

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI
KATEDRA SLAVISTIKY

Těatr Romen v kontextu romské kultury v Rusku
Театр Ромэн в контексте цыганской культуры
в России

Romen theatre in the context of Roma culture in Russia

VYPRACOVAL: Bc. Jan Babič

VEDOUCÍ PRÁCE: doc. Mgr. Jitka Komendová, Ph.D.

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a uvedl všechny použité
prameny. V Olomouci,

podpis

Děkuji doc. Mgr. Jitka Komendová, Ph.D., za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní diplomové práce poskytla. Dále bych chtěl poděkovat za neocenitelnou podporu rodiny a přátel. Bez jejich podpory by pro mě bylo napsání této práce mnohem těžší.

Podpis

Obsah

Úvod.....	6
1. Etymologie názvu.....	8
2. Původ.....	12
2.1. Pravlast Romů.....	12
2.1.1. Nejpravděpodobnější teorie.....	12
2.1.2. Méně pravděpodobné teorie.....	15
2.2. Jednotlivé romské skupiny.....	16
3. Romové na ruském území.....	18
3.1. 18. století.....	18
3.2. 19. století.....	19
3.2.1. Obraz Romů v klasické ruské literatuře a jejich působení v rámci restauračních sborů.....	21
3.2.2. Populární osobnosti té doby.....	22
3.2.3. Početnost Romů a vztah státu k nim.....	23
3.3. 20. století.....	24
3.3.1. Období revoluce 1917.....	24
3.3.2. Období po občanské válce.....	25
4. Romské národní divadlo.....	29
4.1. Založení divadla.....	29
4.2. Otevření divadla.....	32
4.2.1. První potíže.....	36
4.2.2. Nástup nového režiséra.....	40
4.3. Válečná doba.....	41
4.4. Poválečné období.....	44
4.4.1. Cikánka Aza.....	45
4.5. Barkanův odchod, nástup Sličěnka.....	47
4.5.1. My, Cikáni.....	49
5. Současnost.....	52
5.1. 90. léta 20. století.....	52
5.2. 21. Století.....	53
5.3. Znovuobnovené hry.....	53
5.3.1. Dobrý den, Puškine.....	53
5.3.2. Cikánská hraběnka.....	55
5.3.3. Grušenka.....	55
5.3.4. Diamanty a láska.....	56
5.3.5. Zpívající struny duše.....	58
5.3.6. Romský ráj.....	59
5.3.7. Romská nevěsta.....	61
6. Významné osobnosti divadla Romen.....	63

6.1. Herci.....	63
6.2. Dramatici.....	67
6.3. Skladatelé.....	69
6.4. Umělečtí ředitelé.....	70
6.5. Zhodnocení.....	72
7. Závěr.....	74
8. Resumé.....	76
9. Seznam použitých zdrojů.....	85
9.1. Knižní zdroje.....	85
9.2. Elektronické zdroje.....	86
9.3. Slovníky.....	88
Anotace.....	89
Annotation	90

ÚVOD

Pro tuto diplomovou práci bylo zvoleno téma s názvem **Těatr Romen v kontextu romské kultury v Rusku**. Hlavním záměrem této práce je, na základě zhlédnutých představení, zaujmout jasné stanovisko k umělecké tvorbě divadla.

Jelikož je diplomová práce vedena v češtině, je potřeba již v úvodu se pokusit o vyjasnění dvou základních pojmenování spojených s touto problematikou. Konkrétně se jedná o pojmenování **Rom** a **cikán**. Jasně a hlavně správné užití terminologie je považováno za klíčové, jelikož uvedená pojmenování jsou velmi často mylně interpretována za ekvivalentní. V rámci tohoto pátrání se zaměříme jak na etymologický původ českého pojmenování, tak na původ ruského pojmenování a jejich vzájemné srovnání. Následně bude stanovena míra podobnosti.

Značný prostor bude věnován historii Romů vztažený výhradně k ruskému území. Pojednání bude o časovém úseku od prvních doložených teorií o jejich původu po novodobé dějiny. Kapitola věnovaná jejich historickému původu je považovaná za velmi podstatnou. Jedná se o popis historie počínající opuštěním původního území. Romové museli překonat množství překážek v rámci jejich snahy o vytvoření romského národního divadla na ruském území. Všechny tyto události, se kterými byli nuceni se v průběhu dějin potýkat, jsou důležité a určující při vytváření jejich kultury, charakteru a mentality. Právě jejich kultura, osobitý charakter a mentalita, jsou pro romské umění natolik charakteristické, že díky nim k sobě přitahují pozornost nejenom laické, ale i odborné veřejnosti.

Hlavní část diplomové práce je věnována divadlu **Ромэн**, počínaje prvními snahami o sdružování Romů do pěveckých souborů a později restauračních sborů. Cílem je se pokusit o co možná nejzvěrubnější popis událostí, které nakonec vyústily v to, že v rámci romské společnosti se začaly objevovat první náznaky, jejichž výsledkem bylo vytvoření svébytného romského národního divadla. Prostor bude věnován nejen událostem ovlivňující divadlo v minulých desetiletích, ale i současné době.

Důraz bude kladen na současnou podobu repertoáru. Zhlédnutá posuzovaná představení umožní demonstrovat vlastní pohled na romské divadlo. Jako kontrast se subjektivním názorem budou použity zveřejněné recenze zabývající se jednotlivými představeními, nebo výkony konkrétních účinkujících.

V závěru diplomové práce bude možné najít přehled jmen konkrétních představitelů divadla, kteří se nejvíce zasloužili o rozvoj zejména v počátečních fázích divadla. Připomenuti budou nejen herci, ale i ostatní osoby jakkoliv spjaté s divadlem.

1. Etymologie názvu

Jak je již zmíněno v úvodu, prvním dílčím cílem, který jsem si na začátku této práce stanovil, je vypořádání se s dvojicí slov, která pojmenovávají určitou skupinu obyvatelstva. Konkrétně se jedná o slova **Rom** a **cikán**.

Jak píše Н. Сличенко (1987, s. 9–10), jazykovědci si všimli ojedinělé podobnosti mezi romským jazykem a indickým. Závěrem je, že do lexika Romů postupem času přibyly prvky jiných jazyků, což vyústilo ve vznik mnoha dialektů.

Brichta (2011, s. 13) poznamenává, že klíčovým slovem je **etnonymum**, tedy vlastní název etnika (národa, národnosti, kmene) nebo pojmenování, kterým je označováno jinými etniky. Etnonyma se dělí na dvě skupiny: **Endo-etnonyma** jsou vlastní jména (názy), jimiž se označuje dané etnikum samo ve svém jazyce. **Exo-etnonyma** jsou vlastní jména, kterými je etnikum označováno v cizí řeči, tedy tehdy, když o něm mluví jiné etnikum jiným jazykem.

Vezmeme-li v úvahu etymologii, pak podle Tornera (2007, s. 10) pochází název **Rom** ze slova **Dom**. V dnešních dnech se jako **Domové** označuje velmi hojně zastoupená kasta, které je rozšířená po celé severní Indii. Tam jsou uznáváni a i se živí především jako hudebníci. V Indické hudbě je dominantním nástrojem buben a právě ze slova **domra** – buben, je pravděpodobně odvozeno profesionum pro kastu hudebníků – **Domů**. Nebyla to však jejich jediná profese. Domové se též živili a žijí jako kováři, pletači košů, potulní umělci, artisté a obchodníci.

Jestliže se zaměříme na evropské podmínky, dojdeme ke zjištění, že proběhla změna názvu **Dom** na vlastní etnický název **Rom**. S pomocí srovnávací lingvistiky je možné změnu hlásky vysvětlit tak, že indické cerebrální hlásky **d**, **t**, **dh**, **rh** se vlivem evropských jazyků, které je nemají, mění se v dialektech evropských Romů většinou v hlásku **r**, v Arménii v **l** (Lomové), v arabském jazykovém prostředí na předopatrové **d** (Domové). Z výše uvedeného zcela jasně vyplývá, že slovo **Rom** je z hlediska etymologického velmi staré, podstatně starší než pojmenování **Cikán**. (Horváthová, 2002, s. 5–7)

Podle Tornera (2007, s. 10) se na mezinárodním romském fóru název Rom objevil poprvé 8. dubna 1971, kdy jej účastníci prvního mezinárodního kongresu Romů ze 14 zemí (včetně tehdejšího Československa) v Londýně včlenili do názvu reprezentativní organizace RIJ – Romano Internacionalno Jekhipen, dnes IRU – Internacionalno Romani Unia – (Mezinárodní romská unie). Tato organizace je mimo

jiné zastoupena jako monovládní organizace i v OSN. Účastníci tohoto sjezdu deklarovali, že slovo **Rom** je oficiální název příslušníků romského etnika. Od té doby se datuje romský požadavek, aby byl tento název majoritou respektován.

Do roku 1971 se tedy Romové nazývali Romy jen mezi sebou. Ostatní, většinou kromě odborníků, ani jejich skutečné jméno neznali. Označovali Romy nejrozličnějšími eponymy, například: **Cikáni** (česky), **Cygaňe** (rusky), **Zigeuner** (německy), **Zingari** (italsky), **Tsiganes** (francouzsky), **Gypsies** (anglicky), **Gitanes** (francouzsky), **Tattare** (švédsky), **Bohemiens** (francouzsky). Všechna tato exonyma ukazují, že neromové nevěděli, kdo Romové jsou, odkud přišli. Časem získala tato slova i jiné významy, často se jednalo o negativní.

V Evropě jsou nejrozšířenější dvě následující exo-etnonyma:

1) Cikán

Elektronická podoba *Slovníku spisovného jazyka českého* vydaného v roce 2011 Ústavem pro jazyk český, uvádí: „**cikán** (zastarale a nářečím cigán), v etnografickém smyslu Cikán / Cikánka - je příslušník jedné z národností indického původu, rozptýlených po celém světě a zčásti dodnes žijících potulným způsobem života. V přeneseném významu slova se jedná o člověka s vlastnostmi tělesnými nebo povahovými, zpravidla špatnými, který nevydrží na jednom místě – tulák, popřípadě dobrodruh.“¹

V ruštině jsou Romové často označováni spolu i s několika dalšími národy pojmem **цыган**. Tento termín spolu s německým výrazem **Zigeuner**, maďarským **Cigany** a různými dalšími variantami vyskytujícími se po celé Evropě a Turecku, pochází z řeckého **atsinganoi**. Jedná se pouze exo-etnonyma, které nenesou žádné jiné významy. V romském jazyce se nevyskytují. Etymologie zmíněného řeckého slova **atsinganoi** je nejistá, ale převládá názor, že pojmenování pochází z názvu kacířské sekty, ke které mohli být Romové přirovnáni. V byzantských pramenech se slovo objevuje již v 8. století, ve větším množství od 12. století. Řecké slovo **Athingani** znamená „nedotknutelní – lidé, kteří nechtějí, aby se jich ostatní dotýkali, nechtějící být dotýkáni“. Pravděpodobně se jedná o zvyk pocházející původem z Indie. (Lemon, 2000, s. 5)

Etymologii ruského slova **цыган**, se pokouší objasnit několik dalších teorií. Konkrétně v *Etymologickém online slovníku A. V. Semjonova* se lze dočíst o rozšíření

¹ Slovník spisovného jazyka českého [online]. [cit. 2021-03-10]. Dostupné z: <https://sjsj.cas.cz/search.php?heslo=cik%25C3%25A1n&hsubstr=no>

tohoto slova na ruském území především na konci 13. století. Dále pak Semjonov uvádí, že slovem **цыган** byl v Řecku označován kočovný národ, jehož předkové měli být staří Indové. Do ruštiny se pak slovo dostalo skrze srbskochorovatský výraz **циганин** v období, kdy se Romové začali v hojném množství stěhovat na ruské území. S teorií Semjonova ve značné míře koresponduje i názor Maxe Fasmera. V jeho *Etymologickém online slovníku M. Fasmera* je sice vynechána část popisující srbskochorovatský původ, ale v případě řeckého původu jsou již oba jazykovědci ve shodě. Fasmer uvádí, že za výchozí je považováno starořecké slovo **ἄτσιγγανος**, které je přepisováno jako **цыган**.

2) Gypsy

Anglickým výrazem **Gypsy** je označován kdokoli, kdo se potuluje a nežije na jednom místě. V češtině je výraz **ciganit'** ekvivalentní slovesu lhát. Ve *Slovníku spisovného jazyka českého* vydaného v roce 1989, je výraz **cikán** vysvětlen jako synonymum pro: tulák, dobrodruh, lhář, podvodník, zloděj a podobně.

Anglický termín je odvozený ze slova **gyptien**, což je zkrácená verze slova **Egyptian** (Egyptáné). Romové, kteří přišli do západní Evropy v 15. století, byli mylně považováni za osoby pocházející z Egypta. Skutečnost, že romština patří mezi indické jazyky, v té době nebyla známá. (Lemon, 2000, s. 5)

Exo-etnonyma jako anglické **Gypsy**, španělské **Gitanos** a francouzské **Gitanes**, jsou odvozena od názvu **Aiguptos / Aiguptissa** (Egyptán / Egyptanka). (Hynoušová, 2010, s. 30) Podstatná je ta skutečnost, že řecké slovo **Athingani** mělo od počátku negativní zabarvení, kterého se nezbavilo ani při postupné přeměně na výraz **Cikán**. Jména pro Romy odvozená od slova Egyptán se rozšířila v dalších stoletích po celé Evropě. Sami Romové, kteří přicházeli do Evropy v 15. století, označovali jako místo svého původu Malý Egypt.

Jak již bylo zmíněno, v mnoha jazycích, včetně ruštiny, pochází název **Rom** z řeckého slova **atsinganos**, které označovalo zástupce náboženské komunity v některých oblastech Byzance v období raného středověku. Zdá se, že toto pojmenování bylo přeneseno na Romy kvůli podobnosti jejich způsobu života a zaměstnání. (Абраменко, 2013, s. 12).

Existují i pomenování, která užívají Romové pro pojmenování jiných osob. Hynoušová (2010, s. 31) hovoří o existenci romského a neromského světa, který se vyznačoval odlišnými pravidly komunikace. Termín **gadžo** neoznačuje příslušníka nějakého konkrétního etnika. Tento termín je nejrozšířenější v lexikonu všech

romských dialektů v Evropě. Původně název pro neromského sedláka, dnes spíše obecně Nerom. Druhotný význam **gadžo** / **gadži** je „manžel“/„manželka“ neromského původu, a v některých olšských dialektech označuje i romského manžela a romskou manželku. V některých dialektech se užívá termín **goro** – bílý – Evropan – běloch – Nerom. Název původně naznačoval světlou barvu pleti a zevnějšku obecně.

Důvodem, proč je v rámci celé práce striktně užito pojmenování **Rom**, je respektování usnesení Mezinárodní romské unie (IRU) ze dne 8. dubna 1971.

2. Původ

Pokus o zdokumentování existujících teorií bude vycházet z historicky nejstarších dochovaných pramenů a také v rámci této části bude řeč o prapůvodní vlasti Romů. Je známo, že romský národ, jako celek, není tvořen homogenní skupinou obyvatel, nýbrž jednotlivými skupinami, které se od sebe dost zásadně liší. Tato diferenciací skupin je k nalezení po celém světě.

2.1. Pravlast Romů

Určit přesný původ romského obyvatelstva není zdaleka tak úplně jednoduché. Existuje mnoho výzkumů a z nich vytvořených teorií, které se však mnohdy dost významným způsobem liší, často se dokonce i navzájem vylučují.

2.1.1. Nejpravděpodobnější teorie

Деметер (2000, s. 10) přichází s tvrzením, na základě kterého podle lingvistického a genetického výzkumu pocházeli předkové Romů z oblasti Indie. Toto území měli opustit zhruba v 6. století. Řádově se mělo jednat o skupinu čítající přibližně 1000 lidí, která se postupně začala rozptylovat po celém světě, například východním směrem, nebo do oblasti střední Asie. Také je zdokumentována migrační vlna mířící směrem na západ do Palestiny a dále pak do Egypta, ale i přes Arménii až do Byzantské říše. Existuje domněnka, že dnešní Romové žijící na území Evropy jsou potomci předků pocházejících z Byzantské říše. Z dostupných dokumentů vyplývá, že Romové žili na celém území říše, velká část z nich pak přijala křesťanství.

Nicméně podle Horváthové (2002, s. 7–12) není nejpodstatnější určení přesného místa v Indii, ze kterého se Romové vydali na cestu, ale zastává názor, že za důležitější považuje možné důvody jejich odchodu, přičemž svůj pohled na situaci doplňuje teorií, podle níž by migrační pohyb mohl vést tyto skupiny přes hranice Indie a dále. Podnětem k cestě na západ mohlo být i hledání lepšího živobytí v oblastech, které nejsou postihovány suchem a následnými hladomory (např. území mezi Indií a Pákistánem). Důvodem k odchodu mohl být i únik z území, kde se nejprísněji dodržoval kastovní systém, což bylo v severní části indického subkontinentu. Cestu romských předků

dále na sever a západ mohly iniciovat i vnější vlivy – vpády dalších expanzivních kmenů do Indie (od 6. stol. n. l. Mongolové, od 7. stol. Arabové) a neutuchající války s nimi.

Všechny romské dialekty v hojné míře obsahují slova řeckého původu, což je doloženo tím, že se Romové dosti dlouho zdržovali v řecké jazykové oblasti, která však byla mnohonásobně větší než území dnešního Řecka; náležela k ní celá Byzantská říše.

Z Malé Asie pokračovaly romské skupiny úžinou Bospor nebo Dardanely a přes Balkán do Evropy. Z hlavního proudu se po cestě patrně nepřetržitě odštěpovaly skupinky Romů, kteří již neměli chuť putovat dál; tak se vytvářely základy romského osídlení v zemích na západ od Indie. Nejnovější lingvistické výzkumy romských dialektů však naznačují i možnost, že někteří Romové se z Evropy znovu vraceli do Asie, anebo dokonce přicházeli do dříve nepoznané Afriky (možná v souvislosti s obnovením turecké expanze počátkem 15. století).

Jak již bylo zmíněno, Romové přicházeli do Evropy přes Malou Asii a Balkán, tedy oblasti, které patřily k Byzantské říši. Přítomnost Romů v Byzanci, potažmo i na evropském kontinentu, můžeme s velkou mírou pravděpodobnosti předpokládat minimálně od 12. století.

Podle Абраменко (2013, s. 11–12) vědci mají za to, že do oblasti Byzantské říše a na Balkánský poloostrov se Romové dostali na přelomu 13. a 14. století. Po dobytí tohoto území Osmany se romské kmeny rozptýlily do zemí západní a východní Evropy. V některých zemích žily klany i po několik staletí, do některých oblastí se dostaly až postupem času.

Jak zmiňuje Лебедев (1990, s. 44–45), jednotlivé romské skupiny se v Rusku běžně nerozlišují, ale vědci je rozdělují podle dialektu a politické geografie. Ruské písemné prameny popisují tři období imigrace do Ruské říše. Romové již byli v západní Evropě od počátku 15. století. V současné době jsou indiští vědci toho názoru, že Romové nejsou jen tak ledajakým národem pocházejícím z Indie, ale patří mezi prapůvodní obyvatelé Indie a zároveň i mezi jeden z nejstarších indických národů. Opět existuje několik verzí ve spojitosti s odchodem z jejich vlasti. Buď svou zemi opustili v polovině tisíciletí, nebo na jeho konci. Počátkem 15. století se pak objevili v evropských zemích.

Podle Shaidurova (2018, s. 202) se dá předpokládat, že v prvním migračním období přišli Romové z oblasti Balkánu a Valašska na území Ukrajiny v polovině 15. století. V tomto období přišli i z Polska na území Běloruska a do okolí Baltu v roce

1501. Druhá migrační vlna proběhla o dvě století později, kdy se většina Romů dostala na území Baltu a centrálního Ruska z Německa a Polska. Již v první polovině 18. století podle svědectví z ukrajinských zemí, které v roce 1686 na základě smlouvy o Věčném míru začaly náležet pod samosprávu Ruska, bylo možné na tržistiích a veletrzích spatřit kočovné Romy.

Třetí období migrace spadá na základě tvrzení Lemon (2000, s. 7) do 19. století. Romové přicházeli především z oblasti Valaška, Rakouska - Uherska a Moldavska. Do Ruska se přestěhovali až po zrušení nevolnictví v 60. letech 19. století. Na ruském území na ně byly v polovině 18. století uvaleny zvláštní daně omezující obchod, který by mohli provádět a v roce 1759 jim císařovna Alžběta zakázala vstup do Petrohradu. Během století jim však bylo umožněno žít nejen v Petrohradu, ale i v Moskvě a mnozí, zejména ti, kteří patřili ke slavným romským restauračním sborům, prospívali poměrně dobře.

Лебедев (1990, s. 46–47) ve své knize informuje o putování Romů trvajících po staletí po cizích zemích, přičemž neměli žádný trvalý domov, práva, ani útočiště. Během putování se zapomínala a měnila slova i písně jejich rodného jazyka, měnili se i bohové, ve které věřili. Zapomínali na svou prapůvodní vlast, na které kdysi žili jejich předkové. O Romech se toho v tehdejší době vědělo opravdu málo. Ale i přes to poutali značnou pozornost okolí. Není divu, že snědí černovlasí lidé odění do výrazného oblečení, kteří byli navíc ještě ozdobeni třpytivými náramky a prsteny a obklopeni skupinou polonahých dětí, budili zájem místního obyvatelstva, přičemž ještě hovořili spolu nesrozumitelným jazykem. Za dobu putování, které trvalo několik staletí, s sebou přinesli na ruské území osobitý způsob života, zvyky a tradice a také doposud neznámé tance a písně. Neví se, jaké oděvy tito cizinci nosili. Na starobylých rytinách pocházejících z 15. století, které zobrazují kočovné Romy ve Francii, není k nalezení nic, co by jakkoliv připomínalo národ pocházející z Indie. Téměř až do poloviny 19. století existovalo přesvědčení, že Romové prapůvodně pochází z Egypta. I oni sami sebe pokládali za Egyptany. V roce 1840 spatřila světlo světa úplně odlišná verze. „ Z daleké Indie se na Rusi objevili...“, tak zní začátek verše Alexeje Konstantinoviče Tolstého. O něco později německý vědec A. Fott dokázal, že romské kořeny sahají do Indie.

2.1.2. Méně pravděpodobné teorie

Jsou k nalezení i méně pravděpodobné teorie. Сличенко (1987, s. 9–10) zmiňuje existenci domněnky hovořící o započetí kočování v rozmezí mezi 5. a 8. stoletím, zároveň ji vyvrací druhá, která říká, že počátek kočování začal mnohem později, konkrétněji okolo roku 1400. Důvodem údajně měla být Tamerlanova armáda, která vyhnala Romy z jejich původní oblasti.

Jak již bylo zmíněno výše, Angličané pro pojmenování užívali výraz **Gypsy**, Španělé **Chitanos** a Maďaři používali označení **Faoronův lid** (Цыганское племя). Právě poslední zmíněná verze se dostala až na území Ruska. Existují i zmínky, kdy byli Romové na ruském území nazýváni jako Hagařané s odkazem na starozákonní biblické legendy. Hagar byla podle abrahámovských náboženství egyptská otrokyně, která sloužila Sáře, manželce Abraháma.

Legenda o exodu Romů z Egypta zachovala i v rámci romského folklóru. Po příchodu do střední Evropy domněnku o egyptském původu Romové ještě podpořili pověstí, jež měla doložit jejich křesťanské založení. Dle pověsti putují světem v rámci pokání, neboť odmítli poskytnout nocleh Marii s Josefem prchajícím s malým Ježíšem do Egypta před Herodesem. Legenda o egyptském původu Romů byla bezpochyby podporována i díky propojení starověkého Egypta s okultismem a magií, jejímž provozováním byli Romové známi.

Romy na jejich prvotní cestě Evropou provázely i další pověsti spjaté s deklarací snah o křesťanské pokání. Jedna z nich praví, že romští kováři ukovali hřeby pro Ježíšovo ukřižování, a proto musí jejich potomci činit pokání. Existuje však i další verze legendy; podle ní naopak Romové vystupují jako dobří křesťané. Putují světem nikoliv z důvodu pokání, ale na počest Pána, který musel také opustit svůj domov, když prchal před Herodesem. (Друц, 1990, s. 15)

Lemon (2000, s. 86) upozorňuje na značnou problematičnost informací týkajících se romské minulosti, přičemž je vykreslována její složitost. Legendy o původu jsou velmi protichůdné a nejednoznačné. Jejich úspěšně zachovaná etnická identita přispěla k nepřijímání jejich tradic a kodexů hodnot ze strany evropských národů a vytvořila základnu pro rozvoj diskriminace, která se rozvinula po příchodu Romů na Evropský kontinent.

2.2. Jednotlivé romské skupiny

Romský národ není tvořen homogenní skupinou, ale je tvořen jednotlivými skupinami, které se od sebe liší životním stylem, což má za následek různou míru integrace do ruské společnosti.

Tomuto tématu se Смирнова-Сеславинская (2011, s. 17–23) ve své knize velmi obsáhle věnuje, přičemž rozlišuje několik romských skupin na ruském území, avšak uvedeny jsou pouze ty nejdominantnější.

A) **Ruští Romové** – Ze samotného názvu se dá vytušit, že se jedná se o skupinu, které se nejvíce přizpůsobila ruské kultuře, což je nejvíce patrné v rámci osvojení jazyka a i na ruských tradicích, které převzali. Tato skupina vyznává pravoslavné náboženství a zaměřuje se především na oblast obchodování s automobily a také je jejich hlavním předmětem zájmu hudba. Ruští Romové byli velmi zdárně integrováni do ruské společnosti, k čemuž jim pomohla i úroveň vzdělání, jedná se zejména o osoby se středoškolským a vysokoškolským vzděláním. Především osoby patřící do této skupiny představovaly vůdčí postavy působící v restauračních sborech, nebo v divadle Romen.

B) **Kalderašové** – Podle sčítání lidu se jedná o druhou nejpočetnější romskou skupinu trvale žijící na území Ruska. V druhé polovině 19. století a na počátku 20. století Kalderašové přišli z oblasti Karpat a Transylvánie. Žijí v početném společenství rodin, ale stranou od velkých městských aglomerací, což s sebou přináší množství problémů, zejména pak s úrovní infrastruktury i sociální a zdravotní péče. Jedná se o ortodoxní skupinu Romů, která se nejméně adaptovala v rámci ruské společnosti. Vyznáním patří mezi pravoslavné, hlavním předmětem jejich obživy byla výroba kotlů.

C) **Lovarové** – Jejich dialekt je velmi podobný řeči Kalderašů, hlavní rozdíly jsou pouze v lexiku, protože značné množství slov převzali z maďarštiny. Na území Ruska se dostali přibližně ve stejném období, jako Kalderašové, ale jejich výchozím místem bylo Maďarsko. Rovněž se jedná o velmi ortodoxní skupinu, která si zachovává tradiční sociální organizaci a rodovou linii, přičemž do ruské společnosti se téměř neadaptovala.

D) **Servi** – Tato skupina naopak patří mezi silně adaptované, žijí především na území Ukrajiny, kde představují nejpočetnější romskou skupinu, a na jihu Ruska. Vyznávají pravoslaví, jejich tradiční sociální organizace je silně degradovaná, což mělo za důsledek lepší adaptaci. V Moskvě je tato skupina spjatá s divadlem Romen.

E) **Olašští Romové** – Na přelomu 15. a 16. století se přesídlili z Valašska do Moldávie, ze které se později vydali na Ukrajinu. V průběhu 17. století došlo k připojení Levobřežní Ukrajiny k Rusku, díky čemuž bylo možné najít Olašské Romy na jihu Ruska. V dnešní době žijí zejména v oblasti Rostova na Donu a Krasnodaru. Tradičně se věnovali kovářství a věštění. Průměrná životní úroveň a vzdělání jsou tradičně nízké, což vyústilo ve velmi nízkou adaptaci do ruské společnosti. Oproti ostatním skupinám Romů mají světlejší pigmentaci i vlasy. Často se oblékají do tradičního romského oblečení.

F) **Krymští Romové** - Jedna z nejpočetnějších skupin Romů a zároveň i nejvíce kulturně vzdělaná. V Krymském chanátu a podle kánonů islámu bylo vytváření hudby považováno za hanebné a nepoctivé. Krymští Romové vyznávající islám sehráli důležitou roli při zachování a obohacení krymsko-tatarské lidové hudby. Romové přišli na území Krymu z Rumunska, kde byli pronásledováni, jejich migrační trasa vedla podél severního pobřeží Černého moře. Mluví vlastním dialektem romského jazyka s lexikálními výpůjčkami z krymsko-tatarského, ukrajinského a ruského jazyka, většina věřících jsou muslimové, ale lze najít i vyznavače pravoslavného náboženství. V současné době většina z této skupiny žije mimo Krym, konkrétně na Krasnodarském území Ruské federace, na Ukrajině je lze najít v Kyjevě, Žitomiru, Vinnici nebo Chersonu. Jejich přibližný počet čítá 20–25 tisíc lidí.

3. Romové na ruském území

V následující kapitole bude za předmět hlavního zájmu považován výskyt Romů na území Ruska. Na základě logičnosti a posloupnosti je zmapován výskyt Romů od prvních historicky doložených pramenů.

3.1. 18. Století

Jedním z klíčových problémů, kterým čelí badatelé zabývající se historií Romů, je nedostatek písemných archivních zdrojů, o čemž se zmiňuje Shaidurov (2018, s. 199). Ale i z omezených zdrojů je možné získat značné množství informací pomáhajících utvořit si zevrubnou představu o minulosti Romů nejen v Rusku jako celku, ale i v určitých konkrétních ruských regionech. Poprvé jsou Romové v Ruské říši oficiálně zmiňováni v dokumentech z roku 1733 a to v dekretu carevny Anny Ivanovny Romanovové, který se týkal daní.

Jak konstatuje Дрыц (1990, s. 28), Romové byli na ruském území dříve, než je oficiálně doloženo v dobových dokumentech. Obecně jsou považováni za etnický velmi různorodý národ, díky čemuž je rozmanitá i jejich kultura. Je důležité zmínit, že existence romských sborů je specifická výhradně pro Rusko. Právě již zmíněná Anna Ivanovna, neteř cara Petra Velikého, byla Romy do jisté míry fascinována. Vystupovali i na tržištích, kde součástí jejich vystoupení byl i medvěd a koza, což se nakonec v jisté formě promítlo i do tradic. Bylo obvyklé při masopustním průvodu chodit převlečený za medvěda, kozu, nebo Roma. Přítomnost Romů při podobných lidových zvycích sahá až k Petru Velikému, který je osobně zval na své maskární plesy.

V roce 1766 několik romských skupin dorazilo až na území Moskevské gubernie. Лебедев roznamenává (1990, s. 45–46), že carská vláda projevovala snahy o podrobení Romů. Mnoho jich uteklo do lesů nebo stepí, ale významná část kočovníků byla zajata a poté byli vedeni jako majetek statkářů. Jeden z táborů patřil i hraběti Alexeji Grigorijeviči Orlovovi.

Lemon (2000, s. 94–95) se zaměřuje na rok 1774 a na založení prvního romského sboru sestaveného z nevolníků hrabětem Alexejem Grigorijevičem Orlovem. V Rusku náležela většina Romů koruně, jakožto nevolníci. To znamenalo, že nesli daňové břemeno, ale nebyli nutně spojeni s nemovitostí, ačkoli někteří byli. Dekret carevny Alžběty z roku 1759 zakazoval Romům vstup do ruského hlavního města, kterým byl

v té době Petrohrad. Brzy poté byla pro Romy uzavřena také Moskva, stejně jako pro většinu Židů.

Protože museli zimovat v ruských vesnicích a obydlich, byli nuceni domluvit se s místním obyvatelstvem, což mělo za následek to, že si velmi rychle osvojili ruský jazyk. Při dlouhých zimních večerech poslouchali a učili se písni prostého zemědělného lidu. Díky kočovnému způsobu života Romů se ruské písni dostaly i do starobylých ruských měst a sídel. Během putování si osvojovali nejenom písni. Na konci 18. století začali Romové nosit i ruské kaftany, košile, vesty, vysoké boty, čepice a pili čaj ze samovarů. (Лебедев, 1990, s. 44–45)

3.2. 19. století

Když hrabě Orlov uslyšel, jak Romové tančí a zpívají, přikázal vůdci tábora Ivanu Trofimoviči Sokolovovi, aby založil romský sbor (Лебедев, 1990, s. 45–47). Ivan Trofimovič Sokolov byl považován za milovníka a sběratele ruských národních písni. Hosty pak hrabě Orlov ve své rezidenci uctíval tancem i zpěvem Romů, kteří nezůstali nevolníky dlouho. Tento sbor byl osvobozen od nevolnictví v roce 1807, několik desetiletí před obecnou emancipací, která proběhla roku 1861. Dále pak sbor získal právo usadit se přímo v Moskvě. Sokolovův sbor se stal prvním profesionálním sborem nejen v Moskvě, ale dokonce i v Rusku. Už od prvních vystoupení pobytu v Moskvě romský sbor Ivana Sokolova očaroval místní obyvatele.

Moskevské elity zvaly sbor na vystoupení na plesech a při příležitosti jiných honosných oslav. Počet profesionálních romských sborů se v průběhu 19. století rozrůstal, protože jejich vystupování na významných akcích přinášela prestiž jejich bohatým mecenášům. V restauracích a soukromých domech v celé říši vystupovaly romské sbory pro ty, kteří si to mohli dovolit. V reakci na velkou poptávku ze strany šlechty našlo množství dříve kočujících Romů zaměstnání v romských sborech a usadili se v Moskvě a Petrohradu. (O’Keeffe, 2013, s. 198)

Později po Ivanu Sokolovovi převzal vedení sboru jeho talentovaný synovec, tím byl Ilja Sokolov, který se velmi brzy stal populární v Moskvě i v Petrohradu. Byl nejen skladatelem, ale tanečníkem, zpěvákem a za dobu jeho šéfování sboru byly v repertoáru pouze ruské písni. V roce 1838 sbor vyrazil na turné na Petrohradské předměstí. Účinkující vystupovali v prostorách Pavloského nádraží, což bylo přijato velmi pozitivně ze strany petrohradského publika. (Лебедев, 1990, s. 47)

Podle poznatků Lemonové (2000, s. 37–39), si lze obdiv ruských aristokratů k romským zpěvákům a tanečnickům vysvětlit obecným uchvácením jejich uměním. Nakonec se dokonce stalo módou oženit se s ženou romského původu. Taková manželství se stala tématem nesčetných příběhů. Texty o tom, jak romské pěvkyně fascinovaly aristokraty či básníky, zůstávaly i do 90. let 20. století mnohem populárnější, než nejrůznější detailní popisy každodenního romského života. Ruské příběhy o námluvách a manželství mezi aristokratickými básníky a romskými pěvkyněmi odhalily více o ruské národní ideologii a identitě, než o Romech. Stejně jako v mnoha orientalistických fantaziích, fascinovaná osoba, v tomto případě muž, doufala, že se může stát Romem.

Zaujetí osobitým romským uměním všeobecně vedlo k většímu zájmu o Romy. O jejich historii, život, životní styl a dokonce i o to, jak jsou oblečení. Byli věrní tradici, která započala už v době působení sboru u hraběte Orlova - tudíž vystupovali v evropských kostýmech. Ale už na konci čtyřicátých let 19. století si milovníci romského zpěvu stěžovali na to, že Romky nejsou oblečené tradičně. Tímto problémem se začaly zabírat petrohradské noviny zaměřené na politiku a literaturu s názvem **Severní včela** (Северная пчела). Ilja Sokolov byl ochoten naslouchat těmto výtkám a už při příštích vystoupeních účinkující vystupovali v původním tradičním oblečení. Nutno poznamenat, že i přesto většina sborů vystupovala v evropských kostýmech. Některé ženské sólistky pak vystupovaly v drahých večerních šatech a krajkových nebo hedvábných šálech. Muži nosili smokingy, obarvovali si kníry a starali se o to, aby jejich vlasy byly uhlazené směrem dozadu. (Лебедев, 1990, s. 48)

„Na konci 19. století pohltila takzvaná „romská mánie“ vrchní vrstvy ruské společnosti. Toto období bylo považováno za vrcholné pro ruskou elitu, která si najímala romské sbory do drahých restaurací, aby pobavily návštěvníky tancem a zpěvem. Pro romské umělce, kteří v těchto sborech vystupovali, to bylo velmi lukrativní, protože se jim dostávalo přísunu finančních prostředků a v neposlední řadě mohli díky tomu posílat své děti do prestižních škol. Za soumraku carské říše byla popularita romských sborů bezkonkurenční, díky čemuž se mnoho romských umělecky zaměřených rodin integrovalo do ruské společnosti.“²

² O'KEEFFE, Brigid. 'Life on Wheels' (1931) at Moscow's State Gypsy Theatre Romen [online]. [cit. 2021-03-05]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/life-wheels-1931-moscows-state-gypsy-theatre-romen/>

Romové vystupovali pro jakékoliv publikum třikrát během večera. Obdivovatelé romských písní si poté zvali sbor do soukromých prostor. Tato forma vystoupení představovala oficiální část koncertu. Lišila se tím, že host si mohl přát jakoukoliv píseň, kterou chtěl. Především mu bylo dopřáno vybírat si z novinek. Romové byli na tuto možnost připraveni a vždy měli pro tuto příležitost v repertoáru nachystanou nějakou píseň. Zúčastnění měli právo si vybrat a za každé číslo zaplatit takovou částku, kterou oni sami uznali za vhodnou. Nejlepší a nejznámější sólisté byli zváni přímo k hostině. Během vystoupení účinkující nekonzumovali alkohol. Nikdo se neopovažoval narušovat tento zákon. Na dodržování jejich mravů dohlížel regent. Sbor fungoval na základě rodinné pospolitosti. Otcové, matky, strýcové, jejich manželky, bratři i sestry, všichni vzájemně hlídali jeden druhého a rodinu jako celek od možného ohrožení ze strany hostů. Dodržení „čistoty“ sboru bylo pokládáno za projev cti. Za jakýkoliv nedůstojný čin mohl být dotyčný vyhozen ze sboru a už nikdy se k němu nesměl vrátit. Málokdo byl ochotný podstoupit takovéto riziko. (Лебедев, 1990, s. 44)

3.2.1. Obraz Romů v klasické ruské literatuře a jejich působení v rámci restauračních sborů

Problematice obrazu Roma v klasické ruské literatuře se věnuje Куглерова (2014, s. 58). Podle ní se jednalo o svobodu milujícího nezávislého muže - jakési ruské alter ego, které je svobodné, jak si Rusové vždy přáli být, ale neodvážili se. Puškin, Leskov, Turgeněv, Tolstoj, Gorkij a mnoho dalších zobrazovali ve svých dílech Romy. Tato „sympatie k Romům“ však byla součástí ruského vnímání jejich identity a velmi často byla plná nepřesností a klišé.

Romská hudba, písně a tanec měly v mnoha případech značný vliv na tvůrčí práci skladatelů, spisovatelů a básníků z těch zemí, ve kterých se kočovní Romové usadili. Zvláště pak na ruskou poezii. Tuto teorii jasně potvrzují názvy děl ruských básníků 19. století: **Cikánský tanec** (Děržavin, 1805), **Cikánská píseň** (Ševyrev, 1828), **Cikánské písně** (A. K. Tolstoj, 1840), **Píseň Cikánky** (Polonskij, 1853), **Maďarská Cikánka** (Grigorev, 1857) a **Cikánská píseň** (Apuxtin). (Lemon, 2000, s. 41)

Důvod působení romských sborů v restauracích byl prostý. Do té doby neexistovaly jiné adekvátní prostory, kde by mohli umělci vystupovat. Pouze příležitostně byla možnost vystoupit veřejně v rámci svátku, nebo při oslavách významných událostí. V polovině 19. století narůstající množství sborů mělo za důsledek

vzrůstající konkurenci. Velké množství představitelů romské umělecké scény té doby, včetně divadelníků a operních pěvců, vzešlo právě z těchto sborů působících v restauracích. Značná část umělců si vydělávala na živobytí právě skrze restaurační sbory, které působily v Moskvě a v Petrohradu. Petrohradské restaurace nesly název „**U Dorota**“ a „**Taškent**“. Obě se nacházely v oblasti dnešního Něvského prospektu. Neexistovaly pouze tyto dvě zařízení, ale názvy ostatních se měnily v závislosti na jménu majitele v daném období. V Moskvě se značné popularitě těšily restaurace s názvem „**Jar**“ (nacházel se v centru města) a „**Strelna**“. (O’Keeffe, 2013, s. 213)

3.2.2. Populární osobnosti té doby

Díky popularitě získané během vystoupení začali být členové sborů známí nejen v rámci Ruska, což potvrzuje i Друц (1990, s. 38), jenž dále hovoří o Stěše, která se stala první Romkou známou i za hranicemi Ruska. Její celé jméno pak bylo Stěpanida Sidorovna Soldatová. Narodila se v roce 1784. S největší pravděpodobností její rodiče pocházeli ze skupiny nevolníků, kteří patřili hraběti Orlovovi. Významně její život ovlivnil Andrej Novikov, který se stal jejím mužem. Novikov byl považován za milovníka romských písní a odborníka na romskou kulturu. Hlavní jeho přínos spočíval v tom, že vykoupil Stěšu a poskytl jí vzdělání, zejména hudební. Stěša vynikala nejen hudebním nadáním, ale i lingvistickým, protože ovládala polský, ukrajinský i ruský jazyk.

O Stěše se traduje mnoho legend. Například se vypráví, že italská zpěvačka Angelika Katalani, která přijela na turné do Moskvy, byla zpěvem Stěši natolik dojatá, že propukla v pláč a jako dárek jí věnovala kašmírovou šálu, kterou dříve osobně převzala od římského papeže. Pro potvrzení tohoto příběhu neexistují relevantní důkazy, ale faktem zůstává ta skutečnost, že ze strany svých obdivovatelů byla Stěša označována za ruskou Katalani. Stěšino jméno bylo známé dokonce i Napoleonovi. Když stál v roce 1812 před Moskvou, vydal rozkaz, aby mu zpěvačku našli. Za její přivedení bylo přislíbeno povýšení. Tou dobou už ale pobývala v Jaroslavlí. V souvislosti s Napoleonem kolovala legenda vyprávějící o vyjádření postoje zpěvačky v tom smyslu, že raději bude zpívat pro zajatce, nebo pro zraněné ruské vojáky, než pro cizího panovníka.

Tak se nakonec i stalo. V jaroslavlských vojenských nemocnicích pracovala jako zdravotní sestra a občas vystupovala před zraněnými vojáky jako zpěvačka. Později

si založila svou vlastní skupinu skládající se ze tří žen a dvou mužů, houslisty a kytaristy. Zemřela v roce 1822 ve věku 38 let.

Лебедев (1990, s. 49–57) zmiňuje další známou moskevskou umělkyni, kterou byla Taťána Dmitrijevna Demjanovová. Účinkovala ve sboru Ilji Sokolova s dcerou Stěši Olgou Andrejevnou. Táňa se narodila v roce 1808. Osobně se znala s Alexandrem Sergejevičem Puškinem. Sám Puškin byl velmi hrdý na to, že Romové znají jeho poému **Cikáni** a recitovali mu ji nazpaměť. O Táně se vyjadřoval jako o ženě se zlatým hlasem a sliboval jí, že o ní napíše poému. Obdivoval jejich volnost, jednoduchost životního stylu, moudrost starců a vrozený charakter. Písňe jsou považovány za nezapomenutelné. Romové jsou pokládáni nejen za velmi veselý lid, ale také za bouřlivý, díky jejich přirozené touze po svobodě.

I přes zjevnou popularitu pěvců, zvláště pak zpěvaček, se netěšily významnějšího zájmu ze strany tisku. Psalo se o nich jen velmi zřídka a velmi stručně.

3.2.3. Početnost Romů a vztah státu k nim

Jak zmiňuje ve své publikaci Shaidurovov (2018, s. 196), počet Romů v Rusku vzrostl v důsledku připojení nových území ve druhé polovině 18. století a první čtvrtině 19. století. Kromě toho území na Kavkaze a ve Střední Asii, která se stala součástí Ruska, byla historicky obývána romskými skupinami. Na konci 19. století čítala romská populace v Rusku 44 500 lidí. Je pravděpodobné, že skutečný počet byl vyšší. Mezi druhou polovinou 18. a první polovinou 19. století prošla Ruská říše procesem formování své státní politiky vůči Romům. Na rozdíl od jiných evropských zemí, Rusko prosazovalo politiku zaměřenou na integraci Romů.

V polovině 19. století stát klasifikoval Romy jako „národnostní menšinu;“ vyčlenil pro ně zvláštní oddělení pro romské záležitosti v sektoru národních menšin ministerstva kultury. Stát několik let nabízel Romům půdu, která byla k dispozici k přerozdělení bez čekání. Existovaly dokonce předběžné návrhy na zřízení romského autonomního regionu Romanestan, reálného naplnění se však nikdy tyto návrhy nedočkaly. (Lemon, 2000, s. 132–134)

3.3. 20. století

3.3.1. Období revoluce 1917

Revoluce se nejvíce dotkla romských restauračních sborů. Například již zmíněná moskevská restaurace **Jar** byla uzavřena prakticky ze dne na den, což mnoho Romů pocítilo velmi negativně. Asi nejvíce sbory Ivana Grigorijeviče Lebeděva a E. Poljakova. Někteří umělci působící v těchto sborech se později stali vůdčími osobnostmi při procesu zakládání romského divadla. (Друц, 1990, s. 45)

Lemon (2000, s. 44) zmiňuje zasloužilou romskou umělkyni Olgu Demeter-Charskou, jenž ve své autobiografii z roku 1998 píše, že během občanské války Romové nechápali, za co Rusové bojují. Bylo jim úplně lhostejné, kdo je u moci a kdo vládne. Hlavní hodnoty pro ně představovaly mír a svoboda.

Únorová revoluce z roku 1917 značně poznamenala životy moskevských romských elit. Když se v říjnu chopili bolševici moci, zaběhnutý život ruských romských sborů se velmi rychle změnil. Restaurace, kde kdysi vystupovali, byly rázem zavřeny. Ruské romské sbory byly rychle rozpuštěny a jejich umělci se museli snažit najít si alternativní zdroje obživy. Několik členů romských sborů bojovalo na straně bělogvardějců v průběhu občanské války a jiní emigrovali do Jugoslávie, Francie nebo Maroka. Mnoho jejich potomků se však rozhodlo pracovat v továrnách, dále se vzdělávat nebo vstoupit do Rudé armády. Jiní se nevzdali hledání způsobu, jak integrovat romskou hudbu do rozvíjející se bolševické kultury. První, kdo v tomto směru sklízel úspěch, byl Nikolaj Kručinin. Po revoluci Kručinin oslovil úředníky Narkomprosu³, aby je informoval o „zbídačené situaci romských sborů“ a o významu romského umění. V roce 1920 sjednotil členy předrevolučních romských sborů do nového souboru pod svým vedením. Členové Kručininova sboru byli povinni studovat hudbu i romskou historii a kulturu. Nakonec to bylo zavedení Leninovy nové ekonomické politiky (NEP), které umožnilo dalším romským umělcům znovu uplatnit své umění. (O’Keeffe, 2013, s. 35)

Do svého vlastního umění přidávali prvky, od jiných národů. Jejich původní umění se nevytratilo úplně, došlo k jeho obohacení, přičemž z tohoto umění braly pro svou vlastní tvorbu inspiraci i další národy, což potvrzuje ve své knize Сличенко. (1987, s. 10–11)

³ Narkompros – Národní vzdělávací komisariát SSSR

Jak poznamenává ve své publikaci Marushiakova (2020, s. 146), Velká říjnová socialistická revoluce z roku 1917 a následná občanská válka vyústily v radikální společensko-politické změny. Vznikl nový stát s novými ekonomickými vztahy, sociálními strukturami, politickými a kulturními normami. Romové se stali předmětem státní politiky a postupně se pokoušeli najít si své místo v nových podmínkách a přizpůsobit se nové realitě.

V tomto nově vzniklém státě si byli všichni jeho obyvatelé rovni, dokonce i Romové, kteří do té doby neměli žádná práva a ani nebyli schráněni ze strany úřadů, zůstávali mimo zákon i mimo veškerý společenský život. Občanská válka, zahraniční intervence, chaos ve společenském životě a kolaps ekonomiky, to vše mělo za následek podstatné zhoršení situace Romů. Mnoho z nich pokračovalo ve svém tradičním (polo) nomádském způsobu života. Celkový počet Romů podle sčítání lidu z roku 1926 byl 61 299. Poměrně málo z nich, konkrétně 20,9%, žilo ve městech. (Сличенко, 1987, s. 10–11)

3.3.2. Období po občanské válce

Zpočátku bylo pro romskou hudební elitu těžké najít si místo v nové sovětské společnosti. Právě již výše zmíněný sbor Nikolaje Kručinina byl zaregistrován v roce 1920 v hudebním oddělení Narkompros pod názvem „**Studio pro staré romské umění**,“ i když veřejně vystupoval už o rok dříve. Kručininův sbor se nezajímal pouze o propagaci romského umění, ale díky němu byla založena škola, kde se romská mládež učila zpěvu a hře na kytaru. (Друц, 1990, s. 51)

Došlo k vytvoření různých hudebních souborů pod různými sovětskými kulturními institucemi nebo v místních kulturních centrech. Zejména to byl případ velkých měst Sovětského svazu. Založení národního romského divadla bylo považováno za završení procesu začlenění romské hudební elity (převážně soustředěné do Moskvy a Leningradu) do nové sovětské reality, což poznamenává O’Keeffe. (2013, s. 65)

Sovětská moc už měla kontrolu nad celým územím SSSR na počátku 20. let 20. století a začala být prosazovaná postupná ekonomická a sociální stabilizace. Tento názor zastává Marushiakova (2020, s. 151), který dále rozvíjí o tvrzení, že úřady se stále častěji začaly zabývat národními a etickými problémy. V té době bylo na území SSSR 150 až 200 národů. Ne všem menšinám bylo umožněno zřídit si své státní a správní instituce. Patřili mezi ně i Romové. Jednak za to mohl jejich nízký počet a také převaha

nomádskému způsobu života. Navíc do roku 1932 neexistovaly žádné osobní pasy ani jiné podobné identifikační doklady, v nichž by byla zaznamenána národní identita; pasy byly vydávány pouze na cesty do zahraničí a nebyla v nich zahrnuta státní příslušnost.

„Je třeba poznamenat, že počet Romů v období zrodu Sovětského svazu vzhledem k obrovské velikosti byl relativně nevýznamný. Podle sčítání lidu bylo v roce 1926 61 234 Romů, z nichž 12 823 žilo ve městech a 48 411 ve vesnicích. Celková populace SSSR byla 146 637 530 lidí, tzn., že Romové představovali asi 0,42 procenta této populace, a tudíž podle počtu v žebříčku národností SSSR obsadili čtyřicáté čtvrté místo.“⁴

Po nastolení komunistického režimu sovětská vláda začala podporovat rozvoj menšinové literatury, což ve své knize zmiňuje i Куглерова (2014, s. 73). Ve skutečnosti byla tato literatura pod přísnou ideologickou kontrolou komunistického režimu. Pro ruské Romy to byla první možnost, jak dát o sobě vědět. V žánrovém systému romské literatury převládají krátké básně a písně. Paměti jako žánr lze nalézt také mezi díly tehdejších romských autorů. Méně populárním žánrem je povídka a i román je v romské literatuře poměrně vzácným jevem. Zatímco ruská romská literatura z konce 20. století souvisí s jejími folklórními kořeny, literatura z období socialistického realismu se pokouší přiblížit ruské realistické tradici vyprávění, která je převzata z ruské literatury 19. století. Směr této nové sovětské romské literatury k literární tradici vyprávění (a odklon od folklórní tradice) odpovídá historickým a kulturním okolnostem.

Teoreticky sovětský stát umožňoval všem nerusům praktikovat všechny projevy své vlastní národnosti. To zahrnovalo propagaci jejich jazyka, škol, divadel a dalších institucí. Ale Romové byli od carských dob považováni za exotické a zaostalé, proto představovali pro tuto politiku zajímavý test, jak z hlediska toho, co lze definovat jako „národnost“, tak i z hlediska příležitostí k „pokroku“, které sovětský stát nabízel menšinovým skupinám. Veřejná diskuse o menšinové národnosti dala Romům šanci definovat, kdo je Rom a kdo sovět. Mnoho z nich pocházelo z rodin romských sborů, které se v Rusku rozšířily během 19. století a těsně před sovětskou revolucí. Ty byly po revoluci okamžitě rozpuštěny a mnoho umělců se vrátilo zpět

⁴ RISTIC, Dragan a Maja RISTIC. *Romani Culture and Social issues – The history of the Romen Theatre* [online]. [cit. 2021-03-10]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/romani-culture-and-social-issues-history-romen-the/>

k původnímu nomádskému životnímu stylu a potulným povoláním. Leninova nová ekonomická politika umožnila Romům obnovit umění v rámci konsolidace národnostních menšin, což byl zásadní impuls pro romský kulturní a politický rozvoj. (O’Keeffe, 2013, s. 137)

Nicméně Lemon tvrdí (2000, s. 81–82), že Romové v tehdejšímu Rusku nebyli v žádných veřejných funkcích, ani v žádné politické straně. Měli jen několik kulturních organizací. Sovětští Romové po roce 1925 získali status „národnostní menšiny“. Stalin rozlišoval mezi „národy“ a „národnostními menšinami.“ Národ měl mít čtyři společné charakteristiky (jazyk, kulturu, území a ekonomiku), zatímco národnostní menšina nemusela všechny tyto charakteristiky obsahovat.

Друц (1990, s. 55) dále tuto informaci rozvíjí tvrzením, že vytváření romských organizací a sdružení bylo pod konzistentní a správní kontrolou sovětského státu. S pomocí sovětského státu v roce 1925 vznikla organizace s názvem „**Celoruská romská unie**“. Unie formulovala své cíle v souladu s dominantní ideologií - sjednotit Romy, zapojit je k „společensky užitečné práci“, pomáhat s vytvářením družstev, vytvářet kluby a knihovny, vydávat romské noviny, knihy, učebnice, brožury a bojovat proti opilosti, žebrání a věštění.

Nebyl to ale jediný cíl, který unie měla. Lemon (2000, s. 142–144) ještě dodává další dílčí cíle, například, dohled na přerozdělování půdy a dále soustředění se na odstranění negramotnosti mezi Romy. Unie měla dvacet tři členů vedených Andrejem Semjonovičem Taranovem, absolventem ruské státní školy na Uralu a veteránem občanské války. Tajemníkem byl jmenován Ivan Rom-Lebeděv.

Na základě tvrzení O’Keeffe (2013, s. 43) lze usuzovat, že Národní vzdělávací komisariát (Narkompros) v roce 1926 připustil, že Romové kladou vážné výzvy cílům modernizace Sovětského svazu. Vyjadřoval se o Romech jako lidech tak zvláštních, zmatených a „zaostalých“, protože se jim podařilo uniknout soustředěné pozornosti politicko-osvícenských pracovníků. Navzdory jejich ohromující „zaostalosti“ a podvrtným tendencím, prohlásil Narkompros, že se jedná o skupinu lidí, kteří se začali probouzet k běžnému občanskému životu a začali uplatňovat svůj nárok na kulturní a osvětovou činnost. Státem podporovaný rozkvět národních kultur v krátkodobém horizontu mohl vést k nadnárodní socialistické jednotě.

Dne 29. září 1926 se v Minsku uskutečnilo setkání skupiny romských aktivistů, kde bylo přijato rozhodnutí o stanovách budoucího „**Svazu Romů**“ a byly zahájeny přípravné práce na založení nového svazu. **Celoruská romská unie** se zasloužila

o vytvoření romské abecedy. V roce 1928 došlo ke zrušení unie, což ale nemělo žádný podstatný dopad na státní politiku vedenou v souladu s cíli stanovenými v jejich stanovách. Rozpuštěna byla na základě obvinění ze špatného hospodaření s finančními prostředky a z podvodu. (Marushiakova, 2020, s. 147)

Socialistický stát, jak ve své publikaci dokládá Lemon (2000, s. 132–134), na rozdíl od carského nezrušil ani daně, ani politická rozhodnutí regulující pohyb obyvatelstva a osídlování. V prvních sovětských desetiletích měla romská asimilační politika poněkud agresivnější charakter. Asimilovat se měli „stejným tempem“ jako jiné menšiny. Většina programů fungovala méně než deset let a byla do roku 1938 zcela zrušena.

Členové moskevských sborů významnou měrou přispívali ke kulturnímu znovuzrození Romů v prvních porevolučních letech. Pro výuku gramotnosti v romštině byly otevřeny nejméně čtyři školy. Sovětský svaz lze považovat za první stát na světě, který zavedl speciální vzdělávací program určený výhradně pro výuku Romů. Založena byla i první pedagogická střední škola. Také bylo poprvé umožněno publikovat romskou poezii, beletrii a překlady na konci 20. let 20. století. Ve třicátých letech minulého století byl podán návrh na vyčlenění sovětské vlasti pro Romy. Stovky romských občanů samy lobovaly v Moskvě za sovětskou romskou vlast, což mohl být klíč k jejich integraci do sovětského hospodářského, sociálního a kulturního života. K naplnění tohoto plánu ovšem nikdy nedošlo, nicméně Sovětský svaz trval na tom, aby romští občané začali za svou vlast považovat samotný Sovětský svaz.

Když stát ukončil veškerou publikační činnost i vzdělávání v romštině, byly již v mateřském jazyce Romů do roku 1937 vydány stovky knih a divadelních her, vznikaly překlady děl ruských klasiků. V roce 1938 byla většina romských jazykových škol uzavřena, což byl krok vedoucí k rusifikaci.

Postupem času se Romové stávali oběťmi represí. Nejčastějším důvodem senátu byla „spekulace s měnou“, dále např. krádež koně již nebyla považována za trestný čin, ale je politickým zločinem a „sabotáží“ proti socialistickému státu. Častým obviněním proti Romům bylo nařčení ze špionáže ve prospěch cizí země.

Ze sčítání z roku 1939 je patrné, že z celkové populace SSSR 170 557 093 občanů je 88 242 Romů, což je asi 0,05 procenta. V žebříčku národností SSSR se umístili na čtyřicátém třetím místě. (Grobbe, 2015, s. 4)

4. Romské národní divadlo

Zmapování komplikované cesty bude od prvního nápadu, až po konečné založení divadla, zmíněny budou i hlavní překážky, se kterými bylo nutné se vypořádat. Kromě běžných provozních věcí, jako je, například, výměna režiséra, bude popsáno i období Velké vlastnecké války, jelikož tento úsek lidských dějin se nemalou měrou podepsal na vývoji Romenu.

4.1. Založení divadla

Od středověku nepatří Romové k vzdělaným částem společnosti, většina byla negramotná a nevzdělaná. Proto se romská literatura objevuje a rozvíjí relativně pozdě, až v 19. a 20. století. (Marushiakova, 2020, s. 147)

Se vznikem Romenu se řeší, do jaké míry je žádoucí respektovat lidové tradice Romů. (Бессонов, 2013, s. 457) V rámci tohoto kontextu jsou rozlišovány tři úrovně: hudební část, oděvy a reflexe lidových zvyků. Zakládající členové si v žádné fázi existence divadla nevytyčili jako hlavní úkol etnograficky hodnověrně vyličit romský národ. Například tak důležitému faktoru, jako je religiozita, nebyla věnována téměř žádná pozornost.

Podle O'Keeffe (2014, s. 42) je přizpůsobení romských jevištních umělců v očekávání sovětských uměleckých norem svědectví dynamiky romské kultury a jejich adaptační strategie. Za sovětské nadvlády byl tradiční romský styl považován za úpadkový a důsledkem bylo rušení sborů.

Díky své nesmírné popularitě mezi carskými elitami a obchodníky v městech carského Ruska naplňovala romská hudba mnoho bolševiků hrůzou. Považovali žánr za odporný, žiravý a pseudo-romský prvek buržoazní dekadence, který je třeba úplně zničit. Ačkoli do roku 1930 bolševičtí kritici kritizovali romskou hudbu a její umělce jako rafinovaně kontrarevoluční, etnograficky neautentické, fyzicky nemocné a ideologicky jedovaté, romští umělci se snažili sovětské scéně přizpůsobit. Leningradské etnografické divadlo i moskevské divadlo Romen se pokusily sladit ruskou tradici romského představení s ideologickými posuny sovětských 30. let. Obě divadla měla za úkol nahradit tzv. buržoazní dekadenci. Etnografické divadlo bylo rychle rozpuštěno na základě obvinění, že jeho představení narušilo etnografickou autenticitu a pokročilou kulakovskou propagandu.

V průběhu boje za čistotu národního romského umění a při propagaci toho nejlepšího, co v sobě ukrývá, vznikla myšlenka s cílem vybudovat romské divadlo, které by na sebe vzalo úkol stát se kulturním centrem a národním buditelem. Nehledě na to, že první romské divadlo bylo založeno již v 18. století, konkrétně v Moskvě a ve své době zde vystupovali známí interpreti národních písní. (Друц, 1990, s. 58)

Сличенко (1987, s. 12–14) prokazuje, že první romské skupiny se začaly objevovat v 18. a 19. století v Moskvě a Petrohradu. Již v dubnu 1887 v **Malém divadle** byl uveden Straussův „**Romský baron**“, sbor byl pod vedením N.I. Šiškina. Z toho lze usuzovat, že myšlenka s cílem vytvořit originální divadlo již existovala. Přípravné a organizační práce začaly mnohem dřív, než došlo ke zrodu samotného divadla. První nápad s cíle vytvořit romské divadlo publikoval romský časopis „**Nová cesta**“ v roce 1930 a záměr byl s nadšením přijat jak ze strany mládeže, komsomolu, tak i ze strany hlavních představitelů města. Mezi první, kdo aktivně podporoval tento nápad, patřil Anatolij Vasiljevič Lunačarskij. 4. října 1930 bylo na zasedání zaneseno do protokolu rozhodnutí o založení **Indo-romského divadelního studia**. Slovo indo mělo odkazovat na původ Romů, ale později bylo z názvu odstraněno.

Zpočátku se jednalo o divadelní studio, které se později změnilo na profesionální divadlo, které uvádělo představení v romském jazyce, o čem informuje Абраменко (2013, s. 39). 16. ledna 1931 byla sestavena skupina organizátorů. Toto nové národní divadlo však nemělo být vedeno samotnými Romy. Narkompros pozval M. I. Goldblata z **Moskevského státního divadla**, aby se stal uměleckým vedoucím, a Semjona Bugačevského z **Velkého divadla**, který přijal funkci hudebního režiséra. Další neromští pracovníci se brzy přidali ke Goldblatovi a Bugačevskému, aby se ujali scénografie, choreografie a správy divadla. Ačkoli Romům nebyl svěřen úkol řídit jejich vlastní národní divadlo, očekávalo se od nich, že přispějí k jeho národní podobě.

Účel založení moskevského divadla byl podle Lemon (1996, s. 481) jasný. Bylo oficiálně vytvořeno jak za účelem „zachování národní kultury“, tak za účelem „pomoci při asimilaci, usazení a vzdělávání kočovných národů“. Některé kulturní projevy (určité písně a tance) byly považovány za dostatečně autentické, aby byly zachovány, zatímco méně vhodné měly být odstraněny.

„Založení divadla Romen mělo být bráno jako potvrzení toho, že romská kultura právoplatně spadá mezi elitní kultury světového významu. Divadlo mělo mít vlastnosti typického repertoárového divadla a definovat své poslání podle modelů jiných národních

divadel v Evropě a po celém světě. Cílem divadla Romen tedy mělo být zachování romského jazyka a dramaturgie a rozvoj a růst autentických a jedinečných stylů herectví a režie.“⁵

Georgij Lebeděv byl zvolen ředitelem a jeho zástupcem byl I. D. Fajl. Alexandr Germano pak dostal za úkol napsat divadelní hru s romskou tematikou. 6. prosince 1930 proběhla v klubu, který se nacházel v Pimenovské ulici, beseda divadelních pracovníků. Hlavním tématem diskuze bylo romské divadlo. Přítomni byli jak herci, režiséři, muzikanti, tak i zástupci tisku, což zajímalo všechny. Rom-Lebeděv ve svém vystoupení vyzdvihoval nutnost založení muzikálně dramatického divadla. Moskevské romské divadlo mělo za cíl přeměnit Romy z divokých kočovníků na civilizované pracovníky. Romští herci měli aktivně a veřejně hájit výhody socialismu. Usazení, civilizování a již nekočující romští umělci měli být zapojeni do socialistického projektu. Někteří umělci ale obviňovali stát, že stát vrazil klín mezi ně a „skutečné“ Romy. (Lemon, 2000, s. 131–132)

Сличенко (1987, s. 17) hovoří o tom, že již na samém počátku došli zakladatelé k názoru, že se musí jednat o divadlo muzikálně dramatického typu, protože si nelze představit romské umění a kulturu bez tance a hudby. Divadlo mělo mít romskou podobu, ale zároveň mělo mít mezinárodní obsah. Informace o založení divadla se objevily i v tisku. Jednalo se převážně o velmi kladné a přející ohlasy. 20. prosince se ve Večerní Moskvě (Вечерняя Москва – denní noviny informující o novinkách v hlavním městě) objevil kratičký sloupek informující o otevření romského divadla a o nadcházejícím přijímacím řízení, které začíná za pět dnů, přičemž se mohli hlásit nejen pouze Romové, ale i ti, kteří hovoří jazykem Romů.

Počátek přijímacího řízení provázelo mnoho pochybností. Málokdo z Romů čte Večerní Moskvu, nevyjímaje Romy žijící v táborech, jelikož pro ně a pro jejich mládež není čtení tiskovin přínosem. Přitom právě mládež je pro budoucnost nového divadla potřebná. Druhou pochybností bylo, jestli stojí za to přijímat mládež, která již měla co dočinění s vystupováním na podiu. Sice se jednalo o zkušené a talentované osoby, které již vystupovali a vědí, jak zaujmout diváka, ale na druhou stranu to byly osoby „zkažené“ snadným úspěchem a dobrým výdělkem. Například Ljalja Černá nebo Maria Skvorcovová při vystupování dostávaly desetkrát až dvacetkrát tolik, než co by dostávaly

⁵ RISTIC, Dragan a Maja RISTIC. *Romani Culture and Social issues – The history of the Romen Theatre* [online]. [cit. 2021-03-10. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/romani-culture-and-social-issues-history-romen-the/>

v Romenu. Nezbyvalo než doufat, že převládne láska k divadlu a zároveň také snaha dokázat, jaké schopnosti tkví v Romech. Poslední otázkou bylo, jestli by byla mládež, ať už z táborů nebo ze souborů, schopna zvyknout si na každodenní povinnosti spjaté s prací v divadle. O tom měla rozhodnout komise ve složení: Mojsej Golblat, Semjon Bugačevskij, Georgij Lebeděv, I. Fajl a Ivan Rom-Lebeděv. (Лебедев, 1990, s. 166–167)

Sluch a schopnost vnímat rytmus byla u Romů rozvinuta od přírody. Komise poprvé na vlastní uši slyšela původní národní romskou píseň a viděla táborové tance. Tato mládež měla v sobě něco osobitého, co se později stalo základním stavebním kamenem divadla Romen. Na základě prvních zkoušek bylo přijato více než dvacet lidí. V té době byli přijímáni ti nejtalentovanější. Mezi ně patřila například Ljalja Černá, Maria Skvorcovová, Marina Čerkasovová, Santina Andrejevová, Valentina Verbická, Nina Panková, Anna Morozovová, Ivan Chrustalev, Graf Jankovskij, Valerián Poljakov, Sergej Silnickij a další. Všichni spojili svůj osud s divadlem a stali se jádrem celého uskupení. Později jejich jména přinesly divadlu slávu. (Сличенко, 1987, s. 16–17)

4.2. Otevření divadla

Romské národní divadlo bylo především produktem sovětského politického systému, jak upozorňuje Друц (1990, s. 61). Kulturní politika socialistického státu, kterou vytvořil ministr kultury Sovětského svazu Anatolij Vassiljevič Lunačarskij, byla jen částí, která měla dosáhnout realizace „globálního cíle“. Na rozdíl od ostatních evropských zemí si Rusko zvolilo jiný způsob komunikace s Romy. Divadlo mělo sloužit státní ideologii a především Romům.

Slavnostní otevření divadelního studia se uskutečnilo 24. ledna 1931 v objektu, který v té době patřil obchodnímu domu Centrizdat nacházejícího se na ulici 25. října. Později se divadlo přemístilo na ulici Gnezdikovského. Na tomto místě se v současné době nachází Ruský institut divadelního umění, o čemž se zmiňuje Сличенко (1987, s. 17).

Dva dny po otevření divadla se začalo se zkoušením. V první řadě se budoucí herci snažili osvojit si základy biomechaniky, dělat kotouly, skákat, padat nebo dělat stojky. Biomechaniku vyučoval Zosim Pavlovič Zlobin, což byl herec z **Mejercholdova divadla**. O’Keeffe (2013, s. 114) zastává názor, že divadlo Romen bylo od počátku strukturováno tak, aby fungovalo současně jako škola pro jeho herce. Ať už byly kořeny v moskevských romských sborech nebo v kočovných táborech, všichni herci byli svorně

považováni za nekulturní a negramotné osoby, kteří zoufale potřebují mít disciplinovaný režim. Tyto stereotypy zdánlivě potvrzovala skutečnost, že mnoho nových herců nadále žilo na předměstí Moskvy ve svých stanech, skoro polovina studentů byla negramotná. Museli se učit scénář nazpaměť na základě diktování. Divadelníci se též potýkali s nedostatkem profesionálnosti.

Předpokládalo se, že systematická práce je může proměnit v uvědomělé sovětské občany. Počínaje lednem 1931 začali divadelníci navštěvovat kurzy, kde se na praktických lekcích měli učit věci počínaje čištěním zubů a konče politickými hodinami leninismu a tanečními a hlasovými lekcemi. Tyto kurzy byly navrženy s cílem „zvýšit obecnou kulturní úroveň divadelního souboru.“ Museli zvládat „základní prvky klasického tance“ a „rozvíjet smysl pro rytmus“. (Сличенко, 1987, s. 18)

Divadlo bylo založeno uprostřed prvního pětiletého plánu Sovětského svazu. Dominantní pozice v souboru zaujímali zejména lidé spjatí s předrevolučními romskými sbory. Od počátku však stále existovaly otázky týkající se některých herců, kteří museli vyvinout zvláštní úsilí, aby obhájili svou dramatickou autenticitu. Ve snaze vykreslit a uchovat „autentické romské umění“ navštěvovali divadelníci romské kolektivy a tábory ze tří důvodů:

- a) získat umělce z řad „táborových Romů“
- b) shromáždit „autentické“ tance, písně a příklady z táborového života a vhodným způsobem je zakomponovat do divadelních představení
- c) provádět socialistickou agitaci

Herectví bylo považováno za povolání, ve kterém by měli Romové vynikat. Přestože je divadlo pro ně považováno za vhodné zaměstnání, existovali lidé, kteří se snažili divadelníky odradit od zahájení působení v divadle, protože mělo produkovat „kýč“ a herci nebyli považováni za ty „pravé“. (Lemon, 1996, s. 484)

Objevil se problém v podobě vytváření repertoáru pro romské divadlo. Čelní představitelé Romenu chápali, že pokud nebudou mít vlastní dramaturgii, pak je vcelku zbytečné zabývat se budoucností divadla. Do té doby nebyly žádné divadelní hry, protože se nikdo nezajímal o jejich tvorbu. Bezluskij, Germano a Rom-Lebeděv začali pracovat na psaní ideologicky a etnograficky vhodných autentických her. Další problém byl, že hlavně během prvního roku někteří divadelníci po zkoušce nebo po představení odjížděli přenocovat za město do svých táborů, bydlení ve městě měl málokdo. (Сличенко, 1987, s. 27)

Mainstreamové divadlo v Rusku od 30. let 20. století bylo, stejně jako jinde, koncipováno tak, že bylo oddělené od zbytku každodenního společenského života, ať už tomu tak bylo podle vzoru Stanislavského, nebo podle vzoru sociálního realismu. Lemon (2000, s. 147–152) zdůrazňuje, že ve srovnání se skutečností nebylo divadlo bráno jako „skutečné“, ale zato za přesvědčivější. Autenticita byla tedy pro romské umělce komplikovanější, než pro herce jiných divadel. Ačkoli režiséři a producenti nebyli Romové, divadlo bylo myšlenkou gramotných Romů. Jednalo se o ty samé osobnosti, které pracovali na kampaních gramotnosti ve 20. letech 20. století a zakládali kulturní centra a školy. Herci obvykle pracovali pod režiséry, kteří neměli romský původ. První dramatici tvořící pro romské divadlo měli romskou národnost, ovšem v případě režisérů tomu tak nebylo. I v počátcích divadla bylo mnoho herců posláno z Moskevského uměleckého divadla, „aby ukázali méně zkušeným kolegům, jak má vypadat produkce světové kultury“. Měli se nechat inspirovat metodami Stanislavského a dalšími metodami používanými na evropských jevištích. Tvůrci pracující na „romské tématice“, zůstávají téměř výhradně Rusové nebo cizinci zaměstnávající Romy jako konzultanty.

Лебедев (1990, s. 173) popisuje pokračování intenzivních prací, nehledě na problémy. V květnu 1931 Romen otevřel své brány sovětské veřejnosti a uvedl premiéru představení složeného ze dvou částí. První část měla název **Včera i dnes**, a připomínala tvorbu agitbrigády⁶. Do první části byla zakomponována problematika, která ovlivňovala tehdejší svět umělců, například: o životě Romů, o jejich minulosti a o současnosti romského národa na ruském území. Druhá část nesla název **Etnografický nástin**. V této části bylo možné poprvé vidět na jevišti divadla původní romské národní tance a písně. Přípravě představení se herci věnovali dnem i nocí. S blížícím se dnem premiéry narůstaly pochybnosti, nad tím, jestli mají toto zapotřebí a jaký bude ohlas ze strany obecnosti. Divadlo, které teprve začínalo se svou činností, mělo velmi silnou konkurenci v podobě zavedených a u diváků odsvědčených romských souborů se zkušenými profesionály.

„Režisérem první zveřejněné hry byl zvolen Mojsej Goldblat, skladatelem pak byl Semjon Bugačevskij, který položil základy hudební kultury budoucího divadla Romen. Byl to on, kdo stál za hudební složkou divadla a dokonce ji i 37 let vedl. Napsal hudbu k více než třem desítkám inscenací. Bugačevskému se podařilo

⁶ Agitbrigáda - skupina umělců, kteří za války jezdili po Sibiři, zastavovali se v každé vesnici, pořádali koncerty a promítali filmy, aby udrželi ducha obyvatelstva

zapamatovat si a zaznamenat různé romské melodie, díky čemuž se mu podařilo sestavit sborník s názvem **Romské lidové písně a tance**, který v plné míře odrážel hlavní vlastnosti hudebně-poetických kreativit různých etnických romských skupin Ruska.“⁷

Na základě svých zkušeností Romové očekávali, že nedojde k plnému pochopení mezi nimi a mezi lidmi, kteří nejsou romské národnosti. Romští umělci v Rusku byli po celá desetiletí zvyklí zjednodušovat dialogy pro publikum. Romština se používala na jevišti velmi krátce. Právě toto byl jeden z důvodů, proč Rom-Lebeděv ve svých pamětech považuje první inscenaci divadla za naprosté selhání komunikace s diváky. Popisuje, jak jeho vlastní hlas upadl do prázdného prostoru bez odezvy, což bylo pro něj samotného velkým zklamáním. Diváci však byli spokojeni s hudebními skladbami a mezihrami, díky čemuž žádné nepochopení nezaznamenali. (Lemon, 2000, s. 164–165)

První dějství pod názvem **Včera i dnes** bylo přijato velmi vstřícně, což potvrzuje i Лебедев. (1990, s. 175) Mnohem většího úspěchu a zájmu se těšila druhá část s názvem **Etnografický nástin**. Zaprvé, na rozdíl od zavedených zvyklostí neseděli účinkující na židlích, ale na zemi, jak tomu byli zvyklí z táborů. Zadruhé, místo stylizovaných hedvábných romských šatů, byly Romky oblečené do klasického táborového národního oděvu. A zatřetí, místo známých písní měli obyvatelé Moskvy příležitost poprvé v životě uslyšet v originále píseň, která vznikla přímo u táborového ohně.

Ačkoli jeden zahraniční pozorovatel podle O’Keeffe (2013, s. 221–222) poznamenal, že představení nelze „považovat za divadelní umění“ v pravém slova smyslu, nicméně zároveň nepopírá, že reakce diváků na premiéru byla pozitivní. Rozhodně to stačilo k přesvědčení Narkomprosu, že Romové byli lidé instinktivně připravení vyjádřit se prostřednictvím divadla. Kladné hodnocení ze strany tisku, pochopení ze strany stranických sovětských organizací a příznivé přijetí u publika, to vše dodávalo hercům odhodlání. Začali pociťovat, že je lidé potřebují a v tvorbě, kterou se zabývají, vidí přínos. Všechny tyto vlivy jim pomáhaly překonat organizační a tvůrčí potíže. Během zkušební doby začalo divadlo Romen plánovat dopředu. Narkompros schválil plány divadla na první turné po romských kolchozech a táborech v létě 1932. Divadlo mezitím pověřilo Germana napsáním první celovečerní hry. Jeho **Život na kolech** měl premiéru v Moskvě koncem roku 1931.

„Tato muzikálně dramatická inscenace o třech dějstvích měla premiéru 16. prosince. Dílo pojednávalo o složité přeměně romského kočovného způsobu života

⁷ Romen [online]. [cit. 2020-12-07]. Dostupné z: <https://teatr-romen.ru/1930-1937-gg/>

v usedlý způsob a o mladé generaci, která se loučí s původním stylem života a snaží se přizpůsobit se vstupem do kolchozů, fabrik i do komunistického svazu mládeže a plnohodnotně se účastnit společenského života.

Ještě před premiérou **Života na kolech** se divadlo přestěhovalo na ulici Gnezdikovského. Kromě Romenu tyto prostory využívali i členové **Studia ukrajinského divadla**, kteří zde rovněž zkoušeli a hráli svá představení. Zanedlouho si ukrajinští divadelníci našli nové působiště a prostory na ulici Gnezdikovského zůstaly výhradně členům Romenu, kde působili dvacet pět let. Po premiéře bylo studio přejmenováno na **Romské divadlo Romen**, jehož prvním ředitelem se stal Georgij Lebeděv, uměleckým ředitelem divadla se stal Mojsej Goldblat a účinkující od této doby jsou již nazýváni herci v pravém slova smyslu.⁸

„Podle jednoho zahraničního pozorovatele byl **Život na kolech** dramaticky slabý, ale tak plný barevných písní a tanců, že se jeho sláva rozšířila daleko za hranice Moskvy. Ze strany diváků se představení dočkalo vřelého přijetí. Všichni účinkujícím gratulovali za úspěšný debut. **Život na kolech** napsal Alexandr Germano a toto dílo je považováno za nejslavnější romský román z počátku Sovětského svazu. Germano se při své tvorbě zabíral problematikou týkající se především emancipace Romů, psal poezii i prózu. Germano navrhl fiktivní romský tábor představený ve hře tak, aby přiblížil sovětskému publiku situaci Romů. Divadelní hra, která byla napsaná uměleckým stylem socialistického realismu, měla zejména romskému publiku pomoci pochopit princip, na základě kterého by se „zaostalí Romové“ za velkorysé pomoci sovětského státu integrovali do rychle rozvíjející se socialistické společnosti. **Život na kolech** byl napsán jako jednoznačná hra, ve které utlačovaní Romové statečně překonávají svou temnou minulost a ve světle sovětského osvícení se vynořují jako transformovaní, vzdělaní a produktivní občané, kteří jsou připraveni oddaně budovat socialismus pod Stalinovým vedením.“⁹

4.2.1. První potíže

O’Keeffe (2013, s. 228–229) popisuje první potíže, které nastaly již v roce 1932. Hlavní příčinou byly stížnosti na pomalé tempo jak při angažování dalších herců, tak i při tvorbě repertoáru. Kritici obvinili divadlo Romen z odcizení se od „romských

⁸ Romen [online]. [cit. 2020-12-07]. Dostupné z: <https://teatr-romen.ru/1930-1937-gg/>

⁹ O’KEEFFE, Brigid. ‘*Life on Wheels*’ (1931) at Moscow’s State Gypsy Theatre Romen [online]. [cit. 2021-03-12]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/life-wheels-1931-moscows-state-gypsy-theatre-romen/>

mas“ a z toho, že nedokázali upřednostnit kulturní ani politické osvícení svých hlavních aktérů. Narkompros obdržel zprávy o nízké míře gramotnosti, nevázanosti, opilosti, vnitřních skandálech a dokonce o machinacích „cizích elementů“ a rozhodl se, že je třeba Romen očistit a rehabilitovat, než se situace ještě zhorší. Aby bylo možné provést sovětské osvícení zaostalých Romů, bylo rozhodnuto, že herci potřebují nejprve znát a zažít sovětské osvícení sami. Nejméně 2,5 hodiny každého pracovního dne bylo třeba věnovat vzdělávání herců, aby bylo možné Romen a jeho soubor brát vážně jako „skutečné divadlo a jako skutečné herce.“ V roce 1935 byly revidovány plány výuky divadla tak, aby zahrnovaly nejen „základy leninismu“, ale také umění herectví, dikce, pohybu a líčení. Herci studovali hudbu, ruský a romský jazyk, dějiny sovětského, ruského a západoevropského divadla a aritmetiku. Pokročilí studenti si mohli zvolit specializované kurzy dramaturgie, režie, komponování a scénografie. Jednou z hlavních povinností divadla zůstalo vzdělávání romských dělníků, kolchozníků a nomádů. Potřebovali být živým příkladem této transformace.

Největším problémem mladého divadla byl repertoár, což potvrzuje i Лебедев (1990, s. 178–179). V romském divadle chtěl divák vidět romské hry, jejichž základ tvoří romský způsob života, ať už minulý, nebo současný. Také divák chtěl na vlastní uši slyšet romské písně, hudbu, vidět jejich tance a osobité kostýmy. Takové hry doposud neexistovaly. V roce 1932 se dramatikem stal Ivan Ivanovič Rom-Lebedev, který přeložil do romského jazyka hru D. Svěrkova s názvem **Faraonův lid** (Фараоново племя). O rok později napsal svou první hru s názvem **Ganka**. Po několik let měla nejdůležitější roli tvorba romské dramaturgie.

Goldblat po zralé úvaze došel k přesvědčení, že by bylo vhodné uvést novelu **Karmen** od francouzského romantického spisovatele Prospera Mériméa. **Karmen** je slavný příběh stejnojmenné romské ženy, která svádí, kazí a nakonec ničí naivního mladého příslušníka španělské armády Dona Josého. Na jaře roku 1933 bylo ze strany úřadů plánované uvedení hry podrobena značné kritice. Jeden cenzor poznamenal, že i když je zřejmé, že se divadelníci pokoušeli o výklad novely, který by odrážel sociální nerovnosti „maloburžoazního liberalismu“, přesto nedokázali přesvědčivě obhájit ideologický motiv pro zařazení hry do repertoáru divadla. Romští aktivisté pracující mimo divadlo také kritizovali Goldblatovu volbu repertoáru. Na schůzce konané v prosinci 1933 si několik aktivistů stěžovalo, že zařazení **Karmen** odvrací herce od skutečného účelu divadla. Před premiérou sporné hry v dubnu 1934 obhajoval Goldblat své rozhodnutí v sovětském tisku. Novela **Karmen** nabízela

etnografický portrét doby, ve které španělská obchodní buržoazie využívala zaostalost a nevědomost romského obyvatelstva. Uvedená hra si v tisku vysloužila jen velmi malou pozitivní odezvu. Účinkující nemohli doufat, že přilákají diváky ať už romské nebo jiné, pokud nebudou předvádět hry zdařilejším a přesvědčivějším způsobem. Nakonec se úředníci Narkomprosu rozhodli, že i když **Karmen** možná nebyla ideologicky nejvhodnější volbou pro scénu v romském divadle, představovala produkce posun vpřed pro zaostalé romské herce i diváky. Právě i díky tomu byli úředníci spokojeni se směrem, kterým se Goldblat snažil vést své svěřence. (O’Keeffe, 2013, s. 224–228)

I přes počáteční značné množství stížností na scénář, se hra **Karmen** nakonec přeci jen dočkala u tisku kladných reakcí. Například ve Večerní Moskvě se psalo následující: „Tento design, který je velkolepý především díky své jasnosti a barevnosti, se bezpochyby stane hranicí, která se bude překonávat jen velmi těžko. Před námi je umělecký obraz skutečného Španělska.“ Folklorní část představení se dočkala velkého ocenění i ze strany zahraničních médií. Americké, španělské a německé noviny napsaly, že pokud by romští divadelníci v těchto zemích uspořádali turné, skončilo by ohromným úspěchem.

Národní barvitost i osobitost každé divadelní hry doprovázené hudbou, sborovým zpěvem a tancem, přitahovala všeobecnou pozornost. Divadlo Romen začalo patřit mezi jedno z nejpopulárnějších divadel v zemi. V roce 1935 navštívil několik představení francouzský novinář, který si do svých poznámek napsal: „Hluboce si vážím způsobu života, malířství a hlavně zanícení romských umělců, dále pak oceňuji schopnosti režiséra a ředitele, kteří dokázali přimět k disciplinovanosti ten nejnedisciplinovanější národ, kterým Romové bez pochyby jsou. Všechny představení, na kterých jsem měl možnost být, budou jistě úspěšné všude, kde budou uvedeny.“ (Бессонов, 2013, s. 461)

Hrát v divadle nebyla jediná činnost, kterou účinkující prováděli. Především šířili osvětu a agitovali. Často se svými představeními jezdili na turné po zemi a uskutečňovali mezi Romy informační besedy, kde se řešily palčivé otázky ohledně romské budoucnosti. S měnícím se způsobem života se ruku v ruce proměňovalo i divadlo. Postupně se zvyšovaly herecké schopnosti účinkujících a docházelo i k celkovému uměleckému růstu. Díky postupnému vývoji začalo divadlo překračovat hranice a nebylo už jenom pro úzký okruh romských diváků. Na představení začali chodit i diváci jiných národností SSSR. Problémy, které představení řešilo, musely být globálnějším rázu a musely se tak dotýkat většího množství lidí. Konkrétně se osvědčily

o lidském poslání, o věčném boji dobra se zlem, o morálních problémech i o osobní zodpovědnosti. (Сличенко, 1987, s. 19–20)

Později však umělecký ředitel Goldblat došel k názoru, že nadešel čas přeorientovat repertoár divadla alespoň z části na klasiku, což potvrzuje O’Keeffe (2013, s. 224–225). Ředitel usoudil, že bylo lepší, aby divadlo interpretovalo díla klasických autorů, než aby byli noví sovětské dramatici obviňováni z reprodukce ideologických hříchů buržoazních literátů 19. století. Není překvapením, že Goldblatova volba přeorientovat divadlo na klasickou dramaturgii přišla v době, kdy sovětská divadla pomalu začala oživovat klasiku. Tudiž to nebyl případ pouze romského divadla. Rom-Lebeděv později zopakoval Goldblatův argument, že návrat ke klasice je nezbytný pro profesní vývoj nevzdělaných herců. Poukazovali na nutnost seznámit se s velkými díly ruských a zahraničních spisovatelů.

V roce 1935 byla připravovaná interpretace Puškinovy poémy **Cikáni**, jak podotýká O’Keeffe (2013, s. 232–233). Do doby, než se Aleko objevil v romském táboře, mluvili všichni účinkující romským jazykem, poté už ale přešli na ruštinu.

Podle názoru Goldblata se hra obhájila sama. Nejen, že umožnila účinkujícím získat další zkušenosti s interpretací díla „vyšší kvality“, ale také splnila úkol divadla „formálně národní, obsahově socialistický“. Divadlu stačilo věrně reprodukovat Puškinův obraz Cikánů „jako lidí, kteří mají právo žít a zaujímat místo na slunci jako všichni ostatní a ne jako nějaká nižší kasta“. Až dosud divadlo uvádělo hry téměř výlučně v romštině a úředníci Narkomprosu neviděli důvod, aby Romen, národní romské divadlo Sovětského svazu, přešel na ruský jazyk. Goldblat se pokusil přesvědčit Narkompros, že dodržování romského jazyka divadlem spíše bránilo růstu divadla, než aby posílilo jeho národní charakter.

Na výše zmíněný problém týkající se jazyka navazuje Сличенко (1987, s. 20–21). Bylo všeobecně známo, že diváci divadlo navštěvovali nejen proto, aby si pouze poslechli romské písně a podívali se na romské tance. Přirozeně chtěli rozumět tomu, co se na scéně děje a kvůli tomu bylo nutné, aby chápali, o čem divadelní hra je, o čem spolu vedou diskuzi hlavní hrdinové, o čem se dohadují a za co, nebo proti komu bojují. Právě z tohoto důvodu před začátkem představení účinkující velmi zběžně informovali diváky o ději divadelní hry. Postupem času se ale došlo ke stanovisku, že toto není ten správný přístup a pomalu začali přecházet na ruský jazyk, ale kvůli zachování autentičnosti ponechali některé části v romském jazyce a to i včetně písní.

Od prvních let existence divadla se na jeho prknech hrály představení na základě motivů ruských dramatiků té doby, ale také docházelo k inspiraci ze strany ruských a zahraničních klasiků. Jmenovitě od Nikolaje Leskova a jeho díla **Očarovaný poutník**, dále pak od Maxima Gorkého a jeho **Makara Čudry** nebo od ukrajinského spisovatele Michaila Starického a jeho **Cikánky Azy**. Ze zahraničních autorů lze zmínit Miguela Servanta de Saaverdu s dílem **Esmeralda**.

4.2.2. Nástup nového režiséra

Na konci roku 1936 byl pod náparem kritiky donucen odstoupit Mojsej Goldblat z pozice uměleckého ředitele divadla. Mezivládní výbor pro umělecké záležitosti zvažoval variantu, jestli by nebylo lepší zavřít Romen. Atmosféra v divadle byla velmi problematická, protože účinkující měli obtíže vyrovnat se s dlouhodobě zápornými recenzemi na jejich tvorbu a s vidinou jeho uzavření. Uvádění divadelních her začínajících romských dramatiků ani adaptace klasiků s „romskou tematikou“ dostatečně neuspokojovaly ani diváky, ani kritiky, a co víc, Narkompros neměl odpovídající náhradu za Goldblata. Nově jmenovaní ředitelé byli dosazováni a zase odstraňováni ze svých funkcí v rychlém sledu. V roce 1937 se Narkompros rozhodl přivést ruskou kulturu do divadla Romen a to v podobě nového uměleckého ředitele Michaila Michajloviče Janšina. Do funkce byl jmenován 13. září 1937, byl žákem Konstantina Stanislavského. (O’Keeffe, 2013, s. 234–235)

Vliv Moskevského uměleckého akademického divadla (MCHAT) byl patrný nejen díky osobě Michaila Janšina, ale také díky úzké spolupráci umělců obou divadel, což potvrzuje Лебедев (1990, s. 179–180). Herci obou divadel se často navzájem navštěvovali a nevynechali jedinou premiéru. Tato forma spolupráce byla vzájemně prospěšná a ovlivnila vývoj Romenu.

Janšin a MCHAT symbolizovali vysokou úroveň talentu a zároveň i prestiže, která pro ně byla zdánlivě „nedosažitelná“. Ale i tak se na základě tvrzení O’Keeffe (2013, s. 235) podařilo přesvědčit osazenstvo Romenu, že i jejich herci mohou úspěšně hrát hry Tolstého, Shakespeara a dalších velikánů. Janšin je v historii divadla dlouhodobě připomínán jako jeho vykupitel a zachránce. Přinesl stabilitu a sofistikovanost, což bylo cílem už od vzniku divadla. Všeobecně začal převládat názor, že divadelníkům se konečně podařilo herecky dospět.

Janšín už od prvních dní ve funkci dal pokyn k revizi repertoáru. Postupně byly odstraněny hry **Karmen** a **Cikáni**, které byly ze strany tisku vyhodnoceny jako neodpovídající uměleckému směřování divadla a vyzval Petra Savviče Saratovského, aby v Romenu uvedl přepracovanou verzi **Cikánů**. Nová varianta se měla více přibližovat tvorbě Puškina a zároveň měla vycházet z tradic Moskevského uměleckého divadla. Přepracovaná hra byla uvedena v roce 1938 a vysloužila si uznání ze strany tisku. Na počátku roku 1938 se jedné reprízy **Cikánů** zúčastnili i španělští spisovatelé Rafael Alberti a María Teresa León. Představení v nich zanechalo velký dojem a vnukli Janšínovi myšlenku pokusit se sehrát představení od Federica Garsíi Lorky s názvem **Krvavá svatba**. Podnět od spisovatelů vycházel ze skutečnosti, že Romové i Španělé jsou si velmi podobní svým vzezřením, duší, muzikálností, tancem i temperamentem. **Krvavá svatba** se své premiéry dočkala 8. února 1939 a setkala se s velmi pozitivním ohlasem. Po úspěšném uvedení **Cikánů** a **Krvavé svatby** začalo být na soubor pohlíženo jako na kolektiv s velkým potenciálem. Janšín velmi dbal na neustálý umělecký vývoj herců a v Romenu chtěl ty nejlepší umělce, choreografy a režiséry i z konkurenčních divadel. Požadovaný efekt se dostavil, protože každý s sebou přinesl něco nového. Logika tohoto záměru byla velmi jednoduchá: divadlo mělo přivábit nejen romské diváky, ale i diváky z celého Sovětského svazu. (Лебедев, 1990, s. 183–185)

4.3. Válečná doba

„V květnu roku 1941 panovala obava z vyvolání válečného konfliktu, a proto se celé divadlo vydalo na velké turné bez ředitele Janšína, který se vrátil do Moskevského uměleckého akademického divadla. Válka zastihla účinkující 21. června 1941 v Jekatěrinburgu. V den vyhlášení války soubor uvedl představení s názvem **Svatba v táboře** na základě scénáře Ivana Lebeděva. V dalších dnech Velké vlastenecké války byla zařazena hra L. Mitrofanova **Píseň za úsvitu**, která byla divadelníky ztvárněna jako národní tragédie. Romové tak před ruským národem názorně demonstrovali své odhodlání bojovat s nepřítelem. Tuto hru mohli diváci na prknech divadla vidět ještě třicet let po začátku války.“¹⁰

Velkou vlasteneckou válku lze považovat za jednu z velkých a významných kapitol v dějinách divadla. Po vpádu fašistů se Romen stal místem, kde docházelo

¹⁰ Romen [online]. [cit. 2020-12-05]. Dostupné z: <https://teatr-romen.ru/teatr-v-gody-velikoj-otechestvennoj-vojny/>

k poskytování pomoci nemocným, ale i jednotlivým částem Rudé armády. V průběhu formování jednotek a před jejich odvelením na frontu hráli divadelníci svá představení před budoucími vojáky. Herci se sformovali do koncertních skupin, které začaly objíždět přední linie. Vystupovali ve vlcích během transportu, na válečných lodích i na volných prostranstvích před tisícovkami diváků. (Сличенко, 1987, s. 34–35)

„Veškerá práce souboru byla podřízena podmínkám fronty, koncerty se konaly kdykoliv to situace dovolila bez ohledu na to, jestli byl zrovna den nebo noc. Ani jeden koncert, ani jedno vystoupení nebylo zrušeno, přestože obě skupiny se často ocitaly pod silnou dělostřeleckou palbou a leteckým bombardováním ze strany vojáků německé armády. Nakonec začali být členové divadelního souboru posíláni i do nemocnic, kde se měli postarat o rozptýlení pro zraněné vojáky přivezené z frontových linií. Mnozí z vojáků už někdy o Romenu zaslechli, ale zatím neměli příležitost vidět naživo některé z jejich představení.“¹¹.

Když se v květnu 1941 vydali na turné, cestovali poněkud nalahko, což představovalo s blížící se zimou čím dál větší problém. Zvláště pak, když nebylo možné se vrátit do Moskvy, protože ta byla v té době již uzavřená. O divadelníky se postaraly úřady, které jim zajistily zimní výbavu.

Na konci června 1941 převzal v průběhu turné funkci uměleckého ředitele Petr Savvič Saratovskij, kterého pravděpodobně doporučil Janšin. Na podzim téhož roku se v Tbilisi Janšin a Michail Arkadijevič Světlov připojili k souboru. Světlov měl za úkol sepsání divadelní hry s tematikou účasti Romů ve válce proti fašismu. Hra nesla název **Skutečná tvář** a její premiéra se odehrála v roce 1942 ve městě Jessentuki (město na jihu Ruska nacházející se na úpatí Kavkazu). Odborná veřejnost viděla divadelní hru plnou patriotismu, z které se do dnešních dnů dochovaly pouze fragmenty. Hry s válečnou tematikou s názvem **Všechno o tobě** a **Na břehu Dněstru** rozšířili repertoár. (Лебедев, 1987, s. 187–201)

„Hra A. Afinogenova **Všechno o tobě** byla původně koncipována jako představení o lásce ženy pracující na vinohradě k navigátorovi černomořské flotily. Dramatik Ivan Rom-Lebeděv přepracoval scénář a pozměnil téměř polovinu hry. Děj začínal v předválečných dnech a pokračoval i během války. Premiéra se konala 17. září 1941 v Ašchabadu (hlavní město Turkmenistánu). Představení emočně velmi silně doléhalo na diváky. Do konce roku 1944 bylo uvedeno 128 repríz.

¹¹ Romen [online]. [cit. 2020-12-05]. Dostupné z: <https://teatr-romen.ru/teatr-v-gody-velikoj-otechestvennoj-vojny/>

Na břehu Dněstru byl příběh pojednávající o partyzánech a poprvé byl uveden při příležitosti výročí Rudé armády (23. února 1942). Celkově bylo sehráno 32 repríz. Scénář byl rovněž napsán Rom-Lebeděvem.¹²

Soubor byl u zraněných vojáků postupem času velmi populární, s čímž souhlasí i Дрыц (1990, s. 74). Názorným příkladem tohoto tvrzení je dopis ze dne 14. července 1943 adresovaný umělcům romského divadla, který měl následující znění: „My, zranění vojáci, vám, milí soudruzi, děkujeme jménem Rudé armády! Během pobytu v Chitě nebyl lepší koncert než ten váš. Dodali jste nám odvalu zotavit se a co nejdříve se vrátit na frontu, abychom porazili našeho společného nepřítele.“ Za dobu trvání války bylo sehráno více než 1200 představení v různých místech Sovětského svazu, především na Sibíři, na Dálném východě, ve Střední Asii a na Kavkaze. Všude byli divadelníci velmi srdečně vítáni. Na každém místě zůstával soubor 8-12 dní. Pouze v Soči a Baku pobýval o něco déle. Stěžejní byly tři hry z repertoáru divadla: **Skutečná tvář**, **Na břehu Dněstru** a **Všechno o tobě**. Turné bylo zakončeno v Machačkale. Po návratu do Moskvy v roce 1943 byli všichni členové divadla oceněni medailemi *Za obranu Kavkazu* anebo *Za udatnou činnost během Velké vlastenecké války*. Práce divadla byla oficiálně oceněna i ze strany velení Jižní fronty, námořnictva, letectva a dalších částí Rudé armády.

„Značné finanční prostředky, které si divadlo vydělalo, putovaly do fondu obrany nebo na obnovu zničených měst. Umělci pomáhali i dětem vojáků. Nelze opomenout bombardér Romanovec. Peníze na jeho sestavení vybíralo celé divadlo. Vlastenecké vzednutí divadelníků bylo kladně hodnoceno i na nejvyšší státní úrovni. Ve Vladivostoku dostalo vedení divadla vládní telegram od samotného Stalina. Text měl následující znění: „Žádám, aby zaměstnancům Moskevského státního divadla Romen, kteří nashromáždili 75 000 rublů na výstavbu bombardéru, byl předán můj bratrský pozdrav i poděkování od Rudé armády. Stalin.“

Dále pak byly peníze vydělané divadelním souborem určené i na výrobu tanků a na dary pro rudoarmějce. Divadelníci také organizovali pomoc pro metropolitní nemocnice, ošetřovali zraněné. Ve svém volném čase chodili herci do pokojů,

¹² O'KEEFFE, Brigid. *'Life on Wheels' (1931) at Moscow's State Gypsy Theatre Romen* [online]. [cit. 2021-04-05]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/theatre/life-wheels-1931-moscows-state-gypsy-theatre-romen/>

kde pracovali jako obyčejní pečovatelé, četli zraněným knihy nebo pomáhali s šitím prádla.“¹³

Než přišla revoluce, využili Romové jakoukoliv možnost, co se jim naskytla, aby nemuseli sloužit v carské armádě. Během občanské války se většina z nich postavila na stranu revoluce a v průběhu Velké vlastenecké války se někteří dobrovolně hlásili do armády, aby bránili zemi, kterou postupem času začali považovat za vlastní. Ale ne všem bylo v zájmu zachování kolektivu dovoleno narukovat do armády. Během prvních dnů války odešli na frontu tři mladí a talentovaní herci. Vít'a Šiškov, Váňa Dement a Grafčik Silnickij. Ani jeden z nich už se ale nikdy z fronty nevrátil. Zahynul i bývalý ředitel divadla Ivan Petrovič Tokmakov. Před válkou pracoval pro Všeruský ústřední výkonný výbor a měl na starosti vzdělávání Romů. Za války pak velel partyzánskému pluku. Během jedné z válečných operací byl obklíčen, zajat a později umučen fašisty. (Лебедев, 1990, s. 203)

Grobbe (2015, s. 4) uvádí, že v letech 1941-1945 během nacistické okupace bylo zabito nejméně 30 000–35 000 sovětských Romů. V Evropě zahynulo nejméně půl milionu, ovšem jejich reálný celkový počet může být až jeden a půl milionu.

4.4. Poválečné období

Čelní představitelé divadelního souboru veřejně vychvalovali výhody socialismu a poukazovali na pozitivní výsledky Romů dosažených v oblasti lékařství nebo ve vědecké kariéře. Po konci války se divadlo opakovaně obracelo k tématu Velké vlastenecké války. V roce 1947 uvedli divadelníci představení s názvem **Hrdinská báseň** založená na hře Ivana Lebeděva. I o mnoho let později však divadlo nezapomnělo na vojenskou tematiku. Například v roce 1966 byla znovu uvedena hra L. Mitrofanova **Píseň za úsvitu**. (Lemon, 1996, s. 487)

Po konci války se mohli umělci vrátit do Moskvy. Uměleckým ředitelem se opět stal Petr Savvič Saratovskij, což potvrzuje i Лебедев (1990, s. 204). Mezi první hry, uvedené divadelním souborem po jeho návratu do Moskvy, patřili **Cikáni**, **Dívka ze stanů**, **Esmeralda** a **Láska a smrt**. Saratovskij se kromě divadla věnoval i učení na *Státním hudebním učilišti Gněsinových*. Svého působení v divadle se nakonec musel

¹³ РОМЭН [online]. [cit. 2020-12-05]. Dostupné z: <https://teatr-romen.ru/teatr-v-gody-velikoj-otechestvennoj-vojny/>

vzdát a stal se učitelem na plný úvazek. Po Saratovském převzal funkci Semjon Arkadijevič Barkan, kterého jeho okolí charakterizovalo jako mladého, energického člověka, jenž byl pro divadlo ochoten pracovat dnem i nocí. Za dobu jeho působení ve funkci bylo uváděno mnoho současných, folklorních i klasických her. Například **Cikánka Aza**, **Narodil jsem se v táboře** nebo **Makrela**.

4.4.1. Cikánka Aza

Právě toto představení jsem zhlédl. Záznam představení pochází z roku 1992. Hlavním protagonistou příběhu je Vasil, který opustil tábor kvůli krásné ukrajinské dívce Galii, do níž byl zamilovaný. Vasil se rozhodl zanechat kočování a opustil svou nevěstu, Romku Azu. Kvůli Galii se rozhodne začít s usedlým způsobem života. Který mu ovšem není tolik vlastní. Galia se rovněž dostává do konfliktu se svými blízkými, když se rozhodne upřednostnit manželství s Vasilem, před manželstvím s kovářem Pilipem i přes to, že tento sňatek byl již domluvený jejich otci. Galiin otec se jí snaží domluvit, aby bylo dodrženo, co bylo slíbeno a on tak nebyl vystaven zahanbení, ale Galia si ale dál trvá na svém, což otec velmi těžce nese a po emotivní výměně názorů s dcerou umírá.

Za zradu Vasila prokleje Romka Gordylja, která ho odmalička vychovávala a vzdělávala. Mladí manželé se setkávají s odsouzením jejich svazku. Lidé otevřeně vyjádřili svůj negativní postoj k novomanželům. Kovárnu, kterou si mladí lidé postavili vlastníma rukama, místní obyvatelé vypálili. Galia a Vasil řeší, jak se vypořádat s nastalou situací. Ale postupem času láska a vzpomínky na Azu a na bývalý život plný svobody přitahují Vasila zpět k jeho bývalému životu, načež nakonec Galii opouští.

Aza se setkává se svým milencem, který ji nechal být a dal přednost jiné dívce. Nyní se Vasilij ocitá v obtížné situaci. Hlavní hrdina stojí před otázkou volby mezi minulostí a budoucností a zároveň před ním vyvstává dilema, jestli upřednostní to, co je bližší jeho srdci, nebo rozumu. Je zřejmé, že u něj převládá hlas srdce, protože se Aze svěřuje, že nejvíc na ní obdivuje její zpěv, ve kterém se jí nikdo z tábora nedokáže vyrovnat.

Na diváka zapůsobí skvěle zvládnuté střídání světla a tmy na jevišti, přičemž změna světelných podmínek velmi napomáhá udržovat atmosféru utvořenou

díky účinkujícím. Kromě osvětlení za zmínku stojí i kostýmy umělců, které dobře odpovídají směru stanovenému tvůrcem představení. Na základě životních zkušeností je všeobecně známo, že je lepší si nejprve vše pečlivě promyslet a až pak konat. Nicméně celé představení je založeno na rozvíjení konfliktu mezi rozumem a emocemi, přičemž hlavní roli otázka, jestli stojí za to důvěřovat vášni pramenící z emocí, nebo je výhodnější objektivně a hlavně racionálně přistupovat k jakýmkoli rozhodnutím? Děj nutí diváka přemýšlet o bezstarostných a lehkomyšlných rozhodnutích hlavních postav, což je přivádí k odpovídajícím důsledkům, které mají podstatný vliv na jejich dosavadní život.

Jako většina představení v divadle, tak i toto je z větší části založeno na tradiční romské hudbě a tancích, v rámci kterých plně vyniká osobnost a temperament Romů. V průběhu hudebních představení vyniká především postava Azy, jejíž zpěv je velmi výrazný a vyniká nad ostatními. Postava Azy vyniká i díky sytě rudým šatům, do kterých je oděna, což je velký kontrast oproti oděvu ostatních účinkujících. Zmíněný kontrast je nejvíce vidět ve srovnání s Galiou, která má šedé šaty, díky čemuž není na jevišti zdaleka tak výrazná.

.Pod totožným názvem existuje i filmová verze z roku 1987, kterou jsem pro srovnání rovněž shlédl. Režisérem filmu je ruský a ukrajinský národní umělec Grigorij Kochan. První patrný rozdíl mezi filmem a divadelním představením je ten, že děj filmu je více zaměřen na souboj Pilipa a Vasila o Galiu. Filmová linka více znázorňuje snahu Pilipa si Galiu udržet i vlastním přičiněním a nespolehat pouze na dříve domluvenou úmluvu mezi jejich otci.

Ve filmovém zpracování jsou oproti divadlu více zdůrazněny scény, kdy rodiče promlouvají ke svým potomkům a snaží se jim rozmluvit jejich záměry. Galiin otec se jí snaží přimět ke sňatku s Pilipem a Vasilova matka ho přesvědčuje, aby odjel s jejich táborem a dal přednost Aze před Galiou. Zároveň však ve filmu není díky barevnosti oděvu tolik zdůrazněn kontrast mezi Azou a Galiou. Ani písním Azy není věnován zdaleka takový prostor, jako tomu je v případě divadelního představení.

4.5. Barkanův odchod, nástup Sličěnka

Za působení Barkana jako hlavního režiséra byl soubor doplněn o mnoho nových členů. Ti již neměli tu možnost pracovat pod vedením Janšina nebo Saratovského. Této nové generaci divadelníků bylo potřeba věnovat zvýšenou míru pozornosti, jak z hlediska rozvoje osobnostního, tak i uměleckého. Existovalo přesvědčení, že nelze vychovávat herce, aniž by dotyčný zároveň nebyl vychováván v uvědomělého člověka a občana. Na tuto skutečnost však Barkan pozapomněl, což se negativně odrazilo na disciplinovanosti i na kvalitě předváděných her. Došlo k rozdělení kolektivu a vyostření vztahů mezi jednotlivými umělci, což mělo za následek Barkanův vynucený odchod od souboru. Po Barkanovi byl hlavním režisérem jmenován Nikolaj Alexejevič Sličěnko, což byl odchovanec divadla. Působil zde jako herec, populární byl však především díky zpěvu. V době svého uvedení do funkce se již mohl pyšnit oceněním národního umělce. (Лебедев, 1990, s. 204–205)

„Toto období by se dalo charakterizovat jako doba, která byla sice těžká, ale zároveň krásná, protože docházelo k rozvoji autentického romského divadla. V repertoáru divadla bylo mnoho představení, díky kterým bylo často vyprodáno. S divadlem velmi aktivně spolupracoval mladý režisér Angel Jorge Gutiérrez (španěl, který vyrostl v Sovětském Svazu), který uvedl několik her na motivy děl Federica Garcíi Lorci. Scénografem těchto představení byl známý španělský malíř a sochař Alberto Sanchez.“¹⁴

V roce 1959 byla na prknech divadla uvedena hra s názvem **Horká krev**. Hra pojednává o dramatickém konfliktu uvnitř jedné rodiny. Usazená rodina si i nadále váží některých tradic (písňe a tance), ale některé už jsou jí cizí, například sjednávání sňatků, což začalo být bráno jako degradace žen.

Je zajímavé, že stejné herečky, které nosily na zkoušku kalhoty, oblékaly na představení propracované barevné sukně. Očividně minimálně na jevišti byly původní oděvy pořád považovány za součást tradičního vzezření Romů. Dokonce i v roce 1997, několik let po oficiálním konci socialistického státu, zůstávala **Horká krev** součástí repertoáru. Inscenace měla premiéru několik let po sovětském dekretu z roku 1956, který zakázal romské nomádství. Repertoár romského národního divadla je však po celá

¹⁴ Romen [online]. [cit. 2021-01-03]. Dostupné z: <https://teatr-romen.ru/1937-1941-gg-3-2/>

desetiletí zaměřen spíše na oslovení Romů, než na pobavení neromů. (Lemon, 1996, s. 489)

„V roce 1977 bylo dvojicí ve složení Nikolaj Sličenko a Ivan Rom-Lebeděv uvedeno velmi složité a náročné představení. Jednalo se o lidovou hudební podívanou s názvem **My, Cikáni**. Ideový a umělecký úspěch tohoto mimořádného divadelního představení byl obrovský. Právě toto představení je i v dnešní době považováno za „vlajkovou loď“ divadla. Je třeba také poznamenat, že se již v průběhu let zažila tradice, na základě které každá nová divadelní sezóna Romenu je otevírána právě představením **My, Cikáni**.“¹⁵

Další velmi dobře hodnocené bylo Sličenkovo představení s názvem **Nepoklonov**. Tomuto představení byla udělena cena I. stupně na Celorepublikové přehlídce národních divadel. Popularitě se také těší představení **Ohnivé koně**, které vyvolalo nadšené reakce u diváků i u tisku.

Pod uměleckým vedením Nikolaje Sličenka začali divadelníci častěji jezdit po divadelních turné i do zahraničí. Herci Romenu se představili ve Francii, Japonsku, v USA, Bulharsku, Itálii, Rakousku, Indii, Německu, tehdejší Československu, Polsku, Turecku a Izraeli. Ve všech těchto zmíněných zemích kritici nadšeně reagovali na sehraná představení i na hlavního představitele divadla – Nikolaje Sličenka.

Na konci 60. let 20. století divadlo postihla krize, projevem byl odliv hlavních osob tvořící scénáře. Většina z nich se po odchodu z divadla vydala na sólovou dráhu. (Сличенко, 1987, s. 36)

Лебедев (1990, s. 208–209) herce divadla rozděluje na tři pokolení. K prvnímu pokolení patřili herci, kteří hráli vždy a za jakýchkoliv okolností. Nehledě na aktuální zdravotní stav nebo na události v rodině. Například Maria Vasiljevna Skvorcovová přišla sehrát divadelní představení, kde měla komickou roli, pár hodin před tím, než jí zemřela dcera. Anebo Vasilij Fedorovič Bizev i když tušil, že ho pravděpodobně postihl infarkt, nemohl dopustit, aby kvůli němu bylo zrušeno představení a tak vydržel až do zatažení opony i přesto, že se sotva udržel na nohou. Po konci představení byl odvezen sanitkou do nemocnice, ze které už se nikdy nevrátil. Pro tyto herce nebylo nic důležitějšího, než divák. Právě oni pomáhali při rozvoji divadla a byli jeho nedílnou součástí. Kromě již zmiňované Marie Skvorcovové a Vasilije Bizeva, sem patřili Ljalja Černá, Marina Čerkasová, Valerian Poljakov, Ivan Chrustalev a mnoho dalších.

¹⁵ Romen [online]. [cit. 2021-01-03]. Dostupné z: <https://teatr-romen.ru/1937-1941-gg-3-2/>

Do druhého pokolení patří herci pracovití, talentovaní, temperamentní. Sice se zasloužili o rozvoj divadla, ale postupem času ho kvůli různým důvodům a příčinám opustili. K nejznámějším se řadí Vasilij Tumanskij, Valentina Baglaenkovová, Soňa Timofejevna, Petra Demeterová atd.

V třetím pokolení je řazena talentovaná mládež, občas se projevující nadměrným sebevědomím. Mezi ně patřila Světa Jankovská, Sima Zolotarevová a mnoho dalších. V roce 1982 byla mladá generace doplněna o herce, kteří úspěšně ukončili *Státní hudební učiliště Gněsinových*.

4.5.1. My, Cikáni

8. dubna svět slaví Mezinárodní den Romů, založený v roce 1971. V tento den byli Romové uznáni jako jediný neteritoriální národ se symboly v podobě státní vlajky a hymny. K oslavě se připojilo moskevské divadlo Romen, které potěšilo fanoušky původní romské kultury právě touto hrou.

Představení je spjato s historií nejen světového divadla, ale také s historií a založením divadla Romen. Bylo znovu uvedeno v 85. sezóně divadla, oslavující 40. výročí prvního představení. Oživení představení proběhlo ve spolupráci s **Ruským národním muzeem hudby a Státním divadlem**, které k tomuto jubileu uspořádalo výstavu divadla Romen.

Se zájmem jsem zhlédl záznam tohoto představení z roku 1986. Autory představení je dvojice Ivan Lebeděv a Nikolaj Sličenko. Posledně jmenovaný je zároveň i režisérem tohoto kusu. Oba definovali žánr tohoto představení jako hudební folkovou show, především proto, že to skutečné romské umění pramení z lidovosti. Představení navrhl slavný scénograf Sergej Barkhin a zdobily ho kostýmy slavného módního návrháře Vjačeslava Zajceva.

Příběh popisuje strastiplnou cestu Romů ze starověké Indie a Egypta až na území Ruska. Není postaven na zápletku, ale stěžejní je popis pestré národní kultury, vášnivých písní i temperamentních tanců.

Celé představení začíná sólovým zpěvem hlavního hrdiny v romštině a tancem divadelního souboru. Následuje úvaha vypravěče o tom, odkud se tato píseň vzala. Osobně mi trochu překáží, že nevím, jaké problematiky se píseň dotýká a také mě zaskočilo střídání jazyků. Jak už vypovídá samotný název, představení se týká Romů. Tudíž je logické, že by jejich národní písně měly zaznít v mateřském jazyce,

což by přispělo k větší míře autenticity. Oceňuji využití kytary, která při doprovodu písně hraje dominantní roli. Kytara je právem považovaná za hlavní symbol romské hudby, tudíž si nedokážu představit, který jiný nástroj by měl zaznít, když ne kytara?

Pod světlem osamělé hvězdy se z temnoty vynoří postava muže s hábitem, která svým vzezřením nápadně připomíná Krista. Poté se na scéně objeví muž s holí, který vede lidi stejně tak, jako Mojžíš vedl svůj lid pouští. Tyto dva výjevy jasně naznačují integraci Romů do globálního prostoru a kultury.

Příběh začíná vyprávěním o tom, jak Romové opustili svou dávnou rodnou zem a „vydali se za Sluncem.“ Celé počáteční vyprávění je doprovázeno tancem, ze kterého je zřejmá romská vášeň a temperament. Romové byli považováni za faraonův národ a také zazní zmínka o tom, proč si pohněvali proti sobě samotného Boha a proč musí za trest neustále kočovat. To vše za tanečního doprovodu ženských představitelk souboru v potměném sále. Při tanci v ruce drží svíce. Právě kombinace potměného prostoru a světla svíček podle mého napomáhá k vytvoření představy o mystičnosti, kterou jsou Romové obklopeni. Hrdiny hry jsou lidé procházející několika fázemi formování. Rodící se civilizace je naplněna duchem pohanství. Modlí se k bohům, přivolávají duchy, přijímají blahodárnou a životodárnou energii ze Slunce.

Kostýmy a celkový dojem ze scénografie působí na diváka díky barevné harmonii, ve které jemné pastelové tóny vytvářejí dojem záře. Představení je plné světlých a jasných barev, což je jedna z důležitých složek romské kultury. Ve druhé části se pojednává o příchodu Romů do Ruska, usazení a adaptaci jejich historické a kulturní jedinečnosti do ruské společnosti.

I ze strany tisku bylo představení hodnoceno poměrně kladně. Na serveru **Teatr To Go** se dá najít následující hodnocení: „Divadlo Romen může a mělo by být hrdé na svou jedinečnost. Dnes shromažďuje nejen skutečné obdivovatele romského umění, ale také ty, kteří chtějí vidět naživo exotickou podívanou. Představení **My, Cikáni** je charakteristické pro divadlo již více než čtyřicet let. Díky této hře se můžete seznámit nejen s kulturou, ale také s historií tohoto starého národa. Hlavním trumfem brilantní romské show je nádherný „živý“ zpěv doprovázený hrou na kytary a housle.

Umělci Romen zpívají a tancují s tak nakažlivou energií, že je pro diváky těžké sedět na jejich židlích.¹⁶

¹⁶ ЕВДОЧУК, Дарья. «Кто вы, цыгане?», спектакль «Мы — цыгане», театр «Ромэн» [online]. [cit. 2021-05-18]. Dostupné z: <https://teatrto.ru/2020/10/19/kto-vy-czygane-spektakl-my-czygane-teatr-romen/>

5. Současnost

Cílem je zaměřit se na současné dějiny v rámci divadla a v úvodu přiblížit reakci zahraničního publika na představení, která byla uvedena v průběhu zahraničního turné.

Kapitola se týká repertoáru a zmapování jeho současné podoby. Zacíleno bude především na představení, která se nyní po dřívějším vyřazení opět vrací do repertoáru.

5.1. 90. léta 20. století

„Divadlo se stalo jednou z nejvýznamnějších institucí romské kultury. Padesáté výročí bylo oslaveno v roce 1981. První zahraniční turné v roce 1982 po Japonsku se ukázalo být tím nejvýznamnějším. Na podzim téhož roku se divadlo vrátilo do Moskvy a v příštím roce s velkým úspěchem cestovalo po Jugoslávii. Místní tisk napsal, že žádné jiné zahraniční divadlo na cestě po Jugoslávii nevyvolalo tak příznivou reakci, jako divadlo Romen. Setkání v průběhu turné s Pablem Nerudou, Annou Seghersovou, Eduardem De Filippem, Mariou Teresou León a Násimem Hikmetem jsou stále v paměti.“¹⁷

Lemon (2000, s. 140–141) poukazuje na to, že různé rady a komise v průběhu desetiletí několikrát obvinily romské divadlo, že produkuje „neproletářský „kýč“. Aby demonstrovalo svoji užitečnost, poskytlo romské divadlo, stejně jako jiná sovětská divadla, každý měsíc určitý počet bezplatných představení dělníkům nebo nemocničním pacientům. Například po zastávce na turné v Tjumentu v roce 1980 tisková zpráva divadla zní: „1/2 místních pracovníků, kteří odjíždějí do Moskvy, je automaticky přihlášeno na bezplatnou návštěvu romského národního divadla. Nebudou k vidění jen divadelní představení, ale budou mít možnost setkat se i se souborem a budou nás informovat o tom, jak žijí.“

„Popularita divadla Romen se velmi rychle rozšířila za hranice Moskvy a originální umění talentovaného společenství obdivují diváci v Rusku, bývalých sovětských zemích i mimo ně. Výsledek tvorby divadelníků je přijímám se stejnou láskou a popularitou, jako když jeho příběh teprve začínal. Divadlo Romen si určuje svou vlastní tvůrčí cestu oživením a rozvojem skutečného romského folklóru, vytvářením

¹⁷ RISTIC, Dragan a Maja RISTIC. *Romani Culture and Social issues – The history of the Romen Theatre* [online]. [cit. 2021-03-12]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/romani-culture-and-social-issues-history-romen-the/>

repertoáru na témata související s tímto lidem a zahrnutím romské hudby, písní a tanců do svých divadelních představení.“¹⁸

5.2. 21. století

„V 21. století se při tvorbě repertoáru manažeři divadla nevzdali svého zavedeného poslání uvádět hudební, dramatická a taneční představení. Tato představení mají zabránit ztrátě symboliky a smyslu romské kultury, jak je znázorněna prostřednictvím jejich základních stereotypů. Za ně je považována touha po svobodě volby, neukázněnost Romů, energický projev žárlivosti ve vztahu mezi mužem a ženou.

Temperament, vášnivý tanec a originální stylizovaná (modernizovaná) romská hudba, bohaté choreografie a kostýmy, jsou jen některými charakteristickými znaky. V představeních se kromě autentického národního typicky romského kostýmu se používají také tamburíny a kytary. 21. století přineslo spoustu komerčních představení, jejichž estetický základ tvoří tradiční romské tance okouzující spoustou kýčovitých prvků. Divadlo Romen usiluje o zachování části „kulturní paměti“ prostřednictvím svých tradičních konceptů repertoáru založených na originálních, typicky romských zvycích a rituálech, jako jsou pohřby, svatby, křty, víra v magii a spiritualismus. Soudobé romské umění se diametrálně liší od umění romských restauračních sborů. Jeho vývoj se nezastavil, právě naopak, dynamicky se rozvíjí.“¹⁹

5.3. Znovuobnovené hry

Jedná se divadelní kusy, které už někdy figurovaly v repertoáru, ale byly z něho dočasně vyřazeny.

5.3.1. Dobrý den, Puškine

Jednou z obnovených her je představení s názvem **Dobrý den, Puškine** od Georgie Žemčužného, Andreje Žemčužného a Arnolda Gessena v režii Ivana Rom-Lebeděva. Žánr inscenace je definován jako „hudební romantická fantasy“. Hra byla

¹⁸ RISTIC, Dragan a Maja RISTIC. *Romani Culture and Social issues – The history of the Romen Theatre* [online]. [cit. 2021-03-12]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/romani-culture-and-social-issues-history-romen-the/>

¹⁹ tamtéž

poprvé uvedena v roce 1996 a znovu představena 12. ledna 2016. Jak již bylo zmíněno, jedná se o představení, které kdysi již v repertoáru bylo, dokonce bylo u diváků přijato s pozitivním ohlasem, nicméně i přesto bylo na delší dobu vyškrtáno.

Zhlédl jsem představení z roku 1986. Sám Alexander Sergejevič Puškin byl vášnivě zamilovaný do Romů. Ve hře napsané v roce 1974 autoři spojili biografické materiály, dopisy básníka rodině, přátelům a některá jeho díla. Bratři Žemčužninové vytvořili vlastní literární a scénickou verzi, čímž dali hře nový život, která zahrnuje výňatky z básně **Cikáni** a **Evžen Oněgin**, skutečné epizody z biografie Alexandra Puškina, romské písně a tance.

Děj se dotýká období básníkovy prvního exilu na jihu na jeho rodinném panství v Michajlovském a končí sňatkem s Natalií Gončarovou. Jako čestný muž je pobouřen podivností lidí, prapodivným chováním svého otce, který spolupracuje s tajnou policií a zároveň je mu líto osob, které byly poslány na šibenici.

Emočně na diváka silně zapůsobí scéna, kdy syn obviňuje otce (národní umělec Roman Grocholskij) ze spolupráce s tajnou policií. Přemýšlel jsem, jak je možné, že otec vydá svědectví proti svému synovi. Básník zjistí, že ho jeho vlastní otec sleduje a donáší na něj tajné policii. Je známo, že mezi básníkem a jeho otcem neexistovalo žádné zvláštní osobní pouto. Co ale ve skutečnosti přimělo otce k tomuto jednání? Bezpodmínečná loajalita k panovníkovi nebo jen strach z případného potrestání? Po zhlédnutí této scény jsem došel k názoru, že se spíše jednalo o druhou variantu.

Na základě představení lze usoudit, že tři ženské postavy znázorňují tři aspekty básníkovy duše. Zemfira v podání Adeliny Plachotné má znázorňovat vášeň, Anna Kernová, kterou hraje Olga Žemčužná, představuje básníkovu múzu. Osud znázorňuje Natalia Gončarovová v podání Karoliny Buzylevové. Právě Gončarovové připadl osud zejména z důvodu, že setkání s ní ovlivnilo Puškinův život.

Reakce tisku na toto představení je pozitivní. Vybral jsem hodnocení serveru **Страстной бульвар**, kde se píše následující hodnocení: „Přirozená muzikálnost a vrozený talent představitele hlavní role je základem úspěchu tohoto představení. Olga Žemčužná sice vystupuje bez paruky a make-upu, ale i tak téměř dosahuje podobnosti s osobou, kterou ztvárňuje. Perfektně čte Puškinovy básně a dokonce i v scénickém pohybu, tanci a plastické expresivitě daleko předčí umělce této role ve srovnání s jinými divadly.

Zdařilé drama, silný herecký soubor – tyto slova lze bezpečně adresovat divadlu. Nelze opomenout živou hudební show, díky které mnozí diváci navštíví toto divadelní představení.²⁰

5.3.2. Cikánská hraběnka

Jedním z dalších znovuobnovených představení, které poznamenalo současné období divadla, je **Cikánská hraběnka**, která měla premiéru v roce 1998 a byla znovu uvedena 1. prosince 2015. Autorem (myšlenky a dramatického textu) byl Petar Gradov. Zpěvákem a režisérem v jedné osobě je Nikolaj Sličenko. Hra se odehrává ve Španělsku v 18. století a sleduje osudy mladé nadšené zpěvačky jménem Maritana, která si vydělává na živobytí zpěvem v ulicích Madridu a stává se oblíbenou osobou prostého lidu. Představuje si a sní o lepším životě. Jak se příběh postupně vyvíjí, objeví se několik zvrátů, zvláště pak ve chvíli, kdy se hlavní hrdinka zamiluje do španělského krále, který se z ní snaží udělat svou milenkou. Vyvíjí se mezi nimi „milostná hra“. Komédie, písně, problémy a zvraty jsou charakteristické rysy této zábavné podívané.

5.3.3. Grušenka

Grušenka je další hrou, která byla uvedena před více než dvaceti lety na jevišti divadla a dočkala se svého znovuuvedení. Jedná se o hru od Isidora Štoka na základě příběhu **Očarovaný poutník**, který byl napsán Nikolajem Semjonovičem Leskovem. Režii Grušenky se ujal Nikolaj Sergijenko.

Zhlédl jsem záznam představení z roku 2019. Jedná se o klasickou zápletku, která je typická pro mnoho děl světové literatury. Motiv nešťastné lásky patří mezi velmi častá a oblíbená témata autorů. Bohatý aristokrat Golovan v podání Artura Buldyženka měl rád mladou, ale chudou dívku Grušenku ztvárněnou Anželou Lekarevovou. Jednalo se o dívku, která zdaleka nepatřila mezi zámožné, což se později ukázalo jako jeden z podstatných problémů. Hlavní hrdinka by se dala charakterizovat jako upřímná a důvěřivá postava, která se zamiluje do Golovana. Je kvůli němu ochotná opustit svou rodinu a život, na který byla doposud zvyklá. Princ je fascinován její jemností a křehkostí. V rozvíjející se zápletky se diváci dozvídají, že Golovan vyhledává

²⁰ СТЕПАНОВА, Галина. *Здравствуй, Пушкин!* (Театр "Ромэн"). [online]. [cit. 2021-05-19] Dostupné z: <http://strast10.ru/node/3920>

pouze prchává dobrodružství. Po čase hlavní hrdinka Golovana omrzí a ten se ožení s dívkou, která je ve společenském žebříčku na podobné úrovni, jako on.

Ústředním motivem představení jsou právě vztahy. V současné době se čím dál více stávají obvyklejšími „volné“ vztahy, což je v kontrastu s tím, jak byly vztahy vnímány dříve, zvláště pak u Romů. Ruští spisovatelé dříve věřili tomu, že pokud se romská žena zamiluje, jedná se o lásku na celý život. Právě podvedená Romka patřila mezi jedny z nejznámějších výjevů ruské literatury.

Hrdinka, sólistka romského sboru Grušenka, se stala předmětem lásky Golovana, respektive spíše jeho touhy a vášně. Bohužel její srdce zvolilo nesprávnou osobu. Právě na kontrastu dvou hlavních postav je celé dvouhodinové představení postaveno, které se snaží diváky seznámit s počátky romského umění.

Pro možnost udělat si názornou představu o reakcích na toto představení vybírám komentář zveřejněný na portálu **Москультура**: „V tomto představení je kladen důraz na zpěv a tanec. A to přidalo inscenaci novou dynamiku, aniž by se to výrazněji podepsalo na dramatičnosti. Taneční, pěvecké a herecké výkony přispívaly k rychlejšímu spádu hry. Anžela Lekarevová v roli Grušenky je bezchybná a její krásné vokály jsou působivé. A tanec, kterým se prezentovala, byl naprosto strhující. V závěrečné scéně, kdy Grušenka požádá Golovana, aby ji zabil, nebo se přidá k prostitutkám, má Lekarevová v očích takový ďábelský oheň, z kterého divákovi naskakuje husí kůže. Je třeba vyzdvihnout nejen vynikající režijní práci Nikolaje Sergijenka, ale také nádherné kulisy, které dostatečně vyjadřují místo, kde se akce odehrává. Na konci představení vystoupil legendární umělecký šéf divadla Romen Nikolaj Sličenko a všem poblahopřál k povedené premiéře.“²¹

5.3.4. Diamanty a láska

Repertoár sezóny 2017/2018 v divadle Romen se nesl ve znamení hudební komedie **Diamanty a láska**. O uvedení tohoto představení se zasloužil především současný romský autor a umělecký šéf Nikolaj Lekarev, který je zároveň i režisérem představení. Příběh je velmi jednoduchý a komický. Sleduje osud bohatého Roma, který se na první pohled zamiloval a chce se oženit. Jeho přátelé však situaci komplikují se záměrem ho přesvědčit, že jeho vyvolená nežádá o lásku, ale o diamanty. Jediná lež

²¹ БРАЦИЛО, Михаил. *А это всё, цыганская любовь...* [online]. [cit. 2021-05-19] Dostupné z: <https://moscultura.ru/otzyv/2019/eto-vsyo-cyganskaya-lyubov>

nezvaného hosta v domě romského podnikatele tak vytváří řadu zmatků a podvodů, které vyvrcholí „ohnivým“ tancem celého souboru.

Toto představení z roku 2017 jsem rovněž zhlédl. Začátek představení diváka přivítá tím, co od romského divadla očekává. Barevné sukně, působivá hra na kytaru a zdařilé pěvecké výkony. Charakter každého z hrdinů se projevuje nejen díky hereckému výkonu účinkujících, ale vychází také z kombinace hudby, kostýmů a tance, které byly vybrány speciálně pro konkrétní postavu. Děj se odehrává v domě bohatého producenta, v centru pozornosti se nachází on, jeho rodina - jeho žena a dcera i jejich služebnictvo. Zdánlivě všední ráno se po příchodu finančního poradce promění v „bláznivý den“ i díky neočekávané návštěvě vzdálené příbuzné. Spoléhajíc na velkorysost majitele domu, přichází do jeho domu s tou či onou žádostí jedna osoba za druhou. Díky různým trikům se snaží dosáhnout toho, co by chtěli. Ani sám majitel domu nezaostává za svými hosty při hledání řešení problémů.

Ve finále není nakonec nikdo potrestán ani odsouzen. Nevítězí ani tak spravedlnost, jako velkorysost a laskavost. Každý nakonec dostane to, o čem snil, a někteří i mnohem více. Láska vítězí a ukazuje se být cennější než cokoli jiného, včetně diamantů nepředstavitelné hodnoty, které jsou pro vývoj zápletky také velmi podstatné.

I přes žánrovou jednoduchost se komedie dotýká témat, která jsou blízká každému, jako je problém vzájemného porozumění mezi generacemi, jejich morální aspekty a značná komplikovanost rodinných či příbuzenských vazeb. Navíc je tato komedie poměrně odlišná od jiných her z repertoáru. Největší rozdíl je v záplatce. U mnohých her hlavní děj vychází z nešťastné lásky, která bývá následkem předem domluvených sňatků. Osoby, kterých se to přímo dotýká, nesouhlasí a proto se dostávají do složitých životních situací. Dalším podstatným rozdílem je tanec. Většina představení nabízí klasický tradiční romský tanec, ale v představení **Diamanty a láska** je možné shlédnout moderní tanec, kde hlavní protagonistkou je Anetta v podání Luízy Abbasovové. Jako podklad je použita moderní hudba ve stylu rapu. Tomu odpovídá i oděv účinkujících, který má hodně daleko do tradičního táborového oděvu.

Abych ilustroval odezvu na toto představení ze strany médií, vybral jsem recenzi ze serveru **PEBIZOP**, který sám sebe charakterizuje jako portál, který recenzuje kulturu v Rusku i v zahraničí: „Vysoká profesionalita herců umožňuje divákovi nejen ponořit se do vnitřního světa postavy, ale také v něm najít část sebe sama. Jednoduchost děje

neodvádí pozornost od vnímání akce, ale prohlubuje emocionální pozadí inscenace a přesně doplňuje hlavní děj. Atmosféru představení podporuje také precizní práce s osvětlením.

Režisér s nadsázkou zobrazuje některé postavy, čímž nejen vylepšil komediální efekt, ale také jasně zdůraznil a zesměšnil lidské zlovyky a touhu po snadném životě. Hra **Diamanty a láska** je dobrým příkladem představení, které vybarví každodenní šedý život jasnými barvami a pozitivními emocemi. Divadlo Romen potěší diváky veselými písněmi, ohnivými tanci a záplavou emocí.²²

5.3.5. Zpívající struny duše

Současný repertoár zahrnuje představení **Zpívající struny duše**, které vycházelo z textů napsaných Vjačeslavem Romanovem a Nikolajem Sergijenkem. Hlavní myšlenkou je představit tehdejšího ducha romského divadla, jak tomu bylo při vzniku divadla. Nikolaj Sličenko oslavil více než 64 let práce jako režisér a herec v divadle Romen v roce 2015. Tento herec a zpěvák započal své působení již v roce 1951, dodnes je hvězdou a dominantní postavou souboru.

Záznam této hry, kterou jsem zhlédl, pochází z roku 2016. Autory je duo ve složení Nikolaj Sergijenko a Vjačeslav Romanov, přičemž Sergijenko hru režíroval a ztvárnil roli Nikolaje Chmeleva. Divadelní představení vzniklo u příležitosti oslav 85. výročí od založení divadla a premiéra se uskutečnila 26. června 1976.

Představení jako celek je velmi dramatické, děj je prostoupen romskými písněmi, hudbou a tanečními vystoupeními, které jsou nedílnou součástí děje. Hra je založena na životním příběhu Ljalji Černé, kterou hraje Anžela Lekarevová. Jedná se o biografický popis života romské legendy. Velmi podstatnou roli zde hraje její soukromý život, který do značné míry ovlivňoval i ten profesní. Hlavní hrdinka zasahuje do osudů herců Moskevského uměleckého divadla, Nikolaje Chmeleva a Michaila Janšina. Druhého jmenovaného ztvárnil Sergej Surakov. Chmelev a Janšin byli přátelé, kteří usilovali o jednu ženu, což dodávalo existujícímu milostnému trojúhelníku ještě více na náboji. Dalším „článkem“ ve složitém řetězci vztahů mezi postavami je Chmelevova manželka Dina, také herečka. Složitá spleť mezilidských vztahů ústředních postav se vyvíjí na pozadí krásné hudby, ohnivých tanců a lyrických písní.

²² ДОБРОВИНА, Наталья. *Один безумный день, чтобы найти бриллианты и обрести любовь*. [online]. [cit. 2021-05-18] Dostupné z <http://www.rewizor.ru/theatre/reviews/odin-bezumnyy-den-chtoby-nayti-brillianty-i-obresti-lubov/>

Abych poskytl představu o reakci ze strany veřejnosti, vybral jsem reakci publikovanou na portálu **LIVEJOURNAL**: „Vášeň je hlavním a typickým motivem, pro historicko-milostné představení, které je spojené s osobou herečky Ljalji Černé. Děj popisuje události na přelomu 30–40 let 20. století, což je doba, kdy Janšina opouští jeho žena Veronika Polonská kvůli Majakovskému a on sám přijímá nabídku vést romské divadlo a odchází z MCHATu do Romenu, kde se zamiluje do Ljalji Černé. Jenže i ta ho v roce 1942 opouští a dává se dohromady s Nikolajem Chmelevem. Reálný příběh lásky a vášně se odehrává na pozadí stále ještě rodícího se divadla. Hra nemá strhující děj, protože vychází ze skutečných událostí. S prvními tóny romské kytary herci zpívají a začínají tančit, všechno se okamžitě dynamicky mění. Najednou je vidět více energie a celkově se představení hned stává atraktivnějším. Někteří diváci byli natolik vtaženi do děje, že si zpívali zároveň s účinkujícími, nicméně potichu, aby nenarušovali plynulost představení. Divadlo si zaslouží poděkování za záplavu emocí, kterou představení vyvolává.“²³

5.3.6. Romský ráj

Představení s názvem **Romský ráj** patří mezi další, které jsem zhlédl, konkrétně se jedná o záznam z představení pocházející z roku 2020. Autorem je Vladislav Starčeskij, režie je pak pod taktovkou národního umělce Pavla Bobrova.

Děj je zasazen do období Velké vlastenecké války a začíná se vyvíjet s návratem hlavního hrdiny Laca z putování, kterého ztvárnil Pavel Bobrov mladší. K svému značnému rozčarování zjišťuje, že jeho tehdejší milá Lisandra (Radmila Bogdanovová) je již s Aristonem (Artur Bogdanov). Laco je přistihne spolu a považuje jejich jednání za nemorální a nelegální i přesto, že Lisandra je již vdaná. Laco se cítí zahanben, poštvává všechny členy tábora včetně náčelníka (národní umělec Nikolaj Šiškov) proti Lisandře a jejímu muži. Zároveň žádá uznat dvojici vinnou z porušení morálního zákona, i když Laco v daný moment nemá s Lisandrou již nic společného.

Začíná soud proti Aristonovi a Lisandře. Ústředním motivem je vyřešení sporu, jestli má přednost tradice a to, že Lisandra byla jejím otcem přislíbena Lacovi, nebo láska dvou osob proti vůli okolí. Právě nedodržování tradic a dohodnutých úmluv je považováno za ostudné jednání, kterým je poskvrněná čest všech současných obyvatel

²³ СУГАКОВА, Мая. *Товарищи цыгане*. [online]. [cit. 2021-05-25] Dostupné z: <https://maya-sugakova.livejournal.com/107833.html>

tábora i jejich předků, kteří podle těchto tradic žili. Právě spor mezi tradicí a láskou nejvíce upoutal mou pozornost, protože se nejedná o děj založený na něčem fantastním, ale na událostech plynoucích ze všedního života, které se dříve běžně odehrávaly i na našem území.

V průběhu děje dojde k dialogu obou znesvářených mužů, Laca a Aristona. Oba jsou tvrdohlaví a neústupní, když svorně tvrdí, že ani jeden se nemíní Lisandry vzdát dobrovolně. Emotivní rozmluva pokračuje Lacovým vyzváním k souboji muže proti muži za použití nožů. Ariston nejprve souboj odmítá, ale nakonec k němu přece jen dojde a končí Aristonovou smrtí.

Střídají se scény, kdy prim hraje dialog mezi osamocenou dvojicí účinkujících, se scénami, pro které je typické zapojení velkého množství herců. Tento kontrast je pozorovatelný v rámci celého představení. Hra je prostoupena množstvím tanečních a pěveckých partů, s doprovodem kytar a houslí, které jsou již po dlouhá staletí pevně spjata s jakýmkoliv romským hudebním vystoupením. Taneční vystoupení na sebe strhávají pozornost díky pestrobarevným oděvům ženských představitelk. V tancích je vidět přirozený romský temperament, který působí na diváka a vtahuje ho více do děje.

Kromě milostné záplatky mezi Lisandrou a Lacem je do představení zakotvena ještě jedna dějová linka, mnohem podstatnější. Jsou zde vyobrazeny reálné události, kterým Romové museli čelit v průběhu Velké vlastenecké války, zejména se má na mysli genocida romského národa. Představení bylo zbastveno dokumentárních prvků, jedná se spíše o podobenství. Válka působí jako tragické pozadí v příběhu, kde ústřední roli hraje láska a obětavost.

V tisku není recenzím nebo ohlasům věnovaný významnější prostor, ani se neobjevují články, které by v superlativech popisovali představení. Zmíním pouze článek zveřejněný na serveru **bilettorg.ru**, který hodnotí uměleckou tvorbu ruských divadel. Dovídáme se: „Díky představení **Romský ráj** diváci mohou sledovat příběh o obyvatelích tábora, kteří neustále prožívají strádání a úpí vlivem různých neštěstí, přičemž si opakovaně pokládají otázku, jestli na zemi místo, kde se budou cítit dobře? A existuje ráj, ve kterém budou šťastní? Divadlo Romen v tomto podobenství říká, že ráj je v duši každého člověka. Musíte tomu upřímně věřit, nevzdávat se, neupadnout do zoufalství a pak se můžete stát skutečně šťastnými. Možná i proto se tento kočovný

lid i v těch nejtěžších dobách nepoddával zklamání a depresi, ale snažil se navzájem podporovat.“²⁴

5.3.7. Romská nevěsta

Záznam ze zhlédnutého představení pochází z března roku 2016. Autorem scénáře je Radmila Bogdanovová, režie se ujal tandem ve složení Nikolaj Sličenko a Nikolaj Lekarev. Žánrově spadá pod muzikálová dramata.

Začátek představení je v tradičním duchu. Začíná tanci a zpěvem v romském jazyce za doprovodu kytary a houslí. V dominantní roli jsou zde písně na úkor děje, který se odehrává v 19. století.

Doba 19. století je typická tím, že romské zákony jsou neotřesitelné. Zvyky a zažitá tradice přímo určují životy lidí, v tomto případě jsou hlavní zápletkou. Krásná Luminica v podání Luisy Abbasovové se vdává za syna vůdce tábora Bogdana v podání Nikolaje Lekareva mladšího. Nicméně Luminica miluje jiného, konkrétně Miloše v podání Pavla Bobrova. Prakticky u nikoho z tábora nenachází pochopení, že její srdce nepatří muži vybraného rodiči.

Velmi emotivní je moment, kdy Luminica rozmlouvá se svým otcem a svěřuje se mu s tím, že nemiluje Bogdana, nýbrž Miloše. I z reakce jejího otce je patrné, jak s dcerou tuto nastalou situaci prožívá a nejsou mu cizí její pocity.

Jako velké plus bych hodnotil hudbu a choreografii, ovšem použití kulis bych označil za velmi skromné. Možná se jednalo o režisérův záměr a práce s jednoduchými kulisami byla koncipována tak, aby neodváděla pozornost od představení. Na druhou stranu je potřeba zmínit, že hlavní zápletkou představení se odehrává ve stepi. Kromě vozíků a stanů toho k zobrazení opravdu moc není a stačí to k tomu, aby divák měl názornou představu o prostředí, kde se děj odehrává.

Ze všech představení, které jsem měl možnost zhlédnout, bych právě toto hodnotil jako nejzdařilejší. Významnou skutečností pro toto rozhodnutí hrál fakt, že v této hře lze najít i komické situace. Nejvíce mne pobavila scéna, kdy Cyno, kterého hraje Semjon Čungak, vede dialog s Milošem a snaží se mu vysvětlit, že má kolem sebe mnoho krásných a nezadaných žen a neměl by se soustředit pouze na Luminicu. Ve vzpomínce na dobu, kdy byl sám Cyno mladý

²⁴ СТАРЧЕВСКИЙ, В. Цыганский рай. Ромэн театр. [online]. [cit. 2021-05-20] Dostupné z: <https://www.bilettorg.ru/show/2697/>

a říká, že v té době mu všechny ženy v okolí ležely u nohou. Když zaznamená zlostný pohled jeho ženy, tak dodává, že tomu tak bylo samozřejmě pouze ve snu. Právě postavu Cyna jsem si velmi oblíbil. I v momentě, kdy se řeší složité osobní nebo životní události, dokáže být hodně nad věcí. Například, když za Milošem dojde Bogdan a chce s ním mluvit ohledně Luminici. Cyno nabízí Milošovi svou pomoc, i fyzickou, pro případ, kdyby se něco stalo, a to i přes to, že se Cyno sotva drží na nohou s pomocí hole.

Celkově je představení vtipné a vyskytují se v něm i hlášky, například, když jeden z Romů při debatě Miloše a Bogdana prohlásí, že se oba chovají jak dva tvrdohlaví berani, kteří se potkali na úzké cestě.

Názorně je ukázáno, co vše jsou rodiče schopní udělat pro svého potomka. Jde-li opravdu do tuhého, jsou někteří schopni udělat prakticky cokoliv. Před dohodnutým soubojem o Luminicu, jsou to právě Bogdanovovi rodiče, kdo navštíví čarodějku, aby pomohla Bogdanovovi vyhrát.

Po zjištění, že souboj nebyl spravedlivý, se Bogdan nejprve snaží vzít vinu na sebe. Poté se k činu přiznává jeho otec, který je nakonec na základě romského soudu vyhnán a Luminica má právo svobodné volby.

6. Významné osobnosti divadla Romen

Hlavním motivem charakteristik dřívějších divadelníků a ne současných je ten, že právě dříve působící osoby se zásadní měrou podíleli na rozvoji divadla v jeho nejkritičtější fázi hned po založení. Bez přičinění těchto osob by pravděpodobně soudobí herci neměli kde působit.

6.1. Herci

Nikolaj Alexejevič Sličenko

Jak se můžeme dočíst v jeho vlastní knize (Сличенко, 1987, s. 3–5), Nikolaj Alexejevič Sličenko byl povoláním herec, zpěvák a režisér. Pocházel z ruské romské rodiny, která vyznávala mnoho tradic a obyčejů. Jako malé dítě byl svědkem vraždy svého otce fašisty. Jako šestnáctiletý už začal působit v divadle Romen, v prvním a jedinečném romském divadle, u jehož základů stál Anatolij Vasiljevič Lunačarskij.

Začátek jeho působení u divadla se datuje k roku 1951, což potvrzuje i Лебедев (1990, s. 206–207). První jeho významnější rolí byl Dmitrij ve hře s názvem **Grušenka**. Sličenko byl velmi populární díky svému výraznému pěveckému projevu. Brzy začal být známý nejenom v Moskvě, ale i v mnoha jiných městech, do kterých jezdil soubor na turné. Již po svém prvním vystoupení mimo Sovětský svaz byl známý po celé Evropě. Coby režisér se Sličenko poprvé proslavil svou hrou **My, Cikáni**, která byla uvedena v roce 1977. Oceňováno bylo především umělecké zpracování tematiky týkající se Romů.

Na prknech divadla Romen si Sličenko prošel všemi možnými profesemi až po funkci hlavního režiséra divadla. A i to je jeden z důvodů, proč se na první pohled obyčejná hra stává dramatickým představením, proč Nikolaji Sličenkovi tleská mladá i starší generace jak v Moskvě, tak i v Tokiu. O jeho uměleckých schopnostech může svědčit i to, že jedním pohybem ruky nebo pouhým pohledem je schopen přimět diváka, aby se plně soustředil na ohnivý romský tanec na jevišti. Velice úspěšnou byla hra s názvem **Nepoklonov** od Nikolaje Mirošničenkova, které byla udělena cena první kategorie na Celostátní přehlídce národních divadel. V den padesátého výročí od momentu, kdy bylo založeno divadlo, bylo Sličenkovi uděleno ocenění *Národní umělec SSSR*. (Сличенко, 1987, s. 3–5)

„Ocenění *Národní umělec SSSR*, které Sličenko získal v roce 1981, není zdaleka jediné, které se mu podařilo získat. Kromě již zmíněného ocenění byl také vyznamenán

coby *Zasloužilý umělec RSFSR* (1968), *Národní umělec RSFSR* (1975). Dále mu byl udělen *Řád přátelství národů* (1984), *Čestné uznání prezidenta Ruské federace* (2001), *Řád cti* (2009), *Řád přátelství* (2014), *Řád druhého stupně za zásluhy o vlast* (2020). Je také *Laureát státní ceny SSSR* (1987), *Laureát ceny moskevské vlády „Legendy století“* (2016) a v roce 2001 mu byl udělen status *Profesor, akademik Mezinárodní divadelní akademie*. Dnes je Nikolaj Alexejevič uměleckým ředitelem divadla Romen, učitelem a osobností veřejného života.²⁵

Maria Vasiljevna Skvorcovová

Do divadla se dostala přes romský sbor, který vedl Ivan Grigorijevič Lebeděv. Rodina Marii byla velmi početná a vedla kočovný život, z toho důvodu se Marii nedostalo odpovídajícího vzdělání. Tento nedostatek plně vynahrazoval její talent. Skvorcovová se stala ukázkovým symbolem, že i Romka bez vzdělání se může díky píli a pracovitosti dočkat významného společenského postavení. V jejím životopise lze najít velké množství rolí - epizodních, hlavních, dramatických nebo komediálních. (Сличенко, 1987, s. 26)

Do kontaktu s divadlem Romen se poprvé dostala v lednu roku 1931. Byla velmi populární, jak u diváků, tak i mezi kolegy. O tom svědčí i to, že v roce 1960, kdy v divadle slavila své sedmdesátiny, bylo vyprodáno. Poblahopřát k jubileu jí přišli herci všech moskevských divadel, režiséři, skladatelé i představitelé tisku. Zemřela o dva roky později. Pokud by se dožila 50. výročí od založení divadla, jistě by jí bylo uděleno ocenění *Národní umělec SSSR*, nicméně stala se *Zasloužilou umělkyní Ruské sovětské federativní socialistické republiky*, získala mnoho státních vyznamenání a dokonce zaujala post senátorky. (Лебедев, 1990, s. 210–211)

Ljalja Černá

Vlastním jménem Naděžda Sergejevna Chmelevová, rozená Kiselevová, se narodila v roce 1909. I o ní platilo, že se naučila tančit ještě dříve, než se naučila pořádně chodit, jak potvrzuje i Лебедев (1990, s. 211–214). V pouhých třinácti letech se objevila na scéně s romským souborem pod vedením Jegora Poljakova. Během dvou let se stala velice populární. Zpočátku byla pouze tanečnicí, protože se bála zpívat. Vše se změnilo v momentě, kdy se na veřejnost dostal film **„Poslední tábor“**,

²⁵ Romen[online]. [cit. 2021-03-29] Dostupné z: <https://teatr-romen.ru/slichenko-nikolaj/>

ve kterém Ljalja účinkovala. Při prvním vystoupení po publikování filmu jí diváci nechtěli pustit z jeviště, dokud jim nezaspívá. Její zpěv byl oceněn obrovským nadšením ze strany diváků a od té doby i zpívá. V Romenu působila již od samého počátku a hned se zařadila mezi hojně obsazované herečky. Diváky si dokázala podmanit díky své kráse, eleganci a vrozenému temperamentu.

V prvním představení s názvem „**Ráno a večer**“ hrála pouze vedlejší roli, ale brzy se díky svému zjevnému uměleckému talentu stala přední herečkou divadla. První hlavní rolí, kterou se proslavila, byla postava Griny v představení **Život na kolech** od Alexandra Germana. Dále účinkovala v představeních **Krvavá svatba** nebo **Všechno o tobě**. Nicméně populární byla i díky ztvárnění postavy **Karmen** ve stejnojmenné hře. Diváci se obzvláště zamilovali do postavy **Grušenky**, kterou hrála ve stejnojmenné hře od N. Leskova. Tento příběh byl uveden na scéně divadla více než 1000krát. Ljalja Černá si podmanila publikum svou krásou, půvabem a nefalšovaným romským temperamentem. Během války vystupovala s frontovými brigádami před vojáky. Byla oceněna medailí *Za obranu Kavkazu*. (Друц, 1990, s. 127)

„Prvním manželem Ljaljy Černé se stal ředitel divadla Michail Janšin. Právě sňatek s Janšinem měl nesporný vliv na její tvůrčí osud. Ale v průběhu Velké vlastenecké války bylo manželství rozvedeno. Poválečné roky byly považovány za její nejzdařilejší životní období. Velmi často také bývala vítaným hostem jak na společenských večírcích, tak i na významných akcích státní úrovně. Získala ocenění jako *Zasloužilý umělec RSFSR* (3. 8. 1960).

V roce 1972 opustila divadlo. V posledních letech svého života se jen nepatrně podílela na tehdejším repertoáru, s nadšením ale předávala své zkušenosti mladým umělcům. Téměř do posledních měsíců svého života se účastnila různých představení romských lidových písní a románů.

Dodnes je neopomíjenou primadonou. 15. února 2019 se na hlavní stránce oficiálního webu na počest 110. výročí od narození pod její fotografií objevil dojemný text končící větou: Jméno Ljalji Černé bude navždy synonymem pro originální romské umění.“²⁶

²⁶ Kino-teatr.ru. [online]. [cit. 2021-03-29] Dostupné z: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/w/sov/5655/bio/>

Olga Jankovská

Jak se Лебедев (1990, s. 215–216) domnívá, patřila do rodiny kočovných Romů. Po smrti otce rodina přesídlila k Moskvě. 29. ledna se přijímacích zkoušek do divadla zúčastnil i Jevgraf Jankovskij. Díky svým tanečním schopnostem byl přijat do divadelního souboru. O několik let později, konkrétně v roce 1935, se k divadlu přidala i jeho mladší sestra Olga. Účinkovala v množství her a později se stala nositelkou *Odznaku cti*. Dočkala se i ocenění jako *Zasloužilá umělkyně* a u příležitosti padesátiletého jubilea od zaležení divadla byla oceněna jako *Národní umělkyně Ruské sovětské federativní socialistické republiky*.

„Po absolvování střední školy ji její strýc Nikolaj Sličenko angažoval do divadla Romen, kde v současné době pracuje a vypracovala se na pozici přední herečky divadla. Jejím největším profesním úspěchem byla role Karmen ve hře **My, Cikáni**. Jankovská je také interpretkou lidových a autorských písní, díky čemuž hodně cestuje se svým romským kolektivem po ruských městech a vystupuje v moskevských klubech.“²⁷

Olga Petrovová

Její rodiče se v roce 1925 přesídlili do tábora poblíž Moskvy, ve kterém se později Olga narodila. Poprvé se do kontaktu s divadlem Romen dostala v roce 1938 a to díky tomu, že jí bratr daroval vstupenku na jedno z představení. Divadlo na ni velmi zapůsobilo, chtěla se stát jeho součástí, ale její rodiče s tím nesouhlasili. I přesto se Olga zúčastnila přijímacího pohovoru, kde byl i Michail Michajlovič Janšin, který v ní hned poznal talentovanou herečku. Byla nositelkou *Odznaku cti* a byla oceněna i jako *Zasloužilá umělkyně RSFSR* (3. 8. 1960). U příležitosti padesátiletého jubilea od založení divadla se dočkala ocenění jako *Národní umělkyně Ruské sovětské federativní socialistické republiky* (2. 06. 1981). (Лебедев, 1990, s. 215–216)

„Byla považovaná za herečku oplývající značným temperamentem a hudebním citěním. Na prknech romského divadla účinkovala 61 let. Nejvíce se proslavila díky ztvárnění postavy Zemfiry v poémě **Cikáni** A. S. Puškina, Nevěsty v **Krvavé svatbě** od F. Garcíy Lorcy, Inky v **Dceři stanů** od Ivana Lebeděva, Azy v **Cikánci Aze** od Staritského, nebo Grušenky ve stejnojmenné hře od N. Leskova. U diváků byla

²⁷ ФЕДЕНКО, Надежда. Ольга Янковская: «Итальянцы принимали «Ромэн» на ура».[online]. [cit. 2021-03-29]. Dostupné z: <https://italy4.me/fedenko/olga-yankovskaya.html>

Petrovová velmi populární, často se její jméno dostávalo do článků nejen vnitrostátních novin, ale i zahraničních. ²⁸

6.2. Dramatici

Mezi první, kdo začali psát pro Romen, patřili Alexandr Vjačeslavovič Germano a Ivan Ivanovič Rom-Lebeděv, později Ivan Vasiljevič Chrustalev a Nikolaj Georgijevič Narožnyj. Všichni udělali mnoho práce při formování divadla. Divadelní hry pro romské divadlo mají svá mnohá specifika. A zobrazení zmíněných specifik se může podařit pouze tomu, kdo zná tyto specifika, osobitost a jedinečnost romského umění. (Сличенко, 1987, s. 32)

Ivan Vasiljevič Chrustalev

Chrustalevovou hlavní vášní byla poezie. Básně psal v době, ještě než přišel do divadla Romen. První hra napsaná pro divadlo nesla název **Zlomený bič**. Později napsal ještě dalších devět her, mimo jiné například **Horká krev** nebo **Čtyři ženiši**. Mnohé z nich se hrají dodnes a jsou plné lidového humoru srozumitelného romským i ruským divákům. Kromě toho, že se zajímal o literaturu, měl také funkci hlavního choreografa. I v tomto druhu umění dokázat prorazit a být úspěšný díky svému talentu a pracovitosti. Odjakživa byl považován za výtečného tanečníka. V době svých začátků pozoroval při práci jiné choreografy a postupem času jim začal pomáhat se sestavováním tanců. Práci s tancem si osvojil do takové míry, že byl zvolen hlavním choreografem divadla. (Сличенко, 1987, s. 32–33)

Ivan Ivanovič Rom-Lebeděv

Pocházel z rodiny kočovných Romů. Otec i matka byli umělci. Matka Maria Nikolajevna byla populární romskou pěvkyní a jeho otec Ivan Grigorijevič byl dirigent romského sboru, který působil v restauraci **Strelna**. Jeho rodina doma mluvila převážně rusky a romštinu se naučil až v průběhu dospívání.

„Brzy po revoluci, v patnácti letech utekl z domova. Existuje domněnka, že v této době se pouze potuloval po zemi. Etnograf Nikolaj Bessonov předkládá jinou verzi, podle které se mladý Lebeděv přidal k Bělogvardějcům. Nicméně po porážce armády Pjotra Nikolajeviče Wrangela narukoval do Rudé armády,

²⁸ Московские могилы. [online]. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: http://www.moscow-tombs.ru/1999/petrova_oi.htm

kde sloužil tři roky. Po demobilizaci pracoval jako kytarista v mládežnickém romském souboru.²⁹ Po občanské válce se Rom-Lebeděv spojil s bolševiky jako romský inteligent, který bojuje s „archaickými“ romskými zvyky a stal se předním romským aktivistou, spisovatelem a umělcem. Právě jeho pseudonym Rom, který si přidal ke svému občanskému jménu, má být symbolem odkazujícím na jeho národnost. (Lemon, 2000, s. 47)

Lebeděv byl v roce 1930 mezi těmi, kdo předložili návrh na vytvoření romského divadelního studia. V lednu 1931 bylo toto studio otevřeno a v prosinci téhož roku bylo studio přejmenováno na divadlo. Hned při otevření divadla vyvstala otázka, kdo by měl být hlavní osobou zodpovídající za psaní her. Volba padla právě na Lebeděva. První hra, kterou pro divadlo napsal, nesla název **Ganka**. Podle Lebeděvových divadelních her by se dala sestavit kronika divadla a svým způsobem i kronika země, protože ve své tvorbě reflektoval problémy společenského života. Více než 30 jeho her se v Romenu hrálo, některé se hrají dodnes. Ivan Ivanovič Rom-Lebeděv byl *Zasloužilý umělec*, člen Svazu spisovatelů SSSR a propagátor romského umění.

Coby dramatik napsal pro potřeby divadla díla jako **Slunce v bažině** (1933), **Tábor ve stepi** (1934), **Dcera stepí** (1935), **Píseň Ursarova** (1940), **Hrdinská báseň** (1948), **Cikáni** (1949), **Dcera stanů** (1950), **Esmeralda** (1951), **Tanečnice** (1954), **Karmen z Triany** (1961), **My, Cikáni** (1976) nebo **Ptáci potřebují nebe** (1985). Je také autorem knihy **Od cikánského sboru po divadlo Romeni**, která byla vydána v roce 1990. (Сличенко, 1987, s. 33)

„Lebeděvovy hry jsou uváděny na scéně divadla Romeni po mnoho let a po celou dobu oplývají trvalým zájmem ze strany diváků. **Cestovali Cikáni** je sbírka představující cyklus her, kde autor zobrazuje život Romů v historické perspektivě od daleké minulosti až po současnost. To umožňuje čtenáři vidět a porozumět změnám, ke kterým došlo nejen v každodenním životě, ale také jak ovlivnily charakter Romů a jejich světonázor.“³⁰

Alexandr Vjačeslavovič Germano

Alexander Vjačeslavovič Germano se narodil 25. května 1893 poblíž Orlu. Otec byl Čech, matka byla romského původu. V roce 1926 se Germano přestěhoval

²⁹ Kino-teatr.[online]. [cit. 2021-04-03] Dostupné z: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/331996/bio/>

³⁰ Knigago. [online]. [cit. 2021-04-03] Dostupné z:<https://knigago.com/books/drama-all/dramaturgy/450234-ivan-ivanovich-rom-lebedev-ehali-tsyigane/>

do Moskvy a svůj život zasvětil romské kultuře. V období boje s negramotností a vytváření psaného jazyka pro malé národy, v květnu 1927 Narkompros přišel s návrhem vytvořit abecedu pro romský jazyk. Byl to právě Germano, kdo vytvořil romskou abecedu a jako první psal v romském jazyce. Prvním dílem byl příběh s názvem **Ruvero (Malý vlk)**. Od roku 1928 byla jeho díla publikována v samostatných vydáních. Je autorem více než 30 děl v romském jazyce. Jejich hlavním tématem je boj proti starému patriarchálnímu způsobu života a pověrám. A. Germano se aktivně podílel na vytvoření prvního a jediného profesionálního romského divadla na světě.

Jako první byla na scéně Romenu uvedena Germanova hra **Život na kolech** a dočkala se téměř tisíce repríz. Od roku 1942 do roku 1955 byla jeho tvorba zaměřená na problematiku romského života, folklóru. Psal eseje o historii Orelského regionu a dále se věnoval psaní divadelních her. Kvůli dlouhé nemoci zůstaly některá jeho díla nedokončená. (Сличенко, 1987, s. 35)

6.3. Skladatelé

Semjon Michajlovič Bugačevskij

Byl to jeden z nejvýznamnějších skladatelů v historii romského divadla. Věnoval se folklóru a navštěvoval romské tábory, aby při poslechu jejich písní čerpal inspiraci pro svou tvorbu. Veškerá muzika, kterou pro divadlo zkomponoval, měla původ v romských lidových písních. (Лебедев, 1990, s. 186)

„V průběhu Velké vlastenecké války cestoval Semjon Bugačevskij společně s koncertními skupinami divadla po oblastech jižní fronty. Při vystupování se často ocitali pod palbou, nebo byli bombardováni. Ani v předních liniích se Bugačevskij neobešel bez svého hudebního zápisníku, do kterého si hned zaznamenával jak písně, které uslyšel, tak i své vlastní nápady. Konkrétně v Rostově na Donu se zrodila píseň na základě veršů Michaila Světlova, která se stala u vojáků velmi oblíbená.

Po válce přišli do divadla Romen noví romští umělci, kteří se stejně jako mnoho dalších osob považovali za studenty Semjona Bugačevského. Jmenovitě se jednalo o Olgu Jankovskou, Tamillu Agamirovou, Borise Taškentského a mnoho dalších. Semjon Michajlovič Bugačevskij až do posledního dne svého života sbíral romské písně.

Jeho činnost vyvrcholila vydáním první sbírky romských písní na světě, která zahrnovala přibližně stovku titulů.³¹

6.4. Umělečtí ředitelé

Mojsej Isaakovič Goldblat

„Ačkoli většina pramenů uvádí, že Mojsej Goldblat se narodil v Besarábii, místem jeho narození bylo s největší pravděpodobností severní moldavské město Herca (nynější Ukrajina). Jako dospívající se připojil k potulnému židovskému souboru, v letech 1918-1921 působil v židovském putovním divadle, které cestovalo po různých městech na Ukrajině.“³²

„Goldblat byl součástí romského divadla od roku 1931 do roku 1936. V SSSR byla politika zaměřená na podporu kultur národnostních menšin a právě v tomto období, konkrétně v roce 1929, byl Goldblat v čele amatérské skupiny začínajících romských umělců. Poté, co získal podporu lidového komisaře pro vzdělávání, kterým v té době byl Anatolij Vasiljevič Lunačarský, dne 24. ledna 1931 s přispěním skupiny umělců vytvořil a vedl Divadelní studio Indo-Romen. Do roku 1936 byl uměleckým ředitelem. Za tuto dobu byly uvedeny inscenace jako **Včera a dnes**, **Život na kolech**, **Faraonův kmen**, **Karmen**, **Tábor ve stepi**, **Dcera stepí**, nebo **Svatba v táboře**. Goldblatovým posledním dílem v romském divadle byla inscenace básně Alexandra Puškina **Cikáni**. Byl držitelem *Odznaku cti, Řádu rudého praporu práce* (03.01.1959), také byl oceněn jako *Zasloužilý umělec RSFSR* (05.03.1935) a *Zasloužilý umělec Ukrajiny* (1945).“³³

Michail Michajlovič Janšin

„Michail Michajlovič Janšin se narodil 2. listopadu 1902 ve městě Juchnov nacházejícího se v Kalužské oblasti. V roce 1924 se Michail poprvé objevil na jevišti Moskevského uměleckého divadla ve vedlejší roli ve hře s názvem **Car Fjodor Ivanovič**. Celkově v Moskevském uměleckém divadle ztvárnil více než 50 různých rolí.

³¹ Kino-teatr.ru. *Бугачевский Семен Михайлович Биография*. [online]. [cit. 2021-04-04] Dostupné z: <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/sov/238983/bio/print/>

³² СЛИВИНА, Марина. *Моисей Гольдблат - это «Еврейское счастье», «Последний табор», «Ромэн»...* [online]. [cit. 2021-04-04] Dostupné z: <https://isralove.org/load/13-1-0-3128>

³³ КИНО-ТЕАТР.РУ [online]. [cit. 2021-03-24] Dostupné z: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/28472/bio/>

Spolupracoval i s jinými divadly. V roce 1937 byl Janšin jmenován do funkce hlavního ředitele romského divadla.“³⁴

Příchod Michaila Michajloviče Janšina lze považovat za jeden z nejsvětějších momentů v historii Romenu. V době, kdy se zařadil mezi členy souboru, byl ještě velmi mladý. Bylo to chvíli poté, co v Moskevském uměleckém divadle ztvárnil roli Lariosika v představení **Dny Turbinových** od Michaila Bulgakova. Janšin vedl romské divadlo jen pět let, ale jeho přínos pro divadlo byl obrovský. Mimořádného úspěchu mělo představení s názvem **Krvavá svatba** od Federica Garsii Lorky. V tomto představení nešlo pouze o důležitost děje, ale svou roli měl i vliv psychiky na herecký projev hlavních postav. Hlavní poselství tkví v tom, že za jakýchkoliv okolností by měl člověk zůstat sám sebou, být věrný svým vyšším ideálům, směřovat k jejich naplnění a bojovat za jejich uskutečnění. Hra byla úspěšná i díky tomu, že je velice blízká romskému národu díky svému přirozenému temperamentu.

Sám Janšin své působení v divadle popisuje jako období, kdy se snažil, aby Romen nebyl pouze divadlem plným tanců, zpěvů a hudby, ale svým hlubším významem se snažilo o sjednocení folklóru se známými dramaty a klasikami. Byla zjevná tendence, aby v centru pozornosti byly pocity herců, jejich prožitky, myšlenky, bolest, radost, ale tanec, zpěv a muzika zároveň měly dopomoci k úplnému odhalení vnitřního světa konkrétní postavy.

Janšinův odkaz a to, co vše s ním bylo spojeno, přežívá v divadle až do současnosti. Jeho tvůrčí duch napomáhal všechny spojit při řešení složitých uměleckých úkolů. (Сличенко, 1987, s. 21–24)

Byl držitelem mnohých ocenění. Byl mu udělen *Řád rudého praporu práce, Odznak cti, Medaile 100. výročí narození Vladimira Iljiče Lenina, Pamětní medaile 800. výročí Moskvy*, dvakrát získal *Leninův řád*. Také byl oceněn jako *Národní umělec SSSR, Národní umělec RSFSR, Zasloužilý umělec RSFSR* a dočkal se i *Státní ceny SSSR*.

Petr Savvič Saratovskij

Po Janšinovi vedení divadla převzal Petr Savvič Saratovskij (1941-1957). Díky jeho osobě se velmi významně zvýšila muzikální kultura v divadle. Jedním z důvodů mohlo být i to, že sám byl zpěvákem. Jednou z jeho nejznámějších prací se stala divadelní hra **Cikáni** od Alexandra Sergejeviče Puškina. Za dobu, kdy byl v čele

³⁴ Михаил Яшин – биография.[online]. [cit. 2021-04-04] Dostupné z: <https://24smi.org/celebrity/30244-mikhail-ianshin.html>

Saratovský, se v divadle objevila skupina talentovaných divadelníků, jako například Ljalja Černá, Maria Skvorcovová, Ivan Rom-Lebeděv a mnoho dalších.

Kromě hry **Cikáni**, byly populární i další hry, které byly uvedeny v době působení Saratovského, jmenovitě to byly hry **Dívka ze stanů**, **Esmeralda**, **Na březích Dněstru** a **Láska a smrt**. Byl držitelem ocenění *Zasloužilý umělec RSFSR*, které obdržel 02.11.1940. (Лебедев, 1987, s. 25)

Semjon Arkadijevič Barkan

„Narodil se v roce 1906 v Polocku. Na počátku 50. let poprvé viděl představení romského divadla. Oceňoval krásu romského zpěvu a tvůrčí potenciál herců. Od roku 1957 se stal uměleckým ředitelem. V letech 1963-66 působil jako ředitel Moskevského činoherního divadla. V letech 1966-77 se po krátké odmlce opět vrátil do romského divadla a znovu zaujímal pozici uměleckého ředitele. Celkově strávil v Romenu téměř čtvrt století. Barkan věnoval spoustu času profesionálnímu výcviku umělců a nakonec se vydal na dráhu pedagoga. Učil na předních divadelních univerzitách v zemi. V roce 1978 absolvoval profesor Barkan svůj první magisterský kurz na nynější Moskevské státní univerzitě kultury a umění. Zde učil 16 let, jeho studenti najdeme v divadlech po celém světě. Dočkal se i ocenění jako *Zasloužilý umělec RSFSR*.“³⁵

6.5. Zhodnocení

Založení romského divadla bylo poměrně logickým vyústěním a dobrým tahem. Romové jsou velmi hudebně založený národ, pro který jsou charakteristické poutavá pěvecká vystoupení a tance plné temperamentu. A zde došlo k využití zmíněných dovedností a jejich přenesení z prostředí táborových ohňů na divadelní prkna. Jak je možné se dočíst v této práci, mnoho členů divadelního souboru je populární ne kvůli hereckému výkonu, ale ve většině případů díky kvalitnímu zpěvu, nebo tanci.

Romská kultura je poměrně bohatá, proto je poněkud překvapující, že divadel podobného typu není mnoho. Zánik této starobylé kultury by bylo jistě ztrátou. Ať se Romové nacházejí kdekoliv, všude svým exotickým vzezřením poutají pozornost

³⁵ УРАЛОВА, А. *Легенда отечественного театра – Семен Аркадьевич Баркан*. [online]. [cit. 2021-04-04] Dostupné z: <https://www.thefest.ru/legenda-barkan/>

tamnějšího obyvatelstva. I přes mnoho překážek, bylo pro divadlo a jeho činnost vykonáno mnoho prospěšné práce, důkazem čehož je dlouhodobě vysoká návštěvnost. Romen jako instituce je podporován státem, protože pomáhá zachovávat a propagovat tento druh umění po celém světě.

7. Závěr

Tématem předložené diplomové práce byl **Těatr Romen v kontextu romské kultury v Rusku**.

V úvodu této práce bylo stanoveno několik cílů. V první kapitole bylo za stěžejní moment považováno ujasnění si dvou českých pojmenování: **Rom** a **cikán**. Vyjasnění zmíněných pojmů hned v úvodu je bráno za klíčové pro celou práci, jelikož často dochází mezi zmíněnými pojmy k záměně. Aby bylo možné dojít k závěru, bylo zapotřebí využít několik vědních oborů zabývajících se jazykem. Při zkoumání slova **Rom** došlo na použití srovnávací lingvistiky, s jejíž pomocí bylo možné dojít k jednoznačnému závěru, že se jedná o pojmenování s mnohem starší historií, než je tomu tak v případě slova **cikán**.

Kromě zmíněné srovnávací lingvistiky byla využita i etymologie. Na základě jejího využití byla snaha zjistit výchozí jazyk jak pro již zmíněná dvě česka pojmenování, tak i pro ruskou variantu. S přihlédnutím k etymologickému rozboru se dá usoudit, že všechna posuzovaná slova mají kořeny v řečtině.

Na základě etymologické analýzy a srovnávací lingvistiky, bylo vyústěním první kapitoly striktní užívání slova **Rom** v rámci celé diplomové práce. Podporou tohoto závěru je respektování usnesení Mezinárodní romské unie ze dne 8. dubna 1971.

V rámci druhé kapitoly byl předmětem zájmu původ Romů. Snahou bylo zmapovat existující teorie o jejich původu. Jelikož těchto teorií je vícero a některé se dokonce navzájem vylučují, byly rozděleny na dvě dílčí podskupiny. Konkrétně na pravděpodobnější teorie a na méně pravděpodobné. V práci je zmíněn i jeden názor, podle kterého není nejpodstatnější přesné místo, kde Romové opustili svou pravlast, ale za mnohem důležitější je považován důvod, proč k tomuto došlo.

Kromě původu Romů je v druhé kapitole k dohledání rozdělení romského národa na jednotlivé dílčí skupiny, které se od sebe poměrně výrazně liší. Nejvýraznější odlišnost zmíněných dílčích skupin je spatřována ve schopnosti adaptovat se do ruské společnosti.

Ve druhé kapitole již došlo k popsání jednotlivých romských skupin na ruském území, třetí kapitola na toto téma nazavazuje, jelikož se zabývá výhradně Romy v Rusku. Začíná se od prvních dochovaných zmínek o Romech na ruském území. Konkrétně se jedná o poměrně zevrubné zmapování čtyř posledních století lidských dějin s přihlednutím právě na Romy.

Ústředním motivem čtvrté kapitoly a i celé práce, je divadlo Romen. Snahou bylo co nejdetailněji popsat události vedoucí k založení romského divadla. Podařila se zmapovat historická linka počínaje prvními náladami v romském společenství. V rámci kapitoly byly zmíněny nejpodstatnější události v dějinách divadla. Za velmi důležité události lze považovat výměny na režisérském postu, nebo události spojené s Velkou vlasteneckou válkou.

Pátá kapitola se soustřeďuje na současné dějiny. Zřetel byl kladen hlavně na repertoár divadla a jeho vývoj ve smyslu, že mnoho dřívějších her se dočkalo svého znovuuvedení na scénu. Při zaobírání se repertoárem došlo i na zhlédnutí některých divadelních představení, kterým je dále věnována pozornost. Rozboru jsou podrobeny i události probíhající na jevišti. Hlavním cílem byl pokus o formulaci vlastního názoru na představení z dílny romským umělců. Jako kontrast k tomuto názoru je zmiňován i ohlas veřejnosti, ať už laické, či odborné.

8. Resumé

Тема настоящей дипломной работы – «**Театр Ромэн в контексте цыганской культуры в России**». Уже во вводной части данной работы необходимо было прояснить два основных названия, связанных с этой проблематикой. Речь идёт о чешских словах: «**Rom**» и «**sikán**». Введение в работу и вся первая глава были посвящены попытке установить чёткие границы между упомянутыми чешскими словами. Приходится к выводу, что чёткое и, прежде всего, правильное использование терминологии имеет решающее значение, поскольку указанные здесь термины очень часто неправильно интерпретируются как эквивалентные. Утверждение, что вышеприведённые два чешских слова не имеют эквивалентного значения, основано на их этимологическом анализе.

Проводя этимологический анализ, необходимо было также определить два важных термина.

1. **Эндоним** – название различных видов этнических общностей, как народов и народностей, так и племён, племенных союзов, родов и так далее. Т. е. речь идёт об имени, которым члены этнической группы называют себя.
2. **Эксоним** — не употребляющееся местным населением или народом слово. Проще говоря, данное название можно охарактеризовать как то, которое используется другими людьми.

В мире существует множество различных групп, имеющих общее цыганское происхождение, но отдельные группы также различаются по своим названиям. У эксонимов разное происхождение. Некоторые из них нейтральны, некоторые приобрели отрицательное значение, а некоторые уже изначально несут оскорбительный оттенок. Эндоним «**Rom**» используется большинством цыган в Европе и на Балканах для обозначения себя этническим именем.

На основе этимологического анализа слова «**Rom**» можно утверждать, что оно связано со словом «**Dom**» (дом). Сегодня названием «**Dom**» означается многочисленная индийская каста «**Джати**», которая широко распространена по всей северной Индии.

В европейских условиях название «**Dom**» изменилось на собственное этническое название «**Rom**». Сравнительная лингвистика объясняет изменение

таким образом, что индийские гласные **д** или **т**, влиянием европейских языков изменились в диалектах европейских цыган в гласные **р**, **в**, **л** или **д**. Из вышесказанного ясно, что с этимологической точки зрения, слово «**Rom**» является очень старым. Оно намного старше слова «**cikán**».

Проблематика неправильного использования данных слов касается, прежде всего, чешского языка, поскольку на русском языке в основном используется слово «**цыган**». Однако, данное слово также часто используется для обозначения некоторых других народов.

На основе поиска в «*Этимологическом онлайн-словаре русского языка А. В. Семёнова*» удалось выяснить, что в русский язык это слово широко распространилось в конце XIII в. В Древней Греции словом «**цыган**» обозначали кочевой народ, предками которого были древние индийцы. В русский язык это слово попало из сербохорватского языка, в период, когда цыгане стали активно селиться на территории Руси. Теория Семёнова в значительной степени соответствует мнению Макса Фасмера. В его «*Этимологическом онлайн-словаре М. Фасмера*» отсутствует часть, описывающая сербохорватское происхождение, однако в случае греческого происхождения оба лингвиста уже согласны. Фасмер утверждает, что всё вытекает из древнегреческого слова «**τσίγγανος**», которое можно на русский переписать как «**цыган**».

Есть несколько причин, по которым было решено на протяжении всей дипломной работы использовать исключительно слово «**Rom**». Одна из причин заключалась в том, что в ходе исследования было обнаружено, что слово «**Rom**» с этимологической точки зрения намного древнее, чем слово «**cikán**». Последнее упомянутое слово «**цыган**» стало использоваться намного позже, поэтому было решено строго использовать слово с более богатой историей. Основная причина использования слова «**Rom**» - соблюдение резолюции Международного союза цыган от 8 апреля 1971 года.

Вторая глава посвящается проблематике происхождения цыган. Попытка записать существующие теории была основана на сохранившихся исторически старейших источниках. В ходе исследования было найдено значительное количество описывающих прародину цыган материалов. На их основе создано множество исследований и теорий. Однако, они часто довольно существенно различаются, нередко даже исключают

друг друга. В настоящей работе выделяются две группы теорий на основе их вероятности.

Согласно лингвистическим и генетическим исследованиям, предки цыган пришли из Индии. Они должны были покинуть эту область в VI веке. Это должна была быть группа из примерно 1000 человек, которая постепенно стала рассеиваться по всему миру. Например, на восток, или в регион Средней Азии. Цыгане пришли в Европу через Малую Азию и Балканы, районы, принадлежавшие Византийской империи. Присутствие цыган в Византии и на европейском континенте, можно с большой долей вероятности предположить с XII века. Данное место стало центром, из которого цыгане в дальнейшем начали расселяться по всей Европе и по территории России. В русских письменных источниках описаны три периода переселения на территорию России. Предполагается, что в первый период переселения, цыгане пришли с Балкан в Украину в середине XV века. При этом в этот период они пришли из Польши в Беларусь и на территорию Балтики. Вторая волна миграции произошла на два столетия позже, когда большинство цыган приехало из Германии и Польши в область Балтики и центральную часть России. Третий период переселения связан с XIX веком. Цыгане прибыли в основном из региона Валахии, Австро-Венгрии и Молдовы. В Россию переехали только после отмены крепостничества.

Также существует множество сомнений, почему цыгане покидали свою родину и начали кочевать. Одной из приведённых в настоящей работе потенциальных причин является вторжение экспансивных племён на территорию Индии.

В ходе исследования были выявлены и другие теории, однако, они уже не считаются настолько вероятными, как вышеупомянутые. Существуют также упоминания о том, что на территории России цыган называли агарянами со ссылкой на ветхозаветные библейские легенды. Согласно Аврамическим религиям, Агарь была египетской рабыней, которая служила Сарре, жене Авраама. Легенда об исходе цыган из Египта сохранилась в цыганском фольклоре. Согласно легенде, они путешествуют по миру ради покаяния, потому что они отказались предоставить Марии с Иосифом ночлег. Легенда о египетском происхождении цыган, несомненно, получила поддержку благодаря

связи древнего Египта с оккультизмом и магией. Благодаря этой практике стали известны и цыгане.

В данной главе также значительное внимание уделяется цыганам как неомогенному обществу. Цыгане не являются гомогенной группой и их общество составлено из нескольких подгрупп, которые во многом значительно отличаются друг от друга. Именно этим отличиям, в работе уделяется большое внимание, поскольку каждая из отдельных групп по-разному включилась в русское общество. В рамках этой главы было выделено шесть групп, у которых можно найти информацию о том, на какой территории они живут, какое их приблизительное количество и, особенно важно, как им удалось включиться в русское общество.

В третьей главе говорится о цыганах на территории России. Одна из ключевых проблем, с которыми сталкиваются исследователи, занимающиеся историей цыган – отсутствие письменных архивных источников. Но даже из ограниченных источников можно получить значительный объём информации, помогающей сформировать картину о прошлом цыган в конкретных регионах России. Впервые цыгане в Российской империи официально упоминаются в документах с 1733 года. Конкретно в приказе императрицы Анны Ивановны Романовой, касающемся налогов.

Проблематика упомянутая в третьей главе начинает рассматриваться с вышеуказанного года. В настоящей части дипломной работы описываются ситуации случившиеся в последние четыре столетия. Каждая подглава посвящается одному столетию, в пределах которого перечисляются самые значительные события в истории цыган. Именно описанию значительных событий уделено особое внимание, поскольку много событий оказало влияние на развитие цыган на территории России. Повышенное внимание уделяется также проблематике формирования ресторанных сборов. На основании проведённого анализа приходится к однозначному выводу. Если бы не сформировались первые ресторанные сборы, то, по всей вероятности, создания театра «Ромэн» бы не произошло.

Ресторанные сборы стали очень популярными. Первый сбор был создан графом Алексеем Орловым в 1774 году. Здесь выступали его крепостники. Поначалу хор Соколова выступал на вечеринках

только для приглашённых. Однако, в то же время популярность исполнителей стремительно росла, и московская элита всё больше ими интересовалась. Хор, например, участвовал в традиционных праздниках весны или играл для важных гостей графа Орлова.

Число профессиональных цыганских хоров росло именно в XIX веке, поскольку хоровые выступления на важных мероприятиях приносили престиж их богатым меценатам. В ресторанах и частных домах по всей империи цыганские хоры выступали для тех, кто мог себе это позволить. В ответ на большой спрос со стороны аристократии многие ранее кочевые цыгане нашли работу в цыганских сборах и поселились в Москве и Санкт-Петербурге.

В конце XIX века так называемая «цыганская мания» охватила элитное российское общество. Этот период считался пиком для российской элиты, которая нанимала цыганские хоры в дорогие рестораны, чтобы развлекать посетителей танцами и пением. Это было очень прибыльно для цыганских артистов, выступавших в этих хорах, поскольку они получали денежные средства. В царской империи популярность цыганских сборов была непревзойдённой, благодаря чему многие цыганские художественные семьи интегрировались в элиту русского общества.

Данная глава посвящается не только проблеме цыганских сборов, но и литературе того времени. Русские всегда хотели быть свободными, но не осмеливались. Пушкин, Лесков, Тургенев, Толстой, Горький и многие другие изображали в своих произведениях цыган. Однако, эта «симпатия к цыганам» была частью русского восприятия их идентичности и очень часто была полна неточностей и клише. Можно сказать, что искусство русских цыган всегда считалось наиболее реалистичным.

Как было упомянуто выше, в данной главе описываются четыре века. Наиболее подробно описывается XX век, в котором произошло множество событий, положительно и отрицательно повлиявших на жизни цыган. На основе изученных материалов можно прийти к выводу, что время Гражданской войны было для цыган самым проблематическим. Множество ресторанов было вынуждено закрыться. Сами цыгане часто не понимали, почему русские воюют друг с другом. Но после революции ситуация изменилась к лучшему.

В тогдашней России цыгане не занимали никаких государственных должностей, не входили ни в одну политическую партию, но у них было всего несколько культурных организаций. С другой стороны, советские цыгане получили после 1925 года статус «национального меньшинства». Сталин проводил различие между «нациями» и «национальными меньшинствами». Предполагалось, что у наций должны быть четыре общие характеристики (язык, культура, территория и экономика), в то время как национальные меньшинства не должны были включать все эти характеристики. Создание цыганских организаций и ассоциаций находилось под последовательным и административным контролем Советского государства. Движение за культурное возрождение начало формироваться в первые послереволюционные годы среди выступавших в московских сборах цыган. В основном именно эти люди внесли свой вклад в создание театра.

Самой важной частью настоящей работы является четвёртая глава, посвящённая проблематике Цыганского национального театра. Открытию театра предшествовали многие начавшиеся задолго до рождения театра подготовительные и организационные работы. Идея создания театра была впервые официально опубликована в цыганском журнале «Новая дорога» в 1930 году и была с энтузиазмом воспринята как молодёжью, комсомолом, так и главными властями города. Анатолий Васильевич Луначарский был одним из первых, кто активно поддержал эту идею. Изначально речь шла о театральной студии, которая позже превратилась в профессиональный театр, где ставились пьесы на цыганском языке. Основание театра «Ромэн» должно было восприниматься как подтверждение того, что цыганская культура по праву принадлежит к элитным культурам мирового значения. Театр должен был иметь цыганский вид, но в то же время иметь международное содержание.

Национальный театр «Ромэн» был, в первую очередь, продуктом советской российской политической системы. В отличие от других европейских стран, Россия выбрала другой способ общения с цыганами. Театр должен был служить одной государственной идеологии, но, несмотря на это, он должен был служить, прежде всего, цыганам. В мае 1931 года осуществилась премьера спектакля, состоящего из двух частей. Первая часть называлась «**Вчера и сегодня**». Она отразила в себе вопросы, волновавшие художников того времени, например:

жизнь цыган, прошлое и настоящее цыганской нации в России. Вторая часть называлась «**Этнографический очерк**». В этой части можно было впервые увидеть на сцене театра оригинальные народные цыганские танцы и песни.

Далее удалось выяснить то, что молодой театр должен был бороться с множеством проблем. Одна из проблем касалась актёров. В 1935 году в учебные планы театра были внесены не только «основы ленинизма», но и искусство актёрского мастерства, дикции, движения и грима. Актёры изучали музыку, русский и цыганский языки, историю советского, русского и западноевропейского театра, а также арифметику.

Самой большой проблемой молодого театра был репертуар. В театре цыган зритель хотел увидеть основанные на образе жизни цыган пьесы. В 1932 году драматургом стал Иван Иванович Ром-Лебедев. В течение нескольких лет создание цыганской драматургии играло важнейшую роль. Национальный колорит и индивидуальность каждого спектакля, который сопровождался музыкой, хоровым пением и танцами, привлекали всеобщее внимание. Театр «Ромэн» стал одним из самых популярных театров страны. Перед театром возникла проблема, на каком языке его ставить. Общеизвестно, что зрители ходят в театр не только ради того, чтобы послушать цыганские песни и посмотреть цыганские танцы. Приходя в театр, зрители, естественно, хотели узнать, что происходит на сцене, и поэтому им было необходимо понять, о чём идёт речь в пьесе, что вместе обсуждают главные герои, о чём спорят и о чём, или против кого, они воюют. По прошествии первых трёх лет театр перестал ставить пьесы на цыганском языке. Главной причиной было то, что всё больше и больше зрителей было русских, которым не важны цыгане, а развлечение.

Помимо сказанного, из изученных материалов вытекает также то, что большим переломом в истории театра была Великая Отечественная война. Актёры театра хотели также каким-то образом помочь. Первым дням Великой Отечественной войны была посвящена пьеса Л. Митрофанова, которая называлась «Песня за рассвета». Цыгане хотели перед целым русским народом продемонстрировать свою решимость бороться с врагом. После нашествия фашистов театр стал местом оказания первой помощи больным. Позже актёры сформировались в концертные группы, которые стали объезжать передовые линии.

Они выступали в поездах во время перевозки, на военных кораблях и на открытых пространствах перед тысячами зрителей.

Значительные средства, заработанные театром, пошли в фонд обороны или на восстановление разрушенных городов. Артисты помогали детям солдат. Патриотизм актёров также получил положительную оценку на высшем государственном уровне. Во Владивостоке руководство театра получило благодарственную телеграмму от Сталина.

После окончания войны театр неоднократно обращался к теме Великой Отечественной войны в рамках своих спектаклей.

Именно пятая глава заслуживает особое внимание. В ней обсуждается тема репертуара и реакцией зрителей на спектакли театра. Кроме того, на основе просмотра некоторых спектаклей ставится также собственная рецензия. Главной целью этой главы является стремление сосредоточиться на цыганских спектакли. Внимание уделяется прежде всего их сюжету и главным героям. Дается попытка объяснить, почему театр «Ромэн» настолько популярен у московских жителей, какая его роль в русской культуре и что является главной частью его спектаклей.

Дальше приходится к заключению, исходившем из убеждения, что цыгане только умно используют то, в чём они действительно хороши. Для них характерна врождённая музыкальность. Практически на протяжении всей их истории с ними связана любовь к музыке. Именно благодаря музыке они стали популярными, прибыв на территорию России. Местным жителям очень понравилось пение и игра на гитаре цыган. Без гитары практически нельзя себе представить цыганскую музыки. Также пользой для них был их экзотический внешний вид, поскольку по первому взгляду можно определить, что они иностранцы. А иностранцы часто к себе привлекают внимание. Приходится к выводу, что гитара, внешний вид и хорошее пение – главные причины популярности цыган. Основателям театра удалось успешно воспользоваться этими качествами. Можно сказать, что выступления цыган основаны прежде всего на традиционных цыганских танцах и музыке.

«Ромэн» является первым профессиональным цыганским театром на территории России. Его можно считать одним из самых важных цыганских театров в мире. Основная цель за всё время его существования не изменилась.

Таким образом, цель театра «Ромэн» наблюдается в стремлении сохранить цыганский язык и драматургию, а также в развитии аутентичных и уникальных стилей игры и режиссуры.

В конце дипломной работы можно также найти список известных художников, значительно повлиявших на развитие театра в основном на его начальном этапе. Помимо перечисления художников можно прочитать и их краткую биографию. Именно на основе этих биографий можно утверждать, что речь шла об очень талантливых и значительных людях. Данное утверждение опирается также на множество государственных орденов и наград, полученных упомянутыми художниками.

9. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

9.1. KNIŽNÍ ZDROJE

1. АБРАМЕНКО, Ольга, КУЛАЕВА, Стефания, 2013. *История и культура цыган: Пособие для дополнительных и внеклассных занятий*. Санкт-Петербург. 100 s.
 2. Бессонов, Владиславович, Николай, 2013. *Четыре развилки на творческом пути театра «Ромэн»*. Культура и искусство 4(16).
 3. ДЕТЕТЕР, Георгиевна, Надежда, БЕССОНОВ, Владиславович, Николай, КУТЕНКОВ, Константинович, Владимир, 2000. *История цыган: новый взгляд*, Российская академия наук. Институт этнологии и антропологии имени Н. Н. Миклухо-Маклая, Воронеж, 334 s. ISBN: 5-89981-180-3.
 4. ДРУЦ, Ефим, ГЕССЛЕР, Алексей, 1990. *Цыгане, Очерки*, Советский писатель, Москва, 336 s. ISBN 5-265-01445-4.
 5. ЛЕБЕДЕВ, Иван-Ром, 1990. *От цыганского хора к театру Ромэн: Записки московского цыгана*. Москва: Искусство. 271 s. ISBN: 5-210-00359-0.
 6. СЛИЧЕНКО, Алексеевич Николай, 1987. *Родился я в таборе*, Москва: Молодая гвардия. 112 s.
 7. СМИРНОВА-СЕСЛАВИНСКАЯ, М. В, ЦВЕТКОВ, Г. Н, 2011. *Антропология социокультурного развития цыганского населения России*, Москва: Федеральный институт развития образования, 127 s.
-
1. BRICHTA, Zdeněk, 2011. *Život a kultura Romů v České republice*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Radovan Rybář, Ph.D.
 2. Grobbel, Michaela, 2015. *Crossing Borders of Different Kinds: Roma Theater in Vienna*, Journal of Austrian Studies, University of Nebraska Press, Volume 48, Number 1, 26 s.
 3. Horváthová, Jana, 2002. *Kapitoly z dějin Romů*, Praha: Lidové noviny, 84 s. ISBN: 80-7106-615-X.
 4. HYNOUŠOVÁ, Olga, 2010. *Rozvoj pozitivní identity u romské mládeže ve volnočasových aktivitách*. České Budějovice. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce: Mgr. Pavel Kuchař, Ph.D.

5. KUGLEROVA, Maria, 2014. *“Ay, But Droma Pkhirdyom” : The Gypsy and the Road (Self-Identity in Soviet and Post-Soviet Gypsy Literature in the Russian Cultural and Political Context)*., Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences.
6. LEMON, Alaina, 1996. *Hot blood and black pearls: Socialism, society, and authenticity at the Moscow Teatr Romen*. Theatre Journal 48, 479-494 s. The Johns Hopkins University Press.
7. LEMON, Alaina, 2000. *Between Two Fire: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*. London: Duke University Press. 308 s. ISBN 0-8223-2493-8.
8. MARUSHIAKOVA, Elena, Popov, Vesselin, 2020. *Beginning of Romani literature: The case of Alexander Germano*. Romani Studies 5, Vol. 30, No. 2 (2020), 61-135 s. ISSN 1528–0748.
9. O’KEEFFE, Brigit, 2013. *New Soviet Gypsies : Nationality, Performance, and Selfhood in the Early Soviet Union*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 344 s. ISBN 978-1-4426-4650-6.
10. SHAIDUROV, Vladimir, 2018. *Gypsies in the Russian empire: Theories and practices addressing their situation during the eighteenth and first half of the nineteenth century*. Romani Studies 5, Vol. 28, No. 2 (2018), s. 195–217. ISSN 1528–0748.
11. TORNER, Pavel, 2007. *Vliv rodiny a volnočasových aktivit na další vzdělávání se zaměřením na romské etnikum*. Brno. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Dvořáček, DiS

9.2. ELEKTRONICKÉ ZDROJE

1. O’KEEFFE, Brigit. *‘Life on Wheels’ (1931) at Moscow’s State Gypsy Theatre Romen* [online]. [cit. 2021-03-05]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/life-wheels-1931-moscows-state-gypsy-theatre-romen/>
2. RISTIC, Dragan a Maja RISTIC. *Romani Culture and Social issues – The history of the Romeni Theatre* [online]. [cit. 2021-03-10]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/romani-culture-and-social-issues-history-romeni-the>
3. Romeni [online]. [cit. 2020-12-05]. Dostupné z: <https://teatr-romeni.ru/teatr-v-gody-velikoj-otechestvennoj-vojny/>

4. ЕВДОЧУК, Дарья. *«Кто вы, цыгане?»*, спектакль *«Мы — цыгане»*, театр *«Ромэн»* [online]. [cit. 2021-05-18]. Dostupné z: <https://teatrto.ru/2020/10/19/kto-vy-czygane-spektakl-my-czygane-teatr-romen/>
5. СТЕПАНОВА, Галина. *Здравствуй, Пушкин! (Театр "Ромэн")*. [online]. [cit. 2021-05-19] Dostupné z: <http://strast10.ru/node/3920>
6. БРАЦИЛЮ, Михаил. *А это всё, цыганская любовь...* [online]. [cit. 2021-05-19] Dostupné z: <https://moscultura.ru/otzyv/2019/eto-vsyo-cyganskaya-lyubov>
7. ДОБРОВИНА, Наталья. *Один безумный день, чтобы найти бриллианты и обрести любовь*. [online]. [cit. 2021-05-18] Dostupné z: <http://www.rewizor.ru/theatre/reviews/odin-bezumnyy-den-chtoby-nayti-brillianty-i-obresti-lubov/>
8. СУГАКОВА, Мая. *Товарищи цыгане*. [online]. [cit. 2021-05-25] Dostupné z: <https://maya-sugakova.livejournal.com/107833.html>
9. СТАРЧЕВСКИЙ, В. *Цыганский рай. Ромэн театр*. [online]. [cit. 2021-05-20] Dostupné z: <https://www.bilettorg.ru/show/2697/>
10. Kino-teatr.ru. [online]. [cit. 2021-03-29] Dostupné z: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/w/sov/5655/bio/>
11. ФЕДЕНКО, Надежда. *Ольга Янковская: «Итальянцы принимали «Ромэн» на ура»*. [online]. [cit. 2021-03-29]. Dostupné z: <https://italy4.me/fedenko/olga-yankovskaya.html>
12. Московские могилы. [online]. [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: http://www.moscow-tombs.ru/1999/petrova_oi.htm
13. Kino-teatr.ru. [online]. [cit. 2021-04-03] Dostupné z: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/331996/bio/>
14. Knigago. [online]. [cit. 2021-04-03] Dostupné z: <https://knigago.com/books/drama-all/dramaturgy/450234-ivan-ivanovich-rom-lebedev-ehali-tsyigane/>
15. Бугачевский Семен Михайлович Биография. [online]. [cit. 2021-04-04] Dostupné z: <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/sov/238983/bio/print/>
16. СЛИВИНА, Марина. *Моисей Гольдблат - это «Еврейское счастье», «Последний табор», «Ромэн»...* [online]. [cit. 2021-04-04] Dostupné z: <https://isralove.org/load/13-1-0-3128>
17. Михаил Яшин — биография. [online]. [cit. 2021-04-04] Dostupné z: <https://24smi.org/celebrity/30244-mikhail-ianshin.html>

18. УРАЛОВА, А. *Легенда отечественного театра – Семен Аркадьевич Баркан*. [online]. [cit. 2021-04-04] Dostupné z: <https://www.thefest.ru/legenda-barkan>

SLOVNÍKY

1. Slovník spisovného jazyka českého [online]. [cit. 2021-03-10]. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?heslo=cik%25C3%25A1n&hsubstr=no>

2. Этимологический онлайн-словарь русского языка Семёнова А. В. [online]. [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://lexicography.online/etymology/semyonov/>

3. Этимологический онлайн-словарь русского языка Макса Фасмера [online]. [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://lexicography.online/etymology/vasmer/>

ANOTACE

Jméno a příjmení autora: Bc. Jan Babič

Název fakulty a katedry: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, katedra slavistiky

Název diplomové práce: Těatr Romen v kontextu romské kultury v Rusku

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jitka Komendová, Ph.D.

Počet znaků: 183 769

Počet příloh:0

Klíčová slova: divadlo, divadlo v Rusku, Romové, romská kultura, Nikolaj Sličenko

Charakteristika práce: Tato diplomová práce je věnovaná Těatru Romen v kontextu romské kultury v Rusku. První část práce je zaměřena na původ názvu, dále pak na romskou pravlast a na jejich dějiny. Hlavní část je zaměřena na historii divadla Romen, především pak na vývoj repertoáru. Na základě zhlédnutých představení je utvářen subjektivní názor, který je dán do kontrastu s médii zabývajícími se kulturou.

ANNOTATION

Name and surname: Bc. Jan Babič

Name of department and the faculty: department of the Slavonic studies, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc

Title of thesis: Romen theatre in the context of Roma culture in Russia

Supervisor: doc. Mg. Jitka Komendová, Ph.D.

Number of characters: 183 769

Number of attachments:0

Key words: theatre, theatre in Russia, Roma, Roma culture, Nikolaj Slichenko

Abstract: This diploma thesis is dedicated to the Roman Theater in the context of Romani culture in Russia. The first part of the work is focused on the origin of the name, then on the Roma homeland and their history. The main part is focused on the history of the Romen Theater, especially on the development of the repertoire. Based on the performances, a subjective opinion is formed, which is contrasted with the media dealing with culture.