

Vývoj postavy „Cikánky“ v mexické kinematografii (1943–1978) a její rasové a nacionalistické implikace

The evolution of the “Gypsy” female character in Mexican cinema (1943–1978) and its race and nationalist implications

Abstract

In this article I analyze the Gypsy femme fatale archetype in twenty-seven films that go from 1943 to 1978. I aim to answer the following questions: how was the character of the Gypsy woman in Mexican cinema influenced by European literary archetypes and how has this figure evolved? What are the political implications of female Gypsy characters for racial and national symbolic systems? I will review gradual changes in the Gypsy stereotype from “the White Spanish girl kidnapped and raised as a Gypsy” found in Spanish literature to the “eerie Eastern European Vamp” found in Gothic narratives. Perhaps the most common form of the stereotype was “La Petenera”, a realization of the fantasy of the sexually aggressive woman. The archetype of an attractive and dangerous nomad was a reaction to a recurring unease, a trope long embedded in literature, cinema, music, and popular culture on both sides of the Atlantic.

Key words

stereotypes, cinema, race, Mexico, nationalism, the Gypsy image

Jak citovat

Sabino Salazar, M. 2021. Vývoj postavy „Cikánky“ v mexické kinematografii (1943–1978) a její rasové a nacionalistické implikace. *Romano džaniben* 28 (2): 9–29.

¹ Mariana Sabino Salazar je doktorandkou v oboru iberských a latinskoamerických literatur a kultur na Texaské univerzitě v Austinu, USA. Mezi její výzkumné zájmy patří stereotypy a předsudky, alternativní archivy (zdroje informací), dějiny subalterních skupin, gender a nacionalismus. E-mail: soymariana@utexas.edu

Úvod

Ve 20. století tvořili Romové méně než 0,01% mexické populace, přesto bylo v Mexiku v letech 1943–1978 natočeno třiatřicet filmů s cikánskými (*Gitano*) postavami.² To se blíží průměru jednoho filmu ročně. Ve dvaceti osmi z těchto třiatřiceti filmů byli „Cikáni“ hlavními postavami, přičemž ale sedmadvacet těchto hlavních postav bylo ženských. Dvacet z těchto filmů se opíralo o příběhový rámeček, ve kterém si svůdná španělská Cikánka dobude srdce mexického *macha*. Deset z nich produkoval španělský magnát Cesáreo González. Hlavní roli nebezpečně svůdné Gitanky v nich hrála Lola Flores a její ztvárnění byla vystavěná na archetypu *Carmen* (1845) Prospera Mériméého a *A Severy* (1901) Júlia Dantase. Další filmy byly natočeny na základě motivů vypůjčených z románů Miguela de Cervantese (1613) *La gitanilla* (Cikánečka), Victora Huga *Zvoník od Matky Boží* (1831) a Brama Stokera *Drákula* (1897). Už v těchto dílech jsou postavy „Cikánů“ zobrazovány jako cizí, bytostně odlišné a exotizované.

Přestože Romové představují nesmírně různorodou skupinu lidí, mexický filmový stereotyp Cikána zůstal v průběhu pětatřiceti let konzistentní a opíral se o stále stejné motivy. Kromě několika komparzistů ve filmu *Yesenia* (1971) se na těchto filmech nepodíleli žádní Romové, včetně herců. Tyto filmy představovaly fiktivní vyprávění, která se jen velmi málo podobala skutečnému životu Romů. Důkladná analýza zobrazování žen-Cikánek v mexické kinematografii odhaluje vysokou míru nacionalismu, odkazy na rasovou politiku založenou na „vybělování“ populace a podporu *mestizaje* (*mestizaje*), tedy strategii budování národa propagující míšení lidí považovaných za různé rasové typy. Poukazuje také na předsudky vůči Romům a dalším migrujícím a vyloučeným komunitám. Otázky, na které se v tomto článku snažím odpovědět, jsou následující: (1) jak byla postava „Cikánky“ v mexické kinematografii ovlivněna evropskými literárními archetypy a jak se tato postava vyvíjela?; a (2) jaké má zobrazování ženských cikánských postav důsledky pro budování systémů symbolů, rasových a národních?

Abych na tyto otázky odpověděla, nastíním v následujícím textu přehled zobrazování stereotypu Cikánky v mexické filmové produkci pokrývající více než tři desetiletí 20. století. Filmy, které budu analyzovat, vznikly převážně ve zlatém věku mexické kinematografie a byly populární v celé Latinské Americe,

2 V tomto článku budu používat označení „Cikán“ (*Gypsy*) a „Rom“, abych odlišila exonymum „Cikáni“ od endonyma „Romové“. Termín „Cikán“ odkazuje na stereotyp romantického kočovníka, který nedodrží žádné pravidla a rád tančí a zpívá. Slovo „*Gypsy*“ je odvozeno od Egypta a vychází z předpokládaného původu Romů v severní Africe. Romové jsou diasporickou populací, která před tisíci lety opustila Indii a má za sebou historii pronásledování. Ta zahrnuje i genocidu v období holokaustu. Abych odlišila skupiny Romů, kteří se koncem 15. století usadili na jihu Pyrenejského poloostrova, od jejich stereotypního obrazu, budu používat i endonymum „Kale“ a exonymum „Gitani“ (*Gitanos*).

na Pyrenejském poloostrově, a dokonce i ve východní Evropě.³ Některé z těchto filmů pomohly zpopularizovat nejen mexickou hudbu a kulturu, ale i předsudky a rasismus vůči obyvatelstvu považovanému za cizí.⁴ Mým cílem je seznámit čtenáře ze střední Evropy s tím, jak byli Romové v Mexiku v tomto období vnímáni, a jak se z výrazu „*Gitano*“ stal vyprázdněný signifikant. Plovoucí nebo prázdný signifikant je slovo, které reálně neodkazuje na nic konkrétního a místo toho nese rozmanitou škálu významů. V tomto případě je „*Gitano*“ v mexické kinematografii artefaktem, který pomáhá komunikovat společenské úzkosti související s rasou a národním charakterem. Tyto filmové konstrukty často neměly žádnou vazbu na historii nebo reálné životy romských komunit, které Mexiko obývaly. Sloužily spíše jako vyjádření způsobu, jakým bylo Mexiko zasazeno do určité globální dynamiky související s modernitou.

Tento článek analyzuje mexickou rasovou ideologii v průběhu 20. století a postavu mestice (míšence ze Střední a Jižní Ameriky). Pojem mestizace (*mestizaje*) znamená „biologické míšení, které je implicitně spojeno s vzájemnou fraternizací různých národů [Španělů, původních skupin obyvatel, svobodných i zotročených skupin afrického původu] ve sdíleném prostoru, a výměnu kulturních prvků, jejímž výsledkem jsou nové smíšené kulturní formy“ (Wade 2000: 38). Mexická kinematografie sice propagovala mestické hodnoty, propagací „běloštví“ ale zároveň podporovala zájmy bílých elit. Ideologie mestizace, kterou jako první formulovali myslitelé Justo Sierra, Manuel Gamio a Molina Enríquez a poté upevnil José Vasconcelos, podpořila mestizaci jako strategii budování národa a zpochybnila tak vědecký rasismus. Veřejné i soukromé instituce v Mexiku však nadále většinou řídili běloši, kteří se soustředili hlavně na národní sjednocování. Potřebovali sice posílit míšení mezi rasami, ale zároveň také chránit zájmy bílé populace. Filmová postava „Cikána“ mohla být skrytým pokusem o podporu politiky rasového míšení, zatímco zároveň přispívala k propagaci myšlenky národa ohroženého tmavými kočovnými vydávajícími se za Evropany.

Několik badatelů, jako například José Angel Garrido (2003) a Dina Jordanova (2001), zkoumalo cikánské motivy v evropské literární a filmové tvorbě. Lou Channon-Deutsch (2004) se zabývala obrazem španělských Cikánů u francouzských a anglických romantických autorů a Eva Woods-Peiró (2012) analyzovala rané španělské filmy. Avšak navzdory rozsáhlé latinskoamerické filmografii, která ovlivnila konstrukci stereotypní cikánské postavy ve filmu 20. století, nebyl obraz Cikánů v těchto filmech dosud hlouběji studován. Ann

3 Ačkoli většina odborníků souhlasí, že zlatý věk mexické kinematografie symbolicky začal filmem *Vámonos con Pancho Villa* (1936), ne všichni se shodují, do kdy trval. Někteří z nich se domnívají, že do konce padesátých let, jiní jej zasazují až do konce let šedesátých.

4 Tradiční mexická hudba (*ranchera*) se například stala populární v zemích jako Chile, Kolumbie, Španělsko a dokonce i v bývalé Jugoslávii, kde se v padesátých a šedesátých letech rozšířil hybridní hudební žánr známý jako Yu-Mex.

Davis a Phil Powrie (2006) v jedné z nejobsáhlejších filmografií a bibliografií Carmen například uvedli pouze čtyři latinskoamerické filmy (a z toho pouze jeden mexický). José Gallardo Saborido (2010) a Marina Díaz López (1999) studovali filmy pocházející z mexicko-španělské koprodukce během frankistické éry, a přestože jejich obsáhlé studie zmínily i kinematografii s cikánskou tematikou, stereotyp Cikána, který se v mexické populární kultuře objevoval, však ve své studii zcela pominuli. Tento článek tak vyplňuje významnou mezeru ve studiu zobrazování „Cikánů“ v Mexiku, tedy v zemi s jedním z nejvýznamnějších filmových průmyslů v Latinské Americe a největším množstvím filmů s cikánskými postavami.

Článek je založen na krátkém průzkumu, který jsem neformálně provedla mezi stovkou respondentů s cílem získat informace o mexických filmech, románech nebo seriálech s cikánskými postavami. Věk dotázaných se pohyboval od 40 do 80 let, přičemž většinu z nich jsem si vybrala právě pro to, že zlatý věk mexické kinematografie a jeho dozvuky znali. Na základě tohoto průzkumu jsem sestavila seznam odkazů (názvy filmů, jména režisérů, producentů a herců), ze kterého jsem vycházela při následném archivním výzkumu. Mezi instituce, které jsem v rámci výzkumu navštívila, patřily Filмотeca UNAM, Cineteca Nacional a Archivo General de la Nación. Díky získaným informacím jsem vytvořila tabulku s chronologií filmů s cikánskou tematikou, včetně nejdůležitějších dějových prvků a výrazných postav. Díky tomu, že jsem si informace uspořádala do tabulky, jsem mohla snadno spojit určité dějové prvky se stereotypy, které se ve filmech objevovaly. Následující článek strukturuji podle čtyř nejčastějších motivů, které mi z výzkumu vplynuly. Jsou jimi: bílá španělská Gitanka, raná rančero-españoláda, filmová Petenera a vedlejší postavy Cikánů v příbězích inspirovaných gotickým románem. Tato analýza nám pomůže rozpoznat, které aspekty těchto filmů rezonují s evropskými literárními archetypy, a umožní nám lépe pochopit mexické, iberské a latinskoamerické systémy rasových a národních symbolů.

1 Bílá Gitanka

Filmy o takzvaných „bílých Cikánkách“ (*Gitanas blancas*) vycházely z předchozích španělských a argentinských filmů. Byly volně založeny na postavě z novely *La gitanilla* (Cikánečka, 1613) Miguela de Cervantese Saavedry, který je obecně považován za zakladatele španělské literatury. V tomto románu se z dívky unesené Cikány stane vynikající zpěvačka a neobyčejně krásná tanečnice. Příkladná povaha, fyzické přednosti a inteligence hlavní hrdinky jsou až přehnaně zdůrazňovány v kontrastu s opovrženímhodným jednáním Cikánů v jejím okolí. V Saavedrově novele je hlavní postava pojmenována Preciosa (Drahocenná), protože postrádá vlastnosti a fyzické znaky „pravé Cikánky“. V novele *La gitanilla*, stejně jako v mnoha filmech, které z ní vycházejí, je pravá aristokratická identita hlavní

hrdinky odhalena až ke konci příběhu. Důkazem jejího šlechtického původu je její krása, zdrženlivost, upřímnost a bílá pleť nedotčená sluncem.

Filmy s bílými ženskými postavami, které měly částečně cikánské kořeny nebo byly „zachráněny“ či ukradeny Cikány se staly populárními po uvedení němeého španělského filmu *La gitana blanca* v roce 1919.⁵ Filmy o bílých Cikánkách dosáhly velkého úspěchu jak na Pyrenejském poloostrově, tak na obou amerických kontinentech. Zobrazovaly „Cikány“ jako lidi, kteří jsou Španělům cizí kvůli odlišné rase a barvě pleti. Základními faktory utváření španělské identity už od sjednocení království Aragonie a Kastilie a vyhnání Židů a muslimů (Maurů) ze Španělska v letech 1492–1502 byla pokrevní linie, náboženství a barva pleti. Základní zkušenost s budováním španělského národa byla zakořeněná v posedlosti čistotou krve založené na touze očistit se od všech afrických, blízkovýchodních a nekřesťanských elementů.

Vedle toho byla Andalusie prostorem blízkým Africe a kontaktní zónou, kde se střetávaly rasy, kultury a náboženství. Kontinuální přítomnost poražených a vyhnaných „druhých“ – Židů, muslimů a Afričanů – pak ve Španělsku ztělesňovali právě Gitani (Goldberg 2019: 87). „Bílí Cikáni“ veřejnosti připomínali „ty druhé“ a zároveň představovali krok směrem k asimilaci obyvatelstva smíšeného původu. V Mexiku měla asimilace proběhnout prostřednictvím procesu „vybělování“ populace, který inicioval prezident Porfirio Díaz (1884–1911) tím, že cíleně podporoval evropské přistěhovalce. Přestože jeho politika měla přilákat „bílé“ přistěhovalce z Ruska, Rakouska-Uherska, Řecka či Itálie, mezi imigranty se objevovali často i Romové, kteří z těchto zemí do Mexika také přicházeli. Program eugenického křížení pokračoval i po porfiriátu (období prezidentství Porfiria Díaze), v průběhu celého počátku 20. století, kdy byla v Mexiku podporována politika usazování evropských uprchlíků, od nichž se očekávalo, že zplodí potomky s původním obyvatelstvem a „vylepší“ tak mexickou rasu.

Filmový motiv bílé Cikánky měl na španělské i mexické publikum podobný účinek, ale sledoval odlišný cíl. Španělská vládnoucí třída nepodporovala rasové míšení, ale naopak propagovala hybridní kulturní formy jako například flamenco. Eva Woods-Peiró v knize *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films* tvrdí, že ve Španělsku „poskytovalo bělošství divákům těchto kasovních trháků ideologické řešení ‚problému‘ rasy a vleklých debat, které se na toto téma vedly už od poloviny 19. století“ (Woods-Peiró 2012: 1). Porevoluční mestická ideologie v Mexiku, která byla ve své podstatě měkkou formou eugeniky, ospravedlňovala etnickou nadřazenost míšení ras a upřednostňovala osoby s „bronzovou“ pletí před jedinci s pletí s tmavšími odstíny. Na rozdíl od úzké koloniální kastovní definice

5 Podobně je jednou z hlavních postav románu Victora Huga *Zvoník od Matky Boží* (1831) pouliční tanečnice Esmeralda, o níž se předpokládá, že je Cikánka. Ke konci Hugova příběhu vyjde najevo, že Esmeralda byla unesena Cikány a ve skutečnosti je dcerou francouzské prostitutky.

mestice – jako syna Španěla a matky z řad původních obyvatel – upřednostňoval José Vasconcelos ve svém díle *La raza cósmica* (1925) promíšení všech „původních ras“: domorodých obyvatel amerického kontinentu, Evropanů, Afričanů a Asiatů. Romové pak byli považováni za ztělesnění smíšení genetického materiálu z celého světa, což z nich po staletích mělo učinit lidi spíše bílé než černé. Rasově hybridní „Cikánky“ z mexických filmů svým způsobem zosobňovaly prototyp vycházející z Vasconcelosovy ideologie. Tento rasistický diskurz byl jen dalším ze způsobů, jak ospravedlnit pocit nadřazenosti lidí se smíšeným původem, ale bělejší pletí, a reálně určoval, které filmové scénáře byly nakonec realizovány, i to, jak byly natáčené filmy obsazovány.

Stereotyp bílé Cikánky se v Latinské Americe poprvé objevil jako postava ztvárněná argentinskou pěveckou a taneční senzací, vystupující pod jménem Imperio Argentina. Její role „světlé Cikánky“ ve španělské inscenaci *Morena clara* z roku 1936 později inspirovala mexický film *Morenita clara* (1943). *Morenita clara* vypráví příběh cikánské dívky smíšeného původu (v podání herecké superstar Chachity), která se po smrti svého otce znovu setkává se svými necikánskými prarodiči. Kromě toho, že film reflektuje téma sociální mobility, představuje *Morenita clara* i archetyp nového mestice: vylepšeného Mexičana s ušlechtlejšími city a bělejší pletí. *Morenita clara* je výřečná a nevinná, a vedle toho je i rozenou bavičkou, která zpívá a tančí. Představuje dětskou postavu bílé Gitanky, která navzdory svému věku zosobňuje všechny pozitivní vlastnosti jak Gitanů, tak bílých Mexičanů. Podobně jako historicky i původní obyvatelstvo Mexika, je *Morenita* v mladém věku oddělena od své původní komunity a přemístěna do rodiny z vyšších vrstev, aby jí pomohli dosáhnout určité civilizační úrovně. Na rozdíl od Mexičanů z řad původních obyvatel má však *Morenita clara* bílou pleť, stejnou jako její adoptivní rodina. V tomto, ale i v mnoha následujících snímcích, byly lehce opálené Gitanky mexickou kinematografií vnímány jako Cikánky evropského původu, které se náhodou se svými rodinami pohybovaly po Mexiku.

Morenita clara je emblematickým příkladem dynamiky, která se dotýkala různých rasových skupin během mexické porevoluční éry. Přináší poselství, že děti ze smíšených manželství mají možnost stát se respektovanými členy mexické společnosti, ovšem pokud mají bílou pleť. Tato rozporuplná zpráva přitom přímo prostupovala tehdejší kulturní produkci: „Zatímco se jedinec se smíšeným původem a hnědou pletí stal váženým představitelem národa, stále se velmi oceňoval (a oceňuje) především bílý fenotyp“ (Sue 2008: 18). Zatímco byla postava mestice s hnědou kůží vyzdvihována porevolučními nástěnnými malbami a ideologií, mexické vyšší vrstvy nadále tvořili běloši. Hlubší vhled do symbolických šedých zákoutí tohoto filmu nabízí i oxymorón obsažený v názvu filmu – *Morenita clara* – který nám rovněž přibližuje rámeček mexických rasových ideologií. Slovo „*morena*“ je možné použít jako eufemismus pro „černá“, častěji se ale používá



Plakát k filmu *Morenita clara*
(Joselito Rodríguez, 1943)

pro někoho s pletí tmavší než je průměr. Vytvořením dvojice „morena“ a „clara“ (světlá) producenti filmu podpořili obraz univerzální rasy a zároveň i představu, že bílý ideál převyšuje původní obyvatele Mexika, Afričany a vlastně i Romy.

Výraz „morena“ se objevuje i v názvech dalších filmů o „Cikánech“, jako například *La morena de mi copla* nebo *De color moreno*, v němž hrála Lola Flores. Následovaly další mexické filmy s podobnými zápletkami, například *Zorina* (1949) a *La gitana blanca* (1954). Mexické filmy, které byly založeny na naplňování představy o Cikánech (*Zorina*, *La gitana blanca* a *Yesenia*), nevznikaly jen v nějakém omezeném období. Z tohoto důvodu se stereotyp bílé Gitanky jeví jako nejrozšířenější a nejtrvalejší. K cikánským kořenům se mohl hlásit téměř kdokoli, aniž by měl sebemenší představu o tom,

kdo jsou Romové. Některé filmové postavy, jež byly založené na imitaci vlastností považovaných za cikánské, byli lidé na útěku, kteří se ztotožňovali s bezstarostným životním stylem a domnívali se, že je jejich rodinám buď ukradli Cikáni nebo k nim byli odvedeni.

Filmový motiv postavy bílé Gitanky, je založen na představě, že Romové neexistují a že je možné romskou identitu oblékat a svlékat jako kostým. Tyto představy posiluje skutečnost, že rasová identita Romů je v Mexiku vnímána jako proměnlivá a situační. Na rozdíl od dynamiky poznamenané otevřeným rasismem, kterou museli po staletí snášet v Evropě, mohou Romové v Mexiku splynout s bílými mestici. To se v mexické kinematografii projevovalo i v tom, jak se posuzovala přijatelnost herců – na základě škály založené na rase a barvě pleti. Zatímco ve Španělsku byli Kale pro svou tmavou pleť diskriminováni, v Mexiku, kde žili i lidé s mnohem tmavší barvou pleti, se pohybovali na bílé straně tohoto spektra. Příkladem fenotypové podobnosti Romů a bílých mexických mesticů jsou i romská tanečnice Carmen Amaya a neromská zpěvačka, tanečnice a herečka Lola Flores (dvě osobnosti, ke kterým se ještě vrátím i níže). Toto srovnání vynikne ještě více, když jej zasadíme do dobového kontextu, ve kterém většina mexických filmových hvězd patřila k vyšší střední třídě a byla všeobecně považována za součást místní bělošské populace.

2 Rané rančero-españolády

Rančero-españolády jsou hybridním formátem kombinujícím dva výnosné mexické filmové žánry: españolády a rančerské komedie. Žánr *españolada*, který se vyvinul za režimu Francisca Franca (1936–1975), zpopularizoval romantický mýtus o Španělsku včetně různých tradičních scén, jejichž součástí jsou i „Cikáni“ a flamenco. Hlavní postavou *rancheras*, příběhů o soupeření dvou mužů, „hojně prokládaných hudebními čísly, která zdůrazňují romantickou dějovou linii“ (Berg 1992: 98), je mexický kovboj neboli *charro*, který ze střetu vychází nakonec vždy jako vítěz. Sergio de la Mora popisuje filmového *charro* jako prototyp heterosexuálního muže reprezentujícího mexické porevoluční uspořádání (de la Mora 2006: 7). Prostřednictvím milostného vztahu mezi mexickým *charro* a „španělskou Cikánkou“ tyto základní filmové fikce zpracovávaly myšlenku míšeneckého národa. Schémata, na nichž byl žánr rančero-españolády založen, se utvářela právě během procesu národní konsolidace, který následoval po mexické revoluci (1944–1947). V těchto letech hráli ve filmech s cikánskou tematikou hlavní role někteří z nejznámějších mexických a španělských zpěváků, zpěvaček, herců a hereček. Příkladem mohou být filmy *Jalisco canta en Sevilla* (1949) s Jorgem Negretem a Carmen Sevillou nebo *Abí viene Martín Corona* (1952) a jeho pokračování *Vuelve Martín Corona* (1952), ve kterých hráli Pedro Infante a Sara Montiel. Infante a Negrete byli považováni za jedny z nejlepších herců a rančerských zpěváků zlatého věku mexického filmu.

Ústřední postava raných rančero-españolád se inspirovala postavami Carmen a Severy. V *Carmen* Prospera Merimého a George Bizeta je hlavní hrdinkou španělská cikánská delikventka, která svede řadu mužů, než ji zavraždí její milenc Don José. Hlavní ženské cikánské postavy v rančero-españoládách připomínají také Severu, historickou postavu, jejíž život zvěčnil Julio Dantas ve stejnojmenné hře a románu *A Severa* (1901). Severa je cikánská prostitutka, která je zamilovaná do slavného toreadora, hraběte Marialvy. Stala se součástí mýtu o původu fada, portugalského národního hudebního žánru, a představuje dokonalý příklad stereotypu zpívající Cikánky. Obě antihrdinky patří mezi kočovníky, jsou zapojené do nelegálních aktivit a používají svádění jako zbraň k manipulaci s muži. Jsou mladé, krásné a jejich pleť je dostatečně světlá na to, aby mohly být považovány za Necikánky, tedy nebyť jejich oblečení a šperků, povolání a lidí, s nimiž se stýkají. Carmen a Severa se nakonec staly ztělesněním španělské a portugalské identity.

Od milostného příběhu Mexičana a Cikánky se postupně některé filmy odklonily a pomohly vytvořit obraz andaluské *femme fatale*, který pak dále rozvíjely další filmy s hlavní postavou Gitanky. José Díaz Morales, španělský přistěhovalec do Mexika, byl režisérem a dramaturgem filmů *Una gitana en México* (1945), *Una gitana en Jalisco* (1947) a *Los amores de un torero* (1945). V prvních dvou komediích hrála cikánskou svůdnici Paquita de Ronda, v posledním ze zmíněných snímků

se v hlavní roli hrdé a tajemné tanečnice jménem Carmen objevila romská flamencová legenda Carmen Amaya. Časopis *The Brooklyn Academy of Music* (1943) s odkazem na nespoutanou vášeň, kterou Amaya při tanci předvádí, ji popsal jako „lidskou bombu“ či „lidské tornádo“. Meira Goldberg připomíná vyjádření italského dirigenta Arturo Toscaniniho, že „(nikdy) neviděl tak ohnivou tanečnici“ a poznámku anglického dirigenta Leopolda Stokowskiho, že Amaya „měla v těle ďábla“ (Goldberg 1995: 210). Sama Goldberg, která život a dílo Carmen Amayi zkoumala, tvrdí, že svým ztělesněním španělské cikánské estetiky představovala „srdce temnoty v Novém světě“ (1995: 151). Uvedené charakteristiky Amayi jako síly zla či přírodního živlu připomíná časté zobrazování Cikánů jako divochů, kteří mají blíže ke svým instinktům a jejichž chování je nepředvídatelné a prudké.

Amaya byla první romskou tanečnicí flamenca z evropského kontinentu, která dosáhla světového uznání díky svým zaoceánským turné. Proslavila se tanečním stylem, jež zapadá do stereotypu Cikánky, která se nepodřizuje žádným zákonům. Amaya zosobňovala Carmen a ztělesňovala meze přijatelné rasové a sexuální jinakosti. *Los amores de un torero*, jediný mexický snímek, v němž Amaya hrála hlavní roli, byl významný vůbec pro představení flamenca latinskoamerickému publiku, ale zejména pro uvedení postavy cikánské *femme fatale*. Amaya si zahrála také menší roli ve filmu *Música en la noche* (1958), kde ztvárnila evropskou přistěhovalkyni, která je žádoucí pro svou lehce opálenou pleť. Nejen že tuto filmovou postavu odlišuje od průměrných původních obyvatel její barva pleti (je dostatečně světlá na to, aby se mohla vydávat za Necikánku), ale patří rovněž do vyšší společenské vrstvy, což může dokládat i fakt, že je zvána, aby vystupovala na akcích, kterých se účastní pouze bílá vyšší třída.



Propagační pohlednice k filmu *Los amores de un torero* (José Díaz Morales, 1945)

Ve filmu *Abí viene Martín Corona* hraje dvojroli Sara Montiel. Filmové postavy, které zde ztvárnila, se jmenují Rosario Medina a Carmen Linares. Rosario je Španělka, která se přistěhuje do Mexika, aby se přihlásila o dědictví. Když se dostane do problémů, rozhodne se převléknout za Gitanku (Carmen Linares), a přivydělává si zpíváním po barech a kavárnách. Na konci filmu Rosario prosí o lásku Martína Coronu, ale když se vydává za Carmen, chová se odtažitě, téměř až nepřátelsky. Dvojrole Rosario/Carmen ukazuje rozpolcenost identity andaluských míšenců, která do sebe zahrnuje i identitu cikánství. Carmen Linares byla odvážná žena, která se při zpěvu a tanci proměňovala v Cikánku. Podobně jako u Severy a Carmen se její nepoddajná osobnost naplno projevovala právě, když hrála, během vystupování. Nosila rozpuštěné vlasy, oblékala se do vyzývavých šatů a chovala se rázně.

Hlavní mužské postavy ve filmech *Gitana tenía que ser* (1953), *Dos Charros y una Gitana* (1956) a *Tercio de Quites* (1951) mají stejné povolání jako hrabě z Marialvy v příběhu Severy, který má představovat jednoho z nejtalentovanějších portugalských toreadorů a chovatelů dobytka své doby. Také v těchto třech filmech jsou hlavními postavami toreadoři nebo *charros*, ztělesňující v mexické a iberské kultuře ideál mužnosti. Postava zápasníka s býky se objevuje už v opěře *Carmen* jako Escamillo a je přítomna také v dramatické, románové i filmové verzi *Severy*. Ve filmu i divadelní hře *Severa* slouží býčí zápasy jako metafora nebezpečného poměru mezi Cikánkou Severou a jejím agresivním mužským protějškem. S tímto nebezpečným vztahem pak pracují i filmy *Dos Charros y una Gitana* a *Tercio de Quites*. Toreadoři se sice v mexických filmech s cikánskými hlavními hrdinkami objevovali často, výraznější postavou v nich byl ale kovboj *charro*. Neohrožený *charro* se všemi svými schopnostmi a talenty představoval hypermaskulinní obraz mexického *macha* – uměl krotit divoké koně, zpíval hlubokým podmanivým hlasem a ve vztahu k ženám hrál roli těžko dostupného.

Archetyp filmové Gitanky nepoukazoval pouze na typické znaky španělství, ale připomínal i neúspěšný pokus o vylepšení rasy prostřednictvím přistěhovalectví nechtěných Evropanů, jejichž schopnost přizpůsobit se mexické kultuře a práci byla pokládána za spornou. Mexičtí zastánci eugenických teorií tvrdili, že mestizace je dobrým řešením, jak skoncovat s domorodou rasou, která se díky fyziologickým zákonům dědičnosti, jež stanovují, že nadřazené rasy překonají ty nejslabší, pomalu rozmělnuje. Evropští přistěhovalci sice byli v posledních dvou desetiletích 19. století a v prvním desetiletí 20. století skutečně prezentováni jako nadřazené a ctnostné bytosti, které „vylepší“ původní mexickou rasu, ke konci padesátých let už však byli vnímáni spíše jako přítěž a jejich údajný přínos pro mexický národ se zpochybňoval. Staly se z nich nežádoucí osoby, jimž byly připisovány vlastnosti jako pověřčivost, neřest, kriminalita, lenost a neplodnost – tedy takové, které bývají často spojované s primitivními a zdegenerovanými rasami. Ačkoli se zápletky rančero-españolád odvíjela od vztahu Mexičana a španělské Cikánky, jejich svazek

není v těchto filmech nikdy stvrzen tím, že by přivedli na svět mestické potomky, což mělo pravděpodobně ilustrovat neplodnost zdegenerovaných ras.

3 Filmová Petenera

Na Pyrenejském poloostrově a v Latinské Americe byla snad nejrozšířenější formou stereotypu Cikánky „La Petenera“, sexuálně agresivní žena původem z Evropy, která tragicky umírá v mladém věku. Filmy založené na postavě Petenery jsou vlastně podskupinou rančero-españolád. Hlavní roli v nich hrála Lola Flores, jedna z nejnáměšších umělkyní v historii španělského showbyznysu, která se jako tanečnice, zpěvačka či herečka objevila ve více než třiceti mexických filmech. Pro diváky na obou stranách Atlantiku ve filmech typu La Petenera představovala atraktivní a nebezpečnou kočovnici a stala se ztělesněním rasově ambivalentní „Cikánky“. Flores se sama jako Gitanka nikdy neidentifikovala, ačkoli o ní kolovaly informace, že její prarodiče byli Romové, a také se poukazovalo na její dva nejdůležitější vztahy s muži, kteří oba pocházeli ze skupiny Kale. Na počátku kariéry byl jejím partnerem flamencový zpěvák Manolo Caracol a později se provdala za kytaristu Antonia Gonzáleze, přezdívaného „El Pescaílla“.

Flores se uměla dobře pohybovat v prostoru, který se otevíral na pomezí její romské a neromské identity s tím, že dokázala vystupovat jako „Cikánka“, aniž by byla zatížena symbolickým břemenem, které by jako skutečná Romka nesla. Ve svém hereckém vystupování připomínajícím svět potulných zpěváků, Lola přehání svůj andaluský přízvuk, přidává folklorní taneční čísla napodobující posedlost duchem, stereotypně zobrazuje hloupou, smyslnou a bezstarostnou Cikánku. Kulturní apropiace, kterou Flores využívala, vycházela z fenoménu přehlédnutí, jenž odpovídal zkušenostem mnoha původních Mexičanů světlé pleti, kteří se úspěšně pohybovali v elitních kruzích, i zkušenostem nevzdělaných nově příchozích španělských přistěhovalců, kteří ovšem měli v Mexiku větší šanci na úspěch než průměrný domorodec. Rasa Loly Flores byla v Mexiku i ve Španělsku vnímána podobně, protože v obou případech šlo o pigmentokratické společnosti se silným hierarchickým systémem založeným na etnických a rasových předsudcích. Zatímco pro publikum tvořené španělskými Kale byla Lola *paya* (Neromka), Neromové na obou stranách Atlantiku ji považovali za Gitanku, a to zejména v Mexiku, kde se obyvatelstvo s Romy stýkalo jen zřídka. Chameleonské schopnosti Loly z ní do jisté míry učinily jednu z nejvyhledávanějších španělských hereček její generace.

Mezi lety 1953 až 1970 hrála Lola Flores v deseti španělsko-mexických koprodukčních filmech, kde ztvárnila roli svůdné gitanské umělkyně. Všechny tyto filmy vycházely ze základního rámce rančero-españolád a financoval je španělský producent Cesáreo González prostřednictvím produkční společnosti Suevia Films. Lola Flores debutovala ve filmu *Reportaje* (1953), který režíroval Emilio „el Indio“

Fernández, považovaný za zakladatelskou osobnost zlatého věku mexického filmu. *Reportaje*, uvedený do kin v roce 1953, byl hvězdně obsazeným filmem, v němž se objevili nejvýznamnější hispanští herci a herečky té doby: Dolores del Río, Jorge Negrete, María Felix, Pedro Infante, Joaquín Pardavé, Miroslava Stern, Libertad Lamarque, Germán Valdés „Tin-Tan“ a mnoho dalších. Mezi těmito celebritami byla i Flores, která se měla později v mexické kinematografii stát ztělesněním La Petenery.

Ve svých dalších dvou filmech, *¡Ay, pena, penita, pena!* (1953) a *Tú y las nubes* (1955), hrála Lola zpěvačky usilující o kariéru v zábavním průmyslu, které se nakonec zamilovaly do *charros*.⁶ Ve filmu *¡Ay, pena, penita, pena!*, cestuje Carmen Heredia, přítelkyně toreadora, v doprovodu dvou mužů, bratrů, do Mexika. Zamiluje se do obou, ale přednost dává pozornosti ze strany mexického *charra*. Podobně jako Severa, dosahuje úspěchu jako zpěvačka díky své schopnosti vyjádřit svou duši prostřednictvím hudby. Příběh zpěvačky, která zkouší své štěstí v Mexiku, se opakuje i ve filmu *Tú y las nubes*, kde Dolores plánuje turné po Latinské Americe, ale když přechází jižní hranici Spojených států do Mexika, je okradena. *Charro*, který ji zachrání, nakonec skončí se zlomeným srdcem, když zjistí, že Dolores miluje i jiného muže, toreadora.

V letech 1952 až 1963 začal Gonzáles v Suevia Films výrazně využívat osvědčené herečky a herce i příběhové linie. Našel spolehlivý mexický pracovní tým a společně vytvořili sérii filmů s Lolou Flores v hlavní roli. Flores se objevila také ve čtyřech filmech koprodukovaných společnostmi rodiny Zacaríasových. Filmy *La faraona* (1956) a *Lola torbellino* (1956) režíroval René Cardona, který se do této rodiny přizemil. Za scénářem k filmu *La faraona* stál Miguel Zacarías, jedna z vůdčích osobností komerční mexické kinematografie. V obou filmech sdílí hlavní protagonistka plátno s legendárním zpěvákem Agustínem Larou, předním mexickým skladatelem své doby.

Ve filmu *La Faraona* se prostřednictvím Loly Flores propojují světy obou iberských Druhých, interních i externích, Gitanů a Maurů. Přezdívka Faraona je skvělým příkladem dvojího stereotypu, který lze dešifrovat prostřednictvím etymologie slova *Gypsy*. Když se Romové poprvé objevili v západní Evropě (15. století), byli mylně považováni za jiné marginalizované skupiny obyvatelstva, jako jsou Tataři, Saracéni, Athinganoi a Egypťané. Tak vznikla exonyma *Gypsy* a *Gitano* (z *Egyptian* a *Egiptano*). Pseudonym La Faraona (faraonka) evokuje údajný egyptský původ Gitanů a připomíná Kleopatru, původní africkou *femme fatale*. Kleopatra, nejznámější faraonka, byla prototypem nebezpečně svůdné ženy,

⁶ Castro se zmiňuje o falešných koprodukcích, jejichž cílem bylo využívat mexické i španělské státní dotace. Tato strategie zřejmě ovlivňovala jak pořadí, ve kterém jednotliví herci vystupovali, tak i zapojení španělského režiséra (Castro: 128). Je také důvodem, proč měly téměř všechny filmy Loly Flores dva názvy, mexický i španělský.

kteřá díky sexuálním vztahům budovala partnerství, jež umožňovala rozkvět jejího království. Umělecké jméno La Faraona si osvojilo hned několik flamencových umělkyně, mimo jiné Juana Amaya (teta Carmen Amayi), Pilar Montoya a samotná Lola Flores.

Hudební čísla muzikálu *La Faraona* odhalují mezikulturní styl, který propojuje stereotypy utvořené okolo Gitanů a severoafričanů. Lola se svou skupinou zpívá u ohně, v rytmu kytary, kterou doprovází tleskáním: „Ach, Gitano, ty jsi Maurka, Maurka z Maurerie [*Moreria*, maurská komunita], kdyby ses do mě zamilovala, Alhambra by byla tvoje.“ Ačkoli je *La Faraona* černobílý film, scéna, v níž Lola Flores tančí na „Boloro“ Maurice Ravela, je barevná. Tato scéna je skvělým příkladem mísení stylů, které je pro filmy s Lolou Flores tak typické, a sblížování jejích jevištních postav Faraony a Petenery. Kombinací hudby, tance, dialogů a kostýmů film vytváří mexickou – hyperbolizovanou a orientalizovanou verzi – Carmen. Takovou Carmen pokládá Meira Goldberg za paradigmatickou hybridní Gitanku: „Fascinuje právě proto, že se pohybuje na hranici mezi saracénským a evropským světem. [...] Její představení leží tam, kde se kříží černá s bílou, zotročení se svobodou a křesťanské s pohanským“ (Goldberg 2019: 88). Lola Flores, „adoptovaná“ Gitanka, představovala ztělesnění andalusské identity, jejíž společný rasový a etnický základ byl iberský, sefardský, severoafrický a romský.

V letech 1962–1968 zažívala společnost Suevia Films období úpadku, který odrážel i celkové vyčerpání filmového schématu rančero-espaňolád. Během padesátých a na počátku šedesátých let ovšem prošly mexické koprodukce filmů s ústřední postavou Cikánky jen velmi malými změnami. V roce 1963 hrála Lola Flores hned ve dvou filmech režiséra Gilberta Martíneze Solarese, *De color moreno* a *La Gitana y el Charro*. Martínez Solares zasazoval děj těchto filmů do prostředí, které architektonicky i geograficky připomínalo jižní část Pyrenejského poloostrova. V podobné lokalitě se Carmen a Severa staly legendami. *La Gitana y el Charro* byl posledním Loliným filmem, který se odehrává ve venkovském prostředí rančů. V té době už byl takový typ krajiny v centrálním údolí Mexika tak vzácný, že se film musel natáčet v Guatemale. V posledním mexickém filmu, *Una señora estupenda* (1967), ve kterém Lola Flores hrála, už nadčasově budovy venkovských farem, které připomínaly iberskou krajinu 19. století, vystřídaly jachty a rekreační domy pacifického pobřeží.

V tom, jak nakládala s kostýmy, asociovanými s jiným etnikem, byla Lola profesionálka – předváděla cikánství na jevištích ve Španělsku, kde Romové byli a jsou stigmatizováni. Romství představovalo ve Španělsku společenské stigma, které není podmíněno ani tak rasovými znaky, jako spíše etnickými rozdíly, které většinou poukazují na způsob chování a které by se daly snadno přenést na andaluské etnické rysy. Stejně jako u mnohých jiných Andalusanů byl rasový a etnický původ Loly Flores natolik nejednoznačný, že mohla volně přecházet mezi romskou a neromskou identitou a na jevišti bezpečně vystupovat jako „Cikánka“



Plakát k filmu *La gitana y el charro*
(Gilberto Martínez Solares, 1964)

v představení, které se podobalo tradici středověkých bardů. Lolin fenotyp jí umožňoval prezentovat se jako „pravá“ Španělka s exotickými očima, černými vlasy a bronzovou pletí. Představovala ideální překryv mezi romstvím a neromstvím a romskou identitu „nosila“ volně po celou kariéru. Dosáhla i toho, že byla do značné míry akceptována i samotnou komunitou španělských Kale, zejména proto, že se provdala za příslušníka této romské skupiny a založila s ním rodinu.

Ve filmech s postavou Petenery se Lola Flores stává představitelkou nevzdělané masy španělských imigrantů, kteří přišli do Mexika v padesátých a šedesátých letech 20. století, a jsou protikladem republikánských uprchlíků z řad intelektuálních elit, kteří do Mexika přišli ve třicátých letech. Podle Clary Lidy, historičky,

kteří se zabývá španělskou migrací do Mexika, tvořili v těchto dekádách většinu španělských přistěhovalců mladí muži ve věku od 16 do 30 let. Španělské ženy-imigrantky z této doby se jen velmi málo podílely na činnostech souvisejících s výrobou a naopak představovaly vysoké procento prostitutek (Hernández a Miño 1991: 208). Mluvíly španělsky se silným andaluským přízvukem a jejich oblečení připomínalo oblečení španělských rolníků.

4 Nebezpečně okrajová „Cikáni“ z hororů

Filmy s motivem Cikánů z šedesátých a sedmdesátých let 20. století signalizují konec éry rančero-españolád. Postava Cikánky se proměnila – na místo iberské *femme fatale*, která byla centrální postavou dřívějších filmů, se diváci nově s Cikánkami setkávali ve vedlejších rolích jako s postavami východoevropských démonicky svůdných žen v gotických syžetech. Příběhy založené na roli Carmen a Severy byly na ústupu; mezi nové referenční rámce patřily romány jako *Zvoník od Matky Boží* (1833) Victora Huga nebo *Dracula* (1897) Brama Stokera. Filmové Cikánky tak již nebyly zobrazovány jako nevázané Španělky, ale staly se z nich vedlejší postavy v hororových a gotických příbězích. Rodina „Cikánů“ se v takovém postavení objevila v roce 1960 v dětském filmu *Caperucita y sus*

tres amigos, který byl volně založen na pohádce Charlese Perraulta Červená Karkulka (17. století), ale především na hrozivém mýtu o Cikánech, kteří kradou nemluvnata. Ve filmu *Cikáni Červenou Karkulku ukradnou* a oblečou ji tak, aby vypadala jako jedna z nich. Karkulka pak vystupuje v rodinném souboru se svou oslnivou adoptivní cikánskou sestrou Esmeraldou, což je jméno „Cikánky“ ze *Zvoníka od Matky Boží*.

Existují i další dobové literární příklady, kdy jsou „Cikáni“ ve srovnání s jinými bílými Evropany zobrazováni jako méněcenní. Eraclio Zepeda ve své krátké povídce „Gente bella“ (1975) paroduje snahu Porfiria Díaze „vybělit“ mexickou populaci. V Zepedově rasistickém politickém podobenství posílá mexický diktátor posly k rakouskému císaři Františku Josefovi, aby mu doručili jeho žádost o 300 rodin, které mají „vybělit rasu“ a „skoncovat s leností“. Císař ho však podvede – a pošle mu loď plnou Cikánů. Zepedův příběh není založený na nějakém konkrétním historickém důkazu, ale vychází z okrajových svědectví o tom, že mezi středoevropskými a východoevropskými imigranty tmavé pleti, kteří během tří desetiletí působení Porfiria Díaze přicházeli do Mexika, byli právě Cikáni. Příběhy jako „Gente bella“ zobrazují středoevropskou a východoevropskou imigraci ze zemí, jejichž prostor v populární imaginaci zaplňovali spíše než toreadoři nebo tanečnice flamenca upíři a vlkodlaci.

Ve filmech *La loba* (1965) a *Santo vs. las lobas* (1976) jsou „Cikáni“ pomocníky nadpřirozených postav připomínajících šelmy, které vycházejí z povídky „Drákulův host“ (1914), kapitoly vyškrtnuté z románu *Drákula* Brama Stokera. Ve filmu *La loba*, představující mexickou verzi vlkodlačí ženy, je právě Cikán domácím sluhou hrdinky, která se v noci mění na zvíře lačné po lidské krvi. Tento film je považován za jeden z prvních seriózních pokusů o podnícení produkce hororových filmů v Mexiku. Shodou okolností se vlčice a „Cikáni“ objevují i ve filmu *Santo vs. las lobas*. Tento film spadá přímo do žánru *wrestlemánie* (*cine de luchadores*) s příměsí sci-fi/hororu – odráží se to například ve scéně, v níž El Santo bojuje proti zlým silám s pomocí Cikánky. V obou filmech „Cikáni“, kteří vypadají stále tajemněji, využívají své fyzické i nadpřirozené schopnosti k tomu, aby pomohli hlavním postavám. V obou filmech se během scén, kdy se hrdinky mění na vlkodlačice, objevuje sexuální sugestivní nahota, která spolu s lacinými maskérskými efekty zobrazujícími krvavé kousance a náhlý růst vlasů, vytváří tajuplné prostředí, do kterého jsou pak tyto cikánské postavy zasazeny.

Film *Alucarda* (1978) je považován za jeden z nejodvážnějších hororů v dějinách mexické kinematografie, kvůli silnému náboženskému kontrarnarativu a značnému množství erotických lesbických scén, obrazů exorcismu a ukřižování.⁷

⁷ Tento šokující film založený na tabuizovaných tématech narazil na omezení při výrobě i distribuci. Ačkoli ve filmu hrají převážně mexičtí herci, dialogy byly v angličtině. I přesto, že byl díky restrikcím zařazen mezi běčkové filmy, stal se v Mexiku symbolem gotického hororu a je považován za jeden z nejvýznamnějších kultovních snímků v historii zdejší kinematografie.

Ústřední hrdinky filmu *Alucarda*, titulní postava a Justina, byly inspirovány románem Sheridana Le Fanu *Carmilla* (1882) a románem Markýze de Sade *Justina aneb Prokletí ctnosti* (1791). Dospívající ženy se setkávají v klášteře, který zároveň slouží jako sirotčinec. Když narazí na tajemného hrbatého Cikána, vydají se za ním do lesa, kde cikánská čarodějnice věští Justině z ruky. Tato událost uvede do pohybu další děj, když její čáry přivolají prostřednictvím amuletu přítomnost ďábla. Jakmile Justinu a Alucardu síly zla posednou, zapojí se do orgií režírovaných cikánskou čarodějnicí. Na rozdíl od Stokerova vyprávění, které se zaměřuje jen na muže, to jsou v *Alucardě* krásné mladé ženy, které svádí jiné ženy a šíří mezi nimi vampyrismus.



Foto z filmu *Alucarda* (Juan López Moctezuma, 1978)

Na první pohled se může zdát, že *Alucarda* není s příběhy o upírech nějak přímo spojena, ale různě skryté odkazy na tuto literární tradici jasně odkazují. Jméno *Alucarda* je přesmyčkou jména *Dracula* (psaného pozpátku). Také *Alucardina* matka se jmenuje *Lucy Westenra*, stejně jako jedna z *Drákulových* upírek. A stejně jako v *Drákulovi*, i v *Alucardě* slouží upírům právě „Cikáni“. Ve Stokerově klasickém gotickém románu má upír omezené možnosti pohybu, protože nesnáší sluneční světlo. Z tohoto důvodu potřebuje pomoc Cikánů, kteří bedny s upíry převážejí z *Drákulova* hradu do Anglie. Pro *Stoyana Tchaprazova* jsou tak „Cikáni“ ústředním prvkem děje románu, protože bez nich se ohrožení hrabětem stává pro kohokoli kromě místních obyvatel *Transylvánie* v podstatě bezpředmětným“ (*Tchaprazov* 2015: 532). To platí i pro *Alucardu*: nebytí přítomnosti Cikánů, upíří adolescentky by po klášteře nemohly šířit své satanské čáry. Dalším příkladem filmu, ve kterém „Cikáni“ slouží jako nástroj při rozšiřování moci upírek, které chtějí ovládnout svět, je o něco starší film *La venganza de las mujeres vampiro* (1970).

V průběhu šedesátých a sedmdesátých let 20. století už nebyli „Cikáni“ spojováni s flamencem a mestizací, ale spíše s vlkodlačími ženami, upíry a satanismem. V gotických hororech většinou vystupují v rolích sluhů a podřízených. Tyto horory se odehrávají ve starých obydlich obklopených lesy a horami, tedy v prostředí, které připomíná krajinu karpatského pohorí a sousední přírodní oblasti východní Evropy. Možná je tato změna způsobena tím, že tento

region v sobě díky své odlehlosti a kulturní a jazykové odlišnosti skrývá větší tajemství než Španělsko. Stereotyp andaluské Gitanky se postupně proměnil ve stereotyp Satanova pomocníka. Nový obraz byl v podstatě zvlečenou verzí La Petenery: „Cikáni“ jsou zde neohrožení, sadističtí a ovládají černou magii. Tímto způsobem se jejich zobrazování propojilo s gotickou literaturou a tyto archetypy byly pak plynule přeneseny na filmové plátno.

Poslední dva filmy z této série, *Renzo, el gitano* (1973) a *Yesenia* (1971), byly rovněž inspirovány východoevropskými Romy. *Renzo* je jediným známým mexickým filmem, v němž byl hlavním hrdinou Cikán-muž, zatímco *Yesenia* byla posledním snímkem této éry, ve kterém byla centrální postavou Cikánka. *Yesenia* se od předchozích filmů s Cikánkami v hlavní roli liší i tím, že si její tvůrci nechali radit od romské rodiny Kalderašů, jejíž členové ve filmu také hráli. V tomto smyslu vnesla *Yesenia* do odvětví, jemuž dlouho scházely podněty od těch, které mělo ambici zobrazovat, určitý druh autenticity. Tento film je inovativní také v tom, že se odehrává ve velmi specifickém historickém období: v době francouzské vojenské intervence v Mexiku (1861–1867). Zápletka je podobná jako ve filmech o bílé Gitance, ale *Yesenia* do sebe absorbuje i rysy všech předchozích stereotypů. Emilio García Riera, jeden z nejvýznamnějších mexických filmových kritiků, to komentuje v knize *Historia documental del cine mexicano*: „Pomýlený antirasismus kanonizuje syny exotických ras, aby ukázal, že jsou vlastně bílí. Ve filmu nelze

rozeznat rozdíl mezi Cikány a bělochy, protože mají všichni stejnou barvu pleti: bílou, opálenou a bronzovou“ (Riera 1969: 224). V této době již Vasconcelosova ideologie mestického národa zanechala v obrazu Cikánů nerasmatelnou stopu.

Jak se Mexiko pomalu proměňovalo v neoliberální stát, měnil se i jeho národní obraz. Jak poznamenala Anikó Imre o filmovém a televizním zobrazování Cikánů v Maďarsku, i zde se nacionalismus střetl „se světem ekonomické a kulturní globalizace, kde se čistota národa i jeho centrální význam začaly detailně přezkoumávat“ (Imre 2003: 16). Dále Imre tvrdí, že zobrazování Cikánů bylo prostorem pro kompenzaci konfliktu mezi národním a globálním, což je jev, který mohl mít také vliv na vyčerpání



Plakát k filmu *Yesenia* (Alfredo B. Crevenna, 1971)

schématu rančero-espaňolád a změnu obrazu Cikána v mexické imaginaci ze Španělů na lidi pocházející z východní Evropy (tamtéž: 16). „Cikáni“ se stali filmovým vyjádřením odpudivých a nebezpečných erotických narušitelů, kteří pocházejí z komunistických zemí.

V Mexiku, stejně jako ve Spojených státech amerických a v Británii, se obraz Cikánů v šedesátých a sedmdesátých letech propojoval se studenou válkou a zvýšeným strachem z infiltrace. Analýzu amerických hororů se sexualizovanými monstry, kterou provedla Cynthia Hendershot, lze v tomto smyslu rozšířit i na mexickou kinematografii. V době, ve které vznikaly mexické filmy s goticko-cikánskou tematikou, probíhaly v Mexiku rychlé politické změny. Země se chtěla přizpůsobit kapitalistickým ideálům a vznikalo i velké množství mexických „remaků“ amerických filmů. Upíří a vlkodlaci v nich byli alegoriemi společenských obav, které symbolizovaly komunistický převrat a erotickými zkratkami posilovaly pocit tabuizace (Hendershot 2001, 3–4). Příšery zobrazované v těchto hororech byly součástí východoevropského folklóru a jako takové dobře rozeznatelné právě v kontextu studené války. V Mexiku jako ve státě, který sice sousedil se Spojenými státy americkými, s největší kapitalistickou zemí, ale měl za sebou zároveň dlouhou komunistickou historii, se právě filmoví Cikáni stali postavami, skrze které se vyjadřoval strach ze změny režimu a z komunismu.

5 Závěr

V tomto článku jsem se zabývala zobrazováním postavy „Cikánky“ v mexické kinematografii, počínaje filmy natočenými v období zlatého věku mexického filmu a konče rokem 1978. První filmy, kterými jsem se zde zabývala, ve svých názvech přímo odkazují na „bílé Cikánky“ a rozvíjejí motiv ukradené dívky, kterou můžeme najít už v Cervantesově románu *La gitanilla*. Poté jsem zkoumala žánr rančero-espaňolád a zaměřila se při tom na Carmen Amayu, španělskou flamencovou umělkyni romského původu, která na plátně „Cikánky“ často ztvárňovala. Raná rančero-espaňoláda je žánr, který zobrazuje vztah *charra* a andaluské Gitanky a čerpá dějové linie z Merimého a Bizetovy *Carmen* a Dantasovy *Severy*. V jedné skupině rančero-espaňolád hrála i Lola Flores, která v nich ztvárnila postavu La Petenery. V šedesátých letech 20. století byly uvedeny tři snímky z žánru rančero-espaňolád, žádný z nich už ale nezaznamenal kasovní úspěch. Lola Flores se v roce 1970 vrátila do Španělska a s motivem Petenery se ve filmu již dále neexperimentovalo. V sedmdesátých letech se pak filmoví Cikáni objevují častěji v hororech, v roli vedlejších postav založených na literárních předobrazech z Hugova *Zvoníka od Matky Boží* a Stokerova *Dráky*.

Je pravděpodobné, že cikánské postavy byly během celé filmové historie, kterou se zde zabýváme, nejčastěji konstruovány jako postavy španělské, protože mexické elity byly do jisté míry obeznámeny se španělskými kulturními

reprezentacemi a francouzskými romantickými cestopisy o Španělsku. Geograficky i ideologicky je Mexiko velmi vzdálené asijskému subkontinentu, Anatolii, Balkánu i východní Evropě, tedy oblastem, kde kdysi bylo a dosud je romské obyvatelstvo nejpočetnější. Jedny z nejstarších romských osídlení v Evropě se však nacházely i na jihu Pyrenejského poloostrova, a díky tomu, že Mexiko bylo bývalou španělskou kolonií, byl Mexické společnosti právě jejich obraz dostupnější. Právě díky této společné historii byli mexičtí filmoví Cikáni často zobrazováni jako Andalusané. Domnívám se, že filmové klišé andalusických Cikánů bylo navíc do značné míry založeno na obrazu španělských přistěhovalců do Mexika, kteří patřili k nižším vrstvám společnosti a často pocházeli právě z Andalusie. Postavy Gitanů, resp. Gitanek byly herecky ztvárňované jako Andalusané – skrze způsob jakým mluvily, co nosily a jak se živily. Také lokace těchto filmů byly zasazeny do typu krajiny, kterou bylo možné zaměnit za Andalusii, portugalské Alentejo nebo Mexiko. Nejednoznačnost prostředí těchto filmů se pak odrážela i v rasové ambivalenci postav andalusických Cikánů, neboť jih Španělska byl kontaktní zónou, kde vedle sebe nakonec žili Romové a Židé, ale i severoafrické a další populace.

Stereotyp Cikánů v mexické kinematografii pomohl během procesu budování národa vytvořit jasnější představu o „nás“ a o „nich“. Filmy produkované v této době měly spojovat národ prostřednictvím sekulárních diskurzů, které ukazovaly tradiční hudbu a tanec, postavu *charra*, venkovskou krajinu a dobývání „těch Druhých“. Scény, které vyjadřovaly lásku a silnou vazbu k vlasti, kontrastovaly s postavou kočovníka z nízké třídy, který žije v maringotce. V těchto filmových venkovských krajinách „Cikáni“ koexistovali s mexickými symboly a příběhy. Zobrazování „těch Druhých“ daným způsobem upevňovalo mexickou národní identitu a symboly. Bylo věcí kolektivní cti, že byl *charro* schopen dobývat ženy, které nepatřily do jeho kulturního okruhu. Přestože byly filmové španělské Cikánky fetišizovány a zobrazovány jako sexuálně neodolatelné, pro mexický národ nepředstavovaly ohrožení, protože z těchto svazků nikdy nevzešli žádní potomci.

Ve způsobu, jakým mexické filmy s cikánskými postavami ztvárňovaly jejich národní a etnickou příslušnost, lze identifikovat některé znepokojivé aspekty. Někdy se jednalo o účelově vytvořené výmysly, jindy byli Gitani negativně zobrazováni z prosté neznalosti. To, že ve filmu byli „Cikáni“ představováni jako Rumuni, Maďaři nebo Španělé, a nikoli jako samostatná etnická skupina, značí, že neexistovala vůle brát v potaz tisíciletou historii Romů, která zahrnovala strádání, genocidu i vysídlování. Podle Emilia Gallarda Saborida nebyly rančero-españolády „paternalistickým potvrzením existence romské kultury ve Španělsku a Mexiku, ale kinematografií plnou generalizací, konvencí a přeháněním“ (Saborido 2010: 171). Mexická dělnická třída nechodila do kina, aby prostřednictvím filmů prožívala bolest nebo se vzdělávala o traumatické historii Romů; lidé se chtěli jen pobavit.

Mexičtí režiséři natáčeli zábavné komedie a melodramata s cikánskými postavami, které přinášely vysoké tržby, aniž by si byli vědomi historie Romů zčásti také proto, že první studie o mexických Romech vyšla až v roce 1962 (D. W. Pickett, *Prolegomena to the Study of Gypsies in Mexico*). Scénáristé nevytvářeli přesnější obrazy Romů i z toho důvodu, že v té době ani většina mexických romských rodin historii své diaspory neznala. A i kdyby bylo dobově možné jejich historii ve větším detailu studovat, publikum, které tyto filmy sledovalo, tvořili většinou nevzdělaní lidé, kteří celý svůj život strávili v jednom městě. Důležitější však bylo, že většinu národa tvořily usedlé skupiny. Zobrazení života diasporických populací a uprchlíků v pozitivním světle tak mohlo podryvat zdejší národní cíle, mezi něž patřila stabilita, soudržnost a homogenita.

„Cikáni“ také představovali tvárné postavy, které překračovaly prostorové hranice, protože mohli pocházet ze Španělska, z Rumunska nebo z Maďarska. Byli bez státní příslušnosti a fenotypově ambivalentní. Jednou mohli být charakterizováni jako jedinci tmavé pleti, jindy zase světlé. Tato plasticita umožňovala používat obraz Cikána v různých kontextech a prostředích, od hradů a strašidelných sídel až po moderní párty u bazénů a další reálná místa Latinské Ameriky. Stručně řečeno, „Cikáni“ byli vnímáni jako národnostně a rasově nevyhranění, a tímto způsobem mexické filmy filtrovaly i další sdělení, která se týkala barvy pleti, rasy a etnické příslušnosti.

Z angličtiny přeložila Eva Nováková

Literatura

- Berg, Ch. R. 1992. *The Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Cinema, 1967–1983*. Austin: University of Texas.
- Cook-Martín, D., FitzGerald, D. S. 2019. How Their Laws Affect our Laws. Mechanisms of Immigration Policy Diffusion in the Americas, 1790–2010. *Law & Society Rev* 53 (1): 41–76. DOI: 10.1111/lasr.12394.
- de la Mora, S. 2006. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- Gallardo Saborido, E. J. 2010. *Gitana tenías que ser: las andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamérica*. Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces.
- García Riera, E. 1993. *Historia documental del cine mexicano*. Univ. de Guadalajara.
- Garrido, J. Á. 2003. *Minorías en el cine: la etnia Gitana en pantalla*. Universitat de Barcelona.

- Gay y Blasco, P. 2008. Picturing “Gypsies”: Interdisciplinary Approaches to Roma Representation. *Third Text* 22 (3): 297–303. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/09528820802204235> [cit. 3. 2. 2021].
- Goldberg, K. M. 1995. *Border Trespasses: The Gypsy Mask and Carmen Amaya's Flamenco Dance*. Ed.D., Temple University. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/304243620/abstract/1556C597795C46E8PQ/1> [cit. 3. 2. 2021].
- Goldberg, K. M. 2019. *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco*. Currents in Latin American & Iberian Music. Oxford University Press.
- Hendershot, C. 2001. *I Was a Cold War Monster: Horror Films, Eroticism, and the Cold War Imagination*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Hernández Chávez, A., Grijalva, M. M. 1991. *Cincuenta años de historia en México: en el cincuentenario del Centro de Estudios Históricos*. Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- Imre, A. 2003. Screen Gypsies. *Framework* 44 (2): 15–33.
- Iordanova, D. 2001. *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture, and the Media*. London: Palgrave Macmillan, British Film Institute.
- Matia Polo, I., Encabo, E. (eds.). 2021. *Copla, Ideología y Poder*. Madrid: Dykinson. Dostupné z: https://books.google.com/books/about/Copla_Ideolog%C3%ADa_y_Poder.html?id=MqsSEAAAQBAJ [cit. 3. 2. 2021].
- Riera, E. G. 1969. *Historia documental del cine mexicano*. México: Ediciones Era.
- Sue, Ch. A. 2013. *Land of the Cosmic Race Race Mixture, Racism, and Blackness in Mexico*. New York: Oxford University Press.
- Tchaprazov, S. 2015. The Slovaks and Gypsies of Bram Stoker's Dracula: Vampires in Human Flesh. *English Literature in Transition, 1880–1920* 58 (4): 523–35.
- Wade, P. 2000. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Woods Peiró, E. 2012. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zepeda, E. 1975. Gente Bella. In: *Asalto nocturno*. México: Joaquín Mortíz.

Romano džaniben – 28. ročník – 2/2021

Časopis romistických studií

Tento časopis vychází díky finanční podpoře Ministerstva kultury České republiky v rámci programu Podpora rozšiřování a přijímání informací v jazycích národnostních menšin.

Dále byl financován hlavním městem Praha z Programu v oblasti podpory aktivit národnostních menšin na území hl. m. Prahy pro rok 2021 a finančně podpořen byl také Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy v rámci projektu „CRP 2021: Podpora strategicky významných programů na Filozofických fakultách UK, MU, UP“.

Vydává Romano džaniben, z. s.
Biskupcova 85, 130 00 Praha 3
e-mail: dzaniben@email.cz, www.dzaniben.cz
bankovní spojení: 161582339/0300
Šéfredaktoři: Pavel Kubaník, Helena Sadílková
Redaktoři: Renata Berkyová, Helena Kaftanová, Jan Ort,
Lada Viková, Eva Zdařilová

Redakční rada:

Mgr. Michael Beníšek, Ph.D.; PhDr. Jan Červenka, Ph.D.; Mgr. Viktor Elšík, Ph.D.;
Mgr. Lucie Fuková; PhDr. Jana Horváthová; Mgr. Pavel Kubaník, Ph.D.;
Mgr. Alexander Mušinka, Ph.D.; Mgr. Tatiana Podolinská, Ph.D.;
doc. Jurina Rusnáková, Ph.D.; Helena Sadílková, Ph.D.; Mgr. Lada Viková

Seznam recenzentů je uveden na webových stránkách
www.dzaniben.cz

Sazba: Kateřina Krčíková
Obálka: Daniela Kramerová
Tisk: powerprint s.r.o.
Náklad: 300 ks
Doporučená cena: 160 Kč
Roční předplatné: 320 Kč (včetně poštovného a balného)
ISSN 1210-8545
Evidenční číslo podle tiskového zákona: MK ČR E 6882

Nevyžádané rukopisy a fotografie se nevracejí. Obsah zveřejněných polemických článků nemusí být totožný se stanoviskem redakce. Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím pošt Praha č.j. NP 1360/1994 ze dne 24. 6. 1994.