

Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután

Alaina Lemon

BEVEZETÉS

1992 elején a Moszkvai Roma Színházban (*Tyeatr Romen*) az *A cigány* című zenés színdarab egyik vasárnapi matiné előadásán az orosz nyugdíjasokból és háborús veteránokból álló közönség egy tagja kivált nosztalgizva hűmmögő és bólogató társai közül, és elindult, hogy belépjen a színpadon zajló mitikus múltba.¹ Kissé kapatosan dülöngélt előre a széksorok közötti sötét folyosón, és a karját lengetve kiáltozta a főszereplő nevét: „Budulaj!! Budulaj!!” Az oldalt fölvezető lépcsőkről megfelledekezve középen mászott fel a színpadra, hogy magához ölelje a Budulajt játszó színészt. A színészek szerepükből ki sem esve kiléptől improvizáltak, majd egy ruhatáros csitítgatva levezette a megindult veteránt a színpadról: vissza a való világba, át a proszcénium faragott fehér ívéen, mely katonai repülőgépeket és háborús hősokeket ábrázolt.²

A való élet és a művészet közötti átom-szerűen illuzórikus kapcsolatok (mint a színpadot keretező proszcéniumon áthatoló veterán esetében), valamint az állami intézmények felépítése és a kulturális támogatások szétoztása közötti nyersen konkrét összefüggések (mint azt a proszcénium faragásai mutatták) mellett az előadóművészet és a társadalmi lét között is valós kapcsolatok léteznek. A *Tyeatr Romen* a társadalmat tagoló fogalmi kategóriák és kulturális sztereotípiák nyilvános újratemelésének helyszíne. Jelentős ezeknek a kategóriáknak és képeknek a mindennapi életre ható ereje; sokkal nagyobb az orosz médiában, mint Európa más részein vagy Észak-Amerikában – alig múlik el olyan nap az orosz televízióban, amikor ne játszanának cigányzenét a programok közötti szünet kitöltéseként vagy ne mutatnának be romákat romantikus filmek nélkülözhetetlen mellékalakjaiként. Budulaj csak egyike az ilyen figuráknak: egy hatvanas években íródott regény hőseként idővel annyira népszerű lett, hogy miu-

1 A romák általában akkor használják a „cigány” szót, amikor a nem-romák nem ismernek más kifejezést, de maguk között is így nevezik néha egymást, akár ironikus felhanggal, akár anélkül. A „cigány” szó használata a nem-romák által azonban sértő lehet. De ahelyett, hogy mellőzném a „cigány” megnevezést, vagy hogy felváltva használnám a „roma” szóval, akkor írok *cigányt* (idézőjelek nélkül), ha közvetlenül idézem mások szóhasználatát, vagy ha általános sztereotípiára utalok, és akkor *romát*, ha közvetve idézek, és ha narrátori hangon szólok. Ezzel remélem érzékeltetni azokat a finom árnyalatkülönbségeket, melyek oly gyakran csúsznak egymásba.

2 Az oroszországi romák identitásával kapcsolatos kutatásom során ekkor már két éve, 1990 óta látogattam a Roma Színház előadásait és készítettem interjúkat a színészekkel – a kutatás később kiterjedt olyan romákra is, akiknek semmi közük nem volt a színházhoz.

tán történetét a Roma Színház színpadra adaptálta, film és televíziós sorozat is készült Budulajjal a főszerepben – az egyszerű *A cigány* címmel. Budulaj a Nagy Honvédő Háború kitüntetett veteránja, aki motorbiciklin járja az országot, elvesztett családját keresve. Amikor a színpadon vagy a képernyőn orosz emberekkel találkozik, azok rendszerint zavarba jönnek, mert a cigányokkal szembeni előítéleteiknek ellentmond Budulaj józan munkásesze és műveltsége, hogy könyveket olvas és belép egy téesszbe. Budulaj azonban alkalmanként táncra is perdül, és sűrű, sötét szemöldöke alól fürkészi az embereket, tehát valahogy mégis megmarad „tipikus cigánynak”. Éppen ez a tipikussága és idealizált „természetközeli primitívsége” az, amit az oroszok annyira kedvelnek. Egy hetvenes évek végén vetített folytatásos televíziós sorozat (*Budulaj visszatér*) során Budulaj elveszti emlékezőképességét, és gyakran félrevonul, hogy magában tünődjön. Csendben üldögél a lovak között vagy bensőségesen társalog velük, tüzet rak és eljátszik egy szomorú dalt a szájharmonikáján, és ekkor végre megtalálja legbelső, *igazi* cigány énjét, ekkor képes emlékezni rá. Bár Budulaj háborús veterán és szovjet hazafi, cigánysága mégis a forradalom előtti cári időszak zsánerképének felel meg, mely a cigányokat a modern nemzeti társadalmon kívüliekként ábrázolta. Rendszerint sem a romák, sem az oroszok nem veszik észre, hogy az ilyen képek mennyire befolyásolják a romák társadalmi helyzetét; ehelyett a cigányok marginális pozícióját azzal az állítólagosan velük született hajlammal igazolják, hogy minduntalan fellázadnak a társadalmi kötöttségek ellen.

Az előadás igencsak profán, valóságos eredménye, hogy az előadóművészet az oroszországi romák számára egyfajta foglalkozási gettóvá vált. Budulaj szerepének vagy „a cigány” valamely más alakváltozatának eljátszásán túl a romáknak csekély lehetőségük van arra, hogy *mint romák*, közéleti személyiségekként fogadtassák el magukat. A nem előadóművész romák számára rendelkezésre álló korlátozott számú legitim kulturális és szimbolikus tökeszerzési forma közé tartozik az, ha képesek bármiféle valós vagy figuratív kapcsolatot felmutatni a színpadi előadás világával (például találnak egy rokont a Moszkvai Roma Színház társulatában). Az „előadóművész” (artyiszt) foglalkozását a színpadon megjelenített roma típusok között is előkelően jegyzik: az előadóművészi képességet pedig az „igazi cigány” attribútumának tartják. Ez egy olyan foglalkozás, melyben a romáknak ki kell tűnniük, hiszen erre születtek. Noha az oroszok, miként számos roma is, az előadást tekintik a cigányokhoz leginkább illő, társadalmilag leginkább elfogadott foglalkozásnak, a roma előadóművészeket, színészeket és énekeseket mégis gyakran tekintik talminak, inautentikusnak – részben azért, mert a színházat a való életől elválasztott tündérvilágként fogják fel. Engem is sokan megpróbáltak lebeszélni arról, hogy a *Tyeatr Roman* társulatánál fogjak hozzá etnográfiai kutatásaimhoz, mert úgy gondolták, hogy a színház giccses, és színészeinek többé már semmi közük az eredetiséghez.

Ez a diszkurzív paradoxon érthető módon nyomasztja a roma előadóművészeket: amikor kulturális identitásukról kérdezik őket, gyakran beszélnek „komplexusokról”. Fontos számukra az „igazi” cigány sajátosságok megkülönböztetése a „hamistól”: a színpad mögött igyekeznek rámutatni arra, hogy a Budulajt játszó színész valójában nem roma, hogy Budulaj nem a megfelelő módon mozog, rossz irányba csettint az ujjával, vagy hogy nem a megfelelő helyzetben használ *romani* szavakat. Ugyanakkor a roma színészek és énekesek maguk is gyakran használnak sztereotipikus szófordulatokat, amikor a cigányokat „természeti népként”, a társadalmon kívül létezőként írják le: „nincs óráim, mert mi, cigányok, szabadok vagyunk, és nincs szükségünk arra, hogy tudjuk a pontos időt” vagy „a cigányok nem ismerik a kottát, de nem is kell, mert mi a természetünkből fakadóan tudunk énekelni”.³

3 Ha másképp nem jelzem, minden idézet fordítása tőlem származik. A pontos hivatkozás nélküli idézetek olyan beszélgetésekből vagy interjúk szövegéből származnak, melyeket az 1990–96 közötti évek terepmunkái során jegyeztem fel. Az esetek többségében a beszélgetőtárs névtelenségben kívánt maradni.

Az előadás olyan tér, melyben az autentikus identitás és annak antitézise egyszerre jelenik meg, de számomra nem az a kulcskérdés, hogy a színpad cigány hősei eredetiek-e vagy sem. A jelen írásban inkább az foglalkoztat, hogy kik vannak abban a helyzetben, hogy eldöntsék, mi számít autentikusnak; hogy miért van tétje az emberek számára annak, hogy egy előadás eredeti-e vagy sem; és ki lehet autentikus a társadalomról alkotott átfogóbb diskurzusok kontextusában.⁴ Az itt felmerülő kérdések a posztkolonialista nosztalgiával, a hagyományok újrafeltalálásával és a turisták számára szervezett „autentikus” előadásokkal kapcsolatos vitákra emlékeztethetnek néhány olvasót. Az oroszországi romák helyzete azonban bonyolultabb, méghozzá pontosan azért, mert az „előadásra való hajlam” rendszerint az „igazi cigány” tulajdonságok közé soroltatik. Az előadással kapcsolatos elgondolások és reprezentációk közvetve még a nem-előadóművész romákra is hatnak: azt várják el tőlük, hogy egyszerre legyenek temperamentumosak (kifejezőképesek) és szeszélyesek (improvizatívak), valamint számítóak (képzettek) és őszintétlenek (színlelőek).

Ez az esszé az autentikusság színpadi megjelenítésének különböző történeti folytonosságait kíséri végig, a harmincas évek szocializmusától kezdve a Szovjetunió összeomlását követő 1992-es évig. Azt kívánja bemutatni, hogy a Moszkvai Roma Színház és az orosz filmgyártás világában a marginális identitás miként termelődik újra autentikusként – az előadóművészet segítségével. Két fő megjelenítési mód működését kísérhetjük figyelemmel, melyek összefonódnak az egyes szokásokat, táncokat, karaktereket többé vagy kevésbé „valósként” értékelő elképzelésekkel. Ezek az elképzelések az idő múlásával természetesen maguk is változnak, mivel a hagyományokra is mindig másképpen emlékeznek. Az első megjelenítési mód szembeállítja a cigányokat a társadalommal és a civilizációval, és úgy mutatja be őket, mint független, társadalmon kívüli és önszerveződésre képtelen embereket. A másik pedig a társadalom *modelljeként* állítja be őket, legyen szó akár a szocializmusba történő forradalmi átalakulás, akár a szocializmusból történő piaci átalakulás időszakáról.

SZÍNPADI HAGYOMÁNYOK ÉS NEMZETI KULTÚRÁK: AZ „ÚJ CIGÁNY” LÉTREHOZÁSA

A Moszkvai Roma Színházat 1931-ben hivatalosan azért hozták létre, hogy „megőrizzen egy nemzetiségi kultúrát” és ugyanakkor „segítse a nomád népcsoportok asszimilációját, letelepedését és művelését”.⁵ Bizonyos kulturális sajátosságokat (egyes dalokat és táncokat) kellően autentikusnak találtak ahhoz, hogy érdemes legyen őket megőrizni, más szokásokat eltörlésre ítélték, és gyakorlásukról színpadon megjelenített drámai konfliktusba csomagolt morális leckék révén próbálták lebeszélni a romákat. Az előadás bizonyos formáit (más dalokat és táncokat), miként az őket körülvevő kulturális miliőt is, a „*ciganscsina*” névvel bé-

4 Alan Filewood arról ír tanulmányában (Filewood 1994), hogy amikor a Kanadai Nemzeti Színházban egy bennszülött kanadai indián színművészt felkérték egy darab rendezésére, akkor ezzel egyetlen szerzőt és egyetlen színdarabot állítottak be autentikusnak, és figyelmen kívül hagyták az esetlegesen eltérő bennszülött nézőpontokat. A színdarabban kapcsolatos viták során a bennszülöttek közül többen nehezményezték, hogy bizonyos személyek nagyobb eséllyel pályázhattak a „hitelesen bennszülött” pozíció elismertetésére, mint mások.

5 Ez a lépés összecseng egyrészt a „tisztá, árja” cigányokat összegyűjtő náci „bemutatótáborok” néhány évvel későbbi tervével (mely elképzelés azután nem valósult meg), másrészt pedig a néprajzi életképkimerevítés és a múzeumi megőrzés sokkal jobb szándékú hagyományával (lásd pl. Stocking 1983, Clifford 1988, Handler 1988). Ami az asszimilációs programot illeti, a *Nagy Szovjet Enciklopédia (Bolsaja Szovjetszkaja Enciklopedija)* 1974-es kiadása szerint a Roma Színház létrehozása a Legfelsőbb Tanács 1926-os, a letelepedni szándékozó romák számára földet juttató rendelethez hasonló elképzelések megvalósítását célozta. Később, amikor a húszas években létrehozott roma iskolák, folyóiratok és szövetkezetek a harmincas években feloszlottak, a *Tjeatr Romen* maradt az egyetlen roma „nemzetiségi” intézmény.

lyegezték meg és likvidálni igyekeztek.⁶ A *ciganscsina* azokból a cigánykórusokból fejlődött ki, amelyeket az orosz nemesek verbuváltak a 18. század végén roma szolgálókból.⁷ Puskin, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Fet, Grigorjev és később Blok, sőt még Gorkij is, a cigányzene iránti arisztokratikus szenvedélytől inspiráltak (és azt tovább szítván) olyan történeteket és verseket írtak, melyek a társadalmi lét kötöttségeitől mentes „szabadság” motívumai körül forogtak. Ezeket a reprezentációkat tipikusan gondtalan cigány énekesnők testesítették meg, akiket megigézett, vagyonukat és családjukat elhagyó orosz férfi karakterek üldöztek.⁸ Ennek a forradalom előtti romantikus irodalomnak az adaptációit már a harmincas évektől kezdődően megtalálhatjuk a Roma Színház repertoárjában. Ezeket a motívumokat még a Budulaj megjelenése előtti, szocialista eszmeiségű színdarabok sem nélkülözték, a kilencvenes években pedig egyre erőteljesebben alkalmazták.

Noha a legelső szovjet öt éves terv időszakában alapították, a *Tyeatr Romen* társulata a forradalom előtti cigánykórusok hálózatából verbuválódott.⁹ Bár a cigánykórusok tagjai a cári időkben gyermekeiket gimnáziumban iskoláztatták és polgári eleganciára nevelték, később, mint szovjet előadóművészek, már arra mutattak „élenjáró” példát, hogy miként lehet felülkerekedni az (állami iratokban, illetve a filmekben és színdarabokban által) „elnyomó cigány szokásoknak” nevezett hagyományokon. Megmutatták, hogyan lehet megszabadulni a nemesektől és arisztokrátáktól, akik korábban kényükre-kedvükre rendelkeztek a cigány táncosok és énekesek szolgálataival. Éppen az volt az egyik érvük a Lunacsarszkijhoz írott levelükben, mellyel a Roma Színház megalapításához kértek engedélyt, hogy az arisztokraták kizsákmányolták őket. Ekképpen a cigányzenészek és énekesek korábbi összefonódása az arisztokráciával nem vonta maga után végzetüket is. Mint „nemzeti kisebbség”, ezúttal már az elnyomottat tudták megjeleníteni. A múlt ismeretében kezdettől fogva megkérdőjeleződött a *Tyeatr Romen* színészeinek autentikussága, és ezért külön igyekezniük kellett, hogy megvédjék drámai autoritásukat.

Annak érdekében, hogy bemutassák és ezáltal megőrizték „az eredeti cigány művészetet”, a színészek ellátogattak a táborokba és a romák szövetezeteibe. Terepszemléket alapvetően hármas cél vezérelte. Először is, a „tábori cigányok” közül kívántak előadókat toborozni.¹⁰ Másodszor, „autentikus” táncokat és énekeket, valamint a tábori élet rusztikus képeit gyűjtötték, hogy beépítsék a színdarabokba. Harmadszor, és ez megegyezett az írástudás és a munkavállalás fontosságát hirdető roma aktivisták feladatával, „agitációs munkát végeztek”: a vándorló romákat próbálták áttéríteni a szocializmusra.¹¹ Ilyen esetekben elő-

6 A *ciganscsina* a kávéházakban, éttermekben, borozókban előadott cigányzenét és táncot jelenti. Ennek és más, hasonlóan betöltött műfajoknak a kapcsolatáról lásd Rothstein (1980).

7 Szemben a levéltári adatok egyik közelmúltban publikált összefoglalójával (Crowe 1995), a cigánykórusoknak valójában nem volt köztük a templomi kórusokhoz, és nem énekeltek vallásos kórusi zenét – ennek a félreértésnek talán a „khor” szó szűk értelemben vett fordítása volt az oka.

8 Vö. Druc és Gesszler (1990).

9 A szocialista cigánypolitika is mutatott folytonosságokat a cári időszakkal. Mindkettő a romák letelepítésére törekedett, és különböző alkalmakkor mindkettő korlátozta a romák belépését a nagyobb városokba. Noha számos roma már a 18. század elejétől kezdve felhagyott a nomád életmóddal, Erzsébet cárnő 1759-ben megtiltotta nekik, hogy betegyék a lábukat a főváros, Szentpétervár területére. Ezt a rendeletet 1917-ben eltörölték, majd később újra bevezették. A cári és a szocialista időszak cigánypolitikájának összevetésével kapcsolatban lásd még: Druc és Gesszler (1990), Popova és Bril (1932), Demeter és Cserenkov (1987). A *Tyeatr Romen* korai időszakának politikai atmoszféráját elemzi Lemon (1991).

10 A harmincas években a „tábori cigányság” kifejezés a nomád romákra utalt. Mostanában minden olyan telepét így neveznek, ahol a romák együtt, táborszerű körülmények között laknak.

11 Ugyanakkor más roma szocialista aktivisták kevésbé barátságos látogatásokat is tettek, melyeknek az volt a célja, hogy az „osztályharc állásáról” készítsenek jelentéseket. Az egyik ilyen jelentés arról számolt be a Központi Bizottságnak, hogy a Moszkva környéki táborok „mocskos bünbarlangját” cigánykulákok irányítják, akik „minden erejükkel” meg akarják akadályozni, hogy a szegényebb cigányok belépjenek a szövetezetekbe, és ennek érdekében attól sem riadnak vissza, hogy „koholt történeteket” találjanak ki és meséljenek nekik a

szőr összelelegedtek a táborlakókkal, és aztán „mintegy mellékesen” a szocializmusra terelték a szót, majd a színház repertoárjából játszottak el darabokat (Rom–Lebegyev 1990). Az asszimiláció kényszere a színházi próbák során is megjelent. Városi, kórusbéli romák töltötték be a főszerepeket, mivel már ismerték a színpadon játszás konvencióit, a vidékről verbuvált mellékszereplőknek azonban újra kellett tanulniuk a mozgást és az éneklést. Azoknak a nőknek, akiknek korábban hosszú szoknya takarta a lábukat, most nadrágot kellett viselniük a próbákon. Rom–Lebegyev leírja, hogy a harmincas években a „táborokból” toborzott színésznők nehezen barátkoztak meg azzal a gondolattal, hogy a bemelegítő gyakorlatok során nadrágot viseljenek és így lábuk formáját mutogassák, mire a Színház rendezői leszidták őket, és a tapasztalt előadóművészeket állították példaként: majd egyszer ők, a tábori cigányok is büszkék lehetnek arra, hogy civilizált *artysti* válik belőlük (Rom–Lebegyev 1990: 171). A „szokásoknak” ez a nemi szerepek szerinti megosztása, miként a „civilizált” és a „tábori” cigányok kulturális gyakorlatai közötti különbségtétel is, a kilencvenes években is visszaköszön: amit az 1930-as években eltörölni igyekeztek, annak elvesztése miatt az 1990-es években nosztalgiát éreznek.

A 19. századi és 20. század eleji költők és regényírók még a cigány nők „szabadságáról” zengtek ódákat; a szovjet színműírók viszont éppen azt hangsúlyozták, hogy ki kell menteni őket a „szokások” rabságából, és azt ígérték, hogy megszabadítják őket a rokonság kötelekeitől és a családfő szeszélyes uralmától. A nemi szerepekhez és a rokonsági léthez kötött szokások nemcsak az elmaradottságnak voltak jelképei, hanem az „osztályharcnak” is: a Roma Színház első két színdarabja, az *Élet négy keréken* és a *Tűzek között* (mindkettő egy roma színműíró alkotása), egyformán a dolgozó cigányok és a vándorló „klánok” közötti konfliktusokra építi dramaturgiáját.¹² A klánok közötti konfliktusok színpadi képei éppen annyira árulkodtak a cigányok velükszületett „forróvérűségével” kapcsolatos előítéletekről, mint a modernizációval és asszimilációval kapcsolatos valós társadalmi konfliktusokról.

Az ötvenes évek végén történetesen éppen *Forró vér* címmel került egy új darab a Roma Színház repertoárjába. A drámai konfliktus egy lötenyészítő szövetkezetben letelepedett roma kiscsaládot állított szembe azzal a nagyobb nomád nemzetséggel, mellyel a család korábban együtt vándorolt. A letelepedett család megőrzött bizonyos hagyományokat (például dalokat és táncokat), de elvetett másokat: különösen azokat, melyek a nők alacsonyabbrendűségét jelentették számukra – így például az elrendezett házasságok és a nemek szerint elkülönült étkezés gyakorlatát. Még 1996-ban is, több évvel a szocialista állam hivatalos megszűnése után, a repertoár része maradt a *Forró vér*: Mindez összhangban van az orosz íróknak azzal a felfogásával, mely a kiterjedt családokat és a menyasszonyvásárlás intézményét „patriarchális maradványoknak” tekinti (Druc és Gesszler 1990: 43).

A *Forró vér* bemutató előadására néhány évvel azután került sor, hogy egy 1956-os rendelet megtiltotta a cigányoknak a nomád vándorlást, de a *Tyeatr Romen* színdarabjai minden asszimilatív tartalmuk ellenére inkább a nem-romák szórakoztatását célozták, mint a romák megszólítását és szocialista nevelését. Csak az első három évben játszották a darabot roma nyelven. A romák nem látogatták az előadásokat, hiába is számítottak rá – Rom–Lebegyev is így írja le első színpadi élményét:

(11. folyt.) szövetkezeti gazdaságban elkövetett visszaélésekről és az ott uralkodó rossz állapotokról (*Goszudarsztvennij Arhiv 1929–1939*). Ugyanezekben a levéltári forrásokban ugyanakkor más jelentések éppen a szövetkezetekben uralkodó „rossz állapotokról” számolnak be.

12 Lásd German (1932). Yuri Slezkine szerint (Slezkine 1992) visszatérő motívum volt a harmincas években, hogy az egyes nemzetiségek családfőit (például mint kulákokat) emelték ki és hibáztatták azért, hogy a társadalom forradalmi átalakulása akadozott. A patriarchális társadalmat kulturálisan elmaradottnak tekintették, és a „patriarcha önkényurát” vádolták azzal, hogy népét elmaradottságban tartja.

„Romale shumen 'te tume man!!” (Romák, figyeljete ide!) Hiába kiáltottam más hangon is ... nem voltak ott cigányok, senki sem volt, aki megértse, mit mondok (Rom-Lebegyev 1990: 174).

Hangja süket fülekre talált, még saját maga számára is idegennek tűnt. A közönség sorában ülő oroszok számára a szavak nem sokat jelentettek: a színdarab dramaturgiájába ágyazva csupán egy titkos kód nyilvános használatát jelenítették meg egy idegen nyelven beszélő egzotikus népről szóló látványosságban. A színházban már 1935-ben felhagytak azzal, hogy a színdarabokat teljesen roma nyelven adják elő: a didaktikus darabok a repertoár részei maradtak, de oroszra fordították őket, és csak a zenés betéteket, az ismert melódiák szövegeit énekelték továbbra is roma nyelven. A morális imperatívuszoknak való megfelelésen kívül a szocialista realizmus, a *Tyeatr Romen* esetében legalábbis, azt jelentette, hogy a romáknak egy etnikai többség számára kellett magukat érthetővé tenni: a színházi darabok témájának áttekinthetőnek és ismerősnek kellett lennie. A társadalmi átalakulásról szóló dramatizált híradás mellett így kapott helyet a látványosság is: még a *Carmen* egy adaptációja is bekerült a Roma Színház programjába. Ezt az irányváltást éveken keresztül vitatták, mivel a „felügyeleti szervek” képviselői és az állami megbízottak azzal vádolták a színházat, hogy elvesztette valóságérzékét, hogy nem rokonszenvezett eléggé a proletariátussal, ezért nem volt hasznos. De hiába hozták létre a színházat éppen azért, hogy felvegye a harcot a *ciganscsinával*, a „dekadens, burzsoá” kávéházi és éttermi cigányzenével és táncsal, a „cigány szabadság” Puskin, Tolsztoj és a többiek által elképzelt víziója végül ismét a nem-roma közönség elvárásainak megfelelően került színpadra.

„A FEKETE GYÖNGY”: A MODERNITÁS JELEI

Az európai színházak hierarchikusan tagolt társadalmi terek, melyekben a szereplők szavának nem egyforma a súlya (a színészeknek játszaniuk kell, a rendezőknek rendezniük – ők talán csak annyiban különböznek, hogy mekkora tiszteletet követelnek meg a színészeiktől). Az oroszországi roma színészek számára a színház belső hatalmi viszonyait ezenkívül etnikai hierarchiák is tagolják: a roma színpadi előadóművészek rendszerint nem-roma rendezőkkel dolgoznak együtt. Noha a Moszkvai Roma Színház kezdetben roma színműírókat foglalkoztatott, a rendezők azonban már akkor sem a romák közül kerültek ki. Többségüket a Moszkvai Színházművészeti Akadémiától küldték, hogy a sztanyiszlavszkiji színjátszási módszereket és más konvenciókat (félíg a közönség felé fordulva beszélés, hangkivetítés) tanítsanak, és ezzel „a nemzetiségi előadókat a világkultúra világába vezessék”.¹³ Bár Nyikolaj Szlicsenko, a *Tyeatr Romen* jelenlegi színigazgatója roma, a gyakorló rendezők többsége továbbra sem az. A mai Oroszországban „cigány témákból” filmet készítő rendezők között nem találni egyetlen romát sem: a romákat asszisztensként vagy tanácsadóként alkalmazzák a nem-roma rendezők.

„A rendezőnek az a feladata, hogy egy színművet egységes, koherens vízió alapján hozzon létre” – magyarázta nekem egybehangzóan a Roma Színház egyik rendezője és az Akadémia egyik rendezőnövendéke. A rendező elképzelése, víziója ideális esetben megegyezik a színdarab saját, személyes olvasatával, bár kétségtelen, hogy elkerülhetetlenül támaszko-

13 Lásd Rom-Lebegyev (1990: 174ff); *Bolsaja...* (1974). Az kérdéses, hogy a sztanyiszlavszkiji módszert részleteiben milyen alaposan sajátították el és alkalmazták a Roma Színházban. Sztanyiszlavszkij például vehemesen ellenezte, hogy „a vad” sztereotípiájával bélyegezzék meg Othello karakterét (Staniszlavski 1983[1936]: 26). Ezzel szemben a *Tyeatr Romen* gyermekszínészeknek létrehozott stúdiójában a rendezők a jelenlétemben arra utasították a fiatal roma színinövendékeket, hogy „egy fokozattal több érzellemmel adjátok elő, mint az igazi cigányok” – azaz általános etnikai sajátosságok eljátszására tanították őket, helyett, hogy mentális állapotok és motivációk aprólékosan kidolgozott megjelenítését gyakoroltatták volna be velük.

dik kulturális hagyományokra, színházi és irodalmi divatokra is, a Roma Színház és a cigány témájú filmek esetében például a „cigánysággal” kapcsolatos erőteljes konvenciókra. A cigányok ábrázolásakor az orosz rendezők ismerős reprezentációk kavalkádjából válogatnak. A megjelenítés folytonosságának egyik vonulatát képezi a modern társadalomtól elkülönült vagy annak margóján létezés, melyet a klánok konfliktusa, a kötöttségek túlzott hiánya vagy a nemi szerepekhez kapcsolódó hagyományokhoz való ragaszkodás jellemez. A másik ilyen vonulat a cigányok felhasználása a társadalomról formált allegorikus vélemény kifejezésére. Ezt a harmincas és a kilencvenes években egyaránt megragadhatjuk, például a tulajdonviszonyokról adott kommentárokból: a cigányoknak vagy nincs tulajdonuk (az „igazi cigány” primitív és szegény, nincs szüksége bútorokra; az „új, szocialista cigány” belép a szövetkezetbe), vagy pedig túl sok van belőle (a cigányasszonyok ékszereket és pénzürmeket viselnek a testükön). A tipikus roma szavak (például *Jek, duj, trin* [egy, kettő, három] vagy *Romale!!* [Hé, cigányok!]), a ruhadarabok (rojtos sálkendők, csizmák) és a táncok (szteppelés, a vállak rázása) ismerőssé és valószerűvé teszik az egzotikumot, összekeverve az izgatott élvezetet, a nemzeti nosztalgiát és a szocialista didaktikusságot, de a két domináns megjelenítési módhoz képest másodlagosak.

Mivel kíváncsi voltam, hogy a *Tyeatr Romen* rendezői és színészei miként egyeztetik egymással a reprezentációról alkotott elképzeléseiket és alakítják a megjelenítés technikáit, hosszú időn keresztül vártam arra, hogy próba közben figyelhessem meg őket. Erre azonban két éves terepmunkám során nem nyílt lehetőség, mivel nem vettek fel új darabot a színház repertoárjába.¹⁴ 1992 nyarán azután meghívtak egy filmforgatásra, amely azon túl, hogy a Roma Színház színészeit alkalmazta, azért is érdekes volt, mert azzal a közhelyeszerű gondolattal játszott el, hogy a színház színészei „elhagyták eredeti cigányságukat”. Tanulmányosak a forgatókönyv intertextuális kapcsolódásai és a Roma Színház modernizációs küldetésének filmforgatás közben felmerült értelmezései. Az orosz rendező a filmnek az *A Fekete Gyöngy* munkacímet adta: a cím egyrészt rímelt az egyik roma előadóművész-dinasztia családnévvel (*Zsemcsuzsnüje*, azaz „Gyöngyök”), másrészt pedig nem éppen tapintatos módon utalt egy faji sajátosságra is.¹⁵ A rendezőt a „modernitás” és a „cigány kultúra” közötti, általa látni vélt ellentmondás foglalkoztatta. Ezért a forgatás közben, szemben számos más rendezővel, nem hagyatkozott a lovak, tábortüzek, tarka szoknyák konvencionális képeire, és nem is törölte ki a forgatókönyvből a „civilizált” autókat, ruhákat, éttermeket. Sőt, inkább hangsúlyozta jelenlétüket a cigány mindennapok valóságában. Mindebben azonban egyrészt az a cél irányította, hogy a természetes vadságot a „társadalmi primitivitás” formáival szembesítse, és ezt illusztrálja azzal, amit „a modern cigányok paradoxonának” nevezett, másrészt pedig az a szándék vezérelte, hogy az Oroszországban zajló társadalmi és gazdasági változásokkal kapcsolatban fejtsse ki allegorikus véleményét:

A cigányok meg akarják őrizni hagyományaikat, és ugyanakkor civilizáltakká is akarnak válni, de a kettő együtt nem megy. [A filmben] ezt azzal próbálják elérni, hogy éttermet nyitnak, de a tervük összeomlik, mert nem képesek arra, hogy szervezeten dolgozzanak. Éppen úgy, mint a *Tyeatr Romen* esetében: belülről esik szét az egész, és nem külső erők hatására... A cigány kultúrának megvannak a korlátai, a színház nem az ő műfajuk. Az ő dolguk az, hogy közönséget

14 Mint említettem, a színinövendékek stúdiójának munkáját meg tudtam figyelni, miként a Moszkvai Cigány Gyermekkórus próbáit is többször meglátogattam.

15 Oroszországban a szépirodalomtól a mindennapi szóhasználatig, széles körben elterjedt, hogy a cigányokat sötétnek (*tyemniye*) vagy feketének (*csornije*) írják le: a leghíresebb cigánydalok, mint például a „Sötét szemek”, gyakran utalnak fizikai megjelenésre. A kaukázusi vagy közép-ázsiai embereket hasonlóképpen gyakran címkézik meg a bőrszínükre vagy a „vérükre” tett utalással, és a „fekete” jelzőnek is lehet lekezelő a hangzása. A romák is gyakran emlegetik, hogy az oroszok összekeverik őket más „feketékkel”, de a videoklipek és más médiareprezentációk hatására maguk is szívesen azonosulnak az amerikai „feketékkel” (lásd Lemon 1995).

vonzanak az éttermekbe ... [Ez a film] az országunkban folyó változásoknak is metaforája: most már engedik, hogy vállalkozzunk, de mi sem tudjuk, hogyan kell azt csinálni. Ezek az emberek képtelenek arra, hogy megszerveződjenek – a klánok csak azt tudják, hogyan kell egymással harcolni. Nem tudják, hogyan kell üzletet vezetni vagy előrelátóan gondolkodni ... de hát végül is mi magunk sem tudjuk.¹⁶

A rendező először azt hangsúlyozza, hogy a romák képtelenek az önszerveződésre és a társas intézmények létrehozására (ezáltal a társadalmon kívüliekként tétéleződnek), aztán pedig arra utal, hogy szerepük a filmben éppen az, hogy valami tőlük különbözőt jelenítsenek meg, egészen pontosan az oroszországi gazdasági helyzet változását (ezáltal a társadalmat reprezentálják). A „civilizálatlan” és szervezetlen „nomádok” képe megfelelőnek tűnt számára ahhoz, hogy az oroszországi „átmenet”¹⁷ jövőjének bizonytalanságával kapcsolatos üzenetét hordozza. Vegyük észre, hogy az az állítás, miszerint a romák képtelenek arra, hogy szervezetten működtessenek egy színházat, és hogy igazából az éttermi előadás a természetes műfajuk, pontosan az ellenkezője a Roma Színház megalakítása fontosságának alátámasztásául szolgáló érvelésnek, mely annak idején harcot hirdetett a *ciganscsinával*, a borpincés, éttermi cigányzenével szemben. A rendező pontosan azt tartja a „valódi” cigánysághoz illőnek, amit a bolsevikok korábban éppen talmiságuk, autentikusságuk hiánya miatt tiltottak meg. Az érvelésnek valójában kevesebb köze van a Színház tényleges széteséséhez (mert hiába találják sokan giccsesnek az előadásokat, a *Tyeatr Romen* mégiscsak túlélte több mint hatvan évet), mint a kilencvenes évek azon divatjához, mely minden forradalom előtti kulturális jelenséget eredetibbnek értékelt a szovjet kulturális termékekénél. Az autentikus cigány előadóművészet kritériumait tehát az általánosabb politikai diszkurzus mércéi határozzák meg.

A film forgatókönyve egyúttal hosszas tanulmány arról, hogy a pénz milyen központi szerepet játszik az emberek életében a szocializmus bukása után. A film hőse egy fiatal férfi, aki egy gazdag, étteremtulajdonos „klánhoz” tartozó tizenéves lányt szeretne feleségül venni, de nem tud fizetni a menyasszonyért. Megpróbál elsökní vele, de amikor a lány bátyjai elkapják őket, megöli egyiküket, és emiatt börtönbe kerül. Miután kiszabadul, megnyitja saját éttermét, és a saját klánjából származó zenészeket fogad fel. Mivel azonban nem tud visszafizetni egy orosz maffiától felvett uzsorakölcsönt, és összezördül saját rokonaival is, az éttermet végül be kell zárnia. A cigány vállalkozónak nem sikerül elnyernie menyasszonya kezét. A „klán” konfliktusai a pénz körül forogtak (lásd a menyasszonya és az eladósodás körüli gondokat), miként a nem-romákkal való kapcsolatok is (lásd a főhős és az orosz maffia vagy az éttermi zenészek és a külföldi turisták közötti kapcsolatot). A rendező azt hangoztatta magáról, hogy „tiszteli a cigányok szokásait”, de valójában sokkal jobban érdekelte, hogy milyen szerepet játszhatnak rendezői elképzeléseinek megvalósításában. Az igaz, hogy *tényleg* az átlagosnál nagyobb kíváncsisággal fordult a roma szokások felé: még meg is tanult néhány romani kifejezést, hogy beépíthesse a forgatókönyvébe. Maga utasította a színészeket, hogy mikor váltsanak oroszról roma nyelvre, néha még azt is megmondta, hogy milyen szavakat használjanak, de többnyire elég volt számára, ha „cigányul” beszélték. Egy elemes hangszórón keresztül csak annyit mondott, hogy „*Gavaritye Romanesz!*” („Beszéljete roma nyelven!”), különösen olyan jelenetekben, amikor „a cselekmény szála amúgy is érthető volt”. Mint ahogyan a Roma Színháznál is, a szavak önmaguk-

¹⁶ A szerző interjúja, 1992.

¹⁷ A kifejezést a szokásos fenntartásokkal használom: teleologikus jövőbe vetítésnek (ha éppen nem arroganciának) tűnhet a jelenlegi változásokról azt feltételezni, hogy azok az egyik típusú társadalomból egy másikba tartó sajátos átalakulást fognak eredményezni. A terminus használata a jelen esetben azonban éppen a diszkurzív töltete miatt indokolt.

ban nem sokat számítottak azon túl, hogy az autentikus marginalitást jelölték. A rendező a *gázsó* (nem-roma) és a *lówé* (pénz) szavakat mondatta a színészekkel leggyakrabban, sokszor egy orosz mondat egyetlen romani szavaként. Tulajdonképpen a *lówé* volt az egyetlen olyan szó, melyet következetesen használt rendezői utasításaiban: „*Pakazsi love na fone bjeloj rubaski!!*” („Mutasd a pénzt a fehér inged előtt!”). A pénz mindenképpen érzékeny kérdés volt 1992-ben, amikor az infláció a rubel értékét töredékére csökkentette, és mindenki mindenkit pénzsóvárnak tekintett.

A rendező más esetekben eltorzította a roma szavak és mozdulatok pragmatikus értelmét (vagyis hogy mit jelentenek a társadalmi kontextushoz viszonyítva, szemben egyszerű jölő-lői funkciójukkal), és félreértette, hogy a film által alkalmazott és végeredményben ábrázolt roma színészek számára ezek milyen jelentést hordoztak. A narratívába illesztés kedvéért átértelmezte a romák közötti konfliktusokat, és olyan helyzetekbe magyarázott bele heves vitákat, ahol nem szükségszerűen léteznek törésvonalak. Az egyik jelenetben egy mályvaszínű harisnyanadrágot, zöld trikót és férfi fedorakalapot viselő nő tűnik fel egy étteremhez tartozó öltözőszoba balkonján. Nemsokára megjelenik egy férfi, a férje, aki egy gitárt fenyegetően lóbálva bekergeti az öltözőbe. A következő jelenetben, már az öltözőben, roma nyelven szidja le: „Ne mutogasd az embereknek a lábad! Még meglátják!” A feleség azonban, miközben lábát eltakarandó szoknyába bújik (a szoknyát a fején áthúzva), oroszul válaszol: „Te csak ne beszélj! Vannak nők, akik hosszú szoknyában járnak, mégis megcsalják a férjüket. De én hűséges vagyok hozzád!”¹⁸ Az orosz filmstáb tagjai a felvétel közben a jelenetet magyarázandó odasúgták nekem, hogy a feleség itt megsértett egy szigorú szabályt, mely nagyon fontos a „patriarchális cigány klánok” között.

Ha felidézzük Rom-Lebegyev beszámolóját a Roma Színház rendezőinek igyekezetéről, mellyel megpróbálták rábíni az újonnan érkezett színésznőket, hogy büszkén viseljenek nadrágot a színházi próbákra, akkor feltűnhet, hogy a hangsúly eltolódott a civilizált flexibilitás ünneplésétől az elvesztett tradicionalitás fölött érzett sajnálatig. A rendező nem vette észre a történeti folytonosságot, és azt állította, hogy a jelenet ötlete a roma színésznők és az orosz jelmeztervező közötti vitából származott. A jelmeztervező azt szerette volna, ha a színésznők a filmben is viselnek színes harisnyanadrágot, mint ahogyan a próbákra is tették. De ők húzódoztak ettől, amit így panaszkodott el: „Nem akarták megmutatni a lábukat, és azt mondták, hogy »Ezt cigány nők nem tehetik meg!« De nézz rájuk: mégis mind harisnyanadrágot viselnek. Micsoda ellentmondás!” A jelmeztervező ebből arra a következtetésre jutott, hogy a színésznők attól tartottak: más, „tradicionalisabb” romák is megnézhetik a filmet, és nem tetszene nekik, amit látnak, ezért maguk is „tradicionalisabbnak” akartak látszani. Ezt a kívánságot egyszerűen kétszínűségnek tartotta, nem tudván, hogy otthon még néhány „szigorúan tradicionális” roma fiatalasszony is nadrágot visel, és szintén átöltözik, mielőtt más romák meglátnák. A rendező pedig a jelmeztervező történetén felbuzdulva úgy döntött, hogy a forgatókönyvbe illeszt egy rövid polemikus jelenetet a szoknyákról és nad-

18 A nadrágviseléssel kapcsolatos probléma, különösen az oláh roma nyelven beszélő romák között, a tisztátalanság és erkölcstelenség büntetésével függ össze. A tisztátalanságot a halállal és a szaporodással is kapcsolatba hozzák, különösen pedig a női alsótesttel. A nő szoknyája is tisztátalan, és a férjzett nőknek vigyázniuk kell, hogy a szoknya nehegy tisztább szubsztanciákhoz érjen (férfiakhoz vagy a nő saját fejéhez). Erről lásd Miller (1968, 1975), Silverman (1981) és Sutherland (1977) írásait. Ezek a tabuk *nem* egyetemesen érvényesek a roma diaszpóra minden népcsoportja között – Prágában vagy Budapesten például a legtöbb városi, nem-oláh roma nő rendszeresen mutatkozik nadrágban –, és éppen ez okozza azt, hogy a nadrágviselet konfliktus forrása lehet. Ezt illusztrálja, hogy az egyik első kérdés, melyet egy fiatal lovári roma nő feltett nekem egy budapesti színházi előadás közben, az volt, hogy „Szoknyát vagy nadrágot viselnek a romák Amerikában?” Mindenesetre, azok a romák, akik valóban szigorúan szabályozzák a szoknya viseletét, azt is vallják, hogy a szoknyák beszennyezik a fejet: ezért a nők szoknyájukat a derekuk körül kötik meg, ahelyett, hogy a fejüket átbújtatnák a szoknya nyílásán.

rágokról. Bár abban igaza volt, hogy a roma előadóművészek gyakran viselnek nadrágot, és hogy a színésznők nadrágba öltöztetése valóban vizuális valószínűséget képes kölcsönözni a filmnek, a *színész házastársak közötti* konfliktus megjelenítésével félreértette a nadrágviselet pragmatikáját és kultúrpolitikáját: roma színészházaspárok a nadrágok viseletéből már régóta nem csinálnak problémát.

Bár a színészek érezték, hogy valami nem volt rendjén a nadrágos-szoknyás jelenet körül, nem voltak abban a helyzetben, hogy erős retorikai pozícióból érveljenek, mivel a jelenet *látványa* összhangban volt tapasztalataikkal. A rendező néhány kiválasztott roma tanácsadót alkalmazott az autentikusság forrásaként, és alkalmanként a színészek is elmondhatták a véleményüket (hiszen a film végül is roma előadóművészekről készült), de mivel a rendező célja az volt, hogy a saját egységes elképzelését lássa megvalósulni, nem tartotta fontosnak, hogy hallgasson a véleményükre. Az egyetlen színész, aki folytonosan vitakozott vele, történetesen egy nem-roma (bár romát játszó) férfi volt, aki például egy olyan jelenetnél tiltakozott, melyben a klán családfője oly magas árat kért a lányáért, amit a vőlegény nem tudott megfizetni. „Hát ez meg micsoda?” – kérdezte. „Mindenki tudja, hogy az étteremtulajdonos romák már régen nem szoktak fizetni a menyasszonyért!” Igaza volt, de a rendező nem figyelt rá.¹⁹

Ahelyett, hogy megkérdőjelezték volna a rendező autoritását és értelmezéseit, a színészek a reprezentációval kapcsolatos feszültségeiket áttolták az idővel és fegyelmezzéssel kapcsolatos viták mezejére. Az egyik délután, egy külső felvétel szünetében, a színészek levágtak egy fekete birkát, és szabad tűzön megsütötték. Az orosz filmstáb messziről figyelte, hogy mi történik; a levágott birka és elfogyasztása szemükben csak még autentikusabbá tette a roma színészeket (noha ez volt az egyetlen eset, amikor romákat valaha is a ház falain kívül láttam sütni). A rendező azonban leteremtette őket, mondván, hogy „egész nap csak üldögélnek és esznek”. A színészeknek nem tetszett, hogy a rendező a hivatalos forgatási időn kívül próbálja őket fegyelmezni: „Azt akarja mondani, hogy az ember már nem is ehét ebédet?” A nap végén azután, amikor a rendező a következő nap programját közölte a stábbal és a színészekkel, a következő párbeszéd zajlott le:

Színész: Iván Ivanovics [nem a valódi neve], tiszteli maga a cigányokat és a szokásaikat?

Rendező: Hát persze, szeretem a cigányokat. Különben nem is volnék itt.

Színész: Hát akkor meg kell kóstolnia a saslikunkat.

A rendező visszautasította az ajánlatot, és nem evett. A saslik az oroszországi felfogás szerint kaukázusi vagy közép-ázsiai étel. „A mi saslikunk” attól lett, hogy romák készítették: a „romasága” abban nyilvánult meg, hogy az ideális vendégszeretet auráját vonták köré, és ezen nem illett kívül maradni. A színészek próbára tették a rendezőt: megnézték, hogy valóban annyit tud-e a roma szokásokról, mint ahogyan állítja, és hogy valóban többet akar-e tudni egyáltalán. A rendező megméretett és könnyűnek találtatott. A romák gyakorlatilag beismertették vele, hogy nem érti, mi az a „cigányos vendégszeretet”, és ezzel, ha átmenetileg is, helyretették a rendezőt: megmutatták neki, hogy kik is a kulturális autoritás igazi hordozói.

Ami a rendezőt illeti, ő úgy értelmezte a szavaiikat és cselekedeteiket, hogy azok csak megerősítik a korábban idézett véleményét „a cigány modernitás paradoxonáról”: a cigányok alkalmatlanságáról a fegyelmezzett és szervezett munkára.

19 Oroszországban csak az oláh cigány nyelven beszélő kalderások fizetnek a menyasszonyért (rendszerint arany-pénzben). Csak alig egy-két kalderás színészkedett valaha is a *Tyeatr Roman* színpadán; a legtöbb táncos és énekes olyan roma csoportokból származik, amelyek még jóval azelőtt telepedtek le Oroszországban és Ukrajnában, hogy a kalderás és lovári romák Magyarország és Románia területét elhagyva áthaladtak a Kárpátok hágóján.

AZ AUTENTIKUSSÁG PARADOXONA

Az a kérdés, hogy Oroszországban a roma előadások valóban autentikusak-e vagy sem, akadémikus: nyilvánvaló, hogy a társas életnek más valós idejű következményei vannak, mint a színpadon és a filmvásznon ábrázoltaknak, de éppen olyan kétségtelen az is, hogy az előadások és a társas élet mindennapjai hatnak egymásra, egymásból merítenek. Az viszont nem akadémikus kérdés, mert gyakorlati jelentősége van, hogy miként határozzák meg az előadás autentikusságát az érintett emberek számára. Az avantgárd színészek számára talán nem okoz gondot kilépni a karakter szabta keretektől, de az oroszországi roma előadóművészeket különösen foglalkoztatja a színpadi előadás autentikussága. Aggodalmaik artikulálását átszövik a társadalomról és a társadalmi változásokról szóló általánosabb diskurzusok, miközben a társadalmon kívüli „cigány ideáltípust” újratermelik.

Azért olyan nehéz a roma színészeknek és énekeseknek a színpadi próbák vagy a filmforgatás alatt megvitatni, hogy mi az autentikus és mi nem, és megkérdőjelezni az eddig uralkodó megjelenítésmódokat, mert egy nemzetiségi színházban sokkal problematikusabb hitelesnek és eredetinek láttatni magukat, mint egy nem-etnikai színházban lenne. A közönség, éppúgy, mint a színészek, általában „alapvető fogalmi különbséget tesz” egy fiktív „színpadi szerep” és egy valódi „színpadi színész” között (vö. Goffman 1974: 128–129). Ez a szerepeltválasztás azonban nem alkalmazható az oroszországi roma előadóművészekre, hiszen nekik *önmagukat* kell játszaniuk. Egy cigány szerepet egy cigány személynek kell eljátszania: minél „valódiabb” a színész (ha mondhatja, hogy „cigánytáborban született”), annál hitelesebben játssza a szerepet. A *Tjeatr Romen* vezető színészei maguk is fontosnak tartják leszögezni, hogy „minden cigány szerepet romák játszanak, csak egy-két orosz színész van a társulatunkban”.²⁰ A roma előadóművésztől elvárják, hogy a színpadon és azon kívül is megfeleljenek a hitelesség és karakteregység követelményeinek, szemben azokkal a közönséges színészekkel, akiknek hagyományosan nem kell *önmagukat* játszaniuk. A zavarba ejtő az, hogy miközben a Roma Színház orosz közönsége szemében a roma színészek *önmagukat* mint cigányokat játsszák, úgy gondolják, hogy a színpadi konvenciók és a jelmezek elveszik a cigányok hitelességét, meghamisítják autentikusságukat.

Azt az elképzelést, hogy a színpad megfosztja a cigányokat eredetiségüktől, csak megerősíti a romák „civilizálásának” történeti hagyománya, melyben a roma előadóművészek maguk is részt vettek, és amely „élősködő vademberekből” „civilizált munkásokat” faragott, és megtanította őket a modern ruhák viselésére. Azok a romák, akik átérték a harmincas éveket és a világháborút, egész életükben elhitték és vallották, hogy „az új cigány” megbecsült gyári munkásként is dolgozhat, vagy akár egyetemi tanár is lehet belőle. Amellett, hogy a roma színészek és énekesek urbánus városiakok lettek (és ezzel elhagyták „igazi cigányságukat”, melyre a „természetközelség” jellemző), ráadásul még a természetellenesnek tekintett szocialista modernizáció lendülete is elsodorta őket. A *Tjeatr Romen* társulata korábban nyilvánosan is hangoztatta a szocializmus előnyeit, és gyakran utalt az orvosi vagy tudományos pályán elért roma sikertörténetekre. A „cigányok civilizálásának” hivatalos programja már rég a múlté, de a roma előadóművészek 1991 után is gyakran emlegetik a múlt kultúrpolitikáját: néhányuk azt állítja, hogy a szovjet állam szétrombolta a roma kultúrát, mások viszont úgy gondolják, hogy az legalább segített életben tartani.²¹ A roma elő-

20 Interjú Pjotr Sztjepanovics Demeter roma zeneszerzővel, 1990-ből.

21 Az első álláspont a szocialista cigánypolitika kegyetlenségeit hangsúlyozza: a kényszerletelepitési törvényeket és azt, hogy a roma lakosságot a nagyobb városok 100 kilométeres sugarú körzetén kívülre szorították (ezt a rendelkezést a romákon kívül a büntetett előéletű személyekre és más belső száműzöttekre alkalmazták). A másik álláspont az ingyenes oktatást, ruházást, illetve a lakásszerzés állami támogatását emeli ki, valamint azt, hogy ezeket a juttatásokat sokszor az oroszok előtt kapták meg.

adóművészek számára nemcsak azért okoz gondot az autentikusság, mert színészek, hanem azért is, mert továbbra is szeretnének „civilizálódni”. Ez nem könnyű, mert a civilizálódás személyes sikereihez mostanában gyakran a szocialista múlthoz való ragaszkodás mellék-jelentése tapad, viszont ehhez a múlthoz a romák legalább annyira ambivalensen viszonyulnak, mint az orosz társadalom más csoportjai.

A cigány autentikusság, mint a múlta való emlékezés egy fajtája, elkerülhetetlenül különböző nemzeti és nemzetiségi történetek összeszővődésének eredménye. Vannak olyan roma előadók, akik szerint a mostani színészek és énekesek csak az elmúlt idők sztárjait próbálják utánozni, ezért művészetük, miként életük is, többé nem „eredeti”, és nem érhet fel *sem* a cári, *sem* pedig a sztálini idők cigány előadóművészetével. A Moszkvai Roma Színház repertoárját például hosszú évek óta először 1996-ban egészítették ki új darabbal, a *Cigánykirálynő* című zenés vígjátékkal, mely jellemző módon nem a romák mai vágyai-
val és konfliktusaival foglalkozik, hanem inkább a szocializmus előtti „autentikus múltat” jeleníti meg. Az első film, amely a moszkvai *Romale* Cigányközponttal együttműködésben készült (az 1995-ös *A szerelem bűnös apostolai*), Budulaj történetéhez hasonlóan a Nagy Honvédő Háború heroizmusából merít.

Ezek a témák, miként több roma előadóművész megjegyzései is a hagyományról és az autentikusságról, összhangban vannak azokkal a szovjet és orosz narratívákkal, melyek a cigányok helyét határozzák meg a nemzetben. A Roma Színház *Cigányok vagyunk* című musicalje végigköveti a romák vándorlását Indiából Iránba, majd keresztül a Balkánon, fel Európába, majd végül vissza keletre, Oroszországba. Egy *Carment* idéző jelenet a cigányok spanyolországi jelenlétét reprezentálja. Egy orosz népdalokat éneklő asszonykórus csalogató hangja a romák Oroszországba érkezését hirdeti. A színdarab ekképpen európai politikai határokat tudatosít, és a cigányokat különböző nemzetállamok jelképeiként tünteti fel, ahelyett, hogy a roma diaszpóra különböző nemzetállamokban zajló saját történetével foglalkozna. Az oroszok voltak talán az elsők, akik saját nemzeti múltjukba helyezték a cigányokat, és Puskin nyomdokain összekapcsolták őket az „ideális orosszággal”. Amikor először beszéltem oroszoknak arról, hogy a cigány kultúrát szeretném kutatni, a puskini és tolsztojji írások cigány karaktereire gondoltak: „Megtaláltad orosz kultúránk gyöngyszemeit!” Puskin, Fet és Grigorjev, majd Gorkij alakjaiként a cigányok az orosz nemzet közvetett szimbólumai, mert a nemzet költőit idézik fel: különösen most, amikor ezek a költők a forradalom előtti időket jelenítik meg – bár, mint tudjuk, Sztálin maga is dicsőítette Puskit.

A roma színészek és énekesek is tisztában vannak Puskin értékeivel. Sőt, Puskin ismerete a roma előadóművészet nélkülözhetetlen része, a Roma Színház színészeinek „hivatalból” képesnek kell lenniük arra, hogy Puskin szavait idézzék. Puskin versei a cigány lélek szabadságáról szinte ideológiai jelentőséget nyertek, és bahtyini értelemben autoritativ diskurzussá váltak. 1991-ben a színház egyik orosz rendezője meghívott egy roma nyelvet csak kicsit beszélő szibériai roma fiatalasszony próbafelvételére. Megkérték, hogy először énekeljen valamit, aztán szavalja el Puskin egyik versét, végül mutassa be táncudását. Tiltakozott, mert nem tudta, hogy Puskit is ismernie kell. „Szégyen!”, kiáltották a színészek, de aztán élvezettel figyelték, ahogy a nő táncolt. „Micsoda temperamentum”, súgta oda nekem a társulat egyik tagja, és a rendező is elégedetten mondogatta, hogy tetszik neki. De aztán megállította, „nos, ennyi elég lesz nekünk”, majd kioktató hangnemben eltanácsolta: „Kellemtlen helyzetbe hoz, kisasszony, ön még egyáltalán nem készült fel a színészetre. Jöjjön vissza két év múlva, addig tanulja meg Puskit, és gyakorolja a cigány nyelvet.”

A cigányokat nemcsak a nemzeti költészet kincseivel hozzák összefüggésbe, hanem az orosz szépirodalomban és színházművészetben a társadalom romantikus belső küzdelmeivel is. Trumpener szerint (lásd válogatásunk előző tanulmányát) a nyugat-európai irodalmi hagyományban a cigányok egy, az állam megkötöttségeitől még mentes múlthoz, „a történelem nélküli álma” kapcsolódnak: a cigányok életének egy olyan idealizált képét

alkotják meg, mely történelmen kívülinek és a hatóságok hatókörén túlinak tűnik.²² A *Tyeatr Romen* előbb idézett rendezője 1991-ben arról próbált meggyőzni, hogy azért próbált mindig a cigány képiség mögé rejtőzni, hogy ezzel megússza a szocializmus-ellenes témák színpadra vitelét. Azt mondta, hogy a cigányok a szovjet színházi világban a „burzsoá fehér zongora” szerepét töltötték be, mely amúgy egy polgári dekandenciát sugárzó és ezért betiltott színpadi kellék volt. Elmesélte, hogy amikor egy színműíró félt a cenzoroktól, akkor a szövegkönyvbe illesztett valamilyen apró kis részletet, mely a szocialista ízlésvilág szerint giccsesnek vagy dekadensnek minősült: például egy fehér zongorát vagy egy csapat fürdőruhás szépséget. Abban reménykedett, hogy ezzel el lehet terelni a cenzorok figyelmét, akik csak a lányok törlését követelik meg a szövegkönyvből, miközben átsiklanak a felforgatóbb tartalmú részek felett. „A cigányokkal hasonlóképpen lehet dolgozni. Bármilyen társadalmi konfliktust színpadra lehet állítani, ha egy cigánytábor életébe helyezed.” Úgy tűnhet, hogy mindezzel félreérthetetlenül beismerte: számára a cigányok az államellenes és modernitásellenes nosztalgia hordozói. Érdekes azonban alaposabban megfigyelni a rendező leírását arról, hogy valójában miért is választott „hagyományos cigány elemeket” a forgatókönyvébe:

A közönség népszokásokat, babonákat, valami elvarázsoltat akar látni. Amikor belenézek egy könyvbe, a régi Franciaország vagy India szokásairól olvasok, olyan korról, amikor még nem fertőzte meg az embereket a civilizáció... Kiválasztok egy szokást, és a cigányok közé helyezem... A színház eszköz ahhoz, hogy egy másik világba látogassunk el, amikor Istenhez beszélhetünk... bármilyen színdarabban, ha kijutunk egy ilyen szintre, akkor művészetről beszélhetünk.²³

A cigányok kétségtelenül egy e világi élettől elkülönült, „magasabb szint” elérésének eszközei voltak. Társadalmi konfliktusok képeit olyan emberek közé helyezni, akiket „még nem fertőzött meg a civilizáció”, azonban nem feltétlenül a szocializmus kritikája, annyira semmiképpen sem, mint amennyire a rendező szerette volna 1991-ben. Valójában még 1993-ban is csak egészen csekély „rendszerellenes” mellékjelentése volt a Roma Színház repertoárjában szereplő daraboknak, akár a többségi orosz, akár a kisebbségi roma nézőpontból szemléljük is a dolgot. Éppen hogy az állam által kanonizált szövegek voltak azok, Puskin *Cigányokjától* Gorkij *Makar Csudrájáig*, amelyek a cigányokat már régóta a modernitástól és a társadalom kötöttségeitől mentes csoportként ábrázolták. Ezek a reprezentációk nagyon is összhangban vannak a hivatalos ideológiákkal, az orosz imperializmustól kezdve a szovjet internacionalizmusig: a „cigány szabadság” toposzát mindegyik rendszer felhasználta a maga céljaira. 1992 januárjában egy orosz tévéállomás műsora az előző év oroszországi politikai eseményeit foglalta össze, és összekapcsolta azokat az 1989-es év kelet-európai történéseivel. Az összeomló berlini fal képeit ismerős zene kísérte. Egy orosz „cigányzene” dallama hallatszott: „hosszú út, héthúros gitár” – a héthúros gitár pedig az orosz cigányromantika kedvenc hangszere.

22 Trumpener arról is ír, hogy a szépirodalom cigány karakterei azért képesek a nacionalista nosztalgiát táplálni, mert olyan „időgéphe” (vö. Hancock 1985) helyezik őket képzeletben, melyek megőrzik és elraktározzák a nemzeti kultúra elemeit, a népzénet, a folklórt, a hagyományos vidéki életformát és egy egyszerűbb múltbeli világot. Sőt, Oroszországban közhelyszámba megy arra emlékeztetni, hogy a cigánykórusok dalai éppen azért lettek olyan népszerűek, mert a romák orosz népdalokat, verseket és balladákat írtak át „cigány stílusúra”. A stílusra jellemző vokális díszítések, a hang rezegtetése és a *glissando* azért jöttek létre, hogy ezzel felidézzék „a gördülő karavánkerekek hatását az énekhangra” (Velehova 1972: 88). Az „állandóan vándorló, keresgélő orosz lélek” melankóliája és megindultsága az orosz tájakról és utakról áttevődik az énekesre, aki ezzel a nemzeti nosztalgia hordozójává válik.

23 A szerző interjúja, 1991-ből.

Amikor az oroszországi romák maguk is hisznek a cigányok velükszületett ellenállásának mítoszában, megfosztják magukat attól a lehetőségtől, hogy megfogalmazzák, miről is szólhat az autentikus roma előadóművészet. A cigányokról gyakran mondják, hogy „ironikusak”: „semmit sem tudnak anélkül mondani, még elismerő bókokat sem, hogy ne lenne valami ironizáló a hanghordozásukban vagy bólintásukban”, magyarázta nekem egy roma színész. Az irónia és a színlelés – az előadás – ellenállásként²⁴ kapcsolódik össze, ami a kisebbségi státusz következménye; ha másért nem is, akkor azért, mert a többség nem képes a kisebbség helyzetébe képzelni magát. Az ellenállás stratégiájának elkerülhetetlenné tétele azonban megfosztja a romákat az autonóm cselekvés lehetőségétől. Az orosz értelmiségiek azért nyúlnak az irónia és ellenállás eszközéhez, hogy ezzel saját, független cselekvőképességüket hangsúlyozzák: az irónia számukra választás kérdése, segítségével a politikai ellenzék pozíciójába helyezhetik magukat, vagy kivonhatják magukat a pártválasztás kényszere alól. A cigányoktól azonban azt várják el, hogy természetüktől fogva legyenek ironikusak, hogy képtelenek legyenek megakadályozni folytonos helyváltoztatásukat a társadalmi vagy dramatizált terekben. Az ő iróniájuk nem tiszteletre méltó ellenzékivé vagy pedig tudatos posztmodernné teszi őket, hanem elvárásolt kívülállókka, és logikailag megnehezíti számukra autentikusságuk megvédését, alátámasztását.²⁵

Az előadóművészek ezt a diszkurzív gordiuszi csomót úgy próbálják átvágni, hogy különbséget tesznek a „magunk számára” és a „gázsók számára” tartott előadás között: az előbbit természetesen hitelesebbnek és igazabbnak tartják, mint az utóbbit – amit akár egyszerűen „átverésnek” is tekinthetnek. A kommunikatív kizárás elve szerint definiált autentikusság (mint amikor az *A Fekete Gyöngy* színészei kizárták a rendezőt a roma vendégszeretet alapján meghatározott autentikusságból) újra meghúzza a való élet és a művészet, a romák és a gázsók, cigányok és nem cigányok közötti határokat. A kommunikációs zavarok fent tárgyalt példái alátámaszthatják azt az elgondolást, hogy a gázsóknak tartott színpadi előadások nem autentikusak, de ez az álláspont a „trükkös cigány” mítoszt éleszti fel – mint abban az esetben is, amikor roma színészek egy konyhaasztal körüli beszélgetés során elvették egy roma haza létesítésének gondolatát, hiszen „akkor kinek énekelnének, kinek hazudnának, talán egymásnak!” Ez az ideológia James Scott elméletére emlékeztet, mely szembeállítja a „nyílt átiratokat” (melyeket az alárendeltek adnak elő a hatalmasoknak) a „rejtett átiratokkal” (melyeket saját, védett területeikre tartanak fenn). A „mi” és az „ők” éles szembeállítása, különösen akkor, amikor az előadott és a valós közötti különbség meghatározására használják, ennél finomabbra kalibrált elemzést igényel: ugyanis nem minden roma és nem mindenkor él ezekkel az éles szembeállításokkal (vö. Gal 1995, Humphrey 1994).

EPILOGUS: ÖSZINTE IRÓNIAK

Azok a romák, akiknek nincs sok közük az előadóművészethez, szinte sohasem emlegetnek autentikussággal kapcsolatos „komplexusokat” vagy a modernitással kapcsolatos paradoxonokat. Büszkén mutogatják házukat és porcelánváza-gyűjteményüket romáknak és gázsóknak egyaránt. Az éles szembeállításokhoz sem ragaszkodnak: például amikor egy előadóművészetben nem járatos roma férfi egy régi szovjet filmet néz a tévén, akkor nem azt mondja a végén, hogy „már megint a gázsókról mutattak egy filmet”, hanem mondjuk azt, hogy „láttad azt a Sztálinos filmet? Milyen jó színész alakította!”. A szovjet tömegkul-

24 Lásd az ellenállásról és James Scott írásairól szóló tematikus blokkot a *Replika* jelen számában. – *A szerk.*

25 Feltéve, hogy elfogadjuk a posztmodernizmus azon meghatározását, mely szerint annak lényege az ideológiai narratívákkal való szakítás, az ironikus helyváltoztatás a társadalmi-kulturális térben, valamint a nézőpontok váltogatása.

túrárt a sajátjának tartja, anélkül, hogy ebben bármi paradoxont találna, és anélkül, hogy magát az asszimiláció vagy a színlelés kontextusában látná. Bárki, beleértve a romákat, otthonosan mozoghat többféle kulturális világban is, egyforma őszinteséggel és lelkesedéssel, függetlenül attól, hogy a színház és a film mennyire igyekszik a cigányokat minden más kultúrától különbözőnek beállítani.

Azok, akik aggódnak az előadások autentikussága miatt, ezt többnyire a romák és a gázsók közötti átideologizált különbségtételre alapozzák, de nem minden roma izgatja magát ilyen kérdésekkel. Egy Moszkvától három órányira lakó roma asszony érdekes magyarázatát adta annak, hogy mi volt a gondja Budulajjal. Számára nem az nem stimmelt, hogy Budulaj nem volt autentikus, tiszta roma, nem törődött azzal, amit színész ismerőseim gyakran emlegettek, hogy Budulajt nem roma játszotta a filmen, hogy nem használta a megfelelő gesztusokat, vagy hogy úgy beszélt, ahogy romák sohasem beszélnének. Nem, az asszonyt az bosszantotta, hogy Budulaj rosszul beszélt oroszul:

Lehet, hogy van ilyen ember, de ő *mindent olyan becsületesen* akar csinálni, mindent őszintén, *az elejétől a végéig* – ez egy *mesterséges* ember. Nekem személy szerint az idegeimre megy, ahogyan a beszéde olyan esetlen és tört, *mintha nem is Oroszország közepén élne*. És amikor olyan rosszul beszél – látod, hogy én milyen jól beszélek oroszul? En *szépen és tisztán* beszélek, de ő úgy beszél, *mint egy külföldi*, na hát, ez bosszant engem, de nagyon...²⁶

Az asszony roma nyelven beszélt – olyan nyelven, melyet a romák többsége akkor is „tiszta” tart, ha tele van orosz szavakkal. Csak a nem roma nyelvészek igyekeznek kiirtani az idegen szavakat a roma nyelvből, és helyette feltölteni indiai eredetű szókinccsel, és az orosz nyelv az, amely zárt a romani felé, nem fordítva (Grant 1995). Az asszony azért állította szembe saját képességeit Budulajével, hogy emlékeztessen engem korábbi esetekre, amikor folyékonyan, bő szókinccsel beszélt oroszul gázsókkal – valóban képzett volt a nyelvtudása, mert bár egy kis faluban élt, gyakran olvasott, és nézte az orosz televízió adásait.

Az idézetben a kurzív szedés orosz szavakat és kifejezéseket jelöl, melyeket az asszony roma nyelvű mondataiba illesztett: olyan szavakat, melyeket az egységnek, befejezettségnek és teljességnek vagy azok áthágásának és felrúgásának megnevezésére használt. Noha a roma nyelvben léteznek ilyen szavak – *vuzsasz* (tisztán), *csácsesz* (igazan) –, az orosz kifejezések pontosan az orosz *nemzeti* identitással kapcsolatos, a média által közvetített diskurzusokban fordulnak elő, egy olyan lexikális regiszter részeként, melyet a romák, mint bárki más, elsajátíthatnak (miközben a roma nyelvű szavakat más típusú diskurzusokban használják gyakrabban).²⁷ Az asszony, bár részben azért hivatkozott ezekre a nyelvhasználati ellentétekre, hogy saját kompetenciájával büszkélkedjen, hangsúlyozta a „teljes, csorbítatlan” identitásokat meghatározó éles viselkedési határok mesterkélttségét is – ami egy ambivalens álláspont, de mindenképpen különbözik a színészekétől.

Az oroszok, miként sok roma is, nem ismerik el, hogy a romák is kötődhetnek lakóhelyükhöz, „szűkebb pátriájukhoz”, ahhoz a nyelvhez, melyet lakóhelyükön beszélnek, és ezzel összemoszák a diaszpóra demográfiáját az őszintétlen sunyisággal.²⁸ A patriotizmus őszinteséget követel, ebben a romák állítólag hiányt szenvednek. A roma asszony véleménye a kompetens kétnyelvűségről és a kettős kulturális identitásról közelebb áll egy másik kelet-európai roma színház felfogásához és érzékenységéhez – a Macedóniában alapított és 1991-ben Németországba költözött *Phralipe* társulatéhoz –, mint a Moszkvai Roma Színházéhoz. A *Phralipe* Shakespeare-t ad elő roma nyelven, mégis, mint 1995-ös, *Romeo és Júliát* be-

26 A szerző interjúja, 1993-ból.

27 Erről a kódváltási esetről bővebben lásd Lemon 1996.

28 Vö. Appadurai 1992.

mutató európai körútjuk során is megmutatták, képes a romák valódi, a jugoszláv polgárháború által megkeserített életéről hírt adni, elkerülve a cigányság sztereotipikus megjelenítését. Bár mindkét társulatot szocialista országban alapították, a moszkvai *Tyeatr Romen* és világának filmes adaptációi soha – sem az államszocializmus alatt, sem az azóta eltelt időben – nem voltak képesek a romák számára olyan nyilvánosságot adni, melyben a roma lét árnyalatait fedezhették volna fel anélkül, hogy fejet kelljen hajtaniuk az autentikus cigányságot definiáló szigorú kánonok előtt. A cigány hazafi Budulaj kétségtelen népszerűsége ellenére egy valódi roma hazafi létét – aki egyszerre érzi magát romának, szovjetnek és orosznek – a legtöbb orosz számára még mindig túlságosan nehéz elfogadni.

Köszönetnyilvánítás: Ezúton szeretnék köszönetet mondani számos tanáromnak, kollégámnak és barátomnak, Sheila Fitzpatricknek, Paul Friedrichnek, Ian Hancocknak, Maria Lemonnak, Lee Lemonnak, Dale Pesmennek, Michael Silversteinnek, Diane Tongnak, Katie Trumpenernek és különösen Vörös Miklósnak, akiknek gondolatai, észrevételei és megjegyzései hozzásegítettek a tanulmány megírásához. Az írás angol nyelvű változata a *Theatre Journal* őszi számában jelenik meg.

Vörös Miklós fordítása

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Appadurai, Arjun (1992): Putting Hierarchy in Its Place. In *Rereading Cultural Anthropology*. George E. Marcus szerk., 34–47. Durham: Duke University Press.
- Bolszaja Szovjetszkaja Enciklopedija (1974). Moszkva.
- Clifford, James (1988): On Collecting Art and Culture. In *The Predicament of Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Crowe, David (1995): *A History of the Gypsies of Eastern Europe and Russia*. New York: St. Martin's Press.
- Demeter, Nagyvezsda és Lev Cserenkov (1987): Ciganye v Moszkve. In *Etnicseszkije gruppi v gorodah jevropejszkaj csasztyi SzSzSzR*. Moszkva: Tudományos Akadémia.
- Druc, Jefim, Alekszandr Gesszler (1990): *Ciganye: Ocserki*. Moszkva: Szovjetszkij Piszatyel.
- Filewood, Alan (1994): Receiving Aboriginality: Tomson Highway and the Crisis of Cultural Authenticity. In *Theatre Journal*, 46: 363–373.
- Gal, Susan (1995): Language and the „Arts of Resistance”. In *Cultural Anthropology*, 10(3): 407–424.
- German, Alekszandr (1931): *Bibliografija o ciganah: Ukazatel Knyig, 1780–1930*. Moszkva: Centrizdat.
- German, Alekszandr (1932): *Romano Teatro. Helibena: Dzsijiben pre roti – Maskir jaga – Palago pervo*. Moszkva: Politizdat.
- Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: NorthEastern University Press.
- Goszudarsztvennij Arhiv Roszsijszkaj Federacii. 1235. kötet.
- Grant, Anthony (1995): Plagiarism and Lexical Orphans in the European Romani Lexicon. In *Romani in Contact: The History, Structure and Sociology of a Language*. Yaron Matras szerk., 53–68. Amsterdam: John Benjamin's Publishing.
- Hancock, Ian (1985): Non-Gypsy Attitudes Toward Roma: The Gypsy Stereotype. In *Roma*, 9(1): 50–65.
- Handler, Richard (1988): *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Humphrey, Caroline (1994): Remembering an „Enemy”: The Bogd Khan in Twentieth-Century Mongolia. In *Memory, History and Opposition*. Rubie S. Watson szerk., 21–44. Santa Fe: School of American Research Press.
- Lemon, Alaina (1991): Roma (Gypsies) in the USSR: The Moscow Romani Theater. In *Nationalities Papers*, 19: 359–372.
- Lemon, Alaina (1995): „What Are They Writing about Us Blacks”: Roma and „Race” in Russia. In *The Anthropology of East Europe Review*, 13(2): 34–40.
- Lemon, Alaina (1996): *Indic Diaspora, Soviet History, Russian Home: Political Performances and Sincere Ironies in Romani Cultures*. Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, University of Chicago.
- Miller, Carol (1968): *Machwaya Gypsy Marine*. Master of Arts Thesis. University of Washington.

- Miller, Carol (1975): American Rom and the Ideology of Defilement. In *Gypsies, Tinkers and Other Travellers*. Farnum Rehfish szerk., 41–54. London: Academic Press.
- Popova, E. és M. Bril (1932): Ciganye v SzSzsZR. In *Szovjetszkij Sztroityelsztvo* 2.
- Rom-Lebegyev, Ivan (1990): *Ot ciganyszkogo hora k tyeatru „Romen.”* Moszkva: Isszkusztvo.
- Rothstein, Robert (1980): The Quiet Rehabilitation of the Brick Factory: Early Soviet Popular Music and Its Critics. In *Slavic Review*, 39: 373–388.
- Silverman, Carol (1981): Pollution and Power: Gypsy Women in America. In *The American Kalderash: Gypsies in the New World*. Matthew Salo szerk., 55–70. Hackettstown, NJ: Gypsy Lore Society.
- Slezkine, Yuri (1992): From Savages to Citizens: The Cultural Revolution in the Soviet Far North, 1928–1938. In *Slavic Review*, 52: 52–76.
- Stanislavskii, Constantin (1983 [1936]): *An Actor Prepares*. Theatre Art Books.
- Stocking, George (szerk.) (1983): *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Sutherland, Anne (1977): The Body as Social Symbol among the Rom. In *The Anthropology of the Body*. John Blacking szerk., 375–390. New York: Academic Press.
- Trumpener, Katie (1992): The Time of the Gypsies: A „People Without History” in the Narratives of the West. In *Critical Inquiry*, 18: 843–884.
- Velehova, Nyina (1972): Tajni ciganszkoi pjesnyi. In *Tyeatr*, 4: 84–95.