

*Elena Marushiakova (Sofia, Bułgaria – Berlin, Niemcy)*

# MUZYKA CYGAŃSKA WE WSPÓLNOCIE I W SPOŁECZEŃSTWIE

Cyganie (*Roma* oraz inne wspólnoty cygańskie) są ewidentnym przykładem, jak naród może istnieć w dwóch wymiarach: jako oddzielna wspólnota (lub może dokładniej – wspólnoty) oraz jako – mniej lub bardziej – wyodrębniona część społeczeństwa (a ściślej – wyodrębniona ze struktury społecznej państw/narodów, w których żyją)<sup>1</sup>. Cyganie, przez presumpcję, są wspólnotą/wspólnotami oddzielnymi od nie-Cyganów wyrazistymi granicami (szczególnie za sprawą endogamii), istniejącymi bez względu na wejście w nowoczesność<sup>2</sup>. Jednak na przestrzeni całej swojej historii Cyganie zawsze byli również częścią społeczeństwa, głównie z powodu okoliczności związanych ze sposobem utrzymywania się: nawet w tradycyjnym, koczowniczym trybie życia określone towary lub usługi proponowane są okolicznej ludności (tzw. nomadyzm usługowy), a więc zawsze stanowią nieodłączną część całościowej struktury społeczno-ekonomicznej danego organizmu.

## 1. MUZYKA W ŻYCIU CYGANÓW

Muzyka była jednym z głównych zajęć Cyganów jeszcze przed ich przybyciem do Europy, a prawdopodobnie również w ich staroindyjskiej praojczyźnie. Potwierdzenia występowania tego zajęcia pośród ich przodków uczeni doszukują się już w przekazach arabskiego historyka z IX wieku, Hamzy z Isfahanu, oraz perskiego poety Ferdousiego w jego *Księdze królewskiej*

---

<sup>1</sup> E. Marushiakova, *Gypsy/Roma Identities in New European Dimension: The Case of Eastern Europe* [w:] E. Marushiakova (red.), *Dynamics of National Identity and Transnational Identities in the Process of European Integration*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008, s. 470.

<sup>2</sup> E. Marushiakova, V. Popov, *Between exoticization and marginalization. Current problems of Gypsy studies*, „Behemoth. A Journal on Civilisation”, 2011, nr 1, s. 52–53.

(1011 rok), którzy w rozmaitych wariantach prezentują historię związaną z perskim szachem Bahram Gurem (420–438 rok). „Indyjski król” miał posłać szachowi dużą grupę muzyków (*zoti* lub *luri*) wraz z rodzinami, którzy po opuszczeniu ojczyzny rozpoczęli podróż po świecie. Według szeregu autorów opisywane losy, mimo że są przedstawione w półlegendarnej formie i relacja następuje wiele wieków później, opierają się na faktach historycznych i można je przyjąć za jeden z początkowych etapów cygańskich migracji<sup>3</sup>.

Wielu Cyganów w różnych krajach Europy Środkowej, Wschodniej oraz Południowo-Wschodniej wciąż utrzymuje się z muzyki, często przez kolejne pokolenia. W każdym przypadku, w przeszłości i obecnie, głównym odbiorcą muzyki cygańskiej jest okoliczna ludność. Również w ramach samej wspólnoty cygańskiej muzyka stale towarzyszy różnym okolicznościom – w licznych rodzinnych i kalendarzowych świętach, w szczególnych ceremoniach, jak i w codziennym życiu; ponadto funkcjonuje w różnych sferach (rodzinnej, dorosłych i/lub rozdzielonych płciowo).

Sama muzyka cygańska jest wyjątkowo zróżnicowana, ale można ją podzielić na dwie główne części: ze względu na środowisko wykonywania oraz na funkcje, które spełnia. Część stanowi „muzykę dla społeczeństwa” (wykonywaną przez Cyganów dla odbiorców z okolicznego makrosoczeństwa), drugą zaś część – „muzykę dla wspólnoty” (wykonywaną tylko w ramach cygańskiej wspólnoty)<sup>4</sup>.

Na pierwszy rzut oka ten prosty schemat wygląda zupełnie logicznie i wyczerpująco, ale, jak często się zdarza, w istocie rzeczy okazują się dość skomplikowane i niejednoznaczne. Tę sytuację łatwo wyjaśnić biorąc pod uwagę okoliczność, że oba wymiary, w których występują Cyganie – wspólnota i społeczeństwo – nie są rozdzielone „chińskim murem” ani izolowane jeden od drugiego, a między nimi występują nieustannie wzajemne oddziaływanie i przenikanie. Odpowiednio, również w sferze muzycznej, sprawy nie są tak klarownie rozgraniczone. Oba wskazane typy cygańskiej muzyki – dla społeczeństwa i dla wspólnoty – znajdują się w ciągłym procesie wzajemnego oddziaływania i wpływu, więc ostateczne efekty mogą być różnorodne w poszczególnych, konkretnych przypadkach. Podobnie, korelacje pomię-

---

<sup>3</sup> A. Fraser, *The Gypsies*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA 1992, s. 33–35; D. Kenrick, *Gypsies: From the Ganges to the Thames*, University of Hertfordshire Press, Hatfield 2004, s. 14–17; D. Kenrick, *The Romani World: A Historical Dictionary of the Gypsies*, University of Hertfordshire Press, Hatfield 2007, s. xix.

<sup>4</sup> E. Marushiakova, V. Popov, *The Song Repertoire of the Servi Roma from Ukraine* [w:] Z. Jurkova, L. Bidgood (red.), *Voices of the Weak. Music and Minorities*, Slovo 21, Praha 2009, s. 85–93.

dzy tożsamością Cyganów jako wspólnoty, oraz jako części społeczeństwa, okazują się wzajemnie powiązane, a ich rezultaty – złożone.

Większa część dotychczasowych badań dotyczących Cyganów dotąd sprowadzona była do dyskursu „Cyganie jako wspólnota” (podział wspólnotowo-grupowy, dialekty, etnokulturowe charakterystyki itd.), a społeczeństwo w najlepszym przypadku (choć wcale nie zawsze) przyjmuje się jedynie jako kontekst, w którym Cyganie występują. Wobec takiego podejścia, kiedy Cyganów bada się jako wspólnotę, pojawia się jednak pewien paradoks, jeśli chodzi o cygańską muzykę. Dominująca liczba badań poświęconych cygańskiej muzyce, włącznie z przypadkami, w których chodzi o temat tożsamości cygańskiej wspólnoty, bazuje na materiałach zebranych w środowiskach profesjonalnych cygańskich muzyków, obsługujących okoliczne społeczności. *De facto* więc we wszystkich tych przypadkach Cyganie pokazani są nie tyle jako wspólnota, co jako część społeczeństwa.

Popularna ostatnio we współczesnej zachodniej antropologii teoria *identity performance*, czyli koncepcja, że tożsamość prezentuje się wobec innych<sup>5</sup>, ma swoje podstawy; również taka forma jej wyrażania naprawdę istnieje. Budzi się jednak wątpliwość, że przedstawianie tożsamości wobec „innych” oraz realnie przeżywana w środowisku „swoich” tożsamość, wcale nie zawsze są tożsamymi lub przynajmniej przystającymi do siebie pojęciami. Ponadto w życiu tożsamości zawsze mogą być wyrażone w różnych formach, więc przedstawiona przed „publiką” (czyli przed okoliczną ludnością) tożsamość, wcale nie musi być wyjątkowo ważna dla wspólnoty. Dobrze znane są zjawiska „etnicznej mimikry” i „preferowanej tożsamości”, w których część Cyganów woli demonstrować przed okoliczną społecznością inną, nie-cygańską tożsamość, podczas gdy w ramach własnej wspólnoty wiodąca pozostaje dla nich owa tożsamość cygańska.

Z drugiej strony, coraz częściej da się zaobserwować zjawisko „falszywych Cyganów/Romów”, czyli przypadki nie-Cyganów, którzy publicznie deklarują i demonstrują cygańską/romską tożsamość w wybranych sferach społecznych. Może wygląda to paradoksalnie w obliczu narastania masowych, antycygańskich ruchów, począwszy od okresu transformacji we wschodniej Europie, ale proces ten ma swoje wyjaśnienie. Wzmoczone zainteresowanie „romską tematyką” w ciągu ostatnich dwóch dekad doprowadziło do pojawienia się wielu programów oraz projektów (prowadzonych przez fundacje lub narodowych i europejskich), ukierunkowa-

---

<sup>5</sup> A. Lemon, *Between Two Fires. Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*, Duke University Press, Durham 1999; A. Theodosiu, 'Be-longing' in a 'doubly occupied place': *The Parakalamos Gypsy musicians*, „Romani Studies”, 2004, Ser. 5, nr 14 (1), s. 25–58.

nych na rozwiązywanie problemów Cyganów. W tym kontekście niektórzy ludzie, włączając się w ten nurt, nazywani przez krytyków mianem „przemysłu cygańskiego” (choć zgodnie z polityczną poprawnością tego środowiska najwłaściwsze określenie to „romski przemysł”), zaczęli „odkrywać” (cudysłów wcale nie jest przypadkowy, przynajmniej dla przeważającej liczby takich przypadków) swoje „romskie” korzenie. Oczywiście tożsamość jest kwestią wyboru, więc czas najlepiej pokaże, czy ci „Noworomowie” przyczynią się do rozwoju wspólnoty cygańskiej, rozwiązania jej problemów, czy wręcz przeciwnie.

Fenomen „babeł Cyganek”, jak często bywają nazywane przypadki demonstrowania rzekomego pochodzenia cygańskiego, funkcjonuje pomysłnie również w interesującym nas planie – przedstawiania cygańskiej muzyki – a motywy jego burzliwego rozwoju wśród profesjonalnych muzyków nie różnią się bardzo od tych występujących wśród „profesjonalnych Romów” w romskim sektorze pozarządowym. Najlepszą ilustracją tego są dziesiątki grup muzycznych (szczególnie w Europie Zachodniej), złożone z nie-Cyganów lub przy minimalnym cygańskim wkładzie, które utrzymują się z wykonywania „muzyki cygańskiej”. Na szczycie piramidy znajduje się najślawniejszy przypadek „romskiego muzyka”: Evgenij Huc (Eugene Hutz), kierownik grupy Gogol Bordello i założyciel kierunku gypsy punk<sup>6</sup>; nikt w jego rodzinnym Kijowie nie wiedział, że jest pochodzenia cygańskiego.

Kiedy mówi się o „cygańskiej muzyce”, na pierwsze miejsce wysuwa się pytanie, co właściwie należy rozumieć pod tym pojęciem. Określenia używa się powszechnie w najróżniejszych kontekstach, ale mimo sporadycznych prób, aby „wykazać” jakąś wspólną formalną charakterystykę cygańskiej muzyki (na przykład poszukując obecności tzw. „cygańskiego ładu”), ogromna część badaczy skłania się ku twierdzeniu, że w rzeczywistości jest wiele form muzycznych i tradycji, które mogą być sprowadzone do tego wspólnego mianownika, ale w największym stopniu z punktu widzenia wykonawców, sposobów wykonywania i funkcjonowania. Tym samym dochodzimy do powszechnej zasady, dobrze znanej w nauce – oddzielne kulturowe elementy same w sobie nie są etnicznie obciążone; stają się takimi, kiedy nadają sens w planie odpowiednich wspólnot, za sprawą których zmieniają się w dystynktywne markery, odróżniające nosicieli od „innych” wspólnot. Najprościej mówiąc: „muzyka cygańska” jest taką muzyką, którą sami Cyganie uważają za swoją i którą okoliczna ludność przyjmuje jako taką.

---

<sup>6</sup> A. Ashton-Smith, *Gypsy Punk: Towards a New Immigrant Music*, PhD thesis, University of London, Birkbeck 2013, [http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/29/1/cp\\_Public\\_version-2013Ashton-SmithAphdBBK.pdf](http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/29/1/cp_Public_version-2013Ashton-SmithAphdBBK.pdf) [dostęp: 12.11.2013].

Ujmując stwierdzenie w cudzysłów, cygańska muzyka okazuje się być jedyną sferą publiczną, w której – napiętnowane jako politycznie niepoprawne – pojęcie „Cyganie” nie jest wymienne z „Romowie”. W wielu innych przypadkach, przynajmniej w sferze publicznej, dla oznaczenia wspólnoty używa się, uważanego za politycznie poprawny, terminu *Roma*, tymczasem podczas przedstawiania jej muzyki stosuje się powszechnie określenie „cygańska”, co w ostatnim dziesięcioleciu było uznawane za niepoprawne politycznie. Stąd też paradoks, że pojawiające się zapowiedzi dotyczące nadchodzących uroczystości 8 kwietnia, mówią o Międzynarodowym Dniu Romów, podczas którego, według projektu organizacji pozarządowej Roma, muzyczno-taneczny zespół Roma zaprezentuje koncert „cygańskich pieśni i tańców”. Pozorny paradoks może być zrozumiały z punktu widzenia nosicieli muzyczno-tanecznych tradycji w „romskich” projektach sektora pozarządowego. W szeregu wspólnot cygańskich muzyka jest podstawowym, tradycyjnym zajęciem od wieków; w tym czasie samorzutnie wytworzył się określony, publiczny wizerunek wykonawcy „cygańskich pieśni i tańców”. Z tego punktu widzenia nowe nazewnictwo wspólnoty, *Roma*, nie jest odpowiednie do użytku powszechnego, ponieważ dla wykonawców „społeczeństwo” to w rzeczywistości przede wszystkim konsumenci ich muzyki, pieśni i tańców, przed którymi muszą prezentować oczekiwany image. Dlatego też kiedy przedstawiciele tych wspólnot określają swoją muzykę, swoje pieśni i tańce, sami odpowiednio wołają zachować określenie „cygański”. Co więcej, na polu tożsamości wspólnotowej i wspólnego jej wyrażania, przedstawiciele tych grup preferują nazwę „Cyganie”, co (w jakimś sensie) doprowadziło do przeciwstawienia „Romowie” – „Cyganie”. Przeciwstawienie tego rodzaju najbardziej wyraziste jest na Węgrzech, natomiast w krajach byłego ZSRR w ogóle dominuje określenie „Cyganie”; terminu „Romowie” używa się tylko wobec nielicznych przedstawicieli romskiego sektora pozarządowego, i to głównie w dyskusie obrony praw człowieka. Oczywiście w tych przypadkach kwestia nie dotyczy jedynie Cyganów, dla których muzyka jest podstawowym i tradycyjnym zajęciem, natomiast czynnik ten okazuje się wiodącym i determinującym w społecznym określaniu cygańskiej wspólnoty.

Muzyka cygańska jest właściwie zbiorowym pojęciem, zawierającym w sobie różne „muzyki cygańskie”, powstałe w obrębie różnych kulturowo-historycznych regionów, w których żyją Cyganie. We wschodniej Europie istnieją trzy takie regiony, rozdzielone biegiem dziejów głównie za sprawą dominacji trzech dużych imperiów (osmańskiego, austro-węgierskiego i rosyjskiego), w okresie od średniowiecza do początków współczesności. W tych trzech kulturowo-historycznych regionach istnieją, najogólniej mówiąc (pomijając strefy kontaktu i warianty przejściowe), trzy główne typy

muzyki cygańskiej, różniące się mniej lub bardziej w swoich formalnych muzykologicznych i charakterystykach. Przy okazji, wielokrotnie zdarzało się nam obserwować reakcje Cyganów pochodzących z jednego z tych regionów, kiedy po raz pierwszy usłyszeli muzykę Cyganów z innego regionu. Reakcja była absolutnie zdecydowana – „to nie może być cygańska muzyka”, „to nie jest prawdziwa muzyka cygańska”. Mimo tych różnic, cygańska muzyka tych trzech regionów ma podobne przykłady funkcjonowania i korelacji z cygańskimi tożsamościami.

Wybrane wyżej dwa podstawowe typy muzyki cygańskiej (dla społeczeństwa i dla wspólnoty), obecne są w trzech wyszczególnionych kulturowo-historycznych regionach, jak również rozpoznane zostały specyficzne elementy, zarówno dla samej muzyki, jak i dotyczące jej funkcjonowania.

## 2. CYGAŃSKA MUZYKA W SPOŁECZEŃSTWIE

Muzykę wykonywaną przez Cyganów, najczęściej profesjonalistów lub półprofesjonalistów (czyli uprawiających oprócz muzyki również inne zawody) przed nie-Cyganami, można odpowiednio podzielić na dwie części, według jej pochodzenia – na muzykę autorstwa nie-Cyganów oraz muzykę autorstwa cygańskiego. Na przestrzeni czasu podział ten stopniowo zanika – zaczyna dominować „muzyka cygańska” i jako taka przyjmowana jest przez lokalną społeczność (niezależnie od faktu, że w szeregu przypadków wiadomo, iż autorami są nie-Cyganie).

W Europie Środkowej (w krajach powstałych na gruzach Cesarstwa Austro-Węgierskiego) przykładem takiej „cygańskiej muzyki” (jakkolwiek umownie brzmi w tym przypadku to pojęcie) są wykonania muzyki klasycznej przez Cyganów. Ta tradycja rozpoczyna się jeszcze w XVIII wieku, w czasach legendarnych muzyków cygańskich: Janosza Bihari i Cinki Panny, którzy grali na cesarskim dworze w Wiedniu. Swoistym zwieńczeniem owej tradycji jest współczesna Cygańska Orkiestra Symfoniczna „100 skrzypiec” (*100 Tagú Cigányzenekar*) w Budapeszcie. W dzisiejszych czasach przykłady tego typu muzyki można usłyszeć w wielu miejscach nie tylko w Europie Środkowej, ale również we wschodniej i południowo-wschodniej części kontynentu oraz w Europie Zachodniej. I podczas gdy w Europie Środkowej zarówno wykonawcy, jak i publiczność znają jej pochodzenie, to w pozostałych przypadkach przyjmowana jest jednoznacznie jako „muzyka cygańska”.

W Imperium Rosyjskim, jeszcze w XIX wieku, szczególnie popularne były tzw. cygańskie chóry, na bazie których powstaje specyficzna „elita cygańska”, mocno związana z najwyższymi warstwami tamtejszego spo-

łeczeństwa<sup>7</sup>. Ich repertuar jest zróżnicowany, zbudowany głównie wokół autorskich dzieł bądź przeróbek cygańskiego folkloru. Szczególne miejsce w tym repertuarze zajmują romanse, na fundamencie których powstaje oddzielny muzyczny kierunek, tzw. cygański romans, wśród autorów którego są znani poeci i kompozytorzy (nie-Cyganie). Tradycja cygańskiego romansu rozwija się w czasie, stopniowo do jego autorów dołączają również Cyganie. Cygańskie romanse zawojowały nowe terytoria w całej Europie, zarówno wśród nie-Cyganów, jak i wśród cygańskich muzyków profesjonalnych; ich pochodzenie i autorzy często pozostają zapomniani, w wielu przypadkach przyjmowane są jednoznacznie jako „muzyka cygańska”. Kuriozalny może wydać się pewien całkiem aktualny przypadek: znany cygański muzyk opowiadał w państwowej telewizji bułgarskiej, jak napisał jeden z najbardziej znanych na całym świecie cygańskich romanсів: *Oczy cziornyje*, używając przy tym półlegendarnego stylu – poszedł do kaplicy w górach, tam zasnął, przyszło natchnienie z niebios... A jest to jeden klasycznych cygańskich romanсів, powstałych w końcu XIX wieku, i pieśń ta obecna jest dziś w repertuarze wielu grup muzycznych (cygańskich bądź za takie się podających) w Europie Zachodniej.

W warunkach byłego ZSRR pojawia się nowe zjawisko w rozwoju cygańskiej muzyki – powstały w 1931 roku Teatr Romen<sup>8</sup>. Należy zaznaczyć, że to nie jest jedynie ideologicznie-propagandowy krok radzieckiego państwa, lecz jednocześnie wydarzenie o dużym znaczeniu dla rozwoju cygańskiej muzyki. Stopniowo, przez lata, w wielu dużych miastach ZSRR powstają różne profesjonalne muzyczno-taneczne zespoły cygańskie, szkoły muzyczne itp. Cygańska muzyka wydawana jest masowo w różnych formach (media, zapisy audio, filmy itd.), kształtuje się również jej nowy wzorzec, bazujący na muzycznych tradycjach żyjących w ZSRR różnych cygańskich grup (na pierwszym miejscu *Ruska Roma*), już z autorami Cyganami. Co więcej, ta cygańska muzyka wychodzi na zewnątrz, poza granice ZSRR, i staje się popularna w całej Europie Wschodniej, wywierając swój wpływ na samą cygańską wspólnotę. Poszczególne muzyczne wzory tej muzyki wykorzystywane są przez profesjonalnych muzyków (nie tylko we wschodniej Europie, ale i na całym świecie), a niektóre pieśni zaczynają funkcjonować w cygańskich wspólnotach, ich członkowie często nie wiedzą nic o ich pochodzeniu (na przykład w pewnej transylwańskiej wsi miejscowe dziewczęta cygańskie nie tylko występowały nam

---

<sup>7</sup> T. Szerbakowa, *Cyganskoje muzykalnoje ispolnitielstwo i tworcziestwo w Rossii, Muzika*, Moskwa 1984; N. Demeter, N. Bessonov, W. Kutenkow, *Istorija cygan. Nowyj wzgljad*, Institut etnologii i antropologii RAN, Woronież 2000, s. 159–183.

<sup>8</sup> I. Rom-Lebidiew, *Ot cyganskogo chora k tieatru „Romen”*, Iskusstwo, Moskwa 1980.

swój wariant sławnej pieśni *Ando Vurdon*, pochodzącej z nie mniej sławnego filmu radzieckiego *Tabor odchodzi do nieba*, ale i nas przekonywały, że jest to „ich stara pieśń”).

Charakterystyczne jest, że powstałe w ostatnich latach w romskim sektorze pozarządowym liczne muzyczno-taneczne zespoły i szkoły w krajach środkowej oraz południowo-wschodniej Europy, w szeregu przypadków przejęły określone wzory ze szkoły Teatru Romen (na przykład kostiumy sceniczne), jako wzorzec „prawdziwych” cygańskich tradycji, nawet w przypadku, kiedy własne tradycje kulturowe były inne. Tylko jeden przykład: na Bałkanach, jeszcze za czasów imperium osmańskiego, większa część Cyganów była wyznania muzułmańskiego, więc kobiety w cygańskich grupach, które są (lub były w nieodległej przeszłości) muzułmankami, w przeszłości nosiły charakterystyczne dla kobiet muzułmańskich w tym regionie szarawary (a są miejsca, szczególnie w wiejskich regionach, gdzie wciąż je noszą), czyli jest to ich „tradycyjny” strój. W Sofii miejscowi Cyganie byli przed dwoma, trzema pokoleniami muzułmanami, po czym stopniowo przechodzili na prawosławie (a współcześnie do Kościoła ewangelickiego). Liczne pisemne świadectwa i fotografie od końca lat 40. XIX wieku do lat 40. XX wieku, wyraźnie pokazują, że cygańskie kobiety nosiły wtedy szarawary, które aż do lat 80. XX wieku były ubraniem odświętnym, zakładanym tylko na ślub lub przy okazji innych uroczystości rodzinnych<sup>9</sup>. W Sofii istnieje (lub przynajmniej do niedawna istniało) kilka cygańskich zespołów muzyczno-tanecznych, powstałych na podstawie różnych projektów romskiego sektora pozarządowego. Występujące w nich młode dziewczęta ubrane były w ubrania sceniczne, włącznie z długimi i szerokimi spódnicami, dobrze znanymi z repertuaru Teatru Romen, a które przyjmowane były przez samych uczestników, jak i przez obserwatorów (Cyganów i nie-Cyganów), jako „tradycyjny cygański strój”...

Na Bałkanach muzyka wykonywana przez Cyganów od wieków obecna jest w życiu okolicznych społeczności pod różnymi postaciami – zarówno w warunkach imperium osmańskiego, jak i w nowych, niezawisłych państwach, powstałych w epoce współczesnej<sup>10</sup>. Cygańscy muzycy na Bałkanach wykonują najczęściej wzory muzyki okolicznej ludności (również w orkiestrach wojskowych), ale równocześnie tworzą własne formy muzyczne. Cygańska muzyka na Bałkanach bazuje na miejscowych

---

<sup>9</sup> M. Deczewa, *Me bala šukar, mo diklo lolo. Oblekloto na Ciganite/Roma w Byłgarija// Me bala šukar, mo diklo lolo. Gypsy/Roma in Bulgaria*, Sofia 2004.

<sup>10</sup> M. Ł. Pejczewa, *Duszata placze – pesen izliza. Romskite muzikanti w Byłgarija i tjachnata muzika*, Terart, Sofia 1999, s. 34–35; E. Marushiakova, V. Popov, *Gypsies in the Ottoman Empire*, University of Hertfordshire Press, Hatfield 2001, s. 77–79.



kulturowych i muzycznych tradycjach, i wpisuje się organicznie w ogólny muzyczny kompleks regionu, przekształcając się w jego składową część jeszcze w epoce przedwspółczesnej. W ciągu ostatnich kilku dziesięcioleci ten proces jeszcze bardziej się nasila a cygańska muzyka zmienia się stopniowo w ważny segment burzliwie rozwijającej się nowej muzyki bałkańskiej, bazującej na wspólnych dla całego regionu tradycjach muzycznych. Ta muzyka, odrzucana przez intelektualistów i wyjątkowo popularna w szerokich warstwach ludności, jest różnie określana w poszczególnych państwach bałkańskich – jako *turbo-folk* w krajach byłej Jugosławii i powstałych po jej upadku niezawisłych państwach, *czalga* w Bułgarii, *manele* w Rumunii itd., a Cyganie (muzycy i piosenkarze) są ważną częścią tego kompleksu muzycznego<sup>11</sup>.

W warunkach globalizacji bałkańska muzyka cygańska również przekracza granice swojego regionu i rozprzestrzenia się po świecie. Początkowo następuje to głównie poprzez wzory tej muzyki, promowane przez nie-Cyganów (szczególnie należy podkreślić w tym zakresie filmy Emira Kusturicy oraz muzykę do nich Gorana Bregovića, będącą w dużej części autorską adaptacją cygańskich motywów muzycznych). Opisywana muzyka coraz częściej wychodzi naprzeciw cygańskim wspólnotom: nieraz w Bułgarii słyszeliśmy od Cyganów, że znana piosenka *Sa e Roma* (lub *Ederlezzi*) w rzeczywistości jest „ich starą pieśnią”, którą ich pradziadowie wykonywali od pokoleń.

Jako szczególny przypadek należy odnotować przykłady pieśni, utworzonych przez nie-Cyganów, które wchodzą w cygańskie środowisko, z biegiem czasu zmieniając się nie tylko w „cygańskie pieśni”, ale i w ważny, symboliczny znacznik cygańskiej/romskiej tożsamości<sup>12</sup>. Najbardziej typowym przykładem tego kierunku jest wspomniana wyżej piosenka *Sa e Roma/Ederlezzi* z filmu *Czas Cyganów*, która weszła do repertuaru setek cygańskich i niecygańskich zespołów muzycznych na całym świecie. Co więcej, dziś pieśń ta zamieniła się w jeden z symboli „tradycyjnej cygańskiej muzyki”, zarówno dla nie-Cyganów, jak i w dużym stopniu dla samych Cyganów. Jedna uwaga – piosenka jest w rzeczywistości muzyczną adaptacją Gorana Bregovića tradycyjnej albańskiej piosenki z Kosowa,

<sup>11</sup> W. Dimow, *Etnopop bumyt*, Byłgarsko muzikoznanie, Sofija 2001; M. Beissenger, „Muzică Orientală: Identity and Popular Culture in Postcommunist Romania” [w:] D. A. Buchanan (red.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene*, The Scarecrow Press, Lanham MD 2007, s. 95–141; C. Silverman, *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*, Oxford University Press, Oxford 2012.

<sup>12</sup> E. Marushiakova, V. Popov, „Whom belong this Song?” (*How to research Romani Culture on the Balkans*), „International Journal of Romani Language and Culture”, 2011, 1 (1), s. 54–65.

a jej tekst został napisany przez ekipę filmową i przetłumaczony na *romanes*.

Ponadto, na podstawie melodii tej pieśni powstają absolutnie nowe pieśni, ze słowami z innych dialektów *romanes*, z inną treścią, a które spełniają również inne funkcje. Tak jest w przypadku cerkiewnego hymnu, wykonywanego przez przedstawicieli *Ruska Roma* w Moskwie<sup>13</sup>, którzy przeszli do Kościoła zielonoświątkowców, gdzie głównym solistą jest Vasilis Vasiliev, odtwórca roli Jaśka Cygana w wyjątkowo popularnym w ZSRR i we wschodniej Europie w latach 60. filmie *Nieuchwytni mściciele*.

### 3. CYGAŃSKA MUZYKA WE WSPÓLNOCIE

Cygańska muzyka, wykonywana w ramach samej wspólnoty, może być wewnątrznie zróżnicowana w zależności od kontekstu wykonania. Podział według tego klucza jest w dużym stopniu podobny we wszystkich trzech omawianych kulturowo-historycznych regionach.

Ważnym segmentem tej muzyki, zarówno w przeszłości, jak i dziś, również w poszczególnych regionach, są pieśni obrzędowe i ich rodzaje, wplecione w strukturę świąt i obyczajów. Segment ten, który można określić jako „tradycyjny folklor cygański”, z całą umownością tego określenia, również podlega zmianom w czasie (i jako forma, i jako przykład funkcjonowania). Z punktu widzenia formalno-muzykologicznego, folklor obrzędowy (podobnie jak same święta i obyczaje Cyganów), jest wąsko związany z kulturowymi i muzycznymi tradycjami okolicznej ludności w opisywanych regionach.

W przeszłości ten tradycyjny folklor obrzędowy zajmował szczególnie ważne miejsce w życiu Cyganów, ale w epoce współczesnej w dużym stopniu uległ desakralizacji, a jego rola dla wspólnoty maleje – dziś w terenie można spotkać niewiele zachowanych tradycyjnych pieśni obrzędowych. To samo odnosi się do nie obrzędowego, tradycyjnego folkloru, który pamiętają tylko najstarsi członkowie wspólnot, a na jego miejscu w życiu Cyganów pojawiają się nowo powstałe wzory cygańskiej sztuki muzycznej oraz nie-cygańskiej muzyki różnych rodzajów.

Począwszy od wspólnych wyobrażeń oraz analogicznie do rozwoju innych tradycji folklorystycznych, logicznie byłoby przyjąć, że we współczesnej epoce odbywa się przejście wzorów cygańskiej muzyki ze sfery muzyki dla wspólnoty do sfery muzyki dla społeczeństwa. To przejście istotnie

---

<sup>13</sup> E. Marushiakova, V. Popov, *Recordings of Gypsy Songs in the Field* [w:] L. Psycheva, A. Rodel (red.), *Vienna and the Balkans: World conference of the ICTM, Vienna 2007*, Bulgarian Musicology, Sofia 2008, s. 106–113.

następuje, ale jest obustronne, i – jakkolwiek dziwne może się to wydawać – w większości przypadków odbywa się w przeciwnym kierunku, ze społeczeństwa do wspólnoty.

W warunkach byłego ZSRR szkoła Teatru Romen opiera się przede wszystkim na muzycznych tradycjach *Ruska Roma*, które są typową muzyką skierowaną do społeczeństwa. W jej kontekst wpleciony jest organicznie szereg muzycznych wzorów *Kelderari* i *Lowari*, którzy są nowszymi imigrantami (z końca XIX wieku i początków XX wieku) w tym regionie, i są reprezentantami muzyki funkcjonującej w ramach wspólnoty. Tak tworzy się pewien syntetyczny, wspólny styl, łączący różne cygańskie tradycje muzyczne, który poprzez ogólne mechanizmy rozpowszechniania, narzuca się jako wzorzec „prawdziwej cygańskiej muzyki”, a który stopniowo staje się muzyką wspólnotową dla różnych grup cygańskich, żyjących w byłym ZSRR. Sukcesywnie, większość grup cygańskich żyjących w byłym ZSRR, *de facto* zatraciła częściowo lub nawet całkowicie swoje własne muzyczne tradycje, przejmując w ich miejsce wzory nowo powstałej muzyki cygańskiej jako muzykę wspólnoty.

Na Węgrzech dzisiaj zauważalne jest inne zjawisko. Powstał nowy kierunek w rozwoju cygańskiej muzyki, który stał się znany z twórczości grupy Kali jag (‘Czarny ogień’); bazuje na muzycznych tradycjach tzw. *Olah Rrom* (typowy przykład muzyki wykonywanej w ramach wspólnoty), przedstawionych scenicznie w nowoczesnej postaci, szybko zdobywając popularność i pociągając za sobą wielu naśladowców. A co jest szczególnie istotne, ten nowy kierunek rozprzestrzenia się po całej Europie Środkowej i w wielu przypadkach wśród profesjonalnych muzyków cygańskich we wspólnocie cygańskiej, których tradycje muzyczne są o wiele różniejsze – tzw. *Rumungri*, a nawet rumuńskojęzyczni *Beaszi*.

Na Bałkanach wiodącym kierunkiem rozwoju cygańskiej muzyki jest sztuka profesjonalnych muzyków cygańskich, która zwrócona jest przede wszystkim w stronę społeczeństwa, a poprzez jego kanały wchodzi do wspólnoty. To jest ważne nawet w przypadkach, gdy chodzi o pieśni, które, przynajmniej formalnie, powinny być obrzędowe. Typowym przykładem takiego rozwoju są dwie pieśni, poświęcone tzw. „cygańskiemu nowemu rokowi” (*Vasilica*) – jedna w wykonaniu „cara pieśni cygańskiej” z byłej Jugosławii, Šabana Bajramovića, a druga – najslawniejszej bułgarskiej śpiewaczki folkowej, Sofii Marinowej.

Bezsprzeczne zainteresowanie budzi pytanie, jak faktycznie funkcjonują cygańska muzyka i pieśni wykonywane w ramach wspólnoty, i czy są różnice między nimi w zależności od konkretnego kontekstu, w którym są wykonywane; a w szerszym ujęciu – czy różnice dotyczą również różnorodności i rozwoju ich tożsamości. W tym zakresie można przytoczyć pewne

przykłady z życia cygańskiej grupy *Serwi*, żyjącej na współczesnej Ukrainie<sup>14</sup>.

Zwyczajowa praktyka u *Serwi* (jak też pośród innych grup cygańskich, żyjących w krajach byłego ZSRR) to wzajemne odwiedziny i zbieranie się krewnych i przyjaciół w środowisku rodzinnym. Wyróżnia się dwa typy gościnności, które można określić jako „oficjalne” i „nieoficjalne”. Tzw. oficjalne odwiedziny ustala się i przygotowuje uprzednio, zwykle następują z konkretnego powodu – urodziny lub imieniny, rocznica jakiegoś rodzinnego wydarzenia lub kalendarzowe święto (tradycyjne lub nowsze) itp. Na te uroczystości przygotowuje się bogato zastawiony stół, w cygańskich domach zawsze jest wydzielone specjalne, centralne pomieszczenie (tzw. sala) do takich celów (w miejskich warunkach funkcję „sali” spełnia zwykle hol mieszkania). Tzw. nieoficjalne odwiedziny dokonują się bez szczególnego wstępnego przygotowania, często uzgadniane są w ostatnim momencie, z jakichś sporadycznych powodów lub najczęściej bez powodu, i nie są w ogóle ustalane. Zwykle goście zbierają się w kuchni, wspólny stół nie jest najważniejszą częścią uroczystości, która jest skromniejsza i relatywnie szybko się kończy.

W obu typach gościnności niezmiennie, wraz z końcem wieczoru, dochodzi się do wykonywania pieśni – jest to niejako obowiązkowa część wspólnego świętowania, finał wspólnego biesiadowania, ale repertuar wykonywanych pieśni oraz sposób ich wykonywania w obu przypadkach jest dosyć zróżnicowany (choć mogą pojawiać się również powtórzenia).

Podczas tzw. oficjalnych uroczystości rodzinnych wyjątkowo rzadko wykonuje się wspólnie (czyli przez wszystkich uczestników uroczystości) pieśni. Panują indywidualne wykonania, każdy Cygan ma „swoje” pieśni, które kocha i które zawsze wykonuje w podobnych przypadkach („dedykuje” je według wspólnie przyjętego zwrotu). W rzeczywistości ustalili się trwałe model zachowania się gości na rodzinnych świętach (ślub i chrzest), który powtarzają różne cygańskie grupy w krajach byłego ZSRR. Na cygańskich ślubach nie grają cygańskie zespoły muzyczne – uważa się to za poniżenie w cygańskim środowisku (aby jedni Cyganie obsługiwali drugich), dlatego najmuje się muzyków nie-Cyganów, którzy znają cygański repertuar. Cyganie, zaproszeni jako goście na ślub, zobowiązani są pozdrowić młodożeńców jedną z pieśni lub tańcem.

---

<sup>14</sup> L. Tcherenkow, *Niekotoryje problemy etnograficzeskogo izuczenija cygan SSSR* [w:] I. Krupnik (red.), *Małyje i dispjersnyje etniczieskije grupy w Jewropiejskoj czasti SSSR*, Nauka, Moskwa 1985, s. 5–15; N. Demeter, N. Bessonov, W. Kutenkow, *op. cit.*, s. 98–99; E. Marushiakova, V. Popov, *Ethnic Identities and Economic Strategies of the Gypsies in the Countries of the Former USSR*, „Orientwissenschaftliche Hefte”, 2003, nr 9, s. 289–310.

Repertuar pieśni wykonywanych podczas „oficjalnych” uroczystości zawiera w całości cygańskie pieśni. W całej postsowieckiej przestrzeni wśród Cyganów i wśród nie-Cyganów, panującym wzorem cygańskiej muzyczno-pieśniarskiej sztuki są zatwierdzone pieśni typu Teatr Romen, o których już była mowa. W końcowym rozrachunku ta cygańska muzyka zmienia się w jeden z podstawowych znaczników cygańskiej kultury i cygańskiej tożsamości, przy czym nie tylko dla okolicznej społeczności, ale i dla samych Cyganów w krajach byłego ZSRR. Podczas śpiewnych wykonań „oficjalnych” odwiedzin wykonuje się dokładnie taki typ cygańskich pieśni, który dobrze znany jest dla wszystkich, niezależnie czy świętowanie odbywa się tylko w środowisku cygańskim, czy też uczestniczą w nim goście nie-Cyganie. W ostatnim przypadku goście nie-Cyganie również mają możliwość wykonania „swoich” pieśni, po ukraińsku lub w języku rosyjskim, i to przyjmuje się zupełnie normalnie – każdy z gości przedstawia się jako reprezentant swojej muzycznej tradycji, i tak też demonstruje swoją tożsamość.

Inaczej sytuacja wygląda podczas tzw. nieoficjalnych odwiedzin. Niezupełnie przypadkowo podkreślona została różnica między „oficjalną” i „nieoficjalną” gościnnością na linii przestrzennego rozgraniczenia „sala/ hol” – „kuchnia”. To rozgraniczenie nie jest cygańskim fenomenem, tylko dobrze znanym z epoki radzieckiej rozgraniczeniem między oficjalną publiczną mową i zachowanie, którego wszyscy się trzymają, a z drugiej strony sytuację, w której w wąskim kręgu przyjaciół, w domowym otoczeniu, ludzie mogą sobie pozwolić na szczerą rozmowę, bez dostosowywania się do ogólnie przyjętych norm społecznych (zależnie od panującej ideologii). Z tego punktu widzenia nie ma żadnej wątpliwości, że kuchnia jest miejscem, w którym ludzie mogą sobie pozwolić, żeby się odkryć i być „prawdziwymi”, czyli w konkretnym przypadku z ukraińskimi *Servi* – żeby odkryć prawdziwe wymiary swojej tożsamości.

Z tego powodu są znaczące rozbieżności nie tylko w repertuarze pieśni w obu typach odwiedzin, „oficjalnym” i „nieoficjalnym”, ale i w całościowym kontekście. Podczas oficjalnych uroczystości goście siadają przy uprzednio przygotowanym, bogato ozdobionym stole, jedzenie i picie podawane jest w określonej kolejności: mężczyźni demonstrują swój autorytet, nie włączają się w przygotowania, a kobiety ciągle ich obsługują; mężczyźni i kobiety obowiązkowo siedzą przy oddzielnych stołach (na ślubie) lub przy różnych końcach wspólnego stołu (podczas uroczystości w domowych warunkach); podczas rozmów przestrzega się określonej, mówionej etykiety itd. Kiedy zaproszeni są nie-Cyganie, zmuszeni są również w pewien sposób do adaptacji tych wspólnych zasad. Całkowicie inna jest jednak sytuacja przy „nieoficjalnej” gościnie. Tu goście nie siedzą oddzielnie ze względu na

pleć, a swobodnie (małżeństwa siedzą razem); stół przygotowuje się improwizowany, nie zachowuje się określonej kolejności w jedzeniu i picciu (według potrzeby gości), rozmowy przy stole są mniej sformalizowane itd.

W tych warunkach miejsce wykonywania pieśni i ich dobór dokonują się też w inny sposób niż podczas „oficjalnej” gościny. Dominuje kolektywne śpiewanie, co okazuje się pierwszą z różnic. Oczywiście, każdy z obecnych dba o to, by wykonać „swoje” pieśni, ale jednocześnie wybiera pieśni, które można śpiewać wspólnie z pozostałymi (czyli szuka się tych pieśni, które wszyscy znają i lubią). Jakkolwiek różnorodnie są indywidualne gusta, wspólny repertuar pieśni w różnych rodzinach wyraźnie obrazuje wyrażone preferencje i ich powtarzalność. W tym przypadku wspólne śpiewanie zajmuje o wiele więcej miejsca w strukturze czasowej świętowania i zwykle trwa dwie, trzy godziny.

Może zabrzmi to zaskakująco, ale w możliwie najbardziej wewnętrznym, jak to się mówi, „własnym cygańskim środowisku”, cygańskie (lub uważane za „cygańskie”, nawet wykonywane w języku rosyjskim) pieśni zajmują wyjątkowo mało miejsca we wspólnym repertuarze pieśni. Analizując ten repertuar z perspektywy języka, okazuje się, że o ile w życiu (w rodzinnym środowisku i w ramach wspólnoty) u *Serwi* najczęściej używanym językiem jest ukraiński, następny po *romanes* (w tych częściach grupy, które nim władają), i rosyjski, to podczas wykonywania układ pieśni jest dokładnie odwrotny. Oczywiście, dokładna współzależność zmienia się w poszczególnych przypadkach, ale wspólny przykład jest niezmienny. Wykonywane rosyjskie pieśni są wyjątkowo różne co do stylu (folklor, pieśni estradowe, tzw. pieśni bardowskie i in.) i rodzaju (romanse, ballady, elegie, czastuszki itd.). Przy czym szczególnie przeważają pieśni z epoki sowieckiej, które można by określić jako „sowieckie evergreeny”. Wyjaśnienia co do doboru pieśni, którego udzielają sami Cyganie, są różnorakie – są to pieśni, które związane są z ich młodością; w tym czasie życie Cyganów było o wiele lepsze itd. Często w cygańskim środowisku można usłyszeć pieśni na podstawie wierszy znanych rosyjskich poetów. O ile jednak pieśni na podstawie liryki Siergieja Jesienina są popularne nie tylko wśród Cyganów, ale i w szerszych kręgach społeczeństwa (włącznie ze środowiskiem rosyjskojęzycznej subkultury więziennej), o tyle pieśni oparte na wierszach Mariny Cwietajewej wchodzą w cygańskie środowisko w zupełnie inny sposób – przez film Eldara Riazanowa *Okrutny romans* (który sami Cyganie rozpoznają jako „film o Cyganach”, mimo iż w rzeczywistości obecność cygańska w nim jest dość nieznaczną).

W segmencie cygańskich pieśni okazuje się, że dobór jest bardzo różnorodny, włącznie z pieśniami (typu czastuszki), w których Cyganie ironizują na temat swojej wspólnoty. Ogólnie jednak unika się popularnych „pieśni

cygańskich”, które znane są przez wszystkich (a jeżeli się do nich dotrze, okazują się być w dużym stopniu zaimprovizowane); wyjaśnienia są różne – są to już utarte, oklepane pieśni, które stały się banalne, wszyscy je śpiewają, wszyscy *gadže* (czyli nie-Cyganie) je znają itd. Zamiast nich wykonuje się pieśni, które uważane są za mniej znane w powszechnej przestrzeni, co czyni je „prawdziwszymi”. Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że „cygańskie pieśni” zawsze wykonuje się indywidualnie, podczas gdy wspólne wykonania występują tylko w przypadku rosyjskich bądź ukraińskich pieśni.

Głównym wnioskiem, który można wyciągnąć na podstawie analizy repertuaru pieśni ukraińskich *Serwi* jest ten, że koncepcja tożsamości Cyganów jako formy *performance*, o której była mowa wyżej, odzwierciedla tylko jeden z rodzajów tej tożsamości (i wcale nie najważniejszy dla samych Cyganów, a przy tym demonstrowany w ten sposób tylko w określonym, publicznym kontekście). Dlatego spotyka się wśród Cyganów w przestrzeni poradzieckiej ironiczny stosunek do pieśni Teatru Romen, co pokazuje, że przyjęcia tego typu pieśni jako punktu wyjścia badania ich tożsamości jest dosyć sporne i wątpliwe jako naukowe podejście.

W celu zrozumienia złożonej, przejawiającej się na różnych poziomach i w różnych kontekstach, wielowymiarowej struktury tożsamości Cyganów (w konkretnym przypadku ukraińskich *Serwi*), należy na pierwszym miejscu mieć na uwadze, że:

- postawieni w dyskursie społeczeństwa, w którym żyją, odkrywają swoją tożsamość jako wspólnotę poprzez swoje publiczne wzory;
- postawieni jednak w dyskursie ich wspólnoty, odkrywają przede wszystkim swoją tożsamość jako część społeczeństwa, w którym żyją (lub w którym żyli do niedawna, i którego byli częścią składową).

Czas po upadku ZSRR i powstawania nowych państw etnicznych okazuje się za krótki, żeby naruszyć pewien ważny wymiar we wspólnej strukturze tożsamości Cyganów w przestrzeni poradzieckiej – poczucie przynależności do byłej, uważanej za kulturowo wykutej społecznej kategorii – tzw. narodu sowieckiego. Nie przypadkiem w jednym z ulubionych żartów Cyganów z wszystkich krajów byłego ZSRR (w którym można odnaleźć dużą dozę prawdy) pada stwierdzenie, że w rzeczywistości są oni „ostatnimi sowieckimi ludźmi” (tak samo Cyganie z krajów byłej Jugosławii często mówią o sobie, że są „ostatnimi Jugosłowianami”). Spoglądając teoretycznie, pytaniem na czasie jest kiedy ten społeczny wymiar cygańskiej tożsamości ustąpi miejsca poczuciu przynależności do odpowiednich państw etnicznych i doprowadzi do odgraniczenia przez tę linię od innych Cyganów, żyjących w krajach powstałych po upadku ZSRR; w każdym razie nie ma powodu myśleć, że nastąpi to szybko. W rozpatrywanym przypadku ukraińskich *Serwi*, ci, którzy zostają sami, wśród najbliższych sobie ludzi, w „nieoficjalnej”

sytuacji, która wymaga publicznej demonstracji swojej tożsamości cygańskiej (ponieważ jest ona bezsprzeczna i nie ma potrzeby jej udowodniać), przypisują oni swoje upodobania w tym wymiarze ich tożsamości, który znajduje odpowiednie wyrażenie w ich repertuarze pieśni.

\*\*\*

Procesy wzajemnego przenikania między cygańską muzyką dla społeczeństwa i cygańską muzyką funkcjonującą w ramach wspólnoty, są dynamiczne i zmieniające się w czasie. Zawsze były obecne w życiu Cyganów, ale w warunkach globalizacji ich dynamika wzmacnia się, aby zdobywać nowe, szersze wymiary, przekraczające narodowe lub regionalne ramy. Jakie będą końcowe rezultaty tych procesów i ich wpływu na tożsamość wspólnoty cygańskiej – trudno przewidzieć. W każdym razie, przynajmniej na tym etapie, pewne jest, że wpływ prezentowanej przed okolicznym społeczeństwem cygańskiej muzyki na rozwój cygańskich/romskich tożsamości, będzie z biegiem czasu narastać.

thum. Edyta Tkaczyk

#### LITERATURA:

- ASHTON-SMITH A., *Gypsy Punk: Towards a New Immigrant Music*, PhD thesis, University of London, Birkbeck 2013, [http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/29/1/cp\\_Public\\_version-2013Ashton-SmithAphdBBK.pdf](http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/29/1/cp_Public_version-2013Ashton-SmithAphdBBK.pdf) [dostęp: 14.11.2013].
- BEISSENGER M., *Muzică Orientală: Identity and Popular Culture in Postcommunist Romania* [w:] D. A. BUCHANAN (red.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene*, The Scarecrow Press, Lanham MD 2007, s. 95–141.
- TSCHERENKOV L., *Niekotoryje problemy etnograficzeskogo izuczenija cygan SSSR* [w:] I. KRUPNIK (red.), *Małye i dispjersnyje etniczeskije grupy w Jewropejskoj czasti SSSR*, Nauka, Moskwa 1985
- DECZEWA M., *Me bala šukar, mo diklo lolo. Oblekloto na Ciganite/Roma w Byłgarija//Me bala šukar, mo diklo lolo. Gypsy/Roma in Bulgaria*, Sofia 2004.
- DEMETER N., BESSONOV N., KUTIENKOW W., *Istorija cygan. Nowyj wzgljad*, Institut etnologii i antropologii RAN, Woronież 2000.
- DIMOW W., *Etnopop bumyt*, Byłgarsko muzikoznanie, Sofija 2001.
- FRASER A., *The Gypsies*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA 1992.



- KENRICK D., *Gypsies: From the Ganges to the Thames*, University of Hertfordshire Press, Hatfield 2004.
- KENRICK D., *The Romani World: A Historical Dictionary of the Gypsies*, University of Hertfordshire Press, Hatfield 2007.
- LEMON A., *Between Two Fires. Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*, Duke University Press, Durham 1999.
- MARUSHIAKOVA E., *Gypsy/Roma Identities in New European Dimension: The Case of Eastern Europe* [w:] E. MARUSHIAKOVA (red.), *Dynamics of National Identity and Transnational Identities in the Process of European Integration*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008, s. 468–490.
- MARUSHIAKOVA E., POPOV V., *Gypsies in the Ottoman Empire*, University of Hertfordshire Press, Hatfield 2001.
- MARUSHIAKOVA E., POPOV V., *Ethnic Identities and Economic Strategies of the Gypsies in the Countries of the Former USSR*, „Orientwissenschaftliche Hefte”, 2003, nr 9, s. 289–310.
- MARUSHIAKOVA E., POPOV V., *Recordings of Gypsy Songs in the Field* [w:] L. PEYCHEVA, A. RODEL (red.), *Vienna and the Balkans: World conference of the ICTM, Vienna 2007*, „Bulgarian Musicology”, Sofia 2008, s. 106–113.
- MARUSHIAKOVA E., POPOV V., *The Song Repertoire of the Servi Roma from Ukraine* [w:] Z. JURKOVÁ, BIDGOOD L. (red.), *Voices of the Weak. Music and Minorities*, Slovo 21, Praha 2009, s. 85–93.
- MARUSHIAKOVA E., POPOV V., „Whom belong this Song?” (*How to research Romani Culture on the Balkans*), „International Journal of Romani Language and Culture”, 2011, nr 1 (1), s. 54–65.
- MARUSHIAKOVA E., POPOV V., *Between Exoticization and Marginalization. Current Problems of Gypsy Studies*, „Behemoth. A Journal on Civilization”, 2011, 1, s. 51–68.
- PEJCZEWA M. Ł., *Duszata placze – pesen izliza. Romskite muzikanti w Bylgarija i tjachnata muzika*, Terart, Sofia 1999.
- ROM-LEBIEDIEW I., *Ot cyganskogo chora k teatru „Romien”*, Iskustwo, Moskwa 1980..
- SILVERMAN C., *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- SZCZERBAKOWA T., *Cyganskoje muzykalnoje ispolnitielstwo i tworczestwo w Rossii*, Muzika, Moskwa 1984.
- THEODOSIU A., ‘Be-longing’ in a ‘doubly occupied place’: *The Parakalamos Gypsy musicians*, „Romani Studies”, 2004, Ser. 5, nr 14 (1), s. 25–58.

*Elena Marushiakova*

### **I rromani muzika maškar Rromenøe aj and-o dostipen**

O Rroma thaj vi o avera Rroma, save naj Rroma aj palem si Rroma, madikh so Rroma nane on, si akana jekh misal sar jekh sel šaj te egzistuil anda duj dimensie: sar ulavdo khetanipen (ja khetanimàta) thaj sar jekh ulavdo kotor andar-o dostipen. Budane rodlàrimàta and-o rromane studie dikhen len sar manuša khrigal, dur, avri katar-o avera no kana si i etnomuzikologìa and-o pučhipen arakhas paradòksa. E gazenqere studie den emfàza pal-o bašalne, save seven e gazen trujal pumenøe; avere lavençar, o Rroma si dikhle na sar jekh khetanipen, tok buder sar jekh kotor and-o distipen. Mašala so arakhlàs.

Akava artiklo anel analiza pal-o ververa sfère kaj si interàkcie maškar-i rromani muzika and-o dostipen aj andre lesøe thaj sar kotalar učharen pumen jekh avres. Specifik dikhlòl e muzikaqeri ròla and-e Rromenqero khetanipen, and-o ververa inrà (familie – šeral and-o biava) thaj pal-o ciklitko bare divesa, rituàlã, sarkondivesitko zivipen thaj e bašalimasqero stili (gilàipen, khelipen, bašalipen), buteder desar katar-o historitko ja estetitko dikhan.

*Elena Marushiakova*

### **Gypsy music within community and in the society**

The Gypsies (Roma and other Gypsy communities) are actually an example how a people can exist in two dimensions – as a separate community/communities and as a more or less separated part of the society. Numerous researches of Romani studies scholar till now paid attention mostly on them as detached, specific community, but when speaking about ethnomusicology a paradox is observed. Main subject of majority researches are the Gypsy musicians, who serve the surrounding society, i.e. Roma are studied not so much as community, but rather as part of the society.

The present article analyses the different spheres of functioning of the Gypsy music in the society and within the society and their mutual overlapping. Special attention is paid on role of the music within the Gypsy communities – in the different family (mainly during weddings) and calendar holidays, during the different rituals, in the everyday life, in different midst (family, age and/or sex restricted). On this basis the different appearances of the community identity of the Gypsies are analyzed, as well as the role, which the “Gypsy Music” (determined as such by the community itself) has on its creation and expression.