

Od okraje k okraji. Zobrazování Romů v rumunské kinematografii po roce 1989 – historický nárys

From margin to margin: The depiction of Roma in Romanian cinema after 1989 – a historical overview

Abstract

This essay outlines a concise history of Romanian cinema over the last three decades, in relation to the cinematic representation of the Roma, one of Romania's largest ethnic minorities. Starting with the scarcity of representations of Romani characters in Romanian cinema until the fall of the socialist regime, a phenomenon that indirectly reflects the systematic marginalization and discrimination of this minority in Romania, the analysis focuses on films produced after 1989 that reproduce, reinterpret or renegotiate local and stereotypical images of Romani ethnic groups. These filmic representations are then interpreted and classified from a diachronic perspective.

Key words

Romanian cinema; representation of ethnic minorities; Roma minority; inclusion; discrimination.

Jak citovat

Toderici, R. (2025). Od okraje k okraji. Zobrazování Romů v rumunské kinematografii po roce 1989 – historický nárys. *Romano džaniben*, 32(1), 45–74.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17735964>

1 Autor je rumunský filmový kritik, výzkumník a přednášející na Fakultě divadla a filmu, Univerzity Babeş-Bolyai v Kluži. E-mail: todericu@yahoo.com

Úvod

Tato esej je historickým nárysem vývoje zobrazování postav romské národnosti v rumunské kinematografii po roce 1989. Přestože existují články pojednávající jednotlivě o velké části zde připomínaných filmů, toto je, pokud vím, první pokus o syntézu opakujícího se způsobu zobrazování Romů v rumunském filmu posledních tří desetiletí, který také nabízí interpretaci vývoje tohoto fenoménu během jednotlivých desetiletí. Na následujících stránkách tedy načrtnu stručnou historii rumunské kinematografie vzhledem ke způsobu, jakým začleňuje (tehdy, když k tomu dochází) zástupce jedné z nejpočetnějších národnostních menšin na území Rumunska. Budu se soustředit zejména na hrané filmy, jež byly natočeny po roce 1989, neboť právě v nich se dají v první fázi najít – obvykle v epizodních situacích – postavy romské národnosti. Jak se dále ukáže, ve srovnání s nimi v tomto ohledu trpí dokumentární filmy rumunské provenience – až na drobné výjimky – určitým zpožděním a tématy souvisejícími s romskou menšinou se začínají zabývat až mnohem později. Pokoušel jsem se v rámci možností probrat všechny snímky z tohoto období, v nichž jsou postavy romské národnosti zobrazeny. V některých případech, jako jsou telenovely s romskými postavami natáčené v Rumunsku od poloviny nultých let, jsem však z důvodu velké rozsáhlosti materiálu, jenž může sám o sobě představovat téma jiné eseje, do svojí analýzy zahrnul pouze první série těchto seriálů.

Kromě pokusu o katalogizaci filmů a typů zobrazení jsem se pokusil poukázat na širší dynamiku vývoje rumunské kinematografie ve vztahu ke zde zpracovávanému tématu a zvýraznit dekádu po dekádě proměny toho, jak se většinová populace na romskou menšinu dívá i jak se projevuje mentální odpor k Romům. Z tohoto úhlu pohledu prostý přehled rumunských nebo v Rumunsku natočených filmů z posledních tří desetiletí, v nichž se objevuje alespoň jedna romská postava, dokazuje přinejmenším dvě věci. Na jednu stranu se rumunská kinematografie dlouho brání, byť i jen pouhému zahrnutí postavy romské národnosti do zápletky filmu. Na druhou stranu, pokud se takové postavy přece jen objeví, mají obvykle epizodní roli a jsou exotizovány na úrovni rysů své identity. Navíc teprve až kolem poloviny devadesátých let a na začátku nového tisíciletí se objevují (jako sekundární části filmové zápletky) i první filmová zobrazení současné situace Romů – do té doby se romské postavy vyskytovaly pouze v romantizované podobě, jako součást pečlivě upravené historické minulosti a bez jakéhokoliv vztahu ke své každodenní existenci v současnosti. Ani tyto aktualizované reprezentace, zejména protože se objevují ve filmech režisérů patřících k většinovému etniku, nejsou ve zpětném pohledu neproblematické. Romové jsou tak v rumunské kinematografii až do posledních desetiletí téměř nepřítomní a pokud se objevují, buď získávají stereotypní, snadno rozpoznatelné a nadčasové rysy, nebo se v jejich zobrazení mnohdy odráží senzacechtivý způsob, jakým jsou romské komunity zpodobňovány

po roce 1989 v rumunských masmédiích. Jde o situaci do značné míry podobnou té, v níž se nachází i jiné východoevropské kinematografie po pádu komunistických režimů v tomto regionu, s jedním důležitým rozdílem: na rozdíl od jiných východoevropských zemí se v Rumunsku film zabývá tématy souvisejícími s historií a identitou později. Například film, jehož předmětem je milostný vztah mezi příslušníkem většinového etnika a postavou patřící k romské menšině, jako jsou *Ružové sny* (1977) Dušana Hanáka, nachází svůj ekvivalent v rumunské kinematografii teprve v roce 1997 ve filmu natočeném zahraničním režisérem Tony Gatlifem a podobný projekt *Box* (2015), jenž je dílem rumunského režiséra Florina Șerbana, se objevuje ještě o celou dekádu a půl později. V tomto procesu opětovného vytváření obrazu romské menšiny navíc ta nejcitlivější témata, týkající se stovky let trvajícího otroctví Romů nebo jejich genocidy za fašistického režimu, nacházejí své fikční nebo dokumentární zobrazení až v posledních letech. A konečně lze v celém tomto evolučním procesu identifikovat pomalý způsob, jakým se proměňuje kulturní vnímání Romů většinovou populací v Rumunsku obecně, ale také poopravení tohoto kulturního vnímání, které se v posledních letech děje pod vlivem úsilí aktivistů a nevládních organizací prosazujících nové etické standardy týkající se zobrazování a sebe prezentace menšinových populací.

V souvislosti s tímto textem je nutné, abych objasnil, že se považuji za pouhého vnějšího pozorovatele, který není Romem, a že jsem se s Romy během svého života a výzkumů setkával pouze sporadicky. Je proto možné, že určité reakce na filmy, o nichž budu hovořit níže, a zejména ty, které se ke mně dostávají od výzkumníků nebo aktivistů – ať už jde o Romy, nebo ne –, pro mě mohly být vzdálené.

1 Období socialismu

Nejprve přiblížím kontext spojený se zobrazováním Romů v rumunské kinematografii před rokem 1989. Předem je třeba uvést, že socialistický režim v Rumunsku uplatňoval vůči etnickým menšinám na svém začátku a ke svému konci odlišné politiky. V obecnosti platí, že za vlády Gheorghiu-Deje a na počátku Ceaușescovy vlády, tedy od padesátých až do konce šedesátých let, v období poznačeném socialistickou ideologií s internacionalistickými akcenty, se jako postavy v hraných filmech občas objevují i lidé pocházející z rumunských národnostních menšin, například když někteří scénáristé či herci maďarské národnosti ztvárňují ve filmech postavy typické pro dané etnikum. V kontrastu s tím se pak v posledních dvou dekadách socialismu v rámci politiky etnické homogenizace a nacionalistické rétoriky už neobjevují ani tyto nemnohé případy filmových reprezentací z předchozího období. To ale platí jen pro maďarské nebo německé etnikum. Pokud jde totiž o Romy, situace je ještě horší. První film s romskou postavou *Țigăncușa de la iatac*

(Cikánečka z ložnice; 1923)² Alfreda Halma, dnes ztracený, pocházel z doby před socialistickým režimem. Byl natočen podle povídky Rada Rosettiho a podle nemnohých materiálů, jež se k filmu dochovaly, v něm šlo o tragický příběh romské služby, kterou chtějí svést jak starý bojar, tak jeho o něco nezávislejší syn. Od tohoto němého snímku muselo uplynout 45 let, než se v rumunském filmu objevila další významná romská postava. Jde o film Dina Cocey *Haiducii* (*Hajduci*; 1966) ze stejnojmenné série, v němž se objevují hned dvě takové vedlejší postavy, které jsou do zápletky uvedeny pro dosažení komického efektu: muž Parpanghel, jehož ztvárňuje Jean Constantin, a jeho milenka Fira, již hraje Ileana Buhaci-Gurgulescu.

V roce 1966, kdy přichází tento film do kin, je situace romské populace v Rumunsku nejistá. Romové nebyli uznáváni jako národnostní menšina a snaha ústředních orgánů upřednostňovala nacionálně-identitární homogenizaci a stírání kulturních rozdílů mezi menšinami a většinovou populací. Od počátků socialistického režimu bylo na území Rumunska vyvíjeno úsilí k nucenému usazení kočující romské populace a k jejich integraci do komunit s většinovým rumunským obyvatelstvem. Sčítání lidu z roku 1966 pak ukazuje i rostoucí počet Romů, kteří se přesouvají z venkova do měst (Crowe, 2007, s. 136–138). Ani Parpanghel, ani Fira v *Hajducích* nepředstavují romské postavy z aktuálního historického období, nýbrž vystupují v příběhu, jenž se odehrává v 18. století a který opomíjí skutečnost, že v této době byla většina Romů otroky zbavenými práv. Film v souladu se stereotypy hluboce zakořeněnými v rumunské kulturní a literární tradici je zobrazuje jako hádavý romský pár, přičemž Parpanghel se občas také dopouští drobných krádeží.

Toto první kinematografické zobrazení Romů v socialistickém rumunském filmu se odehrálo ve snímku, který patří do série čítající až do roku 1971 ještě dalších pět částí, a je pozoruhodné také z hlediska zrodu emblematického obrazu romského hrdiny, jehož až do konce socialistického režimu v různých filmech ztvárňoval právě známý herec Jean Constantin. Ten navzdory přetrvávající mylné představě, která pronikla dokonce i do odborné literatury (viz např. Brădeanu, 2008, s. 421), nebyl Rom: jeho matka byla řeckého původu a otec rumunského (*Click!* 2018). Kvůli tmavšímu odstínu pleti však tento herec ztvárňoval ve filmech jako *Ultimul cartuş* (Poslední náboj, 1973) nebo *Iancu Jianu, haiducul* (doslova Hajduk Iancu Jianu, česky uvedeno jako *Zbojnická čest*, 1981) různé variace na tutéž romskou postavu, buď komického, nebo záporného rázu, ale vždy se pohybující na hraně zákona. Ostatně mezi jeho poslední filmy patří česká komedie režiséra Jiřího Vejdělky *Roming* (2007), v níž Constantin hraje, jak

2 Pokud jde o názvy filmů, uvádím nejprve název v originále, v závorce doslovný český překlad a/nebo (kurzivou) název, pod kterým byl v Česku dle databáze ČSFD film uveden. Byl-li film uveden v ČR, uvádím při dalších výskytech už jen český název, v ostatních případech název originální – pozn. překl.

přiblížím níže, jakousi autoreferenční karikaturu romského hrdiny. O rok dříve se objevil opět v epizodní roli v rumunském filmu *Păcală se întoarce* (Šprýmař se vrací) od Gea Saizesca, která je v závěrečných titulcích poněkud předvídatelně uvedena jako „cikán“.

Dá se tedy říci, že zobrazování Romů v rumunském hraném filmu před rokem 1989 sestávalo v zásadě z relativně homogenních ztvárnění, která představoval Jean Constantin – s výjimkou několika epizodních vystoupení postavy Firy v sérii *Hajduci*. Toto téměř až vakuum ve filmové reprezentaci Romů je do jisté míry zaplněno obrovskou popularitou filmu, který natočil moldavský režisér Emil Loteanu a jenž se dostal do rumunských kin v roce 1976 pod názvem *Șatra* (Cikánský tábor; v češtině byl uveden jako *Cikáni jdou do nebe*). Film představuje exotické obrazy života kočovných romských skupin inspirované povídkami ruského spisovatele Maxima Gorkého. Stejně oblíben v Rumunsku na konci osmdesátých let a na počátku let devadesátých dosáhly filmy Emira Kusturici, které rovněž do určité míry kompenzovaly chybějící reprezentaci Romů v rumunských filmech tohoto období. Jak ve svém akademickém výzkumu poznamenává Elena Roxana Popan, jedná se o paradox typický pro dvě východoevropské země – Rumunsko a Bulharsko –, kde je romské obyvatelstvo velmi početné, ale navzdory tomu je v místní filmové produkci reprezentováno jen velmi zřídka (Popan, 2013, s. 2).

2 Devadesátá léta: Pohled zvenčí

2.1 *Train de vie*

Kdesi v pustých polích zastaví vlak transportující židovské vězně ozbrojená hlídka nacistických vojáků. Aniž by to hlídka věděla, ve vlaku se ve skutečnosti nenacházejí Židé hlídání nacistickými vojáky, ale obyvatelé jednoho *ștetlu*, kteří si vymysleli plán, že uniknou probíhajícím deportacím tak, že část z nich se převleče do nacistických uniforem a bude předstírat, že eskortuje zbytek své skupiny až k hranicím teritoria ovládaného nacistickým Německem. Židé si chvíli myslí, že budou chyceni – dokud jeden z vojáků, kteří vlak zastavili, nepozná jednoho z předstíraných vězňů. Ukáže se, že ti, kdo zastavili vlak, jsou pro změnu Romové přestrojení do německých uniforem. Poté, co pravda vyjde najevo a obě strany si ulehčeně vydechnou, se večer téhož dne obě skupiny sejdou kolem ohně uprostřed planiny. Romští hudebníci jsou vyzváni svými židovskými kolegy na hudební souboj, zatímco romské ženy a židovští muži provokativně tancují jedni před druhými.

To je shrnutí několika sekvencí ze závěrečné části komedie *Train de vie* (*Vlak života*), uvedené v roce 1998, kterou natočil režisér rumunského původu Radu Mihăileanu. Technicky nejde o rumunský film, nýbrž o koprodukcii

několika zemí – Francie, Belgie, Nizozemí, Izraele a Rumunska. Obsazeno je vícero rumunských herců, ale dialogy jsou ve francouzštině. Přes to všechno nejen že jde o jeden z mála filmů z devadesátých let, ve kterém figurují romské postavy z místního regionu, ale navíc má také zvláštní symbolický náboj. Pokud jde o ztvárnění těchto postav, na povrchu film používá typický, snadno rozpoznatelný obraz Romů, kulturní klišé: romské ženy jsou krásné a zobrazované sexualizovaným způsobem, zatímco muži vynikají svým muzikálním nadáním. Pod tímto důvěrně známým obrazem však film, byť se jedná žánrově o komedii, představuje traumatickou historickou událost holokaustu a staví symbolicky na roveň tragický úděl Židů i Romů za druhé světové války. Mihăileanu, který se narodil roku 1958 v socialistickém Rumunsku do židovské rodiny a později emigroval do Francie, projektuje svou identitu nejen do příslušníků vlastního etnika zasažených holokaustem, ale rozšiřuje ji i na romskou populaci, která na územích okupovaných nacisty sdílela s tou židovskou stejný osud. Jde o specifický typ projekce identity, ale jak dále popíšu podrobněji, je to jeden ze dvou převládajících filmových přístupů v rumunských či v Rumunsku natočených filmech devadesátých let v oněch vzácných případech, kdy se romské postavy ve filmu vůbec objevují.

Výše popsaná sekvence z *Vlaku života* je příznačná pro způsob, jakým jsou Romové v rumunské kinematografii tohoto období zobrazováni, a to ze dvou důvodů. Způsobem, jakým je představena, je částečně poplatná momentální slávě filmů Emira Kusturici. Na druhou stranu však, vezmeme-li v úvahu, že Mihăileanu emigroval s rodinou na počátku osmdesátých let, studoval pak na Institut des Hautes Études Cinématographiques v Paříži a nejprve pracoval jako asistent režie na řadě západních projektů, než v roce 1993 debutoval filmem *Trahir* (Zradit), můžeme v jeho případě mluvit o dvojí perspektivě: rumunské a západní. *Vlak života* patří mezi první filmy, které, byť v omezeném rámci několika sekvencí, představují skupinu Romů poměrně pozitivním, i když stereotypním způsobem. Dokonce i za cenu exotizování romských postav v Kusturicově stylu zůstává tato sekvence díky svému symbolickému náboji v krajině rumunské kinematografie prvního desetiletí po pádu socialistického režimu jedinečným úkazem.

2.2 Gadjo Dilo a Auf der Kippe

Stejně pozoruhodná změna, pokud jde o reprezentaci, je pozorovatelná u dalších dvou tvůrců: jednoho režiséra rumunského původu, Andreie Schwartze, a jednoho francouzského režiséra s romskými kořeny, Tonyho Gatlifa, kteří ve stejné době natočili filmy, v nichž obvyklé (a málo četné) zobrazování romských postav v rumunské kinematografii obracejí naruby. Tyto filmy tak představují důležitý milník pro hraný, respektive dokumentární film.

Tonymu Gatlifovi, jehož filmy od *Latcho Drom* (1993) přes *Gádžo dilo* (*Gádžo dilo*; 1997) až po snímek *Transylvania* (*Transylvania*; 2006) si získaly dobrou mezinárodní pověst, se zde budu věnovat méně. Z hlediska vlivu na způsob prezentace Romů v rumunské kinematografii je pravděpodobně z jeho filmů nejvýznamnější *Gádžo dilo*. Sean Homer o tomto filmu již poznamenal, že je vystavený okolo objevitelské cesty (a to doslovně i v psychologickém významu) protagonisty, který není Rom, ale Francouz – „bláznivý cizinec“, k němuž odkazuje název filmu a jehož hraje Roman Duris. V mimořádně podnětné eseji na téma obrazu Romů v evropské kinematografii Homer poznamenává, že Stéphan, postava ztvárněná Durisem, která v jedné romské komunitě dočasně žije, nejprve vstupuje s Romy do obráceného mocenského vztahu, v kontrastu s doposud obvyklými filmovými reprezentacemi Romů: je to Stéphan, kdo je tu vnímán jako cizinec, s kým je jednáno s podezříváním, a dokonce je obviněn z krádeže. Nakonec je navzdory této obezřetnosti romskou komunitou přijat a zamiluje se do romské ženy (již ztvárňuje herečka Rona Hartner). Přestože chce film představovat životy Romů poměrně autenticky a vystupuje v něm řada romských neherců z rumunské vesnice Crețulești, podle toho, co naznačuje Homer, se ve skutečnosti toto pozitivní znázornění Romů v konečném důsledku vztahuje buď k určitému druhu symbolické sebeidentifikace balkánských (a východoevropských) populací s rysy, jež se v jejich kultuře vytratily v průběhu urbanizace a modernizace a jsou přisuzovány coby mírně archaický pozůstatek právě romské populaci, anebo k identifikaci s okrajovými populacemi v širším symbolickém vztahu k civilizovanému Západu (Homer, 2006). V kontextu téměř neexistujícího zobrazování postav romské národnosti v dosavadní rumunské kinematografii však tento film dovolil tehdejší většinové kultuře vejít do kontaktu právě s těmi interpretacemi situace romské menšiny v Rumunsku, které přicházejí zvnějšku (tedy od režiséra, který není Rumun). V neposlední řadě *Gádžo dilo* v momentě, kdy je v Rumunsku na romskou hudbu pohlíženo skepticky a s podezřením, přispívá k její lepší viditelnosti, a to i díky tomu, že ve filmu vystupuje Rona Hartner (která sice není romského původu, ale vybudovala si kariéru na interpretaci tradiční romské hudby) a také Adrian Simionescu (v Rumunsku známý jako Adrian Copilul Minune), romský interpret, jenž se ve vícero scénách objevuje v roli, která je dost blízká jeho skutečné životní situaci.

Filmem, který je ve srovnání s *Gádžo dilo* méně známý, ale mimořádně důležitý vzhledem k zobrazení problematiky vyloučení, chudoby a rasismu, s nimiž se museli Romové v Rumunsku devadesátých let potýkat, je dokumentární film *Auf der Kippe* (Na hraně) Andreie Schwartze, uvedený v roce 1997. Stejně jako u hraného filmu i v případě rumunské dokumentární filmové tvorby, která se pokouší zachytit současnou situaci romského obyvatelstva z antropologického, či dokonce aktivisticko-politického úhlu pohledu, dochází k tomu, že se snímek tohoto typu objevuje poměrně pozdě. Na rozdíl od jiných východoevropských

zemí, kde byly natáčeny dokumenty o této etnické menšině už v době socialismu – typický je příklad maďarského režiséra Pála Schiffera a jeho nejznámějšího filmu *Fekete vonat* (Černý vlak; 1970), nikoliv jediného, jenž je tomuto tématu věnován –, se režiséři dokumentárních filmů v Rumunsku před rokem 1989 o osud romské populace zajímali méně. Jedinou výjimku představuje krátký snímek, který natočil v roce 1984 režisér Laurențiu Damian ve studiu dokumentárních filmů Sahia o tradiční akci Romů zabývajících se výrobou stanů a kotlářstvím v župě Vâlcea. Dle vyjádření svého autora byl promítán v roce 1990 na Berlínském mezinárodním filmovém festivalu a poté pravděpodobně ztracen (Epure, 2019). Důležitým prvkem tohoto dokumentu je fakt, že se na jeho tvorbě podílel romský sociolog Nicolae Gheorghe, na nějž socialistické orgány pohlížely s podezřením, protože se pokoušel, a to i výše zmíněným filmem, poukazovat na obtížné podmínky, v nichž Romové v té době žili (Marin, 2017).

Vzhledem k nedostatečné viditelnosti tohoto staršího filmového pokusu o dokumentární zaměření na situaci Romů v Rumunsku byl Schwartzův film prvním celovečerním snímkem zabývajícím se z nonfikčního úhlu pohledu současnou existencí Romů – přesněji řečeno každodenním životem Romů v kolonii nazývané „Dallas“. Šlo o sídelní lokalitu nacházející se na periferii města Kluž a na okraji městské skládky, kam byl místními orgány z centra města přestěhován velký počet Romů. Schwartz sice počáteční fázi svého života prožil v Rumunsku, ale v době natáčení tohoto snímku už žil v německém Hamburku. Film, který je komentován režisérem mimo obraz, je tak dalším případem pohledu zvnějšku, pohledu emigranta na rumunské reálie. Pozoruhodné je na tomto filmu i to, že vedle záměru dokumentovat osud segregované komunity zachycuje Schwartz v rozhovorech s romskými obyvateli „Dallasu“ i rezignovanost, s jakou popisují své životní postoje, své náboženské přesvědčení a to, jak se jim daří přežívat v bídných poměrech, do nichž je úřady umístily. Je to první film o životě segregované komunity, která i v dnešních dnech žije na tomtéž místě, v mimořádně těžkých podmínkách. Rozhovory natočené pro účely tohoto snímku daly Romům v Rumunsku poprvé příležitost popsat ve veřejně promítaném filmu své zkušenosti a utrpení vlastními slovy.

2.3 Pohled „zevnitř“

Dva další rumunské filmy, které byly také uvedeny v devadesátých letech, umísťují postavy patřící k romskému etniku opět jako součást zápletky do epizodních rolí. Na rozdíl od *Vlaku života*, *Gádžo dilo* a *Auf der Kippe* tu jde o úhel pohledu „zevnitř“ v tom smyslu, že tyto filmy byly natočeny rumunskými režiséry, kteří mají v místním filmovém průmyslu určitý věhlas, konkrétně jde o tvůrce patřící ke generaci sedmdesátých let Mirceu Daneliuc a Dana Pițu. Generace sedmdesátých let byla z historického hlediska nejvýznamnějším fenoménem

rumunské kinematografie období socialismu. Během sedmdesátých let – po velmi výrazných debutech – a v následujícím desetiletí tato první generace režisérů, jež od počátku svého života žila v socialistickém zřízení, modernizovala rumunský filmový jazyk tím, že do něj vnášela formální inovace nebo v některých případech nádech realismu s důrazem na sociální kritiku. Po pádu socialistického režimu pak část těchto tvůrců institučně ovládla rumunskou kinematografii, neboť se dostali do vedení studií produkujících se státní podporou hrané filmy. To je i případ výše jmenovaných režisérů Daneliua a Piṭy (viz Toderici, 2020). Přesto však filmy, které tito tvůrci vytvořili v devadesátých letech, nedosahují kvalitativní úrovně snímků natočených před pádem socialismu. Při zpětném pohledu v nich lze pozorovat směsici vizuálních zobrazení typických pro společenský zmatek období přechodu od autoritativního režimu ke společnosti experimentující s demokratickými a prokapitalistickými zásadami organizace. Mnoho z filmů, jež v tomto období režiséři z generace sedmdesátých let natáčeli, je neurčitě alegorických, vyprávěných z perspektivy protagonisty nacházejícího se v pozici oběti společnosti, anebo jsou satirou společnosti, která ztrácí své hodnoty a v kontaktu s novými, kapitalistickými pravidly se propadá do korupce.

Film *Eu sunt Adam!* (Já jsem Adam!; 1996), který režíroval Dan Piṭa, lze zařadit do první jmenované kategorie. Jde vlastně o volnou, křiklavě expresionistickou adaptaci jednoho z kanonických textů rumunské literatury, povídky „U Cikánek“ Mircei Eliada. Název výchozího literárního textu odkazuje k domu rozkoše, do něhož se protagonista dostává, aby zde už nerozlišoval mezi skutečností a iluzí. Stejně jako v povídce je i zde klíčová scéna, v níž jsou hlavnímu hrdinovi přivedeny tři mladé ženy různých národností – slovy Eliadova textu „Židovka, Řekyně a cikánka“ –, jež ho vyzvou, aby hádal, která z nich je Romka. To, co Piṭa do filmu přenáší, je jakési obsahově prosté znázornění toho, co tato tři menšinová etnika znamenají, a obraz se zaměřuje spíše na svůdné kontury tří ženských těl, na delirium protagonisty a čím dál tím agresivnější repliky, které vytrvale zdůrazňují slovo „cikánka“. Jako alegorie film *Eu sunt Adam!* bezděky zprostředkovává něco ze skutečné situace etnických menšin v Rumunsku oné doby. Stejně jako se to děje postavě romské ženy v Piṭově filmu, i u těchto minorit jsou připomínány pouze jejich exotismus a identitární odlišnost, aniž by docházelo ke snaze tuto povrchnost nacházející se na hranici stereotypu překonat.

V případě filmu Mircei Daneliua *Senatorul melcilor* (Hlemýžďí senátor), jenž byl uveden rok před *Eu sunt Adam!*, je přítomnost romských postav o něco konkrétnější, ale o nic méně problematičtější. Už v roce 1991, tedy za dva roky od pádu socialistického režimu, World Watch Report zaznamenal 17 útoků na romské komunity na území Rumunska (Popan, 2013, s. 30–31). *Senatorul melcilor* fikčně zpracovává incident, který se odehrál v sedmihradské vesnici Hădăreni na podzim roku 1993. Poté, co zde tři Romové zabili ve rvačce Rumuna, se rumunští a maďarští vesničané proti místním Romům vypravili. Podpálili

několik romských domů (v jednom byli zabarikádovaní Romové, jeden z nich uhořel) a lynčovali dva Romy, kteří se rozzuřenému davu pokusili uniknout. Jde o případ, který byl ve své době mimořádně medializovaný a Daneliuc ho přebírá s určitými osobními zkresleními: ve filmu je původem konfliktu navíc také pokus o znásilnění rumunské ženy romskými postavami a strůjcem zapálení domu, ve kterém jsou Romové zavražďeni, je Maďar (tedy také příslušník národnostní menšiny, nikoliv Rumun). Ve filmu se metaforickým způsobem odráží i pohled zvnějšku, tentokrát pohled Evropy, která je citlivá na zneužívání moci vůči menšinám: záporný protagonista filmu, jenž má politickou funkci, se obává odsudků ze strany zahraničních reportérů, kteří se ve vesnici nacházejí, a pokouší se celý problém co nejvíce ututlat. *Senatorul melcilor* je tak první film, který uvádí na scénu násilné napětí mezi Rumuny a národnostními menšinami v Rumunsku. Důraz klade na romskou minoritu, ale používá přitom právě ta klišé, jež obíhala v dobovém tisku (Rom jako sexuální násilník), a přesnější obrysy napětí zamlžuje hlubokou iracionalitou jednání většiny obyvatel fiktivní filmové vesnice. Jde tedy o cynický pohled „zevnitř“. Tento rys snímku je ještě výraznější právě ve srovnání se třemi filmy, které natočili v Rumunsku dříve jmenovaní „outsideři“ Mihăileanu, Gatlif a Schwartz.

Zpětně je obtížné určit, jaká byla recepce výše zmíněných filmů těchto tří režisérů, protože údaje o návštěvnosti zaznamenané v Rumunsku na stránkách Národního centra kinematografie (Centrul Național al Cinematografiei) opomíjejí koprodukce z devadesátých let, jako jsou právě *Vlak života* či *Gádžo dilo*, nebo projekty na rumunské kinematografii institucionálně nezávislé, například *Auf der Kippe*. Je však dost pravděpodobné, že rumunští diváci byli vystaveni spíše filmům tehdy slavných režisérů, jako byl Dan Pița či Mircea Daneliuc. Národní centrum kinematografie například uvádí téměř 150 000 diváků filmu *Senatorul melcilor*, tedy číslo, které výrazně přesahuje dobově obvyklou návštěvnost rumunských filmů. Ve srovnání s tím podle údajů uvedených na stránkách cinemagia.ro *Vlak života*, promítaný v Rumunsku v roce 2002, tedy až čtyři roky po svém dokončení, vidělo necelých 5 000 diváků. Ačkoliv obdobná data o návštěvnosti filmů *Gádžo dilo* a *Auf der Kippe* nemáme k dispozici (zejména ten druhý ale v devadesátých letech mohlo shlédnout jen málo diváků), s největší pravděpodobností byla tato zobrazení Romů, v rumunském kontextu novátorská, jež byla díly začínajících a/nebo v Rumunsku málo známých režisérů, přijímána místními kruhy milovníků filmů jen pomalu. Určité kontextové přednosti těchto filmů, včetně způsobu, jakým integrovaly romskou hudbu, dobově fungovaly spíše jako prostředky nepřímé propagace. Vzpomínám si například, že o *Gádžo dilo* se na počátku nového tisíciletí hovořilo v souvislosti s tím, že v něm vystupuje hvězda romského původu Adrian Copilul Minune a Rona Hartner, zároveň ale, pokud vím, v té době neexistoval žádný pokus o jejich analýzu, co se týče způsobu, jakým představují každodenní život romské menšiny. Na přelomu tisíciletí tedy byla

přítomnost romských postav v těchto snímcích vnímána spíše jako zajímavost a něco svým způsobem exotického. Teprve v následujícím desetiletí bylo možné zaznamenat první sporadické intervence, v nichž se dal zahlédnout zájem o etické a politické aspekty těchto filmových reprezentací, související s lidskými právy.

3 Nultá léta. Konzumní obraz

Nejdůležitějším hráčem na poli rumunského filmového průmyslu, který definoval reprezentaci Romů v audiovizuálním prostředí po roce 2000, je bezpochyby soukromý trust Media Pro. Jde o vlastníka dvou nejpobulárnějších televizních stanic tohoto období, Pro TV a Acasă TV, který by se v této pozici tvůrce konzumního obrazu romské menšiny nacházel, i kdyby vyprodukoval pouze oblíbenou telenovelu *Inimă de țigan* (Cikánské srdce; 126 epizod, první měla premiéru v roce 2007) a její sequel *Regina* (160 epizod vysílaných mezi lety 2008 a 2009). Jak rozvedu dále, role Media Pro se ale neomezovala pouze na tento typ produkce a zároveň byl tento mediální konglomerát jen jednou ze soukromých společností, které v prvním desetiletí 21. století definovaly to, co se v dalších letech bude pomalu stávat trendem: obraz Romů, který může veřejnost snadno rozpoznat, kombinující společenská klišé ve vztahu k Romům s lehkým nádechem společenské kritiky.

3.1 Seriál *Inimă de țigan*

Inimă de țigan je vizuálně komplexní a nejednoznačný produkt. Do jisté míry jde o rozředěnou variantu světa z filmů Emira Kusturici přizpůsobenou rumunským realitám. Seriál, jehož jednotlivé epizody režírovali Alexandru Fotea a Iura Luncașu (který jako režisér pokračoval i u seriálu *Regina*) a scénář napsaly Sorina Ungureanu a Simona Macovei, působí, jako by existoval v záměrně umělém světě. Začátek prvního dílu je přesným, parodickým přepisem slavné úvodní scény první části trilogie *The Godfather* (*Kmotr*) Francise Forda Coppoly, v níž roli mafiánského bosse přebírá bulibaša romské osady, jehož ztvárňuje známý rumunský herec Gheorghe Dinică. Na rozdíl od Kusturici, který ve filmech pracuje s neherci a používá jazyk srbských Romů, je herecké obsazení seriálu *Inimă de țigan* tvořeno profesionálními rumunskými herci anebo – v případě řady ženských postav – známými osobnostmi populárními mezi rumunským publikem a dialogy jsou převážně v rumunštině. Úvodními titulky počínaje, film představuje obraz osady, který je z hlediska městské modernity rozporuplný: drahá auta projíždějí mezi zchátralými domy napůl rurální enklávou nacházející se v blízkosti města. Zápletky melodramat, do nichž jsou postavy zapojeny a které jsou roztaženy do 126 epizod, jsou příliš zamotané na to, abych je zde mohl krátce shrnout. Kromě televizních klišé, jimiž je seriál zamořen, však za zmínku

stojí i jeho nejednoznačnost, pokud jde o hodnoty, o nichž pojednává. Seriálová osada je na jednu stranu místem, kde se projevují všechny identitární odlišnosti, na nichž je obvyklým, stereotypním způsobem vystaven obraz romské identity: patriarchální struktura rodiny, odvolávání se na vlastní zákony, jež se odlišují od pravidel většinové populace, zájem o hudbu atd. Na druhou stranu je však protagonistou seriálu Rom, který dosáhl vzdělání, stal se lékařem a opakovaně se potýká s rasismem svých profesních kolegů a nadřízených. Odsud vyvěrá hluboká nejednoznačnost seriálu, jemuž se daří představovat archaický, téměř nadčasový obraz Romů nacházejících se na okraji civilizace a zároveň problematizovat rasismus, který je v Rumunsku všudypřítomný. Tento nástin minima progresivních hodnot činí z recepce tohoto seriálu, mimořádně populárního nejen v Rumunsku, ale i v dalších východoevropských zemích, velmi vzrušující a dosud neanalyzované téma.

Pro snahu o vybudování rozpoznatelného a exotického obrazu romských postav v rumunských filmech v nultých letech, a to v kontextu jejich převážné absence předchozích dekád (až na výše jmenované výjimky), je důležitá obecná filozofie filmů vyprodukovaných trustem Media Pro. *Senatorul melcilor* a *Eu sunt Adam!* byly produkovány v institucionálním, dobově již nefunkčním systému státem financované kinematografie a režirovány tvůrci filmů s autorskou vizí, které se obecně zaměřovaly na umělecké kvality a úspěchy na festivalech. Filmy produkové Media Pro představují naopak pokusy o komerční, konzumní kinematografii, která přizpůsobuje komerční vzorce lokálnímu kontextu. Všechny sociální kategorie a příležitostně většina i národnostní menšiny tak, jak jsou zde reprezentovány, procházejí procesem přizpůsobení se tomu, co je žádoucí jakožto vzorec divácké oblíbenosti. Přitom filmy z produkce Media Pro velmi často recyklují určité druhy vnímání, které v Rumunsku zobecněly, aby je znovu nabídly divákům ve struktuře žánrového filmu. To platí i pro jeden z prvních filmů produkových Media Pro, v němž se objevuje značný počet romských postav a který byl uveden pět let před seriálem *Inimă de ȱigan*: snímek *Furia* (Zuřivost), který režisoval jako svůj filmařský debut Radu Muntean, jenž se později stal jedním z nejvýznamnějších tvůrců rumunské kinematografie.

3.2 Celovečerní hrané filmy z produkce Media Pro:

Dallas mezi námi, Bahrtalo!

Význam filmu *Furia*, jehož scénář Muntean napsal ve spolupráci s Ileanou Constantin a Mirceou Stăiculescem, je snáze pochopitelný, vycházíme-li od jeho závěrečné scény. V ní si hlavní hrdina a hrdinka (které hrají Dragoș Bucur a Dorina Chiriac) stopnou řidiče, který po chvíli začne dělat dívce návrhy a pak se ji pokusí znásilnit. Protagonista ztvárněný Bucurem má emoce vybičované na maximum poté, co noc předtím mimo jiné došlo k vraždě jeho nejlepšího přítele,

a v celkovém záběru natáčeném s odstupem ho kamera ukazuje, jak zasahuje a brutálně bije řidiče, zatímco začínají běžet závěrečné titulky. Je to strohý závěr artového filmu, naroubovaný do žánrové struktury snímku, který, jak název napovídá, odkazuje na všechny věci, jež jsou v rumunské společnosti špatné a jež byly zahrnuty do jeho zápletky. Jednou z těchto nepravostí je organizovaný zločin, ve filmu ztělesněný nevzdělaným, násilným vůdcem zločineckého klanu, Romem, kterému se říká Gabonu' (ztvárňuje ho neherec Adrian Tuli). Je diskutabilní, do jaké míry je snímek frontální výpovědí o romské kriminalitě.

Zuřivost, na niž se odkazuje název, si bere na mušku více typů zločinců, včetně těch, kteří jsou rumunské národnosti, stejně jako násilí jiného typu, například to páchané fotbalovými fanoušky. Přesto však jsou záporné postavy v tomto filmu převážně Romové (nejkrutější z nich se ukazuje být Gabonu', ale i jeho nezletilý syn). Luxusní dům, v němž záporná postava žije, režisér představuje exotizujícím a spektakulárním způsobem, přičemž v jedné scéně například ukazuje páva, kterého má zámožná romská rodina jako symbolického domácího mazlíčka. Ačkoliv film odkazuje na tehdy obecně rozšířenou korupci a skrytou kriminalitu, a to nejen tu romskou, konkrétní prvky, jejichž prostřednictvím je romská identita představena, recyklují hrozivý a stereotypní obraz Romů podle komerčního vzorce.

Zde stojí za stručnou zmínku coby ilustrace exotizujícího způsobu, jakým se v té době zacházelo s přítomností romských postav v rumunské kinematografii, krátký profil, který při příležitosti premiéry filmu věnoval deník *Jurnalul Național* Adrianovi Tulimu, představiteli Gabona. V hrubých rysech představuje Tuliho životopis až do momentu, kdy ho režisér oslovil s rolí ve filmu *Furia*. Jeho etnická příslušnost zde zmíněna není, ale jsou zde vyjmenována všechna možná zaměstnání, která do té doby vykonával (dělník v továrně, drobný podnikatel, správce hřbitova v Bukurešti – odtud název článku „Hvězda ze hřbitova“). Nejprůzračnější pro způsob, jakým je ve filmu *Furia* (ale i v jiných snímcích toho období) utvářena reprezentace Romů, je krátký úryvek z tohoto článku: „Jediná věc, která mu vadila, byl cikánský dům plný věžiček [ve filmu]. „Kdyby se mě Muntean zeptal na domy bohatých cikánů, věděl bych o pár krásnějších.““ (Rizea a Eduard, 2002). Tento Tuliho výrok odhaluje praxi dobově převládající v masmédiích, jež se přenesla i na úroveň reprezentace ve filmu *Furia*: do popředí jsou jako symbolický ekvivalent přinejmenším části romské menšiny stavěny opulentní domy, které si bohatí Romové někdy stavějí, jež jsou však implicitně kritizovány jako nevkusné. Zdá se ale, že u některých diváků tohoto filmu tato recyklace exotizovaného a stereotypního obrazu fungovala jako potvrzení způsobu, jakým jsou Romové na společenské úrovni široce vnímáni. Dokazuje to článek, v němž jsou zaznamenány reakce diváků po promítání filmu *Furia* v roce 2005; mezi nimi jeden, pravděpodobně Rumun, identifikovaný jako redaktor novin bulvárního charakteru, prohlásil toto: „Ti vymahači byli falešní, takhle se opravdoví drsníci nechovají... vlastně celý ten film byl falešný, až na cikány! Vezměte si cikána

a nechte ho hrát ve filmu, a uvidíte, že je opravdový... filmy by se měly točit jenom s cikány!“ (Popescu, 2005).

Furia je na druhou stranu výjimkou, pokud jde o žánr. Filmy z produkce Media Pro jsou z velké většiny komedie. Nejčastěji se opakující forma zobrazování Romů v těchto komediích souvisí s fenoménem obrácených stereotypů (*reversed stereotypes*), jímž se zabývá Elena Roxana Popan ve své dizertační práci věnované tomuto tématu (Popan, 2013, s. 7). Znamená to používání opakujících se stereotypů týkajících se Romů, ale takovým způsobem, aby naznačovaly, že jsou vlastně přívlastky pozitivními ve vztahu k většinové kultuře, v níž Romové žijí. Dokonalým příkladem tohoto obrácení je český film *Roming* (2007), který byl natočen v koprodukcí s rumunskými studii v Buftei a v němž, jak už jsem zmínil na začátku, hraje Jean Constantin. Film, natočený podle scénáře Marka Epsteina, má strukturu příběhu v příběhu: na jednu stranu je to *road movie* sledující vztah starého Roma Romana s jeho synem a s kamarádem Stanem během cesty, kterou podnikají, aby se syn setkal se svou nastávající v manželství, které jim kdysi domluvili rodiče, a na druhou stranu popisuje vyprávěčským hlasem mimo obraz osud postavy jménem Somáli (ztvárněné Constantinem), jež je *de facto* protagonistou příběhu, který píše Roman. Roman bydlí v bytovce, kde jsou všichni jeho sousedé také Romové. Večer potají rozsvěcí světlo, tak aby se sousedi nedozvěděli, že na rozdíl od nich platí včas účty za elektřinu. Když ho s tím jeho syn konfrontuje, prohlásí, že nechce, aby viděli, že má fungující elektřinu, „ze solidarity“. Když dětem ze sousedství řekne, že na něčem pracuje, ty se mu vysmějí a odpoví mu, že ve skutečnosti nikdo v celém domě nepracuje. Jde o hru s vnímáním Romů neromskou veřejností a onen příběh v příběhu psaný Romanem ji posouvá ještě blíže k etnické urážce. Fiktivní Somáli je představen jako romský král, který podle filmového vyprávění udělá potají věc pro Roma ještě neobvyklejší: najde si zaměstnání. Chodí do práce, aniž by se o tom rodina a známí dozvěděli, a pak předstírá, že věci, které si může za vydělané peníze pořídit, jsou ukradené. Tento podvod komunita náhodou odhalí a Somáliho vyžene, ten se pak vydává na cestu, která symbolicky zdvojuje cestu podniknutou Romanem a Stanem a na níž znovu nachází sám sebe. Scénář se zdá být odhodlán nevynechat žádný z rasistických stereotypů týkajících se Romů, ale dělá to tak, že svůj příběh obaluje způsobem charakteristickým pro tehdejší komerční produkci Media Pro. Film začíná hudební skladbou odvozenou z romského folklóru, jež představuje jakési komerční rozředění vzorce používaného Kusturicou, a vyprávění prokládá řadou obrazů Romů tančících uprostřed bídy, jež je obklopuje, ale mění jejich význam tak, aby tyto výjevy odkazovaly na vitalitu a bujarost romské populace. Ve stejném duchu se nese většina momentů, v nichž Romové odmítají přijmout etické normy většinové populace a které film zobrazuje jako přestupky, které jsou mezi romskými postavami široce rozšířené jako předpoklad svobody být přesně tím, čím Romové podle blahosklonných klíšé jsou.

Někde mezi krajními póly, které představují *Furia* a *Roming*, se nachází *Dallas Pashamende* (*Dallas mezi námi*; 2005) režiséra Roberta Adriana Peja. Pejo, který se narodil v rumunském Aradu, ale emigroval do Rakouska, natočil svůj film s podporou významné vídeňské produkční společnosti Allegro Film. Melodramatickým tónem a filmovým zobrazením Romů se však *Dallas mezi námi* příliš neliší od typické produkce Media Pro. Herci v hlavních rolích v souladu s tehdejšími komerčními standardy nejsou Romové a místo, kde se děj odehrává a které svým názvem odkazuje k reálné osadě objevující se ve Schwarzově filmu *Auf der Kippe*, bylo vytvořeno pro účely natáčení, včetně domů nacházejících se v blízkosti skládky, v obci Racoș v župě Brașov. V té době zasáhly rumunské úřady a natáčení zastavily, což kameraman filmu Vivi Drăgan Vasile interpretoval jako akt cenzury (Virgil, 2004). Kromě tohoto konfliktu mezi režisérem, jemuž sekundoval filmový štáb, a rumunským státem, nejednoznačné poselství filmu a jeho místy senzacechtivé sekvence sotva ospravedlňují jeho status disidentského filmu. Dina Iordanova ho ostatně ve své kritické analýze popisuje jako politicky korektní zpracování stereotypního příběhu přehnaně vášnivé lásky mezi Romy (Iordanova, 2008, s. 238–239). Příběh filmu *Dallas mezi námi* sleduje osudy Řoma, který kdysi opustil chudou komunitu žijící na okraji skládky, stal se profesorem a nyní se musí vrátit, aby pohřbil svého otce. Romové z fiktivního Dallasu si vydělávají na živobytí sběrem odpadu a jsou při tom vykořisťováni drsným zločincem, který pochází z jejich řad a náhodou je spřažený i s rumunskými úřady. To by bylo docela slibné východisko, kdyby se příběh podle pravidel komerčního filmu nevyvinul v melodrama, jež má ve svém centru milostný trojúhelník a je vyřešeno přehnaně násilným činem jednoho z Romů z Dallasu, a kdyby na něm neparazitovala nejednoznačná sdělení týkající se touhy Romů (v závěru filmu zastoupených symbolicky jedním chlapcem z této komunity) opustit ubohé prostředí, v němž žijí. I když je rejstřík filmu dramatický a režisérovi se jeho záměr nasvítit vykořisťování Romů nedá vyčítat, zpodobnění romských postav je v konečném důsledku stejně jen variací na zobrazení hraničící se stereotypy a melodramatickou konzumní syntézou, jíž chybí touha po seriózním přístupu k danému tématu.

Jediným filmem z tohoto období, který se v zobrazení romských postav pokouší o syntézu komického a autentického, je film *Bahrtalo!* (*Bahrtalo!* [*Hodně štěstí!*]) režiséra maďarské národnosti Róberta Lakatose, uvedený v roce 2008. Tato koprodukce financovaná několika evropskými zeměmi je směsicí dokumentu a fikce. Sleduje cesty do zahraničí, jež podnikají Rom a Maďar z Kluže, aby se pokusili levně nakoupit věci, které by pak mohli přeprodávat v Rumunsku. Jeho protagonisté Lali (Lajos Gábor) a Lori (Lóránd Boros), oba maďarsky hovořící, jsou v první, asi dvacetiminutové části sledování dokumentaristickým způsobem, jak se snaží zorientovat a najít obchody s předměty z druhé ruky ve Vídni. V druhé, přibližně hodinové části, která je zřetelněji fikcionalizovaná, se

oba hrdinové snaží vymyslet výnosné obchody tentokrát v Egyptě, poté co jeden z nich, Lali, přivede na prodej psa s rodokmenem. Humor je tu nejčastěji situační, vyvěrající z interakcí Laliho a Loriho s vídeňskými a káhirskými obyvateli různých národností. Opakujícím se zdrojem humoru je dojem, který vyvolává Laliho vzhled, typický pro maďarské Romy, tedy klobouk se širokou krempou a hustý knír, které před Vídeňany i Egyptany předvádí s hrdostí, ale také neustále nejistá situace obou protagonistů, jež se opakovaně proměňuje v metaforu pozice, kterou v hierarchii širší společnosti zaujímají příslušníci menšin (v jedné ze scén natočených v Egyptě Lali prohlašuje, že doklady psa, jehož s sebou přivedl, jsou cennější než ty jeho). *Babrtalo!*, i když je nevyrovnaný, pokud jde o tón i obsah, je nicméně jedním z mála filmů z této doby, jež budují komplexní portrét postavy romského původu a zároveň zdůrazňují rozpory mezi jeho tradiční identitou a městskými, kosmopolitními konturami, v nichž se charakter postavy vyvíjí.

4 Nový realismus: Stírání identitárních obrysů

Spolu s filmem *Moartea domnului Lăzărescu* (*Smrt pana Lazaresca*; 2005) a hned poté se snímky jako *Hârtia va fi albastră* (*Papír bude modrý*; 2006), *A fost sau n-a fost?* (Bylo nebylo, česky uvedeno jako *12:08 na východ od Bukurešti*; 2006) nebo *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (*4 měsíce, 3 týdny a 2 dny*; 2007) se v rumunské kinematografii ohlašuje nový (realistický) styl a nová generace režisérů. Projekt, jehož součástí je film-manifest tohoto nového hnutí *Smrt pana Lazaresca*, okamžitě oceněný ve festivalové distribuci, nazval režisér Cristi Puiu „šest příběhů z okraje Bukurešti“. Nový realismus, určující pro to, co se později bude nazývat novou vlnou nebo novou rumunskou kinematografií, volí periferii jako své programové východisko. Ale i přes toto zdůrazňování okrajovosti a sociálního hlediska lze v těchto filmech paradoxně zahlédnout jen velmi málo z identity etnických menšin. Nový realismus je v první řadě stylistický, charakterizovaný dokumentaristickým, pozorovatelským postojem režisérů. Nebohý pan Lăzărescu ze stejnojmenného filmu je okrajovou postavou, je to penzista, který bydlí v paneláku postaveném za socialismu, a dá se u něj tušit alkoholismus, ale jak on, tak většina postav, jež se objevily v první fázi ve filmech nové vlny, patří až na nemnohé výjimky k majoritní populaci. Nová vlna, která je od svého vzniku v rumunském tisku někdy kritizována za to, že divákům na důležitých filmových festivalech, jako je ten v Cannes, téměř oportunistickým způsobem odhaluje pouze negativní stránky pomalého vývoje rumunské společnosti, a bývá nálepkována jako „vyžívání se v bídě“, právě tato nová vlna téměř podivným způsobem ve svých scénářích představuje etnický takřka homogenní obraz rumunské společnosti.

Jsou tu však i částečné výjimky. *Papír bude modrý*, jeden z prvních filmů nové rumunské kinematografie a druhý celovečerní snímek režiséra Rada Munteana po filmu *Furia*, sleduje příběh dvou vojáků, kteří se ocitají uprostřed zmatku

za prosincové noci roku 1989, kdy v Bukurešti vypuká revoluce. V atmosféře paranoidi, jež je v tom okamžiku všudypřítomná, se hledají ti, kdo začali střít do davů v ulicích (dobově rozšířená teorie tvrdila, že jde o cizí agenty, v dobovém jazyce „teroristy“). Jeden z hlavních protagonistů je zajat spolu s dalšími dvěma neznámými muži a vyslýchán jiným vojákem. Jeden z jeho předpokládaných kompliců, jehož ztvárňuje rumunský herec Andi Vasluianu, má v této scéně ovčí kožich a výrazný knír. Je okamžitě podezříván z toho, že by mohl být jedním z „teroristů“, a je s ním zacházeno drsně, protože vojáci, kteří ho chytili, mají dojem, že by to mohl být Arab. Scénář, jehož autory jsou režisér spolu s Răzvanem Rădulescem a Alexandrem Baciem, nechává tušit, aniž by to výslovně potvrzoval, že dotyčný je ve skutečnosti Rom. Na jednu stranu má toto zmatení vyvolat z narativního hlediska moment napětí tím, že naznačuje, že životy všech tří mužů budou alespoň na okamžik v ohrožení. Scéna se snaží zprostředkovat něco z bezmocného zmatku s potenciálně smrtelnými důsledky, s jakým se činila rozhodnutí v době, kdy nikdo nikomu nevěřil. Na druhou stranu je postava, jež má pravděpodobně romskou národnost, symbolicky umístěna na stranu těch, kdo vyrážejí do ulic, aby protestovali proti ozbrojené moci socialistického režimu, jenž se ocitá na pokraji svého definitivního pádu. Jde o jemný akcent, ale výrazně kontrastuje s tím, jak byly zobrazovány romské postavy ve filmu *Furia*. Prostřednictvím symbolického převrácení již romská postava není spojována, jak tomu rutinně bylo ve filmech od počátku nového tisíciletí, s nadčasovou a tradiční existencí, ale je zařazena mezi postavy, jež se rozhodují převzít aktivní roli při svržení socialistického zřízení i při utváření své vlastní budoucnosti.

Další film *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (*Jak jsem strávil konec světa*; 2006), režírovaný jiným tvůrcem spojeným s novou rumunskou kinematografií, Cătălinem Mitulescem, zahrnuje mezi své postavy také romskou rodinu, ale etnická příslušnost těchto postav není ve filmu ani ve scénáři konkrétně upřesněna. Mladší chlapec z rodiny, kolem níž je vystavěna zápleтка, má dva kamarády, z nichž jeden, pro jehož ztvárnění byl vybrán dětský herec s tmavší pletí, je nazýván pro rumunskou populaci méně obvyklým jménem Tarzan. Jeho rodina, již vládne dobrosrdečný patriarcha, kterého hraje Jean Constantin, si vydělává na živobytí opravováním různých předmětů a způsob, jakým je ve filmu konstruována domácnost rodiny, stejně jako výběr herců ztvárňujících členy rodiny, neokázale rekonstruuje způsob života usedlých Romů. Jedna z vedlejších dějových linií sleduje komicky nepravděpodobný komplot dětí plánujících atentát na socialistického vůdce Nicolae Ceaușesca. Dialogy mezi těmito třemi dětmi napsali společně Cătălin Mitulescu a scénáristka Adina Vălean tak, aby naznačovaly věrohodné, ale zároveň nezkaleně utopické soužití mezi Rumuny a romskou menšinou před pádem socialistického režimu. Stejně jako ve filmu *Papír bude modrý* jsou znovu i zde hlavní rumunští protagonisté a epizodní romské postavy postaveni na stejnou stranu pomyslné barikády.

V tomto procesu se dá pozorovat stírání konvenčnějších rysů, které ve filmu zajišťují okamžité rozpoznání postavy romské národnosti, nebo jinými slovy, identitárních markerů romské menšiny, jak se upevňují v představivosti většinové populace. V rozsáhlé studii na toto téma Radmila Mladenova navrhuje pro tyto reálné či imaginární atributy, jež symbolicky oddělují většinové a menšinové obyvatelstvo, koncept „masky“ (Mladenova, 2022). Takovýmto markerem identity (nebo atributem identitární „masky“), jenž se opakovaně objevuje ve východoevropských filmech s romskými postavami, který odkazuje na reálné, vizuálně reinterpretované aspekty romské identity, je například tradiční romský oděv. Dalším z atributů, který je v mnoha z těchto produkcích recyklován jako klišé a jenž patří spíše do kolektivního souboru představ majority, je obraz staré romské ženy kouřící dýmku – vizuální reprezentace s nejednoznačným obsahem, jež zároveň odkazuje na zdánlivé nesrovnalosti genderových rolí v romské kultuře a na její exotiku z pohledu většinové populace. Filmy jako *Papír bude modrý* nebo *Jak jsem strávil konec světa* nicméně tyto identitární markery reinterpretovaly a ponechávají jich pouze tolik, aby na diváka působily jako vizuální náznaky.

Významný příklad takového stírání identitárních kontur Romů lze nalézt v prvních dvou filmech režiséra Florina Șerbana. Jeho debut *Eu când vreau să fluier, fluier* (*Když chci, tak písknu*; 2010), natočený podle scénáře, který režisér napsal spolu s Cătălinem Mitulescem na základě stejnojmenné divadelní hry Adiny Vălean, získal Velkou cenu poroty na Berlínském mezinárodním filmovém festivalu. Ačkoliv se nedá striktně zařadit mezi typické filmy nové rumunské kinematografie, představuje film *Když chci, tak písknu*, stejně jako filmy tehdy nové generace rumunských režisérů, realistické zpracování tématu, v tomto případě přibližně 24 hodin ze života trestance ve vězení pro mladistvé kdesi poblíž Dunaje. Divadelní hra Adiny Văleanu postrádá jasné specifikace týkající se etnické příslušnosti šesti postav, které v ní vystupují. Șerban do filmu navíc jako epizodní postavy zapojil 14 vězňů z věznic pro mladistvé v Craiově a Tichilești. Objevují se v jedné z prvních scén filmu, když se koná večerní nástup, a v této sekvenci se střídají detailní záběry na vězně světlejší i tmavší pleti, z nichž některé bylo vidět i v dřívější, úvodní scéně filmu.

Tyto dva okamžiky v narativním světě filmu signalizují skutečnost, že jeho protagonista (jehož představuje rumunský herec George Piștereanu) se nachází ve vězení, kde jsou společně na jednom místě Rumuni i Romové. To je důležité i pro další vývoj zápletky, protože film ukazuje různé mocenské hierarchie uvnitř věznice a naznačuje, že některé z postav tmavší pleti, u nichž se nikdy výslovně neuvádí, zda jde o Romy, či nikoliv, mají ve vězení vliv a přístup ke zdrojům, nebo dokonce v jedné z klíčových scén hlavního hrdinu násilně provokují, aby daly najevo své postavení. Jako postavy v pozadí hrají poměrně důležitou roli při vymezování místa protagonisty v neoficiální vězeňské hierarchii. V souladu s realistickým přístupem, jenž je chudý na explicitní informace a příznačný pro artové filmy natáčené režiséry

rumunské nové generace, se diváci dozvídají jen velmi málo o motivaci postav, jež zde žijí společně s hlavním protagonistou. Případ od případu hrají tito vězni, kteří se poprvé v životě ocitli před filmovou kamerou, v příběhu roli, jež je redukována na narativní funkci: buď protagonistovi pomáhají, nebo jsou symbolickými překážkami na jeho cestě. Výsledný výsek ze života zdůrazňuje atmosféru mužské soutěživosti a násilí doutnajícího ve vězení, ale romské postavy nadále udržuje nebezpečně blízko stereotypů o romské zálibě v kriminalitě.

Ostatně v době uvedení filmu *Když chci, tak písknu* začaly být reakce na zobrazování Romů v rumunské kinematografii, a to i coby statistů, různorodější. Nový realismus rumunských filmů na jednu stranu začal být spojován s obecnými sociálními problémy, na něž tyto filmy odkazovaly. Například režiséra Florina Șerbana někdo poté, co získal berlínskou cenu, konfrontoval následujícím způsobem: „Na online fórech se komentují filmy, a to i na ten tvůj [sic!], že „škodí obrazu země, že „se v nich stále mluví o cikánech, manelistech a zlodějích.““ (Danciu, 2010). Citované obvinění znovu verbalizuje strach sdílený po roce 1989 většinovou rumunskou populací, že bude na evropské úrovni spojována s romskou minoritou a vlnou kriminality mající svůj původ ve východní Evropě. Na druhou stranu v jinak negativní recenzi Șerbanova filmu reportér tehdejšího humoristického deníku *Kamikaze* kriticky upozorňuje právě na filmovou recyklaci stereotypu spojujícího romskou menšinu s kriminalitou: „Mimochodem jsem pro svého kamaráda, člena neziskové organizace S.P.E.R. (Stop předsudkům o romském etniku) zaznamenal, že všichni vězni ve vězení byli cikáni“ (Goace, 2010). V období, kdy se na úrovni masmédií začíná projevovat občanský aktivismus za práva etnických menšin a začíná se rýsovat veřejný diskurs o jejich sociální integraci, jako téma institucionálně podporované i ze strany Evropské unie, se tedy v rumunském veřejném diskurzu začínají objevovat i první reakce na to, jak Romy ztvárňuje právě rumunská kinematografie.

Druhý Șerbanův film, *Box* (2015), natočený podle režisérova vlastního scénáře, odvádí tuto nejednoznačnost filmové reprezentace Romů jiným směrem. Jeho ústředním bodem je přitažlivost mezi mladým boxerem (jehož představuje neherec Rafael Florea) a starší herečkou (ztvárněnou Hildou Péter), s níž se mladík náhodou setká. Ani v tomto případě nám film neposkytuje žádné přesnější informace o protagonistově etnickém původu, až na jeho tmavší pleť, která naznačuje, že by to mohl být Rom. Naopak jeho dny rozdělené mezi trénink a rostoucí zájem o ženu, kterou se snaží získat, působí obvyklým dojmem všedního života poměrně obyčejného mladého muže. I filmový obraz domu, ve kterém hrdina bydlí se svým otcem, postrádá jakýkoliv konkrétní prvek, jenž by mohl naznačovat jeho příslušnost k nějaké určité národnosti. Do jisté míry se zdá, že Șerban, který v rozhovorech o filmu uvedl, že ho zajímá spíše věkový rozdíl mezi hlavními postavami a jeho důsledky pro jejich vztah, tuto nejednoznačnost plánoval. Ovšem možná i kvůli tomu, že měly rumunské filmy v této době pověst

snímků tendujících silně k realismu a sociálním tématům, zahraniční recenze filmu nebo jeho synopse, jako byla ta při uvedení Serbanova filmu na festivalu v Karlových Varech, naopak zdůrazňovaly etnickou identitu hlavní postavy, jakkoli ve skutečnosti ve filmu zůstává neurčitá (viz Lodge, 2015; Och, 2015). Důležitější ale možná je, a to ve srovnání s dobovými komerčními filmy, právě toto režisérovo odmítnutí učinit hrdinu okamžitě rozpoznatelným z etnického hlediska, odmítnutí poskytnout prostřednictvím scénografických či hudebních indicií důvěrně známý a snadno stravitelný obraz mladého Roma. Právě tímto rozhodnutím se vzdaluje identitárním markerům, které obecně zamořují filmy, v nichž romské postavy figurují. Identifikace romské postavy s všedním životem relativně shodným s životem většinové populace ji posouvá dál od exotizujících nuancí mainstreamových rumunských filmů daného období.

Na závěr stojí za to znovu zmínit Cătălina Mitulesca. Ačkoliv byl jedním z prvních režisérů nové rumunské kinematografie, kteří sklízeli festivalové úspěchy – v roce 2004 obdržel v Cannes Zlatou palmu za krátký film *Trafic (Provoz)* –, ve své pozdější kariéře byl na filmových festivalech oceňován méně. Přesto však zůstal do značné míry jako režisér i jako producent své vlastní produkční společnosti Strada Film věrný filmům z chudých periferií, s nimiž se nová rumunská kinematografie ztotožňovala ve svých počátcích, tedy bezprostředně po roce 2005. V období maximální viditelnosti rumunské nové vlny byl Strada Film produkční společností, která podpořila několik projektů, v nichž můžeme nalézt méně stereotypní zobrazení romských postav, přičemž do příslušných rolí byli obsazováni romští neherci. Výše zmíněný film *Když chci, tak písknu* je z produkce Strada Film, stejně jako krátkometrážní snímek *Muzica în sânge* (Hudba v krvi, 2010), který režíroval Alexandru Mavrodineanu. *Muzica în sânge* má mimo jiné tu zásluhu, že pozitivně přistupuje k hudebnímu žánru *manea*, který byl v té době vnímán jako hudba romských večírků a bylo na něj pohlíženo s povýšeností.

Do jedné z hlavních rolí byl obsazen Robert Drumus, vystupující pod pseudonymem Lele a známý tehdy jako talentovaný interpret tohoto žánru, kterého objevil impresário Dan Bursuc. Ve fikční, filmové verzi se Lele účastní konkurzu pořádaného právě tímto slavným Bursucem (jedna ze scén se odehrává v místnosti před impresáriovým studiem, kde účastníci čekají, a ukazuje, jak populární tento žánr ve skutečnosti je), ale na rozdíl od skutečného Drumusova životního příběhu se mu nepodaří impresária zaujmout. Cestou domů však v autobuse improvizuje píseň, zaujme většinu spolucestujících, kteří obdivují jeho hlas a přidávají se k němu zpěvem. Proti téměř utopickému způsobu, jakým se postavy filmu spojují ve spontánní oslavě toho, jak hudba stírá etnické rozdíly, se dají vznést určité námitky, přesto je ale *Muzica în sânge* jednou z nemnohých filmových zpodobnění romské kultury (s výjimkou filmu *Jak jsem strávil konec světa*, za který je Cătălin Mitulescu zodpovědný přímo), v němž je režisérova sympatie k danému tématu téměř hmatatelná.

5 Naše škola, Aferim! a nové vklady do zobrazování

V roce 2013 uvedl herec a příležitostný režisér Horațiu Mălăele druhý film, který režíroval, *Funeralii fericite* (Šťastný pohřeb). Scénář, jehož autorem je Adrian Lustig, vychází z fantastické premisy, která je v dokonalém souladu s exotizujícími reprezentacemi Romů v komerční kinematografii předcházející dekády. Ve filmu se tři muži po propité noci náhodně setkávají se starou Romkou, jež jim nabídne, že jim bude věstít budoucnost, přesněji řečeno uhádne přesný okamžik jejich úmrtí. Muži, jejichž nálada se pohybuje někde mezi podrážděním a pobavením, s tím souhlasí a dozvědí se, že všichni tři zemrou v témže týdnu v odstupu několika dnů – což se v následujícím průběhu filmu také stane. Ještě před samotným věštěním stará žena dokáže, že je schopná i pořádné dávky zlomyslnosti vůči placeným společnícům přítomných mužů. Jejich reakce symbolicky reprodukuje nejednoznačnou odezvu, již vyvolává samotné stereotypní zobrazení Romů, které zde Lustig a Mălăele předvádějí. Jednoho z nich musí ostatní držet, aby starou ženu neuhodil, zatímco hlavní hrdina se baví vším, co se děje. Mălăele do této sekvence zhuštěně převádí kombinaci blahosklonnosti a sarkasmu, s jakou se setkáváme u tradičního filmového zobrazení Romů, které sestává z nakupení množství rozpoznatelných klíšé. Tento tip reprezentace se v komerční rumunské kinematografii objevuje opakovaně, a to i v posledních letech, a pokračuje tak v tradici komerčního způsobu zobrazování z nultých let. Co se však mezitím změnilo, je prolomení téměř naprostého (kromě výše zmíněných výjimek) monopolu tohoto typu zobrazování. V průběhu jednoho desetiletí začalo vícero rumunských filmů – jak hraných, tak dokumentárních – tento přístup zpochybňovat a pokusilo se přijít s pravdivějším zhodnocením situace Romů a jejich reprezentace v audiovizuální kultuře.

Rumunský dokumentární film má z tohoto úhlu pohledu mírný chronologický náskok. Už od poloviny první dekády 21. století se objevují dokumenty, které k tomuto tématu přistupují záměrně objektivním, pozorovatelským způsobem, například *Blestemul ariciului* (Prokletí ježka), režírovaný Dumitrem Budralou, nebo film *Mămăliga te așteaptă* (Kukuřičná kaše na tebe už čeká), který natočil Laurențiu Calciu, přičemž oba filmy měly premiéru v roce 2004. Druhý z nich je například pozoruhodný tím, jak sleduje život chudé romské rodiny v Moldavsku a střídá při tom sekvence, v nichž matka starající se o děti vykonává svou každodenní práci, s další narativní linií, v níž je jeden z jejich synů donucen pro nedostatek peněz opustit studium teologie a pomáhat své matce a rodině. Dokumentární filmy, jako je tento, které se objevovaly v době, v níž převládal stereotypní, konzumní způsob zobrazování Romů, jak už jsme si ukázali výše, vytvářely obraz každodenní existence Romů bez umělých prvků. Aniž by explicitně vyjadřovaly jakýkoliv politický postoj, už svým

záměrem dokumentovat bez vměšování se stavěly proti vykonstruovanému a donekonečna omílanému obrazu exotičnosti romské populace.

Ve svých závěrech mnohem pronikavější byl dokument *Școala noastră* (*Naše škola*), jehož autorkami jsou Mona Nicoară a Miruna Coca-Cozma a který byl uveden v roce 2011. Jde o skutečnou obžalobu způsobu, jímž rumunské úřady uchopovaly proces sociální integrace Romů podporovaný Evropskou unií (do níž Rumunsko patří od roku 2007). Film sleduje čtyři roky snahy o desegregaci škol v malém sedmihradském městě Târgu Lăpuș. Za tuto dobu film stihl zaznamenat rozběhnutí projektu financovaného z evropských peněz, jeho obtíže, neochotu některých jeho účastníků, a nakonec i jeho neúspěch. V závěru romské děti kooptované státními školami buď opouštějí vzdělávání, nebo jsou jako nežádoucí přeraženy do zvláštních škol. V osobním rozhovoru, který jsem měl možnost vést s jednou z režiserek, Monou Nicoarou, mi tato tvůrkyně na otázku, jak předem poznala případ, ve kterém budou setrvačnost úřadů a rasismus přetrvávající v pozadí jejich povrchních záměrů tak očividně patrné, odpověděla, že v době zahájení natáčení se naopak situace v Târgu Lăpuș mezi mnoha současně realizovanými projekty jevila ve skutečnosti jako nejslibnější. *Naše škola* je z tohoto úhlu pohledu hodnocením současné situace romské populace a vztahů se státními institucemi, které sotva ponechává prostor pro jiné závěry, než že zde přetrvává symbolický distanc, v němž většinová populace Romy drží, a z této perspektivy jde o jeden z nejvýznamnějších rumunských filmů posledních let zkoumajících škodlivé dopady etnických předsudků vůči Romům.

Dalším dokumentem, který kriticky zkoumá struktury moci, v nichž jsou Romové uvězněni, a také způsob, jakým se tyto struktury reprodukují uvnitř menšinové populace, je film režisérky srbského původu Ivany Mladenović *Lumea în pătrățele* (Svět ve čtvercích, česky uveden jako *Zhasni světlo*; 2012). I ten pochází z produkce Strada Film a sleduje úsilí tří mladých romských mužů o nápravu po jejich odchodu z vězení. Zmínka o Strada Film má zde dvojnásobný význam, protože odhlédneme-li od programového profilu filmů produkovaných Čatálinem Mitulescem, tito tři mladíci ve skutečnosti patří mezi neherce, kteří se objevují ve filmu *Když chci, tak písknu* ve více či méně epizodních rolích. Mladenović ve filmu od počátku buduje symbolické napětí s akcenty odkazujícími na různé společenské vrstvy, k nimž tři muži patří. V prvních sekvencích tedy vidíme jednoho z nich, jak je propuštěn, aniž by na něj někdo před věznicí čekal, zatímco dalšího vítá početná skupina rodinných příslušníků a známých, mezi nimiž je i známý zpěvák žánru *manea*, který do mikrofону pronáší věnování pro bývalé spoluvězně právě propouštěného muže. V jiných sekvencích režisérka sleduje interakce svých subjektů s jejich rodinami a blízkými přáteli a staví je vzájemně do kontrastu. Mladenović není příznivkyní pozorovatelského stylu, a tak někdy z prostoru mimo obraz zasahuje a interaguje se svými subjekty. V jedné takové scéně se například jednoho z mužů ptá, proč se ke své přítelkyni chová agresivně. *Zhasni*

světlo tak zaujímá zainteresovaný úhel pohledu, ve kterém režisérka ohledává problém průniku mezi diskurzy a postoji souvisejícími s genderem, sociální třídou a etnickou příslušností, s nimiž se tito tři mladíci identifikují nebo jimiž se definují, a snaží se tak prolomit monolitický obraz veřejného vnímání Romů.

V závěsu za těmito filmy vytvořili rumunští dokumentaristé během celého desetiletí množství rozmanitých reprezentací (většinou městského) života Romů. Okamžikem, kdy se tento přístup začal více zviditelňovat, nastal pravděpodobně roku 2014, kdy byl uveden další observační dokument o dětech z romské rodiny a o tom, jak si musejí v nepřítomnosti matky poradit samy, nazvaný *Toto și surorile lui* (*Toto a jeho sestry*), jehož autorem je Alexander Nanau. Film opět produkoval Strada Film, tentokrát však ve spolupráci s HBO Europe. Většina těchto filmů začíná mít společný důraz na dlouhodobou dokumentaci subjektu, takže zachycuje jejich vývoj v čase, na rozdíl od východoevropských hraných filmů tohoto období – právě v této době se totiž v jiných evropských zemích objevují pro kinematografickou reprezentaci Romů důležité filmy, jako například *Csak a szél* (*Je to jen vítr*; 2012) Benedeka Fliegaufa a *Epizoda u zivotu beraca zeljeza* (*Epizoda ze života sběrače železa*; 2013) Danisa Tanoviće, jež se vždy soustředí na jeden dramatický moment ze života svých romských postav. Až na poměrně málo výjimek je jejich přístup observační. Některé z nich zdůrazňují tradice pro romskou kulturu specifické, například *Ultimul căldărar* (*Poslední Kalderaš*, 2016) Cosmina Bumbuțe a Eleny Stancu nebo *Pocalul. Despre fi și fiice* (*Pohár. O synech a dcerách*; 2022), nedávná pozoruhodná spolupráce mezi antropoložkou Cătălinou Tesár a režisérkou Danou Bunescu. Jde o dokument zkoumající zbytky tradičních praktik spojených s významem narození dítěte mužského pohlaví v komunitě Romů zabývajících se výrobou stanů. Na opačném pólu se svým způsobem nachází ambiciózní projekt Rada Ciorniciuca *Acasă* (*Doma*; 2020), který sleduje neurčitý pocit ztráty identity pociťovaný romskou rodinou vysídlenou z bukureštské lokality Delta Văcărești, jež byla nedávno prohlášena za přírodní rezervaci, a také vývoj vztahů mezi členy této rodiny poté, co se přestěhují do sociálního bydlení v hlavním městě. Jako poslední příklad lze uvést nejnovější dokument režiséra filmu *Auf der Kippe* Andreie Schwartze, nazvaný *Europa Passage* (2022). Jde o intimní portrét romské rodiny, jejíž členy chudoba v rodném Rumunsku dohnala žebrať v ulicích Hamburku, natáčený po dobu pěti let. V těchto dokumentech neexistuje homogenní diskurs týkající se romské identity nebo toho, co Romové představují ve vztahu k většinové populaci, ale můžeme říci, že důraz na každodenní život Romů a na rozdíly v jejich hodnotách, které vyplývají z jejich interakcí, vytlačuje vizuální reprezentace vyplývající z tradičních představ a upozorňování na symbolické etnické rozdíly. I když jsou tyto dokumenty natáčeny stále z vnější perspektivy, snaží se distancovat od procesu projekce etnických nebo regionálních fantazií do romské populace, na něž Sean Homer upozorňoval již téměř před dvěma desetiletími.

V oblasti hraného filmu je pro téma zobrazování Romů v rumunské kinematografii posledního desetiletí nejdůležitějším filmem bezpochyby *Aferim!* (2015), jež natočil Radu Jude. Jde o první rumunský film, který nastoluje otázku romského otroctví na území dnešního Rumunska, což je fenomén, který je v dosavadních tuzemských filmových vyprávěních neviditelný, přestože trval přibližně čtyři a půl století. Zápletka filmu, který vychází ze struktury a vzhledu klasického westernu, má ve svém středu tři protagonisty: Constandina, vojenského úředníka nacházejícího se v roce 1835, kdy se děj odehrává, na nižší pozici v administrativní hierarchii, jeho syna Ionițu a Carfina, romského otroka, který uprchl z bojarova panství a jehož Constandin a Ioniță chytí, a nakonec ho spoutaného v řetězech přivedou zpět jeho vlastníkově. Scénář filmu, jehož autorem je režisér a prozaik Florin Lăzărescu, je na úrovni replik důmyslně vystaven ze širokého seznamu děl klasických rumunských autorů, z nichž mnozí žili právě v době, v níž se filmová zápletka odehrává, takže různé názory, které si Constandin, Ioniță a poutníci, s nimiž se tito cestou setkávají, vyměňují, jsou ve skutečnosti emblematické pro přesvědčení a hodnoty vzdělaného světa na rumunských územích v 19. století.

Režisér se scénáristou v průběhu filmu ukazují jak scénu trhu, na němž jsou Romové prodáváni jako jakékoliv jiné zboží (v popisech evropských cestovatelů, kteří v prvních desetiletích 19. století projížděli rumunskými územími, je to jeden z jevů, jichž si opakovaně a s hrůzou všímají), tak i závěrečnou scénu, v níž je Carfin bojarem z pomsty krutě vykastrován. Kolem těchto událostí Jude a Lăzărescu stavějí pečlivou konstrukci myšlenkového světa, ze kterého z pohledu lidí, kteří v té době žili (a děl, jež režisér a scénárista implicitně citují), vyplývá údajně přirozený řád věcí, jenž umožňuje pokračovat ve zneužívání moci, jehož se dopouštějí Rumuni na Romech, muži na ženách a obecně lidé s vyšším postavením na těch, kdo se nacházejí ve spodní části společenské pyramidy.

Pro Judeho je *Aferim!* podle toho, co uvedl v rozhovoru v roce 2015, do stejné míry filmem o otroctví Romů na rumunských územích, o rasismu (o rasismu z fikčního 19. století, v němž se zápletka odehrává, avšak s implicitním odkazem k tomu, který přetrvává i v současnosti) a také o „přijatých myšlenkách“, jak režisér nazývá koncepty v nesčetných podobách neustále recyklované na podporu udržování tradičních podob společenské dominance (*Adevărul*; 2015). Z tohoto úhlu pohledu je, alespoň v oblasti rumunské hrané tvorby, novost filmu absolutní a na úrovni veřejné debaty nad těmito tématy *Aferim!* funguje jako výzva k revidování heroické, optimistické a na zkušenosti většinové populace založené perspektivy, na níž se výklady rumunských dějin obvykle zakládaly.

Důležitý pro způsob, jímž dodává svou vlastní vizi příběhu, který by v rukách někoho jiného mohl vypadat jako typická produkce společnosti Strada Film bez zjevných politických vkladů, je projekt *Soldații. Poveste din Ferentari* (*Vojáci. Příběh z Ferentari*; 2016), debut režisérky Ivany Mladenovič v oblasti hraného filmu. Jde

o adaptaci stejnojmenného románu spisovatele Adriana Schiopa,³ v níž si autor předlohy zahrál sám sebe jako jakéhosi *gádža dila*, který provádí svůj doktorský výzkum v nejchudší bukurešťské čtvrti Ferentari a vstoupí do romantického vztahu s Romem nedávno propuštěným z vězení. Film je pozoruhodný především tím, jak nastartoval kariéru Vasileho Pavla Digudaie, neprofesionálního romského herce, který zde představuje Alberta, romského hlavního protagonistu.

V polodokumentárním stylu, který Mladenović ukazuje v tomto filmu, je vidět něco z jejího přístupu ve *Zhasni světlo*. Chudá čtvrť, v níž je natočen, místo, kde žijí v prostředí materiální bída v těsné blízkosti Rumuni i Romové, se ve *Vojácích* stává místem symbolických kontrastů. Jeden z nejlepších okamžiků celého filmu dokumentárním způsobem zachycuje, jak buldozer na příkaz úřadů bourá chudobnou barabiznu, a při tom zblízka zachycuje malou holčičku, s ruinami v pozadí. Film poté pomocí montáže sestavuje dohromady reakce různých obyvatel čtvrti na hudební skladbu, jejíž zdroj je nějakou dobu mimo záběr, aby byl později identifikován jako znamení pro začátek svatby v sousedství, kvůli které byl před vchodem do jednoho z paneláků rozprostřen červený koberec. Tato schopnost inteligentně zachycovat to, co je vizuálně spektakulární a zároveň typické pro tuto okrajovou oblast, je hlavní předností režisérky filmu. Na druhou stranu Schiopův román analyzující, jak jsou moc, sexualita a maskulinita zakódovány v žánru *manea*, představuje v tomto příběhu o prohlubující se intimitě mezi dvěma muži, Rumunem a Romem, v jemnějších odstínech mocenské vztahy a sociální a sexuální tabu, jež předurčují interakce mezi většinovým etnikem a Romy – témata, která navazují na dřívější zájmy Ivany Mladenović ve filmu *Zhasni světlo*.

Je nutno poznamenat, že jak *Vojáci*, tak *Aferim!* jsou projekty produkční společnosti HiFilm, založené producentkou Adou Solomon, jež stojí za některými z nejnovatивnějších a politicky nejpodnětnějších filmů posledního desetiletí. Oba jmenované filmy každý svým vlastním způsobem nastavují určitý standard, pokud jde o seberefektivní a odstíněný způsob, s nímž přistupují k tématům týkajícím se romské menšiny. Přinejmenším prozatím se jejich standard zdá být poměrně náročným: od doby, kdy byly uvedeny výše jmenované filmy, se podobnými tématy či příběhy zabývalo jen málo hraných snímků. Jedním z těchto vzácných filmů je krátkometrážní *Scris/Nescris (Psané/Nepsané)* (2016), který režíroval kameraman Adrian Silișteanu podle scénáře Claudie Silișteanu. Jde o film, který vychází z exemplárního případu, a to narození dítěte, aby zkoumal právní překážky, s nimiž se musí Romové potýkat v kontaktu s rumunskou administrativní strukturou.

Film je důležitý také tím, že je jedním z prvních, v jehož obsazení se

3 Román vyšel česky pod názvem *Vojáci: Příběh z Ferentari* (Brno: Větrné mlýny, 2024; překlad: Tereza Prymak). Viz též esej antropologa A. Schiopa o výše zmíněném hudebním žánru *manea*, reflektující i jeho práci, román i film v tomto čísle RDž.

objevuje romská herečka a režisérka Alina Șerban. Ta doposud hrála v několika evropských artových filmech – naposledy například v projektu australského režiséra makedonského původu *Domakinstvo za pocetnici* (*Vedení domácnosti pro začátečníky*; 2023) – ale začala se aktivně věnovat i režirování a doposud natočila dva krátké filmy, *Bilet de iertare* (Propouštěcí dopis; 2020) a *Eu contez* (Na mně záleží; 2021). V rumunské hrané kinematografii se tak tedy objevuje první romský hlas, který se dovolává svého práva na sebe prezentaci. Děj filmu *Bilet de iertare* se navíc odehrává v období romského otroctví a Alina Șerban v jeho scénáři zdůrazňuje utrpení Romů vyplývající z jejich zranitelného postavení naprosté právní závislosti na vůli většinové populace.

Na první pohled by se dalo říci, že se jedná o převzetí tématu filmu *Aferim!* zpracované z hlediska osobní identity, ve skutečnosti však lze *Bilet de iertare* do určité míry definovat jako uměleckou reakci na Judeho film. Bezpochyby vychází i z širšího úsilí o sebe prezentaci, což může být obtížněji rozpoznatelné pro toho, kdo sleduje pouze kinematografické projekty, které se dostávají do komerční nebo festivalové distribuce. V procesu podpory sebe prezentace je nejdůležitější rumunskou institucí Národní centrum romské kultury Romano Kher (Centrul Național de Cultură a Romilor – Romano Kher) založené v roce 2003, v té době spadající pod Ministerstvo kultury a od roku 2013 podřízené Národní agentuře pro Romy (Agenția Națională pentru Romi). V průběhu existence centra vznikla řada filmů, které mají ambici prezentovat zkušenosti Romů zevnitř, na základě jejich svědectví, a zároveň vzdělávat většinovou veřejnost o historii romské populace. Mezi filmy dostupnými na youtube kanálu centra⁴ se dá najít krátkometrážní hraný film *Ioana. O rugă, o dorință, un vis împlinit* (Ioana. Modlitba, přání, splnění sen), jež režírovali Radu a Vali Rupițové, tak i řada dokumentů pojednávajících o tématech, která byla ve veřejném rumunském diskurzu dlouho opomíjena, jako je romský holokaust a otroctví Romů. Tyto filmy, natočené v posledním desetiletí a ve srovnání s ostatními zde probíranými tituly postrádající větší viditelnost, jsou výrazem společného úsilí o definování vlastní identity.

Pro tuto snahu o kinematografickou sebereprezentaci jsou mimořádně důležité také dva dokumentární filmy romského sociologa Adriana-Nicolae Furtuny *Sostar na rovas? ... De ce nu plâng?* ... *Holocaustul romilor și povestea lui adevărată* (Sostar na rovas?... Proč nepláču? ... Romský holokaust a jeho skutečný příběh; 2009) a *Povestea lingurii* (Příběh lžice; 2012), vytvořené v podobném institucionálním kontextu. První z nich vznikl v rámci projektu Romského centra Amare Rromentza (Centrului Romilor „Amare Rromentza“), jehož výsledkem byl také svazek svědectví o romském holokaustu, na němž editorsky spolupracovali Furtună, Delia-Mădălina Grigore a Mihai Neacșu. Film

4 <https://www.youtube.com/playlist?list=PLd4xFL8qA3GMHjpiC-x9ESF5zckrh1vsf>

zaznamenává vzpomínky 16 pamětníků, kteří přežili deportace a etnické čistky, které na Romech páchal režim maršála Iona Antonesca za druhé světové války. Druhý snímek, natočený v rámci Centra pro kulturní a sociální výzkum Romane Rodimata (Centrului de Cercetări Culturale și Sociale „Romane Rodimata“), je antropologický dokument, který sleduje v několika rumunských župách malé komunity Romů, jejichž obživou je výroba koryt. Zabývá se způsobem, jakým tito lidé provozují tradiční řemesla a zdůrazňují identitární rozdíly mezi různými generacemi korytářů. Zmiňované dva krátké filmy Aliny Șerban, aniž by přímo souvisely s aktivitami těchto institucí – před vstupem do oblasti filmu si Șerban už vybudovala reputaci divadelní herečky a dramatičky –, vznikly v intelektuálním prostředí, v němž romští umělci a/nebo aktivisté posledních deset až patnáct let opakovaně spolupracovali na tvorbě vzdělávacích videomateriálů, jako jsou projekty Národního centra romské kultury, a také na vytváření inovativních forem uměleckého vyjádření v jiných audiovizuálních médiích, než je film.

6 Závěry

Dalo by se říci, že vzhledem k tomu, jak velmi vzácné byly kinematografické reprezentace Romů v rumunských filmech až do devadesátých let ve vztahu k jejich významnému zastoupení coby etnické menšiny v Rumunsku, se Romové v rumunské kinematografii ocitali po velmi dlouhou dobu na pokraji neviditelnosti. Nemnohé reprezentace, které přeci jen existují, recyklují stereotypy o Romech, jež film sdílí v daném období i s jinými druhy umění. V okamžiku, kdy Romové v kinematografii poprvé začínají být viditelní, jakkoli zatím poměrně diskrétně – tato první fáze spadá do devadesátých let – je to zejména zásluhou režisérů, kteří z Rumunska emigrovali za socialismu nebo kteří se jako Tony Gatlif rozhodli natáčet v romské komunitě v Rumunsku. Toto první období, kdy začínají být Romové poměrně viditelní, zachycuje postavy na okraji rumunské společnosti a symbolicky i na periferii východoevropských dějin. V následujícím desetiletí, kdy obraz Romů prochází procesem komodifikace v komerčních filmech (zejména v těch z produkce komerčního trustu Media Pro), mají romské komunity v rumunském filmu buď nadčasové rysy, jako by existovaly mimo historii, nebo představují jakýsi přelud mající podobný obsah jako obavy dominantní, většinové populace, které se týkají absence společenského řádu.

V reakci na to se v procesu typickém nejen pro Rumunsko, ale i šířeji pro východoevropskou kinematografii, realistické filmy z druhé poloviny nultých let a hlavně z následujícího desetiletí snaží tento obraz upravit a dodat mu nové obrysy. Zejména v poslední dekádě se odkaz na skupiny nacházející se v představivosti neromské rumunské společnosti na společenském okraji proměňuje ve zkoumání historické marginalizace romské menšiny na základě rasových argumentů, a to jak v hraných, tak v dokumentárních filmech. Režiséři a režisérky kladou nový

důraz na autenticitu, realismus a v nejnovější době také na zachycení mocenských vztahů, jež určují interakce mezi rumunským obyvatelstvem a menšinami, ale také na tematizaci vlastních myšlenkových struktur. Tento poslední, sebereflektivní moment, slepá ulička související s limity toho, jak režiséři pocházející z většinové populace z vnějšku romskou minoritu představují, se už asi po dobu deseti let začíná vyvažovat projekty, které vycházejí z úsilí romských umělců a badatelů o sebe prezentaci. V současné době bylo prvního slibného kroku tímto směrem dosaženo v podobě hraného filmu režisérky Aliny Șerban. Také další dokumentární filmy romských tvůrců, včetně těch se vzdělávacím zaměřením, dokládají jejich značné úsilí o nápravu a redefinici stereotypních obrazů přítomných ve filmech neromských režisérů, o šíření povědomí o dějinách Romů, kteří se v mainstreamových rumunských médiích objevují jen velmi zřídka, a o obnovení obrazu jejich vlastní identity.

Z rumunštiny přeložila Jiřina Vyoralková

Literatura

- Adevărul. (2015, 6. února). *Regizorul Radu Jude: „Aferim” este despre sclavia romilor, dar și despre rasism*. <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/regizorul-radu-jude-aferim-este-despre-sclavia-1598422.html>
- Brădeanu, A. (2008). Life as a hill. *The curse of the hedgehog and The land is waiting. Third Text* 22(3), 421–425. <https://doi.org/10.1080/09528820802205091>
- Click (2018, 25. května). *Puțini știu care era numele lui Jean Constantin în acte. 8 ani de când a murit*. Click!. <https://click.ro/vedete/vedete-romanesti/putini-stiu-care-era-numele-lui-jean-constantin-in-65219.html>
- Crowe, D. M. (2007). *A history of the Gypsies of Eastern Europe and Russia*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-10596-7>
- Danciu, T. (2010, 22. února). Florin Șerban, „domnul mai bun decât Polanski”. *Evenimentul zilei*, s. 18.
- Epure, A. (2019, 20. července). „Din culisele cinematografiei”. *Cum a vrut bulibașa Cioabă să-și pună averea la bătaie pentru a cumpăra un film*. Adevărul.ro. <https://adevarul.ro/showbiz/film/din-culisele-cinematografiei-cum-a-vrut-1955887.html>
- Gay Y Blasco, P. (2008). Picturing “Gypsies”. Interdisciplinary approaches to Roma representation. *Third Text* 22(3), 297–303. <https://doi.org/10.1080/09528820802204235>
- Goace, D. (2010, 31. března). *Eu când vreau să fluier, fluier*. Eu când vreau să fluier un film, îl fluier. *Kamikaze*, s. 20.
- Hadziavdic, H. a Hoffmann, H. (2017). Moving images of exclusion: Persisting tropes in the filmic representation of European Roma. *Identities* 24(6), 701–719. <https://doi.org/10.1080/1070289X.2017.1380269>
- Homer, S. (2006). „The Roma do not exist”: The Roma as an object of cinematic representation and the question of authenticity. *Gramma: Journal of Theory and Criticism* 14, 183–197. <https://doi.org/10.26262/gramma.v14i0.6520>
- Iordanova, D. (2008). Welcome pictures, unwanted bodies: “Gypsy” representations in new Europe’s cinema. In V. Glajar a D. Radulescu (Eds.), *Gypsies in European literature and culture. Studies in European culture and history* (s. 235–240). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230611634_13
- Lemon, A. (2000). *Between two fires. Gypsy performance and Romani theory from Pushkin to postsocialism*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822381327>
- Lodge, G. (2015, 14. července). *Film review: „Box”*. Variety. <https://variety.com/2015/film/festivals/box-review-1201538626/>
- Marin, M. (Ed.). (2017). *Romii și regimul comunist din România. Marginalizare, integrare și opoziție* (Vols. 1–2). Mega Publishing House.

- Mladenova, R. (2022). *The „white” mask and the „Gypsy” mask in film*. Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.989>
- Och, K. (2015). *Box. Synopsis*. KVIFF.com. <https://www.kviff.com/en/programme/film/33/16315-box>
- Pasqualino, C. (2008). The Gypsies, poor, but happy. A cinematic myth. *Third Text* 22(3), 337–345. <https://doi.org/10.1080/09528820802204698>
- Popan, E. R. (2013). *The good, the bad, and the Gypsy: Constant positive representation and use of reversed negative stereotypes as „sympathy triggers” in Gypsy cinema*. [Dizertační práce]. University of Texas.
- Popescu, A. (2005, 15.–21. dubna). Vizionare plăcută! *Dilema veche* 65, s. 10.
- Rizea, R. a Eduard, S. S. (2002, 4. prosince). Vedeta din cimitir. *Jurnalul Național*, s. 15.
- Ter Wal, J. (Ed.). (2002). *Racism and cultural diversity in the mass media. An overview of research and examples of good practice in the EU member states, 1995–2000*. European Research Centre on Migration and Ethnic Relations (ERCOMER).
- Toderici, R. (2020). The decade of the auteurs: The institutional reorganization of the Romanian film industry in the 1990s. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 20(3), 419–443.
- Trumpener, K. (1992). The time of the Gypsies: A „people without history” in the narratives of the West. *Critical Inquiry* 18(4), 843–884. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448659>
- Virgil, P. I. (2004, duben). *Primul alien în cinematografia din Ungaria – Vivi Drăgan Vasile*. LiterNet.ro. <https://agenda.liternet.ro/articol/886/Pascal-Ilie-Virgil/Primul-alien-in-cinematografia-din-Ungaria-Vivi-Dragan-Vasile.html>