ka ņem vērā arī kontinuitātes un piederības aspektus.

Sociologs Lūiss Virts (*Louis Wirth*) savā definīcijā izceļ minoritāšu diskriminācijas un viktimizācijas aspektu: “Minoritāte ir cilvēku grupa, kas fizisko vai kultūras īpatnību dēļ ir izdalīta no pārējām sabiedrībā, kurā tā dzīvo. Diferencētas un nevienlīdzīgas uztveršanas dēļ tā uzskata sevi par kolektīvās diskriminācijas objektu” (citēts no Gleason 1991:398). Paskaidrojot definīciju, Virts izvirza šādus argumentus: 1) minoritātes eksistence norāda, ka eksistē dominanta grupa, kurai ir augstāks sociālais statuss un lielākas privilēģijas,

---

<sup>13</sup> “The ruling class, race, and gender actively structures and envisions the world in a way that forms the material-social relations in which all parties are forced to participate..”

2) minoritātes statuss ir saistīts ar izslēgšanu no pilnas dalības sabiedrības dzīvē,  
3) minoritātes tiek uztvertas kā nošķirti cilvēki, kas paši sevi tā uztver un konsekventi attīsta attieksmes un izturēšanās formas, kas pārspīlē viņu atšķirīgumu un izolāciju,  
4) minoritātes koncepts nav statistisks, kas nozīmē, ka minoritāte var būt lielāka par dominanto grupu, bet joprojām palikt kā minoritāte subordinēto attiecību dēļ (Gleason 1991:398). Lai arī minoritātēm bieži ir mazāka pieeja kādiem resursiem, šāda pozīcija ir vienpusīga. Sociologs Pjērs van den Berge (*Pierre L. van den Berghe*) raksta par termina *minoritāte* interpretējamību, kas mēdz kalpot politiskiem mērķiem (Berghe 1996[1984]:242–244). Piemēram, Amerikā ebreju, japāņu vai ķīniešu (kuri skaita dēļ būtu uzskatāmi par minoritārām grupām) sociāli ekonomiskais stāvoklis ir labāks nekā vēsturiskajām vietējām grupām – afroamerikāņiem un latīņamerikāņiem. Taču minoritātes statuss šīm ekonomiski veismīgajām grupām var piešķirt papildus pieeju valsts resursiem (Vickerman 1995:835).

Teorētiski minoritāšu veidi var būt tikpat dažādi, cik dažādi ir noslāņošanās iemesli sabiedrībā – tie var būt balstīti rasu, etniskajās, reliģiskajās, lingvistiskajās, dzimuma, vecumgrupas, ekonomiskajās, veselības stāvokļa un citās atšķirībās. Latvijas populārajā diskursā jēdziena *minoritāte* izpratne bieži ir sašaurināta līdz etniskajām un mūsdienās arvien biežāk arī seksuālajām minoritātēm. Raksturojot Eiropas etnisko ainu 19. gs. nacionālo valstu tapšanas kontekstā, Leo Dribins izšķīra piecu veidu etniskās grupas: 1) tautības, kas feodālisma laikmetā bija zaudējušas savu valsti, 2) tautības, kurām savas valsts vēl nekad nebija bijis, 3) etniskas grupas, kas izsenis apdzīvoja kādu reģionu, 4) tādas tautas un nācijas, kas, mainoties valstu robežām, tika atrautas no sava etnosa kodola, 5) vēsturiskie iecelotāji, kas kompakti dzīvoja kādā reģionā (Dribins 2004:23). Šīs kategorijas nav savstarpēji izslēdzošas – piemēram, uz čigāniem varētu attiecināt gan otro un trešo, gan piekto tipu. Taču tas, ka šādiem tipiem ir nozīme konkrētajā vēsturiskajā kontekstā, atgādina par etnisko grupu mainīgo statusu politiskās vēstures gaitā. Dažādi un mainīgi var būt arī etnisko grupu centieni. Veidojot tipoloģiju pēc šī kritērija, Virts izšķir plurālistiskās, asimilacioniskās, atkritēju un militantās minoritātes (Gleason 1991:399). Plurālistiskās minoritātes savas nošķirtās eksistences dēļ pieprasa toleranci. Asimilacioniskās minoritātes vēlas pilnu statusu dominējošajā (*host*) sabiedrībā. Šķiet, čigāni šobrīd “izdzīvo” šo divu stratēģiju dilemmu. Atkritēju minoritātes pieprasa

ekonomisko un politisko autonomiju un toleranci kultūras jomā. Militantās minoritātes dominē pār citām sabiedrības grupām. Šīs atšķirīgās pozīcijas etnisko ainu var padarīt neviendabīgu un dinamisku pat tad, ja valsts etniskajām grupām ir piešķīrusi vienādu statusu.

Eiropas valstu likumos nav vienotas etnisko minoritāšu definīcijas, ņemot vērā, ka dažādās valstīs etnisko grupu problemātika ir atšķirīga. Starptautiski mazākumtautību intereses pārstāv Eiropas Padomes Vispārējā konvencija par nacionālo minoritāšu aizsardzību (parakstīta Strasbūrā 1995. gada 1. februārī), taču katra valsts, kas konvenciju ratificē, rada savu *nacionālās minoritātes* definīciju. Latvijas Republika<sup>14</sup> definīcijā balstījusies uz pilsonības kritēriju:

“Latvijas Republika paziņo, ka termins “nacionālās minoritātes”, kas nav definēts Konvencijā, Konvencijas izpratnē nozīmē Latvijas pilsoņus, kuri kultūras, reliģijas vai valodas ziņā atšķiras no latviešiem, paaudzēm ilgi tradicionāli dzīvojuši Latvijā un uzskata sevi par piederīgiem Latvijas valstij un sabiedrībai, vēlas saglabāt un attīstīt savu kultūru, reliģiju vai valodu. Personas, kas nav Latvijas vai citas valsts pilsoņi, bet pastāvīgi un legāli dzīvo Latvijas Republikā, nepieder nacionālajai minoritātei Konvencijas izpratnē, atbilstoši attiecīgajā Latvijas Republikas deklarācijā sniegtajai nacionālās minoritātes definīcijai, bet kas sevi identificē ar šai definīcijai atbilstošu nacionālo minoritāti, var izmantot Konvencijā paredzētās tiesības, ja vien likums nenosaka izņēmumus.”<sup>15</sup>

Latvijas Republikas likumdošana paredz etnisko diferenciāciju. Likums *Par Latvijas nacionālo un etnisko grupu brīvu attīstību un tiesībām uz kultūras autonomiju* Latvijas etnisko struktūru definē šādi: “Latvijas Republikā dzīvo latviešu nācija, sena pamattautība – lībieši, kā arī nacionālās un etniskās grupas.”<sup>16</sup> Valsts ir definējusi *atbildību* par lībiešu “nacionālās identitātes un kultūrvēsturiskas vides saglabāšanu, par viņu

---

<sup>14</sup> Latvijas Republika Eiropas Padomes Vispārējo konvenciju par nacionālo minoritāšu aizsardzību ratificēja 2005. gada 26. maijā.

<sup>15</sup> Likuma *Par Vispārējo konvenciju par nacionālo minoritāšu aizsardzību* 2. pants. Likums Saeimā pieņemts 2005. gada 26. maijā, pēdējā redakcija – 2009. gada 1. jūlijā ([www.likumi.lv/doc.php?id=109252](http://www.likumi.lv/doc.php?id=109252), pēdējo reizi skatīts 2014. gada 25. augustā).

<sup>16</sup> Likuma *Par Latvijas nacionālo un etnisko grupu brīvu attīstību un tiesībām uz kultūras autonomiju* pirmais teikums. Likums stājies spēkā 1991. gada 19. martā, pēdējā redakcija – 1994. gada 30. jūnijā ([www.likumi.lv/doc.php?id=65772](http://www.likumi.lv/doc.php?id=65772), pēdējo reizi skatīts 2014. gada 25. augustā).

apdzīvotās teritorijas sociāli ekonomiskās infrastruktūras atjaunošanu un attīstību.”<sup>17</sup> Savukārt citām grupām ir “garantētas tiesības dibināt savas nacionālās biedrības, to apvienības un asociācijas” un valsts pienākums ir to darbību un materiālo nodrošināšanu *sekmēt*.<sup>18</sup> Etniskās grupas, kas gadsimtiem ilgi dzīvo kādā teritorijā un ir valsts vēsturiska sastāvdaļa, Eiropā tiek dēvētas par nacionālajām minoritātēm. Šāda nozīme un saistītais pilsonības aspekts veido arī Latvijas Republikas izpratni. Leo Dribins šādas grupas dēvē arī par tradicionālajām un vēsturiskajām minoritātēm (Dribins 2004:144,211–212). Šīs grupas nav tik etnopolitiski privileģētas kā latvieši un lībieši, tomēr ir izceltas salīdzinājumā ar pārējām etniskajām grupām. Līdzās minētajiem terminiem valsts likumos lietots arī apzīmējums *mazākumtautības*, kā arī saistītie jēdzieni *nepilsoņi* un *jaunie imigranti*,<sup>19</sup> kas atspoguļo grupu atšķirīgo integrācijas problemātiku. Latvijas čigāniem ir nacionālās minoritātes statuss un valstij saistoša ir arī starptautisko organizāciju (ANO, Eiropas Savienības u. c.) pastiprinātā uzmanība pret čigānu integrācijas jautājumiem (LCESC 2003:9).

---

<sup>17</sup> Likuma *Par Latvijas nacionālo un etnisko grupu brīvu attīstību un tiesībām uz kultūras autonomiju* 4. pants. Likums stājies spēkā 1991. gada 19. martā, pēdējā redakcija – 1994. gada 30. jūnijā ([www.likumi.lv/doc.php?id=65772](http://www.likumi.lv/doc.php?id=65772), pēdējo reizi skatīts 2014. gada 25. augustā).

<sup>18</sup> Likuma *Par Latvijas nacionālo un etnisko grupu brīvu attīstību un tiesībām uz kultūras autonomiju* 5. pants. Likums stājies spēkā 1991. gada 19. martā, pēdējā redakcija – 1994. gada 30. jūnijā ([www.likumi.lv/doc.php?id=65772](http://www.likumi.lv/doc.php?id=65772), pēdējo reizi skatīts 2014. gada 25. augustā).

<sup>19</sup> Sk. LR Kultūras ministrijas izstrādātās *Valsts kultūrpolitikas vadlīnijas 2006.–2015. gadam* ([www.km.gov.lv/lv/dokumenti/planosanas\\_doc.html](http://www.km.gov.lv/lv/dokumenti/planosanas_doc.html), pēdējo reizi skatīts 2014. gada 25. augustā) un *Nacionālās identitātes, pilsoniskās sabiedrības un integrācijas politikas pamatnostādnes 2012.–2018. gadam* (<http://polsis.mk.gov.lv/view.do?id=3782>, pēdējo reizi skatīts 2014. gada 25. augustā).

## 1.2. Minoritāšu mūzikas pētniecība Eiropā

### 1.2.1. Vēsture

Minoritāšu mūzikas pētniecība kā etnomuzikoloģijas virziens definēts 20. gs. beigās, tomēr ar dažādu minoritāru grupu pētniecību etnomuzikologi nodarbojušies vienmēr. Netls raksta, ka daudzās sabiedrībās paši mūziķi uzskatāmi par minoritāti, sociāli devianti cilvēkiem, un izceļ minoritāšu lomu mūzikas uzturēšanā:

“Nav šaubu, ka daudzās kultūrās sabiedrības pamatstraume patiku un muzicēšanu ir uztvērusi tik ambivalenti, ka ar to tikušas asociētas īpaši minoritātes, un ka liela daļa mūzikas savas sākotnējās mājas bijušas spiestas meklēt sociālo minoritāšu, dažāda veida “citu”, diskriminācijas objektu kultūrā.”<sup>20</sup> (Nettl 2005:423)

Ja pieņem, ka minoritāšu mūzikas pētniecība sakņojas *cita* atzīšanā un interesē par to, tad etnomuzikoloģija ar to nodarbojas jau kopš saviem pirmsākumiem. Maksis Pēteris Baumanis (*Max Peter Baumann*) tradicionālo mūziku pretstatīja pasaules vesternizācijas un vienveidīgošanās tendencei:

“Tradicionālā mūzika ir līdzība par citu, par tādu, kurš ir atvērts un kura ausis ir vaļā, par sistēmlaužošu uztveri, par cita dzirdēšanu un, pāri visam, par cita uzklaušīšanu. (..) Būdama iespējamais daudzveidības avots nākotnē, tradicionālā mūzika vēl joprojām reprezentē minoritāšu mūziku. Tā ir cita, svešā, neierastā balss, vēl nedzirdētā, nenoteiktā, neapspiestā, nepārprastā iekšējā balss.”<sup>21</sup> (Baumann 1996:35)

Mūsdienu etnomuzikoloģijā minoritāšu mūzikas pētniecība iegūst arvien lielāku nozīmi. Austrijas mazākumtautību mūzikas pētniece Ursula Hemeteka (*Ursula Hemetek*) uzskata, ka minoritāšu mūzikas pētniecībai ir jābūt atsevišķam etnomuzikoloģijas atzaram, jo daudzajām minoritāšu kultūrām ir līdzīgi pastāvēšanas priekšnoteikumi (Hemetek

---

<sup>20</sup> “There’s no doubt that in many cultures, mainstream society is so ambivalent about the enjoyment and the practice of music that minorities are particularly associated with it, and that a lot of music is, as it were, forced to make its primary home in the culture of social minorities, various kinds of “others” who are the object of discrimination.”

<sup>21</sup> “Traditional music is the parable of the other, that of the open and opened ear, of the systembreaking perception, of other hearing and above all of listening to an other. (..) As a possible source of future diversity, traditional music still represents the music of minorities. It is the voice of the other, the stranger, the unaccustomed, the inner voice of the not yet heard, the not yet determined, of the suppressed, the misunderstood.”

2001a:33). Tie var būt saistīti ar dažādiem sociāliem aspektiem, kurus pētnieki cenšas apzināt. Holistisku skatījumu piedāvā Oskars Elšeks (*Oskár Elschek*) un Alisa Elšekova (*Alica Elscheková*): “Minoritāšu problemātikai ir politiskā, ideoloģiskā, etniskā, valodas un kultūras dimensija. Bez to izpratnes nav iespējams aptvert un kur nu vēl veiksmīgi pētīt ar mūziku saistītos jautājumus” (Elschek, Elscheková 1996:17). Minoritāšu pētniecību var skatīt plašākā mūsdienu etnomuzikoloģijas un sociālo zinātņu kontekstā saistībā ar tādām aktuālām pētniecības tēmām kā identitāte, globalizācija, migrācija, multikulturālisms, nacionālisms, urbānisms. Netls atzīmē arī mūsdienu etnomuzikoloģijas tendenci pētīt nevis vispārinātu sabiedrību, bet atsevišķas tās grupas:

“Etnomuzikologi arvien vairāk atzīst, ka sabiedrību no mūzikas skatupunkta var iedalīt dažādās grupās un tāpēc zinātnieki ir sākuši koncentrēties uz sabiedrības segmentu repertuāriem un muzikālo izturēšanos. Kā senāk viņi pētīja nelielas kādas cilts repertuāra izlases ar pieņēmumu, ka šie piemēri pārstāv homogēnu repertuāru, tā tagad tiek pētītas lingvistiskās, reliģiskās un etniskās minoritātes. Tas ir raisījis pieaugošu interesi par citiem sabiedrības segmentiem, kas iepriekš tikpat kā netika ievēroti, īpaši par sievietēm un bērniem.”<sup>22</sup> (Nettl 1992:380)

Būtiska ir minoritāšu un īpaši mazākumtautību pētniecības politiskā dimensija. Pētniecību var sekmēt vai kavēt valstu kā zinātnes uzturētāju ideoloģija un politiskā stratēģija. Un, domājams, arī otrādi – pētniecība ilgtermiņā var ietekmēt valsts etnopolitiku. Oskars Elšeks un Alisa Elšekova kritiski norāda, ka pašas minoritātes ir valstu veidošanas procesa un idejas par monoetnisku, dominējošu, privileģētu sabiedrību rezultāts:

“Tā ir iekšēja rasistiska, etniska, konfesionāla, sociāla un cita veida nošķiršana un reizē mēģinājums no “valsti nesošās nācijas” vai “valsti nesošās idejas” izberzēt, izskaust tā saukto “svešādo” vai arī pakļaut to vairāk vai mazāk piespiestai asimilācijai. (..) Īsi sakot, tas ir sabiedrības piespiedu homogenizācijas process.”<sup>23</sup> (Elschek, Elscheková 1996:17)

---

<sup>22</sup> “Ethnomusicologists increasingly have recognized that a society may be divided musically along various lines, and scholars have therefore begun to concentrate on the repertoires and musical behaviour of segments of a population. Whereas they once looked at small samples of the songs of a tribe with the assumption that these examples signified a homogeneous repertory, they have since come to study linguistic, religious and ethnic minorities. This has led to increased interest in other segments of society largely neglected in the past, in particular women and children.”

<sup>23</sup> “In dieser gibt es eine innere rassische, ethnische, konfessionelle, soziale oder andere Absonderung, und zugleich den Versuch, das sogenannte “Fremdartige” aus der Sicht der “staatstragenden Nation” oder “staatstragenden Idee” heraus aufzureiben, auszumerzen, oder einer mehr oder weniger gewaltsamen

Eiropas vēstures politisko ideoloģiju nelabvēlīgo ietekmi uz mazākumtautību pētniecību atzīmē arī Hemeteka:

“Oficiālās zinātniskās prakses, ko sponsorē nacionālās valdības, bieži izrāda nelielu vai pat neizrāda nekādu interesi par minoritāšu mūziku un starpkultūru procesiem. Tā vietā politiķi meklē derīgus mūzikas objektus, ko varētu prezentēt kā nacionālās identitātes simbolus.”<sup>24</sup> (Hemetek 2001b:25)

Taču Netls atzīmēja arī jaunu, minoritāšu pētniecībai labvēlīgu mūsdienu politiskās ideoloģijas tendenci, minot ASV piemēru:

“Etnomuzikoloģija ir nozare, kas neizbēgami meklē minoritāšu mūziku, jo pēta, kā sabiedrība iedala sevi rases, šķiras, dzimuma, vecuma kategorijās, kur katrai no tām ir “sava” mūzika. Minoritāšu jautājums ir aktuāls 20. gs. nācijām un Savienotajās Valstīs, īpaši kopš 20. gs. 90. gadiem, par publiskās politikas daļu zem *daudzveidības* koda ir kļuvusi sabiedrības heterogenitātes sapratne, atzīšana un svinēšana, kas ir vedis pie publiskā atbalsta pieauguma etnomuzikologu darbam un mūzikai, ar ko viņi nodarbojas.”<sup>25</sup> (Nettl 2005:420)

Amerikas Savienotajās Valstīs etnomuzikologu interesi par minoritāšu mūziku Netls konstatē kopš 20. gs. 60. gadiem un saista to ar urbānās un *etniskās* mūzikas pētniecības aktualizēšanos (Nettl 1992:380). Eiropā, ar dažiem izņēmumiem (piemēram, ungāru pētnieku interesi par Ungārijas čigāniem), šī tendence kļuva ievērojama 20. gs. 80. gados. Pārskatā par Eiropas minoritāšu mūzikas pētniecības vēsturi Hemeteka raksta, ka vāciski runājošajās zemēs nozīmīgs impulss nāca no Makša Pētera Baumaņa vadītā Berlīnes Starptautiskā tradicionālās mūzikas institūta (*Internationales Institut für*

---

Assimilierung zu unterwerfen. (...) Es ist – kurz ausgedrückt – ein gewaltsamer Homogenisierungsprozeß der Gesellschaft.”

<sup>24</sup> “Official scholarly practices, sponsored by the national governments, often show little or no interest in minority musics, and the same counts for cross-cultural processes. Instead, politicians are looking for useful musical objects to be presented as symbols of national identity.”

<sup>25</sup> “And thus ethnomusicology is the field that inevitably looks after the music of minorities, studying the way a society divides itself into categories of race, class, gender, age, each of which has its “own” music. How to deal with minorities has been a special problem of twentieth-century nations, and in the United States, especially in the period since 1990, the importance of understanding, accepting, and celebrating the heterogeneity of society has become a matter of public policy under the code word *diversity*, leading to an increase in the public support for the work of ethnomusicologists and for some of the music with which they are concerned.”



*traditionelle Musik*), kurā notika turku un čigānu mūzikas pētniecība. Anglijas, Holandes, Francijas, Portugāles pētnieki ir nodarbojušies ar savu bijušo koloniju un to emigrantu mūziku. Itālijas, Spānijas un Austrumeiropas pētnieki ir pievērsušies savām autohtonajām minoritātēm, savukārt Ziemeļvalstīs pētniecība notikusi imigrantu kopienu un multikulturālisma politikas iespaidā (Hemetek 2001a:64–65).

Iespējams, Eiropā pirmā īpaši minoritāšu mūzikai veltītā starptautiskā konference notika Zagrebā, Horvātijā 1985. gadā. Tās nosaukums bija *Etnisko grupu un mazākumtautību tradicionālā mūzika (Glazbeno stvaralaštvo narodnosti (narodnih manjina) i etničkih grupa / Traditional Music of Ethnic Groups – Minorities)*, to organizēja etnomuzikologs Jerko Bežičs (*Jerko Bezić*) un vietējais Etnoloģijas un Folkloras pētniecības institūts. Konference pulcēja sešpadsmit pētniekus no Austrijas, Vācijas, Ungārijas, Itālijas un Dienvidslāvijas (Pettan 2001b:15). Nākošais nozīmīgais notikums bija 1994. gadā Hemetekas organizētā konference Vīnē, kas pulcēja četrdesmit pētniekus no desmit valstīm un kuras taustāmais rezultāts bija rakstu krājums *Daudzveidības atbalsis: Etnisko grupu un minoritāšu tradicionālā mūzika (Echoes of Diversity: Traditional Music of Ethnic Groups/Minorities, 1996)*. Sekojoši jau 1997. gadā pie Starptautiskās tradicionālās mūzikas padomes (*International Council for Traditional Music, turpmāk – ICTM*) tika izveidota pētniecības grupa *Mūzika un minoritātes*. Šī ir viena no jaunākajām ICTM pētniecības grupām, kas liecina par minoritāšu mūzikas pētniecības neseno aktualizēšanos. Taču šobrīd tā ir arī viena no aktīvākajām. 2009. gada februārī tajā bija 250 biedri no 45 valstīm (Jurková 2009:9). Kopš pētniecības grupas dibināšanas ir notikušas astoņas grupas konferences un septiņām ir iznākuši rakstu krājumi.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Pirmā konference notika Ļubļanā (Slovēnija) 2000. gada 25.–30. jūnijā, otrā – Lublinā (Polija) 2002. gada 25.–31. augustā, trešā – no 2004. gada 27. augusta līdz 2. septembrim Ročā (Horvātija), ceturta – no 2006. gada 25. augusta līdz 1. septembrim Varnā (Bulgārija), piektā – no 2008. gada 24. maijam līdz 1. jūnijam Prāgā (Čehija), sestā – 2010. gada 19.–30. jūlijā Hanojā (Vjetnama), septītā – 2012. gada 7.–12. augustā Zefatā (Izraēla), astotā – 2014. gada 18.–24. jūlijā Osakā (Japāna, publikācija top).

### 1.2.2. Pieejas

ICTM pētniecības grupa *Mūzika un minoritātes* savām vajadzībām ir vienojusies par šādu interpretācijai atvērtu minoritāšu definīciju: “Minoritātes ir cilvēku grupas, kas nošķiramas no dominējošās grupas kultūras, etnisku, sociālu, reliģisku vai ekonomisku iemeslu dēļ.”<sup>27</sup> Definīcija ir iespējami neitrāla un neizslēdz iespēju, ka pētnieks par minoritāti var apzīmēt kādu grupu, kas pati sevi tā nesauktu. Lai arī šīs specializācijas etnomuzikologi ne vienmēr nodarbojas ar varas aspektu pētniecību, viņu pienesums ir marginālo un subordinēto sabiedrības grupu izcelšana. Rodas jautājums, vai minoritāšu mūzikas pētniecībai ir sava īpaša specifika.

Viena no vadošajām minoritāšu mūzikas pētniecības tēmām ir grupas identitāte un tās reprezentācija mūzikā. Bez šaubām, mūzikai un dejai ir nozīmīga loma etnisko minoritāšu identitātes uzturēšanā un izrādīšanā. Tomēr vairāki autori kritizē tendenci izvirzīt priekšplānā un pārvērtēt etnisko (minoritātes) identitāti, nepietiekami ņemot vērā citas – gan kolektīvās, gan individuālās – identitātes. Šāda pieeja mēdz būt raksturīga gan pašai minoritātei, gan plašākai sabiedrībai:

“No vienas puses ir “skats no ārpusēs” – mažoritātes skats, ko ietekmē stereotipi un aizspriedumi: kas no minoritātes tiek gaidīts. No otras puses ir minoritātes “pašprezentācija”, kas kolektīvās identitātes reprezentācijas marķieru nepieciešamības dēļ var būt ierobežota līdz etnicitātei.”<sup>28</sup> (Hemetek 2001b:23)

Pētnieki nav izvirzījuši pieņēmumu, ka minoritātes statuss ierobežotu vai noteiktu mūzikas repertuāra izvēli vai stilu, kaut vai tāpēc, ka minoritāšu grupas bieži lieto arī mažoritātes mūziku (Nettl 2005:424–425). Bieži mūzika tiek analizēta sociālo un kultūras sakaru kontekstā. Oskars Elšeks un Alisa Elšekova uzskata, ka mūzikas analīzē būtu jāņem vērā šādi parametri:

---

27 “Minorities are groups of people distinguishable from the dominant group for cultural, ethnic, social, religious or economic reasons.” ([www.ictmusic.org/group/music-and-minorities](http://www.ictmusic.org/group/music-and-minorities), pēdējo reizi skatīts 2014. gada 26. augustā.)

28 “On the one hand, there is the “view from outside”, the view of the majority, influenced by stereotypes and prejudices: what is to be expected from a minority. On the other hand, one finds the “self-presentation” of the minority, which might, in the need for representational markers of a collective identity, be limited to ethnicity.”

“..cik sena un stabila ir vai bija [šīs etniskās grupas – I. T.] apmešanās noteiktajā vietā, kādas attiecības tai ir ar citām tautībām, cik atkarīgs vai neatkarīgs ir bijis tās dzīvesveids, sociālā un saimnieciskā struktūra. Kāda ir vai ir bijusi etniskās apkārtnes nostāja pret viņu identitāti, integritāti, kultūru, mūziku? (..) Kā viņi paši attiecas pret savu kultūru, cik spēcīgi vai visaptveroši ir pārmantošanas mehānismi; cik tradīcijas apzināti un konservējoši tie tiek lietoti; cik pielāgoties spējīgi viņi ir iepretim kaimiņtautām?”<sup>29</sup> (Elschek, Elscheková 1996:20)

Tādā vai citādā formā minoritātes un mažoritātes attiecību aspekts ir pētniecībā klātesošs. Tā varētu būt raksturīgākā iezīme, kas mazākumtautību pētniecību atšķir no vienkāršas dažādu etnisko grupu pētniecības. Hemeteka raksta, ka minoritātes un mažoritātes attiecības var aplūkot no dažādiem skatupunktiem:

“Vai tās būs galvenokārt varas attiecības, vai kultūras, sociālo apstākļu, etnicitātes, reliģijas vai ekonomikas attiecības? Sociologi tiecas tās definēt kā varas attiecības, kas ietekmē arī kultūras procesus, jo mažoritāte pieprasa saskaņu un soda novirzes. No otras puses, īpaši mūzikā šī novirze no pamatstraumes var tikt pielietota un integrēta mažoritātes kultūrā.”<sup>30</sup> (Hemetek 2001b:21)

Turpinot domu, ka minoritāšu kultūra nav skatāma izolēti, nonākam pie nākošajiem minoritāšu pētniecībā nozīmīgajiem jēdzieniem – starpkultūru procesiem un multikulturālisma. *Savējā* un *cita* mijiedarbības dinamiku savā multikulturālisma definīcijā izceļ Maksis Pēteris Baumanis:

“Termins ‘multikulturālisms’ ir dinamisks izturēšanās koncepts, kas ir saistīts ar dažādām atšķirīgu kultūru ietekmēm radošā un integrējošā veidā. Šī transkulturāli orientētā izturēšanās akcentē komunikatīvo procesu starp Savējo un Citu, kā arī atlases un indivīda lēmumu pieņemšanas brīvību

---

<sup>29</sup> “..wie alt und stabil diese Siedlungsgebiete sind oder waren, in welcher Beziehung sie zu den anderen Voelkerschaften standen, wie abhaengig oder unabhaengig ihre Lebensweise, ihre soziale und wirtschaftliche Struktur jeweils war. Welche Einstellung had oder hatte ihr ethnisches Umfeld zu ihrere Identitaet, Integritaet, bzw. Kultur oder Musik? (..) Wie standen sie selber zu ihrer eigenen Kultur, wie stark oder umfassend waren die Ueberlieferungsmechanismen; wie traditionsbewusst, konservierend wurden sie eingesetzt; wie anpassungsfahig oder willig standen sie anderen ethnischen Nachbarn gegenueber?”

<sup>30</sup> “..their relationship can be seen from different points of view. Is it primarily a relationship of power or a relationship of culture, of social circumstances, of ethnicity, religion, or economics? Sociologists tend to define it as power relationship, which has its effects on cultural processes, the majority requiring conformity and penalizing deviation. On the other hand, especially in music, this deviation from the mainstream can also be instrumentalized by and integrated into the majority’s culture.”

kultūras daudzveidības kontekstā.”<sup>31</sup> (Hemetek 2001b:24)

Multikulturālisma pētnieki analizē dažādas jēdziena konotācijas, interpretācijas un vērtējumus politiskajā un zinātniskajā diskursā, taču pati multikulturālisma pastāvēšana netiek apstrīdēta, citējot vācu politologu Klausu Legeviju (*Klaus Leggewie*): “Multikulturāla sabiedrība vienkārši pastāv. Jautājums, kādu mēs to vēlamies: kā kaujas lauku vai puslīdz panesamu dzīves formu” (Hemetek 2001a:150). Hemeteka uzskata, ka nepietiekami novērtēta un stratēģiski lietota ir mūzikas spēja veidot starpkultūru dialogu. Viņaprāt, muzikālas stratēģijas kultūru atšķirību pieņemšanu varētu padarīt veiksmīgāku (Hemetek 2001a:154).

Hemeteka pētījumā *Skaņu mozaīka: Austrijas etnisko un reliģisko minoritāšu mūzika* (*Mosaik der Klaenge: Musik der ethnischen und religioesen Minderheiten in Oesterreich*, 2001) par atslēgas jēdzieniem līdzās identitātei un multikulturālismam izvirza arī asimilāciju un akulturāciju (Hemetek 2001a:139–154). Abus viņa skaidro nevis kā kultūras nāvi,<sup>32</sup> bet kā identitāti papildinošus faktorus, atsaucoties uz Bernharda Perhiniga (*Bernhard Perchinig*) *perifērās identitātes* un Rainera Baubeka (*Rainer Bauböck*) *aditīvās asimilācijas* jēdzieniem (Hemetek 2001a:144), tomēr apraksta arī asimilācijas problēmas un mazāk veiksmīgas stratēģijas. Līdzās asimilācijai tiek pētīts arī, kā mūzika reprezentē migrācijas izraisīto diasporu identitātes un saikni ar tēvzemi.

Ņemot vērā minoritāšu ierobežoto sociālo kapitālu, daudzi minoritāšu mūzikas pētnieki par savu uzdevumu uzskata arī pētāmas grupas statusa paaugstināšanu. Tas ir viens no pēdējos gados arvien aktīvākās pielietojamās jeb lietišķās etnomuzikoloģijas (*applied ethnomusicology*) darbības virzieniem:

“Termins *lietišķā etnomuzikoloģija* man šķiet īpaši nozīmīgs saistībā ar minoritāšu mūziku. Runa ir par pavisam apzinātu tiekšanos pēc pētījumu pozitīvas praktiskas iedarbības “pētāmo” labā. Minoritātes (..) kā apdalītas grupas jebkurā gadījumā tiecas pēc viņu situācijas uzlabošanas. Etnomuzikoloģijai šeit ir virkne iespēju strādāt minoritāšu labā. Pētniecībai

---

<sup>31</sup> “The term ‘multi-culturalism’ implies a dynamic behavioral concept that deals with the various influences from different cultures in a creative and integrative way. This trans-culturally oriented behavior emphasizes the communicative process between the Own and the Other and the freedom of selection and of individual decision-making in the context of cultural diversity.”

<sup>32</sup> Hemeteka atsaucas uz Izraēlas premjerministra Benjamina Netanjahu (*Benjamin Netanyahu*) izteikumu 1997. gadā: “Asimilācijas ceļā mēs esam zaudējuši vairāk ebreju nekā holokaustā” (Hemetek 2001a:142).

jābūt saskaņā ar minoritātes vajadzībām vai vismaz ne pretrunā ar tās centieniem. Rezultātu minoritātes var pozitīvi lietot vai tas var kalpot citai dzīves situācijas uzlabošanas formai.”<sup>33</sup> (Hemetek 2001a:69)

Vairākās valstīs minoritāšu mūzikas pētnieki darbojas arī kā tās vidutāji, popularizētāji un politiskie aktīvisti. Šāda pētniecības dimensija ir bijusi arī vairākiem čigānu mūzikas pētniekiem – Urzulai Hemetekai, Svaniboram Petanam (*Svanibor Pettan*), Adrianai Helbigai (*Adriana Helbig*) u. c.

---

<sup>33</sup> “Der Terminus *applied ethnomusicology* in einer ganz bestimmten Bedeutung scheint mir im Zusammenhang mit der Musik von Minderheiten besonders wichtig zu sein. Es geht um das ganz bewusste Anstreben von positiven praktischen Auswirkungen der Forschungen fuer die “Erforschten”. Die Minderheiten (..) als benachteiligte Gruppe streben in jedem Fall eine Verbesserung ihrer Situation an. (..) Die Ethnomusikologie hat hier eine Reihe von Moeglichkeiten (..) im Sinne der Minderheiten zu arbeiten. Der Forschungsansatz muss dann in Uebereinstimmung mit den Beduerfnissen der Minderheit oder zumindest nicht gegen deren Intentionen gewaehlt werden. Die Ergebnisse koennen von der Minderheit positiv genuetzt werden, oder dienen in anderer Form der Verbesserung der Lebenssituation.”

### 1.3. Čigānu mūzikas pētniecība Eiropā

#### 1.3.1. Stāvokļa raksturojums

Čigānu mūzikas pētniecība ir darbīgs Eiropas minoritāšu mūzikas pētniecības virziens. Čigānu mūzikas pētnieki ir ICTM pētniecības grupas *Mūzika un minoritātes* dibinātāju vidū – tāda ir gan grupas priekšsēdētāja Urzula Hemeteka, gan toreizējais priekšsēdētājas vietnieks Svanibors Petans un sekretāre Anka Džjurkesku (*Anca Giurchescu*). Jau pirmajā pētniecības grupas konferencē 2000. gadā Ļubļanā vairāki referāti bija veltīti tieši čigānu mūzikai, konferences laikā notika čigānu mūzikas koncerti (divi no pieciem) un divas fotogrāfiju izstādes – abas par čigāniem. Turpmāk ICTM kongresos un minoritāšu pētniecības grupas konferencēs čigānu mūzikas pētījumu prezentēšanai bieži tikušas organizētas atsevišķas sesijas. 21. gs. starptautiskajā aprītē ir ap divdesmit Eiropas čigānu mūzikas pētnieku.<sup>34</sup> Specializētas čigānu pētniecības aktualitāti Hemeteka pamato ar īpašo čigānu statusu – to, ka viņi ir minoritāte visā pasaulē. Viņa izceļ arī čigānu mūzikā vērojamos “īpaši interesantos transkultūrālos procesus” (Hemetek 2001b:25). Savukārt Petans čigānu pētniecību pretstata nacionālistiski orientētajiem pētniekiem, kas koncentrējas uz pašu nācijas mantojumu, tā saglabāšanu un kolektīvo identitāti. Čigānu pētnieku pieeja, viņaprāt, vairāk atbilst mūsdienu etnomuzikoloģijas pieejai – tai raksturīga atvērtība *citam*, neselektīva pieeja repertuāram, globalizācijas un akulturācijas procesu analīze un individualitāšu lomas izcelšana (Pettan 2001a:132).

#### 1.3.2. Dokumentētāji un pētnieki

Čigānu mūzikas dokumentēšana un pētniecība līdz 20. gs. otrajai pusei bija nemērķtiecīga un fragmentāra. Izņēmums bija Ungārija, kur pētniecisks čigānu mūzikas diskurss veidojās jau kopš 19. gs. vidus, kad tika publicēta Ferencs Lista grāmata *Čigāni un viņu mūzika Ungārijā (Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, 1859)*. Sākotnēji tas bija saistīts ar čigānu muzikantu lomu tālaika ungāru urbānās populārās mūzikas – nacionālā simbola – uzturēšanā, taču kopš 20. gs. 30. gadiem arvien biežāk tika

---

<sup>34</sup> Aptuvenas aplēses, ņemot vērā publikāciju nodrošināto atpazīstamību un dalību ICTM kongresos un konferencēs.

dokumentēta un pētīta arī čigānu mūzika iekšgrupas kontekstos. Ungārijas Zinātņu Akadēmijas Tautas mūzikas arhīvā un Budapeštas Etnogrāfijas muzeja Tautas mūzikas nodaļas arhīvā glabājas lielas čigānu mūzikas kolekcijas (Silverman 2000a:274). Čigānu mūzikas pētniecība koncentrējās Ungārijā līdz pat 20. gs. 70. gadiem.<sup>35</sup>

20. gs. otrajā pusē vērienīga dokumentēšana sākās arī citās Eiropas valstīs. Daudzu valstu čigānu mūziku aptverošs krājums glabājas Vīnes fonogrammarhīvā. Šo krājumu veido vairākas kolekcijas, no kurām divas ir īpaši apjomīgas. Austriešu valodnieka Mozesa Hainšinka (*Mozes Heinschink*) kolekcija tapusi no 1960. līdz 1995. gadam Viduseiropā, Dienvidaustrumeiropā un Turcijā, mazāk Austrumeiropā un Krievijā un 20. gs. 90. gados arī Ziemeļeiropā. Kolekcijā ir ap 300 stundu mūzikas ierakstu. Baltijas valstis tajā pārstāv četras Igaunijas čigāna Leo dziedātas dziesmas, ierakstītas Somijā 1991. gadā. Čehu pētniece Milena Hibšmanova (*Milena Hübschmannova*) ierakstus veikusi no 1967. līdz 1990. gadam gan Čehijā un Slovākijā, gan arī Bulgārijā, Turcijā, Grieķijā un Indijā, un viņas kolekcijā ir ap 75 stundu mūzikas ierakstu. Šie pētnieki savus ierakstus veikuši, protot čigānu valodu un kādu laiku uzturoties čigānu kopienās (Fennesz-Juhász 2001).

20. gs. 70. gadu otrajā pusē un 80. gados sāka paplašināties arī mūzikas publikāciju un pētniecības ģeogrāfija. Līdzās notikušajai dokumentācijai to varēja aktualizēt arī pieaugošā čigānu mūziķu popularitāte Balkānu mūzikas tirgū un citur Eiropā – starptautiski pazīstama kļuva, piemēram, Maķedonijas čigānu dziedātāja Esmā Redžepova, Balkānu metāla pūšaminstrumentu orķestri un Francijas grupa *Gypsy Kings*. 1985. gadā tika aizsākta starptautiska zinātnisku publikāciju sērija *Eiropas čigānu tautas mūzika (Gypsy Folk Music of Europe)*, ko izdeva Ungārijas Zinātņu Akadēmijas Muzikoloģijas institūts. Sākumā tā bija orientēta uz mūzikas publicēšanu – pirmās sērijas grāmatas (Kovalcsik 1985, Davidová, Žižka 1991, Kovalcsik 1992) bija Slovākijas, Čehijas un Serbijas čigānu mūzikas transkripciju krājumi ar īsiem sastādītāju komentāriem. Taču turpmāk sērija tika pārorientēta uz pētījumu publicēšanu un tajā tika izdotas divu prominentu čigānu mūzikas pētnieku doktora disertācijas (Kertész-Wilkinson 1997, Pettan 2002).

Sērijas *Eiropas čigānu tautas mūzika* saturiskā attīstība atbilst vispārējai tendencei – kopš 20. gs. 90. gadiem tapis visai daudz lauka pieredzē balstītu pētījumu, kas aptver arvien

---

<sup>35</sup> Galvenie dokumentētāji un pētnieki bija brāļi Imre un Šāndors Čenki (*Imre, Sándor Csenki*), Jožefs Vekerdi (*József Vekerdi*), Andrē Hajdū (*André Hajdú*), Rūdolfo Vīgs (*Rudolf Víg*) un Bālints Šāroši (*Bálint Sárosi*).

vairāk Eiropas valstu. Visvairāk pētījumu tapis par čigānu visblīvāk apdzīvoto reģionu – Ungāriju un Balkāniem. Ungārijā mūsdienās galvenokārt tiek pētīti nevis urbānie romungru muzikanti,<sup>36</sup> bet valahu un bojašu čigānu mūzika iekšgrupas kontekstos, un kā starptautiski ietekmīgākos var izcelt Katalinas Kovalčikas (Kovalcsik 1996 u. c.) un Irēnas Kertēsas-Vilkinsones (Kertész-Wilkinson 1990, 1992, 1996, 1997) pētījumus. Amerikāņu etnomuzikoloģe Kerola Silvermena (*Carol Silverman*) ilglaicīgi pētījusi Maķedonijas un Bulgārijas čigānus un to diasporu Ņujorkā un viņas pētījumu rezultāti nesen publicēti monogrāfijā *Čigānu ceļi: Kultūras politika un Balkānu mūzika diasporā (Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora, 2012)*. Aktīva pētniecība noris Bulgārijā<sup>37</sup> un Rumānijā,<sup>38</sup> atsevišķi pētnieki ir arī Bosnijā, Čehijā, Slovākijā, Polijā, Ukrainā, Spānijā, Portugālē.<sup>39</sup> Plašu starptautisku rezonansi guvis slovēņu etnomuzikologa Svanibora Petana pētījums par Kosovas čigānu muzikantiem 20. gs. 80.–90. gadu mijā pirms Dienvidslāvijas karu sākuma (Pettan 2000, 2001a, 2002), akadēmiski un politiski ietekmīga ir Austrijas vadošās mazākumtautību, t. sk. čigānu mūzikas pētnieces Urzulas Hemetekas darbība (Hemetek 1996, 2000, 2001a u. c.). Ziemeļvalstu vidū aktīvākā pētniecība notikusi Somijā (Blomster 2004, Åberg 2002, 2008, 2012).

Īsi raksturošu čigānu mūzikas dokumentēšanas, publicēšanas un pētniecības situāciju Latvijas kaimiņvalstīs. Baltijas valstīs līdz šim bijušas “baltais laukums” pētniecības kartē – šajās valstīs epizodiski ir notikusi dokumentēšana, taču pētījumu publikācijas, arī ja tādas ir, starptautiskajā apritē nav nonākušas. Nedaudz dokumentēta Lietuvas un Igaunijas čigānu mūzika. Viļņas, Paņevežas un Kauņas čigānu mūzikas kolekcija atrodas Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmijas arhīvā – tā tapusi 1996. un

---

<sup>36</sup> Ungārijas čigānu muzikanti – urbānās populārās mūzikas izpildītāji – pieder romungru etniskajai subgrupai. Romungri ir lielākā Ungārijas čigānu grupa (ap 70%). Tā ir asimilējusies, dzīvo pilsētās un to pamatvaloda ir ungāru (Silverman 2000a:272).

<sup>37</sup> Bulgārijā ar čigānu mūziku nodarbojas vairāki pētnieki – Elena Marušjakova (*Elena Marushiakova*) un Veselins Popovs (*Vesselin Popov*), Lozanka Peičeva (*Lozanka Peycheva*), Ventsislavs Dimovs (*Ventsislav Dimov*). Publicētas vairākas monogrāfijas un rakstu krājumi (Peycheva 1999, Peycheva, Dimov 2005 u. c.).

<sup>38</sup> Rumānijā vadošā čigānu mūzikas pētniece ir Speranta Radulesku (*Speranța Rădulescu*) un tradicionālo čigānu deju pētījusi Anka Džjurkesku.

<sup>39</sup> Nozīmīgākās publikācijas: Adrianas Helbigas doktora disertācija par Ukrainas čigānu mūzikas politisko lomu čigānu tiesību kustībā (Helbig 2005), Monikas Janovjakas-Janikas pētījums pie Polijas kalnu (*bergitka*) čigāniem (Janowiak-Janik 2009), Zuzanas Jurkovas (*Zuzana Jurková*) čigānu mūzikas pētījumi Čehijā un Janas Belišovas (*Jana Belišová*) – Slovākijā, kā arī Ļerkas Vidičas-Rasmusenas (*Ljerka Vidić Rasmussen*) pētījumi bijušajā Dienvidslāvijā. Spānijas čigānu un flamenko pētniecībā nozīmīgs Bernāra Leblona ieguldījums (Leblon 1997).



2009. gadā un to veido apmēram trīs stundu ieraksti.<sup>40</sup> Igaunijas folkloras arhīvā Tartu rodami 20. gs. 30. gados pierakstīti dziesmu teksti un 20. gs. 70. gados Kallastē (pie Peipusa ezera) un Tallinā veikti skaņu ieraksti (46 vienības, no kurām 31 ietver arī mūzikas materiālu),<sup>41</sup> savukārt valodnieks Pauls Ariste (*Paul Ariste*) pazīstams arī kā vietējās čigānu valodas pētnieks. Krievijā, līdzīgi kā Ungārijā, čigānu mūzikas diskursam ir sena vēsture, kas saistīta ar čigānu koru popularitāti kopš 18. gs. beigām un 1931. gadā dibinātā Maskavas čigānu teātra *Romen* (*Ромэн*) darbību. Taču nozīmīgākās čigānu iekšgrupas repertuāra kolekcijas publicētas tikai 20. gs. 70.–80. gados (Bugačevskij 1971, Demeter, Demeter 1981, Druc, Gessler 1985, 1988) un arī pētījumi galvenokārt tapuši par čigānu skatuvisko darbību (Šerbakova 1984, Rom-Lebedev 1990, Lemon 1996, 2000, Scott 2008). Baltkrievijā antropoloģisku pētniecību pēdējos gados veikusi Olga Bartaša (Bartoš [Bartaš] 2010a, 2010b, Bartash [Bartaš] 2013).

### 1.3.3. Čigānu mūzikas daudzveidība un universālības

Čigānu mūzikas pētnieki par aksiomu uzskata čigānu mūzikas stilistisko daudzveidību. Tā izriet no čigānu grupu atšķirīgās vēstures, mijiedarbības ar vietējām kultūrām un asimilācijas pakāpes. Homogenitāte netiek meklēta arī atsevišķu valstu čigānu mūzikā. Par Ungārijas valahu čigānu mūziku Kertēsa-Vilkinsone raksta:

“Čigāni veido heterogēnu sociālo kategoriju (..) ar dažādām valodām un izcelsmi un dzīvi dažādās pasaules vietās. Šī čigānu grupu īpatnība ir relevanta pat mazākā mērogā (..). Ungārijas valahu čigānu dziesma, neskatoties uz vairāk vai mazāk homogēno materiālu un izpildījuma stilu, izrāda un izbauda uztveramas reģionālās, kopienas, ģimenes un individuālās variācijas.”<sup>42</sup> (Kertész-Wilkinson 1997:176)

---

<sup>40</sup> Elektroniska sarakste ar Gailu Kirdieni 2012. gada 2. aprīlī. Viņa ir 1996. gada ierakstu autore, savukārt 2009. gadā bakalaura darba vajadzībām populāro čigānu mūziku dokumentējusi etnomuzikoloģijas studente Rūta Vaičekonytė (*Rūta Vaičekonytė*).

<sup>41</sup> Elektroniska sarakste ar Igaunijas folkloras arhīva darbinieci Kadri Tammu 2012. gada 20. jūnijā.

<sup>42</sup> “The Gypsies form a heterogeneous social category (..), having different languages and origins, and living in various parts of the world. This characteristic of Gypsy groups has relevance even on the smaller scale (..). Hungarian Vlach Gypsy song, despite its more or less homogeneous material and performance style, displays and rejoices in perceptible regional, community, family and individual variations..”

Čigānu mūzikas aina ir heterogēna ne tikai čigānu grupu, bet arī viņu apdzīvotās nečigāniskās vides atšķirību dēļ. Čigānu mūzika vienmēr tiek skatīta mijiedarbībā ar to. Hemeteka raksta, ka atšķirīgās komunikatīvās funkcijas dēļ mūzikas izcelsme daudz lielākā mērā nekā valodas izcelsme saistāma ar čigānu dzīvesvietām Eiropā:

“[Čigānu – I. T.] valodā (..) tika runāts tikai grupas iekšienē un tā nebija vērsta uz āru, t. i., čigānu valoda nekalpoja komunikācijai ar nečigānu pasauli, turpretī mūzikai šī komunikācijas funkcija lielā mērā bija. Tādēļ, atšķirībā no valodas, mūzikas saknēm nekādā gadījumā nav iespējams izsekot līdz Indijai. Tam pretī runā jau fakts, ka ar ‘čigānu’ mūziku dažādās valstīs asociē dažādus stilus. Spānijā tas ir flamenko, Vācijā – sinti džezs, Maķedonijā un Grieķijā davula un zurnas stili utt. Sistemātiska visas pasaules čigānu mūzikas aptveršana prasītu visu mūzikas stilu tuvāku pazīšanu. Tomēr līdz šim ir tikai nedaudz valstu, kur etnomuzikoloģija vispār nodarbojusies ar čigānu mūzikas stiliem (piemēram, Ungārija).”<sup>43</sup> (Hemetek 1998:446)

Mūsdienās pētnieki pievēršas atsevišķu grupu, vietu vai indivīdu mūzikas analīzei un izvairās no vispārināšanas. Tomēr pētniekus ir nodarbinājis arī universāliju jautājums. Par universālu reizēm uzskata pašu čigānu muzikalitāti un spēju pielāgoties dažādiem apstākļiem. Hemeteka atzīmē ārkārtīgo muzikālās pielāgošanās spēju, kas, iespējams, vēsturiski veidojusies ilgo ceļojumu laikā, sastopoties ar visdažādākajiem mūzikas stiliem un veidiem (Hemetek 1994:152). Pētot Kosovos čigānu muzikantu prakses, arī Petans saskārās ar viņu prasmi improvizēt un pielāgoties dažādu etnisko grupu mūzikas gaumei, kas padara viņus kā profesionālus muzikantus par universāliem un internacionāliem (Pettan 1992:118). Čigānu mūzikai kopīgo ir mēģinājuši definēt arī citi pētnieki (piemēram, Herrmann 1907:14–15, Djurić 2000:156, Cherenkov, Läderich 2004:703–713), taču viņu ieguldījumam nav paliekošas nozīmes. Balstoties divdesmit piecu gadu pētniecības pieredzē, Oskars Elšeks izvirzīja šādas visiem viņam zināmajiem Eiropas čigānu mūzikas stiliem kopīgas pazīmes:

---

<sup>43</sup> “Die Sprache (..) wurde nur innerhalb der Gruppe gesprochen und richtete sich nicht nach außen, d. h. das Romanes diente nie der Kommunikation mit der Welt der Nichtroma, wohingegen die Musik ganz wesentlich diese Kommunikationsfunktion hatte. Daher lassen sich die musikalischen Wurzeln keinesfalls wie die sprachlichen bis nach Indien zurückverfolgen. Dagegen spricht bereits, daß mit der Musik der ‘Zigeuner’ in verschiedenen Ländern verschiedene Stile assoziiert werden. In Spanien ist es der Flamenco, in Deutschland der Sinti-Jazz; in Makedonien und Griechenland sind es Davul- und Zurna-Stile usw. Die systematische Erfassung der weltweit vorhandenen Roma-Musik würde eine genauere Kenntnis aller Musikstile voraussetzen. Bisher gibt es aber nur wenige Länder, in denen sich die Ethnomusikologie überhaupt mit den Roma-Musikstilen beschäftigt hat (z. B. Ungarn).”

- organiska mūzikas un kustības saistība;
- spontāns ritma pavadījums kā integrēta priekšnesuma sastāvdaļa;
- liels impulsu blīvums, ātrs temps, komplementārās ritmikas elementi;
- stingra metriskā struktūra, kombinēta ar brīviem elementiem;
- īpaši brīvs un ekspresīvs priekšnesuma veids;
- improvizācija, brīvs stilu robežu traktējums;
- intensīva mūziķu un publikas mijiedarbība (pārcitēts no Hemetek 1998:454).

Šīs pazīmes, kas lielākoties attiecas uz mūzikas izpildījumu, ir gana vispārīgas un tajā pašā laikā raksturīgas. Lielā mērā tām atbilst arī Latvijas čigānu mūzika (sk. analīzi 4. nodaļas 1. apakšnodaļā).

### **1.3.4. Čigānu un nečigānu mūzikas nošķirums un mijiedarbība**

Neiztrūkstošs un nebeidzams pētniecības lauks ir čigānu un mažoritātes vai citu etnisko grupu mijiedarbība mūzikā – gan no čigānu, gan nečigānu skatupunkta. Pat pētot šķietami noslēgtas čigānu iekšgrupas prakses, visticamāk būs jāsaskaras ar netiešu vai pat tiešu nečigānu kultūras vai indivīdu ietekmi un klātbūtni. Muzicēšanas prakses var ietekmēt varas aspekti un čigānu minoritārais statuss, finansiālie un politiskie faktori, identitātes publiskās reprezentācijas ietvars. Pētījumu par muzicēšanu čigānu kopienā vēl joprojām ir daudz mazāk nekā darbu par čigānu publiskajiem priekšnesumiem un profesionālo muzikantu praksēm.

Pētot grupas, kurām raksturīga muzikanta profesija vai skatuviskā reprezentācija, iekšgrupas muzicēšanas prakses nereti tiek nošķirtas no tām, kas saistītas ar nečigānu vidi (Čeredničenko 1982:152–161, Hemetek 1992:105, Hemetek 1994:156 u. c.). Čigānu kopienai raksturīga dihotomizēta sabiedrības uztvere (par to vairāk 3. nodaļas 3. apakšnodaļā) un tā var manifestēties arī kā atšķirīga muzikālā izturēšanās čigānu un nečigānu vidē. Tomēr atšķirīgu repertuāru vai priekšnesuma stilu var pieprasīt arī pati skatuve un atšķirīgās mūzikas funkcijas iekšgrupas un skatuviskajos kontekstos. Piemēram, Balkānos var konstatēt vokālo žanru dominanti iekšgrupas repertuārā un instrumentālo – profesionālajā, taču tas drīzāk ir saistīts ar dziesmu un deju mūzikas funkcionālajām atšķirībām, nevis savējo un citu nošķiršanas vēlmi. Būtiska ir arī Hemetekas piebilde, ka

robeža starp šiem repertuāriem var būt izplūdusi (Hemetek 1994:156). Tā tas mēdz būt arī Latvijas čigānu gadījumā – kopienas repertuārā nonāk populārā čigānu un nečigānu mūzika, savukārt skatuvisko priekšnesumu repertuārā tiek iekļautas arī tradicionālas dziesmas, kas apgūtas no ģimenes locekļiem.

Čigānu mūzikas gadījumā nav ignorējama vietējo mūzikas kultūru ietekme un lielais aizguvumu skaits. Čigānu mūzikas stili lielākoties ir veidojušies, viņu kultūras mantojumam apvienojoties ar vietējām kultūrām: “Somu čigānu dziesmai var būt vairāk kopīga ar etnisko somu dziesmu nekā ar grieķu čigānu dziesmu, atspoguļojot mūzikas plūsmu kopējā teritorijā piecu gadsimtu garumā” (Silverman 2000a:271). Petans čigānus nodēvēja par “citiem no iekšienes” (*the others from within*, Pettan 2001a). Leksa Mānušs izsaka domu, ka čigāni ir divu kultūru nesēji (Manuš [Mānušs] 1999:69–70). Čigānu mūzika tiek pētīta kā vietējās kultūras daļa, nevis kā noslēgta, “ārpus” esoša vai pat pirmdzimtenes Indijas mantojumu kultivējoša parādība. Un tomēr mūzikas repertuārā *čigāniskais* un *nečigāniskais* var būt nošķirts (Kertész-Wilkinson 1996).

Vēl viena tēma, kas saistījusi pētnieku interesi, ir čigānu loma mažoritātes mūzikas saglabāšanā, ko apstiprina vairāki pētījumi: Rumānijā čigānu muzikantu repertuārā saglabājās citādi izmirstošās rumāņu episkās dziedāšanas tradīcijas (Kertész-Wilkinson 2001a:614–615), savukārt Serbijā čigāni pārņēma mūzikas prakses, kas saistītas ar Sv. Lācara rituālu (svētki sestdienā nedēļu pirms Lieldienām) un lietus izsaukšanas rituālu *dodole* – šo ieražu izpildīšana kļuva par čigānu ienākumu avotu un rezultātā sekularizējās un mainījās gan formas, gan satura ziņā, tomēr turpināja pastāvēt (Golemović 2001).

## 1.4. Latvijas mazākumtautību tradicionālā mūzika

### 1.4.1. Mazākumtautību mūzika reprezentatīvākajās Latvijas tradicionālās mūzikas publikācijās un pasākumos

Ar tradicionālo kultūru saistītās nozares Latvijā, tāpat kā citur Eiropā, izveidojās un tika institucionalizētas nacionālisma ideoloģijas ietvarā, tāpēc mazākumtautību mūzikas dokumentācija, publicēšana un pētniecība nav bijusi prioritāte un notikusi fragmentāri. Mazākumtautībām labvēlīgas izmaiņas nenesa arī PSRS periods. Tolaik popularizētais internacionālisma jēdziens ietvēra etniskās pašapziņas nivelēšanas un rusifikācijas centienus, netika atzīts pats mazākumtautību pastāvēšanas fakts (Dribins 2004:70–71) un dažādo Latvijas etnisko grupu publiska reprezentācija netika veicināta (labvēlīgākā situācijā bija Latvijas krievu kopiena). Latvijas etnopolitisko vēsturi ilustrē galvenās Latvijas tradicionālo mūziku reprezentējošās publikācijas un kultūras notikumi.

Aplūkojot reprezentatīvākos Latvijas tradicionālās mūzikas audioizdevumus, tajos sastopam dažus lībiešu mūzikas paraugus: viens ir publicēts 1986. gadā izdotajā antoloģijā *Latvijas PSR muzikālā folklorā*,<sup>44</sup> divi – 2008. gada *Latviešu tradicionālās mūzikas antoloģijā*.<sup>45</sup> Citas mazākumtautības šajās antoloģijās nav pārstāvētas. 20. gs. 80. gados izdevniecība *Melodija* publicēja lībiešu (1981, 1989) un čigānu (1981) tradicionālās mūzikas skaņuplates.<sup>46</sup> No jaunāko publikāciju klāsta atzīmējami divi vecticībnieku reliģiskās mūzikas tradīcijām veltīti audio izdevumi ar izvērstu pavadinformāciju un zīmju dziedāšanas mācību grāmata (2003, 2008, 2014)<sup>47</sup> un žemaišu izcelsmes muzikanta Jurģa

---

<sup>44</sup> Dziesma *Tšitšōrlinkist*, dzied K. Krasone, ierakstīts 1979. gadā Ventspilī.

<sup>45</sup> Dziesma *Laggōgōd, rūmōgōd, Puķkō vīb tubbō*, dzied Pēteris Dambergs, ierakstīts 1980. vai 1981. gadā Rīgā, Rīgas skaņu ierakstu studijas arhīvs; dziesma *Čičōrlinkist, čičōrlinkist, Ni um āiga ilzō nūzō*, dzied Rozālija Dziadkovska, ierakstīts 1938. gadā, domājams, Pitragā, Igaunijas Zinātņu akadēmijas F. R. Kreicvalda Literatūras muzeja folkloras arhīvs.

<sup>46</sup> Skaņuplate *Lībiešu folklorā* (1981) [vēstītājfolklorā, vokālā un instrumentālā mūzika, 29 piemēri], producenti A. Grīva. Izdevniecība *Melodija*; skaņuplate *Liivi rahvalaule* (1989) [vokālā un instrumentālā mūzika, komentāri, 38 piemēri, 1916.–1982. gadu ieraksti], sastādītājas Ingrīda Rītele un Kristi Salve. Izdevniecība *Melodija*; skaņuplate *Kurzemes čigāni* (1981) [seši vokālās mūzikas piemēri, dzied Elvīna Pauča], producenti A. Grīva. Izdevniecība *Melodija*.

<sup>47</sup> CD *Garīgās vārsmas. Daugavpils Svētās Dievmātes Dzimšanas baznīcas vecticībnieku muzikālās tradīcijas. Duhovnye stihī. Muzykal'nye tradīcii staroobrjadcev Hrama Roždestva Presvjatoj Bogorodicy v Daugavpilsē. Spiritual Verses. Musical Traditions of Russian Old Believers in Daugavpils (Church of the Birth of Our Lady)*. Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2003. CD *Zīmju dziedāšana. Stihēras pēc 50. psalma. Latvijas Pomoras Vecticībnieku Baznīcas muzikālās tradīcijas. Znamennyj raspev. Stihery po 50-m psalme. Muzykal'nye tradīcii Drevlepravoslavnoj Pomorskoj Cerkvi*

Ukrina kompaktdisks (2012).<sup>48</sup> Citi Latvijas mazākumtautību tradicionālās mūzikas publicējumi man nav tapuši zināmi.

Savā veidā tradicionālās mūzikas publisku, nacionāla mēroga reprezentāciju veic arī nedaudzie folkloras kustībā iesaistījušies mazākumtautību ansambļi. Lībiešu grupu veidošanās saistīta ar pašiem folkloras kustības pirmsākumiem un pat laiku pirms tiem. Impulsam nākot no Igaunijas somugru tautu pētniekiem (Šmidchens 1996:132), 20. gs. 70. gados Latvijā dibināts lībiešu folkloras ansamblis *Kāndla* (1970, Ventspils), lībiešu dziesmu ansamblis *Līvlist* (1972, Rīga), kā arī lībiešu mantojuma popularizētāji – folkloras draugu kopa *Skandinieki* (1976, Rīga).<sup>49</sup> Folkloras kustībā iesaistījās arī vairāki krievu ansambļi – krievu folkloras kopa *Zdravica* (Ventspils, 1985), autentiskās folkloras studija *Iļjinskaja pjatņica* (Rīga, 1989, festivāla *Baltica* dalībniece kopš 1997. gada), ģimenes folkloras kopa *Berendejka* (Rīga, 1994, festivāla *Baltica* dalībniece kopš 2006. gada) un folkloras ansamblis *Karagod* (Rīga, 2002). Citi mazākumtautību tautas mūzikas kolektīvi neidentificējas ar folkloras kustības estētiku vai ideoloģiju un nav tajā iekļāvušies. Viņu platforma bija dažādi mazākumtautību pasākumi, kā ilggadīgākos un vērienīgākos minot bērnu un jauniešu mazākumtautību festivālu *Zelta kamoliņš* (1995–2010) un mazākumtautību festivālu *Latvijas vainags* (1996–2008).

1980. gada rakstā *Nacionālās attiecības un konflikti 17. un 18. gadsimta Rīgas mūzikas dzīvē* Joahims Brauns pauž izbrīnu, ka Latvijas mūzikas vēsturei veltītajās publikācijās, tai skaitā nozīmīgākajās monogrāfijās (Vītoliņš, Krasinska 1972, Apkalns 1977), lokālie etniskie jeb, kā viņš raksta, socionacionālie (*socio-national*) jautājumi vispār netiek skarti<sup>50</sup> (Brauns 2002[1980]:148). Brauns šim jautājumam veltījis vairākas

---

*Latvii. Znamenny Chant. Stichera after Psalm 50. Musical Traditions of the Pomorian Old-Orthodox Church in Latvia* (līdzautors Aleksijs Ņilko). Daugavpils Svētās Dievmātes Dzimšanas un 21 Svētā Nikolaja baznīcas vecticībnieku draudze, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2008. *Posobie po izučeniju cerkovnogo znamennoogo penija*. Izd. 3-e. Sost. E. Grigor'ev. Rīga: Rižskaja Grebenšikovskaja staroobrjadčeskaja obšina, 2014.

<sup>48</sup> CD *Okrēns Jorgis. Mozēka*. Rīgas tautas mūzikas biedrība, 2011.

<sup>49</sup> Ventspilī lībiešu repertuārs bija apritē jau kopš 20. gs. 50. gadiem – 1955. gadā dibinātā etnogrāfiskā ansambļa (vadītāji Dzintars Kļaviņš un Alfrēds Rūja) repertuārā (Goldins 1983:98).

<sup>50</sup> “Musical life was not excluded from the impact of those socio-national forces. Strangely enough, this impact has been completely overlooked by writers on the history of music in Latvia, from Nicolai Busch at the beginning of the [20th – ed.] century until today. Just to mention two recent examples, which, by the way, are extremes in terms of both approach and scientific correctness: I refer to *Latviešu mūzikas vēsture* by Vītoliņš and Krasinska and to *Lettische Musik* by Apkalns. The absence of the topic in these monographs is

publikācijas (Brauns 2002[1958], 2002[1964], 2002[1980]), kurās apskata čehu, poļu un citu “nevācu” muzikantu darbību un sadarbību 17.–18 gs. Rīgā u. c., kas apliecina “latviešu mākslas mūzikas multinacionālo pamatu” (Brauns 2002[1980]:154). Citu valstu un tautību mūziķu darbība caurauž Latvijas pilsētu un profesionālās mūzikas vēsturi, ko atklāj arī citas publikācijas, kā nozīmīgākās minot Ilonas Breģes leksikonu *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939* (Breģe 2001) un Raimonda Skrābāna grāmatu *Izcilie pasaules mūziķi Rīgā: Apceres par mūzikas sakariem XIX gadsimtā* (Skrābāns 1993).

Ja tradicionālo mūziku neskata izolēti no teritorijas sociālajiem un kultūras procesiem, etniskie un starpkultūru sakari ir vienmēr aktuāls pētniecības temats. Tomēr plašākajos vispārīgajos Latvijas tradicionālās mūzikas apskatos mazākumtautības parādās reti. Piemēram, ziņu par mazākumtautību mūziku nav tradicionālajai mūzikai veltītajās nodaļās Jēkaba Vītoliņa sastādītajā izdevumā *Mūzikas vēsture* (Vītoliņš 1934–1937), Brauna pieminētajā Jēkaba Vītoliņa un Lijas Krasinskas grāmatā *Latviešu mūzikas vēsture* (Vītoliņš, Krasinska 1972), kā arī *The Garland Encyclopedia of World Music* šķirklī *Latvia* (Muktupāvels 2000:499–508). Viena rindkopa mazākumtautībām veltīta *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* šķirklī *Latvia II. Traditional music* (Boiko 2001a:359–364). Tajā sniegtas īsas ziņas par lībiešu un krievu (vecdicībnieku) mūzikas dokumentāciju un ansambļu dalību folkloras kustībā, kā arī bibliogrāfijā iekļauta viena lībiešu un viena krievu mūzikai veltīta publikācija (Loorits 1936, Fridrih 1972).

#### **1.4.2. Pārskats par dokumentēšanas, publicēšanas un pētniecības vēsturi**

Latviešu folkloras un tradicionālās mūzikas dokumentētāji un pētnieki ar mazākumtautībām visbiežāk sastapās nejauši. Tomēr vietās, kur dažādu nelatviešu tautību kopienas bija lielas vai procentuāli ievērojamas, viņu repertuārs nereti tika pierakstīts. Daudzos gadījumos rosinoša bijusi arī paša dokumentētāja vai pētnieka piederība kādai mazākumtautībai (vairākus dokumentēšanas gadījumus apraksta Vīksna 2000). Lai arī Latviešu folkloras krātuvē, kā vēsta nosaukums, lielāko arhīva daļu aizņem repertuārs latviešu valodā, tajā ir arī lībiešu, krievu, vācu, ebreju, igauņu, čigānu, baltkrievu

---

surprising, as in a different context I discussed the relevant material some fifteen years ago.” (Brauns 2002[1980]:148)

kolekcijas – kopā ap 21 000 folkloras vienību (LFK 2004:1). Gana daudz dziesmu citās valodās dokumentēts arī no latviešu informantiem. Tātad, lai arī mazākumtautību folkloras un mūzikas apzināšana bijusi maz rosināta vai mērķtiecīga, ir dokumentēts visai apjomīgs materiāls, kurš ir maz publicēts un vēl mazāk pētīts. Dokumentēšanai, pētniecībai un publiskošanai labvēlīgākajos gadījumos ir saskanējušas pašas kopienas dalībnieku un pētnieka intereses – piemēram, 21. gs. sākumā tāda ir bijusi Daugavpils Svētās Dievmātes Dzimšanas baznīcas vecticībnieku un Boiko sadarbība (Boiko 2003, 2004, 2008).

Jurjānu Andreja *Latvju tautas mūzikas materiālu* sešās grāmatās (1894–1926) galvenokārt sastopam latviešu repertuāru, kurš, īpaši deju nosaukumos, atklāj arī iespējamus sociālos un kultūras sakarus ar citām valstīm (sk. Jurjāna komentāru piektās grāmatas *Dejas* priekšvārdā, Jurjāns 1921:5–6). Taču Latvijas mazākumtautību vēstures kontekstā ievēriību pelna trešajā grāmatā *Apdzēdašanās un citu dziru dzeesmu meldijas* publicētā no Līzes Puriņas Ilzenē pierakstītā kāzu dziesma ar refrēnu “kašķē, kongsē” (Jurjāns 1907:28–29), kurai Jurjāns pievienojis piezīmi: “Ilzenē, kur senie Lībieši jau gandrīz pilnīgi pārgājuši Latviešos, dažas vecenītes dziedāja lībiski, kur piegavilēja kā Līgodziesmās, augšā piezīmētos “koškē, kongsē”, ko tie vārdi nozīmē, to nevarēja izdibināt” (Jurjāns 1907:29). Domājams, Jurjāna sastaptā teicēja tomēr bijusi igauņiete, nevis lībiete – Ilzene, tāpat kā netālu esošais Lejasciems un Ludza Latgalē ir zināmas kā dienvidigauņu kopienu apdzīvotas vietas. Vidzemē šīs igauņu kopienas tika sauktas par leiviem, kas, iespējams, arī veidojis maldīgo priekšstatu par viņu lībisko piederību.

Ar multikulturālo pieredzi un interesēm pazīstams Emilis Melngailis, kurš gan labprāt izcēla latviešu lokālās īpatnības, gan pierakstīja citu sastapto etnisko grupu mūzikas repertuāru. Pirmos pierakstus viņš 1896. gadā veicis no mātes dziedātā (Stumbre 1959:313), taču ārpus radu loka viņa dokumentēšanas gaitas aizsākās ar ebreju repertuāra pierakstīšanu Lietuvā, Ķēdaiņos 1899. gadā (Melngailis 1974[1933]:119–120). Turpmākajos gados viņš dokumentējis (vai dažkārt arī no publicētiem krājumiem kompozīcijas vajadzībām izrakstījis) krievu, baltkrievu, ukraiņu, lietuviešu, igauņu, ebreju, vācu, lībiešu, čigānu, kazahu, uzbeku, poļu un “nēģeru” mūziku (Goldins 1983a:6). Iepazīstot Melngaiļa rokrakstu arhīvus tagadējā Latviešu folkloras krātuvē un Rakstniecības un mūzikas muzejā, Maksis Goldins konstatējis, ka “cittautu folkloras paraugu (..) skaits sasniedz 500 vienību” (Goldins 1983a:9). Lai arī daļa Melngaiļa cittautu mūzikas pierakstu



ir pazudusi,<sup>51</sup> arhīvos pieejamajā krājumā ir ievērojamas ebreju, krievu, baltkrievu, kā arī lībiešu un lietuviešu mūzikas kolekcijas, kas publicētas tikai daļēji. 20. gs. 50. gadu sākumā Melngailis sagatavoja izdošanai divus Latgales dienvidaustrumos un austrumos pierakstīto krievu un baltkrievu dziesmu krājumus, taču tie palika npublicēti (apskatu par tiem sk. Goldins 1983a:42–47). Pēdējos gados Melngaiļa ebreju mūzikas pierakstus pētījis un publicējis Emorijas Universitātes asociētais profesors Kevins Kārns (Karnes 2012, 2014). Goldins izcēla Melngaiļa ieguldījumu lībiešu tradicionālās mūzikas dokumentēšanā – atšķirībā no lībiešu vēstītājfolkloras, mūzika nav bijusi dokumentēta līdz pat Melngaiļa pierakstiem 1923. gadā un līdz 20. gs. 50. gadiem Melngaiļa vākums (43 vienību) bijis lielākais un lielā mērā bijis par pamatu arī Oskara Loritsa pētījumam *Lībiešu tautasdziesmas (Volkslieder der Liven, Loorits 1936)* (Goldins 1983a:102, 116–117, Goldins 1983b:98–99). Lielākā šī repertuāra daļa publicēta Melngaiļa *Latviešu mūzikas folkloras materiālu* pirmajā un trešajā sējumā (Goldins 1983a:116).

Salīdzinoši daudz dokumentēta un publicēta Latvijas krievu un baltkrievu folklorā. Īpaši nozīmīga bijusi Ivana Fridriha (1902–1975) un Sjargeja Saharava (1880–1954) darbība.

Ivans Fridrihs Rīgā ieguva skolotāja izglītību, 20. gs. 20. gadu vidū sāka strādāt Latgalē (Sproģe 2004:7) un dokumentēt Latgales reģiona, galvenokārt toreizējā Jaunlatgales apriņķa, krievu repertuāru. 1936. gadā Pētera Šmita redakcijā tika publicēts Fridriha krājums *Jaunlatgales apriņķa krievu zemnieku folklorā. Pirmā grāmata. Dziesmas*. Tajā publicēti dziesmu teksti un 84 melodiju transkripcijas (vairākos piemēros arī epizodiska divbalsība). Fridriha darbību finansiāli atbalstīja Kultūras fonds, Rīgas krievu apgaismības biedrības priekšsēdētājs E. Tihonickis sagādājis fonogrāfu, transkripcijas veidojis M. Grivskis (Fridrih 1936). Māra Vīksna norāda, ka Latviešu folkloras krātuvē glabājas 759 Fridriha pieraksti (Vīksna 2000:29), taču skaņu ierakstu atrašanās vieta nav zināma. Fridriha pedagoģisko un folkloras dokumentētāja darbību pārtrauca PSRS valdības īstenotās represijas (Vīksna 2000:29), taču 20. gs. 50.–60. gadu mijā viņš atsāka dokumentēšanu un sāka sadarboties ar Maskavas un Ļeņingradas zinātniskajiem institūtiem

---

<sup>51</sup> Melngailis Ķēdaiņos esot pierakstījis 120 ebreju melodiju, taču mūsdienās arhīvos atrodamas tikai 64 ebreju mūzikas vienības (Karnes 2012). Nav atrasti arī Taškentā (1906–1919) pierakstītie 50 kazahu mūzikas piemēri (Goldins 1983a:121, Ginsburgs 1974:25).

(Sproģe 2004:13). Šīs sadarbības rezultātā tapa trīs publikācijas – divi Latvijas krievu pasaku krājumi (Fridrih 1970, 1980<sup>52</sup>) un apjomīgs izdevums *Krievu folklorā Latvijā: dziesmas, ieražas un bērnu folklorā* (Fridrih 1972), kurā publicēti dziesmu teksti, 104 melodijas (t. sk. daudz piemēru ar epizodisku divbalsību), ieražu apraksti un Fridriha kopsavilkums par Latvijas krieviem un viņu folkloras dokumentēšanas vēsturi (Fridrih 1972). Pēc Fridriha nāves tik publicēts arī J. Abizova sastādīts viņa dokumentēto častušku tekstu krājums (Abyzov 2004).

Latvijas krievu folkloras dokumentēšanu gan pirms, gan pēc Otrā pasaules kara veicināja valsts politika. 1930. gadā ar šādu uzdevumu pie Latvijas Republikas Izglītības ministrijas Krievu nodaļas tika izveidota folkloras komisija un no 1937. līdz 1940. gadam ar dokumentēšanu nodarbojās Boriss Infantjevs. 1947. un 1948. gadā krievu folkloru Ilūkstes un Rēzeknes apriņķos dokumentēja LPSR ZA Valodas un literatūras institūta darbinieki, 20. gs. 50. gadu beigās un 60. gados vairākkārt ekspedīcijas rīkoja Latvijas Valsts Universitātes krievu literatūras katedra, 20. gs. 60. gados – Daugavpils Pedagoģiskais institūts, kopš 1961. gada ekspedīcijās uz Latgali devās arī PSRS ZA Etnogrāfijas institūta pētnieki. Šo institūciju kolekcijas ir pārstāvētas Fridriha sastādītajos krājumos (Fridrih 1980:5, 11, 1972:6).

Sjargejs Saharavs (Sergejs Saharovs) bija Ludzas pilsētas ģimnāzijas skolotājs (1917–1922) (Saharaū 1935:1) un Ludzas baltkrievu vidusskolas direktors (1928–1944), Otrā pasaules kara laikā arī viņš tika represēts (Vīksna 2000:29). Pēc Māras Vīksnas sniegtajiem datiem, Latviešu folkloras krātuvei viņš iesniedzis 2793 baltkrievu folkloras vienību (Vīksna 2000:29). Lai arī ne tik vērienīgi kā Fridriha kolekcijas gadījumā, arī viņa dokumentētais materiāls ir vairākkārt publicēts (Saharaū 1937, 1940a, 1940b, 1943). Nozīmīgākais ir Latvijas baltkrievu biedrības izdotais, Kultūras fonda finansiāli atbalstītais krājums *Latgales un Ilūkstes baltkrievu tautas daiļrade* (pirmpublicēts 1940. gadā). Tajā publicēti 414 dziesmu teksti un viena lapaspuse ar 14 dziesmu melodijām vai to fragmentiem. Krājumā redzamais fotoattēls liecina, ka viņš lietojis arī gramofonu (Saharaū

---

<sup>52</sup> Pasaku krājumos publicēta arī no vijolnieka Nikolaja Piļščika ierakstīta pasaka *Vilks un dūdinieks (дядя)* (Fridrih 1970:7-8, 1980:23-24). Fridrihs sniedz arī īsas ziņas par vijolnieku – viņš dzīvoja Borovkas ciemā Daugavpils rajonā, kur Fridrihs veica ierakstu 1959. gada 4. jūlijā. Fridrihs raksta, ka Piļščikam ir 60–65 gadi, taču nav precizēts, vai tas attiecas uz grāmatas publicēšanas vai dokumentēšanas laiku. Vijoles spēli Piļščiks apguvis pašmācības ceļā (Fridrihs 1980:362). LFK arhīvā ir šajā gadā dokumentēti Piļščika vijoļspēles ieraksti – iespējams, pirmās tradicionālās vijoļspēles audio dokumentācijas Latvijā.

1940a:5), taču skaņu ierakstu atrašanās vieta Latviešu folkloras krātuves darbiniekiem nav zināma.

Liela Latgales krievu (vecticībnieku) un baltkrievu repertuāra ierakstu kolekcija atrodas Sergeja Oļenkina vadītās autentiskās folkloras studijas *Iļjinskaja pjatņica* arhīvā. Kopš 1988. gada Oļenkina devies 37 ekspedīcijās un tajās ierakstītais materiāls veido ansambļa repertuāru.<sup>53</sup> 1993. un 1998. gadā Oļenkina sastapto dziedātāju repertuāru dokumentēja arī etnomuzikologi Mārtiņš Boiko un Gita Lancere – šīs kolekcijas atrodas Latvijas Radio un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas tradicionālās mūzikas arhīvā.

Ievērojams Makša Goldina darbs ir viņa sastādītā, Sanktpēterburgā izdotā Austrumeiropas ebreju tradicionālās mūzikas transkripciju izlase *Ebreju tautasdziesma: Antoloģija* (Goldins 1994). Antoloģijā publicētas 256 mūzikas vienības no Ukrainas, Rumānijas, Moldovas, Baltkrievijas, Polijas, Latvijas un Lietuvas. Transkripcijām pievienoti arī komentāri un dziesmu tekstu satura tulkojumi angļu valodā. Latvijas ebreju repertuārs pārstāvēts ar 28 dziesmām (tai skaitā arī citās valstīs sastopamu dziesmu Latvijas variantiem), ko lielākoties Rīgā dokumentējis pats antoloģijas sastādītājs.

Pavisam maz ir Latvijas mazākumtautību tradicionālās mūzikas pētījumu. Padomju periodā tika veicināti salīdzinošie pētījumi, kas zinātniski pierādītu senus latviešu un citu tautu kultūras sakarus un kopīgu vēsturi, īpaši ar krieviem. Arī Latvijā tapa virkne šādu salīdzinošu pētījumu (Graubiņš 1946, Goldins 1958, 1964, 1968, 1972, 1978), taču salīdzinājumi lielākoties nebija balstīti vietējo nelatviešu kopienu mūzikas tradīciju analīzē, tāpēc šeit izvērstāk netiks raksturoti. Salīdzinošā pētniecība turpinājās arī pēc Latvijas Republikas neatkarības atjaunošanas (Infant'ev 2007). Latviešu priekšstatu par citām Latvijas etniskajām grupām uz latviešu tautasdziesmu analīzes pamata pētījis Jānis Rozenbergs (Rozenbergs 2005). Tomēr ir arī nedaudz zinātnisku publikāciju, kurās prezentēti Latvijas mazākumtautību folkloras un tradicionālās mūzikas pētījumu rezultāti – gan vietējo autoru (Fridrih 1972, Goldins 1983, Boiko 2004), gan citu valstu pētnieku darbi (Loorits 1936, Makašina 1979, Tampere 1977, 1998, Karnes 2012, 2014). Lielāku ieguldījumu Latvijas mazākumtautību pētniecībā sniegušas valodniecības, vēstures

---

<sup>53</sup> Informācija no ansambļa mājaslapas [www.pjatnica.com/na-russkom-yazyke/foljklornye-ekspeditsii.html](http://www.pjatnica.com/na-russkom-yazyke/foljklornye-ekspeditsii.html), pēdējo reizi skatīta 2014. gada 25. augustā. Sergeja Oļenkina vecticībnieku mūzikas dokumentēšanas un apgūšanas epizodes redzamas Raita Šmita dokumentālajā filmā *Folklorists Sergejs Oļenkins* (2008).

(t. sk. mutvārdu vēstures) un socioloģijas nozares. Kopš Latvijas Republikas neatkarības atgūšanas mazākumtautību pētniecība koncentrējusies galvenokārt LU Filozofijas un socioloģijas institūtā (LU FSI) un Baltijas sociālo zinātņu institūtā. Aktīva mazākumtautību pētniecība notikusi 20. gs. 90. gados, kad LU FSI publicēja vairākus Latvijas mazākumtautību vēsturei, t. sk. atsevišķām etniskajām grupām veltītus Ilgas Apines, Vladislava Volkova, Leo Dribina, Elmāra Vēbera un citu autoru darbus.<sup>54</sup> Plašs ir arī etniskajai tematikai veltīto socioloģisko pētījumu loks (sk. pētniecības apskatu pēdējos gados tapušās doktora disertācijās: Kļave 2010:48–69, Šūpule 2012:159–181). Kopš 2009. gada LU Filozofijas un socioloģijas institūts izdod starpdisciplināro pētījumu žurnālu *Ethnicity*.

### 1.4.3. Latvijas čigānu mūzikas dokumentācija un pētniecība

Kopš 20. gs. sākuma epizodiski ir notikusi arī Latvijas čigānu mūzikas dokumentācija un pētniecība. Iniciatīva nākusi galvenokārt no izglītotiem čigāniem. Nozīmīgākā ir kultūras un sabiedriskā aktīvista Jāņa Leimaņa (1886–1950, 10.4. piel. 317. lpp.) darbība 20. gs. 30. gados un valodnieka Leksas Mānuša (Aleksandrs Belugins, 1942–1997, 10.9. piel. 320. lpp.) darbība 60.–90. gados. Dokumentēšanā bijuši iesaistīti arī augstāko mūzikas izglītību ieguvuši nečigāni (Emilis Melngailis, Edmunds Goldšteins u. c.). Kopumā šim pētījumam pieejamo 20. gs. materiālu veido 19 melodiju transkripcijas vai apdares (tai skaitā viens variants) (sk. 1.–4. pielikumu), 7 dziesmu ieraksti, 32 dziesmu teksti (ieskaitot variantus) (sk. 5.–8. pielikumu), kā arī vairāk nekā 50 dziesmu tekstu pirmo rindu, fragmentu vai sižeta aprakstu. Dokumentēts lielākoties

---

<sup>54</sup> Ilgas Apines *Baltkrievi Latvijā* (1995), Ilgas Apines un Vladislava Volkova *Slāvi Latvijā* (1998), Leo Dribina *Ukraiņi Latvijā* (1995) un *Ebreji Latvijā* (1996). Iznāca arī vairākas visas galvenās mazākumtautības aptverošas publikācijas: eksperimentāls metodisks līdzeklis *Mazākumtautību vēsture Latvijā* (1998), ko sastādījis viens no galvenajiem Latvijas mazākumtautību pētniekiem Leo Dribins, Elmāra Vēbera grāmata *Latvijas valsts un etniskās minoritātes* (1997). Atsevišķas publikācijas turpināja iznākt arī 21. gs. pirmajā desmitgadē, piemēram Ērika Jēkabsona grāmata *Lietuvieši Latvijā* (2003). 2007. gadā iznāca Ilgas Apines un Vladislava Volkova pētījums *Latvijas krievu identitāte: vēsturisks un socioloģisks apcerējums* (Apine, Volkovs 2007) u. c. Nozīmīgi pētījumi tapuši arī pēdējos gados (Boldāne 2012 u. c.). Latvijas mazākumtautību dzīvesstāstu dokumentāciju un pētniecību veic Nacionālās mutvārdu vēstures projektā iesaistītie pētnieki.

Kurzemes un Vidzemes čigānu repertuārs. Ir arī nedaudz rakstisku liecību par muzicēšanas situācijām un mūzikas funkcijām, kā arī apskats par dziesmu tematiku.

Pirmā zināmā no čigānu tautības informanta pierakstītā melodija rodama Emiļa Melngaiļa kolekcijā. Tā ir dziesma *Puiši, puiši, bandinieki* latviešu valodā, ko, iespējams, 1927. gadā<sup>55</sup> Rozbeļos (tagadējā Stalbes pagasta Rozulā) dziedāja Antons Burkevičs (1890–?) (Melngailis 1953:69, 1.1.–1.2. piel. 252. lpp.). 1929. gada vasarā, apceļojot Kurzemi, Melngailis pierakstīja arī divas dziesmas čigānu valodā. Mežā netālu no Kuldīgas viņš no kāda čigāna, kas sevi nosauca par Pelly Ņirkus<sup>56</sup> (1900–?), pierakstīja dziesmu *Barija dembikus kimu dadesku udar* (*Auga ozoliņš pie mana tēva durvīm*, Melngailis 1951:53, 1.3.–1.4. piel. 253. lpp.).<sup>57</sup> Tajā pašā gadā vilcienā, braucot uz Skrundu, viņš no tukumnieces Linor Murkšķis (1909–?) pierakstīja dziesmu *Pal veš, pal veš, palu chrusti* (*Aiz meža, aiz meža, aiz krūmiem*), ko publicēja ar piebildi “ists čiganu meldiņš” (Melngailis 1951:53, 1.5.–1.6. piel. 254. lpp.).<sup>58</sup>

Lai gan Melngaiļa *Latviešu mūzikas folkloras materiālos* (LMFM) ir vēl citas dziesmas ar norādi uz čigāniem, tikai par minētajām nešauboties var teikt, ka tās nākušas no čigānu repertuāra. Maldinoša ir astoņu dziesmu kopa LMFM trešajā daļā, kurai Melngailis devis nosaukumu *Čiganu zvarguļotā dziesmiņa* (Melngailis 1953:69–70). Čigāni šādu terminu nelieto. Ar vienu izņēmumu (Antona Burkeviča dziedāto dziesmu), tās ir dziesmas par čigāniem, ko viņi paši vismaz mūsdienās par čigānu dziesmām neuzskata. Arī dziedātāju uzvārdi, izņemot Burkeviču, nav čigānu vidū izplatīti. Īpašības

---

<sup>55</sup> 1927. gads minēts publikācijā (Melngailis 1953:69, Nr. 419). Manuskriptā, kas atrodas Latviešu folkloras krātuves arhīvā (LFK [1045]), šīs melodijas pieraksta gads nav norādīts un nav precīzi nosakāms.

<sup>56</sup> Izruna – Pellú Ņirkus. Abi vārdi čigānu valodā nozīmē vīrieša ģenitālijas.

<sup>57</sup> Melodija ir populārāsdziesmas *Stādīju ieviņu* variants. Tā, šķiet, čigānu vidū bijusi populāra – Ventspilī to dziedāja Ieva Putraševica (1926–2013) un zināja arī viņas dēls Miervaldis Putraševics (1956). No šī vīra Melngailis pierakstīja arī čigānu valodas skaitļa, vietniekvārdus u. c.

<sup>58</sup> Linoru Murkšķis Tukumā atceras vēl tagad. Anatolijs Berezovskis (1956) viņu raksturoja šādi: “Mēs šo sievieti zinām, viņa ir mirusi [70. gadu otrajā pusē – I. T.]. Mēs, kad sīki bijām, viņu āzējām. Pa daudz laba sieviete, labus zirgus turēja, bez vīra. Jaunībā bija vīrs. Moderna ļoti, līdz miršanas dienai. Mini, kas čigāniem nav pieņemts. Un kājās zābaki, tajā laikā moderni – kazačoks (..) Tāda moderna sieviete! Kādreiz ar vislabākiem zirgiem brauca. Tas nav sieviešu darbs, bet viņa pierādīja to, ka... Citiem nebija ko ēst, bet viņai bija tādi zirgi! Varbūt divi trīs zirgi atmaksāja māju. (..) Viņa bija bagāta. Ar zirgiem andelējās. (..) Viņa nebija dulla, bet īpatnēja sieviete. Viņa ir dzimtā rīdziniece. (..) Viņai bija čigānu iesauka – Kūša. Kad viņa dzirdēja to vārdu, tad meta ar kokiem, akmeņiem. Vidēja auguma, nenosakāmi gadi, pilna mute zelta zobi. Agrāk jau tas bija prestižs: nauda ir, ir labi zobi, paņem un uzliek zeltu virsū – zelta kroņus, lai smukāk. (..) Pēc rakstura – uguns! Viņa tā ņurdēja. Knapi no viņas varēja aizbēgt. Pēdējā laikā ar neko nenodarbojās. Dzīvoja ar māsū Jūli. Vispirms nomira Linora, pēc tam Jūle.” (No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2004. gada 29. februārī.)

vārdu “zvārguļots” Melngailis citkārt lietojis Ziemassvētku sakarā (Melngailis 1927), kas liek domāt, ka šīm dziesmām varētu būt saistība ar latviešu maskošānās (*čigānos iešanas*) tradīciju.

20. gs. 30. gados nozīmīgu folkloras vākšanas un sabiedrisko darbu veica Jānis Leimanis.<sup>59</sup> 1933.–34. un 1938. gadā viņš strādāja Latviešu folkloras krātuvē un nodeva tās arhīvā vairāk nekā 70 burtnīcu (pāri par 500 vienību) ar čigānu teikām, pasakām, ticējumiem, sakāmvārdiem, buramvārdiem, dziesmu tekstiem u. c. (arhīva numurs – LFK [1389]). Šis ir apjomīgākais un daudzpusīgākais Latvijas čigānu folkloras vēsturiskais materiāls. Nozīmīga liecība par čigānu dzīvesveidu un tradīcijām 20. gs. sākumā ir viņa apraksts *Senlaiku Kurzemes, Zemgales, Vidzemes un Lietuvas čigānu paražas un tikumi*. Tajā rodams arī pirmās man zināmās rakstu liecības par čigānu tradicionālo mūziku – muzicēšanas vietām un situācijām, mūzikas raksturu un deju horeogrāfiju.<sup>60</sup> Lielākoties materiāli ir čigānu valodā ar tulkojumu latviešu valodā. Tie tikpat kā nav publicēti.<sup>61</sup>

Materiāliem Jānis Leimanis pievienojis sarakstu *Dziesmas un ziņģi*, kurā minētas 32 vienības. Tie ir dziesmu teksti, no kuriem mūsdienās pieejami tikai 20 (5. un 6. pielikums). Burtnīca, kurā bija pārējie teksti, no arhīva ir pazudusi. Tomēr zaudējums nav tik liels, jo 1933. gadā desmit dziesmas no Leimaņa pierakstīja komponists Pēteris Barisons (Barisons LFK [1378], Nr. 325–334, 2. pielikums) un septiņas no tām ir no pazudušo dziesmu saraksta. Vēl viena no šīm dziesmām ir saglabājusies komponista Ralfa Alunāna (1902–1978, Nikolaja Alunāna dēls) manuskriptos kopā ar divām citām melodijām. Tās ir apdaru skices četrbalsīgam korim, kas tika veidotas biedrības *Čigānu draugs* kora vajadzībām (Alunāns RX66, 3, 51. 15. lapa, 3. pielikums).

---

<sup>59</sup> Jānis Leimanis dzimis Skrundas pagastā, bērniību pavadījis klejojot un pastāvīgā dzīvesvietā apmeties 19. gs. 90. gadu otrajā pusē. Beidzis Kuldīgas pareizticīgo draudzes skolu, apmeklējis Aizputes apriņķa skolu (LKV 1955:22846–22847), Pirmā pasaules kara laikā devies bēgļu gaitās uz Krieviju. Pirms Otrā pasaules kara viņš dzīvoja Rīgā un Jūrmalā, pēc kara pārcēlās uz Kuldīgu, kur dzīvoja līdz mūža beigām. Viņš ir tulkojis čigānu valodā Jāņa evaņģēliju (1933) un citus reliģiskus tekstus, bijis saistīts ar pareizticīgo baznīcu. Zināms, ka 1931.–32. gadā viņš ir bijis pareizticīgo baznīcas sargs Dzintaros. Viņa radi Ventspilī mēdz saukt viņu par mācītāju. 1931. gadā viņš Rīgā dibināja biedrību *Čigānu draugs* un vadīja tās kori. Biedrība pastāvēja sešus gadus.

<sup>60</sup> Leimanis izveidojis arī *Čigānu tautas mirušo un mirstamo* [t. i. izmirstošo – I. T.] vārdu sarakstu un savācis 479 *Vācījas un Latvijas čigānu* [person- – I. T.] vārdu nosaukumus.

<sup>61</sup> Izņēmums ir četras pasakas, kas iekļautas čigānu tautas pasaku krājumā *Laimes puķe* (LP 1992:172–183).

Jāņa Leimaņa iesākto turpināja viņa audžudēls Juris (1916–1973, 10.6. piel. 318. lpp.).<sup>62</sup> Nozīmīga liecība par čigānu dzīvi 20. gs. sākumā ir viņa grāmata *Čigāni Latvijas mežos, mājās un tirgos* (Leimanis 1939, otrais izdevums 2005. gadā ar Māras Vīksnas ievadu) – saistošs daiļliteratūras darbs, kam ir arī dokumentāla vērtība, jo rakstītais ir balstīts autora un viņa radnieku pieredzē. Grāmatā rodamas liecības arī par tradicionālo mūziku un deju. 1959. gadā Ventspilī trīs dziesmas no Jura Leimaņa pierakstīja vietējais diriģents, Latvijas Konservatorijas neklātienes students Alberts Sala (Vītoliņš LFK [1959], Nr. 221–223, 4. pielikums). 1971. gadā šīs dziesmas apdarināja Raimonds Pauls, izveidojams ciklu *Trīs seni Latvijas čigānu motīvi* ar Jāņa Petera dzeju.

Četru Jāņa Čičes Ventspilī pierakstītu dziesmu teksti ir iekļauti Jana Kohanovska (*Jan Kochanowski*) grāmatā *Gypsy Studies* (Kochanowski 1963:134–135, 7. pielikums).

20. gs. 60. gados Latvijas – lielākoties Vidzemes – čigānu folkloru dokumentēja čigānu valodnieks Leksa Mānušs.<sup>63</sup> Viņš devis ieguldījumu arī čigānu mūzikas pētniecībā. 20. gs. 60. gados viņš studēja LU Svešvalodu fakultātē, 1963. un 1966.–69. gadā vāca čigānu vēstītājfolkloru un pierakstīja arī 50 dziesmu tekstus (Manuš [Mānušs] 1981:115–116). Konkrētāka dokumentēšanas informācija zināma par 28 dziesmām: 1963. gadā Vangažos 15 dziesmas pierakstītas no Katas Martinkevičas (*phūri Kata* (vecā Kata), 1900–?) un sešas – no Austras Kozlovskas (1933–?). 1969. gadā Mānušs četras dziesmas pierakstīja no drauga, gleznotāja un dzejnieka Kārļa Rudeviča (1939–2002) un trīs dziesmas no drauga Valda Kleina. No Mānuša pierakstītajiem dziesmu tekstiem publicēti astoņi (Manuš [Mānušs] 1972, 8. pielikums). Viena dziesma iekļauta Maskavas čigānu teātra *Romen* dziedātāju Rozas Dželakajevas un Pjotra Demetra platē *Dažādu zemju čigānu dziesmas* (PCRS [b. g.]). Vēl pieejamas arī 23 dziesmu pirmās rindas, fragmenti vai

---

<sup>62</sup> Pirms Otrā pasaules kara Juris Leimanis dzīvoja Rīgā, mācījās Bulduru pamatskolā, Skolotāju institūtā, Raiņa ģimnāzijā. Pēc kara viņš apmetās uz dzīvi Kuldīgā, 20. gs. 50. gadu sākumā pārcēlās uz Ventspili, neklātienē studēja Liepājas jūrskolā un vēlāk strādāja Ventspilī par loča kapteini.

<sup>63</sup> Kopš 1970. gada Mānušs dzīvoja Maskavā. Tur viņš pabeidza ZA Orientālikas institūta (*Институт востоковедения*) aspirantūru, strādāja ZA Sabiedrisko zinātņu informācijas institūtā (*Институт научной информации по общественным наукам*) par vecāko zinātnisko līdzstrādnieku, kā dzejnieks un tulkotājs sadarbojās ar čigānu teātri *Ромэн*, bija aktīvs Maskavas čigānu kultūras biedrības *Романо кхер* (*Čigānu māja*) un Maskavas latviešu kultūras biedrības biedrs, sadarbojās ar Krievijas un Latvijas čigānu inteliģences pārstāvjiem – dzejnieku un gleznotāju Kārli Rudeviču (1939–2002), kultūras darbinieku Jāni Neilandu (1919–1999) u. c. Mānušs bijis poliglots, pratis ap 40 valodu un dialektu – galvenās Eiropas valodas, vairākas bijušās Padomju Savienības tautu valodas, desmit čigānu un vairākus jaunindiešu valodas dialektus.

sižeta pārstāsti (Manuš [Mānušs] 1981:117–120). Npublicētie materiāli man pagaidām nav bijuši pieejami.

Mānušs ir vairāk nekā 40 zinātnisku rakstu autors. Tajos skarti čigānu valodas, vēstures, reliģijas, folkloras un literatūras jautājumi.<sup>64</sup> Tie ir publicēti dažādās valstīs un valodās (Krievijā, Latvijā, Francijā, Indijā u. c.), daļa palikusi npublicēta (Belugina 1997, 2000:19–20). Vairākos rakstos Mānušs pievērsies arī mūzikas jautājumiem. 1981. gada rakstā *Latviešu čigānu folklorā* publicēti minētie 23 dziesmu tekstu fragmenti, kā arī mūzikas tipoloģija, kurā dziesmas iedalītas pēc funkcijas, tematikas un literārā žanra. 1985. gada rakstā *Čigānu tautas mūzikas problēma: čigānu mūzikas avoti Eiropā* autors izceļ muzikanta profesijas nozīmi čigānu kopienā dažādos vēstures etapos un izvirza hipotēzi, ka čigānu muzikantiem ir nozīmīga loma dažādu mūzikas parādību (t. s. orientālā mūzikas stila, atsevišķu instrumentu, žanru) izplatībā Eiropā. Šo domu viņš attīsta arī 1999. gadā publicētajā rakstā *Vēlreiz par čigānu mūzikas problemātiku Eiropā. Skaņkārtas problēma*, savai hipotēzei apstiprinājumu meklējot melodiju skaņkārtiskajā analīzē.<sup>65</sup> Rakstā viņš izvirza hipotēzi, ka čigānu mūzikas skaņkārto saknes ir meklējamas indiešu mūzikā un ka čigāniem un citām Eiropas tautām kopīgās skaņkārtas varētu būt pēdējo repertuārā ienākušas ar čigānu starpniecību.<sup>66</sup>

1981. gadā pēc komponista Edmunda Goldšteina iniciatīvas tika ierakstīta un skaņuplašu izdevniecībā *Melodija* izdota tradicionālās mūzikas ierakstu sērija. Tajā iekļauts arī vienīgais publicētais Latvijas čigānu tradicionālās mūzikas ieraksts – skaņuplate *Kurzemes čigāni* ar sešām ventspilnieces Elvīnas Paučas (1903–?, 10.11. piel. 320. lpp.) dziedātām dziesmām čigānu valodā (KČ 1981, 10.10. piel. 320. lpp., 11. piemērs CD). Elvīna esot dziedājusi arī daudz ziņģu latviešu valodā un stāstījusi par čigānu kāzu norisi, taču ieraksts tehnisku iemeslu dēļ nav saglabājies.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Mānušs arī tulkoja čigānu valodā pasaules literatūras klasiku un rakstīja dzeju.

<sup>65</sup> Pēc Mānuša meitas Gītas Beluginas stāstītā, viņš nebija ieguvis formālu mūzikas izglītību, taču spēlējis ģitāru un, lai varētu analizēt čigānu mūziku, ņēmis privātstundas mūzikas teorijā.

<sup>66</sup> Mānušs atsaucas, piemēram, uz palielinātās sekundas lietojumu setu tautas mūzikā (Manuš [Mānušs] 1999:77).

<sup>67</sup> Par tikšanos ar Elvīnu komponistam saglabājušās spilgtas atmiņas. Viņa bijusi pazīstama kā zīlniece, pie kuras braukuši pat no Pēterburgas un Maskavas. Kaut arī par gaidāmajiem viesiem Elvīra nav zinājusi, sagaidījusi tos uz sliekšņa dziedādama un dejodama – “balss kā ērģele”. (No intervijas ar Edmundu Goldšteinu 2003. gada 9. martā.)



Saskarsme ar čigānu mūziku ir bijusi arī dažiem latviešu pētniekiem. Savulaik Ventspilī mūzikas vidusskolā strādāja muzikologi Dzintars Kļaviņš (no 1951. līdz 1971. gadam) un Vilis Bendorfs (20. gs. 60. gados). Tolaik tur mācījās vairāki čigāni. Kļaviņš un Goldšteins ar viņiem sastapās arī Ventspils dzelzceļnieku klubā, kur vadīja ansambļus. Kļaviņam bija pieejamas dažas čigānu melodijas, no kurām divas viņš ir aranžējis. Tomēr materiāls viņam nav licies pārāk oriģināls un tālāku pētniecisku interesi neraisīja.<sup>68</sup> 1997. gadā Kļaviņš savas zināšanas par čigānu mūziku apkopoja rakstā *Par čigānu mūziku: etnomuzikoloģiska etīde* (Kļaviņš 1997), kura pamatā ir ungāru verbunkošā stila raksturojums. Vilis Bendorfs vairākas melodijas pierakstījis no Jura Leimaņa. Transkripcijas nav saglabājušās, tomēr viņa novērojumi atšķiras no Kļaviņa iespaidiem – Bendorfs atceras, ka melodijas bijušas specifiskas un grūti metrizējamas mainīgā, sarežģītā metroritma dēļ.<sup>69</sup>

Kopsavelkot, 20. gs. gaitā ir tapušas nozīmīgas Latvijas čigānu mūzikas pētniecības iestrādes. Ir dokumentēts neliels mūzikas materiāls, kas atspoguļo čigānu repertuāra stilistisko daudzveidību. Ir saglabājušies arī daži muzicēšanas situāciju, mūzikas funkciju un dziesmu satura apraksti. Lauka pētījums deva iespēju ieraudzīt šo materiālu savstarpējās sakarības, tos kontekstualizēt un redzēt tiem turpinājumu 21. gs. Vēsturiskie materiāli dod iespēju vismaz daļēji izsekot pārmantošanas procesam divas paaudzes senākā vēsturē, nekā tas būtu iespējams tikai lauka darbā.

---

<sup>68</sup> No Dzintara Kļaviņa vēstules Ievai Tihovskai 2003. gada 17. februārī.

<sup>69</sup> No sarunas ar Vili Bendorfu 2003. gada martā.

## 2. Pētījuma pamatjēdzieni

### 2.1. Etniskums

#### 2.1.1. Jēdzieni un to lietojums

Etniskums, ciktāl tas saistīts ar jēdziena *tauta* (vācu *Volk*, angļu *folk*) iespējamajām interpretācijām, vienmēr ir bijis etnomuzikoloģijas un vēsturiski saistīto disciplīnu – salīdzinošās muzikoloģijas un mūzikas folkloristikas – viens no atslēgas konceptiem. Tomēr terminoloģiski pētniecības objekts biežāk nav bijis atvasināts no grieķu cilmes vārda *ethnos*. Latviešu valodā tā ilgstoši bijusi *mūzikas folklorā* un *tautas mūzika*, zinātniskajā literatūrā kopš 20. gs. 80. gadu beigām par vadošo apzīmējumu kļuvusi *tradicionālā mūzika*.<sup>70</sup> Šī pārmaiņa bija saistīta gan ar nacionālromantiskā *tautas* jēdziena mainījušos saturu un mūsdienu problemātiku, gan ar pētniecības objekta un paradigmas maiņu – tendenci pētīt dažādas, visbiežāk lokālas tradīcijas bez pieņēmuma, ka tās ir vispārināmas kā kādu *tautu*, piemēram, *latviešus* raksturojošas (diskusiju par *tautas* jēdzienu Latvijas etnomuzikoloģijai vēsturiski radniecīgajā folkloristikas nozarē sk. Bula 2011:81–141). Tajā pašā laikā ideja, ka tiek pētītas tieši etnisku (vai nacionālu), nevis kāda cita veida sociālu grupu tradīcijas, implicīti vai neapzināti ir saglabājusies.

Čigānu pētniecības gadījumā diskutējams ir gan jēdziena *tautas mūzika*, gan arī *tradicionālā mūzika* lietojums. Tā kā attiecībā uz čigānu mūziku nav vēsturiska pamatojuma

---

<sup>70</sup> Pāreja no termina *folk music* uz *traditional music* pasaules etnomuzikoloģijā notika 20. gs. 80. gadu sākumā. 1981. gadā viena no vadošajām etnomuzikoloģijas organizācijām – *International Folk Music Council* (IFMC, dibināta 1947. gadā) tika pārdēvēta par *International Council for Traditional Music* (ICTM). Pamatojums terminoloģijas maiņai bija padomes mērķu un aktivitāšu paplašināšanās, ko eurocentriskais termins *folk* vairs nespēja aptvert (Karpeles, Christensen 2001). Kopš tā laika termins *traditional music* nozarē ir ieguvis pašsaprotamības statusu – tā definīcija nav atrodama ne ICTM mājaslapā, ne prominentākajā enciklopēdiskajā izdevumā angļu valodā par mūziku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (otrais izdevums, 2001), lai arī jēdziens nebūt nav viennozīmīgs un, nonākot neakadēmiskajā diskursā, var radīt neskaidrības un pārpratumus. Definējot etnomuzikoloģiju minētajā enciklopēdijā, tradicionālā mūzika gan netiek nosaukta par specifisku šīs nozares pētniecības objektu: “Etnomuzikoloģija – mūzikas un dejas sociālo un kultūras aspektu pētniecība lokālos un globālos kontekstos” (Pegg 2001:367). Amerikāņu etnomuzikologa Bruno Netla grāmatā, ko var uzskatīt par ievadu nozarē – *Etnomuzikoloģiskā pētniecība: trīsdesmit viens jautājums un koncepti* (*The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, otrs izdevums, 2005) šis termins vispār neparādās atslēgas vārdu sarakstā un grāmatā tikpat kā nav lietots. Netla etnomuzikoloģijas definīcijā izšķiroša ir nevis pētniecības objekta precizēšana (etnomuzikologi var pētīt jebkādu mūziku un pat skaniskas parādības, kas neiekļaujas mūzikas konceptā), bet gan pētniecības pieeja, kas ir tuva sociālajai un kultūras antropoloģijai – tā ir kādas sabiedrības visu muzikālo manifestāciju pētniecība, mūzikas pētīšana kultūras kontekstā, salīdzinoša un relativistiska perspektīva un lauka pētījums kā izziņas veids (Nettl 2005:12–13).

un pētniecības tradīcijas nošķirt tādas kategorijas kā tautas, akadēmiskā (mākslas, klasiskā) un populārā mūzika,<sup>71</sup> tad vārds *tautas* šajā gadījumā kļūst tautoloģisks, jo pats apzīmējums *čigānu* jau norāda uz etnisko aspektu. Savukārt tradīcijas jēdziens ir diskutējams tāpēc, ka paredz repertuāra reālu vai iedomātu kontinuitāti un nereti arī ideju par “iesakņotību” kādā vietā, taču čigānu repertuārs var būt diezgan mainīgs, aizgūts, katrai paaudzei savs, tajā pašā laikā mūzikas izpildīšanas konteksti var būt tradicionāli – piemēram, deja bērēs. Rezultātā *čigānu tradicionālās mūzikas* kategorija kļūst neskaidra. Piemēram, ja Kurzemē pastāv tradīcija bērņu svinību laikā pusnaktī atskaņot Friderika Šopēna Otrās klavierpersonātes op. 35 sibemol minorā trešās daļas tēmu jeb *Sēru maršu* – vai šis skaņdarbs attiecīgajā kontekstā būtu vai nebūtu dēvējams par *čigānu tradicionālo mūziku*? Šo apsvērumu dēļ promocijas darba pētniecības objekts visbiežāk tiek apzīmēts vienkārši kā (vietējo) čigānu mūzika – izvairoties no tradicionālā un netradicionālā nošķiruma, ko ne vienmēr ir iespējams pamatot, kā arī no *tautas mūzikas* jēdziena, kura konotācijas paredz specifiska repertuāra (senatnīga, mantota, lokāla, noteiktam sociālajam slānim raksturīga) nošķiršanu, kas arī ir problemātisks. Taču aktuāls paliek jautājums par mūzikas etniskajiem aspektiem, mūzikas un etnicitātes attiecībām, etniskuma artikulēšanu mūzikā, jo pētniecības objekts ir konkrētas etniskās grupas repertuārs un tā mijiedarbība ar etnisko identitāti. Vārda *etnisk*s lietošana ļauj analizēt arī šī fenomena laikmetīgās izpausmes, kas nav mantotas vai tradicionalizētas, taču ir grupai nozīmīgas.

Šīs nodaļas turpinājumā tiks apkopotas socioloģijas un antropoloģijas nozarēs diskutētās etniskuma pētniecības idejas, pieejas un attiecīgās leksēmas nozīmes, kas bija nodēvētas Latvijas čigānu mūzikas analīzē. Lai arī attiecīgo nozaru literatūrā angļu valodā dominē etnicitātes (*ethnicity*) un etniskās grupas (*ethnic group*) jēdzieni, šajā pētījumā biežāk lietoju no īpašības vārda atvasināto formu *etniskums*, jo pētījuma mērķis ir diskutēt ne tikai par jautājumu, kas ir čigāni, bet arī – kas ir vai nav *čigānisk*s viņu mūzikas repertuārā, pieņemot, ka etniskums var būt instrumentāls.

Socioloģija etnicitātes jautājumus pēta kopš nozares sākotnes, īpaši Amerikas Savienotajās Valstīs (Alba 2000:841), tomēr pati leksēma terminoloģijā nostiprinājās 20. gs. otrajā pusē. Ričards Dženkinss (*Richard Jenkins*) raksta, ka populārajā diskursā tā ieviesās

---

<sup>71</sup> Diskusiju par mūzikas kategorijām sk. Nettl 2005:357–375, Tagg 2000:75–77, Gelbart 2007.

jau 20. gs. sākumā: “Kopš 1900. gadiem saistītie etnicitātes un etniskās grupas koncepti ir ienākuši ikdienas diskursā. Tie ir kļuvuši par centrāliem kultūras ziņā dažādo Eiropas un Ziemeļamerikas sociālo demokrātiju grupu diferenciācijas un priekšrocību politikā”<sup>72</sup> (Jenkins 2001:4824). Amerikāņu sociologs Deivids Reismens (*David Reisman*) pirmo mūsdienīgo vārda *eticitāte* (*ethnicity*) lietojumu zinātniskajā literatūrā<sup>73</sup> konstatējis 1953. gadā žurnālā *American Scholar*, taču etnicitātes kategorija (*ethnic*) līdzās dzimumam, vecumam un reliģijai bija nozares terminoloģijā jau kopš Otrā pasaules kara gadiem (Jones 2010:259). Vārdforma *etniska grupa* (*ethnic group*) antropoloģijā nostiprinājās 20. gs. 50. gadu vidū (Zenner 1996:393). ASV antropoloģijā tā pakāpeniski aizstāja nacisma ideoloģijas sabojāto un konstruktīvistu apstrīdēto *rases* jēdzienu un kopš 20. gs. 60. gadiem Amerikas socioloģijā jēdziena lietošanu aktualizēja arī afroamerikāņu politiskā atdzimšana (Ben-Rafael 2001:4838). Termins *etniska grupa* antropoloģijā aizstāja arī līdz tam biežāk lietoto *cilts* (*tribe*) jēdzienu, kas tika kritizēts kā koloniālisma ideoloģijas ietekmēts (Jenkins 2001:4824). Aktīva etnisko grupu un etniskuma jautājumu pētīšana norisinājās 20. gs. 60.–80. gados, iezīmējot pētniecības paradigmas maiņu sociālā konstruktīvisma virzienā un liekot pamatus jaunai izpratnei par šo sociālo kategoriju. Jēdziens *eticitāte* (*ethnicity*) sociālajās nozarēs nostiprinājās tikai 20. gs. 70. gados, taču kopš tā laika ir viens no galvenajiem pētniecības tematiem.

Vārds *ethnos* Senajā Grieķijā sākotnēji nozīmējis “cilvēku grupas, kas dzīvo un darbojas kopā” un kam ir bijis “kopīgs dzīvesveids – manieres, prakses, nodomi” – mūsdienās šis vārds parasti ticis tulkots kā *tauta* vai *nācija* (Jenkins 2007:1475). Verners Solorss (*Werner Sollors*) norāda uz šī vārda divdabību jau sākotnējā izpratnē – ar to tikuši apzīmēti “gan cilvēki vispār, gan cilvēki, kas ir atšķirīgi no runātāja, padarot *ethnos* par terminu, kas lietojams gan iekšgrupas pašaprakstam (*in-group self-description*), gan ārgrupas piedēvējumiem (*out-group ascription*)” (Sollors 2001:4813).

Angļu valodā vārds *ethnic* vēsturiski ietver attiecinājumu uz *citiem* (*others*). Sākotnēji, kopš 15. gs., tas tika lietots ar nozīmi “neebrejs, nekristietis, pagāns”. Kopš

---

<sup>72</sup> “Since the 1900s, the linked concepts of ethnicity and ethnic group have passed into everyday discourse. They have become central to the politics of group differentiation and advantage in the culturally diverse social democracies of Europe and North America.”

<sup>73</sup> Angļu valodā vārds *ethnicity* ir konstatēts 1772. gadā, apzīmējot pagānu māņticību (*heathenish superstition*) (Sollors 2001:4814).

19. gs. vidus to sāka attiecināt uz laicīgām cilvēku grupām ārpus reliģiskās kategorijas – *rasēm, nācijām*. Kopš Otrā pasaules kara vārdkopai *ethnic group* ir trešā nozīme – etniskā minoritāte jeb cilvēku grupa, kas ir atšķirīga no pamatkopienas (Sollors 2001:4814–5). Terminu *etniska grupa* un *minoritāte* saistību uzsver arī citi sociālo zinātņu pārstāvji. Valters Zeners (*Walter P. Zenner*) nosauc vairākus gadījumus, kuros etniskās grupas ir stratificētas atkarībā no to pārticības, varas un statusa, un secina, ka etnicitātei ir svarīga loma daudzās statusa un stratifikācijas sistēmās (Zenner 1996:394). Arī Latvijas Republikas likumdošanā apzīmējumam *etniska grupa* ir tendence apzīmēt tieši mazākumtautības.<sup>74</sup>

### 2.1.2. Etniskā arēna un komunikācija

Skaidrojot etnicitātes rašanos, sociālie zinātnieki balstās uz divām premisām – etnicitāte tiek pētīta kā sociāls fenomens un tā paredz sociālu kontrastu. Etniskās grupas veidojas un “atklājas” tieši savstarpējā kontaktā, heterogēnas sabiedrības apstākļos, kur atsevišķas cilvēku grupas var apzināties un pozicionēt sevi kā atšķirīgas iepretim citām: “..eticitāte ir attiecību aspekts, nevis grupas kultūras īpašums. Ja apstākļi ir pilnībā monoetniski, etnicitāte nav izteikta, jo nav neviena, kam komunicēt kultūras atšķirību”<sup>75</sup> (Eriksen 2010[1994]:41).

Tomēr daudzi etnicitātes pētnieki raksta par to, ka etnicitāte nebūt nav pašsaprotama un skaidra sociālā kategorija, īpaši ja uzdodam jautājumu, ar ko tieši etniskas grupas atšķiras no cita veida sociālajām grupām – lokālajām, profesionālajām, interešu, pārticības līmeņa u. c. Ne vienmēr šīs grupas ir skaidri definējamas: “Nav kontrolesaraksta, kurš palīdzētu noteikt, vai grupas A locekļi *tiesām* ir etniski atšķirīgi no grupas B locekļiem, un vai grupa C ir etniska grupa vai kāda cita veida kolektīvs” (Jenkins 2007:1476).

Sociālā konstruktīvisma pieeja etnicitāti skaidro kā stratēģisku pozīciju, ko pēc izvēles un atkarībā no konteksta var paust vai nepaust. Literatūrā var sastapt virkni trāpīgu

---

<sup>74</sup> “Latvijas Republikā dzīvo latviešu nācija, sena pamattautība – lībieši, kā arī nacionālās un etniskās grupas.” – Pirmais teikums Latvijas Republikas likumā *Par Latvijas nacionālo un etnisko grupu brīvību attīstību un tiesībām uz kultūras autonomiju*, kas stājās spēkā 1991. gada 19. martā ar otro redakciju 1994. gada 30. jūnijā, kas ir leģitīma arī šī promocijas darba pabeigšanas laikā (<http://likumi.lv/doc.php?id=65772> – pēdējo reizi skatīts 2014. gada 25. augustā).

<sup>75</sup> “..ethnicity is an aspect of relationship, not a cultural property of a group. If a setting is wholly mono-ethnic, there is effectively no ethnicity, since there is nobody there to communicate cultural difference to.”

terminu, kas tīši vai netīši norāda uz etnicitāti kā lomu spēli, uz tās performatīvo dabu. Tomass Hillanns Ēriksens (*Thomas Hylland Eriksen*) raksta par etniskuma *izrādīšanu* vai pat *izrādīšanos* (*to show off*) un piedāvā analīzei noderīgu jēdzienu pāri *overcommunicated–undercommunicated*, kas ļauj apzīmēt pārspīlētu etnicitātes izrādīšanu vai arī pretēji – izvairīšanos no šī identifikācijas aspekta (Eriksen 2010[1994]:27). Šī aspekta raksturošanai britu sociologs Stīvs Fentons (*Steve Fenton*) 1999. gadā ierosināja nošķirt *karstu* un *aukstu* etnicitāti, kas “attiecas uz dažādajām tās sociālās nozīmības un emocionālās intensitātes pakāpēm” (Eriksen 2010[1994]:40). Ir sastopamas arī citas fizikālas metaforas. Sociologs Elīzers Bens-Rafaels (*Eliezer Ben-Rafael*) raksta par *eticitātes vitalitāti* (*vitality of ethnicity*) jeb “pakāpi, cik lielā mērā etniskās grupas (*ethnics*) identificējas ar šo savu īpašo identitāti, piedalīdamies plašākā sabiedrībā” (Ben-Rafael 2001:4839). Savukārt amerikāņu sociologs Džons Miltons Jingers (*Yinger*) piedāvā terminu pāri *stingras* (*hard*) un *vieglas* (*soft*) etnicitātes, aicinot izvērtēt etniskuma institucionalizācijas un ideoloģijas aspektus:

“Mums jānošķir socioloģiski un psiholoģiski nozīmīga etnicitāte no tādas, kas ir tikai administratīva vai klasificējoša. Mēs tās varam saukt par “stingrām” un “vieglām” etnicitātēm. Pirmā ir tieši saistīta ar daudziem dzīves aspektiem; otrā ir margināla. Stingra etniska iekārta (*ethnic order*) ir viscaur institucionalizēta, ar skaidri nošķirtām robežām un spēcīgu ideoloģiju. Vieglai etniskai iekārtai ir izplūdušas, caurlaidīgas kontūras, nepilnīga institucionalizācija un ambivalenta ideoloģija.”<sup>76</sup> (Yinger 1994:3)

Pētnieki pievērš uzmanību arī tam, ka ne vienmēr etnicitātes izrādīšana vai neizrādīšana ir pašas etniskās grupas vai indivīda izvēle. Viena no Dženkinsa pamattēzēm ir etnicitātes tapšanas divpusējais process – etnicitātei var būt iekšējā un ārējā definīcija (*internal, external definition*), tā var būt pašu identifikācijas (*group identification*) vai arī citu veiktas kategorizācijas (*social categorization*) rezultāts (Jenkins 2008). Tātad, ne tikai subjekts, bet arī vide, sociālais konteksts var būt vairāk vai mazāk *etnisk*s. Šeit noderīgi Zenera lietotie apzīmējumi *etniskā arēna* (*ethnic arena*) un “*neitrāla*”, *nemārķēta arēna* (“*neutral*” *unmarked arena*) (Zenner 1996:393-4). Mūzikas analīzes vajadzībām būtu

---

<sup>76</sup> “We need to distinguish a sociologically and psychologically important ethnicity from one that is only administrative or classificatory. We might call these “hard” and “soft” ethnicities. The former connects directly with many aspects of life; the latter is marginal. A hard ethnic order is thoroughly institutionalized, with clear separating boundaries and a strong ideology. A soft ethnic order has blurred permeable lines, incomplete institutionalization, and an ambivalent ideology.”

nepieciešams precizēt, kuras situācijas būtu vai nebūtu uzskatāmas par publisku arēnu. Silvermena apšaubā māju–publiskuma (*domestic–public*) dihotomijas piemērotību čigānu gadījumam un apraksta dažādus čigānu dzīves publiskuma līmeņus:

“Čigāniem ir daudz publiku. Pirmkārt, ir makrosabiedrības publiskā sfēra, kurā dominē nečigāni, taču čigāni tajā bieži strādā un jaunas čigānu politiskās partijas cenšas tajā iekļūt. Otrkārt, ir lielākās čigānu publikas sfēra, ko es saucu par čigānu kopienu. Treškārt, ir paplašinātās ģimenes sfēra, un ceturtkārt, ir kopā dzīvojošās ģimenes sfēra.”<sup>77</sup> (Silverman 2000b:248)

Tāpat etniskuma izrādīšanai ir vismaz divas arēnas – vienā notiek starptniskā komunikācija, otrajā – komunikācija etniskajā grupā, ko Silvermena diferencē vēl sīkāk. Tādējādi arī Dženkinsa minētajai iekšējai un ārējai definīcijai var būt vairākas nozīmes, atkarībā no tā, par kura līmeņa privātumu vai publiskumu ir runa. Sociālo kategorizāciju var veikt gan nečigāni attiecībā uz čigāniem, gan čigānu kopiena attiecībā uz atsevišķām čigānu ģimenēm vai indivīdiem. Būtiska ir ne tikai indivīda vai ģimenes izjustā identitāte, bet arī piedalīšanās kopienas sabiedriskajā dzīvē un tās apstiprinājums, ka attiecīgie indivīdi ir piederīgi. Arī mūzikas etniskuma analīzē var nošķirt šīs sfēras, kurās etniskums var izpausties vai neizpausties: 1) privāto sfēru, kura nenotiek *arēnā*, tomēr ir saistīta ar noteiktu individuālo identitāti, ieradumiem, dzīvesveidu un biogrāfiju, 2) komunikāciju kopienā un 3) starptnisko komunikāciju.

Vizuālo un kultūras pieredzes atšķirību dēļ čigāni, nonākot nečigānu vidē, gandrīz vienmēr atrodas etniskajā arēnā. Viņu etnicitāte ir “redzama” salīdzinājumā, piemēram, ar Latvijas ebrejiem, vāciešiem, igauņiem vai ukraiņiem. Arī valsts politiskajā arēnā čigānu kopiena ir etniskota – tā ir definēta kā mazākumtautība, kuras integrācijai nepieciešama īpaša politika.<sup>78</sup> Sabiedrībai ir pieņemumi par čigānisko – tās rīcībā ir stereotipu kopums, un šī pētījuma 6. nodaļā čigānu skatuviskā muzicēšana tiks skatīta kā čigānu dialogs ar šo stereotipisko publisko čigānu tēlu. Taču čigānu gadījumā būtiski atšķiras veids, kā etniskā

---

<sup>77</sup> “For Roma there are many publics. First there is the public sphere of macro society which is dominated by non-Roma but in which Roma often work and in which new Rom political parties are trying to make inroads. Second there is the sphere of the larger Rom public, which I call the Rom community. Third, there is the sphere of the extended family, and fourth there is the sphere of the residential family.”

<sup>78</sup> Sk. LR Kultūras ministrijas Sabiedrības integrācijas departamenta izstrādāto nacionālās politikas pasākumu kopumu romu integrācijai ministrijas mājaslapā [www.km.gov.lv/lv/ministrija/romi.html](http://www.km.gov.lv/lv/ministrija/romi.html) (pēdējo reizi skatīta 2014. gada 28. augustā).

piederība tiek artikulēta čigānu un nečigānu vidē. Čigānu etnicitāte ir *stingra* arī kopienas iekšienē, jo līdz nesenam laikam pašiem čigāniem bija skaidrs un nediskutējams priekšstats par to, ko nozīmē būt čigānam, kā čigāniski izturēties un kurš pieder kopienai (šiem jautājumiem veltīta darba 5. nodaļa).

### 2.1.3. Kontinuitātes aspekts

Lai arī sociālā konstruktīvisma pieeja apstrīd etniskās piederības iedzimtību jeb bioloģisko pamatu, šis sabiedrībā visai izplatītais pieņēmums atklāj etniskās identitātes būtību – tā ir “uz pagātņi orientēta (*past-oriented*) identitātes forma, (..) atšķirībā no tagadnē balstītas (*present-oriented*) piederības specifiskām profesionālajām, nodarbošanās vai sociālā slāņa grupām” (Vos, Romanucci-Ross 2006:375). Spēcīgs etnicitātes pamats ir ticība kopīgai izcelsmei, ko jau agrīnajā 1922. gada definīcijā iezīmēja Maksis Vēbers un kas nezaudēja savu nozīmību arī vēlākos teorētiskajos darbos.<sup>79</sup> Ēriksens nosauc etnisko identitāti par “metaforisku radniecību” (*metaphoric kinship*) un norāda uz radošu pagātnes interpretāciju un endogāmijas ideoloģiju, kas nereti kalpo par radniecības pamatojumu (Eriksen 2010[1994]:81–82). Izcelšanās mīti, kā arī stāsti par vienojošo pagātņi un kopīgo likteni ir būtiski etniskās identitātes veidošanas un uzturēšanas rīki.

Etnicitātes un radniecības saistība čigānu gadījumā ir īpaši aktuāls jautājums. Čigānu kopienā radniecība ir nozīmīgs, iespējams, pat nozīmīgākais sociālās integrācijas un kopsajūtas faktors. Ņemot vērā arī vietējo čigānu salīdzinoši nelielo skaitu, etnicitātes un radniecības faktori ne vienmēr ir skaidri nošķirami.

Lai arī tieša vai iedomāta saikne ar pagātņi ir būtiska etniskās identitātes uzturēšanā, dažādi autori ir vērsuši uzmanību uz etnicitātes satura un interpretācijas mainīgumu un

---

<sup>79</sup> Vēbera 1922. gada definīcija: “Par etniskajām kopienām (*Ethnische Gemeinschaften*) mēs sauksim tādas cilvēku grupas, kas lolo subjektīvu ticību kopīgai izcelsmei līdzīga fiziskā tipa vai ieražu, vai abu, vai kolonizācijas un migrācijas atmiņu dēļ; šai ticībai ir jābūt svarīgai grupas veidošanā; taču nav svarīgi, vai objektīva asinsradniecība pastāv vai nē.” (Weber 1978[1922]:389; “We shall call “ethnic groups” [*Ethnische Gemeinschaften*] those human groups that entertain a subjective belief in their common descent because of similarities of physical type or of customs or both, or because of memories of colonization and migration; this belief must be important for the propagation of group formation; conversely, it does not matter whether or not an objective blood relationship exists.”) Dženkinss norāda, ka arī Fredriks Barts 20. gs. 80. gadu publikācijās rakstīja par etnisko grupu vēstures aspektu, kas virza prom no 20. gs. 60. gadu beigās izplatītās idejas par etnisko identitāti kā indivīdu izvēli (Jenkins 2008:54).



nepieciešamību pētīt etnicitāti kā laikmetīgu fenomenu. Ēriksens uzskata, ka kultūras pārmaiņas etnicitātes dzīvotspēju neapdraud: “Tā kā etnicitāti neveido ‘objektīva kultūra’, ir jēga apgalvot, ka etniskās identitātes var tikt uzturētas par spīti kultūras pārmaiņām” (Eriksen 2010[1994]:86). Fredriks Barts (*Fredrik Barth*) šo domu formulējis arī no pretējās – kultūras vēstures pētniecības perspektīvas: “Izsekot kādas etniskās grupas vēsturei laika gaitā nenozīmē izsekot arī kādas “kultūras” vēsturei: etniskās grupas tagadnes kultūras elementi nav izcēlušies no konkrēta komplekta, kas veidoja grupas kultūru iepriekšējos laikos. Tajā pašā laikā šī grupa turpina nepārtrauktu organizētu eksistenci (..), kas par spīti modifikācijām ir ļāvusi grupai nodalīties kā kontinuālai vienībai”<sup>80</sup> (Barth 1969:38). Saskaņā ar sociālā konstruktīvisma perspektīvu sociālā realitāte pastāvīgi tiek pārrādīta un definēta no jauna, tāpēc “lielākā antropologu daļa drīzāk censtos parādīt veidus, kā noteiktas vēsturiskas liecības tiek lietotas *mūsdien*u identitāšu un politikas radīšanā. Antropologi uzsvērtu, ka vēsture nav pagātnes produkts, bet reakcija uz tagadnes prasībām”<sup>81</sup> (Eriksen 2010[1994]:85).

#### 2.1.4. Etnicitāte un kultūra

Līdz pat mūsdienām turpinās diskusija par etnicitātes un kultūras attiecībām, kas mūzikas pētniecībai ir īpaši nozīmīga. Fredriks Barts hrestomātiskajā 1969. gada rakstā kritizēja valdošo priekšstatu par etnicitāti kā kultūrorientētu fenomenu un formulēja domu, ka etnicitāte atklājas ne tik daudz kultūras saturā, cik sociālo robežu artikulācijā: “Svarīgi atzīt, ka, lai arī etniskās kategorijas rēķinās ar kultūru atšķirībām, starp etniskajām vienībām un kultūras līdzību vai atšķirībām nav vienkāršu *viens pret viens* attiecību. Pazīmes, kas tiek ņemtas vērā, ir nevis ‘objektīvu’ atšķirību summa, bet gan tikai tās atšķirības, ko aktori paši

---

<sup>80</sup> “..when one traces the history of an ethnic group through time, one is *not* simultaneously, in the same sense, tracing the history of ‘a culture’: the elements of the present culture of that ethnic group have not sprung from the particular set that constituted the group’s culture at a previous time, whereas the group has a continual organizational existence with boundaries (criteria of membership) that despite modifications have marked off a continuing unit.”

<sup>81</sup> “..most anthropologists would rather concentrate on showing the ways in which particular historical accounts are used as tools in the *contemporary* creation of identities and in politics. Anthropologists would stress that history is not a product of the past but a response to requirements of the present.”

uzskata par nozīmīgām”<sup>82</sup> (Barth 1969:14). Barts savu argumentu balstīja novērojumā, ka etniskās grupas var kultūras ziņā daudz neatšķirties un tomēr būt izrādītas un uztvertas kā atsevišķas un *atšķirīgas* sociālās vienības. Tādējādi viņš norādīja uz etnicitātes instrumentālo, stratēģisko, situatīvo un mainīgo dabu, proti, uz sociālajiem aspektiem, kas kļūva par turpmāko etnicitātes pētījumu galveno fokusu. Tomēr daži autori kritizēja Barta izraisīto un turpmāko pētnieku daļēji pārprasto priekšstatu, ka kultūra kādas etniskās grupas definēšanā būtu maznozīmīga. Grāmatā *Pārdomājot etnicitāti: argumenti un pētījumi* (*Rethinking Ethnicity: Arguments and Explorations*, 2008) Ričards Dženkinss apkopo viedokļus par kultūras lomu etnicitātē (Jenkins 2008:111–112) un formulē vienojošu pieeju:

“Apgalvojot, ka nevar vienādot viengabalaino kultūras *variāciju* gobelēnu, kas ir cilvēku pasaule, ar etniskās *diferenciācijas* diskontinuitātēm, tas [Barta tēze, ka grupu definē etniskā robeža, nevis kultūras saturs – I. T.] neļauj mums kultūras pazīmju morfoloģisku uzskaitīšanu maldīgi uzskatīt par etnicitātes analīzi. (..) Tomēr tas var arī rosināt domāt, ka ‘kultūras lietas’, uz kurām balstoties patvaļīgi tiek radīta un atražota šī diferenciācija, ir kaut kādā ziņā nesvarīgas, kas noteikti nav patiesība.”<sup>83</sup> (Jenkins 2008:111)

Sociālās robežas nereti tiek vilktas, lietojot noteiktu kultūras atribūtiku. Valoda, reliģiskās tradīcijas, tērpi, ēdieni, mūzikas instrumenti, mūzika, dejas – šie un citi marķieri tiek lietoti, “simboliski konstruējot kopienu”, kā to apzīmē Entonijs Koens (Cohen 1985). Un, kā rakstā *Simboliskā etnicitāte: etnisko grupu un kultūru nākotne Amerikā* argumentē Herberts Genss (*Herbert J. Gans*), mūsdienās etniskā identifikācija nereti notiek tieši ar ārēju viegli nolasāmu simbolu, nevis kontinuālas izturēšanās palīdzību (Gans 1979) – tātd tieši izraudzīti emblemātiski elementi var būt nozīmīgākie etnicitātes uzturētāji.

Šķiet, nepietiekami pamanītas un izvērtētas ir kultūras nemateriālās izpausmes, kas nav izsakāmas un demonstrējamas uzreiz pamanāmā veidā – kādu etnisku grupu vienojošs vērtību, dzīvesveida, apgūtu emociju, komunikācijas stila kopums. Šo aspektu gan savulaik

---

<sup>82</sup> “It is important to recognize that although ethnic categories take cultural differences into account, we can assume no simple one-to-one relationship between ethnic units and cultural similarities and differences. The features that are taken into account are not the sum of ‘objective’ differences, but only those which the actors themselves regard as significant.”

<sup>83</sup> “In insisting that there is no simple equation between the seamless tapestry of cultural *variation* that is the human world and the discontinuities of ethnic *differentiation*, it prevents us from misting the morphological enumeration of cultural traits for the analysis of ethnicity. (..) However, this might also suggest that the ‘cultural stuff’ out of which that differentiation is arbitrarily produced and reproduced is somehow irrelevant, which surely cannot be true.”

pieminēja Barts, norādīdams, ka kultūras atšķirības var izpausties tiklab acīmredzamās iezīmēs, kā nemateriālās vērtībās:

“Etnisko dihotomiju kultūras saturī, analītiski skatoties, var šķist divu veidu: (i) acīmredzami signāli vai zīmes – diakritiskas iezīmes, ko cilvēki meklē un demonstrē, izrādot identitāti, bieži šādas pazīmes ir apģērbs, valoda, mājas izkārtojums vai vispārējais dzīvesstils, un (ii) pamata vērtīborientācijas: morāles un izcilības standarti, pēc kuriem tiek vērtēta performance.”<sup>84</sup> (Barth 1969:14)

Etnicitātes un kultūras nelietisko aspektu izceļ arī Dženkinss: “..ne etnicitāte, ne kultūra nav ‘kaut kas’, kas cilvēkiem ‘pieder’, vai kam viņi ‘ir piederīgi’. Tie ir visai kompleksi repertuāri, ko cilvēki piedzīvo, lieto, iemācās un ‘dara’ savās ikdienas dzīvēs (...). Etnicitāti vislabāk iztēloties kā notiekošu etniskās identifikācijas *procesu*”<sup>85</sup> (Jenkins 2008:15). Šāds skatupunkts ļauj arī čigāniskumu analizēt un definēt no interpretācijas, izpildījuma, performances stila un ne tik daudz no paša repertuāra viedokļa.

Pētot etniskas grupas kultūras satura izpausmes dažādajos publiskajos līmeņos, kas tika definēti 2.1.2. apakšnodaļas beigās, analīzes vajadzībām Barta pirmo grupu var diferencēt un nodalīt diakritiskās zīmes, kas ir spilgtas, emblemātiskas un ātri nolasāmas arī svešiniekam, no dzīvesstila un mājokļa, kas var pilnīgāk atklāties tikai ilgstošākā vai personiskā komunikācijā. Čigānu savstarpējā komunikācijā spilgto emblēmu – stilizēta tērpa, valodas, karoga, himnas u. tml. – lietojumam ir maza nozīme. Tās primāri kalpo saskarsmei ar nečigāniem. Savukārt, čigānu kopienā būtiskāka ir ķermeņa un mutiskā komunikācija un sociālo lomu izrādīšana (par to 5. nodaļā).

---

<sup>84</sup> “The cultural contents of ethnic dichotomies would seem analytically to be of two orders: (i) overt signals or signs – the diacritical features that people look for and exhibit to show identity, often such features as dress, language, house-form, or general style of life, and (ii) basic value orientations: the standards of morality and excellence by which performance is judged.”

<sup>85</sup> “..neither ethnicity nor culture is ‘something’ that people ‘have’, or, indeed, to which they ‘belong’. They are, rather, complex repertoires which people experience, use, learn and ‘do’ in their daily lives (...) Ethnicity, in particular, is best thought of as an ongoing *process* of ethnic identification.”

### 2.1.5. Etnicitāte kā profesija

Līdzās citām dihotomijām gan zinātniskajā, gan populārajā diskursā parādās arī etnicitātes emocionālā un racionālā pamata nošķirums, ko Markuss Benkss (*Marcus Banks*) formulēja kā *etnicitāti sirdī* (*ethnicity in the heart*) un *etnicitāti galvā* (*ethnicity in the head*) (Banks 2005[1996]:182–4).<sup>86</sup> Emocionālais aspekts tiek saistīts ar etnicitātes primordiālo modeli, kam vēsturiskas saknes saskatāmas romantisma reakcijā uz apgaismības racionālismu un ko pārstāv Herdera un citu viņa laikabiedru idejas (Jenkins 2001:4826). Tas balstīts pārliecībā, ka etnicitāte ir dabiska, sensena, fundamentāla cilvēku identitātes daļa. Arī Klifords Gīrcs (*Clifford Geertz*) etnicitātes aspektus skaidroja, lietojot *primordiālās piesaistes* (*primordial attachment*) jēdzienu, jeb kā *dotumus* (*givens*) (Geertz 1963). Un šī teorija, šķiet, paredz arī pieņēmumu, ka cilvēks vēlas paust savu (etnisko) identitāti, ka viņam ir iekšēja nepieciešamība to izrādīt.

Sociālais konstruktīvisms biežāk tiek saistīts ar pretēju pozīciju – ka piederība etniskajai grupai un etnicitātes paušana ir instrumentāla. No šāda skatupunkta etniskas grupas var definēt kā interešu grupas (Alba 2000:847) un, ja racionālo un stratēģisko motivāciju izvirza kā primāro, tad pat etniskos konfliktus var traktēt “ne īsti kā “etniskus”, bet pamatā politiskus un ekonomiskus” (Stone, Piya 2007:1459). Tomēr vērtīgu pozīciju pauž Ēriksens, norādīdams, ka arī šo etnicitātes aspektu nav nepieciešams dihotomizēt:

“Gan etniskā identitāte (grupas identifikācija), gan etniskā organizācija (politika) ir svarīgas, komplementāras etnicitātes izpausmes. Cik spēcīga ir kopsajūta (*we-feeling*) un ko etniskā organizācija vai korporācija var piedāvāt saviem biedriem – tas gan lielā mērā atšķiras. (..) Etnicitāte, kāda tā tiek izspēlēta, noteikti ir abu dimensiju – simboliskās un sociālās vai politiskās – kombinācija. (..) Šķietamo etniskās identitātes un etniskās organizācijas duālismu (..) var apiet, vai nu vienkārši pieļaujot, ka tās ir vienas monētas divas puses, vai konceptualizējot etnicitāti kā pilnībā sociālu fenomenu.”<sup>87</sup> (Eriksen 2001:267–269)

---

<sup>86</sup> Atsaucoties uz šo Benksa dalījumu, retāk tiek minēts, ka viņš formulēja arī trešo etnicitātes lokāciju – etnicitāte *pētnieka galvā* (*ethnicity in the analyst's head*) kā analītisks rīks pētāmās grupas darbību un jūtu skaidrošanā.

<sup>87</sup> “Both ethnic identity (group identification) and ethnic organisation (politics) are important, complementary expressions of ethnicity. How strong the we-feeling is, and what a possible ethnic organisation or corporation has to offer its members, varies greatly, however. (..) Ethnicity, as it is enacted, is clearly a combination of both dimensions – the symbolic and the social or political. (..) The apparent dualism between ethnic identity

Čigānu mūzika un, plašāk skatoties, *čigāniskums* dažādos laikos un vietās ir bijis pieprasīts izklaides formāts, tāpēc čigānu mūzikas analizē etnicitātes politiskais un ekonomiskais aspekts noteikti jāņem vērā. Šeit noderīgs var būt dažādu autoru lietotais *etniskās nišas* (*ethnic niche*) termins, kas “attiecas uz jebkuru ekonomisko pozīciju, kurā kāda grupa tiecas iegūt no tā labumu” (Alba 2000:849), un mūzikas etniskums var būt analizējams kā prece.

### 2.1.6. Etniskums un etnomuzikoloģija

Etnomuzikoloģijas nosaukums liek domāt par nozares specializāciju etniskuma jautājumos, taču tas tā vienmēr nav. Leksēma ar sakni *ethn-* nozarē ienāk 20. gs. 50. gados. Par termina *etnomuzikoloģija* (*ethno-musicology*) ieviesēju tiek uzskatīts holandiešu zinātnieks Jāps Kunsts (*Jaap Kunst*), kurš to lietoja 1950. gada grāmatā *Musicologica: pētījums par etno-muzikoloģijas dabu, problēmām, metodēm un reprezentatīvām personībām* (*Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*), ierosinot šādu nozares nosaukumu līdzšinējās salīdzinošās muzikoloģijas vietā (Kunst 1955[1950]:9). Ar terminu *etniskā mūzika* (*ethnic music*) tajā laikā (20. gs. 50.–60. gados) mēdza aizstāt iepriekšējos *cita* apzīmētājus – tautas (*folk*), nerietumu (*non-Western*), citzemju kultūru (*foreign cultures*) un vēl dažādi nosauktu mūziku. Tātad vārds *etnisk*s sākotnēji tika lietots tuvu oriģinālajai grieķu vārda *ethnos* nozīmei – dažādu *kultūras grupu* mūzikas apzīmēšanai (Reyes Schramm 1979[1992]:1). 20. gs. 70. gados *etniskā mūzika* ieguva jaunu izpratnes kontekstu, ko iezīmēja urbānās mūzikas pētniecības aktualizēšanās. Līdzās populārajai mūzikai kā tipiski urbāns fenomens tika apzināta arī dažādu imigrantu grupu jeb *etniskā* mūzika (Reyes Schramm 1979[1992]:2–3). Etnicitātes fenomena saistība ar pilsētvidi ir saprotama – kultūru daudzveidība ir tipiska pilsētu iezīme un šādos apstākļos dažādas cilvēku grupas var apzināties un pozicionēt sevi kā atšķirīgas iepretim citām.

---

and ethnic organisation (..) can be overcome, either by simply conceding that they are two sides of the same coin, or by conceptualising ethnicity as something akin to a total social phenomenon.”

1979. gada publikācijā *Etniska mūzika, urbānā teritorija un etnomuzikoloģija* (*Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology*) Adelaida Reisa Šramma (*Adelaida Reyes Schramm*) pārskata tā laika etnisko grupu definīcijas un teorijas un izvirza piedēvēšanu (*ascription*), dihotomizāciju un kultūras diakritiskās zīmes (*diacritica*) kā savstarpēji papildinošas pozīcijas mūzikas etnisko aspektu analīzē un skaidrošanā (Reyes Schramm 1979[1992]:16).

Mārtins Stoukss etnicitāti nosauc par vienu no desmit galvenajām mūsdienu etnomuzikoloģijas tēmām (Stokes 2001:386–395).<sup>88</sup> Tai pievērsties rosināja kopš 20. gs. 60. gadiem veiktie antropoloģiskie pētījumi. Antropologu skatījums uz etnicitāti kā kategorizācijas procesu, kura rezultātā tiek radītas sociālas un kultūras atšķirības, lika pārskatīt arī etnomuzikologu priekšstatus par kultūras un sociālās struktūras atbilstību. Kā raksta Stoukss, antropologi “problematizēja homologiskās teorijas, kas paredzēja sociālās struktūras un kultūras morfoloģijas “viens-pret-vienu” atbilstību” jeb pieņēmumu, ka kādai sociālajai struktūrai vai grupai atbilst specifisks mūzikas stils (Stokes 2001:388–389). Pēc Stouksa domām, mūzikas *etniskums* no šī skatupunkta ir analizējams kā atšķirības radīšanas produkts (*production of difference*), pētniecības fokusā tādējādi nonākot reprezentācijas un performances jautājumiem (Stokes 2001:388–389; par folkloristikas pavērsienu performances pētniecības virzienā skat. Bula 2011:211–227). Performances jeb “izrādīšanas” aspekts ir būtisks gan etnicitātē, gan muzicēšanā – abām šīm sociālās izturēšanās formām piemīt zināms *skatuviskums*. Varbūt tāpēc muzicēšanai ir tik spēcīgs etniskuma artikulēšanas potenciāls. Pētāms ir jautājums, cik lielā mērā “nolasāms” ir pašas mūzikas kā audiāla materiāla etniskums un kuri mūzikas parametri to rada – kuras šajā gadījumā ir “diakritiskās zīmes” (skaņkārtas, ritma formulas, tembri, akordi, harmoniskās secības, temps, faktūra, ornamentika u. c.) un kā tās par tādām ir veidojušās vai izveidotas. Taču relevanta ir arī *ķeltu mūzikas* pētnieka Melkolma Čepmena (*Malcolm Chapman*) atziņa, ka *ķeltu mūzikas* kategorija nebūt nav pamatojama ar skaidru mūzikas saturu, kas var būt diskutējams vai grūti definējams (Chapman 1997[1994]:43), taču tas nemazina šīs kategorijas popularitāti un nozīmi un attiecīgi arī pētniecības aktualitāti.

---

<sup>88</sup> Visas desmit kategorijas: teorija un kultūra, kopienas un to mūzikas, etnicitāte, nacionālisms, diasporas un globalizācija, rase, seksualitāte un dzimums, jaunais historicisms, prakses teorija, mūzikas teorija un analīze (Stokes 2001:386).

Analizējot mūzikas lomu etniskās identitātes uzturēšanā un izrādīšanā, noderīga var būt Andersa Hammarlunda (*Anders Hammarlund*) Zviedrijas sīriešu muzicēšanas pētījumā (1990) diferencētā mūzikas *emblemātiskā* un *katalītiskā* funkcija. Turpinājumā Jērana Folkestada (*Göran Folkestad*) pārstāsts ar citātiem no Hammarlunda teksta:

“Emblemātiskā mūzika ir vērsta ārpus un tai ir nāciju simbolizējošas nozīmes. “Tā ir pacelta kā emblēma grupas priekšā, kā kultūras karogs, ap kuru pulcējas asociācijas ar kultūras mantojumu, pagātnes diženumu utt.” Otra funkcija ir katalītiskā – šajā gadījumā mūzika darbojas “kā katalizators sociālajā ķīmijā, kas rada grupas piederības sajūtu”.<sup>89</sup> (Folkestad 2002:156)

Arī latviešu valodas populārajā diskursā var sastapt arvien jaunas no pirmformas *ethnos* atvasinātas formas, dažas no tām ar prečuzīmes potenciālu – etnoss,<sup>90</sup> etniska grupa, etnomūzika, etnomūziķis, etniskā mūzika, etnomesa, etnodienas, etno-eko festivāls u. c. Šo vārdu aktualitāte liecina, ka etniskums ir uzskatāms par būtisku nozares pētniecības tēmu, orientētu uz etnicitātes un mūzikas attiecību izpēti mūsdienu Latvijas sabiedrībā.

---

<sup>89</sup> “Emblematic music is directed outwards and has national symbolic meanings. (..) ‘It is lifted up as an emblem in front of the group, as a cultural flag around which associations to cultural heritage, past greatness etc. flock’ (p. 92). The other function is the catalytic: in this case, music works as ‘a catalyst in the social chemistry which produces the feeling of belonging to a group’ (p. 94)”.

<sup>90</sup> Terminu *etnoss* 1923. gadā grāmatā *Etnoss: pētījums par etnisku un etnogrāfisku parādību pārmaiņu pamatprincipiem* (Этнос: Исследование основных принципов изменения этнических и этнографических явлений) ieviesa krievu etnogrāfs Sergejs Širokogorovs.

## 2.2. Autentiskums

### 2.2.1. Autentiskuma koncepts

*Autentiskums (authenticity)* ir kvalitāte, kas tautas vai tradicionālo mūziku – klasisko etnomuzikoloģijas pētījumu objektu – var padarīt apbrīnas un pētniecības vērtu līdzīgi kā *ģenialitāte* rietumu akadēmisko mūziku. Pēdējo var desakralizēt un skaidrot kā augstu meistarību vai novatorismu, kas ir vieglāk definējamas un pētāmas kategorijas. Mēģinot līdzīgi “piezemēt” arī autentiskuma jēdzienu, varam nonākt pie novatoriskajam pretēja ideāla – tradicionalitātes. Tradīcijas jēdziens jau ticis pārvērtēts no sociālā konstruktīvisma perspektīvas (Hobsbawm 1983 u. c., skat. folkloristikas diskusijas apskatu Bula 2011:142–174, t. sk. nodaļu *Tradīciju autentiskums*) un šajā darbā netiks plašāk diskutēts, taču, lai turpinātu izklāstu, ar tradicionālo šeit tiks saprasts kontinuitātes aspekts, kas ir verificējams pētniecības ceļā. Tomēr autentiskuma jēdziens ir saglabājis arī neracionālu dimensiju, kas to padara šķietami grūtāk pieejamu empīriskai zinātnei. Līdz 20. gs. pēdējām desmitgadēm autentiskums tika diskutēts galvenokārt eksistenciālisma filozofijas ietvarā, taču īpaši pēdējās pāris desmitgadēs šī netveramā jēdziena dekonstrukcijai un analīzei arvien biežāk pievēršas dažādu humanitāro un sociālo zinātņu pārstāvji. Kā dažas nozīmīgākās monogrāfijas var minēt Laionela Trilinga literatūrzinātnisko pētījumu *Patiesums un autentiskums* (Trilling 1971), Regīnas Bendiksas folkloristikas ideoloģijas analīzi darbā *Autentiskuma meklējumos* (Bendix 1997), sociālā antropologa Čārlza Lindholma grāmatu *Kultūra un autentiskums* (Lindholm 2008), kā arī Filipa Vannīni un Patrika Viljamsa sastādīto starpdisciplināro rakstu krājumu *Autentiskums kultūrā, sevī un sabiedrībā* (Vannini, Williams 2009) un Tomasa Filica un Džeimija Serisa sastādīto antropologu rakstu krājumu *Pārrunājot autentiskumu. Modernitātes koncepti antropoloģiskā skatījumā* (Fillitz, Saris 2013).

Autentiskuma izpratnes ir ne tikai dažādās nozarēs atšķirīgas, bet arī laikam ejot mainīgas, padarot šo jēdzienu nozīmēm bagātu. Tā pirmnozīmes grieķu valodā bija saistītas gan ar autoritātes, gan patības aspektu – *authentēs* kā tāds, kurš ir pilnvarots rīkoties, bet arī – paštaisīts, *authenteo* kā apzīmējums pilnīgai varai pār kaut ko (Bendix 1997:14, Trilling 1972[1971]:131). Mūsdienu vadošajās nozīmēs kā *īsts* vai *īstens* šis vārds lietots kopš 18. gs., taču tas, savukārt, nenozīmē vienotu izpratni par to, kas ir *īsts*. Mākslu un



estētikas filozofs Stīvens Deiviss (*Stephen Davies*) autentiskumu definē salīdzinoši, pretstatot neautentiskajam:

““Autentisks”, tāpat kā radniecīgie “īsts”, “īstens”, “paties” ir, Dž[ona] L[angšova] Ostina<sup>91</sup> apzīmējumu lietojot, “dimensijas vārdi” – termini, kuru nozīme paliek neskaidra, līdz mēs zinām, par kuru attiecīgās parādības dimensiju ir runa. (..) Autentiskuma un neautentiskuma nošķiršana lielā mērā ir atkarīga no konteksta. (..) Kad vien estētikā tiek lietots termins “autentisks”, labs pirmais jautājums būtu *Autentisks iepretim kam?*”<sup>92</sup> (Davies 1991:24)

Deivisa jautājumu var pārfrāzēt arī formā, kas neparedz dihotomizēšanu, un mēģināt izzināt, *kādā ziņā* kaut kas ir autentisks. Līdzās autentiskuma definēšanai pētnieku uzmanību saista arī šī jēdziena dinamika un mainīgās nozīmes:

“Autentiskums ir ne tik daudz stāvoklis (*state of being*), cik reprezentācijas procesa objektiskošana, proti, tas attiecas uz kvalitāšu kopumu, par ko noteiktā laikā un vietā cilvēki ir vienojušies kā par ideālu vai piemēru. Kad kultūra mainās – un līdz ar to gaume, uzskati, vērtības un prakses – mainās arī definīcijas par to, kas veido autentisko.”<sup>93</sup> (Vannini, Williams 2009:3)

Tātad, atkarībā no konteksta autentiskums kā jumta jēdziens var aptvert daudz un dažādu nozīmju, vērtību un īpašību. Definējot autentiskumu, kā sinonīmi tiek minēti tādi apzīmējumi kā sirsnīgs (*sincere*), būtisks, dabisks, oriģināls, īsts (Lindholm 2008:1), īstens (*genuine*), naivs, cildens, nevainīgs, dzīvīgs, jūtīgs, saviļņojošs (Bendix 1997:15), godīgs, uzticams, viengabalains, faktiski (Moore 2002:209) u. c. – šo sarakstu varētu papildināt ar latviešu sarunvalodas idiomu „tīra manta” un vēl citām nozīmēm.

Arī mūsdienu mūzikas zinātnieki rēķinās ar dažādajām un mainīgajām mūzikas autentiskuma nozīmēm. Taču Stoukss rosina pētīt nevis autentiskumu kā mūzikas īpašību,

---

<sup>91</sup> Džons Langšovs Ostins (*John Langshaw Austin*, 1911–1960) – britu valodas filozofs.

<sup>92</sup> ““Authentic,” like its near-relations, “real,” “genuine,” and “true,” is what J. L. Austin called a “dimension word,” a term whose meaning remains uncertain until we know what dimension of its referent is being talked about. (..) The way the authentic/inauthentic distinction sorts out is thus context-dependent to a high degree. (..) Whenever the term “authentic” is used in aesthetics, a good first question to ask is, *Authentic as opposed to what?*”

<sup>93</sup> “Authenticity is not so much a state of being as it is the objectification of a process of representation, that is, it refers to a set of qualities that people in a particular time and place have come to agree represent an ideal or exemplar. As culture changes—and with it, tastes, beliefs, values, and practices—so too do definitions of what constitutes the authentic.”

bet gan to, kā autentiskums tiek definēts un lietots diskursā un ko tas pasaka par attiecīgajās mūzikas ideoloģiju:

“Autentiskums noteikti nav mūzikas, mūziķu un viņu attiecību ar publiku īpašība. Tā pat nav benjaminiskā unikalitātes ‘aura’,<sup>94</sup> kas apņem dzīvu situāciju pretēji mehāniski reproducētai mūzikai, lai arī bieži šo terminu lieto šādā izpratnē. Mēs sliecamies kļūdīties tādējādi, ka, dzirdot vārdu, pieņemam, ka dažādās lietas, ko tas apzīmē, ir līdzīgas vai pat vienādas. Tā vietā mums vajadzētu redzēt, ka ‘autentiskums’ ir diskursīvs trops ar lielu pārliecināšanas spēku. Tas nosaka, kā tiek runāts par mūziku, kā pateikt ārpusniekiem un arī savējiem, ka “tas ir tas, kas šajā mūzikā ir patiešām nozīmīgs”, “šī ir mūzika, kas padara mūs atšķirīgus no citiem cilvēkiem.”<sup>95</sup> (Stokes 1997[1994]:7)

Lai arī autentiskums ir dažādi interpretējams, tiek uzskatīts, ka tiekšanās pēc autentiskā ir samērā nesens rietumu sabiedrības fenomens: “Mūsu [modernās rietumu pasaules antropologu] autentiskas kultūras pieredzes jeb nesabojātā, pirmatnējā, īstenā, neskartā un tradicionālā meklējumi pasaka vairāk par mums nekā par citiem (*others*)”<sup>96</sup> (Handler 1986:2). Visbiežāk tas tiek pamatots ar sociālo atsvešinātību, ko izraisīja modernitātes jēdzienā iekļautās pārmaiņas – feodālās iekārtas izbeigšanās, industrializācija, urbanizācija, tehnoloģizācija, nacionālo valstu veidošanās. Rezultātā vājinājās senās sociālās struktūras (neliela vietējā kopiena, ģimene, radniecības saiknes) un transformējās publiskā sfēra, ko Lindholms raksturo kā “dzīvošanu svešinieku vidū” (Lindholm 2008:3, skat. arī Bendix 1997:25). Tiekšanās pēc autentiskuma tādējādi ir saistīta ar vēlmi izveidot saikni, atjaunot kontinuitātes sajūtu. Kultūras antropologs Ričards Hendlers (*Richard Handler*) norāda arī uz dziļāku nošķiršanas un atsvešinātības avotu – rietumu

---

<sup>94</sup> Stoukss atsaucas uz vācu kultūrkritiķa Valtera Benjamina (*Walter Benjamin*, 1892–1940) ideju par mākslas darba auru, kas izklāstīta ietekmīgajā esejā *Mākslas darbs tehniskās reproducēšanas laikmetā* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936).

<sup>95</sup> “Authenticity is definitely not a property of music, musicians and their relations to an audience. It is not even a Benjaminian ‘aura’ of uniqueness that surrounds a live situation as opposed to mechanically reproduced music, even though one frequently hears the term used in this way. We are inclined to make the mistake of hearing a word and assuming that the various things it points to are similar, if not the same. Instead, we should see ‘authenticity’ is a discursive trope of great persuasive power. It focuses a way of talking about music, a way of saying to outsiders and insiders alike ‘this is what is really significant about this music’, ‘this is the music that makes us different from other people’.”

<sup>96</sup> “Our search for authentic cultural experience – for the unspoiled, pristine, genuine, untouched and traditional – says more about us than about others.”

individuālisma ideju. Viņaprāt, tā ir rosinājusi arī nacionālisma un etnicitātes ideoloģijām raksturīgo pieņēmumu par kultūrām kā individualizētām vienībām:

“Kultūras mūsu pierastajā izpratnē ir individualizētas pasaules sabiedrības vienības, tāpat kā mūsu vispārējā izpratnē par politisko realitāti nācijas ir individuāli aktori internacionālajā jeb pasaules politikā. (..) Tādējādi nacionālisma ideoloģijas, kā arī antropoloģiskā doma, piesaista autentiskumu kultūrām tāpat kā plašāka ‘patērētājkultūra’, kurā mēs dzīvojam, to piesaista individuāliem cilvēkiem.”<sup>97</sup> (Handler 1986:2)

Hendlers netieši piemin divus vispārīgus autentiskuma veidus – kolektīvo un personisko autentiskumu.<sup>98</sup> Sociālajai antropoloģijai, folkloristikai, etnomuzikoloģijai ir tendence pētīt kolektīvā autentiskuma formas, savukārt personiskais autentiskums ir nozīmīgs eksistenciālisma filosofijas un psiholoģijas koncepts, kas parādās, piemēram, populārās mūzikas analīzē. Tie ir divi atšķirīgi ideāli, kas mūzikas radīšanas un izpildīšanas praksē var vest dažādos virzienos un pat nonākt pretrunā (par to vairāk 2.2.3. apakšnodaļā).

## 2.2.2. Autentiskums un etniskums

Etniskums un autentiskums valodas praksē ir cieši saistīti jēdzieni. Emiļa Melngaiļa piezīme “ists čiganu meldiņš” (Melngailis 1951:53) tam ir labs piemērs. Dženkinss norāda, ka mūsdienu tirgus un patērētājkultūras kontekstā šiem jēdzieniem ir tendence pārklāties un tuvināties sinonīmiem: “Pārtikušajos rietumu un ziemeļu tirgos nosaukt kādu preci par ‘etnisku’ nozīmē netieši norādīt uz ‘autentiskuma’ vērtību”<sup>99</sup> (Jenkins 2001:4824). Etniskums ir viena no pieprasītākajām mūsdienu autentiskuma formām – veids, kā būt īstam, nesamākslotam un unikālam globalizētajā, ar mākslīgo intelektu dalītajā pasaulē. Lai

---

<sup>97</sup> “Cultures, in our common sense, are the individuated entities of world society, just as, in our commonsense understanding of political reality, nations are the individual actors of international or world politics. This perspective is especially transparent in nationalist and ethnic ideologies, of which anthropological theory is a closely related though more sophisticated variant (..). Thus nationalist ideologies as well as anthropological thought attach authenticity to cultures just as the larger ‘consumer culture’ that we live in attaches it to individual human beings.”

<sup>98</sup> Šādu dalījumu sastopam arī antropologa Čārlza Lindholma grāmatā *Kultūra un autentiskums (Culture and Authenticity)*, 2008). Kolektīvo autentiskumu viņš primāri saista ar nacionālo valstu un nacionālo simbolu veidošanu. Ar dažādu gadījumu studijām viņš demonstrē, kā nāciju un nacionālo valstu autentiskums tiek pamatots ar estētisku produkciju – deju, virtuvi u. tml.

<sup>99</sup> “In the markets of the affluent west and north to call a commodity ‘ethnic’ is to imply the value of ‘authenticity’.”

arī etniskas grupas un tautas jēdzieni pilnībā nepārklājas, Dženkinsa novērotajai tendencei var saskatīt saknes nacionālromantiskajā *tautas* paradigmā, kur autentiskums ir atslēgas koncepts.

Tautas autentiskuma ideoloģija ir veidojusies no “dabaszinātniskā” pieņēmuma par tautām un kultūrām kā dabiski atšķirīgām “sugām” ar unikālu, no citām atšķirīgu dabu, garu, raksturu. Tautu un sugu salīdzinājumu sastopam arī Jurjānu Andreja rakstītajā:

“Ikkatrai tautai ir īpaša mūzika, kas skaņās izteic tautas dabu. (..) Lai gan latviešiem, sešu simtu gadu laikā dzimtbūšanā dzīvojošiem, tautas mūziku nomāca un svešu uzmāca, tad tomēr tiem līdz šai baltai dienai ir sava mūzika. Citādi jau nevarēja būt: lakstīgala pogās, jebšu tā būs izaugusi tik “ēzeļa bļaušanu” dzirdēdama, “ēzelis bļaus”, lai arī tas būtu vai lakstīgalias perēklī audzināts, tas ir, ikkatram dzīvniekam jau iedzimtas savas sugas skaņu dāvanas. Pie cilvēka tā lieta nav citāda.” (Jurjāns 1980[1879]:17)

No šī pieņēmuma izriet pūristiskā autentiskuma uztvere, autentisko metaforiski saucot par *tīro* un pretstatot hibrīdajam. To papildina priekšstats, ka *tīrais* rodams pagātnē, un pagātnes romantizēšana: “Tā bija Eiropas modernitātes un romantisma paradigmai raksturīga ideja, ka attīstības spēku (industrializācija, urbanizācija, tehnoloģizācija) varā ne tikai kultūra, bet arī pats cilvēks un cilvēku kopienas (nācijas) nepārtraukti un neglābjami virzās prom no sava tīrā un dabiskā pirmveidola, autentiskā oriģināla” (Bula 2011:154).

Tautu un kultūru autentiskuma meklēšana kļuva arī par folkloristikas un antropoloģijas – etnomuzikoloģijas teorētisko bāzi veidojošo nozaru – pamatcentienu. Čārlzs Lindholms antropologus kā kultūras pētniekus salīdzina ar viduslaiku garīdzniekiem svēto relikviju zagļiem un mūsdienu muzeju kuratoriem kā sakrālā meklētājiem:

“Tāpat kā mūsu brālēnus kuratorus un priekštečus priesterus, arī antropologus ilgi ir tirdījis svētums un viņi pa pasauli ir meklējuši autentiskus harizmātiskus objektus, kas būtu publiskas izrādīšanas un apbrīnošanas vērti. Bet kamēr mākslas muzeji izcēla indivīdu radošumu un svētie kauli atgādināja par zināmiem svētajiem, antropologi līdz nesenam laikam nodarbojās galvenokārt ar nomaļu un svešu kultūru komunālajiem produktiem.”<sup>100</sup> (Lindholm 2002:333)

---

<sup>100</sup> “Like our curatorial cousins and priestly ancestors, anthropologists too have long been inveterate gnawers at the sacred, searching the world for authentic charismatic objects worthy of public display and admiration. But while the art museums valorized the creativity of individuals and where sacred bones were the remnants of named saints, until recently anthropologists have been pri-marly preoccupied with the communal productions of distant and alien cultures.”

Regīna Bendiksa izceļ autentiskuma idejas izšķirošo, taču līdz nesenam laikam nepietiekami apzināto nozīmi folkloristikas nozares izveidošanā un institucionalizēšanā:

“Folkloras disciplīnā autentiskuma ideja caurauž nozares kanonu un centrālos terminus (..), kas ir bijuši apbrīnojami noturīgi, neskatoties uz teorētisko paradigmu maiņu. Pretenzija uz pētniecības objekta autentiskuma noteikšanu bija arī folkloristikas institucionalizācijas pamatojums. (..) Gan etnicitāte, gan tradīcijas konceptualizācija un disciplīnas vēsture tādā vai citādā veidā ir saistīta ar dziļu ticību autentiskumam. Tomēr pats autentiskuma koncepts šajās diskusijās palika zemtekstā, kas norāda uz nevēlēšanos atzīt autentiskuma dominēšanu teorijās un praksē.”<sup>101</sup> (Bendix 1997:8,216)

Folkloristika un radniecīgās nozares par normu padarīja kultūras homogenitāti. Šāda pieeja ilgstoši determinēja pētniecību, neiederīgo kultūras parādību apzīmēšanai lietojot “nezāļu”, “viltojuma” (*fakelore*) un tamlīdzīgas metaforas:

“Labākajā gadījumā neautentiskais tika uztverts kā zinātniskas uzmanības necienīgs; sliktākajā gadījumā tas tika nosodīts kā faktors, kas bojā un kaitē rūpīgi kultivētajam, cēlajam ideālam. Tādējādi tādām kultūras disciplīnām kā literatūras, valodas, mūzikas, mākslas vēstures un etnoloģijas studijām tika uzticēts saprast, atjaunot un uzturēt īsteno.”<sup>102</sup> (Bendix 1997:4)

Vēl viena folkloristikas sākotnējās paradigmas iezīme, kas joprojām ietekmē to, kā sabiedrība uztver folkloru un tradicionālo mūziku, īpaši nacionālās simbolikas veidošanas un uzturēšanas kontekstā, ir folkloras “materializēšana” un sadalīšana vienībās, ko Regīna Bendiksa nodēvē par “vienībizēto” perspektīvu” (*“itemized” perspective*, Bendix 1997:194). Tautas *garamantas*, Jurjāna vai Melngaiļa *materiāli* ir kļuvuši par klišejiskiem folkloras apzīmējumiem, radot priekšstatu par materializējamu folkloras būtību. Un šī pieeja

---

<sup>101</sup> “In the discipline of folklore the idea of authenticity pervades the central terms and the canon of the field. It has contributed a vocabulary that, as the following chapters will demonstrate, has been of amazing durability despite changing theoretical paradigms. The authenticating claim through its subject matter was also a means through which folklorists have staked institutional claims.” (Bendix 1997:8) “Ethnicity, the conceptualization of tradition, and the history of the discipline all turn in one way or another around dearly held beliefs in authenticity. Yet the concept of authenticity itself remained but a subtext in these discussions, which points to a reluctance to accept the centrality of authenticity in theories and practice.” (Bendix 1997:216)

<sup>102</sup> “At best, the inauthentic held the status of being unworthy of scholarly attention; at worst, it was decried as an agent spoiling or harming the carefully cultivated, noble ideal. The canons of the cultural disciplines, such as literary and language studies, music, art history, and ethnology, thus originated with a strong commitment to understand, restore, and maintain the genuine.”

noteica arī to, kur sākotnēji tika meklēts autentiskums, proti, tekstā (šī vārda plašajā nozīmē) vai tā izpildītājā. Folkloristikas paradigmas maiņa 20. gs. otrajā pusē un tās pavērsiens uz kontekstu un priekšnesuma pētniecību sagatavoja teorētisku gultni arī autentiskuma izpratnes paplašināšanai:

“Ja tas nebija teksts, sociālā šķira vai anonīma kompozīcija, kas padarīja kaut ko par īstu folkloru, bet gan process un konteksts, kurā šis teksts radās, tad arī autentiskums ir jāmeklē citur. (..) Ja ekspresīvā kultūra (*expressive culture*) dzīvoja īslaicīgajā izpildīšanas brīdī, tad autentiskumam bija jābūt piedzīvojamam, nevis statiskam un pastāvošam.”<sup>103</sup> (Bendix 1997:195,198)

Bendixas formulētā fokusa maiņa no teksta un autora autentiskuma uz procesa, konteksta un pieredzes autentiskumu liek pārvērtēt arī mūzikas autentiskuma izpratnes, kas tiks apskatītas nākošajā apakšnodaļā.

### **2.2.3. Autentiskuma diskurss mūzikas pētniecībā**

#### **2.2.3.1. Mūzika un autentiskums**

Autentiskuma problēma ir bijusi aktuāla dažādām mākslām un estētikai kā tādai. Analīzes labad estētikas pētnieks Deniss Datons (*Dennis Dutton*) ierosina nošķirt nominālo un ekspresīvo autentiskumu:

“Neskatoties uz visai atšķirīgajiem kontekstiem, kādos estētikā tiek izmantots autentiskais/neautentiskais, nošķirums tomēr veidojas ap divām plašām nozīmju kategorijām. Pirmkārt, mākslas darbiem var piemist *nomināls autentiskums* (*nominal authenticity*), kas nozīmē vienkārši korektu objekta izcelsmes, autorības vai rašanās noteikšanu, pārlicinoties, kā norāda termins, ka estētiskās pieredzes objekts ir pareizi nosaukts. Tomēr autentiskuma koncepts bieži nozīmē kaut ko citu, kam ir saistība ar objekta spēju patiesi izpaust kāda indivīda vai sabiedrības vērtības un uzskatus. Šo otro autentiskuma nozīmi var saukt par *izteiksmes autentiskumu* (*expressive authenticity*).”<sup>104</sup> (Dutton 2003)

---

<sup>103</sup> “If it was not text, social class, or anonymous composition that made something genuine folklore, but the process and context in which the text came into being, then authenticity, too, had to reside elsewhere.” (Bendix 1997:195) “If expressive culture lived in the fleeting moment of enactment, then authenticity should have been recognized as experiential, rather than static and lasting.” (Bendix 1997:198)

<sup>104</sup> “Despite the widely different contexts in which the authentic/inauthentic is applied in aesthetics, the distinction nevertheless tends to form around two broad categories of sense. First, works of art can be possess what we may call *nominal authenticity*, defined simply as the correct identification of the origins, authorship,

Līdzīgu tipoloģiju piedāvā Čārlzs Lindholms, kurš nošķir izcelsmes (*origin*) un satura (*content*) autentiskumu. Pirmo viņš sauc arī par ģealoģisko vai vēsturisko autentiskumu, otro – par identitātes, atbilstības (*correspondence*) vai emocionālo autentiskumu (Lindholm 2008:2,37).

Atšķirībā no priekšmetiskajām mākslām, kurās dominē nominālā autentiskuma un autentiskuma–viltojuma problēma, mūzikas specifika ir darba radīšanas un reprezentācijas iespējamais nošķīrums. Un būtiskas autentiskuma diskusijas mūzikas nozarē ir saistītas tieši ar izpildījuma un interpretācijas jautājumiem.

Pēdējos gados arī mūzikas autentiskuma skaidrojumos vērojama konstruktīvisma pieejas klātbūtne. Populārās mūzikas pētnieks Elans Mūrs (*Allan Moore*) raksta par autentiskumu kā mūzikai piedēvētu, nevis piemītošu kvalitāti: “..nekādām mūzikas skaņu kombinācijām autentiskums nepiemīt. ‘Autentiskums’ ir interpretācijas lieta, kas ir izveidota un par ko notiek cīņa no kultūras un tādējādi arī historizētas pozīcijas. Tas ir pierakstīts (*ascribed*) un nevis ierakstīts (*inscribed*)”<sup>105</sup> (Moore 2002:210). Šādu pozīciju pamato arī atšķirīgās mūzikas autentiskuma definīcijas. Autentiskuma diskurss ir attīstījies trijos specializētos mūzikas virzienos – attiecībā uz seno, populāro un tradicionālo vai tautas mūziku – un katrā jomā autentiskuma problemātika atšķiras.

---

or provenance of an object, ensuring, as the term implies, that an object of aesthetic experience is properly named. However, the concept of authenticity often connotes something else, having to do with an object's character as a true expression of an individual's or a society's values and beliefs. This second sense of authenticity can be called *expressive authenticity*.”

<sup>105</sup> “..authenticity does not inhere in any combination of musical sounds. 'Authenticity' is a matter of interpretation which is made and fought for from within a cultural and, thus, historicised position. It is ascribed, not inscribed.”

### 2.2.3.2. Senās mūzikas kustība

20. gs. otrajā pusē līdzās tautas mūzikas atdzimšanai (*folk revival*) vēl viena atdzimšanas kustība izraisījās ap pieaugošo interesi par seno (viduslaiku, renesanses, baroka) mūziku.<sup>106</sup> Iebilstot pret romantisma repertuāra dominēšanu koncertdzīvē un arī modernizēto, pārāk patvaļīgo pieeju senās mūzikas interpretācijai, šīs kustības dalībnieki tiecās pēc iespējami *autentiska*, kompozīcijas laikmetam atbilstoša, vēsturisko liecību studijās balstīta izpildījuma. Aprītē tika atkalievesti iepriekšējo vēstures periodu instrumenti (klavesīns, lauta, *viola da gamba*, rata lira u. c.), nošu pirmtekstos (*Urtext*), teorētiskajos traktātos, laikmeta ikonogrāfiskajos un cita veida avotos tika meklētas atbildes par sastāvu lielumu, skaņveidi, frāzējumu, tempu un citām izpildījuma niansēm, izveidojās specifiski vokālie stili, par normu kļuva improvizācija u. tml.

Šajā pieejā balstītus izpildījumus mūzikas ierakstu izdevēji, koncertu organizatori un žurnālisti marķēja kā *autentiskus* un ar laiku nostiprinājās kritiska attieksme pret senās mūzikas izpildīšanu ar mūsdienu instrumentiem vai cita veida vēsturisko liecību ignorēšanu, kas tika uztverta kā komponista ieceres nepildīšana. Tomēr vadošie praktiķi un domātāji autentiskuma jēdzienu lietoja piesardzīgi, apzinoties tā utopiskumu (Fabian 2001:154). Īpaši 20. gs. 80. gados muzikoloģiskajā literatūrā vērojama aktīva diskusija par dažādiem ar autentiskuma konceptu saistītiem jautājumiem: vai autentiskums ir sasniedzams, vai tas ir vēlams, un, galvenais, vai tas vispār pastāv? Tika kritizēts “autentisks izpildījums” kā pašvērtība un diskutēts par individuālās interpretācijas brīvību. Deniss Datons raksta:

“Argumenti par mākslas lietojumu un prezentāciju nekur nav redzamāki kā mūzikas izpildīšanā. Tas ir saistīts ar vispārējo rietumu nošu mūzikas struktūru, kurā mākslas darba radīšana ir divu stadiju process. (..) Nav iespējams tieši saskarties ar sena skaņdarba izpildījumu. (..) Stīvens Deiviss [atsauce uz Davies 2001 – I. T.] raksta, ka tiekšanās pēc mūzikas performances autentiskuma nenozīmē, ka ir tikai viens autentisks izpildījuma ideāls, ja vien par tādu neuzskata skaņdarba pirmo izpildījumu vai to, ko komponists dzirdēja savā galvā sacerēšanas brīdī. Pati performances mākslas

---

<sup>106</sup> Senās mūzikas kustība dažādos avotos tiek datēta atšķirīgi. Dorotja Febjana (*Dorottya Fabian*) to saista ar 20. gs. 50.–80. gadu norisēm (Fabian 2001:153). Vācu mūzikas zinātnieks Heinrihs Beselers (*Heinrich Besseler*) šo kustību skata vēsturiski kontinuālā kontekstā, izsekojot senās (pagātnes) mūzikas renesansei Eiropā jau kopš 17. gs. un īpaši romantiskā historisma (*Historismus*) laikā. Plaši izplatītu un intensīvu interesi par seno mūziku viņš Vācijā konstatē jau 20. gs. 20. gados un skaidro to kā ekspresionisma krīzes izraisītus jaunu mūzikas prakšu meklējumus (sk. Besseler 1978[1926,1931]).



ideja dod izpildītājiem zināmu interpretācijas brīvību, kas savienota ar valdošo konvencionālo izpratni par to, ko nozīmē pienācīgi sekot partitūrai.”<sup>107</sup> (Dutton 2003)

Vairāki autori norāda arī uz *autentiskā* izpildījuma (Upton 2012), kā arī pašas autentiskuma idejas laikmetīgumu: “..mēģinājums saprast pagātņi *ar pagātņes līdzekļiem* paradoksālā kārtā ir pavisam laikmetīgs fenomens. Nav grūti saprast, kāpēc tas tā ir. Mūsdienās pagātņes māksla vairs nav lietojumā (mūsdienu izpratnē), tā ir *jāzaglabā*. Vēsturiski tā ir nesena attieksme, par kuru šajā ziņā varam pateikties romantismam, kas padarīja pagātņi par ideālu”<sup>108</sup> (Hill 1986:2). Laikmetīgs pēc vairāku autoru domām ir arī perfekcionisms, kas tiek gaidīts no interpreta: “..izpildītāji mūsdienās vairāk nekā jebkad ir pakļauti spiedienam būt akurātiem. Un gan laikmetīgās, gan senās mūzikas laukā pat ir domāšanas skola, kas aizstāv precizitāti kā vērtību pašu par sevi”<sup>109</sup> (Hill 1986:3). Stīvens Deiviss *autentisko* tā arī definē kā “akurāto” (*accurate*), taču izvirza diskusijai būtisku jautājumu par mūzikas ontoloģiju – kas ir mūzika, kuri parametri to veido un attiecīgi būtu precīzi izpildāmi. Viņš secina, ka “autentiskums ir nerasniedzams, jo mēs nevaram reproducēt komponista laika fizisko, sociālo, kultūras un vēsturisko kontekstu”<sup>110</sup> (Davies 1991:22). Un kopš 20. gs. 90. gadiem vārda *autentisks* vietā senās mūzikas praktiķi un pētnieki biežāk lieto ideoloģiski neitrālākus apzīmējumus “par vēsturi informēts izpildījums” (*historically informed performance*) un “perioda performance” (*period performance*).

---

<sup>107</sup> “Arguments over the use and presentation of art are nowhere more prominent than in music performance. This is owing to the general structure of Western, notated music, in which the creation of the work of art is a two-stage process.. (..) No such direct encounter is available with a performance of an old musical work. (..) Stephen Davies argues that a striving towards authenticity in musical performance does not entail that there is one authentic ideal of performance, still less that this would be a work’s first performance or whatever a composer might have heard in his head while composing the piece. The very idea of a performance art permits performers a degree of interpretive freedom consistent with conventions that govern what counts as properly following the score.”

<sup>108</sup> “..the attempt to understand the past *in terms of the past* is – paradoxically – an absolutely contemporary phenomenon. It is not hard to see how this is so. Nowadays, the art of the past is not merely to be used (on our terms); it must be *conserved*. Historically this is a recent attitude, which we owe to that aspect of Romanticism which elevated the past into an ideal.”

<sup>109</sup> “..performers today are under pressure, as never before, to be accurate. And in both the contemporary and early fields there is even a school of thought which advocates accuracy as an end in itself.”

<sup>110</sup> “Authenticity is unattainable, because we cannot reproduce the physical, social, cultural and historical context of the composer’s time.”

### 2.2.3.3. Populārās mūzikas pētniecība

Populārās mūzikas laukā autentiskuma diskurss ir visdaudzšķautņainākais. Tas skaidrojams ar populārās mūzikas estētisko un ideoloģisko dažādību, kas rosināja pētniekus pamanīt dažādās autentiskuma izpratnes un izveidot pēc iespējas aptverošāku pieeju. Atšķirībā no senās un tradicionālās mūzikas, autentiskuma definīcijās šeit nav tik izteiktas pagātnes idealizēšanas tendences, kas radītu iepriekšpieņēmumu par to, kas ir un kas nav īsts.

Autentiskuma diskurss populārās mūzikas jomā aizsākās 20. gs. 40. gados un sākumā turpināja *tautas* autentiskuma ideoloģiju (Moore 2002:212, Frith 1981). Taču kopš 20. gs. 50. gadiem līdz ar Elvisa Preslija milzīgajiem panākumiem populārās mūzikas diskursā par vadošo kļuva autentiskuma–komercijas dihotomija (Moore 2002:211). Komerciālā populārā mūzika tika uzskatīta par neīstu (*fake*), salīdzinot ar roka un citu kontrkultūru patiesumu. Nostiprinājās autentiskuma kā patiesuma un vaļsirdības izpratne, kas saglabājusi nozīmi arī mūsdienās (par patiesuma un autentiskuma ideālu rietumu literatūras vēsturē sk. Trilling 1971).

Cita diskursa tēma ir saistīta ar populārās mūzikas etniskajiem vai, plašāk skatoties, piederības aspektiem. Problemātiku uzskatāmi atklāj mūzikas žanri, kas sakņojas afroamerikāņu kultūrā un ir raksturīga viņu identitātes daļa, taču vēlāk guvuši plašu popularitāti – blūzs un hiphops (Gilroy 1991, Rudinow 1994). Nozīmīgajā rakstā *Race, etnicitāte, izteiksmes autentiskums: vai baltie var dziedāt blūzu?* Džoels Rudinovs (*Joel Rudinow*) apskata divus argumentus. Īpašuma arguments (*proprietary argument*) balstīts uzskatā, ka tieša saikne ar oriģinālo avotu rada ticamības (*credibility*) momentu.<sup>111</sup> Savukārt pieredzes pieejamības arguments (*experiential access argument*) novērtē nepastarpināto kultūras pieredzi, kas palīdz atklāt un saprast mūzikas nozīmi (Rudinow 1994:129). Šie argumenti ir nozīmīgi arī dažādu jauniešu subkultūru autentiskuma izpratnē (skat., piemēram, Williams 2008 par *straight edge* jeb “nelietotājpanku” subkultūras manifestācijām globālajā tīmeklī). Vēl vienu analīzes aspektu atklāj Sāras Koenas (*Sara*

---

<sup>111</sup> “It’s the kind of credibility that comes from having the appropriate relationship to an original source” (Rudinow 1994:129).

Cohen) pētījums par *Liverpūles skaņu*, kurā apskatīta autentiskuma un vietas aspekta saistība (Cohen 1997[1994]).

Līdz ar 20. gs. 90. gadiem iepriekšējo desmitgažu kontrkultūru autentiskuma argumenti bija zaudējuši spēku. Rokmūzika bija kļuvusi par tikpat komerciālu kā citi žanri un līdzšinējā pētnieku koncentrēšanās uz roka izpēti tika atzīta par snobisku. Iezīmējas antielitārisma tendence autentiskuma definēšanā. Kopš tā laika virkne publikāciju ir veltītas pamatstraumes (*mainstream*), piemēram, Amerikas kantrimūzikas (Joli 1998) vai izteikti komerciālu, producentu radītu popzvaigžņu, piemēram, grupas *Spice Girls* vai dziedātāja Džastina Bībera (Leach 2001, Avdeeff 2013) mūzikas autentiskuma pētniecībai.

Vērtīgs piensums mūzikas autentiskuma analīzei ir Elana Mūra raksts *Autentiskums kā autentiskošana* (Moore 2002). Tajā viņš apskata vairāku kultūras un mūzikas teorētiķu (Lorenza Grosberga, Tima Teilora, Filipa Bolmana, Johana Fornēsa, Roja Šukera u. c.) atziņas un ierosināto terminoloģiju, un izveido savu autentiskuma tipoloģiju. Mūrs nošķir trīs autentiskuma veidus, aicinot analizēt to, *kuri* vai *kurš* (*who*) (nevis *kas* – *what*) mūzikas izpildījuma laikā tiek autentiskots (Moore 2002:220):

- pirmās personas autentiskums (*first person authenticity*) jeb izpausmes autentiskums (*authenticity of expression*) – ja mūzika nepastarpināti atklāj tās izpildītāju *patiesību*,
- otrās personas autentiskums (*second person authenticity*) jeb pieredzes autentiskums (*authenticity of experience*) – ja mūzikas izpildījums veido un apstiprina klausītāju pieredzi un līdzpārdzīvojumu,
- trešās personas autentiskums (*third person authenticity*) jeb izpildījuma autentiskums (*authenticity of execution*) – ja mūzikas izpildījums pārstāv kādu kultūru, atbilst tradīcijai. (Moore 2002:209,220)

Senās mūzikas un folkloras kustība ir iezīmīga ar tiekšanos pēc trešā – izpildījuma autentiskuma, kas paredz mūziķa informētību un akurātumu. Taču arī mūziķu individuālās izpausmes autentiskums vai autentiskums kā klausītāju spēja pieredzēt un līdzpārdzīvot mūziku noteikti skar arī šos mūzikas laukus. Latvijas čigānu mūzikas praksēs var saskatīt visas šīs autentiskuma izpratnes, kas tiks aprakstītas darba 4.–6. nodaļā.

#### 2.2.3.4. Autentiskums un etnomuzikoloģija

Salīdzinot ar senās un populārās mūzikas pētnieku diskusijām, jēdziena kritiku, definīciju un pat tipoloģiju veidošanu, etnomuzikoloģijā autentiskums ir maz attīstīta pētniecības un diskusiju tēma, lai arī tās aktualitāte ir neapstrīdama. Autentiskuma ideoloģija ir ietekmējusi tradicionālās mūzikas dokumentēšanu, publicēšanu, pētniecību un praksi no 19. gs. līdz pat mūsdienām un būtu nepieciešams šo ietekmi apzināties un izvērtēt. Atsevišķām mūzikas parādībām veltītas publikācijas, kurās autentiskuma kategorija tverta analītiski, pēdējo gadu literatūrā ir parādījušās (Stokes 1997[1994], Chapman 1997[1994], Baumann 1999, Titon 1999, Boiko 1995, 2001, Keister 2005, Catlin-Jairazbhoy 2006, Burns 2007 u. c.).

Gan Eiropā, gan Latvijā ap tradicionālo mūziku veidojušies divi autentiskuma diskursi. Pirmais ir *tīras* tautas mūzikas diskurss, kas pavada tās dokumentēšanu un saglabāšanu. Otrs ir autentiska izpildījuma diskurss folkloras atdzimšanas kustībās. Abus vieno autentiskuma kā pirmatnējības arguments (*authenticity as primality*, Moore 2002:213), kas vispār raksturīgs tautas idejai. Reizēm tie nav nošķirami vai pārklājas.

Kopš 19. gs. otrās puses latviešu tautas mūzikas dokumentētājus un arī lietotājus nodarbināja jautājums, kā atrast, definēt un saglabāt tautas mūzikas *tīrību*. Galvenokārt tas nozīmēja svešā un jaunieviestā nošķiršanu. No Jurjānu Andreja publikācijām Latvijas periodikā redzams, ka *īstu* latviešu tautas dziesmu un neīstu dziesmu jeb “nezāļu” nošķiršanu viņš uzskatīja par profesionālu mērķi: “Līdz šim izdotās tautas dziesmu melodijas diemžēl nevarētu gan nosaukties par **īstām** (atskaitot kādu mazumiņu), kā jau augstāk redzējām; tāpēc esam nodomājuši pēc iespējas izdot **kritiski** izstrādātu tautas dziesmu krājumu” (Jurjāns 1980[1879]:24). 19. gs. 70.–90. gadu mūzikas publicistikā šis bija viens no galvenajiem jautājumiem, kas nodarbināja latviešu nacionālās mūzikas veidotājus un definētājus. Tālaika notikumus un nostājas koncentrēti atklāj 1874.–1875. gada polemika par *Lauka puķu* sadaļu Jāņa Cimzes sastādītajos kordziesmu krājumos *Dziesmu rota*. Tajā iesaistījās vairāki vadošie laikraksti un intelektuāļi (Baumaņu Kārlis, Ādolfs Alunāns, Andrejs Pumpurs u. c.) un pusgada laikā tā izvērās ap 40 publikācijās (polemikas apskatu skat. Bērziņa 1983:56–91). 1891. gadā apjomīgā, vairākos turpinājumos publicētā rakstā *Latviešu tautas mūzikas literatūra no viņas sākuma līdz 1891. gadam*

kritisku tautasdziesmu autentiskuma izvērtēšanu turpina Jurjānu Andrejs, iebilstot pret “neīstu” tautasdziesmu izplatīšanos koru repertuāros apdaru veidolā. Piemēram, par Oskara Šepska sastādīto, 1880. gadā publicēto krājumu vīru koriem Jurjāns raksta:

“Tautas dziesmu meldijas uzņemdams, sastādītājs nav diezgan kritiski viņas sijājis. Lai gan viņš priekšvārdā saka, ka būšot savu darbu riktīgo meldiju izlasīšanas ziņā apdomīgi darījis, un piezīmē, ka tautas dziesmu pulkā esot uzņēmis tikai vienu no vācu dziesmām, tādēļ ka to Kurzemē dziedot, tad tomēr tur no 13 tautas dziesmām tikai 4 varētu nosaukt par īstām tautas dziesmām. Citas visas ir vai nu vācu dziesmas (..), citas (..) jaunāko laiku, zem triviālām vācu cunftes zeļļu dziesmām vai arī harmonikas iespaidā radušās (..), iz mazkrievu dziesmām...” (Jurjāns 1980[1891]:61)

Pēc šāda principa arī Jurjāns turpināja kritiski izvērtēt Jāņa Cimzes *Dziesmu rotas Lauku puķes*, kur, Cimzesprāt, publicētas tieši latviešu tautasdziesmu apdares:

“Runājot par lauku puķēm, jāsaka, ka Cimzes tēvs, viņas vīdams pušķī, ir līdz ievijis daudz tādu nezāļu, kas nav augušas latvju laukos. Par to savā laikā jau Baumaņu Kārlis rakstīja [atsauce uz 1874.–1875. gada polemiku – I. T.], uz to arī es ne reizi jau esmu aizrādījis. (..) Starp III daļas 120 numuriem “lauku puķu” nav pilna trešdaļa īstu tautas meldiju, citas ir gan vācu, gan krievu (..), par citām jāsaka, ka tās triviālas jaunāko laiku dziesmas bez tautiskas krāsas. (..) Kā redzējām, Cimzes tēvs līdz ar labo sēklu nezinādams sējis arī nezāles, kas līdz ir plaukušas, un tagad nu ir laiks nācis nezāles atdalīt no kviešu graudiem, uz ko šē arī īsumā esam aizrādījuši. Ja kādreiz iznāktu mūzikas avīze, tad Cimzes *Dziesmu rota* būtu plašāki pārrunājama, lai ikkatris kora diriģents zinātu atšķirt īstas dziesmas no neīstām un tādā kārtā vēl ilgāk nepropagandētu neīstu tautas meldiju iesakņošanu latvju tautā.” (Jurjāns 1980[1891]:66,68–69)

*Īsta* latviskuma problēma nodarbināja arī Emili Melngaili:

“Nezinu, kā izskaidrot, kas latvisks, kas svešs. (..) Jo dziļāk es jūtu sāpes par savu neziņu, kur latviskais robežo ar lībisko. Bet te, Sēlpilī (Sēļupilī), bez šaubu, jau valda skaidra latvietība. Bet necik tālāk uz Jelgavas pusi, piemēram, Iecavā, daiņas jau ir lībisma iespaidotas.” (Melngailis 1974[1923]:88–89)

No Melngaiļa rakstītā redzams, cik radikāls un iracionāls reizēm ir priekšstats par tautu kultūras atšķirībām un vēlamo izolāciju. Arī pasaules etnomuzikoloģijā šī pūristiskā pieeja ir pastāvējusi vismaz līdz 20. gs. 50. gadiem. Par to liecina *Starptautiskās tautas mūzikas*

*padomes žurnālā (Journal of the International Folk Music Council) 20. gs. 40.–50. gadu mijā publicētā triju etnomuzikologu – Valtera Vioras (Walter Wiora), Ahmeda Adnana Saiguna (Ahmed Adnan Saygun) un Modas Karpelas (Maud Karpeles) – diskusija par autentisku tautas mūziku (Wiora 1949, Saygun 1951, Karpeles 1951). Tā bija ar akadēmisko praksi saistīta metodoloģiska diskusija, ko izraisīja dokumentētāju grūtības nošķirt autentisko no neautentiskā:*

“Lielākajai daļai no mums ir vispārēja sajūta par to, kas ir un kas nav īsta tautas dziesma vai deja, bet ir daudz robežgadījumu, kurus ir grūti klasificēt, un man personiski būtu grūti kategoriski pateikt, kas ir tie īpašie mūzikas elementi, kas veido autentiskumu. Jebkurā gadījumā es domāju, ka autentiskumam vienmēr jābūt salīdzinošai, nevis absolūtai kvalitātei. Tomēr es ceru, ka varēšu ierosināt noteiktas pieejas metodes, kuras citi, kvalificētāki par mani, attīstītu tālāk. Mans mērķis ir būt praktiskai un diskutēt par to, ko mēs padomē varam darīt sastaptās tautas mūzikas tīrības saglabāšanas labā.”<sup>112</sup> (Karpeles 1951:10)

Diskusijā autentiskums tiek pamatots gan sociāli (jautājumu “kas ir tauta?” risina Wiora 1951), gan mākslinieciskajās kvalitātēs (Karpeles 1951), gan salīdzinošas pētniecības ceļā (Saygun 1951). Tomēr turpmākajās desmitgadēs autentiskuma problemātika, šķiet, vairs nav bijusi etnomuzikologiem aktuāla. Tieši autentiskuma problemātikai veltīti raksti etnomuzikoloģijas žurnālos atkal parādās 20. gs. 90. gadu beigās.

Līdzās ieskicētajam diskursam par tekstu un avotu autentiskumu 20. gs. otrajā pusē tautas mūzikas atdzimšanas kustībās (*folk revivals*) attīstījās arī autentiska izpildījuma diskurss, kas praktiķu vidū nav zaudējis aktualitāti līdz pat mūsdienām. Starptautisko folkloras festivālu un tradicionālo mākslu organizāciju padome (CIOFF) 20. gs. 80. gadu vidū definēja trīs folkloras grupu tipus – autentiskās, papildinātās (*elaborated*) un stilizētās folkloras grupa<sup>113</sup> – kas kalpoja festivālu organizētāju vajadzībām. Taču, atšķirībā no “par

---

<sup>112</sup> “Most of us have a general sense of what is and what is not a genuine folk song or folk dance, but there are many border-line cases that are hard to classify, and personally I should find it difficult to state categorically what are the particular musical elements that can be said to constitute authenticity. In any case I think that authenticity must always be a comparative rather than an absolute quality. I hope, however, that I may be able to suggest certain methods of approach, which others better qualified than myself may be tempted to explore further. My aim is to be practical and to discuss what we in the Council can do towards preserving the purity of the folk music that has come down to us.”

<sup>113</sup> 1985. gadā pieņemtās folkloras grupu definīcijas bukletā *CIOFF vadlīnijas folkloras grupām*:

“**Authentic group.** A group that, playing authentic instruments or instruments faithfully reconstructed or in harmony with the folklore of the country, dance traditional regional dances, without any arrangement or

vēsturi informētā izpildījuma” akadēmiskās mūzikas jomā, folkloras kustībās tas bija maz saistīts ar izpildījuma akurātumu un meistarību, bet vairāk ar vispārīgiem, asociatīviem pieņēmumiem par autentisku izpildījumu, kas tika veidots kā pretmets vadošajām “neautentiskajām” praksēm:

“..atdzimšanas kustību dalībnieki nostāda sevi opozīcijā laikmetīgās kultūras pamattraumes aspektiem, identificē sevi ar noteiktu vēsturisku pārmantotības līniju un piedāvā kultūras alternatīvu, kuras leģitimitāte sakņota atsaucēs uz autentiskumu un vēsturisku uzticamību. (..) Bolmans (1988) ir atzīmējis *atdzīvinātāju* diskursa tendenci uzspridzināt laiku un telpu par labu “jaunam autentiskumam”, kas balstīts ticībā prakses mūžīgumam, nesalauztai vēsturiskai kontinuitātei un izpausmes tīrībai.”<sup>114</sup> (Livingston 1999:66,69)

Autentiskuma ideja lielā mērā veidojusi arī Latvijas folkloras kustību, taču autentiskuma izpratne tajā ir diezgan izplūdusi. No vienas puses, autentiskums ir vārds, kuru izvairās “nelietīgi valkāt”, nerasniedzams ideāls, kas tomēr kalpo par referenci tradicionālās mūzikas praktiķu centieniem. Viens no pirmajiem autoriem, kas 20. gs. 70. gadu beigās pievērsās autentiskuma jēdziena problemātikai, ir muzikologs Arnolds Klotiņš. 1978. gadā viņš ierosina šādu *autentiskās folkloras* kā neorganizētas, mūzikas izglītības neietekmētas mutvārdu prakses definīciju: “Tā ir dziedāšanas tradīcija, kas stihiski saglabājusies, dzīvo un attīstās profesionāli neapmācītu teicēju apziņā un mutvārdu praksē” (Klotiņš 1978:12). 1988. gadā, gatavojoties Otrajam (un pirmajam Latvijā) starptautiskajam folkloras

---

choreography and wear authentic costumes or costumes that have been recreated as faithfully as possible. The group’s intention is to perform folklore in the way it was transmitted.

**Elaborated group.** A group that adapted certain elements of authentic folklore in order to provide entertainment: harmonization of traditional melodies, modification of elements in the dance, adaptation of elements in the costume, widening of repertoire with folklore from neighbouring regions. In the creation of new dances, the composer and the choreographer respect and utilize the traditional elements of authentic folklore. The group’s intention is to use elements of folklore while taking into account contemporary expression and creation criteria.

**Stylized group.** A group that, while drawing its inspiration from the folklore of the country, has modified the costumes, the dances, the function of the orchestra in order to adapt them to the needs of choreography and modern staging. The group’s intention is to use elements of folklore to perform its own creative ideas.” (GFG 2005:16)

<sup>114</sup> “..revivalists position themselves in opposition to aspects of the contemporary cultural mainstream, align themselves with a particular historical lineage, and offer a cultural alternative in which legitimacy is grounded in reference to authenticity and historical fidelity.” (Livingston 1999:66) “Bohlman (1988) has noted the tendency of revivalist discourse to collapse time and space in service to a “new authenticity” defined by the belief in the practice’s timelessness, unbroken historical continuity, and purity of expression.” (Livingston 1999:69)

festivālam *Baltica*, Klotiņš aktualizē terminoloģijas jautājumu un aicina jēdzienu *autentiskā folklorā* lietot tikai tā precīzajā nozīmē, tomēr definējot to visai neskaidri:

“Šo vārdu savienojumu [autentiskā folklorā – I. T.], lūdzu, lietosim pēc iespējas reti un tikai precīzā nozīmē. Jo zemkopju folkloras autentiskas izpausmes mūsdienu Eiropā tik tiešām ir retums. Folklorā ir autentiska tikai tur, kur tā vēl ir spontāna, no ikdienas dzīves neatdalījusies un neapzināta mākslinieciska darbība – tātad, kur tai ir saglabājusies psiholoģiskā bāze atbilstošajā ražošanas un dzīves veidā jeb t. s. mūsdienu patriarhālismā (piemēram, kādās vientuļās augstkalnu ganībās) vai arī – kur tautas ieraža tiek piekopta kā iekšēja nepieciešamība un nevis tikai kā izrāde vai uzjautrinājums (piemēram, kāzu ieražas vai to fragmenti dažos Kurzemes un Latgales novados). (..) [Turpinot par terminu *folkloras mantojums* – I. T.] Tātad arī lauku māmiņas un etnogrāfiskās kopas ne vienmēr dzied [autentisku – I. T.] folkloru, bieži vien – tikai folkloras mantojumu.” (Klotiņš 1988:4)

Šajā definīcijā ir vairākas diskutējamas kategorijas (“spontāna”, “neapzināta”, “piekopta kā iekšēja nepieciešamība”), taču šajā gadījumā autors *autentisko folkloru* pretstatījis padomju stilizētajam tautiskumam un organizētām koncertsituācijām, kas tajā laikā veidoja dominējošo priekšstatu par tautas mūziku. Šo opozīciju tāgada presē raksturoja Valdis Muktupāvels:

““Autentisks” – tas nozīmē īsts, patiess, tuvs pirmavotam. Savukārt, “tautentisks”, vārds, kas skaniski līdzinās iepriekšējam, ir stipri izsmējīgs vārda “tautisks” pārveidojums. Tātad ir autentiski dziedātāji, autentisks tautas dziesmu izpildījuma veids, bet ir arī “tautentiskas” mākslīgās bizes “tautentiskos” deju ansambļos vai, teiksim, “tautentiska” dziedāšana.” (Muktupāvels 1988:4)

Folkloras kustības autentiskuma ideja nostiprināja nearanžētas un nemodernizētas tradicionālās mūzikas pašvērtību un līdzvērtību citiem mūzikas virzieniem Latvijas kultūrainā:

“Vispār autentiskuma ideja bija ļoti svarīga īpatnējo, neskarto tautas mūzikas formu pašvērtības atzīšanā, jo [tautas mūzika] tolaik daudziem bija tikai kā komponēšanas iedvesmas avots un stilizēta laju māksla, kā stadija kultūras



attīstībā, kā relikts, kam ir tikai marginālas funkcijas tālāko kultūras sfēru attīstībā.”<sup>115</sup> (Boiko 1995:350)

Būtiski, ka Klotiņa 1978. un 1988. gada definīcijās autentiskums primāri nav estētikas un mūzikas stilistikas kategorija. Taču nereti vārds *autentisks* tiek lietots arī praktiskā nozīmē – kā mūzikas vai izpildījuma stila, piemēram, vokālās skaņveides raksturotājs, kuram tuvas nozīmes vārdi ir “etnogrāfisks”, “etnogrāfiski pareizs” vai mūsdienās biežāk arī “tradicionāls”, “atbilstošs tradīcijai”. Šādā nozīmē autentiskums tiek pretstatīts aranžetai vai akadēmiskās un populārās mūzikas ietekmētai tautas mūzikai – folkloras kustības sākuma gados tādējādi oponējot padomju pašdarbības (*samodejatel’nost*) “tautiskumam”, savukārt mūsdienās – tā sauktās postfolkloras grupu darbībai. Var novērot tendenci, ka līdz ar postfolkloras pieejas izplatīšanos *autentiskāku* statusu ieguva folkloras kopas, kas tradīciju nebija mantojušas, bet izvēlējušās apgūt, savukārt iepretim folkloras kopām uz *autentiskāku* izpildījumu sāka pretendēt t. s. rekonstruētāji, kuru izpildījums ir padziļinātas pētniecības, arhīvu ierakstu atdarināšanas, lingvistisko un vokālo studiju rezultāts,<sup>116</sup> tomēr šādas grupas nebija *autentiskas* salīdzinot ar etnogrāfiskajiem ansambļiem, kuros darbojas tradīciju mutiski pārmantotāji. Tātad jēdziens *autentisks* ir situatīvs un dažādos kontekstos tā nozīme var atšķirties. Piemēram, “autentiskās dziedāšanas studija” *Ēlijas piektdiena* (*Ильинская пятница*) tā nosaukta tāpēc, ka krievvalodīgo vidē ar vārdu *tradīcija* tiek apzīmēta padomju stilistikā izpildīta tautas mūzika:

“Mūsdienu cilvēka (it sevišķi Latvijas krieva) izpratnē folkloras “tradīcija” ir padomju masu kultūra. Arī pēdējos desmit gados nekas nav mainījies – padomju tradīcijas vietā nāk tās Rietumu māsa. Vārds “autentisks” apzīmē

---

<sup>115</sup> “Überhaupt war die Idee der Authentizität sehr wichtig für die Erkenntnis des Eigenwertes der in ihren eigenen, unberührten Formen existierenden Volksmusik, die von vielen damals nur als eine Inspirationsquelle für das kompositorische Schaffen und die stilisierende Laienkunst, als ein Stadium in der kulturellen Entwicklung, als ein Relikt, das nur noch marginale Funktionen zu einigen weiteren Sphären der Kultur erfüllte, betrachtet wurde.”

<sup>116</sup> Tā, piemēram, 2012. gada 7. jūlijā festivāla *Baltica* ietvaros notika “autentiskās mūzikas koncerts” *Ceļš pie saknēm*, kurā piedalījās Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas etnomuzikoloģijas studenti, Latvijas Kultūras akadēmijas tradicionālās dziedāšanas grupa *Saucējas*, Folkloras pedagoģijas centra *Tradīcija* folkloras ansamblis *Iļjinskaja pjatņica*, Jelgavas bērnu un jauniešu centra *Junda* tradicionālās mūzikas grupa *Lāte* un muzikants, tautas instrumentu meistars Eduards Klints.

mūsu centienus atšķirt īsto tradīciju no jauniem uzslāņojumiem. Tas ir milzīgs darbs.”<sup>117</sup>

Savukārt “tradicionālās dziedāšanas grupa” *Saucējas* apzīmējumus “tradicionālā”, “etnogrāfiskā” un “autentiskā dziedāšana” lieto pamīšus kā sinonīmus:

“*Saucēju* dziedāšanas pamatā jau no sākta gala bija vēlme apgūt tradicionālo, attiecīgajam reģionam raksturīgo dziedāšanas manieri, skaņveidi, dziedot kopā ar teicējām un atdarinot etnogrāfiskos ierakstus. Mūsu sākotnējo izvēli par labu Ziemeļlatgalei noteica tas, ka dziedāšanas tradīcija šai reģionā ir salīdzinoši labi saglabājusies, ir pieejams daudz ierakstu un sievu balsis etnogrāfiskajos ansambļos joprojām nav zaudējušas tradicionālo skanējumu. Pietiekams labu teicēju un ierakstu daudzums autentiskās dziedāšanas iesācējām ir ārkārtīgi būtisks.”<sup>118</sup>

Pieaugot interesei par tradicionālo dziedāšanu plašākā sabiedrībā, vārds *autentisks* reizēm tiek lietots pavisam brīvi, ar to apzīmējot jebkuru mēģinājumu dziedāt “tautiskā” manierē:

“Ar koristiem nometnes laikā izmēģinājām dziedāt autentiskā manierē – tautiski. (..) Novēroju, ka labāk padodas “skaļā dziedāšana” jeb skandēšana. Tas mums izdevās ar dziesmu *Es par velnu nebēdāj* Valda Zilvera apdarē.”<sup>119</sup>

Mūsdienu čigānu mūzikas pētījumos autentiskuma koncepts tikpat kā neparādās. Tā kā etnomuzikoloģijas nozarē dominēja pūristiskā autentiskuma ideja, kas uz čigānu mūziku nebija attiecināma, čigānu pētnieki radīja citu pētniecības platformu, par aksiomu padarot mūzikas hibriditāti. Tādā veidā viņi distancējās no autentiskuma diskursa kā viņiem neaktuāla, ja vien šis diskurss būtiski neietekmēja attiecīgās valsts čigānu mūzikas pētniecības vēsturi vai laikmetīgās prakses. Piemēram, Kerola Silvermena kritizēja patvaļīgo neautentiskuma un pēcāk autentiskuma zīmoga uzlikšanu Bulgārijas profesionālo čigānu muzikantu praksēm un savu pētniecību deklarēja kā brīvu no šīs kategorijas:

---

<sup>117</sup> No apraksta par kopu serverī <http://folklor.lv> (pēdējo reizi skatīts 2013. gada 18. jūnijā).

<sup>118</sup> No apraksta grupas mājaslapā [www.saucejas.lv](http://www.saucejas.lv) (pēdējo reizi skatīta 2013. gada 18. jūnijā).

<sup>119</sup> No apraksta par Gulbenes novada valsts ģimnāzijas kora *Silver* vasaras nometni 2012. gadā ģimnāzijas mājaslapā [www.gulbgymn.edu.lv/589-kora-silver-vasaras-nometne](http://www.gulbgymn.edu.lv/589-kora-silver-vasaras-nometne) (pēdējo reizi skatīta 2013. gada 18. jūnijā).

“Nedaudz ironiska Malikova<sup>120</sup> komentāros ir tieši tās terminoloģijas (“tīrs”, “autentisks”) pārņemšana, kas tika lietota, lai izslēgtu čigānus no šķietami tīrās un autentiskās sociālisma laika Bulgārijas mūzikas; šo terminoloģiju 19. gs. lietoja arī vācēji, kas nācijas veidošanas labā gribēja ierakstīt īsto tautas garu. Atsakoties no autentiskuma terminoloģijas, es gribētu uzsvērt, ka čigānu mūzika vienmēr ir mijiedarbojusies ar citām attiecīgās teritorijas mūzikām un gan ietekmē tās mūzikas, gan ietekmējas no tām.”<sup>121</sup> (Silverman 1996:243)

Aizgūšana un hibriditāte nav tikai čigānu mūzikas specifika, taču čigānu mūzikas pētnieciskajā diskursā tā tika izcelta, lai taptu brīva no pūristiskās autentiskuma izpratnes ietvara, kas pašiem čigāniem nav bijis aktuāls. Alternatīvu autentiskuma nozīmju izpēte un piedāvāšana čigānu pētniekus ir nodarbinājusi maz, tomēr tā varētu būt vērtīga, jo papildinātu līdzšinējās tradicionālās mūzikas autentiskuma izpratnes un nodrošinātu kopīgu platformu turpmākajām diskusijām.

---

<sup>120</sup> Anželo Malikovs – mūziķis, čigānu ansambļa vadītājs Bulgārijā.

<sup>121</sup> “What is a bit ironic in Malikov’s comments is his adoption of the precise terminology (“pure”, “authentic”) that was used to exclude Roma from the realm of supposedly pure and authentic Bulgarian music in socialist times; this terminology was also used in the nineteenth century by collectors wishing to record the true spirit of the folk in the service of nation-building. Rejecting the terminology of authenticity, I would emphasize that Rom music has always interacted with coterritorial musics and both influences those musics and is influenced by them.”

### 3. Čigāni un nečigāni

#### 3.1. Čigāni vai romi?

Šis pētījums tapis laikā, kad Latvijas sabiedrībā tiek mēģināts pārdefinēt čigānus, nomainot viņu etnonīmu. Šobrīd eksonīmu *čigāni* publiskajā telpā ir tendence aizstāt ar latviskoto endonīmu *romi* (izrunājams ar šauro o).<sup>122</sup> Eiropā šis apzīmējums<sup>123</sup> sāka ieviesties kopš 1971. gada, kad Londonā par to vienojās Pirmā pasaules čigānu kongresa dalībnieki (Liégeois 1986:155). Jaunievduma mērķis bija izvairīties no līdzšinējiem etnonīmiem piemītošās pejoratīvās konotācijas. Latviešu valodā šo vārdu sāka ieviest 20. gs. 90. gadu sākumā. Šobrīd apzīmējums *romi* dominē Eiropas Savienības un valsts politikas dokumentos, čigānu politisko līderu retorikā, cilvēktiesību diskursā un arī akadēmiskajā literatūrā.

Valoda ir viens no mūsdienu čigānu politikas līdzekļiem, kas pati var būt pētniecības objekts, skatāms čigānu politizācijas, sabiedrības integrācijas politikas, vienotas čigānu identitātes un nācijas veidošanas kontekstā. Paturot šaubas par izvēli, šajā darbā nolēmu palikt pie vecā vārda. Viena nosaukuma izvēle jebkurā gadījumā būtu kompromiss, jo mūsdienu latviešu sarunvalodā gan čigāni, gan nečigāni lieto abus vārdus un tie ir konteksta jūtīgi. Čigānu pozīciju trāpīgi raksturoja Jelgavas čigānu politiskais līderis Haralds Didžus: “Uz ielas mēs esam čigāni, bet šādos pasākumos [seminārs *Romu integrācija sabiedrībā – izaicinājumi un risinājumi* Jelgavā 2011. gada 7. aprīlī] – romi.” Izvēlējot pamattekstā lietot vārdu *čigāni*, jo to intervijās pārsvarā lietoja informanti, kā arī tādēļ, ka vēlējot pētījumu veidot iespējami politiski neitrālu. Lietoju vārdu *čigāni* arī tāpēc, ka šajā darbā tie tiek pētīti kā latviešu valodas un Latvijas sabiedrības daļa, kas vairāku gadsimtu garumā mijiedarbojusies ar citiem vietējiem iedzīvotājiem un nav izolēta no tiem.

---

<sup>122</sup> Latviešu čigānu valodā viņu pašnosaukums ir *romá* (daudzskaitļa nominatīvs), *rom* (vīriešu dzimtes vienskaitļa nominatīvs), *romní* (sieviešu dzimtes vienskaitļa nominatīvs). Endonīma latviskošanas laikā līdzās pieņemtajai formai *romi* (ar šauro o) varēja sastapt arī citas versijas – ruomi, romas, romieši, romāņi.

<sup>123</sup> Angļu valodā tiek lietotas formas *Rom, Roma, Rroma, Romani, Romany, Romanichals*.

## 3.2. Čigāni pasaulē un Latvijā

### 3.2.1. Izcelsme un migrācijas vēsture

Kopš valodnieku salīdzinošajiem pētījumiem 18. gs. otrajā pusē tiek uzskatīts, ka čigānu izcelsmes teritorija ir Indijas ziemeļrietumi.<sup>124</sup> Precīzāka izcelsmes vieta,<sup>125</sup> izceļošanas laiks un klejojumu gaita ir neskaidra, tomēr, mēģinot rekonstruēt iespējamo čigānu vēsturi, lielākā daļa pētnieku ir vienojušies par sekojošo (Vossen 1983:18–19):

- Nav bijis viena liela, kompakta migrācijas viļņa, bet gan vairākas nelielu grupu izceļošanas dažādos laikos: 5.–7. gs., kad starp Indiju un Persiju notikušas dažādas migrācijas kustības, pēc tam 7.–10. gs. un, iespējams, arī 10.–13. gs., kad Indijā un Persijā notika musulmaņu iekarojumi.
- Migrāciju izraisījuši ārēji vai saimnieciski faktori – karadarbība, izraidīšana, vajāšana, ar ceļošanu saistītas profesijas (tirgošanās u. c.). Tā ir bijusi izdzīvošanas stratēģija, nevis “iedzimta tieksme klejot”, kā ilgi tika uzskatīts.
- Izceļošana no Persijas notikusi īsi pirms vai pēc tās nonākšanas arābu musulmaņu varā 7. gs. (iespējams, to izraisījuši karadarbība), jo Eiropas čigānu valodas dialektos nav arābu valodas aizguvumu. Savukārt izceļošana no Mazāzijas pussalas notikusi vēl pirms turku seldžuku ierašanās viņu tagadējā teritorijā 11. gs., jo Eiropas čigānu valodā nav turku valodas aizguvumu.<sup>126</sup>

Tiek uzskatīts, ka čigānu izplatība visā Eiropā notikusi caur persiešu, armēņu, grieķu un dienvidslāvu teritorijām, jo visos Eiropas čigānu valodas dialektos ir šo valodu aizguvumi (Vossen 1983:18–19). Kopš 12. gs. Eiropas dienvidaustrumos vairākkārt pieminētas cilvēku grupas, kas hipotētiski tiek saistītas ar čigāniem (sk. Vossen 1983:20–22,

---

<sup>124</sup> Čigānu un indiešu valodu radniecību 18. gs. beigās ievēroja ungāru students Štefāns Vāji (*Stephan Vályi*), Leidenas universitātē sastopoties ar studentiem no Indijas, kas runājuši līdzīgi čigāniem viņa dzimtajā pilsētā. Viņa atklājumam no 18. gs. beigām līdz 20. gs. sākumam sekoja vācu, poļu un britu valodnieku pētījumi (Liégeois 1986:35). Šo teoriju neapstrīd arī mūsdienu ģenētikas pētījumi – sk. Autoru kolektīvs, “Reconstructing the Population History of European Romani from Genome-wide Data.” *Current Biology*, vol. 22, issue 24, 18 December 2012, pp. 2342–2349.

([www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982212012602](http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982212012602), pēdējo reizi skatīts 2013. gada 22. maijā.)  
<sup>125</sup> Čigānu izcelsmi zinātnieki meklē teritorijā starp Ziemeļindiju un Irānu (Persiju) (Vossen 1983:18). Visbiežāk avotos minēta Ziemeļindija vai Ziemeļrietumindija, precīzāka norāde – mūsdienu Pendžabas, Kašmiras un Radžīstānas štati Indijā un Pendžabas štats Pakistānā (Apine 1998:199). 20. gs. sākumā angļu valodnieks R. L. Tērners (*Turner*) izvirzīja hipotēzi, ka vispirms notikusi migrācija no Centrālās uz Ziemeļrietumindiju (Liégeois 1986:36).

<sup>126</sup> Turku valodas ietekme gan notikusi Balkānos pēdējo gadsimtu laikā, kad šajā teritorijā uzturējās osmaņi.

Liégeois 1986:38–41, Ficowski 1989:10). 14. gs. otrajā pusē čigānu grupas migrējušas rietumu un ziemeļu virzienā un 15.–16. gs. gaitā šis migrācijas vilnis aptvēra visu Eiropu. Nav zināmas dokumentālas liecības par čigānu nonākšanu Latvijā, taču ziņas no ģeogrāfiski tuvākajiem reģioniem ļauj relatīvi datēt, ka čigāni Latvijā nonāca, vēlākais, 16. gs., visticamāk no Vācijas, Polijas, Lietuvas.<sup>127</sup>

Britu salu nomadisko čigānu pētniece Džūdita Ouklija oponē teorijai par čigānu izcelsmi Indijā, uzskatot to par konstruētu, difuzionisma ietekmētu čigānu autentiskošanas un eksotizēšanas rezultātu. Viņa kritizē 19. gs. pētnieku pieeju valodas tālāknodošanu skaidrot tikai ar bioloģisko izcelsmi, “valodu vienādojot ar rasi”, un izsaka domu, ka vairākas Rietumeiropas un Skandināvijas čigānu grupas ir vietējas izcelsmes nomadi, kas tikuši *čigāniskoti*. Viņa norāda uz likumsakarību, ka šādas *atšķirīgo* grupas Eiropas vēstures avotos parādās tieši 15.–16. gs., kad bruka feodālā iekārta un veidojās kapitālistiskā noietnieku ekonomika un sociālā struktūra. Viņasprāt, *čigānu* konceptu varēja radīt šīs sociālās pārmaiņas (Okely 1983:1–27).

Ievērojama čigānu migrācija Eiropā notika arī 19. gs. otrajā pusē. 1855. gadā Rumānijas vēsturiskajos reģionos Valahijā un Moldāvijā tika atcelta dzimtbūšana un čigāni – bijušie dzimtļaudis – nelielās grupās ieceļoja daudzās Eiropas zemēs (Ungārijā, Slovākijā, Čehijā, Polijā, Krievijā u. c.), kā arī Amerikā un Austrālijā (Vossen 1983:57–60). Šo grupu dēvē par valahu čigāniem un tajā ietilpst daudz apakšgrupu ar atšķirīgiem etnonīmiem, kas lielākoties atvasināti no nodarbošanās veida – kalderari (kalēji), lovari (zirgu tirgotāji) u. c. Nav liecību, ka šis migrācijas vilnis būtu skāris Latviju.

### 3.2.2. Izplatība

Čigānu marginalitātes, diskriminācijas, nomadisma un etniskās grupas neskaidrās definīcijas dēļ aplēses par viņu skaitu vienmēr ir tik aptuvenas, ka statistikas dati var dot tikai ļoti vispārīgu priekšstatu, nevis kvantitatīvi uzticamu informāciju. Kopējais čigānu skaits pasaulē varētu būt ap 12 miljoni (Fonseca 2010:14, Hancock 2012:xvii). Vismaz puse

---

<sup>127</sup> Daudzās Vācijas pilsētās čigāni pieminēti 15. gs. otrās desmitgades dokumentos (Vossen 1983:26–27). Polijā 15. gs. fiksēti īpašvārdi un vietvārdi ar sakni *cygan* (Ficowski 1989:11–12). Senākais zināmais dokuments par Lietuvas dižkunigaitijas čigānu tiesībām ir no 1501. gada, taču tā teksts liek domāt, ka iepriekš bijuši arī citi, kas nav saglabājušies vai atrasti (Ficowski 1989:12).

čigānu dzīvo Eiropā,<sup>128</sup> liela daļa arī Ziemeļamerikā, kā arī Āzijas rietumu, centrālajā un dienvidu daļā. Pēdējā desmitgadē par savu “redzamību” iestājas arī Dienvidamerikas čigāni (Tchileva 2004), literatūrā reizēm minēti arī Austrālijas čigāni (Hancock 2012:x). Citos pasaules reģionos čigānu skaits ir vai nu neliels vai arī par tiem trūkst informācijas. Tā kā ilgstoši Eiropā uzturējās arī Amerikas un Austrālijas čigāni un arī pētnieciskais diskurss ir saistīts lielākoties ar Eiropas čigāniem, var teikt, ka čigāni ir specifiska rietumu kultūras daļa. Un, lai arī mitoloģijā pieaugoša nozīme ir indiskajai izcelsmei, čigāni jūtas piederīgi valstīm, kurās mīt jau vairākus gadsimtus.<sup>129</sup>

Čigānu visblīvāk apdzīvotais reģions ir Eiropas dienvidaustrumi – Bulgārija, Slovākija, Maķedonija, Serbija, Rumānija, Ungārija, kur čigānu blīvums ir aptuveni 7–10% no iedzīvotāju kopskaita.<sup>130</sup> Salīdzinājumam, Latvijā čigānu kopiena veido tikai 0,3% no iedzīvotāju kopskaita,<sup>131</sup> tomēr “čigānu pilsētās” vēl pirms desmit gadiem čigānu blīvums bija ievērojams – piemēram, Sabilē tie bijuši 5,6%, Talsos – 4,7% no iedzīvotāju kopskaita (LCESC 2003:16).

Tāpat kā citās zemēs, arī Latvijā čigānu skaits ir nosakāms tikai aptuveni. Pat pēc čigānu reģistrēšanās un apmešanās pastāvīgās dzīvesvietās tautas skaitīšanas dati neatklāj faktisko ainu, jo daļa čigānu neuzrādīja šo tautību, lai izvairītos no diskriminācijas. 1897. gada tautas skaitīšanā reģistrēti 1942 čigāni (0,1% no iedzīvotāju kopskaita) (Bērziņš 2000:161). Līdz Otrajam pasaules karam viņu oficiālais skaits divkārsrojās un sasniedza 0,2% no iedzīvotāju kopskaita (Rozenbergs 1986:166). Otrajā pasaules karā (1941–42) čigānu genocīdā nogalinātas apmēram 2000 personas. No minētajiem datiem izriet, ka tā bijusi apmēram puse no Latvijas čigāniem (Vestermanis 1993:39).<sup>132</sup> Pēc kara čigānu oficiālais skaits atkal strauji pieauga. Latvijā uz dzīvi apmetās čigāni no Krievijas un Ukrainas. 1959. gadā reģistrēta 4301, 1970. gadā – 5427 personas (Rozenbergs 1986:166),

---

<sup>128</sup> Pēc Eiropas Padomes 2010. gada aplēsēm minimālais Eiropas čigānu skaits ir gandrīz 6,5 miljoni un maksimālais, kas ietver neoficiālo statistiku – vairāk nekā 16 miljoni. Avots: [www.coe.int/t/dg3/romatravellers/](http://www.coe.int/t/dg3/romatravellers/) (pēdējo reizi skatīts 2013. gada 22. maijā).

<sup>129</sup> Diskusijas par čigānu “indiskumu” vai “europeiskumu” apskatu sk. Hancock 2012:70–79.

<sup>130</sup> Eiropas Padomes 2010. gada dati. Avots: [www.coe.int/t/dg3/romatravellers/](http://www.coe.int/t/dg3/romatravellers/) (pēdējo reizi skatīts 2013. gada 22. maijā).

<sup>131</sup> LR Centrālās statistikas pārvaldes datu bāze, <http://data.csb.gov.lv/Dialog/Saveshow.asp> (pēdējo reizi skatīts 2013. gada 23. maijā).

<sup>132</sup> Čigānu pētnieks Īans Henkoks (*Ian Hancock*) raksta, ka no 1939. līdz 1945. gadam genocīdā gājusi bojā vairāk nekā puse Eiropas čigānu – aplēses par cilvēku skaitu sasniedz 1,5 miljonu (Hancock [2002] 2012:48).

1989. gadā čigānu skaits sasniedzis septiņus tūkstošus, 2000. gadā – pārsniedzis astoņus tūkstošus.<sup>133</sup> Pēc čigānu biedrību līderu aplēsēm, 21. gs. pašā sākumā čigānu skaits varēja būt vēl daudz lielāks – līdz pat 15–20 tūkstošiem (LCESC 2003:15). Savukārt, pēdējo desmit gadu laikā arvien vairāk darbaspējīgo čigānu devušies ekonomiskajā emigrācijā, lielākoties uz Angliju (Benfelde 2004), un rezultātā viņu skaits varētu būt samazinājies pat uz pusi. Pilsonības un migrācijas lietu pārvaldes iedzīvotāju reģistrā 2013. gada sākumā bija 8401 čigāns.<sup>134</sup> Tāds ir Latvijā reģistrēto šādu tautību uzrādījušo personu skaits, taču 2011. gada tautas skaitīšanā reģistrēti 6643 čigāni (0,3% no iedzīvotāju kopskaita) – iespējams, šī atšķirība skaidrojama ar to, ka ievērojams skaits Latvijas valstspiederīgo čigānu uzturējās ārzemēs un tautas skaitīšana tos nerasniedza.<sup>135</sup>

### 3.2.3. Dzīvesvietas un nodarbošanās

Plaši izplatīts ir stereotips par čigānu nomadisko dzīvesveidu, ko kopš 20. gs. 70. gadiem apstiprina arī ratu riteņa attēls čigānu transnacionālajā karogā un himnas teksts (10.23. piel. 325. lpp. un 1. piemērs CD).<sup>136</sup> Simbolisks nomadisms vēl joprojām ir nozīmīgs čigānu identitātes aspekts, ko palīdz uzturēt čigānu brīvības un dabai tuvības diskurss. Nomadisms vēl joprojām tiek uzskatīts par vienu no čigānu etniskajām pazīmēm, tomēr, lai arī ir grupas, kurām vēl 20. gs. pēdējās desmitgadēs nebija pastāvīgas dzīvesvietas (Petrova 2003:136), priekšstats par pastāvīgu klejošanu un nepiesaisti teritorijai visbiežāk ir pārspīlēts.

Čigānu kultūras nomadiskais aspekts rada jautājumu par dzīvesveida un vietas saistību. Dzīvesveids šajā aspektā ietver ne tikai mobilitātes faktoru, bet arī izpratni par mītni jeb *mājām* (kas var nozīmēt gan nekustamā īpašuma vai pastāvīgas dzīvesvietas

---

<sup>133</sup> LR Centrālās statistikas pārvaldes datu bāze, <http://data.csb.gov.lv/Dialog/Saveshow.asp> (pēdējo reizi skatīta 2013. gada 23. maijā).

<sup>134</sup> Pilsonības un migrācijas lietu pārvaldes iedzīvotāju reģistrs, [www.pmlp.gov.lv/lv/statistika/iedzivotaju.html](http://www.pmlp.gov.lv/lv/statistika/iedzivotaju.html) (pēdējo reizi skatīts 2013. gada 23. maijā).

<sup>135</sup> No elektroniskas sarakstes ar Kultūras ministrijas Sabiedrības integrācijas departamenta referentu Denisu Kretalovu 2013. gada 21. maijā.

<sup>136</sup> Čigānu nacionālais karogs un himna *Dželem, dželem* tika pieņemta 1971. gadā Pirmajā pasaules čigānu kongresā Londonā. Himnas pamatā ir tradicionāla Balkānu čigānu melodija. Kongresā tā izskanēja serbu dziedātāja Jarko Jovanoviča (*Jarko Jovanović*) interpretācijā (Silverman 2012:50). Himnas teksts un melodija pastāv dažādos lokālos variantos, taču dziesmas sākumā skan teksts par tāla ceļa pieredzi. Ceļa motīvs ir sastopams arī latviešu čigānu dziesmās.



trūkumu, gan biežu dzīvesvietas maiņu, gan nakšņošanu ārpus ēkām vai apdzīvotām vietām) un arī nodarbošanās specifiku (uzskatot zemniecību vai mūsdienu biroja darbu par salīdzinoši nemobilu nodarbošanos, atšķirībā no tirdzniecības, amatniecības un izklaides sfēras). Par nomadismu mēdz saukt arī sezonālu mobilitāti (Metrass lieto terminu ‘*seasonal travelling*’, Matras 2000:33) neliela reģiona ietvaros, kā tas vēsturiski ir bijis arī Latvijā. Liela daļa vietējo čigānu Latvijas teritorijā dzīvo jau vairākus gadsimtus un identificējas ar šo zemi, pat ja viņu dzīvesveids nav bijis piesaistīts zemes un nekustamajiem īpašumiem. 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā daudzi čigāni dzīvojuši pagaidu nometnēs vai mājokļos.<sup>137</sup> Gada siltajā laikā čigāni iekārtoja apmetnes ārpus apdzīvotām vietām un pārvācās citur tad, kad bija izsmelti vietas saimnieciskie resursi vai arī tika aizraidīti. Gada auksto laiku čigāni pārlaiduši kādā vietējo saimnieku atvēlētā telpā – istabā, pirtī u. tml. (Pilsonu Jēkabs 1930:411–412). Pēc informantu stāstītā, pilnībā pastāvīgās dzīvesvietās latviešu čigāni apmetušies 20. gs. 60. gadu otrajā pusē. Līdzīgi situāciju raksturo arī Baltkrievijas čigānu pētniece Olga Bartaša (Bartash [Bartaš] 2013:101). Taču sadzīviska mobilitāte vēl joprojām ir raksturīga čigānu ikdienas daļa – tā ir saistīta ar regulāro un ilglaicīgo ciemošanos,<sup>138</sup> tirgošanos Latvijā un kaimiņvalstīs, ogošanas sezonām, 21. gs. arī ekonomisko emigrāciju.

Ar 20. gs. dzīvesveida izmaiņām varētu būt saistīta arī čigānu ģeogrāfiskā izplatība un urbāno un rurālo kopienu jautājums. Pirms Otrā pasaules kara Latvijas čigāni lielākoties dzīvojuši laukos.<sup>139</sup> 19. gs. beigās neviens čigāns nav reģistrēts Valmierā, Talsos, Tukumā un Ventspilī (Bērziņš 2000:162), kur 20. gs. beigās dzīvoja lielas kopienas. Mūsdienās

---

<sup>137</sup> 1894. gadā tika izdots pasu likums, kas liedza čigāniem ierīkot pagaidu apmetnes. Tomēr tā laika prese liecina, ka likums nenasniedza mērķi atradināt čigānus no nomadiskā dzīvesveida (Bērziņš 2000:162). Līdz 1898. gadam pastāvīgās dzīvesvietas nav bijis 20. gs. sākuma čigānu lielākajam aktīvistam Jānim Leimanim (1886–1950) (LKV 1955:22846). Tomēr daļa čigānu jau 19.–20. gs. mijā bija apmetušies pastāvīgās dzīvesvietās. Bija arī namīpašnieki un lauksaimnieki (Lemanis Juris 2005[1939]:30, Bērziņš 2000:163).

<sup>138</sup> 2007. gada rudenī LTV1 raidījumā *100g kultūras* sižetā par čigāniem tika intervēts kāds Sabilē sastapts čigāns, kurš teica: “Es ir no ventiņiem. (..) Es atbrauc’ pie sav’ brāl’. Es jau te kād’ pusgad’ dzīvo.”

<sup>139</sup> Kopš pirmajiem tautas skaitīšanas datiem lielākais čigānu daudzums vienmēr ticis reģistrēts Kurzemē. 1897. gadā Kurzemē reģistrētas 1202 personas (galvenās dzīvesvietas nav precizētas, pilsētās dzīvojuši 15,2%), Vidzemē – 394 (lielākās apmetnes bijušas Lejasciemā, Cēsu un Valkas apriņķī, pilsētās reģistrētas tikai 15 personas: 9 Rīgā, 4 Cēsīs, 2 Valkā), Latgalē – 346 (Galvenā apmetņu vieta – Daugavpils apriņķis, arī Rēzeknes apriņķis un Jēkabpils) (Bērziņš 2000:162). 1935. gada tautas skaitīšanas dati uzrāda citādu ainu. Visvairāk čigānu reģistrēts Jelgavas (401), Daugavpils (303), Talsu (289), Ventpils (278), Rēzeknes (232), Valmieras (229) un Tukumā (223) apriņķī. Pilsētās tolaik dzīvojuši 7,3% čigānu, Rīgā reģistrētas 234 personas (Rozenbergs 1986:166).

laukos dzīvo vairs tikai 16% čigānu, pārējie – lielākajās Latvijas pilsētās un Kurzemes mazpilsētās.<sup>140</sup>

Eiropā tradicionālās čigānu nodarbošanās bija saistītas ar amatniecību, tirdzniecību un izklaides sfēru, kas bieži nozīmēja mobilitāti un salīdzinoši nenormētu darbalaiku. Ir vairākas čigānu grupas, kas pagātnē tika asociētas ar noteiktu nodarbošanos, tam atspoguļojoties arī šo grupu nosaukumos – kalderaši jeb kalderari bija pazīstami kā kalēji,<sup>141</sup> lovari – zirgu tirgotāji, ursari – lāču dīdītāji u. c. Reizēm bija arī otrādi – piemēram, Rumānijā muzikanti tiek saukti par lautariem un, tā kā lielākā daļa muzikantu bija čigāni, šīs nozīmes varēja saplūst. 20. gs. 60. gados 80–95 % Rumānijas muzikantu jeb lautaru bijuši čigāni (Silverman 2000a:277) – tāpat šajā valstī muzikanta profesija bija teju čigānu monopols. Čigānu muzikantiem ir nozīmīga loma Ungārijas, Krievijas un arī citu Dienvideiropas un Dienvidaustrumeiropas valstu kultūras vēsturē. Stereotips par čigānu muzikalitāti ir plaši izplatīts, tomēr ne visās zemēs muzicēšana ir bijusi tradicionāla čigānu profesija. Latvijā čigāniem šī nodarbošanās nav bijusi raksturīga un muzikanta identitāte čigāniem sāk attīstīties tikai 20. gs. otrajā pusē (tas aprakstīts 6. nodaļā).

Latvijā 19. gs. beigās un 20. gs. pirmajā pusē kā galvenās čigānu nodarbošanās minētas zirgu tirdzniecība vīriešiem, zīlēšana un mangošana sievietēm.<sup>142</sup> Minēti arī citi amati – kalēji (Leimanis 2005[1939]:32), atslēdznieki, kokgrebumu un pinumu izgatavotāji (Greitjāne 2003:367), mājsaimniecības un lauksaimniecības darbu veicēji u. c.<sup>143</sup> PSRS laikā čigāni gan iesaistījās oficiālajā darbā, gan nodarbojās ar ienesīgo deficīta preču tirdzniecību. 2000. gada tautskaitē tikai 6,1% čigānu kā galveno ienākumu avotu norādījuši ekonomiskās aktivitātes vai īpašumus un noguldījumus, kā iztikas avoti biežāk tika minēti

---

<sup>140</sup> Vislielākais čigānu skaits 2000. gadā reģistrēts Rīgā (1160), Ventspilī (1031), Jelgavā (1010), Talsos (586), Tukumā (541), Jūrmalā (439), Daugavpilī (366), Jēkabpilī (301), Kuldīgā (255) un Valmierā (237), savukārt lielākais čigānu īpatsvars – Sabilē (5,6%), Talsos (4,7%), Ventspilī un Tukumā (2,35%) (LCESC 2003:15–16).

<sup>141</sup> Kalēja profesija bijusi raksturīga arī kādai Kurzemes čigānu grupai – Kovaļiem (Leimanis Juris 2005[1939]:32). Kalējus čigānus bērniībā Lietuvā satika Neretā 1952. gadā dokumentētais *banduras* (vargana) spēlmanis Pēteris Kadžulis (dz. 1888 Lietuvā, uz Neretu pārcēlies 11 gadu vecumā). Latviešu folkloras krātuvē pieejams šāds apraksts par Kadžuļa un čigānu sastapšanos: “7. g. vecumā dzirdējis čigānus – zelta kalējus šo instrumentu spēlēt. Čigāni bijuši no Bulgārijas, bagāti, labi gērbušies, braukājuši no mājas uz māju ar kučieriem. Likuši dubultīgu zalogu par šķūņa īri, kurā apmetušies. Runājuši arī leitiski. Teicējs nopircis šo instrumentu no čigāniem par 20 kapeikām. Čigāni arī ierādījuši spēlēt.” (LFK [1895], Nr. 5299)

<sup>142</sup> 1897. gadā Kurzemē ar zirgu tirdzniecību nodarbojušies 53,2% čigānu, Latgalē – 62,4% (Bērziņš 2000:163).

<sup>143</sup> Pēc 1897. gada tautskaites datiem Kurzemē ar lauksaimniecību nodarbojušies 96 čigāni jeb 8% no viņu kopskaita (Bērziņš 2000:163).

citū personu vai iestāžu aizgādība (34,4%), pensija (11,2%) vai pabalsti (8,7%), taču liela daļa čigānu ienākumu avotu nenorādīja (LCESC 2003:40). Lauka pētījumā iztikas jautājumam pievērsu maz uzmanības, taču manu informantu vidū bija ražotņu strādnieki, autobusu mazgātājs, veikala īpašniece, zirgu tirgotājs, skolotāji, jurists, pensionāri, pabalstu saņēmēji, ogotāji u. c. Pēc iztikas ieguves un saistīti arī dzīvesveida informanti nodalīja “strādājošos” un “nestrādājošos” čigānus (gan jāprecizē, ka tas bija “strādājošo” skatupunkts). Ar “strādāšanu” tika apzīmēts ilggadīgs darbs iestādēs ar noteiktām darba stundām vai paveicamā darba apjomu. Ar “nestrādāšanu” – pamatā legāla vai nelegāla tirdzniecība. Strādājošo un nestrādājošo, klejojošo un neklejojošo čigānu kategorijas liecina, ka vismaz gadsimtu līdzās institucionāli neintegrētiem čigāniem ir arī institucionāli integrētāki. Šīs atšķirīgās eksistences stratēģijas varētu būt ietekmējušas arī atšķirīgu ģimeņu vērtību, sociālā slāņa un identitātes rašanos.<sup>144</sup>

### 3.2.4. Sociālās grupas

Čigāni nav skaidri definējama, vienota un viendabīga etniska grupa. To var definēt pēc lingvistiskām pazīmēm, dzīvesveida un vietas, endonīmiem, eksonīmiem, un katrā gadījumā grupa būs atšķirīga. Čigānu gadījums etnicitātes studijām var būt interesants ar to, ka čigāniem nav teritorijas un valsts kā ideoloģiski vienojoša faktora, un arī kultūras ziņā čigānu kopienas ir visai atšķirīgas. Līdzās valodai un citām kultūras atšķirībām vienlīdz būtiski čigānu definēšanā ir arī etnicitātes vēsturiskie, sociālie, ekonomiskie, dzīvesveida un komunikācijas aspekti.

Diskusiju par čigānu definīciju un kolektīvo identitāti kopš 20. gs. beigām ir rosinājuši vairāki pētnieki (Okely 1983, Mayall 2004, arī Bartash [Bartaš] 2013 u. c.). To, ka viena kopvārda lietošana ir problemātiska, apliecina arī čigānu mūzikai veltītie šķirķļi vadošajās mūzikas enciklopēdijās. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* attiecīgais šķirķlis ir apzīmēts kā ‘Gypsy’ music, ar vienpēdiņām norādot to, ka čigāni ir nosacīts un skaidrojams jēdziens: “Čigāni’ aptver dažādas grupas, bet tās var klasificēt divās galvenajās kategorijās: no Indijas izcēlušies romi (un sinti) un vietējās peripatētiskās

---

<sup>144</sup> Par nodarbošanās un identitātes saistību sk. Kretalovs 2009.

atsevišķu zemju un reģionu klejotāju grupas” (Kertész-Wilkinson 2001:613). Savukārt enciklopēdijā *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* čigānu mūzikai veltītais šķirklis ir apzīmēts kā *Roma, Sinti, Manush, Calé* (Hemetek 1998:443). Endonīmu ar sakni *rom* lieto galvenokārt austrumu un dienvidaustrumu Eiropas, t. sk. Latvijas čigāni. Tomēr Eiropā ir arī daudz grupu, kas sevi neidentificē ar apzīmējumu *romi* – piemēram, *sinti* (*Sinti*) Vācijā, Austrijā u. c., Spānijas un Dienvidfrancijas kalē (*calé*), Francijas mānuši (*manush*), Britu salu un Skandināvijas *ceļotāji* (*mincéirs, Reisende* u. c.) un citi. Tātad, līdzās unifikācijas un kopējas identitātes veidošanas tendencei ir arī pretēja, kas uzsver dažādu grupu atšķirību. Arī *romi* šaurākā nozīmē kā austrumu un dienvidaustrumu Eiropas čigāni sastāv no daudzām subgrupām ar atšķirīgu ģeogrāfisko, reliģisko, profesionālo u. c. identitāti. Dažas grupas aptver lielu cilvēku skaitu un ir sastopamas plašās teritorijās, piemēram, kalderari un lovari dzīvo lielākajā daļā Eiropas valstu, kā arī abos Amerikas kontinentos. Citas ir lokālas un salīdzinoši nelielas grupas – kā Somijas kāle (*kaale*, neliels skaits dzīvo vēl arī Zviedrijā un Igaunijā) vai *bergitka roma*, kas dzīvo Karpatu kalnu reģionā Polijā un Slovākijā. Čigānu pētnieku grupas veidotā, Grācas Universitātes uzturētā elektronisko resursu lapā *Rombase* minēti ap piecdesmit zināmākie etnonīmi, ko dažādu grupu čigāni lieto savā valodā, ar piebildi, ka saraksts nebūt nav pilnīgs.<sup>145</sup> Čigānu grupu robežas nesakrīt ar Eiropas valstu robežām – lielākajā daļā valstu dzīvo dažādas čigānu grupas, tātad valstu “kopienas” ir heterogēnas.<sup>146</sup>

Nereti čigānu subgrupas tikušas definētas pēc lingvistiskiem parametriem. Čigānu valoda *romani, romanes* pieder indoeiropiešu valodu saimes indoirāņu valodu grupai, kurā ietilpst arī sanskrits, kā arī hindi, bengāļu, urdu un citas mūsdienu Dienvidrietumāzijā un Dienvidāzijā lietotas valodas. Pastāv dažādas Eiropas čigānu dialektu klasifikācijas, taču pēdējā desmitgadē bieži citēta ir ģeogrāfiski vēsturiskajā pieejā pamatotā Jārona Metrasa (*Yaron Matras*) klasifikācija (Matras 2002). To veido piecas galvenās grupas – balkānu, valahu, centrālā, ziemeļaustrumu un ziemeļrietumu grupa (šajās piecās grupās gan viņš nav iekļāvis Britu salu, Pireneju pussalas un citus salīdzinoši izolētus dialektus). Latvijā

---

<sup>145</sup> <http://romani.uni-graz.at/rombase/index.html>, pēdējo reizi skatīts 2013. gada 23. maijā.

<sup>146</sup> Piemēram, Ungārijā dzīvo trīs čigānu grupas. Lielākā grupa ir romungri – urbāni čigāni, kas ir asimilējušies, runā ungāru valodā un ir pazīstami kā profesionāli muzikanti. Valahu čigāni ir noslēgtāki, vēl joprojām runā čigānu valodā, līdz 20. gs. sākumam bija nomadi un viņiem nav raksturīga muzikanta profesija. Trešā grupa – bojaši – runā rumāņu valodas dialektā un ir sastopami arī kaimiņu teritorijās Slovākijā, Horvātijā un Rumānijā (Silverman 2000a:272).

sastopami divi čigānu valodas dialekti *lotfitka* un *xaladitka* un tie pieder ziemeļaustrumu dialektu grupai, kas aptver Baltijas valstis, Poliju, Krieviju, Baltkrieviju un Ukrainu. *Lotfitka* dialekta dažādās izloksnēs runā Kurzemes un Vidzemes čigāni, savukārt *xaladitka* jeb Ziemeļkrievijas dialektā – Dienvidlatgales, kā arī Ziemeļkrievijas un daļa Polijas čigānu (Matras 2002:5–13). Atšķirīgu klasifikāciju lieto Latvijas čigānu valodnieks Leksa Mānušs. Viņš Eiropā izšķir desmit etnolingvistiskas grupas, no kurām Metrasa ziemeļaustrumu grupai aptuveni atbilst “baltu” grupa (Mānuša lietots apzīmējums). Tajā viņš izšķir četrus dialektus: 1) Polijas zemienes, 2) Volīnijas (vēsturisks reģions Ukrainas ziemeļrietumos), Baltkrievijas, Lietuvas un Latgales (*xaladitka*, saukts arī par *poļska*), 3) Kurzemes un Vidzemes (*lotfitka*, lietots arī Lietuvas ziemeļos, Igaunijā un dažos Krievijas apgabalos) un 4) Ziemeļkrievijas (Mānušs 1997:5–6). Lai arī klasifikācijas ir atšķirīgas, *lotfitka* dialekts tajās ir traktēts līdzīgi, taču neskaidrāka ir *xaladitka* dialekta izplatība un robežas.<sup>147</sup>

Pētāms ir jautājums, kādos kontekstos un ar kāda mēroga grupām – ar vispasaules vai paneiropisku čigānu kopienu, ar ziemeļaustrumu grupu, ar Latvijas teritorijas, ar *lotfitka* dialekta, Kurzemes vai vēl mazākām radniecības, pilsētu, sociālā slāņa grupām – vietējie čigāni identificējas. Iepriekš tika iezīmēta Latvijas čigānu etniskā un lingvistiskā diferenciācija plašākā Eiropas kontekstā, taču sociālās grupas, kas veido reālo komunikācijas tīklu un piederības sajūtu, pamatā ir vēl mazāka mēroga. Lai arī čigāniem ir raksturīga vispārīga solidaritāte un interese par savas tautības pārstāvjiem, īpaši definējot sevi iepretim nečigāniem, Latvijas čigāni nav saliedēti ne iekšēji, ne arī “ārpolitiskajā” savas etniskās grupas manifestācijā Latvijas sabiedrībā. Turpinājumā sniegšu priekšstatu par Latvijas čigānu kopienas struktūru un aspektiem, kas to veido.

Citu valstu čigānu sociālās struktūras aprakstos tikuši definēti etniskās grupas, dzimtas un ģimenes mērogi un identitātes:

“Grupu savstarpējā saistība bija irdena, lielākoties čigānus formēja šaurākas kopienas – ģimene (*die Familie*) un dzimta (*die Sippe*). Čigānu sociālās organizācijas principā var konstatēt trīs līmeņus – ģimene, dzimta un cilts (*der Stamm*) [šeit ar to domāta etniskā grupa kā lovari u. tml. – I. T.]. Šajās trijās kopienās notiek identifikācija un pastāv kopsajūta, pat ja lejupejošā

---

<sup>147</sup> Valdemārs Kaļiņins par *xaladitka roma* raksta kā par jaunu Polijas čigānu grupu, kas pēc Otrā pasaules kara veidojās no Lietuvas un Baltkrievijas čigāniem, ar Krievijas čigāniem sevi nesaista un Lietuvā un Baltkrievijā sauc sevi par poļu čigāniem (Kalinin 2005:129). Šis gadījums apstiprina Olgas Bartašas tēzi par čigānu grupu mainīgajiem un situatīvajiem apzīmējumiem (Bartash [Bartaš] 2013).

intensitātē. Identifikācija ar nākošo līmeni – čigāniem kā tautu – noteikti ir visvājākā. Čigānu gadījumā var runāt par etnocentrisku izturēšanos, taču etnocentrisms šeit varbūt attiecas uz etnisko grupu, nevis uz tautu.”<sup>148</sup> (Hemetek 1996:272)

Šāds dalījums minēts arī sociālās antropoloģes Enas Saterlendas (*Anne Sutherland*) pētījumā par Amerikas čigānu kopienas struktūru, taču pievienota vēl viena kategorija – pilsētu kopienas. Saterlenda definē arī šo kopienu funkcijas – cilts (*vitsa*) un etniskā grupa (*natsia*) ir politiskas un morālas kopienas, bet pilsētu grupas vai apmetnes (*kumpania*) – dzīvesvietas un ekonomiskas vienības (Sutherland 1986:10–13, 203–205).

Latvijas čigānu komunikācijas kopienu pastāvēšanā nozīmīgs ir gan radniecības, gan ģeogrāfiskās tuvības, gan sociālā slāņa faktors, taču, lai konstatētu grupu funkcijas, būtu nepieciešami papildus pētījumi. Atjaunotās Latvijas Republikas fenomens ir valsts mēroga politisko čigānu līderu (Normunda Rudeviča, Anatolija Berezovska u. c.) veidoti biedrību filiāļu tīkli, taču to ietekme vai pārklāšanās ar tradicionālajām kopienām arī ir vēl pētāms jautājums. Neapzinātas ir arī pēdējā desmitgadē jaunu ģeogrāfisko situāciju izraisījušās emigrācijas sekas.

Jau tika minētas divas vēsturiskās Latvijas teritoriju apdzīvojošās etnolingvistiskās grupas – *latviešu čigāni (lotfitka roma)* un *krievu čigāni (xaladitka roma)*.<sup>149</sup> Lauka pētījumā novēroju, ka neskaidra un daudznozīmīga ir *krievu čigānu* kategorija. Tā apzīmē ne tikai vēsturiskos Dienvidlatgales čigānus, bet arī 20. gs. otrās puses ieceļotājus no citām bijušās Padomju Savienības republikām (Krievijas, Ukrainas), kas dzīvo Rīgā u. c. Turklāt daļai šo čigānu ir vietēja izcelsme – tie var būt arī latviešu čigāni, kas Pirmā pasaules kara laikā devās uz Krieviju bēgļu gaitās. Pēc informantu stāstītā, daļa no Pirmā pasaules kara bēgļiem atgriezās uzreiz pēc kara, citi neatgriezās vispār, un citi atgriezās tikai pēc Otrā

---

<sup>148</sup> “Die Verbindung der Gruppen untereinander war locker, meist waren die Roma auf die engere Gemeinschaft, naemlich die Familie und die Sippe gestellt. In der Sozialorganisation der Roma kann man grundsatzlich drei Ebenen feststellen: Die Familie, die Sippe [dzimta] und den Stamm [cilts, dzimta] [par Stamm sauc to, ko es sauktu par etnisko grupu – Lovara un Dienvidslāvu čigānus]. In diesen drei Gemeinschaften findet Identifikation statt, liegt das Wir-Gefuehl, wenn auch in absteigender Intensitaet. Die Identifikation mit der naechsten Ebene, naemlich Roma als Volk, ist sicherlich noch die schwaeachste. Man kann von einer eher ethnozentristischen Haltung der Roma sprechen, aber Ethnozentrismus bezieht sich hier auf den Stamm, nicht etwa auf das Volk.”

<sup>149</sup> Pastāv arī ironiskie vai pejoratīvie nosaukumi otras grupas apzīmēšanai – Latgales krievu čigānu leksikā *lotfitka* tiek saukti arī par *čuxni*, savukārt pārējā Latvijā *xaladitka* čigānus sauc arī par *fandari* (Mānušs 1997:6).

pasauls kara kopā ar tur piedzimušo jaunāko paaudzi. Leksa Mānušs šos čigānus sauc par *krieviniekiem* (Mānušs 1997:6).

Līdzās iespējamajām ģeogrāfiskās un lingvistiskās vēstures atšķirībām čigānu etniskās grupas tiek uzskatītas arī par “fiziski, morāli un sociāli atšķirīgām” un reizēm arī hierarhiskām (Sutherland 1986:185–188). Latviešu un krievu čigānu starpā nepastāv cieša komunikācija. Lauka pētījumos latviešu čigāni krievu čigānu kultūru cieņpilni raksturoja kā tradicionālāku un labāk saglabātu. Tomēr Kurzemes vecākās paaudzes čigānu attieksme pret krievu čigāniem mēdz būt atturīga. Kāda vecākās paaudzes Kurzemes čigāniete krievu čigānus un attiecības ar viņiem raksturoja šādi:

“Mēs tād’ pieklājīgāk’ ir, (..) mierīgāk’. Tāpat kā jūs taut’. Varbūt kādreiz, kad iedzer un ir greisirdīgs, tad vīrs per to siev’, nu tā. (..) Bet viņ’ ir tād’ nejauk’, brutāl’. Tēvs ar dēl’ grib kauties, durēt ar nazi. (..) To es ir pieredzej’s no tiem krievu čigāņiem. Man viņ’ nepatīk. (..) Mēs ar viņiem parunā, bet tā nedraudzējas. Mums nepiestāv. Viņiem (..) cits rakters, mums cits rakters.”

Ilglaicīga komunikācija saista atsevišķu pilsētu kopienas, kas pastāv jau vairākas desmitgades. Pēc informantu stāstītā, dažādu pilsētu čigāniem ir izveidojies atšķirīgs “raksturs”, “domāšana”, “mentalitāte”. Piemēram, kāds Tukuma čigāns savu kopienu raksturo šādi: “Kas ir tukumniekiem. Nu, vairāk lepnums it kā. Tālāk... Vairāk askētiski tas izpaužas. Tad nu – egoistiski, patmīlīgi.” Dažādu kopienu komunikācijā un salīdzināšanā sava loma noteikti ir savējo un citu nošķiršanai, tomēr tām var būt arī atšķirīgas ieražas un tradīcijas. Kāds Kandavas čigāns sniedz šādu savas un citu pilsētu čigānu salīdzinājumu:

“Un patiesībā tieši tā arī tas ir, ka kandavnieki jūtas piederīgi savai kopienai un talsenieki savai kopienai, jelgavniekiem jau ir sava mentalitāte. (..) Katrai pilsētai pat izveidojušās savas zināmas tradīcijas, (..) savs zināms raksturs. Ja mēs, teiksim, salīdzinātu Kandavu ar Jelgavu. Kandavas pusē un arī Talsu, Sabiles čigāni svētku reizēs ir tādi atraisītāki. (..) Jelgavnieki ir diezgan cēli ļaudis un arī ir samācījušies labi dzīvot un tā, bet viņi ir tādi “akadēmiskāki”. Viņi arī cenšas vairāk latviskot, nu, vairāk eiropeizēt savas tradīcijas. Nesen bija vienam jelgavniekam kāzas – gan baznīcā laulājās ar mācītāju, un tas galds un viss... Vārdsakot, tā vairāk eiropeiski. (..) Pie jelgavniekiem kāzās tur viss notiek vairāk pa krievu čigānu modei, ka nāk iekšā un dod to naudu un tā... (..) Kandavā pati līgava visus apkalpo. (..) Sabilnieki, vai dieviņās – tie jau ir tieši tādi paši kā kandavnieki, pat mazliet atbrīvotāki, vienkāršāki. Jo runa jau ir par vienkāršību, ja.”

Atsevišķu pilsētu čigānu starpā ir izveidojusies ciešāka komunikācija. Piemēram, salīdzinoši tuvas ir Kandavas, Sabiles, Talsu un Ventspils čigānu kopienas, vēsturiska saikne ir Tukuma, Jelgavas un daļai Rīgas čigānu<sup>150</sup> u. tml. Šos vairākas pilsētas aptverošos areālus varētu būt ietekmējusi ģeogrāfiskā un administratīvā tuvība, taču būtiskākais, šķiet, ir vēsturiskās saiknes un radniecības aspekts, ko atklāj kāda informanta teiktais: “Kandavnieki ar Tukuma romiem nu tā. Viņi vairāk ar Talsiem un Ventspili. (..) Tukumnieki vairāk tā kā paši ar sevīm un ar tiem, kas ir izbraukuši. Jelgava, Rīga – tās ir tās pilsētas, jo tur ir radniecīgas saites.” Pilsētu kopienu atšķirības izpaužas arī dejā, kas ir reprezentatīvākais čigānu svinību elements (sk. piemērus 5.2.2.3. apakšnodaļā).

Ir apraksti arī par 19. gs. otrās puses un 20. gs. sākuma kopienām – tā sauktajām “ciltīm” vai “partijām”, kam arī bijis savs “raksturs” un paradumi: “Agrāk Kurzemes un Vidzemes čigāniem pastāvēja iedalījums vēl sīkākās grupās, tā saucamajās “partijās”, piemēram, “kleiņi”, “paegli”, “buzgi”, “čubari” vai “čupari” un citi” (Mānušs 1997:6). Šie nosaukumi, tāpat kā mūsdienu dzimtu nosaukumi, pārsvarā nesakrīt ar oficiālajiem uzvārdiem. Pasē reģistrētais uzvārds arī mūsdienu čigānu komunikācijā tiek lietots reti – cilvēkus pazīst pēc izskata, radurakstiem un iesaukām vai vārda.<sup>151</sup> Minētajām vēsturiskajām “partijām” jeb “ciltīm” ir bijusi zināma teritorija (šķiet, tās varēja pārklāties), kā arī raksturīgs dzīvesveids, nodarbošanās, izskats un izturēšanās stils. Tās atpazītas arī pēc autoritātēm – turīgākajiem, gudrākajiem un iznesīgākajiem čigānu vīriešiem, kas nereti tiek uzskatīti par šo kopienu “ciltstēviem”. Plašu 19. gs. beigū un 20. gs. sākuma “cilšu” raksturojumu sniedzis Juris Leimanis. Viņš nosauc šādas grupas: “Latvijas čigānu cilšu vecākie celmi, cik vērojams, ir Kurzemē. No tiem ievērojamākie – Stulbie Miķeļi – čigāniski Karore Miķeļi, Kalēji – Kovaļi, Melnkāji – Kāle pīre, Šķēpi un Tomki. (..) Vidzemē ir divas čigānu ciltis – Buzgi un Marčuki” (Leimanis 2005[1939]:30, 34). Leimaņa

---

<sup>150</sup> Anatolija Berezovska komentārs: “Tukums no laika gala, cik es zinu pēc stāstītā un pēc tā, kad es augu, bija viena pilsēta Latvijā, kura bija visvairāk apdzīvota. Ja tagad Jelgavā ir pusotrs tūkstotis romu, tad tanī laikā šis skaitlis bija Tukumā. Tie bija [20. gs. – I. T.] 50.–60. gadi. Un pēc 60. gadu beigām cilvēki sāka izbraukt uz lielākām pilsētām. Tie, kas šobrīd dzīvo Jelgavā un Rīgā, tie ir visi tukumnieki!” (Intervija ar Anatoliju Berezovski 2012. gada 4. jūlijā.)

<sup>151</sup> Čigānu sabiedrībā daudzus cilvēkus pazīst pēc viņu iesaukām, nevis īstajiem vārdiem. Tās lielākoties pastāv kopš bērnības un to rašanās motīvi ir dažādi. Piemēram, ja kādam tuvam radniekam nepatīk bērna īstais vārds, viņš lieto citu sev tīkamāku, kas ar laiku kļūst par galveno. Tā, piemēram, Lūciju čigāni pazīst kā Vilmu, Līgu kā Dagmāru, Juri kā Rheini, Artūru kā Gunāru u. tml. Reizēm iesaukas tiek pārmantotas – vecais Berņis, jaunais Rutkis u. c. Nereti tās tiek dotas uz asociāciju pamata: Pipars, Ūkšķis, Diegs, Dzelzis, Dakša (vīrieša iesauka), Barons, Vecis (sievietes iesauka), Sivēns, Cūka, Žambus (varde), Cālis u. c.



aprakstā ir arī divas no Mānuša nosauktajām “partijām” – “kleiņi”, visticamāk, ir Leimaņa pieminētie Tomki (“Viņu likumīgais uzvārds – Kleinis.” – Leimanis 2005[1939]:33) un “buzgi” bijuši pazīstami ar uzvārdu Marcinkēviči (Leimanis 2005[1939]:34).

Vēsturisko “cilšu” vai “partiju” un mūsdienu sociālo slāņu, dzimtu un pilsētu kopienu kontinuitāte ir vēl pētāms jautājums. Kāds Ventspils čigāns teica, ka mūsdienās Latvijā esot ap desmit dzimtu. Pilsētu kopienas nav veidojušās tikai uz radniecības pamata – katrā pilsētā dzīvo vairāku dzimtu čigāni. Dzimtas koncepts mūsdienās ietver orientēšanos trīs līdz četrus paaudžu personālijās un radurakstos un priekšteču autoritātes un reputācijas ietekmi uz nākošo paaudžu statusu. Stāstot par radurakstiem un dzimtām, informanti parasti sniedz detalizētu informāciju par vecvecāku dzīvesstāstiem un definē viņu dzimtas piederību. Dzimtas nosaukums bieži ir vecvecvecāku paaudzē slavena indivīda vārds – tāpat dzimtas vārda nesējs var būt vēl no senākas paaudzes. Piemēram, kāda 20. gs. 50. gados dzimuša informanta viens no vecvecākiem ir “no Pautējiem”, savukārt Pautelis ir personāžs 20. gs. 30. gadu stāstos – “varens stiprinieks no Tomku cilts, par kura spēku vēl šobaltdien runā čigāni” (Leimanis 2005[1939]:33). Tātad – dzimtu nosaukumi mainās līdz ar paaudzēm, personībām un notikumiem. 1980. gadā dzimuša informanta dzimtas aprakstā un citu pilsētas dzimtu raksturojumā vairs nav sastopami Leimaņa un Mānuša minētie nosaukumi – tos nomainījuši nākošās vai aiznākošās paaudzes čigānu vārdi.

Dzimtas koncepts ietver arī ideju par hierarhiju un daļēji pārklājas ar sociālo slāni. Mūsdienās tiek definēta indivīda piederība augstai, zemei vai vidējai “kastai”, “slānim”, “zortei”, “cunftei” (daži no mūsdienu čigānu latviešu valodā sastaptajiem apzīmējumiem) un čigānu komentāros bieži sastopami tādi raksturojumi kā “kundzig’ ģimen”, “no prastiem cilvēkiem”, “ļoti slavena dzimta”, “aristokrātu dzimta”, “*samye vysšie*” (“paši augstākie”), “vienkārši cilvēki”, “vidēja dzimta”, “dūži”, “laba dzimta”, “cuntigs” u. c. Piederība dzimtām un sociālajam slānim un atsevišķu indivīdu statuss ir kompleksa čigānu sabiedrību veidojoša sistēma. To nevar reducēt līdz vienkāršotam pieņēmumam, ka indivīdiem var būt predestinētas mazākas vai lielākas pašrealizācijas iespējas un labvēlīgāka vai nelabvēlīgāka citu kopienu dalībnieku attieksme. Tā ir sociālās kontroles sistēma, kas palīdz uzturēt kopienas un tās ētiku. Indivīdu statusa, dzīvesveida, adekvātas izturēšanās un reputācijas saistība izvērstāk aprakstīta 5. nodaļā.

### 3.3. Čigāni nečigānu vidē

#### 3.3.1. Roma–gādže dihotomija

Sabiedrības dihotomizācija, savējo un citu nošķiršana vienmēr ir etniskās definēšanās pamatā. Čigānu gadījumā tā ir izteikta un manifestēta arī ikdienas valodā – Latvijas čigānu valodā čigāni tiek apzīmēti ar vārdu *roma* un nečigāni ir *gādže*. Šīs ir daudzskaitļa formas, taču arī vienskaitlī čigānu valodā vīrietis, sievietei, meiteni vai puisī var nosaukt dažādi atkarībā no piederības vai nepiederības – čigānu tautības vīrietis ir *rom*, nečigānu – *gādžo*, sieviete ir *romni* vai *gādži*, čigānu meitene un puisis – *čhaj* un *čhavo*, nečigānu – *rakli* un *raklo*.<sup>152</sup> Un vārds *gādže* var tikt izteikts ar neitrālu vai pejoratīvu nozīmi tikpat lielā mērā kā latviešu vārds *čigāni*. Līdzās šai verbālajai cilvēku grupu dihotomizācijai līdz nesenam laikam čigāniem ir bijis skaidrs un nediskutējams priekšstats par to, kas ir *čigāniskis* (*romano*, *romengīro*) iepretim *nečigāniskajam* (*gādžikano*, *gādžitko*) un kā čigāniski izturēties. Lietojot Džona Miltona Jingeru terminu, čigāni ir salīdzinoši stingra etnicitāte (*hard ethnicity*) ar skaidrām robežām, piederības ideoloģiju un praksēm, kas to apstiprina.

*Roma–gādže* dihotomija ir viens no pamatkonceptiem daudzos nozīmīgos antropoloģiskajos pētījumos (Sutherland 1975, Fonseca 1996, Stewart 1997 u. c.). Tā ļauj analizēt dažādus ar varu un kultūru saistītus jautājumus. No vienas puses, čigāniem nečigānu vidē ir izteikti zems statuss un plašs jautājumu loks saistīts ar šādas izteikti minoritāras, diskriminētas grupas izdzīvošanas un komunikācijas stratēģijām nečigānu veidotajā un pārvaldītajā sabiedrībā. No otras puses, čigānu vide ir šīs situācijas spoguļattēls – tur čigāni ir cienījamāki, gudrāki, morāli tīrāki un nelabprāt pieņem nečigānisko. Maikls Stjuarts apraksta, kā kādā Ungārijas valahu čigānu kopienā čigāniskums tiek transcendēts pāri pasaulīgajam, simboliski izvairoties no ķermeniskā, ražošanas un radīšanas, un *roma–gādže* dihotomiju viņš komentē šādi:

---

<sup>152</sup> Līdzās starptautiskā un lokālā mērogā zināmākajai formai *gādže* Latvijas čigānu valodā pastāv arī citas – *xalo* (senvārds nečigāna apzīmēšanai, saistīts ar vārda “ēst” pagātnes divdabja formu), *murdalo* (šobrīd tiek lietots ar nozīmi “nevēlamais”, taču vārds nozīmē arī “maitu” vai ko pusdzīvu vai neveselīgu, piemēram *murdalo* attiecībā uz zirgu tiek tulkots kā “kārnis kleperis”), savukārt latvietis līdzās vārdam *lofjos* tiek saukts arī par *poralo* (ar šo vārdu apzīmējot arī “policistus” jeb likumsargus) un *burus*. Taču pastāv arī vārdi etniski nediferencētai cilvēku apzīmēšanai – *mānuš* (cilvēks), *murš* (vīrietis), *džūli* (sieviete) u. tml. (Mānušs, Neilands, Rudevičs 1997 un saruna ar Daini Kraukli 2013. gada 14. maijā).

“*Rom* pretmets ir nevis maģārs, bet *gažo* – termins, ar ko apzīmē nečigānus, bet kas līdzās citām lietām nozīmē arī “stulbs” un “nezinošs” (*ignorant*) par to, kā dzīvot labu dzīvi. (..) Maģāri čigānus sauc par “netūriem” un “bezkaunīgiem”, bet *romi* apvērsa šo sajūtu ar kājām gaisā un reprezentēja pasauli tā, ka tie bija *gažos*, kas smieklīgā un bezkaunīgā kārtā nespēja pacelties virs ķermeniskā. (..) Nostiprināt sevis un citu nošķirumu un pieskatīt šo robežu – tās bija galvenās viņu kultūras aktivitātes jomas. Par daudzām savas dzīves pazīmēm viņi runāja, pretstatot tās *gažo* paradumiem.”<sup>153</sup> (Stewart 1997:114, 234-5)

*Roma–gādže* dihotomija ir ietekmējusi arī šī pētījuma formu – 4. un 5. nodaļā tiek analizētas mūzikas prakses čigānu kopienā, 6. nodaļā – *gādže* vidē. Šis strukturālais modelis vēl joprojām lielā mērā ir lietojams attiecībā uz vecākās un vidējās paaudzes čigānu pasaules uztveri, tomēr vairs nevar būt vienīgais, uz kura pamata aprakstīt mūsdienu čigānu, īpaši jaunākās paaudzes, eksistences stratēģijas – arī čigānu gadījumā etniskā identitāte ir tikai viena no identitātes formām, kas var būt situatīva, mainīga un dot priekšroku citām identitātēm (par to vairāk 5. nodaļas 3. apakšnodaļā). Turpinot šādu jēdzienisku čigānu segregāciju saglabāt, pētnieks riskētu viņu citādību pārspīlēt. Šajā darbā mēģināts šo dihotomiju vispārināt un sasaistīt ne tikai ar cilvēku piederību vienai vai otrai grupai, bet drīzāk pētīt, kur ir čigāniskuma–nečigāniskuma robeža pašu čigānu uzvedībā un, no otras puses, kā čigāniskumu redz un lieto nečigāni. Tātad pētījums ir drīzāk par metaforisku *čigāniskumu* un *nečigāniskumu* kā īpašības vārdiem, nevis par čigāniem un nečigāniem, izceļot etnicitātes performatīvo, ar izturēšanos saistīto aspektu.

---

<sup>153</sup> “..the opposite of Rom was not Magyar but *gažo*, a term used for the non-Gypsies but among other things also meaning “stupid” and “ignorant” of the way to lead a good life.” (Stewart 1997:114) “The Cigány were said to be “dirty” and “shameless” by the Magyars, but the Rom turned this sense upside down and represented the world in such a way that it was the *gažos* who appeared ridiculously and shamelessly unable to transcend their bodies.” (Stewart 1997:235) “..establishing a separation between themselves and outsiders/others and then “policing” the boundary were central parts of their cultural activity”, “They talked about many features of their life in terms of their contrast with *gažo* customs.” (Stewart 1997:234)

### 3.3.2. Čigānu atšķirīgums

Čigānu populācijas īpatnība ir tā, ka līdz pat mūsdienām tās ir cilvēku grupas bez vienojošas teritorijas un valsts. Čigāniem jebkur ir minoritātes statuss. Fredriks Barts čigānus kategorizēja kā izstumtu grupu (*pariah group*) – ekstrēmu minoritāras pozīcijas formu, minot čigānus līdzās tādām profesiju grupām kā bendes, zirgu gaļas un ādu pārdevēji un atkritumu izvedēji (Barth 1969:30–31). Skaidrojot savu *communitas* jēdzienu (alternatīvs cilvēku mijiedarbības modelis līdzās sociālajai struktūrai, *anti-struktūra*), antropologs Viktors Tērnors (*Victor Turner*) nosauc trīs *communitas* izpausmes – liminalitāti, autsaiderismu (*outsiderhood*) un strukturālu pakļautību, un min čigānus kā ārpusnieku (autsaideru) grupu, kas dzīvo ārpus sociālās struktūras, līdzās tādām grupām kā šamaņi, priesteri, slēgto klosteru iedzīvotāji, hipiji un bezpajumtnieki (Turner 1974:233).

Lai arī šī pētījuma uzdevums nav analizēt, kā čigāni artikulē etnisko robežu, pētniecībā nav iespējams ignorēt apstākli, ka čigāni dzīvo nečigānu izveidotā un pārraudzītā vērtību sistēmā, kurā viņi iekļaujas ar grūtībām. Latvijā līdzās uzskatu un dzīvesveida atšķirībām čigāni izceļas vizuāli – tiem ir izteiktāka ādas pigmentācija un atšķirīgs fiziski antropoloģiskais tips, ko tradicionālāku čigānu gadījumā pastiprina arī apģērbs un ķermeniskās komunikācijas veids. Tomēr būtiskākas par iedzimtajiem dotumiem ir atšķirības, ko radījusi sociālā pieredze – piederība sociālajam slānim, audzināšana u. tml. Divi galvenie čigānu atšķirīguma uzturēšanas faktori definēti vienā no pirmajiem ietekmīgajiem antropoloģiskajiem darbiem – Enas Saterlendas grāmatā *Čigāni: slēptie amerikāņi* (1975):

“Robežu uzturēšana starp sevi un *gaje* čigāniem ir pastāvīgs, gandrīz ikdienišķs darbs. Tās pamatā ir divi faktori: a) sociālais kontakts ar *gaje* ir ierobežots līdz specifiskiem attiecību veidiem, proti, izdevīgai ekonomiskai ekspluatācijai un politiskai manipulācijai. Tīras sociālās attiecības un draudzība ir gandrīz neiespējamas otrā faktora dēļ; b) visa simboliskā sistēma un uzturēšanās likumu kopums (*romania*), kas visdažādākajos veidos novieto *gaje* aiz sociālās, morālās un reliģiskās robežas, un svarīgākais ir viņu *marime* [sagānīts, nešķīsts – I. T.] statuss. Šo divu opozīciju – *rom/gaje* un

*romania/marime* – attiecības ir viņu atšķirīgā dzīvesveida saglabāšanas atslēga.”<sup>154</sup> (Sutherland 1975:8)

Pieminētā simboliskā sistēma un morālās tīrības likumi ir vadošā čigānu antropoloģisko pētījumu tēma, kurai šis darbs jaunu pienesumu nesniegs. Taču pirmo faktoru – ierobežoto mijiedarbību ar nečigāniem – komentēšu plašāk sociālo institūciju<sup>155</sup> un sociālo slāņu aspektā, jo vājā iesaistītība Latvijas sabiedrības institūcijās ir viņu atšķirīgās pasaules uztveres un izturēšanās veida pamatā.

Vēsturiski dzīves modelis, kas lielā mērā veidojis latviešu, tāpat kā vairuma citu Eiropas tautu, identitāti, ir zemniecība, kas nekad nav bijusi raksturīga čigānu nodarbošanās. Zemnieka dzīvesveids ir saistīts arī ar noteiktu pasaules uzskatu, ētiku un dzīves organizāciju. Maikls Stjuarts maģāru zemnieku un čigānu ētiku formulēja pretmetos, norādīdams, ka „čigānu un zemnieku ētiku veido virkne strukturālu opozīciju – ekonomisku, sociālu un morālu:

#### **zemnieks – čigāns**

zeme veido personu – nav piesaistes vietai

darbs – darījumi

smags darbs – runāšana

centība – gudrība

ražošana – apgrozība (*circulation*)

autonomija, izvairoties no maiņas – autonomija, izvairoties no darba

---

<sup>154</sup> “For the Rom, the maintenance of boundaries between themselves and the *gaje* (non-Gypsies) is a continuous, almost daily, concern. It is based on two factors: (a) social contact with *gaje* is limited to specific kinds of relationships, namely economic exploitation and political manipulation for advantages. Purely social relations and genuine friendship are virtually impossible because of the second factor; and (b) a whole symbolic system and set of rules for behaviour (*romania*) which place the *gaje* outside social, moral, and religious boundaries in a multiplicity of ways, the most important being their *marime* status. The relationship between these two oppositions: Rom/*gaje* and *romania/marime* is the key to their maintenance of a distinct way of life.”

<sup>155</sup> Institūcijas jēdziens šeit lietots plašā nozīmē, lietojot Džonatana Tērnera (*Jonathan Turner*) definīciju: “Sociālo stāvokļu, lomu, normu un vērtību kopums, kas raksturīgs noteiktu tipu sociālajām struktūrām un organizē relatīvi stabilus cilvēku aktivitāšu modeļus, lai risinātu pamatproblēmas, kas saistītas ar izdzīvošanas resursu ražošanu, indivīdu vairošanos un dzīvotspējīgu sociālu struktūru uzturēšanu esošajā vidē” (“...a complex of positions, roles, norms and values lodged in particular types of social structures and organising relatively stable patterns of human activity with respect to fundamental problems in producing life-sustaining resources, in reproducing individuals, and in sustaining viable societal structures within a given environment” (Turner 1997:6)).

pasaulīga darbība – maģija  
taupība – izšķērdība  
uzkrāšana ģimenē – brālīga dalīšanās (*sharing*)  
pagātne ietekmē dzīvi – pagātne ir nesvarīga.”<sup>156</sup>  
(Stewart 1997:237)

Rezultāts ir ne tikai atšķirīgs dzīvesveids un ieražas, bet arī atšķirīgas vērtības un tabu, kas to pavada. Piemēram, atšķirīgajā attieksmē pret īpašumu sakņojas ar čigāniem bieži asociētais *zagšanas* koncepts, uz ko varētu attiecināt Stjuarta formulējumu, ka čigāniem raksturīgs aprītē laišanas jeb cirkulācijas process iepretim zemnieku tendencei ražot.<sup>157</sup> Atšķirīga ir arī čigānu attieksme pret vienu no latviešu ētikas stūrakmeņiem – darbu. Statusa apliecinājums var būt turība kā prasme izmantot ienākumus nesošas nišas, taču pati nodarbošanās un profesija statusu ietekmē maz. Iemesls varētu būt gan tāds, ka zemās izglītības dēļ viņiem neveidojas profesionālā identitāte un piederība noteiktām profesionālām kopienām, kā arī vispārīgais čigānu marginālais un ambivalentais stāvoklis ekonomiskajā sistēmā un darba tirgū.

Šīs atšķirības noteikti ir bijušas par iemeslu čigānu segregācijai un diskriminācijai. Arī mūsdienu lauku un arī urbānās vides kontekstā čigānu dzīves modelis ir lielai sabiedrības daļai nepieņemams. Un arī otrādi – čigāniem varbūt nepieņemamas, neaktuālas vai nepieejamas nečigānu nodarbes. Piemēram, čigāniem nav raksturīgi iesaistīties dažādajās brīvā laika pavadīšanas kultūras aktivitātēs un kopienās – nekomerciālos amatieru kolektīvos, teātru un koncertu apmeklējumā – nodarbēs, kas lielā mērā stiprina Latvijas sabiedrības vērtības un veicina socializēšanos. Tipiskāka šķiet viņu iesaistīšanās sporta un reliģisko kopienu darbībā. Arī darba tirgū čigānu iesaistītība ir maza – pēc 2003. gada

---

<sup>156</sup> “Peasant: land forms the person; labor; toil; diligence; production; autonomy through avoidance of exchange; mundane activity; thrift; familial accumulation; past weighs on living. Gypsy: no attachment to place; dealing; talk; cleverness; circulation; autonomy through avoidance of labor; magic; spendthrift; brotherly sharing; past unimportant.” (Stewart 1997:237)

<sup>157</sup> Cirkulācijas principu Stjuarts interpretē šādi: “For the Rom, the total social process of the production and circulation of the means of life was reduced to one of its moments – that of circulation – and for the peasants the converse was true. In this perspective the “Gypsy position” can be seen as an elaboration of a sense of peripherality and homelessness. Lacking land and being unable to realize autonomy through labor, the Rom took hold of circulation. In their rejection of the symbolism of production and reproduction, they were pushed into treating identity as “situational”, as existing in changing and mutually constituting relations with each other and the non-Gypsy.” (Stewart 1997:237)

pētījuma datiem tikai ap 5–10% Latvijas čigānu strādā oficiāli reģistrētu darbu un 2000. gada tautskaitē konkrētu iztikas avotu nav norādījuši 39,2% čigānu (LCESC 2003:30–32). Ar to saistīta arī ierobežotā pieeja valsts veselības sistēmai. Valsts drošības sistēmā čigāniem drīzāk raksturīgs kriminalizēto, nevis aizsargājamo personu statuss, savukārt juridiskos jautājumus čigāni vēl joprojām biežāk kārtu kopienas ietvaros (piemēram, vēl joprojām likuma spēks ir tradicionālajai čigānu laulībai, kura ne vienmēr tiek apstiprināta, oficiāli sarakstoties), vajadzības gadījumā lietojot tradicionālo institūciju – čigānu tiesu.

Zināms, ka čigāni ir salīdzinoši vismazāk iesaistīti arī ideoloģiski ietekmīgākajā valsts institūcijā – izglītības sistēmā. Pēc Latvijas 2000. gada tautas skaitīšanas datiem, vairāk nekā 40% čigānu izglītība nepārsniedz četras klases un virs 20% – pamatskolas deviņu klašu apmācību. Čigānu sabiedrībā vēl joprojām ir augsts rakstības nelietotāju skaits. 2000. gadā Latvijā tika reģistrēts 5361 analfabēts un sociālie analītiķi lēš, ka varbūt pat puse no tiem varētu būt čigāni – aptuveni rēķinot, tā būtu piektā līdz ceturtā daļa no čigānu skaita (LCESC 2003:19–20). No lauka pētījumu pieredzes varu piebilst, ka divas izcilākās Ventspilī sastaptās vecākās paaudzes dziedātājas arī vispār nebija gājušas skolā un rakstību nelietoja. No vienas puses, šī situācija līdz minimumam samazina čigānu iespējas darba tirgū (tomēr, tā kā izglītības līmenis vienmēr nav tieši saistīts ar ienākumu līmeni, šī saistība nav viennozīmīga). Taču šī pētījuma tēmai būtiskāka ir rakstības lietošanas vai nelietošanas ietekme uz muzicēšanas praksēm.

Mutiskuma un rakstības robeža ir diskutējama, īpaši līdz ar straujo dažādu audio un vizuālo tehnoloģiju attīstību. Mutiskuma un rakstības atšķirību pētnieks Valters Ongs (*Walter Ong*) raksta par “mutisku domāšanas modu” vai “mutiskumā balstītu domāšanu un izpaušmi” (Ong 2002[1982]:6,36) un definēja mutiskuma psihodinamikas īpatnības. Taču viņš norāda arī, ka pat vismazākā saskare ar rakstību neatgriezeniski maina domāšanu. Turklāt arī attiecībā uz rakstību viņš nošķir hirogrāfijā balstītu (*chirographically based*, rakstība šaurākā nozīmē kā tehnika), tipogrāfijā balstītu (*typographically based*, druka) un elektronikā balstītu (*electronically based*) domāšanu (Ong 2002[1982]:36). Mutiskuma (*orality*) un rakstības (*literacy*) studijas ir nozīmīgs un aktuāls humanitāro un sociālo zinātņu pētniecības lauks. Rakstība un publicēšana lielā mērā veidojusi rietumu pasauli un mūsdienās ir ieguvusi neapstrīdami pārāku statusu. Pat folkloras un tradīciju pētnieki, kas novērtē mutiskuma specifiku un primāri ir strādājuši ar mutisku materiālu, ir sākuši ar tā

pierakstīšanu. Un ironiskā kārtā rakstiski ir arī visi pētījumi par mutiskumu, jo rakstība ir zinātnes valoda. Arī rietumu akadēmiskajā mūzikā skaņdarba oriģināls lielākoties ir nevis skanisks, bet vizuāls, partitūras formātā. Un šī pētījuma tēmas kontekstā var piebilst, ka arī pieņēmumi un diskusijas par tautas mūzikas autentiskumu sākās līdz ar folkloras materiāla pierakstīšanu vai vismaz ir zināmā mērā saistīti ar to.

Ietekmīgais nacionālisma pētnieks Benedikts Andersons (*Benedict Anderson*) izvirzīja tēzi, ka Eiropas tautu literāro jeb drukas valodu izveidošana bija viens no galvenajiem nāciju tapšanas priekšnoteikumiem. Viņš to pamato ar vairākiem argumentiem. Pirmkārt, literārās valodas radīja jaunus vienotus apmaiņas un komunikācijas laukus un “lasošās brālības”: “Šie lasošie biedri (*fellow-readers*), kas bija saistīti ar drukas palīdzību, veidoja (...) nacionāli iedomātu kopienu embrijus” (Anderson 2006:44). Otrkārt, drukas kapitālisms ļāva nofiksēt valodu. Ilgākā laika posmā tas palīdzēja veidot nācijas senatnīguma tēlu, kas ir viena no galvenajām nācijas idejām. Treškārt, tās kļuva par jaunajām varas valodām (*languages-of-power*), kuras kalpoja valsts ideoloģijas, politikas, administrēšanas un pārvaldes vajadzībām (Anderson 2006:44–45).

Čigāņu vidū līdz nesenam laikam nacionālisma retorikai nebija lielas ietekmes un tāpēc drīzāk meklējami citi kopienu vienojoši mehānismi. Čigāņu rakstu valoda Latvijā ir maz attīstīta, iestrādēm un iznākušajām publikācijām nav būtiskas ietekmes – tās nav atsauču avots čigāņu ikdienas dzīvē. No čigāņu valodas minoritārā statusa izriet arī tas, ka viņi ikdienas komunikācijā ir vismaz bilingvāli, taču visbiežāk lieto visas komunikācijai ar pārējo sabiedrību ērtās valodas. Tomēr ģimenē dominējošā sarunu valoda ir čigāņu. Čigāņu kultūras naratīvi – vēsture, mūzika u. c. – lielā mērā ir saglabājušies mutiskajā formā. Mūsdienās čigāņu repertuārā arvien vairāk nonāk informācija, kas par čigāņiem publicēta masu medijos,<sup>158</sup> tomēr viņu sociālās un kultūras zināšanas un prakses vēl joprojām tiek pamatotas un pārmantotas galvenokārt mutiski. Jāpiebilst, ka, pat ja publiski pieejamā informācija ir sakņojusies pētniecībā, lielāko čigāņu pētījumu korpusu veidojuši nečigāņu tautības autoru darbi (kaut gan ir arī daudz nozīmīgu čigāņu pētnieku publikāciju). Kopsavelkot var teikt, ka čigāņu valodas lietošanas prakse ir Latvijas sabiedrības kontekstā

---

<sup>158</sup> Lauka pētījumu sākumā novēroju, ka Ventspils jaunieši par čigāņu vēsturi tikpat kā nav informēti, piemēram, nezinaja, ka par čigāņu izcelsmes teritoriju tiek uzskatīta ziemeļrietumu Indija. Pēdējos gados informētība ir pieaugusi.



unikāla un paver tādas mutiskuma un rakstības pētniecības iespējas, kādas citu kopienu prakses vairs nepiedāvā. Piemēram, būtisks šī pētījuma nosacījums ir tas, ka paši čigāni salīdzinoši maz ir saskārušies ar nacionālromantiskajām folkloras autentiskuma un saglabāšanas, kā arī valodas kā etniskā kodola idejām.

### 3.4. Nečigāniete čigānu vidē: lauka pētījums

#### 3.4.1. Etnomuzikoloģija un lauka pētījumi

20. gs. vidū pašu pētnieku lauka pieredze kļuva par vispārplatītu etnomuzikoloģiskās pētniecības praksi (Cooley 1997:5) un kopš tā laika empīriskā ceļā iegūti dati tiek uzskatīti teju par priekšnosacījumu šīs nozares pētījumiem. Arī Latvijā kopš 20. gs. 80.–90. gadu mijas etnomuzikoloģiskie pētījumi parasti ietver arī nepastarpinātu lauka izpēti (pārskatu par lauka pētījumiem Latvijas etnomuzikoloģijā sk. Beitāne 2009). Lauka pētījums ļauj pieredzēt mūzikas notikumu un tā kontekstus un iegūt informāciju muzicēšanas brīdī un no pirmavota, kas ir etnomuzikoloģijas un mūzikas antropoloģijas centienu pamats, kā to formulēja Merjams: “Mūs šajā gadījumā interesē, (..) kāda ir mūzikas daba, kā mūzika iekļaujas sabiedrībā kā viens no dzīvē pastāvošajiem fenomeniem un kā mūziku konceptualizē cilvēki, kas to lieto un organizē” (Merriam 1964:63). Lauka pētniecības specifika tik lielā mērā ir veidojusi un veido etnomuzikoloģiskās zināšanas, ka mūsdienās aktuāls kļuvis pētāmo līdzautorības jautājums un pētīšanas process tiek uzskatīts par sadarbību starp pētnieku un pētāmajiem, kas izpaužas arī terminoloģijā – līdzās apzīmējumiem *respondents* un *informants* vērojama tendence pētāmos dēvēt par *skolotājiem* vai *konsultantiem* (Nettl 2005:144).

Taču, kā atzīmē Bruno Netls, līdz 20. gs. 80. gadiem pašai lauka pētījuma norisei un daudzveidīgo metožu izvērtēšanai etnomuzikoloģijas literatūrā veltīta neadekvāti maza uzmanība. Problēmas, kas saistītas ar lauka pētījumu pieredzi un ietver dažādus, ne vienmēr prognozējamus un ētiski viennozīmīgus komunikācijas, pētāmo un pētnieka lomu, emiskos (*emic*) un etiskos (*etic*) un reciprocitātes aspektus – viss, kas notiek *laukā* un kļūst par pamatu zinātniskajām zināšanām, nereti ticis reducēts līdz atsaucei, ka “šis pētījums ir balstīts trīs mēnešu ilgā lauka pētījumā...” (Nettl 2008:vii), vai arī līdz lietoto tehniku un tehnoloģiju nosaukšanai (Cooley 1997:11). Netls šādu praksi kritiski salīdzina ar detalizētajiem procedūras aprakstiem eksaktajās zinātnēs: “Ja mēs salīdzinām šos ziņojumus ar eksaktajām zinātnēm, kur ir jāatskaitās par visu – no subjektu skaita un grupēšanas līdz precīzai laika norādei un visu veikto procedūru detalizētam aprakstam –, varam brīnīties, kāpēc etnomuzikologi, aprakstot savu pētījumu, par lauka darbu ir tik mazrunīgi” (Nettl 2008:vii). Lai arī atsevišķās publikācijās lauka pētījuma aprakstam bijusi nozīmīgāka vieta,

pirmais visaptverošais un līdz šim nozīmīgākais avots, kurā aktualizēti nozares epistemoloģijas jautājumi un apzināti dažādie lauka pētījumu aspekti, ir 1997. gadā izdotais rakstu krājums *Ēnas laukā* (*Shadows in the Field*, Barz, Cooley 1997, otrais izdevums – 2008). Krājumā apkopotas dažādas un atšķirīgas etnomuzikologu lauka pētījumu pieredzes un tas atklāj mūsdienu etnomuzikoloģiju kā pašreflektējošu un metodēs eksperimentējošu zinātņi, kuras diskursā nozīmīga loma ir lauka pētījumam kā personiskai un dialogiskai pieredzei, lauka pētījuma un sekojošās reprezentācijas (interpretācijas) jautājumiem, lauka pieredzes un teksta attiecībām, līdzdalīgajam novērojumam un muzicēšanai kā nozīmīgām pētniecības metodēm un etnomuzikoloģijas pielietojamības aspektam.

Sekojošais mana Latvijas čigānu mūzikas lauka pētījuma apraksts ir mēģinājums izvērtēt to, kā lauka pētījuma process ir ietekmējis lasāmo rezultātu. Lauka pētījuma pieredze, pētniecības rakurss un metodoloģija ir bijuši savstarpēji saistīti un mainīgi faktori. Lauka pētījuma apraksts sniedz ieskatu šī pētījuma tapšanas vēsturē un apstākļos, kas to lielā mērā veidojuši un noteikuši. Apraksta uzdevums ir arī padarīt empīriskos datus iespējami caurskatāmus, parādīt, kā pētnieka un pētāmo komunikācijā atklājas abu pušu kultūrdeterminētība, un paplašināt priekšstatu par lauka darba specifiku potenciālajiem čigānu kopienas pētniekiem.

### **3.4.2. Lauka pētījuma kopsavilkums**

Lauka pētījumu Latvijas čigānu kopienā un publiskajos notikumos ar čigānu piedalīšanos epizodiski veicu kopš 2002. gada rudens. Atšķirībā no klasiskajām antropologu lauka pieredzēm, neesmu dzīvojusi čigānu kopienā un veikusi ilgstošu vai intensīvu līdzdalīgo novērojumu. Lielākoties laukā uzturējos dažas stundas – vērojot vai dokumentējot publiskas čigānu performances, kā arī veicot plānotas intervijas un mūzikas repertuāra dokumentēšanu informantu mājās vai publiskajā telpā. Tuvāk iepazīstoties ar atsevišķiem informantiem, izraisījās arī neformālas ciemošanās un sarunas, dalība plānotās vai neplānotās viesībās un citās kopienas norisēs. Ilgākais nepārtrauktais laiks, kas pavadīts informantu vidē, ir divas dienas.

Intervijas un sarunas notika galvenokārt latviešu, bet dažkārt krievu valodā. Ar čigānu valodas konceptiem un mūzikas terminoloģiju saskāros tikai pastarpināti un

epizodiski, ne tik daudz novērojot to lietojumā, cik saņemot komentārus un atbildes uz maniem jautājumiem. Tomēr čigānu valodas pamatzināšanas vairākkārt noderēja veiksmīgas komunikācijas nodrošināšanai.

Lauka pētījumi veikti Sabilē, Ventspilī, Tukumā, Rīgā, Baltinavā, Viļakā, Slokā, Daugavpilī, Krāslavā, Lādezerā, Madonā, Jelgavā, Kandavā, Valmierā un Jūrmalā. Lielākā daļa komunikācijas bija ar Kurzemes latviešu čigāniem (*lofitka roma*). Atkārtotas tikšanās un ilgstošāka komunikācija bijusi ar 16 Ventspils, Kandavas, Tukuma un Rīgas čigāniem – 5 sievietēm un 11 vīriešiem. Līdzdalīgais novērojums veikts atsevišķās čigānu svinībās un neformālās tikšanās reizēs Sabilē, Kandavā, Madonā, Ventspilī, Viļakā, Rīgā. Veiktas arī elektroniskas intervijas, telefonsarunas un tamlīdzīga neformāla komunikācija. Skatuvisko priekšnesumu dokumentācija veikta čigānu bērnu un jauniešu festivālā *Urdenoro* Sabilē (2002, 2003, 2007), dokumentēti un vēroti arī atsevišķi ansambļu *Čerhiņa* (Ventspils), *Taboras romance* (Sabile), *Drom* (Sloka), *Bagan roma* (Limbažu novads), *Ame roma* (divi sastāvi, Rīga), *Dzintara Čīčas* (Sabile), *Riču un Rudeviču ģimeņu* (Rīga) un *Čigānzēnu* (Rīga) priekšnesumi, notikušas arī intervijas ar šo ansambļu dalībniekiem, kā arī ansambļu *Brīvais vējš* (Madona), *Dželem* (Krāslava) un Daugavpils sociālā nama čigānu ansambļa vadītājiem vai dalībniekiem.

### 3.4.3. Lauka pētījuma norises apraksts

Lauka pētījuma gaitu var iedalīt četros posmos. Tos noteikusi gan pētniecības aktivitāte atsevišķos laika periodos (bakalaura, maģistra, promocijas darba tapšana), gan arī pētījuma perspektīvas, metožu un tēmas maiņa.

**1) 2002. gada novembris – 2003. gada maijs.** Lauka pētījuma pirmais posms bija arī pirmā empīriskās pētniecības pieredze un fokusēta komunikācija ar čigāniem. Piekļuves čigānu kopienai man tolaik nebija, epizodiska saskarsme ar jaunākās paaudzes čigāniem bija bijusi pamatizglītības iegūšanas laikā Sabiles vidusskolā. 2002. gada novembrī Sabilē apmeklēju čigānu bērnu un jauniešu festivālu *Urdenoro*. Tajā piedalījās arī ansambļi no Ventspils vakara vidusskolas, kur turpināju lauka pētījumu 2003. gada martā un aprīlī. Par galvenajām kontaktpersonām kļuva Ventspils vakara vidusskolas čigānu klašu skolotājas, nečigānietes Gunita Grīnvalde un Ludmila Milovanova. Skolā dokumentēju jauniešu

ansambļa *Čerhiņa* repertuāru, kā arī veicu dažas strukturētās un daļēji strukturētās intervijas ar ansambļa dalībniekiem un citiem jaunākās paaudzes skolniekiem par viņu tradicionālās mūzikas un dejas pieredzi. Piekļuvi čigānu videi šajā laikā neguvu. Pētniecība notika man pazīstamā skolu vides un jauniešu savstarpējās komunikācijas kontekstā. Lauka pētījuma rezultāti tika iekļauti bakalaura darbā *Čigānu muzicēšanas tradīcijas Latvijā* (Tihovska 2003).

**2) 2003. gada novembris – 2005. gada maijs.** Uzsākot maģistrantūras studijas, 2003. gada novembrī atgriezos laukā Ventspilī. Pavērsiena punkts bija sazināšanās ar toreizējās Ventspils čigānu biedrības *Ame roma* vadītāju Maldu Avramenko un čigānu biedrības *Nēvo drom* Ventspils filiāles vadītāju Miervaldi Putraševicu. Viņu ieinteresētība par čigānu tradicionālās mūzikas dokumentāciju un izpēti un viņu autoritāte čigānu kopienā bija izšķiroša un deva iespēju piekļūt dažādu paaudžu čigānu informantiem un būt viņu vidē. Tiku iepazīstināta ar vecākās paaudzes čigānietēm Ievu Putraševicu (1926–2013, sk. 10.29. piel. 328. lpp.) un Dzidru Pauci (1942, sk. 10.30. piel. 330. lpp.), kas vietējā čigānu kopienā tika uzskatītas par izcilākajām dziedātājām. No 2004. gada janvārim līdz 2005. gada maijam vairākkārt tikos ar šīm dziedātājām, viņu radiniekiem un epizodiski arī citām Ventspils čigānu ģimenēm.

Lauka pētījumam labvēlīgie apstākļi deva iespēju padziļināti pētīt vienu lokālu kopienu. Katrs brauciens nesa jaunus atklājumus par čigāniem un viņu mūziku. Lai arī šajā laikā veiktajās intervijās un novērojumos tika iegūts labs vispusīgs priekšstats par čigānu vērtībām, uzskatiem, identitāti, komunikāciju, dzīvesveidu un ieražām, pētniecības pieeja bija lielā mērā *mūzikcentriskā*. Lauka pētījuma primārais mērķis bija dokumentēt visu iespējamo mūzikas repertuāru, dodot priekšroku vecākās paaudzes mantojumam, un intervēt čigānus par muzicēšanas kontekstiem un funkcijām. Rezultātā tika dokumentēts daudzveidīgs visu paaudžu repertuārs (mūzikas ierakstu hronometrāža ir vairāk nekā piecas stundas), sniedzot diezgan visaptverošu priekšstatu par Ventspils čigānu lietoto mūziku – tradicionālo, populāro, reliģisko, skatuvisko. Par pētniecības fokusu izvirzījās mūzikas diahronais aspekts – kopīgais un atšķirīgais dažādu paaudžu repertuārā. Laika perspektīvu padziļināt ļāva arī kopš 20. gs. 30. gadiem vairākkārt dokumentētais Kurzemes čigānu repertuārs, kas vēl joprojām daļēji bija saglabājies Ventspils čigānu atmiņā. Rezultāti tika prezentēti maģistra darbā *Ventspils čigāni un viņu mūzika trīs paaudzēs* (Tihovska 2005).

Papildu motivējošs aspekts šajā laikā bija sadarbība ar fotogrāfu un kinodokumentālistu Kasparu Gobu – daļa interviju un mūzikas repertuāra tika dokumentēta arī augstas tehniskās kvalitātes videoierakstā. Veiksmīgākai komunikācijai privātsundās apguvu čigānu sarunvalodas un gramatikas pamatus, čigānu valodas skolotājs Dainis Krauklis kļuva par informantu un konsultantu visos turpmākajos gados. Pētījumi nedaudz paplašinājās arī ģeogrāfiski – izveidojās veiksmīga sadarbība arī ar Tukuma čigānu biedrības *Nēvo drom* līderi Anatoliju Berezovski, nedaudz tika dokumentēts Tukuma vecākās un vidējās paaudzes čigānu repertuārs.

Šajā pētniecības posmā par galveno problēmu uzskatīju to ka, nonākot čigānu vidē, samazinājās mana iespēja kontrolēt apstākļus un norisi. Iecerēto strukturēto un daļēji strukturēto interviju vietā citkārt bija iespējams veikt tikai neformālas intervijas vai novērojumu – metodes, kuras es tolaik nebiju apguvusi. Tiešos informantus nebija iespējams “izolēt” no vides, kas bieži vien nozīmēja vairāku citu personu klātbūtni un iesaistīšanos. Rezultātā mūzikas ieraksti bija trokšņaināki, fragmentārāki un neplānojamāki, taču veiksmīgā kārtā tika dokumentēta visai dabiska neformālas muzicēšanas vide. Tolaik man nebija zināšanu un pieredzes par Latvijas etnomuzikoloģijā “alternatīvām” lauka darba metodēm – līdzdalīgo novērojumu un detalizētu lauka piezīmju veikšanu. Par vērtīgiem un vēlāk lietojamiem datiem primāri uzskatīju to, kas tika dokumentēts audio ierakstā – lauka pētījums bez ieslēgta diktofona nelikās iespējams.

**3) 2007. gada novembris – 2010. gada decembris.** Atsākot lauka pētījumu pēc pusotra gada pārtraukuma, par galvenajiem uzdevumiem tika izvirzīta Latvijas čigānu mūzikas kopainas un iespējamo reģionālo atšķirību apzināšana, kā arī čigānu publisko priekšnesumu izpēte – aspekti, kam līdzšinējos pētījumos bija pakārtota loma. Tika apzināta ansambļu *Ame roma* (divi ansambļi, vadītāji Artūrs Kopiļenko un Sando Rudevičs, Rīga), *Bagan roma* (Limbažu novads), *Drom* (Sloka), *Brīvais vējš* (Madona), Daugavpils sociālā nama čigānu ansambļa un daļēji arī ansambļa *Dželem* (Krāslava) darbība, kā arī veikts līdzdalīgais novērojums vairākās čigānu svinībās un neformālos notikumos (Viļakā, Sabilē, Kandavā, Madonā), kas ir galvenais iekšgrupas muzicēšanas konteksts.

Paplašinot lauka pētījumu ģeogrāfiju, saskāros ar vairākām organizatoriskām problēmām – nepieciešamību meklēt arvien jaunus informantus, kontaktu, autoritātes un čigānu ieinteresētības trūkumu, valsts ekonomiskās krīzes izraisīto informantu emigrāciju,

čigānu biedrību un līderu politiskās un sociālās aktivitātes mazināšanos, ansambļu darbības īslaicību, pārtraukumu čigānu publisko svētku pastāvēšanā, informācijas trūkumu par publiskajiem notikumiem, pētījumu neplānojamību un pārceltas tikšanās un tajā pašā laikā atkārtotu tikšanos nepieciešamību. Iedomātais pētījuma lauks izrādījās grūti pieejams un pārāk plašs. Neīstenojās iecere konstatēt reģionālas tradicionālā repertuāra un stila atšķirības, jo citur neizdevās piekļūt tik bagātam un spilgtam materiālam, kā tas bija izdevies Ventspilī. Savukārt čigānu skatuviskā darbība muzikālā ziņā nenesa atklājumus un izvirzīja jautājumu, kādā rakursā un ar kādām metodēm pētīt popkultūru, šovbiznesu, plašsaziņas līdzekļu veidotu un ietekmētu mūziku. Mūzikas dokumentēšana pati par sevi lielā mērā zaudēja nozīmi un arvien patvaļīgāka šķita mūzikas novietošana pētījuma centrā, ja vien tā neizrietēja no informantu prioritātēm. Arvien būtiskāk šķita izziņāt dažādus ārpusmuzikālus aspektus un informantu dzīvi, kurā mūzikai nereti bija margināla nozīme. Pētniecības metožu ziņā šī posma beigās iezīmēja atteikšanās no dokumentēšanas un intervēšanas par labu lauka pieredzēšanai. Piedalīšanās un līdzdalīgais novērojums savukārt izvirzīja jautājumus par datu formātu un subjektivitāti, kā arī par pētnieka lomu un varas, kā arī tās trūkuma aspektu antropoloģiskā pētījumā. Rezumējot, šajā lauka pētījuma posmā notika ne tik daudz kvantitatīva jaunu datu vākšana, cik kvalitatīva lauka darba metodoloģijas pārvērtēšana, līdz šim iegūtās informācijas pārdomāšana, jauna pētniecības rakursa meklēšana un arvien antropoloģiskākas pētniecības pieejas veidošanās.

**4) Kopš 2011. gada aprīļa.** Lai arī 2010. gada beigās bija plānots lauka pētījumu noslēgt, tomēr turpināju veikt čigānu mūziķu (*Riču ģimenes, Rudeviču ģimenes, Dzintara Čičas, kvarteta Čigānzēni*, čigānu šovgrupas *Ame roma*) publisko priekšnesumu novērojumu un daļēji arī dokumentāciju. Šajā posmā aizsāku arī padziļinātu atsevišķu tēmu izpēti, kas varētu būt produktīvs turpmāko pētījumu virziens: čigānu tradicionālā dejas (2011. gada aprīlī tika dokumentēts, kā šīs dejas tradīcijas pārzinātāja māca nečigānietei dejas pamatus, kā arī notika padziļināta intervija par dejas nozīmi), dzimtu, statusa un sociālās kontroles jautājumi (tika veiktas padziļinātas intervijas ar diviem informantiem) un jaunākās paaudzes čigānu etniskās identitātes izpēte (padziļinātas intervijas ar diviem informantiem). 2012. gada martā pēc septiņu gadu pārtraukuma apciemoju Ventspils dziedātājas Ievu Putraševicu un Dzidru Pauci, lai izziņātu iespējas iekļaut viņu priekšnesumu tāgada folkloras festivāla *Baltica* teicēju koncerta *Ceļu gāju, daudz redzēju* programmā. Lai arī šī

iecere neīstenojās, šī un arī dejas pētniecības epizode aktualizēja lietišķās etnomuzikoloģijas (*applied ethnomusicology*) iespējas un darbības formas. Šajā lauka pētījuma posmā par metodisko vadmotīvu kļuva padziļināta individuālo pieredžu un skatupunktu izpēte un tās priekšrocības, salīdzinot ar ģeogrāfiski un kvantitatīvi plašu pētniecību.

#### 3.4.4. Secinājumi

Līdzšinējā Latvijas čigānu muzicēšanas lauka pētniecība lika pārdomāt trīs metodoloģiskus jautājumus: mūzikas pētniecības specifiku un *mūzikcentrisma* priekšrocības un sekas, pētnieka un pētāmo sadarbības modeli, kā arī kontroles aspektu pētniecībā.

**1) Mūzikas pētniecības specifika, *mūzikcentrisma* priekšrocības un sekas.** Lauka pētījums lika pārvērtēt Latvijas etnomuzikoloģijā un arī manā praksē dominējušo pētniecības modeli – ielānotas un nereti īpaši pētnieku vajadzībām organizētas tikšanās ar informantiem, kuru galvenais uzdevums ir mūzikas repertuāra dokumentēšana un intervēšana. Nereti tas nozīmē arī koncentrēšanos uz pētnieka iedomātu specifisku (piemēram, pēc iespējas senāku) mūzikas repertuāru un pētniecības jautājumiem un darbu ar individuāliem informantiem, kā arī notikuma fiksēšanas ierīču – diktofona, videokameras, fotokameras – pastāvīgu klātbūtni.

Šāda pieeja Ventspilī ļāva dokumentēt plašu tradicionālās mūzikas repertuāru un izcilu dziedātāju sniegumu. Tā arī deva iespēju daļēji restaurēt repertuāru, kas dziesmu tekstu un transkripciju formā bija dokumentēts kopš 20. gs. 30. gadiem. Pārliecinājos, ka lūgums komentēt vēsturiskos avotos pieejamu informāciju (atcerēties dziesmu, no kuras dokumentēta tikai pirmā teksta rinda, pastāstīt par citu pētnieku satiktiem teicējiem, komentēt citu informantu teikto, fotogrāfijās redzamo vai audioierakstā dzirdamo u. tml.) ir ļoti produktīva pētniecības metode ne tikai pagātnes rekonstruēšanai, bet arī mūsdienu situācijas un attieksmju izziņāšanai.<sup>159</sup>

Tajā pašā laikā, šādi strādājot, pārāk maz tika fiksēta daudz balsīga dziedāšana (jo plānoju tikšanās ar atsevišķām izcilākajām dziedātājām), kas ir tradicionāla muzicēšanas

---

<sup>159</sup> Etnomuzikoloģe Rūta Stona (*Ruth M. Stone*) šādu metodi sauc par atgriezeniskās saites interviju (*feedback interview*), kurā pētnieks lūdz informantiem komentēt fotogrāfijas, audio, video ierakstu u. c., kas kalpo par atmiņu vai viedokļa ierosinātāju un var sniegt informāciju, kurai pētnieks ar saviem jautājumiem nepieklūtu (Stone 2008:131–133).



forma. Koncentrēšanās uz mūziku, kuras primārā izpausme Latvijas čigānu vidē ir dziedāšana, ilgu laiku neļāva pamanīt, ka mūsdienu Latvijas čigānu identitātei nozīmīgāka un visas paaudzes vienojoša kultūras forma ir tradicionālā dejas. Un secīgi radās arī jautājums – ja galvenais tradicionālais muzicēšanas un dejas konteksts ir svinības, tad kāda vērtība ir zinātniskajiem datiem, kas iegūti ikdienā, turklāt formālas intervijas apstākļos, kad informantus vada citas prioritātes un nav apstākļu, kas tradicionāli izraisītu muzicēšanu. Novērojums un līdzdalīgais novērojums prasa lielāku informantu uzticēšanos un labvēlību – īpaši, ja lauks šajā gadījumā ir privātas svinības. Taču, no otras puses, līdzdalīgais novērojums kā spēja iesaistīties muzicēšanā vai to izraisīt ar savu iniciatīvu ir nenovērtējama etnomuzikoloģisko pētījumu metode un privilēģija. Cits diskutējams jautājums – cik argumentējams ir etnomuzikologa *mūzikcentrisms* (un arī *etnocentrisms* tādā nozīmē, ka uz informantiem un viņu mūziku uzreiz tiek attiecināta etniskuma kategorija), ja to neapstiprina informantu intereses, prioritātes un dzīves prakses. Pētniecības pēdējā posmā pārlicinājos, ka Latvijas čigānu mūzikas nozīmes daudz precīzāk reizēm atklāj dažādi ārpusmuzikāli faktori – sociālais statuss un kontrole u. c. – kuriem lauka darbā bija pievērsta nepietiekoša uzmanība tieši *mūzikcentrisma* dēļ. No otras puses, mūzikas pētnieka loma, iespējams, varēja kalpot veiksmīgākas komunikācijas veidošanai un iespējai runāt arī par sensitīvākām ārpusmuzikālām tēmām – interese par mūziku kā čigānu kultūras prestižāko formu varēja veicināt lielāku informantu uzticēšanos.

**2) Pētnieka un pētāmo sadarbības modelis.** Lauka pētījums Latvijas čigānu kopienā jaunā gaismā pavērsa šķietami pašsaprotamo tēzi, ka zinātne un pētniecība ir neapstrīdama vērtība. Latviešu tradicionālās kultūras pētniecībā pētnieks parasti ir autoritāte, jo pētnieku un pētāmos vieno kultūras saglabāšanas diskurss. Būt par informantu ir lielā mērā prestiži, tā ir iespēja piedalīties kopējo nācīgas zināšanu veidošanā. Savukārt čigāni ar šādu ideju par kultūras glābšanu no pagājības vai savu zināšanu nodošanu plašākai sabiedrībai ir maz pazīstami. Tradicionālā mūzikas repertuāra dokumentēšana un saglabāšana Latvijas čigāniem nešķiet pārāk būtiska, savukārt interese par čigānu kultūras un sabiedrības īpatnībām viņiem saistās ar žurnālistu, cilvēktiesību aizstāvju un politiķu darbību, pret kuru viņi ir vai nu skeptiski, vai arī vērtē no izdevīguma aspekta. Rezultātā aktualizējas jautājums par kopīgu pētnieka un pētāmo komunikācijas platformu un reciprocitāti. Čigānu attieksme atbrūno idealizēto pētnieka un, plašāk skatoties, kultūras

darbinieka tēlu Latvijas sabiedrībā, kurā saistībā ar šo jomu dziļi iesakņojusies brīvprātības un nekomerciālas piedalīšanās ideja, ēnā paliekot aspektam, ka šāda darbība tomēr nereti ceļ dažādu profesiju pārstāvju sociālo statusu un labklājību. Čigānu gadījums padara gandrīz neiespējamu šādu apzinātu vai neapzinātu izmantošanu, jo savā ziņā viņus var uzskatīt par izmantošanas profesionāļiem. Šie aspekti lauka darbā ir veduši pie dažādu iespējamo pētnieka lomu pieredzēm un pie mana *gādži* jeb *ārpusnieka* statusa apzināšanās, kas nereti lauka pētniecību padarīja psiholoģiski sarežģītu. Tomēr vairāk vēlos uzsvērt daudzu informantu atsaucību, viesmīlību un laipnību, bez kuras šī pētījuma tapšana nebūtu iespējama. Manuprāt, labākais padoms turpmāko pētījumu veicējiem ir čigānu savstarpējās komunikācijas modelis, kurā svarīgākie principi ir cieņa, neizlikšanās, līdzvērtība un dalīšanās. Pētniekam jāreķinās, ka vienreizējas un komunikācijas ziņā paviršas tikšanās gadījumā tāds būs arī rezultāts un ka pētījumam vērtīgas ir atkārtotas tikšanās un arī neformāla sazināšanās ar informantiem. Domājot par kopīgas komunikācijas platformas nozīmi, pārvērtējama šķiet klasiskā antropoloģijas pieeja pētīt *citū* kultūru, kurai pētnieks nav piederīgs un tādējādi var veidot distancētu skatījumu no malas. *Savējā* pētniecībai ir tikpat daudz priekšrocību, ko apstiprina arī *fieldwork "at home"* (lauka darbs "mājās") idejas aktualitāte mūsdienu pasaules etnomuzikoloģijā.

**3) Kontroles aspekts pētniecībā.** Čigānu ģimeņu sadzīves apstākļi, izturēšanās un komunikācijas stils rosināja uz pārdomām par to, cik lielā mērā pētnieks patiesībā kontrolē pētījuma gaitu un tātad zināmā mērā arī rezultātu. Varētu arī jautāt – cik lielā mērā to vajag kontrolēt? Pašsaprotama šķiet pētnieka aktīvā pozīcija – viņam ir noteikts mērķis, idejas, zināšanas, ambīcijas, aizrautīga attieksme, jautājumi, pētījuma pabeigšanas termiņš u. tml. Viņš dodas laukā, lai īstenotu savu plānu. Kādu laiku uzskatīju par neveiksmi un neprofesionalitāti to, ka pētījumi čigānu vidē visbiežāk bija grūti plānojami un strukturējami un mana *gādži*, sievietes un politiski neietekmīgas personas loma čigānu sociālajā hierarhijā bija visai margināla. Kādu laiku veiksmīga manu pētījumu norise bija pilnībā atkarīga no starpnieku vai "advokātu", čigānu vidē pietiekami autoritatīvu personu palīdzības, tomēr ar laiku nonācu pie secinājuma, ka arī marginālai pozīcijai ir savas priekšrocības – iespēja pasīvi vērot un salīdzinoši maz ietekmēt situāciju. Metodes maiņa no intervēšanas uz novērojumu samazina arī datu kontrolēšanas iespēju – par pētījuma informācijas *vienībām* kļūst subjektīvs vērojums un interpretatīvas lauka piezīmes. Tādējādi zinātnes datu

akurātums iegūst citu nozīmi, kur par datu uzticamības apliecinājumu kalpo nevis pētnieka tehnoloģiskā datu vākšanas virtuozitāte, rūpīga to apstrāde un transkripcija, bet gan pieņēmums par paša pētnieka novērošanas, domāšanas un atmiņas disciplinētību.

## 4. nodaļa. “Mēs tād’s īst’s dziesm’s dzied.” Mūzikas autentiskums

### 4.1. Ventpils čigānu mūzika

#### 4.1.1. Skaņu ierakstu kolekcija

Čigānu mūzika kopš 20. gs. 20. gadiem epizodiski dokumentēta dažādās Latvijas vietās, visvairāk Kurzemē un Vidzemē, taču plašāka izpēte notikusi tikai Ventpilī, tāpēc šis pilsētas materiāls ņemts par pamatu mūzikas raksturojumam. Lauka pētījumā 2002.–2004., kā arī 2012. gadā ierakstīju vairāku Ventpils ģimeņu un paaudžu muzicēšanu gan privātajos, gan skatuviskajos kontekstos. Tika pārstāvētas visas vecumgrupas: no tiešajiem informantiem astoņi dzimuši 20. gs. 20.–40. gados, astoņi – 20. gs. 50.–70. gados un astoņi 20. gs. 80.–90. gados. Līdzās šiem ierakstos piedalījušies vismaz desmit netieši informanti, kas netika intervēti. Kopā ar skaņuplatē *Kurzemes čigāni* (1981) publicētajām sešām dziesmām analīzei a u d i o i e r a k s t ā pieejamas 97 šīs pilsētas čigānu repertuāra vienības, neskaitot variantus. Kopējā ierakstu hronometrāža ir aptuveni piecas stundas. Tie atklāj dažas raksturīgas Ventpils čigānu mūzikas repertuāra un stila iezīmes, to diahronos un sinhronos aspektus. Skaņu ieraksti būtiski papildina priekšstatu par pagājušajā gadsimtā Ventpilī un citur Latvijā pierakstīto čigānu dziesmu skanējumu, stilistiskajām kopsakarībām, izplatību un pārmantošanu.

Dokumentētais materiāls liecina, ka Ventpils čigānu repertuārs iekļaujas plašākā latviešu čigānu (*lotfítka roma*) mūzikas tradīcijā. Šaurākas lokālas īpatnības pagaidām nav iespējams konstatēt, jo neviena cita vieta nav pārstāvēta ar līdzvērtīgu datu apjomu, nav izpētītas Ventpils apkārtnes nečigānu mūzikas tradīcijas, nedz arī Ventpils un citu mūsdienu čigānu kopienu vēsture. Šī pētījuma uzdevums nebija arī iezīmēt plašāku ģeogrāfisko kontekstu un salīdzināt vietējo čigānu repertuāru ar Krievijas un pārējo kaimiņvalstu čigānu mūziku. Mūsdienās Ventpilī visu paaudžu čigānu repertuārā ir Krievijas čigānu skatuviskā, populārā mūzika, taču pētāms ir jautājums, cik daudz kopīga ar kaimiņvalstu čigāniem radies tiešā komunikācijā, ko vismaz pēdējo simts gadu laikā varēja izraisīt radniecība, tirdzniecība, Pirmā pasaules kara bēgļu gaitas, un cik pārņemts pastarpināti – no skaņu ierakstiem, kinofilmām, apmeklētām teātra izrādēm vai koncertiem. Latvijas čigānu tradicionālās mūzikas salīdzinošā un vēsturiskā pētniecība ir nākotnes uzdevums.

Lauka darbā Ventspilī tika lietotas dažādas mūzikas repertuāra izpētes metodes. Visbiežāk čigāni dziedāja pašu izvēlētas dziesmas. Izņēmums ir vecākā informante Ieva Putraševica (1926–2013) – viņa lielākoties izpildīja dziesmas, kas bija dokumentētas 20. gs. un ko aicināju atcerēties. Secināju, ka viņas aktīvajā vai pasīvajā repertuārā ir liela daļa 20. gs. 30. gados dokumentēto dziesmu. No viņas un citiem čigāniem tika ierakstītas arī vairākas dziesmas, kurām līdz šim bija zināmi tikai teksta fragmenti. No man pieejamajām ~45 Latvijas čigānu dziesmu vēsturiskajām dokumentācijām – 20. gs. 20.–60. gados transkribētajām melodijām vai tekstu pierakstiem – ar skaņu ierakstu izdevās papildināt 17, tātad aptuveni trešo daļu.

Ar galvenajiem informantiem tikos vairākkārt – tas deva iespēju dokumentēt vairākus dziesmu izpildījuma variantus. Tika ierakstīts gan solo, gan grupu izpildījums. Tradicionāli norma ir daudz balsīga dziedāšana: “Tā mums ir jau iekšā visiem čigāniem. Mēs čigāņ’ nekad nedzied vienbalsig’. Paklausās, kur jūs grib – ja kāds dziedās klāt, tas dziedās divbalsig’. Tā vienmēr.”<sup>160</sup> Ja informantu rīcībā bija mūzikas instruments – plēšu ermoņikas (latv. čig. val. – *herfa*, *herfica*) vai ģitāra (*gitāra*) – dziedājumam bija instrumentāls pavadījums. Ventspils vakara vidusskolas ansambļa *Romenge jāg* priekšnesumos pavadošais instruments bija sintezators (*jonika*). Mūzikas instrumentu spēle tradicionāli ir vīriešu kompetence. Patstāvīgas instrumentālās muzicēšanas tradīcija netika konstatēta. Kopš 20. gs. otrās puses instrumentāli marši pavada dejošanu, taču senāk deju mūzika bija vokāla un arī mūsdienās spontāna dejošana var tikt pavadīta ar dziedāšanu un plaukstu sišanu. Ir dziesmas, kas ierakstītas gan ar, gan bez instrumentāla pavadījuma, tomēr senākām dziesmām atbilstošāks esot *a cappella* izpildījums: “Tās jau velk tikai uz balsīm.”<sup>161</sup>

Vecākās un vidējās paaudzes informanti vairākkārt teica, ka mūsdienās dzied reti un šī prakse gājusi mazumā kopš 20. gs. 70. gadiem. Iemesls bija gan tas, ka dzīvo muzicēšanu arvien vairāk aizstāja skaņu ierakstu klausīšanās, gan svinību biežuma samazināšanās. Viņi teica arī, ka atšķiras jaunākās paaudzes mūzikas gaume un dziesmu pārmantošana vairs nenotiek. Tomēr dokumentētais materiāls liecina, ka repertuāra pārmaiņas drīzāk bijušas pakāpeniskas un nav saistītas tikai ar paaudžu nomaiņu. Mūsdienās dažādu paaudžu

---

<sup>160</sup> No intervijas ar Miervaldi Putraševicu 2004. gada 28. februārī.

<sup>161</sup> No intervijas ar Miervaldi Putraševicu 2004. gada 28. februārī.

kopmuzicēšanu un repertuāra pārmantošanu var ietekmēt arī atšķirīgie sadzīves apstākļi. Ir mājsaimniecības ar lielu iedzīvotāju skaitu, kurās dažādu paaudžu ģimenes locekļi muzicē kopā (2. piemērs CD). Citās jauniešu komunikācija ar vecvecākiem ir minimāla. Piemēram, jauniešu ansambļa *Čerhiņa* dalībnieki, brālēni Janeks un Arkādijs Putraševici un Gvido Kravčenko nebija dzirdējuši, kā dzied viņu vecmāmiņa Ieva Putraševica – veco čigānu muzicēšana svinībās nebija piesaistījusi viņu uzmanību un arī ikdienā viņi ar to nebija saskārušies. Tomēr abu dokumentēto jauniešu ansambļu *Čerhiņa* un *Romenge jāg* repertuārā ir dziesmas, kas apgūtas no iepriekšējās paaudzes ģimenes locekļiem. Ventspilī ierakstītais repertuārs lielākoties ticis apgūts, dziedot ģimenes lokā vai plašākās kopienas svinībās, taču ir dokumentētas arī no skaņu ierakstiem un kinofilmām, skolā, draudzē un citur apgūtas dziesmas.

#### 4.1.2. Dziesmu valoda

Lai arī vairāk nekā puse dokumentēto dziesmu ir čigānu valodā, šo proporciju varēja ietekmēt mana interese par *čigānu mūziku*. Trīs māsas, dzimušas 1926., 1935. un 1940. gadā, dziesmas čigānu valodā atcerējās ar grūtībām, jo tādu viņu aktīvajā repertuārā esot maz: “Mēs pa to latvisk’ vien dzied – mēs pa to čigānisk’ dikt’ maz dziedāj’.”<sup>162</sup> Arī Edmunds Goldšteins atcerējās, ka Elvīna Pauča dziedājusi daudz ziņģu latviešu valodā, taču neviena no tām nav publicēta skaņuplatē.<sup>163</sup> No 97 skaņu ierakstā pieejamajām dziesmām citās valodās ir 32 jeb trešā daļa: 23 latviešu, 7 krievu, viena stilizētā vācu un viena nenosakāmā valodā. Dziesmas latviešu valodā izpildīja galvenokārt vecākās paaudzes informanti. Vidējās un jaunākās paaudzes repertuāram raksturīgās dziesmas krievu valodā ir saistītas ar pārmaiņām čigānu patērētajā populārajā mūzikā – senāk tās bija latviešu ziņģes, tango un cita vietējā populārā mūzika, mūsdienās – Krievijas čigānu grupu ieraksti.

Specifiska, taču čigānu ikdienas valodu praksei atbilstoša repertuāra īpatnība ir bilingvālas dziesmas. Skaņu ierakstos fiksēti 12 šādi gadījumi – septiņos otra valoda līdzās dzimtajai ir latviešu, piecos – krievu. Dokumentēta arī viena nenesas izcelsmes reliģiska

---

<sup>162</sup> Ieraksts 2004. gada 8. februārī, piedalās māsas Ieva Putraševica (1926), Mirdza Zavička (1940) un Lūce Stepka (1935).

<sup>163</sup> No intervijas ar Edmundu Goldšteinu 2003. gada 9. martā. Npublicētie ieraksti tehnisku iemeslu dēļ nav saglabājušies.

trilingvāla dziesma latviešu, krievu un čigānu valodā (3. piemērs CD). Valodu savstarpējā izkārtojumā nav viena principa. Lielākoties valoda netiek mainīta strofas ietvaros – otrajā valodā ir atsevišķa strofa vai strofu grupa, kas skan dziesmas otrajā pusē, beigās vai arī vidū ar sekojošu pirmās valodas reprīzi. Nevienā dziesmā valodas maiņa nenozīmē tiešu un pilnu sākotnējā teksta tulkojumu. Visbiežāk tas ir brīvs, papildinošs sākotnējā teksta motīvu izvērsums. Piemēram, Ieva Putraševica dziedāja divas strofas no tradicionālas latviešu čigānu dziesmas, kuras melodija ir populārās neapoliešu dziesmas *Santa Lucia* variants. Abas teksta strofas vienoja jautājuma un atbildes forma. Pirmajā strofā čigānu valodā dzirdams neitrāls situācijas apraksts, otrajā strofā latviešu valodā tas tika papildināts ar psiholoģisko kontekstu (4. piemērs CD):

I	(tulkojums)
Kaj džasa, čhāvoru,	Kur iesi, puisīti,
Kaj račkiresa,	Kur nakšņosi,
Kaj tīre lindrica vīpašuvesa?	Kur savu miedziņu izgulēsi?
Ki du tikni karčmica,	Pie tā mazā krodziņa,
Ki du parne šlankici –	Pie tām baltām glāzītēm –
Doj mīre lindrica vīpašuvava.	Tur savu miedziņu izgulēšu.

II  
Kur iesi, vientule, kur bēdas remdēšu,  
Vai par pasaul' klīdīšu, vai bez prāta palikšu?  
Ne par pasaul' neiešu, ne bez prātiņa palikšu –  
Viens vienīgs dzīvošu šanī bēdu pasaulē.


Šīs dziesmas varianti iepriekš dokumentēti arī 20. gs. 30. un 60. gados, taču toreiz tikai čigānu valodā. Nav zināms, cik sena ir šīs un citu dziesmu bilingvisma prakse un vai tā ir saistīta ar čigānu valodas nepratēju klātbūtni izpildījuma brīdī. Lauka pētījumi liecina, ka čigānu pieeja valodām ir visnotaļ instrumentāla un citu valodu lietošanu viņi neuztver kā savas etniskās identitātes apdraudējumu vai zaudēšanu.<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Valoda ir būtisks čigānu etniskuma aspekts, taču dzimtās valodas prioritāte drīzāk varētu būt saistīta nevis ar etniskuma izrādīšanu, bet izteikšanās brīvību un niansēm, jo runas meistarība čigānu kopienā tiek augstu vērtēta. Čigānu runas veidam raksturīgs salīdzinājumu, metaforu, tradicionālu parunu lietojums un apķērība. Raksturojot čigānisku runas stilu, kāds informants teica, ka čigāni runā “līkumotu valodu” un apsmej tādu, kas komunikācijā ir “taisns kā puļķis”.

### 4.1.3. Mūzika un izpildījums

#### 4.1.3.1. Melngaiļa “ists čiganu melniņš”

1929. gadā Emīlis Melngailis no tukumnieces Linor Murkšļa (1909–70. gadu otrā pusē) vilcienā pierakstīja dziesmu *Pal veš, pal veš (Aiz meža, aiz meža)*, ko publicēja ar piebildi “ists čiganu melniņš” (Melngailis 1951:53, Nr. 388, 1.6. piel. 254. lpp.).<sup>165</sup> Piezīme liek domāt, ka tā izklausījies eksotiski un, iespējams, vēl eksotiskāk izskatās nošu pierakstā gan punktētās ritma grupas , gan melodijas lēcieni, neviennozīmīgā tonālā centra un vienas pakāpes augstuma maiņas dēļ. Atšķirībā no pārējām dziesmām, ko Melngailim dziedāja čigāni, šai melodijai tiešām nav līdzības ar latviešu tradicionālās mūzikas stiliem un arī ne ar citiem 20. gs. čigānu dziesmu pierakstiem. Šādas unikālas transkripcijas var radīt maldinošu priekšstatu par tradicionālās mūzikas anomālijām vai reliktiem, kurus par tādiem padara stilistiskā konteksta trūkums. Šo melodiju vai kādu citu, kurā būtu koncentrētas visas tās īpašības, lauka darbā nesastapu, tomēr turpmāko analīzi balstīšu pieņēmumā, ka melodija reprezentē *normālo*, iekļaujas kontinuālā vietējo čigānu mūzikas tradīcijā un tās stilistiskais konteksts ir daļēji rekonstruējams, veicot salīdzināšanu ar pieejamajiem skaņu ierakstiem un citām transkripcijām. Ventspils čigānu mūzikas raksturojumu veidošu kā šīs transkripcijas dekonstrukciju, rosinot kritisku pieeju mutisku mūzikas tradīciju nošu pierakstiem.

#### 4.1.3.2. Varianti un vienības

Mēģinot noteikt Melngaiļa transkribētās dziesmas “identitāti”, meklējot tās iespējamus variantus vai stila līdzinieces, saskāros ar vienību un variantu problēmu. Gan 20. gs. dziesmu tekstu pierakstos, gan mūsdienu Ventspils čigānu repertuārā var sastapt diezgan daudz tekstuālas un melodiskas variēšanas. Radās jautājums, vai un pēc kādiem kritērijiem čigāni dziesmas uztver kā atsevišķas vienības un cik lielā mērā par tādu

---

<sup>165</sup> Linor Murkšļa dziedāto, Melngaiļa pierakstīto melodiju Tālvāldis Ķeniņš ņēmis par pamatu skaņdarbam *Diversions* (1958, variācijas par čigānu dziesmas tēmu čellam un klavierēm).



uzskatāma Melngaiļa transkripcija. Lauka darbā ievēroju, ka vecākās paaudzes informanti dziesmas drīzāk atpazīst pēc tematikas vai teksta fragmentiem, nevis melodijām vai sižeta.

Dokumentētajā dziesmu repertuārā var konstatēt tekstuālu klišeju esamību. Ir sižetiskas epizodes vai psiholoģiskā stāvokļa apraksti, kas atkārtojas vairākos dziesmu tekstos, taču to izvērsums vai sižetiskais konteksts var būt visai atšķirīgs. Piemēram, iepriekšējā apakšnodaļā minētajā bilingvālajā dziesmā *Kaj džasa, čhāvoro (Kur iesi, puisīti)* sākuma jautājumam “Kur iesi..?” katrā strofā seko atšķirīgs turpinājums – pirmajā strofā izvērsta kroga, otrajā – protagonist(-es) vientulības tēma (sk. 118. lapaspusi). Šī dziesma dokumentēta arī 20. gs. 30. un 60. gados un abos gadījumos teksts ir atšķirīgs, taču rodas iespaids, ka tās ir viena un tā paša stāsta dažādas interpretācijas, tikai katrā reizē izvērsts cits motīvs. Mānuša 20. gs. 60. gados pierakstītajā variantā (8. piel. 5. piem. 313. lpp.) uz jautājumu “Kur iesi..?” puisis atbild, ka dosies nakšņot pie meitenes, taču savas domas viņai neatklās un tās izpaudīs krogā, un turpinājumā seko Ievas Putraševicas dziedātās strofas variants ar kroga epizodi, taču šoreiz tā interpretēta saistībā ar brīvības, nevis vientulības sajūtu. 20. gs. 30. gados šo dziesmu dokumentēja arī Jānis Leimanis (2.7. piel. 257. lpp., 5. piel. 274.–275. lpp.). Melodija ir tā pati, ko dzied Ieva Putraševica, arī tekstā parādās tie paši vadmotīvi (došanās, meitene, bēdas), taču dziesmas lielāko daļu aizņem stāsta pagātnes epizode – puisis ir gājis pie meitenes, taču mežā nav varējis to atrast, tikmēr meitene, viņu gaidīdama, sēdējusi pie upes un raudājusi. Dziesmas beigās puisis dodas slīcināt bēdas, taču šajā variantā uz upi, nevis krogu. Arī citu vairākkārt dokumentēto dziesmu teksti liecina, ka individuāla sižeta variēšana ir bijusi norma, un to apstiprināja arī informantu teiktais: “Nu, katram ir savs... Kād’ pantiņ’ varbūt pieliek klāt. (..) Citādāk’, jā.”<sup>166</sup>

Arī Melngaiļa pierakstītā dziesma *Pal veš, pal veš (Aiz meža, aiz meža)* ietver izplatītu sižeta epizodi – aiz meža (upes, krūmiem, dārza) ganās trīs zirgi un vērotājs tos grib iejūgt. Tā dokumentēta četros variantos ar trim atšķirīgām melodijām (vienu reizi pierakstīts tikai teksts). Jāņa Leimaņa dziedātajai melodijai (2.3. piel. 256. lpp.) ar Melngaiļa dokumentēto variantu nav līdzības, taču vismaz divi kopīgi elementi – dabiskā minora skaņkārtā un metra un ritma struktūra – ir dzirdami Dzidras Paucis izpildītajā

---

<sup>166</sup> No intervijas ar Ievu un Miervaldi Putraševiciem 2004. gada 28. aprīlī.

dziesmā *Ei, Daula, Daula (Ei, Dievs, Dievs)*, ko viņa dziedāja, atsaucoties uz manis nolasīto Melngaiļa pieraksta teksta fragmentu, un ko var pieņemt par Melngaiļa pierakstam tuvāko audio liecību (5. un 6. piemērs CD – Dzidras solo izpildījums un duets ar māsu Mirdzu Dombrovsku).

Tekstu un mūzikas variējamība padara dziesmu robežas neskaidras. Pagaidām trūkst datu, lai turpinātu diskusiju par to, vai čigānu kultūrā Melngaiļa pierakstītais un Dzidras Paucis dziedātais variants tiktu konceptualizētas kā divas dažādas vai viena dziesma, un vai dziesmu identificēšanā primārs ir teksts, mūzika vai abu apvienojums. Detalizēta tekstu kompozīcijas analīze palika ārpus šī darba uzdevumiem, taču, to veicot, iespējams, varētu būt pielietojama mutvārdu formulu teorija (sk. Finnegan 1992[1977]:58–87, Bula 2011:62–65).

#### 4.1.3.3. Temps un metrs

Divi ierakstītie dziesmas *Ei, Daula, Daula* izpildījumi (5. un 6. piemērs CD) raisa diskusiju par būtiskāko Melngaiļa transkripcijas nepilnību – tempa norādes trūkumu, kas kavē nešaubīgu tās izpildījuma stila rekonstruēšanu. To nav neiespējami izpildīt gan kā *vilktu*, gan deju dziesmu, atsaucoties uz diviem galēji kontrastējošiem dziesmu tipiem, kurus Ventpils čigānu repertuārā iespējams identificēt pēc raksturīgām temporālajām pazīmēm un arī interviju materiāla.<sup>167</sup> Runājot par senākajām dziesmām un dziedāšanas veidu, informanti vairākkārt lietoja darbības vārdu *velk* (“tad jau tā gari vilka”, “grūti izvilkt”, “cenšos izvilkt”, “pareizi jāizvelk”, “tās jau velk tikai uz balsīm” u. c.). *Vilkšanu* raksturo lēns temps (♩ = 36–50) un metriskā brīvība, kas var izpausties gan kā agoģiskas ietekmēts metrīzētas mūzikas rubato izpildījums, gan ametriskums (7.–9. piemērs CD). Savukārt, tradicionālo deju pavadošo dziesmu (vai mūsdienās biežāk instrumentālu *maršu*) temporālo uzbūvi veido mēreni ātrs temps (♩ = 115–128), divdaļu metrs un stingrs pulss, kas nereti tiek pastiprināts ar plaukstu sitieniem uz vieglajām taktsdaļām. Melodijas un

---

<sup>167</sup> Intervijā 2004. gada 29. augustā Pēteris Leimanis teica: “Dziesm’s dal’ divās daļās – priekš dziedāšan’s un priekš dejošan’s.” Šāds čigānu vokālās mūzikas iedalījums minēts arī citu Eiropas valstu pētījumos. Bieži citēti ir valahu čigānu termini *loki djili* un *khelimaski djili*, kas tiek tulkoti kā *lēnās dziesmas* un *deju dziesmas* (Silverman 2000a:275 u. c.). Šo vārdu varianti ir sastopami arī latviešu čigānu valodā, taču šādas stabilas terminoloģijas esamību informanti neapstiprināja.

plaukstu komplementārās ritmikas rezultātā par pulsa pamatvienību kļūst astotdaļa. Uz stingrās pulsācijas pamata tiek veidots (*sists*) sinkopēts soļu ritms, arī melodijas izpildījums var tikt sinkopēts (12.–13. un 25. piemērs CD).

Dziesmai *Ei, Daula, Daula* ir gandrīz nemainīts divdaļu metrs un tās temps ir vidējs, lai arī jūtami atšķiras solo un dueta izpildījumā ( $\downarrow = 73$  un 83). Gan regulārā metra un pulsa, gan ritma blīvuma un divbalsīgajā variantā arī plaukstu pavadījuma dēļ tā tuvinās deju dziesmām. Nav izpētīts, vai dziesmai varētu būt arī šāda funkcija (teksts nav tipisks deju dziesmām), taču līdzās *vilktajam* un deju dziesmām Ventspils čigānu repertuārā ir vēl daudz dziesmu vidējā tempā gan regulārā, gan rubato izpildītā vai mainītā metrā (11. piemērs CD). Vidējā tempā izpildītas dziesmas ar regulāru metru, kā dziesmas *Ei, Daula, Daula* gadījumā, ir gan vecākās, gan jaunāku paaudžu repertuārā, tomēr čigāni minēja tempa paātrināšanās tendenci pēdējā laikā, īpaši saistībā ar instrumentālā pavadījuma pievienošanu: “Ta’ jau tā nedziedāj’, kā tagad. Tagad vispār ar muzik’ viss iet ātrā temp’. Ta’ jau tā gar’ vilk’.”<sup>168</sup> Šo izteikumu apliecina arī skaņu ieraksti – dziesmu temps un arī metriskā uzbūve mēdz ievērojami atšķirties *a cappella* un vokāli instrumentālā izpildījumā. Ir dokumentētas dziesmas, ko *a cappella* izpilda *velkot*, bet ar instrumentu pavadījumu – regulārā metrā un ātrākā tempā (salīdzinājumam 9. un 10. piemērs CD). Šis ir viens no uzkrītošākajiem čigānu tradicionālās mūzikas pārmaiņu elementiem, kas rada jautājumu, vai *vilkšana* lēnas un metriski brīvas dziedāšanas nozīmē ir uzskatāma par noteikta repertuāra vai izpildījuma tradīcijas iezīmi.

#### 4.1.3.4. Skaņu augstumu organizācija

Vairākas Melngaiļa pierakstītās dziesmas īpatnības ir saistītas ar skaņu augstumu organizāciju – skaņkārtu, melismiem un intervāliku.

Dziesmas skaņkārtisko pamatu veido dabiskais minors (rokrakstā sol, publikācijā la minors, turpmāk atsaukšos uz pirmvariantu), ko artikulē vairāku melodijas motīvu kustība pa I, IV un V<sup>d</sup> pakāpes kvintakordu skaņām. Tonāla divdabība iezīmējas transkripcijas pirmajās divās taktīs ar melodisko kadenci uz V pakāpes un paaugstināto VI pakāpi, kas

---




<sup>168</sup> No intervijas ar Lūciju Jezdovski 2004. gada 8. augustā.

atbilst V pakāpes dabiskā minora skaņurindai, šajā gadījumā re minoram. Šīs divas taktis iespējams interpretēt gan kā re minora epizodi, kas dziesmā ļautu saskatīt tonālā centra maiņu no re uz sol, gan kā sol minoru ar “dorisku” alterāciju otrajā taktī. Taču VI pakāpes paaugstinājuma melodiskais konteksts – otrā astotdaļa divu skaņu melismā, respektīvi, tā ir īsa un nepatstāvīga skaņa – ļauj šo niansi interpretēt arī kā situatīvu intonēšanas, nevis stabilu skaņkārtisku īpatnību.

Divas reizes ar neskaidru VI pakāpi kā pārgājskaņu sastopamies arī Pētera Barisona pierakstos. Vienā gadījumā tā pierakstīta kā neitrālu sekundu intonēšana, tātad atkāpe no vienmērīgās temperācijas (2.9. piel. 258. lpp.), otrajā – kā pakāpe ar variējamu augstumu (2.10. piel. 259. lpp.). Skaņu ierakstos nav konstatējama konsekventa vai uzkrītoša kādas pakāpes augstuma maiņa vai intonēšana ārpus vienmērīgās temperācijas, kas veidotu īpašu skaņkārtisku iezīmi. Senajā repertuārā ir tikai viens tāds gadījums – īsa dziesma *Vingrito muršoro* (*Veikls vīriņš*), kurā dabiskajam soldiez minoram atbilstošā skaņurindā dziesmas otrajā pusē skan II pazeminātā pakāpe, kas iezīmē novirzi uz skaņkārtu ar tonālo centru mi (14. piemērs CD). Savukārt nelielas situatīvas, gadījuma rakstura pakāpju augstumu izmaiņas ir sastopamas. Iespējams, arī Melngaiļa pierakstītā VI pakāpes īpatnība ir intonatīva, nevis skaņkārtiska. Šādu pieņēmumu apstiprina arī čigāniem raksturīgs izpildījuma elements – portamento (2., 7. u. c. piemēri CD). Arī tas maina priekšstatu par skaņurindu kā nošķirtu precīzi intonējamu pakāpienu rindu, ko varēja veicināt klasiskās rietumu notācijas tehniskie ierobežojumi.

Melngaiļa transkripcijas sākumā novērojamās maiņu skaņkārtas iezīmes varētu būt raksturīga senākā Latvijas čigānu repertuāra īpatnība. Maiņu skaņkārtas sastopama trijās no desmit Pētera Barisona 20. gs. 30. gados pierakstītajām dziesmām (2.3. piel. 256. lpp., 2.9. piel. 258. lpp., 2.10. piel. 259. lpp.), kā arī vairākās dziesmās no vecāko ierakstīto dziedātāju repertuāra. Visbiežāk sastopama paralēlā maiņu skaņkārtas (15. piemērs CD), taču atsevišķos piemēros ir arī citi tonālās neviendabības modeļi. Tomēr lielākā repertuāra daļa ir raksturojama tonalitātes un funkcionālās harmonijas ietvarā. Diahronais salīdzinājums atklāj dominējošās skaņkārtas maiņu no mažora senākajā repertuārā uz minoru mūsdienās. Mažora dziesmu pārsvars nošu transkripcijās un vecāko ierakstīto dziedātāju repertuārā, visticamāk, ir skaidrojams ar lokālo tradicionālās mūzikas kontekstu. Vidējās un jaunākās paaudzes repertuārā ir gandrīz tikai minora dziesmas un tas varētu būt

saistīts ar Krievijas kultūrtelpas ietekmi. Uzskatāmi “minorizēšanos” atklāj populārā deju dziesma *Le tu mani, čhāvoro* (*Nem tu mani, puisīt, plašāk pazīstama kā Precē mani, čigānzēn* no Raimonda Paula cikla *Trīs seni čigānu motīvi*). Dziesma kopš 20. gs. 30. gadiem dokumentēta vairākkārt un arī mūsdienās ir aktīvā Ventpils čigānu repertuārā, taču sākotnējās mažora melodijas vietā 21. gs. ir cita melodija minorā (salīdzinājumam 2.1. piel. 255. lpp. un 12. piemērs CD).

Ar ritma un melodisko motīvu savdabību Melngaiļa pierakstā izceļas pirmās un sestās takts melismi. Tie transkribēti, lietojot punktētu figūru , ko Goldins raksturoja kā “asi sinkopētus ritmus” (Goldins 1983a:119). Punktētas ritma figūras komponētajā mūzikā ir tendence izpildīt asi un, precīzi solfedžējot, arī šajā gadījumā tās var tā izklausīties. Ventpils čigānu mūzikas ieraksti liecina, ka šis varētu būt maldinošs transkripcijas elements. Tika ierakstīta viena lēna dziesma, kurā konsekventi dzirdama šāda ritma figūra un kas varētu dot priekšstatu par Melngaiļa pierakstītā ritma izpildīšanu (7. piemērs CD), taču citu dziesmu izpildījums liek domāt, ka tas varētu būt arī situatīvas ornamentēšanas, nevis melodijas pamatstruktūras pieraksts, ko varētu reducēt, sešpadsmitdaļas neizrakstot kā patstāvīgas skaņas. Īsu divu skaņu melismu veidošana ir raksturīgs vecāko dziedātāju variēšanas paņēmieni, ko atkarībā no izpildījuma var pierakstīt dažādi – gan kā šādi punktētu figūru , gan lēnāku tās “trioles” versiju , gan īso vai garo priekšskani (4. un 20. piemēra pirmās frāzes CD). Šie priekšskaņi visbiežāk ir sekundu vai tercu virs pamatskaņas. Melngaiļa transkripcijā redzamais lejupejošais kvartas intervāls nav tipisks – tas varētu būt izņēmums vai arī neprecīza pieraksta rezultāts. Priekšskaņi var būt gan klusi, gan akcentēti vai tenuto artikulācijā. No priekšskaņa uz pamatskaņu parasti ir portamento pāreja, kas padara šī elementa izpildīšanu mazāk “asu”. Augšupejošs portamento priekšskanis frāžu sākumos un portamento pārejas no vienas melodijas skaņas uz otru ir tipisks visu paaudžu izpildījuma elements. Lejupejošie sekundas un īpaši tercas priekšskaņi raksturīgi vecākajiem dziedātājiem, taču ornamentēšana (ar portamento izpildīti priekšskaņi sekundu virs pamatskaņas, mordenti, izvērsti melismi) ir tipiski arī jaunāko paaudžu izpildījumam (1. un 3. piemērs CD). Izplatīts ornamentācijas un ekspresijas elements ir arī vibrato.

No aprakstītajiem melodijas ornamentācijas paņēmieniem kā specifisku var izcelt priekšskani tercu virs pamatskaņas. Vecāko dziedātāju ierakstos nereti sastopami gan šādi ātrāk vai lēnāk izpildīti tercas priekšskaņi, gan arī samērā lēni izdziedāti melismatiski un sillabiski gājieni pa tercām. Lēns melodisku tercas intervālu veidojošs melisms vai ātrāks priekšskanis ir raksturīgs variēšanas paņēmiens, piemēram, frāžu noslēgumos (8. piemērs CD – frāžu noslēgumi 0'19", 0'43" u. c.). Spilgts tercu melodikas piemērs ir dziesma *Pi bergica mu khērōro (Uz kalna mana mājiņa)* paralēlajā maiņu skaņkārtā, kurā terca ir dominējošais melodijas un daudz balsīgā izpildījumā arī harmonijas intervāls (15. piemērs CD). Līdzīgas tercu ķēdes ir raksturīgas arī Somijas čigānu mūzikas senākajam slānim (Blomster 1997:9). Terca vai pilnu un nepilnu kvintakordu harmoniju veidošana ir arī tipiskākais daudz balsības paņēmiens. Vecāko dziedātāju izpildījumā daudz balsība ir improvizatoriska, tai nav stabila balsu skaita, epizodiska heterofoni homofona divbalsība vai trīsbalsība mijas ar unisonā dziedātiem posmiem (6., 15., 16. piemērs CD). Jaunāko paaudžu izpildījumam raksturīga konsekventāka atsevišķu melodijas posmu dziedāšana paralēlās tercās vai citos intervālos, veidojot homofonu, visbiežāk divbalsīgu, dziesmu tonālās struktūras interpretāciju (1. un 3. piemērs CD).

#### 4.1.3.5. Dinamika un zilbju iestarpinājumi

Lai arī laika gaitā skaņveides estētika ir mainījusies, visu paaudžu Ventspils čigāniem ir raksturīga intensīva, neklusināta dziedāšana, īpaši kolektīvā izpildījumā. Šajā darbā tuvāk neraksturošu skaņveides īpatnības – tam nepieciešamas specializētas vokālo tehniku un terminoloģijas zināšanas un balsu fizisko parametru izpēte. Priekšstatu par skaņveides stiliem sniedz klātpievienotais CD. Taču raksturošu vienu verbālā teksta īpatnību, kam ir dziedājuma ritmizēšanas un arī dinamizēšanas, nevis satura izklāstīšanas funkcija. Deju dziesmās uz vieglajām taktsdaļām mēdz skanēt improvizēti izsaukieni “hop”, “op”, “opā” u. c., kas, tāpat kā plaukstu sitieni, veicina stingras metriskās struktūras uzturēšanu un enerģisku dejušanu (13. piemērs CD). Taču arī lēnajās dziesmās vēstījumu nereti papildina īsi izsaukmes, apstākļa un saikļa vārdi “hai”, “ei”, “nu”, “bet”, kas tiek lietoti frāžu sākumu uzsvēršanai. Zilbe “hai”, reizēm arī “ei”, nereti skan uz smagajām taktsdaļām frāžu sākumos tenuto izpildījumā, iekļaujoties melodijas pamatstruktūrā (5. un

15. piemērs CD). Zilbes “hai”, “nu”, “bet” u. c. reizēm tiek izpildītas arī uz vieglajām taktsdaļām, veidojot akcentētu uztakti (16. piemērs CD). Šis raksturīgais čigānu dziesmu elements padara frāzējumu dinamiskāku un nodrošina nepārtrauktu ritmiski aktīvu dziedājumu. Gan publikas izsaučieni deju dziesmās, gan iestarpinātās zilbes lēnajās dziesmās ir raksturīgas arī citu valstu čigānu mūzikai (Davidová, Gelnar 1973:2, Silverman 2000a:275 u. c.).

#### 4.1.3.6. Secinājumi

Ventspils čigānu mūzikas skaņu ierakstu analīze ļauj Melngaiļa “īsto čigānu meldiņu” uzskatīt nevis par nošķīramu un fiksētu melodisku vienību, bet gan vairāku tipisku mūzikas struktūras un izpildījuma elementu kopumu, kas varētu būt situatīvs. Lauka pētījumā netika ierakstīta tieši šī dziesma, taču līdzīgi tekstuāli un muzikāli elementi parādās citu dziesmu ierakstos un ļauj šo dziesmu skatīt plašākā vietējo čigānu mūzikas tradīcijas kontekstā. Ir dokumentēts maz melodiski savdabīgu Latvijas čigānu mūzikas piemēru, taču analīze atklāj raksturīgus izpildījuma un variēšanas paņēmienus, kas var padarīt čigāniskus arī nesenās izcelsmes aizguvumus. Piemēram, latviešu tautasdziesmu *Kur tu teci, gailīti mans* Lūcija Jezdovska (1938) dziedāja čigānu un latviešu valodā ar vairākām čigāniem tipiskām izpildījuma niansēm – lēniem priekšskaņiem, portamento, iestarpinātām zilbēm “hai” un “bet” un improvizētu ritma pavadījumu. Arī teksts nebija burtisks tulkojums no latviešu valodas, bet ietvēra raksturīgu čigānu dziesmu motīvu par naudas tērēšanu krogā (“..iešu es uz krodziņu, visu es naudiņu tur nodzeršu”) (17. piemērs CD).

Čigānu mūzikas gadījumā pats materiāls pieprasa fokusa maiņu no repertuāra (teksta) uz izpildījuma (priekšnesuma) izpēti. Svanibors Petans pētījumā par Kosovas čigānu radošumu, uzņemot repertuārā apkārtnes populāro mūziku (indiešu filmu melodijas, turku populāro mūziku, Bosnijas un Serbijas t. s. jaunkomponēto tautas mūziku), tieši izpildījumā saskatīja čigāniskumu un pārradīšanu un variēšanu nosauca par “čigānu kultūras modu” (*a Gypsy cultural mode*) (Pettan 2000:289):

“Čigānu mūziķi (..) neatdarina, bet pārkomponē savu mūziku. (..) Pārmaiņas pašas par sevi ir vērtība un nepieciešamība. Tas ir viņu radošums. Brīdī, kad

čigāns izpilda nečigānu melodiju, tā pārstāj būt sveša un kļūst par čigānu melodiju. Improvizācija ir būtiska pazīme, kas izceļ pārmaiņas un galarezultātā rada varāciju.”<sup>169</sup> (Petan 2002: 278)

Arī 1.3.3. apakšnodaļā aprakstītie Oskara Elšeka novērojumi par universālām čigānu mūzikas iezīmēm lielā mērā attiecas uz izpildījumu – gan kustības un mūzikas saistība, gan priekšnesuma ekspresija un brīvība, spontāna ritma pavadījuma veidošana un klausītāju iesaistīšanās. Ir valstis, kurās čigānu mūziķu izpildījuma stils ir būtiski ietekmējis priekšstatu par populārās vai nacionālās mūzikas stiliem – verbunkošs Ungārijā, romances Krievijā. Latvijā čigāniem nav bijusi šāda ietekme uz vietējo mūziku, taču savdabīgu izpildījuma veidu, ko varētu interpretēt kā skanisku *autentiskumu*, viņi savā vidē ir uzturējuši.

Ir dokumentēts Latvijas čigānu repertuārs, kas kopīgs divām, trim un pat vairākām paaudzēm. Diahronais salīdzinājums ļauj konstatēt, ka ir mainījusies skaņveides estētika un melodiskais materiāls, dziesmu izpildījumam kļuvusi raksturīga metra regularitāte un ātrāks temps, zūd variēšanas iemaņas. Taču ir saglabājusies skanīga skaņveide, melismatiskas melodikas un ornamentētas dziedāšanas princips, kā arī daudz balsības veidošanas prasme. Dziesmu izpildījumā vērojamas ne tikai diahronas, bet arī sinhonas izmaiņas – solo un kolektīva, *a cappella* un ar mūzikas instrumentiem pavadīta dziedāšana var atšķirties tempa, intensitātes, metriskās brīvības un faktūras ziņā.

Kritiska Melngaiļa nošu transkripcijas analīze liecina, ka bez skaniska konteksta nošu pieraksts var radīt ne tikai nepilnīgu, bet arī maldīgu priekšstatu par attiecīgo mūzikas tradīciju. Secināju, ka transkripcijā svarīgi identificēt un nošķirt mūzikas struktūras, nemainīgos un izpildījuma, situatīvos, individuālos elementus. Dokumentētais Latvijas čigānu mūzikas materiāls atklāj, ka līdz nesenam laikam čigānu muzicēšanas norma bija tekstuāla un melodiska improvizācija. Tā varētu būt skaidrojama ar apstākli, ka čigānu muzicēšanu vēl joprojām gandrīz neietekmē rakstība. Pētāms gan ir jautājums, kā variēšanas prakses ietekmē skaņu ierakstu patērēšana.

---

<sup>169</sup> “Rom musicians (..) do not imitate but re-compose their music. (..) The change itself is a value and a necessity. It is their creativity. The moment a Rom performs a non-Rom tune, that tune ceases to be a foreign tune and becomes a Rom tune. Improvisation is the principal feature, that underlines changes, and in final instance results in variation.”



## 4.2. Dziesmu autentiskums

### 4.2.1. "Aizguvumi" Latvijas čigānu mūzikā

Kā citur Eiropā, tā arī Latvijā lielu čigānu repertuāra daļu var uzskatīt par aizguvumiem. Latvijas čigānu tradicionālajā repertuārā ir populārās neapoliešu melodijas *Santa Lucia* variants čigānu valodā, Friderika Šopēna Otrās klavierpersonātes sibemol minorā 2. daļas galvenā melodija, kas pazīstama kā sēru maršs, latviešu tautasdziesmas *Kur tu teci, gailīti mans* variants latviešu un čigānu valodā, populārā ziņģe *Čiepiņa* un citas ziņģes latviešu valodā, Raimonda Paula dziesmas, 19. gs. 80. gados radītās populārās krievu dziesmas *Volga, Volga, mīļā māte* (*Волга, Волга, мать родная*)<sup>170</sup> variants latviešu valodā ar citu tekstu, dziesmas no Maskavas čigānu teātra *Romen* (*Ромэн*) mūziķu repertuāra, dziesma *Nav krekla* (*Nāni coxa*) no kinofilmas *Tabors aiziet debesīs* (*Табор уходит в небо*, 1976), dziesmas no populāras mūsdienu Krievijas čigānu grupas *Kabriolets* (*Кабриолет*) repertuāra u. c. Arī Melngailis tikai vienu no trim čigānu dziedātajām dziesmām nosauca par "īstu čigānu meldiņu" – tātad, domājams, par tādām neuzskatīja no Antona Burkeviča pierakstīto dziesmu *Puiši, puiši, bandinieki* latviešu valodā un "Pelly Ņirkus" dziedāto *Barija dembikus kimi dadesku udar*<sup>171</sup> (*Auga ozoliņš pie mana tēva durvīm*), kuras melodiju var uzskatīt par populārās latviešu tautasdziesmas *Stādīju ieviņu* variantu.

Eiropas čigānu mūzikas pētnieki hibriditāti uzskata par tradicionālu čigānu mūzikas iezīmi. Irēna Kertēsa-Vilkinsone to pamato viņu sociālajā realitātē:

"Mobils, fleksibls dzīvesveids un savas nācijvalsts trūkums licis čigāniem radīt savu sociālo telpu citu nāciju politisko struktūru robežās. Tas ir rosinājis atkarību no 'saimnieku' kultūras, neīpašniecisku attieksmi pret lietām un vēlmi pielāgot, saglabāt un pārveidot visas vērtības, kas dažādos līmeņos rod izpausmi muzicēšanas jomā."<sup>172</sup> (Kertész-Wilkinson 2001:614)

---

<sup>170</sup> Dziesmas *Volga, Volga, mīļā māte* (*Волга, Волга, мать родная*) par Steņku Razinu tekstu 1883. gadā sarakstīja krievu dzejnieks Dmitrijs Sadovņikovs, mūzikas autors nav zināms.

<sup>171</sup> Mūsdienu čigānu valodā pieraksts būtu šāds – *Bārija dembicus ki mu dādeski ūder*.

<sup>172</sup> "A mobile, flexible mode of life and lack of their own nation-state has forced the Gypsies to create their own social space within the existing political structures of other nations. This has encouraged dependency on the 'host' culture, a non-proprietary attitude to goods and a willingness to adapt, conserve and transform all values which find expression at various levels in the music-making sphere."

Čigānu mūzikas gadījums, kurā hibriditāte un adaptēšana tiek uzskatīta par normu, raisa diskusiju par pašu aizgūšanas konceptu, kas izriet no idejas par tautasdziesmām kā īpašumu, kas kādai etniskajai grupai pieder lielākā mērā nekā citai. Aizgūšanas ideja ir saistīta arī ar pieņēmumu, ka autentiska ir tā kādas etniskās grupas repertuāra daļa, kas nav kopīga ar citu etnisku grupu, tātad ir etniski *tīra*, un ka dziesmu radīšana ir bijusi etniskās identitātes izpausme. Taču kultūras *etniskošana* un autentiskums kā aizgūšanas un hibriditātes pretmets ir idejas, kas ne vienmēr ir pamatotas kultūrpiederīgo uztverē.

Čigāni par mūziku reti runā sociālo grupu kultūras īpašuma un atšķirīguma kategorijās. Pamatojot atšķirības starp čigāniem un nečigāniem vai dažādām čigānu grupām, viņi kā argumentu nekad neminēja mūzikas repertuāra vai arī izpildījuma stila īpatnības. Raksturojot Latvijas čigānu grupas, tika pieminētas nodarbošanās un leksikas atšķirības Kurzemē un Vidzemē, izturēšanās un tradicionālās dejas horeogrāfijas atšķirības Kurzemē un Dienvidlatgalē, taču mūzika lokālo identitāšu apziņā nešķiet iesaistīta. Drīzāk otrādi – mūzikā čigāni pēc tā nemaz netiecas, ko apstiprina tādi izteikumi kā “mums jau nav vairs nekas tāds savs”<sup>173</sup> un “Īstā, profesionālā ir Krievijas čigānu mūzika”.<sup>174</sup> Mūzika ir adaptīvā, ietekmēm un pārmaiņām atvērtā čigānu kultūras daļa. Tā piedalās viņu identitātes diahrono un paaudžu atšķirību tapšanā un artikulēšanā, bet ne sinhronā savējo un citu nošķiršanā. Piederīgo un nepiederīgo robežas artikulēšanai čigāni mūziku nelieto. Tomēr viņu repertuārā esošās dziesmas tiek uztvertas kā tādas, kurām piemīt čigānisks īstums, autentiskums čigānu izpratnē. Čigānu mūzikas autentiskuma konceptu paskaidro dziesmu apgūšanas sociālais konteksts, čigānu priekšstats par dziesmu rašanos, kā arī dziesmu izpildījuma un tekstu naratīvu nozīmes.

---

<sup>173</sup> No intervijas ar Miervaldi Putraševicu 2004. gada 31. jūlijā.

<sup>174</sup> No sarunas ar Paulu Burkeviču Madonā 2010. gada 13. novembrī.

#### 4.2.2. Dziesmu rašanās un ienākšana repertuārā

Visu paaudžu informanti lielu daļu repertuāra ir apguvuši ģimenē vai kopienas svinībās, visbiežāk no iepriekšējās paaudzes radiniekiem. Reizēm dziesmas tiek asociētas ar konkrētiem cilvēkiem, kā to atklāj komentāri “tā ir mana tēva dziesma”, “to mans onkulis dziedāja”, “to Pipars dzied un tavs tēvs un tav’ omamm’ dziedāj” u. tml. Taču, arī ja dziesmām nav saiknes ar konkrētām personām, tās visbiežāk tiek prezentētas kā tradicionālas, “no tēviem” vai “no senčiem” nākušas. Stāstot par mūzikas pieredzi un dziesmu avotiem čigāni reti atsaucās uz pasīvu skaņu ierakstu klausīšanos, koncertu apmeklēšanu, ietekmēšanos no populāriem čigānu vai nečigānu komponistiem vai aktieriem un mūziķiem, kuru muzicēšanu viņi varētu būt dzirdējuši. Piemēram, vecākās paaudzes informantes izpildīja dziesmas no kinofilmām un teātra *Romen* repertuāra, taču šādu dziesmu avotu nenorādīja – vai nu tas viņām nebija zināms vai arī šī asociācija nebija nozīmīga. Viņu mūzikas pieredze primāri ir saistīta ar līdzdalību kopienas notikumos un tiešu savstarpējo komunikāciju. Šis sociālais aspekts – dziedāšana kā korbūtnes pieredze – padara jebkuru izpildīto repertuāru par savu un autentisku. Savukārt čigānu sociālā noslēgtība varēja radīt iespaidu, ka viņu dziedātās dziesmas ārpus tradicionālajiem čigānu muzicēšanas kontekstiem neskan:

“Cik es atceros vecus čigānus, kad es sīks biju, un tad kādos saietos, kad viņi dziedāja, es viņiem piepalīdzēju. Un tad viņi skatās uz mani: “Kur viņš tādas dziesmas zin?!” Viņi nemaz nezināja, ka tās mums mācīja skolā. [Viņi tās bija iemācījušies – I. T.] tautas ceļā. Piemēram, *Caur sidraba birzi gāju*.”<sup>175</sup>

Etnocentrisku pieeju novēroju arī čigānu versijās par bilingvālo dziesmu rašanos vai komentāros par dziesmām, kurām ir zināms nečigānu autors. Bilingvisms netika skaidrots kā čigāniskošanas rezultāts, bet gan kā tulkojums no čigānu valodas, lai dziesmas veiksmīgāk komunicētu nečigāniem. Kāds komentārs atklāj arī Gotharda Frīdriha Stendera (1714–1796) un citu autoru ziņģu pilnīgo akulturāciju, ko var nostiprināt iedomāta nečigānu autoru saikne ar čigāniem:

---

<sup>175</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2004. gada 29. februārī.

“Veciem čigāniem ir dziesm’s latvieš’ valodā. Bija kaut kāds Stenders... Vecā Stendera gabali viņi saucās. (..) Un tie ir tieši čigānu gabali. Latvieš’ viņ’s nedzied, nezin, lai arī viņi ir latviešu valodā. Ja būtu no latviešiem, ta’ jau latvieši būtu dziedājuši. Un bija vēl viens – brauca un rakstīja gabalus tieši čigāniem... Tas bija vēl pirms Ulmanlaika. Pats nebija čigāns, tāpēc tie gabali nav čigānu valodā.”<sup>176</sup>

Sociālā konteksta autentiskums var būt viens skaidrojums tam, kā nečigānu izcelsmes mūzika kļūst čigāniska. Tādā gadījumā autentiskums rodams ārpusmuzikālos aspektos, taču ietekmē arī mūzikas uztveri. Kā secināju 4.1. apakšnodaļā, arī pašas mūzikas autentiskums var būt pamatots nevis repertuārā, bet tā izpildījumā. Tāpat dziesmu čigāniskums var būt radies izpildījuma laikā – pieņemot, ka individuālos izpildījuma stilus šajā gadījumā var interpretēt kā etniskus, jo tie reprezentē kopienas muzicēšanas tradīcijas. Sociālā konteksta un izpildījuma autentiskums vai tā trūkums var būt tas, kas, piemēram, Raimonda Paula dziesmas padara čigāniskas vai nečigāniskas. Visu paaudžu čigānu repertuārā ir Paula dziesmas, taču pret *Čigānietes dziesmu* kinofilmā *Vella kalpi* (1970) Ventspils čigāni bijuši skeptiski, lai arī melodija tika atzīta kā raksturīga čigāniem:

“Cittautiet’s – latviet’s vai krievs – viņš jau nevar čigān’ gabal’s uztaisīt. (..) jo katrai tautai ir savs. (..) Tas meldiš’ tā kā būtu, bet tas nav tas. (..) Nav tas čigāniskums iekšā, uguntiņ’ nav. Vienkārš’ tur nebij’ čigāns klāt.”<sup>177</sup>

Iespējams, šis gadījums ir saistīts ar vispārējo vecākās un vidējās paaudzes informantu skepsi pret čigānu tēmu nečigānu interpretācijā, ko novēroju arī citkārt. Taču Paula dziesmas apstiprina, ka melodiju autorība un stils nav izšķirošie autentiskuma kritēriji. Ironiskā kārtā jaunākās paaudzes čigāni par Paula oriģinālmūziku mēdz uzskatīt *Trīs senus čigānu motīvus*, kuru pamatā ir no čigāna Jura Leimaņa 1959. gadā pierakstītas dziesmas.<sup>178</sup> To, ka dziesmu valoda vai autora etniskā piederība maz ietekmē čigānu repertuāra izvēli, secināja arī Svanibors Petans:

---

<sup>176</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani 2004. gada 29. augustā.

<sup>177</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani 2004. gada 29. augustā.

<sup>178</sup> Čigānu bērnu un jauniešu ansambļu festivālā *Urdenoro* Sabilē 2002. gadā ansamblis *Taboras romance* dziesmu *Precē mani, čigānzēn* (oriģinālā *Le tu man, čhāvōro*) dziedāja pašu veiktā tulkojumā no latviešu valodas uz čigānu.

“Kritēriji jebkuras melodijas pieņemšanai var būt dažādi – no pozitīvas estētiskas reakcijas līdz atziņai par tās tirgus vērtību publikā – bet doma “mums ir jānovērtē šī melodija, jo tā ir ‘mūsu’ tautas melodija” viņiem nav primāra.”<sup>179</sup> (Petan 2001a:132)

Salīdzinot čigānu un nacionālromantisko mūzikas autentiskuma konceptu, būtiska šķiet ne tikai atšķirīgā valodas un etnisko robežu, bet arī pagātnes uztvere. Nacionālromantiskajai tautas uztverei raksturīga pagājības un diskontinuitātes draudu sajūta un vēlme atjaunot un uzturēt saikni ar vēsturi. Savukārt čigāni savu kultūru līdz šim pieredzējuši kā kontinuālu, pat ja reālā saikne viņiem ir tikai ar iepriekšējo vai pāris iepriekšējām paaudzēm. Čigānu mūzikas autentiskuma sajūta nav nostalgiska, jo tā tiek personiski piedzīvota un pamatota tiešajā savstarpējā komunikācijā. Kultūras satura pārmaiņas netiek uztvertas kā autentiskuma zaudēšana, jo autentiskums tiek saistīts ar pieredzē balstītu kultūras interpretāciju, nevis tās saglabāšanu.

Šo ideju apstiprina čigānu priekšstats par dziesmu rašanos, kas ietverts Lūcijas Jezdovskas komentārā par kādu dziesmu: “Bij’ tād’ cilvēk’, kas to piedzīvoj’, un šī dziesm’ ir izdziedāt’ – tad tas viss ir taisnīb’.”<sup>180</sup> Dziesmu radīšanu vai izpildīšanu čigāni arī citkārt apzīmēja ar vārdu *izdziedāt* vai *izdziedāt ārā*. Dziesmu ienākšana repertuārā un izpildīšana nav konceptualizēta kā reproducēšana (iemācīšanās, apgūšana u. tml.). Dziesma primāri tiek uzskatīta par paša vai citas personas pieredzes un emociju izpausmi. Kā to citkārt formulēja Lūcija Jezdovska: “Čigān’ tād’s īst’s dziesm’s dzied – tā, kā viņ’ i’ notic’s. (..) Dziesm’ nāk ārā no dzīv’.”<sup>181</sup> Tātad vēl viens dziesmu autentiskuma apliecinājums ir pārlicība par to patiesumu, reālistiskumu. Šo dziesmu autentiskuma aspektu spilgti ilustrē gadījumi, kuros dziesmas tiek saistītas ar konkrētu personu pieredzes stāstiem.

---

<sup>179</sup> “The criteria for their acceptance of any tune may vary – from a positive aesthetic response to a notion of its market value among the audiences – but the notion “we have to appreciate this tune because it is ‘our’ folk tune,” is not of primary relevance to them”.

<sup>180</sup> No intervijas ar Lūciju Jezdovsku 2004. gada 8. augustā.

<sup>181</sup> No intervijas ar Lūciju Jezdovsku 2004. gada 16. augustā.

### 4.2.3. Dziesmas kā pieredzes stāsti

#### 4.2.3.1. Dokumentētie piemēri

Ventspils čigāni dziesmas nereti asociē ar konkrētām personām, visbiežāk ar tiem cilvēkiem, kas attiecīgo dziesmu bieži dziedājuši vai no kā dziesma apgūta. Taču piecu dziesmu sakarā konkrēts cilvēks tika minēts kā dziesmas *izdziedātājs* – autors vai ieviesējs Ventspils čigānu repertuārā – un dziesma tika saistīta ar kādu šīs personas dzīves epizodi. Visas dziesmas ir bijušas reakcijas uz smagām pieredzēm un emocionāli sakāpinātiem stāvokļiem: kuģa avāriju, saimnieku izsūtīšanu, apcietinājumu, šķiršanos no mīļotās un neuzticību. Šajā kontekstā apzīmējums *izdziedāt* vai *izdziedāt ārā* iegūst ne tikai pieredzes stāstīšanas, bet arī psiholoģiskas izreaģēšanas nozīmi. Visas piecas dziesmas tika ierakstītas no čigāniem, kas dzimuši 20. gs. 40. gados. Ierakstos vienmēr bija klāt arī citas personas un dziesmu biogrāfisko kontekstu atklāja un verificēja tieši viņu savstarpējās sarunas. Dziesmu *izdziedātāji* bija visiem zināmas, galvenokārt ļoti tuvas personas.

#### 4.2.3.2. Dziesma *Rīgas ostā, Daugav's malā*

Ziņģi *Rīgas ostā, Daugav's malā* Ventspilī ierakstīju divos tekstuālajos un melodiskajos variantos – vienreiz Dzidras Paucis (1942), otrreiz viņas māsa Mirdzas Dombrovskas (1945) un Mirdzas vīramāsa Lūcijas Jezdovskas (1948) izpildījumā (18. un 19. piemērs CD). Melodiskā līdzība un ūdeņu tematika ļauj domāt, ka dziesmas prototips varētu būt populārā ar 19. gs. beigām datētā krievu dziesma *Volga, Volga, mīļā māte* (*Волга, Волга, мать родная*). Dziesmas teksts ir latviešu valodā un vēsta par kuģa avāriju Dienvidjūrā pie Āfrikas krastiem. Dziesma tiek piedēvēta Dzidras un Mirdzas tēvam, kurš strādājis uz kuģa un reiz Kurzemes piekrastē piedzīvojis bīstamu vētru. Dzidras dziedājuma ekspresija un Mirdzas saruna ar meitu atklāj, ka arī autora bērniem pret šo dziesmu ir emocionāli sakāpināta attieksme:

- “Reku, ko dzied’ tavs tēvs, ka’ viņš gandrīz noslīcinājās ar to kuģ’.
- To jau nevar izdziedāt – tā ir ļoti smaga dziesma!
- Bet to vajag dziedāt!
- To ar viņš pats izdziedāj’, to dziesm. Viņš brauc’ uz kuģiem – viņš bij’ jūrnieks. Un uznāc’ vētr’, (..) tomēr kuģ’s nenogrim’ – nolūz’ tikai tie mast’

un (..) uz sēklī' tas kuģ's iznāc'. Un ta' viņ' palik' vis' dzīv'. (..) Un ta' viņ' izdziedāj' to dziesmu un ta' gāj' pa visu pasaul' tā dziesma."<sup>182</sup>

Citā tikšanās reizē Mirdza par notikumu stāstīja detalizētāk:

“Un tēvs ar bij' malac's, vecais Bub's. (..) Kad uz kuģ' brauc', tad pats izdomāj' dziesm's. (..) Liel' vētr' uznāc' un nolūz' mast' un izmet' viņ's āra uz sēklī', un mēs domāj', ka vis' beigt'. Bet palik' dzīv' vis' tā komand'. (..) Tur viņ' izdziedāj' to dziesm'. Atvilk to kuģ' no Mērsrag' Ventspilī, taisīj' to kuģ'. (..) Un tad viņ' uzkāp' uz otr' kuģ' un uzkāp' taisn' uz to mast' virsū un izdziedāj' dziesm'. Viņ' bij tāds malacs."<sup>183</sup>

Redzams, ka dziesma un to pavadošais stāsts ir divi savstarpēji papildinoši naratīva elementi. Jāpiebilst, ka izvērstāks stāsts dziesmu pavadīja situācijās, kad dokumentēšana notika vēl citu čigānu klātbūtnē. Piesaista uzmanību arī visai atšķirīgās dziesmas interpretācijas – lai arī dziedātājas ir māsas, dziesmas varianti ievērojami atšķiras vokālās intensitātes, tempa, metroritma un melodikas ziņā. Lai uzzinātu, kādā mērā atšķirības reprezentē individuālos stilus vai ir situatīvas, būtu vēlams dziesmu dzirdēt māsu dueta izpildījumā.

#### 4.2.3.3. Dziesma *Ūder atkerdžapes*

Kādas informantes repertuārā ir bilingvāla dziesma *Ūder atkerdžapes* (*Durvis atdarījās*, 20. piemērs CD), ko viņa saista ar savas mātes un onkuļa mīlasttāstu, ko pārtrauca mātes izdošana pie nevēlama vīra. Tā ir ziņģe mažorā trijdaļu metrā, ko melodiski savdabīgu padara čigāniem raksturīgās melismatikas lietojums. Dziesmu veido divi atšķirīgi teksti čigānu un latviešu valodā. Dziesmas sākuma un beigu strofās skan teksts čigānu valodā un tajā tiek izdziedāta mīļoto pēdējā tikšanās. Vidus strofās latviešu valodā parādās apcietinājuma tēma. Komentējot dziesmu, informante pārstāstīja čigānu valodas tekstu un paskaidroja situācijas kontekstu:

---

<sup>182</sup> No intervijas ar Intu Gindru un Mirdzu Dombrovsku 2004. gada 16. augustā.

<sup>183</sup> No intervijas ar Mirdzu Dombrovsku 2004. gada 28. augustā.

“– Šī ir man’s mamm’s dziesm’. (..) Viņai bij’ līgavains, vai ne – (..) vis’ mūž’ viņ’ gāj’ gandrīz, no jaunībs gad’... Pulk, pulk gad’ tie bij. Tas bij’ mans onkuls, kas šito dziesm’ sacerej’. (..) Viņ’ bij’ ab’ div’ dikt’ skaist’, un viņ’ iemīlējās un tie vecāk’ neļāv’ viņiem precēties un aizdev’ pie cit’ vīr’, kur’ nemaz nemīlēj’ un nemaz negribej’. Un tad viņ’ dzēr’ tās kāz’s un viņ’ ir iegāj’s iekšā un dziedāj’ šito dziesm’. Pa čigānisk’. Tekstā ir tā, ka viņ’ ienāk pa durvīm iekšā un tad saule atspīd uzreiz viņam, kad viņš ieraudzīj’ viņ’, bet šis bij’ pēdējais brīdis, kad viņ’ redzēs, un vairāk viņ’ neredzes.

– Tā kā indiešu mīla.

– Un viņa dziedāja viņam pretim, ka aizdēv’ viņ’ pie cit’ vīr’ – ne viņ’ i’ smuks, ne viņ’ i’ bagāts, bet viņai ir jāiet. Vecāk’ ar var’ viņ’ piespied’ un viņa aizgāja. Un šī ir tā dziesma.”

Cietuma epizodi dziedātāja ar savu radnieku biogrāfijām nesaistīja un stāstā par dziesmas individuālo kontekstu neiekļāva, taču uzskatīja, ka arī tas ir saistīts ar kāda cilvēka piedzīvoto. Teksta kompozīcija raisa dažādus minējumus par dziesmu radīšanas, pārradīšanas, reproducēšanas un variēšanas praksēm. Iespējams, teksta daļas tiešām ir neatkarīgas un epizode čigānu valodā tika jaunradīta, piedzīvojot attiecīgo situāciju, un pievienota jau iepriekš zināmai dziesmai. Epizodes čigānu un latviešu valodā var uztvert arī kā saistītas vienotā sižetā – tāpat, neesot saiknei ar konkrēto personu, tā var pastāvēt kā vienota kompozīcija. Vai arī tā var būt bijusi vienota kompozīcija, kuras daļa kāda indivīda pieredzes rezultātā ieguvusi personisku nozīmi un varbūt arī individualizētu teksta variantu. Šo dziesmu pagaidām esmu dokumentējusi tikai vienu reizi un nav zināma tās loma kopienas repertuārā. Radošuma izpausmes čigānu dziedāšanas praksē noteikti ir vēl pētāms jautājums.



#### 4.2.3.4. Dziesma *Mīli mani tu, meitene*

Dziesma *Mīli mani tu, meitene* (21. piemērs CD) liecina, ka individuālais konteksts var būt tik personisks, ka dziedātājs pats to nevēlas publiskot. Dziesma ir latviešu valodā un melodiski atbilst tango žanram. Dziesma tiek piedēvēta dziedātājas vīram, taču to atklāj tikai klātesošās personas, labodamas dziedātājas teikto:

- “– Es jums uzdziedās sav’ opap’ dziesm... Šī ir seriāls tāds. Lai mīl viņu tā meiten’. Tas ir ar’ no veciem tēviem.
- No viņ’s vīr! Tas nav no veciem tēviem! Tas vīrs viņ’ dikt’ mīlēj’ un viņ’ izmainīj’. Un tapēc viņ’ dziedāj’ – pat’ no sevīm.
- Tas ir pareiz!
- Man bij’ ļot’ skaists vīrs. (..) Ļoti skaists! Vispār tik skaists cilvēks nav bijis. (..) Un viņš dziedāj’ šito dziesm’. (..) Viņš izmainij’ vien’ sieviet’ – viņam bij’ cit’ siev, un viņš atsāj’ to un apprecēj’ man.”

Šis gadījums liecina, ka dziesmas var būt saistītas ar kādā personu lokā zināmiem notikumiem, pat ja stāsts dziesmu nepavada. Tas vedina domāt, ka arī citos gadījumos dziesmām var būt neverbalizēts personisks konteksts, kas var padarīt dziesmas izpildīšanu situācijas jūtīgu.

#### 4.2.3.5. Dziesma *Isomas, mi daj*

Dziesmu *Isomas, mi daj* (*Biju, manu māt*) esmu ierakstījusi vienreiz Ventspils (22. piemērs CD) un vienreiz Tukuma čigānu izpildījumā. Ventspils čigānu izpildījumā tā iekļauta arī 1969. gada dokumentālajā filmā *Vasara Kurzemes balsīs* (rež. Imants Brils, 23. piemērs CD). Dziesmai ir vēlīnas, iespējams, slāvu izcelsmes melodija minora skaņkārtā. Stāstu par dziesmas ienākšanu Ventspils čigānu repertuārā dziedātājs pats nezināja – to atklāja cita klātesoša čigāna komentārs. Dziedātājs to raksturoja kā tradicionālu, senu dziesmu, ko zināja jau kopš pusaudžu gadiem, un pēc dziesmas izpildījuma pārstāstīja tās saturu, kura kodols ir dēla satikšanās ar māti pēc apcietinājuma. Taču sekojošais cita klātesoša čigāna stāsts atklāja, ka dziesma ir saistīta ar viņiem abiem zināmas personas dzīvi:

“Senos laikos vispār šī dziesm’ nebij’. Viņ’ iesākās Padomju Savienības laikos – kaut kur 1948.–50. gados. Šitā dziesm’ iznāc vispār tā, ka tur viens cilvēks bij’ atbrīvojies, un tur viņš tos vārd’s ir iemācījies un viņš pārnāc’ mājās un viņš nodziedāj’ to dziesm’. (..) To es atceros, ka viņš pārnāc’ mājās. Ko viņš – diezgan ilg’ viņš nosēdēj’. Tas bij’ šitais te, kas Spārē dzīvoj’ – Stutiš. Viņš 25 gad’s cietumā nosēdēj’ Sibīrijā. Un pārnāc’ mājās un šito dziesm’ nodziedāj’, un ta’ viņ’ iesākās. Ļoti smagi viņam gāja (..), kopā pāri pa’ 40 gadi pa cietumiem vien dzīvojis. Pēdējoreiz, ka pārnāc’ mājās, bija 15 gadus cietumā. Un tad viņam bija pāri par 70 gadi, un kādi divi gadi atpakaļ nomira. Tad, kad izdziedāja šo dziesmu, viņam bija kādi 42–3 gadi.”<sup>184</sup>

Šis gadījums ilustrē to, ka dziesmas var pētīt ne tikai kā individuālo pieredzi, bet arī kolektīvās atmiņas un mutvārdu vēstures izpausmes. Čigānu lēno dziesmu historiogrāfisko funkciju jau atzīmējusi Urzula Hemeteka (Hemetek 2006:41). Līdzšinējā lauka darbā netika novērots, ka dziesmām būtu apzināta kopienas zināšanu tālāk nodošanas funkcija vai ka čigānus vispār nodarbinātu pagātnes neaizmiršanas problēma. Taču dziesmu reālisma ideja ļauj tās uztvert kā potenciālu faktoloģiskas informācijas avotu. To apstiprina arī nākošais piemērs.

#### 4.2.3.6. Dziesma *Vakars vēls pār zemi laižas*

Lūcija Jezdovska, kas vairākkārt uzsvēra dziesmu patiesumu, pievērsa uzmanību arī to dokumentālajai vērtībai. Viņa nodziedāja ziņģi *Vakars vēls pār zemi laižas* latviešu valodā (24. piemērs CD), kurā aprakstīta izsūtīšanas aina, un aicināja to nosūtīt valsts prezidentei, lai viņa zinātu, kā “viš’ notik’”. Dziesmu pavadīja arī garš stāsts no dziedātājas onkuļa pieredzes – viņš bija aculiecinieks savu latviešu saimnieku izsūtīšanai:

“Viš’ dzīvoj’ Pļavciemā aiz Talsiem. (..) Tur pulk’ čigān’ dzīvoj’ un latvieš’. (..) Mūsu čigāni tur dzīvoj’ tāpat kā latvieši. Opaps tur dzīvoj’ – viņam bij’ pie desmit hektāri zeme un mež’ bij’. Un katram bija gov’ stalli un cūk’s un visād’ lop’ un tad ganos gāj’ katrs pa dien’ – viss tas ciems. (..) Ļot’ lab’ dzīvoj’. Un tad uznāc’ (..) šitais nepatīkamais brīd’s, kad kriev’ to pārņēm’ un vis’s sūtij’ ārā. Nu, un mans onkul’s – viņ’ sauc’ Arvīds – viņš pie tiem saimniekiem strādāj’. Viš’ bij’ dikt’ pierad’s. Viņ’ bij’ kopā dzimuš’, auguš’, un strādāj’s pie viņiem pastāvīg’. Un ta’, ka viņ’s izsūtīj’, ta’ bij’ šausm’

<sup>184</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani un Artūru Dombrovski 2004. gada 31. oktobrī.

liet's. Viss tas ciems, kas bij' tie bagātņiek' – lab' cilvēk' bij' (..) – viņ's vis's izsūtīj' ārā un mans onkuls nu nezin', kur skriet, kur iet. (..) Un ta' bij' tā, kā šitai' dziesmā – nakts laikā. [Seko dziesmas satura atstāsts – I. T.] Tā viš' viņ's pavadīj' (..) pie tiem vagoniem, kur viņ's ved'. Vis' mūs čigāņ' tur skrēj' pakal, tāpat brēc' ta ka vīņ'. (..) Tad tik pirmo reiz šitā dziesm' iznāc'. (..) Šī bij' tieš' paties' dziesm'. (..) Katrs vārds bij' patiesib' – kā šinī dziesmā ir nodziedāts, tā arī tur bij'. Man bij' kād' piecpadsmit gad', ka es pie viņ' aizbrauc. Un tad viņ' vis' tur dziedaj' – gandrīz katr' dien' un katrā dzeršana. Pieminej' cilvēks un dziedāj'.”<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> No intervijas ar Lūciju Jezdovsku 2004. gada 29. augustā.

#### 4.2.3.7. Secinājumi un diskusija

Šie pieci gadījumi un pārējais Ventspils čigānu repertuārs atklāj, ka arī vēlīnas izcelsmes dziesmām un iespējamajiem “aizguvumiem” var būt pat trīskāršs autentiskuma zīmogs. Atsaucoties uz Elana Mūra tipoloģiju, tām piemīt pirmās, gan otrās, gan trešās personas autentiskums – tās var paust dziedātāju pārdzīvoto (pirmās personas jeb izpausmes autentiskums), priekšnesumu īstumu uztver un līdzpārdzīvo klausītāji (otrās personas jeb pieredzes autentiskums) un tās visas tiek atzītas par tradicionālām dziesmām, tās pārstāv *čigānisko*, jo ir mutiski pārmantotas no kopienas personām (trešās personas jeb izpildījuma autentiskums). Dziesma *Isumas, mi daj* gan liecina, ka ar dziesmām asociētie pieredzes stāsti varēja būt zināmi šaurākam cilvēku lokam nekā pašas dziesmas. Tā vedina domāt arī dziesmas *Mīli mani tu, meitene* privātums. Tā kā šīs dziesmas un stāsti pagaidām ir dokumentēti tikai privātajos kontekstos, to kolektīvās izpildīšanas prakses un nozīmes ir vēl pētāmas.

Dziesmu asociēšana ar tuviniekiem ir novērota daudzās čigānu grupās – pie Ungārijas valahu čigāniem, Somijas čigāniem, britu treveleriem u. c. (Kertész-Wilkinson 2001a:616–617). Ungārijas valahu čigānu mūzikas pētniece Irēna Kertēsa-Vilkinsone to saista ar pārņemtajām (viņa lieto vārdu *adapted*) ungāru izcelsmes dziesmām, kas, salīdzinot ar tradicionālajām valahu čigānu dziesmām, esot izplatītas mazākās cilvēku grupās:

“Kamēr daudzas valahu čigānu dziesmas ir kopīgas lielam indivīdu skaitam, un tās var uzskatīt par kopējās un šķietami nemainīgās valahu pasaules simboliem, ungāru repertuārs, ko dzied valahu indivīdi un grupas, bieži tieši un skaidri iezīmē atšķirības starp paaudzēm, dzimumiem un ģimenēm.” (Kertész-Wilkinson 1996:226)

Novērojumus par adaptēto dziesmu saturu un funkcijām viņa formulē aizgūtā–čigāniskā un privātā–publiskā repertuāra dihotomiju ietvarā:

“Pirmkārt, šīs dziesmas nav par valahu kopējo publisko dzīvi, ko atklāj viņu pašu dziesmu teksti čigānu valodā, bet par indivīdu krīzēm vai grupas problēmām ar ār pasauli. Otrkārt, šīs dziesmas parasti nav kopīgas visiem, bet ir tikai dažu cilvēku repertuārā un tiek izpildītas tikai noteiktos viņu dzīves brīžos.” (Kertész-Wilkinson 1996: 229)

Kertēsa-Vilkinsone secina, ka ar aizguvumu palīdzību mūzikā tiek skartas tēmas, kas nav pārstāvētas tradicionālajās čigānu dziesmās, jo neatbilst priekšstatiem par čigānisko un morāli pieņemamo:

“Šie teksti ir zināmā mērā “sveši” valahu stereotipiem, (..) simbolizē “izņēumus”, kuri ir cilvēku eksistences daļa; tās ir personiskas un etniskas ciešanas, kas nošķir indivīdu un grupu no apkārtējiem, taču tajā pašā laikā var saistīt ar citiem, kuri cieš tāpat, neatkarīgi no kultūras konteksta.” (Kertész-Wilkinson 1996:229)

Dziesmu stila un satura ziņā Latvijā dokumentētie gadījumi šķiet līdzīgi Kertēsas-Vilkinsones aprakstītajiem. Arī Latvijā ierakstītās dziesmas pārstāv salīdzinoši jaunu repertuāra slāni jeb, precīzāk sakot, ne pašu vecāko dokumentēto. Un var novērot, ka vecākajā repertuārā ir vairāk tipveida motīvu un senā čigānu dzīvesveida aprakstu. Turpmākas izpētes vērtā ir viņas doma, ka šādas dziesmas raksturīgas privātajiem repertuāriem un publiskajos kontekstos neskan. Taču pieņēmumu, ka čigānu repertuārs būtu analizējams čigānu–nečigānu dihotomijas ietvarā, mans lauka darbs neapstiprina. Nenovēroju, ka Latvijas čigāni repertuāru dalītu čigānu un *svešajās*, piemēram, latviešu dziesmās, vai ka vēlinās izcelsmes dziesmas tiktu uzskatītas par morāli vai citā ziņā nečigāniskākām. Nav iespējams arī apstiprināt domu, ka senie čigānu dziesmu teksti nebija piemēroti vai paredzēti personisku pieredžu izpaušanai. Trūkst pavadinformācijas, kas to apstiprinātu, tomēr dokumentētie dažādie dziesmu tekstu varianti liecina, ka arī senāk dziesmu individualizācijas pakāpe bija ievērojama.

Piecu dokumentēto dziesmu un tās pavadošo stāstu gadījumā piesaista gan dziesmu funkciju, gan performances aspekts. Nozīmīga šo savulaik *izdziedāto* dziesmu funkcija mūsdienās varētu būt personiskas saiknes ar iepriekšējo paaudžu tuviniekiem uzturēšana. Un, lai arī šīs dziesmas tika ierakstītas to reproducēšanas, nevis radīšanas brīdī, dziesmu izpildījums bija arī situatīvs attiecīgo pieredzes stāstu variants un kā tāds varētu būt analizējams ne tikai tradicionālā repertuāra, bet arī stāstīšanas tradīcijas kontekstā.<sup>186</sup> Šie

---

<sup>186</sup> Uz bagātīgajiem dziesmu komentāriem, sniedzot vairākus piemērus, norāda arī krievu čigānu kultūras pētnieki E. Drucs un A. Geslers (Druc, Gessler 1990:152). Mūzikas un stāstījuma apvienojums ir sastopams

piemēri dziesmu ienākšanu repertuārā un izpildīšanu liek uztvert par tiklab reproducējošu, kā radošu darbību. Folkloristikā nozīmīgu diskusiju par reproducēšanu un radīšanu savulaik izraisīja ietekmīgais Milmena Perija (*Milman Parry*) un Alberta Lorda (*Albert Lord*) pētījums par Homēra eposiem un Dienvidslāvijas episko dziedājumu izpildīšanas praksēm. Apkopots Lorda grāmatā *Teiksmu dziesminieks* (*The Singer of Tales*, 1960), tas mainīja esošo priekšstatu par tradīciju kā pasīvu atcerēšanos un atkārtošānu – kā rakstīja Rūta Finegana (*Ruth Finnegan*), kopš šīs publikācijas “senā ‘tradīcijas’ un ‘oriģinalitātes’ polaritāte vairs nenozīmē tiešu pretstatu”<sup>187</sup> (Finnegan 1992[1977]:69). Situatīvu dziesmu tekstu improvizācijas prasmi ir atzīmējuši vairāki čigānu mūzikas pētnieki (Kertész-Wilkinson 2001a:616, Fennesz-Juhász 1996:257, Stewart 1997:200 u. c.). Lauka darbā īslaicīgu improvizētu dziedājumu novēroju trīs situācijās, tātad, iespējams, improvizācijas un jaunu dziesmu radīšanas prakses vēl ir pētāmas.

#### 4.2.4. Autentiskums kā emocionālā īstenība un ideālā patiesība

Iepriekšējās apakšnodaļās aprakstīju čigānu dziesmu izpildījumu un priekšstatus par to izcelsmi – kā divus aspektus, kuros pamatojas uzskats par dziesmu īstumu jeb patiesumu. Šīs nodaļas noslēgumā apskatīšu divas īstuma jēdziena šķautnes, kas atklājas dziesmu tematikā un raisa tālāku diskusiju par dziedāšanas funkcijām. Visbeidzot, dziesmu īstumu iespējams skaidrot arī saistībā ar *čacipen* (patiesības, taisnības, taisnīguma, īstenības, īstenuma) jēdzienu, kas izsaka vienu no aktuālākajām čigānu ētikas idejām.

Dziedāšanai Latvijas čigānu kopienā tikpat kā nav specifisku norišu vai ceremoniju pavadīšanas un leģitimizēšanas funkcijas, līdz ar to nepastāv repertuāra iedalījuma kāzu, bērnu, šūpļa u. tml. dziesmās. Vaicāti par čigānu dziesmu saturu, jauniešu ansambļa *Čerhiņa* (*Zvaigznes*) dalībnieki izteica divus čigānu dziesmu īstumaodus – tās esot “par to, kā čigāni dzīvo un kā jādzīvo”.<sup>188</sup> Atsaucoties uz klasiskajiem literatūras tiptiem, kas lietoti arī Austrumeiropas pētnieku veidotās čigānu dziesmu žanru tipoloģijās (Davidová 1973,

---

daudzu tautu folklorā. Piemēram, lietuviešu folklorā dokumentēts daudz pasaku ar dziedāšanu. Vienu Latvijas čigānu pasaku ar dziesmu ir pierakstījis arī Jānis Leimanis (Leimanis Jānis LFK [1389], Nr. 291–298, 6. pielikums).

<sup>187</sup> “...the old polarity between ‘tradition’ and ‘originality’ no longer means direct contradiction”.

<sup>188</sup> No intervijas ar ansambļa *Čerhiņa* dalībniekiem 2003. gada 25. martā.

Manuš [Mānušs] 1981), to varētu apzīmēt kā lirisko un episko čigānu dziesmu aspektu, kas gan praksē ne vienmēr ir skaidri nodalāmi. Visas dziesmas ir “nākušas ārā no dzīves”, taču tās var atklāt divus autentiskuma stāvokļus, ko nosaukšu par *ideālo patiesību* (“kā jādzīvo”) un *emocionālo īstenību* (“kā dzīvo”). Šie divi čigānu dziesmu tematikas aspekti parādījās arī iepriekšējā apakšnodaļā citētajos Kertēsas-Vilkinsones raksta fragmentos, viņai argumentējot, ka tradicionālās valahu čigānu dziesmas ir “šķietami nemainīgās valahu pasaules simboli”, savukārt adaptētās ungāru dziesmas atklāj “indivīdu krīzes vai grupas problēmas ar ār pasauli”. Nelietojot čigānu–nečigānu repertuāra dihotomiju, šādas divas Ungārijas valahu čigānu dziesmu patiesuma nozīmes aprakstīja arī Maikls Stjuarts. Dziesmu patiesumu viņš nosauca par svarīgāko un sarežģītāko dziedāšanas nosacījumu (Stewart 1997:189). Arī Kertēsa-Vilkinsonē citā rakstā piemin dziesmas patiesuma novērtējumu, ko nedeterminē tās izcelsme:

“Valahus interesē, *kurš* dzied, *ko* viņš vai viņa saka un *cik labi* tas tiek pateikts, neatkarīgi no tā, vai viņi klausās valahu vai ungāru dziesmas. Ja izpildījums ir labs un aizskar, “aizkustina” klausītāju, augstākā uzslava ir pateikt, ka dziedātājs, dziedāšanas veids un arī dziesma ir “patiesi”.<sup>189</sup> (Kertész-Wilkinson 1992:132)

Čigānu lietotie darbības vārdi *izdziedāt* un *izdziedāt ārā* ietver netiešu norādi uz viņu priekšstatu par patiesu izturēšanos, kas tiek sagaidīta dziedāšanas un arī citās komunikācijas situācijās. Kādās ģimenes svinībās dziedāju čigānu dziesmu un saņēmu kritiku, ka neesmu patiesa – ar to domājot, ka mans dziedājums ir pārāk kontrolēts un nepietiekami ekspresīvs. Citā gadījumā uz jautājumu par bieži novērotās šķietamās konfliktēšanas funkcijām saņēmu pretjautājumu: “Vai tad tu nezini, kā tas ir, kad sakāpj pavisam pilna sirds pret kādu un tas viss iznāk ārā?” Čigānu sabiedrībā ir pieļaujama un reizēm arī vēlama atklāta un ekspresīva emociju vai attieksmes izrādīšana un tas izpaužas arī dziedot – gan skaņveidē, gan žestikulācijā, gan dziesmu tematikā. Jūtu un pieredzes izpaušanu arī Stjuarts apraksta kā būtisku čigānu dziesmu funkciju:

---

<sup>189</sup> “Vlach interest is in *who* is singing, in *what* he or she says, and *how well* it is said, irrespective of whether they are listening to Vlach or Hungarian songs. When a performance is good, and touches or “moves” the listener, the highest praise that can be given is to say that it is “true” for the singer and the manner of singing as well as for the song”.

“Dziesma bija medijs, kurā čigāni izpauda savas dziļākās jūtas un pieķeršanās. Es atceros ciemošanos pie mana dēla krustmātes kādā sestdienas rītā – tā vietā, lai izstāstītu man savu skumjo stāstu, viņa dziedāja par postu un ciešanām, kas viņai bija jāiztur. Citā gadījumā, īpašā veidā godinot pētnieku grupu, tai skaitā mani, kāds vecāks čigāns dziedāja savu dzīvesstāstu. Kad indivīdi ir ierosināti dziedāt, viņu dziesmas bieži bija ļoti personiskas žēlabas, kas, adaptējot frāzes un melodiskus motīvus no citu čigānu dziesmu krājuma, atsaucās uz noteiktiem runātāja dzīves notikumiem.”<sup>190</sup> (Stewart 1997:182)

Citāts atklāj arī dominējošo čigānu dziesmu emocionālo ievirzi. Arī Kertēsa-Wilkinsone secināja, ka Ungārijas valahu čigāniem ir maz “laimīgu” lēno dziesmu (Kertész-Wilkinson 1997:94) un šis novērojums ir attiecināms uz daudzu Eiropas valstu čigānu repertuāru. Dažādās čigānu kopienās lēnās dziesmas tikušas apzīmētas kā žēlabu (*žalosna*), nabagu (*čorikane*) un smagajām (*pharé*) dziesmām (Kertész-Wilkinson 2001b:861), Latvijā – par grūtajām (*trūdna*) un smagajām (*pharé*) dziesmām (Manuš [Mānušs] 1981:116). Apzīmējumus “smaga”, “grustnaja”, “grušna” dziesmu raksturošanai lietoja arī mani informanti. Lēnajās dziesmās bieži reflektētas psiholoģiski grūtas pieredzes (šķiršanās, neuzticība, atraidījums, nesaskaņas, nosodījums, apcietinājums, dzīvības apdraudējums, nāve<sup>191</sup>) un tipiskākie stāvokļi ir nostalgija, žēlums, skumjas, vientulība. Visbiežāk dziesmas ir retrospektīvas, taču Ungārijā, Somijā un arī Latvijā ir liecības arī par dziedāšanu konfliktsituācijās. Stjuarts apraksta kādu gadījumu, kurā dziesma lietota kā medijs nepatīkamas *patiesības* publiskošanai kopienā:

“Tieši pirms tam, kad es pametu Harangosu [lauka pētījumu vieta – I. T.], atkal saasinājās šī pāra mājas problēmas un pirmo reizi tās tika risinātas, publiski iesaistoties citiem ģimenes locekļiem. Mazā ģimenes *mulatšago* [svinības – I. T.] vīra vecākais brālis dziedāja par vīrieti, kam bija jāpamet sieva un bērni tāpēc, ka sieva bija “palaistuve” (*kurvi*). Čoro [konfliktā

---

<sup>190</sup> “Song was the medium in which the Rom expressed their deepest feelings and attachments. I remember my son’s godmother visiting one Saturday morning, and rather than telling me her tearful story, she sang about her misery and the suffering she had to endure. On another occasion, as a special way of honoring a group of researchers, including myself, an elder Rom sang the story of his life. The songs sung by individuals when they were moved to do so were often highly personal laments that, though adopting the stock phrases and turns of other Gypsy songs, recounted particular events in the speaker’s life..”

<sup>191</sup> Eiropā atsevišķs pētījums tapis par Polijā, Čehijā un Slovākijā dokumentētajām čigānu holokausta dziesmām (Silverman 2000:276). 20. gs. 60. gados, kad daudzi Maķedonijas čigāni devās ekonomiskajā emigrācijā uz Austriju, viņu repertuārā parādījās žēlabu un atvadu dziesmas (Fennesz-Juhász 1996), Spānijā 18. gs. beigās čigānu vidū radušās cietuma dziesmas *carcelera* (Volland 1990).



iesaistītā vīra vārds – I. T.] nekavējoties pameta istabu, tāpat arī daži citi cilvēki, apmulsuši no brāļa pieejas tiešuma. Brīdi vēlāk viņi tika saukti atpakaļ, lai atrastu Čoro ārā sitamies pret rupju akmens sienu, asinīm pilot no paša radītajiem ievainojumiem. Viņa bēdas par to, ka viņa nožēlojamais stāvoklis tagad bija ieguvis publisku formu un, iemiesojoties dziesmā, kļuvis par patiesību, izteica daudz par runas spēku čigānu vidū.” (Stewart 1997:191)

Aprakstot vairāku kultūru piemērus, šādu dziesmu funkciju savulaik konstatēja Elans Merjams: “Pati dziesma dod brīvību izpaust domas, idejas un komentārus, kas nebūtu atklāti izsakāmi normālās valodas situācijās”<sup>192</sup> (Merriam 1964:193). Jura Leimaņa grāmatā *Čigāni Latvijas mežos, mājās un tirgos* lasāma epizode, kurā jauniešs dusmas par bildinājuma atraidījumu līdzās fiziskai reakcijai pauž arī *naida dziesmā* (Leimanis 2005[1939]:118). Leimaņa apraksts sasauca ar Somijas čigānu pētnieku novērotajām dižošanās dziesmām (*boasting songs*), kas tiek izpildītas konfliktsituācijās, paužot izaicinājumu, draudus, apvainojumu vai nicinājumu (Åberg 2008:86–87). Intervijas neapstiprināja, ka dziedāšana konfliktsituācijās būtu izplatīta prakse vai ka pastāvētu īpašs naida dziesmu termins, tomēr Mirdza Dombrovska apstiprināja, ka dziesma var būt komunikācijas līdzeklis, kas pieļauj lielāku atklātību:

“Jā, ir naida dziesmas. Tās ir naida dziesmas, redz, ka’, piemēram, kāds ir cit’ cilvēku, ja, ļaun’ ir darīj’s, aprunājis. Un ja tas cilvēks ienāk iekšā, piesēd pie gald’, un ka viņ’ iedzer to glāzīt – viš uzcien’ (..) to ienaidniek – (..) ta viš dzied to naid’ dziesm’. Un tas čigāns vis’ saprot, ka tas ir tagad par viņ’, tā dziesm’, ka viš i’ nepareiz’ darīj’s.”<sup>193</sup>

Tātad viena dziesmu patiesuma nozīme un arī funkcija ir neaizturēta psihisko stāvokļu un emociju paušana, kas saskan ar atklātību kā viņu ētikas principu. Daudz pētītie čigānu morālās tīrības priekšstati visbiežāk primāri tiek ilustrēti ar noteikumiem, kas reglamentē sieviešu izskatu un izturēšanos. Taču atklātību Anatolijs Berezovskis minēja kā vienu no stingrākajiem noteikumiem, kas jāievēro vīriešiem:

---

<sup>192</sup> “...song itself gives the freedom to express thoughts, ideas, and comments which cannot be stated baldly in the normal language situation.”

<sup>193</sup> No intervijas ar Mirdzu Dombrovsku 2005. gada 4. maijā.

“Virietis nevar melot. Pamatu pamats. Viens otram. Ā, var melot. Ja taisa štelli. Nu tur bišķi var piemēlot, piemānīt, ka tā mašīna ir tāda un tāda. Jokoties mēs varam, viens otram melot. (..) Bet ja mēs sēžam pie galda un runājam, kā vajag, par lietām – lai Dieviņš stāv klāt!”<sup>194</sup>

Otra dziesmu tekstu patiesuma šķautne piešķir dziesmām un arī čigānu pieredzēm jābūtības nozīmi. Dziesmām piemīt vispārinājums, tās pauž čigānu vērtības, eksistences ideālo formu un nemainīgu patiesību, ko viņi apzīmē ar vārdu *čaćipen*. Kopējā pārlicēbā, ka pastāv un ir zināma neapstrīdama patiesība, balstās viņu tradicionālās mutiskās juridiskās institūcijas – čigānu tiesas – spēks. Tiesas ir publiska konfliktu apspriešana, kurā piedalās cienījamākās kopienas personas. Abas konfliktā iesaistītās puses izstāsta savu nostāju, turpinājumā jebkurš no klātesošajiem var izteikt viedokli, taču beigās neiesaistītas, no citas pilsētas pieaicinātas personas lemj *patiesību* jeb *taisnību* (*čaćipen*), kas nav apstrīdama un ar kuru saskaņā tiek pieņemti praktiskie konflikta risināšanas noteikumi:

“Divas taisnības nevar būt mūsu izpratnē, ir jābūt vienai taisnībai. Un tā viena taisnība, kā jau es teicu, nepieturoties pie normām, bet pie likuma – likums nevar būt modificēts, viņš ir iecirsts akmenī. Bet viņš nav rakstīts – tā ir tava saprašana, tā cilvēka, kas sēž tiesā..”<sup>195</sup>

Maikls Stjuarts rakstīja, ka čigānu dziesmās ir atspoguļoti kanonizēti situāciju tipi. Dzīvē čigāns var rīkoties nečigāniski, bet dziesmās tikusi saglabāta nemainīga un neapstrīdama patiesība par to, kāda rīcība ir čigāniska un kāda ne. Piemēram, dziesmās čigāns nekad nekļūst bagāts, jo visu naudu iztērē svinībās ar citiem kopienas locekļiem, praktizējot dalīšanās (*sharing*) ideju, savukārt dzīvē čigāni bieži tiecas pēc bagātības un rūpējas par savas ģimenes labklājību (Stewart 1997:198). Tādā veidā dziesmas var būt *patiesu vārdu* (*true speech, čaći vorba*) teikšanas veids. Ar *patieso vārdu* jēdzienu Stjuarts apzīmē formalizētu komunikāciju svinībās – runu teikšanu, kas var izpausties gan dziesmas, gan stāsta, sveiciens, laimes vēlējuma un citās formās. Šajos gadījumos patiesības teikšana paredz nevis indivīda atklātības, bet kopējās, neapstrīdamās patiesības paušanu:

---

<sup>194</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2012. gada 4. jūlijā.

<sup>195</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2012. gada 4. jūlijā.

“Patiesības jēdziens svinībās un formālajā runā precīzi neatbilst ikdienas godīguma un nekļūdības idejām. Kad čigāni teica, ka viņu dziedātajām dziesmām ir jābūt patiesām, viņi nedomā, ka visi atklāti vārdi tādi būs. Situāciju tipi, kas ir pieļaujami čigānu dziesmā, patiesībā ir ļoti ierobežoti, un čigāni atteiktos klausīties dziesmas, kas neiederas patieso vārdu (*true speech*) kanoniskajā modelī. (..) Dziesmas apgalvoja, ka čigāni kopā dalījās (*shared*), dzēra un dziedāja, un dziesmas izteica stabilu kārtību, kurā čigāni palika nabadzīgi, sievas krāptas, mātes gaidošas un vīri – čigāni.”<sup>196</sup> (Stewart 1997:198,203)

Arī Latvijas čigānu dziesmas ir daļa no plašākiem tipveida naratīviem par čigānu vērtībām, dzīvi un pārdzīvojumiem. Izpaustas raksturīgu situāciju un tēlu veidā (zirgi, krogs, tirgus, ugunskurs, ceļš, saruna ar tēvu vai māti, Dieva piesaukšana, kļūdīšanās u. c.), tās konstruē nemainīgo čigāniskumu jeb čigānu *patiesību* par šo pasauli. Dziesmās čigānu individuālās pieredzes tiek izteiktas kolektīvi pieņemamā formā un tādā veidā arī katras personas piedzīvotais kļūst par daļu no patiesības. Par čigānu dziesmu kā individuālo pieredzi vispārinājumu raksta arī Izabela Fonseka (*Isabel Fonseca*):

“Simtiem reižu uzlabotas un pārstāstītas, tās [dziesmas – I. T.] lielākoties ir bez sejas, lielā mērā stilizētas kolektīvo pieredžu destilācijas. Tu sastop dažas čigānu Antigones – meitenes, kas apraud mirušos brāļus – un dēlus, kas, būdami tālu prom no mājām vai cietumā, ilgojas pēc mātes. Katram ir brālis. Katram ir māte. Katram ir traģēdija. Lielākajai daļai dziesmu pēc teksta nav iespējams pateikt izcelsmi vai laikmetu, jo tās stāsta universālo un nemainīgo *čačimos* – patiesību – par cilvēkiem, kas ārpus vēstures dzīvo, cik vien labi tie var.”<sup>197</sup> (Fonseca 2010[1995]:5)

Uzskats, ka dziesmām ir šī nopietnā funkcija – būt patiesām – ietekmē dziesmu vērtējumu un izvēli. Dziesmas, kurām nav šīs kvalitātes, netiek uzskatītas par īstām čigānu dziesmām. To atklāj Lūcijas Jezdovskas komentārs par latviešu tautasdziesmām ar čigānu

---

<sup>196</sup> “The notion of truth in the *mulatšago* and in formal speech did not correspond exactly with everyday notions of honesty or exactness. When the Rom said that the songs they sang had to be true, they did not mean that any true words would do. The type of situation allowed in Rom song was, in fact, very restricted, and the Rom would refuse to listen to songs that did not fit the canonical pattern of true speech. (..) The songs claimed that the Gypsies shared, drank, and sang together, and the songs suggested a stable order in which the Rom stayed poor, wives betrayed, mothers waited, and men remained Rom.”

<sup>197</sup> “..through hundreds of refinements and retellings, they [songs] are mostly faceless, highly stylized distillations of collective experience. You find a few Gypsy Antigones – girls mourning their dead brothers – and sons, far from home or in prison, missing their mothers. Everyone has a brother. Everyone has a mother. Everyone has a tragedy. It is impossible to tell the origin or era of most songs by their words, because they speak of the universal and unchanging *čačimos* – truth – of a people living as best they can, outside history.”

tematiku: “Mēs tād’s blēņ’s nedzied. Čigāniem tā nav. Šīs – tās nav patiesas. Viņ’ grib izsmiet to čigān’.”<sup>198</sup> Kad viņa dokumentēšanai izvēlējās nodziedāt dziesmu *Kur tu teci, gailīt’s mans*, šo izvēli pavadīja klātesošo bērnu smiekli un citas vecākās paaudzes čigānietes teiktais: “Nu, klausās tur? [Jautājums man, vai notiek ieraksts, uz ko tika saņemta apstiprinoša atbilde. – I. T.] Ā, nu tad var dziedāt kārtīg’ dziesm. Ko tu dzied’ to gailiti?!” Par pilnvērtīgām dziesmām netiek uzskatītas arī deju dziesmas, jo “tur nav daudz vārdu, tikai tas meldiņš”.<sup>199</sup> Deju dziesmu teksts tradicionāli ir lakonisks, visbiežāk ķircinošs. Ilgstošākas dejošanas gadījumā pavadījuma funkciju var nodrošināt arī asemantisku zilbju refrēna atkārtošana. Taču citāts apstiprina arī iepriekš izteikto domu, ka melodijas kvalitātes no čigānu skatupunkta nav dziesmu autentiskuma kritērijs. Latvijas čigānu dziesmas lielā mērā atbilst Merjama definētajai “tematisko dziesmu” (*topical songs*) kategorijai (Merriam 1964:193–197), kuras uzdevums ir komentēt ikdienas dzīvi – neitrāla atstāsta, viedokļa, protesta, ciešanu izpausmes, risinājumu pieprasošā, piekāpšanās vai citā formā – un tādējādi nodot informāciju par kopienas vērtībām un nodrošināt sociālo kritiku un kontroli.

---

<sup>198</sup> No intervijas ar Lūciju Jezdovski 2004. gada 29. augustā.

<sup>199</sup> No intervijas ar Ievu Putraševicu 2004. gada 1. augustā.

## 5. “Mēs paš’ paliek ne jau ta ka vairs čigāņi.” Muzicēšana un kolektīvā identitāte

### 5.1. Čigāņu kolektīvās identitātes izrādīšana

#### 5.1.1. Statuss un cieņa

Iepriekšējā nodaļā tika analizētas *īstas dziesmas* nozīmes, savukārt šīs nodaļas nolūks ir mēģināt atbildēt uz jautājumu, kas ir *īsti čigāņi* jeb kā čigāņi definē savu kolektīvo (etnisko) identitāti, un aprakstīt, kā muzicēšana un deja kā izturēšanās veidi piedalās čigāņu savstarpējā komunikācijā, identitātes izrādīšanā un kopības sajūtas uzturēšanā. Lai to izdarītu, skaidrojami čigāņu statusa un cieņas koncepti, kas ir kopienas identitātes un pastāvēšanas pamatā. Šiem konceptiem uzmanību veltījuši arī citu valstu čigāņu pētnieki (piemēram, Tcherenkov, Laederich 2004).

Lauka darbā ievēroju, ka citu kopienas personu raksturojumā čigāņi bieži ietvēra arī vērtējumu par viņu statusu sabiedrībā, piemēram, norādot, ka apspriestā persona ir “cienījams cilvēks” vai “viņš nekas nav”. Izplatīta prakse ir arī sastaptu nepazīstamu čigāņu identitātes un statusa noskaidrošana. To apraksta citu valstu pētnieki (Bartash [Bartaš] 2013) un arī vietējie čigāņi: “Mums ir paraža – satiekas, kaut nepazīstami, jāsasveicinās. Un tad vecākais prasa – no kurienes tu esi, kas tev tēvs vai vecaistēvs?”<sup>200</sup> Čigāņu kopienā ir stingra sociālā kontrole un tai ir divas nozīmes – cilvēks vienmēr tiek ievērots, taču arī vērtēts. Katrai personai ir kopienas piedēvēts vai akceptēts statuss, tādējādi *īstu čigāņu* definēšanā ir jāietver skaidrojums par to, kādā veidā indivīds var kļūt par “kaut ko” vai “neko” čigāņu sabiedrībā. Lauka pētījums liecina, ka statusu mijiedarbojoties veido gan dzimtas piederība, sociālais slānis un pārticības līmenis, gan personas morālās kvalitātes un izturēšanās.

---

<sup>200</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2004. gada 29. februārī.

### 5.1.2. Dzimta un sociālais slānis

Visupirms indivīda sociālo stāvokli ietekmē mantotā dzimtas un sociālā slāņa piederība. Tiek sagaidīts, ka indivīds zina savu un citu klātesošo indivīdu vēsturi un izturēsies atbilstoši. Savas dzīves laikā cilvēks dzimtas statusu pilnībā mainīt nevar, jo viņš nevar mainīt vēsturi. Tomēr piederības aspekts ir interpretējams – piemēram, indivīds var tikt uzskatīts kā “iedzimis tēvā” vai “iedzimis mātē”.<sup>201</sup> Arī Saterlendas pētījums par ASV čigāniem atklāj, ka kaut kādā mērā viņi var izvēlēties dzimtu, ar kuru identificēties, un šīs izvēles, laikam ejot, nosaka dzimtu pastāvēšanas dinamiku:

“*Vitsas* [dzimtas, „ciltis” – I. T.] dzimst un mirst diezgan regulāri. Dažas izaug par ļoti lielām un slavenām – jo prestižāka kāda *vitsa* kļūst, jo vairāk pēcteču kļūs par šīs *vitsas* sabiedrotajiem. Kad *vitsa* kļūst pārāk liela, vairākas lielas ģimeņu grupas var nošķelties un sākt sevi saukt jaunā vārdā.” (Sutherland 1986:183)

Saterlenda ievēroja, ka arī dzimtu statuss un hierarhija nav viennozīmīgi un dažādās situācijās var būt interpretēti atšķirīgi:

“Katra persona sniedz atšķirīgu versiju par *vitsu* relatīvajiem statusiem, un viņa versija ir atkarīga no daudziem faktoriem, ne tikai viņa paša pozīcijas hierarhijā. (...) Šķiet, hierarhiskā secība variējas atkarībā no informanta *vitsas* piederības.” (Sutherland 1986:189)

Mans lauka darbs nebija fokusēts uz dzimtu statusu izpēti, tāpēc iegūtie dati atklāj tikai to indivīdu skatupunktu, kuri paši sarunās pievērsās šai tēmai. Tie vienmēr bija informanti, kas izcēla savas ģimenes cienījamo statusu, salīdzinājumā ar citiem “zemākiem” čigāniem. Piederība “zemai dzimtai” čigānu pašreprezentācijā neatklājās un nav skaidrs, vai vispār pastāv šāds pašu un citu akceptēts stāvoklis. Taču statusa interpretējamība tika konstatēta. Piemēram, kāds informants sevi vērtēja kā “labai dzimtai” piederīgu, taču cita informanta vērtējumā viņš bija no “vidējas dzimtas”.

Dzimtu hierarhijas aspekts ir saistīts ar piederību sociālajam slānim, kas arī kādā mērā tiek mantots. Taču šī kategorija ir neskaidra, jo ietver gan ideju par iedzimtu

---

<sup>201</sup> No intervijas ar Betu Čiči 2012. gada 12. martā.

piederību aristokrātijai vai plebejiem, gan turības un materiālo īpašumu faktoru, kas ir salīdzinoši mainīgs.

### 5.1.3. Turīguma nozīme

Čigānu attieksme pret naudu un bagātību ir ambivalenta, taču tai noteikti ir simboliska nozīme viņu kultūrā. No vienas puses, bagātība čigānu sabiedrībā ir tikums. Turīgs vīrs tiek uzskatīts par gudru un cienījamu, tiek respektēts viņa viedoklis, viņa vārds var veidot dzimtu. Čigāni ciena turīgos, jo nauda un materiālais īpašums (māja, laba mašīna u. c.) nozīmē, ka attiecīgie cilvēki “prot dzīvot”. Nauda un tās tērēšana (šķērdēšana) ir tipisks čigānu dziesmu motīvs, kopienā tiek stāstīti gadījumi par nejauši atrastiem naudas podiem vai zirgu barošanu no sudraba silēm, samērā izplatīts čigānu personvārds ir Dolārs. Arī svinības un īpaši bēres kā svarīgākais čigānu identitātes nostiprināšanas un muzicēšanas konteksts paredz ievērojamu visu dalībnieku finansiālo ieguldījumu.

Tomēr turība ne vienmēr nodrošina cieņu. Un arī otrādi – daudzi čigāni ir nabadzīgi, taču var tikt uzskatīti par aristokrātiskiem un cienījamiem kopienas locekļiem. Daudzkārt intervijās novēroju kritisku attieksmi pret nesen pārticību sasniegušiem čigāniem, kuru izturēšanās neatbilst normām. Visbiežāk tie ir čigāni no zemas dzimtas vai sociālā slāņa, kas PSRS laikā tirgojoties kļuva bagāti un “aizmirs” savu pagātnes statusu. Mūsdienās tie var būt arī veiksmīgi ekonomiskie emigranti. Kāds informants šos čigānus nodēvēja par *nabagturīgajiem*. Šie veiksmīgie plebeji vienmēr tiek pretstatīti īstajiem, vēsturiskajiem aristokrātiem:

“To jums nekad nesaprast, nekad dzīvē. Jo čigāni ir pa slāņiem (..) – pirmā kārtā, otrā kārtā, trešā kārtā. (..) Tas pats, kas agrāk bija – skatījās pēc ruļļiem. Un ja tev nav pareizs rullis, tu nekas neesi ar visu savu bagātību. (..) Tie ruļļi nozīmē, es sak’, tā kā agrāk – bija karaļi, kungi, kalpi. Un tas ir arī starp mums.”<sup>202</sup>

Sociālā slāņa raksturojumi bieži ir verbāli izsmalcināti un tieši, lietojot dažādus epitetus, salīdzinājumus un parunas, kā tas redzams arī cita informanta teiktajā:

---

<sup>202</sup> No intervijas ar Betu Čiči 2012. gada 12. martā.

“Tie ir ministr’ cilvēki, tie ir ministri! A, vot, tie plikie, tie jau taisās, kas viņi nav. Bet patiesībā ceļ savu degunu augšā un no lepnuma smird, no bada nevar padirst, va’ ne. Vāja blusa augstu lec! Nu! Bet tie, kas ir, tie jau nekad nav tād’ cilvēk’, tie ir ļot’ vienkārš’ un māc ar tev’ sadzīvot un tā, nu. (..) Tas, kas jau bija labs, tas būs labs. Un viņš var arī pagrimt no savas bagātības, bet viņa vārds vienalga paliks. Bet, teiksim, ir tādi, kas, nu, kad gāja Maskavas laiki, tad kurš ta’ nebija bagāts. Visi bija bagāti, arī tie, kas nebija ne cuntīgi, ne ko. (..) Daudzi jau šitādi ir, kas tagad taisās, bet visi jau smeļ – nu kas viņš tagad, viņam kaut kas pie deguna pielipa, nu viņš tagad tāds smalks taisās. Bet agrāk, kad viņš brida ar tiem zābakiem tos sūdus, tad nu gan bij’.”

Šis informants komentēja arī kopienas attieksmi pret nabadzīgiem vai zemu sociālo slāni pārstāvošiem indivīdiem, kas var būt cienjami dzīvesveida un izturēšanās dēļ: “Un ir jau arī tā, ka viņš nemaz nav labas dzimtas cilvēks, viņš ir nabadzīgs. Bet viņš ir pareizs, viņš ir taisnīgs, un viņš māc uzvesties pie galda un visi viņu ciena.” Šādu principu apstiprina arī cita informanta teiktais, taču tiek uzsvērts, ka cieņa tomēr nenozīmē sociālā statusa paaugstināšanu:

“Cilvēks var būt nabags, bet jābūt godīgam nabagam. (..) Gods, godība ir tā, ka tu savu ģimeni nepalaid vējā. (..) Ka tu viņu turi kopā un neļauj pārkāpt to tabu, kas tev ir iekšā ar paražu tiesībām. (..) Jā, viņš ir cienījams cilvēks. (..) Bet, satiekoties kopā, viņi sēdēja citur. Un tie dūži sēdēja citur. (..) Jo tur, kur bija zirgi, tur (..) jēri nevarēja būt.”

Apzīmējums “cienījams cilvēks” ir apstiprinājums tam, ka indivīds tiek uzskatīts par pilntiesīgu kopienas dalībnieku. Viņam ir *īsta čigāna* statuss, neskatoties uz finansiālo stāvokli vai sociālā slāņa piederību. Cits šī informanta komentārs liecina, ka indivīdam, kurš kļūst turīgs, tomēr ir iespēja mainīt savu un dzimtas sociālo slāni. Izšķirošs kritērijs var būt šī indivīda dzīvesveids un morāles principi, būtiskas ir arī komunikācijas prasmes:

“Viņš tiek par lielāku dūzi, bet skatās, kādu dzīvesveidu viņš piekopj, kāds ir viņa dzīves mērķis, uz ko viņš cenšas. Viņš var to dzimtu izmainīt tanī laikā, kad viņš ir bagāts. Bet ja viņš sāk staigāt pāri liķiem, iegūstot bagātību... (..) Bagātība – tā ir materiālā vērtība. Bet ja pie tās bagātības iet klāt vēl garīgā un cilvēciskums, tad tur ir tas suns aprakts. Par ko ir arī stāsts. Piemēram, Paučs, Fraiķis [slavens ciltstēvs – I. T.]. Pēc stāstītā (..) viņš ar puišeli varēja izrunāties, viņš atrada vārdus, viņš (..) ar ielasmeitas atrada kopīgu valodu. (..) Viņš kuram katram cilvēkam varēja (..) piemēroties. Tātad cilvēks, kurš prot pielāgoties un kurš atrod to izejas punktu, kurā vidē viņš atrodas.”



Čigānu teiktais atklāj statusu kā kompleksu, taču visai apzinātu un skaidri definētu kategoriju. Gan iedzimtās kvalitātes, gan dzīves laikā gūtie panākumi tiek skatīti indivīda dzīvesveida, morāles, izturēšanās un komunikācijas prasmju kontekstā. Cieņu Maikls Stjuarts pamato čigānu egalitārisma idejā. Viņš raksta, ka savstarpējā komunikācijā, īpaši svinību situācijās, visi tiek uzskatīti par *brāļiem* un viņu attiecības ir līdzvērtīgas (Stewart 1997:49). Taču egalitārisma princips neatceļ sociālo hierarhiju – indivīdam ir jāizturas atbilstoši savai sociālajai lomai. Dokumentālajā filmā *Latvijas faili. Čigāni Latvijā* (2013) mūziķis Kaspars Antess pieminēja “neizlūkšanas” principu: “Jo bieži vien čigānu vidū nav pieņemts izlēkt sabiedrībā. Līdz ko tu esi izlēcējs, tad tu esi nepareizais.”<sup>203</sup> To var novērot arī čigānu komunikācijas prasmju vērtējumos – par cienījama cilvēka pazīmi tiek uzskatīta spēja pielāgoties situācijai un saprasties ar dažādu sociālo slāņu pārstāvjiem. Jebkāda veida izcelšanās jeb nerīkošanās saskaņā ar kopienas normām un pieņēmumiem indivīda statusu padara ambivalentu.

#### 5.1.4. Garīgā tīrība

Jau tika minēts, ka līdzās mantotajam statusam un pelnīšanas un runas prasmēm indivīda reputāciju nosaka viņa morāles principi. Čigānu garīgās tīrības sistēma ir viena no centrālajām čigānu pētniecības tēmām (Sutherland 1986, Stewart 1997, Fonseca 2010, Tcherenkov, Laederich 2004, Dambe 2008 u. c.). Tā tiek uzskatīta par čigānu identitātes un pasaules uztveres pamatu. Tā izpaužas mutiskos likumos jeb zināšanās par čigānu vērtībām, ētiku, dzimuma un vecuma lomām. Likumu ievērošana īstermiņā nodrošina indivīdu cienīšanu, bet ilgtermiņā – kopienas pastāvēšanu. To, ka *čigāniskums* arī Latvijā ir skaidri definēts un izsakāms noteikumos, pamato Jāņa Leimaņa 20. gs. 30. gados rakstītais:

“Sen gados čigāns bij cienīgs savas tautu vidū ja viņš sargāja sen gadus noteikumus un parašas. Čigānu tautai bij daž daži sen gadus noteikumi, ar tiem noteikumiem čigāni sargāja savas tautu sirdi no daudz dažādām nelaimem un no iznīcības.” (Leimanis LFK [1389], Nr. 422)

---

<sup>203</sup> Dokumentālā filma *Čigāni Latvijā* TV3 raidījumu sērijā *Latvijas faili* 2013. gada 6. aprīlī.

Noteikumi skar gan saimniekošanas, gan komunikācijas prakses. Stingri likumi reglamentē sievietes izturēšanos un apģērbu, jo sieviete tiek uzskatīta par potenciāli nešķīstu reproduktīvās funkcijas dēļ. Piemēram, par nešķīstām tiek uzskatītas asinis un viens no veidiem, kā nievājoši izteikties par vīrieti, ir nosaukt viņu par *sievasenu* (no vārdiem “sievietes asinis”). Spēcīgs vīrieša pazemošanas veids ir sievietes svārku novicināšana gar viņa galvu. Vīrieti mazāk skar konkrēti saimniekošanas vai izskata noteikumi, taču pastiprināta sociālā kontrole ir saistīta ar viņa morāles principiem – vīrietis nedrīkst melot, viņš ir atbildīgs par to, lai sieva neaprunātu kopienas cilvēkus, viņš nedrīkst stāties dzimumsakaros ar nevainīgu meiteni un to neapprecēt.<sup>204</sup> Noteikumi reglamentē arī jauniešu izturēšanos. Dažus no tiem pētījumā par Latvijas čigānu garīgo tīrību aprakstīja Linde Dambe:

“Agrāk gados jauni – līdz pat trīsdesmit gadiem – romi neuzdrošinājās pievienoties veco romu sarunām, ja arī viņi tajās klausījās, viņi stāvēja atstatus no veco kompānijas, viņu rīcību raksturoja kautrīgums. Kādās viesībās vecie varēja arī pieaicināt jaunākus romus pie sevis un uzciņāt ar glāzi dzēriena, tā izrādot viņiem savu labvēlību. Jaunais savukārt izrādīja cieņu, pieņemot šo uzaicinājumu, bet, saglabājot savu pozīciju, palika stāvam kājās.” (Dambe 2008:33)

Izturēšanās atbilstoši sociālajām lomām var izpausties dažādās nezinātājam grūti pamanāmās niansēs. Piemēram, veidā, kā sieviete izspraucas starp svinību galdu un pie tā sēdošo viesu rindu, vai faktā, ka jaunākās paaudzes čigānam var nebūt zināms kādas vecākās paaudzes personas telefona numurs, jo viņa statusam nepieklājas šai personai zvanīt. Šādas zināšanas un to pielietošana praksē lielā mērā definē *čigānisku* jeb čigānu izpratnē adekvātu izturēšanos. Kompleksās čigāniskuma izpratnes dažādos līmeņus apraksta arī Maikls Stjuarts:

“Kad es pirmajos pētījuma mēnešos vaicāju par dažādām darbībām un ierazām, bieži saņēmu vienkāršu paskaitījumu: *romanes*, “tas ir čigāniski”. *Romanes* bija sēdēt uz grīdas un kopā ēst no bļodas. *Romanes* bija smaidīt un pārāk neiebilst, ja kāds “brālis” savāca velosipēdu, kas viņam patika, bet nemaz nebija vajadzīgs. *Romanes* bija ģērbties stilam atbilstoši, ēst noteiktus ēdienus noteiktā veidā, dzert kādu alu un nedzert citu. Sievietēm *romanes* bija valkāt šalli un priekšautu, vīriešiem nēsāt ūsas un cepuri. Un *romanes*

---

<sup>204</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2012. gada 4. jūlijā.

vienmēr nozīmēja būt atvērtam mūsu un brāļu vajadzībām. *Romanes* bija arī triviālas lietas, piemēram, veids, kā mēs aukstos ziemas rītos ap ugunskuru sasildījām rokas, vai veids, kā vīrietis no veca dzelzs gabala pagatavoja naglas. Otrā vērtību skalas galā *romanes* nozīmēja arī būtiskāko identitātes marķieri – čigānu valodu – un, vissvarīgākais, *romanes* apzīmēja visu morālo kodu, kas bija izstrādāts ap ideju, ka tiek cienīti tie, kas dzīvoja čigāniem raksturīgajā aplenkuma stāvoklī.<sup>205</sup> (Stewart 1997:43-44)

Domājams, tikpat detalizēti būtu iespējams raksturot arī citas kultūras grupas, taču čigānos pētnieku uzmanību ir piesaistījis tas, cik apzināti un vajadzības gadījumā likumu jeb noteikumu formā izsakāmi ir viņu izturēšanās principi.

---

<sup>205</sup> “In the first few months of my research as I asked about various acts and customs, I was often given the simple explanation: *romanes*, “it is the Gypsy way”. It was *romanes* to sit on the floor and eat together from a bowl. It was *romanes* to smile and not complain too vigorously when one’s “brother” went off with a bicycle one liked but did not really need. It was *romanes* to dress in style, eat particular foods in a certain way, drink some beers and not others. It was *romanes* for women to wear a scarf and apron, for men to keep a mustache and wear a hat. And it was *romanes* for everyone to be always open to the needs of brothers and sisters. *Romanes* was also trivial things, such as the way we warmed our hands around the fire in the cold winter mornings or the way a man salvaged old iron to make nails. At the other end of the scale of value, *romanes* stood for the crucial marker of identity, the Romany language, and, most important, *romanes* stood for the whole moral code elaborated around the idea of respecting those who lived in the Rom’s state of siege.”

### 5.1.5. Secinājumi

Čigānu etnisko piederību primāri var raksturot kā praktizējamu ikdienas komunikācijā, ne vien izjūtamai vai verbāli deklarējamai. Būtisks ir arī čigānu identitātes diahronais aspekts, jo mantotās reputācijas ideja indivīdu padara kopienai nozīmīgu laikposmā, kas pārsniedz viņa dzīves garumu. Čigānu likumu ievērošana nozīmē, ka indivīds ir integrējies čigānu kopienā – viņam ir sava vieta sabiedrībā, ko apzinās un respektē arī pārējie kopienas biedri. Likumu neievērošana bieži tiek aprakstīta kā statusa zaudēšana un nošķirtība. Viegļākā un īslaicīgākā formā to var paust piezīme “viņš nekas nav”, smagākā – indivīda un viņa ģimenes neaicināšana uz svinībām, bet viens no smagākajiem soda mēriem ir cilvēka izraidīšana no pilsētas kopienas. Indivīda nošķirtības stāvoklis ir nesavienojams ar čigānu kolektīvisma ideālu. Izabela Fonseka raksta, ka dzīvi vienatnē čigāni uzskata par rezultātu tam, ka indivīds ir pieļāvis kādu kļūdu:

“Jo vairāk [cilvēku] un skaļāk, jo labāk – tā ir pārliecība, ko es ieraudzīju kā universālu pie čigāniem. Viņu izpratne par vientuļu personu vienmēr bija kā par tādu čigānu, kas kāda pārkāpuma dēļ ir atzīts par *mahrime*, netīru, un ir ticis izslēgts no grupas. Tur bija jābūt kaut kam nepareizi, kādam negodam, ja tev bija jābūt vienam.”<sup>206</sup> (Fonseca 1995:24–25)

Nošķirtībai galēji pretējais stāvoklis ir dzīres, kurās tiek svinēta *īsto čigānu* kopbūtne un vērtības. Tā ir reprezentatīvākā čigānu kolektīvās identitātes izpausmes forma, kurā būtiska loma ir arī dziedāšanai un dejai.

---

<sup>206</sup> “The more and the noisier the better was their creed – one that I found to be universal among Roma. Their conception of a lone person was invariably a Rom who for some infraction had been recognized as *mahrime*, unclean, and had been excluded from the group. There was something wrong with you, some shame, if you had to be alone.”

## 5.2. Kolektīvās identitātes svinēšana

### 5.2.1. Svinības un muzicēšana

#### 5.2.1.1. Svinību loma identitātē un muzicēšanā

Etniskās identitātes izrādīšana čigāniem primāri nozīmē savstarpējās komunikācijas kultūru, ko nevar aizstāt citas identitātes reprezentācijas formas – piemēram, ansambļu dibināšana un publiska muzicēšana. Čigānu kopienā arī dziedāšana un tradicionālā deja nav tikai izrādīšanās vai performance. Tie ir savstarpējās komunikācijas veidi, kuros izpaužas čigānu priekšstati par čigāniski adekvātu izturēšanos – arī dziedot un dejojot tiek ievērotas sociālās lomas un izrādīta cieņa vai cita veida attieksme. Kā raksta Maikls Stjuarts, šīs muzicēšanas nozīmes nemainās arī nečigānu kultūras ietekmē:

“Un, lai arī čigāni bija īpaši gatavi un spējīgi uzņemt no ār pasaules jaunas ietekmes un stilius, viņi saglabāja paši savu izpratni par to, ko nozīmē muzicēt kopā.”<sup>207</sup> (Stewart 1997:181–182)

Svinības ir galvenais muzicēšanas un dejas situāciju konteksts. Vaicāti par dziedāšanas situācijām, čigāni vienmēr atbildēja, kā man sākumā šķita, pārāk vispārīgi: “dzied tad, ka’ sanāk kopā”, “dzied tad, ka’ kompānij’ sēd pie gald’ un dzer” u. tml. Muzicēšanas iemesls vienmēr ir tikšanās saviesīgā, pacilātā gaisotnē, ko līdzveido arī alkohola iedarbība. Vaicāti par konkrētākiem sanākšanas iemesliem, čigāni minēja dažādus gadījumus: bēres, nāves gadadienu, salaulāšanos, kāzas, bērna piedzimšanu, aiziešanu militārajā dienestā, sagaidīšanu no tā, dzimšanas un vārda dienas, Lieldienas u. c. Tās var būt plānotas dzīres ar aicinātiem viesiem vai arī svinības, ko izraisījusi ciemošanās vai neplānota satikšanās.

Organizētās svinības ir kopienas pārdefinēšanas brīži. Ielūgums uz svinībām apliecina, ka ielūgtais cilvēks ir kopienā pieņemts un cienīts cilvēks ar nesabojātu reputāciju. Kā to formulēja kāds čigāns: “Ir svarīgi, ja aicina. Jo aicina tikai tad, ja tu esi normāls.” Svinībās tiek nostiprināts gan atsevišķu indivīdu statuss, gan kolektīvā identitāte. Īpaši tas attiecas uz bērnu svinībām, kas ir vērienīgākais latviešu čigānu kopienas notikums.

---

<sup>207</sup> “And though the Rom were extremely ready and able adopters of new influences and styles from the world outside, they retained their own sense of what it meant to make music together.”

Stāstot par bērnu norisi 20. gs. 70.–80. gados, Miervaldis Putraševics teica: “Ņēm’ aicināj’ vis’s, ko tik varej’, vai tu draugs, vai tu, kā teikt... Jo vairāk cilvēk’, jo bij’ kaut kā... Kaut kā labāk, un vis’ gāj’ arī, neviens neatteicas.”<sup>208</sup>

Uz bērēm aicināto personu skaits ir vairāki simti – ne visi ierodas, taču jebkurā gadījumā dalībnieku skaits ir ievērojams. Latviešu vidū izplatītie stāsti par pieredzētām “čigānu barona” bērēm varētu būt saistīti ar jebkuras čigānu sabiedrībā cienītas personas bērnu gadījumu. Bēres ir galvenie latviešu čigānu kopā sanākšanas un socializēšanās pasākumi: “..bēres čigānu izpratnē ir grandiozas viesības jeb, kā saka paši čigāni – tā ir iziešana tautā” (Krauklis 2007:20). Tā nav universāla čigānu tradīcija – tik vērienīgas bēres esot raksturīgas tikai latviešu un igauņu čigāniem (Kalinin 2005:120). Arī dejošana bērēs ir lokāla tradīcija, kas esot raksturīga vēl tikai čigānu grupai *vloxurja* (Tcherenkov, Laederich 2004:636). Bēru svinības nozīmē ne tikai cieņas izrādīšanu aizgājējam, viņa ģimenei un kopienai, bet arī izrādīšanos:

“..nevis bēres, bet dzīres, jo tad visi velk mugurā, kas viņiem pats labākais, meitas sapucē, cik vien var sapucēt, jo tā ir tāda arī izrādīšanās, jo katrs parāda – es esmu tāds, man ir tas, man ir šitas, un tad arī daudzi noskatās sev sievas..”<sup>209</sup>

Svinības un saviesīgus pasākumus čigāni sarunās pieminēja bieži. Ar tām saistās viņu dzīves priecīgākie brīži. Kā ar sajūsmu teica Ieva Putraševica: “Tā per vaļam dziedāt vis’ un tik smuk’ dejo un tā iet, ka bail! Dikt’ lustig’!”<sup>210</sup> Informantu stāstos šādas epizodes nereti pastāvēja līdzās grūtību, trūkuma, vienmuļības iezīmētajiem ikdienas aprakstiem. Ikdienu un svinības ir paralēli, nesaistīti eksistences stāvokļi, kas atklāj divas atšķirīgas čigānu pasaules šķautnes.

---

<sup>208</sup> No intervijas ar Miervaldi Putraševicu 2004. gada 17. janvārī.

<sup>209</sup> Ingus Stauģis dokumentālajā filmā *Čigāni Latvijā* TV3 raidījumu sērijā *Latvijas faili* 2013. gada 6. aprīlī.

<sup>210</sup> No intervijas ar Ievu Putraševicu 2004. gada 17. janvārī.

### 5.2.1.2. Muzicēšanas situācijas

Lai arī svinību iemesls var būt dažāds, čigānu mūzika nav tipoloģizējama pēc specifiskiem, ar konkrētiem notikumiem saistītiem žanriem – vietējo čigānu repertuārā nav dokumentētas bērnu, kāzu u. tml. dziesmas. Lai arī dziesmu tekstos mēdz būt norādes uz konkrētām situācijām, pēc to lietojuma visas čigānu dziesmas varētu nosaukt par galda un deju dziesmām, vai kopā – par dzīru dziesmām.<sup>211</sup> Pie šāda secinājuma ir nonākuši arī citu valstu čigānu mūzikas pētnieki. Kertēsa-Vilkinsone raksta, ka atšķirības drīzāk ir saistītas ar dziedāšanas situatīvo komunikācijas kontekstu:

“..apmēram viens un tas pats repertuārs tiek izpildīts visdažādākajos kontekstos, kas, akcentējot atšķirīgo dalībnieku mijiedarbību, var mainīt izpildījuma sociālo nozīmi.”<sup>212</sup> (Kertesz-Wilkinson 1997:94)

Svinībās muzicēšana ir integrēta čigānu komunikācijas daļa. Individīda prasme dziedāt padara veiksmīgāku viņa izrādīšanos sabiedrībā. Tā liecina par izkoptu komunikācijas stilu, kas, kā norāda Stjuarts, apstiprina indivīda čigāniskumu:

“Čigāni teica, ka vīrietis kļūst par čigānu “runā” (*vorba*). Viena atbilde uz jautājumu: “Ko dara īsts čigāns? / Kā es varu kļūt par čigānu?” bija “[Ja tu iemācies] kompānijā izsmalcināti runāt.”<sup>213</sup> (Stewart 1997:202)

Dziesmu izvēli un izpildīšanas laiku nosaka čigānu savstarpējās komunikācijas gaita. 4.2.3. apakšnodaļā secināju, ka stāstīšana un dziedāšana ir tuvas čigānu kultūras formas. Komentējot dziesmu izvēli, tukumnieks Anatolijs Berezovskis minēja, ka nereti dziesma turpina sarunu:

“Mēs te sēžam pie galda un runājam par vienu tēmu. Un uzreiz pie tās tēmas atrodas dziesma un aiziet. Ne jau, ka mēs runājam par darbu, bet šis dzied par

---

<sup>211</sup> Kā izņēmumu var minēt sēru maršu, kas čigānu bērēs izskan pusnaktī, iezīmējot pavērsienu svinību norisē. 20. gs. 30. gadu materiālos ir liecības arī par dziesmām, kas bijušas paredzētas zirgu *dancināšanai*, kā arī konfliktsituācijām (t. s. *naida dziesmas*). Taču lielākoties dziesmas, arī ja to tematika ir saistīta ar konkrētām norisēm, piemēram, zirgu *dancināšanu* vai indivīda pavadīšanu armijā, tiek dziedātas arī citos gadījumos.

<sup>212</sup> “..more or less the same repertoire is performed in a wide range of contexts, which, by emphasizing different interactions between participants can change the social meaning of performance.”

<sup>213</sup> “The Rom said that men became Rom in “speech” (*vorba*). One answer to the question “What does a true Gypsy do? / How can I become a Rom?” was “[if you learn] to speak in a refined way in company”.

putniem. Dziesmas sākas ar to, par ko iet pēdējās debates, pārrunas. Turpat piemeklējas klāt sakāmvārdi un parunas un aiziet.”<sup>214</sup>

Šādu praksi novēroju arī pie Ventpils čigāniem. Piemēram, Mirdzas Zavickas dziesmai impulsu deva pašas atziņa, ka viņa nevienu dziesmu vairs neatceras: “Vairs neko neatceras, meitiņ. (...) Iekš vienam domem, iekš vienam darišanam vis’ tā galv’ ir dulle, ka tu nemāk neko vairs. [Turpina ar dziesmu – I. T.] *Domas, manas domas, ko jūs meklējiet, jūs nemeklējiet nu laimi, tā sen jau ir zuduse.*”<sup>215</sup> Savukārt, Mirdza Dombrovska ar dziesmu turpina komplimentu klātesošai personai: “Vilma aktris’, tieš’ aktris’! Ka jūs redzet to fotogrāfij’, kur viņ’ jaun’ – tād’ skaistule! [Turpina ar dziesmu – I. T.] *Skaistule man solījās, mūžam būšot uzticīga.*”<sup>216</sup>

Dziedāšana ir tipisks veids, kā svinībās tiek cildināta kopienas pagātne, varoņi un vērtības. Dainis Krauklis raksta, ka šādi naratīvi ir neatņemama bērnu svinību sarunu sastāvdaļa:

“Tie patiesībā ir visdažādākie “galda stāsti”, kuros var runāt par biznesu, politiku vai makšķerēšanu. Taču noteikti runās par kādu spēcīgu vīru un spēku, par zirgiem un agrākiem laikiem. (...) Kāda veca čigāniete dzied vecu čigānu dziesmu, ļaudama skanīgajai balsij trīsuļot un skanēt. Un cauri šīm skaņām izskan visa čigānu dzīve, ciešanas un sāpes.” (Krauklis 2007:27,29)

Līdzīgu secinājumu pētījumā par Austrijas lovariem formulēja Urzula Hemeteka:

“Lovaru dziesmās tiek izteikta acumirkīgā noskaņa, tiek dziedāts par to, ko dziedātājs vai dziedātāja ir piedzīvojusi, kas ir grupai nozīmīgs.”<sup>217</sup> (Hemetek 1994:161)

Ventpils čigāni pieminēja arī “jautru dziesmu” dziedāšanu, kas “uzjautrin’ to kompānij’”. Īpašo svinību noskaņu, kas saistās ar dziedāšanas brīžiem, kādā Ungārijas valahu čigānu kopienā apzīmē ar jēdzienu *voja*:

---

<sup>214</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2004. gada 29. februārī.

<sup>215</sup> No intervijas ar Mirdzu Zavicku 2004. gada 8. februārī.

<sup>216</sup> No intervijas ar Mirdzu Dombrovsku 2004. gada 28. augustā.

<sup>217</sup> “In den Liedern der Lovara wird die augenblickliche Stimmung ausgedrueckt, es wird davon gesungen, was der Saenger oder die Saengerin erlebt hat, was fuer die Gruppe von Bedeutung ist.”



“Termins *voja* šeit attiecās uz saviļņojuma stāvokli, kad čigānu pārņēma noskaņa vai pat dzinulis dziedāt ar “īstajiem brāļiem” (*čače phrala*): šo stāvokli daļēji izraisīja dzeršana, daļēji labklājība un drošība no ār pasaules, kas dzima daudzu čigānu kopbūtnē, un daļēji no veiksmīgas publiskās izrādīšanās. *Voja* ir tas, ko mēs sauktu par “labvēlību” vai “sajūsmu”; tas bija ideālais stāvoklis, ko var sasniegt svinībās (*mulatšago*), jo kad vīriem bija *voja*, viņi sāka dziedāt.”<sup>218</sup> (Stewart 1997:194)

Līdzās svinību eiforiskajām pieredzēm būtisks to aspekts ir arī statusa, sociālās lomas un cieņas izrādīšana. Pāris reizes sarunās par atšķirīgām tēmām no čigāniem dzirdēju piezīmi, ka viņi jau nedejojot prieka pēc. Turpinājumā aprakstīšu, kā dziedāšanā un dejā var izpausties statusa norādīšana un izrādīšana.

## 5.2.2. Dziedāšana un deja kā sociālās struktūras izpausme

### 5.2.2.1. Sociālās struktūras artikulācija svinībās

Čigāna ierašanās bērū svinībās vienmēr tiek apsveikta. Viņa ierašanās ir apliecinājums čigānu kopienas vērtībām un spēkam. Tādēļ viņš ar prieku tiek simboliski atkal “uzņemts” kopienā, vainagojot sagaidīšanu ar viņam veltītu mūziku:

“Katram viesim piebraucot pie bērū nama, skan ugunīgs čigānu maršs, ar to tiek parādīta cieņa katram, kurš nav bijis lepns un uz bērēm ieradies.” (Krauklis 2007:26)

Taču līdz ar ierašanos svinību namā viņam ir jāiekļaujas stingri strukturētā sociālajā vidē, ko regulē telpas izkārtojums un uzvedības normas. Svinības kā izkoptu, formalizētu čigānu komunikācijas modeli apraksta Maikls Stjuarts:

“Svinības (*mulatšago*) būtībā ietvēra čigāniskā pamatetosa (*romanes*) pārspīlēšanu un formalizēšanu: vīriešu un sieviešu nošķiršanu, viesmīlības

---

<sup>218</sup> “The term *voja* here referred to a state of excitement when the mood, even the urge, to sing with the “true brothers” (*čače phrala*) overcame a Gypsy: a state partly induced by drink, partly by the sense of well-being and security from the outside world that arose in the company of many Gypsies, and partly by success in public display. *Voja* was what we might call “grace” or “exaltation”; it was the ideal state to achieve in the *mulatšago*, for when men had *voja*, they began to sing.”

principu un, galvenais, “cieņas” (*patjiv*) izrādīšanu citiem čigāniem.”<sup>219</sup>  
(Stewart 1997:187)

Svinībās čigānu sociālā struktūra izpaužas viesu izvietojumā pie galdiem. Pie atsevišķiem galdiem sēž vīrieši un sievietes: “Vīriešu–sieviešu nošķirums čigānu sabiedrībā ir būtiskākais” (Sutherland 1986:149). No pieaugušajiem nošķirti sēž bērni un pusaudži, kas vēl nav sasnieguši dzimumbriedumu. Šāds izvietojums ietekmē gan to, kurš ar kuru sarunājas, gan sarunu tematiku.

### 5.2.2.2. Sociālās lomas un dziedāšana

Statuss un varas attiecības var izpausties arī dziesmu uzsākšanā. Vairākkārt čigāni minēja situācijas, kad vīrs licis sievai vai bērniem dziedāt. Pēteris Leimanis precizēja, ka tas parasti notiekot “māj’s apstākļos, parast’, ka’ vīriet’s i’ piedzēries – viņš pārnāk mājās un liek sievai dziedāt.”<sup>220</sup> Arī Ievas Putraševicas pirmās atmiņas par dziedāšanu ir saistītas ar šādu situāciju:

“Agrāk bija tā – ja vīrs pārnāk mājās iedzēris vai dzer mājās, viņš liek sievai, lai viņ’ dzied viņam dziesmu. Viņš tik uzvelk un sievai jālīdz padziedāt. Un ģimenē kas ir labāks dziedātājs, kād’ bērns – tiem arī jādzied. Riktīgs kor’s un tā.”<sup>221</sup>

Jautājumu, vai sieva varētu likt dziedāt vīram, Pēteris Leimanis uztvēra ar izbrīnu. Viņš iztēlojās dažādas dziesmu uzsākšanas situācijas, kas raksturoja sievietes etiķeti komunikācijā ar vīru dažādās publiskās situācijās:

“Krogā var būt tā, ka sieva pienāk un sak’: “Pēter, uzdzied’ lūdz’ to gabal’, tas ir baigs’ smukais.” Tas ir krogā, tas ir citādāk. (..) Bet ka mājās viņa pateiktu man: “Ē, dāvai, dzied’ to gabal’!” – Kur ta’ tas [ir redzēts – I. T.]?! (..) Svinībās, ka’ jau iedzēruš’ ir, ka’ jau iet uz rīt’ pus’, ta’ brīžam ir tā, ka tie vīrieš’ piesēž pie tiem sievietem. Ne tieš’ blakam ar sav’s siev’s, bet pie

---

<sup>219</sup> “The *mulatšago* involved, in effect, the exaggeration and formalization of the basic ethos of *romanes*: the segregation of men and women, the principle of hospitality, and, above all, the display of “respect” (*patjiv*) to other Gypsies.”

<sup>220</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani 2004. gada 29. augustā.

<sup>221</sup> No intervijas ar Ievu Putraševicu 2004. gada 7. janvārī.

citam sievietem. (..) Ta' tas vīriet's uzsāk' to gabal' un ta' viš' rād' uz to siev': [dzied – I. T.] "Ei-jai-jai-jai", un tad aiziet, tad jau pārējās siev's ar tur pielāgojās. Bet ka siev' pieiet' pie vīr': "Ei-jei-jei-jei" – tā jau dabūt' pa acīm! (..) Piemēram, kad pie kādiem draugiem aiziet, tā siev', ka' viņai patīk tas gabals, ta' viņ' var pateikt: "Uzdzied'..." – tieš' nesak tam vīram, bet tā kopēj': "Uzdzied jūs to gabal', ko jūs tur dziedāj'. Tas bij baigais smukais gabals." Tā viņ' var pateikt. Nevis tam vīram pateikt: "Ē, tu uzdzied' to gabal' – tas ir baig' foršais!" (..) Tā nevar būt, jo vīriet's ir vīriet's, un tur ir tā teikšan' citādāk'."222

Šis apraksts atklāj, ka sievas un vīra izturēšanās mainās atkarībā no sociālā konteksta. Privātos apstākļos vīrs var izrādīt varu un sievai jābūt pakļāvīgai. Svinībās cilvēku izturēšanās ir formalizēta un sievas un vīra attiecības ir distancētas un varbūt pat maskētas. Vienīgais sociālais konteksts, kurā sievas un vīra attiecības šķiet vienlīdzīgas, ir atrašanās nečīgānu sabiedrībā, kur nedarbojas čīgānu izturēšanās normas. Arī Saterlenda pētījumā par ASV čīgāniem rakstīja, ka sievas izturēšanās pret vīru privātajā un publiskajā sfērā atšķiras (Sutherland 1986:153). Labas manieres, kā arī prasmi dziedāt un dejot viņa minēja pie labas sievas kritērijiem (Sutherland 1986:167). Dziedāšanas un sievietes prestiža saistību apraksta arī Irēna Kertēsa-Vilkinsone:

"Kad neprecētas meitenes [dziedāšanā – I. T.] ieņem vadošu lomu, viņas ar savām muzicēšanas spējām var uzlabot gan ģimenes prestižu, gan savas precību iespējas, kas šo prasmi padara par iespējamu aģentu ģimeņu un kopienu savienību radīšanā."223 (Kertész-Wilkinson 1997:175)

Arī Hemeteka pētījumā par Austrijas lovariem dziesmu uzsākšanu un dziedāšanu apraksta kā čīgānu sociālās struktūras izpausmi:

"Kad svētku familiārā gaisotnē lepnais tēvs vēlas prezentēt savu meitu, viņš lūdz viņai dziedāt dziesmu. Vai tad, kad precēts vīrs grib īpaši uzsvērt cieņu viesiem, viņš aicina sievu viesiem nodziedāt dziesmu. Dziedāšana kalpo klātesošo izklaidēšanai un godināšanai, taču vienlaicīgi arī dziedātāja vai

---

<sup>222</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani 2004. gada 29. augustā.

<sup>223</sup> "When unmarried girls take a lead role, they can, through their musical ability, enhance both their family's prestige and their own chances of marriage, making this skill a possible agent for creating alliances between families and communities."

dziedātājas prestižam. (..) ..nekādā gadījumā sabiedrībā nav atļauts dziedāt jebkuram. Jaunām sievietēm vajadzētu izcelties priekšplānā, cik maz vien iespējams. Viņas drīkstēja dziedāt tikai tad, kad tika aicinātas. Tā kā dziedāšana nozīmē sevis eksponēšanu, tā lielā mērā ir saistīta ar sociālo hierarhiju.”<sup>224</sup> (Hemetek 1994:161)

Ne vienmēr dziesmu uzsākšana nozīmē vīrieša varas izrādīšanu, taču jebkurā publiskajā situācijā tā visbiežāk ir ceremoniāla un ietver atļaujas prasīšanu un laimes vēlējumus klātesošajiem. Divu informantu stāstītais liecina, ka dziedāšanai var būt arī iniciācijas funkcija – tas var būt simbolisks veids, kā jaunam čigānam radīt statusu kopienā. Dzidra Paucis atceras, ka no 11–12 gadu vecuma tēvs viņu ņēmis līdzī uz svinībām, kur abi divatā dziedājuši. Pieaugušie Dzidru vienmēr uzņēmuši atsaucīgi viņas labās balss dēļ. Svinībās esot piedalījušies arī viņas vienaudži, tomēr tie dziedāšanā neesot piedalījušies. Līdzīgu situāciju aprakstīja Dainis Krauklis, komentējot populāras čigānu dziesmas *Hačula jāg ti pečula* (*Deg ugunskurs un kvēlo*) ienākšanu viņa repertuārā:

“Šo dziesmu es zināju no kādu piecu, pat četrus gadu vecuma. (..) Bija tā, ka es šito dziesmu ar vecmāti kopā dziedāju. Un tad tur dziedāj’ tās siev’s un ta’ viņ’ teic’: “Es ar mazdēliņ’ uzdziedāš’ vien’ dziesm’”. Un ta’ viņ’ stādīj’ priekšā un ta’ mēs ab’ div’ dziedājām. (..) Tas jau ir tā – stāda priekšā to savējo.”<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> “Sie zeigt sich, wenn im familiaeren Zusammenhang bei einem Fest ein stolzer Vater seine Tochter praesentieren moechte, dass er sie bittet, ein Lied zu singen. Oder darin, wenn ein Ehemann seine Gaeste besonders ehren moechte, dass er seine Frau bittet, fuer die Gaeste ein Lied zu singen. Das Singen dient der Unterhaltung aller, dient der Ehrung der Anwesenden, ist aber gleichzeitig auch Prestigesache fuer den Saenger oder die Saengerin. (..) ..es beileibe nicht jedem gestattet war, in Gesellschaft zu singen. Junge Frauen sollten sich so wenig wie moeglich in den Vordergrund spielen. Sie durften nur singen, wenn sie dazu aufgefordert wurden. Denn Singen bedeutet sich exponieren, und es hat viel mit der gesellschaftlichen Rangordnung zu tun.”

<sup>225</sup> No intervijas ar Daini Kraukli 2005. gada 1. aprīlī.

### 5.2.2.3. Deja kā čigānu kolektīvās identitātes simbols

Lai arī dziedāšanā tiek ievēroti arī indivīdu talanti, primāri tā ir kolektīva darbība. Savukārt performatīvākais čigānu svinību elements ir tradicionālā deja. Lai arī svinībās ir brīži, kuros dejošana notiek divatā vai lielākās grupās, primāri latviešu čigānu kopienā tie ir atsevišķu indivīdu solo priekšnesumi, kurus bēru svinībās ierāmē ceremoniāls ķermenisks uzaicinājums un atsveicināšanās priekšnesuma beigās. Uzaicinājums iet plāna vidū izpildīt solo deju nozīmē cieņas izrādīšanu uzaicinātajam indivīdam, savukārt indivīda deja ir cieņas apliecinājums kopienai. Priekšnesumu rūpīgi vēro un vērtē visi klātesošie, reizēm pamudinot dejojāju ar izsaučieniem. Dejā tiek izrādīta indivīdu izveicība un seksuālā pievilcība, tajā izpaužas dejojāju personiskās kvalitātes un arī lokālo kopienu atšķirības. Deja ir reprezentatīvākais čigāniskas izturēšanās simbols: “Ar šo deju tiek parādīts viss čigānu temperaments un ugunīgais raksturs” (Krauklis 2007:28). Tajā tiek svinēta ideālā čigānu eksistences puse: “Deja ir nozīmīga čigānu muzikālās izpausmes un laimīga čigānu sociālā notikuma daļa” (Kertész-Wilkinson 1997:117).

Bēru svinību norisē pavērsienu iezīmē pusnaktī atskaņotais sēru maršs. Līdz pusnaktij svinību dalībnieki ietur mielastu un pavada laiku sarunās, savstarpējos laimes vēlējumos un cieņas apliecinājumos. Pēc sēru marša svinību organizētājs aicina viesus līksmot un parasti tas nozīmē arī tradicionālās dejas priekšnesumu sākumu:

“Pēc sēru marša pie mikroфона runā kāds aizgājēja tuvinieks, novēlot visiem laimi, veselību, mudina, lai priedājas, ēd, dzer, pērk un pārdod, nekaujas un visbeidzot, pieminēdams nelaiķi, novēlēdams tam vieglas smiltis, iet prom. Tad skan ugunīgs čigānu maršs un kāda čigāniete, kura ir vecāka gados, sāk uzaicināt uz deju, kura sasilda gan veca, gan jauna čigāna sirdi un dvēseli. Tiek dejots “tribaks” – čigānu nacionālā deja.” (Krauklis 2007:27–28)

Līdzīgu dejošanas sākumu un dejas nozīmes raksturojumu sastopam arī Jura Leimaņa grāmatā *Čigāni Latvijas mežos, mājās un tirgos* (1939):

“Cunnis (..) uzsaucis saviem ļaudīm: “Kozākos!” Nu tad gājis kāju jandāliņš vaļā. Čigāni uzsākuši savu kazāku danci. Tā ir deja, ko neprot varbūt tikai viens no simts čigāniem.” (Leimanis 2005[1939]:152)

Mūsdienu bērnu svinībās dejošanu vada kāda persona no svinību organizētājas ģimenes, visbiežāk vecāka sieviete: “Sāk vai nu veca sieviete, vai kāds gados vīrietis. Jo jaunie it kā neuzdrošinās, bet vecam tas ir atļauts.”<sup>226</sup> Priekšnesuma sākumā aicinātājs un uzlūgtais griežas elkoņos, tad aicinātājs paliek malā un aicinātais dejo. Solo priekšnesuma garums ir atkarīgs no dejojāja prasmēm, taču laba dejojāja uzstāšanās var ilgt vairākas minūtes. Pēc priekšnesuma aicinātājs apkampjas un varbūt arī saskūpstās ar dejojāju, un dodas atpakaļ uz savu vietu pie galda vai deju laukuma malā. Līdzīgu dejošanas procesa aprakstu 20. gs. 30. gados sniedz arī Jānis Leimanis:

“Dejošana norisinājās starp divām personām, vīrieti un sievieti jeb vīrieti ar vīrieti un sievietes dzied jaunas dziesmas un dejojāja pāris, piedevuši labās rokas un cieši turēdami apgriežas pāru reiz riņķī un rokas atlaidusi atkal piedod viens otram kreisās rokas un cieši turēdamies pāru reiz apgriežas uz kreiso pusi, tad rokas atlaisdami, viens nostājās uz vietas un otrs dejo, tas savu dēju pabeidzis atkal atkārtoto minēto apgriešanos un iesāk dēju dejojāja pretinieks, deju pabeidzis sadodās rokās un atstāj dējas vietu. Dēja ir ļoti izveicīga un māklīga. Šādu dēju atkārtoto vairāk reiz, bet atkal citi.” (Leimanis LFK [1389], Nr. 10)

Ja uzaicinātais nav pārliecināts par dejas prasmi, pieklājības normas paredz, ka viņš iziet plāna vidū un paklanās, “apliecinot cieņu, pateicoties par godu” (Krauklis 2007:28). Mūsdienās gadās arī situācijas, kad uzaicinātais plāna vidū neiziet, tomēr vecākās paaudzes čigāni šādu praksi neatzīst: “Kompānij’ sēd – vismaz paklanīties vajag.”<sup>227</sup>

Kurzemē čigānu deja tiek saukta gan par *tribakus* (tribaku), gan *kozakus* (kazačoku, kazāku danci) vai arī vienkārši par *čigānu deju*. Tradicionālie dejas nosaukumi ietver norādi uz būtisku horeogrāfijas elementu – deju soļiem *teibakiem* vai *trebakiem*, kas apzīmē arī čigānu ritma konceptu vispār: “Tu viņ’ var saprast, kā tu gribi, viņ’ i’ vairākās nozīmēs. Viņ’ izpaužās vienā vārdā kā ritme. (..) Tas ir visa tā deja pati un kas tur nāk uz āru.”<sup>228</sup>

Dejas mūzika jeb *marši* tika raksturoti 4.1.3. apakšnodaļā. Svinībās deju nereti pavada viena instrumentāla melodija, kas tiek atkārtota pat vairāku stundu garumā. Populāra deju melodija Kurzemē mūsdienās ir Vasīlija Agapkina (*Василий Агапкин*)

---

<sup>226</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski un Paladžu Ivaru 2004. gada 29. februārī.

<sup>227</sup> No intervijas ar Ievu Putraševicu 2004. gada 17. janvārī.

<sup>228</sup> No intervijas ar Betu Čiči 2012. gada 12. martā.

militārais maršs *Slāvietes atvadas* (*Прощание славянки*, 1912), tautā saukts par “slavjanku”, taču tiek dejots arī pie citām melodijām un neformālos apstākļos arī dziesmu pavadījumā. Dejojāja uzdevums ir ieklausīties mūzikas ritmā un piemēroties tam.

Dejas horeogrāfija ir improvizēta. Ir dažas vispārīgas vīriešu un sievietes dejošanai kopīgas iezīmes un soļi, tomēr būtiskākās ir to atšķirības, jo nozīmīga dejas funkcija ir paust sievišķību vai vīrišķību, kā to atklāj arī Jura Leimaņa dejas apraksts:

“Čigāns dejo ātrām kustībām. Dejojot cenšas pierādīt vīrišķību. Čigāniem ir teiciens: “Khel murškanes”, – dejo vīrišķīgi. Dauza kājas, mežonīgi griežas. Čigānietes, turpretim, dejo gleznaini, dabiskām kustībām, pievilcīgu sejas izteiksmi un ar savu deju it kā apbur skatītājus. Čigāni to jūt un zina, viņi saka: “Kad meitene iet dancot, tad zelts krīt no viņas.”” (Leimanis 2005[1939]:152)

Raksturīgs dejas elements ir enerģiski un virtuozī soļi, kuru raksturošanai Ieva Putraševica lietoja apzīmējumus *izsit soli, sit grīdā, sit tribakus*. Sievietes gadījumā soļi ir aktīvi, tomēr smalki, to izdejošanā tiek iesaistītas dažādas pēdas daļas un tie tiek nofiksēti ar līganām un apļveida roku kustībām vai plaukstu sasišanu. Papildinošs sievietes dejas elements ir plecu un krūšu trīcināšana, kas visbiežāk tiek izpildīta solo numura beigu daļā (25. piemērs CD – dejas video fragments). Vīriešu dejā soļi tiek papildināti ar pietupieniem, strauju plaukstu sasišanu vai plaukstu uzsitieniem pa kāju, krūtīm, pleciem. Nozīmīga dejošanā ir arī apavu izvēle – ciets papēdis palīdz ar deju soļiem veidot dzirdamus, sinkopētus, mūzikai komplementārus ritmus. Augstākās meistarības gadījumā dejā apvienojas kāju, roku un plecu kustības, taču Ventspils čigānu jaunietes Magdas Sīpolas teiktais liecina, ka deju var veidot arī no atsevišķiem elementiem: “Es ar kājām neko daudz nedejoju – vairāk ar pleciem. Citi atkal vairāk ar kājām. Vislabākajiem – viss kopā.”<sup>229</sup>

Dejošanā var atklāties ne tikai čigānu individuālās kvalitātes, bet arī lokālas kolektīvās identitātes. Intervijās par pilsētu kopienām informanti to atšķirības pamatoja ar dejošanas situāciju piemēriem:

“Ja ir runa par dejošanu, tad Kandavā nav problēmu, ja sieviete uzlūdz vīrieti dejojot – ja viņa grib dejojot, viņa ciena to vīrieti un aiziet mierīgi uzlūdz un

---

<sup>229</sup> No intervijas ar Magdu Sīpolu 2003. gada 1. aprīlī Ventspilī.

jūtas tā ļoti brīvi. [Svinību] atmosfēra vispār Kandavā, Sabilē ir ļoti brīva, nepiespiesta. Jelgavā, Rīgā tas jau ir pavisam savādāk. Tur jau, cik es esmu pamanījis, svētkos sēž vairāk pa ģimenēm kopā (...). Dejojot parasti dejoj ar savējiem. Sievietes neaicina. Un arī (...) viņi īpaši negrib, ka sveši [citu pilsētu – I. T.] vīrieši ņem viņu sievietes dejojot.<sup>230</sup>

Dejošanā var izpausties gan reģionālas izturēšanās tradīcijas, gan lokālo kopienu savstarpējās attiecības un statuss:

“Piemērs ir tāds. Notiek kaut kādas kāzas un sākas dejošana. Nu tad uzlūdz, lai iziet ārā, lai uzdejo. Tukuma romi (...) neiziet ārā tā kā citi uzreiz – ras un aiziet un dejoj. Viņus jālūdz un tā un nē un... Lūk, tas ir tas, kas parāda, ka viņš ir, nu, tāds, viņam iekšā tāds, lai viņu vairāk lūdz, lai viņam pievērsī lielāku uzmanību un viņš sevi uzskata par privileģētāku.”<sup>231</sup>

Šie piemēri apliecina dejas tradīcijas lielo nozīmi latviešu čigānu komunikācijā. Atšķirībā no dziesmu repertuāra, kas ir mainīgā čigānu kultūras daļa, dejas tradīcijas pārmantošana ir aktuāla līdz mūsdienām. Dejas apguve sākas bērnībā vai pusaudžu gados. Ja vecāki ir labi dejojotāji, tad bērns tiek mācīts jeb “dresēts” jau apmēram no piecu gadu vecuma.<sup>232</sup> Taču tipiska dejas apgūšanas forma ir arī mācīšanās no vienaudžiem. Ventspilī vairākas čigānu jauniešu teica, ka bērnībā tikpat kā nav dejojūšas un sākušas deju apgūt pusaudžu gados, atdarinot svinībās novērotas vecāku čigānu kustības, kā arī pamācot un mācoties viena no otras.<sup>233</sup> Šobrīd vērojama tendence, ka mazinās dejas prasmes nozīme vīriešu dzīvē. Taču arī jauni Ventspils čigānu vīrieši, kas paši nedejoj, mēdz uzskatīt, ka meitenēm dejojot jāprot obligāti.<sup>234</sup> Līdz debijai publikas priekšā čigāni dejošanas prasmi trenē vairākus gadus. Piemēram, kopienā atzīta dejojotāja Beta Čiče dejošanu sākusī mācīties no vecākām draudzenēm apmēram desmit gadu vecumā. Tolaik viņas reizēm neesot apmeklējušas skolu, lai šo laiku veltītu kopīgai dejas apguvei. Čigānu publikas priekšā viņa debitējusi 16 gadu vecumā, taču uzskata, ka tolaik vēl nav bijusi tam gatava.<sup>235</sup> Publisku dejošanu svinībās čigāni uztver kā nopietnu pārbaudījumu: “Ja to kāju nepacels, nenoliks tā, kā vajag, tad viss. Visi jau zina to deju. Nebūs nekāds skats. Kur ir divsimt cilvēki,

<sup>230</sup> No intervijas ar Daini Kraukli 2012. gada 7. jūnijā.

<sup>231</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2012. gada 4. jūlijā.

<sup>232</sup> No intervijas ar Betu Čiči 2012. gada 12. martā.

<sup>233</sup> No intervijas ar Ventspils vakara vidusskolas skolniecēm 2004. gada 1. aprīlī Ventspilī.

<sup>234</sup> No intervijas ar ansambļa Čerhiņa dalībniekiem 2004. gada 1. aprīlī.

<sup>235</sup> No intervijas ar Betu Čiči 2012. gada 12. martā.



cilvēks iziet ārā, uzreiz uztraucās un viss kvēlo.”<sup>236</sup> Deja ir veids, kā čigānu indivīdi kopienas priekšā izrāda savu briedumu, izveicību un pievilcību. Tā apliecina, ka indivīds ir ne tikai piedzimis čigānu ģimenē, bet veltījis laiku sava čigāniskuma izkopšanai.

### 5.2.3. Secinājumi

Dziedāšanas un dejošanas situāciju un nozīmju izpēte liecina, ka šie izturēšanās veidi piedalās čigānu sociālās struktūras uzturēšanā. Galvenais dziedāšanas un dejošanas situāciju konteksts ir svinības. Tajās ar aicinājumu, piedalīšanos un adekvātu izturēšanos tiek publiski nostiprināts katra kopienas dalībnieka etniskais statuss jeb *etniskais autentiskums*. Atbilstoša izturēšanās ietver gan izkoptas komunikācijas prasmes, gan dzimuma, vecuma un citu sociālo lomu izrādīšanu. Dziedāšanas un dejas prasmes ļauj artikulēt šīs lomas, vienlaikus arī izceļot personu individuālās kvalitātes un paaugstinot personu un viņu ģimeņu statusu. Situācijas autentiskums ir tas, kas apstiprina arī tajā skanošās mūzikas čigāniskumu.

---

<sup>236</sup> No intervijas ar Ievu Putraševicu 2004. gada 28. februārī.

## 5.3. Identitāte un asimilācija

### 5.3.1. Čigānu etniskās identitātes krīze

Intervijās par mūzikas tradīcijām un tradīcijām vispār vecākās un vidējās paaudzes Kurzemes čigāni bieži bija skeptiski un stāstīja par pārmaiņām, kas pēdējās desmitgadēs skārušas viņu kopienu un apdraud tās identitāti. Domājams, politiskās, ekonomiskās, dzīvesveida un kultūras pārmaiņas čigānu kopienu skāra tāpat kā Latvijas sabiedrību kopumā. Lai arī dažos aspektos čigānu kopienas var uzskatīt par izteikti tradicionālu un konservatīvu, pielāgošanās pārmaiņām noteikti ir viņu izdzīvošanas stratēģijas daļa. Saterlenda pielāgošanos apstākļiem uzskata par attīstītu čigānu spēju:

“..čigāni vienmēr ir pielāgojušies un laikam vienmēr pielāgosies jauniem apstākļiem. (..) Čigāniem ir svarīgi būt daudzpusīgiem izmantojot pieejamo cilvēku un tehnoloģiju vidi, kurā viņi nonāk. Šī daudzpusība ir mainījies salīdzinoši maz.”<sup>237</sup> (Sutherland 1975:3)

Ņemot vērā šo atziņu, rodas jautājums, kuras pārmaiņas ir izrādījušās tik būtiskas, ka izraisījušas krīzi līdz šim kontinuālajā čigānu kolektīvās identitātes apziņā. Tas noteikti ir dažādu apstākļu kopums, taču līdzšinējais lauka pētījums liecina, ka pret dažiem apstākļiem čigānu attieksme ir mierīgāka un pret citiem – dramatizējošāka.

Par aktuālā pārmaiņu procesa sākuma punktu var uzskatīt 20. gs. 60. gadu otro pusi, kad vietējie čigāni pilnībā apmetās noteiktās dzīvesvietās. 1949. gadā dzimušais ventspilnieks Pēteris Leimanis minēja, ka tajā laikā vispār mainījušās čigānu vērtības attiecībā uz dzīvesveida izvēli un iesaistīšanos nečigānu sabiedrībā: “Jaunatne, kas pieauga, interesējās par kaut ko citu. Citi gāja strādāt, gribēja, lai būtu savs dzīvoklis. (..) Viens otrs sāka iet skolās, vairs neklejoja.”<sup>238</sup> Ilgtermiņā tas ietekmēja čigānu ikdienas komunikācijas intensitāti: čigāni vairs nedzīvo tik kompakti kā senāk, ir samazinājies cilvēku skaits mājsaimniecībās un paaudžu saikne, palielinājies jaukto laulību skaits, ir mazāk laika satikties ikdienā. Larisa Putraševica (1958) apraksta, kā pastāvīgs normēts darba laiks

---

<sup>237</sup> “..the Gypsies always have and probably always will be re-adapting themselves to new conditions. (..) For the Gypsies what counts is to be versatile in exploiting the available human and technological environment in which they find themselves. This versatility has changed relatively little.”

<sup>238</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani 2004. gada 29. augustā Ventspilī.

ietekmē čigānu regulārās ciemošanās tradīciju (par čigānu viesmīlības un ciemošanās praksēm sk. Dambe 2010):

“Es, piemēram, strādā’ – es cauram nedeļam neko neredz’. Sestdien’, svētdien’ brīv’ – sestdien es apkop’ māj’ un man vien’ dien’ – tāpat ka nemaz nav tā brīvā dien’. Un sākas atkal viens un tas pats. Kur tad tu aiziesi? Tas ir pa svētkiem. Senāk mēs bij’ biežāk kopa.”<sup>239</sup>

Tas, ka čigāni ikdienā ir kopā retāk un nelielākā skaitā, ierobežo arī tradicionālo zināšanu praktizēšanu un tālāk nodošanu. Reiz, nevarēdamas atcerēties nevienu dziesmu čigānu valodā, vecākās paaudzes čigānietes teica: “Ko nu zin vairs... Nekur vairs neiet, katrs save istabe un dzīvo – neko vairs nemāk, neko tu vairs nezin. Viss ir aizmirsts.”<sup>240</sup> 4.1. apakšnodaļā minēju, ka kopš 20. gs. 70. gadiem par retāku praksi kļuva dziedāšana. Samazinās arī tradicionālās dejas prasmes pārmantotāju skaits. Kopienā valda uzskats, ka vidējās paaudzes čigāni ir pēdējie tradicionālās kultūras zināšanu mantotāji:

“Mēs jau vairāk ar tiem veciem kopā. Kaut mēs bij’ maliņā, bet mums vēl tās vecās [tradīcijas – I. T.] ir iekšā. Tagad jau tā jaunatne vispār... Mēs vēl ir uz tiem veciem laikiem. Šie jau vispār aizies galīgi – viņ’ jau vispār neko nezin. Jo jaunāk’ paaudz’, jo aizmirst tas čigāns gan tradīcij’s, gan kaut ko tād’. Kād’s tradīcij’s? Mums jau nekād’s tād’s tradīcij’s vairāk nav – mēs jau uz latvieš’ mod’ vis’ dar’. Mums nav tāds nekas – arvien mazāk paliek.”<sup>241</sup>

Tā kā zināšanu apgūšanai ir ne tikai fakts, bet arī ideoloģijas un vērtību tālāk nodošanas funkcija, pētāma ir arī formālās izglītības ietekme uz čigānu etniskās identitātes praksēm. Formālās izglītības iegūšana tiek uzskatīta par priekšnoteikumu veiksmīgai čigānu integrācijai nečigānu sabiedrībā.<sup>242</sup> Mani novērojumi liecina, ka

---

<sup>239</sup> No intervijas ar Larisu Putraševicu 2005. gada 4. maijā.

<sup>240</sup> No intervijas ar Ievu Putraševicu, Lūciju Stepku un Mirdzu Zavicku 2004. gada 8. februārī.

<sup>241</sup> No intervijas ar Miervaldi Putraševicu (1956) 2004. gada 1. augustā.

<sup>242</sup> Čigānu integrācijas un izglītības problēmas saistība definēta pētījuma *Romu tiesības uz izglītību: īstenošanas situācija Latvijā* (2011) aprakstā: “Romi atrodas uz viszemākā sociālo kāpņu pakāpiena Latvijā. Viens no šīs parādības iemesliem – salīdzinoši zemais izglītības līmenis romu vidū. Mūsdienu modernajā sabiedrībā nepieciešams, lai visiem tās locekļiem būtu attīstītas sociālās un kognitīvās prasmes, kuras nosaka, cik veiksmīga vai neveiksmīga būs iekļaušanās sociālajos un tehnoloģiskajos procesos. Bez kvalitatīvas izglītības ir neiespējami piekļūt daudziem informācijas, tehnoloģijas, ekonomiskās dzīves un sociālo attiecību aspektiem. Līdz ar to tiek radīts apburtais loks: nav iegūta nepieciešamā izglītība, netiek nodrošināts darbs, nepietiekams sociālais nodrošinājums, un visa tā turpinājumā – romu ģimenes atkārtoti šo loku nākošajā paaudzē. Tāpēc ir būtiski, lai skola modelētu tās vērtības, kuras vēlamies redzēt pieaugušo sabiedrībā.” (Zaķe 2011:7)

mūsdienās čigāni kopumā skološanos atbalsta un rūpējas par jaunākās paaudzes izglītošanu. Tajā pašā laikā čigāni apzinās izglītības potenciālu ietekmēt domāšanu, kas nereti ved pie asimilācijas:

“Izglītojies čigāns ir čigāns ārienē, vizuāli, bet viņam citas domas rodas. Viņš vairāk nedomā tā, kā vajag domāt, un tas vairāk nav labi. Cik es zinu, kam ir augstākā izglītība, piemēram, desmit cilvēki, tad astoņi no tiem desmit būs asimilējušies.”<sup>243</sup>

Līdzās minētajām čigānu dzīvesveida pārmaiņām, kas ietekmēja viņu ikdienas komunikācijas ieradumus un attiecīgi arī zināšanu tālāknodošanu, informantu izteikumos atklājās arī dziļāks kopienas sairuma motīvs – individuālisma tendence un savstarpējās lojalitātes mazināšanās. Koncentrētu mūsdienu čigānu identitātes krīzes raksturojumu sniedza Larisa Putraševica:

“Agrāk jau vairāk bij’ tie čigāņi, tagad jau vairs nav. Eiropa iekša un caur’. Nevienam vairs neinteresē [tradīcijas – I. T.], vis’ jau tik pēc to jaunmodigo iet. Aizmirstas sav’ taut’ aizvien. Mēs paš’ paliek ne jau ta ka vairs čigāņi. Agrāk – attiecības kaut kādas... Tagad jau katrs pa sev’, katrs cenšas savā dzīvē.”<sup>244</sup>

Kolektīvisma un vienprātības principā balstās čigānu tradicionālā juridiskā institūcija. Minētās pārmaiņas ir vājinājušas šīs institūcijas spēku. Čigānu kopiena saskaras ar nebijušu problēmu, ka netiek respektēts un pildīts tiesas spriedums. Arī pati sprieduma nolemšana ir apgrūtināta nevienprātības dēļ. Normunds Rudevičs to formulē kā čigānu kolektīvās *patiesības* zaudēšanu:

“Tad sasaucās tā iekšējā tiesa un tad lemjam, kurš ir pareizs, kurš nav pareizs. Bet gadās tādas lietas, pēdējā laikā ļoti bieži, nu kad nevar atrast to patiesību.”<sup>245</sup>

Larisa Putraševica šīs pārmaiņas čigānu domāšanā skaidroja ar modernizāciju un rietumu vērtību pārņemšanu. Čigānu sabiedrībā šo vērtību simbols ir “Eiropa”, vedinot domāt, ka pārmaiņas ir saistāmas ar laiku kopš Latvijas Republikas iestāšanās Eiropas Savienībā

---

<sup>243</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2004. gada 29. februārī.

<sup>244</sup> No intervijas ar Larisu Putraševicu 2005. gada 4. maijā.

<sup>245</sup> Dokumentālā filma *Čigāni Latvijā* TV3 raidījumu sērijā *Latvijas faili* 2013. gada 6. aprīlī.

2004. gadā. Tomēr daudzkārt čigāni minēja piemērus, kas saistīti ar pēdējo 25 gadu periodu vai pat 20. gs. 70.–80. gadiem – ar čigānu ekonomiskā uzplaukuma gadiem PSRS laikā un sekojošo krīzi *perestroikas* un brīvā tirgus apstākļos. Pārticības līmeņa reālā un morālā ietekme uz čigānu kolektīvās identitātes krīzi ir atsevišķa pētījuma vērtā tēma, tomēr dažus novērojumus apkopošu arī šeit, jo čigānu finansiālais stāvoklis ietekmē arī viņu muzicēšanas prakses.

Piedalīšanās svinībās nozīmē ne tikai indivīdu sociālā statusa apliecinājumu un savstarpējās cieņas izrādīšanu, bet arī to, ka ģimenes kopbūtnes svinēšanā ir gatavas ieguldīt ievērojamu savu ienākumu daļu. Bēres kā vērienīgākās un reglamentētākās čigānu svinības paredz ziedu, alkohola iegādi, kas ģimenei nozīmē vismaz 50 latu ieguldījumu.<sup>246</sup> Svinībās ir pieņemts izrādīt greznību, turību un dāsnumu. Raksturīgs savstarpējās cieņas izrādīšanas veids ir *mešana trūbā* jeb dziesmu “uzsauksana”. Samaksājot noteiktu summu muzikantiem, čigāni viens otram vai aizgājējam velta dziesmas. Piekļājība un pašcieņa prasa, ka adresāts atbild ar to pašu. Rezultātā šajā procesā var tikt izdotas lielas naudas summas un ģimene bērēs var iztērēt simts latu un vairāk.

Mūsdienās ir daudz cilvēku, kas šādu finansiālu ieguldījumu nevar atļauties. Lai nepārkāptu tradīcijas nosacījumus un neapkaunotu sevi, čigāni šādos gadījumos bērū svinībās nepiedalās. Nav pieņemts svinībās ierasties tukšām rokām: “Bez nekā nenāk – tad ir kauns, izsmej: “Redz, tas ir trūcīgs, nevar atnest.””<sup>247</sup> Finansiālo apsvērumu dēļ ir krietni samazinājies bērū svinību vēriens. 20. gs. 70.–80. gados bērū svinības notika divas vai trīs diennaktis, mūsdienās tikai vienu. Svinību dalībnieku skaits ir sarucis no vairākiem simtiem līdz apmēram simtam. Tā kā svinības un īpaši bēres ir dziedāšanas un dejošanas galvenais konteksts, naudas trūkums nelabvēlīgi ietekmē arī šo tradīciju pastāvēšanu. Var secināt, ka kopienas turības ideja čigānu identitāti simbolizē vairāk nekā, piemēram, dziedāšanas tradīcija vai kopbūtne pati par sevi.

Tomēr pieņēmums, ka čigānu kopienas vienotību nelabvēlīgi ietekmēja viņu finansiālās situācijas dramatiskā pasliktināšanās kopš Latvijas Republikas neatkarības atjaunošanas, nepaskaidro čigānu pieminēto savstarpējās lojalitātes krīzi. Lai arī 20. gs. 70.–80. gadi bija čigānu ekonomiskā uzplaukuma un svinību mēroga kulminācijas laiks, vairākkārt čigāni

---

<sup>246</sup> No neformālas intervijas ar Daini Kraukli 2013. gada 22. oktobrī.

<sup>247</sup> No intervijas ar Ievu Putraševicu 2004. gada 7. janvārī.

pieminēja arī turības izraisītās izturēšanās un tradicionālās sociālās struktūras izmaiņas. 5.1. apakšnodaļā šī problēma jau tika aprakstīta kā *nabagturīgo* kritika, taču kāda informanta komentārā situācija ir vispārināta un formulēta novērojumā, ka straujās ekonomiskā stāvokļa izmaiņas ietekmēja čigānu kopienas psiholoģisko klimatu:

“Vēl 60. gados visi bija draudzīgi, viss bija riktīgi. Kur viens dzīvoja, tur uz svētkiem visi gāja, dzēra nedēļām visi kopā. Izkaujas, pēc tam atkal draugi. Tagad nav tik draudzīgi, cik bija. (..) Tad bija tādi viesmīlīgi tie cilvēki. Tā nauda jau iztaisa to cilvēku. Viens paliek bagātāks – lepns paliek.”<sup>248</sup>

Vecākās un vidējās paaudzes čigānu diskursā identitātes krīze ir aktuāls temats, taču turpinājumā raksturošu etniskās piederības nozīmi jaunākās paaudzes čigānu dzīvē.

### 5.3.2. *Pusčigānu statuss un perspektīva*

Intervijās par etnisko identitāti vecākās un vidējās paaudzes Kurzemes čigāni reizēm lietoja apzīmējumu *pusčigāni*. Tam nebija saistības ar jauktajām ģimenēm, kur kāds no bērna vecākiem nebūtu čigāns, bet gan ar asimilācijas izraisītu neatbilstību vecajiem priekšstatiem par čigānisko. Šis apzīmējums indivīdu nostāda uz kopienas sociālās robežas, ja lietojam Barta aktualizēto etnicitātes analīzes metaforu (Barth 1969). Šādu liminālu stāvokli gan izsaka tikai latviešu valodas vārds. Čigānu valodā šāda forma netiek lietota, bet gan attiecīgais čigāns tiek pazemināts par *gādžo* – nečigānu. Neadekvāti izturoties, šādu apzīmējumu var izpelnīties jebkurš čigāns, tomēr biežāk tas tiek attiecināts uz jaunākās paaudzes indivīdiem. Rodas jautājums, kā *pusčigāna* stāvoklis ietekmē tradicionālo, visai kategorisko *roma–gādže* dihotomijas interpretāciju un kā šo stāvokli vērtē paši *pusčigāni*.

Šajā apakšnodaļā salīdzināšu divu jaunākās paaudzes čigānu etnisko apziņu, sociālo stratēģiju un statusu čigānu un nečigānu sabiedrībā. Salīdzinājuma pamatā ir divas padziļinātas intervijas – saruna ar Daini Kraukli 2010. gada maijā un saruna ar Kasparu Antesu 2013. gada februārī. Dainim intervijas laikā bija 32 gadi, Kasparam – 31. Abi ir tikuši tādā vai citādā kontekstā nosaukti par *pusčigāniem*, un viņus tiešām var uzskatīt par netipiskiem čigāniem: abi ir studējuši augstākajās izglītības iestādēs – Dainim jau ir

---

<sup>248</sup> No intervijas ar Paladžu Ivaru 2004. gada 28. februārī.

vairākas pedagoģiskās kvalifikācijas bakalaura līmenī un intervijas laikā viņš studēja mūzikas pedagoģiju maģistrantūrā, Kasparam bija nepabeigta augstākā izglītība tehniskajā tulkošanā no angļu valodas. Abi bija neprecējušies un bez bērniem. Un abi ir vienlīdz vieksmīgi integrējušies Latvijas sabiedrībā – tiek cienīti un nav pieredzējuši atklātu diskrimināciju darba tirgū. Abi intervijas laikā dzīvoja Rīgā, Dainis bija mūzikas pedagogs vispārizglītojošajā skolā, Kaspars pelnīja ar mūzikas menedžera un mūziķa nodarbošanos, kā arī darbu žurnālistikā. Abu šo informantu dzīves scenārijs ir netipisks čigāniem un attiecīgi var būt raksturojams kā *nečigānisks*.

Integrācijas pakāpe Latvijas sabiedrībā ir tikai puse no viņu sociālās piederības stāsta. Atšķirīga ir viņu iesaistītība čigānu kopienā. Dainis gandrīz katru nedēļas nogali dodas uz savu dzimto mazpilsētu Kurzemē, kur ne tikai apciemo māti, bet arī iesaistās šīs mazpilsētas čigānu kopienas dzīvē un uztur kontaktus arī ar plašāku radu loku, tai skaitā citu pilsētu čigāniem. Viņš tiek regulāri aicināts uz čigānu svinībām un arī apmeklē tās, labi dejo čigānu tradicionālo deju, divreiz ir bijis īslaicīgā laulībā ar čigānietēm un ir piedalījies arī vairākās savas mazpilsētas čigānu tiesās. Viņa statuss čigānu kopienā ir divdabīgs. Citiem čigāniem nav pārāk saprotama viņa nerimstošā izglītošanās, kas turklāt nenes ieguldītajiem resursiem atbilstošu peļņu. Taču viņa dzimtas statuss vietējā kopienā ir samērā augsts un viņam ir diezgan labas zināšanas par vietējo un saistīto pilsētu čigānu vēsturi – dzimtām, personībām, to statusu un tamlīdzīgi. Viņa statusu izšķir tas, ka komunikācijā ar čigāniem viņš apzināti, ar izturēšanās un saziņas stila izvēli, rūpējas par savu reputāciju kopienā:

“Gudrs cilvēks jau pielāgojas it visam un tā es arī daru – es atmetu savu izglītību, esmu ļoti vienkāršs un čigānisks, un tā tālāk. Bet, ejot uz darbu, es nevaru būt tikai čigāns, tur man jābūt tam, kas es esmu pēc būtības un man jādzīvo tā. Tad sanāk, redz, kā – ikvienā situācijā pielāgoties. (..) Jo ir šī robeža, kad vai nu tu esi vai tu neesi tajā vidē. Vai tu esi *gādžo* vai nē. Un to var ļoti vienkārši iegūt.”

Kaspars čigānu kopienā ir maz integrējies. Viņš ir audzis čigānu ģimenē arī kādā Kurzemes pilsētā, taču jau viņa vecvecāki izvēlējās daļēji distancēties no čigānu tradīcijām un kopienas. Viņi rosināja savus bērnus – Kaspara vecākus – izglītoties, kas viņiem pašiem bija gājis secen. Kaspara vecāki bija ieguvuši vidējo speciālo izglītību un rūpējās arī par

savu bērnu skološanu, kā arī strādāja oficiālu darbu un neiesaistījās padomju laikā ienesīgajā tirdzniecībā ar deficīta precēm. Kaspars ģimenes dzīvesveidu raksturo sekojoši:

“Mēs augām tā diezgan latviski, es nezinu kā, bet... Varbūt tāpēc, ka manu vecvecāku paaudze – viņi diezgan trūcīgi savā laikā auga, viņi nebija no tiem bagātajiem čigāniem, un, acīm redzot, viņi kaut kā centās no tā pasargāt tālākās paaudzes, un viņi mūs mācīja vairāk uz to, ka ir jāizvēlas tomēr citādāk. Jo tā viņu ģimeniskā pieredze ir bijusi tāda nepatīkama ar šo un viņu izpratne par to, kas ir čigānisks, bija tāda, ka tas ir diezgan tāds nabadzīgs un neperspektīvs.”

Laikaposmā, kad notika intervija, Kaspars nepiedalījās čigānu kopienas dzīvē un regulāri komunicēja tikai ar tuvākajiem ģimenes locekļiem. Uz čigānu svinībām viņš dodas reti – gan tāpēc, ka lielākā viņa radnieku daļa bija emigrējuši uz Angliju, gan arī tāpēc, ka plašākā čigānu kopienā viņš nav aicināmo goda viesu vidū. Tātad viņš vairs nav aktīvs čigānu kopienas dalībnieks un pat ar savu profesionālo darbību ir izpelņījis čigānu kritiku, lai arī – ironiskā kārtā – laikā, kad notika intervija, viņš bija viens no galvenajiem pozitīva čigānu tēla veidotājiem Latvijas sabiedrībā. Čigānu attieksmi viņš komentē šādi:

“Es zinu, ka citus aicina uz bērēm tikai tāpēc, ka viņi ir kaut kādi īpašie čigānu vidē. Bet mani neaicina un es nemaz pēc tā neilgojos. (..) Tas ir pavisam neizbēgami, ka viņi jau nepieņem īsti tādus kā mani. (..) Es jau daudz ko tādu atļaujos. (..) Galu galā, laiks iet uz priekšu un es nevaru staigāt melnās biksēs un melnā žaketē vai *bitlofkā* visu laiku. Bet es nekad tiem čigāniem arī nepārmetu, ka viņi to nesaprot, jo – kā viņi var saprast mana darba specifiku.”

Lai arī atšķiras abu informantu iesaistītība un statuss čigānu kopienā, kā arī viņu zināšanas par Latvijas čigānu vēsturi un tradīcijām, viņu attieksme pret etnicitāti ir līdzīga. Lai noskaidrotu etnicitātes lomu viņu identitātē, jautāju, vai viņi jūtas kā čigāni. Abu informantu spontānā atbilde neapstiprināja etnicitātes nozīmi – “es jūtos vienkārši kā cilvēks” (Kaspars) un “pats es jūtos brīnišķīgi – kā pats” (Dainis). Tomēr, lai arī viņi nedzīvo tipisku čigāna dzīvi un ne vienmēr identificējas ar savu etnisko grupu, etnicitāte ir būtiska viņu dzīves daļa. Viņi abi ir *praktizējoši čigāni* un lielākā vai mazākā mērā izmanto čigānu *etniskās nišas* iespējas. Dainis līdzās stratēģiskajai lomas izvēlei būt par savējo čigānu kopienā ir arī autors vairākām publikācijām par čigānu kultūru (Krauklis 2007,



2013), darbojas čigānu biedrībā un ir piedalījies starptautiskā čigānu izlokšņu dokumentēšanas projektā. Kaspars, lai arī nav cieši iesaistīts čigānu kopienas dzīvē, savulaik ir dibinājis čigānu kultūras biedrību, kādu laiku veidojis Latvijas čigāniem veltītu mājaslapu un intervijas laikā lielu viņa ienākumu daļu nodrošināja čigānu mūzika.

Arī viņu pašrefleksijā etnicitātei ir nozīmīga loma – abi sevi sauc par čigāniem, augstu vērtē čigānu tradīcijas un dzīvi mūsdienu pasaulē konceptualizē dialogā ar tām. Dainis atzīst, ka izglītošanās maina attieksmi pret čigānu tradicionālo kultūru un liek ieraudzīt citas alternatīvas:

“Jaunieši, vadoties pēc tā, ka tomēr jau ir 21. gadsimts un pasaule iet uz priekšu, sāk jau asimilēties, (..) sāk izglītoties, un izglītojoties jau tie jaunieši redz, ka ir kaut kādas lielākas perspektīvas, ko Eiropas vērtības spēj piedāvāt viņiem vairāk nekā čigānu tradīcijas un kultūra.”<sup>249</sup>

Un tomēr viņa izvēle ir pastāvīgi strādāt pie tā, lai nezaudētu statusu jeb cieņu čigānu kopienā. Kaspars ir lielā mērā atteicies no šīm rūpēm un tomēr atzīst čigānu pasaules uzskata vērtību:

“Pirmā reakcija ir tāda diezgan dumpinieciska, ka nu neskar mani tas. (..) Bet īstenībā es ļoti bieži kaut kā tā saskaros, ka laikam ejot kaut kur to seno čigānu teiktais atspoguļojas. Un tad gribot negribot ir jāsecina, ka tomēr tas skar. (..) To pat nevar tā izstāstīt, bet katrā ziņā viņi ir gudri tie senie čigāni, tikai tās viņu gudrības nav uzreiz pieņemamas – ir jāpaiet kaut kādam laikam, kad mēs paši varbūt kļūsim vecāki un sapratīsim tās lietas.”

---

<sup>249</sup> No intervijas ar Daini Kraukli 2010. gada 4. maijā.

### 5.3.3. Secinājumi

Latvijas čigāni būtiskāko identitātes apdraudējumu nesaskata kopienas ārpusē, bet pašu kopienas dalībnieku dzīves un izturēšanās veida izvēlē. Lai arī pēdējās desmitgadēs notiekošās Latvijas čigānu kopienas akulturācijas un strukturālās asimilācijas rezultātā ir samazinājusies jaunākās paaudzes čigānu saikne ar tradicionālo čigānu pasaules uzskatu un dzīves modeli jeb “vecajiem laikiem”, etnicitāte ir arī jaunākās paaudzes čigānu identitātes nozīmīga daļa. Galvenais izaicinājums, kas skar viņus, ir atšķirīgās un nereti arī grūti savienojamās vērtības un noteikumi, ko izvirza integrācija čigānu un nečigānu sabiedrībā. Divu jaunu čigānu vīriešu etniskuma prakšu iepazīšana ļauj domāt, ka etniskā piederība vairāk nekā iepriekš ir saistīta ar izvēli. Pētāms ir jautājums, cik liela jaunākās paaudzes čigānu daļa kopienas piederības prakses uzskata par vērtību un ir ieinteresēta tām veltīt laiku, ekonomiskos un citus personiskos resursus. Un no otras puses – vai un pret kādām laikmeta nestajām izmaiņām čigānu kopiena izvēlēsies būt toleranta, definējot mūsdienu čigāniskumu.

## 6. “Arī čigāni prot arī papsit’ un ne jau tikai svārkus vicināt.” Publiskās muzicēšanas mērķi un dilemmas

### 6.1. Čigānu mūzika un vietējo čigānu publiskās muzicēšanas aizsākumi Latvijā 20. gs. 20.–30. gados

#### 6.1.1. Čigānu sociālais stāvoklis 20. gs. 20.–30. gados

1930. gada tautas skaitīšanā Latvijā tika reģistrēti 3217 čigāni (Skujenieks 1930:99). Notika viņu urbanizācija un sedentarizācija, Rīgā dzīvoja gandrīz divarpussimt personu (Greitjāne 2003:367), taču liela daļa vēl joprojām uzturējās laukos vai mazpilsētās un gada silto laiku mēdza pavadīt pagaidu nometnēs (sk. 1924. gada fotogrāfiju *Čigānu nometne pie Raunas* 10.1. piel. 316. lpp.). Izglītības un kultūras institūcijās viņi bija maz iesaistīti. Arī tirdzniecība, amatniecība un citi tradicionālie iztikas avoti neprasīja ciešu partnerību ar nečigāniem. Stereotipisko čigānu vietu sabiedrībā laikmetam raksturīgajā retorikā atklāj tālaika prese:

“Kas gan nepazīst klaidoņus-čigānus, krūmu brāļus, zirgu mijējus, jēru zagļus, karšu licējus un kā nu katrs negribēs šo tabākas cienītāju tautu nosaukt. Gandrīz katrā Latvijas miestā un bieži apdzīvotā vietā būs arī kāds čigāns. Netrūkst viņu arī pilsētās, bet visbiežāk to var sastapt gadatirgos un cietumos.” (Akmens-Asmens 1936:6)

Valsts etnopolitikas dienaskārtībā čigāni tolaik nebija un arī čigānu vidū sabiedriskās līdzdalības ideja, šķiet, nebija populāra. 20. gs. 20.–30. gados čigānu sabiedriskās un kultūras aktivitātes lielākoties bija saistītas ar vienas personas – Jāņa Leimaņa (1886–1950) iniciatīvām. Vairākus gadus viņš veltīja vietējo čigānu literārās valodas veidošanai un folkloras vākšanai, 1931. gadā iniciēja biedrības *Čigānu draugs* (1931–1937) dibināšanu un 1932. gadā organizēja tās kori. Lai arī gadu pēc dibināšanas biedrībā esot bijis vairāk nekā 80 biedru (Brusubārda 1933:7), Leimaņa teiktais liek domāt, ka čigānu attieksme kopumā bija drīzāk pasīva, ne entuziastiska:

“Es vēlētos apvienot čigānus (..), izvest no tā stāvokļa, kādā viņi tagad atrodas. Tikai grūti. Paši čigāni bieži to nevēlas, vairās no kultūras. Par mani smejas: “Gribi čigānu karalis būt.” Bet man jau pašam neko nevajag. Man ir svarīgi, lai viņi garīgi attīstītos. Atrastu kopīgu valodu. Tagad taču pat tās nav.” (Ki-ra 1932:3)

Leimaņa idejas bija tālaika čigānam netipiskas, tomēr zināmie viņa un citu biedrības dibinātāju biogrāfiju fakti ļauj ieraudzīt, ka jau tolaik pastāvēja arī diezgan asimilēts čigānu slānis, kas stereotipisko priekšstatu par čigānu dzīvesveidu un nodarbošanos liek paplašināt. Leimanis apmetās pastāvīgā dzīvesvietā 1898. gadā, beidza Kuldīgas pareizticīgo draudzes skolu, apmeklēja Aizputes apriņķa skolu (LKV 1955:22846) un biedrības dibināšanas laikā strādāja par Edinburgas (Dzintaru) pareizticīgo baznīcas sargu, Osvalds Čuks bija galdnieks, Matvejs Gindra bija ugunsdzēsēju biedrības sekretārs Saldū un vēlējās izveidot čigānu futbola komandu, un tikai Valdis Palačs nodarbojās ar tradicionālu čigānu profesiju – zirgu tirdzniecību (Ki-ra 1932:3). Jau pirms Pirmā pasaules kara bija čigāni, kam piederēja nekustamie īpašumi (Leimanis 2005[1939]:30). Notika arī jautātās laulības – latviete bija Osvalda Čuka māte (Ki-ra 1932:3) un jau 19. gs. beigās zināmi arī citi šādi gadījumi. Bija arī pilnībā asimilējušies čigāni, kas vairs neuzturēja saikni ar čigānu kopienu – piemēram, baletdejojāja Valija Burkeviča (1913–?). 1925. gada 6. februārī žurnālā *Nedēļa* publicēta fotogrāfija, kurā redzama čigānu meitene, kas pieņemta latviešu audžuģimenē, dzīvo pie Dikļiem, iet skolā un “palikusi jau par pilnīgu latvieti” (10.2. piel. 316. lpp.).

### 6.1.2. Viltus un īstie čigāni uz Latvijas skatuvēm

Atšķirībā no ģeogrāfiski un vēsturiski tuvās Krievijas, kā arī Ungārijas un Balkānu reģiona, kur muzicēšana nečigānu publikai bija tipiska dažu čigānu grupu profesija un reizēm pat monopols, Latvijas čigānu kopienā šādas publiskas uzstāšanās tradīcijas nebija. Lauka pētījums liecina, ka paši čigāni lielākajām svinībām bieži nolīgst nečigānu muzikantus. Pirmās drošās liecības par vietējo čigānu publisko muzicēšanu rodamas 20. gs. 30. gadu avotos. Taču *čigānu mūzikas* niša Latvijā pastāvēja jau agrāk – vietējie čigāni to nevis veidoja, bet saskārās ar tās nosacījumiem. Jau kopš 19. gs. otrās puses priekšstatu par čigānu mūziku šeit veidoja galvenokārt Ungārijas un Krievijas urbāno čigānu muzicēšanas tradīcijas un to atbalsis populārajā kultūrā.<sup>250</sup>

---

<sup>250</sup> Piemēram, *Baltijas Mūzikas Kalendārā 1892. gadam* Jāņa Straumes rakstā *Par čigānu mūziku* aprakstīta tikai Ungārijas čigānu mūziķu darbība un secināts, ka viņi “mūzikas ziņā mūsu čigāniem daudz priekšā” (Straume 1891:31).

1926. gada 16. janvārī laikrakstā *Balss* redzamā afiša raksturo tālaika čigānu mūzikas izpratni un tās izpildīšanā iesaistīto cilvēku loku:

“*Dancing Palace* Elizabetes ielā №55. Sestdien, 16. janv. š. g. Kabaré programmas atklāšana, vietējiem un ārzemju spēkiem piedaloties. (..) Liels čigānu koris A. Vilks-Aleksandrova vadībā. Maskavas čigānu dziesmas, dejas un iemīļotās čigānu romances. Korī krievu harmonists-bajanists un īsts čigānu dejotājs. Modernas čigānu romances un dejas izpildis Vera Bravina.” (9. piel. 315. lpp.)

Lai arī šajā afišā ir diezgan daudz informācijas, pietiek arī neskaidrību. Uzzinām, ka “lielajā čigānu korī” bija vismaz viens īsts čigāns, taču viņa un arī krievu bajanista mītnes zeme nav skaidra. Tālaika prese liecina, ka Vera Bravina ilggadīgi darbojusies Latvijā un arī kora vadītāja uzvārds ļauj domāt, ka viņš bijis vietējais. Visticamāk, arī viņa koristi bija vietējie iedzīvotāji, kas šajā programmā izpildīja populāro Maskavas čigānu koru repertuāru, taču pieļaujama arī iespēja, ka Rīgas izklaides industrijas aprindās zināmie mākslinieki sadarbojās ar Krievijas viesmūziķiem. Iespējams, šī kora fotogrāfija tā paša gada septembrī aplūkojama žurnāla *Jaunā Elegance* sestajā numurā (10.3. piel. 317. lpp.). Fotogrāfijas parakstā “čigānu koris” likts pēdiņās ar paskaidrojumu: “20 artistu grupa Bravina un Vilka vadībā.” Korī redzamas sievietes stilizētos čigānu tērpos un vīrieši ar ģitārām. Sastāvs atbilst populāro 19. gs. Maskavas un Pēterburgas čigānu koru tradīcijām, taču lielākā daļa attēlā redzamo cilvēku nav čigāni un, domājams, nav arī ārzemnieki. 1926. gadā vietējā kupletista Mihaila Bravina vadīts čigānu koris vairākkārt uzstājās Rīgas izklaides vietās un radiofonā. Šāda čigānu lomu spēle Krievijā kļuva populāra un komerciāli veiksmīga jau 19. gs. beigās, raisīdama arī pieaugošas diskusijas un iebildumus pret čigānu mūzikas neautentiskumu (Scott 2008:14–15). 20. gs. 20. gados šī tendence Krievijā nereti izpelnījās *ciganščinas* vai *pseidociganščinas* pejoratīvo apzīmējumu un tika kritizēta par to, ka “diskreditē īstas čigānu mākslas konceptu” (Crowe 1995:177).

Arī Rīgas un citu Latvijas pilsētu izklaides vietās un pasākumos 20. gs. 20. gadu otrajā pusē un 30. gados *čigānu mūzika* bija dzirdama visai bieži. Tas bija viens no vadošajiem populārās mūzikas formātiem, kas līdžās citiem veidoja *nelatviskā*s mūzikas pārsvaru pilsētu kultūrvidē un lika kādam tās vērotājam izteikt šādu kritiku:

“Kur mēs atrodamies? Latvijā vai ārzemēs? (..) Kāpēc mēs vienaldzīgi noklausāmies dažādās kūrējās, restoranos, kafejnicās, ka laiž vaļā

visādas *Melnās acis*,<sup>251</sup> saldenu vācu salonmūziku, mūsu tautas garam svešās jūsmīgās čiganu romances un t. t.? Apmeklētāji, kas kādu laiku pasēdējuši, var pieprasīt, lai pārvaldnieks, vai kāda cita atbildīga persona parūpējas arī par l a t v i s k i e m sniegumiem. Mēs jau dzīvojam paši **savā zemē**, esam bez tam samaksājuši arī tādu pat naudu kā sveštautieši, par kuŗu interesēm visur tā rūpējas...” (Ef. 1931:2)

Tipisks *čigānu mūzikas* konteksts bija kafejnīcu un restorānu vakara programmas, divertismenti un kabarē priekšnesumi kinoteātros, deju zālēs un kazino, čigānu dziesmu un deju numuri tika iekļauti teātra un vairākkārt arī cirka izrādēs.<sup>252</sup> 20. gs. 20. gadu otrajā pusē un 30. gados Latvijā koncertēja vairāki “čigānu kori” – Mihaila Bravina, A. Grigorjeva, A. Vilka-Aleksandrova, V. Larionova, M. Vāviča vadībā. Par pirmajiem diviem droši zināms, ka tajos muzicēja nečigāni. 20. gs. 30. gados Latvijā uzstājās arī dažādi čigānu instrumentālās mūzikas ansambļi un čigānu mūzikas pārraides tika iekļautas radio programmā.

Ir maz drošu liecību par čigānu tautības kolektīvu priekšnesumiem – piemēram, 20. gs. sākumā Latvijā viesojies Ivana Lebedeva koris, kura dalībnieki bija Maskavas čigāni (Rom-Lebedev 1990:7). Tālaika prese rada iespaidu, ka *čigānu mūzika* un *čigāniskums* primāri bija nečigānu kultivēta eksotiskuma un karnevāliskuma forma, kurai ar etniskajiem čigāniem tieša sakara nebija. Lauku vidē pastāvēja *čigānos iešanas* tradīcija, pilsētās – “čigānu kori” un tamlīdzīgi veidojumi. Čigāni reizēm kļuva par šī *čigāniskuma* izpildītājiem un tādējādi tika īpaši izcelti, jo piešķīra notikumam autentiskuma zīmogu. Tā, piemēram, par 1938. gada 28. augustā Slokā notikušu brīvdabas izrādi varam lasīt atsaukumi: “Publikai sevišķi patika visi trīs čigāni, no kuŗiem divi bija īsti.” (A. K. 1938:1) Taču vairumā gadījumu skaidrības par čigānu līdzdalību vietējos *čigānu mūzikas* priekšnesumos nav.

---

<sup>251</sup> Dziesma *Melnās acis* (*Очи чёрные*, 1843) ir viena no populārākajām krievu čigānu romancēm. Teksta autors ir ukraiņu dzejnieks Jevgens Grebinka (*Євген Гребінка*), komponists – Florians Germans (*Флориан Герман*).

<sup>252</sup> 20. gs. 30. gados cirka programmās Rīgā čigāni uzstājušies vairākkārt. 1931. gada 18. martā laikrakstā *Latvijas Kareivis* “jaunās cirkus programmas” apskatā minēts, ka “6 dziesmu brāļu un čigānu kora dziesmas publikai patīk” (LK 1931:2). Savukārt 1936. gada rudenī Salamonska cirka izrādē bērniem bijis iekļauts numurs *Čigānu balets*, par ko šī paša laikraksta 4. oktobra numurā publicēta atsauksme: “Skaisti čigānu deju iespraudumi – krāsainā pievilcībā un izpildījumā” (LK 1936:6).

### 6.1.3. Biedrības Čigānu draugs koris

Čigānu mūzikas vispārējā popularitāte rosināja biedrības *Čigānu draugs* kora tapšanu 1932. gadā. Cik zināms, tas bija pirmais organizētais latviešu čigānu mūzikas kolektīvs.<sup>253</sup> Līdzās tipiskajiem etnisko kultūru *atmodas* mērķiem panākt kopienas unikalitātes atzīšanu un paaugstināt tās statusu sabiedrībā vietējos čigānus motivēja arī cerība uz komerciāliem panākumiem. Pašu autentiskums varēja šķist viņu priekšrocība, kā redzams arī no Leimaņa teiktā:

“Tschiganu kori te bijuschi daudz, (..) bet viņos nebija neweena tschigana un tee nedzeedaja neweenu tschiganu dzeesmu. Tās bija kreewu dzeesmas un tikai rets tschiganu wahrds pa starpam. (..) Ja tahdeem salasiteem wiltus tschiganu koreem netruhkst klausitaju, kapehc lai muhsu ihstajās tschiganu dzeesmās nenahktu klausitees? (..) Wasaru te Rigā reklamejās weens ahrzemju tschiganu koris. Es uzmekleju wadoni, lai aprunatos un redzetu, kahda wiņeem ta tschiganu waloda. (..) Es aizeju, bet tas kungs ne bih, ne beh tschiganiski. Wiņsch saka: “Waj juhs apsolat kluset, tad es jums izstahstischu, kas par leetu. Wehlak juhs warat runat, tikai tagad kahdu laiku ne.” Es apsoliju. Un wiņsch man pateica: “Mehs neesam nekahdi ahrzemneeki. Mums naw ari neweena ihsta tschigana. Mehs tāpat scho to sagrabinajam un gribam maiziti nopelnit.” Kalab tad nu mehs – ihsti tschigani newaretu mehginat sawu maiziti nopelnit ar godigām tschiganu dzeesmam?!” (Krūmājs 1932:20)

Koris tika izveidots 1932. gada martā un 1933. gada 29. aprīlī Latvijas Konservatorijā sniedza debijas koncertu (10.5. piel. 318. lpp.). Par turpmāko darbību drošu ziņu nav.<sup>254</sup> Ņemot vērā vietējo čigānu ierobežoto sociālo kapitālu, domājams, ka koris saskārās ar ekonomiskiem un organizatoriskiem izaicinājumiem: “Naw weegli schos dabas behrnus sawahkt weenkopus. Wiņi dzihwo izklaidus un pa leelakai daļai ļoti nabadzigi. Braukt uz kora mehģinajumeem tramwajos un autobusos iznahk par dahrgu” (Krūmājs 1932:20). Valsts vai pašvaldības institūciju atbalsta kora darbībai nebija. Kora mēģinājumi notika “kāda labvēļa privātdzīvoklī Iekšrīgā” un uz tiem dziedātāji tika vesti “ar noīrētu smago važoni Ungaiti no Šampētera”. Kora pastāvēšanā Leimanis ieguldīja savus privātos materiālos līdzekļus (Krūmājs 1932:20).

<sup>253</sup> 20. gs. 20. gadu otrajā pusē vai 30. gados latviešu čigāniem radniecīgie igauņu čigāni (*lajoritka roma*) Valkā V. Kozlovska vadībā dibinājuši kori un deju grupu (Kalinin 2005:124).

<sup>254</sup> Valdemārs Kaļiņins raksta, ka koris turpinājis koncertēt līdz 1940. gadam (Kalinin 2005:121).

Korī dziedāja ap 30 dalībnieku (Brusubārda 1933:7). Kora repertuāru veidoja tradicionālas Latvijas čigānu dziesmas čigānu valodā. Taču pārsteidzošs var šķist kora muzicēšanas stilistiskais risinājums, īpaši populārās *čigānu mūzikas* kontekstā, uz ko sākotnēji atsaucas arī Leimanis. Ja vien tas nav poētisks žurnālista vispārinājums, sākumā koristi varēja būt sekojuši vietējai tradīcijai vai arī Krievijas čigānu kora paraugam ar sieviešu dziedājumu ģitāru pavadījumā:

“Warbuht tas [nopelnīt ar “godīgām čigānu dziesmām” – I. T.] izdosees, bet pagaidam bruhnās skaistules ģitāru pawadībā skandina dzeesmiņu: Le tu man tschaworo, poskil me som tschorori, – keļi jawa barwali, pirdal tuke dikhawa<sup>255</sup>...” (Krūmājs 1932:20)

Taču turpinājumā korim izveidojās sadarbība ar profesionāliem latviešu komponistiem Jāni Kalniņu (1904–2000) un Ralfu Alunānu (1902–1978), otrais kļuva arī par kora diriģentu un čigāni viņa vadībā sāka apgūt latviešu kordziedāšanas estētiku un prasmes, rezultātā koncertā atskaņojot 14 minēto komponistu veidotas Latvijas čigānu tautasdziesmu apdares jauktam četrbalsīgam korim.

Trīs koncerta recenzijas atklāj dažādas auditorijas pozīcijas un liek domāt par atšķirīgo akadēmiskās un populārās mūzikas publiku un, iespējams, arī par atšķirīgajām latviešu un nelatviešu kultūrvidēm. Recenzents Vsevolods Pastuhovs no vadošā krievu laikraksta *Сегодня* bija vīlies un apšaubīja koncertā dzirdētās čigānu mūzikas autentiskumu. Viņa priekšstats bija veidojies Ungārijas un Krievijas čigānu mūzikas pieredzē. Lai arī viņš atzina šo tradīciju atšķirību, kora sniegums nesaskanēja ar viņa vispārējo priekšstatu par čigānisko:

“Neesmu čigānu folkloras speciālists. Varbūt tās dziesmas, ko savā koncertā izpildīja biedrības *Čigānu draugs* koris, patiešām ir īstas čigānu dziesmas. Man tās drīzāk šķita līdzīgas kāda latviešu, cita somu tautas dziesmai. Katrā ziņā tās nebija līdzīgas tai, ko es agrāk esmu pieradis uzskatīt par čigānu mūziku. (..) Šī ritma brīvība, paaugstināta emocionalitāte, rīkles skaņas, kaut kāda īpaša čigānu burvība. Nekā tamlīdzīga nav čigānu korim, kas uzstājas Konservatorijā. Viņi vienkārši dzied kā jebkurš mūzikas mīļotāju iesācēju koris, pēc labākās sirdsapziņas un... izbiedēti. Cilvēkiem, kas pieraduši dzirdēt pavisam citādu čigānu dziedāšanu, ļoti dīvaini klausīties tādu parastu kora dziedāšanu no kora čigānu kostīmos un ar čigāniskām sejām. (..) *Ei,*

---

<sup>255</sup> Citēta tradicionāla Latvijas čigānu deju dziesma *Le tu man, čhāvoru*.



*važoni, traucies uz "Jaru"!*<sup>256</sup> Pie šiem čigāniem neviens nekad "nedzīs važoni". Važonu gan nemaz vairs nav, taču arī ar taksometru diez vai kāds pie viņiem brauks." (Pastuhov 1933:4)

Vadošā latviešu laikraksta *Jaunākās Ziņas* recenzents Ernests Brusubārda (1880–1968) par kora čigāniskumu nediskutē. Viņš vērtē, cik veiksmīga ir čigānu akulturācija latviešu kordziedāšanas laukā un kāds ir komponistu sniegums. Atšķiras arī šī žurnālista priekšstats par ideālā čigāniskuma estētiku un noskaņu:

"Programmā 14 dziesmas izpildīja saskanīgi. Koris dzied braši. (..) No divām Kalniņa dziesmām īpaši labi padevās *Nem tu mani*, kuru komponists glīti iekārtojis balsīm. Jauki skan deju dziesmas *Ar ko Grīša bagāts* [3.3. piel. 260. lpp. – I. T.] un *Kas arī dejot iet* Allunāna apstrādājumā. Īpaši klausītājiem iepatikās jautrā rakstura dziedājumi. Ja koris nepagurs, ar laiku radīsies arī dzīvāki, lokanāki tempi, kas pārliecinošāki paudīs čigānu mūzikas bezbēdīgo pārdzīvojumu." (Brusubārda 1933:7)

Recenzents no "vienīgā bezpartejiskā laikraksta politikai un mākslai" *Aizkulises*, līdzīgi kā krievu preses pārstāvis, ir kritisks gan par dzirdētā repertuāra autentiskumu, gan izpildījuma kvalitāti, un uzskata, ka pati kompozīcijas un notācijas ideja ir pretrunā čigānu mūzikai:

"Čigānu koris dziedāja vāji. Tās nebija īstas čigānu dziesmas, bet čigānu valodā dziedātas mūsu pašu dziesmas. Dziedātājos nebija brīvības, jutās itkā apspiesti, jo dziedāja pēc notīm. Īstām čigānu dziesmām jāplūst brīvi, bez notīm. Publika uzņēma diezgan atsaucīgi, lai gan gaidīja ko jautrāku." (Aizkulises 1933:4)

Lai kāda bija kordziedātāju līdzšinējā mūzikas pieredze, domājams, ar kordziedāšanas tradīciju viņi nebija saskārušies un gada laikā apgūt nošu lasītprasmi un komponētās četrbalsīgās dziedāšanas stilu noteikti nebija viegls uzdevums. Tradicionālais repertuārs viņiem bija jāapgūst "no jauna". Salīdzinot vienu no divām pieejamajām Alunāna apdarēm *Eij, keļi džindžomas* (3.2. piel. 260. lpp.) ar tās pašas dziesmas melodiju, ko 1933. gadā no Leimaņa pierakstīja Pēteris Barisons (2.9. piel. 258. lpp.), redzams, ka

---

<sup>256</sup> Autors min populāras krievu romances nosaukumu *Эй, ямщик, гони-ка к „Яру”* (komponists Jevgeņijs Jurjevs, teksta autors Boriss Andržijevskis) ar atsauci uz leģendāro Maskavas restorānu *Ярь* – čigānu koru uzstāšanās vietu.

apdarē ticis izmainīts taktsmērs un ritmika, atšķiras skaņkārtas un melodijas veidojums, izaicinājums harmonizācijai varēja būt arī modālā maiņu skaņkārtā un kora izpildījumā, visticamāk, zuda Barisona fiksētās tradicionālā dziedājuma nianse – priekšskanis un netemperētie toņi. Taču visticamāk klausītājiem, kuru dzirdes priekšstatu bija veidojusi Krievijas čigānu kora un Ungārijas čigānu kapelu izpildītā urbānā populārā čigānu mūzika un tās iespaidā radīti skaņdarbi, arī neapdarināta vietējo čigānu tradicionālā mūzika nebūtu likusies pietiekami čigāniska, jo vietējās tradicionālās mūzikas ietekme tajā ir ievērojama.

Savā publiskās uzstāšanās debijā vietējie čigāni bija izveidojušos skatuviskās mūzikas tradīciju un nečigānu priekšstatu ķīlnieki. Reprezentācijas formas jau pastāvēja un čigāniem atlika izvēlēties. Var pieņemt, ka veiksmīgāka rezultāta labad tika piesaistīti nozares profesionāļi nečigāni. Cerot uz komerciāliem panākumiem, izdevīgāka stratēģija būtu mēģinājums iekļauties populārās *čigānu mūzikas* apritē. Taču, ja mērķis bija iekļaušanās latviešu sabiedrībā, ar ko viņiem jau vēsturiski bija salīdzinoši tuva saskarsme, kordziedāšana kā fundamentāla latviešu kultūras vērtība varēja būt labākā un pieņemtākā platforma. Tā arī šķietami ļāva izpildīt viņu pašu tradicionālo repertuāru un tādējādi paust lokālo identitāti, ko vispārinātā starptautiskā populārā *čigānu mūzika* nivelēja. Un kultūras *atmodas* centienu kontekstā tā noteikti bija prestižāka un sociāli akceptētāka etniskās reprezentācijas forma nekā morāli ambivalentā izklaides mūzikas joma. Teorētiski bija iespējams arī trešais variants – pašreprezentācijai izvēlēties neizmainītu tradicionālo repertuāru. Lai arī tā ir salīdzinoši jauna prakse, kas kļuva par normu tikai 20. gs. pēdējās desmitgadēs folkloras atdzimšanas kustības rezultātā, precedenti bija jau 20. gs. sākumā. 1924. un 1925. gadā Rīgā ar ievērojamiem panākumiem koncertēja suiti, kuru lokālā savdabība bija sabiedrībā atzīta un cienīta.<sup>257</sup> 1932. gada 13. un 14. aprīlī Latvijas Konservatorijā bija notikuši etnogrāfiskie koncerti ar Nierzas, Rucavas, Kuldīgas apkārtnes un Alsungas iedzīvotāju piedalīšanos.<sup>258</sup> Tā kā Leimanis sadarbojās gan ar Latviešu folkloras krātuvi, gan Latvijas Konservatoriju, šī pieeja viņam varēja būt zināma. Tomēr čigānu gadījumā šāds autentiskums uz skatuves varēja šķist pat nevēlams – lokālā čigānu

---

<sup>257</sup> 1924. gada 7. un 8. aprīlī suiti Rīgā sniedza trīs koncertus, organizēšanā bija iesaistīts folklorists, Rīgas skolotāju institūta direktors Ludis Bērziņš (sk. aprakstu Daugule 1994). 1925. gada 4. un 6. aprīlī Latvijas Konservatorijā notika Latvijas Skaņražu kopas organizēti suitu kāzu uzvedumi (sk., piemēram, Jāņa Cīruļa apskatu laikraksta *Latvijas Vēstnesis* 78. numurā 1925. gada 6. aprīlī).

<sup>258</sup> Koncerti notika tautas izglītības nedēļas ietvaros. Sk. fotogrāfiju laikraksta *Jaunākās Ziņas* 81. numurā 1932. gada 13. aprīlī.

kultūra varēja izskatīties “apšaubāma” un “nekulturāla”, tā varēja asociēties ar viņu neprestižo sociālo stāvokli, kuru Leimanis vēlējās mainīt.

#### 6.1.4. Secinājumi. Skatuve un čigānu mūzikas autentiskums

Biedrības *Čigānu draugs* kora koncerta recenzijas un īslaicīgā darbība vedina domāt, ka Latvijas čigānu skatuviskā debija nebija pārāk veiksmīga – tika apšaubīts gan viņu mūzikas autentiskums, gan izpildījuma kvalitāte. Tradicionālās mūzikas un skatuves dilemma ir pastāvīgs etnomuzikoloģijas diskusiju temats.<sup>259</sup> Publiskajiem priekšnesumiem ir sava specifika un tradīcijas. Vajadzīgās kultūras zināšanas un prasmes vietējiem čigāniem nebija – tās viņiem bija jāapgūst. Pat pieņemot, ka čigānu īpašā muzikalitāte nav tikai stereotips, tai vajadzēja izpausties sociāli atpazīstamā un akceptētā skatuviskā formā. Domājams, rezultātu noteica arī viņu ierobežotais sociālais kapitāls un vēlme sociālo statusu mainīt.

Tālaika presē atklājas arī atšķirīgie čigānu un nečigānu priekšstati par čigānu mūzikas autentiskumu, kas ļauj secināt, ka lokāla tradicionāla muzicēšana ne vienmēr ir publikas gaidītā priekšnesuma stratēģija, pat ja publika pieprasa autentiskumu (sk. Titon 1999). Eleinas Lemonas (*Alaina Lemon*) skatījumu uz Maskavas čigānu teātra *Romen* autentiskuma diskursu var attiecināt arī uz Latviju čigānu mūziku:

“Priekšnesums ir vieta, kur atrodas gan autentiska identitāte, gan tās antitēze, bet galvenais šeit nav jautājums, vai čigānu skatuves varoņi ir “autentiski”. Mani vairāk interesē, kurš ir izvirzīts lemt, kas skaitās autentisks, kāpēc cilvēkus tik ļoti uztrauc jautājums, vai priekšnesums ir vai nav autentisks, un kā šī teātra diskusija krustojas ar plašākiem diskursiem par sabiedrību.” (Lemon 1996:481)

Latvijas kora darbība apstiprina čigānu pētnieku aksiomu, ka nav vienotas čigānu kopienas vai kultūras. Krievijas urbāno čigānu kora mode ienāca arī Latvijā, taču vietējie čigāni visticamāk no tās bija šķirti ne tikai ģeogrāfiski, bet arī sociāli. Čigānu kora dzimtas pārstāvēja vai arī veidoja atsevišķu urbānu, akulturētu čigānu grupu (Scott 2008:7), kas bija

---

<sup>259</sup> Tradicionālās mūzikas skatuvisko priekšnesumu jautājumiem veltīts, piemēram, žurnāla *The World of Music* 2001. gada 2.–3. numurs *Tautas mūzika publiskā priekšnesumā (Folk Music in Public Performance)*.

reprezentatīva un tomēr neliela Krievijas Impērijas čigānu daļa. Tā kā Latvijas čigānu urbanizācija notika tikai 20. gs. gaitā un arī pilsētu čigāni diez vai bija restorānu un citu izklaides vietu apmeklētāji, Krievijas populārā čigānu mūzika viņiem tolaik varēja nebūt zināma.

Lai arī stilizētie un īstie čigāni biežāk palika šķirti, skatuve bija teju vienīgais konteksts, kurā sabiedrība novērtēja arī sastapšanos ar īstajiem čigāniem – Lemaona skatuvi nosauca par “čigānu profesionālo geto” (“*occupational ghetto for Roma*”, Lemon 1996:480). 1933. gada novembrī žurnālā *Dailes Magazīna* publicēts apraksts par kādu šķietami etnogrāfisku čigānu uzvedumu, kas atšķīries no līdzšinējiem “viltus čigānu” priekšnesumiem:

“Īsti čigāni uzstājas *Grand-Kino* divertimentā, gūdami publikas nedalītu piekrišanu, jo līdz šim čigānu numurus kino-teātros un kabarejos izpildīja krievi un pie tam krieviski. – Čigāni rāda savas kāzu ierašas, lauku taboru, dzied čigāniski “krūmu brāļu” dziesmas. Visvairāk publika jūsmo par apmēram 7 gadus veco, mazo čigānieti un viņas dejām. – Divertimentā redzams arī pēc ilga pārtraukuma Michails Brāvins savā oriģinālā žanrā. Palicis nedaudz tievāks.” (DM 1933:27)

Nav skaidri zināms, vai tie bija vietējie čigāni un vai viņu iekļaušanai divertimentā ir kāds sakars ar pirms pusgada notikušo biedrības *Čigānu draugs* kora koncertu un tā dalībniekiem.<sup>260</sup> Nav skaidrs arī, kāda loma šajā pasākumā bijusi Bravinam. Taču šis un arī citi avoti liecina, ka čigāni un nečigāni nevis konkurēja, bet sadarbojās čigānu mūzikas piedāvājuma radīšanā.

---

<sup>260</sup> 1934. gada 14. martā radiofona programmā bija koncerts *Ciemos pie čigāniem* (LK 1934:3) – iespējams, arī tas ir vietējo čigānu mūzikas publiskas reprezentācijas gadījums.

## 6.2. Čigānu mūziķu profesionalizācija 20. gs. 60.–80. gados

### 6.2.1. Čigānu sociālais un politiskais stāvoklis PSRS

PSRS laikā valsts ideoloģija paredzēja *internacionālu* sabiedrības uzbūvi. Tika izvērstā pretnacionālisma kampaņa, kas ietvēra etnisko un nacionālo identitāšu un atšķirību nivelēšanu un vienotas, internacionālas *padomju tautas* veidošanu. Padomju tauta tika definēta kā

“jauna vēsturiska, sociāla un internacionāla cilvēku kopība ar vienotu teritoriju, ekonomiku, sociālistiska satura kultūru, visas tautas savienības valdību un kopīgu mērķi – komunisma celšanu; radās PSRS sociālistiskas pārveidošanas un darba klašu un šķiru, visu nāciju un tautību tuvināšanās rezultātā.”<sup>261</sup>

Kā norāda Dribins, padomju leksikā jēdziens *mazākumtautības* netika lietots: “..jēdzienu interpretēja kā nevienlīdzīgu un pazemojošu sabiedrisko attiecību pazīmi, kas liecinot par valdošās nācijas (vai nāciju) uzkundzēšanos valsts teritorijā esošām skaitliski mazākām tautām. PSRS tāda attieksme esot izskausta, tādēļ minoritāšu vairs neesot” (Dribins 2004:70). Tika nošķirts nacionālisms kā izskaužama parādība un tautiskums (*narodnost*) kā veicināma, taču tautiskums padomju izpratnē bija kļuvis no etniskas par šķirisku kategoriju, pretstatījumu buržuāzijas kultūrai.

Vienīgais PSRS valdības dokuments, kas tiek citēts čigānu vēsturei veltītajā literatūrā (Crowe 1995:188, Kalinin 2005:70), ir 1956. gada 5. oktobra pavēle *Par čigānu, kas nodarbojas ar klaiņošanu, pievēršanu darbam (О приобщении к труду цыган, занимающихся бродяжничеством)*, kas aizliedza klejotāju dzīvesveidu, rosināja iekārtoties pastāvīgā darbavietā un paredzēja “čigānu dzīves apstākļu uzlabošanu un kultūras līmeņa celšanu”.<sup>262</sup> Nav viennozīmīgas informācijas par to, cik lielā mērā šis rīkojums ietekmēja Latvijas čigānu dzīvesveidu. Valdemārs Kaļiņins raksta, ka valsts

---

<sup>261</sup> “Советский народ, новая историческая, социальная и интернациональная общность людей, имеющих единую территорию, экономику, социалистическую по содержанию культуру, союзное общенародное государство и общую цель - построение коммунизма; возникла в СССР в результате социалистических преобразований и сближения трудящихся классов и слоев, всех наций и народностей.” (Калтахчян, С. Т., *Большая Советская Энциклопедия*, <http://bse.sci-lib.com/article103879.html>, pēdējo reizi skatīts 2014. gada 25. augustā.)

<sup>262</sup> Citēts no informācijas un tiesību konsorcijs *Kodekss* elektroniskās datubāzes <http://docs.kodeks.ru/document/901799347>, pēdējo reizi skatīta 2014. gada 26. augustā.

nespēja situāciju mainīt (Kalinin 2005:72). Manu informantu tiešajā pieredzē nav pastāvīgas dzīvesvietas neesamības, taču, pēc Ventspils čigāna Pētera Leimaņa stāstītā, pilnībā čigāni patstāvīgās dzīvesvietās apmetušies tikai 20. gs. 60. gados gan valsts rīkojuma, gan mainījušos vērtību dēļ.<sup>263</sup> Čigānu nodarbināšanas centieni Latvijas presē atspoguļoti jau kopš 20. gs. 30. gadu beigām. PSRS presē čigānu dzīvesveida kritika pārsvarā tika izteikta feļetona žanrā, kur etniskās piederības aspekts reizēm atklājas tikai čigānu izplatītāko uzvārdu zinātājiem:

“– Es mācēju danci vest... –  
jautri dungoja Irma Krauča, stūrēdama uz Maiznieku ielas kluba deju zāli.  
– Biļetīti! – pieklājīgi aizrādīja kontrolieri.  
– Jūs!... Irmai pat elpa aizrāvās sašutumā.  
– Par ko tad lai nopērku biļeti? Es taču nestrādāju. Es jums gan rādīšu velnu...  
Velnu parādīt Irmai neizdevās. Novērtējums viņas “daiļrunībai” – piecpadsmit diennaktis.” (PV 1967:3)

Lai arī čigānu vērtības un dzīvesveids ne vienmēr atbilda padomju ideoloģijai, šis periods bija čigānu izdzīvošanas stratēģijām labvēlīgs. Valsts nosacījumi – lojalitāte komunistiskajai ideoloģijai, obligāts skolu apmeklējums un nodarbinātība – čigānu naratīvos iegūst neitrālu vai pozitīvu vērtējumu, īpaši salīdzinājumā ar Otrajā pasaules karā pārdzīvotajām čigānu genocīda šausmām. Daļa čigānu iesaistījās kolhozu un rūpnīcu darbā, taču lielākos ienākumus nesa nelegālā tirdzniecība – liela daļa čigānu ģimeņu 20. gs. 70.–80. gados nodarbojās ar deficīta preču tirgošanu jeb tā saukto *spekulāciju* un bija ļoti turīgi, “nezinājuši, kur naudu likt”.<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani 2004. gada 29. augustā.

<sup>264</sup> No intervijas ar Miervaldi Putraševicu 2004. gada 31. jūlijā.

### 6.2.2. Maskavas čigānu teātris *Romen* kā ideoloģijas līdzeklis

Čigānu publisko reprezentāciju sabiedrībā nodrošināja valsts finansētais un visā PSRS populārais Maskavas čigānu teātris *Romen*. Teātris dibināts 1931. gadā un izveidojās par “čigānu kultūras centru Padomju Savienībā” (Crowe 1995:187). Ideja par teātri nāca no nelielas, sociāli aktīvas čigānu jauniešu grupas, kas vēlējās izveidot čigānu tradicionālajā kultūrā balstītu *pseudociganščinas* alternatīvu un veicināt čigānu izglītošanos un integrāciju. Teātrī tika iesaistīti gan pieredzējuši bijušo čigānu kora dalībnieki un *estrādes* mūziķi, gan klejojošo čigānu ģimeņu jaunieši (Rom-Lebedev 1990:159–169), vadošajos amatos lielākoties bija nečigāni (Crowe 1995:178). Presē *Romen* tika atspoguļots kā “pasaulē vienīgais profesionālais čigānu teātris”, kura “eksistence vien ir spilgts apliecinājums Ļeņina nacionālās politikas triumfam” (RB 1979:6). Teātra mākslinieku biogrāfijas un lugu libreti puda apliecinājumu kvalitatīvi jaunam posmam čigānu vēsturē. Teātra dalībnieki bija sociāli un politiski aktīvas personas, kuru publiskā darbība bija saskaņota ar valdošo ideoloģiju, kā tas redzams intervijā ar aktieri, dziedātāju, režisoru un teātra māksliniecisko direktoru Nikolaju Sļičenko par izrādi *Nepoklonovs*:

“Šodien es tēloju savu laikabiedru.. (..) Mans varonis, čigāns, pēc profesijas ir inženieris ģeologs. Mēs esam vienaudži, tāpēc ārēja pārveidošanās faktiski nav nepieciešama. Šāda čigāna skatuviskā tēla transformācija atspoguļo tās lielās sociālās pārmaiņas, kas padomju varas gados notikušas manas tautas dzīvē. Starp čigāniem – mūsu zemes pilntiesīgiem pilsoņiem – ir ne mazums strādnieku un zemkopju, rakstnieku un mākslinieku, ir Sociālistiskā Darba Varoņi un Padomju Savienības Varoņi. Bet kāda bija pagātne...” (Svistunova 1981:3)

Tas, ka *Romen* bija ne tikai kultūras, bet arī politiskās ideoloģijas institūcija, formulēts teātra darbības mērķos:

“Radīt spēcīgu, īstenu padomju, saturā proletārisku un formā nacionālu teātri, kas spētu kalpot par kaujas ieroci izglītības labā, ceļot vispārējo kultūrpolitisko apziņu čigānu masās;  
līdzdarboties čigānu pārejā uz pastāvīgām dzīves vietām un nostiprināt esošos čigānu kolhozus;  
kalpot par organizatorisko paraugu čigānu pievēršanā darbam un tālākajā kolhozu celtniecības attīstībā;  
tiekties izskaust pastāvošos aplamos priekšstatus par čigāniem;

gatavot kadrus, kas apkalpotu ar kultūru čigānus kolhozos, fabrikās un rūpnīcās.” (Kalinin 2005:57)

Kopš dibināšanas teātris bija arī izglītības institūcija. 20. gs. 70. gadu beigās pie Gņesinu Valsts Mūzikas pedagoģijas institūta tika atvērta čigānu studija, kurā tika sagatavoti nākamie teātra mākslinieki. Teātra trupa devās viesizrādēs uz Padomju Savienības republikām, mākslinieki uzstājās televīzijas pārraidēs, pieprasītas bija viņu un arī citu Krievijas un Dienvidslāvijas čigānu estrādes mūziķu skaņuplates. Līdzās teātrim čigānu kultūru padomju laikā popularizēja kinofilmas *Tabors aiziet debesīs* (rež. Emīls Lotenu, 1976), *Čigāns* (rež. Aleksandrs Blanks, 1979), *Budulaja atgriešanās* (rež. Aleksandrs Blanks, 1985), *Čigāniete Aza* (rež. Grigorijs Kohans, 1987) u. c.

Teātris bija zināms arī Latvijas nečigānu un čigānu sabiedrībai. Teātra vēsture, nozīmīgākie notikumi un viesizrāžu norise regulāri tika atspoguļota Latvijas presē. 1968., 1976. un 1979. gadā teātris ar vārienīgu programmu viesojās Rīgā (1979. gadā notikušas 15 izrādes), 1979. gadā arī Daugavpilī, 1980. gadā – Daugavpilī (21 izrāde, visas izpārdotas) un Liepājā.<sup>265</sup> Arī vairāki Latvijas čigāni bija iesaistīti teātra darbībā. Kā dzejnieks un tulkotājs ar teātri sadarbojās Leksa Mānušs. 20. gs. 70. gadu beigās teātra sastāvā kā ģitārists, dziedātājs un dejojājs vairākus gadus darbojies viens no 21. gs. sākuma Latvijas čigānu politiskajiem līderiem Anatolijs Berezovskis.<sup>266</sup> 1979. gadā laikrakstā *Cīņa* lasāma piezīme par vēl kādu Latvijas čigānu jaunatvārtajā *Romen* studijā:

“Šīs sezonas sākumā teātra *Romen* radošajā biogrāfijā jāatzīmē ievērojams notikums: Maskavas Gnesinu mūzikas skolā atvērta īpaša studija, kurā sagatavos kadrus čigānu teātrim. Audzēkņus meklējam pa visu zemi. Astonpadsmit pašu labāko, spējīgāko (viens no viņiem ir jelgavnieks Romans Grohoļskis) ir sākuši nodarbības. Pēc trim gadiem viņi būs mūsu kolektīva locekļi.” (Savčenko 1979:4)

Cik lielā mērā teātris ietekmēja vietējo čigānu kultūru, ir vēl pētāms jautājums, taču teātra *Romen* mākslinieki bija Latvijas čigānu publisko mūziķu autoritātes. Rīgas čigānu ansambļa *Ame roma* vadītājs Artūrs Kopiļenko presē vairākkārt atsaucas uz teātra

---

<sup>265</sup> Informācija laikrakstos *Literatūra un Māksla* 1968. gada 24. augustā (15. lpp.), *Rīgas Balss* 1979. gada 4. maijā (6. lpp.), *Avangards* 1980. gada 19. aprīlī (3. lpp.) u. c.

<sup>266</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2010. gada 17. decembrī.



mākslinieciskā direktora Nikolaja Sļičenko labvēlību un iespējamo ietekmi uz ansambļa karjeru. Uz kādu *Ame roma* koncertu Maskavā (gads nav zināms) esot ieradies “viss teātra *Romen* sastāvs” un pēc koncerta Sļičenko skatuves runā teicis: “Šim kolektīvam nav līdzīgu! Viņi pelna izbraukšanu aiz robežām” (Del’fonceva 2002:13).

### 6.2.3. Čigānu publiskā muzicēšana Latvijā

Ir ziņas par čigānu ansambļiem 20. gs. 40. gadu otrajā pusē gan padomju amatiermākslas, gan izklaides biznesa kontekstā. 1946. gadā laikraksta *Literatūra un Māksla* 5. jūlija numurā minēts, ka “Daugavpilī pilsētas mākslinieciskās pašdarbības skatē piedalīsies (..) čigānu dziesmu un deju ansamblis” (LM 1946:6). Turpinādams tēva iesākto, 1949. gadā Kuldīgā čigānu ansamblis izveidoja Jāņa Leimaņa dēls Juris (Georgs) Leimanis. Par šo iniciatīvu liecina neliels raksts *Čigānu mākslinieciskās pašdarbības kopa* laikraksta *Literatūra un Māksla* 1949. gada 23. oktobra numurā:

“Pirms mēneša Kuldīgā sāka darboties čigānu dziesmu un deju kopa, kuru vada Kuldīgas mūzikas vidusskolas dziedāšanas klases audzēknis Georgs Leimanis. Ansamblis savus iestudējumus pirmo reizi rādīja Kuldīgas kulturas namā Rīgas atbrīvošanas 5. gadadienai veltītajā sarīkojumā. Skatītāji iepazīnās ar čigānu raksturīgo tautas dziesmu “Nāc tu, mīļo dēliņ”<sup>267</sup> un ar ne mazāk īpatnējo dziesmu – deju “Anniņa aizgāja pēc ūdens”. Solo dejoja Zelma Jezdovska. Tuvākā laikā ansamblis papildinās ar jauniem dalībniekiem un tas iestudēs plašāku repertuāru.” (LM 1949:5)

1949. gadā kāds čigānu ansamblis piedalījies arī Rīgas cirka izrādē:

“Cirka izrādē lielu vietu ieņēma čigānu ansambļa uzstāšanās Breslera mākslinieciskajā vadībā. Aizpildot cirka programmas trešo daļu, ansamblis demonstrē savas dziesmas, dejas, vingrojumus uz zirga. Jāsaka, ka šī ansambļa uzstāšanās labi pārdomāta un interesanta. Ļoti labi skan tās dziesmas, kas būvētas uz tautas folkloras materiāliem.” (Vecis 1949:6)

---

<sup>267</sup> Domājams, populārā deju dziesma *Le tu man, čhāvoro*, kas dokumentēta jau 20. gs. 30. gados un vēl joprojām ir Latvijas čigānu repertuārā.

Izrādes apraksts ir tuvs 20. gs. 30. gadu populārās *čigānu mūzikas* liecībām. Nav zināms, vai arī tolaik vēl pastāvēja stilizētie čigānu ansambļi, vai arī tas bijis vietējo čigānu kolektīvs. Par čigānu viesmuzikantiem Liepājā 20. gs. 40.–50. gadu mijā atceras muzikologs Dzintars Kļaviņš:

“..kad vēl dzīvoju Liepājā, tur, pēckara gados (apm. 1949.–50.) uzradās iebraucējs – čigānu ansamblis; uzstājās tolaik lepnākajā pilsētas restorānā *Jūra*. Publikas netrūka; arī priekšnesumi bija itin interesanti. Taču – pēc kāda mēneša viss “tabors” pēkšņi nozuda nezināmā virzienā.”<sup>268</sup>

Kopš 20. gs. 50. gadu beigām čigāni visai aktīvi piedalījās Ventspils mūzikas dzīvē – gan ar etnogrāfiskiem uzvedumiem, gan estrādes ansambļos. Arī šeit tas sākās ar Jura Leimaņa organizatorisko darbību. 20. gs. 50. gadu sākumā viņš pārcēlās uz Ventspili un 50.–60. gadu mijā kopā ar muzikologu Dzintaru Kļaviņu un režisoru Imantu Krenbergu organizēja čigānu ansambli. Dzintara Kļaviņa atmiņas par ansambļa vēsturi ir sekojošas:

“Vēl kādu gadu (šķiet – 50.–60. gadu mijā?) sadarbībā ar režisoru, Imantu Krenbergu mēģinājām Ventspils Dzelzceļnieku klubā darbināt čigānu dziesmu un deju ansambli; tikām pat līdz vienai koncertprogrammai [*Čigānu kāzas* – I. T.], taču – ar to arī akcija beidzās... Šīs tautības jaunieši grūti pieradināmi pie sistemātiskas strādāšanas; trūkst pacietības... Līdzīgu spriedumu dzirdēju arī no Maskavas čigānu teātra *Romen* darbiniekiem; vairākas reizes biju pie viņiem ciemoties...”<sup>269</sup>

Bijušie ansambļa dalībnieki par šo laiku stāsta ar aizrautību:<sup>270</sup> ansablī darbojušies ap 60 jaunieši, viņu repertuārā bijis uzvedums par čigānu dzīvi un precībām. Par solistiem no jauniešu vidus izraudzīti labākie dziedātāji un dejotāji. Ansamblis ar lieliem panākumiem koncertēja Ventspilī un citās Latvijas pilsētās (10.7. piel. 319. lpp.), raisījušās arī domas par profesionāla teātra dibināšanu.<sup>271</sup> Pēc informantu teiktā, ansamblis šajā sastāvā pastāvējis apmēram gadu: “Jaunieši tur sapazinās, apprecējās, vienai bērns

---

<sup>268</sup> Dzintara Kļaviņa vēstule Ievai Tihovskai 2003. gada 17. februārī.

<sup>269</sup> Dzintara Kļaviņa vēstule Ievai Tihovskai 2003. gada 17. februārī.

<sup>270</sup> No intervijas ar Mirdzu Dombrovsku un Lūciju Jezdovsku 2004. gada 16. augustā.

<sup>271</sup> Domājams, teātris *Romen* rosināja arī vietējo čigānu iesaistīšanu teātrī – 1957. gada rudenī saistībā ar lugas *Spēlēju, dancoju* brīvdabas izrādēm kāda amatiereteātra iestudējumā presē lasāms: “..daudz pamatotu runu ir par čigānu piedalīšanos uzvedumā” (Vētra-Muižniece 1957:2).

piedzima, otrai piedzima. Tad izjuka.”<sup>272</sup> 20. gs. 60. gados darbojies samazināts ansambļa sastāvs un koncertu programmā bija apvienota čigāniskā un estrādes daļa, piedalījušies arī nečigāņu muzikanti:

“Tad tēvs uztaisīj’ divās daļās – vienai daļai paņēm’ foršākos fragmentus no tām kāzām, un otrajā daļā bij’ estrāde – krievu, latviešu, vācu dziesmas, forši aranžējumi. Tur Damārs Ignāts piedalījās, Valērijs Makējevs, Boitman’ Vilnis uz klavierēm, vēl viens trompetists. Divi sakši, truba, trombons, klavier’s, gitār’, basgitār’ tajos laikos sākās, bet te bij’ koka bass, bungas – pilns sastāvs. Pirmā daļa – tīri čigāniski. Tie paš’ muzikant’ pavadīj’ vis’s tās štell’s.”<sup>273</sup>

1969. gadā šis ansamblis tika dokumentēts režisora Imanta Brila filmā *Vasara Kurzemes balsīs* (23. piemērs CD).

20. gs. 70.–80. gados Ventspilī un arī citur<sup>274</sup> čigāņi bijuši atzīti estrādes muzikanti – gan neoficiāli, gan valsts apmaksātā amatā. Jura Leimaņa dēla Pētera Leimaņa (1949) pieredzes stāsts atklāj, ka šī nodarbošanās devusi lielu peļņu, tomēr tikusi arī kritizēta un ierobežota.<sup>275</sup> Dažus gadus Leimanis mācījās klarnetes spēli Ventspils mūzikas skolā,<sup>276</sup> taču tika atskaitīts, jo spēlēja dzezu un slepus piepelnījās restorānos. Muzicēšana estrādes ansambļos Dzelzceļnieku klubā, pilsētas kultūras namā un restorānos 70.–80. gados bija viņa galvenā nodarbošanās. Oficiāli, Ventspils estrādes biroja pakļautībā, šajā profesijā strādājuši deviņi čigāņi, tostarp arī Leimanis, taču muzikantu bijis vēl vairāk – kopā sanāktu “pilns dzeza orķestris”. Kādu laiku vienā ansablī spēlējuši četri čigāņi (10.8. piel. 319. lpp.). Viņi nav sevi prezentējuši kā čigāņu kolektīvu, tomēr kāda valsts amatpersona likusi ansambli izformēt: “Jūs ir pārāk daudz čigāņ’!”<sup>277</sup> Domājams, par šo ansambli ir runa 1970. gada Ventspils estrādes biroja orķestru skates recenzijā, kurā pieminēti vairāki čigāņu tautības muzikanti:

---

<sup>272</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani 2005. gada 4. maijā.

<sup>273</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani 2005. gada 4. maijā.

<sup>274</sup> Piemēram, 20. gs. 70.–80. gados čigāņi bijuši Krāslavas rajona vadošie muzikanti. Darbojies četru piecu cilvēku ansamblis. (No intervijas ar Romānu Vasiļevski 2011. gada 13. martā Dagdā – viņa ansamblis tolaik bija vadošais Dagdas rajonā.)

<sup>275</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani 2004. gada 29. augustā.

<sup>276</sup> Dzintaram Kļaviņam strādājot par skolotāju Ventspils mūzikas vidusskolā (1951–1971), tur mācījušies vairāki čigāņu tautības audzēkņi – Georgs (Juris) Leimanis, Miķelis Vicinskis, Ojārs un Damars Ignati “un viņu māšele”, “kontrabasists Brandavs”. (Dzintara Kļaviņa vēstule Ievai Tihovskai 2003. gada 17. februārī.)

<sup>277</sup> No intervijas ar Pēteri Leimani 2004. gada 29. augustā.

“Skates gaita parādīja, ka Ventspils estrādes biroja deju instrumentālie ansambļi ir samērā labā muzikālajā līmenī. Ir vadītāji ar labu gaumi, aranžēšanas spēju, mūziķi ar nobriedušu spēles tehniku, spēju improvizēt – Vilnis Boitmanis, Gunārs Štreinerts, Valērijs Zaicevs, Ojārs Ignāts, Damars Ignāts, Vilis Krūmiņš, Viktors Kuhta, Leons Gindra un citi. (..) Damara Ignāta orķestris izcēlās ar tembrāli bagātu skanējumu saksafonu grupā. Diemžēl, nebija intonatīvās tīrības starp elektroģēlēm un saksafonu. Bez tam elektroģeles bija par skaļu un tika izmantotas nepārtraukti, kas tādā instrumentu sastāvā nav pieļaujams.” (Zaikovskis 1970:3)

Izsekošana trīs Leimaņu paaudžu darbībai atklāj Kurzemes čigānu profesionalizēšanos mūzikas jomā laikposmā no 20. gs. 30. līdz 80. gadiem. Biedrības *Čigānu draugs* koris, Kuldīgas folkloras ansamblis, Ventspils *Čigānu kāzu* uzvedums un estrādes ansamblis, Jura un Pētera Leimaņu, kā arī citu čigānu izglītošanās mūzikas skolās – šīs iniciatīvas liecina par mūziķa identitātes veidošanos, kas Pētera Leimaņa naratīvā ir izteikta. Publiskās muzicēšanas tradīciju Ventpilī 21. gs. pirmajā desmitgadē jau citos kontekstos turpināja čigānu bērni un jaunieši.

#### **6.2.4. Latvijas PSR filharmonijas ansamblis *Ame roma***

Ventspilī aktīvākā čigānu mūziķu darbība 20. gs. 70.–80. gados notika etniski neitrālajā, taču populārājā un komerciāli izdevīgajā estrādes mūzikas jomā. Savukārt Rīgā čigānu mūziķiem izdevās abus virzienus apvienot un gūt peļņu un legāla mūziķa statusu ar čigānu mūzikas programmām. Taču arī šajā gadījumā panākumus nodrošināja mūziķu līdzšinējā profesionālā pieredze – Rīgas scēnā vadošie mūziķi bija Krievijas un Ukrainas čigāni, tai skaitā no mūziķu ģimenēm, kas apmetās uz dzīvi Latvijā pēc Otrā pasaules kara. Viņi bija saskārušies ar Krievijas populārās čigānu mūzikas tradīcijām un uz šīs pieredzes pamata veidoja savu darbību Latvijā, iesaistot arī vietējas izcelsmes čigānus. Atšķirībā no Krievijas, valsts institūcijas čigānu kultūras publisku reprezentāciju, šķiet, īpaši neveicināja, tomēr atbalstīja, kad saskārās ar čigānu mūziķu neatlaidību, meistarību un popularitāti.

Ilglaicīgākā skatuviskās muzicēšanas pieredze Latvijā šobrīd varētu būt dziedātājam un ģitāristam Artūram Kopiļenko (1938), kas vēl 2013. gadā turpināja vadīt ansambli *Ame*

*roma*. Viņš ir dzimis Ukrainā un viņa ģimene pārcēlās uz Latviju 1956. gadā. Muzikanta darbību viņš sāka 20. gs. 50. gadu beigās, būdams militārajā dienestā un vadīdams tajā estrādes ansambli. Pēc dienesta viņš darbojās Nikolaja Žemčužnija čigānu ansablī Krievijā (1960/61–1964?), tad pāris gadus dzīvoja Rīgā un paralēli darbam A. Popova Rīgas radiorūpnīcā spēlēja estrādes ansablī, pēc tam mūziķa gaitas turpināja sava tēva Andreja Kopiļenko izveidotajā ansablī (1966–1974), kas darbojās pie Komi ASSR Valsts Filharmonijas. Pievienoties Latvijas PSR Valsts filharmonijai Andreja Kopiļenko ansablīm toreiz neizdevās – ansambļa vadītāja centieni neguva vietējās filharmonijas vadības atsaucību. Kad kļuva neiespējami apvienot koncertdarbību un ģimenes dzīvi, Artūrs Kopiļenko pārtrauca darbību tēva ansablī un meklēja koncertēšanas iespējas Rīgā. 1974. gadā Rīgas nakts restorāna *Ruse* varietē programmā tika iekļauti Artūra Kopiļenko solo priekšnesumi. Tie guva publikas atzinību un pēc restorāna vadības lūguma viņš 1976. gadā izveidoja čigānu ansambli *Ame roma*. Tajā apvienojās trīs Krievijas un Ukrainas izcelsmes čigānu ģimenes, kas jau iepriekš bija apmetušās Latvijā un līdz tam darbojušās Andreja Kopiļenko ansablī. Artūram Kopiļenko pievienojās sieva, dziedātāja Ļubova Kopiļenko, ģitārists, vokālists un dejotājs Valērijs Čunčukovs (miris 1993. gadā), viņa tēvs Vasīlijs un sieva Ludmila Čunčukovi (dejojāji), vijolnieki Ņina un Ivars Dančenko, kā arī Latvijas čigāniete, dejotāja Tamāra Čīča. Ansamblis koncertēja arī restorānos *Ščecina*, *Daugava*, *Tūrists* u. c.<sup>278</sup>

1985. gadā čigānu ansamblis *Ame roma* sāka darboties Latvijas PSR Valsts filharmonijas pakļautībā, par tā vadītāju kļuva Valērijs Čunčukovs. Ansamblis pārtrauca koncertēt restorānos, jo “tas vairs nebija prestiži un filharmonijā bija pilnīgi cita nauda”.<sup>279</sup> Ansambļa vēsture un statuss filharmonijas dokumentos ir neskaidrs.<sup>280</sup> Direkcijas sēžu protokolos ansamblis epizodiski parādās no 1985. gada. Šis gadskaitlis sakrīt arī ar tālaika presē pieejamo informāciju (Koreņeva 1986:3), taču Artūrs Kopiļenko atceras, ka filharmonijas pakļautībā viņi sākuši strādāt jau no 1982. vai 1983. gada. Intervijā iegūtā informācija liecina, ka ansamblis darbojies kā filharmonijas štata vienība, filharmonijas kadru atskaites to neapliecina, taču jāatzīst, ka atskaites un arī cita pieejamā informācija ir

---

<sup>278</sup> No intervijas ar Artūru Kopiļenko 2010. gada 30. novembrī.

<sup>279</sup> No intervijas ar Artūru Kopiļenko 2010. gada 30. novembrī.

<sup>280</sup> Latvijas PSR Valsts filharmonijas fonds Latvijas Valsts arhīvā, fonda nr. F413.

visai aptuvena.<sup>281</sup> Darbību filharmonijas pakļautībā ansamblis beidza līdz ar iestādes reorganizāciju<sup>282</sup> 1989. vai 1990. gadā.<sup>283</sup> Filharmonijas laikā ansambļa sastāvā bija vēl divi Latvijas čigāni – dziedātājs un ģitārists Sando Rudevičs un pianists Ojārs Ignats.

Darbojoties filharmonijas pakļautībā, ansamblis pildīja institūcijas noteikto darba plānu – pastāvīgi koncertēja Latvijas kultūras namos, klubos, sanatorijās, pansionātos u. c., kā arī devās koncertturnejās uz citām Padomju Savienības republikām. Kopiļenko vērtējumā ansamblis savā laikā bijis ļoti pieprasīts, darbojies intensīvā režīmā ar 30–40 koncertiem mēnesī (estrādes ansambļiem 1986. gadā par normu tika noteikti 20 koncerti mēnesī<sup>284</sup>), “pilnīgu anšlāgu”<sup>285</sup> visos koncertos un panākumiem citās republikās. Laba atsauksme par ansambli parādās arī tālaika presē:

“Skatītāju atsaucību izpelnījiesies Tamāra Čiča – dejotāja, kurai piemīt ekspresīva un tēlaina izpildījuma maniere. Ņina un Igors Dančenko ir prasmīgs vijolnieku duets. Viņi spēlē virtuozī un atraisīti. Solists un ģitārists Artūrs Kopiļenko izpilda čigānu un krievu romances, Ludmila Čunčukova – tautas dejas.” (Koreņeva 1986:3)

Filharmonijas sēžu protokolos ansamblim ir margināla nozīme, jaušama labvēlīgi neitrāla attieksme: “augsts līmenis, labs kolektīvs, neredzu, kas varētu traucēt uzstāties lauku cilvēkiem”, “pansionātos, sanatorijās var uzstāties”.<sup>286</sup>

Ansambļa dalībnieki pārstāvēja dažādas čigānu etniskās grupas – latviešu (Čiče, Rudevičs, Ignats), krievu un ukraiņu<sup>287</sup> (pārējie dalībnieki), taču repertuārā dominējis populārais Krievijas čigānu repertuārs (krievu romances, čigānu tautasdziesmas un dejas)

---

<sup>281</sup> Piezīmes par *Ame roma* filharmonijas direkcijas un arodbiedrības sēžu protokolos: 1985. gada 10. decembrī direktore E. Rapiņa: “..mēs tērējam ārštata fondu”, 1987. gada 7. aprīlī ansamblis pieminēts Komunistiskās sestdienas talkas sakarā līdzās citiem štata kolektīviem, 1987. gada 24. februāra arodbiedrības sēdes protokolā rīkojums “aktivizēt sporta darbu” līdzās citiem štata kolektīviem arī ansamblī *Ame roma*. (Latvijas Valsts arhīvs, F413, nr. 629, 962, 963)

<sup>282</sup> Latvijas PSR Valsts filharmonija tika reorganizēta pēc 1989. gada 16. maija Kultūras Ministrijas lēmuma *Par Latvijas estrādes koncertfirmas izveidošanu*.

<sup>283</sup> 1991. gadā ansamblis *Ame roma* Valērija Čunčukova vadībā veica ierakstu Latvijas radio studijā. Radio arhīvā atrodas piecas dziesmas.

<sup>284</sup> Direkcijas sēde 1986. gada 5. maijā, direktore E. Rapiņa: “Izejam no normas 16 konc. mēn. Ar 1. jūliju jauna kārtība – māksliniekiem atcels normu ierobežošanu. 120 konc. ārpus Rīgas, 33 – Rīgā, obligātais plāns ārpus Republikas 30, būs vēl rezerve. Tas gadā.”, 1. jūlija direkcijas sēdē E. Rapiņa: „Estrādes kolektīviem 20 konc. mēnesī”. (Latvijas Valsts arhīvs, F413, nr. 629)

<sup>285</sup> No intervijas ar Sando Rudeviču 2003. gada maijā.

<sup>286</sup> Filharmonijas direkcijas sēžu protokoli, Latvijas Valsts arhīvs, F413, nr. 629.

<sup>287</sup> Artūrs Kopiļenko intervijā saka, ka krievu un ukraiņu čigānus nav nepieciešams nodalīt, viņu tradīcijas esot kopējas (intervija 2010. gada 30. novembrī).

un padomju komponistu estrādes dziesmas.<sup>288</sup> Ansambļa mērķis bija reprezentēt čigānu mūzikas tradīcijas laikmetīgā formā:

“Izveidojot ansambli, mēs vēlējamies saglabāt un attīstīt tautas mākslu, kas mums tuva, papildināt repertuāru ar jaunām dziesmām, kuras, nepārkāpjot stilistiskās tradīcijas, rastu atsaucību skatītājos. Mūsu ansamblis centīsies propagandēt visu labāko, kas uzkrāts čigānu tautas daiļradē. Tās ir dejas, romances, instrumentālās kompozīcijas.” (Koreņeva 1986:3)

Tālaika fotogrāfijās redzams akustisks ansambļa instrumentālais sastāvs, dziedājums ticis pastiprināts ar mikrofonu, tērpos estrādes stilistika apvienota ar etniskiem elementiem (10.12. piel. 321. lpp.). Šādu pieeju PSRS populārajā mūzikā pārstāvēja ne tikai čigānu mūziķi. Piemēram, Padomju Savienībā populārā Baltkrievijas ansambļa *Песняры* skatuves tēlu veidoja baltkrievu tautas dziesmu aranžējumi un vizuāli etniskās kultūras elementi. Ansamblis *Ame roma* pārvaldīja Krievijas profesionālās, populārās čigānu muzicēšanas tradīciju un Artūra Kopiļenko vadībā turpina to arī 21. gs. otrajā desmitgadē.

### 6.2.5. Secinājumi. Estrādes un etniskās mūzikas apvienojums

Lai arī PSRS valsts politika paredzēja sabiedrības homogenizāciju un internacionalizāciju, čigānu kultūras skatuviskā reprezentācija šajā laikā bija pieprasīta un nodrošināja popularitāti un ienākumus čigānu mūziķiem un aktieriem. Maskavas čigānu teātra *Romen*, kā arī kinofilmu un Dienvidslāvijas čigānu estrādes mūziķu popularitāte, domājams, veicināja sabiedrības interesi arī par Latvijas čigānu mūziķiem. Rīgā, Ventspilī, Kuldīgā un citās Latvijas pilsētās darbojās vietējo čigānu ansambļi – gan etniski neitrālajā estrādes mūzikas jomā, gan veidojot čigānu tautas mūzikas programmas. Gan Ventspilī, gan Rīgā publika atzinīgi novērtēja programmas, kurās tika apvienoti estrādes un etniskās mūzikas elementi. Salīdzinot ar 20. gs. 30. gadiem, Latvijas čigāni bija sagatavotāki publiskajai muzicēšanai – to nodrošināja gan paaudžu pēctecība muzicēšanā un čigānu aktivitāšu organizēšanā, gan arī tiešā un netiešā Krievijas populāro čigānu mūziķu priekšnesumu pieredze.

---

<sup>288</sup> No intervijas ar Artūru Kopiļenko 2010. gada 30. novembrī.

### 6.3. Čigānu publiskās muzicēšanas uzplaukums 21. gs. pirmajā desmitgadē

#### 6.3.1. Čigānu sociālais un politiskais stāvoklis 21. gs. sākumā

Trešā atmoda 20. gs. 80. gadu beigās nozīmēja ne tikai latviešu, bet arī citu Latvijā dzīvojošo etnisko grupu pašapziņas atdzimšanu. Jau 1988. un 1989. gadā tika dibinātas daudzas nacionālās kultūras biedrības, kas kalpoja etnisko identitāšu stiprināšanai un publiskai pārstāvniecībai, kā arī vienojās Latvijas Republikas neatkarības atgūšanas centienos (Dribins 2004:210–214). Latvijas Nacionālo kultūras biedrību asociācija aicināja iesaistīties arī čigānus. 1989. gada 7. februārī laikrakstā *Padomju Jaunatne* publicēts čigānu tautības skolotāja Ringolda Kleina-Medņa *Aicinājums čigānu tautai*:

“Šajā tautu atdzimšanas procesā aktīvi jāiekļaujas arī mums. Pārāk ilgi esam stāvējuši ārpus sabiedriskās dzīves norisēm, noslēgušies sevī. Tāda pašizolācija nav devusi mums neko labu. Zināmā mērā esam kļuvuši it kā par izstumtu tautu – te vainojama mūsu pašu pasivitāte.” (Kleins-Mednis 1989:3)

1989. gada 9. aprīlī Talsos tika dibināta pirmā čigānu organizācija<sup>289</sup> – Čigānu nacionālā biedrība. Rigonds Kleins-Mednis kļuva par biedrības valdes priekšsēdētāju, par goda biedriem tika ievēlēti latviešu dzejnieki Armands Melnalksnis, Uldis Bērziņš un Valdis Rūja. Biedrības dibināšana laikrakstā *Literatūra un Māksla* tika atspoguļota kā vēsturisks notikums, “pirmais solis pretī cerīgai, cilvēciskai nākotnei”, čigāni tika aicināti kļūt vienoti un “sevi droši apliecināt citu tautu vidū, meklēt savas pazudušās saknes un celt gaismā izmociētās dvēseles”. Biedrības dibināšanas konferences dalībnieki bija vienoti domā, ka svarīgākais mērķis ir izglītības iegūšana, saskatot tajā “tautas izvilkšanu no tumsonības” un “dvēseles un sirids inteliģences izkopšanu”. Izskanēja arī doma par skolām ar čigānu profilu – “kad latviešu skolās čigānu bērniem skolotāja čigāniete mācīs dzimto valodu” (Blumberga 1989:3).

Šajā nacionālās atmodas retorikā ir daudz kopīga ar 20. gs. 30. gadu biedrības *Čigānu draugs* idejām, tomēr apstākļu konfigurācija šajā vēstures posmā ir visai atšķirīga. Ja 20. gs. pirmajā pusē tā bija tikai politiski marginālas grupas pašiniciatīva, tad tagad līdzās tai vērojama arī čigānu ietveršana valsts etnopolitikas dienaskārtībā. Otra atšķirība ir

---

<sup>289</sup> Citos avotos kā pirmā čigānu organizācija minēta Latvijas Čigānu nacionālā kultūras biedrība (vadītājs Normunds Rudevičs, kas reģistrēta 1993. gadā (LCESC 2003:55).



pieaugošā čigānu tradicionālo vērtību un dzīvesveida disonanse ar pārējās sabiedrības vērtībām un tajās balstītajām institūcijām. Līdz ar PSRS sabrukumu izzuda ienesīgā deficīta preču tirdzniecības niša, čigāni zaudēja darbavietas valsts sektorā, taču izglītības, prasmju, motivācijas trūkums un potenciālo darba devēju aizspriedumi apgrūtināja iekļaušanos brīvajā darba tirgū. Kā raksta tālaika prese, čigāniem tas nozīmēja gan ekonomisko, gan identitātes krīzi: “Čigānus nomāc ne tikai smagie sadzīves apstākļi, bet arī tas, ka ir zudis ierastais dzīvesveids.” (Blumberga 1989:3)

20. gs. 90. gadu beigās mazākumtautību atzīšanas un kultūrautonomijas diskursam pievienojās sabiedrības integrācijas tēze. Tā kļuva īpaši aktuāla, Latvijai gatavojoties iestāties Eiropas Savienībā un saņemot starptautisko ekspertu un organizāciju kritiku par sabiedrības sašķeltību un integrācijas problēmām, kas neatbilst Eiropas Savienības ideāliem un ir steidzami risināmas (Rozenvalds 2010:46–52, Vēbers et al. 2001:75–76). 2001. gadā Ministru kabinets apstiprināja valsts programmu *Sabiedrības integrācija Latvijā*, finansējuma pārvaldīšanai tika dibināts Sabiedrības integrācijas fonds (SIF), valsts integrācijas politikas īstenošanai 2002. gada decembrī izveidoja Īpašu uzdevumu ministra sabiedrības integrācijas lietās sekretariātu (ĪUMSILS, 2002–2008).

Sekojoct citu Eiropas valstu integrācijas politikas pieredzei, čigāni tika izcelti kā sociāli neaizsargātākā grupa, kam nepieciešama īpaša valsts uzmanība. 20. gs. 90. gados valdošo uzskatu, ka Latvijā čigāni ir salīdzinoši labi integrēti (gan salīdzinot ar problemātisko krievvalodīgo kopienas, gan citu valstu čigāniem), nomaina čigānu viktimizācija. Ja 20. gs. 90. gados par čigānu sociālās integrācijas priekšnoteikumu primāri tiek uzskatīta viņu pašu iniciatīva un iesaistīšanās, tad 21. gs. sākumā viņu stāvoklis biežāk tiek skatīts caur rasisma, diskriminācijas, atstumtības prizmu.

Pārmaiņas valsts attieksmē pret čigāniem apstiprina arī atšķirīgais veids, kā tika organizēta čigāniem piešķirto valsts dotāciju izmantošana divos laika periodos. No 1998. līdz 2002. gadam “čigānu kopienai” no valsts budžeta tika piešķirtas dotācijas ar kopsummu 101 000 latu – ar mērķi “izveidot 12 reģionālos centrus, kuru galvenais uzdevums būtu nodarboties ar čigānu sociālās vides jautājumu sakārtošanu, kā arī realizēt citus projektus” (LCESC 2003:55). Publiskajā telpā šo piešķirumu nepavadīja nekāda konkrētāka stratēģija. Finansējuma pārvaldīšana tika uzticēta Latvijas Čigānu nacionālajai kultūras biedrībai, kuru vadīja toreizējais 7. Saeimas deputāts Normunds Rudevičs, un

valsts nekontrolēja ne finansējuma izlietošanu, ne rezultātus.<sup>290</sup> Savukārt no 2007. līdz 2009. gadam tika finansēta ĪUMSILS izstrādātā un pārraudzītā valsts programma *Čigāni (romi) Latvijā 2007–2009*, kurai kopumā tika atvēlēti aptuveni 124 000 latu (Zankovska-Odiņa 2010). Programmai bija definēti trīs darbības virzieni – izglītība, nodarbinātība un cilvēktiesības. Tā paredzēja valsts pārvaldes, čigānu nevalstisko organizāciju, kā arī pašvaldību, izglītības iestāžu, plašsaziņas līdzekļu u. c. iesaistīšanu un sadarbību (VPČRL 2006) – programma veicināja čigānu institucionalizēšanos, kā arī iesaistīšanos nečigānu organizētās čigānu izglītības un kultūras aktivitātēs.

Čigānu politizācija un politikas līdzšinējie rezultāti ir dažādi vērtēti (sk. Zankovska-Odiņa 2002, Orupe 2012). Laika distance un pētījumi rādīs, vai un kā šis process ir mainījis čigānu identitāti, kopsajūtu, vērtības un dzīvesveidu. Taču čigānu muzikālās darbības pētniecības vajadzībām var secināt sekojošo:

1) salīdzinot ar iepriekšējiem vēstures periodiem, čigāni ir kļuvuši politiski un sociāli aktīvāki – par to liecina kaut vai lielais čigānu biedrību skaits – 2007. gadā pastāvējušas ap divdesmit čigānu biedrības (Apine 2007:293), pēdējos gados gan biedrību skaits sarucis un 2010. gadā reģistrētas tikai piecas nevalstiskās organizācijas (Liepiņa 2011:20),

2) integrācijas politika rada nozīmīgu kultūras pasākumu nišu,

3) tieša ietekme uz čigānu mūzikas aktivitāšu organizēšanu ir nečigāniem – čigānu nevalstiskās organizācijas sadarbojas ar valsts pārvaldes institūcijām, pašvaldības un izglītības sektora darbinieki iniciē čigānu iesaistīšanu u. tml., tātad gan organizatoriski, gan saturu var veidot tiklab čigāni, kā nečigāni.

Vēl vienu tēmu mūsdienu čigānu diskursā veido čigānu nācijas konstruēšanas mēģinājumi. Tie skatāmi gan lokālā, gan starptautiskā kontekstā. Vienotas, neteritoriālas čigānu nācijas ideja pasaulē aktualizējās kopš 20. gs. 70. gadiem (sk. pārskatu Liégeois 1986:143–171), šobrīd to attīsta galvenokārt Starptautiskā čigānu apvienība (*International Romani Union*) un tās rīkotais Pasaules čigānu kongress (*World Romani Congress*). No Latvijas čigānu līderiem šajā organizācijā darbojas Normunds Rudevičs, kurš kopš 2000. gada ir ievēlēts apvienības valdē. Lai arī Latvijas mērogā čigānu nevalstiskajām

---

<sup>290</sup> Šis Latvijas čigānu mobilizācijas plāns palika nerealizēts un izpelnījās gan čigānu, gan politikas analītiķu kritiku (Trops 2001, Zankovska-Odiņa 2002).

organizācijām un līderiem nebūt nav raksturīga vienotība un saskaņota darbošanās, kopš 20. gs. 90. gadu beigām Latvijā ir ieviesies plašs nacionālās atribūtikas klāsts – gan importēts, gan vietēji konstruēts. Apspē ienācis starptautiskais čigānu karogs un himna, kas tika apstiprināti 1971. gadā Pirmajā pasaules čigānu kongresā. Izdota vietējo čigānu veidota ābece (Mānuš [Mānušs] 1996), vārdnīca (Mānušs, Neilands, Rudevičs 1997), avīze (2003. gadā kā laikraksta *Neatkarīgās Tukuma Ziņas* pielikums iznāca čigānu avīze *Nēvo Drom* latviešu valodā), mājaslapa ([www.romi.lv](http://www.romi.lv), šobrīd vairs nepastāv). Nacionālās romu apvienības *Nēvo drom* līderis Anatolijs Berezovskis 2003. gadā radīja svētkus *Šarad* ar ieceri ieviest tos starptautiskā praksē,<sup>291</sup> Sabilē 2002. gadā pirmoreiz notika čigānu bērnu un jauniešu festivāls *Urdenoro*, 8. aprīlī tiek atzīmēta starptautiskā romu diena.<sup>292</sup> 2009. gada nogalē Normunds Rudevičs mēģināja Latvijā popularizēt starptautiskās čigānu pases, par kuru ieviešanu tika nolemts iepriekšējā gadā Horvātijā notikušajā Septītajā pasaules čigānu kongresā.

Neizpētīts ir jautājums par nācijas idejas un simbolikas nozīmi pašā čigānu sabiedrībā – vai tā ir tikai čigānu publisko līderu veidota izkārtne ar emblemātisku funkciju, kas kalpo veiksmīgākai komunikācijai ar pārējo sabiedrību, vai arī mobilizē čigānus un maina viņu pašapziņu un kopsajūtu, respektīvi, veic arī katalītisku funkciju.

### 6.3.2. Čigānu publiskā muzicēšana 20. gs. 90. gados

Ir maz ziņu par čigānu skatuvisko darbību 20. gs. 90. gados. Pēc Latvijas Republikas neatkarības atgūšanas čigānu mūzika zaudēja to stabilo nišu, ko PSRS kultūrtelpā nodrošināja Maskavas čigānu teātra *Romen* aktieru, Padomju Savienības un Dienvidslāvijas čigānu estrādes mūziķu un kinofilmu ar čigānu tematiku popularitāte. Mainījās arī izklaides mūzikas infrastruktūra, lokālie muzikanti un viņu muzicēšanas stils vairs nebija pieprasīts un daudzi pārstāja ar to nodarboties.

Pēc Latvijas PSR Valsts filharmonijas reorganizācijas pašorganizēti turpināja darboties ansamblis *Ame roma* mūziķi. 2001. gadā ansamblis Valērija Čunčukova vadībā

---

<sup>291</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2008. gada 21. martā.

<sup>292</sup> Starptautiskā romu diena ir Pirmā pasaules čigānu kongresa gadadiena un tika pasludināta 1990. gadā 4. pasaules čigānu kongresā Polijā.

tika ierakstīts Latvijas radio studijā. Pirmajā neatkarīgās Latvijas desmitgadē viņi muzicēja galvenokārt privātos saviesīgos pasākumos un sabiedriskās izklaides iestādēs: “Tad uz izdzīvošanu – kā kurš varēja. Strādājām pēc ielūgumiem – korporatīvos, večerinkās, restorānos, kāzās...”<sup>293</sup> Daļa mūziķu devās peļņā arī uz citām valstīm: “Ārzemēs visu laiku spēlējām – Zviedrijā, Dānijā. Tieši peļņas nolūkā – visādos pasākumos un krogos. Taisni kad sākas *perestroika*, aizbraucām prom, jo ansambļus toreiz nekam nevajadzēja.”<sup>294</sup>

20. gs. 90. gadu vidū radās jauns, cita veida čigānu publiskās muzicēšanas konteksts – mazākumtautību kultūras festivāli un citi pasākumi. Tajos piedalījās galvenokārt mazākumtautību biedrību un skolu amatierkolektīvi, tie bija nekomerciāli un to galvenā funkcija bija etnisko identitāšu izrādīšana un multikulturālisma svinēšana. Ansambļa *Ame roma* pieeja un pieredze bija saistīta ar atšķirīgu ideālu – augstu izpildījuma kvalitāti, priekšnesumu elitārismu, komerciālo ievirzi. Šī pētījuma gaitā veiktajās un arī plašsaziņas līdzekļiem sniegtajās ansambļa dalībnieku intervijās šis skatuviskais konteksts tikpat kā neparādās, kas ļauj domāt, ka *Ame roma* mūziķi ar šo kontekstu neidentificējās. Tomēr lielākajā mazākumtautību festivālā *Latvijas vainags* (1996–2008) ansamblis bija aicināts un vairākkārt arī pārstāvēja Latvijas čigānu kopienu – pirmajā festivālā 1996. gadā un arī nākošās desmitgades sākumā 2001. un 2003. gadā (otrajā festivālā 1998. gadā čigāni netika pārstāvēti).

20. gs. 90. gados Kurzemē sāka veidoties arī cita sociālā konteksta ansamblī, kas bija saistīti ar čigānu bērnu un jauniešu izglītības jautājuma risināšanu un skolu vidi. Šajā desmitgadē čigānu klases darbojās Ventspils vakara vidusskolā un Sabiles vidusskolā. 1991./92. mācību gadā Ventspils vakara vidusskolā, kur čigānu klases pastāv kopš 1987. gada, sāka darboties ansamblis *Romenge jāg* (*Čigānu ugunskurs*), ko vadīja skolotāja nečigāniete Gunita Grīnvalde.<sup>295</sup> 1998. gadā čigānu klases tika izveidotas Sabilē un šajā pat gadā čigānu tautības mūzikas skolotājs Kaspars Arhipovs tur izveidoja ansamblī *Taboras romance* (1998–2008, ansambļa darbības sākumā tā nosaukums bija *Ame roma* – tāds pats kā zināmajam Rīgas kolektīvam).

---

<sup>293</sup> No intervijas ar Artūru Kopiļenko 2010. gada 30. novembrī.

<sup>294</sup> No intervijas ar Sando Rudeviču 2003. gada maijā.

<sup>295</sup> No intervijas ar skolotāju Gunitu Grīnvaldi Ventspilī 2003. gada 25. martā.

### 6.3.3. Čigānu publiskā muzicēšana 21. gs. pirmajā desmitgadē

#### 6.3.3.1. Kopainas raksturojums

21. gs. pirmajā desmitgadē vērojama nebijusi plaša čigānu sabiedriskā aktivitāte. Par organizatorisko pamatu čigānu publiskajai muzicēšanai daudzās Latvijas pilsētās kļuva gan čigānu biedrību darbība, gan pašvaldību kultūras, izglītības, reliģisko un sociālās palīdzības institūciju pasākumi, gan arī privātpersonu iniciatīvas. Daži čigānu mūziķi guva arī plašāku atpazīstamību Latvijas sabiedrībā un iekļāvās izklaides industrijā. 21. gs. pirmajā desmitgadē čigānu etnisko identitāti reprezentējoši ansambļi pastāvēja Rīgā un vēl vismaz desmit Latvijas vietās – Ventspilī, Sabilē, Tukumā, Slokā, Limbažu rajonā, Madonā, Jelgavā, Jēkabpilī, Krāslavā un Daugavpilī. Sabilē un Tukumā (divus gadus arī Rīgā) notika ikgadēji publiski čigānu kultūras svētki. Tomēr pasākumu un ansambļu pastāvēšana lielākoties bija atkarīga no dotācijām un atsevišķu personu entuziasma un bija īslaicīga. Valsts ekonomiskās krīzes un personisku apstākļu dēļ 21. gs. otrās desmitgades sākumā regulāri koncertēt turpināja tikai komerciāli veiksmīgie mūziķi, vairs nenotika ikgadējie čigānu kultūras pasākumi un par čigānu publisko muzicēšanu dzirdams vairs tikai retos gadījumos izglītības, mazākumtautību kultūras un reliģiskajos kontekstos Ventspilī, Limbažu novadā, Daugavpilī un Kuldīgā.

#### 6.3.3.2. Čigāni izklaides industrijā

Pēdējo desmit gadu laikā Latvijas populārās mūzikas aprītē pastāvīgi ir arī vietējie čigānu mūziķi. Turklāt divu zināmāko dziedātāju Dzintara Čīčas un Ritvara Sunīša (skatuves vārds – Rinaldo) karjeras veidojās līdzīgi – agrā bērnībā pamanītas vokālās dotības un to attīstīšana, dalība vokālistu konkursos, “jaunās zvaigznes” un “tūrradņa” tēla nostiprināšana, televīziju šovu nodrošināta popularitāte, kam sekoja veiksmīgas koncertturnejas un kompaktdisku izdošana.

Dzintars Čīča (1993) Latvijas izklaides industrijā ienāca 2003. gadā, būdams desmit gadu vecs. Viņa dzimtā pilsēta ir Sabile un pirmā skatuviskā pieredze saistīta ar dalību vietējā čigānu ansablī *Taboras romance*. Ansambļa vadītājs Kaspars Arhipovs pamanīja viņa vokālās dotības un virzīja tās attīstīt. 2002. gadā viņš kļuva par Raimonda Paula

daiļradei veltītā bērnu un jauniešu konkursa *Jaunās zvaigznes* vienu no pieciem laureātiem. Sekoja veiksmīga dalība arī citos vokālistu konkursos, taču viņa popularitātes sākums bija uzvara Bērnu Eirovīzijas dziesmu konkursa nacionālajā atlasē un Latvijas pārstāvēšana starptautiskajā konkursā Kopenhāgenā 2003. gadā. Šajā konkursā un turpmākos gados viņa menedžeris bija Talsu sporta un izklaides centra *Visbija* vadītājs Aivars Maķevics, kas organizēja dziedātāja vokālo skološanos, koncertdarbību un kompaktdisku izdošanu (*Nāc un dziedī* (2003), *Barvalu rom* (*Bagāts čigāns*, 2009), 10.14. un 10.15. piel. 322. lpp.). 21. gs. otrās desmitgades sākumā Dzintars Čīča ir pieprasīts šlāgermūzikas izpildītājs (10.16. piel. 322. lpp.). 2011. gadā aizsākās viņa skatuviskā sadarbība ar čigānu izcelsmes žurnālistu un dziedātāju Kasparu Antesu (oficiālais uzvārds – Čīčis, 10.19. piel. 323. lpp.), kas kļuva arī par viņa menedžeri.

2003. gadā plašāku publicitāti izraisīja arī vēsturiskā ansambļa *Ame roma* mūziķu aktivitātes. Gada sākumā plašsaziņas līdzekļos nonāca ziņa, ka “pēc gandrīz 15 gadu pārtraukuma” ansamblis atsāk koncertdarbību (Skaramanga 2003). Kā ansambļa vadītāju sevi pieteica viens no filharmonijas sastāva jaunākajiem dalībniekiem Sando Rudevičs, par “veterāniem” nodēvēta arī Vineta Rudeviča un Viktors Kleins, taču pieteikti arī vairāki jauni mūziķi – vijolnieks Džango,<sup>296</sup> ģitārists Dmitrijs Petrovs, kā arī “jauna zvaigzne Latvijas estrādes debesīs, tīrradnis ar unikālu balsi” – vienpadsmit gadu vecais dziedātājs Ritvars Ričs (Sunītis), kas dažus gadus vēlāk Latvijas šovbiznesā kļuva pazīstams ar pseidonīmu Rinaldo (Skaramanga 2003). 2003. gada oktobrī šis sastāvs koncertēja Lielās Ģildes namā Rīgā. Vērienīgā koncerta sakarā pirmtiesības uz nosaukumu *Ame roma* pieteica filharmonijas sastāva mūziķis Artūrs Kopiļenko, kurš tajā pat gadā ar citu sastāvu (presē minēti Alberts, Raisa un Doļina Kopiļenko, vijolniece Vera Sproģe, filharmonijas sastāva vokāliste un dejotāja Tamāra Čīča, taustiņinstrumentālists Aleksandrs Ļišņevskis un Artūra Kopiļenko mazdēls Rino Rudevičs) sniedza virkni koncertu dažādās Latvijas pilsētās un notikušo uztvēra ar neizpratni (Mart 2003:15). Lai arī šī ansambļa nosaukums presē epizodiski figurēja arī 20. gs. 90. gados, tolaik tā koncertdarbība nebija aktīva un sastāvs ne vienmēr tika precizēts. Iespējams, vēsturiskā nosaukuma pirmtiesības kļuva aktuālas Dzintara Čīčas popularitātes iespaidā.

---

<sup>296</sup> Atsauce uz populāro Francijas džeza ģitāristu, čigānu Žanu “Džango” Reinhardu (*Jean “Django” Reinhardt*, 1910–1953).

Sando Rudeviča ansambļa *Ame roma* darbība bija īslaicīgāka, taču deva impulsu jaunas čigānu mūziķu paaudzes ienākšanai Latvijas populārās mūzikas aprītē. 2004. gadā no ansambļa atdalījās un patstāvīgas gaitas uzsāka grupa *Džeski gloss (Sirdsbalss)*, kas šajā gadā piedalījās mūzikas un mākslas festivāla *Bildes* jauno grupu koncertā. Sando Rudeviča vārds kopš tā laika presē tikpat kā neparādās. 2008. gadā viņa vadīts ansamblis bez nosaukuma ir piedalījies mazākumtautību mākslas festivālā *Vienoti dažādībā*, savukārt no 2010. gada līdz viņa nāvei 2012. gadā tas darbojies ar nosaukumu *Šerad*.

Grupā *Džeski gloss* sākotnēji darbojās dziedātāji Rinaldo un viņa brālis Kaspars Sunītis, dziedātājs, ģitārists un komponists Viktors (Dolārs) Kleins, taustiņinstrumentālists Agris Sunītis, kā arī latviešu mūziķi ģitārists Ansels Kaugers un vijolnieks Kaspars Pudniks, kā arī čigānu dejojājas. Šis sastāvs ar laiku sašķēlās – Viktors Kleins (miris 2011. gadā) dibināja grupu *Drom*, kuras sastāvā bija arī Ansels Kaugers un kas 2008. gadā uzstājās *Origo Folk festivāla* programmā Rīgas Centrālās stacijas laukumā (10.25. piel. 326. lpp.).

2007. gadā Rinaldo kopā ar kādreizējo Saeimas priekšsēdētāju Ingrīdu Ūdri piedalījās Latvijas Neatkarīgās Televīzijas (LNT) šovā *Divas zvaigznes*. Savukārt 2009. gadā Rinaldo, Kaspars Sunītis un Kaspars Pudniks kā Riču ģimene ieguva otro vietu LNT šovā *Dziedošās ģimenes*, ar nelielu balsu atšķirību zaudējot “tīra latviskuma” simbolam Vītolu ģimenei (taču 2013. gadā *Riči* ieguva šova piecgades muzikālākās ģimenes titulu). Turpmākajos gados grupa *Riči* izdeva kompaktdiskus *Riči... turpinājums sekos* (2010) un *Piena šokolādē* (2011) (10.17. un 10.18. piel. 323. lpp.), izveidoja vairākas koncertprogrammas un regulāri koncertēja visā Latvijā. Grupas menedžeris un runasvīrs bija latvietis Kaspars Pudniks. 2012. gada augustā koncertturnejas vidū grupa negaidīti pārtrauca darbību.

Pastāvīgu darbību līdz mūsdienām turpina Artūra Kopiļenko vadītais sastāvs, kas 2005. gadā tika pārsaukts par *čigānu šovgrupu* (10.13. piel. 321. lpp.). Šajā gadā viņi sadarbojas arī ar latviešu mūziķiem Rolandu Ūdri un Egonu Kronbergu, ieskaņojot piedziedājumu dziesmā *Tirgus*. Grupa ir saglabājusi komerciālu ievirzi, koncertējot tiklab latviešu, kā krievvalodīgo auditorijai.<sup>297</sup> 2011. gadā grupas jaunākās paaudzes mūziķi kā

---

<sup>297</sup> 2010. un 2011. gadā grupas koncerti Rīgā notika Maskavas namā, savukārt 2012. gadā grupa Rīgas centrālajā stacijā ar dziesmām sagaida Krievijas un Latvijas sadarbībā notiekošā konkursa *Jaunais vilnis*

Rudeviču ģimene piedalījās LNT šovā *Dziedošās ģimenes*. 2013. gada 31. augustā grupa piedalījās dziedātājas Marijas Naumovas skatuves darbības divdesmitgades koncertuzvedumā *Romani rat (Čigānu nakts)*.

21. gs. otrās desmitgades sākumā iezīmējas jauna tendence populārāko čigānu mūziķu darbībā – apvienošanās, pašnoteikšanās, kopēju koncertturneju un sastāvu veidošana. Kopš 2011. gada sadarbojas Dzintars Čīča un Kaspars Antess. 2012. gadā kopīgā koncertturnejā devās Riču un Rudeviču ģimenes, kuru mūziķu gaitas savlaik aizsākās dažādos *Ame roma* sastāvos. 2013. gada sākumā tika izveidots kvartets *Čigānzēni*, kurā apvienojās Dzintars Čīča, Kaspars Antess un *Riču ģimenes* pārstāvji Rinaldo un Kaspars Sunītis (10.20. piel. 324. lpp.). Gan šo mūziķu, gan Artura Kopiļenko vadītās čigānu šovgrupas *Ame roma* darbību organizē paši čigāni.

### 6.3.3.3. Čigānu ansambļi Latvijas reģionos

Ventspilī, kur čigānu publiskā muzicēšana aizsākās jau 20. gs. 50. gadu beigās, 21. gs. sākumā pastāvēja vairāki bērnu un jauniešu ansambļi. Ventspils vakara vidusskolas darbā ar čigānu bērniem un jauniešiem muzicēšanai ir nozīmīga loma. 2002. gadā skolu varēja pārstāvēt 5.–9. klašu ansamblis *Romenge jāg (Čigānu ugunskurs)*, kā arī 1. klases un 2.–4. klašu ansambļi, kuru vadītājas bija skolotājas nečigānietes (10.21. piel. 324. lpp. un 10.22. piel. 325. lpp.). Čigānu biedrības *Ame roma* rosināts un atbalstīts, dažus gadus pilsētā darbojās arī četru čigānu jauniešu ansamblis *Čerhiņa (Zvaigznes, 2002–2004, 10.23. piel. 325. lpp.)*, kas pastāvēšanas sākumā samērā aktīvi koncertēja mazākumtautību, Ventspils vakara vidusskolas, kā arī citos vietējo pašvaldību kultūras un privātos pasākumos. Ar Ventspili saistīts arī vienīgais zināmais gadījums, kad čigānu mūziķi kļuva pazīstami kādas Latvijas jauniešu subkultūras vidē. 2002. gadā Ventspils apvienības *Daba* producers Andris Grandbergs sāka ierakstīt divu čigānu repa mākslinieku *Black Bullet* un *Big Name* dziesmas gan latviešu, gan čigānu valodā, kas tika iekļautas dažādās izlasēs (*Ventspils elektroniskās mūzikas izlase, Odekolons*) un radio repertuāros. Mūziķi kļuva

---

dalībniekus. Reizumis grupa parādās arī integrācijas politikas kontekstos. 2013. gada 3. jūlijā grupa piedalījās XXV Vispārējo latviešu Dziesmu un XV Deju svētku mazākumtautību dienā *Gaismas avots* Rīgā Vērmanes dārzā.



atzīti hiphopa vidē un zināmi arī Latvijas mākslas un alternatīvās mūzikas aprindās. Piemēram, 2004. gadā abi mūziķi piedalījās pasākumā *Autonomās trajektorijas* Jauno mediju kultūras centrā *RIXC*, savukārt 2005. gadā *Black Bullet* bija iekļauts neatkarīgās mūzikas izpildītāju apvienības *Tornis* organizētā festivāla *Peldkostīms* programmā Rīgas svētku ietvaros. Ansambļa *Čerhiņa* dalībnieki un minētie reperi bija autoritātes vietējo čigānu jauniešu vidū. Līdzās šai visnotaļ izvērstajai čigānu jauniešu muzikālajai darbībai ilggadīgi Ventspilī pastāv arī kristīgās mūzikas grupa *Drom ku Dēl (Ceļš pie Dieva)*. Tā tika izveidota 2001. gadā pie Ventspils evaņģēliski luteriskās baznīcas. Grupa piedalās slavēšanas vakaros un koncertos Ventspilī un citās Latvijas pilsētās, tai ir izdoti vairāki kompaktdiski<sup>298</sup> un tās mūzika tiek atskaņota Latvijas Kristīgā radio ēterā (Anzenovs 2009:44–45). Čigānu slavēšanas grupas pastāvēja arī Talsos un Kuldīgā. Kopš 21. gs. pirmās desmitgades beigām pilsētā kā kroga un balles muzikanti darbojas arī čigānu grupa *Vero*.

2002. un 2003. gadā tika aizsākta publisku ikgadēju Latvijas čigānu kultūras svētku organizēšana – festivāls *Urdenoro* Sabilē un rudens svētki *Šarad* Tukumā. Abi bija vietējo čigānu aktīvistu iniciēti pasākumi, kas notika ar valsts un pašvaldību finansiālu un organizatorisku atbalstu. Abos līdzdarbojās vietējās čigānu kopienas un piedalījās arī citu pilsētu čigānu kolektīvi. Būdami pirmie tieši čigānu kultūrai veltītie ikgadējie pasākumi Latvijā, tie uzskatāmi par nozīmīgu pavērsienu vietējo čigānu vēsturē, jo sevišķi tāpēc, ka bija lielā mērā pašu čigānu veidoti un apmeklēti. Mūzika bija būtiska šo svētku komponente.

Čigānu bērnu un jauniešu festivāla *Urdenoro (Ratiņi, vēlāk – Latvijas čigānu kultūras festivāls, 2002–2008)* idejas autors un galvenais organizators bija Sabiles čigānu jaunietis, skolotājs Kaspars Arhipovs. Pirmais festivāls notika 2002. gadā sakarā ar vietējā ansambļa *Taboras romance* triju gadu jubileju. Ansamblis un festivāls pastāvēja līdz 2008. gadam – togad ansamblis piedalījās arī festivālā *Latvijas vainags*, kas bija iekļauts XXIV Vispārējo latviešu Dziesmu un XIV Deju svētku programmā (10.24. piel. 326. lpp.). Pārtraukuma galvenais iemesls bija Arhipova došanās ekonomiskajā emigrācijā.

---

<sup>298</sup> Grupas *Drom ku Dēl* kompaktdiski: *Nāc, Svētais Gars* (b. g.), *Gods Dievam augstībā* (2006), *Ku trušul* (2006) un *Svētais Visuvarētais* (2008).

2003. gadā Tukumā pirmoreiz notika rudens svētku *Šarad* svinības, ko organizēja jaundibinātās biedrības *Nēvo drom* vadītājs Anatolijs Berezovskis. Nostiprinājis šo kā ikgadēju lokālu pasākumu, 2006. un 2007. gadā Berezovskis mēģināja paplašināt svētku mērogu un organizēja tos Rīgā Ebreju biedrības namā, tomēr 2008. gadā *Šarad* atkal notika Tukumā.

Nav ziņu par čigānu ansambļu pastāvēšanu citās Latvijas rietumu daļas “čigānu pilsētās” – Kandavā, Liepājā, Saldū u. c.

Turpmākajos gados čigānu ansambļi tapa divās Vidzemes vietās Latvijas austrumu daļā – *Bagan roma* Limbažu rajonā un *Brīvais vējš* Madonā. Šo ansambļu organizēšanā un menedžmentā nozīmīgs bija vietējo mūzikas dzīves aktīvistu latviešu ieguldījums, taču par impulsu kalpoja citu čigānu mūziķu darbība un panākumi.

Limbažu novada Viļķenes pagasta kultūras namā čigānu bērnu un jauniešu ansambli *Bagan roma* (*Dziediet, čigāni*, 2003–2010?, 10.26. piel. 327. lpp.) izveidoja mūzikas skolotājs Egons Beitiks. Dzintara Čičas panākumu rosināta, skolas direktore Ilze Ādamsone pievērsa viņa uzmanību čigānu tautības skolēna Januša Maksimova muzikālajām dotībām un aicināja tās attīstīt. Tuvojoties 2003. gada Limbažu Vecpilsētas svētkiem, Limbažu muzeja speciāliste Diāna Nīpāne devusi impulsu ansambļa izveidošanai, piepulcinot arī citus čigānu jauniešus. Viens no viņiem – Radža Bogdanovičs (vēlāk apkārtņē pazīstams kā DJ Paco) – kļuva arī par Beitika organizatorisko palīgu (Ozoliņa 2005:2). Ansamblis tika iekļauts pašvaldības administrētos, Sabiedrības integrācijas fonda atbalstītos mazākumtautību integrācijas projektos, kas nodrošināja mūzikas aparatūras un skatuves tērpu iegādi, kā arī ansambļa kompaktdiska (2008) un repertuāra nošu krājuma izdošanu (Preimane 2008). Ansamblis koncertēja galvenokārt Vidzemē – Limbažos, Alūksnē, Cēsīs u. c. 2006. gada 18. oktobrī *Arēnā Rīga* ansamblis kopā ar dziedātāju Dzintaru Čiču piedalījās koncertā par godu Lielbritānijas karalienes Elizabetes II vizītei Latvijā. Ansamblis vairs nepastāv, taču darbojās vismaz līdz 2010. gada vasarai.

Madonā ansambļa *Brīvais vējš* (2005–2008?, 10.27. piel. 327. lpp.) dibināšana bija čigānu iniciatīva. Iedvesmojoties no kādas Tukuma čigānu ansambļa uzstāšanās,<sup>299</sup> vidējās

---

<sup>299</sup> Visticamāk tas bijis Slokas čigāna Viktora Kleina (Dolāra) vadīts ansamblis.

paaudzes čigānu muzikanti, kas nesen bija pārcēlušies uz Madonu no Viļakas,<sup>300</sup> nolēma veidot publiski koncertējošu vienību un pieteikt sevi pilsētas kultūras dzīvē. Ansambļi tika iesaistīti arī bērni un par tā menedžeri sākotnēji kļuva pieredzējis Madonas mūzikas dzīves organizētājs Imants Pulkstenis, taču pēc gada ansambļa darbības un citu projektu organizēšanai tika dibināta biedrība *Brīvais vējš* un čigāni pārņēma arī šīs funkcijas.

2007. gadā nebijis čigānu un nečigānu sadarbības modelis izveidojās Jelgavā čigānu mūzikas ansambļi *Jagori* (*Uguns*, 2007–2010?, 10.28. piel. 328. lpp.). Tā pirmsākumi saistāmi ar Jelgavas bērnu namu, kura jauniešus nodarbināt tika aicināts čigānu mūziķis Māris Izaps. Organizējot ansambli, viņš saskārās ar vietējās čigānu kopienas neieinteresētību. Tapa čigānu mūzikas grupa, kurā vienīgais čigāns bija tās vadītājs.

21. gs. pirmās desmitgades otrajā pusē aktivizējās arī čigānu kultūras dzīve Latgalē, kur ansambļi veidojās galvenokārt saistībā ar čigānu biedrību darbību. 2006. gadā Krāslavā tika dibināts ansamblis *Dželem* (*Dzīve*, dažos avotos arī *Džilem* un *Nēvo drom*), ko vadīja Latvijas romu apvienības *Nēvo drom* Krāslavas filiāles koordinatore Lida Čubreviča un kas pastāvēja vismaz trīs gadus. Jēkarpilī nezināmu laiku darbojās ansamblis *Kāle jakha* (*Melnās acis*), kas bija saistīts ar biedrību *Šatra* (dažādos avotos minēts arī ansamblis *Šatra* un *Nēvo drom*). Daugavpilī čigānu ansambļu darbību vairākkārt iniciējuši un atbalstījuši nečigāni. 2008. gadā sociālā darbiniece Olga Goija sāka organizēt čigānu ansambli pilsētas sociālajā mājā. Ansamblis ar nosaukumu *Romen* vairākas reizes koncertēja pilsētas svētkos un citos pasākumos. Tajā darbojās astoņi sociālās mājas klienti, kam darbība ansambļi deva jaunas integrācijas un arī peļņas iespējas.<sup>301</sup> 2011. gadā Daugavpilī tika dibināts bērnu čigānu ansamblis *Jippii*, ko vadīja kristiešu misionārs, somis Joko Teponens (*Tepponen*). 2012. gadā ar vācu biedrības *Erfolg* atbalstu tika izveidots ansamblis *Me roma*, kas tajā gadā uzstājās pilsētas svētkos.

---

<sup>300</sup> Ansambļa dibināšanas gadā (2005) tā sastāvā bija Ruslans un Dolārs Burkeviči – Viļakas čigāni, kas nesen bija pārcēlušies uz Madonu –, Luīze Kozlovskā un Helēna Burkeviča, kā arī trīs bērni Agnese, Roberts un Šandors. Ruslans, Dolārs un Luīze pirms tam bija darbojušies kā muzikanti, spēlējot krogos un citos neformālos čigānu un nečigānu pasākumos Latvijā, Lietuvā un Igaunijā (Elsiņa 2005:4).

<sup>301</sup> No intervijas ar Olgu Goiju 2010. gada 27. februārī.

#### 6.3.3.4. Publiskās muzicēšanas loma čigānu kopienā

Uzsākot lauka pētījumu un meklējot informantus, kas būtu kopienā atzīti mūziķi, visbiežāk tiku sūtīta pie tiem, kas koncertē publiski – pie “profesionāļiem”. Taču viņu uzstāšanās reizēs publikā čigānu tikpat kā nebija un arī muzicēšanu čigānu svinībās intervētie mūziķi nekad neminēja kā būtisku savas darbības aspektu. Čigānu publiskajai muzicēšanai nav katalītiskas, saliedējošas funkcijas. Par izņēmumiem var uzskatīt festivālu *Urdenoro* un svētkus *Šarad*, kuros notika arī neformāla dalībnieku komunikācija. Tomēr arī šie jaunie publiskie svētki neizveidojās par tradicionālajiem kopienas svētkiem alternatīvu, funkcionējošu kopienas saliedēšanas veidu.

Skatuviskā darbība un popularitāte nečigānu sabiedrībā ne vienmēr nozīmē augstu čigānu mūziķu statusu čigānu kopienā. Lai arī čigāni ciena tos, kam ir izdevies gūt panākumus, viņu skatuviskā reprezentācija citiem čigāniem var būt vienaldzīga vai arī neatbilst kopienas čigāniskuma un muzikalitātes kritērijiem. Kritiski tiek uztverta gan nečigāniska izturēšanās, gan čigāniskuma stilizēšana. Piemēram, čigānu kopienai nepieņemama bija dziedātāja Kaspara Antesa parādīšanās sieviešu apģērbā Latvijas Neatkarīgās televīzijas šovā *Zvaigžņu lietus* 2008. gadā. Skatuvisko, vizuāli efektīgo čigānu sieviešu deju kāda kopienā atzīta čigānu tradicionālās dejas pratēja nosauca par “mērkaķošanas”. Uz kopienas skepsi un atbalsta trūkumu norāda arī dziedātājs Dzintars Čīča:

“Viss ir labi un visi tev dod padomus un visi ir kopā ar tevīm tikai tad, kad tev iet labi – kad tev izdodas, kad tev tiešām ir panākumi. Bet tad, kad tu krīti lejā, kad tev neizdodas un nav tā veiksmē pie tevīm, tad arī viņi kļūst tā kā tādas neveiksmes... Viņi tevi grauž no iekšienes un vienkārši saka – beidz tā darīt, redz, kā tev gāja, viss, beidz... (..) Es domāju, ka tas tieši ir, kāpēc cilvēki salūzt. Tieši dēļ tuviniekiem – nav tas atbalsts riktīgs, nav tā *padģeržka*.”<sup>302</sup>

Publiskā muzicēšana, tai skaitā stilizētais čigāniskums ir orientēts uz nečigānu auditoriju. Mūziķu motivācija ar to nodarboties mēdz būt dažāda un daudzslāņaina – izrādīt etnisko vai mūziķa identitāti un prasmes, gūt atzinību un atpazīstamību, integrēties

---

<sup>302</sup> Dokumentālā filma *Čigāni Latvijā* TV3 raidījumu sērijā *Latvijas faili* 2013. gada 6. aprīlī.

sabiedrībā, panākt etnisko vai individuālo vienlīdzību, celt čigānu pašapziņu, saglabāt mūzikas tradīcijas, parādīt čigānu kultūras savdabību vai arī, gluži otrādi, akulturētību un *normālību*. Tomēr, pat ja čigānu mūziķi uzstājas politiskos kontekstos, viņiem nav raksturīga politiski aktīva nostāja un iesaistīšanās cilvēktiesību vai čigānu nacionālās pašapziņas veidošanas diskursā. Ja mūziķi ir pieaugušie, šie motīvi drīzāk apvienojas ar ieceri gūt finansiālu labumu – ideja par ilgstošu nekomerciālu skatuvisko darbību čigānu vidū nav izplatīta. Piemēram, Madonas ansambļa *Brīvais vējš* dalībnieku komentārā par ansambļa izveidošanu izskan gan vēlme mainīt sabiedrības attieksmi, gan izrādīt etnisko atšķirību, gan nopelnīt:

“Izejot publikas priekšā jau kā koncertējoša grupa, gribam mainīt stereotipu, kāds iedēstīts sabiedrībā. (..) Mēs gribam parādīt, ka esam civilizēti, ka mūsu tautībā ir ļoti daudz talantīgu cilvēku. (..) Ceram, ka atradīsim cilvēkus vai firmu, ar kuru varētu sadarboties. Meklējam sponsorus, jo vēlme uzstāties, ar publiku runāt no skatuves, ir liela. (..) Gribam, lai arī Madonas pilsētai būtu sava čigānu grupa, vēlamies sniegt cilvēkiem to, kas viņiem varētu patikt. Latviešiem ir sava mūzika, bet mums ir kas eksotisks un cits.” (Elsiņa 2005:4)

Eleinas Lemonas telpiskā metafora par publisko muzicēšanu kā čigānu “profesionālo geto” ietver trāpīgu norādi uz leģitimizēto segregāciju, kas raksturīga skatuviskajiem priekšnesumiem. Čigāni ir akceptēti sabiedrībā, taču tikai šajā no publikas (sabiedrības) simboliski nošķirtajā teritorijā. Tomēr skatuvi var interpretēt nevis kā norobežotu teritoriju, bet kā publisku sociālās mijiedarbības telpu, čigānu un nečigānu integrācijas platformu. Skatuve ir čigānu un nečigānu abpusēji akceptētais komunikācijas un sadarbības konteksts.

#### 6.3.4. Secinājumi. Publiskā reprezentācija un čigāniskums

Čigāniskuma demonstrēšana mūsdienās ne vienmēr ir čigānu skatuviskās muzicēšanas mērķis, tomēr pavisam reti ir gadījumi, kuros tā būtu pavisam brīva no asociācijas ar etnicitāti. Pat ja tā netiek intencionāli pausta mūziķu priekšnesumā, etniskis nereti ir situācijas konteksts. Un pat ja pasākums notiek *etniski neitrālā arēnā*, etnicitātes aspekts var parādīties to pavadošajā diskursā. Šajā gadījumā neanalizēšu publisko (publikas) diskursu. Raksturošu čigānu mūziķu pozīciju *etniskajā arēnā* un populārās izklaides kultūrā.

Austrijas mazākumtautību mūzikas pētniece Urzula Hemeteka raksta: “Kultūrpolitiku stratēģijas Austrijā šķiet virzītas uz minoritāšu kultūru folklorizēšanu un etniskošanu. Bet, no otras puses, mazākumtautību grupas tomēr atrod veidu, kā savu kultūru prezentēt atbilstoši viņu pašu iztēlei” (Hemetek 2001:150). Šo novērojumu var attiecināt arī uz Latvijas situāciju. Valsts un pašvaldību organizētās kultūras dzīves kontekstos no čigāniem tiek gaidīta etnicitātes demonstrēšana. Tā, piemēram, mazākumtautību festivāla *Latvijas vainags* nolikums paredzēja, ka dalībnieki uzstājas tautastērpos un izpilda tautasdziesmas vai dejas, nevis zināmu autoru kompozīcijas.

Lielākā daļa čigānu ansambļu uzstājas stilizētos tautastērpos. Parasti tie ir nevis kādu vēsturisku paraugu atdarinājumi, bet brīva vispārīgu principu vai stereotipisku priekšstatu interpretācija – gari kupli svārki, sarkana, melna, dzeltena (zelta) krāsa, spīdīgs kreklis audums, bārkstis, sievietēm izlaisti mati utt. Vizuāli raksturīgs ar tērpu saistīts čigāniskuma reprezentācijas elements ir skatuviskā čigānu deja, īpaši sieviešu izpildījumā. Tradicionālajā dejā liela nozīme ir soļu daudzveidībai un niansētai dejojāšu individualitātes izrādīšanai, taču skatuviskajā formā dominē vizuāli iespaidīga svārku vicināšana un plecu un krūšu purināšana un dejošana pilda drīzāk dekoratīvu funkciju. Stilizēts čigānu tērps mazāk raksturīgs mūziķiem, kas iekļāvušies latviešu izklaides kultūrā, un grupām, kuru pamatsastāvā ir tikai vīrieši (Dzintars Čiča, Kaspars Antess, *Riči, Drom, Čerhiņa*).

Ansambļu repertuārā sastopams čigāniskums visplašākajā nozīmē: tās var būt pārmantotas (*Bagan roma, Čerhiņa, Taboras romance, Kopljenko Ame roma*) vai pašu komponētas dziesmas (*Drom, Bagan roma, Taboras romance*), populāru Krievijas čigānu mūziķu repertuārs (*Čerhiņa*) un parasti arī “čigānu mūzikas klasika”, kurā ietilpst gan

populāras latviešu dziesmas ar čigānu tematiku, gan starptautiski pazīstamas krievu čigānu romances, kinofilmu hiti, akadēmisko komponistu skaņdarbi u. c. (“čigānu klasiku” labi reprezentē ansamblis *Ame roma* Artūra Kopiļenko vadībā). Raksturīgi mūzikas elementi veido arī čigānu izpildījuma stilu – vijoles un ģitāras lietojums, virtuozu instrumentu spēle, dziedājuma ornamentika, minora skaņkārta, ametriskums, paātrinājums skaņdarba beigās u. c. Tā kā čigāniskums nereti tiek asociēts ar vispārīgām izpausmes kvalitātēm (ugunīgums, smeldzīgums u. tml.), *čigānu mūzikas* kategorijas robeža var būt visai interpretējama. Čigāniskumu var paust arī nečigānu autoru kompozīcijas:

“Ir jau tā, ka mēs tās pašas latviešu dziesmas arī ļoti mīlam un viņas tāpat izjūtam kā čigānu dziesmas. Un (..) tie, kas apmeklē mūsu koncertus, skaidri zinās, ka mēs no latviešu mūzikas repertuāra izvēlamies tās dziesmas, kas ir ar tādiem čigāniskiem motīviem. Un tādas īstenībā ir ļoti daudz. Piemēram, Raimonda Paula rakstītās dziesmas ir pietiekami daudz tādos aktīvos un pulsējošos ritmos, un ne tikai.”<sup>303</sup>

Komerciālās izklaides mūzikas kontekstos čigāniskuma pastiprināšanai reizēm tiek pieaicināti arī prasmīgi nečigāni. Piemēram, mūsdienās Latvijas čigānu vidū neesmu sastapusi stereotipiskā čigānu instrumenta vijoles spēles pratēju, taču vairākos ansambļos tikuši uzaicināti nečigānu vijolnieki – Kaspars Pudņiks grupās *Džeski gloss* un *Riči*, Vera Sproģe un Gidons Grīnbergs Kopiļenko ansablī *Ame roma* u. c. Grupa *Riči*, kuras sastāvā ir tikai vīrieši, savulaik ir sadarbojusies ar deju studijas *Alegria* dalībniecēm.

Ansambļu čigāniskošanu mēdz rosināt vai īstenot arī nečigāni. Piemēram, ansambļa *Bagan roma* izveidošanu Egons Beitiks apraksta šādi:

“Sākumā latviešu tautas dziesmas viņi zināja labāk nekā savējās. Bija jāpiestrādā, lai nedziedātu latviskā manierē, bet čigānu tautai raksturīgā. (..) Puikas nāca ar izbalinātiem matiem. Klausies, es teicu, ja gribi dziedāt čigānu mūziku, būs vien jāatgriežas pie dabiski melnās matu krāsas.” (Tabore 2006:16)

Repertuārā un izpildījuma stilā čigāni tiecas apvienot tradicionālo un laikmetīgo, populāro, radošo. Piemēram, Kaspars Arhipovs ansambļa *Taboras romance* agrīno repertuāru raksturo šādi: “Dziedājām tanī laikā pašu sacerētas dziesmas un izpildījām tās

---

<sup>303</sup> Kaspars Antess dokumentālajā filmā *Čigāni Latvijā* TV3 raidījumu sērijā *Latvijas faili* 2013. gada 6. aprīlī.

pēc čigānu tradīcijām.”<sup>304</sup> Pretēju pieeju apraksta ansambļa *Bagan roma* dalībnieks Radža Bogdanovičs:

“Pārējās dziesmas ir vairāk tā kā tautasdziesmas, bet viņas ir pārtaisītas citā skanējumā. (..) Viņas ir vispār ļoti vecas. Es atradu kaut kur mājās mētājās kasete, mēs likām maģi un klausījāmies. Mazliet bišķiņ kaut ko pārtaisījām. Tas bija mans onkulis, kas iedziedāja.”<sup>305</sup>

Šo čigānu pieeju raksturo arī ansambļu instrumentārijs. Piemēram, grupas *Brīvais vējš* sastāvā ir ģitāra un sintezators. Sintezatora pavadījums veidots arī ansambļa *Taboras romance* priekšnesumiem stilizētajos tautastērpos. Sarunā par jaunākās paaudzes čigānu izpildījuma autentiskumu Kaspars Antess vecākās paaudzes čigānu dziedājumu raksturo kā *autentiskāku*, tomēr neuzskata to par etalonu:

“Es, Dzintars [Čiča] un varbūt vēl Riči – mēs laikiem izpildām atbilstoši savam vecumam tās dziesmas. Protams, ka mēs labāk jūtamies uz skatuves, ja mums ir kaut kādi mūsdienīgāki ritmi apakšā un līdz ar to mēs arī atļaujamies paši aranžēt tās tautasdziesmas, un automātiski (..) mums viņi vairs sen neskan tā, kā skanētu autentiski. Bet pilnīgi skaidrs, ka mēs nemaz tā nevarētu to izdarīt.”<sup>306</sup>

Tiktāl raksturotā aina ir saistīta ar gadījumiem, kuros mūziķu priekšnesums ietver apzinātu etnisko reprezentāciju. Jau minēju, ka etniskā atšķirīguma izrādīšana ir tipiska valsts un pašvaldību organizētiem un finansētiem multikulturālisma pasākumiem. Taču ir daudz iespējamu gradāciju no etniski pārsātinātām līdz etniski neitrālām situācijām, priekšnesumiem un uztverēm. Populārā izklaides kultūra ir salīdzinoši etniski neitrāla, un tāda tendence ir arī čigānu mūziķu darbībai tajā. No pelnošajiem mūziķiem vienīgi čigānu šovgrupa *Ame roma* sevi pozicionē galvenokārt čigānu mūzikas kontekstā. Dzintara Čičas, Kaspara Antesa un brāļu Riču darbībā ir atsevišķas “čigānu epizodes”. Viņu karjeras kontekstā tie ir savrupi čigānu albumi vai koncertprogrammas. Citās programmās parasti ir iekļautas vairākas čigānu dziesmas, kurām mēdz būt svarīga loma priekšnesuma dramaturģijā. Tomēr viņu reprezentācija mēdz būt arī etniski neitrāla – īpaši vizuālā tēla izvēlē (sk. kvarteta *Čigānzēni* fotogrāfiju 10.20. piel. 324. lpp.).

---

<sup>304</sup> No intervijas ar Kasparu Arhipovu 2003. gada februārī.

<sup>305</sup> No intervijas ar Radžu Bogdanoviču 2010. gada 25. maijā.

<sup>306</sup> No intervijas ar Kasparu Antesu 2013. gada 20. februārī.



Vairākos čigānu komentāros atkājas viņu publiskās reprezentācijas dilemma – būt uz skatuves čigāniskam vai nē. Tā var būt definēta kā mūzikas žanra vai nišas izvēle, kā Dzintara Čičas gadījumā:

“No vienas puses, viņš (..) ir audzis mazliet citādākā vidē un (..) mūziku redzējis arī no tādas, nu, profesionālas puses (..) – viņš taču ir uzstājies ar profesionāliem mūziķiem un viņu velk arī uz to. Arī viņa jubilejas koncertā varēja redzēt, ka bija pat tādas dziesmas<sup>307</sup> (..) – var just, ka viņš tās grib izdziedāt. Bet tas prasa citu treniņu, citu pieeju mūzikai un tā tālāk. Tanī pašā laikā nepazūd jau tas, kas ir raksturīgs īpaši viņam. (..) Pilnīgi skaidrs, ka pietiks latviešu izpildītāju mūzikas akadēmijas vokālajā nodaļā, kas varētu izdziedāt to pašu (..), bet reti kurš izdziedās to čigānisko daļu (..). Te viņš visu laiku lavierē tagad – uz ko viņš grib. Vai viņš grib pāriet uz to vairāk vai mazāk akadēmisko vai klasisko pusi, (..) vai saglabāt to īpatnējo čigāniskumu, kuru reti kurš var izdarīt. (..) Ja viņš grib saglabāt to čigāniskumu, tad viņam vajag attiecīgi, nu, nesagružot savu vokālu – tādā ziņā, ka pārāk viņu neizskaistināt. Savukārt, ja viņš izvēlas to, viņam jāiet cits ceļš. Tā kā – nu, tas ir tāds pierādījums, ka mūsdienās nemaz nav tik vienkārši.”<sup>308</sup>

Dilemma var būt saistīta arī ar čigānu mūzikas statusu. 2007. gada rudenī LTV1 raidījumā *100g kultūras* bija iekļauta reportāža no Latvijas čigānu kultūras festivāla *Urdenoro Sabilē*. Kāda ap desmit gadu veca dalībiece Džaneta tajā saka: “Es te atnācu, lai parādītu, ka arī čigāni prot arī popsit’ un ne jau tikai svārkus vicināt.”<sup>309</sup> Teikto var interpretēt kā vēlmi lauzt nečigānu stereotipiskos priekšstatus par čigāniem. Taču tas ietver arī ideju par čigāniskā un populārā pretstatu – gan kultūras, gan sociālā izpratnē. Iepriekš aprakstīju čigānu tendenci tautas mūziku modernizēt. Tomēr pat modernizētajā formā čigānu mūzika vairs neatrodas mūsdienu populārās mūzikas virsotnē. Atkarībā no apstākļiem, tā var iekļauties kategorijā “klasisks”, “konservatīvs” vai “vecmodīgs”. Čigānu mūziķu pamatauditorija ir vecākās un vidējās paaudzes cilvēki. Un arī čigānu kopienas kontekstā čigāniskais ir tas, kas asociējas ar pagātni un tās konsekvencēm, tai skaitā zemo sociālo statusu.

---

<sup>307</sup> Piemēram, Emīla Dārziņa solodziesma *Teici to stundu, to brīdi*.

<sup>308</sup> No intervijas ar Kasparu Antesu 2013. gada 20. februārī.

<sup>309</sup> Raidījums *100g kultūras* 2007. gada rudenī.

Visbeidzot, reprezentācijas dilemma ir saistīta arī ar čigānu kultūras saglabāšanas un etniskās identitātes uzturēšanas problēmu. Čigānu veidotie publiskie svētki – festivāls *Urdenoro* un rudens svētki *Šarad* – atklāj divas pretējas ideoloģijas.

*Šarad* ir saistīts ar čigānu nācijas konstruēšanas ideju. Tas ir mēģinājums radīt tikai čigāniem raksturīgus svētkus, pamatot čigānu atšķirīguma senumu un atjaunot saikni ar mitoloģizēto pagātņi. Svētku nosaukums atvasināts no sanskrita, kur tā nozīme ir rudens, tādējādi aktualizējot čigānu izcelsmi Indijā. Svētki tika interpretēti kā atjaunota pirmskristietības laika senču godināšanas tradīcija, kuru mūsdienu čigāni ir aizmirsuši. Svētku dalībnieki bija aicināti mūzikas priekšnesumos izrādīt etnisko savdabību un tīrību, cenžējot neatbilstošās mūsdienu čigānu kultūras izpausmes:

“Jūrmalā arī ir ansamblis – Dolārs un latviešu džeki. (..) Es viņam pateicu, ka man tādi nav vajadzīgi, jo tur ir divi latviešu džeki, man tas neder iekšā. (..) [Turpinājumā par Dzintaru Čiču.] Citās reizēs viņš var dziedāt Paulu vai Denisu Rusu. *Sorry*. Tie ir čigānu svētki, un tur ir jābūt tam, kas tu esi. (..) Es pats ļoti daudz dziedu Paula dziesmas. Man viņas patīk! Kronis. Bet, ja tu uzei augšā tur *Šarad*, tev ir savs jāparāda.”<sup>310</sup>

Pretēja pieeja ir čigānu kultūras festivāla *Urdenoro* idejas autoram Kasparam Arhipovam. Festivāla dalībnieki var brīvi izvēlēties priekšnesuma repertuāru un stilu. Tiem nav jāpretendē uz etniskuma izrādīšanu, kas būtu pretrunā ar laikmetīgo, daļēji asimilēto čigānu kultūru:

“Agrāk mēs centāmies saglabāt to vēsturisko akcentu, bet mēs jūtam, ka to nevar saglabāt. Mūsu jaunatne jau pāriet latviskā vidē, un viņiem ir cita mentalitāte.”<sup>311</sup>

Festivālā aicināti piedalīties arī nečigāni – festivāla mērķis ir gan čigānu apvienošana, gan čigānu un nečigānu komunikācijas veicināšana:

“Šis festivāls *Urdenoro* ir domāts ne tikai čigāniem, bet visiem cilvēkiem, kas kaut ko grib parādīt vai dziedāt, vai dejot utt. Sākumā tas bija domāts čigāniem, bet tagad ir redzēts, ka arī latvieši piedalās – tas ir labi un tas nozīmē, ka gan čigāni, gan nečigāni grib būt draudzīgi viens ar otru. Festivāla

---

<sup>310</sup> No intervijas ar Anatoliju Berezovski 2008. gada 21. martā.

<sup>311</sup> Kaspars Arhipovs raidījumā *100g kultūras* 2007. gada rudenī.

mērķis ir sanākt vienā vietā un sadraudzēties, lai kopīgi kaut ko parādītu pasaulei, ka čigāni arī var izdarīt kaut ko labu.”<sup>312</sup>

Lai arī *Šarad* un *Urdenoro* ideoloģijas bija pretējas, tās ne vienmēr veda pie konsekventi vai radikāli atšķirīga kultūras satura. Abi festivāli notika zem starptautiskā čigānu karoga un abos rīkotāji saskārās ar mūsdienu čigānu kultūras realitāti, kura nemainījās arī tad, ja to reprezentēja selektīvi.

---

<sup>312</sup> “Da festivālus *Urdenoro* isi domatu na feņu romenge bet saku mānušeske, kon sota kamela ti pusikāl vai gabal, vai khelel, ti jakes dūredīr. Sākumustir isis domatu romenge, bet kana si ože si dikhlu si lotfi ni pidaļinena pen ti dosi lačes do nozīmi si gan roma, gan gādže kamen ti javen darudziga jek jekhesa. Pudo si festivāluski mērķis ti zajaven an jekh štetus ti sadraudzinen pen ti kopige sot ti pusikan svetuske, si roma ni so vašti ti puikēren so laču.” (Kaspara Arhipova elektroniskā vēstule 2007. gada 21. novembrī.)

## Noslēgums

Pētījuma rezultāti. Disertācijā risināta tematika un analizēta mūzika, kurai Latvijas etnomuzikoloģijā līdz šim veltīts maz uzmanības. Tā sniedz ieguldījumu Latvijas mazākumtautību mūzikas pētniecībā, kas pagaidām nav stabils vietējās etnomuzikoloģijas pētījumu virziens, un papildina zināšanas par Latvijas sabiedrību un kultūru. Lai arī šī darba uzdevums nebija risināt tieši ar minoritāšu problemātiku saistītos jautājumus, čigānu skatuviskā muzicēšanas izpēte skāra arī viņu sociālā kapitāla trūkuma un ierobežotās resursu pieejamības problēmu. Iepazīstoties ar čigānu un citu Latvijas mazākumtautību mūzikas un folkloras dokumentēšanas un pētniecības vēsturi, tika konstatēts, ka ir dokumentēts diezgan plašs repertuārs, kas ir nepietiekami apzināts pētījumu trūkuma dēļ.

Šis darbs papildina ar Latvijas datiem līdzšinējo citu valstu čigānu sabiedrības un mūzikas pētījumu atziņas un turpina Maikla Stjuarta, Irēnas Kertēsas-Vilkinsones, Urzulas Hemetekas, Kerolas Silvermenas, Anes Saterlendā un citu autoru veidoto diskusiju par *roma-gādže* (čigānu–nečigānu) dihomijas izpausmēm, čigānu hibrīdās kultūras autentiskumu, kā arī čigānu kolektīvo identitāti. Definējot čigānu atšķirīgumu, tika izcelts viņu zināšanu mutiskums un maziesaistītība Latvijas sabiedrības institūcijās, kas veicinājusi atšķirīgu vērtību noturību. Taču darbā mēģināts izvairīties no čigānu eksotizēšanas, pievēršot uzmanību vietējo čigānu un nečigānu sociālajai un kultūras mijiedarbībai. Pētīti mūzikas skaniskie, nozīmju un izturēšanās aspekti. Raksturota gan iekšgrupas, gan skatuviskā muzicēšana. Etisku skatupunktu darbā pārstāv Ventspils čigānu mūzikas repertuāra analīze, kurā konstatētas raksturīgākās iezīmes, kas lielākoties ir saistītas ar dziesmu izpildījumu. Iepazīstot čigānu priekšstatus par viņu mūziku un identitāti, tika konstatētas vairākas autentiskuma un etniskuma izpratnes. Turpmāki pētījumi būtu veicami dziesmu radīšanas, improvizācijas un variēšanas prakšu, tradicionālās dejas *kozakus* vai *tribakus*, vietējo čigānu mutvārdu vēstures, kā arī kolektīvās identitātes un asimilācijas izziņai.

Čigāni un viņu mūzika kā promocijas darba pētniecības objekts piedāvāja bagātu vielu mūzikas etniskuma un autentiskuma jautājumu izpētei. Čigānu kultūras hibriditāte ļāva distancēties no pūristiskās etniskuma un autentiskuma izpratnes, kas ilgstoši dominējusi tautas mūzikas pētniecībā. Šis pētījums lielā mērā tapa kā pašrefleksīva

diskusija par etnomuzikoloģijas nozares pieņēmumiem un pētniecības metodēm. Tika aplūkotas autentiskuma izpratnes senās, populārās un tautas mūzikas, kā arī folkloristikas un antropoloģijas diskursā, sintezējot Elana Mūra, Regīnas Bendiksas, Čārlza Lindholma, Denisa Datona, Mārtina Stouksa un citu autoru idejas. Mūzikas etniskuma izpēte tika pamatota sociologu un antropologu atziņās, kā nozīmīgākos autorus minot Fredriku Bartu, Ričardu Dženkinsu, Tomasu Hillannu Ēriksenu, Miltonu Jingeru. Apkopojot literatūras un lauka pētījuma sniegtās atziņas, tika attīstīts mūzikas etniskuma anlīzes modelis, kurš tiks aprakstīts sekojošajā secinājumu daļā.

Darba rezultāti var tikt apkopoti sekojošos secinājumos:

1. Galvenās dziedāšanas un dejas situācijas mūsdienu latviešu čigānu (*lotfitka roma*) kopienā ir plānotas dzīres vai arī neplānotas svinības, ko izraisījusi satikšanās, ciemošanās vai citi notikumi. Atšķirīga ir dziesmu un dejas tradīcijas kontinuitātes aina. Dziesmu repertuārs un izpildījuma stils ir pārmaiņām un modernizācijai pakļāvīgs kultūras elements, kas maz saista paaudzes. Kopš 20. gs. 70. gadiem ir gājušas mazumā dziedāšanas prakses, ko izraisījušas gan dzīvesveida pārmaiņas un komunikācijas biežuma samazināšanās, gan skaņu ierakstu atskaņošanas tehnoloģiju pieaugošā ietekme. Mūsdienās dziedāšana nav obligāts svinību elements, tomēr savu repertuāru tajās mēdz dziedāt lielākoties vecāki čigāni. Dažādās situācijās dzied arī jaunākās paaudzes čigāni, pārsvarā atšķirīgu repertuāru, tomēr viņu izpildījuma stilā ir kopienai raksturīgi elementi. Tradicionālā deja ir stabilāks latviešu čigānu performatīvās kultūras elements. Tās prasme vieno visas paaudzes, tiek kopienā stingri vērtēta un ir būtisks kolektīvās identitātes elements. Arī dejas prasmes nozīmei pēdējā laikā ir tendence samazināties, īpaši vīriešu vidū. Šīs izmaiņas ir ieļaujamas plašākā čigānu kolektīvās identitātes krīzes diskursā.

2. Kopš 20. gs. 30. gadiem iespējams izsekot vietējo čigānu publisko, uz nečigānu sabiedrību orientēto muzicēšanas prakšu attīstībai. Čigānu skatuviskā muzicēšana ir bijusi fragmentāra, nodibinātie sastāvi lielākoties pastāvējuši īslaicīgi, tomēr 21. gs. pirmajā desmitgadē bija vērojams kvantitatīvs un kvalitatīvs čigānu publiskās muzicēšanas uzplaukums. 21. gs. otrās desmitgades sākumā čigānu sabiedriskās aktivitātes ir samazinājušās valsts ekonomiskās krīzes, čigānu emigrācijas un citu apstākļu dēļ. Šobrīd vairs nenotiek divi ikgadējie publiskie čigānu kultūras reprezentācijas pasākumi – čigānu kultūras festivāls *Urdenoro Sabilē* un rudens svētki *Šarad*, darbību pārtraukusi lielākā daļa

reģionālo ansambļu, taču atsevišķi mūziķi (Artura Kopiļenko vadītais ansamblis *Ame roma*, dziedātāji Dzintars Čiča, brāļi Riči un Kaspars Antess) ilggadīgi turpina darboties izklaides industrijā.

3. Publiskajai muzicēšanai nav katalītiskas funkcijas. Čigānu skatuviskās darbības galvenās funkcijas ir emblemātiska etniskās identitātes izrādīšana, personiskās mūziķa identitātes izrādīšana un finansiāli ienākumi. Čigānu kopienā galvenās dziedāšanas funkcijas ir indivīdu pieredzes un emociju paušana, ko informanti mēdza apzīmēt kā dziesmu *izdziedāšanu ārā*, kopienas vērtību un sociālās struktūras nostiprināšana, kā arī meistarīgas savstarpējās komunikācijas līdzveidošana. *Īstu* dziesmu un tradicionālās dejas izteiksme un funkcijas ir atšķirīgas. Tradicionālo deju dziesmu teksti ietver ķircināšanu un humoru, kas nav raksturīgi *īstajām* dziesmām. Galvenās dejas funkcijas ir indivīdu dzimuma un personības kvalitāšu, kā arī savstarpējās cieņas izrādīšana.

4. Līdzīgi kā citur Eiropā, arī latviešu čigānu mūzikas specifiskākais, *čigāniskākais* aspekts, no etiskās (*etic*) perspektīvas raugoties, ir izpildījuma veids, nevis repertuārs. Dokumentētais Ventspils čigānu dziesmu repertuārs ir lielā mērā kopīgs ar latviešu tradicionālo un Krievijas čigānu populāro repertuāru, taču raksturīgu izpildījuma stilu veido metriskā brīvība, skaņveide, kā arī izrotājumu un melismatikas lietojums. Īpaši vecākās paaudzes izpildījumam raksturīga melodiska variēšana, ir liecības arī par tekstu improvizēšanas praksi. Visām paaudzēm raksturīga daudz balsības veidošanas ideja un prasme. Dziesmu izpildījuma stils ir atšķirīgs dažādās paaudzēs, kā arī *a cappella* un ar kādu mūzikas instrumentu pavadītas dziedāšanas situācijās.

5. Latviešu čigānu kopienā mūzikas autentiskums nav saistīts ar pūristisko jēdziena izpratni. Viņu diskursā var konstatēt četras citas dziesmu un muzicēšanas autentiskuma izpratnes:

- Pirmkārt, čigānu patiesības koncepts *čāčipen* paredz vienas un neapstrīdamas patiesības pastāvēšanu. Šis koncepts saliedē čigānu kopienu un nodrošina vērtību, kā arī pašas kopienas kontinuitāti. Šī patiesība izpaužas arī čigānu dziesmu tekstos – dziesmās par tradicionālo dzīvesveidu un vērtībām.
- Otra autentiskuma izpratne ir saistīta ar dziesmu radīšanas vai izpildījuma patiesumu. Tiek uzskatīts, ka dziesmas ir patiesas tāpēc, ka tās radušās, indivīdam emocionāli reaģējot uz viņa dzīves pieredzi. No indivīda komunikācijā un arī dziedāšanā tiek

sagaidīta neizlikšanās un neaizturēta emociju paušana, kas nozīmē, ka indivīds ir patiess.

- Trešā autentiskuma izpratne ir saistīta ar čigānu visai stingrajiem priekšstatiem par to, kas ir *īsts čigāns*, ar to lielā mērā domājot čigāniski adekvātu izturēšanos. Ja čigānam ir šis statuss sabiedrībā, tad arī viņa muzicēšanas kā komunikācijas un sevis izrādīšanas autentiskums nevar būt apstrīdams.
- Ceturtā autentiskuma izpratne sastopama publiskajos čigānu priekšnesumos nečigānu sabiedrībā, tikai šajā gadījumā etalons ir čigānu un nečigānu kopīgi izveidotais un uzturētais publiskais čigānu tēls, kura veiksmīga īstenošana paredz arī skatuviskās *čigānu mūzikas* tradīcijas pārvaldīšanu.

6. Čigānu etniskuma izpausmes atšķiras čigānu un nečigānu vidē. Uz nečigānu publiku orientētajos skatuviskajos priekšnesumos etniskuma paušana notiek ar vizuāli un audiāli spilgtu emblēmu jeb atribūtikas palīdzību – stilizētiem tērpiem, mūzikas instrumentiem, stilizētu deju, karogu, valodu, skaņveidi, tempa paātrinājumu u. c. “diakritiskajām zīmēm”. Čigānu kopienas svinībās šīs publiskās emblēmas netiek lietotas un tām nav būtiskas nozīmes viņu identitātes apziņā. Čigānu kolektīvās identitātes krīzes diskursā *čigāniskums* primāri tika definēts kā zināšanas par kopienas vērtībām un vēsturi, sociālajam statusam atbilstoša izturēšanās un regulāra, izkopta savstarpējā komunikācija. Šāda veida *čigāniskuma* uzturēšanā piedalās arī dziedāšana un deja.

7. Sintezējot novērojumus par latviešu čigānu mūzikas etniskumu un muzicēšanu kā etnicitātes izpausmi, Kerolas Silvermenas tēzi par vairākiem čigānu publiskuma līmeņiem un Fredrika Barta atziņu par divu veidu etniskās kultūras saturiem (acīmredzamiem signāliem un vērtīborientācijām), nonācu pie etniskuma analīzes modeļa, kas paredz, ka etniskums un etniskā identitāte var būt pamatota vai arī var apzināti vai neapzināti izpausties trīs sfērās:

- etniskas atribūtikas lietošanā, kas ir komunicējama un uztverama visātrāk un arī svešiniekam,
- kopienai raksturīgā savstarpējās verbālās un ķermeniskās komunikācijas veidā, kas ir uztverams ciešākā mijiedarbībā un neprasa obligātu noteiktas atribūtikas lietošanu,
- etniskajai grupai raksturīgā dzīvesveidā un dzīves gājumā, kas ir privātākā un visilgākajā laika periodā atklājamā etniskuma forma.

Jau tika minēts, ka pirmo etniskuma izpausmes veidu čigāni lieto nečigānu sabiedrībā un tam nav katalītiskas funkcijas. Etniskās identitātes un kopsajūtas uzturēšanas galvenais veids, viņuprāt, ir otrais – piedalīšanās un savstarpējā komunicēšana. Vēl pētāms ir jautājums par to, vai un cik būtisks čigānu kolektīvās identitātes uzturēšanā ir trešais faktors – čigānu tradicionālā dzīvesveida saglabāšana (liels bērnu skaits ģimenēs un indivīdu skaits mājsaimniecībās, maza oficiālās izglītības un rakstības ietekme, zema institucionalizācijas pakāpe, zirgkopība, agras laulības u. tml.). Mūzika var tikt analizēta kā šo triju etniskuma veidu izpausme, klātbūtne vai mērķtiecīgs lietojums, kam ir potenciāls nest konkrētas nozīmes.

8. Čigānu pētniecībā bieži lietotā *roma–gādže* dihotomija ļauj raksturot ne tikai čigānu un nečigānu kultūras un sociālo distanci vai nošķirumu. Šajā darbā dihotomija skatīta kā metaforisku īpašības vārdu pāris *romano–gādžikano* (čigānisks–nečigānisks) – kā divi vērtību kopumi, divas *patiesības*, kas var izpausties gan čigānu, gan nečigānu darbībā. Publiskais *čigānu tēls* vai *čigāniskums* ir vietējās kultūras daļa, tās simboliskais *cits*, kas radīts čigānu un nečigānu mijiedarbībā un ko lieto un uztur gan čigāni, gan nečigāni. Un līdzīgi arī čigānu sabiedrībā indivīds var kļūt par *gādžo* (nečigānu), ja viņa izturēšanās neatbilst kopienas priekšstatiem par čigānisko. Etniskums šajā gadījumā tiek interpretēts kā noteiktu īpašību kopums, kas nav piesaistīts konkrētām sociālām grupām, nav “iekodēts”, bet ir situatīvs un instrumentāls.



## Avotu saraksts

### Literatūra

Åberg, Kai

- 2002 Nää laulut kato kertoo meijän elämästä – Tutkimus romanien laulukulttuurista 1990-luvulla. [”These Songs Tells about Our Lives, You See” – A Study on the Singing Culture of the Romanies in the East of Finland in 1990s.] Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja.
- 2008 The Traditional Songs of the Finnish Romany: Silent Tradition. *Romani Studies*, Vol. 18, no. 1, 71–91.
- 2012 The transmission of musical knowledge and music through formal and informal education among Finnish Kaale (Roma). *Music and Minorities in Ethnomusicology: Challenges and Discourses from Three Continents*. Ursula Hemetek, ed. Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.

Abyzov, Ju. [Абызов, Ю.]

- 2004 От составителя. *Русский фольклор в Латвии: частушки*. Собрание И. Д. Фридриха, сост. Ю. И. Абызов. Рига: Латвийское общество русской культуры, 3–4.

Aizkulises

- 1933 Čigānu koris. *Aizkulises*, Nr. 18, 5. maijā, 4.

A. K.

- 1938 Labi izdevusies brīvdabas izrāde Slokā. *Rīgas Jūrmalas Vēstnesis*, Nr. 17, 3. septembrī, 1.

Akmens-Asmens, P.

- 1936 Čigāni pie mums un citur. *Kurzemes Vārds*, Nr. 151, 9. jūlijā, 6.

Alba, Richard D.

- 2000 Ethnicity. *Encyclopedia of Sociology*, 2nd ed, Vol. 2. Edgar F. Borgatta, Rhonda J. V. Montgomery, eds. New York: Macmillan Reference USA, 840–852.

Aļeksejeva, Olga

- 2009a *Ebreji Sabilē (19. gs.)*. LU Vēstures un Filozofijas fakultāte, Latvijas un Austrumeiropas jauno un jaunāko laiku vēstures katedra, [www.lu.lv/jsc/pilsetas/kurzeme/ebreji-sabile-19-gs](http://www.lu.lv/jsc/pilsetas/kurzeme/ebreji-sabile-19-gs)
- 2009b *Ebreji Sabilē 20. gs. pirmajā pusē*. LU Vēstures un Filozofijas fakultāte, Latvijas un Austrumeiropas jauno un jaunāko laiku vēstures katedra, [www.lu.lv/jsc/pilsetas/kurzeme/ebreji-sabile-20-gs-pirmaja-puse](http://www.lu.lv/jsc/pilsetas/kurzeme/ebreji-sabile-20-gs-pirmaja-puse)

Anderson, Benedict

- 2006[1983] *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2nd ed. London: Verso Press.

- Anzenovs, Arvis  
2009 Ceļš pie Dieva. *Tikšanās*, Nr. 7, 44–45.
- Apine, Ilga  
1998 Čigāni. *Mazākumtautību vēsture Latvijā*, red. Leo Dribins. Rīga: Zvaigzne ABC, 199–207.  
2007 Čigāni (romi) Latvijā. *Mazākumtautības Latvijā. Vēsture un tagadne*, sast. Leo Dribins. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 282–300.
- Apkalns, Longīns  
1977 *Lettische Musik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Avdeeff, Melissa K.  
2013 *Pop, Popularity, and Justin Bieber*. www.academia.edu. Pēdējo reizi skatīts 2013. gada 8. novembrī.
- Banks, Marcus  
2005[1996] *Ethnicity: Anthropological Constructions*. London and New York: Routledge.
- Baranova, Svetlana [Баранова, Светлана]  
2005 Цыганское счастье Артура Копыленко. *Eva & Adam*, No. 2, 42–44.
- Barth, Fredrik  
1969 Introduction. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Fredrik Barth, ed. Boston: Little, Brown and Company, 9–38.
- Bartash, Ol'ga [Барташ, Ольга]  
2010a [Бартош, Ольга] Свадебные обряды цыган Беларуси (2-я половина XX – начало XXI века). *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі, пад навук. рэд. А. І. Лакоткі. Вып. 8. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 280–288.*  
2010b [Бартош, Ольга] *Традиционная социальная культура цыган Беларуси в конце XX – начале XXI века*. Диссертация. Минск.  
2013 [Bartash, Volha] “From which Roma are you?”, or “Where are you from?” Gypsies’ identities in contemporary Belarus. *Romani V. Papers from the Annual Meeting of the Gypsy Lore Society*. Barbara Schrammel-Leber, Barbara Tiefenbacher, eds. Graz, 97–104.
- Barz, Gregory, Cooley, Timothy J., eds.  
1997 *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford, New York: Oxford University Press.  
2008 *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2nd ed. Oxford, New York: Oxford University Press.

Baumann, Max Peter

- 1996 "Listening to the voices of indigenous peoples..." On traditional music as policy in intercultural encounters. *Echoes of Diversity: Traditional Music of Ethnic Groups/Minorities*. Ursula Hemetek, Emil H. Lubej, eds. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 31–39.
- 1999 Preface: Mental Constructs of Identification and Authenticity in the Discourse of Folk Music Preservation and Cultivation in Bavaria. *The World of Music* 41(2), 7–11.
- 2000 "Wir gehen die Wege ohne Grenzen..." – Zur Musik der Roma und Sinti. *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*, M. P. Baumann, ed. Berlin: VWB, 167–177.

Bauman, Richard

- 1983 Field Study of Folklore in Context. *Handbook of American Folklore*. Richard M. Dorson, ed. Bloomington: Indiana University Press, 362–368.

Beitāne, Anda

- 2009 Lauka pētījumi Latvijas etnomuzikoloģijā. *Letonica: humanitāro zinātņu žurnāls*, Nr. 19. Rīga: Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 9–15.

Belugina, Nadežda [Белугина, Надежда]

- 1997 Многие его книги до сих пор не изданы. *Вечерняя Москва*, No. 27, 03.07.
- 2000 Памяти Лексы Мануша. *Maskavas latviešu kultūras biedrības vēstnesis*, Nr. 2(21), Maskava, 19–20.

Ben-Rafael, Eliezer

- 2001 Ethnicity, Sociology of. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Vol. 7. Neil J. Smelser, Paul B. Baltes, eds. Amsterdam: Elsevier, 4838–4842.

Bendix, Regina

- 1997 *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Benfelde, Sallija

- 2004 Čigāni aizbrauc no Latvijas. *Nedēļa*. Nr. 32, 5. augustā, 28–34.

van den Berghe, Pierre L.

- 1996[1984] Minorities. *Dictionary of Race and Ethnic Relations*. E. Ellis Cashmore, ed. London: Routledge, 242–244.

Besseler, Heinrich

- 1978[1926] Grundfragen des musikalischen Hörens. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Reclam, 29–53.
- 1978[1931] Alte Musik und Gegenwart. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Reclam, 174–211.

Bērziņa, Vizbulīte

1983 *Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā*. Rīga: Zinātne.

Bērziņš, Valdis

2000 Čigāni. *20. gadsimta Latvijas vēsture I: Latvija no gadsimta sākuma līdz neatkarības pasludināšanai*. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 161–164.

Blomster, Risto

1997 *Könni and the Gypsies: Nine Encounters with Gypsies in Finland* [CD]. R. Blomster, ed. KICD 50, The Folk Music Institute, Department of Folk Tradition University of Tampere.

2004 *Suomalaisten mustalaislaulujen tyylit: mustalaismusiikki mielikuvissa, estradeilla ja omissa joukoissa*. [The Styles of Finnish Gypsy Songs: Gypsy Music as it appears in Images, on Stage, and within the Gypsy Community.] Etnomusikologian väitöskirja. Tampereen yliopisto.

Blumberga, G.

1989 Nodibināta 16. nacionālā biedrība. *Literatūra un Māksla*, Nr. 15, 15. aprīlī, 3.

Boiko, Mārtiņš

1995 Volksmusikbewegung im Baltikum in den 70er und 80er Jahren: Kontexte, Werte, Konflikte. *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9.–12. Januar 1993 in Dresden*. Joachim Braun, Vladimir Karbusicky, Heidi Tamar Hoffmann, Hrsg. Frankfurt am Main, Berlin, Bern usw.: Peter Lang, 349–357.

2001a Latvia II. Traditional music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed, Vol. 14. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited, 359–364.

2001b The Latvian Folk Music Movement in the 1980s and 1990s: From “Authenticity” to “Postfolklore” and Onwards. *The World of Music*, Vol. 43(2+3), Folk Music in Public Performance. 113–118.

2003 *Garīgās vārsmas. Daugavpils Svētās Dievmātes Dzimšanas baznīcas vecticībnieku muzikālās tradīcijas* [CD]. Sastādītājs, redaktors un anotācijas autors Mārtiņš Boiko. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

2004 *Garīgās vārsmas. Piezīmes par kāda vecticībnieku tradicionālās mūzikas žanra vēsturi un tagadni. Meklējumi un atradumi*. Rīga: Zinātne, 9–20.

2008 *Zīmju dziedāšana. Stihēras pēc 50. psalma. Latvijas Pomoras Vecticībnieku Baznīcas muzikālās tradīcijas* [CD]. Sastādītājs un latviešu un krievu anotācijas autors tēvs Aleksijs Žilko, anotāciju autors un zinātniskais konsultants Mārtiņš Boiko. Daugavpils Svētās Dievmātes Dzimšanas vecticībnieku baznīcas draudze, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Boldāne, Ilze

2012 *Latviešu etniskie stereotipi 20. gs. beigās – 21. gs. sākumā: vēstures faktoru ietekme*. Promocijas darbs. Latvijas Universitātes Latvijas vēstures institūts.

- Brauns, Joahims  
 2002[1958] Latviešu un čehu mūzikas sakari. *Raksti. Mūzika Latvijā*. Sast. un red. Mārtiņš Boiko. Rīga: Musica Baltica, 104–114.
- 2002[1964] No latviešu un poļu mūzikas sakaru vēstures. *Raksti. Mūzika Latvijā*. Sast. un red. Mārtiņš Boiko. Rīga: Musica Baltica, 115–145.
- 2002[1980] National Interrelationships and Conflicts in the Musical Life of 17th and 18th Century Riga. *Raksti. Mūzika Latvijā*. Sast. un red. Mārtiņš Boiko. Rīga: Musica Baltica, 146–157.
- Breģe, Ilona  
 2001 *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939. Leksikons*. Rīga: Zinātne.
- Brusubārda, Ernests  
 1933 Čigānu koris dzied... *Jaunākās Ziņas*, Nr. 96, 7.
- Bugachevsky, Semen [Бугачевский, Семен]  
 1971 *Цыганские народные песни и пляски*. Москва: Советский композитор.
- Bula, Dace  
 2011 *Mūsdienu folkloristika: Paradigmas maiņa*. Rīga: Zinātne.
- Burns, Robert  
 2007 Continuity, Variation, and Authenticity in the English Folk-Rock Movement. *Folk Music Journal*, Vol. 9, No. 2. 192–218.
- Catlin-Jairazbhoy, Amy  
 2006 From Sufi Shrines to the World Stage: Sidi African Indian Music, Intervention and the Quest for ‘Authenticity’. *Musike* 2, 1–24.
- Chapman, Malcolm  
 1997[1994] Thoughts on Celtic Music. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Martin Stokes, ed. Oxford, New York: Berg, 29–44.
- Cohen, Anthony  
 1985 *The Symbolic Construction of Community*. London: Routledge.
- Cohen, Sara  
 1997[1994] Identity, Place and the ‘Liverpool Sound’. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Martin Stokes, ed. Oxford, New York: Berg, 117–134.
- Cooley, Timothy J.  
 1997 Casting Shadows in the Field: An Introduction. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. G. Barz, T. J. Cooley, eds. New York, Oxford: Oxford University Press, 3–19.

- Crowe, David M.  
1995 *A History of the Gypsies of Eastern Europe and Russia*. London, New York: I. B. Tauris Publishers.
- Cherednichenko, Tatyana [Чередниченко, Татьяна]  
1982 Цыганская музыка. Цыганский романс. *Музыкальная энциклопедия*, том 6. Москва: Советская энциклопедия, 152–161.
- Dambe, Linda  
2008 *Romu rituālās tīrības izpratne kā dzīvi organizējošs elements*. Bakalaura darbs. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija.  
2010 *Romu viesmīlības simboliskie aspekti*. Maģistra darbs. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija.
- Daugule, Skaidrīte  
2004 *Gudenieku tautiskās dziedāšanas tradīcijas*. Rīga: Preses nams.
- Davidová, Eva, Gelnar, Jaromir  
1973 *Romane gi'la. Anthology of Gypsy Songs* [Annotation]. Supraphon 017 1389.
- Davidová, Eva, Žižka, Jan  
1991 *Folk music of the sedentary Gypsies of Czechoslovakia*. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.
- Davies, Stephen  
1991 The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances. *Noûs*, Vol. 25, No. 1. 21–41.
- Del'fonceva, Svetlana [Дельфонцева, Светлана]  
2002 Артур Копыленко: „Работа на сцене – моя жизнь”. *Вести сегодня*, Nr. 60, 12.03, 13.
- Demeter, Roman, Demeter, P. [Деметер, Роман, Деметер, П.]  
1981 *Образцы фольклора цыган-кэлдэрарей*. Изд. подг. Р. С. Деметер и П. С. Деметер. Москва: Наука.
- Djurić, Rajko  
2000 Musik und Tanz. *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Max Peter Baumann, ed. Berlin: VWB, 155–166.
- DM [Dailes Magazīna]  
1933 Par ko Rīgā runā. *Dailes Magazīna*, Nr. 78, 10. novembrī, 27.
- Dribins, Leo  
2004 *Etniskās un nacionālās minoritātes Eiropā: Vēsture un mūsdienas*. Rīga: Eiropas Padomes Informācijas birojs.

- Druc, Efim, Gessler, Aleksei [Друц Ефим, Гесслер Алексей, сост.]  
 1985 *Сказки и песни рожденные в дороге*. Сост. Е. Друц, А. Гесслер. Москва: Наука.  
 1988 *Народные песни русских цыган*. Сост. Е. Друц, А. Гесслер. Москва: Советский композитор.  
 1990 *Цыгане: Очерки*. Москва: Сов. писатель, 151–166.
- Dutton, Denis  
 2003 *Authenticity in Art. The Oxford Handbook of Aesthetics*. Jerrold Levinson, ed. New York: Oxford University Press.
- Ef.  
 1931 Kā panākt mūsu ievērošanu tagadējo “neievērotāju” starpā? *Latvijas Kareivis*, Nr. 170, 4. augusts, 2.
- Ellingson, Ter  
 1992 *Transcription. Notation. Ethnomusicology: An Introduction*. Helen Myers, ed. New York, London: W. W. Norton & Company, 110–164.
- Elschek, Oskár, Elscheková Alica  
 1996 *Theorie und Praxis der Erforschung der traditionellen Musik der Minderheiten. Echoes of Diversity: Traditional Music of Ethnic Groups/Minorities*. Ursula Hemetek, Emil H. Lubej, eds. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 17–30.
- Elsiņa, Inese  
 2001 Grupa “Brīvais vējš” uzsāk savu ceļu. *Stars*, Nr. 144, 8. decembris, 4.
- Eriksen, Thomas Hylland  
 2001 *Small Places, Large Issues: An Introduction to Social and Cultural Anthropology*, 2nd ed. London: Pluto Press.  
 2010[1994] *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*, 3rd ed. London: Pluto Press.
- Erlmann, Veit  
 2004 *But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses. Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Veit Erlmann, ed. Oxford, New York: Berg, 1–20.
- Fabian, Dorottya  
 2001 *The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 32, No. 2, 153–167.
- Fennesz-Juhász, Christiane  
 1996 *Me ka-džav ko gurbeti... Klage- und Abschiedslieder mazedonischer Roma-Migranten. Echo der Vielfalt. Echoes of Diversity: Traditionelle Musik von*

- Minderheiten/ethnischen Gruppen*. Urusula Hemetek, Emil H. Lubej, Hrsg. Wien: Böhlau, 255–270.
- 2001 Sound Documents of Rom Music in the Vienna Phonogrammarchiv: Researchers and their „Objects”. *Music and Minorities: Proceedings of the 1st International Meeting of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group Music and Minorities, Ljubljana, Slovenia, June 25-30, 2000*. Svanibor Pettan, Adelaida Reyes, Maša Komavec., eds Ljubljana: ZRC Publishing, 159–176.
- Ficowski, Jerzy  
1989 *The Gypsies in Poland: History and Customs*. Warszawa: Interpress Publishers.
- Fillitz, T., Saris, A. J., eds.  
2013 *Debating Authenticity: Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*. Ed. by T. Fillitz, A. J. Saris. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Finnegan, Ruth  
1992[1977] *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Folkestad, Göran  
2002 National identity and music. *Musical Identities*. Raymond A. R. Macdonald, David J. Hargreaves, Dorothy Miell, eds. Oxford, New York: Oxford University Press, 151–162.
- Fonseca, Isabel  
1996 *Bury Me Standing: The Gypsies and Their Journey*. New York: Vintage Departures.
- Fridrih, Ivan [Фридрих, Иван]  
1936 *Фольклор русских крестьян Яунлатгальского уезда. Кн. 1, Песни: детские, хороводные, беседные, обрядовые, заговоры и духовные стихи и др.* Собр. И. Д. Фридрихом под ред. П. Шмита. Рига.  
1970 *Уговор не сердиться: русские народные сказки*. Рига: Лиесма.  
1972 *Русский фольклор в Латвии: песни, обряды и детский фольклор*. Рига: Лиесма.  
1980 *Русский фольклор в Латвии: сказки*. Сост. И. Д. Фридрих. Рига: Лиесма.  
2004 *Русский фольклор в Латвии: частушки*. Собрание И. Д. Фридриха, сост. Ю. И. Абызов. Рига: Латвийское общество русской культуры.
- Frith, Simon  
1981 ‘The Magic That Can Set You Free’: The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community. *Popular Music*, Vol. 1. Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities. 159–168.
- Gans, Herbert J.  
1979 Symbolic ethnicity: The future of ethnic groups and cultures in America. *Ethnic and Racial Studies*, 2:1, 1–20.



Geertz, Clifford

1963 *The Integrative Revolution: Primordial Sentiments and Civil Politics in the New States. Old Societies and New States: The Quest for Modernity in Asia and Africa.* Clifford Geertz, ed. New York: Free Press, 105–119.

Gelbart, Matthew

2007 *The Invention of „Folk Music” and „Art Music”: Emerging Categories from Ossian to Wagner.* Cambridge: Cambridge University Press.

GFG [Guidelines for Folklore Groups]

2005 *Guidelines for Folklore Groups.* Canada: CIOFF International Center.

Gilroy, Paul

1991 Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a “Changing” Same. *Black Music Research Journal.* Vol. 11, No. 2. 111–136.

Ginsburgs, S.

1974 Internacionālisms Emiļa Melngaiļa darbībā. *Latviešu mūzika: raksti par mūziku,* sast. A. Darkevics un A. Bomiks. Rīga: Liesma, 22–25.

Gleason, Philip

1991 Minorities (Almost) All: The Minority Concept in American Social Thought. *American Quarterly,* Vol. 43, No. 3, 392–424.

Goldins, Maksis

1958 Latviešu un baltkrievu tautu muzikas sakari. *Latviešu muzika: raksti par muziku.* Sast. Jēkabs Vītoliņš. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 101–113.

1964 Krievu tautas dziesmu elementu aizgūvumi latviešu tautas mūzikā. *Latviešu mūzika: raksti par mūziku III.* Sast. A. Darkevics. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 82–120.

1968 *О связях в песенном творчестве латышского и восточно-славянских народов.* Статьи музыковедов Прибалтики. Москва: Советский композитор.

1972 *Latviešu un cittautu mūzikas sakari.* Rīga: Liesma.

1978 *Черты общности и связи в песенном творчестве латышей и соседних народов.* Москва: Советский композитор.

1983a *Internacionālās tendences Emiļa Melngaiļa darbībā.* Rīga: Liesma.

1983b Lībiešu muzikālais mantojums. *Latviešu mūzika '83,* sast. A. Darkevics un L. Mūrniece. Rīga: Liesma, 96–132.

1994 *Еврейская народная песня: Антология.* Сост. М. Гольдин, общ. ред. И. Земцовского. Ред. текстов и переводов А. Каплана и Е. Хаздана. СПб.: Композитор.

Golemović, Dimitrije O.

2001 Roma as an Important Factor in the Development of Serbian Ritual Practice. *Music and Minorities: Proceedings of the 1st International Meeting of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group Music and Minorities, Ljubljana, Slovenia, June 25-30, 2000.* Svanibor Pettan, Adelaida Reyes, Maša

Komavec, eds. Ljubljana: ZRC Publishing, 199–206.

Graubiņš, Jēkabs

1946 *Параллели латышских и русских песен*. Рукопись. Рига.

Greitjāne, Regīna

2003 Čigāni. 20. gadsimta Latvijas vēsture. II Neatkarīgā valsts 1918–1940. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds, 367–369.

Handler, Richard

1986 Authenticity. *Anthropology Today*, 2(1), 2–4.

Hancock, Ian

2012[2002] *We are the Romani people. Ame sam e Rromane džene*. Hatfield: University of Hertfordshire Press.

Hartsock, Nancy

1987 Rethinking Modernism: Minority vs. Majority Theories. *Cultural Critique*. No. 7, 187–206.

Helbig, Adriana

2005 “*Play for Me, Old Gypsy*”: *Music as Political Resource in the Rom Rights Movement in Ukraine*. PhD Dissertation. Columbia University.

Heinschink, Mozes F., Hemetek, Ursula

1992 Lieder im Leid: Zu KZ-Liedern der Roma in Österreich. *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes: Jahrbuch 1992*. Wien: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, 76–93.

Hemetek, Ursula

1992 „Musik als Ausdruck der Identität – Roma und Sinti in Österreich.” In *Jahrbuch der Hochschule für Musik und darstellende Kunst*. Wien: Löcker Verlag, pp. 101-132.

1994 Musik im Leben der Roma. *Roma, das unbekannte Volk: Schicksal und Kultur*. Mozes F. Heinschink, Ursula Hemetek, eds. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 150–170.

1996 Roma – eine österreichische Volksgruppe. Die Rolle der traditionellen Musik im Prozeß der Identitätsfindung. *Echoes of Diversity: Traditional Music of Ethnic Groups/Minorities*. Ursula Hemetek, Emil H. Lubej, eds. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 271–284.

1998 Roma, Sinti, Manush, Calé. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., Neubearb. Ausg. Sachteil 8. Kassel: Bärenreiter, 443–457.

2000 *Ando Drom – Auf dem Weg: Die Rolle der traditionellen Musik im Prozeß der politischen Anerkennung der Roma in Österreich*. *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Max Peter Baumann, ed. VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 371–391.

2001a *Mosaik der Klänge: Musik ethnischer und religiöser Minderheiten in Österreich*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.

- 2001b Music and Minorities: Some Remarks on Key Issues and Presuppositions of the Study Group. *Music and Minorities: Proceedings of the 1st International Meeting of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group Music and Minorities*. Svanibor Pettan, Adelaida Reyes, Maša Komavec, eds. Ljubljana: Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, 21–29.
- 2002 Tanz als Ausdruck von Identität bei Minderheiten in Österreich. *Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich*, hrsg. von Monika Fink, Rainer Gstrein. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 189–215.
- 2004 Music and Minorities: A Challenge to our Discipline. Some Theoretical and Methodological Considerations from the Roma in Austria. *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*. Ursula Hemetek, Gerda Lechleitner, Inna Naroditskaya, Anna Czekanowska, eds. London: Cambridge Scholars Press, 42–53.
- 2006 Applied Ethnomusicology in the Process of the Political Recognition of a Minority: A Case Study of the Austrian Roma. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 38, 35–57.
- 2008 Some thoughts on handling of biographical material in ethnomusicology: Individual creativity and collective identity of minorities in Austria. *(Auto)biography as a Musicological Discourse: The Ninth International Conference*. University of Arts, Faculty of Music, Department of Musicology. Belgrade, 435–443.
- 2009 Gelem, gelem lungone dromeja – I have walked a long way: The International Anthem of the ‘Travelling People’ – Symbol of a Nation? *Music in Motion: Diversity and Dialogue in Europe. Study in the frame of the „ExTra! Exchange Traditions” Project*. Bernd Clausen, Ursula Hemetek, Eva Sæther, eds. Bielefeld: [transcript], 103–113.
- 2010 Die Rolle der Braut bei Hochzeiten in Minderheitenkulturen: Gender-Aspekte in der Ethnomusikologie. *Screenings: Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Hg. von Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch, Claudia Walkensteiner-Preschl. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 59–90.

Herrmann, Antal

- 1907 Gypsy and Oriental Music. *Ungarische Musikologie / Magyar Zenetudomány I*.

Hill, Peter

- 1986 ‘Authenticity’ in Contemporary Music. *Tempo*, New Series, No. 159, 2–8.

Hobsbawm, Eric

- 1983 Introduction: Inventing Traditions. *The Invention of Tradition*. Eric J. Hobsbawm, Terence Ranger, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 1–14.

Infant’ev, Boris [Инфантьев, Борис]

- 2007 *Балто-славянские культурные связи*. Рига: Веди.

Janowiak-Janik, Monika

- 2009 Musical Portrait of Carpathian Roma in Poland: Case study of Teresa Mirga. *Minority: Construct or Reality? On Reflection and Self-realization of Minorities in History*. Z. Jurkova, B. Soukupova, H. Novotna, P. Salner, eds. Bratislava: Zing Print, 67–77.

Jenkins, Richard

- 2001 Ethnicity: Anthropological Aspects. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Vol. 7. Neil J. Smelser, Paul B. Baltes, eds. Amsterdam, etc.: Elsevier, 4824–4828.
- 2007 Ethnicity. *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Vol. 3. George Ritzer, ed. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 1475–1478.
- 2008[1997] *Rethinking Ethnicity: Arguments and Explorations*, 2nd edition. Los Angeles, London, etc.: Sage Publications.

Joli, Jensen

- 1998 *The Nashville Sound: Authenticity, Commercialization, and Country Music*. Country Music Foundation Press.

Jones, Alwin A. D.

- 2010 Ethnicity. *Encyclopedia of Identity*, Vol. 1. Ronald L. Jackson II, Michael A. Hogg, eds. Los Angeles, etc.: Sage Reference, 258–261.

Jurjānu Andrejs

- 1894 *Latvju tautas mūzikas materiāli. I. Līgotnes, Jāņa jeb Līgo meldijas*. Rīga: R. L. B. Mūzikas komisija.
- 1903 *Latvju tautas mūzikas materiāli. II. Rudens, ziemas un pavasara laikmeta, ganu, šūpuļa un bērnu dziesmu meldijas*. Rīga: R. L. B. Mūzikas komisija.
- 1907 *Latvju tautas mūzikas materiāli. III. Apdziedāšanās un citu dzīru dziesmu meldijas*. Rīga: R. L. B. Mūzikas komisija.
- 1912 *Latvju tautas mūzikas materiāli. IV. Rotaļu un dziedamo deju meldijas. Tautas instrumentu meldijas*. Rīga: R. L. B. Mūzikas komisija.
- 1921 *Latvju tautas mūzikas materiāli. V. Dejas*. Rīga: Latvijas komponistu biedrība.
- 1980[1879] *Latviešu tautas mūzika. Raksti*. Sastādītāja un komentāru autore Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 17–24.
- 1980[1891] *Latviešu tautas mūzikas literatūra no viņas sākuma līdz 1891. gadam. Raksti*. Sastādītāja un komentāru autore Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 51–91.

Jurková, Zuzana

- 2009 *Voices of the Weak. Voices of the Weak: Music and Minorities*. Zuzana Jurková, Lee Bidgood, eds. Praha: Slovo21, 7–11.

Kalinin, Val'demar [Калинин, Вальдемар]

- 2005 *Загадка балтийских цыган: Очерки истории, культуры и социального развития балтийских цыган*. Мн.: И. П. Логвинов.

Karnes, Kevin

- 2012 *Recollecting Jewish Musics from the Baltic Bloodlands. Acta Musicologica*, LXXXIV/2, 253.
- 2014 *Jewish Folk Songs from the Baltics. Selections from the Melngailis Collection*. Ed. by Kevin C. Karnes. Recent Researches in the Oral Traditions of Music, Book 11. Middleton: A-R Editions.

Karpeles, Maud

1951 Some Reflections on Authenticity in Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 3, 10–16.

Karpeles, Maud, Christensen, Dieter

2001 International Council for Traditional Music [ICTM]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed, Vol. 12. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited, 493.

Keister, Jay

2005 Seeking Authentic Experience: Spirituality in the Western Appropriation of Asian Music. *The World of Music* 47(3), 35–53.

Kertész-Wilkinson, Irén

1990 Correspondence: Some observations on ‘True speech’. *Man*, New Series, Vol. 25, No. 2, 336–337.

1992 Genuine and Adopted Songs in the Vlach Gypsy Repertoire: A Controversy Re-Examined. *British Journal of Ethnomusicology* 1:111–136.

1996 Differences among One’s Own and Similarities With the Other: The Dual Role of Adopted Songs and Texts among Hungarian Vlach Gypsies. *Echo der Vielfalt, Echoes of Diversity: Traditional Music of Ethnic Groups*. U. Hemetek, E. Lubej, eds. Vienna: Böhlau, 225–231.

1997 *The Fair is ahead of Me: Individual Creativity and Social Contexts in the Performances of a Southern Hungarian Vlach Gypsy Slow Song*. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy for Sciences.

2000 Bi-musicality and the Hungarian Vlach Gypsies. Learning to Sing and Dance as an Ethnomusicological Research Tool. *Music, Language, and Literature of the Roma and Sinti*. Max Peter Baumann, ed. Berlin: VWB, 361–370.

2001 ‘Gypsy’ music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 10. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited, 613–619.

Ki-ra [Ки-Ра]

1932 Другъ латвійскихъ цыганъ. *Сегодня Вечеромъ* 61, 3.

Kleins-Mednis, Ringolds

1989 Aicinājums čigānu tautai. *Padomju Jaunatne*, Nr. 26, 7. februārī, 3.

Klotiņš, Arnolds

1978 Mūzikas folklorā un mēs. *Literatūra un Māksla*, 24. novembris, 12–13.

1988 Folklorā un dejas: ekskurss folklorisma vēsturē, teorijā un praksē, festivālu “Baltica-88” gaidot. *Literatūra un Māksla*, 22.–29. aprīlis, Nr. 17, 4–6, Nr. 18, 12–13.

Kļave, Evija

2010 *Etnopolitisko diskursu analīze: valodas kopienu varas attiecības Latvijā*. Promocijas darbs. Latvijas Universitāte, Sociālo zinātņu fakultāte.

- Kļaviņš, Dzintars  
1997 *Par čigānu mūziku: etnomuzikoloģiska etīde*. Manuskripts.
- Kochanowski, Jan  
1963 *Gypsy Studies: Tales in the Baltic dialect of Romany*. New Delhi: International Academy of Indian Culture.
- Koreņeva, I.  
1986 Poētiskums un virtuozitāte. *Rīgas Balss*, Nr. 286, 15. decembris, 3.
- Kovalcsik, Katalin  
1985 *Vlach Gypsy Folk Songs in Slovakia*. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy.  
1992 *Ernő Király's Collection of Gypsy Folk Music from Voivodina*. Katalin Kovalcsik, ed. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy for Sciences.  
1996 Roma or Boyash Identity? The Music of the „Ard'elan” Boyashes in Hungary. *The World of Music*, Vol. 38, No. 1. *Music of the Roma*, 77–93.
- Krauklis, Dainis  
2007 *Čigāni caur gadsimtiem līdz mūsdienām*. Kandava.  
2013 Romu lāstu spēks – mistika vai realitāte? *Patiesā Dzīve*, Nr. 16, 23. augusts, 28–34.
- Kretalovs, Deniss  
2009 Kā čigāni (romi) atceras sevi? Latvijas čigānu (romu) kultūras atmiņas pamatelementi. *Atcerēties, aizmirst, izdomāt: kultūru un identitāšu biogrāfijas 18.–21. gs. Latvijā*. Rīga, Drukātava.  
2011 Priekšvārds. Kāpēc romiem Latvijā ir nepieciešama īpašas izglītības politikas veidošana? *Romu tiesības uz izglītību: īstenošanas situācija Latvijā*. Rīga: Izglītības iniciatīvu centrs, 4–6.  
2012 Romu pētniecība sociālo zinātņu perspektīvā: esošais stāvoklis un izaicinājumi. Manuskripts. [Eseja sagatavota pēc Fridriha Ēberta fonda uzdevuma, plānots publicēt fonda mājaslapā.]  
[2014] Definējot romus kā etnisko grupu: problēmjautājumi un pieņēmumi. [Raksts sagatavots žurnālam *Ethnicity*.]  
[2014] Latvijas romi postpadomju telpā: postpadomju mantojums un kopienas attīstība. [Raksts sagatavots un prezentēts LU Doktorantūras skolā *Politisko, sociālo un ekonomisko procesu analīze postpadomju telpā*, plānots publicēt 2014. gadā doktorantūras skolas rakstu krājumā.]
- Kruks, Sergejs  
2008 „Par mūziku skaistu un melodisku!”. *Padomju kultūras politika, 1932–1964*. Rīga: Neputns.
- Krūmājs, Kārlis  
1932 Čigānu dziesmas pārnāk no krūmiem uz Rīgu. *Jaunākās Ziņas*, Nr. 261, 20.

- Kunst, Jaap  
1955[1950] *Ethno-Musicology: A Study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- LCESC [Latvijas Cilvēktiesību un etnisko studiju centrs]  
2003 *Čigānu stāvoklis Latvijā*, sast. D. Lukumiete, S. Martišūne. Rīga: LCESC.
- Leach, Elizabeth Eva  
2001 Vicars of ‘Wannabe’: Authenticity and the Spice Girls. *Popular Music*, Vol. 20, No. 2, 143–167.
- Leblon, Bernard  
1997 *Gitanos und Flamenco. Die Entstehung des Flamenco in Andalusien*. Berlin: Edition Parabolis.
- Leimanis, Juris  
2005[1939] *Čigāni Latvijas mežos, mājās un tirgos*. Ar Māras Vīksnas ievadu. Rīga: Zinātne.  
1939 *Čigāni Latvijas mežos, mājās un tirgos*. Rīga: Ata Freinata izdevniecība.
- Leitāne, Iveta  
1989 “Lai mēs būtu īsti čigāni.” *Padomju Jaunatne* nr. 111, 10. jūnijs, 4–5.
- Lemon, Alaina  
1996 Hot Blood and Black Pearls: Socialism, Society, and Authenticity at the Moscow Teatr Romen. *Theatre Journal*, Vol. 48, No. 4, Eastern European-Transitions, 479–494.  
2000 *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*. Durham, NC: Duke University Press.
- LFK [Latviešu folkloras krātuve]  
2004 *Latviešu folkloras krātuve*. Rīga: Latviešu folkloras krātuve.
- Liégeois, Jean-Pierre  
1986 *Gypsies: An Illustrated History*. London: Al Saqi Books.
- Liepiņa, Kristīne  
2011 Minoritāšu tiesību un tiesību uz izglītību aizsardzība – politikas monitorings. *Romu tiesības uz izglītību: īstenošanas situācija Latvijā*. Rīga: Izglītības iniciatīvu centrs, 10–24.
- Lindholm, Charles  
2002 Authenticity, Anthropology, and the Sacred. *Anthropological Quarterly*, Vol. 75, No. 2, 331–338.  
2008 *Culture and Authenticity*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.

- Livingston, Tamara E.  
 1999 Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1, 66–85.
- LK [Latvijas Kareivis, b. a.]  
 1931 Stiprinieki cirkū!. *Latvijas Kareivis*, 18. marts, 2.  
 1934 Radiofona programma. *Latvijas Kareivis*, 14. marts, 3.  
 1936 Salamonska cirks. *Latvijas Kareivis*, 4. oktobris, 6.
- LKV [Latviešu konversācijas vārdnīca]  
 1955 Jānis Leimanis. *Latviešu konversācijas vārdnīca*, 12. sēj. Rīga: A. Gulbja apgādība, 22846–22847.
- LM [Literatūra un Māksla, b. a.]  
 1946 Kulturas dzīve republikā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 27, 5. jūlijs, 6.  
 1949 Kulturas dzīve Padomju Latvijā. Čigānu mākslinieciskās pašdarbības kopa. *Literatūra un Māksla*, Nr. 43, 23. oktobris, 5.
- Loorits, Oskar  
 1936 *Die Volkslieder der Liven*. Tartu: Õpetatud Eesti selts.
- LP  
 1992 *Laimes puķe: Čigānu tautas pasakas*. Rīga: Sprīdītis, 172–183.
- Makashina Tat'yana [Макашина, Татьяна]  
 1979 *Фольклор и обряды русского населения Латгалии*. Москва: Наука.
- Mart, Dmitrii [Март, Дмитрий]  
 2003 Скандал в цыганском семействе. *Вести сегодня*, N. 243, 17. okt., 15.
- Matras, Yaron  
 2000 Romani migrations in the post-communist era: their historical and political significance. *Cambridge Review of International Affairs*. No. 12–2, 32–50.  
 2002 *Romani: A linguistic introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayall, David  
 2004 *Gypsy Identities, 1500-2000*. London: Routledge.
- Mānušs, Leksa  
 1972 [Manuš, Leksa] Quelques chansons des Tsiganes lettons. *Études Tsiganes*, No. 1, 1–6.  
 1973a [Мануш, Лекса] О влиянии балтийских языков на диалект латышских цыган. *LPSR ZA Vēstis*, Nr. 4 (309), 124–139.  
 1973b [Mānūš, Leksa] Quelques poésies du Tsigane Letton Karli Rudevics. *Études Tsiganes*, No. 4, 1–6.  
 1976 [Mānuš, Leksa] Čhaj te vešeskīru. Conte des Tsiganes lettons, par Kata Martinkevič. *Études Tsiganes*, No. 4, 1–8.



- 1981 [Мануш, Лекса] Фольклор латышских цыган. *Советская этнография*, No. 3, 113–123.
- 1985 [Мануш, Лекса] К проблеме музыкального фольклора цыган: истоки цыганской музыки в Европе. *Советская этнография*, No. 5, 46–56.
- 1986/87 [Manush, Leksa] The Problem of the Folk Music of the Gypsies: Sources of Gypsy Music in Europe. *Soviet anthropology & archeology*, No. 3 (25), 17–34.
- 1996 [Mānuš, Leksa] *Romani čhib ābeca*. Rīga: Sprīdītis.
- 1997 [Mānušs, Leksa] *Čigānu-latviešu-angļu etimoloģiskā vārdnīca. Īsa latviešu čigānu dialekta gramatika*. Rīga: Zinātne ABC, 5–134, 319–352.
- 1999 [Мануш, Лекса] Еще раз к проблематике цыганской музыки в Европе (Проблема лада). *Цыгане*. Москва: Координационно-методический центр Народы и культуры ИЭА РАН.

Mānušs, Leksa, Neilands, Jānis, Rudevičs, Kārlis

- 1997 *Čigānu-latviešu-angļu etimoloģiskā vārdnīca. Latviešu-čigānu vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC.

Melngailis, Emīlis

- 1927 *Zvārguļoti Ziemsvētki. Jaunākās Ziņas*, Nr. 291. 24. decembrī, 5.
- 1951 *Latviešu mūzikas folkloras materiāli*, 1. sēj. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- 1953 *Latviešu mūzikas folkloras materiāli*, 3. sēj. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- 1974[1933] *Kā tapu veco balsu vācējs. Raksti*, sast. Silvija Stumbre. Rīga: Liesma, 116–123.
- 1974[1923] *Seno sēļu ziedudārzā. Raksti*, sast. Silvija Stumbre. Rīga: Liesma, 88–89.

Merriam, Alan P.

- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Moore, Allan

- 2002 *Authenticity as Authentication. Popular Music*, Vol. 21, No. 2, 209–223.

Muktupāvels, Valdis

- 1988 *Sava dziesma, savs auseklītis. Pionieris*, Nr. 57–58, 15. jūlijs, 4.
- 2000 *Latvia. The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 8: Europe. Timothy Rice, James Porter, Chris Goertzen, eds. New York and London: Garland Publishing, 499–508.

Nettl, Bruno

- 1992 *Recent Directions in Ethnomusicology. Ethnomusicology: An Introduction*, Helen Myers, ed. New York, London: W. W. Norton & Company, 375–399.
- 2005 *The Study of Ethnomusicology: 31 Issues and Concepts*, 2nd ed. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- 2008 *Foreword. Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2nd ed. G. Barz, T. J. Cooley, eds. Oxford, New York: Oxford University Press.

- Okely, Judith  
1983 *The Traveller-Gypsies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ong, Walter  
2002[1982] *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, 2nd ed. London, New York: Routledge.
- Orupe, Aisma  
2012 Integrācija romu dzīvi nemaina. *Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai*, Nr. 187, 24. septembris, 6.
- Ozoliņa, Gunita  
2005 Sāk ar čigānu ansambli, beigs ar teātri un festivālu. *Auseklis*, Nr. 113, 1. oktobris, 2.
- P[astuhov], V[sevolod] [Пастухов, Всеволод]  
1933 Хоръ Друга цыганъ. *Сегодня*, 2. maijs, 4.
- Pegg, Carole  
2001 Ethnomusicology. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 8. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited, 367.
- Petrova, Dimitrina  
2003 The Roma: Between a Myth and the Future. *Social Research*, Vol. 70, No. 1. Pariah Minorities. 111–161.
- Pettan, Svanibor  
1992 Lambada in Kosovo – A Profile of Gypsy Creativity. *Journal of the Gypsy Lore Society* 5/2(2). Chevelry: Gypsy Lore Society, 117–130.  
1996a Selling Music. Rom Musicians and the Music Market in Kosovo. *Echoes of Diversity: Traditional Music of Ethnic Groups/Minorities*. Ursula Hemetek, Emil H. Lubej, eds. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 233–245.  
2000 Gypsies, Music, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo. *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Max Peter Baumann, ed. VWB, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, 263–292.  
2001a Encounters with “The Others from Within”: The Case of Gypsy Musicians in Former Yugoslavia. *The World of Music* 43 (2+3), 119–137.  
2001b Echoes from Ljubljana: An Introduction to „Music and Minorities”. *Music and Minorities: Proceedings of the 1st International Meeting of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group Music and Minorities, Ljubljana, Slovenia, June 25–30, 2000*. Svanibor Pettan, Adelaida Reyes, Maša Komavec, eds. Ljubljana: ZRC Publishing, 15–19.  
2002 *Rom Musicians in Kosovo: Interaction and Creativity*. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy for Sciences.  
2003 Male, Female, and Beyond in the Culture and Music of Roma in Kosovo. *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. T. Magrini, ed. Chicago: University of Chicago Press, 287–305.

Peuceva, Lozanka [Пейчева Лозанка]

1999 *Душата плаче – песен излиза. Ромските музыканты в България и тяхната музика*. София: ТерАрт.

Peuceva, Lozanka, Dimov, Vencislav, съст. [Пейчева Лозанка, Димов Венцислав]

2005 *Музика, ром, медии: Сборник с материали от семинар на тема: Представяне на ромска музика и култура в българските медии: аспекти на интеркултурализацията ромско включване в музикалната индустрия, 4–5 VIII, 2004*. София: Звездан.

Pilsoņu Jēkabs

1930 Čigāni. Etnografiski-vēsturiska skice. *Mans Žurnāls*, Nr. 7/8, 411–416.

Preimane, Liene

2008 *Izdots rajona čigāņu grupas “Bagan Roma” mūzikas disks un dziesmu krājums ar notīm un vārdiem*. Limbažu novada mājaslapa [www.limbazi.lv/public/31600.html](http://www.limbazi.lv/public/31600.html), skatīts 2010. gada 2. jūnijā.

PV [Padomju Venta] [b. a.]

1967 Es mācēju danci vest... *Padomju Venta*, Nr. 77, 16. marts, 3.

RB [Rīgas Balss] [b. a.]

1979 *Romen Rīgā*. *Rīgas Balss*, Nr. 102, 4. maijs, 6.

R. D.

1932 Tautu kustība. Vai čigāni vienmēr būs “čigāni”? *Jauno Laiku Avīze*, 10. septembris: 4.

Reyes Schramm, Adelaida

1992[1979] Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology. *Ethnomusicology History, Definitions, and Scope: A Core Collection of Scholarly Articles*. Kay Kaufman Shelemay, ed. New York, London: Garland Publishing, 297–317.

Rom-Lebedev, Ivan [Ром-Лебедев Иван]

1990 *От цыганского хора – к театру “Ромэн”*. Москва: Искусство.

Rozenbergs Jānis

1986 Leksēmas čigāni semantika latviešu tautas dziesmās kultūrvēsturisko sakaru skatījumā. *Dialektālās leksikas jautājumi*, 2. sēj. Red. R. Grabis. Rīga: Zinātne, 160–95.

2005 *Tautas un zemes latviešu tautasdziesmās*. Rīga: Zinātne.

Rozenvalds, Juris

2010 Padomju mantojums un integrācijas politikas attīstība kopš neatkarības atjaunošanas. *Cik integrēta ir Latvijas sabiedrība? Sasniegumu, neveiksmju un izaicinājumu audits*. Redaktors Nils Muižnieks. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 33–60.

Rudinow, Joel

1994 Race, Ethnicity, Expressive Authenticity: Can White People Sing the Blues? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52, No. 1, The Philosophy of Music, 127–137.

Saharavs, Sjargejs [Сахараў, Сяргей]

1935 *Город Лудза в прошлом и настоящем*. Рига: [б. и.].

1937 *Latgales baltkrievu tautas gara mantas*. Rīga: [b. v.].

1940a *Народная творчасць Латгальскіх і Лукстэнскіх беларусаў. Вып. 1*. Rīga: Latvijas Baltkrievu biedrības izdevums.

1940b *Latgales baltkrievu tautas gara mantas: papildinājums*. Rīga: [b. v.].

1943 *Народная творчасць латгальскіх і лукстэнскіх беларусаў*. Розенова, Зілупэ: [б.и.].

Savčenko, G.

1979 *Romen viesizrādes. Cīņa*, nr. 101, 1. maijs, 4.

Saygun, Ahmed Adnan

1951 Authenticity in Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 3, 7–10.

Scott, Erik R.

2008 *The Nineteenth-Century Russian Gypsy Choir and the Performance of Otherness*. Recent Work, Berkeley Program in Soviet and Post-Soviet Studies, Institute of Slavic, East European, and Eurasian Studies, UC Berkeley.

Shcherbakova, Taisiya [Щербакова, Таисия]

1984 *Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России*. М: Музыка.

Shengming, Tang

1995 Racial and Ethnic Stratification. *International Encyclopedia of Sociology*, Vol. 2. Frank N. Magill, ed. Fitzroy Dearborn Publishers, 1081–1085.

Silverman, Carol

1981 *Gypsy Ethnicity and the Social Contexts of Music*. Paper delivered at the 76th Annual Meeting of the American Anthropological Association, Houston, IL.

1986 Bulgarian Gypsies – Adaptation in a Socialist Context. *Nomadic Peoples* 21/22. 51–61.

1988 Negotiating “Gypsiness” Strategy in Context. *Journal of American Folklore* 101. Washington, 261–275.

1996 Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia. *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Mark Slobin, ed. Durham, London: Duke University Press, 231–253.

2000a Rom (Gypsy) Music. *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 8. Timothy Rice, ed. New York: Garland Publishing, 270–293.

2000b Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia. *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Max Peter

- Baumann, ed. Berlin: VWB, 247–261.
- 2012 *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Skamaranga, Tat'jana [Скамаранга, Татьяна]
- 2003 Цыгане поют о любви.  
[http://www.chas-daily.com/win/2003/02/21/g\\_065.html?r=&printer=1&email=1&](http://www.chas-daily.com/win/2003/02/21/g_065.html?r=&printer=1&email=1&)  
 Pēdējo reizi skatīts 2013. gada 9. novembrī.
- Skrābāns, Raimonds
- 1993 *Izcilie pasaules mūziķi Rīgā: Apceres par mūzikas sakariem XIX gadsimtā*. Rīga: Zinātne.
- Skujenieks, Mārgers
- 1930 *Trešā tautas skaitīšana Latvijā 1930. gadā*. Rīga: Valsts statistiskā pārvalde.
- Sollors, Werner
- 2001 Ethnic Groups/Ethnicity: Historical Aspects. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Science*, Vol. 7. Neil J. Smelser, Paul B. Baltes, eds. Amsterdam, etc.: Elsevier, 4813–4817.
- Sproģe, L.
- 2004 Фольклорист И. Д. Фридрих. *Русский фольклор в Латвии: частушки*. Собрание И. Д. Фридриха, сост. Ю. И. Абызов. Рига: Латвийское общество русской культуры, 5–14.
- Stewart, Michael
- 1997 *The Time of the Gypsies*. Boulder: Westview Press.
- Stokes, Martin
- 1997[1994] Introduction: Ethnicity, Identity and Music. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Martin Stokes, ed. Pp. 1–27. Oxford, New York: Berg.
- 2001 Ethnomusicology. IV Contemporary Theoretical Issues. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 8. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited, 386–395.
- Stoller, Paul
- 1989 *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Stone, John, Piya, Bhumika
- 2007 Ethnic Groups. *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Vol. 3. George Ritzer, ed. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 1457–1459.

- Stone, Ruth  
2008 *Theory for Ethnomusicology*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Straume, Jānis  
1891 Par čigānu mūziku. *Baltijas mūzikas kalendārs 1892. gadam*. Jelgava: Zieslack, 30–34.
- Stumbre, Silvija  
1959 *Emīlis Melngailis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- Sutherland, Anne  
1986[1975] *Gypsies: The Hidden Americans*. Illinois: Waveland Press.
- Svistunova, O.  
1981 *Romen: aiz kulisēm, uz skatuves, dzīvē*. *Cīņa*, Nr. 28, 3. februāris, 3.
- Šmidchens, Guntis  
1996 *A Baltic Music: The Folklore Movement in Lithuania, Latvia, and Estonia, 1968–1991*. PhD Dissertation. Indiana University.
- Šūpule, Inese  
2012 *Etniskās un nacionālās identitātes sociālā konstruēšana mijiedarbībā: Latvijas gadījuma izpēte*. Promocijas darbs. Latvijas Universitāte, Sociālo zinātņu fakultāte.
- Tabore, Gunta  
2006 Čigānu idejas aizrauts. *Neatkarīgā Rīga Avīze Latvijai*, Nr. 243, 18. oktobrī, 16.
- Tagg, Philip  
2003 *Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice*. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Richard Middleton, ed. Oxford: Oxford University Press, 71–103.
- Tampere, Herbert  
1977 Mõned mõtted liivi rahvalaulust. *Soome-ugri rahvaste muusikapärandist*. Toim. Ingrid Rüütel. Tallinn: Eesti Raamat, 135–144.  
1998 Dažas domas par lībiešu tautasdziesmu. *Lībiešu gadagrāmata*. Sast. Gundega Blumberga. Mazirbe: [b. i.], 97–102.
- Tcherenkov Lev, Laederich Stéphane  
2004 *The Rroma*. Vol. 1: History, Language, and Groups. Vol. 2: Traditions and Texts. Basel: Schwabe Verlag.
- Tchileva, Druzhemira  
2004 Emerging Romani Voices from Latin America. *European Roma Rights Centre*. <http://www.errc.org/article/emerging-romani-voices-from-latin-america/1847>.  
Pēdējo reizi skatīts 2013. gada 9. novembrī.

- Tertats, Andris  
2011 Čiganoloģija jeb romanoloģija Latvijā sociālās psiholoģijas skatījumā. *Psiholoģija Mums* 3(57):40–48.
- Tihovska, Ieva  
2003 *Čigānu muzicēšanas tradīcijas Latvijā*. Bakalaura darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.  
2005 *Ventspils čigāni un viņu mūzika trīs paaudzēs*. Maģistra darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.
- Titon, Jeff Todd  
1999 "The Real Thing": Tourism, Authenticity, and Pilgrimage among the Old Regular Baptists at the 1997 Smithsonian Folklife Festival. *The World of Music* 41(3), 115–139.
- Trilling, Lionel  
1972[1971] *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Trops, Jānis  
2001 Neatšķetināmie tēriņi. *Diena*, 6. decembris, 3.
- Turner, Jonathan  
1997 *The Institutional Order*. New York: Longman.
- Turner, Victor  
1974 *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. New York: Cornell University Press.
- Upton, Elizabeth  
2012 Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities. *Ethnomusicology Review*. [www.ethnomusicologyreview.ucla.edu](http://www.ethnomusicologyreview.ucla.edu). Pēdējo reizi skatīts 2013. gada 8. novembrī.
- Vanags, Kārlis  
1939 *Ceļvedis pa dzimto zemi: Turistu ceļojumu maršruti Latvijā. 2. daļa: Zemgale un Kurzeme*. Rīga: Sabiedrisko lietu ministrijas Turisma nodaļas izdevums.
- Vannini, Phillip, Williams, Patrick J., eds.  
2009 *Authenticity in Culture, Self, and Society*. Phillip Vannini, J. Patrick Williams, eds. Surrey, Burlington: Ashgate.
- Vecis, L.  
1949 Cirka arēnā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 8, 20. februāris, 6.

- Vestermanis, Margērs  
1993 Čigānu genocīds vācu okupētajā Latvijā (1941.–1945.). *Latvijas Vēsture* 4(11):37–40.
- Vēbers, Elmārs  
1997 *Latvijas valsts un etniskās minoritātes*. Rīga: FSI, 165 lpp.
- Vēbers, Elmārs, et al.  
2001 *Etnopolitika Latvijā (Pārskats par etnopolitisko stāvokli Latvijā un tā ietekmi uz sabiedrības integrāciju)*. Rīga: Elpa.
- Vētra-Muižniece, N.  
1957 Uz *Spēlēju, dancoju* brīvdabas izrādēm. *Literatūra un Māksla*, 14. septembris, 2.
- Vickerman, Milton D.  
1995 Minority and Majority Groups. *International Encyclopedia of Sociology*, Vol. 2. Frank N. Magill, ed. Fitzroy Dearborn Publishers, 834–838.
- Vīksna, Māra  
2000 Folklore materials of ethnic minorities in the Latvian Folklore Archives. *Journal of the Baltic Institute of Folklore*, Vol. 3, 24–29.
- Vītoliņš, Jēkabs, sast.  
1934–1937 *Mūzikas vēsture*. Redaktors Jēkabs Vītoliņš, virsredaktors Jāzeps Vītols. Rīga: Grāmatu draugs.
- Vītoliņš, Jēkabs, Krasinska, Lija  
1972 *Latviešu mūzikas vēsture I*. Rīga: Liesma.
- Volland, Anita  
1990 Carcelera: Gitano Prison Songs in the 18<sup>th</sup> Century. *100 Years of Gypsy Studies*. M. T. Salo, ed. Cheverly, Maryland: The Gypsy Lore Society, 251–265.
- de Vos, George A., Romanucci-Ross, Lola  
2006 Conclusion. Ethnic Identity: A Psychocultural Perspective. *Ethnic Identity: Problems and Prospects for the Twenty-first Century*, 4th ed. Lola Romanucci-Ross, George A. de Vos, Takeyuki Tsuda, eds. Lanham, etc.: Altamira Press, 375–400.
- Vossen, Rüdiger  
1983 *Zigeuner. Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies, zwischen Verfolgung und Romantisierung*. Frankfurt: Ullstein Sachbuch.
- VPČRL [Valsts programma Čigāni (romi) Latvijā]  
2006 Valsts programma Čigāni (romi) Latvijā 2007.–2009. gadam. Apstiprināts Ministru Kabinetā 2006. gada 17. oktobrī.



- Weber, Max  
1978[1922] *Economy and Society*. Guenther Roth, Claus Wittich, eds. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Williams, Patrick J.  
2006 Authentic Identities. Straightedge Subculture, Music, and the Internet. *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, No. 2, 173–200.
- Wimmer, Andreas  
2007 Boundaries (racial/ethnic). *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Vol. 1. George Ritzer, ed. Blackwell Publishing, 345–347.
- Wiora, Walter  
1949 Concerning the Conception of Authentic Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 1, 14–19.
- Yinger, Milton  
1994 *Ethnicity: Source of Strength? Source of Conflict?* New York: State University of New York Press.
- Zaikovskis, Ziedonis  
1970 Par labskanīgu deju mūziku. *Padomju Venta*, nr. 77, 19. maijs, 3.
- Zankovska-Odiņa, Sigita  
2002 Čigānu politizācija. <http://politika.lv/article/ciganu-politizacija>. Pēdējo reizi skatīts 2013. gada 17. novembrī.  
2010 Iezīmētā identitāte. <http://politika.lv/article/iezimeta-identitate>. Pēdējo reizi skatīts 2013. gada 9. novembrī.
- Zaķe, Daiga  
2011 Pētījuma apraksts. *Romu tiesības uz izglītību: īstenošanas situācija Latvijā*. Rīga: Izglītības iniciatīvu centrs, 7–9.
- Zenner, Walter P.  
1996 Ethnicity. *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, Vol. 2. David Levinson, Melvin Ember, eds. New York: Henry Holt and Company, 393–395.

## Arhīvu avoti

Emiļa Melngaiļa kolekcija Latviešu folkloras krātovē. LFK [1045], Nr. 1951–52, 1720–21, 1730.

Jāņa Leimaņa kolekcija Latviešu folkloras krātovē. 1933.–1938. gads. LFK [1389].

Pētera Barisona kolekcija Latviešu folkloras krātovē. 1933. gads. LFK [1878], Nr. 325–334.

N. Alunāna fonds LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā. Ralfa Alunāna čigānu dziesmu pieraksti un kora apdares. [1932. gads.] RX66, 3, 51, 15. lapa.

Viktora Sama vākums, EFI VI zin. ekspedīcija Neretas, Aknīstes, Ventspils raj. 1952. gadā, LFK [1895], Nr. 5299.

Jēkaba Vītoļa kolekcija Latviešu folkloras krātovē. Alberta Salas pieraksti. 1959. gads. LFK [1790], Nr. 221–223.

Latvijas PSR Valsts filharmonijas fonds. Latvijas Valsts arhīvs, Nr. F413.

## Audio un audiovizuālie avoti

KČ

1981 *Kurzemes čigāni*. Rīga: Melodija, M32-43361-62.

PCRS

[b. g.] *Песни цыган разных стран*, Джелакаева Р., Деметр П. CM 04459-60.

Dokumentālā filma *Vasara Kurzemes balsīs*. Režisors Imants Brils. 1969. gads.

Raidījums *100g kultūras 2007.* gada rudenī LTV1 sakarā ar čigānu kultūras festivālu *Urdenoro Sabilē*.

Dokumentālā filma *Čigāni Latvijā* TV3 raidījumu sērijā *Latvijas faili* 2013. gada 6. aprīlī.

## Intervijas

1. Intervija ar Kasparu Antesu 2013. gada 20. februārī Rīgā.
2. Intervija ar Anatoliju Berezovski 2012. gada 4. jūlijā Tukumā.
3. Intervija ar Daini Kraukli 2012. gada 2. jūlijā Rīgā.
4. Intervija ar Betu Čiči 2012. gada 12. martā.
5. Intervija ar Anatoliju Berezovski 2010. gada 17. decembrī Rīgā.
6. Intervija ar Artūru Kopiļenko 2010. gada 30. novembrī Rīgā.
7. Intervija ar Paulu Burkeviču 2010. gada 13. novembrī Madonā.
8. Intervija ar Radžu Bogdanoviču 2010. gada 25. maijā Lādezerā.
9. Intervija ar Daini Kraukli 2010. gada 4. maijā Rīgā.
10. Intervija ar Olgu Goiju 2010. gada 27. februārī Daugavpilī.
11. Intervija ar Lidiju Čubreviču 2009. gada 19. novembrī Krāslavā.
12. Intervija ar Mirdzu Dombrovsku 2005. gada 4. maijā Ventspilī.
13. Intervija ar Larisu Putraševicu 2005. gada 4. maijā Ventspilī.
14. Intervija ar Daini Kraukli 2005. gada 1. aprīlī Rīgā.
15. Intervija ar Pēteri Leimani 2004. gada 29. augustā Ventspilī.
16. Intervija ar Lūciju Jezdovsku 2004. gada 29. augustā Ventspilī.
17. Intervija ar Intu Gindru, Mirdzu Dombrovsku un Lūciju Jezdovsku 2004. gada 28. augustā Ventspilī.
18. Intervija ar Intu Gindru, Mirdzu Dombrovsku un Lūciju Jezdovsku 2004. gada 16. augustā Ventspilī.
19. Intervija ar Ievu un Miervaldi Putraševiciem 2004. gada 1. augustā Ventspilī.
20. Intervija ar ansambļa *Čerhiņa* dalībniekiem 2004. gada 1. aprīlī Ventspilī.
21. Intervija ar Ventspils vakara vidusskolas skolniecēm 2004. gada 1. aprīlī Ventspilī.
22. Intervija ar Anatoliju Berezovski 2004. gada 29. februārī Tukumā.
23. Intervija ar grupas *Čerhiņa* dalībniekiem 2004. gada 28. februārī Ventspilī.
24. Intervija ar Ievu Putraševicu 2004. gada 17. janvārī Ventspilī.
25. Intervija ar Kasparu Arhipovu 2003. gada rudenī.
26. Intervija ar Sando Rudeviču 2003. gada maijā Rīgā.
27. Intervija ar ansambļa *Čerhiņa* dalībniekiem un Ventspils čigānu skolas skolniecēm Ventspilī, 2003. gada 1. aprīlī.
28. Intervija ar Gunitu Grīnvaldi 2003. gada 25. martā Ventspilī.
29. Intervija ar Edmundu Goldšteinu 2003. gada 9. martā Rīgā.
30. Intervija ar Vili Bendorfu 2003. gada martā Rīgā.