

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Katedra divadelní vědy

Divadlo Romathan
(Cestou romského divadla: Z indických kořenů
k Divadlu Romathan)

The Theatre Romathan
(Along the Paths of Romany Theatre: From Indian Origins to the
Theatre Romathan)

Diplomová práce

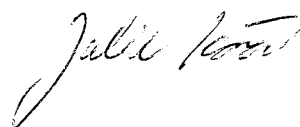
Vedoucí práce:
Prof. PhDr. Eva Stehlíková

Julie Kočí
Divadelní věda
2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 22. 4. 2007

Julie Kočí

A handwritten signature in cursive script, reading "Julie Kočí".

Obsah:

Úvod	2
1. Stručný nástin vývoje romské divadelní a dramatické tvorby v Čechách a na Slovensku	
1. 1. Historické kořeny indického kulturního dědictví	7
1. 2. Romské divadlo po příchodu do Evropy: Zmizelo, anebo přeživalo na periferii zájmu majoritní společnosti?	12
1. 3. Divadlo Josefa a Františka Kýra	31
1. 4. Tvorba Eleny Lackové a další z osobností poválečných tvůrců romského divadla dramatu	37
2. Divadlo Romathan	
2. 1. Vznik divadla jako výraz etnoemancipace národa	59
2. 2. Than perdal o Roma – Místo pro Romy	72
2. 3. Vytváření divadla jako profesionálně fungujícího celku	84
2. 4. Tvůrčí zrání souboru: Klasická díla světové dramatiky a literatury a díla Eleny Lackové v Divadle Romathan	92
2. 5. Cestou etnoemancipace: Od dramatu národa k dramatu člověka v současnosti	109
Závěr	130
Seznam příloh	133
Přílohy	134
Prameny	212
Literatura	219
Summary: The Theatre Romathan (Along the Paths of Romany Theatre – from Indian Origins to the Theatre Romathan)	222

Úvod

V rámci této práce se pokusím nastínit souvislosti vývoje romského divadla a dramatické literatury v Čechách a na Slovensku od v současnosti známých počátků tohoto vývoje po jeho soudobý vrchol, který představuje tvorba romského Divadla Romathan.

Divadlo Romathan působí od roku 1992 ve slovenských Košicích a svou tvorbou reprezentuje dramatickou a divadelní kulturu Romů žijících na území Slovenské, ale také České republiky a jejich blízkého okolí. Vznik Divadla Romathan představuje v kulturní historii Romů žijících v uvedené oblasti důležitý mezník, neboť znamenalo vyvrcholení jejich úsilí o založení profesionálního romského divadla jako svébytné instituce, která svou tvorbou usiluje o uchování a trvalý rozvoj hodnot romské národní kultury.

Založení Divadla Romathan, jehož vznik byl umožněn na základě politické a společenské transformace po roce 1989, se tak stalo jedním z výrazů sílícího etnoemancipačního hnutí Romů¹ na Slovensku a vzhledem k tomu, že divadlo svou tvorbou naplňuje ideály romského etnoemancipačního hnutí v jeho celosvětovém měřítku je třeba chápat jeho význam právě v tomto smyslu.

Divadlo Romathan ve svém romském významu překračuje hranice Slovenské republiky, neboť se prezentuje především jako divadlo romské, tedy jako reprezentant národa, který obývá téměř celý svět. Současně však toto divadlo v zahraničí hojně prezentuje kulturu slovenských Romů, nebo Slovensko obecně. Většina z jeho inscenací je společným dílem Romů a ne - Romů. Vzhledem k uvedeným souvislostem je, podle mého soudu, třeba pohlížet na tvorbu Divadla Romathan v jejím celistvém, bikulturním či dokonce multikulturním smyslu, se zvláštním zřetelem k historicky dané

¹ Etnoemancipačním hnutím Romů rozumím celosvětový řízený proces vývoje vnitřně diferencovaných komunit na různém stupni etnického uvědomění ke kolektivnímu vědomí národa sjednoceného vědomím společného původu, historické zkušenosti a jazyka podněcovaný romskými osobnostmi a intelektuály a podporovaný stále stoupajícím počtem intelektuálů z řad majority.

etnické a kulturní provázanosti Romů žijících na Slovensku s Romy žijícími v Čechách.

Snahy o vytvoření profesionálního divadla, které by reflektovalo romskou národní kulturu ve vlastním jazyce se v Čechách a na Slovensku objevují zhruba v období první republiky, je však možné, že ještě dříve. Z tohoto období alespoň pocházejí první stopy takového úsilí, které se mi podařilo zjistit. Zhruba ve dvacátých letech uplynulého století se také v celosvětovém kontextu objevují první entoemancipační tendence Romů, zejména pak v Rumunsku a Rusku. Proto je pravděpodobné, že prvorepublikové etnoemancipační aktivity českých Romů na Moravě, které se projevily zejména progresivní divadelní a dramatickou činností, s tímto vývojem korespondovaly. Tento proces však byl zdecimován genocidou českých Romů v období druhé světové války. Pokusy o založení profesionálního romského divadla se potom ze strany romských divadelníků s různým výsledkem nepřestávají objevovat v průběhu celého uplynulého století. Materiálu mapujícího tyto pokusy a divadelní či dramatickou tvorbu Romů v Čechách a na Slovensku vůbec, bohužel není mnoho.

Důvodů nedostatku pramenů týkajících se této problematiky je více, avšak hlavní příčiny tohoto faktu jsou dvě. Na jedné straně stojí skutečnost, že se romská kultura až do druhé poloviny dvacátého století vyvíjela téměř výhradně jako kultura orální a k významnému rozvoji romského písemnictví dochází teprve v posledních desetiletích. Často jsou takřka jediným zdrojem pramenů výpovědi pamětníků, pokud však žijí, nebo jsou - li vzhledem ke svému věku a zdravotnímu stavu výpovědi schopni.

Druhým významným důvodem nedostatku pramenů k problematice romského divadla a dramatu v Čechách a na Slovensku je politický a společenský nezájem, kterým byla romská kultura odjakživa provázena a s nímž se bohužel potýká dodnes. Tiskové zprávy týkající se romského divadelního dění jsou proto velice vzácné a literatura zatím s výjimkou

několika málo diplomových prací neexistuje. Založení a již více než patnáctileté působení Divadla Romathan proto představuje nezanedbatelný zlom i v tomto širším společensko - politickém kontextu.

Pro lepší přehlednost problematiky vývoje romského divadla a původní dramatické tvorby jsem jako poslední přílohu této práce zařadila stručný přehled historie Romů v Čechách a na Slovensku. V rámci uvedeného textu, který jsem do této práce zařadila proto, že se v rámci samotné práce budu zabývat kulturou národa, jehož historie a vlastní autentická kultura jsou majoritní společnosti prakticky neznámé, jsem se pokusila popsat zejména takové historické aspekty, které korespondují s vývojem romské dramatické kultury, nebo se soudobým kulturně - společenským vývojem.

Vzhledem k tomu, že budu Divadlo Romathan v této práci nahlížet především jako vrcholný jev dosavadního vývoje romské divadelní a dramatické tvorby v Čechách a na Slovensku, pokusím se nejprve stručně nastínit vývoj v oblasti romského divadla a dramatu na uvedeném území před jeho vznikem. V rámci této kapitoly se zmíním o indické prehistorii romské performační tradice,² o málo známém vývoji této tradice v rané historii Romů v evropských zemích a o divadelních aktivitách bratraců Kýrových, jejichž tvorba představuje první prameny doloženou divadelní a původní dramatickou činnost Romů v Čechách. Tvorba Josefa a Františka Kýra je také prvním skutečným důkazem, že se romská inscenační poetika vyvíjí na principu syntetického divadla,³ jak je tomu i v případě tvorby současného Divadla Romathan, patrně odedávna.

Podrobněji se pak budu věnovat tvorbě Eleny Lackové, která je v kontextu výše uvedeného vývoje nejvýraznější osobností a na jejíž poválečnou jevištní praxi Divadlo Romathan ve svých počátcích navázalo.

² Spojení „performační tradice“ chápu v jeho obecném kulturním významu odvozeném z výrazu *performance* zahrnujícím *veškeré kulturní performance: od rituálů a folklorních tanců přes divadelní představení, tanec, mim a tělesné divadlo až k ritualizovaným praktikám všedního dne*. Viz. Pavis, P.: *Divadelní slovník*, Praha 2003, s. 297.

³ Syntetickým divadlem označuji takovou dramatickou formu, jejíž podstata je založena na významově neoddělitelném spojení mluveného slova s hudbou, zpěvem a tancem.

Její dramatická tvorba pak představuje prvotní a dlouho jedinou klasiku romské dramatické literatury. V závěru této kapitoly se pak pokusím o nástin poválečného vývoje v oblasti romského divadla a dramatu v Čechách a na Slovensku, který vyvrcholil v období polistopadových politických změn založením Divadla Romathan.

V další kapitole této práce se budu věnovat vlastní tvorbě Divadla Romathan. Pokusím se vytvořit průřez tvorbou tohoto divadla od jeho založení až k situaci uplynulé sezóny, tedy 2005/2006 a na základě vybraných inscenací charakterizovat vývoj divadla a původní dramatické tvorby v jeho rámci od založení po současnost. Z praktických důvodů jsem navzájem se prostupující komplex tvorby Divadla Romathan rozdělila do pěti podkapitol, v nichž se pokusím nastínit jeho charakteristické vývojové rysy.

Samostatné postavení tak připadá významné zakládající inscenaci divadla *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov*, která se ve svém významu stala jakýmsi manifestem Divadla Romathan. Další z podkapitol se týká profesionalizace divadla, k níž došlo především na základě pohádkových inscenací a jejíž výsledky se projevily nejprve v inscenacích děl Eleny Lackové a děl světové dramatiky a literatury a jejímž vrcholem je původní dramatická a vzápětí inscenační tvorba, která na půdě Divadla Romathan vzniká.

V poslední z podkapitol se pokusím charakterizovat vlastní autorskou a inscenační tvorbu Soni Samkové, Ondreje Ferka, Milana Godly, Karla Adama a Mariána Baloga, nejvýraznějších autorských osobností Divadla Romathan. Jejich tvorba představuje vrchol soudobé romské dramatické a inscenační tvorby v naší územní oblasti. Velmi zřetelně odráží tendence vývoje Divadla Romathan, které přirozeně korespondují s celkovým vývojem etnoemancipačního hnutí Romů. Zejména porovnání literární a scénické podoby zakládající hry *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov* s dosud poslední hrou Milana Godly a Karla Adama v režii

Mariána Baloga *Butdžanli fajtica – Prešibaná rodinka* představuje vyčerpávající parabolu.

Výběr inscenací, na nichž budu tvůrčí vývoj Divadla Romathan prezentovat, jsem podřídila tomu, jak významné se mi jednotlivé inscenace Divadla Romathan jeví a považuji proto za nezbytné zdůraznit, že se jedná o výběr subjektivní a navíc provedený na základě v daný moment dostupného materiálu.

Vzhledem k tomu, že Divadlo Romathan působí ve slovenských Košicích, neměla jsem možnost sledovat jeho práci z pozice diváka v průběhu delšího časového úseku, ani shlédnout každou z vybraných inscenací, o nichž se v této práci zmíním. Klíčovým zdrojem mého bádání proto byly především recenze inscenací a další články, které o Divadle Romathan vyšly na stránkách nejrůznějšího romského tisku, zejména prešovského *Romano nevo lil*. Vzhledem k tomu, že však většina z recenzí a ostatních příspěvků nebyla napsána divadelníkem či teatrologem, je jejich informační hodnota různá. Další významný zdroj mého bádání představoval videozáznam části inscenace *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov*, který mi poskytlo brněnské Muzeum romské kultury. Podobně jako výše zmíněné tištěné materiály však ani tento záznam nebyl pořízen divadelníkem či teatrologem za účelem pozdějšího studia inscenace.

Vlastní diváckou zkušenost jsem mohla použít jen v zanedbatelné míře. Proto jsem při hodnocení každé z inscenací pracovala na základě kompletování všech tištěných materiálů vztahujících se k dané inscenaci a posléze vycházela z výsledků srovnání výpovědí jednotlivých pramenů. Na základě tohoto metodického postupu jsem také došla k závěru, které inscenace se mi v kontextu dosavadní tvorby Divadla Romathan jeví z určitých hledisek významnější než jiné. Můj výběr byl však proveden na základě subjektivního posouzení momentálně dostupných pramenů a proto je třeba k němu jako k takovému přistupovat.

Cílem této práce je vytvořit průřez vývojem romského divadla a dramatu v Čechách a na Slovensku od jeho známých počátků, které je třeba hledat v indické prehistorii romského národa po jeho současný vrchol představovaný tvorbou Divadla Romathan. Dále se pokusím charakterizovat obecné vývojové tendence tvorby Divadla Romathan v uplynulých letech a odpovědět na otázku, jakým směrem se jeho tvorba ubírá nyní.

Tato práce si však v žádném případě neklade za cíl obsáhnout problematiku vývoje romského divadla a dramatu v Čechách a na Slovensku ani tvorbu Divadla Romathan v celé její šíři. Nepokouší se ani o interpretaci či analýzu jednotlivých děl původní dramatické tvorby představitelů Divadla Romathan. Cílem této práce je naopak zobecnit jak vývojové rysy romského divadla a dramatu v uvedené územní oblasti tak tendence vývoje inscenační a dramatické tvorby Divadla Romathan a upozornit na další badatelské otázky, které tato dosud neprobádaná problematika nabízí. Zároveň se pokusím poukázat na zcela výjimečný kulturně - společenský význam Divadla Romathan, který dalece přesahuje obzor Slovenské republiky.

1. Stručný nástin vývoje romské divadelní a dramatické tvorby v Čechách a na Slovensku

1. 1. Historické kořeny indického kulturního dědictví

V rámci této podkapitoly bych se ráda zmínila o několika skutečnostech, které patrně úzce souvisejí s historickou tradicí romské performační činnosti. Moderní indologické poznatky poukazují na skutečnost, že předkové dnešních Romů byli pravděpodobně součástí původního indického obyvatelstva, které bylo zhruba v polovině druhého tisíciletí př. Kr. podmaněno indoevropskými nájezdníky. Kočovní pastevcí, kteří na území

Indie expandovali, zde podle posledních výzkumů našli zbytky jedné z nejstarších známých civilizací nazývané (podle lokality prvních výzkumů na území dnešního Pákistánu) mohendžodárská neboli harrapská. Součástí této vyspělé civilizace, která již ve třetím tisíciletí př. Kr. využívala celou řadu technických vymožeností moderní doby jako např. kanalizaci či systém koupelen a toalet a jejíž písmo se bohužel dosud nepodařilo rozluštit, byli rovněž předkové dnešních Domů.⁴

Domové, kteří v soudobé indické společnosti představují kasty „nízkou“, zaujímali ve staroindické společnosti před příchodem árijů⁵ pravděpodobně postavení samostatného etnika s významnou politickou mocí, které mělo své vlastní „vysoké“ i „nízké“ vrstvy obyvatel. Této skutečnosti nasvědčují například jména starých tvrzí jako jsou *Domdígarh* či *Domraon* (okolí města *Górahpur*), dále pak zmínky o domských králich obsažené v tantrické literatuře a v neposlední řadě pak samotná struktura soudobé domské kasty.

Jestliže kasta představuje tradičně příbuzenskou rodovou skupinu, která se většinou vyznačuje monoprofesností, případně vykonává několik profesí příbuzných,⁶ tvoří kasta Domů výjimku z hlediska monoprofesnosti. Mezi příslušníky domské kasty totiž v soudobé Indii najdeme představitele nejrozličnějších profesí. Patří sem především hudebníci, ale také obchodníci, tkalci, košíkáři, výrobci sít, umělci, medvědáři, léčitelé hadího uštknutí, kováři, kotláři, metaři, žebráci atd.

⁴ Vzhledem k tomu, že se toto slovo indického původu v češtině vyslovuje „česky“ (s alveolárou d na počátku), nebudu v následujícím textu označovat původní indickou cerebrální hlásku d.

⁵ Kočovní Indoevropané, kteří v uvedeném období expandovali do Indie, označovali sami sebe termínem arijah (árijec), který se později stal synonymem urozenosti.

⁶ Příbuzných ve smyslu indického sociokulturního chápání. Například ženy holičů vykonávají funkci porodních asistentek, což je z indického pohledu práce „nečistá“, ale práci holiče blízká. K podobnému fungování by se příslušnice jiných kast „nesnížily“, neboť by tím degradovaly svůj rod na nejnižší místo v kastovní hierarchii. Tento příklad, mimo jiné, poukazuje na zajímavou souvislost, neboť v tradičních romských komunitách, které byly po stránce léčitelství většinou zcela soběstačné a často s úspěchem provozovaly svou činnost také v neromském okolí (v tradiční romské medicíně lze mimo jiné najít řadu prvků příbuzných indické praxi) byla práce „porodních bab“ podobným způsobem tabuizována. Romské ženy většinou využívaly těchto služeb z neromského okolí, anebo byly odkázány na pomoc rodiny.

Tento profesní výčet je pestrý a za pozornost v něm stojí především skutečnost, že obsahuje velice rozdílné profese hodnocené různým způsobem - „nízké“ i „vyšší“. Tato skutečnost je také jedním z faktorů podporujících historiografickou hypotézu, podle níž představovali Domové ve staroindické společnosti svébytné etnikum se silnou polickou a státotvornou mocí, které ve svém rámci zahrnovalo všechny společenské vrstvy. „Tvořili – li kdysi Domové celistvou etnickou společnost se státním útvarem, museli mít i své 'vládnoucí' vrstvy a vrstvy 'učenců, obřadníků a ideologů'. Takové vrstvy ovšem byly árijským dobyvatelům nejnebezpečnější, a tedy je zlikvidovali. Zůstali jen ti, kteří mohli sloužit. (Netřeba říkat, že to je obecný historický, dodnes platný model 'okupace').“⁷

Po vpádu indoevropských Árijů do této společnosti došlo pravděpodobně k tomu, že podrobené původní obyvatelstvo zařadili do nejnižší společenské vrstvy a od nastoleného kastovního společenského systému očekávali, že jim pomůže udržet si získané vládnoucí postavení.

Není zcela jasné kdy přesně a za jakých konkrétních společenských či politických okolností začalo docházet k hromadným migracím různých domských skupin z oblasti Indie. Pravděpodobně se tak stalo v rozmezí třetího až desátého století po Kr. a to v migračních vlnách vzdálených od sebe několik století. Mezi pravděpodobné příčiny tohoto jevu patří například řemeslné kočovnictví domských skupin (úzce spjaté s monoprofesností, která svého nositele nutí hledat nové odbytiště výrobku či služeb). Dále pak tendence vymanit se z oblastí postihovaných suchem a hladomory, či z přísně dodržovaných omezení kastovního systému. Bližší okolnosti domských migrací z oblasti indického subkontinentu však nejsou známy.

Srovnávací lingvistika na základě četnosti výskytu výrazů různých místních jazyků v romských dialektech získala informace o tom, kterými zeměmi Domové putovali a jak významné období v té které oblasti strávili.

⁷ Hübschmannová, M.: Domští hudebníci v Indii, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 20.

Podle většiny badatelů směřoval hlavní domský migrační proud do oblasti Konstantinopole a odtud přes Dardanely a Balkánský poloostrov směrem do Evropy. V oblasti Malé Asie se pak od tohoto základního proudu patrně oddělil proud méně početný, který postupoval podél severoafrického pobřeží směrem k Pyrenejskému poloostrovu. Po cestě pak oba proudy zanechávaly skupiny, které z nejrůznějších důvodů neměly zájem v migraci pokračovat.

Z hlediska této práce je však podstatná skutečnost, že vlivem evropských jazyků, které nemají indické cerebrální hlásky došlo v dialektech Domů, kteří se dostali do Evropy ke změně těchto hlásek většinou v *r*. Tímto způsobem došlo ke změně původního indického pojmenování Dom v evropské Rom.⁸ V některých mimoevropských oblastech, jako např. v Sýrii a Libanonu si však Romové dodnes uchovali své původní etnické pojmenování, nazývají se tedy stejně jako v dávných dobách Domové. Předkové Romů, kteří příslušeli k různým domským skupinám byli tedy velmi pravděpodobně spolutvůrci vyspělé starobylé kultury, k jejich degradaci na kasty „nízkou“ a následné migraci do dalších oblastí došlo patrně vlivem politických a společenských změn uvnitř staroindické společnosti.

Přestože se domská kasta vyznačuje uvedenou pestrostí profesí, jejím nejtypičtějším povoláním zůstává profese hudebníka. Jako o hudebnících o Domech hovoří četná indická literatura, „vystupují například v hindském lidovém folkloru: v povídkách, příslovích, hádankách. Lidová etymologie odvozuje samotný název 'dom' od zvuku, který vydává úder do bubínku.“⁹

V rámci dnešní indické společnosti Domové (často také Mírásiové)¹⁰ naplňují funkci hudebníků – genealogů. Jejich posláním je uchovávat

⁸ Podrobně k této problematice viz.: Kostič, S.: Indické cerebrální hlásky a jejich vývoj v romštině, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 28.

⁹ Hübschmannová, M.: Domští hudebníci v Indii, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 20.

¹⁰ Domové jsou hinduisté, Mírásiové (z arabského výrazu mírás – dědictví, rodová posloupnost) jsou Domové, kteří konvertovali k islámu, tedy muslimové. Řada příslušníků „nízkých“ kast konvertovala k islámu (v jedenáctém století do Indie pronikají muslimští dobyvatelé), neboť

genealogie ostatních kast a stavů (varn). V praxi pak tito převážně negramotní hudebníci uchovávají v paměti obrovské množství veršů, rodových historií a písní, které při nejrůznějších příležitostech zpívají za hudebního doprovodu (většinou různých typů bubínku¹¹ a indických houslí – sárangí). Poskytování těchto služeb je monopolem právě kasty „dom – mírásí“, jejichž hudební produkce spojená se zpěvem a příslušnou taneční performancí je přirozenou součástí každé významné rodinné oslavy, kterých je v hinduistické i muslimské kultuře z evropského hlediska velmi mnoho.

Domští hudebníci znají z paměti množství veršované poezie, často filozoficky nesmírně náročné, kterou kromě hudebního podání vždy doprovázejí příslušným dramatickým projevem. Na základě konkrétní příležitosti vytvářejí domští hudebníci pro každou z nich vlastně svébytnou dramaturgii, neboť jejich úkolem je zajistit pro danou společenskou akci hudebně – dramatickou produkci, která sestává z tematicky i významově odlišných částí. Podle nejrůznějších pravidel a zvyklostí se v ní střídají verše klasické i lidové indické poezie.

Z hlediska funkce domských hudebníků v rámci indické společnosti je důležité zdůraznit skutečnost, že se verše v Indii zpívají. Pro tento žánr se užívá označení *kabít*, které je odvozeno ze sanskrtského výrazu *kavitá* – báseň. Z hlediska této práce je potom podstatné, že doménou domských hudebníků v Indii je vlastně přednes zpívané poezie s hudebním a pohybovým doprovodem, které dohromady vytvářejí hudebně – dramatický celek. Některé z těchto celků jsou určeny tichému poslechu a rozjímaní, jiné zábavě a jiné mají dokonce dialogický charakter, neboť význam jejich sdělení se realizuje na základě různého druhu dialogu interpreta a posluchačů – publika.

neuznává kastovní hierarchii. Velice časté je také označení domských hudebníků jako „dom – mírásí“.

¹¹ Typů bubínku je v Indii celá řada. Kromě velikosti, tvaru a zvuku se odlišují také různou sociokulturní funkcí a některé „podkasty“ bubeníků odvozují svůj název právě od typu bubínku, na který hrají.

Domnívám se, že právě ve výše popsaných jevech, je třeba hledat kořeny romské divadelnosti, neboť skutečnost, že romská dramatická a divadelní tvorba je dodnes s hudbou velmi úzce spjatá a od prvních známých počátků se vyvíjí na principu syntetického divadla, není jistě náhodná.

Tuto podkapitolu bych ráda uzavřela následující parafrází bráhmanské pověsti, která se navzdory věkům dotýká postavení romského národa v moderní době: *„Tři božské inkarnace Bráhma, Višnu a Šiva přijdou v přestrojení za žebráky do vesnice a prosí o chleba. Boháč Górá jim nic nedá. Chudák Kálu je pozve do své chudé chýše, jeho žena z posledního zbytku mouky upeče placku a podá ji žebrákům, aby se o ni podělili. Káluovi je líto, že nemůže dát žebrákům víc, a tak jim aspoň začne hrát na bubínek a zpívat, aby je potěšil. Žebráci se samou radostí pustí do tance. Jak tancují, spadnou z nich žebrácké hadry a pod nimi zazáří božská podoba. 'Za tvou pohostinnost a za tvou krásnou hudbu se tvému rodu dostane jméno 'Dom' – podle úderů tvého bubínku – a budeš po všechny časy obveselovat lidi svou hudbou. Bohatému Gorovi sice zůstane jeho bohatství, ale nikdy se nebude umět veselit, protože ho jeho lakota udržuje v neustálém strachu, že o svůj majetek přijde.“*¹²

1. 2. Romské divadlo po příchodu do Evropy: Zmizelo, anebo přežívalo na periferii zájmu majoritní společnosti?

Historické prameny se o romských skupinách, které opustily oblast indického subkontinentu zmiňují (mimo jiné) v souvislosti s provozováním hudby, zpěvu a tance, akrobacie, provazochodectví, kejklířství, kouzelnictví, věštevství, předvádění cvičené zvěře (především medvědů a opic) a rovněž loutkového divadla. Tyto zmínky jsou však opředeny řadou nejasností. Problém spočívá jednak v tom, že většina těchto zmínek pochází buďto ze záznamů trestního charakteru a jedná se tedy o pouhé názvy profesí, které

¹² Hübschmannová, M.: Domští hudebníci v Indii, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 20.

zadržené osoby uvedly jako zdroj své obživy, anebo z pera církevních otců, kteří na tyto aktivity pochopitelně květnatým způsobem žehrali, namísto toho, aby čtenáři náležitě přiblížili jejich podobu a průběh.

Dalším z aspektů, který poněkud komplikuje přehlednost těchto sdělení, je nejednotnost pramenů v pojmenování romských skupin. Nejednotnost pojmenování je provázena četnými nejasnostmi, jež jsou předmětem dlouhodobých bádání historiků, romistů, byzantologů, klasických filologů a dalších odborníků. V praxi se pak projevuje tím, že určení, zda daný pramen hovoří skutečně o Romech je leckdy sporné.

Nejednotnost pramení především ze skutečnosti, že etnické jméno Rom je v literatuře poměrně mladé a evropské apelativum *cikán* se v historických pramenech objevuje zhruba posledních osm set let, přičemž ani toto označení není vždy zcela spolehlivé, neboť v minulosti bylo užíváno rovněž pro osoby, které z etnického hlediska Romy nebyly, nýbrž se v nejrůznějších aspektech životního stylu odlišovaly od majority. Starší prameny nazývají skupiny, jež byly s nejvyšší pravděpodobností romské, rozdílně. Z tohoto důvodu není vždy zcela jisté, zda daný pramen hovoří skutečně o Romech. Při zpracování této kapitoly jsem proto zohlednila pouze takové záznamy, v jejichž případě panuje mezi odborníky obecná shoda, že se vztahují k působení romských skupin.

Velmi časté, je označení romských skupin názvem *Egyptané* či *Maloegyptané*. V literatuře se objevuje „nejpozději od konce 13. století.“¹³ Toto pojmenování vzniklo na základě po staletí přežívající domněnky, že pravlastí Romů byl právě Egypt. Ke vzniku této teorie došlo patrně na základě skutečnosti, že se romské skupiny po určitý čas zdržovaly na Peloponésském poloostrově v okolí města Méthoné (Modon), v oblasti tzv. Malého Egypta. Došlo tak k záměně s Egyptem – severoafrickým státem.

Po příchodu do Evropy pak samotní Romové tuto myšlenku ještě utvrdili pověstmi, které měly poukázat na jejich křesťanské založení a pomoci jim

¹³ Rochowová, I. - Soulis, G. C.: Romové v Byzanci, Praha 1998, s. 47.

tak získat alespoň určité sympatie zdejších obyvatel.¹⁴ Tyto pověsti se však na základě pozdějších poznatků ukázaly být smyšlené. Pravděpodobně vznikly z praktických důvodů jako důsledek tíživé situace příchozích do oblasti s odlišným sociokulturním rámcem.

Označení *Egyptané* však dalo vzniknout apelativu *Gypsies* (ze slova *Egyptians*, *Egyptians*, *Egyptians*), které je v současnosti užíváno v anglofonních zemích a jiným apelativům užívaným v řečtině, španělštině, holandštině a dalších jazycích.

Apelativum *Cikán*, mající své ekvivalenty v němčině, francouzštině, italštině, maďarštině a řadě dalších jazyků, je odvozeno od označení *Athinganoi* (*Atsinganoi*, ve středověké latině pak „*Acinganus*, *Cinganus*, *Cingerus*“¹⁵), které se objevuje ve starších historických pramenech. Vznik tohoto označení je rovněž opředen řadou nejasností.

Byzantoložka Ilse Rochowová v jednom ze svých článků píše, že „*Athingani* jsou reprezentanti jediného významnějšího kacířského směru, který se objevil v Byzantské říši v době tzv. ikonoklastické epochy (8. a první polovina 9. století).“¹⁶ Tato autorka v minulosti publikovala názor, podle něhož uvedená heretická skupina přežívala zhruba do poloviny 11. století, později ještě vzdělaní autoři tuto skupinu znali, avšak zhruba v období 13. století došlo k záměně v užívání tohoto názvu a od 14. století jsou názvem *Athinganoi* nepochybně označovány romské skupiny. Později však Ilse Rochowová tento názor na základě dalších poznatků zcela změnila a domnívá se, že „oni *athingané*, zmiňovaní od 8. století v byzantských pramenech, byli Romové a že 'kacířství' *athinganů* v Byzanci

¹⁴ Jedna z pověstí například činí důvodem romského putování samotnou čistotu jejich křesťanské víry, neboť praví, že Romové putují světem na počest Pána Ježíše, který prchal před hněvem krále Herodesa a později putoval světem, aby konal dobro. Jiné legendy naopak činí důvodem romského putování jejich pokání. Jedna z nich vypráví například o tom, že Romové se takto kají za to, že neposkytli nocleh Marii s Josefem a malým Ježíškem při jejich útěku do Egypta, jiná pak, že romští kováři ukovali hřeby pro Ježíšovo ukřižování. Podrobněji se touto problematikou zabývá např. A. Fraser in: Fraser, A.: *Cikáni*, Praha 1998 (přel. M. Miklušáková).

¹⁵ Nečas, C.: *Romové v České republice včera a dnes*, Olomouc 1999, 4. vyd., s. 13.

¹⁶ Rochowová, I. - Soulis, G. C.: *Romové v Byzanci*, Praha 1998, s. 33.

neexistovalo.“¹⁷ Tento názor sdílejí i další odborníci, avšak jeho bezvýhradné přijetí je komplikováno několika dalšími otázkami, které dosud nebyly zodpovězeny.

Důležitým aspektem této problematiky je také skutečnost, že historické prameny o romských skupinách v rámci uvedených pojmenování hovoří jako o homogenním celku. Nerozlišují mezi jednotlivými skupinami, které provozovaly různé profese na základě své *dharmy* – poslání, úkolu. Například věšteství, o němž se četné prameny zmiňují, patří, jak dnes víme, výhradně do *dharmy* olašských Romek. Romky náležející k jiným skupinám si nechávaly věštit pouze od nich.

Ne všichni Romové se tedy po odchodu z Indie živilo jako potulní muzikanti, kejklíři, akrobaté atd. Byly mezi nimi také skupiny kovářů, košíkářů, kotlářů, brusičů, koňských handlířů atp. Nevíme však nic o tom, jaké zákonitosti panovaly mezi skupinami, jejichž živností byla uvedena performační činnost. Zda všechny zmíněné aktivity podléhaly jediné *dharmě* a byly tedy skupinou (případně jejími příslušníky různých dovedností) provozovány v závislosti na konkrétní příležitosti či publiku. Nebo zda jednotlivé dovednosti příslušely *dharmě* různých skupin, případně kterých. Kdybychom znali tyto podrobnosti, mohli bychom na jejich základě uvažovat o těchto performancích konkrétněji. Za těchto okolností je však třeba přistupovat ke zmínkám o performační činnosti romských skupin v popisovaném období s vědomím, že jejich výpovědní hodnota je v mnoha směrech omezená.

Z hlediska této práce je potom podstatná skutečnost, že Romové, ať už se jednalo o jakékoliv romské subetnické skupiny a ať už byli označováni jako Egypťané či Athinganoi, v historických pramenech v souvislosti s hudebními, tanečními, akrobatickými, krotitelskými a dalšími produkcemi zmiňováni jsou a jejich performační činnost tedy v období středověku i novověku bezesporu existovala. Přestože některé ze zmínek hovoří o

¹⁷ Rochowová, I. - Soulis, G. C.: Romové v Byzanci, Praha 1998, s. 47.

těchto produkcích pochvalně (z hlediska jejich profesionality), nevypovídají nic bližšího o jejich podobě.

O tom, jak tyto performance Romů, kteří opustili oblast Indie vypadaly, se lze pouze dohadovat na základě informací o činnosti jejich domských předků a na základě informací, které máme o působení jejich soudobých evropských kolegů, na jejichž konkurenci museli Romové nevyhnutelně reagovat a přizpůsobit svůj projev evropským nárokům. Zdá se mi však pravděpodobné, že domští hudebníci, kteří v odlišných kulturních podmínkách ztratili možnost rozvíjet svou *dharmu* v jejím původním smyslu, byli nuceni hledat v nových podmínkách její novou formu a postupně se tak stávali pouličními umělci.

Kdyby tomu tak bylo, lze předpokládat, že se ve většině případů jednalo o pásmo tvořené z výstupů několika uvedených dovedností provozované příslušníky jediné skupiny, v němž byl jednotící složkou - v souladu s tradicí skupinové *dharmy* - výrazný hudební doprovod. Tento názor podle mne podporuje přítomnost konkurence evropských bavičů, jejichž všestrannost je v evropských pramenech doložena. Domnívám se, že ač tyto produkce nebyly divadlem v pravém slova smyslu, vyznačovaly se notnou dávkou divadelnosti a představují tak jeden z historických aspektů vývoje romského divadla.

Tyto produkce měly také pravděpodobně mnoho společného s produkcemi v pozdějším období vznikajících cirkusů, v jejichž rámci Romové velice úspěšně působili a v období první republiky dokonce romské rodiny „vlastnily několik menších cirkusů.“¹⁸ Přestože cirkusové pásmo jako celek za divadlo považovat nelze, některé z jeho částí se vyznačují řadou divadelních znaků, nebo dokonce fungují na stejných principech jako divadlo a lze je tedy s divadlem spojovat.

V úzké souvislosti s cirkusovou produkcí je také krotitelství, neboli předvádění cvičené zvěře - další ze zmiňovaných aktivit Romů v uplynulých

¹⁸ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 44.

obdobích, jež má silný performační charakter. Především jako medvědáři a opičkáři jsou Romové v Čechách a na Slovensku uváděni v nejrůznějších pramenech od středověku až po období kolem druhé světové války. Tomuto druhu živnosti patrně učinily přítrž společensko – politické změny v roce 1948. Dodnes však Romové v tomto oboru vynikají například v balkánských zemích, v jejichž podání je tato produkce, opět velmi příznačně, založena na spojení komické akce zvířete a živé hudby produkované člověkem, zpravidla krotitelem a hudebníkem v jedné osobě.

Ať už byla míra divadelnosti jednotlivých romských performačních aktivit v minulosti různá, lze předpokládat, že právě tyto produkce, jež byly převážně pouličního charakteru a jejichž jednotící složkou byla ve většině případů hudba, vytvořily základ pro další formování romského pojetí divadelnosti, která dala vzniknout romskému divadlu a dramatu v jeho současné podobě.

V období novověku jsou pak Romové v poměrně hojném počtu doloženi jako hudebníci ve službách evropských panovníků. Historické prameny o nich rovněž hovoří jako o loutkohercích, ovšem opět bez bližšího popisu jejich produkce. Vzhledem k tomu, že loutkové divadlo mělo až do poloviny dvacátého století velice nízký společenský statut, je pochopitelné, že podrobné popisy této činnosti chybí. Romové, jejichž kultura se prakticky až do poloviny dvacátého století vyvíjela výlučně jako kultura orální, si pro své produkce žádné texty nevytvářeli. Jakou podobu tedy mělo romské loutkové divadlo, o němž hovoří historické prameny z období novověku, zda bylo loutkovým divadlem ve smyslu dnešního chápání, zůstává opět předmětem dohadů. I v tomto případě se lze podle mého soudu opírat o vzor jejich evropských současníků, který Romové patrně osobitým způsobem vstřebali a obohatili prvky své kultury.

Romská divadelnost se však nerozvíjela pouze prostřednictvím produkcí vzniklých za účelem zábavy majoritní společnosti – tedy z důvodu obživy svých interpretů. Znaky svébytné divadelnosti se vyznačuje zejména

romská folklórní tvorba – především pak slovesná a písňová, která v sobě skrývá celou řadu dramatických a dialogických prvků. Znak divadelnosti najdeme také v romských lidových obyčejích. Protože by tato tematika zasluhovala stát se předmětem rozsáhlejší studie, na níž v této práci není prostor, uvedu pro ilustraci uvedených tvrzení pouze následující příklady.

Romistka Milena Hübschmannová použila v jedné ze svých studií improvizované sousloví *šukar laviben*, které lze volně přeložit jako *krásná slovesnost*. Tímto spojením označila takové projevy romské lidové slovesnosti, které svou uměleckou hodnotou i společenskou funkcí odpovídají útvarům označovaným v majoritní kultuře spojením *krásná literatura*. Vzhledem k tomu, že literatura v romštině vzniká prakticky v průběhu několika posledních desetiletí, není možné v souvislosti se staršími uměleckými celky použít označení *krásná literatura*, avšak vyjádřit hodnotu a význam některých romských uměleckých projevů nelze lépe než skrze určité připodobnění k uměleckým projevům majoritní kultury, jež jsou nositeli stejných hodnot a funkcí. Pojmenování *krásná slovesnost*, kterým Milena Hübschmannová označila v romské slovesnosti zejména pohádky, přísloví a písňovou tvorbu, je podle mého názoru velice výstižné a má své opodstatnění patrně v souvislosti s každou orální kulturou, proto jsem jej v následujícím textu rovněž použila.

Mezi umělecké projevy, které jsou nositeli dramatických či dialogických prvků patří z hlediska krásné slovesnosti Romů především pohádky a jiná různým způsobem formalizovaná vyprávění a písňové texty. Romské pohádky *paramisa* představují v tomto ohledu nejvýraznější útvary a to jak z hlediska své umělecké formy, tak z hlediska své sociokulturní funkce. V tradiční romské pospolitosti naplňovaly pohádky takových funkcí hned několik.

Jak jsem již zdůraznila, romská kultura se po staletí vyvíjela jako kultura orální, proto se pohádky vyprávěly. „Vyprávěcí seance (*pro paramisa*), které se ještě koncem sedmdesátých let odehrávaly v mnoha osadách na

Slovensku dvakrát, třikrát týdně, byla vrcholná kulturní událost a nepopsatelný zážitek. Na pohádky se scházelo tolik lidí, kolik se vešlo do místnosti toho nejprostornějšího domku v osadě. *Avka sar o gadže phiren andro d'ivadlos, o Roma phiren pro paramisa* (tak jako gádžové chodí do divadla, Romové chodí 'na pohádky'), charakterizují Romové tuto formu zábavy. Atributy kulturní obřadnosti se projevovaly v různých formalitách, které bylo nutno dodržet.¹⁹

Posluchači odměňovali vypravěče zpravidla tabákem, častěji však každý přinesl polínko na zátop. V průběhu vypravování, které v případě některých pohádkových příběhů trvalo i několik hodin, nesměl nikdo z přítomných vyrušovat. Celá společnost dbala na to, aby vypravování probíhalo za tajemné atmosféry kolektivního soustředění na příběh a osudy jeho aktérů, neboť jedině tak je možné docílit společného prožitku z katarze příběhu. A právě společný kulturní prožitek zúčastněných byl jedním z cílů těchto seancí, neboť na pozadí těchto příběhů, jejichž součástí byla také různým způsobem vyjádřená hodnocení jednání postav, byly vlastně stvrzovány etické normy skupiny i obecně platné lidské etické hodnoty.

Tento stručný popis kulturní a společenské funkce pohádek v romském společenství poukazuje na zřejmou paralelu s funkcí divadla v majoritní kultuře. Kromě toho, že zajišťuje zábavu, která byla samozřejmě také jednou z funkcí romských pohádkových seancí, je divadlo v každé kultuře prostředkem k prezentaci společných a obecně platných hodnot dané kultury. V moderní době, která přinesla řadu nových myšlenkových postupů i technologií a na pozadí moderního dramatu, v jehož vývoji došlo k nejrůznějším modifikacím formy i obsahu, představuje divadlo ve srovnání s minulostí komplikovanější strukturu, avšak jeho úloha nositele a především „zrcadlitele“ etických norem společnosti zůstává nezměněna.

¹⁹ Hübschmannová, M.: Několik poznámek k hodnotám Romů, in: Romové v České republice, Praha 1999, s. 36.

V těchto ohledech se tedy romská pohádková seance a událost divadelního představení v majoritní kultuře velmi podobají.

Vedle své kulturně - společenské funkce měla pohádková a jiná vypravování, o nichž se ještě zmíním, významný vliv na výchovu dětí a mládeže. Kromě toho, že se děti prostřednictvím těchto vyprávění učily orientovat se v labyrintu dobra a zla a vstřebávaly tak hodnotové systémy společnosti, účastí na těchto formalizovaných seancích také tříbily své kulturně – společenské chování v rámci společenství. Všichni pamětníci, kteří se ve svých vzpomínkách na dětství dotýkají tohoto tématu o pohádkových seancích hovoří s velkou úctou a z jejich vyjádření je patrné ohromení, úžas a vytržení, které při nich jako děti zažívali.

Z hlediska literatury reprezentují romské pohádky prozaický žánr. V jejich rámci je možné rozlišit hrdinské příběhy (tzv. *vitezika paramisa*), jejichž vyprávění platilo za nejobtížnější, neboť často trvalo několik hodin a humorná vyprávění (tzv. *pherasune paramisa*), která často obsahovala pasáže se sexuální tematikou. V případě takových vyprávění musely děti opustit místnost, neboť tyto pohádky byly určeny pouze dospělým.

Další kategorii romských vyprávění představují historiky o duších zemřelých, o tzv. mulech. Tyto historiky se zpravidla vyznačovaly hororovou atmosférou a protože jejich obsah většinou vyprávěl o tom, jak duch mrtvého (*o mulo*) trestá člověka, který se provinil proti *romipen* (skupinovým hodnotám), fungovaly, mimo jiné, jako sociální korektor v rámci skupiny. Vedle této funkce však měla tato vyprávění v romském společenství hlubší filozofický význam, neboť jejich poselstvím bylo, kromě jiného, upomínat člověka na to, že skutečnost v mnoha směrech přesahuje vnímání našich smyslů. Přítomnost této myšlenky hraje v romské kultuře obecně nezastupitelnou a významnou roli.

Podobnou funkcí sociálního korektoru se vyznačovala neformalizovaná vyprávění ve skupině kalderašů, která byla označována názvem *divano*.

Prostřednictvím *divano* bylo ve skupině poukazováno na odstrašující prohršky proti skupinovým či obecně etickým hodnotám.

Z obsahového hlediska by rozbor romských pohádkových vyprávění vydal na rozsáhlou studii. Nápadně však vystupuje do popředí skutečnost, že tato vyprávění, pro něž se užívá označení „pohádky“, mají pramálo společného s chápáním tohoto významu v majoritní evropské společnosti. Společné prvky lze spatřovat v prolínání momentů skutečnosti a fantazie a ve skutečnosti, že ve většině příběhů navzdory složitým peripetiím vítězí dobro nad zlem.

Celou řadu podobných rysů jako zejména praktický přístup k pozemské lidské existenci provázené však neustále přítomným vědomím přesahu této existence do jiných světů a sounáležitosti s přírodou jako základním elementem pozemské existence všeho živého naopak nabízí srovnání romských pohádkových vyprávění například s vyprávěními amerických Indiánů – tedy s uměleckými projevy jiné kultury s orální tradicí, jejíž etické normy a slovesnost vyrostly na pozadí jiného než křesťanského modelu. Romské pohádky však z tohoto pohledu představují komplikovanější strukturu, protože vliv křesťanství se v nich samozřejmě projevil. Podáním této problematiky však pouze dokládají skutečnost, že romský přístup ke křesťanství se od ryze evropského v mnoha směrech liší a svou podobou nevyhnutelně odkazuje k souvislosti s filozofií některých orientálních náboženství.

V romských pohádkových příbězích pak lze nalézt prvky mytické symboliky, nebo ohlasy historických osudů romského národa. Především jsou však výrazem romské životní filozofie a hodnot. Z tohoto hlediska stojí za pozornost zejména skutečnost, že typického hrdinu romské pohádky představuje postava romského chlapce, která na základě vlastní chytrosti a šikovnosti vítězí nad zlem. Jeho vítězství, které se nutně opíralo o věrnost obecně lidským etickým hodnotám, mělo povznášející a uvolňující vliv na psychiku posluchačů, kteří byli navzdory obecné platnosti těchto hodnot

většinou spíše stresování ústrky ze strany majoritní společnosti. „Vítězství 'romského chlapce' (*romano čhavo*), typického hrdiny romských pohádek, dodávalo každému sebedůvěru a kompenzovalo konstantní ponížení, které Romy od nepaměti provázelo v 'gádžovském světě'.“²⁰ Společný prožitek povznášejících emocí tak měl kromě individuálního efektu vliv na utvrzení pocitu sounáležitosti celého společenství. Tato skutečnost opět nabízí paralelu se společným prožitkem divadelního publika a jeho sociokulturní funkcí.

Další souvislost s divadlem lze kromě podobnosti sociokulturní funkce romské pohádky a divadla tušit v oblasti samotné interpretace příběhu vypravěčem. Vyprávění pohádek bylo doménou mužů.²¹ Zkušený vypravěč byl zpravidla známý široko daleko a díky svému umění se těšil mezi Romy velké úctě. V případě, že pocházel z rodiny s nižším společenským statutem, převažoval obdiv k jeho schopnostem nad jeho původem.

Vzhledem k orální tradici romské tvorby je třeba zdůraznit, že každý z vypravěčů uchovával texty svých příběhů v paměti. Každý z příběhů tak vznikl sloučením prvků předávaných z generace na generaci – tzn. prvků mytické symboliky, životních moudrostí, etických a hodnotových modelů a také historických souvislostí s osobitým vkladem každého z vypravěčů, který zahrnoval jednak konkretizující okolnosti jako reálie příběhu aktualizované vždy na základě konkrétní společenské situace a vlastní způsob vypravěčské interpretace přizpůsobený záměru autorského sdělení.

Každý z vypravěčů tak vlastně vytvářel jednotlivé autorské improvizace, přičemž každá z těchto improvizací se stávala neopakovatelným originálem. Tato charakteristika sama o sobě vyprávění romské pohádky k divadelnímu představení nepřipodobňuje, spíše odkazuje k určité podobnosti s událostí autorského čtení a vybízí k porovnání s fenoménem *divadla jednoho herce*.

²⁰ Hübschmannová, M.: Několik poznámek k hodnotám Romů, in: Romové v České republice, Praha 1999, s. 36.

²¹ Ženy vyprávěly pohádky pouze v rodinném kruhu, jejich společenskou doménou byl zpěv písní.

Vezmeme – li v úvahu, že hranice pojmu *divadlo jednoho herce* jsou neostré a že „v nejširším slova smyslu je totiž divadlem jednoho herce každé sólové 'živé' umělecké vystoupení (včetně hudebního) před autentickým publikem“²², můžeme na vyprávění romské pohádky (podobně jako na *autorské čtení*) pohlížet jako na *autorské divadlo jednoho herce*. Přitom se zdá být pravděpodobné, že záleželo na osobnosti každého protagonisty, zda se jeho autorská interpretace svou podobou přibližovala spíše právě autorskému čtení, nebo zda interpret obohacoval svůj výstup fyzickými, pantomimickými, případně dalšími akcemi za účelem dramtizace či ilustrace příběhu na principu spektakulárnosti.

Dalším příkladem z oblasti krásné romské slovesnosti, který v některých směrech vybízí ke srovnání s divadlem, je romská písňová tvorba. Píseň představuje v kultuře Romů mnohovrstevnatý fenomén se širokým spektrem funkcí a významů. Romské písně odnepaměti fungovaly jako nepsané kroniky tohoto národa a dodnes si tento význam uchovaly, tradice spontánního vytvoření písně jakožto výrazu autentického prožitku současnosti je v romské kultuře dodnes živá. Snad se v této skutečnosti naplňuje tradice dharmy domských prapředků dnešních Romů, jejíž náplní bylo zhudebňovat a uchovávat v paměti genealogie a historie indických rodů... S touto tradicí možná souvisí rovněž skutečnost, že píseň je v tradiční romské komunitě nedotknutelná. Písní může kdokoliv cokoliv vyjádřit, aniž by riskoval, že bude odsouzen, nebo že nastane konflikt se stranou odlišného názoru. Píseň má tedy dar fungovat jako komunikační ventil, může se vyjadřovat jak neadresně, tak adresně, aniž by její původce riskoval, že někoho urazí.

Z hlediska této práce jsou však podstatné dva následující rysy romské písně. Prvním z nich je skutečnost, že interpretace romské písně obsahující nějaké hlubší filozofické či osobní sdělení byla v tradiční komunitě určena soustředěnému poslechu zúčastněných, jehož účelem byl

²² Pavlovský, P.: Základní pojmy divadla, Teatrologický slovník, Praha 2004, s. 74.

společný prožitek účasti. Ve většině případů se tak jednalo o autentickou autorskou interpretaci určitého tématu či motivu, nebo o autorskou improvizaci. Kromě toho je podstatné, že k podobným vystoupením docházelo v rámci pravidelných společenských sešlostí tzv. *bašaviben* - volně lze tento výraz přeložit jako *muzicírování*, avšak význam slova je více společenský než v případě uvedeného ekvivalentu, kořen slova přitom vychází z infinitivu s významem *hrát na hudební nástroj*.

Bašaviben byly kulturně – společenské sešlosti určené jednak pravidelné zábavě a jednak ke společenské komunikaci celé komunity. Odehrávaly se na veřejném prostranství tzv. *pre vatra* (doslovný význam *před osadou* – ve smyslu nikoli lokálním, nýbrž ve významu *před zraky celé komunity*), které sloužilo v každodenním životě společenství k řešení věcí veřejných, nebo i osobních v případě, že zainteresované strany stály o to, aby byla jejich záležitost řešena za účasti celé komunity, což se dělo velmi často.

Protože nejlépe může tuto společenskou událost charakterizovat zkušenost Romky, která ji zažila ještě jako přirozenou součást každodenního života, uvádím následující vzpomínku Eleny Lackové: „Při *bašaviben*, to je při naší romské zábavě, přistoupila v určitou chvíli k cimbálu žena, která měla něco na srdci, a řekla: 'Teď zahrajte mou písničku.' Spustila a kapela se chytla. Byl u nás například jeden člověk a ten bil surově svou manželku. Měl obličej zohyzděný důlky po neštovicích a my mu říkali Bela Rapavo. Pamatuju se, jak právě jeho žena si jednou při *bašaviben* zjednala ticho a pak začala zpívat: 'Člověče, co to děláš, ve dne v noci chodíš opilý, všechno, co vyděláš, propiješ a pak přijdeš domů a zmlátíš ženu!' Bela měl veřejnou ostudu a nemohl nic dělat, protože, jak jsem řekla, písnička byla nedotknutelná [...] A ještě na jeden případ často vzpomínám. S tatínkem hrál v kapele ještě jeden primáš. Byl mladý, zaučoval se, ale měl velký talent. Jeho žena byla krásná, ale ne právě pořádná. Jednou měli naši hrát na svatbě a ona mu nevyprala košili. Jít ve špinavé košili byla pro hudebníka obrovská ostuda. Vypůjčit si košili byla

také ostuda, navíc nebylo od koho. Kromě hudebníků nikdo bílou košili neměl; vlastně ani ti chudší hudebníci neměli košile a nosili pod sakem jenom *jepašgad* – límec s náprsenkou bez zad. Když tenhle mladý primáš zjistil, že nemá v čem hrát, tak svou ženu zbil. Hned při příštím *bašaviben* o tom veřejně zpívala. Jenomže pak si vyžádala sólo jedna z jeho sester a zazpívala, že taková ženská, která neumí vyprat mužovi košili, si bití zaslouží. Ona mu potom už košile prala, aby nebyla pro ostudu. Romská písnička měla velkou moc! Lidé si bez hádky řekli, co chtěli, a ostatní se přitom ještě zasmáli, nebo vyplakali. Zpívala hlavně děvčata a ženy. A když se muž chtěl svěřit s něčím choulostivým na veřejnosti, zazpívala to za něj některá z jeho příbuzenstva.²³

Romská píseň se tedy v životě tradiční romské komunity uplatňuje zároveň jako umělecký celek a zároveň jako prostředek reálné komunikace jedince s kolektivem. Přítomnost kontaktu je proto nezbytností její existence. Její charakter je také částečně dialogický, třebaže nedochází k dialogu přímému, neboť je určena dialogické reakci – ať už formalizované odpovědi, mimickému gestu, či fyzické akci (jako například potupný odchod ze zábavy), anebo ignoraci.

Jestliže tedy divadelnost „označuje takové rysy fenoménu, které jej v chápání vnímatelů přibližují divadlu nebo činí divadlem“²⁴, je možné chápat uvedenou nezbytnost kontaktu, responsivní charakter písňového celku a možnost zpětné vazby jako prvky divadelnosti, s nimiž je prezentace romské písně v tradiční komunitě úzce spjata. Kdybychom naopak hledali v tomto celku divadelnost ve smyslu Artaudovského chápání – tedy divadelnost, která je charakterizována právě tím, co nepodléhá vyjádření slov, tedy co není obsaženo v dialogu, našli bychom vedle nezbytného kontaktu, responsivního charakteru celku a možnosti

²³ Lacková, E.: *Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou*, Praha 2002, 2. vyd., s. 90.

²⁴ Pavlovský, P.: *Základní pojmy divadla*, Teatrológický slovník, Praha 2004, s. 68.

zpětné vazby prostor pro divadelnost v pohybovém, mimickém a hlasovém dramatickém vyjádření.

Ve veřejném životě tradiční romské komunity, který se odehrával *pre vatra* nalezneme i další prvky, které se vyznačují různou měrou divadelnosti. Jedním z takových prvků je například vytváření symbolického obrazu rodinné síly, k němuž docházelo v případě, že hrozilo vyvolání bitky zneprátelenou rodinou. Toto jednání, jehož význam byl v souladu s příslovím *Chceš – li mír, připravuj válku!*, sloužilo k zastrašení protivníka a tedy k zažehnání hrozící bitky. Vedlo k vytvoření obrazu se symbolickým významem a mívalo různou podobu, avšak jeho společným jmenovatelem bylo vždy vytvoření znakové situace síly. Příkladem takové situace je například případ, kdy mužský příslušník jedné ze zneprátelených rodin, vyjde na společenské prostranství, kde začne beze slova a téměř mechanicky, ale především demonstrativně zvedat či jinak manipulovat s nějakým těžkým předmětem. Podobné počínání zjevuje kromě prvků divadelnosti také zřejmý archetypální podtext.

V nonverbální „válečné“ komunikaci tradičních romských komunit lze nalézt více znakových situací. Příkladem může být například situace výzvy k bitvě, jejímž synonymem bylo vytvoření živého obrazu, v jehož rámci se muži příslušející k vyzývající straně rozestoupili kolem příbytku vyzývané strany, kde nehnutě stáli a významně mlčeli. Přestávali tak v této situaci figurovat jako jednotlivé osobnosti, ale stávali se v rámci znakové situace „pilíři války“. K bitvě však v praxi nemuselo nutně dojít, záleželo na reakcích druhé strany.

Dalším z prvků veřejného života odehrávajícího se *pre vatra*, v jehož podobě lze nalézt rysy připodobňující toto jednání divadlu, jsou dramatické výměny názorů, k nimž v komunitě čas od času docházelo. Tyto spontánní dramatické dialogy, jejichž význam i primární podoba byly čistě osobního a praktického – nikoli uměleckého – rázu, obsahovaly navzdory tomu, že sloužily výměně názorů, momenty jednání se symbolickým významem.

Avšak v praxi se v důsledku působení autentického kontaktu, který tato jednání provázela, stávalo, že v souladu s tím, jak zneprátené strany postupně vyventilovaly své emoční napětí, převážila nakonec čistě komická rovina těchto výstupů nad jejich původním charakterem a celá situace byla na principu improvizace dále rozvíjena za účelem zábavy zúčastněného publika.

Pro názornost uvedu opět citaci ze vzpomínek Eleny Lackové, která charakterizuje jeden z takových výstupů: „Pre vatra se odehrávaly besedy, debaty, diskuse i dramata, věci, které se týkaly všech. 'Tvůj kluk zneuctil mou dceru!' vykřikovala matka na celou osadu. 'Já tu ostudu na své hlavě neponesu! Ještě dnes budou zásnuby!' Chlapcova matka ječela: 'Ty jsi ze své dcery vychovala kurvu, která mému poctivému synáčkovi popletla hlavu!' Bratři, jejichž úkolem je hlídat čest sester, a tím čest celé rodiny, mlátili holku, aby každé oko vidělo, že její hanebný čin neschvalují.²⁵ Lidé se vyhrnuli z chatrčí a obstoupili scénu, chvílemi trnuli se zaujetím divadelních diváků, chvílemi vykřikovali a hlasitě povzbuzovali tu nebo onu stranu jako fanouškové při sportovním utkání. Představitelé obou rodin, povzbuzení nadšením diváků, vytvořili z hádky skutečné divadlo. Rodily se neuvěřitelné nadávky a kletby: Ať ti vyroste hruška u srdce, ať ode dneška nemluvíš a jenom štěkáš, ať se ti roděj děti s prasečím ocáskem a podobně [...] No a večer byly zásnuby.“²⁶

Podobné výstupy byly patrně v životě tradičních romských komunit obvyklým zdrojem zábavy a k jejich postupnému přerodu z reálného konfliktu v komickou nadsázku docházelo často. Přestože jsem v romských osadách na Slovensku, kde se řada zvyků a zvyklostí udržuje

²⁵ V tradiční romské komunitě byl cudnosti dívek přikládán velký význam. Tento příklad je typický z hlediska charakteristiky prvků divadelnosti objevujících se ve veřejných výměnách názorů. K excesům týkajícím se podobného konfliktu však docházelo zřídka, neboť podobná situace znamenala pro rodinu velkou ostudu a zdaleka ne vždy skončila sňatkem zúčastněných. V takovém případě byla dívka v rámci komunity znemožněná prakticky na celý život. Chlapci naopak žádná újma nehrozila, což patrně souvisí s tradičním pohledem na mužskou a ženskou společenskou úlohu, neboť v romských komunitách obecně platilo, že například nevěra ženy v manželství je věcí naprosto vyloučenou, zatímco muži se nevěry automaticky tolerují.

²⁶ Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd., s. 33.

v konzervovanější podobě než v prostředí s dominujícími vlivy majoritní kultury, nestrávila dostatek času na to, abych mohla spolehlivě posoudit, zda je podobná tradice dodnes živá, byla jsem například svědkem situace, v níž se rozlíčená babička pokoušela umravňovat větší množství skotačících dětí. Děti si daly i navzdory svému počtu říci, avšak mezitím babička zjistila, že je její počínání středem pozornosti a že je zdrojem zábavy všech zúčastněných. Hbitě se transformovala do role mrzuté stařeny (jíž ani předtím se skutečnou emocí nebyla) a za nadšeného sekundování dětí situaci dál rozvíjela v podobném duchu, o jakém hovoří uvedená vzpomínka.

Skutečnost, že popsaná teatralizace výstupů byla v romském společenství běžná, potvrzuje i další vzpomínka Eleny Lackové, která se tentokrát týká poutí, při jejichž příležitosti Romové navštěvovali své příbuzné v okolních vesnicích: „První dva dny se příbuzní objímali, plakali si v náručí, zapíjeli setkání po tak dlouhé době – dva měsíce se neviděli!, ale třetího dne už začaly pomluvy, pletky, škorpení, hádky. 'Tvoje holka je drzá, jazyk má takovéjdle! [...] Tvůj kluk ze sebe dělá frajera, ale co tvůj kluk má v hlavě, to můj kluk má v zadku! [...] Tvoje holka si myslí, že je krasavice, jenomže zelený listí uschne a opadá – uvidíš, co z ní budeš mít za dva roky! [...] Šarišský cikáni že uměj vařit halušky? Túúúdle! To bych radši jedla žabí hovna, než jejich halušky! [...] Ty cikáni že uměj hrát? Ty hrajou, jako když tuberák močí na horkej plech' Každou výměnu názorů doprovázela mimická gesta, která někdy přecházela až do tanečních a akrobatických figur – a zase bylo divadlo. Nejgeniálnější herečky byly Marča a beznosá Pipka²⁷ ze Sabinova. Nesměly chybět na žádné pouti a

²⁷ V tradičních romských komunitách bylo v minulosti běžné a dodnes velice časté jiné oslovení člověka v rámci komunity a jiné v oficiální komunikaci. Většina lidí tak měla ve skutečnosti dvě jména: oficiální a romské, přičemž v praxi bylo vlastně používáno jen romské. Romské jméno získával jeho nositel většinou, podobně jako přezdívku, na základě určité vlastnosti, která výrazným způsobem charakterizovala jeho osobnost či vzhled. Někdy však také bylo výrazem soudobé módy. Například romská spisovatelka E. Lacková se oficiálně jmenovala Elena, zatímco její romské a prakticky výhradně používané jméno znělo Ilona, Ilon. Jiným typem příkladu je jméno romského muže z Hrabušic (okres Špišská Nová Ves), jehož oficiální jméno neznám, avšak nikdo mu neřekne jinak než Bocian, česky Čáp. Tuto přezdívku tento muž získal patrně

lidé vždycky čekali, až se objeví a sehrají jim souboj slovních obrazů a tanečních figur, jaké by nevymyslel ani ten nejlepší básník a nejdůmyslnější choreograf.“²⁸

Poslední z kategorií, v níž je třeba hledat kořeny svébytné romské divadelnosti, jsou lidové obyčeje, svátky a obřady. Prvků, které jsou charakterizovány symbolickou obrazností je v této kategorii mnoho, omezím se proto na několik příkladů, jejichž divadelnost je založena na improvizovaném dialogickém jednání, nebo je dána mimickým a pohybovým doprovodem mluveného slova.

Prvky tohoto typu najdeme podobně jako snad u všech národů v rámci křtin, svateb a pohřbů. Například romské křtiny se kromě kostela, kde probíhají stejně jako u ostatních křesťanů, odehrávají v tradiční etnické podobě v soukolí rodiny. Romské křtiny jako celek představují vysoce kultivovanou obřadní událost, která zahrnuje celou řadu poetických a symbolických úkonů, v romských rodinách patří oslava křtin dodnes k nejvýznamnějším rodinným událostem a všichni členové rodiny jim přikládají velkou vážnost. Kromě jiného jsem například zažila situaci, kdy mi zhruba dvacetiletí chlápci z hrabušické osady (okres Spišská Nová Ves), kteří se nejprve ostýchali hovořit právě o podobě svých tradičních zvyků a snažili se naopak prokázat svou znalost v oblasti současné světové pop - music, velmi poutavě a zaujatě vyprávěli o tom, jak se slaví romské křtiny v jejich rodinách. Tradiční romské zvyky totiž, podobně jako je tomu v případě majoritní společnosti, zahrnují řadu lokálních a subetnických odlišností.

Mezi prvky, v nichž je možné najít stopy divadelnosti patří například obřadní položení dítěte na stůl poté, co společnost přijde z kostela domů. Tento úkon má symbolický význam, který je možné zhruba vyložit prostřednictvím významu, jež je spojen s předmětem stolu. Stůl je zde,

díky svému vysoce nadprůměrnému vzrůstu. Podobných příkladů najdeme v praxi i ve vzpomínkách pamětníků nespočet.

²⁸ Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd., s. 63.

patrně stejně jako snad u všech národů, synonymem rodinného života, místem, okolo něhož se odehrává vše podstatné pro život rodiny. Proto je položení dítěte na něj vlastně symbolickým obrazem přijetí dítěte do rodiny. Dítě je zpravidla nejprve položeno pod stůl (někdy i třikrát, aby byly oklamány zlé síly), odkud jej vyndá jeho otec, aby jej s těmito krásnými slovy položil na stůl: „Kdekoliv se v životě octneš, ať přineseš mezi lidi dobro, úctu a lásku!“

Z hlediska divadelnosti je pak ještě zajímavější následující rituál žehnání dítěti do budoucího života, jehož se aktivně účastní všichni přítomní. Každý z příbuzných či přátel rodiny přistoupí v průběhu tohoto rituálu k dítěti a prostřednictvím poetických slovních obrátů dítěti přeje lásku, radost, zdraví a štěstí. V těchto slovních obratech se kromě květnaté a krásné romštiny zjevují moudrá slova předků i nové tvůrčí obraty současníků. Divadelnost této situace lze však vedle její zjevné spektakulárnosti najít v bohatém mimickém a často přímo pantomimickém doprovodu, kterým někteří žehnatelé svůj projev dotvářejí.

Součástí tohoto obřadu bývají kromě darů přinášených dítěti také předměty, které slouží pouze jako rekvizity v momentu žehnání. Například chlapcům je (patrně v souladu se starodávnou dharmou) velmi často určeno kromě jiného toto přání: „Aby jsi byl muzikantem všech muzikantů!“ Současně je chlapečkovi do ručičky či do peřinky obřadně vložen houslový smyčec.

Vyvrcholením oslavy křtin je pak samozřejmě všeobecné veselí s hudbou, zpěvem a tancem. Někdy tyto veselé hostiny mohou končit dokonce i tím, že se někteří z hostů převléknou za maškary, které pak předvádějí komické scénky z rodinného života, v nichž občas může dojít mimo jiné k napodobení těhotné ženy, jež je v běžném životě tradičních romských komunit takřka nedotknutelná.

Svatebnímu rituálu předchází dodnes v řadě komunit obřad zasnub, jejichž součástí je mimo jiné obřadní svázání rukou snoubenců a nalití vína

do jejich dlaní, aby jej vzájemně vypili „až do dna“, stejně jako svůj budoucí společný osud. Samotná svatba pak probíhá většinou v křesťanském kostele (případně na úřadě, podobně jako v případě příslušníků majoritní společnosti). Podoba tohoto obřadu mimo kostel (či úřad) je pak osobitým průnikem svébytných prvků etnické kultury a lokálních prvků kultury majoritní. Mezi prvky divadelnosti, jimiž se tento rituál, který se navzdory zmíněným prvkům lokální majoritní kultury ve své celkové podobě od neromských svateb poměrně výrazně liší, patří především dialogy improvizované na základě modelových schémat a často zejména projev ženichova družby, který po celý čas trvání svatby působí vlastně v roli konferenciéra, či moderátora této společenské akce.

Příkladem uvedeného improvizovaného dialogu může být například situace, v níž se svatební průvod vydává na cestu do kostela v čele se ženichem a jeho družbou, cestu jim však zastoupí mládenci z komunity, k níž přísluší nevěsta a sehrají scénu, že nevěstu nedají, nepustí atd. Úkolem družby je podat v následné improvizované diskuzi přesvědčivý diplomatický výkon (a také rozdat nějaké drobné), aby mladíci dívku uvolnili a průvod mohl pokračovat. V některých oblastech může naopak scénu, že nevěstu nedá sehrát její otec přede dveřmi svého domu, do něhož symbolicky odmítá vpustit rodinu budoucího zetě. Různých obdob a podobných improvizací bychom v rámci svateb našli více. Velice teatrální podobu také mívá obdarovávání novomanželů svatebčany, v němž hraje největší úlohu příslušná dramatizace dění ze strany ženichova družby coby konferenciéra tohoto dění.

V rituálu romských pohřbů, jehož podobu rovněž ovlivňuje řada lokálních a subetnických odlišností a který téměř vždy probíhá jako křesťanský a odehrává se v kostele má z hlediska divadelnosti největší význam tradiční teatralizované bédování žen nad nebožtíkem. Tento prvek, který nijak neznevažuje skutečný žal pozůstalých, a jehož symbolickým významem je

vzdát nebožtíkovi patřičnou úctu, je vlastní mnoha kulturám, ne v každé se však udržel dodnes.

Poslední kategorií jsou z hlediska svébytné romské divadelnosti svátky, které se váží ke kalendářnímu cyklu. Prvky osobité národní symboliky obsahují v hojné míře snad všechny romské svátky, které se většinou prolínají se svátkem majoritní kultury. Co se týče divadelnosti, Romové u příležitosti svátků jako jsou Vánoce, Velikonoce atd. v minulosti pravděpodobně poměrně hojně provozovali nejrůznější hudebně – dramatické produkce určené konzumaci majoritní společnosti. Tyto aktivity byly souhrnně označovány jako vinšování.

Příkladem zcela ojedinělého zvyku, který vyplývá z osobité romské etnicity, patrně souvisí s tradicí starodávné dharmy modifikované křesťanskými vlivy a obsahuje výrazné znaky divadelnosti, je zejména pohřbívání basy. „Na Popeleční středu pohřbívali Romové basu. V úterý byl ještě bál, tančilo se už od samého poledne až do druhého dne. A ve středu v poledne se pohřbívala basa. Naši muži se oblékli do slavnostního – černé šaty, bílé košile, a šlo se do krčmy. Basa ležela na stole jako mrtvola a muži nad ní naříkali, plakali, kvíleli. Sedláci jenom koukali a bavili se. Když bylo divadlo v nejlepším, přišel hospodský a chrstl na naše muže kýbl vody. Zmáčení utíkali domů. Tím končily fašangy a začínal sedmitýdenní půst. Po tu dobu se nikde nehrálo a my měli těžké časy.“²⁹

Jiným příkladem personifikace ve spojení s divadelností je tradice klanění se měsíci. Tento zvyk se v různých romských skupinách udržoval ve spojení s různými příležitostmi, někde na Štědrý den a jinde na Nový rok, nebo dokonce o novoluní. Vždy byl však výrazem úcty k živlům, na jejichž harmonii závisí naše existence a patrně souvisí se starobytlou předkřesťanskou romskou tradicí. Elena Lacková ve svých vzpomínkách charakterizuje tento zvyk následujícím způsobem: „O novoluní jsme měli krásný zvyk. Muži vycházeli ven s obnaženými hlavami a klaněli se

²⁹ Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd., s. 62.

novému měsíci. Nesli s sebou vědro vody a ve vědru drobné peníze. Věřili, že jak poroste měsíc, bude se rozmnožovat i jejich bohatství [...] dodnes nabádají staří, poctiví Romové své děti, aby před Měsícem, před Sluncem, před Větrem, před Hvězdami neklely a nemluvily sprostě, protože to jsou živé bytosti a vyzařují velkou sílu. Kdyby k nim člověk neměl úctu, mohly by ho zničit.“³⁰

Shrnu – li tedy uvedená fakta, mohu konstatovat, že se romské divadlo v pravém slova smyslu objevuje teprve ve dvacátém století – s výjimkou zmiňovaného loutkového divadla, jehož podobu neznáme, avšak tradice romské divadelnosti je starobylá a bohatá. V uplynulých staletích svého působení v křesťanských zemích ji Romové rozvíjeli prostřednictvím produkcí nejrůznějšího charakteru určených zábavě publika z řad majoritní společnosti. Svěbytné prvky romské divadelnosti se pak v bohaté míře uchovaly v romské folklórní tvorbě – zejména slovesné a hudebně - dramatické, z jejíhož dědictví romští umělci čerpají dodnes.

1. 3. Divadlo Josefa a Františka Kýra

V další historii romského divadla v Čechách sehráli klíčovou úlohu Romové trvale usazení na jihovýchodní Moravě, konkrétně v oblasti Strážnice, Petrova, Kněždubu a Sudoměřic. Strážničtí Romové představují ze společensko – historického hlediska skupinu, již se v průběhu několika generací velice úspěšně podařilo integrovat se do předválečné české majoritní společnosti. Jedním z aspektů tohoto vývoje, který byl narušen a v důsledku válečné genocidy českých Romů zdecimován, byla i jejich dramatická a divadelní činnost, které se dostalo velkého ohlasu místního publika jak z řad romské, tak majoritní populace.

Klíčovou osobností kulturních aktivit strážnických Romů byl Josef Kýr, který pocházel z kovářské rodiny, jež se v oblasti trvale zdržovala od prvního desetiletí devatenáctého století a postupně se zde usadila. Josef

³⁰ Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd., s. 62.

Kýr jako jeden z prvních romských studentů navštěvoval v období první republiky strážnické gymnázium, jeho studium však musel bohužel z ekonomických důvodů ukončit a stal se v souladu s rodinnou tradicí kovářem. Podobně jako většina romských kovářů se živil výrobou doplňkového kovářského sortimentu jako byly řetězy, hřebíky, nebozezy a jiné produkty, o jejichž výrobu místní kováři z řad majoritní společnosti nestáli a tak se jejich činnost s produkcí usazených romských kovářů doplňovala.³¹

Koncem dvacátých let založil Josef Kýr velice úspěšnou kapelu, „s níž účinkoval na různých národopisných slavnostech i v brněnském rozhlasovém studiu.“³² Ve třicátých letech napsal spolu s Janem Danielem z blízkého Petrova hru, která nesla název *Cikánčina věštba*. Inscenaci této hry se zpěvy a tanci, jejíž hudba a choreografie byly rovněž autorským dílem uvedené dvojice, nastudovali spolu s přáteli z Petrova a Sudoměřic a vystupovali s ní v letech 1931 až 1937 v okolí Hodonína, Břeclavi, Senice a Uherského Hradiště.

„Hra měla tři dějství s hudbou a zpěvem. Účinkovalo v ní třináct osob. Děj se odehrával v lese. Kroje byly upraveny z vlastních prostředků členů souboru.“³³ Na základě uvedené citace z pera Františka Glacnera vycházející z informací obsažených v dopise Jana Daniela z Rohatce – jediného člena této inscenace i strážnického souboru, který přežil osvětimské utrpení – se v souladu s informacemi, které mám o činnosti strážnického souboru, v němž byl jednou z vedoucích osobností rovněž Josef Kýr a působili v něm i další lidé podílející se na této inscenaci, domnívám, že inscenační důraz zde byl kladen především na projev herců či na vlastní drama příběhu, přičemž scénografická složka byla, podobně

³¹ Rodinám romských kovářů bylo vlastně na základě této nekonfliktní symbiózy umožněno se v místě trvale usadit. Ke konfliktům o zakázku pak zpravidla občas docházelo mezi romskými kováři z přilehlých oblastí.

³² Nečas, C.: Romové v České republice včera a dnes, Olomouc 1999, 4. vyd., s. 46.

³³ Glacner, F.: Historie cikánského (romského) divadla na území dnešní ČSSR, dipl. práce, MS, Brno 1973, knihovna Muzea romské kultury v Brně, s. 38.

jako u mnoha dalších ochotnických souborů, řešena s absencí režijního záměru nejdostupnějším možným způsobem. Důvodem tohoto stavu byly patrně především hmotné možnosti inscenátorů. Dominantou inscenace naopak byla velmi pravděpodobně složka hudební, pěvecká a taneční. K této domněnce mne přivádí kromě renomé inscenátorů a autorů předlohy Josefa Kýra a Jana Daniela z Petrova, kteří oba prosluli také jako skvělí muzikanti a skladatelé, samotná povaha romské divadelnosti, jejímž jádrem je dodnes především spojení s hudbou, zpěvem a tancem. Tomu, že inscenace byla velmi úspěšná, napovídá skutečnost, že byla reprízována po dobu celých šesti let, v letech 1931 – 1937.

Počátkem čtyřicátých let pak Josef Kýr spolu se svým bratrancem Františkem Kýrem založili s přáteli ze Strážnice a okolí ochotnický divadelní spolek s názvem *Cigánská omladina*. Je velmi pravděpodobné, že založení tohoto souboru bylo přirozeným vyústěním úspěchu předchozí inscenace. Tento zhruba deseti až patnáctičlenný soubor uváděl vlastní autorské hry, jejichž námětem byl, podle slov pamětníků, většinou život kočovných Romů. Žádný z těchto dramatických textů se bohužel nedochoval, takřka všichni členové souboru zahynuli v Osvětimi a rovněž pamětníci jeho činnosti dnes již nejsou naživu. Představa o tom, jak tyto hry vypadaly a jakým způsobem byly inscenovány je tedy, podobně jako v případě zmíněné inscenace, pouze přibližná.

Inscenace souboru vznikaly na základě her, jejichž autory byli bratřenci Kýrovi a nesly následující názvy: *Kam lidská vášeň spěje*, *Cikánčina věštba* (tato hra vznikla jako výsledek předchozí spolupráce Josefa Kýra s Janem Danielem z Petrova), *Hrob v poušti* a *Matčin odkaz*. Oba režiséři byli rovněž autory hudebně – pěvecké inscenační složky, která byla spolu se složkou taneční dominantou každé z inscenací.

Naproti tomu scénografická složka byla v inscenačním celku v souladu s ekonomickými možnostmi souboru potlačena a řešena většinou zcela improvizovaným způsobem. Vzhledem k tomu, že se představení

odehrávala v hostincích a sokolovnách okolních obcí, kam se členové souboru sjížděli zpravidla na kolech (často více osob na jednom kole), byly nutné kulisy opatřovány na místě a řešeny způsobem, který situace umožňovala.

Kostým romských postav vycházel především ze soudobé reality. U mužských postav jím byly zpravidla jakékoli kalhoty a košile, v případě ženských postav pak strakatá sukně, blůzka neboli jupka a pestrý šátek, který se podle situace vázal okolo boků, ramen či hlavy. Vzhledem k tomu, že Romové z oblasti Strážnice a okolí přijali v rámci svého integračního procesu oděv odpovídající zvyklostem svého majoritního okolí, vykazuje popsany kostým ženských postav znaky určité stylizace směrem k tradičnímu romskému oděvu. Neromské postavy pak vystupovaly buďto v tradičním slováckém kroji, nebo slavnostních šatech, které se nosily v neděli do kostela.

Prameny dokládají, že strážnický soubor, v jehož rámci působili jako režiséři bratraci Josef a František Kýrovi, působil ve Strážnici a přilehlých oblastech velice úspěšně v rozmezí let 1937 až 1942, kdy jeho činnost přerušila nacistická perzekuce. Věhlas tohoto souboru patrně neunikl ani pozornosti protektorátního tisku, neboť například Polední list ještě v dubnu 1942 otiskl kratičkou zprávu, v níž na adresu Romů ze Strážnice a okolí píše, „že jsou ovšem cikánskou pýchou a kde hrají, stávají se senzací.“³⁴ Avšak ani toto renomé neochránilo členy souboru před internací v koncentračních táborech, kde s výjimkou Františka Kýra a Jana Daniela z Rohatce všichni zahynuli.

Jan Daniel z Rohatce, který byl členem strážnického souboru jako herec, napsal v poválečných letech novou hru s názvem *Návrat*, která byla reflexí válečné perzekuce českých Romů, inscenoval ji se souborem vytvořeným v Rohatci a v letech 1951 až 1965 ji hráli v blízkém okolí. Později potom napsal Jan Daniel z Rohatce ještě jednu hru, v níž se pokusil reflektovat

³⁴ Anonym: Cikánští ochotníci, Polední list 24. 4. 1942.

novou společenskou situaci Romů – jejich marnou snahu stát se rovnocennými občany poválečné společnosti a také přetrvávající despekt a ponižování ze strany této společnosti. Jeho úsilí navázat na předválečnou tradici však, podle jeho vlastních slov, ztroskotalo na celkové změně společenských podmínek. K práci na nové hře získal několik mladých lidí, příslušníků mladší generace než byl on sám, která měla odlišné priority a názory. Skupina se proto sešla pouze k několika zkouškám, na jejichž základě došel Jan Daniel (z Rohatce) k závěru, že zkušenost jeho generace daná zcela nezištnou a zaujatou, takřka „sokolskou“, ochotnickou prací je vzhledem k novým podmínkám nenávratnou minulostí a soubor rozpustil. Text nové hry pak později prodal blíže neurčenému člověku z Brna, jeho forma i přesný obsah tak bohužel zůstávají, stejně jako v případě předválečných her, neznámé.

Zde tedy končí historie první původní romské divadelní a dramatické tvorby, která je v oblasti Čech a Slovenska doložena historickými prameny. Kromě toho, že tato úspěšná umělecká tvorba strážnického souboru měla svého času nepochybně ohromný lokální společenský a kulturní význam, představuje z historického hlediska počátek vývoje romského divadelnictví v Čechách a na Slovensku a odhaluje v souladu s činností autorů následujících generací skutečnost, že podstatou romské divadelnosti je od počátku především spojení mluveného slova s hudbou, zpěvem a tancem.

V souvislosti s tématem samotného počátku romské divadelní historie v Čechách a na Slovensku bych se ještě ráda zmínila o tom, že v minulosti existovaly i další romské ochotnické soubory. V jejich čele však nestály romské, nýbrž neromské osobnosti, jejichž tvůrčí cíle byly převážně pedagogické či dramaticko - výchovné a inscenační předlohou jejich tvorby nebyla původní romská díla. Romové v těchto souborech působili pouze jako herci a nevíme proto, jakou měrou autorského vlivu se romští herci na inscenačním celku podíleli.

Jedním z takových příkladů jsou ochotnické aktivity východoslovenských Romů, které se časově překrývají s tvorbou bratranců Kýrových a Jana Daniela z Petrova. Tento romský soubor, který s velkým úspěchem vystupoval v košickém i užhorodském Národním divadle, v Prešově, Levoči, Kežmaroku a okolí, však vedl slovenský psychiatr Jaroslav Stuchlík, který v Košicích od roku 1930 řídil tzv. *Ligu pre kultúrne povznesenie cigánov*. Tato společnost se později přejmenovala na *Spoločnosť pre štúdium a riešenie cigánskej otázky* a provozovala ve svém rámci sekci vědeckou, společenskou, kulturní a sportovní. Již z názvů, k nimž se společnost hlásila je patrné, že jejím programovým cílem bylo, byť pravděpodobně v dobré víře, spíše přiblížit východoslovenské Romy životnímu stylu místní majoritní populace, než podporovat rozvoj jejich etnické svébytnosti. Z tohoto důvodu proto činnost souboru pod vedením Jaroslava Stuchlíka nepovažuji za spontánní a zcela svébytný projev romské národní kultury, přestože i její prvky soubor svou prací rozvíjel a nespojuji jeho činnost s počátky svébytné romské divadelní tvorby.

Tvorba bratranců Kýrových a Jana Daniela z Petrova a také poválečný pokus Jana Daniela z Rohatce o její návaznost proto představuje první známý vývojový článek v řetězci souborů a osobností romského divadla a dramatu, které formovaly jeho historii v Čechách a na Slovensku.

1.4. Tvorba Eleny Lackové a další z osobností poválečných tvůrců romského divadla a dramatu

Ve vývojovém řetězci osobností, které se podílely na formování romského divadla a na vzniku původní romské dramatické tvorby v Čechách a na Slovensku následuje za bratranci Kýrovými, Janem Danielem z Petrova a Janem Danielem z Rohatce v chronologickém sledu osobnost Eleny Lackové. Přínos, kterým Elena Lacková obohatila jak romskou, tak majoritní českou a slovenskou kulturu dalece přesahuje svůj časový

horizont a současní romští divadelníci z jejího odkazu v bohaté míře stále čerpají. Z dnešního pohledu lze konstatovat, že literární tvorba Eleny Lackové se stala základem klasické romské literatury a dramatu v oblasti Čech a Slovenska.

Dříve než se pokusím stručným způsobem shrnout podstatné rysy Lackové divadelní a dramatické tvorby, zmíním se o dvou okolnostech, které s tvorbou této všestranné osobnosti neoddělitelně souvisejí. První z nich je určena časem, v němž Elena Lacková tvořila a prožila valnou většinu svého života, respektive jeho společensko – politickými aspekty. První etapa Lackové tvorby, kterou reprezentuje její prvotina z roku 1948 s názvem *Hořící cikánský tábor* a její inscenace, která ze současného teatrologického pohledu svým společenským a etnologickým přínosem výrazně převyšuje svou uměleckou hodnotu – narozdíl od Lackové tvorby pozdější! - je totiž spojena s historicky ojedinělým zájmem soudobé majority o romskou, uměleckou činnost.

Tento zájem však nebyl uměleckého ani etnologického, nýbrž ideologického charakteru. Nastupující socialistický režim s vizí svého asimilačního programu poskytl souboru Eleny Lackové jednorázovou finanční a především mediální podporu, aby se však vzápětí pokusil využít jejich schopností ve prospěch svých ideologických postupů. K realizaci tohoto záměru nedošlo. Díky zmíněným společensko – politickým okolnostem a ideologicky podmíněnému zájmu režimu o činnost souboru Eleny Lackové, došlo však poprvé v historii Romů v Čechách a na Slovensku k tomu, že se romské tvorbě dostalo veřejného uznání a podpory přesahující regionální rámec.

Tato podpora, výjimečná navíc tím, že pocházela z oficiálních státních zdrojů - do té doby Romy podporovali pouze osvícení, či jinak zainteresovaní mecenáši - a ohromný mediální ohlas (např. úspěch souboru Josefa a Františka Kýrových a Jana Daniela z Petrova nepřesáhl, patrně především díky odlišným společensko – politickým podmínkám -

oblast svého regionu) umožnily romskému tvůrci poprvé v historii oslovit svým dílem širší okruh veřejnosti. Tato skutečnost byla pro mnoho Romů z generace Eleny Lackové velice významná. Mnoho lidí na krátký čas uvěřilo, že poválečná společnost s novými poměry Romům skutečně poprvé v historii nabízí rovnocenné partnerství.

Bohužel však tento záměr státních orgánů nesměřoval k úsilí o dlouhodobou podporu romských autorů s jejich osobitým etnokulturním cítěním a tedy k celkové společenské integraci Romů, nýbrž k vytvoření chvilkové senzace, která jako by matně zastiňovala nastupující tvrdé asimilační tendence. Samotná Elena Lacková na krátký čas uvěřila v dobré úmysly státních postupů, avšak velmi záhy byla z této víry vytržena syrovou deziluzí. Vzhledem k tomu, že ani ve svém dalším profesním životě, v němž působila většinu času jako osvětová pracovnice KNV³⁵ v Prešově, nepřestala usilovat o integraci Romů do společnosti nikoli však asimilovaných, nýbrž s jejich uvědoměným právem na vlastní etnokulturní specifika, nevyhnula se ani ona problémům se stávajícím politickým režimem.

Z dnešního pohledu lze říci, že se Elena Lacková na základě své dramatické, literární i všeobecně osvětové činnosti stala jednou z prvních a především klíčových osobností romského národního obrození, jehož počátek je v celosvětovém kontextu kladen do dvacátých a zásadní nástup do sedmdesátých let dvacátého století a které se v Čechách a na Slovensku mohlo v plné síle projevit až po roce 1989. V Čechách a na Slovensku se však rozvíjí na základech, které zcela stranou společenského zájmu vytvořili lidé z generace Eleny Lackové. Ona sama mezi nimi představuje významnou osobnost, která má v romské společnosti váhu téměř legendární postavy.

Druhou významnou okolností, která s tvorbou Eleny Lackové úzce souvisí, neboť našla odraz v mnoha postavách či tématech její tvorby, je

³⁵ KNV - Krajský národní výbor.

následující skutečnost. Zdá se, že důležitým životním i tvůrčím motivem Eleny Lackové bylo humanistické úsilí o naplněný svobodný život každého člověka a s ním nutně související bourání společenských stereotypů a předsudků, které se u Eleny Lackové projevilo směrem k oběma kulturám, k nimž jako Romka náležela – k romské i majoritní.

S bouráním stereotypů v majoritním světě souvisí např. skutečnost, že jako první Romka pronikla se svým divadlem na výsluní veřejného zájmu a její prvotinu jakožto první romskou hru (i když ne v romštině) vydala Dilia. Jako jedna z prvních Romů (patrně jako vůbec první Romka) vystudovala vysokou školu a obecně se jí v životě dostalo ze strany majoritní společnosti uznání, což se bohužel dodnes daří pouze výrazným osobnostem.

Průkopnické momenty však v jejím životě nalezneme rovněž směrem k tradiční romské společnosti. Samotná skutečnost, že jako vdaná žena a matka šesti dětí vystupovala ve veřejném životě, věnovala se naplno své práci a ještě usilovala o uměleckou tvorbu, byla svého času zcela výjimečná – a to nejen v prostředí tradiční romské komunity. V tradičním romském pojetí rozdělení mužských a ženských principů v životě však byl po staletí představitelem veřejného a společenského života rodiny muž, zatímco od ženy, jejíž sférou vlivu byla rodina, se očekávalo, že se přizpůsobí mužovým zájmům. V tomto smyslu Elena Lacková bourala zavedená pravidla, přestože je třeba dodat, že často za cenu velkých obětí a kompromisů. Tato tematika se v tvorbě Eleny Lackové nejčastěji odráží jako vedlejší téma. V různých podobách jej pak nalezneme prakticky ve všech jejích dramatických textech. Výjimku tvoří pouze dramatizace jejích pohádek, neboť v nich jde autorce stejně jako v jejich literární podobě naopak o autentické zachycení tradičních hodnot a etických principů odnepaměti pěstovaných v romských komunitách.

Jak jsem již uvedla, Elena Lacková zasáhla do dějin romského dramatu a divadla v Čechách a na Slovensku svou prvotinou s názvem *Hořící*

cikánský tábor, kterou vytvořila pod vlivem svých traumatických válečných zážitků jako upřímné memento. Ústředním motivem této hry o třech dějstvích, v níž autorka vykreslila šikanování Romů ze strany Hlinkových gard, internaci v pracovním táboře a také situaci jejich pokračující izolace po válce, je téma plnohodnotného života člověka bez rozdílu. Jako vedlejší téma zde však prostřednictvím různých postav zaznívá také otázka postavení ženy a muže v životě tradiční romské komunity.

Hra začíná rozhovorem vajdy tábora Miky se ženou a dětmi, který se dotýká běžných každodenních starostí – kdo půjde na dřevo, kdo půjde do vesnice prodat nějaký otcův výrobek (živí se tradičním kovářstvím) a slouží vlastně k nástinu atmosféry běžného života v osadě. Dotýká se také probíhající války, sedláci mají strach, nevědí co bude, málokdo dá Romům práci a jejich děti mají hlad. Nejstarší dcera Angela odchází na dřevo následována svou vrstevnicí Šárkou, jejich rozhovor, který se točí okolo nejrůznějších společenských intrik v rámci komunity, prozrazuje, že Angela je velká osobnost, jíž lze přiznat ty nejlepší vlastnosti, zatímco její kamarádka má své chyby. Potkají dva „gádže“, velitele místních gardistů a inženýra Antona, který je zde aby řešil jakýsi technický problém. Zastihnou je v rozhovoru, jehož předmětem jsou Romové a jejich válečný osud, gardista je plný předsudků a nenávisti, Anton naopak Romy obhajuje. Gardista pak začne dívky hrubě urážet, zatímco Anton se jich zastává. V dalším rozhovoru se ukazuje zatím nesmělá vzájemná náklonnost Angely a Antona. V osadě pak probíhá hádka mezi matkami Silva a Žanety, kteří se chtějí vzít, ale Silvova matka nepovažuje Žanetu za dost dobrou pro svého syna, neboť není z hudebnické rodiny. Silvův otec se snaží situaci smírně vyřešit, ale jeho žena se urazí. Svatba se tedy slaví bez účasti ženichovy rodiny. Svatební obřad, prováděný tradičně vajdou komunity, je však přerušeno necitelnou razií gardistů, kteří odvedou muže do sběrného tábora. V další scéně se ukazuje smutný a těžký život osamělých žen s dětmi v osadě, Silvova matka poučená těmito smutnými

událostmi začíná litovat svého malicherného nepřátelství vůči Žanetě, která čeká dítě. Těžištěm rozhovorů jsou však vzpomínky staré Grundzy, v nichž se zjevují paralely současné válečné situace s odvěkým údělem Romů v Evropě. Za Angelou přijde Anton a vylíčí jí utrpení mužů v táboře. Angela se vypraví se otcem a ostatními do tábora, aby je povzbudila. Podaří se jí do tábora proniknout, je šokována. Situace vrcholí prozrazením Angely, její otec ji brání, vznikne konflikt, v němž je otec zabit, scéna vrcholí vzpourou. Angela se stává vůdkyní skupiny a přidávají se k partyzánům. Další dění se týká osvobození a poválečné situace v osadě, v níž se život příliš nezměnil. Angela pracuje v továrně a je společensky činná, přesvědčí muže, aby se také nechali zaměstnat v továrně, vyřídí pro starou Grundzu řádný důchod atd. Vzdoruje však milostným nabídkám Laciho, výtečného muzikanta, protože je tajně zamilována do Antona, který předtím kamsi zmizel. Hra končí návratem Antona, který přijde Angelinu matku požádat o dceřinu ruku, Laci sice žárlí, ale nakonec se smiřuje s tím, že se patrně ožení s Angelinou kamarádkou Šárkou, která o něj vždycky stála a hra končí všeobecným veselím v osadě.

Hlavní dějová linie tedy vykresluje útlak a ponižování slovenských Romů v průběhu druhé světové války a jejich velmi těžký život vůbec, dále zachycuje vzpouru Romů vězněných v táboře nucených prací a následující revoluční události a v závěru pak otevírá palčivou otázku budoucnosti Romů v novém společenském systému po skončení války. Vedlejší dějové linky se týkají několika rodinných a milostných vztahů. Hra obsahuje velké množství prvků vztahujících se k běžnému životu tradiční romské komunity a z etnologického hlediska je velice cenná.

Z teatrologického hlediska se však jedná o poměrně triviální, často téměř naivní text vycházející z realistické tradice, který obsahuje celou řadu tezovitých a ideologických prvků. Také dramatické postavy a jejich jednání podléhají nápadné idealizaci. Mezi obrazy tak vznikají kontrasty, neboť některé působí velmi strnule a jejich jazyk je frázovitý, jiné naopak velmi

autenticky a postavy v nich jednájí přirozeně a přesvědčivě. Za pozornost stojí zejména skutečnost, že přesvědčivěji působí ty z obrazů, které se vztahují ke každodennímu životu osady a osobním vztahům. Poměrně násilně naopak ty, vztahující se k revolučnímu dění a kontaktu s příslušníky majoritní společnosti.

Domnívám se, že příčinou této skutečnosti je kromě dramatické nezkušenosti autorky jazykový faktor, neboť mateřským jazykem Eleny Lackové byla romština, avšak autorka hru jako nositelka jedné z bilingvních kultur světa napsala v jazyce kultury majoritní, tedy ve slovenštině. Přestože tento jazyk autorka ovládala bravurně a velmi reprezentativně, nedosahovala patrně v některých jeho strukturách takové vnímavosti, nebo slovní zásoby, jako v jazyce mateřském. Je pochopitelné, že pro scény dotýkající se běžně prožívané komunikace použila autorka zažité výrazové ekvivalenty celkem přirozeně, zatímco scény vzdálené každodennímu životu vyznívají v jazyce majority nápadně uměle.

Tuto hypotézu podporuje jednak skutečnost, že pozdější Lackové texty, které autorka napsala v romštině a byly do češtiny či slovenštiny přeloženy, většinou Milenou Hübschmannovou, naopak vynikají krásou a bohatostí jazyka, po frázích není ani stopy a jazyk sám většinou charakterizuje postavu a jednak vlastní postřeh Mileny Hübschmannové, který uvedla v předmluvě ke vzpomínkové knize Eleny Lackové. Tato zkušená lingvistka a navíc velice blízká přítelkyně Eleny Lackové se zmínila o tom, že v osobním životě byl verbální projev Eleny Lackové ve slovenštině zcela odlišný od jejího projevu v mateřském jazyce – tedy v romštině: „Zpočátku, když jsem před Ilonu postavila mikrofon, měla tendenci mluvit slovensky. Mluví slovensky výborně, kultivovaně, bez nejmenšího 'cikánského' přízvuku, má velkou slovní zásobu, a přesto to není ono. V jejím romském projevu jsou každé slovo, každý obrat, každá věta přesně napojeny na prolnutí její bytosti se skutečností, o které vypráví. Ani slovíčko, ani názvuk intonace nejsou nadbytečné, hluché, nemístné. A to její slovenský projev –

Ilonko, nezlob se na mě – občas je. Ať mluvený, či písemný. Je až příliš bohatý, je mnohdy nadbytečně mnohomluvný [...] Čím dále tím více se mi potvrzuje pozorování, že totiž jazyk – 'gádžovský' nebo romský – funguje u Romů zároveň jako spouštěcí signál, který otevírá vchod do 'gádžovského' nebo romského sektoru jejich bikulturní osobnosti. Asi je tomu tak nejen u Romů, ale u kterékoli bilingvní populace. Ten romský sektor je po staletí či tisíciletí kultivovaný. V gádžovském sektoru jsou komplexy méněcennosti zažehnavány velikášstvím, řada přepjatých, neosvojených, ne dost pochopených hodnot, zpřeházených v chaosu [...] A tak obecný model bikulturní, bilingvní romské osobnosti prokmital i v naší komunikaci s Ilonou. Vždycky jsem se cítila volněji, lépe a inspirovaněji, když mluvila romsky. (Nikdy jsem se jí ovšem nezeptala, jak můj romský projev působí na ni a nepociťuje – li nepříjemně jeho kulturní zploštělost).³⁶

Domnívám se, že uvedená charakteristika jazykové a kulturní dvojakosti bilingvních kultur do značné míry charakterizuje také jazykovou problematiku Lackové hry *Hořící cikánský tábor*. Tato problematika se dotýká rovněž tvorby některých současných romských autorů, přičemž vývoj tohoto procesu – vlastně národního obrození Romů – směřuje k tomu, že stále více romských autorů nachází odvahu vyjádřit se romsky a jejich texty jsou následně překládány, nebo je autoři sami následně přeloží a vydají svá díla dvojjazyčně.

Význam Lackové prvotiny *Hořící cikánský tábor* je proto z teatrologického pohledu především historický, neboť se jedná o první dochovaný romský dramatický text na území Slovenska a Čech. V ostatních ohledech je pak tento text nesmírně významný ze společenského a etnologického hlediska. Jeho společenský význam spatřuji kromě toho, jakým způsobem upozornil svého času na problémy a přítomnost romské menšiny ve společnosti především v tom, jak otevřeným způsobem autorka uchopila problematiku

³⁶ Lacková, E.: *Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou*, Praha 2002, 2. vyd., s. 15 - 16.

zakořeněných předsudků a stereotypů v jednání neromských i romských postav.

Velký společenský význam a ohlas měla rovněž inscenace této hry, kterou Elena Lacková nastudovala se souborem složeným z příbuzných a dalších spřízněných osob. Práce na inscenaci probíhala ve velmi amatérských podmínkách. Zkoušelo se doma, v lese a na louce, později ve třídě šarišské školy. Nutno připomenout, že většina herců byla negramotná a s divadlem se nikdy nesešla. Elena Lacková však určité zkušenosti měla, neboť v mládí hrála v šarišském amatérském souboru a léta zpívala v kostelním sboru. Vzhledem k tomu, že většina dokumentace k inscenaci hovoří výhradně o jejím významu, úspěchu a dojetí publika, můžeme se o její konkrétní podobě pouze dohadovat. Celkové pojetí inscenace patrně, stejně jako hra samotná, vycházelo z realistické tradice a režie usilovala o pokud možno iluzivní charakter jednotlivých obrazů. Kulisy byly malované a byly stejně jako veškerá činnost spojená s inscenací (od stavby kulis až po osvětlení) dílem herců. Kostýmy, podobně jako výprava, rovněž odpovídaly realistické tendenci a podléhaly možnostem členů souboru.

Důležitou roli zřejmě, v souladu s romskou performační tradicí, hrála hudba, zpěv a tanec. Domnívám se, že tomu tak bylo především proto, že Elena Lacková ve svých vzpomínkách uvedla, že jí stálo velké úsilí sehnat pro inscenaci opravdu dobrého hudebníka a také skutečnost, že všichni účinkující pocházeli z hudebnické osady³⁷ a Elena Lacková dokonce z významné hudebnické rodiny. Vzhledem k tomu, že je však kvalita romského muzikálního projevu ve společnosti obecně považována za běžný standard, prameny se o této složce nezmiňují. Bohužel se však nezabývají ani jinými složkami inscenace, neboť samotný fakt vzniku romské inscenace byl svého času společenskou senzací.

³⁷ Původní romské osady na Slovensku vznikaly v souladu s etnokulturní tradicí v závislosti na příslušnosti rodin k určité subetnické skupině či podskupině, většinou rozrůstáním konkrétní usazené rodiny či rodin. Vznikaly tak osady, jejichž hromadný způsob obživy podléhal jednotné či převažující dharmě: hudebnické, nádenické, kovářské, košíkářské atd. Hudebnické osady pak měly, opět v souladu s romskou etnokulturní tradicí, nejvyšší společenský statut.

Jak jsem již uvedla, inscenační pojetí vycházelo z realistické tendence. Tomuto přístupu odpovídala výprava, kostýmy i projev herců. Rozhodujícím způsobem však podobu inscenace určoval její amatérský charakter. Nezkušenost souboru a celou řadu technických problémů patrně vyvažovalo zaujetí herců a také společenská váha textu a tedy celé inscenace. Největší pozornost proto při premiéře, která se uskutečnila v sezóně 1948/1949 v šarišském kulturním domě, patřila, stejně jako při každé z repríz, jichž se postupně uskutečnilo 106, samotnému textu a ohlasu publika.

Úspěch inscenace byl ohromný a to jak mezi Romy, tak mezi majoritou. Objevily se ovšem i záporné ohlasy z řad bývalých členů Hlinkovy gardy, ty se však netýkaly hry či inscenace, nýbrž samotné existence a působení romského souboru. Další osud inscenace a celého souboru však zásadním způsobem ovlivnila skutečnost, že inscenace sklídila v rámci východoslovenského regionu ohromný a všeobecný úspěch. Zástupci nastupujícího režimu proto spatřili v činnosti souboru jeden z možných prostředků svého tendenčního působení na Romy.

Ministerstvo informací a osvěty udělilo souboru stipendium, které bylo použito na pořízení jednotných kostýmů a doporučilo inscenaci k turné, které soubor uskutečnil pod názvem Cigánské divadlo v sezóně 1949/1950 v okolí Plzně, Chebu, Karlových Varů, Aše, Strakonice a Klatov, tedy v oblasti českého pohraničí, které bylo v poválečných letech manipulativně osídlováno slovenskými Romy. V rámci tohoto turné odehrál soubor celkem 80 představení a podobně jako při premiéře a východoslovenských reprízách se opakoval velký divácký úspěch inscenace.

Představení tohoto turné se odehrávala převážně v kulturních sálech, sokolovnách atp., záleželo na možnostech konkrétní obce. Z provozních důvodů, respektive proto, aby byly cestovní výlohy redukovány na minimum, se přepravovali výhradně herci – soubor měl toho času 22 členů,

kteří zajišťovali veškeré činnosti související s provozem divadla. Starali se o propagaci, kostýmy, osvětlení, prodej vstupenek i související administrativu. Kulisy byly na základě konkrétních možností opatřovány v místě představení, měly proto často velmi improvizovanou podobu. Z teatrologického pohledu měla tedy inscenace *Hořícího cigánského tábora* amatérskou podobu a její společenská hodnota, podobně jako v případě hry samotné, převyšovala její hodnotu uměleckou.

Samotná existence a působení romského souboru, který realizoval vlastní původní tvorbu však měla především dalekosáhlý společenský a etnologický význam. Tuto skutečnost si Elena Lacková zřejmě zřetelně uvědomovala, neboť na základě úspěšného turné souboru začala s Ministerstvem informací a osvěty jednat o jeho trvalé činnosti a převedení na profesionální základnu. Působení Cigánského divadla jakožto samostatné profesionální jednotky, která by tak byla vlastně zosobněním romské etnické odlišnosti v rámci společnosti však bylo patrně v rozporu s režimním programem státem řízené asimilace a proto bylo stanovisko ministerstva k jeho vzniku záporné. Zástupci ministerstva nabídli Eleně Lackové pouze jednu z alternativ ochotnického působení v tomto znění: „Soubor Cigánského divadla by měl trvalé sídlo v Chomutově, kde by pro svou činnost mohl používat budovy divadla. Členové souboru by byli zaměstnání v některém závodě v Chomutově a s ohledem na jejich divadelní činnost by jim byly případně povoleny určité úlevy v zaměstnání, které by souboru umožnily konání divadelních zájezdů do obcí, kde je usídleno obyvatelstvo cikánské národnosti. Na zájezdech by soubor vystupoval jako kulturní brigáda svého závodu. O soubor by bylo soustavně pečováno uměleckým a politickým školením.“³⁸

Na základě tohoto rozhodnutí se většina herců rozhodla k návratu domů na východní Slovensko, kde většina z nich začala pracovat ve

³⁸ Glacner, F.: *Historie cikánského (romského) divadla na území dnešní ČSSR*, dipl. práce, MS, Brno 1973, knihovna Muzea romské kultury v Brně, s. 52 – 53.

Východoslovenských cihelnách a rovněž měli být uvolněni v případě zájezdu. Na amatérském základě však nebylo možné soubor dlouhodobě udržet, neboť jeho členové byli brzy vyčerpáni péčí o své rodiny a soubor tak postupně zanikl. Tímto způsobem tedy skončil první historický pokus o založení profesionálního romského divadla v oblasti Čech a Slovenska. K naplnění tohoto úsilí došlo až v roce 1992 založením Divadla Romathan, které se v prvních letech své existence přihlásilo právě k odkazu Eleny Lackové.

V roce 1950 Elena Lacková napsala volné pokračování hry *Hořící cikánský tábor*, které neslo název *Nový život*. Tuto hru inscenovala opět se souborem Cigánského divadla, avšak hra existovala pouze v rukopise, který se ztratil a o inscenaci samotné se mi bohužel nepodařilo zjistit žádné bližší informace. Elena Lacková ještě v průběhu dalších let sklídila několik úspěchů jako autorka své prvotiny *Hořící cikánský tábor*, neboť její hru úspěšně nastudovalo postupně několik ochotnických souborů v oblasti východního Slovenska.

V roce 1956 její hru vydala Dilia a Elena Lacková ji nastudovala ještě jednou, tentokrát se souborem tvořeným prešovskými Romy, který založila při Krajském domě osvěty v Prešově. Tato inscenace měla premiéru začátkem prosince 1955 v prešovském Divadle Jonáše Záborského. Herci byli opět amatéři – většina z nich stála na jevišti poprvé v životě – a Elena Lacková z provozních důvodů stejně jako v případě první inscenace současně hrála i režírovala. Vzhledem k tomu, že však tato inscenace vznikla na půdě profesionálního oblastního divadla a inscenace byla vybavena z jeho fondu, kladla tentokrát kritika na inscenaci vyšší nároky. Odborníci vytýkali inscenaci právě nedostatky související s amatérským charakterem souboru a nedostatečnými zkušenostmi jeho členů. Jednalo se především o nedostatky textu, které nebyly podrobeny profesionální dramaturgické úpravě a s nimi související bezradnost režie v revolučních

pasážích hry, dále pak nedostatky v jevištním projevu herců, zejména ty související s jevištní řečí.

Naopak kladně hodnotila kritika výpravu, již byly stejně jako v případě inscenace z roku 1948 malované kulisy v realistickém duchu a kostýmy rovněž vycházející ze skutečné dobové a lokální reality. Jediná výhrada patřila rekvizitám, neboť se odborníkům jevily málo realistické, například zbraně by podle jejich mínění měly odpovídat přesným typům zbraní používaným na sklonku války apod.

Navzdory všem uvedeným nedostatkům však měla i tato inscenace velký divácký úspěch a těšila se mimo jiné pozornosti stranických funkcionářů z celé republiky. Soubor uskutečnil s inscenací ještě několik zájezdů po okolí Prešova a poté se rozpadl. Domnívám se, že tento vývoj byl, kromě osobních okolností v rodinném životě Eleny Lackové, významně ovlivněn také odlišnou atmosférou ve společnosti, neboť deset let po válce již bylo společenské klima sevřenější, romská pospolitost byla vystavena otevřenému asimilačnímu tlaku a celá společnost politickým tlakům režimu. V národě, jehož kultura byla ve veřejném životě demonstrativně decimována bylo nyní patrně také těžší najít nadšence, kteří by s pocitem smyslu byli ochotni vynaložit svůj volný čas k tomu, aby majoritě zprostředkovali nahlédnutí do své pohrdané kultury. Těsně po válce tomu tak naopak jistě bylo, neboť řada mladých Romů věřila, že konec války a nový politický režim skutečně znamenají nový začátek společného soužití.

Elena Lacková se ve svém dalším životě k divadelní tvorbě již nevrátila, avšak dramatická a literární tvorba ji provázela po celý život a na jeho sklonku dramaturgicky spolupracovala s Divadlem Romathan, na jehož založení se rovněž podílela. Důležitým faktorem její další literární a dramatické tvorby byla především skutečnost, že stejně jako si v poválečných letech uvědomovala nutnost vzájemného poznání a porozumění Romů a majority a napsala proto svou první hru slovensky, uvědomila si nyní určitou marnost tohoto úsilí a přestala se na uznání či

pochopení majoritní společnosti ohlížet. Další ze svých děl proto napsala romsky a ztvárnila v nich jednak starobylé zvyklosti, způsob života, myšlení a kultury a jednak soudobé problémy týkající se běžného života romských rodin. Některá ze svých děl následně přeložila do slovenštiny.

Do této etapy tvůrčího života Eleny Lackové patří například celá řada pohádek, které autorka napsala na základě tradiční romské lidové slovesnosti. Pro ne - Roma (zřejmě i Roma, který již nevyrostl v sepětí s tradičními hodnotami) je prakticky nemožné rozpoznat charakter a míru autorského vkladu Eleny Lackové do těchto příběhů, jež jsou výrazem historie, myšlení, hodnot a životního stylu romských předků. Domnívám se však, že zcela svébytným autorským vyjádřením Eleny Lackové v těchto útvarech je jazyk, který je charakteristický především velmi živou obrazností. Některé z pohádek, které Elena Lacková napsala se později staly předlohou k inscenacím Divadla Romathan a některé z nich např. *Velký primáš Baro* a *Hrbatý Maren* Elena Lacková pro Divadlo Romathan zdramatizovala.

Na stránkách romského tisku potom vyšly dvě kratičké aktovky, jejichž námětem jsou běžné problémy ze soudobého života romských rodin. Obě jsou velmi zajímavé jednak osobitým způsobem autorčina vyjadřování, otevřeností a autentičností předkládaných problémů a především přesvědčivou psychologizací postav, která zaujme zejména ve srovnání s textem autorčiny prvotiny *Hořící cikánský tábor*, v němž byla většina postav schematizovaná a postrádala především přesvědčivý psychologický vývoj.

V obou z těchto textů je každá z postav od počátku charakterizována už svým verbálním projevem, který je podložen přesvědčivým vývojem postavy až po vyústění dramatické zápletky. Ani jeden z textů dosud nebyl inscenován, oba však nabízejí zajímavé možnosti. Autorce se, kromě výstavby dramatické zápletky a věrohodného profilu postav, podařilo na pozadí tohoto schématu zachytit běžný vzorec vztahů a vzájemného

jednání v romských rodinách vycházející z tradičního modelu. Tento vzorec však autorka podrobuje dvojímu zkoumání. Využívá k tomu nenuceného kontrastu partnerských dvojic rodičů a dětí. „Staří“ přitom představují případ navazující na tradiční zvyklosti, „mladí“ pak ve svém chování odhalují tento model již poněkud modifikovaný společenským vývojem posledních desetiletí.

Oběma textům je navíc společné, že jsou postaveny na zdánlivě banální rodinné rozepři, která po kratičkých peripetiích skončí smírem. Na pozadí této rozepře jsou však v případě obou textů odhaleny komplikovanější problémy, které dalece přesahují rámec předkládaného rodinného konfliktu s jeho řešením. Právě v tomto významovém přesahu dramatického konfliktu byl patrně autorčin hlavní záměr. Srovnání se schematicností její prvotiny, kterou byl *Hořící cikánský tábor*, zřetelně poukazuje na autorské zrání Eleny Lackové.

První z aktovek nese název *Ma rozmar tuke o dživipen thovibnaha / Nenič si život žárlení* a jejím tématem je žárlivá scéna, kterou mladá manželka tropí svému (rovněž velmi mladému) muži, neboť nestrávil večer doma, nýbrž na zkoušce s kapelou. Do jejich výstupu se brzy vloží ještě mužovi rodiče a nakonec vše končí usmířením mladé dvojice. Na první pohled se tedy jedná o velmi banální zápletku, avšak na jejím pozadí se kromě náznaku tradičního rodinného modelu, v němž je kupříkladu velmi málo prostoru pro emancipaci žen, míhají narážky týkající se vzájemného vztahu Romů s „gádži“. Autorka tímto způsobem rozplétá tematiku hlubších problémů, než je rozepře této dvojice.

Název druhé z aktovek *...Sem Roma sam! / ...Jsme přece Romové!* je totožný se skutečným romským heslem, které má mezi Romy v celém světě velkou váhu. Nabádá je k tomu, aby v důležitých situacích nezapomínali přes veškeré odlišnosti a pestrost svého etnika na společný původ a byli si v „gádžovském“ světě oporou. V případě tohoto textu Eleny Lackové má toto úsloví ironický význam, neboť jeho námětem je případ

staršího Roma, jemuž se podařilo uspět mezi „gádži“, snaží se napodobovat jejich životní styl - zejména v oblasti materiální kultury – a především se snaží minimalizovat své styky s Romy a odtahuje se od nich. Například tím, že brání dceři, aby se provdala za Roma a namísto toho jí nutí starého omšelého „gádže“. Situaci zkomplikuje matka romského nápadníka, která přijde na základě tradičních zvyklostí domluvit zasnuby. Vypukne konflikt, který však vzápětí končí vzájemným smírem a oslavují se romské zasnuby. V této aktovce Elena Lacková odhaluje obdobné problémy jako v případě prvního textu, jsou zde však vyhocenější, přičemž problematiku vztahů Romů s majoritou zde autorka zpracovala velmi otevřeným a kritickým způsobem, stejně tak naznačila nebezpečí krize hodnot, které Romům v této společnosti hrozí.

Posledním z dramatických celků, které Elena Lacková vytvořila je hra ze života kočovných Romů na Slovensku – korytářů – z 80. let, která nese název *Žužika*.³⁹ V této hře autorka zobrazila prvky skutečného života této skupiny Romů, avšak k vyjádření jejich každodenní reality – obohacené v tomto případě nadpřirozenou zápletkou – zvolila formu poetické báje s pohádkovými prvky.

Tímto řešením přímo navázala na historickou tradici romských lidových vyprávění, v nichž se podobně jako v Lackové hře prolínají prvky každodenní reality s magií a fantazií. Kromě toho, že tento způsob vyjádření z romské folkloristické tradice vychází, koresponduje také s jejími současnými, nebo alespoň v nedávné minulosti ještě aktuálními, projevy, neboť nadrealita, fantazie a magično byly odjakživa nedílnou součástí romského vnímání skutečnosti a například díla současných romských spisovatelů dokazují, že tato tradice je dodnes živá.

Dalším z klíčových nositelů etnické tradice je v této hře jazyk. Hra byla napsána v romštině a později přeložena do češtiny Milenou

³⁹ *Žužika* je také jméno hlavní postavy – dívky, která vyniká svou krásou a dobrotou, nápadná je zde jazyková podstata tohoto výrazu, neboť slovo *žuži* znamená v romštině *čistá* s významem rituální čistoty. Odkazuje také k bohaté tradici přezdivek v tradičních romských komunitách.

Hübschmannovou. Jazyk zde, kromě jiného, plní funkci uchovavatele etických norem prostřednictvím přísloví a formalizovaných rčení, které autorka vyjadřuje ústy postavy vypravěče – další postavy se sklonem k nadpřirozenosti, která se v jeho případě projevuje nezaujatým nadhledem nad osudem a jednáním postav a jeho komentáře proto působí jako by zaznívaly z jiné reality. Velmi příznačným rysem této postavy je také skutečnost, že vypravěčem autorka učinila postavu *Dědy*, tedy starého člověka, jemuž byly (zvláště pak ženám) v rámci tradiční romské komunity často přisuzovány nadpřirozené schopnosti.

Z ostatních postav je pak nositelem nadpřirozeného elementu *kozlík*, který se na základě zbožného přání jedné z hlavních postav promění v *Žužiku* – „vymodlenou“ dceru. Ostatní postavy, jejich jednání a projev vycházejí z romských reálií. V popředí autorčina zájmu je však neustále hlavní dramatická myšlenka a nikoli skutečnost či realie.

Autorka sama o této hře napsala, že podnětem k jejímu vytvoření pro ni byly neustále akcentované předsudky společnosti, podle nichž se Romové záměrně vyhýbají práci. Na příkladě velmi těžkého řemesla romských korytářů, které bylo jako jedno z tradičních provozováno kočovnými Romy v Evropě po několik století, chtěla tento předsudek vyvrátit, poukázat na skutečnost, že problémy Romů v současné společnosti souvisejí s vnucenou změnou jejich životního stylu.

Dramatický celek, který však na základě tohoto impulsu vytvořila, svou uměleckou hodnotou dalece přesahuje vytyčený cíl. Formou, kterou zvolila se jí podařilo vytvořit nejprve autentické prostředí s jeho postavami, které krátce na to obohatila o tajemnou atmosféru, která provází dramatickou zápletku, její gradaci i dramatické vyvrcholení v závěru. Právě tato tajemná atmosféra s neustále přítomným nevysloveným varováním člověka, aby nechtěl více než dostal, činí hru velice dramatickou a strhující. Její přesto nepřehlédnutelný etnologický přínos je v tomto srovnání až na druhém místě.

V díle Eleny Lackové se tak zjevuje zajímavý autorský vývoj, totiž že skutečně plnohodnotného uměleckého vyjádření se jí podařilo docílit v souvislosti se skutečností, že se oprostila od ostychu (o němž se zmínila v knize *Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou*) psát romsky a svobodně čerpat z podnětů romské kultury. V případě *Hořícího cikánského tábora* sice autorka z romských zkušeností čerpá také, avšak na zřeteli má v první řadě sociálně – kritická fakta a hlavní myšlenka směřuje k vizi společného soužití Romů s majoritou jakožto téměř idyle. Sociální a často téměř politické akcenty přitom autorce nedovolují soustředit se na dramatickou formu.

Ve své pozdější tvorbě zahrnující uvedené aktovky a *Žužiku* se zřejmě zcela oprostila od myšlenky, že by umění mohlo jakýmkoli způsobem změnit postavení Romů ve společnosti, nebylo pro ni proto nezbytné vyjadřovat se jazykem majoritní společnosti, aby její dílo bylo srozumitelné jak Romům, tak majoritě a vrátila se k romštině, v níž se patrně dokázala vyjádřit způsobem, který ji více naplňoval – a to jak v praktickém, tak v abstraktním ohledu.

Obě aktovky i poslední jmenovaná hra představují osobité dramatické celky, vzhledem k okolnostem je však dílo Eleny Lackové mezi majoritními divadelníky patrně téměř neznámé a romských divadelníků se bohužel nedostává. Divadlo Romathan uvedlo z autorčina díla úpravu *Hořícího cikánského tábora* s názvem *Romano lagros – Cigánsky tábor* a dále dramatisace jejích pohádek *Velký primáš Baro* a *Hrbatý Maren*, později pak ještě její poslední hru s názvem *Našade Manuša – Stratení Ľudia*, kterou vytvořila přímo pro Divadlo Romathan. *Žužiku* v překladu Mileny Hübschmannové a inscenační úpravě Josefa Melče uvedl jakožto rozhlasovou inscenaci Český Rozhlas. Premiéra této inscenace obsazené populárními českými herci byla odvysílána 29. 12. 1988 a podle slov autorky na ni přišlo do redakce vysílání mnoho velmi pozitivních ohlasů. Další dvě reprízy se potom uskutečnily v červenci 1990 a srpnu 1995.

Dílo Eleny Lackové představuje historický počátek vzniku romské dramatické literatury a z pohledu současnosti se stalo první romskou klasikou na Slovensku a v Čechách. Velký historický význam má rovněž Lackové inscenační tvorba, kterou představují dvě inscenace *Hořící cikánského tábora*. Zejména její snaha o založení romského profesionálního divadla, které by fungovalo jako svébytná umělecká a etnická instituce byla velmi průkopnická ještě v nedávné minulosti, natož pak před půl stoletím. Stala se také první romskou dramatičkou (vlastně první romskou spisovatelkou v rámci Čech a Slovenska), jejíž hra byla vydána tiskem. Další z prvenství se dočkala její poslední hra *Žužika*, neboť se stala první inscenací v rámci Čech a Slovenska, kterou vytvořil tým inscenátorů z řad majority na základě textu romského autora. Z těchto hledisek zůstává Elena Lacková dosud zcela výjimečnou osobností. Tento stav je, kromě jiného, důsledkem neuspokojivé společenské situace, která ve vztazích Romů s etnickými Čechy a Slováky trvá. Prezentace děl romských autorů se totiž s výjimkou akcí týkajících se hudby většinou setkávají s velmi nízkým zájmem etnických Čechů či Slováků a proto jejich vliv do majoritní kultury proniká jen výjimečně.

Shrnu – li vývoj v oblasti divadla a dramatu, který na Slovensku tvorbu Eleny Lackové následoval nebo ji provázel, mohu konstatovat, že až do založení prvního⁴⁰ profesionálního romského Divadla Romathan v roce 1992, dominovaly této oblasti amatérské soubory v hojné míře prezentované místními institucemi jako romské, v jejichž rámci však byl tvůrčí podíl Romů velmi různý. V převážné většině se jednalo o romské soubory vedené ne - romským dramaturgem a režisérem v jedné osobě, nebo o soubory zcela smíšené. Několik z nich úspěšně nastudovalo *Hořící cikánský tábor* Eleny Lackové, jinak uváděly různorodý repertoár. Práce řady z těchto souborů byla často pravděpodobně na vysoké úrovni a

⁴⁰ Prvního v oblasti Čech a Slovenska. Skutečně prvním známým profesionálním romským divadlem na světě je Divadlo Romen založené v roce 1931 v Moskvě.

některé z nich, např. soubor Jána Kréty fungující v Jarabině, čerpaly ve své tvorbě také z romských tradic a legend, na jejichž základě vytvářely vlastní autorské celky. Tvorba těchto souborů v současnosti nabízí řadu badatelských otázek.

Domnívám se však, že navzdory účasti a dokonce velmi časté početní převaze romských interpretů v těchto celcích, nelze na tvorbu těchto souborů pohlížet jako na svébytný projev romského divadla, přestože prvky etnické svébytnosti svých členů se v dílech těchto souborů projevit musely. Zmiňuji se o nich však proto, že jejich existence a tvorba, která měla převážně dramaticko – výchovný ráz velmi často (i když ne vždy) související s asimilačním programem lokálních organizací, představuje jednu z etap vývoje romského divadla na Slovensku.

Kromě nejrůznějších společenských vlivů měla tato vývojová etapa patrně význam z hlediska formování další generace romských tvůrců, neboť prostřednictvím těchto amatérských souborů, jichž nejvíce vzniklo v popradském okrese, se vliv divadla mezi Romy více rozšířil. A právě v této oblasti je dnes velice vysoký počet romských souborů, které se většinou zabývají folklórní tvorbou. Jejich pásma často zahrnují dialogické výstupy, anebo přímo předkládají divákovi dramatická jednání. Jejich tvorbu lze charakterizovat jako syntetické celky tvořené spojením mluveného slova se zpěvem, hudbou a tancem.

Z hlediska uvedeného vývoje je potom podstatné, že především z těchto folklórních souborů se rekrutovali herci, kteří původně jako amatéři vytvořili v roce 1992 základ Divadla Romathan. Ze současného pohledu odhaluje tvorba Divadla Romathan zajímavý vývoj na poli romského divadla a dramatu. V naznačené souvislosti pokládám za důležité zdůraznit, že popsáný vývoj poukazuje na skutečnost, že charakter romského divadelnictví je od počátku dán ryze syntetickým divadelním tvarem a rovněž soudobý vývoj na poli romského divadelnictví tuto skutečnost potvrzuje.

V rámci tvorby zmíněných amatérských souborů, která představuje jeden z vývojových aspektů romského divadla na Slovensku v průběhu uplynulých desetiletí se však objevilo několik inscenací, které byly dílem výhradně romských tvůrců a také skutečným výrazem romské etnické tvořivosti. Mezi takové příklady patří například inscenace Milana Pompy s názvem *Krvavý květ* (podle předlohy Emila Göllnera), kterou vytvořil v roce 1970 v Toporci. Dalším z příkladů je inscenace souboru z Vikartoviec z roku 1972, který uvedl v režii Alberta Pačaje hru Jána Chalupky *Starý zalíbenec alebo Štyri svadby na jednom pohrebe v Kocúrkove*. Největšího ohlasu se pak dostalo inscenaci souboru z Ľubice, který v roce 1972 uvedl (opět podle předlohy Emila Göllnera) *Červený kvet* v režii Jozefa Stojky. Tato inscenace byla velmi kladně hodnocena okresní porotou a doporučena k účasti na krajské přehlídce amatérského divadla v Košicích, soubor se jí však z technických důvodů bohužel nezúčastnil. Z posudku inscenace vyplývá, že porota hodnotila velmi kladně, kromě jiného, právě režii Jozefa Stojky, neboť uvádí, že „režisér usiloval sa vytvorit' syntetický divadelný tvar. Použitím bohatého tanečného i hudobno – speváckého materiálu v inscenácii naznačil, že predlohu by bolo možné posunúť do takej divadelnej roviny, ktorou by sa preklenuli, či obratne skryli mnohé nedostatky textu.“⁴¹

Je možné, že inscenací, jež byly dílem romských režisérů se v uplynulém období objevilo více, nebyly však z pochopitelných důvodů souvisejících s principy asimilační politiky středem pozornosti majoritní společnosti. Tato problematika by pravděpodobně zasluhovala podrobný teatrologický výzkum, neboť víme, že romských amatérských souborů existovalo v uplynulých padesáti letech na Slovensku velmi mnoho, ohlasu se však zpravidla dostalo především těm z inscenací, jejichž režiséry byli místní pedagogičtí pracovníci – tedy nositelé majoritní kultury. Je také možné, že

⁴¹ Glacner, F.: Historie cikánského (romského) divadla na území dnešní ČSSR, dipl. práce, MS, Brno 1973, knihovna Muzea romské kultury v Brně, s. 59.

činnost těchto souborů zahrnovala další tvůrčí aktivity, které však nebyly předmětem oficiálního zájmu.

S jistotou lze však konstatovat, že v období od konce války po založení Divadla Romathan, jehož činnost představuje zásadní zlom ve vývoji romského divadla a dramatu na Slovensku, fungovalo jako svébytný romský soubor pouze Cigánské divadlo, v jehož čele stála Elena Lacková, která v tomto období představuje rovněž jedinou kontinuálně tvořící dramatičku. Kromě Eleny Lackové se v tomto období talentovaní divadelníci objevili, jejich činnost však nikdy nebyla kontinuální, zahrnuje pouze jednotlivé inscenace. Kontinuální divadelní a dramatická tvorba se pak v kultuře Romů v Čechách a na Slovensku objevuje teprve ve spojení s Divadlem Romathan, v jehož rámci odhaluje svůj dynamický vývoj, který se pokusím nastínit v následující kapitole.

Dříve než se však budu věnovat tvorbě Divadla Romathan, zmíním se ještě o situaci v oblasti romského divadla a dramatu v Čechách, kam po válce, kterou bohužel přežila jen skutečná hrstka českých Romů, masově přicházeli Romové právě ze Slovenska. I v Čechách vznikaly romské, zejména folklórní, soubory, nikdy však v takové míře jako na Slovensku. Příčinou tohoto faktu je zřejmě kombinace následujících faktorů. Jednak skutečnosti, že v Čechách Romové nikdy nežili v takové koncentraci jako na Slovensku, a jednak faktu, že zde byli vzhledem k bytovým a pracovním podmínkám vystaveni mnohem agresivnější asimilaci. Přesto zde vznikly nejméně dva významné romské soubory, jejichž činnost by jistě zasluhovala hlubší teatrologický výzkum.

Jedním z nich bylo divadlo Romen, které v roce 1983 založil v Sokolově Emil Ščuka a jehož herci se stali členové folklórního souboru Marty Bandyové. Divadlo Romen nastudovalo dvě inscenace. První z nich nesla název *Amaro drom (Naše cesta)* a jednalo se o inscenaci ve všech směrech autorskou, neboť autorem předlohy byl Emil Ščuka, který byl zároveň jejím režisérem. Tato hra byla napsána česky s několika romskými

dialogy a mnoha romskými písněmi, jednalo se tedy v souladu s tradicí o syntetický tvar. Druhá z inscenací Divadla Romen byla dramaturgií romské pohádky *Le bengenca nane pheras (S čerty nejsou žerty)* a byla napsána i hrána v romštině. Domnívám se, že přestože jedním z důvodů výhradního použití romštiny ve druhém případě mohl být dramaturgický ohled k tradici romské pohádky, byla zde volba romštiny vzhledem k časovému údobí mimo jiné výrazem silícího etnoemancipačního uvědomění Romů v Čechách a na Slovensku.

Dalším významným souborem z tohoto období je Divadlo Perumos, v jehož čele stála osobnost Jána Rusenka a který vytvářel syntetická autorská pásma inspirovaná romskou historií, tradičními zvyky a legendami převážně v romštině. Činnost tohoto souboru ukončila v polovině devadesátých let emigrace Jána Rusenka do Belgie, kam odešel s celou svou rodinou, stejně jako jeho sestra – významná romská básnička Margita Reiznerová.

Skutečnost, že se ani jednomu ze souborů nedostalo svého času výraznějšího ohlasu souvisí podle mého soudu se společensko – politickými podmínkami. V roce 1983, kdy byl založen Ščukův soubor byl patrně postoj státních orgánů k projevům romské etnicity velmi negativistický, neboť spadá do období časově nepříliš vzdáleného násilnému zrušení Svazu Cikánů – Romů v roce 1973 a také událostem spojeným s Chartou 77, která obsahovala pasáž vztahující se k potlačování romské etnicity a kultury v rámci ČSSR. Domnívám se však, že tvorba Jána Rusenka a Emila Ščuky představuje z teatrologického pohledu velice zajímavý materiál, který nabízí mnoho podnětů.

Kromě zmíněných dvou osobností se rozvoji romského dramatu v Čechách věnují například Jozef Fečo a Kristián Drapák. Některá z jejich děl uvedl dětský dramatický soubor Olgy Fečové, který nese název *Čhavorikani luma (Dětský svět)*. Přínos tohoto souboru je však především dramaticko – výchovný. Romských nebo smíšených souborů s dramaticko

– výchovnými cíli, stejně jako romských folklórních souborů pak působí v Čechách, podobně jako na Slovensku, celá řada. V jejich tvorbě se v hojné míře uplatňují dialogické prvky, avšak dominantou pásem, která vytvářejí je zpravidla hudba, zpěv a tanec bez dramatické zápletky.

Divadlo Romathan tak v současné době představuje jediné centrum vývoje na poli romského divadla a dramatu v Čechách a na Slovensku. V této souvislosti bych ještě ráda zdůraznila skutečnost, že mé označení Divadla Romathan jakožto „centra vývoje“, jež jsem použila ve spojení s divadlem a dramatem má ve skutečnosti ještě širší význam. Divadlo Romathan totiž v současnosti v praxi funguje v uměleckém smyslu jako obecné centrum romské kultury – podobně jako brněnské Muzeum romské kultury ve smyslu vědeckém. Ve svém okruhu totiž sdružuje kromě herců a tanečníků také muzikanty a spisovatele, kteří se vznikem Divadla Romathan obrátili svou pozornost právě k dramatu a romské intelektuály vůbec. A vzhledem k tomu, jak úzce je propojena kultura Romů na Slovensku s kulturou Romů v Čechách, je třeba mít na zřeteli, že navzdory rozdělení federace v roce 1993, nemohlo dojít k rozdělení této kultury. Určité, velmi specifické, rozdíly mezi Romy žijícími na Slovensku a v Čechách najít samozřejmě lze, zejména pokud hlavním kritériem takového zkoumání bude délka pobytu v Čechách, avšak z hlediska kulturní příslušnosti jsou tyto odchylky zcela zanedbatelné. Proto je třeba nezapomínat na skutečnost, že Divadlo Romathan je přesto, že působí v Košicích a na jeho tvorbě se podílejí hlavně slovenští Romové, především divadlem romským. Svou tvorbou se dotýká všech Romů, kteří na území obou států žijí a jejichž kultura se po staletí vyvíjela v sepětí s českou a slovenskou, jejichž vzájemný vliv patrně také není zanedbatelný. Tvorbu Divadla Romathan proto vnímám v kontextu uvedené kulturní symbiózy.

2. Divadlo Romathan

2. 1. Vznik divadla jako výraz etnoemancipace národa

Divadlo Romathan bylo založeno v květnu 1992 jako státní příspěvková organizace Ministerstva kultury SR s posláním kulturně - vzdělávací instituce, jejímž cílem je zajistit identitu a trvalý rozvoj romské kultury na Slovensku. Divadlo Romathan tak bylo jednou z menšinových etnických institucí, které mohly vzniknout na základě společensko – politických změn po roce roce 1989.

Do té doby byly romské organizace, které by veřejně deklarovaly svoji etnickou příslušnost nelegální, neboť státní politika popírala samotnou existenci Romů jakožto národa stejně jako jejich etnického jména, práva na sebeurčení a dalších s těmito skutečnostmi souvisejících náležitostí. Romská umělecká uskupení však přesto – zejména na Slovensku – existovala, avšak jejich etnický charakter byl na veřejnosti nejrůznějším způsobem zamlžován a jejich tvorba byla oficiálně prezentována jako součást majoritní kultury.

Ve druhé polovině osmdesátých let sice došlo k určitému uvolnění této situace a na veřejnost se dostaly některé projekty prezentující svébytnost Romů v rámci Československa a jejich etnickou kulturu, avšak jejich působnost byla státními orgány stále do značné míry korigována. Zlom této situace přinesly teprve listopadové události roku 1989, v jejichž rámci Romové reprezentováni při shromáždění na Letenské pláni Emilem Ščukou a Jánem Rusenkem poprvé v historii svého národa v Čechách a na Slovensku veřejně deklarovali svoji etnickou svébytnost a ve smyslu tehdejších politických událostí také aktivní účast na nadcházejících systémových změnách. V průběhu následujících měsíců pak došlo v souladu s nadcházejícími demokratickými principy k ústavnímu uznání Romů jako svébytného etnika se všemi jeho právy, přestože praktické naplnění těchto práv je v mnoha ohledech dodnes sporné a nedostatečné.

V novém společensko – politickém horizontu se Romům po staletích etnického a kulturního útlaku otevřel prostor pro realizaci idejí svého národního obrození. V obou tehdejších republikách záhy vznikla řada především kulturních (ale i politických, sportovních aj.) organizací, v jejichž čele stáli většinou romští intelektuálové, kteří velmi záhy pochopili znevýhodněné postavení romského národa poznamenaného všemi druhy asimilačních tlaků minulosti v nových podmínkách nastupující tržní ekonomiky a uvědomili si nezbytnost státních opatření především v oblastech kultury a vzdělávání s dlouhodobým cílem minimalizovat a postupně zcela eliminovat dopad těchto historicky daných znevýhodnění na romskou populaci.

Reálná státní praxe však v těchto otázkách dodnes tápe, což Romům v Čechách i na Slovensku přineslo v nových podmínkách zcela odlišné problémy než státem řízená etnická asimilace let minulých, avšak tyto problémy, jimiž jsou především nedostatečné vzdělání, nezaměstnanost, zvýšená kriminalita, alkoholismus atd. znamenají pro budoucnost tohoto národa v evropské společnosti další sebedestrukci a společenskou i ekonomickou izolaci.

Divadlo Romathan, jehož vznik byl umožněn na základě polistopadové transformace, bylo založeno v květnu 1992 jako spontánní výraz léta potlačovaného národního sebeuvědomění Romů na Slovensku s cílem stát se tvůrčím centrem romské kultury pečujícím o trvalý rozvoj romského kulturního dědictví a zároveň být duchovním mostem mezi Romy samotnými a mezi romskou a neromskou společností rozdělenou starými i nově vznikajícími bariérami. Dalším z cílů divadla bylo působit v rámci prevence výše uvedených destruktivních jevů ohrožujících Romy v nových společenských podmínkách, působit tedy jako kulturně – vzdělávací instituce.

Samotný název – *Romathan*, který byl pro divadlo po řadě diskuzí zvolen, nejlépe dokládá skutečnost, že se založení divadla stalo zcela jasným a

uvědoměným výrazem sílícího národně obrozeneckého úsilí Romů na Slovensku. Výraz *Romathan* je totiž tvořen dvěma slovy: *Roma* znamená Romové a *than* lze přeložit jako místo, město, dům. V základním významu tedy *Romathan* znamená „místo Romů“, avšak jeho skutečný význam je hlubší, neboť slovo *Rom* se v romštině používá také ve významu muž či člověk. V širším významu lze tedy výraz *Romathan* překládat také jako „místo lidí“. V uvedených souvislostech je proto více než výmluvné, že Romové dali přednost právě tomuto názvu před například rovněž diskutovaným názvem *Romen*. Název *Romathan* se tak stal výrazem přání Romů, aby se jejich národní divadlo stalo místem sblížení lidí bez rozdílů.

Vlastnímu založení divadla předcházela několik měsíců trvající jednání mezi skupinou tvořenou romskými a neromskými intelektuály a slovenským Ministerstvem kultury o zřízení instituce, která by naplňovala uvedené cíle. Nakonec byla upřednostněna myšlenka vzniku romského divadla a v prosinci 1991 romská poslankyně Federálního shromáždění Anna Koptová předložila parlamentu návrh na zřízení divadla, který sněmovna našťestí podpořila. Výraz „našťestí“ je v této souvislosti skutečně namístě, neboť pro návrh hlasovalo ze 102 přítomných poslanců 52.

Divadlo mělo podle původních předpokladů sídlit v Prešově, avšak v únoru 1992, kdy probíhala jednání k upřesnění podrobností spojených s provozem divadla se na prešovském Magistrátu zvedla vlna odporu proti domovskému působení romského divadla v tomto městě a proto se jeho sídlem nakonec staly Košice. V květnu 1992 Ministerstvo kultury SR zřídilo Divadlo *Romathan* jako státní příspěvkovou organizaci se sídlem v Košicích a jeho vedením pověřilo romskou novinářku a poslankyni Annu Koptovou, která ve funkci ředitelky Divadla *Romathan* zůstala do konce sezóny 1997/1998, kdy ji v této funkci nahradil jeho současný ředitel Karel Adam.

Jak jsem již zmínila, na založení divadla se podílela celá řada romských i neromských intelektuálů a umělců, z nichž někteří se stali klíčovými

osobnostmi jeho následného uměleckého vývoje. K takovým osobnostem patří především první a v prvních letech jediný režisér divadla Ján Šilan, režisér a dlouholetý ředitel prešovského Divadla Jonáše Záborského. Dále Daniela Hivešová – Šilanová, spisovatelka, novinářka a divadelní pedagožka, která v roce 1983 založila v Prešově soubor romské poezie, písní a tanců s názvem *Romane čhaja le čhavenca*⁴² a která se stala první dramaturgyní a také kmenovou autorkou divadla. Dva členové uvedeného souboru Milan Godla a Marián Balog se rovněž stali zakládajícími členy divadla – původně jako herci, přičemž oba dva dnes představují silné tvůrčí osobnosti Divadla Romathan, které svůj autorský potenciál na poli divadla a dramatu rozvinuli velice všestranným způsobem.

Další z klíčových osobností uměleckého vývoje Divadla Romathan je jeho ředitel Karel Adam, který od založení divadla působí jako šéfdirigent divadelního orchestru.⁴³ Tento vynikající muzikant je autorem hudebního doprovodu téměř ke každé z inscenací divadla, přičemž vzhledem k tomu, že se jedná o scénickou hudbu, je třeba zdůraznit, že je z hlediska romské kultury na Slovensku v oblasti této inscenační složky velkým průkopníkem. Svůj neotřelý tvůrčí potenciál uplatňuje na poli scénické hudby velice osobitým způsobem, jehož charakter se pokusím přiblížit v souvislosti s vybranými inscenacemi.

Kompletní personální obsazení souboru a orchestru divadla bylo výsledkem konkurzů probíhajících v létě 1992. Na počátku první sezóny svého působení soubor divadla čítal téměř sto uměleckých pracovníků v těchto čtyřech složkách: sólisté, pěvecký sbor, taneční sbor a orchestr. V roce 1993 se však Ministerstvo kultury SR z ekonomických důvodů uchýlilo k redukci souboru na počet srovnatelný s ostatními slovenskými jednosouborovými divadly, tedy na zhruba padesátipětí až šedesátičlenný soubor sestávající ze tří složek: herecko – pěvecké, taneční a orchestrální.

⁴² Soubor oficiálně fungoval při místních Závodech průmyslové automatizace.

⁴³ Výjimkou bylo pouze čtyřleté období jeho absence v Divadle Romathan v letech 1994 – 1998, kdy byl dirigentem orchestru Dezider Miko.

V této strukturální podobě soubor funguje prakticky dodnes, avšak aktuální počet jeho členů se z finančních důvodů postupně zredukoval na zhruba čtyřicet stálých členů.

Konkrétní personální složení souboru však bylo v uplynulých letech poměrně proměnlivé, což bylo opět důsledkem dlouhodobých ekonomických problémů, s nimiž se divadlo potýká. Situace divadla se výrazně a dlouhodobě zhoršila v roce 1996, kdy divadlo v rámci tehdejší podoby decentralizace kulturní politiky přešlo k 1. 7. 1996 ze správy svého původního zřizovatele, jímž bylo Ministerstvo kultury SR, pod správu Abovského kulturního centra, v lednu 1997 přejmenovaného na Košické státní kulturní centrum. Tímto krokem divadlo ztratilo svoji původní právní subjektivitu a především byl výrazně redukován jeho rozpočet. Nutno podotknout, že se tato reforma negativně dotkla všech národnostních menšinových divadel na Slovensku, která většinou působí v regionech s nejvyšší koncentrací příslušníků svého etnika, avšak vzhledem k početnosti a společensko – ekonomickému postavení romské menšiny v této zemi, byl její dopad na jediné existující romské divadlo obzvláště tíživý.

Vzhledem k tomu, že Divadlo Romathan vzniklo jako celostátní – především zájezdové – divadlo bez stálé scény s cílem zprostředkovávat vlastní autentickou kulturní tradici jak Romům tak majoritě v oblasti celého Slovenska i v zahraničí, podalo proti této změně, která jej učinila divadlem regionální povahy, spolu s maďarským národnostním Divadlem Thália stížnost a požádalo o pomoc Radu vlády pro národnosti. Tento stav však zůstal beze změny až do 1. 4. 1999, kdy opatření nové vlády vrátilo národnostním divadlům právní subjektivitu. Jejich správa však nadále zůstala v kompetenci odborů kultury krajských úřadů, z čehož pramení jejich trvalé ekonomické problémy. K 1. 3. 1999 tak divadlo přešlo pod správu Krajského úřadu Košice a k 1. 4. 2002 do správy Vyššího územního celku Košice.

Velice vyčerpávajícím způsobem charakterizuje provozní situaci divadla následující citace z pera slovenského divadelního kritika Olega Dlouhého, který se o práci Divadla Romathan zajímá od jeho založení a je patrně jediným teatrologem, který viděl téměř všechny jeho inscenace.⁴⁴ „Treba však povedať, že všetky tieto transformačné kroky mali len formálnu povahu a divadlu nepriniesli žiadny prospech, príspevky na činnosť len – len pokrývali mzdy, základnú prevádzku a dve – tri premiéry za sezónu, riešenie materiálne – technického zabezpečenia divadla sa odsúvalo na neskoršie termíny.“⁴⁵

Je třeba dodat, že podobná neuspokojivá situace, od níž se odvíjí celá řada aspektů, které dlouhodobě komplikují jeho tvorbu, v divadle trvá i v posledních letech. Kromě toho, že nízké dotace mají vliv na omezené tvůrčí možnosti souboru, ovlivňují také trvale nízké platy herců, v důsledku čehož docházelo v souboru v uplynulých letech k častým personálním změnám, protože řadě herců či hudebníků se na základě značných zahraničních úspěchů divadla podařilo například získat lépe placené angažmá v zahraničí, nebo byli po čase unaveni náročným nasazením vyplývajícím ze skutečnosti, že divadlo nemá svoji domovskou scénu a funguje především na principu zájezdového divadla a tedy odcházeli. Tato fluktuace samozřejmě neprospívala uměleckému vývoji v rámci souboru. Navzdory uvedeným úskalím se však divadlu podařilo vychovat si řadu hereckých a všestranně tvůrčích osobností, jejichž tvorba utvářela a stále organicky utváří jeho umělecký profil.

Jak jsem naznačila, Divadlo Romathan odehraje podstatnou část svých představení v rámci sezóny na zájezdech, které se uskutečňují na základě objednávek jednotlivých pořadatelů – velmi často se jedná o vystoupení ve školách, školkách či jiných výchovně – vzdělávacích institucích, ale také

⁴⁴ Dalším odborníkem, který pravidelně píše recenze k inscenacím Divadla Romathan je Štefan Čurilla, je však muzikolog, hudební kritik a pedagog a jeho hlediska proto zpravidla podléhají především tomuto zaměření.

⁴⁵ Dlouhý, O.: Desat' rokov Divadla Romathan, Slovenské divadlo 50, 2002, č. 2, s. 164.

v místních domech kultury atp. V zahraničí je Divadlo Romathan častým a v mnoha případech již pravidelným hostem nejrůznějších festivalů, sympózií či workshopů. Většinou proto musí své inscenace přizpůsobovat improvizovaným, nebo zdaleka ne vyhovujícím technickým podmínkám.

Scénu odpovídající současnému technickému standardu však divadlo nemá ani ve svém domovském městě. V Košicích Divadlo Romathan využívá vlastní improvizovanou scénu, která vznikla úpravou tří místností v posledním poschodí staršího činžovního domu na Štefánikově ulici č. 4 a která divadlu v současné době slouží zároveň jako nezbytné technické a administrativní zázemí. Tyto podmínky, které divadlu poskytují miniaturní jevištní prostor s jednoduchým osvětlením a ozvučením a podobně komorní divácký prostor, jsou však pro jeho dlouhodobou práci zcela nevyhovující, o samotném technickém stavu budovy nemluvě.

Tuto scénu divadlo využívá především jako zkušebnu a také v ní hraje dopolední dětská pohádková představení, která v hojné míře navštěvují mateřské školky. Většinu večerních představení hraje v pronajatých prostorách ostatních košických divadel jako jsou Divadlo Thália, Studio Státního divadla, Centrum volného času na Popradské ulici č. 56, nebo v Klubu Veritas. Častá jsou rovněž jeho vystoupení na scéně Divadla Jonáše Záborského v Prešově. Důsledkem této neuspokojivé situace jsou především vysoké provozní náklady divadla, neboť uvedeným scénám musí divadlo platit poměrně vysoké nájemné a vzhledem k jeho orientaci na romského diváka, který z rámcového pohledu bohužel nepatří k nejsolventnějším společenským vrstvám, nemůže divadlo tento deficit dohánět cenou vstupenek na představení a vzniká tak bludný kruh trvalého nedostatku financí, které by bylo možné využít k dalšímu rozvoji divadla.

Jednou z idejí podobného rozvoje směřujícího především k vyřešení vleklých technických obtíží divadla je myšlenka zakoupení mobilní montované scény, kterou by Divadlo Romathan využívalo jak pro svá košická, tak celorepubliková i zahraniční vystoupení. Tímto řešením by

jeho provozu odpadly značné náklady vynaložené každou sezónu k hrazení nájmu a jeho umělecké vedení by mohlo stabilně počítat s určitými technickými možnostmi, což by se pravděpodobně odrazilo například v rozvoji scénografické inscenační složky, která je v současné situaci záměrně potlačována a hlavní důraz je v inscenacích kladen především na složku herecko – pěveckou, taneční a hudební. Realizace této myšlenky je však vzhledem k trvalému nedostatku financí neustále odsouvána na neurčito.

S omezenými prostředky souvisí také skutečnost, že se divadlo snaží nejrůznějším způsobem redukovat výdaje vynaložené na pokrytí vlastního uměleckého procesu. Proto například již několik let nemá interního dramaturga – tuto funkci podle potřeby vykonávají některý z režisérů, externí dramaturg či dramatik, nebo některá z hereckých osobností, v posledních letech se této funkce velmi často a s úspěchem ujímá Milan Godla. Podobně je tomu v případě scénografa, kostýmního výtvarníka a choreografa, neboť v těchto funkcích se v Divadle Romathan uplatňují především externisté. Často však s divadlem spolupracují dlouhodobě jako například Štefan Hudák, který je autorem scény prakticky ke každé z inscenací divadla. Herci a tanečníci potom zajišťují veškeré funkce spojené s provozem představení, fungují jako kulisáci, osvětlovači, kostyméři, maskéři, inspicienti, nápovědy atd.

Na počátku své existence byl soubor Divadla Romathan uskupením několika málo profesionálů z různých uměleckých oblastí a skupiny velice nadšených a talentovaných amatérů. V průběhu uplynulých patnácti let však prošel výrazným vývojem a dnes je tvořen většinou velmi všestrannými profesionály.

Nezanedbatelný podíl na uměleckém růstu souboru má patrně i Střední umělecká škola v Košicích, která byla zřízena společně s Divadlem Romathan. Tato instituce, v jejímž čele stojí osobnost Gejzy Adama a na níž vyučují význační romští umělci - zejména muzikanti, dále pak například

Daniela Hivešová – Šilanová či Štefan Čurilla s divadlem úzce spolupracuje a téměř všichni z herců v minulosti prošli její výukou. Vliv školy na práci Divadla Romathan se nejvíce projevil po roce 1997, kdy do divadla přišli její první absolventi. Ti se však neuplatňují pouze jako herci, zpěváci, tanečníci či muzikanti Divadla Romathan, nýbrž také jako pedagogové Základních uměleckých škol či jako publicisté atp. v rámci celé Slovenské republiky.

Dalším z přínosů Střední umělecké školy v Košicích romské kultuře je skutečnost, že jsou na ní jakožto na zcela ojedinělé instituci svého druhu vyučovány dějiny a realie Romů a romský jazyk, který je také jedním z maturitních předmětů.

V tomto ohledu nabízí programové zacílení košické Střední umělecké školy jednu z dalších paralel s Divadlem Romathan, neboť Divadlo Romathan stejně jako škola velmi na dbá na oboustrannou kultivaci jazyka – tedy romského i slovenského. Herci Divadla Romathan ovládají vlastní i majoritní jazyk vynikajícím způsobem a každý z nich používají v závislosti na konkrétním inscenačním záměru. Vždy však s jazykem pracují tak, aby každý z diváků co nejlépe rozuměl a pokud není z hlediska inscenačního záměru zbytí, využívají k překladu do druhého jazyka čtecí zařízení. Obecně snad lze říci, že slovenština je v inscenacích Divadla Romathan spíše jazykem komunikačním a romština spíše jazykem emotivním, avšak vždy toto zobecnění neplatí.

S jazykem a jeho významem v dějinách a kultuře národa souvisí také další z aspektů kulturního vývoje, který je úzce propojen s tvorbou Divadla Romathan. V době, kdy Divadlo Romathan začínalo, bylo velmi obtížné nalézt jakýkoli pilíř, na němž by bylo možné postavit jeho dramaturgii, neboť samotná romská literatura tehdy téměř neexistovala, tím spíše pak literatura dramatická. A orientovat se na díla některých evropských autorů, která romským tvůrcům sice mohou nabídnout řadu podnětů, avšak přesto zůstanou díly příslušníků majoritní společnosti s jejich způsobem uchopení světa, může být ve výsledku leckdy ošidné.

Divadlo Romathan těmto úskalím úspěšně čelí původní tvorbou svých členů, anebo autorů, kteří s divadlem bezprostředně spolupracují. V praxi proto téměř každá z jeho dosavadních inscenací představuje autorský celek. Některé z inscenací vznikly na základě dramatizace literární předlohy jako například *Stroskotanci*, jejichž předlohou byl stejnojmenný román Rabíndranátha Thákura. Také autorská montáž Štefana Kasardy *Carmen a Don José*, v níž použil rovněž vlastní texty se váže k původní novele Prospera Meriméeho.

Romskou dramatickou klasiku představuje v dramaturgii Divadla Romathan úprava *Hořícího cigánského tábora* Eleny Lackové s názvem *Romano Lagros - Cigánsky tábor*. Elena Lacková však pro divadlo vytvořila na sklonku svého života ještě dvě původní pohádkové dramatizace a zcela novou hru *Našade manuša - Stratení ľudia*. Ze světového repertoáru Divadlo Romathan nastudovalo, dnes již klasický, slavný muzikál Jevgenije Dogy a Emila Lotjanu *O Roma džan upre - Cigáni idú do neba*, anebo Lorcovu *Krvavou svatbu* s názvem *Ratvalo bijav – Krvavá svadba*. Z více než čtyřiceti inscenací, které Divadlo Romathan za uplynulých patnáct let své existence nastudovalo, však valná většina vznikla na základě původní předlohy vytvořené přímo pro potřeby divadla.

Podstatná a z hlediska instituce, která svou tvorbou usiluje o naplňování národně obrozeneckých ideálů také příznačná je skutečnost, že se Divadlo Romathan v rámci svého vývoje profiluje stále zřetelněji jako divadlo s výrazným autorským rukopisem a inscenace původních textů jeho členů zpravidla zastiňují inscenace vzniklé na základě jiných předloh. Divadlo Romathan tak svou tvorbou, kromě jiného, zásadním způsobem rozšiřuje literárně – dramatické zázemí na poli romského písemnictví a naplňuje tak jeden z ideálů svého národně obrozeneckého poslání.

Nejčastějším zdrojem tohoto autorského procesu jsou romské pohádky jakožto nositelé kulturních, etických a duchovních principů tradičního romského společenství. Představují návrat ke kořenům, ke společnému

duchovnímu odkazu předků a z dramaturgického pohledu jsou vhodným materiálem k naplňování jednoho ze stěžejních programových cílů divadla, tedy vzdělávat a kultivovat a zároveň být duchovním mostem. Myšlenková orientace ke společnému duchovnímu bohatství, ať už kulturnímu či obecně etickému je vzhledem ke složitosti společenského prostředí, které tvoří divácké zázemí divadla přirozeným důsledkem jeho úsilí o multikulturní i vlastní etnickou výchovu publika.

Zcela odlišného rázu jsou pak autorské dramatické texty, které se k pohádkám ani k jiným součástem romské tradiční orální kultury nevztahují a které vznikly jako autentická a zcela subjektivní sdělení svých autorů. Zejména v inscenacích vytvořených na základě těchto textů jsou dobře patrné umělecké vývojové tendence divadla, které se stejně jako jeho výrazné tvůrčí osobnosti pokusím popsat v následujícím textu. Obecně lze však konstatovat, že vývojové tendence divadla v uplynulých patnácti letech poukazují na zřetelný významový posun autorských dramatických textů i inscenací, který směřuje od prvotní obecné identifikace národa k osobním problémům současnosti. S trochou nadsázky tedy od problémů národa k problematice jedince ve společnosti.

Repertoár Divadla Romathan lze v zásadě rozdělit do tří následujících skupin: pohádky, původní repertoár pro dospělé a světový repertoár. Samostatnou programovou oblast představují v tvorbě Divadla Romathan hudební pásma, v nichž dominuje především orchestr divadla a jejichž forma není inscenační povahy, stejně jako další společenské, především charitativní a osvětové, aktivity. Tyto skupiny se v celkovém komplexu tvorby Divadla Romathan prolínají a dávají vyniknout jejím zřetelným vývojovým rysům, které se na základě vybraných inscenací pokusím popsat v následujících podkapitolách.

Charakterem své tvorby Divadlo Romathan spontánně navazuje na tradici syntetického divadla, která se v evropském kontextu romské kultury objevuje již po staletí. Inscenační poetika divadla je přímo založena na

prolínání čtyř základních pramenů romské kultury – mluveného slova zahrnujícího odkaz starobylé orální kultury a tradici jazyka, hudby, zpěvu a tance. Dosavadní vývoj nasvědčuje tomu, že romská divadelnost chápe dramatický a inscenační celek jako uspořádané organické spojení mluveného slova s hudbou, zpěvem a tancem.

Vývoj v oblasti samotné inscenační podoby Divadla Romathan dává vyniknout, kromě stále zřetelnějšího režijního rukopisu svých tvůrců, zejména skutečnosti, že romská inscenační poetika se vyvíjí na principu syntézy několikasetletých vzájemných vlivů vlastní, původně orientální, kultury a kultury majoritní. Tyto zcela přirozené a logické vlivy jsou nejvíce patrné v hudbě, v níž byly v minulosti poměrně hojně zaznamenány a popsány a v níž se romskému inspiračnímu vlivu mnohokrát dostalo také neromské odezvy. Soudobý vývoj na poli romského divadelnictví odráží podobné principy co se týče vzájemných vlivů. Romský scénický projev se od neromského v řadě aspektů výrazně odlišuje, přesto je však zřejmé, že osobitý fenomén romského divadelnictví vyrůstá z kořenů evropského divadla.

Kdesi v podhoubí romského umění, nejen divadelního, tedy dřímá duchovní odkaz starobylé původně orientální kultury, avšak soudobá romská tvorba stále zřetelněji zjevuje skutečnost, že se romská kultura v průběhu uplynulého tisíciletí stala nedílnou součástí evropského kulturního celku. Vývoj v rámci romského národního obrození v Čechách a na Slovensku tuto skutečnost dokládá, neboť zejména dynamický rozvoj romské literatury, k němuž v posledních letech dochází, potvrzuje, že se romský etnoemancipační proud ubírá směrem příznačným právě pro evropské kultury. Etnoemancipační procesy evropských národů byly v minulosti rovněž provázeny úsilím o kodifikaci jazyka, rozvojem literatury v národním jazyce, do jejíž podoby se transformovaly nejrůznější formy lidové slovesnosti a také následným rozvojem dramatické literatury a divadla v národním jazyce, stejně jako zakládáním národních divadel coby

center nejen kulturního vývoje, nýbrž také národního společenského a veřejného života. Právě divadlo bylo v našich zeměpisných šířkách v minulosti významným nositelem a šířitelem národně obrozeneckých ideálů.

Založení Divadla Romathan představuje proto v kontextu etnoemancipačního procesu Romů v Čechách a na Slovensku významný moment, neboť je jedním z výrazů odhodlání Romů žijících na Slovensku a v blízkých oblastech stát se v každém směru rovnocenným členem moderní evropské společnosti. Je samozřejmě třeba si uvědomit, že stejně jako nelze soudobou romskou literaturu srovnávat se současnou literaturou evropských majoritních kultur, nelze podobné srovnání provádět ani na poli divadelním.

Současné romské divadelnictví a dramatika prochází určitou etapou svého osobitého vývoje, který není možné přirovnávat k vývoji v rámci jiné kultury s odlišnou historií a sociokulturním rámcem, a který je z uměleckého i etnologického hlediska významný právě z hlediska romské kultury a umění. Vznikající romská dramatická literatura je samozřejmě podobně jako česká a slovenská romská literatura⁴⁶ obecně do značné míry poznamenána svým národně obrozeneckým posláním a jako k takové je třeba k ní přistupovat, což se týká rovněž fenoménu současného romského divadla.

Na význam a tvorbu Divadla Romathan, které se navzdory dlouhodobým finančním a provozním problémům vyvažovaným pouze ohromným nasazením a entuziasmem několika jedinců profiluje jako dynamicky se rozvíjející tvůrčí kolektiv, je proto třeba nahlížet v kontextu uvedených souvislostí.

⁴⁶ Pojmem *česká romská literatura* rozumím romskou literaturu vzniklou v Čechách, pojmem *slovenská romská literatura* pak romskou literaturu vzniklou na Slovensku. K užití podobného spojení mne vede kromě jiného skutečnost, že Klub českých spisovatelů v nedávné době přijal do svého kruhu romského spisovatele Vlado Oláha. Jeho přijetí mezi představitele české literatury dokládá, že se české kulturní klima romskému otevírá, neboť představitelé české literatury tak poprvé v historii oficiálně uznali, že romská literatura vzniklá v Čechách je její nedílnou součástí.

Vzhledem k historickým a společenským souvislostem, které byly v minulosti pro život Romů v Čechách a na Slovensku určující, pokládám ještě za nezbytné zdůraznit, že z mého pohledu kulturní a etnická působnost Divadla Romathan přesahuje oblast Slovenska. Vnímám jej jako instituci národního uvědomění především slovenských Romů, k nimž však etnicky přísluší valná většina Romů žijících v České republice a jejíž působení se dotýká nejen Romů slovenských, nýbrž rovněž českých, olšských, maďarských, sinitů a vůbec všech romských subetnických skupin, které žijí v oblasti České a Slovenské republiky a která svou tvorbou přispívá k procesu etnoemancipace Romů v celosvětovém měřítku.

K tomuto postoji mne vede jednak faktor společné minulosti a vzájemných vlivů a jednak především skutečnost, že fenomén romského etnoemancipačního hnutí,⁴⁷ jehož je Divadlo Romathan součástí, vnímá Romy celého světa jako jednotný národ žijící roztroušeně po celém světě a v celosvětovém kontextu se profiluje jako jednotné hnutí Romů, jehož jednotícím principem je právě a jenom romství. Jednotlivé instituce nejrůznějšího zaměření hlásící se však k tradici společného původu Romů celého světa, působí podobně jako Romové po celém světě – především však v Evropě. S ohledem na tyto souvislosti je proto nutné si uvědomit, že Divadlo Romathan jakožto v pořadí třetí romské divadlo na světě⁴⁸ svou

⁴⁷ Počátek světového romského etnoemancipačního hnutí je obecně spojován se vznikem Mezinárodní romské unie (International Romani Union - IRU) v roce 1971, která byla vytvořena u příležitosti celosvětového kongresu Romů. Ten se konal 8. – 12. dubna 1971 v Chelsfieldu nedaleko Londýna, jeho organizátorem byl Mezinárodní výbor Cikánů (Comité International de Tzigane), který působí od šedesátých let v Paříži. Mezi jeho iniciátory byl mezi jinými i slovenský Rom, lékař, Ján Cibula a Romy z Československa na něm reprezentovali romští intelektuálové Tomáš Holomek, Antonín Daniel a Ladislav Demeter. Kongresu se zúčastnili Romové ze čtrnácti zemí světa. Prostřednictvím tohoto kongresu Romové deklarovali svůj společný indický původ, k němuž se přihlásili rovněž podobou své společné vlajky, přijali společné etnické jméno Rom a vyzvali ostatní národy, aby jej respektovaly. Dále byla mimo jiné přijata jednotná romská hymna, schváleno společné úsilí o kodifikaci romského jazyka, navázána spolupráce s OSN a UNICEF atd. Etnoemancipační snahy Romů spojené zejména se vznikem literatury a dalšími uměleckými a společenskými aktivitami lze však v rámci Evropy sledovat již zhruba od dvacátých let minulého století, zejména pak v Rumunsku a Rusku. Domnívám se, že rovněž aktivity českých Romů na Moravě spadající do období první republiky, z nichž také vzešla první generace romských intelektuálů v Čechách, je možné nahlížet právě z tohoto hlediska.

⁴⁸ Historicky první známé romské divadlo je Divadlo Romen, které působí od roku 1931 v Moskvě, dalším romským divadlem se stalo Divadlo Pralipe založené roku 1971 v makedonském Skopje a v současnosti působící v Německu.

tvorbou jednak rozvíjí etnoemancipační snahy Romů na Slovensku a jednak přispívá k procesu etnoemancipace Romů v celosvětovém kontextu.

2. 2. Than perdal o Roma – Místo pro Romy

Than perdal o Roma, neboli *Místo pro Romy* je název inscenace, jíž Divadlo Romathan zahájilo v prosinci 1992 svou činnost. Již samotný název hry napovídá, že se hra, stejně jako inscenace, zabývá otázkou postavení Romů v moderním světě a že divadlo uvedením tohoto textu, který přímo pro jeho potřebu vytvořila Daniela Hivešová – Šilanová, první dramaturgyně divadla a jedna z iniciátorek jeho založení, vyjádřilo svůj postoj k otázkám romské etnoemancipace.

Samotný text představuje v podstatě dramatickou fresku z historie a současnosti, která je montáží na sebe volně navazujících obrazů vyprávějících příběh o původu a osudech romského národa od dávných, legendárních, počátků, přes historická fakta po současnost. V rámci jednotlivých obrazů se prolínají lyrické a epické verše s prózou a písňovými texty, inscenace pak vznikla jako hudebně dramatická kompozice hudby, zpěvu, tance a mluveného slova.

Autorka do textu hry obratně zakomponovala úryvky a motivy z děl Margity Reiznerové, Dezidera Bangy, Vladimíra Oláha a Anny Koptové, přičemž tito autoři jsou dnes již považováni za klasiky romské literatury a Vlado Oláh byl v uplynulém roce jako historicky první romský spisovatel přijat do Klubu českých spisovatelů. Dalším z inspiračních zdrojů, které jsou v textu hry patrné je romská lidová slovesnost, především pak ta vztahující se k tradicím a obřadům jako jsou křtiny, svatby a pohřby a inspirace romským folklórem vůbec.

Uvedené skutečnosti naznačují, že Daniela Hivešová – Šilanová prostřednictvím této hry usilovala především o vytvoření textu, který by byl ucelenou reflexí postavení Romů v evropské společnosti, nabízel prostor pro národní sebeidentifikaci Romů v celosvětovém i lokálním smyslu a

stal se tak vhodným základem pro vytváření další dramaturgie divadla. Jako dramaturgyně divadla tak reagovala na situaci, kdy romská dramatická literatura s výjimkou několika textů Eleny Lackové prakticky neexistovala a jedním z poslání divadla proto bylo vytvořit prostor a zázemí pro její vznik a vývoj.

Orientace k inspiraci romskou lidovou kulturou a k dílům romských klasiků byla zcela zákonitá, tím spíše, že autorka sama není Romka. Neusilovala tedy o zachycení své autentické zkušenosti, nýbrž o celistvou kompozici fungující na principu syntézy historických faktů, umělecké výpovědi představitelů romského národa a prvků jeho tradiční slovesnosti. Podařilo se jí tak vytvořit působivou dramatickou montáž, jejíž smysl i význam je i po patnácti letech stále stejně aktuální.

Není proto divu, že tato hra stále patří k nejhranějším titulům Divadla Romathan a v uplynulých patnácti letech jeho působení se dočkala již čtyřech nastudování. Daniela Hivešová – Šilanová získala jako její autorka v roce 1994 prestižní cenu udělovanou Sdružením divadelníků Slovenska a Slovenským literárním fondem.

Samotný text hry sestává z pěti tematických částí. První z nich je zpodobněním osudu, který je v inscenaci vyjádřen „kolem osudu“ – ústředním motivem inscenace, které se v různých částech hry objevuje v různých podobách. Nejčastěji je představováno dřevěným kolem, které před sebou kutálí dítě, anebo ohromným kolem zavěšeným nad scénou, které vybrané postavy postupně roztáčejí. Motiv kola odkazuje zcela zřetelně k indickému původu Romů, je zosobněním takzvané Ašokovy čakry, či Dharma čakry, která je mimo jiné také ústředním motivem vlajky, již se prezentuje Mezinárodní romská unie. Motiv kola samotný je v romské kultuře mnohovrstevnatým symbolem. Postavy hry jsou pak prakticky neindividualizované, většinou představují schematické typy. Dialog tak v rámci hry vzniká většinou na principu konfrontace typizované či anonymní postavy se sborem Romů, případně s chórem.

První část vztahující se k fenoménu osudu je volnou kompozicí poetických obrazů, v nichž je ústřední postavou dítě skotačící s kolem osudu, chór a jednotlivé anonymní postavy mu prostřednictvím poetických slov a písní přejí šťastný osud. Tyto výstupy nabízejí řadu paralel s obřadem tradičních romských křtin a postava dítěte je zde zosobněním celého romského národa.

V rámci třetího obrazu je pak postava dítěte nahrazena postavou Roma – dospělého muže, jemuž neviditelný Bůh ve vzájemném rozhovoru zjeví jeho strastiplný osud. Ústřední postavou dalšího z obrazů je postava legendárního romského krále, pod jehož ochranou v dávných mytologických dobách všichni Romové šťastně žili. Král Romům sděluje, že se přiblížila hodina jeho smrti, která způsobí, že se Romové odeberou na dlouhou pouť, odevzdá jim však zrcadlo, aby jim na věky věků připomínalo kdo jsou a odkud pocházejí. Varuje je, aby se střežili zrcadlo rozbít, neboť by potom zapomněli na svou společnou minulost.

Druhá část je zobrazením dlouhého putování Romů. V prvním obraze této části se objevují víceruké bohyně – zřejmý poukaz k indickému původu Romů, které opět prostřednictvím poetických slov a zpěvů vyjadřují přání dítěti skotačícímu s kolem osudu. V dalším dění pak Romové mívají typizované postavy z evropské historie jako např. rytíře, šlechtice, trhovce atd., chór vypráví o jejich putování a anonymní postavy z řad Romů rozvinou několik etud jako například hádání z ruky atp. Obraz je zakončen úryvkem z ochranného glejtu, který Romům podle historických skutečností vystavil král Zikmund patrně výměnou za vojenské služby.

Třetí část je charakterizována dramatickým zvratem. Opět se objevuje chór, indické víceruké bohyně, dítě s kolem osudu, romský král a sbor Romů, avšak atmosféra se změnila, kolem zuří vichřice a bouře. Do děje náhle zasáhne postava věštkyně, která předpovídá Romům útrapy a ponížení. Romové si náhle vzpomenou na zrcadlo, chtějí, aby jim zjevilo pravdu. Jak se však o něj přetahují a strkají, upustí je a zrcadlo se rozbije.

Znovu se zjevují víceruké bohyně a přejí dítěti s kolem osudu štěstí, avšak vítr Romy odvane do všech koutů světa.

Další z obrazů představuje zapomínání Romů. Romové v něm odpovídají úředníkům několika zemí na otázku po svém původu. Jejich odpovědi jsou bezradné a rozporuplné, vždy však v příslušných jazycích. Následující obraz charakterizuje Romy jednotlivých zemí, v nichž ve velkém počtu žijí a pod jejichž vlivem vytvořili specifické kultury. Prostřednictvím tanečních a pěveckých výstupů jsou zde charakterizovány nejrůznější modifikace romské kultury, ztracené střípky rozbitého zrcadla. Za tímto obrazem prostoupeným atmosférou naděje, následuje obraz, v němž defilují historické postavy panovníků uvalujících na Romy kruté sankce, za nimi následují četníci a policisté všech minulých dob a režimů a další z obrazů ukazuje Romy zamotané do ostnatého drátu hitlerovských koncentráků sužované genocidou.

Čtvrtá část hry představuje tematické vybočení z hlavní dějové linie, již je historický osud Romů a rozvíjí vedlejší dějovou linku vztahující se k lásce mladé dvojice v tradiční romské komunitě. Prostřednictvím této zápletky se dotýká problematiky rodových vztahů a zvyklostí v rámci tradiční komunity. Zápletkou se týká dívky (Luluďi) a mládence (Kala), kteří se milují, mají před svatbou a čekají spolu dítě. Jejich láska však vzbudí žárlivost druhé dívky (Čariny), která je prakticky jedinou individualizovanou postavou hry s náznakem psychologického vývoje. Čarina mládence počaruje, aby tak lstí získala jeho lásku, skutečná láska mladé dvojice však zvítězí a slaví se svatba. Uražená Čarina mládence opět počaruje, tentokrát mu však způsobí smrt. Svého činu vzápětí lituje, avšak život mu již vrátit nedokáže. Obraz je zakončen pohřebním průvodem. Poslední obraz této části představuje narození nevěstina dítěte, které ve scénickém zpodobení vystoupí z kola osudu zavěšeného nad jevištěm. Tento obraz končí zpodoběním skutečných romských křtin, Romové k dítěti pronášejí poetická přání.

Poslední, pátá, část hry se vztahuje k současnosti. Jejím mottem by mohla být věta: „Nemohu už mlčet!“, která je ústřední a jednotící myšlenkou závěrečné písně, posledního z obrazů a tedy celé hry. Obrazy této závěrečné části procházejí postupně historické postavy z předešlých částí jako Marie Terezie, církevní hodnostáři, gardisté, policisté a také několik soudobých typů jako lékař, úřednice, policista, prokurátor atd. Postavy sehrají několik výstupů, v nichž svým chováním Romy neustále odsuzují, urážejí a ponižují. Na toto dění reagují některé z romských postav tím, že si nasadí bílé masky. Tímto gestem jasně vyjadřují svůj postoj k asimilační deformaci, která se stala závažným zdrojem rozkladných tendencí uvnitř romské kultury. Závěrečný obraz končí zvoláním Roma: „Nemôžem už mlčať...“ Jeho replika přechází v závěrečný sborový zpěv na motivy básně Dezidera Bangy a postavy snímají své bílé masky.

Nemôžem už mlčať,

ty ľud môj s tvárou slnka.

Ó ty ľud môj, s bronzovou tvárou tisícročného ohňa,

nosiš kovový závoj na tvári,

ktorý každý večer ako najjasnejšia hviezda zažiarí.

Ó koľkokrát ti už svet ublížil,

vypálil fialové znamienka.

Ó vydedenec na nekonečnom nebi, pre tvoje deti ani jedna hviezda nezažiarí?

Mlčal si tisícročia ako pyramída,

ale v tvojom srdci je

nekonečná láska skrytá.⁴⁹

Zejména z výpovědi závěrečného obrazu je tedy zřejmé, že se Divadlo Romathan touto hrou i její inscenací velmi rázně přihlásilo k celosvětovému etnoemancipačnímu hnutí Romů. Vzpourou anonymního romského muže

⁴⁹ Úryvek ze závěrečného zpěvu hry Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov in: Hivešová – Šílanová, D.: Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov, scénář, MS, soukromý archiv D. Hivešové – Šílanové, Prešov, s. 38.

zosobněnou výše uvedeným zvoláním, závěrečným sborovým zpěvem i gestem snímání bílých masek vyjádřilo odhodlání přispět svou tvorbou k růstu národního sebeuvědomění Romů a jejich hrdosti na svůj původ, jazyk, kulturu a s nimi spojené hodnoty. Paralela se shodnými vývojovými momenty řady evropských národů, mezi nimi rovněž českého a slovenského, je zde zcela zřetelná.

Specifikum romského postoje k probíhajícímu procesu svého etnoemancipačního hnutí se však odvíjí od zcela odlišné historické a posléze politické determinace Romů, neboť Romové neusilují o vytvoření samostatného územního celku s vlastní správou. Naopak si uvědomují sepětí svých subetnických skupin s majoritními kulturami, pod jejichž vlivem dlouhá staletí žili a usilují tedy právě o to získat v jejich rámci rovnocenné postavení a respekt. Tento postoj v sobě zahrnuje rovněž myšlenková výpověď hry Daniely Hivešové – Šilanové, neboť je zřejmé, že je určena jak Romům, tak příslušníkům majoritních kultur bez výjimky. Důraz je přitom kladen na všudypřítomný motiv celosvětové romské sounáležitosti a soudržnosti, která je jakožto přirozená součást tradičního *romipen*, romství, také jednotícím principem romského národního obrození.

Je třeba dodat, že Daniela Hivešová – Šilanová postupně vytvořila tři verze závěru hry, vždy v závislosti na soudobé aktuální situaci Romů v Evropě. Bohužel se mi žádnou z těchto verzí zatím nepodařilo získat, avšak ve společném rozhovoru mi Daniela Hivešová – Šilanová popsala například verzi, která v závěrečném obraze vrcholí hromadným exodem Romů z Čech a Slovenska do zemí západní Evropy a do Kanady.

Myšlenková struktura hry je tedy určena pěti částmi, které lze tematicky shrnout jako část vztahující se k determinaci osudu, následnému putování, zapominání na společné kořeny provázeného marnou snahou stát se součástí evropské společnosti, zjevení každodennosti v životě národa a v závěrečné části pak k odhalení problémů současnosti.

Z myšlenkového hlediska stojí za pozornost především závěrečná část hry, neboť se v ní autorka pokusila prostřednictvím jednotlivých verzí uchopit vždy právě aktuální situaci Romů na Slovensku. Jednotčím motivem obou ze závěrečných verzí, s jejichž podobou jsem obeznámena, je prvek všudypřítomného odmítání Romů všemi společenskými vrstvami i institucemi majoritní společnosti, jejich neochota přijmout Romy jako důstojné lidské bytosti.

V první z verzí pocházející z roku 1992, tedy z doby úzce spjaté se společenskou euforií, kterou vyvolaly politické změny posledních let, vyjadřují Romové svou reakcí pevné odhodlání překonat vzájemné bariéry a vybojovat si v majoritní společnosti rovnocenné postavení. Závěrečný zpěv přitom zjevuje poselství, že Romové chápou jako svoji zásadní oporu v tomto obtížném procesu romskou vzájemnost, sounáležitost a vysoce ceněnou hodnotu svého romství.

Autorka zde jasně formuluje svůj postoj k otázce romského etnoemancipačního hnutí, jehož význam neoddělitelně spojuje s procesem vytváření moderní identity Romů, přičemž romský národ samotný charakterizuje jako národ obývající celý svět a dává na tomto principu vzkličít myšlenku, že romský národ je možné vnímat v celosvětovém kulturním kontextu jako národ, který svou pestrou kulturou, jež vstřebala a transformovala mnohé vlivy sblízuje prakticky celý svět. Ústředním jmenovatelem této původní verze závěru hry je rozhodně atmosféra naděje a očekávání. Otázka vyjádřená nepřímou v samotném názvu hry však zůstává otevřená: „Kde je vlastně místo pro Romy?“

Druhá z verzí, jež byla součástí obnovené premiéry inscenace v roce 1997, zřetelně reaguje na odlišné společenské klima, jehož atmosféra co do vzájemné tolerance během následujících let potemněla. V této verzi autorka akcentuje nebezpečí otevřených rasistických projevů jako vedlejšího produktu teprve se rodící demokracie a také ekonomickými a sociálními změnami vyhrocený vztah Romů s majoritou. Atmosféra naděje

se z této verze zcela vytratila a nahradila ji atmosféra zklamání a snad i rezignace na kladný vývoj vzájemných vztahů. Závěrečný obraz proto vrcholí hromadným exodem Romů a původní otázku tak posouvá do další roviny: „Existuje vůbec nějaké místo pro Romy?“

Přestože třetí z verzí závěru inscenace dosud neznám, mohu konstatovat, že ústřední a jednotící myšlenkou hry je otázka vztahující se k identitě a pozici Romů v moderním evropském a celosvětovém společenství. Vybočení z tohoto myšlenkového rámce představuje pouze obsah čtvrté části, jejíž význam má však v celkovém komplexu hry logické opodstatnění, neboť jej lze vnímat jako poukaz na kulturní a etnickou svébytnost Romů zaobalený do umělecky nosného baladického příběhu o milostném trojúhelníku.

Z hlediska myšlenkového poselství hry je významná rovněž skutečnost, že se autorka v jejím rámci nezabývá otázkou vlastních interních problémů uvnitř romských komunit, neboť poselstvím hry je, kromě jiného, poukaz na skutečnost, že tyto problémy jsou do značné míry právě důsledkem historicky neuspokojivých vztahů Romů s evropskou majoritou. Na principu citlivé montáže poetických, často téměř mystických, obrazů tak vytvořila hru, která nabízí jednak umělecky nosné východisko k budoucí inscenaci a jednak svého času tolik potřebné východisko dalšího národně obrozeneckého vývoje Romů na Slovensku a také k následnému rozvoji romské dramatické literatury.

Podobným způsobem hodnotí přínos hry rovněž slovenský divadelní kritik Oleg Dlouhý, který ve své recenzi k obnovené premiéře inscenace v roce 1997 píše, že: „Miesto pre Rómov je myšlienково i emocionálne silne vyhranená výpoveď o tom, ako Rómovia dnes vnímajú svoje postavenie uprostred majoritnej komunity. Vždy zápasili o svoju holú existenciu s podozrievaním, nepochopením, zatracovaním. Veľmi často sa vôbec v Európe dostávali pod tlak 'pseudocivilizovania'. Pre Nerómov je možno takáto téma zarážajúca, nepríjemná. Možno nepochopiteľná. Ale pre

budovanie novej koexistencie s väčšinou spoločnosťou je práve takáto téma prirodzená, potrebná a aj umelecky nosná.⁵⁰

Význam hry a jej inscenace nabývá ďalšieho rozměru uvědomíme – li si, že tato výpověď vztahující se k postavení a osudu Romů v evropské společnosti je společným dílem romských a neromských tvůrců. Autorkou hry je Daniela Hivešová – Šilanová, Slovenka, vycházející přitom z textů romských spisovatelů, do romštiny text přeložila Romka Anna Koptová, interprety se stali romští herci, zpěváci, tanečníci a hudebníci pod vedením slovenského režiséra Jána Šilana. Z této spolupráce tak vzešel společný naléhavý příběh o osudu člověka na Zemi – o osudu národa ve spirále času.

Jestliže jsem text hry *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov* charakterizovala jako dramatickou fresku z historie a současnosti, nezbyvá mi než její inscenaci charakterizovat jako fresku hudebně – dramatickou, v níž se mluvené slovo prolíná s hudbou, zpěvem a tancem. Stejně jako Daniela Hivešová – Šilanová ve svém textu, usiloval Ján Šilan svou režii o globální scénické uchopení historie a současnosti Romů.

Inscenace se tak v souladu s textem hry stala dramatem národa v historickém i současném horizontu. Ján Šilan ji komponoval jako montáž výpravných a především monumentálních obrazů. Velká většina obrazů měla charakter davových scén, neboť v nich vystupoval chór, sbor představující romský národ, typizované postavy z historie či současnosti atd. Určitou představu o inscenaci lze získat již z informace, že v ní účinkovalo kolem osmdesáti herců.

Tendence k monumentalitě a zobecnění vyhýbající se individualizaci postav byla patrně také zřejmým důsledkem skutečnosti, že soubor Divadla Romathan sestával v tomto období takřka výhradně z naprostých amatérů a umělecké vedení divadla si uvědomovalo nezbytnost výběru

⁵⁰ Dlouhý, O.: Piate výročie Divadla Romathan, *Romano nevo ľil VIII*, 1998, č. 309 – 313, s. 7 (Prešov).

uměleckých a technických vyjadřovacích prostředků adekvátních této situaci. Těžištěm scénické akce se proto stal především taneční a pěvecký projev herců, mluvené slovo zaznívalo spíše sborově.

Zásadním způsobem přispěla k působivosti, monumentalitě a emocionální výpovědi inscenace hudba. Byla čerpána z bohatého romského folklóru za hudebně dramaturgické spolupráce Milana Godly, autory její instrumentace byli Ivan Pacanovský a Ján Saloka.

Velký podíl na tvorbě atmosféry jednotlivých dějství měla rovněž působivá scénografie Štefana Hudáka, jejímž ústředním motivem bylo již zmíněné kolo osudu zavěšené nad jevištěm. Roztočení kola dotvářelo příslušné promluvy tak, aby jeho pohyb umocňoval dramatické momenty scénické akce, působivost takto vytvořených obrazů byla dále umocňována svícením, aby bylo ve vzniklém obraze možné využít ještě stínu tohoto kola.

Mystickou atmosféru inscenace dotvářely rovněž kostýmy Hany Cigánové, které svou podobou nesledovaly kritérium historické věrnosti, nýbrž působily v souladu s ústřední myšlenkou hry. Postavy Romů tak byly oděny do šatů ušitých z různorodých kousíčků látek odkazujících svým vzhledem k tradičním textilním materiálům mnoha národností, s nimiž Romové v průběhu své historie vstoupili do významnějších kontaktů. Typizované postavy pak byly vždy oděny tak, aby byla co nejjednodušším způsobem vyjádřena jejich identita. Rovněž rekvizity, zcela realistické, byly redukovány na předměty nezbytně nutné k dotvoření scénické akce. Najdeme mezi nimi např. kolo, které po jevišti v jednotlivých obrazech kutálí chlapec, legendární zrcadlo, atributy královské moci atd.

Nutno podotknout, že z hlediska scénografie a kostýmů byla tato inscenace zcela výjimečná, neboť uvedené složky byly dílem profesionálů, kteří usilovali o to, aby svou výpovědí přispívaly k vyznění ústřední inscenační myšlenky. V rámci svého následného a současného provozu si Divadlo Romathan z finančních důvodů často nemůže podobnou

spolupráci dovolit, anebo je i v jejím rámci omezeno trvale špatnou ekonomickou situací a proto se podobného souladu ne vždy daří docílit.

Podobnou situací byla poznamenána již obnovená premiéra této inscenace, kterou divadlo připravilo k pátému výročí své existence a která se uskutečnila v prosinci 1997 a zahrnovala právě druhou z verzí závěru hry, tedy tu, otevírající otázku exodu Romů do západní Evropy a Kanady, stejně jako její druhá obnovená premiéra z roku 1999. Velmi výstižně tuto situaci charakterizuje opět O. Dlouhý: „Prvá inscenácia veľkej historickej fresky D. Hivešovej – *Šilanovej Miesto pre Rómov (Than perdal o Roma, 20. 10. 1992, I. obnovená premiéra 19. 12. 1997, II. 6. 10. 1999)* oslovila najmä v premiérovej verzii divákov monumentalitou, sugestívnosťou prelínania hudby, tanca a slova, mystikou, baladickosťou. Inscenácia dodnes patrí k vrcholom produkcie divadla. Neskôr z prevádzkových dôvodov divadlo pripravilo jednoduchšiu verziu, v ktorej sa stráca práve neopakovateľná emocionálna sila divadla.“⁵¹

Je zřejmé, že co do scénického účinku zůstala první inscenace z roku 1992 nepřekonaná. Další inscenace hry však odhalily významný posun v uměleckém zrání členů souboru. Jestliže v prvotní inscenaci usiloval režisér Ján Šilan o to, aby monumentalita davových scén, sborové promluvy a tanečně pěvecké sólové výstupy mistrně skryly hereckou nezkušenost členů souboru, obrátil v případě obou inscenací pozdějších let svou pozornost naopak k sólovým výstupům zřetelně se profilujících osobností divadla. Davové scény a sborové výstupy samozřejmě nezmizely, avšak svým scénickým projevem většinou rámovaly výstup výrazné osobnosti ze svého středu. Tento posun opět velmi výstižně charakterizuje vyjádření Olega Dlouhého: „Keď pred rokmi Romathan vznikal, súbor tvorili najtalentovanejší z amatérov. Päť rokov tvrdej praxe dokázalo, že v hereckom súbore sa dnes snúbi tvorivá zanietenosť s erudíciou. Výkony rozprávačov Sone Samkovej a Milana Godlu, ale aj Ivany Ferencovej –

⁵¹ Dlouhý, O.: Desat' rokov Divadla Romathan, Slovenské divadlo 50, 2002, č. 2, s. 171.

Hrickovej (Čarina), Aleny Klempárovej (Lulud'i), Magdy Kokyovej (Matka a ďalšie), či Kataríny Farkašovej (Krstná matka a ďalšie) sú hlboko pravdivé, a preto pôsobivé.⁵²

Někteří z jmenovaných jako např. Milan Godla či Ivana Ferencová na sebe upozornili již svým výkonem v první inscenaci, spolu s ostatními a mnoha dosud nejmenovanými dodnes patří k vedoucím osobnostem uměleckého vývoje divadla.

Inscenace *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov*, stejně jako hra samotná, se tak zapsala do dějin romského divadla v našich zeměpisných šířkách nejen jako působivý umělecký celek, ale především tím, že se stala pevným uměleckým a ideovým základem, tedy jakýmsi manifestem, dalšího vývoje Divadla Romathan a romské dramatické literatury vyrůstající z jeho středu.

2. 3. Vytváření divadla jako profesionálně fungujícího celku

Uvedeným nadpisem je možné charakterizovat pomyslnou první etapu tvorby Divadla Romathan. Představuje ji tvorba divadla spadající do období od jeho vzniku do konce roku 1994, tedy zhruba do poloviny třetí sezóny jeho existence.

Divadlo Romathan v průběhu tohoto období připravilo celkem jedenáct inscenací, z jejichž struktury je patrné, že si jejich prostřednictvím teprve vytvářelo základ svého dalšího a především dlouhodobého dramaturgického a uměleckého profilu a v závislosti na něm vznikající divácké obce. Stejně tak upevňovalo a rovněž zřejmě prověřovalo svou novou a zcela jedinečnou společenskou funkci. Výrazným rysem této tvůrčí etapy je však skutečnost, že vedení divadla soustředilo svou pozornost především k úsilí o nezbytnou profesionalizaci souboru a vytvořilo tak základ pro jeho následný umělecký růst. Ten se vzápětí projevil jednak v rovině interpretační úrovně členů souboru a především uvolnil vlastní tvůrčí

⁵² Dlouhý, O.: Piate výročie Divadla Romathan, *Romano nevo ľil VIII*, 1998, č. 309 – 313, s. 7.

potenciál jeho nejvýraznějších osobností, jejichž autorská tvorba je z dnešního pohledu rozhodujícím prvkem dramaturgie divadla a zároveň rozhodující hybnou silou současného vývoje romského divadla a dramatu v naší územní oblasti.

Z dramaturgického pohledu tvoří repertoár Divadla Romathan v tomto období především pohádky a hudební programy. Zcela samostatné postavení přitom připadá zakládající inscenaci divadla *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov*. Tato inscenace divadlo společensky, ideově i umělecky uvedla na slovenskou a rovněž evropskou⁵³ profesionální scénu. K tomu, aby však byla jeho pozice upevněna a divadlo se tak skutečně mohlo stát centrem národně obrozeneckého rozvoje, bylo třeba překonat úskalí dosavadní absence romské dramatické literatury a umělecké nezkušenosti souboru.

Základním dramaturgickým východiskem a stěžejní skupinou této etapy se staly pohádky. Stejně jako v ostatních kulturách jsou totiž zosobněním návaznosti na transformující se lidovou slovesnost, jejíž orální forma v nových podmínkách prakticky zaniká a vytváří tak prostor pro vznik národní literatury – jednoho z průvodních jevů národně obrozeneckých procesů evropských kultur. Tento vliv se stal v prvních letech Divadla Romathan rozhodujícím prvkem jeho následného vývoje.

Dalším, možná vedlejším, avšak z hlediska uměleckého vývoje Divadla Romathan neméně podstatným přínosem této části repertoáru se stala skutečnost, že svým způsobem trivializovaná dialektika pohádek poskytla hercům svého času tolik potřebný „cvičný“ prostor k řemeslnému zrání. Umělecké vedení divadla v prvních letech koncipovalo inscenace pohádek s důrazem na jejich scénickou nenáročnost a myšlenkovou přehlednost,

⁵³ Divadlo Romathan se od samotného počátku bohatě prezentuje v zahraničí. V rámci celé řady evropských festivalů a nejrůznějších kulturních akcí figuruje jako zcela rovnocenný partner po boku svých předchůdců, průkopnických romských divadel Romen a Pralipe. Inscenací *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov* na sebe divadlo výrazně upozornilo právě v evropském kontextu a její myšlenkové poselství jistě zásadním způsobem přispělo k tomu, že Divadlo Romathan je dnes v zahraničí vnímáno především jako divadlo romské, tedy s důrazem na skutečnost, že svým kulturním a etnickým významem přesahuje hranice své domovské země.

aby se tak nezkušenému souboru staly jakousi školou. Tato skutečnost našla svůj přesah rovněž ve vznikající divácké obci Divadla Romathan, neboť jeho diváky tvoří v domácích podmínkách velkou měrou Romové z izolovaných koncentrací, kteří se v době počátků činnosti divadla často setkávali s tímto druhem umění poprvé. Pro členy souboru divadla však tato část repertoáru splnila v prvních letech úlohu školy, soubor se naučil fungovat jako profesionální tým a kromě jiného se samozřejmostí zvládat další praktické funkce související s provozem představení jako jsou funkce inspicienta, nápověda, osvětlování, ozvučení apod., k jejichž zvládnutí byl záhy donucen ekonomickými okolnostmi.

Velký podíl na samotném uměleckém růstu souboru má rovněž košická Střední umělecká škola, s níž divadlo od počátku funguje v úzkém sepětí. Její vliv se sice nejvýrazněji projevil teprve po roce 1997, kdy do divadla přišli její první absolventi, avšak ani v prvních letech nebyl nezanedbatelný.

Jak jsem již uvedla, rozhodující část repertoáru Divadla Romathan tvořily v prvních letech inscenace pohádek. Jejich dramatické předlohy přitom vznikaly na principu původních her, jejichž inspiračním zdrojem se stala romská lidová slovesnost. Významná je přitom skutečnost, že autory těchto her byly vedle Daniely Hivešové – Šilanové, v prvních letech ústřední autorské osobnosti Divadla Romathan, například J. A. Gerlachovský či Anna Nemogová – Kolárová a na jejich realizaci se podílely další výrazné osobnosti slovenské majoritní kultury, z nichž mnohé s divadlem spolupracují dodnes. Tato spolupráce většinou fungovala buďto na principu bezprostřední spolupráce romského vypravěče s neromským dramatikem, například pohádka *Kori katvali* – *Slepá šnůrkarka* tak byla společným dílem Milana Húževky a J. A. Gerlachovského, anebo na principu dramatizace romské předlohy neromským dramatikem.

I v tomto smyslu tedy divadlo v souladu se svým programovým posláním přispělo a dodnes přispívá ke vzájemnému dialogu obou kultur. V období založení divadla však tato spolupráce nabývala v kontextu jeho tvorby

především toho rozměru, že osobnosti z řad majoritní kultury objevují majoritou po staletí opomíjené a rovněž opovrhované hodnoty romské kultury a svými zkušenostmi naopak přispívají Romům na jejich cestě k profesionalizaci na poli dramatických umění. Z hlediska romského etnoemancipačního procesu tato skutečnost dnes svým významem přesahuje samotnou uměleckou hodnotu většiny děl z tohoto období.

Valná většina pohádkových děl z tohoto období byla inscenována na principu iluzivních postupů se zřetelem na výchovné poslání divadla. Taková byla režie Jána Šilana a Daniely Hivešové – Šilanové, pod jejichž vlivem probíhal inscenační i dramaturgický vývoj divadla v prvních letech. Tento režijní přístup měl své zřetelné opodstatnění, neboť se divadlo těmito inscenacemi obracelo nejčastěji na dětského nebo většinou velmi nezkušeného diváka a přehlednost celkové kompozice režisérovi umožňovala soustředit se především na práci s hercem.

Již v těchto prvních inscenacích divadla se projevila skutečnost, že tvorba Divadla Romathan směřuje, v souladu s tradicí, cestou syntetického divadla. V inscenačním celku se tedy navzájem prolínají mluvené slovo s hudbou, zpěvem a tancem. Režie proto kladla hlavní důraz na herce a jeho syntetický interpretační projev. Výtvarné řešení inscenace bylo naopak poněkud potlačeno, zpočátku zřejmě především s ohledem na dlouhodobě špatnou ekonomickou situaci divadla. Pozornost věnovaná hereckému růstu členů souboru se výrazně projevila prakticky již v inscenacích druhé divadelní sezóny a našla odezvu rovněž v řadách odborné veřejnosti, neboť v roce 1993 udělilo Sdružení divadelníků Slovenska a Slovenský literární fond ocenění za herecký výkon v roli „zlé síly“ v pohádce *Sar uliľa lavuta - Ako sa narodili husle* Ivaně Ferencové a za roli Boha v pohádce *Sar o del kerďa le Romes – Jako Boh stvoril Róma* Milanu Godlovi.

Uvedený režijní a dramaturgický přístup však velice záhy odhalil rovněž svá úskalí, která v inscenacích pohádek Divadlo Romathan místy doznívají dodnes. Velmi výstižně tato úskalí ve své studii k desetiletému výročí

Divadla Romathan charakterizuje Oleg Dlouhý, který situaci hodnotí následovně: „Už při prvej rozprávke J. A. Gerlachovského a Milana Húževku *Slepá šnúrkarka (Kori katvali)*, 8. 1. 1993) dramaturgia (Daniela Hivešová – Šilanová) akcentovala edukačné poslanie divadla. Moralitu o ceně ľudskej vzájomnosti, o čistote rómskych zákonitostí života pretvoril režisér Ján Šilan do sugestívnej výpovede. Takýto základný pôdorys má podstatná časť rozprávkových inscenácií. Príbehy hovoria vždy o boji dobra a zla, akcentujú pracovitosť, vytrvalosť, pravdovravnosť, súdržnosť [...] Pri všetkom pochopení však nemožno obísť aj úskalia tejto časti repertoáru. V snahe o podporu jednoznačne pozitívnych hodnôt rozprávkové inscenácie trpia na hypertrofiu nedramatického poučovania, na čierno – biele hodnotenie konania hrdinov. Deti to spravidla odhaľujú a svojskými reakciami si už výsledok vedia korigovať.“⁵⁴

Jediný odklon od této režijně dramaturgické linie představuje v rámci pohádkových inscenací první etapy tvorby Divadla Romathan inscenace *Sar o del kerďa le Romes – Ako Boh stvoril Roma*, kterou se souborem nastudoval hostující režisér Peter Kuba, který se stal rovněž autorem jejího výtvarného řešení. Zásadní odlišnost Kubova režijního přístupu se projevila především tím, že režisér pracoval jak s výtvarnými prostředky tak s herci na principu zcela antiiluzivních postupů. Scénu zredukoval téměř na minimum, pozornost naopak věnoval několika málo rekvizitám, jejichž význam ožival v rukou herců. Tak například Milan Godla v roli Boha točil při svých úvahách o stvoření člověka glóbusem apod. Při samotném aktu stvoření člověka pak vlnil ohromnou suknicí, která překrývala větší polovinu jeviště a z níž byla herci vidět pouze horní polovina těla – stal se tedy postavou nadživotní velikosti a stvoření lidé vybíhali zpod jeho suknice. Inscenace byla koncipována s důrazem na svérázný romský humor obsažený v lidové slovesnosti, improvizáčnická hravost, v níž vynikl především

⁵⁴ Dlouhý, O.: Desat' rokov Divadla Romathan, Slovenské divadlo 50, 2002, č. 2, s. 168 – 170.

Milan Godla v roli Boha, který za svůj výkon získal uvedené ocenění a také na četné interakce s diváky.

Tato inscenace byla pro Divadlo Romathan velkým přínosem jak z hlediska zkušeností souboru, tak z hlediska diváckého ohlasu. Umělecké vedení divadla si tuto skutečnost patrně zřetelně uvědomilo, neboť byla reprízována několik let a několikrát ji zařadilo do zahraničního programu divadla. V roce 2004 připravilo její obnovenou premiéru, tentokrát v režii Ján Šilana.

Podobný režijní přístup však zůstal v rámci první etapy tvorby Divadla Romathan výjimkou. Rovněž z celkového pohledu převládá v inscenační tvorbě Divadla Romathan veskrze konzervativní režijní přístup Jána Šilana, který se orientuje především na vlastní práci s hercem, což mělo zejména v počátečním období probíhající profesionalizace souboru zřetelné opodstatnění. V dalších obdobích se pak jako odvážnější režisér projevil Juraj Svoboda a nositeli novátorských tendencí se v inscenační praxi Divadla Romathan stali zejména romští režiséři Soňa Samková a Marián Balog, kteří vyvrátili coby výrazné herecké osobnosti souboru.

Právě autorská, dramaturgická a režijní tvorba členů souboru určuje pomyslnou hranici mezi takzvanou první etapou tvorby divadla a jeho následným vývojem. V prvních dvou letech existence divadla byli klíčovými osobnostmi uměleckého vývoje v rámci souboru Daniela Hivešová – Šilanová a Ján Šilan, těžiště romského autorského projevu spočívalo v uvedené etapě vývoje Divadla Romathan v hudbě.

Hlavní osobností této tendence byl přitom Karel Adam, svého času šéfdirigent divadelního orchestru a od roku 1997 současně ředitel divadla. Karel Adam přišel do divadla jako houslový virtuóz, zkušený muzikant, dirigent a skladatel a v souladu s vývojem Divadla Romathan začal rozvíjet svůj tvůrčí potenciál na poli scénické hudby. Velice záhy pochopil specifika této inscenační složky, kterou nepřestává formovat velmi osobitým způsobem. Jeho pojetí scénické hudby odhaluje jeho zanícený smysl pro

drama, respektive pro kontrastní vykreslení vypjatých dramatických a naopak lyrických či poetických pasáží v rámci celku. Adamův zcela svérázný přístup k fenoménu scénické hudby se však projevuje zejména schopností tohoto umělce doprovázet emocionálně odpovídajícím způsobem téměř celou inscenaci. Jeho hudba tak například citlivým, často takřka neslyšným způsobem podbarvuje repliky herců a ve vybraných pasážích v souladu s obecnou inscenační tradicí nabývá na významu. Karel Adam tak vytváří jakési „inscenační symfonie“, nutno zdůraznit, že velice působivé.

Většina inscenací Divadla Romathan představuje komplexní autorské celky zahrnující scénickou hudbu jako jednu z dominantních složek, neboť si jejich význam bez ní lze jen těžko představit. V současné situaci je téměř nemožné posoudit do jaké míry uvedený znak scénické hudby z dílny Karla Adama souvisí se specifiky romské inscenační tvorby a do jaké míry nese pouze osobité znaky jeho tvůrčí individuality. Odpověď na tyto otázky přinese patrně tvorba jeho pokračovatelů. Adamova hudba je však z hlediska inscenací Divadla Romathan jejich významným přínosem.

Určité podněty k domněnce, že Karel Adam svým pojetím scénické hudby rozvíjí právě specifika romského vnímání tohoto fenoménu, lze, podle mého soudu, v romské kulturní tradici nalézt. Například již prapůvodní performační činnost indických předků současných Romů zahrnovala tradici recitace s dramatickým hudebním doprovodem. Současné romské divadlo a drama sice nepochybně vyrůstá na evropských základech, je však možné, že se právě v hudbě – odvěké kulturní doméně Romů – projevuje jejich spřízněnost s dávnou orientální kulturou a že se tedy fenomén scénické hudby, která je od počátku silným a osobitým znakem inscenací Divadla Romathan, v budoucnosti projeví jako jeden z obecných znaků odlišnosti a etnické svébytnosti romského divadelnictví.

S naznačenou úvahou koresponduje rovněž skutečnost, že všechny inscenace Divadla Romathan počítají s živým, a tedy neopakovatelným,

hudebním doprovodem, který zajišťuje orchestr divadla pod vedením Karla Adama. V souladu s touto skutečností probíhá rovněž herecký a obecně interpretační vývoj v rámci souboru, neboť s touto návazností počítá.

Karel Adam je z hlediska autorské hudební tvorby v rámci Divadla Romathan nejvýraznější a nejpłodnější osobností, avšak zdaleka ne jedinou. Už v období, které jsem označila jakožto první etapu tvorby tohoto divadla se v jeho souboru objevilo několik tvůrčích osobností, které svůj autorský potenciál uplatnily nejprve na poli hudby. Vznikly tak první hudební programy Divadla Romathan, které zaznamenaly ohromný divácký ohlas – zejména v zahraničí a postupně se hudební autorská pásma stala tradiční součástí programu divadla. Prvním z těchto pásem byl program nazvaný *Orchester Divadla Romathan sa predstavuje*, který byl sestaven na základě romského klasického lidového repertoáru v aranžmá Karla Adama a v jehož rámci se prezentovaly nejvýraznější osobnosti souboru. Poté následovaly dva programy tvořené směsí autorských písní členů souboru ve stylu pop – rom, z nichž první nesl název *Lačo d'ives, romani gilii! – Dobrý deň, rómska piesnička* a druhý byl jednoduše nazván *Pop – Rom 2*.

Autorské hudební programy členů souboru Divadla Romathan se v následujících sezónách staly pevnou součástí dramaturgie divadla, avšak z hlediska vývoje tvorby divadla je podstatné, že v prvních dvou sezónách se romská autorská tvorba v rámci divadla omezovala na herectví, zpěv, tanec a hudbu. V období třetí sezóny Divadla Romathan nastává patrný zlom tohoto stavu a romští umělci přebírají iniciativu jak v oblasti dramatické literatury, tak v oblasti inscenační tvorby.

Tyto tendence samozřejmě nabírají na intenzitě postupně a jejich průběh můžeme pozorovat také v současné tvorbě divadla. Z hlediska historie romského divadla v naší územní oblasti, stejně jako z hlediska romské etnoemancipace v této oblasti, je však podstatné, že počátky romské divadelní a dramatické tvorby v její kontinuální a nejen sporadické podobě

bezprostředně souvisejí s profesionalizací romského divadla, k němuž došlo na základě vzniku Divadla Romathan a na základě jeho vývoje v rámci prvních sezón.

Pro úplnost je třeba připomenout, že již v uvedeném období se v rámci Divadla Romathan objevily dvě romské autorské osobnosti, jejichž tvorba směřovala dramatickým a zároveň inscenačním směrem, její význam však byl z hlediska dalšího vývoje romského divadla a dramatu zanedbatelný. První z těchto vlivů představuje hra a zároveň autorská inscenace Jaroslava Violy s názvem *Romani apsaj – Rómska slza*. Tento autorský pokus Jaroslava Violy, který jako patrně jediný přišel do souboru Divadla Romathan jako profesionální herec a stal se v prvních letech jednou z nejvýraznějších hereckých osobností souboru však byl výrazem „nenaplněných autorských a režisérských ambicí.“⁵⁵

Druhou autorskou osobností v rámci první etapy vývoje Divadla Romathan je Magda Kokyová. Její tvorba, jak dramatická, tak inscenační byla naopak výrazem zralého a uvědomělého autorského cítění, její charakter však byl v podstatně dramaticko – výchovný. Proto její tvorbu s vlastní dramatickou a inscenační tvorbou Divadla Romathan nelze spojovat. Magda Kokyová působila v prvních letech existence divadla jako jeho výrazná herecká osobnost. V roce 1994 se stala vedoucí osobností dětského dramatického souboru Romathanoro,⁵⁶ který spolu s Danielou Hivešovou – Šilanovou při Divadle Romathan založila a s nímž na principu dramaticko – výchovných postupů vytvořila dvě inscenace. První z nich vznikla inspirována romskou písničkou po níž nesla i název *Kalí kamašlí – Čierne topánky*. Druhá vznikla na základě romské pohádky a nesla jednoduchý název *Gil'ori – Piesnička*.

V současnosti Magda Kokyová působí jako učitelka ve Velké Idě. Jako herečka však např. příležitostně spolupracuje se slovenským romským

⁵⁵ Dlouhý, O.: Desat' rokov Divadla Romathan, Slovenské divadlo 50, 2002, č. 2, s. 172.

⁵⁶ Výraz Romathanoro je zdvojnásobením od slova Romathan.

filmovým režisérem Jozefem Banyákem. Její velice hodnotná dramaticko – výchovná činnost při Divadle Romathan neměla sice vliv na samotný dramatický a inscenační vývoj v rámci divadla, poukazuje však na širší společenské souvislosti jeho tvorby.

Význam inscenační tvorby Divadla Romathan v počátečním období spočívá tedy především ve skutečnosti, že se divadlo stalo centrem dramatické a divadelní tvorby Romů na Slovensku a že v jeho rámci došlo k profesionalizaci romského divadla, která byla, podobně jako kdysi v ostatních evropských kulturách, nezbytným předpokladem jeho dalšího vývoje a v kontextu ostatních evropských kultur důležitým krokem Romů na cestě k emancipaci. Významným znakem dalšího vývoje Divadla Romathan a spolu s ním rovněž romského divadelnictví v naší územní oblasti se stal dramaturgický posun divadla směrem k náročnějším dramatickým textům např. Eleny Lackové a ke klasickým dílům evropské literatury a dramatu a dále pak k autorským dramatickým textům členů souboru.

2. 4. Tvůrčí zrání souboru: Klasická díla světové dramatiky a literatury a díla E. Lackové v Divadle Romathan

Zhruba v polovině třetí sezóny Divadla Romathan lze v jeho tvorbě pozorovat zřetelný posun v oblasti obecné interpretační úrovně členů souboru, který se záhy projevil také v dramaturgii divadla. Tento posun ve vývoji Divadla Romathan v dramaturgické praxi znamenal především obohacení repertoáru o filozoficky náročnější díla.

Pohádkové téma v repertoáru divadla zůstalo zastoupeno bohatou měrou i v dalších letech, avšak v rámci pohádkových inscenací dochází ve srovnání s ostatním repertoárem divadla k malému tvůrčímu vývoji. Jejich funkce je především kulturně – edukační, na tyto inscenace je vázán pravidelný a kontinuální kontakt divadla s dětskými diváky košického regionu, který se v období uplynulých patnácti let stal v uvedené oblasti

téměř tradicí. Inscenace pohádek, jejichž režiséry v minulosti byli zejména Ján Šilan, Daniela Hivešová – Šilanová, Soňa Samková a Magda Kokyová jsou tak především silným a významným příspěvkem Divadla Romathan k multikulturní výchově v rámci východoslovenského regionu. O uměleckých úskalích, která na sebe tato skutečnost váže jsem se zmínila v předchozí kapitole.

Z interního hlediska divadla představují pohádkové inscenace jakousi školu uvnitř Divadla Romathan. Pohádky totiž zpravidla slouží k řemeslnému zrání nových členů a k experimentování klíčových osobností divadla, tedy k cílenému zdokonalování souboru. Pohádkové inscenace se staly rovněž prvotinami romských režisérů a dalších autorských osobností, které v souboru postupně vyžrály.

Přestože pohádkovým inscenacím nelze upřít významný podíl na tvůrčím vývoji souboru, jeho nepřetržitém zrání a současném formování divácké základny divadla, stejně jako na zprostředkování návaznosti na tradici romské lidové kultury, je zřejmé, že nositeli myšlenkového i uměleckého vývoje Divadla Romathan se v uplynulých letech stala jednak díla Eleny Lackové, jednak díla světové dramatiky a jednak vlastní autorská tvorba členů souboru. V dlouhodobém horizontu lze pohádkové inscenace v repertoáru Divadla Romathan přirovnat ke kontinuálnímu pozadí velkého plátna, jehož popředí dominují vedle inscenací autorských textů členů souboru inscenace děl světové dramatiky a Eleny Lackové. Pohádkové inscenace si přitom udržují takřka konstantní uměleckou úroveň, zatímco ostatní z inscenačních skupin přinášejí překvapivé momenty a často ve svém rámci zahrnují rozporuplné faktory. Otevírají nové otázky a stávají se tak hybateli vývoje.

Autorskými díly členů souboru přitom označuji ty z textů členů divadla, které nejsou pohádkového charakteru a svou formou i výpovědí se zřetelně obracejí k dospělému divákovi. Z hlediska vývoje Divadla Romathan představují autorské texty členů souboru nejdominantnější skupinu.

Z globálního pohledu jsou v jejich rámci nejlépe patrné vývojové tendence Divadla Romathan, které zřetelně korespondují s vývojem romského etnoemancipačního procesu v naší územní oblasti. Důležitým rysem inscenací těchto děl je rovněž skutečnost, že se ve většině případů jedná o autorské inscenace. Autorskými osobnostmi Divadla Romathan a tendencemi vývoje jejich tvorby, která bezesporu představuje současný vrchol romského divadla a romské dramatické literatury v Čechách a na Slovensku se budu podrobněji zabývat v následující kapitole.

V rámci této kapitoly se proto pokusím nastínit vývoj, kterým Divadlo Romathan prošlo na základě inscenací textů Eleny Lackové a několika děl světové dramatiky. Pokládám za nezbytné zdůraznit, že se v uplynulém období tvorby Divadla Romathan všechny uvedené skupiny inscenací v jeho repertoáru prolínají. Inscenace, jimiž se budu v této a následující kapitole zabývat proto již nepředstavují navzájem ucelenou etapu tvorby divadla, jako tomu bylo v případě pohádkových inscenací prvních dvou až tří sezón, v jejichž celkovém rámci bylo možné pozorovat zřetelný důraz na profesionalizaci souboru.

Společného jmenovatele inscenací děl Eleny Lackové a děl světové dramatiky však přesto lze nalézt, je jím podle mého názoru skutečnost, že jejich dramaturgy a režiséry byli vedle Jána Šilana další představitelé majoritní společnosti. Výrazné osobnosti souboru se však na přípravě většiny z těchto inscenací podílely jako asistenti režie, dramaturgie atd. Z této skutečnosti je patrné programové úsilí divadla o komplexní profesionalizaci romských divadelníků, jehož výsledky se projevují zejména v bezprostřední současnosti. Je přitom zřejmé, že v uplynulém období míra autorského podílu romských inscenátorů dynamicky rostla. Svůj podíl na tomto vývoji měly, kromě jiného, zejména zkušenosti souboru načerpané na základě inscenací filozoficky náročnějších děl, v tomto případě děl Eleny Lackové a několika děl světové dramatiky či literatury.

Z díla Eleny Lackové Divadlo Romathan postupně uvedlo pohádku *Baro primašis Baro – Velký primáš Baro* (prem. 2. 12. 1994) a *Hrbatý Maren* (prem. 6. 12. 1999), dále pak Lackové prvotinu pod názvem *Cigánsky tábor – Romano lagros* (prem. 19. 5. 2000) a autorčinu poslední hru *Našade manuša – Stratení ľudia* (prem. 14. 6. 2002).

Inscenace *Baro primašis Baro – Velký primáš Baro* v režii a dramaturgii Daniely Hivešové – Šilanové se svou formou i výpovědí řadí k naznačené linii pohádkových inscenací Divadla Romathan obecně. Zřetelně se v ní však odrazil zejména výrazný posun v celkové interpretační úrovni souboru. Režisérka v této inscenaci postavila některé z hereckých osobností před náročnější herecké úkoly, například představitelé ústřední dvojice Šejinky (Jolana Badžová) a Bara (Jozef Holub) měli za úkol přesvědčit diváka o tom, že se v příslušné části textu prodírají začarovaným lesem, v čemž jim bylo oporou pouze příslušné osvětlení scény.

Inscenace *Hrbatý Maren*, jejíž předlohu za dramaturgické spolupráce Daniely Miklášové vytvořila Elena Lacková přímo pro Divadlo Romathan, proběhla v režii Soni Samkové, jejíž tvorbu se pokusím podrobněji charakterizovat v následující kapitole. Tato inscenace, která byla v pořadí druhou samostatnou a zároveň pohádkovou režii Soni Samkové se svou formou rovněž řadí k linii pohádkových inscenací divadla. Svým filozofickým poselstvím, které Elena Lacková vyjádřila následujícími slovy, se však inscenace dotýká nejaktuálnějších společenských témat, které má dramaturgie divadla dlouhodobě na zřeteli:

„Zlo samé od seba neexistuje.

Oživujú ho vždy len ľudia.

Našťastie, srdce človeka

sa rodí vždy čisté a dobré –

a k добрote sa vždy vráti.“⁵⁷

⁵⁷ E. Lacková in: Miklášová, D.: Romathanci s novou premiérou, *Romano nevo ľil IX*, 1999, č. 400 – 415, s. 14.

Těmito slovy se autorka dotkla samotného obsahu hry, který vypráví příběh chlapce, jehož nikdo neměl rád, protože byl příliš černý. Nenávist ostatních dětí mu přivodila další „postižení“ v podobě hrbu. Aby se potupného hrbu zbavil, musel Maren překonat mnoho překážek a útrap a oporou se mu staly dobré skutky, které vykonal. Myslím, že aktuální význam tohoto příběhu je zcela výmluvný.

Velkým přínosem této inscenace souboru byla především skutečnost, že režisérka inscenaci obsadila nezvyklým způsobem a dala tak hercům příležitost projevit se ve zcela nových typologických souvislostech. Oživením byla rovněž takřka naivistická výprava k inscenaci, která tentokrát nepocházela z dílny profesionálního výtvarníka, ale jejími autory byly především romské děti ze ZŠ v Jarovnici, které výpravu připravily pod vedením učitele výtvarné výchovy Jána Saika. Velice sugestivní byla téměř tradičně scénická hudba Karla Adama a naopak jisté rezervy se zřejmě projeví v oblasti jevištní řeči, neboť Ján Šilan ve své recenzi poznamenal, že „najboľavejším miestom inscenácie je artikulácia a technika spevu.“⁵⁸ V celkovém výsledku se však inscenace stala výrazným oživením v rámci linie pohádkových inscenací divadla.

Hru Eleny Lackové s názvem *Horiaci cigánsky tábor* zařadil za svého působení v úloze uměleckého šéfa divadla do jeho dramaturgie režisér Juraj Svoboda. Ke spolupráci na dramaturgické úpravě textu uvedené Lackové prvotiny přizval rozhlasového dramatika Štefana Kasardu, který byl autorem zdařilé dramaturgické úpravy Thákurových *Stroskotanců*, které s divadlem Juraj Svoboda nastudoval a vytvořil tak jednu z nejzajímavějších inscenací Divadla Romathan. Koncept inscenace s názvem *Cigánsky tábor – Romano lagros*, jejíž textová předloha vypráví skutečností inspirovaný příběh o válečných osudech slovenských Romů pod tlakem zvrhlých rasistických zákonů, zamýšlel Juraj Svoboda coby

⁵⁸ Šilan, J.: Divadlo Romathan Košice – 24. premiéra Hrbatý Maren, *Romano nevo ľil IX*, 1999, č. 400 – 415, s. 14.

alegorický obraz. Hlavní myšlenkou inscenace byl jednak poukaz na skutečnost, že inscenovaný příběh vychází z historické skutečnosti, která byla majoritní společností ne jednou přímo popřena, častěji však ignorována a jednak byla myšlenkou inscenace otázka, zda „je život těchto občanů u nás aj dnes taký, ako o ňom vo všeobecnosti hovoríme?“⁵⁹

Samotné inscenace se však nakonec ujal staronový umělecký šéf divadla Ján Šilan, který, přestože ve spolupráci se Štefanem Kasardou pokračoval, přistupoval k textu odlišným způsobem a alegorickou rovinu výpovědi tak zcela opustil. Soustředil se především na samotné drama textu. Kasardův přínos inscenaci se tak projevil především v tom, že autor úpravy posílil pasáže vykreslující běžný život slovenských Romů předcházející dramatickým událostem hry, dále se mu podařilo alespoň poněkud zmírnit ideově vyhocené scény a idealizaci či schematizmus konfliktů.

Je zřejmé, že Ján Šilan přistupoval k režii Lackové textu s vědomím, že v současnosti je tento text cennější „ako svedok doby, než ako artefakt“⁶⁰ a soustředil se především na vlastní práci s hercem. Celková inscenační koncepce však vycházela z realistické tendence obsažené v textu. V inscenačním celku tak vynikly především herecké výkony členů souboru a to jak stávajících, tak nových.

Největší pozornost vzbudila svým výkonem jedna z dlouhodobě nejvýraznějších hereček souboru Ivana Ferencová – Hricková v roli stařeny Grundzy, jejíž Grundza „bola viac ako len Lackovej projekcia typicky rómskych črt, bola obrazom rómskej morálky a etiky v mystickom háve.“⁶¹ „Jej výkon v postave starej Rómky (Grundza) – navyše predvedenej v šarišskom dialekte – sa radí k jej najlepším kreáciám v Romathane [...] O presvědčivosti jej herectva svedčí aj potlesk divákov, ktorým ocenili vari 80

⁵⁹ Čurilla, Š.: Pozitívny vplyv studia herectva, *Romano nevo lil X*, 2000, č. 435 – 447, s. 13.

⁶⁰ Dlouhý, O.: Širšie súvislosti jednej premiéry, *Romano nevo lil X*, 2000, č. 435 – 447, s. 12.

⁶¹ Dlouhý, O.: o. c.

– ročnú Grundzu za krátku tanečnú improvizáciu, netušiac, že herečka, ktorá ju stvárňuje, má 25 rokov.“⁶²

Z ďalších hereckých výkonů zaujal predovšetím Milan Godla, ktorý již tradične ztvárnil postavu vajdy⁶³ a dokázal v ní, že je pro podobnou postavu schopen hľadať stále nové polohy. V pomérne ťžkých úlohách pak obstáli predovšetím Marián Balog (inženyér Anton) a Jozef Ferko (velitel gardistické soldatesky). Marián Balog v roli neromského inženyéra Antona, jehož postava je v rámci textu více symbolem, než skutečně jednající postavou. Štefan Čurilla ve své recenzi k jeho výkonu poznamenal, že „Marián Balog v postave inžiniera Antona potrebuje překonat literárnost textu a zápas s ideami. Herecky však dokáže zaujať a presvedčit.“⁶⁴ Uvedená charakteristika, podle mého soudu, vyplývá více méně ze samotného textu hry, který tuto postavu činí za všech okolností velice obtížnou.

Inscenace *Cikánského tábora – Romane lagros* tak měla význam predovšetím z hlediska návratu do historie, který má v rámci etnoemancipačního procesu Romů svůj nezastupitelný význam pro celou společnost. Z uměleckého hlediska sloužila tato inscenace zejména k posílení a prezentaci kvalit profesionality Divadla Romathan jako celku.

Poslední inscenací, kterou Divadlo Romathan připravilo na základě textu Eleny Lackové byla inscenace s názvem *Stratení ľudia – Našade manuša*. Předlohou této inscenace byla původně pohádka, avšak Elena Lacková tento inspirační zdroj využila v souvislosti s nejaktuálnějšími problémy Romů na Slovensku a vytvořila tak text, který se obrací zejména k dospělému publiku. Velmi konkrétně její poselství charakterizoval ředitel divadla a zároveň autor scénické hudby Karel Adam, který svůj názor vyjádřil následujícími slovy: „Predlohou na naštudovanie našej inscenácie

⁶² Hivešová – Šilanová, D.: Návrat herectva na javisko Divadla Romathan, *Romano nevo ľil X*, 2000, č. 435 – 447, s. 13.

⁶³ „Hlava“ tradičního romského společenství, jeho ekvivalent představuje v neromské společnosti starosta.

⁶⁴ Čurilla, Š.: Pozitívny vplyv štúdia herectva, *Romano nevo ľil X*, 2000, č. 435 – 447, s. 13.

bola pôvodne síce rozprávka, ale akoby odpozorovaná z dnešného života, keď medzi Rómami prekvitá úžerníctvo a bariéry sú vo vnútri samej rómskej komunity. Tí, ktorí sa majú dobre a majú bohatstva, koľko sa im ráči, rýchlo zabúdajú na to, že sú Rómovia. A aby nebodaj nezabudli, tak zdierajú tých chudobných a menej šťastných.⁶⁵

Samotná Elena Lacková se u príležitosti premiéry této inscenace se k jejímu poselství vyjádřila následujícím způsobem: „Drahí Rómovia, od roku 1990 sú Rómovia na Slovensku národnosťou, ale len raz – po prvých slobodných voľbách – sme mali svoje zastúpenie v parlamente. Na krátke dva roky. Odvtedy ubehlo desať rokov a život Rómov sa nezlepšil. Máme naše nádherné Divadlo Romathan, Katedru rómskej kultúry, Strednú umeleckú školu, ale z nášho života sa vytráca to, čo je pre uchovanie nášho národa najdôležitejšie – naša spolupatričnosť, naše romipen. Rozdeľuje nás závišť, zabúdame na svoj materinský jazyk, hanbíme sa za tých, ktorým by sme mali pomáhať. Vráťme si do srdc našu starodávnu lásku, nezabúdajme, kto sme a kým sa chceme stať. Nepodceňujme sa. Žime tak, aby sme sa nikdy nestali 'stratenými' ľuďmi.“⁶⁶

Z uměleckého hlediska se tato inscenace v režii a dramaturgii Jána Šilana řadí k jeho konzervativní režijní linii s důrazem na herce. Její vývojový význam je tedy především dramaturgický, což nejlépe dokládají uvedené citace.

Z děl světové dramatiky a literatury čerpala dramaturgie Divadla Romathan v inscenacích *O Roma džan upre – Cigáni idú do neba* (prem. 23. 4. 1995), *Ratvalo bijav - Krvavá svatba* (prem. 1. 3. 1996), *Stroskotanci* (prem. 22. 5. 1998) a *Carmen a Don José* (prem. 14. 5. 2004).

Předlohou první jmenované inscenace byl stejnojmenný světoznámý filmový muzikál Emila Lotjanu a Jevgenije Dogy, který vznikl na základě povídky Maxima Gorkého a v němž hráli herci moskevského divadla

⁶⁵ dhš [asi Hivešová – Šilanová, D.]: Romathan: Našade manuša / Stratení ľudia, Romano nevo ľil XII, 2002, č. 542 – 551, s. 11.

⁶⁶ Hivešová – Šilanová, D.: o. c.

Romen. V České republice jej v úpravě Jindřicha Jandy a Milivoje Uzelace před lety poprvé uvedlo pražské Hudební divadlo v Karlíně pod názvem *Balada o zloději koní* a v této úpravě potom muzikál prošel celou řadou českých a slovenských jevišť. Inscenace Jána Šilana v Divadle Romathan z této muzikálové verze rovněž vycházela.

Velkým přínosem inscenaci i souboru divadla byla bezesporu spolupráce s Pjotrem Jurčenkem, bývalým členem legendárního divadla Romen, který v současnosti žije v Paříži, kde působí jako pedagog vlastní taneční konzervatoře a který se na inscenaci podílel jako choreograf. Vzhledem k tomu, že tato inscenace byla třetí premiérou teprve třetí sezóny Divadla Romathan a vznikla tedy v období, kdy soubor divadla procházel intenzivní profesionalizací, těžištěm její koncepce se staly právě taneční a pěvecké výkony představitelů hlavních rolí a celého souboru.

Velice výstižně charakterizuje přednosti i úskalí této inscenace následující citace z příspěvku V. Závodského, v němž autor reaguje na brněnské představení Divadla Romathan: „Podle očekávání byly hlavními triumfy představení, jež bez zřetelnější logiky mísilo romštinu se slovenštinou a vhodně využívalo titulkovacího zařízení, výstupy zpěvní a taneční; [...] Hůře bylo, měl - li interpret psychologicky věrohodně charakterizovat svou figuru v mluvených partech a všichni dohromady udržet významuplné mizanscény nebo temporytmus některých výjevů, z nichž nejméně obratně vyzněly střety kočovníků s vojáky, četníky a vůbec představiteli neromské společnosti.“⁶⁷

Uvedená charakteristika zřetelně odkazuje na hereckou nezkušenost a nevyzrálost souboru Divadla Romathan, která byla svého času skutečností. Nutno dodat, že inscenace *O Roma džan upre – Cigáni idú do neba*, která měla premiéru 23. 4. 1995 byla s výjimkou prvotní inscenace *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov* první nepohádkovou inscenací divadla. Žánr

⁶⁷ Závodský, V.: Romské divadlo hrálo v Brně svou verzi muzikálu *Cikáni jdou do nebe*, Svobodné slovo 1. 6. 1995.

muzikálu byl proto vzhledem ke zřejmým přednostem souboru uměleckým vedením divadla zvolen pravděpodobně záměrně. Celková režijní koncepce Jána Šilana totiž, podobně jako v případě zakládající inscenace *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov*, zřetelně sledovala záměr vykreslit ústřední milostný příběh na pozadí impozantních davových scén plných živelného folkloru a v rámci těchto scén mistrně skrýt dílčí technické nedostatky sólistů, jejichž interpretační doménou byl opět zpěv a tanec.

Z tohoto hlediska zřejmě inscenace naplnila očekávání svých tvůrců, neboť se stala divácky velice úspěšnou a četné příspěvky týkající se zájezdových představení v Brně a Ústí nad Labem obsahují především kladná hodnocení tanečních a pěveckých výkonů všech interpretů. Jako představitelé ústředních postav vynikli zejména Soňa Samková (v postavě Rady) a Jozef Holub (jako Lujko Zobar) a dále např. Ivana Ferencová, Jolana Badžová, Marián Balog, Milan Godla a další.

Tato inscenace, která se stala dalším významným krokem na cestě Divadla Romathan k profesionalizaci odhalila přednosti i slabiny souboru a poukázala na skutečnost, že Ján Šilan jakožto svého času jediný režisér divadla dovede se souborem pracovat takovým způsobem, aby v inscenačním celku vynikly právě jeho přednosti.

Inscenace odhalila rovněž další z úskalí inscenační tvorby Divadla Romathan, které však narozdíl od někdejší herecké nezkušenosti souboru zůstává dlouhodobě nevyřešeno. Jedná se o řešení scénografie. Problém scénografické složky, která jen v několika málo inscenacích Divadla Romathan skutečně přispívá k vyjádření vlastního inscenačního záměru, ale velmi často je její funkce bohužel degradována na funkci jakéhosi pozadí jevištního dění, nepochybně souvisí s dlouhodobými ekonomickými problémy divadla.

Autorem valné většiny scénografických řešení Divadla Romathan je Štefan Hudák, jehož možnosti jsou vzhledem k ekonomickým problémům divadla takřka trvale velmi omezené a který je proto často nucen řadu

prvků a dekorací stále znovu kombinovat, přičemž v některých z inscenací se mu daří využít podobnou úspornost prostředků navýsost tvůrčím způsobem, v jiných naopak scénografická složka zůstává hluchým místem inscenace.

V případě inscenace *O Roma džan upre – Cigáni idú do neba* se stal jejím jednotícím vizuálním motivem realistický žebříňák využívaný podle potřeby jednotlivých obrazů. Přestože tento symbol příznačně vystihoval metaforu kočovného života romských předků, svou reálností patrně tento objekt rušil vyznění některých obrazů a zbytečně tak odváděl divákovu pozornost k provozním scénickým procesům. K podobnému závěru odkazuje např. jiná část příspěvku V. Závodského, podle něhož „scénografické řešení, omezené na pracně přetahovaný žebříňák a skrovný mobiliář, bohužel rezignovalo na jakoukoli metaforičnost a od nenápaditosti sklouzlo až ke kýčovitosti.“⁶⁸

Domnívám se, že dojem kýčovitosti, o němž se autor výše citovaného příspěvku zmiňuje, se patrně dotýkal spíše kostýmů, které byly v původní verzi své autorky Hany Cigánové inspirovány tradičním oděvem ruských Romů. Prošly však svéráznou úpravou ze strany herců samotných a jejich celková podoba se tak přiblížila pojetí kostýmů původního filmového muzikálu s jejich cirkusovými či varietními prvky. V inscenační podobě založené na bezprostředním kontaktu s divákem však podobně laděné kostýmy vyzněly o poznání křiklavěji, než na filmovém plátně. Jejich romantizující stylizace také byla pravděpodobně umocněna kontrastem s autentickým a velmi přirozeným projevem herců a v rámci scénického obrazu tak vynikl nežádoucí rozpor vnímaného.

Tato skutečnost však mimo jiné dokládá, že profesionalizace souboru v prvních sezónách působení Divadla Romathan se netýkala zdaleka jen samotného interpretačního projevu herců, jejich herecké, pěvecké a

⁶⁸ Závodský, V.: Romské divadlo hrálo v Brně svou verzi muzikálu *Cikáni jdou do nebe*, Svobodné slovo 1. 6. 1995.

taneční techniky, ale také celkového pochopení inscenačního celku jakožto celistvého díla, svého podílu v jeho rámci a vyjadřovacích prostředků divadla ve vztahu k němu.

Zajímavý výsledek pak nabízí srovnání významu této inscenace, která se svého času těšila velkému diváckému zájmu nejen romských, slovenských, ale také českých diváků s inscenacemi Divadla Romathan v dalších letech. Vývoj divadla v následujících letech totiž ukázal, že si divadlo navzdory své orientaci na spojení dramatu s písní – tedy v zásadě na muzikálový žánr – vytváří zcela osobitou autorskou poetiku, která se později projevila nejen v původních textech Soni Samkové, Milana Godly, Karla Adama a Mariána Baloga, ale velmi záhy také v inscenační poetice samotné. Tato skutečnost zřejmě souvisí s tím, že Divadlo Romathan je v současnosti tvůrcem romské inscenační a dramatické poetiky ve spojení s probíhajícím procesem etnoemancipace a určujícím rysem jeho tvorby je proto specifická potřeba výpovědi.

Velice výstižně tuto skutečnost ve své studii reflektuje Oleg Dlouhý, který píše, že „napriek zdanlivo ideálnemu súzvuku predlohy a súboru táto inscenácia priniesla iba priemerný výsledok. Divadlo si už vytvorilo vlastnú poetiku, s ktorou prepísaný filmový scenár nie vždy korešpondoval. Navyše sklony inscenátorov svojimi predstaveniami podporovať medzi Rómami pozitívne zmeny v ich sociálnom cítení, tu nenašli dostatok matérie.“⁶⁹

Za úvahu přitom stojí také skutečnost, že se právě tato inscenace dočkala patrně největšího diváckého zájmu ze strany neromského publika, na jehož základě podniklo Divadlo Romathan několik úspěšných zájezdů do České republiky. Tato skutečnost, podle mého názoru, svědčí jednak o tom, že tento dnes již klasický muzikál v podání romských interpretů svou autenticitou patrně za všech okolností předčí jakékoli své neromské nastudování a jednak o tom, že neromské publikum i v současnosti miluje postavu Roma coby nespoutaného romantického hrdiny, který padá

⁶⁹ Dlouhý, O.: Desat' rokov Divadla Romathan, Slovenské divadlo 50, 2002, č. 2, s. 172 – 173.

v prach cesty usmýkán svou nezkrotnou vášní ke svobodě a nejen k ní. Tímto způsobem Romy vykresluje četná romantická literatura a je zjevné, že toto zpodobení nachází u představitelů majority dodnes značnou odezvu. Texty mladých romských dramatiků, kteří vyrostli v souboru Divadla Romathan však odhalují jiné uchopení skutečnosti. Jejich díla se však takovému zájmu ze strany neromské populace bohužel netěší.

Další z inscenací dramaturgické linie textů světové dramatiky byla *Krvavá svatba* Federica Garcíi Lorcy. Inscenace této hry nesla název *Ratvalo bijav – Krvavá svadba* a její premiéra (1. 3. 1996) se uskutečnila o rok později než premiéra inscenace předchozí. Chronologicky tedy spadá do období, kdy soubor divadla intenzivně usiloval o svou hereckou profesionalizaci a uvedené drama pro něj z tohoto hlediska představovalo náročnou výzvu.

Dramaturgické úpravy i režie této inscenace se ujal hostující režisér Vladimér Bálint. Její příprava byla provázena velkým očekáváním. Jednak z toho důvodu, že se jednalo o první kontakt Divadla Romathan s klasickým dramatem světového formátu a jednak proto, že tato inscenace byla kompletně celá nastudována v romštině. Autorkou překladu se stala tehdejší ředitelka divadla Anna Koptová. V rozporu s očekáváním se však tato inscenace stala v celkovém rámci tvorby divadla jednou z nejslabších.

Skutečnost, že uvedené drama bylo svého času pro soubor divadla patrně příliš tvrdým oříškem byla spíše jednou z vedlejších okolností tohoto stavu. Domnívám se, že se v rozpačitém výsledku této inscenace opět, podobně jako v případě inscenace *O Roma džan upre – Cigáni idú do neba*, projevila potřeba silné tvůrčí identifikace s tématem. V případě uvedeného Lorcova textu je těžké nalézt tematickou spojitost mezi dramatem v něm obsaženým a specifickou potřebou výpovědi současných Romů. Podobně tak spojnice mezi španělským lidovým prostředím a romským sociokulturním horizontem je pouze vnějšková a ani překlad do romštiny tuto skutečnost nemůže změnit.

Podle slov Olega Dlouhého ze slovenského Divadelního ústavu byla tato inscenace „viac než problémová“⁷⁰ a „nepriniesla divadlu žiadne prínosy. Ambiciózny režisér nakoniec uviazol v schematizme, čím najviac poškodil hercov.“⁷¹ Toto shrnutí nejlépe uzavírá skutečnost, že tato inscenace nebyla příliš reprízována.

Naproti tomu velice úspěšnou se stala inscenace Thákurových *Stroskotanců*, jejíž vznik byl naopak provázen určitými obavami z tohoto filozoficky náročného a v našem kulturním prostředí exotického textu. Tento stejnojmenný prozaický text Rabindranátha Thákura pro divadlo zdramatizovala Daniela Miklášová, svého času dramaturgyně divadla a režie se ujal Juraj Svoboda, v daném období umělecký šéf Divadla Romathan.

Tato inscenace, jejíž premiéra se uskutečnila 22. 5. 1998 se překvapivě stala jedním z dosavadních uměleckých vrcholů divadla. V praxi se tak potvrdila hypotéza, že si Divadlo Romathan vytváří svou osobitou inscenační poetiku, jejímž potřebám příliš nevyhovují texty z neromského evropského prostředí. Při pohledu do historie je přitom zřejmé, že tento stav je logickým vyústěním dosavadního historického a společenského vývoje. Thákurův text, který se nám, etnickým Čechům a Slovákům, jeví z mnoha hledisek jako exotický, nabídl Romům naopak velký prostor k myšlenkové i emocionální identifikaci.

Důkazem tohoto faktu je, mimo jiné, následující citace z článku týkajícího se premiéry inscenace: „Na začiatku bola túžba dotknúť sa umenia svojej indickej pravlasti...“⁷² Režisér Juraj Svoboda dokázal patrně tuto motivaci herců zúročit v inscenační praxi, neboť soubor se v této inscenaci ukázal být již plně profesionalizovaným tělesem. Divadlu Romathan se v inscenaci *Stroskotanců* uváděné s podtitulem „divadelné mystérium o láske a

⁷⁰ Dlouhý, O.: Desat' rokov Divadla Romathan, Slovenské divadlo 50, 2002, č. 2, s. 173.

⁷¹ Dlouhý, O.: o. c.

⁷² Anonym: India v podaní rómskych hercov, Romano nevo fil VIII, 1998, č. 326 – 339, s. 14.

osamelostí“ podařilo vystihnout exoticky mystickou, lyrickou atmosféru Thákurova textu a přetlumočit divákovi jeho hluboké myšlenkové poselství.

Vedle hereckých výkonů hlavních protagonistů divadla a celého souboru měla na tomto výrazném inscenačním celku velký podíl také scéna Štefana Hudáka s kostýmy Danice Hanákové a scénická hudba Ivana Pacanovského, který se podílel již na zakládající inscenaci divadla *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov*. Scénografické řešení Štefana Hudáka těžilo z mystických prvků uložených v samotném textu, jehož filozofie vychází z indického, v tomto případě hinduistického pohledu na svět. Základním scénickým kontrastem se proto stalo střídání světla – sluneční záře a tmy – měsíčního svitu. Stejně tak kostýmy, které věrně vycházely z indické praxe, využívaly tohoto kontrastu. Nositeli barev se staly zejména květiny v nejrůznějších podobách. Scénický prostor charakterizovaný střídáním světla a tmy, s minimem nejn nutnějších rekvizit zahrnujících květiny jako nezbytnou součást každodenních hinduistických obřadů, se tak proměnil ve vesmírné univerzum, v němž nicotná lidská bytost prožívá svůj věčně se opakující příběh.

Herci, mezi nimiž již takřka tradičně vynikli Milan Godla, Ivana Ferencová, Jozef Holub, Marián Balog, Alena Klempárová a další, dokázali svým projevem navodit atmosféru lyrické mystiky. Tato navýsost zdařilá inscenace poukázala na dvě skutečnosti. Jednak se v jejím rámci projevila plná profesionalizace souboru, který ukázal, že je schopen vyrovnat se s náročným textem, jehož inscenační podoba je na hony vzdálena muzikálovému žánru a jehož dominantou je právě filozofická hloubka mluveného slova. Také pohybový projev herců byl přizpůsoben filozofii hinduistického prostředí, řeč jejich těla tak v souladu s mluveným slovem směřovala do lyrických gest, jejichž prostřednictvím herci vytvářeli významuplné obrazy.

Z dramaturgického hlediska pak inscenace *Stroskotanců* odhalila dosud neobjevenou rovinu inspiračních zdrojů. Zřetelně potvrdila předpoklad, že

přestože Divadlo Romathan vyrůstá na evropských základech, evropská dramatická látka je jeho inscenační poetice leckdy vzdálenější, než látka načerpaná z díla reprezentujícího kulturu indické pravlasti Romů. Tato inscenace se tak, kromě toho, že je jedním z dosavadních uměleckých vrcholů divadla stala výrazem postupujícího etnického uvědomění a sílícího národního sebevědomí Romů na Slovensku a přilehlých oblastech.

Dosud poslední inscenací, kterou Divadlo Romathan vytvořilo na základě textu světové dramatiky byla inscenace s názvem *Carmen a Don José*, která měla premiéru 14. 5. 2004. Tato inscenace, v níž se potvrdily zejména technické kvality již velmi zkušeného souboru byla společným autorským dílem Štefana Kasardy, Karla Adama a Juraje Svobody, kteří se inspirovali jak Meriméeho novelou *Carmen*, tak stejnojmennou Bizetovou operou z devatenáctého století.

Textovou předlohu vytvořil na základě původního překladu novely Prospera Meriméeho (překlad Michal Chorvát) s použitím vlastních textů Štefan Kasarda. Samotný inscenační scénář připravil režisér inscenace Juraj Svoboda a působivá scénická hudba, která byla velice volně inspirována Bizetovou operou byla dílem Karla Adama. Významový posun se pak ve srovnání s Meriméeho novelou projevil posílením psychologického vývoje ústřední milenecké dvojice, vykreslením jejich rozporuplného jednání vrcholícího v závěrečném tragickém střetu obou postav. Ústřední drama příběhu, které Štefan Kasarda „přirovnal ku corride, kde je Carmen pikadrom a Don José raneným a krvácajícím býkem“⁷³, tak nabylo komornějšího, intimnějšího rozměru.

Vlastní inscenační záměr Juraje Svobody však spočíval především v posílení samotné tradice syntetického divadla v tvorbě Divadla Romathan. Tuto skutečnost nejlépe dokládá následující citace z rozhovoru s ním: „Na ceste k profesionalizácii a k zvýšeniu náročnosti v oblasti syntetického divadla zvolili sme prítlačlivý titul *Carmen a Don José*, ktorého základom je

⁷³ nit: Očarili vášnivou *Carmen*, Košický večer 17. 5. 2004.

novela P. Meriméeho. Kolorit a atmosféra čerpající z prostředí španielskych Rómov dáva veľké príležitosti odkryť tie najhlbšie zákutia ľudského vnútra, zvýrazniť emocionalitu predstaviteľov, vykresliť zložité psychologické charaktery, umocniť spevnú a pohybovú kreativitu pri živej hudbe španielskej proveniencie.“⁷⁴

Tato inscenace se podobně jako inscenace Thákurových *Stroskotanců* stala jednou z nejúspěšnějších inscenací divadla. Byla především prezentací výsostné profesionality souboru v oblasti hudebně – dramatických kompozic, které se v dlouhodobém horizontu tvorby Divadla Romathan ukazují být jeho doménou. V postavách Carmen a Dona Josého vynikli v souladu s tradicí Alena Klempárová a Marián Balog.

Shrnu – li uvedené poznatky, docházím k závěru, že repertoár Divadla Romathan vytvořený na základě děl světové dramatiky a klasické literatury má společného jmenovatele ve skutečnosti, že zřetelně odráží především postupné zrání technických kvalit souboru a zejména pak jeho stěžejních osobností. Zároveň přitom tato dramaturgická linie odhaluje fakt, že se Divadlo Romathan jako představitel národně obrozeneckého vývoje Romů na Slovensku a v přilehlých zemích vyrovnává se specifickou potřebou výpovědi národa, který přestože se stal nedílnou součástí evropského společenství, spojuje v sobě dědictví indické prehistorie a zcela specifických evropských historických zkušeností, v některých bodech srovnatelných zřejmě jedině s evropskými zkušenostmi židovského národa.

Divadlo Romathan si tak uprostřed národně obrozeneckého dění Romů, jehož je zároveň představitelem a hybatelem, stále hledá svou dramaturgickou cestu. Tematické látky čerpané z evropských klasických děl zpravidla, podobně jako naše vzájemné soužití, docházejí k rozporuplným výsledkům. Často sice nabízejí podnětné tvůrčí momenty, avšak ve svém celku nenaplníují svébytnou myšlenkovou a emocionální

⁷⁴ Hivešová – Šilanová, D.: Klasická novela Prospera Meriméeho, slávna „Carmen“, v novom literárnom i hudobnom šate na scéne Romathanu, Romano nevo lil XIV, 2004, č. 639 – 655, s. 14.

potřebu romské identifikace. Díla Eleny Lackové, která v současnosti jako jediná představují romskou dramatickou klasiku, se přitom ukazují být významná především z historického vývojového hlediska, pro současnou inscenační praxi však také nepředstavují zásadnější tematický zdroj.

Jednu z možností dalšího vývoje tak naznačila inscenace Thákurových *Stroskotanců*, zatím se však v dramaturgii divadla volba indického tématu neopakovala. Téma romantizujícího pohledu na Romy, jak se objevuje zejména v evropské literatuře z období romantismu a jak je parafrázováno rovněž v mladších dílech, se například v inscenaci *Carmen a Don José* ukázalo být za určitých okolností stále jedním z možných. Látka tohoto druhu však patrně vyžaduje takový režijní přístup, který těžištěm inscenace činí především samotný hudebně – dramatický a taneční projev herců, který je v romské kultuře sám o sobě nositelem tradice a neklade si hlubší filozofické cíle.

Hlavní dramaturgickou linií Divadla Romathan se tak v minulosti stala původní tvorba jeho členů a romských osobností, které s divadlem dlouhodobě spolupracují. Tento vývoj je nevyhnutelným vyústěním specifické výpovědní potřeby národa, který v současnosti prochází dynamickou etnoemancipací. Původní dramatická tvorba osobností Divadla Romathan má svůj počátek v pohádkové tvorbě, v současnosti však směřuje ke stále náročnějším textům. Zásadním zlomem ve vývoji Divadla Romathan a tedy i romského divadelnictví na Slovensku a v přilehlých zemích je pak vlastní inscenační tvorba Soni Samkové a Mariána Baloga. Jejich autorské inscenace představují spolu se zakládající inscenací *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov* a s inscenací Thákurových *Stroskotanců* současný umělecký vrchol divadla.

2. 5. Cestou etnoemancipace: Od dramatu národa k dramatu člověka v současnosti

Uvedený nadpis v zásadě charakterizuje vývojové tendence původní dramatické tvorby vznikající na půdě Divadla Romathan. Inscenace vytvořené na základě původních dramatických textů, jejichž autory jsou z valné většiny členové divadla, tvoří nejvýraznější inscenační skupinu jeho tvorby. Vzhledem k tomu, že je Divadlo Romathan institucí usilující svou tvorbou o naplňování národně obrozeneckých ideálů Romů žijících na Slovensku, ale také v přilehlých zemích, je třeba uvedenou skutečnost chápat jako logické vyústění vývoje romské etnoemancipace v dané oblasti.

Vznik národní literatury je jedním z nejvýraznějších projevů snad všech známých etnoemancipačních procesů. V případě toho romského, je však podstatné uvědomit si jeho následující specifikum. Vzhledem k tomu, že nedílnou součástí romské kultury je její bilingvní a bikulturní charakter, není nejpodstatnějším znakem romské dynamicky se vyvíjející literatury a tedy i dramatu její jazyková podstata jako je tomu v případě majoritních kultur. Důraz na uchování a trvalý rozvoj národního jazyka – romštiny – je sice jedním z klíčových rysů romského etnoemancipačního hnutí a tedy i romské národní literatury, ale není jejím jediným určujícím prvkem. Některá romská literární a dramatická díla vznikají v romštině, jiná v jazyce majoritní kultury. Časté jsou pak jejich vzájemné překlady a hojně se objevují také případy, kdy autor sám dílo vytvoří v jednom z jazyků a rovnou je sám přeloží do druhého.

Stejná situace je příznačná pro vznik romské dramatické literatury na půdě Divadla Romathan. Hledat zobecňující rysy nakládání s jazykem v rámci dramatických textů a v inscenační praxi Divadla Romathan by bylo nejen ošidné, ale především zbytečné, neboť Divadlo Romathan je samotnou podstatou své existence a tvorby součástí obou kultur, romské i majoritní. V jeho tvorbě se proto spojují dva jazykové zřetele: romský coby autentický a majoritní coby komunikační. Zásadní význam je proto tvůrci

příkládán jednak samotné kultivaci jazyka (jak romského, tak v tomto případě slovenského) a jednak tomu, aby divák (ať už romský či slovenský nebo jiný) textu za všech okolností porozuměl. Tento komunikační zřetel potom v inscenační praxi zpravidla z praktických důvodů ústí v takové jazykové řešení, v němž je slovenština jazykem komunikace a romština jazykem emocí, atmosféry atd.

Počátek vývoje romské dramatické literatury na půdě Divadla Romathan je třeba hledat v pohádkových textech. Podobně jako tomu v minulosti bylo v evropských kulturách, dochází vlivem probíhající etnoemancipace Romů k transformaci orálních forem jejich kultury do literární podoby. Dramatizace pohádek tak v tvorbě Divadla Romathan představují návaznost na starobylou tradici lidové slovesnosti. V podání Divadla Romathan jsou pak tyto texty zpravidla syntézou prvků lidové moudrosti a nadčasových etických norem s reflexí evropských zkušeností romského národa a jako reflexe současného vývoje se v nich nezdáka objevují také tendence s nadsázkou či nadhledem překonat historické determinace pohádkových hrdinů.

Příkladem podobného spojení je například pohádková inscenace s názvem *Feder te chal, sar pes te marel – Lepšie je hodovať, ako bojovať*, jejíž scénář připravila Daniela Hivešová – Šilanová na základě textu Mileny Hübschmannové, která v něm zaznamenala vyprávění Jána Siváka. Tato inscenace, měla premiéru 22. 11. 2001 v režii Jána Šilana. Vypráví příběh o chlapci, jehož rodovým dědictvím jsou čarovné housle, které kdokoli uslyší, musí chtě nechtě začít zpívat a tančit. V tomto pohádkovém příběhu se mu tak podaří zabránit válce, neboť velitelé vojsk jakmile uslyší jeho housle, uvědomí si, že válka je nesmysl a jdou se raději veselit. Většina pohádkového děje se však odehrává na královském dvoře, což je v romských pohádkách vzácné.

Ve vlastním textu tak lze rozeznat vedle obecně etického poselství například motiv úcty k rodové hudebnické dharmě (čarovné housle), motiv

historické zkušenosti vztahující se v tomto případě především ke skutečnosti, že Romové nikdy neválčili, jejich filozofické poselství v tomto směru je vlastním těžištěm příběhu. Pro způsob uchopení motivu královského dvora je potom charakteristický nadhled s nímž krále, královnu, princeznu, dvorní dámy a ostatní dvořany ztvárnili romští herci. Lidový vypravěč Ján Sivák měl totiž nepochybně na mysli neromský královský dvůr. Divadlo Romathan však ve svém autorském uchopení tuto významovou rovinu záměrně posunulo tímto směrem a s elegantní nadsázkou tak uvedené typy postav obohatilo prvky sobě vlastního naturelu. Rovněž takovéto posouvání historických významových determinací je jedním z žádoucích výsledných prvků postupujícího národně obrozeneckého procesu směřujícího k vyrovnanému sebepřijetí a zdravému sebevědomí národa.

Podobných příkladů spojení tradičních a novátorských prvků v pohádkových dramatinacích a následných inscenacích Divadla Romathan lze nalézt velmi mnoho, v různých textech a inscenacích také různým způsobem dominují. Autorské zázemí pohádkových dramatických textů dlouhodobě tvoří valnou většinou členové divadla nebo jeho dlouhodobí spolupracovníci jako Milan Húževka, Jozef Ferko, Štefan Rajko, Soňa Samková, Elena Lacková, Dezider Banga, Ján Šandor, Daniela Hivešová – Šilanová, Daniela Miklášová, J. A. Gerlachovský a Anna Nemogová – Kolárová. Inspirační zázemí uvedených autorů pak představují velmi často další autorské osobnosti z řad romských vypravěčů nedávné minulosti anebo záznamy jejich vypravování zaznamenané či převyprávěné dalšími osobnostmi jako například Milenou Hübschmannovou. Pohádkové dramatinace a inscenace jsou proto velmi často obohacené dalším vlivem, jímž je vzájemná spontánní kulturní výměna probíhající mezi Romy a představiteli majority.

V rámci dramatinací pohádek a jejich inscenací, v nichž je třeba hledat kořeny původní romské dramatické a posléze inscenační tvorby

představitelů Divadla Romathan, lze z dnešního pohledu nalézt řadu vývojových momentů, neboť kontinuální pohádková tvorba provází divadlo od jeho vzniku po současnost. Nejpodstatnějším rysem vývoje v rámci pohádkových dramatických textů a inscenací je patrně jejich zřetelný posun směrem ke komediálnímu žánru. Tento posun není vždy obsažen nebo zřetelně akcentován v samotném textu, avšak ve scénickém, zejména hereckém, uchopení předkládaných témat je zcela zjevný. V období vzniku a ranné profesionalizace souboru naopak inscenátoři akcentovali většinou vážná témata se zřetelem na edukační charakter pohádkové části repertoáru, což často vedlo k nedramatické popisnosti.

Současným pohádkovým inscenacím edukační a etické poselství nechybí, je však zpravidla vyjádřeno s komediální nadsázkou, humorem a rostoucí důvěrou v divákovu inteligenci. Tento posun je patrně důsledkem dvou jevů. Jednak dovršení profesionalizace souboru, která se projevila v suverenitě hereckého projevu a jednak je plodem postupující etnoemancipace projevující se v tvorbě Divadla Romathan. Skutečnost, že míra sebevědomí národa přímo ovlivňuje únosnou míru satiry na sebe sama je v dějinách divadla a dramatu známým faktem.

Posun směrem ke komediálnímu žánru je v posledních sezónách Divadla Romathan obecným rysem jeho dramaturgie. Tyto tendence se nejprve projevily naznačeným vývojem v rámci pohádkových inscenací, posléze vyústily v hudební komedii J. A. Gerlachovského a Karla Adama *Čierna Mačka – Kalí mačkica*, která měla 27. 5. 2005 premiéru v režii Jána Šilana a jejich zatím posledním pokračováním je autorská inscenace Milana Godly, Karla Adama a Mariána Baloga s názvem *Butdžanli faktiva – Prešibaná rodinka*, která měla premiéru 25. 5. 2006. Poslední jmenovaná inscenace znamenala v historii Divadla Romathan důležitý mezník, neboť se stala prvním divadelním dílem v historii Divadla Romathan, na jehož tvorbě se podíleli výhradně Romové a odhalila také významné momenty z hlediska vývoje samotné romské dramatické literatury a inscenační poetiky.

Naopak první výraznou autorskou osobností Divadla Romathan je Soňa Samková, jejíž tvorba svými počátky sahá již do prvních sezón Divadla Romathan. Soňa Samková se v průběhu svého působení v Divadle Romathan postupně vypracovala nejprve ve výraznou hereckou a muzikantskou osobnost, jejíž dominantou byl rovněž zpěv a tanec. Tento tvůrčí potenciál začala záhy uplatňovat nejen v rámci pohádkových inscenací divadla, ale také v jeho hudebních programech. Jako herečka vynikla například v postavě vypravěčky v inscenaci *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov*, nebo v postavě Rady v inscenaci *O Roma džan upre – Cigáni idú do neba*. V dalších letech se projevila jako autorka zajímavých dramatických textů a posléze jako úspěšná režisérka. Vedle Jána Šilana a Juraje Svobody se tak stala interní režisérkou divadla a v období od 1. 8. 1999 do 31. 1. 2000 byla jeho uměleckou šéfkou.

Po Jaroslavu Violovi, který již v roce 1994 vytvořil autorskou inscenaci s názvem *Romaňi apsaj – Rómska slza* a Magdě Kokyové se stala první romskou představitelkou divadla směřující k vlastní dramatické a posléze inscenační tvorbě. Inscenace Jaroslava Violy neznamovala pro Divadlo Romathan ani pro další vývoj romské dramatické tvorby prakticky žádný přínos a tvorba Magdy Kokyové, která byla naopak výrazem všestranného tvůrčího potenciálu této osobnosti, byla zaměřena především dramaticko – výchovným směrem. Soňa Samková je proto první autorskou osobností, která v souboru Divadla Romathan svůj tvůrčí potenciál plně rozvinula.

Prvním autorským textem Soni Samkové byla povídka s názvem *Murad'i Lulud'i – Zvädnutá ruža*, kterou pro Divadlo Romathan zdramatizovala a doplnila písňovými texty jeho tehdejší dramaturgyně Daniela Miklášová. Vznikla tak baladická kompozice, jejíž režie se ujal Juraj Svoboda a autorem scénické hudby se stal Ondrej Ferko, z něhož v následujících letech vyrostla další z autorských osobností Divadla Romathan. Už touto prvotinou na sebe Soňa Samková výrazně upozornila a její inscenace,

kteřá měla premiéru 5. 12. 1996, se zařadila k nejzajímavějším inscenacím divadla.

Děj příběhu lásky mladého zemana k romské dívce jménem Luludí⁷⁵ ze skupiny kočujících Romů zasadila autorka do 18. století, tragický konec byl proto jediným možným vyústěním tohoto baladického příběhu. V této hře, o níž Oleg Dlouhý napsal, že „je silnou výpověďou o tragickom osude Rómov i o sile vysporiadať sa s osudnou nepriazňou“⁷⁶ se poprvé projevila zajímavá skutečnost vztahující se k ústřední dějové linii lásky romské dívky k příslušníku majority tentokrát zosobněnému postavou mladého zemana. Podobně jako v dalších původních hrách, které v následujících letech vznikly na půdě Divadla Romathan se projevila skutečnost, že text romského autora přestože se nevyhýbá romantizujícímu tématu podobnému tomu, které v mnoha variacích prokmitá evropskou romantickou literaturou, dokáže toto téma uchopit bez patosu charakteristického pro takto tematicky laděná díla majoritních autorů.

V následující sezóně vznikla z podnětu Soni Samkové při Divadle Romathan tvořivá skupina s názvem *Anjeli*, která na principu tvůrčího experimentování vytvořila pod jejím vedením zajímavou autorskou kompozici s názvem *Adam a Eva*. Jednalo se o pásmo tvořené etudami na principu „expresívneho pohybového divadla s prvky naturalizmu, potláčajúc slovo“⁷⁷, jehož jednotícím motivem byla parafráze příběhu Adama a Evy. V autorské interpretaci skupiny *Anjeli* byli Adam a Eva sužováni nejrůznějšími problémy současnosti, v etudách se objevily motivy drog, rasizmu, hrabivosti, násilí atd. Poselstvím tohoto inscenačního celku však byla myšlenka, že Adam a Eva na světě trpí proto, že nejsou pouhými oběťmi zla, ale jsou zároveň jeho původci a vykonavateli. Kompozice měla otevřený konec, končila úsměvem Anděla, který to všechno vytrpěl s lidmi.

⁷⁵ Výraz *luludí* má v romštině základní význam *květina*.

⁷⁶ Dlouhý, O.: *Desať rokov Divadla Romathan*, Slovenské divadlo 50, 2002, č. 2, s. 171.

⁷⁷ Hivešová – Šilanová, D.: *Anjeli*, *Romano nevo ľil VII*, 1997, č. 306 – 308, s. 4.

Tímto inscenačním celkem, který se dočkal pouze příležitostných uvedení a do repertoáru Divadla Romathan kupodivu zařazen nebyl, vyslovila Soňa Samková spolu s ostatními členy skupiny mezi nimiž byli například Marián Balog, Jolana Badžová, Maroš Balog či Mária Pavlijová jasné poselství. Domnívám se, že touto kompozicí na uvedené téma skupina *Anjeli* dokonce poněkud předběhla svou dobu, neboť její filozofické poselství se zcela oprostilo od národně obrozenecké myšlenkové a tematické linie. Zpracováním tohoto věčného, univerzálního a tedy zcela nadnárodního a nadčasového tématu oslovili tvůrci diváka bez rozdílu. V tomto smyslu je tato tvůrčí kompozice členů Divadla Romathan zatím zcela výjimečná.

Po tomto experimentu, jehož prostřednictvím Soňa Samková upozornila na své režijní schopnosti, dostala příležitost vyzkoušet si režii také v rámci repertoáru Divadla Romathan. Její režijní prvotinou se stala inscenace pohádky *O krásnej Kalave*, kterou vytvořila v autorské spolupráci se Štefanem Rajkem. Vzhledem k velmi špatné ekonomické situaci divadla se stala rovněž autorkou scény a kostýmů. Z hlediska režijního debutu Soni Samkové představovala tato inscenace vyrovnaný celek, avšak v rámci pohádkových inscenací divadla byla v podstatě průměrným výsledkem.

Jednu z nejvýraznějších inscenací Divadla Romathan naopak Soňa Samková vytvořila nastudováním původního muzikálu *Jagalo kamiben – Plameň lásky*, který byl jejím autorským dílem. Děj této hudebně – dramatické kompozice zasadila do minulosti a jejím ústředním motivem se stal příběh náhlého milostného vzplanutí chlapce Šukara z tábora usedlých Romů – Rumungrů k dívce jménem Mirikli, která však patří do tábora kočujících olašských Romů. Vzplanutí k Mirikli je zradou jeho lásky k dívce Pilis, nemluvě o tom, že je Mirikli od dětství zasnoubená s Bikhalem. Autorka v rámci tohoto dramatického textu rozvinula drama lásky a žárlivosti, které záhy přerůstá v dramatický konflikt obou táborů. Po peripetiích plných vyznání, podezírání a šarvátek však příběh dospěje do

smírného konce, kdy Pilis navzdory svému pokoření vyznává Šukarovi lásku a Šukar ji s provinilou pokorou přijímá.

Prostřednictvím tohoto vyfabulovaného příběhu dala Soňa Samková divákovi mimo jiné nahlédnout do světa reálné historie romských předků, neboť na pozadí příběhu, v němž „skřížili sa cesty i osudy ľudí – niekto zomriel, niekto sa narodí – a tábory na čele so svojimi vajdami po cestách sveta putujú ďalej...“⁷⁸, vykreslila v mnohém dosud živý svět vzájemných subetnických odlišností a animozit Romů olašských a usedlých, v němž sňatek Rumungra s Olaškou většinou dodnes představuje tabu.

Z teatrologického hlediska představuje hra vyrovnaný dramatický celek, v jehož rámci se s takřka rytmickou pravidelností střídají vypjaté a lyrické momenty, které autorka velmi precizně graduje k závěrečné katarzi. Samotnou inscenaci, která měla premiéru 21. 5. 1999, konstruovala Soňa Samková na principu scénických obrazů střídajících se metodou dramatického střihu a ve spojení s podobně koncipovanou hudební složkou docílila místy téměř filmové atmosféry. Podařilo se jí rovněž docílit vyrovnané souhry celého souboru, v jejímž rámci vynikly výkony představitelů hlavních rolí např. Ondreje Ferka (Šukar), Andrey Babicové (Mirik'li), Aleny Klempárové (Pilis), Stanislava Žigy (Bikhalo), Jozefa Ferka a Milana Godly (vzájemná alternace vajdy Rumungrů) a Františka Moro (olašský vajda), rovněž výkony představitelů menších rolí byly velmi vyrovnané. Tento skutečný režijní debut Soni Samkové tak byl velmi úspěšný, stejně jako její další počín na poli dramatickém.

Recenzent J. A. G. (pravděpodobně J. A. Gerlachovský) charakterizoval režijní rukopis Soňi Samkové následovně: „Režijné dramaticko – hudobné uchopenie hry Soňou Samkovou s akcentáciou 'vernosti obrazu', rómskosti a rómskeho naturelu, sa veľmi zreteľne prejavuje v inscenovaní väčších scén, ba celých obrazov, no zároveň aj vo vedení jednotlivých postáv.

⁷⁸ J. A. G. [asi Gerlachovský, J. A.]: Inšpirácia zo životodarných prameňov...Jagalo kamiben / Plameň lásky, Romano nevo lil IX, 1999, č. 384 – 391, s. 11.

Všade prevláda koncíznosť, úspornosť, divadelno – herecká skratka a pravosť (autentickosť). Dodáva to jednotlivým postavám výraznejší charakter a jednotlivým mizanscénam napätie a potrebný kolorit.⁷⁹

Hudbu k tomuto prvému skutočne romskému muzikálu zkomponovali Karel Adam a Ondrej Ferko. Ondrej Ferko byl autorem většiny ústředních motivů, které orchestr pod vedením Karla Adama rozvíjel a také sólových pěveckých partů. Ondrej Ferko se ještě v průběhu svého studia na Střední umělecké škole v Košicích stal autorem scénické hudby k pohádkové inscenaci Divadla Romathan *Harangozinde petala – Zvoniace podkovy*, vzápětí divadlo uvedlo pásmo jeho autorských písní pod názvem *Ondrej Ferko: Big – Band* a poté následovaly scénické kompozice k pohádkovým inscenacím *Murad'i Lulud'i – Zvädnutá Ruža* a *O char'as the o beng - Kováč a čert*. Přesto byla tato inscenace do značné míry i jeho skladatelským debutem, neboť představovala jeho první vskutku dramatickou kompozici a rovněž pro něj znamenala významný úspěch. Jako celek byla hudební složka této inscenace charakteristická stejně jako inscenace sama svou zkratkovitostí v rámci scénických obrazů a zřetelným pointováním jednotlivých motivů.

V této významné inscenaci Divadla Romathan se projevil zejména dva důležité vývojové momenty divadla. Jednak se stala výrazem rostoucí všestranné tvůrčí aktivity nejmladší generace divadla a jednak poukázala na určitý posun ve vývoji vlastní romské dramatické tvorby zosobněné v tomto případě tvorbou Soni Samkové. Soňa Samková se od počátku prezentovala jako autorka silné výpovědi, která si vybírá dramatická, ba přímo tragická, témata inspirovaná podněty z romské historie. Ze srovnání její prvotiny *Murad'i Lulud'i – Zvädnutá Ruža* s předlohou inscenace *Jagalo kamiben – Plameň lásky* vyplývá, kromě zjevného autorského zraní Soni Samkové projevujícího se precízností s níž koncipuje vlastní dramatický

⁷⁹ J. A. G. [asi Gerlachovský, J. A.]: Inšpirácia zo životodarných prameňov... *Jagalo kamiben / Plameň lásky*, Romano nevo lil IX, 1999, č. 384 – 391, s. 11.

tvář, skutečnost, že autorka našla odvahu opustit tematiku romské historie ve spojení s romantizujícím námětem. V rámci poslední jmenované inscenace zpracovala námět z historie Romů vztahující se k autentické realitě vnitřního etnického světa současných Romů. Její text tak stejně jako inscenace poukazuje na tendenci romského dramatu vyrovnat se s vlastní historií a potřebu vyrovnané reflexe vlastní etnické identity, která je charakteristická pro dramatickou literaturu většiny obrozeneckých procesů. Tato tendence je potom zjevná i v další původní tvorbě Divadla Romathan, kterou představují společná díla Milana Godly, Karla Adama a Mariána Baloga.

V souvislosti s naznačenou tendencí vývoje původní romské dramatické tvorby Divadla Romathan je zajímavá také následující připomínka Eleny Lackové, která se zúčastnila premiéry uvedené inscenace: „Moje dojmy sú krásne. [...] Chýbala mi však postava matky, ktorá je v rómskom živote veľmi dôležitá, zohráva v ňom významnú úlohu. Myslím si, že chýbala aj v tomto príbehu.“⁸⁰ Domnívám se, že postřeh Eleny Lackové není dílem náhody, nýbrž že je výrazem generačního posunu ve vnímání světa. V rámci tohoto posunu je Elena Lacková představitelkou starší generace, jejíž život probíhal v úzkém sepětí s tradičními hodnotami a pro níž je motiv *phuri daj* – staré a moudré matky - v dramatickém celku neodmyslitelný. Naproti tomu generace nejmladších romských tvůrců směřuje v reálném životě k modernímu životnímu stylu a jejich životní filozofie přes veškerou úctu k tradici nevyhnutelně prosakuje do jejich tvorby.

Další režii Soni Samkové byla inscenace pohádky Eleny Lackové s názvem *Hrbatý Maren*, o níž jsem se zmínila v předchozím textu a která byla z hlediska pohádkových inscenací Divadla Romathan v podstatě běžným výsledkem.

K nejvýraznějším inscenacím divadla se naopak řadí další z původních dramát Soni Samkové s názvem *Džid'i lavuta la Cinka Pannakeri - Čarovné*

⁸⁰ Havrlová, D.: *Jagalo kamiben – Plameň lásky*, Romano nevo lil IX, 1999, č. 384 – 391, s. 11.

husle Panny Cinkovej, která měla premiéru 8. 12. 2000 rovněž v její režii. Na scénáři k této inscenaci se autorsky podílel Štefan Kasarda a hudbu k ní zkomponoval Karel Adam, jehož přičiněním tento hudebně – dramatický celek opět naplnil parametry muzikálu.

Příběh hry je inspirován životem skutečné romské osobnosti Cinky Panny, která žila v 18. století a která v řadě aspektů svého života předběhla svou dobu. Její otec, houslista Cinka, byl muzikantem na dvoře Františka Rákocziho a dal dceru do učení ke špičkovým muzikantům své doby, čímž její výjimečný životní příběh vlastně začal. Umění hry na nástroj totiž v romské kultuře odnepaměti příslušelo výhradně mužům, doménou žen byl zpěv písní. V současnosti již tato tradice patří minulosti, k jejímu narušení však patrně došlo v průběhu několika málo desetiletí, neboť ještě Elena Lacková, která se narodila v roce 1921, vyprávěla následující vzpomínku z dětství: „V osadě se vyhrávalo každý den, a tím vlastně muzikanti cvičili. A lidem bylo dobře. Mně se to moc líbilo a byla bych se ráda učila hrát na housle, ale tatínek řekl: 'Co máš pod sukni? Tak vidíš! Děvčeti housle do ruky nepatří! Housle – to je chleba a ne žádná zábavička. To bys chtěla hrát po hospodách jako nějaká děvka?' Nepamatuji se, že by za mého mládí nějaké romské děvče hrálo na hudební nástroj.“⁸¹

Panna Cinková tak již v dětství vykročila „směrem proti proudu“... Stala se věhlasnou virtuózkou a primáškou a se svou kapelou působila na šlechtických dvorech především v Uhrách, ale i jinde v Evropě. Proslavila se také jako skladatelka a dodnes je jí připisována řada romských lidových melodií. Její výjimečný život tak nabízí mnoho podnětů k dramatickému uchopení.

Soňa Samková ztvárnila její příběh jako drama osobnosti mezi dvěma rozporupnými světy, romského a neromského. Na pozadí příběhu naznačila rovněž nevyřešený konflikt této osobnosti s vlastním romským prostředím, jehož vnitřním zákonitostem se svým životem nevyhnutelně

⁸¹ Lacková, E.: *Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou*, Praha 2002, 2. vyd., s. 44.

vzepřela. Přítomnost tohoto nevyřčeného, avšak nepřetržitě přítomného, konfliktu umocňovala dramatické napětí vlastního příběhu.

Vynikající dramatický text byl společným dílem Soni Samkové a Štefana Kasardy. Režijním zpracováním, které bylo výhradně autorčiným dílem, Soňa Samková potvrdila své stále zrající schopnosti. „V tomto diele zaznamenala S. Samková svoj doterajší autorský a režisérsky vrchol. Autentickú postavu vykreslila ako svojbytného dramatického hrdinu. Rozohrala boj dvoch svetov, rómskeho a nerómskeho, aby na tomto pozadí vyčarila obrazy sily talentu a svojského prístupu k životu.“⁸² Režie Soni Samkové zaujala, podobně jako v případě inscenace *Jagalo kamiben – Plameň lásky*, výrazným temporytmem střídajících se obrazů naplněných místy velmi lyrickým a místy téměř expresivním vyjádřením emocí.

V roli Panny Cinkové zazářila Alžbeta Pokutová a v ostatních rolích se představili tradičně nejúspěšnější herci Divadla Romathan. Nezanedbatelný podíl na působivosti uvedené inscenace měla hudba Karla Adama, jehož zásluhou inscenace naplnila parametry muzikálu a vzhledem k vlastnímu námětu tohoto hudebně – dramatického celku je zřejmé, jak podstatnou vyjadřovací složkou v jeho rámci hudba byla. Kromě toho, že se tato inscenace stala dosavadním uměleckým vrcholem Soni Samkové, neboť její následující inscenace původní autorské balady *Romaňi vodi – Rómska duša* (prem. 21. 12. 2001) ji navzdory svému úspěchu nepřekonala, stala se také jednou z dosud nejzdařilejších inscenací Divadla Romathan.

Z hlediska původní dramatické tvorby a autorské režie v Divadle Romathan se Soňa Samková projevila jako autorka silné emocionální výpovědi, jíž přitahují především výsostně dramatická až tragická témata vztahující se k majoritě málo známé romské historii a reáliím. Z hlediska vývoje romského dramatu a divadla, stejně jako jeho současného národně

⁸² Dlouhý, O.: Desat' rokov Divadla Romathan, Slovenské divadlo 50, 2002, č. 2, s. 172.

obrozeneckého poslání, představuje její tvorba moment vyhraněné historicko – společenské reflexe. K vlastnímu uměleckému vyjádření dovede mistrně využít všechny prostředky syntetického divadla, zejména pak možnost významového sepětí dramatu s hudbou a písní – znaku charakteristického pro muzikál. V sepětí s novým myšlenkovým obsahem tak svou tvorbou rozvíjí tradici starodávné dharmy.

Vedle Soni Samkové, Karla Adama a Ondreje Ferka představují další silné autorské osobnosti Divadla Romathan Milan Godla a Marián Balog. Oba dva byli členy souboru romské poezie, písní a tanců *Romane čhaja le čhavenca*, který od roku 1983 působil v Prešově pod vedením Daniely Hivešové – Šilanové (jako dítě v něm působil například i Ondrej Ferko) a stali se také zakládajícími členy divadla.

Milan Godla, který patří od počátku po současnost mezi nejvýraznější herecké osobnosti Divadla Romathan a neustále přesvědčuje o svých hereckých a pěveckých kvalitách⁸³, se autorsky podílel již na zakládající inscenaci divadla *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov*, neboť byl autorem její hudební dramaturgie. V následujících letech se stal autorem hudební dramaturgie k inscenacím divadla ještě mnohokrát, úspěšně také působí jako překladatel dramatických textů mezi romštinou a slovenštinou, dramaturg a asistent režie a za svůj všestranný umělecký přínos romské i majoritní kultuře byl již několikrát oceněn.

Svůj tvůrčí potenciál však zatím nejvýrazněji uplatnil ve své dramatické tvorbě a inscenace jeho děl s hudbou Karla Adama a v režii Mariána Baloga patří k tvůrčím vrcholům Divadla Romathan. Milan Godla, Karel Adam a Marián Balog se v uvedené tvůrčí sestavě v posledních letech projevují jako výrazná a velice úspěšná tvůrčí trojice. Za pozornost přitom stojí skutečnost, že zatímco je Milan Godla na poli hudební dramaturgie a

⁸³ Interpretativní projev Milana Godly se vyznačuje odlišným pohybovým projevem v rámci souboru Divadla Romathan, jehož charakter je přizpůsoben hercovým osobitým možnostem, které v minulosti poznamenala nehoda, když po pádu z vlaku přišel v důsledku zranění o nohu.

jazyka velkým tradicionalistou⁸⁴, na poli dramatickém se projevil jako výrazný satirik současnosti a rovněž režie Mariána Baloga, který jeho texty inscenoval se v rámci režijní linie Divadla Romathan vyznačuje řadou novátorských prvků.

Marián Balog začínal v Divadle Romathan jako velmi mladý herec a postupně se vypracoval v jednu z jeho nejvýraznějších hereckých osobností. Zaujal zejména svým všestranně výrazným syntetickým interpretačním projevem a v minulosti se tak stal především představitelem tragických hrdinů. O svých hereckých kvalitách však přesvědčil rovněž v několika málo komických rolích, jednak v pohádkách a jednak v původní hudební komedii J. A. Gerlachovského a Karla Adama *Kalí mačkica – Čierna mačka*, v níž velmi osobitě ztvárnil karikaturu drsného frajera mluvícího navíc s angloamerickým přízvukem...

Jeho herecké zkušenosti jsou bohaté i v jiných směrech, neboť si zahrál například hlavní roli v celovečerním filmu Drahomíry Víhanové *Putování studentů Petra a Jakuba*, podobně jako další z herců Divadla Romathan namluvil některé z romských pohádek a v hudebních programech divadla uplatnil rovněž některé ze svých autorských písní. Svě bohaté zkušenosti zřejmě zúročil ve své režijní tvorbě, která se v posledních letech stává těžištěm jeho umělecké činnosti a v jejímž rámci se profiluje jako velmi zralý režisér.

Prvním společným dílem Milana Godly, Karla Adama a Mariána Baloga byla inscenace s názvem *Sudbakere bara – Kamene osudu* (prem. 27. 6. 2003), v jejímž rámci byl Marián Balog autorem námětu a posléze režie. Dramatizace textu, stejně jako texty písní a dramaturgie byly dílem Milana Godly a autorem hudby a jejího aranžmá byl Karel Adam.

Předlohou tohoto hudebně – dramatického celku byla stejnojmenná novela Mariána Baloga, v níž prostřednictvím milostného trojúhelníku, který

⁸⁴ Milan Godla se od mládí věnuje sběru starých romských písní a také staré romštiny. Výsledky této činnosti pak bohatě uplatňuje ve svých uměleckých překladech a hudební dramaturgii.

postavil na pomezí dvou světů – romského a neromského, nastolil mnohé otázky dotýkající se hlubších filozofických témat lidského života. Z hlediska obrozeneckého vývoje v rámci romské dramatické tvorby stojí za pozornost skutečnost, že Marián Balog v rámci tohoto textu zasazeného do historie vyslovil jasné poselství: lásku, dobro, nenávisť a zlo vnímá jako univerzální fenomény vlastní oběma společnostem bez rozdílu, proto toto drama zasazené na hranici obou zmíněných světů rozehrál jako drama osobností, jejich příslušnost k odlišnému etnickému a kulturnímu prostředí slouží pouze k jejich bližší charakterizaci, není však nositelem dramatu. K poselství hry se vyjádřil těmito slovy: „Hra je plná intolerancie a násila a ja som človek, ktorého tento stav spoločnosti strašne ubíja. Ale na jej vyjadrenie som si vybral vzťah muža a ženy, pretože láska ide ruka v ruku s nenávisťou.“⁸⁵

Hlavní dějovou linií dramatu se tak stal příběh romské dívky Sani, kterou pod vlivem odedávna praktikované tradice rodiče v dětství zasnoubili s chlapcem ze spřátelené rodiny, Sana jej sice nemiluje, ale respektuje dávný slib jako otázku rodinné cti a nikdy by se mu neodvážila vzepřít, kdyby se však neobjevil Martin... Ten je bohatým měšťanem, jehož do společnosti Romů původně přivede upřímný zájem o jejich hudbu, zpěv a tanec, avšak ten se záhy promění v osudovou lásku k Saně. Marián Balog na tomto principu vystavěl „nielen príbeh o rôznych podobách lásky, ale aj o zodpovednosti hrdinov za svoje konanie, i o odplate za porušenie večných morálnych konvencií. Hoci sa autori v texte dotýkajú aj najzákladnejších mravných princípov rómskej komunity, hrou nepoučujú, ale inšpirujú diváka k hľadaniu vlastných postojov i uzáverov. V porovnaní s viacerými inými pôvodnými hrami, ktoré divadlo uvádzalo v posledných

⁸⁵ Tomášchová, A.: Dvoma premiérami oslaví divadlo Romathan 10. výročie založenia – „rozhodia“ kamene osudu, Košický večer 25. 6. 2003.

rokov, prinášajú Kamene osudu novú kvalitu romanticko – dramatického vykresľovania života hrdinov.“⁸⁶

Velký podíl na uvedeném hodnocení dramatického textu měla nepochybně samotná dramatizace textu Milanem Godlou, který na ní pracoval v úzké spolupráci s Karlem Adamem, autorem scénické hudby. Výsledkem jejich spolupráce bylo těsné sepětí dramatu s hudbou, které vedlo k ne zcela přesnému označení tohoto hudebně - dramatického celku výrazem „muzikál“. V inscenační praxi však toto spojení postavené zejména na neobyčejném smyslu Karla Adama pro dramatický kontrast a citlivé hudební uchopení jednotlivých významových situací, vedlo k velice působivému výsledku.

Pro Mariána Baloga byla tato inscenace režijním debutem a nutno podotknout, že více než zdařilým. „S prekvapivou zručnosťou viedol hercov k psychologickej pravdivosti konania, vyvaroval sa nástrahám lacného sentimentu a sústredil sa na osobité divadelné vyjadrenie príbehu, hrdinov a konfliktov.“⁸⁷ Inscenaci tak komponoval prostřednictvím promyšlených významových obrazů, z nichž vyzařoval jeho smysl pro metaforickou jevištní zkratku, emocionálně vyhocené momenty „umocňoval zviditeľňovaním vnútorného prežívania obrazným – pohybovým – vyjadrením“⁸⁸ a místy tak, podobně jako Soňa Samková, docílil takřka expresivních obrazů. Herce přitom vedl k civilnímu herectví bez „zbytočných nánosov pseudoludovosti a prázdneho ornamentalizmu.“⁸⁹ Stejně jako tomu již bylo v inscenacích Divadla Romathan zabývajících se podobně emocionálně vyhoceným romantizujícím tématem z romské historie dokázal, že jedině romští tvůrci takové téma zpravidla předkládají bez sentimentu a falše, neboť jejich výpověď se opírá o autentickou

⁸⁶ Dlouhý, O.: Úspěšná bilancia desaťročnice, V repertoári Divadla Romathan dve nové inscenácie, Romano nevo ľil XIII, 2003, č. 599 – 603, s. 8.

⁸⁷ Dlouhý, O.: o. c.

⁸⁸ Čurilla, Š.: Na javisku divadla Romathan fascinujúci rómsky príbeh, Romano nevo ľil XIII, 2003, č. 599 – 603, s. 8.

⁸⁹ Čurilla, Š.: o. c.

historickou zkušenost. Inscenace Mariána Baloga však byla i v této dramaturgické linii Divadla Romathan výjimečná svým modernistickým režijním uchopením.

V hlavních rolích se představili Žaneta Štipáková, Eva Šandorová, Oto Bunda, Olga Demeterová, Alena Klempárová, Milan Godla, Jozef Krajňák, Štefan Rajko, Alžbeta Pokutová, Veronika Heráková, Jozef Ferko, Magdaléna Adamová a Ján Moró. Příznačnou se stala rovněž skutečnost, že si Marián Balog zahrál v alternaci postavu Sanina snoubence a splnil si tak herecký sen o záporné postavě, neboť do té doby byl vždy obsazován do rolí romantických hrdinů. Přestože tuto postavu ztvárnil velmi přesvědčivě, jeho režijní výkon svým významem zastínil jeho výkon herecký.

Dalším společným dílem uvedené autorské trojice je satirická hudební komedie ze současnosti s názvem *Butdžanli fajtica – Prešibaná rodinka*, která měla premiéru 25. 5. 2006. Autorem vlastního dramatu je Milan Godla, hudbu složil Karel Adam a režijně inscenaci nastudoval Marián Balog.

Z hlediska dlouhodobé dramaturgie divadla se tato inscenace zařadila do nově vznikající dramaturgické linie komediálních témat ze současnosti. V uplynulých patnácti letech existence Divadla Romathan se komediální žánr v jeho repertoáru objevil pouze dvakrát. Poprvé bylo zastoupeno pásmem scének, romského humoru, pořekadel, písní a tanců s názvem *Lačhes hin, te o Rom asal – Dobre je, keď sa Róm smeje* (prem. 14. 1. 1996), které na základě scénáře Daniely Hivešové – Šilanové se souborem nastudoval Ján Šilan. Přestože bylo pásmo velice úspěšné, v dalších letech se v repertoáru komediální žánr neopakoval. Tento stav byl zřejmým důsledkem v dané fázi vývoje akcentované potřeby národní sebereflexe a sebeidentifikace v horizontu minulosti, proto dramaturgii divadla dominovala vážná témata inspirovaná náměty z romské historie.

V posledních letech patrně nastává zlom tohoto vývoje, neboť se pozornost dramaturgie divadla v posledních dvou letech již podruhé

obrátila k současnosti a jejímu satirickému uchopení. V sezóně 2004/2005 uvedlo divadlo původní hudební komedii ze současnosti J. A. Gerlachovského a Karla Adama s názvem *Kali mačkica – Čierna mačka* (prem. 27. 5. 2005) a v uplynulé sezóně poslední jmenovanou inscenaci *Butdžanli fajtica - Prešibaná rodinka*. Zda bude mít tato skutečnost vliv na další vývoj původního romského dramatu v rámci Divadla Romathan ukáže teprve vývoj následujících let, avšak zejména poslední jmenovaná inscenace se zdá být z hlediska tohoto vývoje významná.

V rámci satirické komedie *Butdžanli fajtica – Prešibaná rodinka* Milan Godla pranýřuje některé ze současných problémů východoslovenských Romů jako například ekonomický turizmus do zemí západní Evropy, vypočítavost, přetvářku či dětinskou naivitu, jejich významovým přesahem se však dotýká obecných společenských neduhů současnosti. Hlavní dějovou linií je příběh manželské dvojice středních let Šuki a Bruchtera, kteří se spolu se synem vrací ze svého neúspěšného pokusu o emigraci do západní Evropy. Vzhledem k tomu, že ale před svým odchodem rozprodali veškerý majetek, nemají se kam vrátit. Spoléhají však na dobrotu svých příbuzných Marči a Lájoše, k nimž se záhy skutečně hbitě nastěhují a osobitým způsobem zneužívají jejich naivní důvěřivosti. Když se ale pokusí zneužít ve svůj prospěch spontánně vzniklou lásku svého syna k jedné z Lájošových a Marčiných dcer, situace se jim nečekaně vymkne z rukou a jsou v souladu s romským příslovím - „Te kereha nalačhipen – tiro nalačhipen perela pale pre tute. Keď budeš konať zlo – tvoje zlo dopadne na teba.“⁹⁰ – potrestáni.

Na pozadí tohoto příběhu rozvinul autor ještě několik dalších vedlejších témat. Těžištěm komedie je však především jednání uvedené dvojice, jimž ostatní postavy sekundují. Samotné postavy pak Milan Godla koncipoval jako výrazné typy ze současnosti.

⁹⁰ Dlouhý, O.: Ovocie dramaturgickej odvahy, Romano nevo lil XVI, 2006, č. 751 – 752, s. 11.

Marián Balog v této inscenaci své režijní schopnosti jednoznačně potvrdil. V rámci civilně laděných obrazů soudobé místní reality opět mistrně pracoval s významovou jevištní zkratkou a temporytmem inscenace, nenuceným způsobem pak v jednotlivých situacích prolínal vážné s komickým, z čehož vytěžil pádné myšlenkové poselství. Herce vedl ke komediálnímu zveličení typologických znaků postavy a opět použil princip jevištní metafory ve zviditelňování prožívaného pohybovým vyjádřením.

Herci této možnosti živelně využili, z čehož vytěžili celou řadu obrazů čisté komiky prostoupené však myšlenkou výše uvedeného přísloví. V hlavních rolích zazářili Dáša Poláková a Štefan Rajko, jejich role přitom alternovali Alena Klempárová a Robert Bikár. Další role ztvárnili především Jozef Ferko, Magdaléna Adamová, Lucie Hangurbadžová, Milan Godla, Roman Godla, Žaneta Štipáková a Viktória Šandorová.

Hudebně – taneční složka byla v rámci této inscenace do jisté míry samostatnou významovou linií, neboť v praxi fungovala na principu určitého myšlenkového odlehčení vlastního dramatu. Tuto úlohu však hudba Karla Adama a choreografické momenty Jaroslava Moravčíka plnily vyčerpávajícím způsobem.

Jediným sporným momentem této hry i inscenace se stal její závěrečný obraz, v jehož rámci Šuki a Bruchter vyhnání z rodinného kruhu⁹¹ potkávají bezdomovce, k němuž se v rámci prvního obrazu chovali s opovržením a on se k nim navzdory tomu, že je pozná, chová přátelsky. Jeho výstup je nesen v duchu poněkud mentorské zpovědi z vlastních činů, za něž byl potrestán podobným způsobem jako zmíněná dvojice a všichni společně svých činů litují. Je zjevné, že autora k tomuto postupu vedlo vědomí společenské závažnosti témat, jichž se v textu dotýká, avšak v rámci dramatického celku tato pasáž působí velmi nedramaticky. V inscenačním celku se potom dostává do rozporu nejen s myšlenkovými postupy, ale také s hereckými prostředky, neboť inscenace je koncipována na principu

⁹¹ V životě tradiční romské komunity jedna z nejhorších potup, která může jejího člena potkat.

vyjadřovacích prostředků současného moderního divadla, zatímco uvedená pasáž vyžaduje zcela konzervativní herecký přístup a působí proto velmi staromilsky.

Uvědomíme – li si však skutečnost, že *Butdžanli fajtica – Prešibaná rodinka* je jedním z průkopnických dramatických textů romského dramatu a patrně vůbec první romskou satirickou komedií, je podobný autorský postup pochopitelný, neboť je zřejmé, že romské drama stejně jako divadlo prochází v současnosti procesem intenzivního hledání vlastních vyjadřovacích prostředků a forem. Spolu s ním zároveň vyrůstá i jeho divák a přirozená důvěra v jeho diváckou inteligenci na straně tvůrců patrně ještě potřebuje růst.

Shrnu – li uvedené poznatky týkající se původní dramatické tvorby, která v uplynulých patnácti letech vznikla na půdě Divadla Romathan, jako její nejvýraznější vývojový znak se mi jeví její tematický posun od vážných romantizujících témat z romské historie k problémům současnosti. Jestliže přitom v počátečních letech své tvorby dramaturgie divadla akcentovala téma romské historické sebereflexe a sebeidentifikace, tedy obecné problémy obrozujícího se národa, v současnosti obrací svou pozornost stále častěji k problémům jedince v současné společnosti.

Historizující témata se v repertoáru objevují stále a bude tomu tak samozřejmě i nadále, avšak v jejich uchopení je patrný rozdíl – zatímco například ústředním motivem inscenace *Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov* bylo hledání vlastních kořenů a „místa“ v moderní evropské společnosti, díla Soni Samkové a poslední jmenované trojice autorů se staví k tématům inspirovaným vlastní historií se zřejmou hrdostí na svůj původ, rodovou tradici i historii a naznačují, že soudobí romští tvůrci jsou si jasně vědomi místa svého národa v moderní Evropě, neboť si zřetelně uvědomují své sepětí s místní majoritní kulturou a nedávají proto majoritě jiné východisko než cestu ke vzájemnému respektu a přijetí. Původní

romské drama vznikající v Divadle Romathan tedy zraje ke zdravému národnímu sebevědomí.

Domnívám se, že rovněž volba satirického komediálního žánru není v autorském případě Milana Godly náhodná, nýbrž je přirozeným důsledkem zrajícího sebevědomí národa, který se procesem silící etnoemancipace povznáší ke schopnosti satirické sebereflexe vlastních interních problémů. Prostřednictvím mladších postav své hry pak Milan Godla vyjádřil pragmatický postoj nejmladší romské generace, jehož cílem je pokud možno zatočit s minulostí a nebýt už na tom dále hůř než majorita.

V inscenační tvorbě Divadla Romathan se potom projevil vliv celkové profesionalizace romských divadelníků, k níž v uplynulých letech postupně došlo. Při značném zjednodušení této problematiky je možné konstatovat, že Divadlo Romathan usilovalo v prvním období svého působení o profesionalizaci romského souboru, v dalším období pak o prosazení původní romské tvorby v jevištní praxi a v současnosti jako plně profesionalizované romské těleso směřuje ke svébytnému vývoji jak původní romské dramatické, tak inscenační tvorby.

Dosavadní inscenační tvorba romských režisérů Soni Samkové a Mariána Baloga přitom odhaluje dva společné rysy jejich inscenační poetiky. Jsou jimi jednak důraz na výrazný temporytmus dramatu a jednak tendence k expresivitě jevištních obrazů. Tato spojitost může být jak dílem náhody, tak jedním z rysů romského přístupu k fenoménu vlastní inscenační poetiky. Odpověď na tuto otázku přinese jedině další vývoj na poli romského divadla. Domnívám se však, že tyto znaky mají své opodstatnění v realitě soudobého života. Vezmeme – li v úvahu, že v dějinách evropského divadla našla exprese jako jevištní vyjadřovací prostředek prostor v dobách společenské a politické dezorientace, je příznačné, že nachází dnes svůj prostor v jevištním vyjádření po staletí pronásledovaného národa, pro jehož příslušníka je určitý stupeň

společenského ohrožení – ať už myšlenkou, nadávkou, přímočarou křivdou či fyzickou akcí - běžnou součástí reality všedního dne.

Za úvahu stojí rovněž skutečnost, že se romské drama a divadlo nepřestává vyvíjet jako syntetický tvar založený na významovém sepětí mluveného slova s hudbou písní a tancem. Odtud patrně také pramení výrazná tendence ke dravému temporytmu jevištních obrazů. Přestože je zřejmé, že se romské divadlo a drama vyvíjí na principu evropské tradice divadla a dramatu, odlišuje se od ní patrně právě svým nepřetržitým významovým spojením s hudbou, zpěvem a tancem v nichž se nejvýrazněji uchovalo dědictví orientální kultury, jejíž součástí romská kultura kdysi dávno byla.

Závěr

Tradice romské performační činnosti je pravděpodobně prastará a její kořeny je třeba hledat v rámci starobylé indické kultury. Na základě evropských zkušeností romského národa prošla významnou transformací, která ovlivnila její charakter fungující od známých počátků této činnosti na principu syntetického divadla. V Čechách a na Slovensku se pak objevily snahy romských divadelníků o profesionalizaci romského divadla a kontinuální rozvoj romské dramatické literatury ve dvacátých letech uplynulého století, tedy v období nastupujících etnoemancipačních tendencí Romů v celosvětovém kontextu. Toto úsilí však bylo naplněno teprve založením Divadla Romathan v roce 1992, které svou tvorbou uvedené cíle naplňuje.

V dlouhodobém horizontu Divadlo Romathan zasáhlo do vývoje romského divadla a dramatu v oblasti Čech a Slovenska dosud nejzásadnějším způsobem, neboť v jeho rámci došlo v uplynulých letech ke komplexní profesionalizaci romských divadelníků a k prosazení původní romské dramatické tvorby v jeho inscenační praxi. V současnosti Divadlo Romathan směřuje k dalšímu rozvoji svébytné dramatické a inscenační poetiky svých tvůrců. Důležitým aspektem jeho tvorby je skutečnost, že v jejím rámci reflektuje tendence romského národně - obrozeneckého vývoje, jehož je zároveň hybatelem.

Smutnou skutečností přitom zůstává, že tato dynamicky se vyvíjející jedinečná instituce národní kultury po celou dobu svého patnáctiletého působení na slovenské profesionální scéně prakticky zápasí o svou existenci, která je stejně jako významný tvůrčí vývoj v jejím rámci umožněna pouze díky ohromnému nasazení a entuziasmu svých členů.

Tato smutná skutečnost nabízí také nápadnou paralelu s národně – obrozeneckým vývojem v rámci původní dramatické tvorby Divadla Romathan. Poukazuje totiž na skutečnost, že vzájemné pochopení a respekt, stejně jako uvědomělá etnická sebereflexe je na obou etnických

stranách – jak romské tak majoritní – v praktickém životě výsadou intelektuálních elit. Prosazení těchto postojů do života většinové společnosti je bohužel zřejmě ještě v nedohlednu. Na Slovensku je tento stav dán již skutečností, že drtivá většina romské populace v této zemi žije v izolovaných osadách na hranici holé existence bez perspektivy získání práce a v situaci naprostého společenského vyloučení. Tento stav, o jehož řešení zatím stát bohužel celoplošnými změnami zejména v oblasti vzdělávání a osvěty neusiluje, neskýtá dětem těchto většinou zcela nevzdělaných a společensky bezprizorních rodičů vyhlídky na lepší život v majoritní společnosti. V Čechách se v současnosti Romům na první pohled žije o něco lépe, avšak při bližším ohledání této situace je zřejmé, že se i zde uplatňuje stejný princip. Vzájemná ekonomická, vzdělanostní a sociální distance se stále prohlubuje v neprospěch romské komunity. A porušování práv Romů či výrazy rasové diskriminace jsou v obou zemích nadále zastírány všeobecným společenským alibizmem.

Nabízí se otázka, zda výše uvedený poukaz na majoritní lhostejnost k narůstajícím problémům Romů v současné české a slovenské společnosti do závěru teatrologické práce patří. Domnívám se, že ano, neboť divadlo a drama je v každé době součástí širšího společenského klimatu, v jehož rámci vzniká. Je proto třeba zdůraznit, že navzdory dynamickému uměleckému vývoji tvorby Divadla Romathan a jejímu pozitivnímu společenskému vlivu, který se projevuje kromě jiného také tolik potřebnou vzájemnou reflexí romských a majoritních vlivů, je dopad této tvorby a jejích společenských pozitiv na praktický reálný život Romů s majoritou záležitostí úzkého okruhu příslušníků obou komunit.

U romských diváků samozřejmě tvorba Divadla Romathan nachází významnou odezvu, těžiště řešení jejich soudobých problémů je však věcí praktického života, umění divadla pro většinu z nich v současnosti představuje luxus související s momentálně nedosažitelnou životní úrovní. Tímto konstatováním nechci význam Divadla Romathan v rámci romského

etnoemancipačního procesu nikterak zlehčovat, chci pouze poukázat na realitu širšího společenského pozadí jeho tvorby. Plně se ztotožňuji s tvrzením Olega Dlouhého, který vyslovil názor, že „s trochou nadsázky možno prirovnať prácu a poslanie Divadla Romathan k najvýznamnejším národným kulturným inštitúciám Slovenska, Maticu slovenskú nevynímajúc.“⁹² Vzhledem k tomu, jakým způsobem Divadlo Romathan přispívá ke vzájemnému poznání a sblížení romské a majoritní kultury přesahuje jeho význam hranice Slovenska a je především romským divadlem v Evropě.

⁹² Dlouhý, O.: Desat' rokov Divadla Romathan, Slovenské divadlo 50, 2002, č. 2, s. 175.

Seznam příloh:

1. Domští hudebníci v Indii	134
2. Romští muzikanti na slovenském venkově	135
3. Hořící cikánský tábor Eleny Lackové (inscenace Eleny Lackové z roku 1948)	136
4. Folklorní soubory v ČSSR	137
5. Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov (fotografie z inscenace Divadla Romathan)	138
6. Pohádky v Divadle Romathan (fotografie z inscenací Divadla Romathan)	141
7. O Roma džan upre – Cigáni idú do neba (fotografie z inscenace Divadla Romathan)	148
8. Stroskotanci (fotografie z inscenace Divadla Romathan)	151
9. Jagalo kamiben – Plameň lásky (fotografie z inscenace Divadla Romathan)	152
10. Cigánsky tábor – Romano lagros (fotografie z inscenace Divadla Romathan)	154
11. Kamene osudu – Sudbakere bara (fotografie z inscenace Divadla Romathan)	155
12. Carmen a Don José (fotografie z inscenace Divadla Romathan)	157
13. Komédie v Divadle Romathan (fotografie z inscenací Divadla Romathan)	161
14. Soupis inscenací Divadla Romathan od založení do konce divadelní sezóny 2005 / 2006	166
15. Historické pozadí vývoje romského divadla a dramatické tvorby v Čechách a na Slovensku	
15. 1. Příklad do Evropy a první zkušenosti s evropskou majoritou	179
15. 2. Vliv osvícenských reforem na život Romů v zemích Rakouska – Uherska	183
15. 3. Romové v období první Československé republiky a jejich osudy v průběhu druhé světové války	187
15. 4. Poválečné období a život Romů v rámci Československé socialistické republiky	191
15. 5. Současná situace Romů v Čechách a na Slovensku	207

Přílohy:

1. Domští hudebníci v Indii



Vystoupení domských hudebníků.

Foto: N. K. Sharma

In: Hübschmannová, M.: Domští hudebníci v Indii, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 12.



Domská tanečnice.

Foto: O. P. Joshi

In: Hübschmannová, M.: Domští hudebníci v Indii, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 23.



Domští hudebníci s odlišným typem bubínku.

Kresba: O. P. Joshi

In: Hübschmannová, M.: Domští hudebníci v Indii, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 21.

2. Romští muzikanti na slovenském venkově



Romští muzikanti.

Foto: E. Davidová

In: Davidová, E.: Cesty Romů, Romano drom 1945 – 1990, Olomouc 1995, s. 161.



Mladý houslista.

Foto: E. Davidová

In: Davidová, E.: Cesty Romů, Romano drom 1945 – 1990, Olomouc 1995, s. 216.



Velikonoční vinšování.

Foto: E. Davidová

In: Davidová, E.: Cesty Romů, Romano drom 1945 – 1990, Olomouc 1995, s. 124.



Tradiční romská zábava v osadě.

Foto: E. Davidová

In: Davidová, E.: Cesty Romů, Romano drom 1945 – 1990, Olomouc 1995, s. 97.

3. Hořící cikánský tábor Eleny Lackové (inscenace Eleny Lackové z roku 1948)



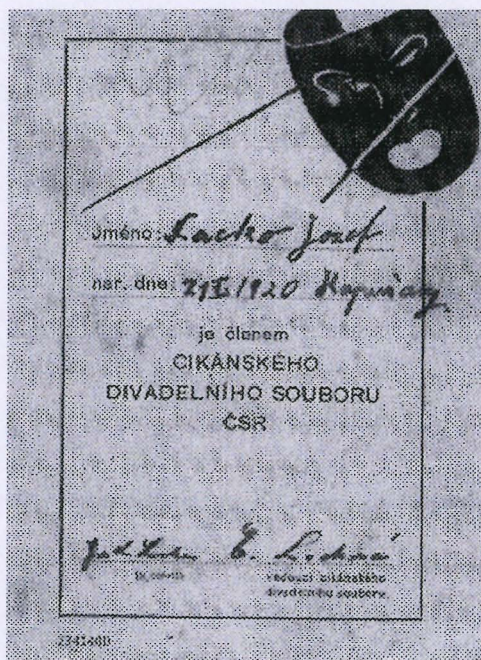
Fotografie z inscenace Horiaci cigánsky tábor Eleny Lackové z roku 1948.

In: Davidová, E.: Cesty Romů, Romano drom 1945 – 1990, Olomouc 1995, s. 203.



Elena Lacková (první zprava) v závěru své inscenace Horiaci cigánsky tábor z roku 1948.

In: Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd., s. 274.



Průkaz člena souboru Eleny Lackové Jozefa Lacka, jejího manžela.

In: Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd., s. 274.

4. Folklorní soubory v ČSSR



Romské tanečnice v prvomájovém průvodu.

Foto: Eva Davidová

In: Davidová, E.: Cesty Romů, Romano drom 1945 – 1990, Olomouc 1995, s. 206.



Romská zábava na festivalu ve Strážnici 1972.

Foto: Eva Davidová

In: Davidová, E.: Cesty Romů, Romano drom 1945 – 1990, Olomouc 1995, s. 120.



Primáš Karel Adam – dnes ředitel Divadla Romathan.

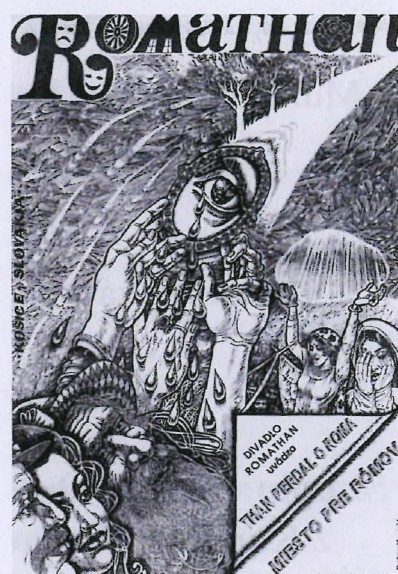
Foto: Eva Davidová

In: Davidová, E.: Cesty Romů, Romano drom 1945 – 1990, Olomouc 1995, s. 224.

5. Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov (fotografie z inscenace Divadla Romathan)



Závěrečný obraz inscenace z roku 1992. Na pozadí ústřední výtvarný motiv inscenace – kolo osudu. Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Plakát k inscenaci z roku 1997, akad. mal. Peter Kocák. In: Dlouhý, O.: Piate výročie Divadla Romathan, Romano nevo lli VIII, 1998, č. 309 – 13, s. 7.



Ladislav Deme st. jako král v inscenaci z roku 1992. Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Indické víceruké bohyně (v popředí Soňa Samková) v inscenaci z roku 1997.

Foto: V. Janusková

In: Dlouhý, O.: Piate výročie Divadla Romathan, Romano nevo ľil VIII, 1998, č. 309 – 313, s. 7.



Jaroslav Viola jako Kalo a Ivana Ferencová jako Čarina v inscenaci z roku 1992.

Foto: Svatopluk Písecký

In: Miklášová, D.: Čarina, Romano nevo ľil III, 1993, č. 72 – 74, s. 5.



Jana Pompová jako Luludí, Jaroslav Viola jako Kalo a Ivana Ferencová jako Čarina
v inscenaci z roku 1992.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).

6. Pohádky v Divadle Romathan



Jaroslav Viola jako otec a Soňa Samková jako Darja v inscenaci pohádky Kori katvaľi – Slepá šnúrkárka.

In: Anonym: Dnes hrá Romathan rozprávku: Kori katvaľi / Slepá šnúrkárka, Romano nevo ľil III, 1993, č. 86 – 87, s. 7.



Zleva: Soňa Samková jako Darja, Marián Balog jako Šukar a Marcela Čisárová jako víla Kesaj v inscenaci pohádky Kori katvaľi – Slepá šnúrkárka.

In: Anonym: Romaňi paramisi imar šelvar / Rómska rozprávka už po 100. raz, Romano nevo ľil IV - V, 1994 / 1995, č. 152 – 154, s.1.



Ivana Ferencová jako Věštyně – Zlá síla v inscenaci pohádky Sar ul'ľ'a lavuta – Ako sa narodili husle.

In: Anonym: Po prvý raz prví rómsky profesionálni herci celostátně ocenení za umelecký výkon, Romano nevo ľil IV, 1994, č. 126 – 128, s. 1.



Milan Godla jako čert a Jana Pompová jako Rina v inscenaci pohádky Sar ul'il'a lavuta – Ako sa narodili husle.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Zleva: Dezider Hricko, Dezider Duna, Miro Kováč a Róbert Bikár jako Rinini bratři v inscenaci pohádky Sar ul'il'a lavuta – Ako sa narodili husle.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Milan Godla jako Bůh v inscenaci pohádky Sar o Del kerďa le Romes – Jako Boh stvoril Roma.

In: Anonym: Po prvý raz prví rómsky profesionálni herci celostátně ocenení za umelecký výkon, Romano nevo ľil IV, 1994, č. 126 – 128, s. 1.



Milan Godla jako Bůh v inscenaci pohádky Sar o Del kerďa le Romes – Jako Boh stvoril Roma.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Motiv výpravy k inscenaci pohádky Hrbatý Maren, kterou vytvořily děti z 1. ZŠ v Jarovnici pod vedením učitele Jána Saika.
In: dš [asi Šílanová D.]: Čo je nové v Romathane?, Romano nevo ľil X, 2000, č. 448 – 454, s. 25.



Róbert Bikár jako kovář a Maroš Balog jako čert v inscenaci pohádky O chart'as the o beng – Kováč a čert.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Závěrečný obraz inscenace O chart'as the o beng – Kováč a čert.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



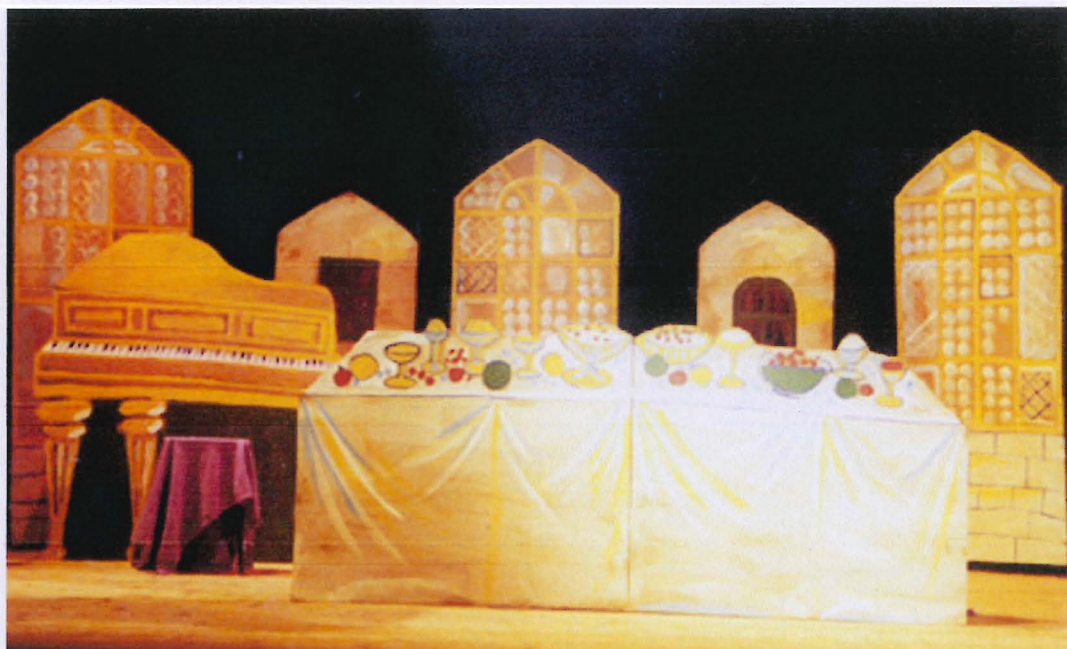
Jozef Ferko jako kovář a Jolana Badžová jako baronka v inscenaci pohádky O chart'as
the o beng – Kováč a čert.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Žaneta Štipáková jako princezna a Milan Godla jako král v inscenaci pohádky Feder te chal, sar pes te marel – Lepšie je hodovať, ako bojovať.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Z inscenace pohádky Feder te chal, sar pes te marel – Lepšie je hodovať, ako bojovať.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Detail scény Štefana Hudáka k inscenaci pohádky Feder te chal, sar pes te marel –
Lepšie je hodovať, ako bojovať.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).

7. O Roma džan upre – Cigáni idú do neba (fotografie z inscenace Divadla Romathan)



Plakát Hany Cigánové.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Marián Balog a Jozef Holub ve vzájemné
alternaci postavy Zobara, zloděje koní.
In: Davidová, E.: Cesty Romů, Romano drom
1945 – 1990, Olomouc 1995, s. 230.



Tanec dívek z tábora Rady, v popředí Soňa Samková jako Rada.
Foto: J. Balvín
In: Balvín, J.: Divadlo Romathan v Městském divadle v Ústí nad
Labem, Romano nevo'il V, 1995, č. 168 – 173, s. 5.



Jozef Holub v postavi Zobara a Soňa Samková jako Rada.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).

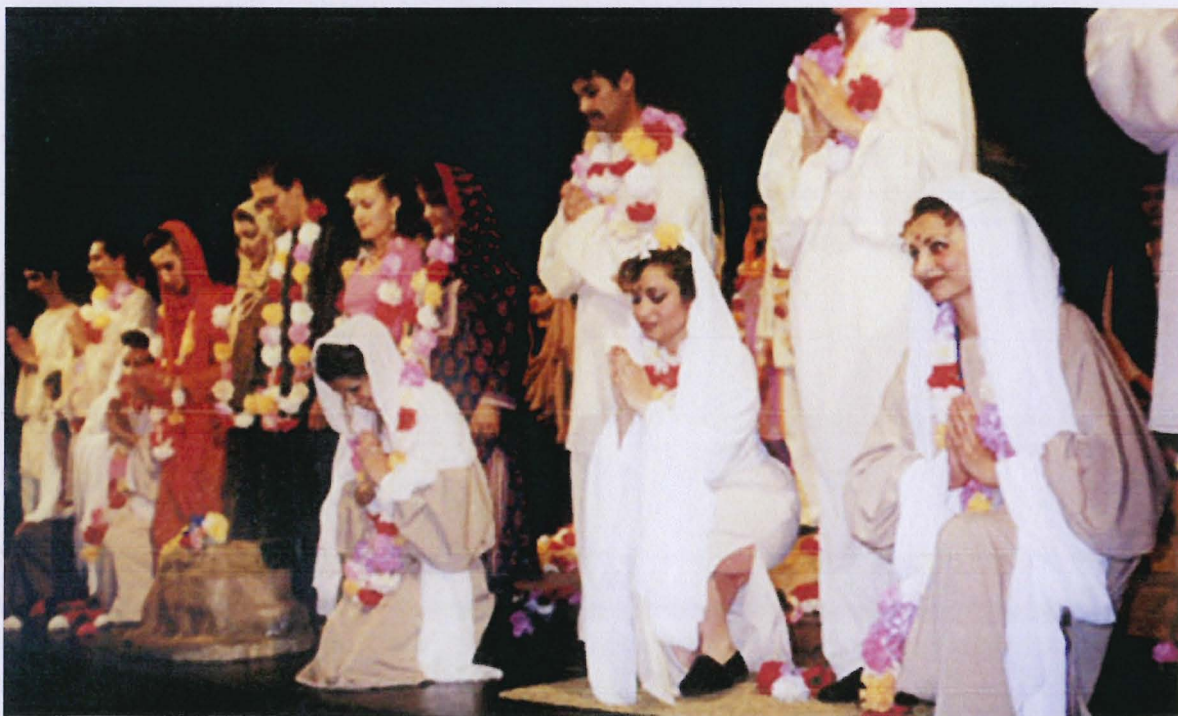


Jolana Badžová v postavi Rusalindy.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).

8. Stroskotanci (fotografie z inscenace Divadla Romathan)



Jozef Holub jako Akšaj a Ivana Ferencová – Hricková v postavě Hemnaliní.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Fotografie z inscenace.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).

9. Jagalo kamiben – Plameň lásky (fotografie z inscenace Divadla Romathan)



Andrea Babicová v postavě Miriklí (v popředí).

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Alena Klempárová v postavě Miriklí.

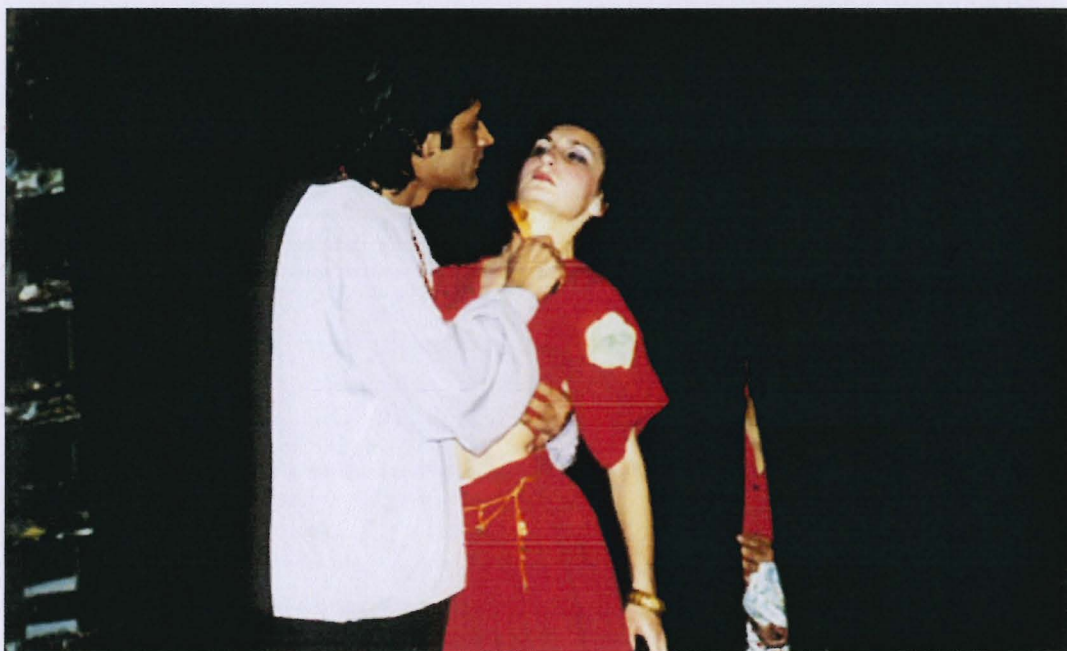
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Marián Balog v postavě Šukara a Alena Klempárová jako Mirikl'i.

Foto: J. Balvín

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Marián Balog a Alena Klempárová jako Šukar a Mirikl'i.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).

10. Cigánsky tábor – Romano lagros (fotografie z inscenace Divadla Romathan)



Marián Balog jako Anton a Alena Klempárová v postavě Angely.
In: Hivešová – Šílanová, D.: Návrat herectva na javisko Divadla Romathan, Romano nevo l'il X, 2000, č. 435 – 447, s. 13.



Fotografie z inscenace, v popředí Ivana Ferencová – Hricková v postavě Grundzy, první zleva Marián Balog jako Anton.
In: Hivešová – Šílanová, D.: Návrat herectva na javisko Divadla Romathan, Romano nevo l'il X, 2000, č. 435 – 447, s. 13.

11. Kamene osudu – Sudbakere bara (fotografie z inscenace Divadla Romathan)



Milan Godla se v postavě vdovce ujímá opuštěného dítěte.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Žaneta Štipáková v postavě Sany.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Žaneta Štipáková a Jozef Ferko jako Sana a Martin.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Jozef Ferko v postavě Martina.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Žaneta Štipáková v postavě Sany.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).

12. Carmen a Don José (fotografie z inscenace Divadla Romathan)



Alena Klempárová v postavě Carmen a
Marián Balog jako Don José.

Viz: <http://www.romathan.sk/>,
webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Marián Balog a Alena Klempárová jako Carmen a Don José.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



V popředí Milan Godla v postavě piráta, vpravo Marián Balog jako Don José.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Carmen Aleny Klempárové.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuvaden (20. 4. 2007).

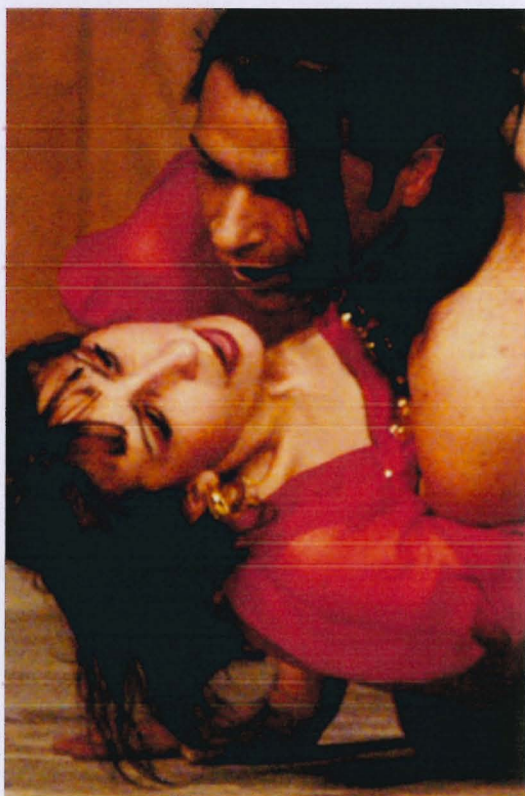


Carmen a Don José (Alena Klempárová a Marián Balog).

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuvaden (20. 4. 2007).



Carmen a Don José (Alena Klempárová a Marián Balog).
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neueden
(20. 4. 2007).



Carmen a Don José (Alena Klempárová a Marián Balog).
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neueden
(20. 4. 2007).



Marián Balog v postavi Don Josého, druhý zprava Štefan Rajko v postavi kněze.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).

13. Komédie v Divadle Romathan

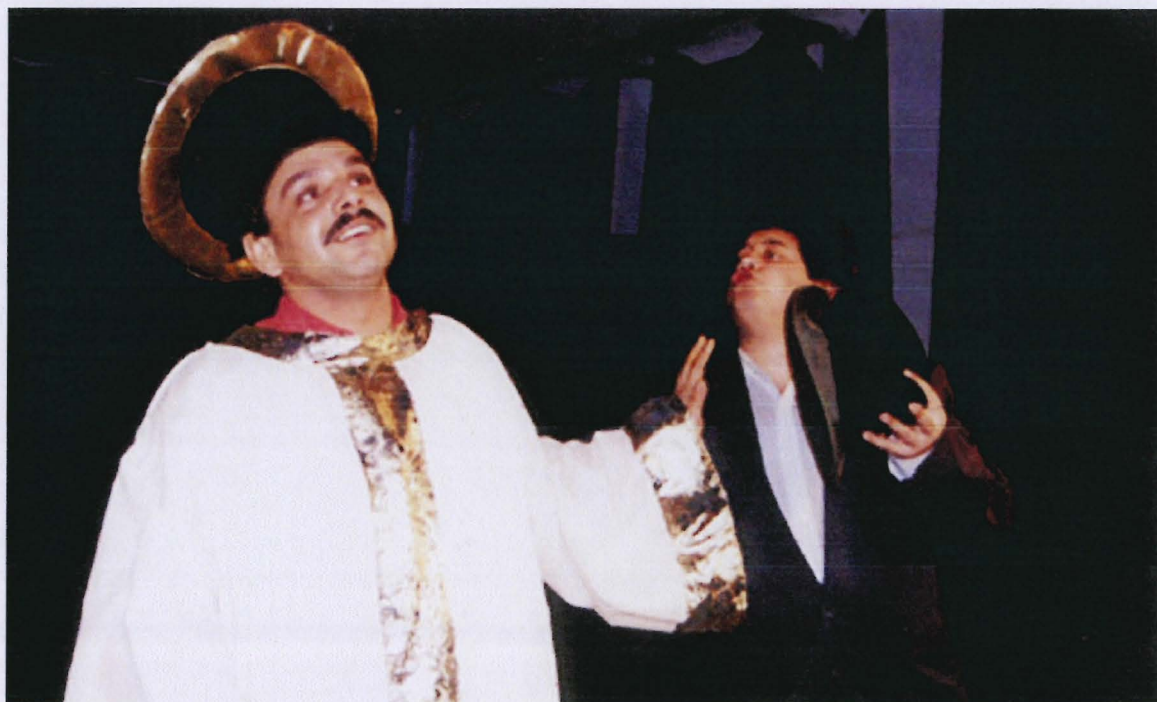


Jolana Kuruová jako královská uklízečka a Maroš Balog jako král v inscenaci Lačhes hin, te o Rom asal! – Dobře je, keď sa Róm smeje!
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Královská uklízečka Jolany Kuruové v inscenaci Lačhes hin, te o Rom asal! – Dobře je, keď sa Róm smeje!

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Milan Godla jako Pánbŭh a Štefan Rajko jako Rom v inscenaci Lačhes hin, te o Rom asal! – Dobře je, keď sa Róm smeje!

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Alena Klempárová jako Růžena a Milan Godla jako Barnabáš v inscenaci Kalí mačkica – Čierna mačka.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuvaden (20. 4. 2007).



Marián Balog jako John a Alena Klempárová jako Růžena v inscenaci Kalí mačkica – Čierna mačka.
Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuvaden (20. 4. 2007).



Alena Klempárová, Marián Balog a Jozef Ferko v inscenácii v inscenácii
Kaľi mačkica – Čierna mačka.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuvaden (20. 4. 2007).



V popredí: Alena Klempárová jako Šuki, Roman Godla jako Zapag (syn)
a Róbert Bikár jako Bruchter v inscenácii Butdžanli fajtica – Prešibaná rodinka.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuvaden (20. 4. 2007).



Jozef Ferko a Lucia Hangurbadžová jako Lájoš a Marča v inscenaci Butdžanli fajtica – Prešibaná rodinka.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).



Alena Klempárová v postavě Šuki a Róbert Bikár jako Bruchter v inscenaci Butdžanli fajtica – Prešibaná rodinka.

Viz: <http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (20. 4. 2007).

14. Soupis inscenací Divadla Romathan od založení do konce divadelní sezóny 2005 / 2006:

1) Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov

Daniela Hivešová – Šilanová

hudebně – dramatická freska

překlad do romštiny: Anna Koptová

hymnická píseň: Dezider Banga, Bernarad Herstek a. h.

instrumentace: Ivan Pacanovský, Ján Saloka a. h.

hudebně dramaturgická spolupráce: Milan Godla

choreografie: Juraj Kubánka a. h.

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Hana Cigánová a. h.

režie: Ján Šilan

premiéra 20. 12. 1992 – Košice Divadlo Thália

2) Kori katval'i – Slepá šnúrkárka

Milan Húževka – J. A. Gerlachovský

pohádka

dramaturgie: Daniela Hivešová – Šilanová

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Hana Bezáková a. h.

režie: Ján Šilan

premiéra 8. 3. 1993 – Košice Divadlo Romathan

3) Orchester Divadla Romathan sa predstavuje

klasický romský lidový repertoár

dramaturgie: Daniela Hivešová – Šilanová

instrumentace: Karel Adam

režie: Ján Šilan

premiéra 4. 5. 1993 – Bratislava Istropolis

4) Sar o Del kerd'a le Romes – Jako Boh stvoril Roma

pohádka

překlad a úprava: Daniela Hivešová – Šilanová

režie a výtvarné řešení: Peter Kuba a. h.

premiéra 2. 10. 1993 – Bratislava Dětský domov Mokrohájska

5) Sar ul'i'a lavuta – Ako sa narodili husle

Anna Nemogová - Kolárová

pohádka

překlad do romštiny: Anna Koptová

hudba: Karel Adam

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Helena Bezáková a. h.

režie: Ján Šilan

premiéra 4. 12. 1993 – Košice Divadlo Thália

6) Romaňi apsaj – Rómska slza

Jaroslav Viola

původní hra

hudba a písně: Vlastimil Tichý, Karel Adam

scéna a kostýmy: členové divadla

režie: Jaroslav Viola

premiéra 12. 3. 1994 – Košice Divadlo Romathan

7) Lačo d'ives, romaňi gil'i! – Dobrý deň, rómska piesnička!

autorské písně členů divadla ve stylu pop – rom

dramaturgie: Daniela Hivešová – Šilanová

režie: Ján Šilan

hudební režie: Ivana Ferencová, Milan Godla

premiéra 19. 3. 1994 – Chambéry, Francie

8) Pop – rom

autorské písně členů divadla ve stylu pop – rom

hudební režie: Jozef Holub, Jolana Kuruová

režie: Ján Šilan

premiéra 11. 6. 1994 – Tarnów, Polsko

9) Kal'i kamaš'i – Čierne topánky

Daniela Hivešová – Šilanová – Magda Kokyová

pohádka

dětský soubor Romathanoro (při Divadle Romathan)

režie: Magda Kokyová

premiéra 24. 6. 1994 – Stará Ľubovňa (festival dětských romských souborů

na Slovensku)

10) Baro primašis Baro – Veľký primáš Baro

Elena Lacková – Daniela Hivešová - Šilanová

pohádka

překlad do romštiny: členové divadla

hudba: Dezider Miko, Gejza Horváth, Soňa Samková, Marián Balog

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Vladimír Čáp a. h.

choreografie: Dezider Hricko

režie: Daniela Hivešová – Šilanová

premiéra 2. 12. 1994 – Košice Divadlo Thália

11) Gi'ori - Piesnička

Magda Kokyová

pohádka

dětský soubor Romathanoro

režie: Magda Kokyová

premiéra 16. 12. 1994 – Košice Divadlo Romathan

12) O Roma džan upre – Cigáni idú do neba

Emil Lotjanu – Jevgenij Doga

muzikál

překlad do romštiny: Anna Koptová

instrumentace: Karel Adam

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Hana Cigánová a. h.

choreografie: Pjotr Jurčenko a. h.

režie: Ján Šilan

premiéra 23. 4. 1995 – Prešov Dom odborov

13) Harangozinde petala – Zvoniace podkovy

Jozef Ferko – Daniela Hivešová – Šilanová

pohádka

studenti Střední umělecké školy v Košicích

písně: Ondrej Ferko

režie: Daniela Hivešová – Šilanová

premiéra 28. 9. 1995 – Košice Centrum voľného času

14) Lačhes hin, te o Rom asal – Dobre je, keď sa Róm smeje

pásmo veselých scének inspirovaných romským lidovým humorem a
pořekadly

dramaturgie: Daniela Hivešová – Šilanová

choreografie: Dezider Hricko

režie: Ján Šilan

premiéra 14. 1. 1996 – Valaliky Dom kultúry

15) Ondrej Ferko: Big band

pásmo autorských písní

hudební režie: Ondrej Ferko

premiéra 16. 1. 1996 – Košice Centrum voľného času

16) Ratvalo bijav – Krvavá svatba

Federico García Lorca

překlad do romštiny: Anna Koptová

hudba: Norbert Bodnár

scéna: Štefan Hudák a. h.

režie: Vladimér Bálint

premiéra 1. 3. 1996 – Košice Divadlo Směr

17) Murad'i luludi – Zvädnutá ruža

Soňa Samková – Daniela Miklášová

původní hra

překlad do romštiny: Milan Godla, Anna Koptová

hudba: Ondrej Ferko

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Soňa Kaanová – Hronová a. h.

režie: Juraj Svoboda

premiéra 5. 12. 1996 – Košice Divadlo Thália

18) O chart'as the o beng – Kováč a čert

Štefan Rajko – Daniela Miklášová

pohádka

hudba: Ondrej Ferko

choreografie: Dezider Hricko, Aneta Ficzuová

režie: Magda Kokyová, Ján Šilan

premiéra 24. 3. 1997 – Košice Centrum voľného času

19) Romaňi apsaj – Rómska slza

Jaroslav Viola

původní hra

hudba a písně: Vlastimil Tichý, Karel Adam

choreografie: Ivana Hricková, Marián Balog

režie: Jaroslav Viola

obnovená premiéra 7. 11. 1997 – Košice Divadlo Romathan

20) Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov

Daniela Hivešová – Šilanová

hudebně – dramatická freska

překlad do romštiny: Anna Koptová

hymnická píseň: Dezider Banga, Bernarad Herstek a. h.

instrumentace: Ivan Pacanovský, Ján Saloka a. h.

hudebně dramaturgická spolupráce: Milan Godla

choreografie: Juraj Kubánka a. h.

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Hana Cigánová a. h.

dirigent: Karel Adam

režie: Ján Šilan

obnovená premiéra 9. 12. 1997 – Košice Divadlo Thália

21) Stroskotanci

Rabíndranáth Thákur – Daniela Miklášová

hudba: Ivan Pacanovský

choreografie: Ivana Hricková, Dezider Hricko

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Danica Hanáková

režie: Juraj Svoboda

premiéra 22. 5. 1998 – Košice Divadlo Thália

22) O krásnej Kalave

Štefan Rajko – Soňa Samková

pohádka

režie, scéna a kostýmy: Soňa Samková

premiéra 13. 11. 1998 – Košice Divadlo Romathan

23) Jagalo kamiben – Plameň lásky

Soňa Samková - Ondrej Ferko – Karel Adam

původní muzikál

hudba: Ondrej Ferko, Karel Adam

choreografie: Róbert Bikár

režie: Soňa Samková

premiéra 21. 5. 1999 – Košice Divadlo Thália

24) Hrbatý Maren

Elena Lacková – Daniela Miklášová

pohádka

dramaturgie a texty písní.: Daniela Miklášová

hudba: Karel Adam

choreografie: Robert Bikár

scéna: děti z 1. ZŠ Jarovnice pod vedením učitele J. Saika

režie: Soňa Samková

premiéra 6. 12. 1999 – Košice Centrum voľného času

25) Cigánsky tábor – Romano lagros

Elena Lacková – Štefan Kasarda

dramaturgie: Daniela Hivešová – Šilanová, Ján Šilan

hudba: Karel Adam

hudební dramaturgie a texty písní: Milan Godla

choreografie: František Moro

scéna: Štefan Hudák

kostýmy: Danica Hanáková

asistent režie: Marián Balog

režie: Ján Šilan

1. premiéra 19. 5. 2000 – Košice Divadlo Thália

2. premiéra 21. 5. 2000 – Prešov Divadlo Alexandra Duchnoviča

26) Džid'i lavuta la Cinka Pannakeri - Čarovné husle Panny Cinkovej

Soňa Samková – Štefan Kasarda

původní hra

hudba: Karel Adam

scéna: Štefan Hudák

režie: Soňa Samková

1. premiéra 8. 12. 2000 – Košice Divadlo Thália

2. premiéra 10. 12. 2000 – Prešov Divadlo Alexandra Duchnoviča

27) Čertovský čapáš

Daniela Hivešová – Šilanová – J. A. Gerlachovský

pohádka

námět a texty písní: Daniela Hivešová – Šilanová

scénář: J. A. Gerlachovský

hudba: Karel Adam

choreografie: Ivan Zezulka a. h.

režie a dramaturgie: Ján Šilan

premiéra 20. 3. 2001 – Košice Divadlo Romathan

28) Feder te chal, sar pes te marel – Lepšie je hodovať, ako bojovať

Daniela Hivešová – Šilanová

pohádka

hudba: Karel Adam

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Anna Simková a. h.

režie: Ján Šilan

premiéra 22. 11. 2001 – Košice Centrum voľného času

29) Romaňi vod'i – Rómska duša

Soňa Samková – Karel Adam

původní hra

scénář: Soňa Samková

hudba: Karel Adam

choreografie: Peter Ferenc, Marta Horváthová

režie: Soňa Samková

premiéra 21. 12. 2001 – Košice Divadlo Směr

30) Našade manuša – Stratení ľudia

Elena Lacková

původní hra

dramatizace: Anna Nemogová – Kolárová

překlad do romštiny: Milan Godla

hudba: Karel Adam

choreografie: Jaroslav Moravčík a. h.

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Anna Simková a. h.

režie a dramaturgie: Ján Šilan

premiéra 14. 6. 2002 – Košice Divadlo Thália

31) Cimbal, tanec, husličky – ach tie rómske piesničky

hudebně – dramatický program

hudba: Karel Adam

choreografie: Jaroslav Moravčík a. h.

scéna: Štefan Hudák a. h.

scénář a režie: Ján Šilan

premiéra 3. 12. 2002 – Košice Dom genia

32) V nešťastí - šťastie

pohádka

hudba: Karel Adam

sbormistr: Ivan Pacanovský a. h.

choreografie: Mária Lacová a. h.

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Anna Simková a. h.

režie a dramaturgie: Ján Šilan

premiéra 6. 3. 2003 – Košice Centrum voľného času

33) Divadlo Romathan: v zrkadle času

retrospektívni koláž inscenáci Divadla Romathan

hudba: Karel Adam

scéna: Štefan Hudák

scénár a režie: Ján Šilan

premiéra 27. 6. 2003 – Košice Klub Veritas

34) Sudbakere bara – Kamene osudu

Marián Balog

původní hra

dramatizace, texty písní, dramaturgie: Milan Godla

hudba: Karel Adam

choreografie: Jaroslav Moravčík a. h.

scéna: Štefan Hudák

kostýmy: Monika Poláková

asistenti režie: Milan Godla, Alena Klempárová

režie: Marián Balog

premiéra 27. 6. 2003 – Košice Klub Veritas

35) Dajakero jilo – Srdce matky

pohádka

hudba: Karel Adam, Ivan Pacanovský

choreografie: Ľubomír Áčai

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Anna Simková a. h.

asistent režie: Marián Balog

režie a dramaturgie: Ján Šilan

premiéra 6. 2. 2004 – Košice Centrum voľného času

36) Carmen a Don José

Prosper Merimée – Štefan Kasarda

překlad: Michal Chorvát

hudba: Karel Adam

choreografie: Jaroslav Moravčík

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy a masky: Danica Hanáková a. h.

asistent režie: Milan Godla

režie a dramaturgie: Juraj Svoboda a. h.

I. premiéra 14. 5. 2004 – Košice Divadlo Thália

II. premiéra 16. 5. 2004 – Prešov Divadlo Alexandra Duchnoviča

37) Sar o Del kerd'as le Romes – ako Boh stvoril Róma

Daniela Hivešová – Šilanová

pohádka

dramaturgie: Daniela Hivešová – Šilanová

režie: Ján Šilan

premiéra 18. 6. 2004 – Opole, Polsko (v rámci Fóra divadla mladých
Czas Teatru)

38) Ko hin pre luma nekšukareder – Kto je na svete najkrajší

Daniela Hivešová – Šilanová

pohádka

dramaturgie: Daniela Hivešová – Šilanová

hudba: Karel Adam

choreografie: Ľuboš Áčai

režie: Ján Šilan

premiéra 27. 10. 2004 – Košice Divadlo Romathan

39) Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov

Daniela Hivešová – Šilanová

hudebně – dramatická freska

překlad do romštiny: Anna Koptová

hymnická píseň: Dezider Banga, Bernarad Herstek a. h.

instrumentace: Karel Adam

hudební dramaturgie: Milan Godla

choreografie: Juraj Kubánka a. h., Štefan Morevčík a. h.,

Rena Milgren a. h.

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Hana Cigánová a. h.

režie: Ján Šilan

premiéra 22. 11. 2004 – Graz, Rakousko (mezinárodní romský festival
v rámci programu Evropské Unie Kultura 2000)

40) Kal'i mačkica – Čierna mačka

J. A. Gerlachovský

komedie

hudba: Karel Adam

choreografie: Štefan Moravčík a. h.

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Anna Simková a. h.

režie a dramaturgie: Ján Šilan

I. premiéra 27. 5. 2005 – Košice Klub Veritas

II. premiéra 28. 5. 2005 – Prešov Divadlo Jonáša Záborského

41) Princezná Jolanka a smelý Dežko

J. A. Gerlachovský – Ján Šandor

pohádka

hudba: Karel Adam

choreografie: Ľubomír Áčai

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Anna Simková a. h.

asistent režie: Marián Balog

režie: Ján Šilan

premiéra 21. 12. 2005 – Košice Centrum voľného času

42) Butdžanľi fajtica – Prešibaná rodinka

Milan Godla – Karel Adam

komedie

dramaturgie: Milan Godla

hudba: Karel Adam

choreografie: Jaroslav Moravčík a. h.

scéna: Štefan Hudák a. h.

kostýmy: Agáta Hanková

režie: Marián Balog

I. premiéra 25. 5. 2006 – Košice Gallery

II. premiéra 27. 5. 2006 – Prešov Divadlo Jonáša Záborského

15. Historické pozadí vývoje romského divadla a dramatiky v Čechách a na Slovensku

15.1. Příchod do Evropy a první zkušenosti s evropskou majoritou

Podle historických pramenů přicházejí první Romové na území dnešních Čech a Slovenska na počátku patnáctého století. Přestože se výraz „Cikán“ či zmínka o potulných skupinách lidí, jejichž popisy nasvědčují tomu, že se nepochybně jednalo o příslušníky romského národa, objevují v historických pramenech v různých souvislostech už v průběhu třináctého století, za první bezpečnou zmínku o jejich přítomnosti v českých zemích je obecně považován zápis v Palackého Starých letopisech českých, v jejichž rámci jedna ze staročeských kronik této edice hovoří následovně: „Také toho léta vláčili se cikáni po české zemi a lidi mámili.“¹

Kronika hovoří o roce 1416. Na základě tohoto zápisu tedy víme, že v roce 1417 se již Romové na našem území s určitostí zdržovali. Počínaje tímto rokem také zpráv o jejich osudech na našem území přibývá a jejich časový rozdíl se stále zkracuje.

Vzhledem k tomu, že se zmínky o existenci a činnosti Romů či romských skupin objevují převážně v nejrůznějších pramenech z oblasti trestního práva, informace, které z nich lze vyčíst se jen zřídka týkají jejich tradičního způsobu života či obživy – tedy i jejich případné divadelní či jiné performační činnosti. Tyto zápisy však v drtivé většině nehovoří ani o deliktech, jichž by se Romové dopustili, neboť v období zhruba od konce patnáctého po počátek devatenáctého století platili Romové prakticky na celém území střední a západní Evropy za psance a byli tudíž zatýkáni a surově trestáni (včetně dětí) pouze na základě toho, že se na daném území objevili. Romové se tak ocitli v bludném kruhu života v ilegalitě, která jen prohloubila jejich socioekonomické znevýhodnění vůči evropské majoritě.

¹ Nečas, C.: Historický kalendář, Dějiny českých Romů v datech, Olomouc 1997, s. 7.

Impulesem k tomuto krutému zacházení s Romy, kteří se do Evropy dostali patrně již v průběhu dvanáctého století a byli nejprve přijímáni evropským obyvatelstvem poměrně vstřícně, neboť je ranně středověcí Evropané vnímali jako poutníky, na něž se vztahovaly křesťanské zásady o milosrdenství prokazovaném poutníkům,² byla patrně exkomunikace Romů pařížským arcibiskupem v roce 1427. Důvodem tohoto kroku bylo vnější nedodržování křesťanských zásad.

Vzhledem k tomu, že princip romského pojetí víry je přímo založen na myšlence volnosti a otevřenosti náboženského vyznání, která je mimo jiné charakteristická pro hinduistické prostředí, z něhož, jak bylo později prokázáno, Romové do Evropy přišli, je důvod jejich exkomunikace z křesťanské církve více než výmluvný.

Etnoložka Eva Davidová shrnuje v jedné ze svých prací názory badatelů na situaci týkající se náboženského citění Romů žijících v Čechách a na Slovensku v polovině dvacátého století takto: „O náboženském citění usedlých Romů panují tři různé názory, které přejali i někteří badatelé. První z nich předpokládá, že jsou zcela bez náboženského citění, druhý je pokládá za vyznavače přírodních a animistických sil a duchů a poslední tvrdí, vycházejí hlavně z vnějších projevů, že jsou skálopevní křesťané, nejčastěji katolíci. Většina usedlých Romů v tehdejší republice měla své náboženské citění, typické právě jen pro ně, které bylo synkretickým komplexem názorů křesťanských a jejich vlastní víry, založené na přírodně animistickém základě.“³

Historička Jana Horváthová se k problematice náboženského vyznání Romů vyjadřuje podobným způsobem, přičemž romský postoj k náboženství a víře staví do přímé souvislosti s tradičními náboženstvími indického subkontinentu: „Evropští Romové sami sebe považovali většinou za křesťany, ale pravidelné a důsledné dodržování křesťanského ritu

² Podrobně se této problematice věnuje A. Fraser in: Fraser, A.: Cikáni, Praha 1998 (přel. M. Miklušáková).

³ Davidová, E.: Cesty Romů, Romano drom 1945 - 1990, Olomouc 1995, s. 123.

nepovažovali za podstatné. Navíc zjevně neuznávali prostředníka mezi sebou a Bohem v podobě církve, na jejíž adresu existuje v romské slovesnosti řada humorných vyprávění. Náboženské představy Romů jsou dodnes silně ovlivněny animismem, jenž patrně souvisí ještě s indickou kulturní a náboženskou tradicí. V zemích, kde se usazovali, deklarovali příslušnost k vládnoucí víře, kterou si přizpůsobili dle svých představ a potřeb. Nedogmatické přejímání různých kulturních a náboženských prvků může korespondovat s rysem tolerance a otevřenosti některých orientálních náboženských učeních (hinduismus, buddhismus), která nikdy nevystupovala nepřátelsky proti věroukám zakořeněným v jiných částech světa.⁴ Vzhledem k tomu, že tedy lze předpokládat, že Romové, kteří do středověké Evropy přišli z oblasti indického subkontinentu, si s sebou kromě exotického jazyka, odívání a dalších specifik přinesli rovněž na svou dobu nepřipustně uvolněný přístup k náboženství, lze si snadno vysvětlit, proč se jejich způsob vyznání křesťanské víry jevil jejich evropským současníkům jako nedostatečný.

Další důvody konfliktu romské menšiny se středověkou evropskou majoritou je třeba hledat v socioekonomických podmínkách, které určovaly vývoj života středověké Evropy. Někteří badatelé v této souvislosti zdůrazňují skutečnost, že Romové dorazili do Evropy v období, kdy již došlo ke stabilizaci feudálního řádu a na něj navazujících procesů jako například vývoj v oblasti organizace řemesel, vznik cechů atd. V praxi tato skutečnost způsobila, že pro Romy již bylo poměrně komplikované zařadit se do tohoto ekonomického systému, tedy získat prostor pro svou obživu.

Nelze proto rovněž vyvrátit domněnku, že kočování za výdělkem, které si tento národ přinesl do Evropy ze své indické pravlasti, kde mělo taktéž ekonomické důvody, zůstalo i nadále ekonomickou nutností. Přesto však bylo pro Romy obtížné se v již stabilizovaném evropském společenském systému uživit. Tento stav se také pravděpodobně stal zdrojem

⁴ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 9.

vzájemných konfliktů romských minorit s evropskými majoritami a postupným vývojem, který Romům bohužel nepřinesl téměř žádné ekonomické možnosti, přerostl v dlouhodobý socioekonomický problém, který zůstává dodnes otevřený.

Někteří z historiků pak v souvislosti se vznikem konfliktního vztahu Romů a majoritního evropského obyvatelstva zdůrazňují skutečnost, že se v několika historických pramenech objevily poznámky, které středověké romské skupiny obviňují z tajné špionážní spolupráce s tatarskými nájezdníky, kteří svého času pro většinu evropských zemí představovali hrozbu. Důkazy pro taková obvinění neexistují, stejně jako neexistují důkazy, které by je vyvracely. Otázkou však zůstává, proč by se Romové, kteří na své cestě doputovali až do evropské oblasti, do jejíhož společensko - ekonomického systému se vytrvale pokoušeli zařadit, stávali tatarskými zvědy?

Jana Horváthová v jedné ze svých přednášek vyslovila názor, podle něhož se jednalo o smyšlené obvinění založené na úsudku a mentalitě středověkého Evropana, který v exoticky vyhlížejícím a ještě exotičtější ustrojeném Romovi spatřoval mnohem spíše obávaného tatarského nájezdníka, než člověka, který si nenásilnou cestou víceméně marně hledá místo pro přežití v jeho zemi. Tento názor podporují zejména dobové rytiny a další zobrazení středověkých Romů, které dokumentují skutečnost, že tehdejší Romové se ve způsobu oblékání a chování mnohem spíše přibližovali obyvatelům Indie či přilehlých orientálních území, než svým evropským současníkům.

Ať už byla skutečnost jakákoli, jisté je, že zhruba od konce patnáctého století probíhá soužití romské a majoritní evropské společnosti v atmosféře vzájemné nedůvěry a averze, která ve většinovém měřítku bohužel trvá dodnes. Není proto divu, že se po dobu několikasetletého putování romských skupin v tomto bludném kruhu středověké a novověké Evropy

vyvíjela jejich kultura stále v určité izolaci a v atmosféře odporu ke kultuře majoritní.

Absence písemných pramenů vypovídajících o vlastní historii, filozofii, tradicích a způsobu života - tedy i obživy - je pro tuto kulturu založenou na bohaté orální tradici příznačná. Poměrně malý počet historických zmínek o Romech v evropských pramenech je vzhledem k jejich několik století trvajícimu působení v Evropě patrně důsledkem výše popsaných vztahů s evropskou majoritou. Na straně majoritní společnosti figuroval dlouhodobý (a bohužel stále přežívající) despekt k romskému národu a jeho kultuře, jež má za následek skutečnost, že až do období osvícenství je zájem badatelů o romskou kulturu a ostatní specifika tohoto národa téměř nulový.

Ke vzájemným kontaktům romských skupin a majority pravděpodobně docházelo v poměrně hojné míře. Kdyby tomu tak nebylo, nebylo by vůbec možné, aby se Romové v oblasti Čech a Slovenska jakkoli užívali a domluvili, což jsou základní předpoklady pro přežití člověka a tedy i národa v daných podmínkách. Ani jedna strana však patrně nestála o to, aby se zmínky o vzájemných kontaktech jakéhokoli druhu stávaly součástí písemných pramenů, nebo aby na ně bylo jakkoli poukazováno.

Vzhledem k tomu, že Romové, jak vyplývá z výše popsaného, přežívali v Evropě, a tedy i v českých zemích a na Slovensku, po několik století na hranici ilegality, byl nejspíš jakýkoli kontakt s nimi vnímán příslušníky majority podobným způsobem. V praxi se tak příslušníci majoritní společnosti s Romy jistě setkávali a stýkali, styk s nimi však pravděpodobně představoval společenské tabu, o němž se většinou příliš nemluví, natož aby se o něm psalo.

15. 2. Vliv osvícenských reforem na život Romů v zemích Rakouska - Uherska

Zhruba od období osvícenství se pak Romové setkávají ze strany majoritní evropské společnosti se stále větší pozorností, její charakter se však vyvíjí různým (často také negativním) způsobem. Faktem přitom zůstává, že se sporadicky začínají objevovat tištěné materiály, které se romským národem z různých hledisek zabývají.

Zhruba v první polovině devatenáctého století se začínají objevovat pokusy intelektuálů o vědecké uchopení problematiky původu a historie Romů, jejich jazyka a etnických specifik. V Čechách se mezi těmito prvními pokusy objevila např. studie katolického kněze a obrozeneckého básníka Antonína Jaroslava Puchmajera *Romani čib, das ist: Grammatik und Wörterbuch der Zigeuner Sprache* (1821), která se týká dialektu českých Romů. V roce 1882 pak vydal rovněž katolický kněz Josef Ješina příručku *Romáňi čib čili jazyk cikánský*, kterou o pár let později ještě doplnil publikací *Slovník česko – cikánský a cikánsko – český. Cikánsko – české pohádky a povídky*.

Zájem obrozeneckých intelektuálů o tematiku Romů se však neomezoval pouze na lingvistické hledisko. V uvedeném období narůstá počet článků o životě Romů publikovaných v obrozeneckých časopisech,⁵ objevily se rovněž práce historiografické.

S nastupujícím romantismem se pak u nás i ve světě nepřestávají objevovat literární díla, jejichž námětem jsou Romové a jejich život. Exotický „cikánský mýtus“ tak v české literatuře zvětšil např. Karel Hynek Mácha (*Cikáni*), Adolf Heyduk (*Básně* – obsahuje sbírku *Cigánské melodie*), či Karel Lysý (pod pseudonymem Lhotský sbírka povídek *Pamlsky z jalovcového kraje*).

⁵ Např. časopis *Rozličnosti* pražských novin a *Česká včela*. Více o této problematice viz: Nečas, C.: *Historický kalendář, Dějiny českých Romů v datech*, Olomouc 1997, s. 38 – 39.

Lingvistické hledisko však v dějinách Romů sehrálo klíčovou úlohu, neboť na základě srovnávací lingvistiky byl později víceméně objasněn původ Romů, konkrétně skutečnost, že Romové přišli do Evropy z oblasti indického subkontinentu.

Z praktického hlediska však lze konstatovat, že život romských komunit probíhal na území habsburského soustátí ve výše popsaných bezvýhodných podmínkách až do poloviny osmnáctého století beze změn. V praxi tento stav znamenal, že byli Romové neustále zadržováni, trestáni a vyháněni z jednotlivých zemí.

Ojedinele se však již koncem sedmnáctého století některým romským rodinám podařilo získat povolení k trvalému usazení. Do tohoto období tak lze zařadit počátek velmi pomalého a komplikovaného usazování Romů v oblastech Rakouska – Uherska. „Kladnou roli v počátcích tohoto procesu sehrály zejména představitelé některých šlechtických rodů. Před rokem 1698 povolal hrabě Kounic ze svého uherského panství v oblasti Györu na své uherskobrodské panství rodinu romského kováře Štěpána Daniela, aby se zde věnovala výrobě doplňkového sortimentu. Tak v době nejkrutějších protiromských represí umožnil Kounic ochranu a toleroval na svém panství romskou rodinu. Privilegium však nebylo učiněno proto, že rodina byla romská, ale z toho důvodu, že mohla nabídnout požadované služby. Vrchnost počítala s tím, že dojde k oddělení kováře od romské komunity a k jeho následné asimilaci [...] nařizovalo se jim nenosit romský oděv a nepoužívat romštinu [...] Později došlo k usazování dalších romských rodin z Uher na panství Uherský Ostroh, které patřilo Lichtenštejnům, Romové se usazovali i v dalších oblastech jihovýchodní Moravy. Tyto převážně kovářsky zaměřené rodiny se z důvodů ekonomických stále vracely k řemeslnému kočovnictví, aby si tak zajistily lepší odbyt pro své výrobky. Územní pohyb se stal důvodem pro vyhoštění některých romských rodin zpět do Uher. Uvedená skutečnost však již nemohla zásadně změnit fakt,

že v oblasti jižní a jihovýchodní Moravy byly položeny základy pro trvalé usazení a integraci romských skupin, které se nadále prohlubovaly.“⁶

První pokusy o komplexní řešení problémů soužití romských komunit s majoritou se v oblasti Rakouska - Uherska objevily za vlády Marie Terezie: „Pochopila, že popravky za potulku a honění Romů z jedné země do druhé situaci nezlepší. Sama však potřebovala určitý čas, než k tomuto názoru dospěla. Vyhánění, represe a popravky probíhaly i za její vlády až do roku 1761. Poté přistoupila k realizaci nového programu usazování a asimilace Romů. Jeho cílem byla přeměna Romů na maďarské rolníky. Ke změně mělo přispět i panovnicí zavedené nové pojmenování. Místo cikán se mělo napříště užívat označení *Uj Magyarok* – Novomaďar, romská příjmení nahrazovala běžnými neromskými. Romové byli povinně usazováni v nově budovaných koloniích, pod hrozbou mrskání měli jejich obyvatelé zakázáno používat romský jazyk, tradiční oděv, jména a vůbec i další odlišnosti, které by utvrzovaly jejich etnickou identitu, pro asimilaci tak nepohodlnou. Děti mezi sedmým a dvanáctým rokem měly být rodičům odebírány a předávány k převýchově do neromských rodin. Velký důraz kladla panovnice na povinnou školní docházku, ale i na pravidelnou návštěvu bohoslužeb a zlepšení hygienických podmínek. Po dlouhé době represí tak přinesl její program i řadu pozitivních momentů do života Romů.“⁷

V naplňování uvedeného programu pokračoval za své vlády i Josef II., avšak vzhledem k tomu, že většina těchto osvícenských změn byla prosazována násilnými a necitlivými postupy, nebyl jejich efekt takový, jak se původně očekávalo. K tomu, že změny neměly dlouhého trvání přispěla zřejmě také skutečnost, že nebyly prosazovány ve všech částech habsburské říše se stejnou intenzitou. Tento postup tak ve výsledku „významně ovlivnil situaci Romů v Uhrách, kde inicioval usazení velké

⁶ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 22.

⁷ Horváthová, J.: o. c., s. 21.

skupiny Romů. Na Moravě byl význam těchto aktivit jen omezený a dočasný, Čechy nepoznamenaly vůbec.“⁸

Pod vlivem odlišných okolností se tak v různých částech habsburského soustátí vytvářely pro usazování Romů různé podmínky. Na Moravě vznikla situace výrazně příznivější než v Čechách, kde Romové zůstali neusazeni ještě v devatenáctém století a byli zde neustále stíháni represemi. Tereziánské reformy proto neměly v delším časovém horizontu výrazný vliv. „Určitý význam mělo pouze rozhodnutí Josefa II. usazovat Romy na konfiskované klášterní půdě. Romové byli usazeni celkem ve třinácti moravských obcích, z nichž pouze ve dvou vznikly základy pro velké romské tábory, které přetrvaly vládu osvícenských panovníků (Bohusoudov a Oslavany) [...] Větší podíl na usazování měli sami Romové, usilující od počátku devatenáctého století získat trvalá sídliště právě na úrodném moravském území.“⁹

Přestože byla situace na Moravě pro usazování Romů příznivější, stejně romské skupiny usilující o usazení narážely na trvalý odpor majority. Pod tlakem takových konfliktů proto Romové začali vytvářet kolonie na okrajích a periferiích obcí, vznikaly tak romské osady, které se přestože jejich život probíhal v sepětí se životem obce vyvíjely stále v určité izolaci.

Ve druhé polovině devatenáctého století se některým Romům dařilo „pronikat přímo do obcí, kde se stávají přímými sousedy neromských obyvatel. Děti Romů žijících v obci již musí povinně navštěvovat školu [...] Po trvalém usazení začínají moravští Romové navazovat nejprve ekonomické, posléze sousedské a někdy i přátelské vztahy s obyvateli obce [...] V předvečer druhé světové války postoupila integrace trvale usazených moravských Romů do velmi slibného stadia. Z rodin takových Romů pocházeli také první středoškolští a vysokoškolští romští studenti, kteří se u nás objevují již od třicátých let tohoto století.“¹⁰ Navzdory

⁸ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 21.

⁹ Horváthová, J.: o. c., s. 22.

¹⁰ Horváthová, J.: o. c., s. 23.

uvedeným pozitivním změnám nelze, říci, že by se situace dále vyvíjela bez problémů.

15. 3. Romové v období první Československé republiky a jejich osudy v průběhu druhé světové války

Založení první Československé republiky nepřineslo Romům žádný vývoj k lepšímu. Na základě francouzského a bavorského vzoru vznikl v roce 1927 zákon o potulných cikánech. „Z názvu je zřejmé, že měl postihovat především Romy kočovné, ve skutečnosti však skýtal prostor pro diskriminaci všech Romů. Kočovní Romové starší 14 let se měli prokazovat cikánskými legitimacemi namísto občanských. Rozhodování o přidělení občanské nebo cikánské legitimace záviselo na libovůli obecních rad a zastupitelstev. V některých případech tak dostávali cikánské legitimace i Romové usazení, aby jim pak obec jako usazeným nemusela po určité době udílet domovské právo.“¹¹

Ve druhé polovině třicátých let se společenské postavení Romů v rámci Československé republiky začalo zhoršovat vlivem politického vývoje v sousedním Německu a k říši připojenému Rakousku. Pod tlakem hitlerovské politiky se k nám uchylovali Romové ze sousedních zemí „a konečně po uzavření Mnichovské dohody přicházeli i Romové z odtržených Sudet. Živelný příliv Romů do země vyostřil již tak nedobry vztah místního obyvatelstva k tomuto etniku, averze vzrůstala zejména na venkově, kde byl nejvíce citelný a evidentní drobný parazitismus nově příchozích. Protiromské nálady podněcovala a přizivovala soudobá nejsilnější politická strana – Strana českého venkova (agrárníci) na stránkách svého periodického tisku (viz. dobové příspěvky s názvy: *Cikáni, metla venkova, Co s cikánským neřádem*, apod).“¹²

¹¹ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 25.

¹² Horváthová, J.: o. c., s. 25.

Postupným vývojem směrem ke druhé světové válce se situace Romů stále více vyostřovala. Na území říše vstoupila v platnost řada fašistických nařízení, která se vztahovala rovněž na romské etnikum, Výzkumný ústav pro rasovou hygienu a biologické vyšetřování obyvatelstva při Říšském ústavu zdraví prováděl pseudovýzkumy zaměřené k prokázání oprávněnosti fašisticko – rasistických teorií, které se mezi jinými týkaly romské populace. Situace v říši vyvrcholila v roce 1940, kdy „byli říšští Romové nuceně koncentrováni v cikánských táborech v rakouském Lakenbachu, pruském Královci a jiných, kde měli čekat na další fázi své postupné likvidace.“¹³

Říšská rasistická politika se bohužel řadě československých osob stala silnou inspirací, neboť vláda druhé pomnichovské republiky připravovala Romům podobný osud. „Bezprostředním podnětem k urychlení chystaných zpřísnění ve vztahu státu k Romům byla petice zaslaná vládě představenstvem slovácké obce Svatobořice, jež se po léta soudila s Kyjovem o domovskou příslušnost zde usedlých Romů. Petice končí slovy: 'Mnoho se mluví v rozhlase a píše v denních listech, že se musíme v novém státě přizpůsobit nutnosti. V otázce cikánské jest nejvýše nutno učiniti okamžité zákonité opatření, jiné než otisky palců v cikánských legitimacích. Byla – li až dosud špatnou politika humanity, musíme nastoupit cestu jinou. I nám nesmí býti vytýkáno, budeme – li chtíti kmen národa malého očistiti od takových parazitů, jako jsou Cikáni.“¹⁴

Dříve než však druhorepubliková vláda stihla k podobným změnám přikročit, došlo k okupaci našeho území a k vytvoření samostatného státu – Slovenské republiky od níž byla odtržena oblast jižního a jihovýchodního Slovenska, která po dobu války příslušela k Maďarsku a Protektorátu Čechy a Morava. V rámci Protektorátu pak postupně neodvratně vstoupila v platnost všechna protiromská říšská opatření.

¹³ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 28.

¹⁴ Horváthová, J.: o. c.

V létě roku 1940 došlo k vytvoření kárných pracovních táborů v Letech u Písku a Hodoníně u Kunštátu, do nichž měli být zpočátku zařazeni Romové asociální, ale vzhledem k tomu, že návrhy na zařazení osob do těchto táborů byly prací obecních zastupitelstev, mnohé obce se tímto způsobem zbavovaly všech Romů usazených na svém území.

V prosinci 1942 byl vydán rozkaz říšského vůdce SS Heinricha Himmlera „o deportacích cikánů a cikánských míšenců do koncentračního tábora v Auschwitz II – Birkenau, kde byl k tomuto účelu vytvořen speciální rodinný cikánský tábor. Od jara 1943 do července 1944 tak byla postupně deportována valná většina Romů z protektorátu do tohoto největšího komplexu koncentračních táborů.“¹⁵

Čeští a moravští Romové byli tímto způsobem v období Protektorátu téměř vyhlazeni, neboť: „Po válce se vrátili do Čech a na Moravu, které považovali za svůj domov, pouze jednotlivci z bývalých velkorodin. Skupina českých Romů, do níž náleželi i Romové žijící integrovaně na jihovýchodní Moravě, byla tímto náparem zcela zlikvidována a právem je v této souvislosti možno hovořit o genocidě.“¹⁶

Na území Slovenské republiky byl vývoj situace poněkud odlišný. Slovenští Romové nebyli podrobováni systematickým deportacím, „i když perspektivně se s nimi počítalo také.“¹⁷ Co bylo přesným důvodem skutečnosti, že slovenští Romové nebyli na rozdíl od českých Romů vystaveni systematickému vyhlazení není zcela jasné. Je možné, že příčinou byla šťastná souhra politických náhod, avšak osobně se přikláním k názoru, že v tomto vývoji sehrála důležitou roli skutečnost, že valná většina soudobých Slováků – většinou venkovských rolníků - byla v průběhu druhé světové války členy Hlinkovy gardy a tito gardisté neměli žádný zájem na tom, aby byli Romové usazení v osadách poblíž jejich obcí deportováni do koncentračních táborů, neboť by tak ztratili levnou a

¹⁵ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 26.

¹⁶ Horváthová, J.: o. c.

¹⁷ Horváthová, J.: o. c.

nezbytnou pracovní sílu, na jejíž využití byli po generace zvyklí. Na slovenském venkově totiž Romové až do vzniku poválečného Československa představovali pomocnou pracovní sílu při hospodaření. Romové zde pracovali u sedláků bez nároku na peněžitou mzdu, dostávali pouze naturálie, což bylo pro sedláky – za války většinou gardisty – více než výhodné.

Válečná perzekuce Romů na Slovensku se tak v praxi projevila různými formami šikany ze strany Hlinkových gard, oficiálně pak především rozkazem, na jehož základě museli Romové ze dne na den opustit svá po generace budovaná obydlí v osadách poblíž obcí a byli nemilosrdně vyhnáni do volné přírody ve větší vzdálenosti od obce, do míst, která často absolutně nesplňovala základní podmínky pro přežití (např. absence vody v blízkém okolí atd.).

Mezi další omezení patřil např. rozkaz, na jehož základě měli Romové povolen přístup do měst jen v určitých hodinách atd. a „ po roce 1941 byli romští muži zařazováni do pracovních táborů [...] Po obsazení Slovenska německou okupační armádou v září 1944 v souvislosti s porážkou SNP došlo k masovým popravám romského obyvatelstva a k vypálení mnoha jejich osad za domnělou či skutečnou spolupráci s partyzány.“¹⁸

Obecně lze tedy říci, že navzdory příkoří a utrpení slovenští Romové rasistické čistky druhé světové války přežili. Smutnou výjimkou však byli Romové z oblasti jižního a jihovýchodního Slovenska, které za války náležely Maďarsku, neboť tito lidé byli deportováni do koncentračního tábora v Dachau.

15. 4. Poválečné období a život Romů v rámci Československé socialistické republiky

Poválečné společenské a politické změny v Čechách a na Slovensku znamenají pro Romy v jistém smyslu historický zlom. V rámci

¹⁸ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 28 – 29.

celospolečenské poválečné euforie dostávají Romové možnost zapojit se stejně jako jiní občané do bouřlivého budovatelského dění a získat tak - poprvé v historii - dobře placenou práci. Postupně se však začíná projevovat skutečnost, že jejich šance nejsou vzhledem k majoritní československé populaci v mnoha směrech rovnocenné.

Klíčovým faktorem, který ovlivnil poválečný vývoj Romů v Čechách a na Slovensku, je především masový příliv slovenských Romů do Čech. Smutnou skutečností zůstává také fakt, že vlivem hitlerovské genocidy, byly Čechy po válce prakticky bez Romů. Po nacistických čistkách se totiž vrátili domů pouze jednotlivci z před válkou velice početných usazených a do značné míry integrovaných romských komunit.

Romové z oblasti Slovenska přicházeli po válce do Čech za prací, stejně jako velký počet etnických Slováků, buďto spontánně, nebo na základě plánované agitace náborářů, kteří měli za úkol získat „nové pracovní síly na obnovu válkou zničeného průmyslu, na budování nového těžkého průmyslu i k obydlování vysídleného pohraničí.“¹⁹

Masový příliv obyvatel ze Slovenska do Čech byl v poválečných letech podstatným socioekonomickým jevem, neboť se na Slovensku obecně tradovalo, že se v Čechách žije lépe. Proto řada lidí, často s celými rodinami, opouštěla agrární prostředí slovenského venkova a odcházela za výdělkem do oblastí nově vznikajících, nebo již stávajících předválečných průmyslových aglomerací v Čechách. Tento vývoj se, mimo jiné, odrazil v soudobé folklorní tvorbě, neboť vznikla například řada dodnes tradovaných písní, které jej dokumentují.

Z hlediska soudobé ekonomické situace na slovenském venkově je zřejmé, že odchod do Čech představoval pro romského muže - živitele rodiny - často jediné východisko, neboť vzhledem k tomu, že industrializace východního Slovenska začala až později a sedláci nesměli najímat Romy

¹⁹ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 31.

na práci jako před válkou (strana se je tak snažila donutit, aby vstoupili do družstev), nebyly zde takřka žádné pracovní příležitosti.

Dalším důležitým faktorem byla rovněž skutečnost, že zde byli Romové nuceni existovat v naprosto zoufalých podmínkách v osadách daleko za obcemi, kam byli odsunuti v průběhu válečného dění a odkud se zdaleka ne ve všech případech vrátili do původních předválečných stanovišť. Často tak přežívali bez pitné vody, zcela vyloučení ze společenského i ekonomického života obcí (podobná situace bohužel v některých slovenských osadách trvá dodnes). Romská spisovatelka Elena Lacková vzpomíná na tuto poválečnou situaci takto: „Bylo to horší než před válkou. Před válkou mohli aspoň žebrot a nikdo jim to neměl příliš za zlé; naopak, když dala selka cikánce pár brambor a trochu tvarohu, byla ráda, že má o dobrý skutek víc a o krůček blíž do nebe. Ted' se říkalo: 'Nestydíš se žebrot, když máme lidově demokratické zřízení? Dnes má každý právo na práci!' Jenomže kde tu práci vzít? Kdo neměl dost podnikavosti, aby odjel do Čech, byl odsouzen k podobnému živoření.“²⁰

„Po válce bylo potřeba pracovních sil v českých průmyslových městech a už ve čtyřicátém pátém roce se na východním Slovensku začali objevovat náboráři, kteří sháněli alespoň brigádníky. Z gádžů šli jenom ti chudí, co neměli pole, zato Romové se do Čech hrnuli, a když se přijeli podívat zpátky za příbuznými, opěvovali Čechy jako zaslíbenou zemi. Desetina z toho byla opravdová pravda, ale devadesát procent byla pravda vysněná, která pro Romy vždycky představovala nedílnou součást skutečnosti [...] Samozřejmě že Romové jezdili do Čech proto, že se tam dala sehnat obživa a bydlení, ale jak se říká: *Na ča maro the paťiv manušeske kempel* - Člověk potřebuje nejenom chleba, ale i úctu -, a tak naše lidi lákaly do Čech i nadšené zprávy, že Češi cikánům neříkají 'cikán', ale 'pane Horváthe, paní Kalejová' – a vykají nám! Cikán a pán, paní! To, co bylo na

²⁰ Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd., s. 187.

Slovensku s cikánem neslučitelné, se k němu v Čechách pojilo jako samozřejmá přirozenost. Čechy se opravdu staly zaslíbenou zemí.“²¹

Slovenští Romové tak v poválečných letech hromadně odcházeli do Čech za živobytím. „Během 40 poválečných let odešla ze Slovenska velká část Romů mladší a střední generace. Někteří se opět vraceli, jiní zde zůstali trvale usazeni, i když spojení se svými rodinami na Slovensku neztratili a tak se mohlo zdát, že neustále migrují.“²² Tato situace trvalé migrace jednotlivých příslušníků romských rodin v rámci Československa se vyvíjela prakticky bez výrazných změn až do rozdělení federace v lednu 1993.

Svým odchodem řada lidí většinou skutečně poprvé v historii vyřešila staletý problém obživa - bydlení - lékařská péče atd. Avšak záhy se začala projevovat skutečnost, že staletí trvající vykořeněnost Romů ze života majoritní evropské (tedy i československé) společnosti zanechala na obou stranách hluboké a v krátkodobém horizontu jen velice obtížně řešitelné problémy komplikující bezproblémové soužití československé majority a romské minority.

Z globálního pohledu lze dnes konstatovat, že poválečné společensko - politické změny (na Slovensku došlo k určitým změnám v problematice zaměstnanosti Romů po roce 1948 v rámci politiky umělého vytváření pracovních míst) přinesly československým Romům zlepšení v ekonomické oblasti. Naopak však způsobily řadu destruktivních momentů z hlediska vývoje duchovních hodnot a etnické identifikace Romů v rámci Československa.

Krátce po odeznění poválečné euforie se ve společnosti začaly rychle projevovat staré předsudky a staletí přetrvávající vzájemné problémy, tentokrát zaobalené novou ideologií. Po Únoru 1948 se Romové na základě ústavy stali poprvé v historii rovnoprávnými občany české a slovenské společnosti, přesto však ještě další dva roky zůstal v platnosti

²¹ Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd., s. 148.

²² Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 31.

zákon o potulných cikánech. „V roce 1952 byla vydána směrnice s názvem Úprava poměrů osob cikánského původu, která kladla hlavní důraz na převýchovu a *postupné zbavování cikánů následků zaostalosti jako dědictví kapitalistického režimu*.“²³ V tomto duchu se potom nesla většina rozhodnutí a nařízení týkajících se osudu Romů v rámci socialistického Československa.

Na konci padesátých let pak Komunistická strana Československa začala usilovat o vypracování oficiálního ideologického řešení problematiky soužití romské minority s československou majoritou. V rámci tohoto procesu byl diskutován jak přístup asimilační, tak přístup etnický, bohužel však byla v souvislosti s myšlenkou stalinské národnostní politiky dána přednost prvnímu z nich, proto byli českoslovenští Romové v uplynulých letech socialistického zřízení podrobeni státem řízené asimilaci s cílem „zařadit Romy mezi ostatní obyvatelstvo, postupně smazat všechny rozdíly, které je odlišovaly od ostatních.“²⁴

Jedním ze znaků dokumentujících přístup soudobého režimu k národní identitě Romů jsou označení pomocí spojení jako např. *cikánská otázka*, *občan cikánského původu*, nebo samotné označení *cikán* s malým písmenem. Podobná pojmenování vyskytující se v dobovém tisku či úředních dokumentech dokládají despekt, s nímž společnost socialistického Československa pohlížela na romská etnická specifika.

V praxi potom docházelo k tomu, že veškeré projevy romské etnicity jako jazyk, tradice, tradiční způsob odívání či hodnotové principy jednotlivých komunit, byly společností zavrhovány jako projevy retardace. V rámci státem řízené asimilace tak byli Romové vnějším tlakem nuceni opouštět své po staletí přirozeným způsobem vznikající hodnoty a zvyklosti, o nichž většinová společnost neměla nejmenší představu a přejímat naopak jim

²³ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 31.

²⁴ Horváthová, J.: o. c., s. 32.

zcela cizí hodnotové a kulturní principy majoritní československé společnosti.

Protože asimilační tlak vedl k systematickému zbavování Romů vlastní národní identity, jeho výsledkem byl, mimo jiné, rozklad po staletí zrajících duchovních hodnot a vznik určitého morálního a kulturního vakua. Vzhledem k tomu, že morální a kulturní hodnoty každého národa se utvářejí na základě dlouhodobého komplexního vývoje a jsou přenášeny z generace na generaci po řadu desetiletí, je prakticky nemožné je během několika málo let zrušit a nahradit zcela novými. Proto také často docházelo k tomu, že „Romové podrobovaní asimilačnímu rozkladnému tlaku přejímali od majority daleko rychleji znaky vnější - zjevné - tedy především prvky materiální kultury [...] Materiální vybavenost romských domácností vzrůstala, zatímco po stránce duchovní ulpěli Romové na povrchu *gádžovské* společnosti.“²⁵

Dalším zásadním krokem státu v rámci řízené asimilace Romů byl zákon č. 74 ze října 1958 o trvalém usídlení kočujících osob, na jehož základě byli kočující Romové ze dne na den násilně usazeni v místě svého momentálního zastižení (zákon byl naplňován formou policejních akcí). Tento postup velmi destruktivně zasáhl především do života Romů olašských, kteří jakožto tradičně kočovní skupina odnepaměti migrovali z místa na místo a na tomto principu byla postavena veškerá morální a kulturní pravidla jejich komunity.

Jediným historickým pozitivem těchto asimilačních postupů tedy bylo zlepšení materiální situace Romů v důsledku státem podporované zaměstnanosti, získání rovnocenných možností v oblasti sociálního zabezpečení, lékařské péče (do té doby většinou zcela nedostupné) a rozhodující zlepšení na poli romské gramotnosti vlivem povinné školní docházky.

²⁵ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 32.

Princip československého socialistického školství bohužel postupoval v souladu se státním asimilačním programem a proto v praxi vytvářel romskému dítěti špatné předpoklady pro osobní úspěch. Zcela ignoroval či přímo cíleně hanobil romskou etnickou odlišnost a romské dítě se tak často ocitalo v rozporu mezi domácími a školními hodnotami. Nepočítaje ve většině případů nezanedbatelnou jazykovou bariéru charakteristickou pro všechny bilingvní kultury a určitý šok, kterým velká většina romských dětí prošla samotným příchodem do neromského dětského kolektivu - první zkušenost s majoritou.

Většina romských dětí nenavštěvovala mateřskou školu a neprošla tak dosud žádnou zkušeností s majoritním dětským kolektivem, jehož hodnoty a psychologie se od romského prostředí většinou v mnoha směrech liší.²⁶ Tato situace nevytvářela dobré předpoklady ani pro komunikaci mezi romskými rodiči a školou a tak byla většina romských dětí ponechána napospas nerovnému boji se stávajícím systémem, v jehož důsledku se uplatnily - tzn. zaznamenaly školní úspěch – pouze silné osobnosti.

Samostatnou kapitolu této problematiky představuje cílená snaha školských pracovníků o vyhlazení romského jazyka, který je v každém národě klíčem k jeho kultuře a ukrývá jeho vnitřní hodnotový a myšlenkový řád – *Čirikles pal o pora, manušes pal e duma prindžares. – Ptáka poznáš podle peří, člověka podle řeči.*²⁷ Ztrátu jazyka a na něj přímo vázaných hodnot není možné nahradit novým jazykem a novými hodnotami v několika málo generacích. Nemluvě o ztrátě samotné.

V mnohých případech tak docházelo k tomu, že rodiče, kteří se v mateřštině vyjadřovali krásným, bohatým jazykem se všemi jeho hlubokými kulturními archetypy, mluvili pouze etnolektem češtiny (majoritou často zesměšňovaným zkomoleným jazykem) bez znalosti a pochopení

²⁶ Podrobně a s konkrétními příklady z praxe se této problematice věnuje M. Hübschmannová in: Hübschmannová, M.: Šaj pes dovakeras, Můžeme se domluvit, Olomouc 1995, 2. vyd., s. 84 - 103.

²⁷ Hübschmannová, M.: Šaj pes dovakeras, Můžeme se domluvit, Olomouc 1995, 2. vyd., s. 95.

jeho hlubších konotací, neboť jim tento jazyk nebyl vlastní. Když potom tito rodiče pod tlakem okolností přestávali mluvit se svými dětmi romsky a jejich komunikace probíhala v kulturně i jazykově okleštěném etnolektu češtiny, nemohli jim při nejlepší vůli předat archetypy vlastní starobylé kultury, ale ani vytvořit základy pro rozvoj archetypů české či slovenské kultury a jazyka, neboť jej v jeho bohaté a významuplné komunikační formě vlastně neovládali.

Řada dětí se tak setkávala s celistvým a významuplným jazykem a jeho kulturou pouze v komunikaci s majoritou. Tento systém pro ně pak většinou představoval nepřehledný labyrint, což se negativně odráželo jak v jejich školních výsledcích, tak na sebevědomí velké většiny z nich. Destruktivní důsledky potom měla zejména skutečnost, že vlastní jazykově – kulturní systém nemohl být za těchto podmínek vypěstován, ani nahrazen českým.

Jiné samostatné téma pak představuje zařazování romských dětí do zvláštních škol, v drtivé většině případů zcela neopodstatněné. Většina romských dětí tak na základě výše uvedených skutečností prošla školní docházkou s výsledky, na jejichž základě se v budoucnosti mohla uplatnit pouze v pomocných a nekvalifikovaných profesích.

Dalším z nezanedbatelných aspektů státního asimilačního programu byl proces tzv. likvidace nežádoucích romských soustředění a následný rozptyl jejich obyvatel. Na tomto principu docházelo k plánovaným likvidacím letitých, přirozeným způsobem vzniklých romských osad se všemi jejich sociálními a etnicko - kulturními zákonitostmi a k umělému (často násilnému) přesídlování jejich obyvatel do nově vznikajících, po materiální stránce sice moderních, avšak jinak opět izolovaných romských soustředění. Tentokrát ovšem nejen izolovaných, ale zároveň pustých z hlediska vnitřního řádu starých komunit, s jejichž likvidací byl uměle rozbit také jejich morální řád a jeho složité souvztažnosti.

Tak vznikala novodobá romská ghetta jako např. sídliště Chanov v Mostě, nebo Luník v Košicích apod. „Zároveň s likvidací osad zanikaly také rodové

komunity, které byly zárukou jistého morálního řádu jejich členů. Komunity byly rozloženy roztroušením jejich jednotlivých příslušníků na nejrůznější místa státu. V komunitě funkční systém sociálních institucí nebylo možno za nových podmínek udržet.²⁸

Dalším z faktorů, který měl negativní vliv na vývoj romských komunit v rámci nově vzniklých soustředění, byla skutečnost, že do těchto necitlivě a uměle vytvořených sídlišť byli sestěhováni Romové z nejrůznějších skupin bez ohledu na jejich rodovou příslušnost, což bylo dáno naprostým neporozuměním romské národní kultury. „Základem pro chybný postup byla záměrná klasifikace Romů jako příslušníků sociální, přesněji sociálně – patologické, skupiny obyvatel, nikoliv etnické skupiny, jež má právo na svá specifika.“²⁹

Na základě výše uvedeného přístupu státních orgánů tak došlo k tomu, že byly dohromady sestěhovány rodiny příslušející k různým romským skupinám, v jejichž životní filozofii a zvycích figurují často propastné rozdíly. Pro samotné příslušníky těchto skupin pak většina vzájemných specifík představuje nepřekonatelnou bariéru komplikující jejich komunikaci a vzájemné soužití některých skupin v jednom sídlišti je bez rozsáhlých problémů takřka nemožné, což se také v praxi potvrdilo.

Bezproblémové soužití jednotlivých romských skupin nebylo komplikováno rozdíly v dialektech romštiny, jimiž se od sebe některé skupiny výrazně odlišují, či rozdíly folklórními. Rozhodující roli zde naopak hrály rozdíly, které úzce souvisejí se společným etnickým původem Romů, jehož kořeny je třeba hledat v oblasti starověké Indie. Odtud si Romové přinesli řadu sociokulturních znaků, jimiž se jejich mentalita zásadně odlišuje od mentality evropské, a právě tato odlišnost není Evropanovi na první pohled zjevná.

²⁸ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 33.

²⁹ Horváthová, J.: o. c.

Odlíšnost, která významně ovlivnila průběh soužití různých subetnických romských skupin a jejich dalších podskupin v úzkém rámci, patrně souvisí se skutečností, že prapředkové Romů, kteří doputovali do dnešních oblastí z území staré Indie, byli součástí jejího společenského kastovního systému.

Filozofie kastovního systému, bytostně spjatá s kulturou starých Romů, kteří se na počátku středověku dostali do evropské oblasti, byla samozřejmě v průběhu historie modifikována evropskou zkušeností. Avšak řada prvků soudobé romské kultury dokazuje, že k vymizení myšlenkových principů charakteristických pro pravlast národa, je uplynulé období několika málo století téměř zanedbatelné.

„Prapředkové Romů odcházeli z Indie velmi pravděpodobně jako odštěpky různých *džátí* a *updžátí* (podkast). Přinášeli si různé profese – a právě profese je to, co od sebe jednotlivé *džátí* odlišuje. *Dharma* kasty, to je poslání, povinnost, úvazek, závazek, náboženství – často dokonce jejím příslušníkům zakazuje, které práce dělat nesmějí. Pokud pak některá příbuzenská pospolitost uvnitř kasty začne provozovat profesi jinou, odštěpí se a stává se jinou kastou. Je – li ona profese výnosnější, váženější, podaří se časem nové *džátí*, aby postoupila na statusovém žebříčku výše. Naopak, je – li ekonomickými, sociálními či jinými okolnostmi donucena k 'nižším' pracem a způsobům obživy, stává se rovněž novou kastou, ovšem s pokleslým statutem.“³⁰

Evropští Romové si tak například nejvíce cení profese hudebníka, svědčí o tom mimo jiné romská přísloví jako kupříkladu: „*Sako pes pal o bašaviben murdarel*“, říkalo se: Každý by se utlouk, jen aby uměl hrát. *Jekhfeder pativ lavutariske*. – největší úcta hudebníkovi.“³¹ Naopak nejméně považované byly odjakživa v romském vidění profese spojené s fyzickou, nádenickou prací.

³⁰ Hübschmannová, M.: Šaj pes dovakeras, Můžeme se domluvit, Olomouc 1995, 2. vyd., s. 23.

³¹ Hübschmannová, M.: o. c., s. 24.

Tato skutečnost nese svůj odraz také v samotné romštině (resp. v jejím dialektu, nejrozšířenějším mezi dnešními Romy v Čechách a na Slovensku). Slovo práce se v romštině řekne *buti*. Milena Hübschmannová v jednom ze svých textů v této souvislosti uvádí následující zkušenost: „*Buti – práce, mělo dříve konotaci práce fyzické, špinavé, nádenické. Při neznalosti této konotace jsem se jednou zeptala jednoho romského hudebníka: 'Jak kerenas čirla buti?' – Kde jste dříve pracoval? Velice dotčeně se ohradil: 'Me na keravas buti, me bašavavas!' - Nepracoval jsem, hrál jsem. Romští kováři sice kerenas chartíko buti – dělali kovářskou práci, ale přídomek chartíko, kovářská, jí dodával pativ – statusovou čest.*“³²

Nejniže na společenském žebříčku pak v romském světě stojí profese spojené s likvidací odpadků. Tato skutečnost opět souvisí s indickým původem Romů, neboť v indickém společenském systému platí, že pro příslušníka jedné kasty jsou odpadky jiné kasty nedotknutelné. Likvidaci odpadků zajišťují v Indii příslušníci kasty k tomu určené.

Tento prvek romské kultury se projevil v československé asimilační praxi například tím, že v oblastech vzniklých násilným sestěhováním různých romských skupin vyvstaly takřka neřešitelné problémy spojené právě s likvidací odpadků a údržbou společných životních prostor. Tato situace se stala v očích majoritní společnosti jedním z poukazů na domnělou romskou nekulturnost, ve skutečnosti však jen poukazuje na významné prvky vlastní starobylé kultury, která pouze zůstává majoritní společnosti téměř neznámá.

Milena Hübschmannová v jednom ze svých textů definuje chápání kasty a vyjadřuje se k uvedené problematice následovně: „*Džátí* je příbuzensko – profesní skupina, kterou s ostatními kastami váže ekonomická komplementarita a odděluje ji od nich sociální distance v mimoekonomických sférách života [...] Územní pohyb dává vznikat novým a zanikat starým *džátí* (M. Hübschmannová, 1972). Sociální distance mezi kastami se projevuje například endogamií – zákazem vybírat

³² Hübschmannová, M.: Šaj pes dovakeras, Můžeme se domluvit, Olomouc 1995, 2. vyd., s. 24.

si za manželské partnery příslušníky jiných kast.³³ Dále zákazem komensality, doslova společného stolování. Příslušník *džátí*, která se považuje za 'vyšší', nepozře sousto potravy v kastě, kterou považuje za 'nižší'. U méně 'nižší' pak může pojíst *kačča kháná*, syrové jídlo, jehož se při vaření nedotkla ruka onoho 'nižšího'. Je až neuvěřitelné, v jakých detailech se tento model uchovával u Romů ne – li dodnes, pak do nedávné minulosti. Kde by si v generaci prarodičů byl *Vlach* vzal *Rumungricu* nebo *Rumungro Olašku*?³⁴ To nebylo možné! Stejně tak bylo nemyslitelné, aby *žužo Rom*, příslušník ze skupiny, která se neživí nečistým masem (koňským, psím) pojedl v domě *degeše*, toho, jehož skupina se neštítí podobnou 'nečistotu' požívat. I v Indii je požívaná potrava základním kritériem pro to, co je 'čisté – nečisté'.³⁵

Diferenciace *žužo Rom – degeš* je mezi Romy dodnes živá, alespoň jsem se s ní v praxi několikrát setkala. Zákaz komensality se pak v minulosti u Romů žijících v Čechách a na Slovensku vyskytoval v různých podobách. Elena Lacková se například ve své vzpomínkové knize zmiňuje o následující zkušenosti: „Za mých mladých let byl mezi Romy takový zvyk, že se děvčata styděla jíst před chlapci a chlapci před děvčaty. To by raději opravdu umřeli hlady, než aby jeden před druhým vzal jídlo do pusy a přežvykoval. Ještě dnes se v poctivých romských rodinách tenhle zvyk udržuje. Nám se sbíhaly sliny, ale seděly jsme a koukaly naprázdno do plné mísy. Naše holky do mě strkaly: 'lono, řekni jim něco!' Povídám: 'Chlapci, vidíte, že se před vámi stydíme jíst. Nenajíte se ani vy, ani my.' Zastyděli se a vyšli ven. V chodbě měla teta stát hrnec s vodou po

³³ Endogamií doloženou v romských komunitách v našich podmínkách se podrobněji zabývá etnoložka E. Davidová in: Davidová, E.: *Cesty Romů, Romano drom 1945 – 1990*, Olomouc 1995, s. 109 – 114.

³⁴ Jedná se o apelativní označení (skupina je určitým přívlastkem označována jinou skupinou) romských subetnických skupin, které patří v Čechách a na Slovensku k nejpočetnějším. Olašští Romové nazývají slovenské a maďarské usedlé Romy Rumungri a slovenští a maďarští Romové naopak označují donedávna kočovné Romy, kteří po roce 1856, po zrušení romského otroctví, hromadně migrovali z oblasti historické země Valachie, jejíž území je součástí dnešního Rumunska, olašskými.

³⁵ Hübschmannová, M.: *Šaj pes dovakeras, Můžeme se domluvit*, Olomouc 1995, 2. vyd., s. 23.

haluškách. A ti mládenci měli takový hlad, že ji vypili. Jenomže teta jim potom uvařila halušky nové.“³⁶

Indických vlivů najdeme v romské národní kultuře dodnes mnohem více, než pouze ty příklady, které zde pro ilustraci uvádím. Indická pravlast, jejímž nositelem je především romský jazyk, se u Romů odráží v některých zvláštnostech víry, společenském a hodnotovém žebříčku, v umění i v antropologickém vzezření. V životní filozofii jednotlivých subetnických skupin však existují významné rozdíly.

Tyto skupiny se také odlišují různými dialekty romštiny, jejichž podoba je ovlivněna jazykovými vlivy oblastí, v nichž se v průběhu historie skupiny zdržovaly. „Jednotlivé romské dialekty jsou si navzájem srozumitelné asi tak jako slovanské jazyky: čeština, slovenština, polština, srbochorvatština. Největší potíž při dorozumění činí sekundární diference, to je fonetická, gramatická, lexikální interference různých evropských jazyků, s nimiž jednotlivé romské dialekty přišly do déletrvajících kontaktů [...] Přes tyto rozdíly se Romové na celém světě při dobré vůli mohou dorozumět.“³⁷

Romština tak představuje oficiální komunikační jazyk na mezinárodních romských setkáních. V roce 1971 byla ustanovena mezinárodní organizace Romů, v současnosti nazývaná Romani Union, která od roku 1979 funguje v rámci mimovládních organizací OSN a která v roce 1990 zřídila jazykovou komisi, jejímž úkolem je usilovat na základě různých romských dialektů o vytvoření standardizovaného romského jazyka. Na české půdě pak probíhá především úsilí o kodifikaci dialektů, které jsou v Čechách a na Slovensku mezi Romy užívané. Tato práce je velice obtížná především z toho důvodu, že se romská kultura v průběhu historie až do devadesátých let minulého století vyvíjela především jako kultura orální.

Subetnické skupiny Romů, kteří žijí v Čechách a na Slovensku tvoří slovenští, maďarští, olašští, čeští a němečtí Romové (nazývaní Sintové -

³⁶ Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd., s. 88.

³⁷ Hübschmannová, M.: Šaj pes dovakeras, Můžeme se domluvit, Olomouc 1995, 2. vyd., s. 25.

Sinti). Slovenští Romové (*servika Roma*) tvoří v současných Čechách a na Slovensku rozhodující většinu. Olašští Romové nazývají slovenské Romy Rumungry. Toto označení vzniklo patrně zkomolením výrazu *Rom ungro* (Rom maďarský), z něhož tak vznikl výraz *Rumungro* (olašské označení slovenského Roma).

Maďarští Romové byli jedni z prvních, kteří se v Evropě začínali trvale usazovat a posléze také integrovat do majority. Maďarští a slovenští Romové svým usedlým způsobem života a následnou integrací s majoritou v očích olašských Romů ochudili své romství – *romipen*, neboť na základě této integrace prodělala jejich kultura nevyhnutelné změny a proto se na ně olašští Romové dívají s určitým despektem.

Čeští Romové, o jejichž slibném procesu integrace v období první republiky jsem se již zmínila, představují v současnosti menšinovou skupinu, neboť byli za války prakticky vyhlazeni. Podobně tak Romové němečtí.

Olašští Romové pak představují v Čechách i na Slovensku další subetnickou skupinu. Od ostatních romských skupin u nás a na Slovensku se nejzjevněji odlišují tím, že až do zákazu zákonem z roku 1958 nepřetržitě kočovali. Tím, že se jejich kultura vyvíjela neustále v určité distanci od kultury majoritní, což bylo dáno jejich nomádkým životním stylem, vyznačuje se řadou znaků, jež ji významně odlišují nejen od kultury majoritní, ale také od kultur ostatních uvedených skupin.³⁸ Dodnes tak platí, že si olašští Romové udržují v četných oblastech života záměrný odstup jak od společnosti majoritní, tak od společenství ostatních romských komunit. Označení „olašští“ vzniklo z maďarského přívlastku „*olaskí*“, jinak *vlachike Roma*, neboť olašští Romové k nám přicházeli ve druhé polovině 19. století přes Maďarsko z území historické země Valachie, která je dnes součástí Rumunska.

³⁸ Podrobněji o specifikách olašské romské kultury například viz: Stojka, P. – Pivoň, R.: *Náš život, Amáro trajo*, Bratislava 2003.

Všechny uvedené skupiny se v souladu s romskými společenskými zvyklostmi dále dělí na další podskupiny: „Rodové, profesní, lokální; na *žuže Roma*, 'čisté' Romy a *degeša*, 'nečisté', na městské – vesnické, bohaté – chudé. Současná doba s sebou přináší další diferenciační kriteria: jsou Romové integrovaní – neintegrovaní, asimilovaní – neasimilovaní, vzdělaní – nevzdělaní a podobně.“³⁹

Početní odhady zastoupení jednotlivých romských subetnických skupin v Čechách a na Slovensku je třeba brát vzhledem k okolnostem jako jsou např. subjektivita kritérií některých úřadů, nebo přetrvávající strach přihlásit se oficiálně ke své národnosti zakořeněný v povědomí po staletí pronásledované a stigmatizované skupiny s jistou rezervou. Odhaduje se však, že slovenští Romové představují z celkového počtu Romů v uvedených zemích 65 – 75 %, maďarští Romové 15 – 20 %, olašští Romové 10 – 15 %, zbylá procenta pak připadají na populaci Romů českých a německých.

Vezmeme – li v potaz uvedená specifika romské kultury, která jsou dědictvím jejího indického původu, není těžké si vysvětlit komplikace a problémy, které se objevily v uměle vytvářených sídlištích, která vznikala pod tlakem státní asimilační politiky.

„Kdesi v hlubině historického povědomí přežívá nepřekonatelné tabu dotknout se cizích odpadků. Proto ohromuje křiklavý kontrast mezi skvucími interiéry mnoha romských bytů a neuvěřitelně zaneřáděnými exteriéry společných prostranství. Stačí navštívit například romské domácnosti na manipulativně vytvořených sídlištích, jako je Chanov v Mostě. V mnoha bytů chudých cikánských osadách na Slovensku, které však vznikly přirozeným generačním rozrůstem jedné *famel'ija*, tj. rozšířené rodiny, tak nápadná zaneřáděnost společenských prostranství neexistuje. Když představitelé majoritní společnosti, kteří si nejsou těchto hluboce

³⁹ Hübschmannová, M.: Šaj pes dovakeras, Můžeme se domluvit, Olomouc 1995, 2. vyd., s. 25 – 26.

zakořeněných archetypů interkomunitního chování vědomi, sestěhují manipulativním způsobem 'na jednu hromadu' vzájemně se distancující skupiny, nemohou očekávat nic jiného než devastaci, jakou pak senzacechtivá masmedia ráda ukazují.⁴⁰

Jaké devastační důsledky pak měla tato asimilační politika na rozvoj samotných romských kulturních a morálních hodnot, jež byly po staletí pěstovány v úzkém sepětí s tradičními strukturami tímto způsobem rozrušených komunit, si lze snadno představit.

Lze tedy konstatovat, že v souladu se státní asimilační politikou se rozhodujícím způsobem zlepšila materiální situace Romů, ovšem za cenu potlačení jejich etnické identity. Ani nové materiální hodnoty, které Romové od státu za nového režimu získali, jako například pravidelnou mzdu či moderní bydlení, nemohly zahladit několikasetleté rozdíly ve vývoji životního stylu majoritní a romské společnosti.

Tak v praxi docházelo k tomu, že se Romové – do té doby většinou zvyklí na pravidelnou odměnu ve formě naturálií a pouze na příležitostnou peněžitou mzdu – teprve učili zacházet s pravidelným příjmem, na který byli etničtí Češi a Slováci většinou již po generace zvyklí.

Podobně tomu bylo s bydlením v bytech vybavených moderními vymoženostmi jako např. splachovacími toaletami, plynovými sporáky, vodovodními bateriemi atd. Většina Romů byla zvyklá žít po generace v nuzných chatrčích bez vody, elektřiny apod., užívat společné suché toalety v osadě a vodu nosit ve džberu ze studny, či potoka, případně využívat jednu tryskající trubku společnou pro celou osadu (tato situace je bohužel ve většině slovenských osad dodnes realitou), proto se nelze divit tomu, že se s novými podmínkami jen velice obtížně sžívali.

Většina příslušníků majoritní společnosti byla již po několik generací na podobné podmínky zvyklá a v souladu s nimi byla také zvyklá vychovávat děti, jimž bývají v našich podmínkách odmalička automaticky vštěpovány

⁴⁰ Hübschmannová, M.: Šaj pes dovakeras, Můžeme se domluvit, Olomouc 1995, 2. vyd., s. 23.

zásady spojené s údržbou bytu. Dětem se tak neustále opakují známé fráze typu: „Nebouchej dveřmi!“, „Nekapej po zemi!“, „Nervi ten kohoutek!“ atd. Je, myslím, zcela pochopitelné, že se mnozí Romové v těchto nových podmínkách učili (a stále učí) existovat často po několik generací.

Chybou ze strany majoritní společnosti bylo mimo jiné to, že Romy velmi často přestěhovala přímo z osad např. do historicky cenných objektů v centrech českých či slovenských měst a později se cítila šokována a dotčena jejich stavem. Uvědomíme – li si ještě skutečnosti týkající se nejrůznějších tabu v meziskupinových vztazích, byl tento stav pouze přirozeným vyústěním situace.

Koncem šedesátých let, kdy si představitelé státních orgánů patrně začínají uvědomovat bezvýhodnost praktikované asimilační politiky, dostávají v rámci obrodných procesů v československé společnosti Romové poprvé v historii příležitost k tomu, aby v roce 1969 založili vlastní organizaci *Svaz Cikánů – Romů*, „s jejíž pomocí chtěli konstruktivně přispívat k řešení tzv. cikánské otázky ve státě. Činnost této organizace byla založena na principech rovnoprávného a bezkonfliktního soužití majority s romskou menšinou, která se nechce asimilovat, ale naopak deklaruje pozitivní etnická specifika a dále je rozvíjí.“⁴¹ Organizaci deklarující podobné principy však nebyla KSČ vstupující do období normalizace schopna tolerovat, proto byla v roce 1973 zlikvidována státním administrativním zásahem.

Navzdory svému krátkému působení měl však Svaz Cikánů – Romů svůj nepochybný význam v procesu národní sebeidentifikace českých a slovenských Romů. Umožnil, mimo jiné, romským intelektuálům vzájemnou komunikaci nad společnými otázkami. Časopis, který svaz vydával se dostal do rukou řadě Romů, jejichž každodenní zkušeností bylo spíše

⁴¹ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 33.

znevažování romských národních hodnot a jazyka ze strany majority, což nejsou v historii asimilaci podrobovaného národa zanedbatelné hodnoty.

V dalších letech až do převratu v roce 1989, kdy byli Romové poprvé oficiálně uznáni jako svébytná etnická skupina, byli Romové nadále podrobováni pokračující asimilaci. Rozdíly v životní úrovni romské a majoritní společnosti, jejichž existenci si státní orgány připouštěly, měly být v souladu s koncepcí společenské integrace vyrovnány „cestou materiálních a sociálních výhod pro občany 'cikánského původu'. Dle této koncepce byly Romům přednostně přidělovány byty, získávali zvýšené sociální dávky apod.“⁴²

Je zřejmé, že stávající a léta zrající problémy Romů v moderní společnosti tato koncepce neřešila. Naopak Romy, kteří byli v průběhu historie zvyklí hospodařit nezávisle na státních sociálních výhodách, ještě více zavazovala k ekonomické závislosti na státu, na níž po roce 1989 pouze doplátili.

15. 5. Současná situace Romů v Čechách a na Slovensku

Politický převrat na podzim roku 1989 s sebou přinesl zásadní proměnu československé společnosti, nejprve přechodem na tržní hospodaření a posléze, v lednu 1993, rozdělením federace a vznikem České a Slovenské republiky. První z uvedených změn zasáhla Romy v Čechách a na Slovensku zásadním způsobem, neboť princip tržního hospodářství znamenal také přechod od socialistické politiky umělého vytváření pracovních míst na princip volné soutěže v procesu získání zaměstnání.

Romskou populaci, jejíž největší deficit ve srovnání s majoritní populací představuje absence vzdělání odpovídajícího současným nárokům, tato změna zasáhla z celé společnosti nejcitelněji. Nezanedbatelnou skutečností ve vývoji romské nezaměstnanosti po roce 1989 byl rovněž náhlý příliv dělníků ze zemí východní Evropy, kteří jakožto levná pracovní

⁴² Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 37.

síla nahradili Romy v řadě zaměstnání, jež byly v uplynulých čtyřiceti letech jejich doménou. Hromadnou nezaměstnanost Romů, která se „dle lokalit pohybuje od 50 % až do 95 %“⁴³ následoval ekonomický a sociální propad, který byl provázen dalšími problémy charakteristickými pro všechny sociálně slabé skupiny.

Rozdělení federace pak mnohým rodinám (nejen romským) zkomplikovalo život v oblasti rodinných vztahů. U Romů však znemožnilo do té doby zcela běžnou a v podstatě nepřetržitě probíhající migraci jednotlivých členů v rámci velkorodin. Citelně pak Romy zasáhl především český zákon o občanství z roku 1993, který způsobil, že se desetitisíce slovenských Romů žijících dlouhodobě na území České republiky staly k 1. 7. 1994 z úředního hlediska bezdomovci. Tato skutečnost měla za následek jejich často dlouhodobou ekonomickou bezprizornost, neboť možnost získání zaměstnání, či vyplácení sociálních dávek podléhala místu trvalého bydliště.

Řada slovenských Romů navzdory tomu, že měla trvalé bydliště na Slovensku, prožila téměř celý život v Čechách. Pro české úřady však bylo rozhodujícím kritériem pro nárok na české státní občanství - na rozdíl od Slovenské republiky, která umožnila všem občanům bývalého Československa přihlásit se ke slovenskému občanství - místo narození. Podmínkou pro získání českého občanství pak bylo alespoň dvouleté trvalé bydliště na území České republiky a v uplynulých pěti letech čistý trestní rejstřík.

Teprve v důsledku tříleté kritiky uvedeného zákona ze strany mezinárodních a českých nevládních organizací byl tento zákon v dubnu 1996 novelizován, na základě čehož může být žadatelům o české státní občanství promíjena alespoň podmínka pětileté trestní bezúhonnosti. Ani tato změna však spouště Romů nepřinesla řešení jejich bezvýchodné situace.

⁴³ Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998, s. 34.

Dalším aspektem nového společensko – politického systému se staly otevřené projevy rasizmu a xenofobie, které se na pozadí vznikajících demokratických principů začaly projevovat spontánněji než dříve a v důsledku celospolečenského alibizmu nejsou bohužel většinou adekvátním způsobem stíhány.

Navzdory uvedeným negativům, která Romy v rámci polistopadových změn postihla a v nichž se díky novým společensko – politickým podmínkám otevřeně projevily dluhy minulosti, které byly v uplynulých čtyřiceti letech zastírány krátkozrakou politikou sociálních výhod a umělé zaměstnanosti, společnost poprvé v historii přiznala Romům statut svébytného etnika, které má právo na svůj jazyk a kulturu.

Od devadesátých let dvacátého století tak mají Romové v Čechách a na Slovensku možnost rozvíjet své, dříve potlačované, etnoemancipační úsilí. V jeho rámci vznikla řada politických, kulturních a sociálních organizací, jejichž prostřednictvím romští intelektuálové, často spolu s neromskými, usilují o obrodu romského jazyka a kultury a o zlepšení stávající společenské a ekonomické situace Romů.

Tento proces bohužel probíhá víceméně stranou zájmu majoritní společnosti, která je stále plná předsudků a omezena většinovou neznalostí romské kultury. Řada příslušníků majority bohužel zaměňuje projevy romské národní kultury právě s projevy destruktivních důsledků státní asimilační politiky uplynulých let. Přes některé dílčí změny k lepšímu tak lze konstatovat, že majorita s romskou menšinou nadále koexistuje v atmosféře vzájemné nedůvěry a nepochopení.

Klíčem k této problematice může být pouze oboustranné vzdělání. Romové se v soudobé společnosti sotva mohou uplatnit - a vyřešit tak své nejpalčivější problémy – bez odpovídajícího vzdělání. Český a slovenský školský systém však v tomto směru neprodělal žádné významné změny.

Jako velice slibná se jeví koncepce odborných romských asistentů, kteří již působí při některých základních školách a jejichž úkolem je přispívat

svými praktickými zkušenostmi k řešení problémů vznikajících v komunikaci mezi školou a romskými žáky, či jejich rodiči a poskytovat další pomoc při jejich řešení. Romští asistenti se většinou rekrutují z řad středoškolsky vzdělaných Romů, či Čechů a Slováků se znalostí romské kultury a jazyka. Práce těchto asistentů se již osvědčila konkrétními výsledky, nicméně rozšíření této praxe v českých a slovenských školách je především otázkou peněz, proto se zatím nejedná o celoplošnou změnu.

Další z myšlenek, která se s dobrými výsledky uplatnila v některých školách, je koncepce tzv. přípravných prvních tříd, v nichž jsou romské děti způsobem směřujícím k vyrovnání jejich jazykového, popř. sociálního znevýhodnění připravovány pro snadnější vstup do prvních tříd. I tato aktivita některých škol však zůstává omezena finančními prostředky a také nedostatkem pro tuto práci kvalifikovaných osob.

Uvedené aktivity však směřují pouze k vyrovnání znevýhodnění romských dětí vzhledem k majoritě, ale neřeší majoritní dezorientaci v romské kultuře a neznalost romských specifik. Domnívám se, že bez toho, aby byl český a slovenský učitel schopen vysvětlit dětem přijatelnou formou vzájemná kulturní specifika, seznámit je s osobnostmi a pozitivními hodnotami obou kultur – nejen české a slovenské, většinové – není možné vychovávat děti ke vzájemné toleranci a respektu, který potom stejně tak chybí ve společnosti dospělých.

Smutným faktem zůstává skutečnost, že problémy českých a slovenských Romů sdílí ve světě mnoho etnických menšin, jejichž antropologický typ a sociokulturní systém se významně liší od majoritního. Jedním z takových příkladů jsou americké indiánské kmeny jako Inuité, Mohawkové, Odžibwejové a další. Dokladem tohoto stavu jsou následující slova odžibwejského Indiána pana Mc Harveye, vedoucího oddělení pro záležitosti původního obyvatelstva na ministerstvu školství v Ottavě, který v rozhovoru s Milenou Hübschmannovou řekl: „Moji rodiče byli ve škole trestáni, když mluvili odžibwejsky. A protože mně chtěli usnadnit život a

uchránit mě ponižování, odžibwejsky mě nenaučili. Dnes toho velice lituji a znovu jsem se začal náš jazyk učit. Tak je na tom mnoho z nás – i když ne mnoho dosáhlo stejného stupně vzdělání jako já. Důležité ovšem je, že si postupně, pomalu začínáme uvědomovat hodnotu svého 'indiánství'. Ještě před třiceti, čtyřiceti lety se ti tak zvané 'lepší' Indiáni styděli za to, že jsou Indiáni. Být Indiánem bylo stigma. Alkoholik, blbec, povaleč. Indiánky si barvily vlasy, pudrovaly se, aby zakryly barvu pleti. Ale tím se nestaly 'bílymi'. Jinou barvu vlasů získáte za půl hodiny, ale osvojit si jinou kulturu trvá mnoho generací. Zejména, když nositelé oné kultury vám v tom nejrůznějšími způsoby brání. Navenek sice volají: 'Pojď mezi nás! Přizpůsob se!' Ale ve skutečnosti ve vás svým nadřazeným, etnocentrickým chováním, ignorančním vůči vaší kultuře, vzbuzují takové psychické stavy – schizoiditu, dezintegraci, méněcennost, bezmoc, bezradnost, zoufalství – že se přizpůsobit nemůžete, anebo nechcete, ačkoliv chcete [...] Na druhé straně je čím dál více takových [indiánských politických představitelů], kteří si uvědomují, že nezačne – li se okamžitě konkrétně pracovat přímo v indiánských rodinách, s každým jednotlivcem, čeká nás katastrofa. Autoetnicida. Autogenocida. Sebevraždy fetováním, sebevraždy alkoholem, sebevraždy v kriminalitě z bezvýchodnosti. Proč jednotlivec pije? Fetuje? Každá anamnéza vám ukáže, že v pozadí je rozvrácené prostředí, rozvrácený řád, bezradnost, bezvýchodnost. Podobná anamnéza se týká celé lidské pospolitosti – etnické minority. Bohužel je do tohoto stavu dohnala dominantní majorita. Dostat se z této situace ovšem musíme sami. Bude nás to stát velké úsilí, ale musíme – nechceme – li zahynout, anebo živořit v ponížení.“⁴⁴

Je více než výmluvné, v jakých detailech se shodují popsané životní zkušenosti příslušníka odžibwejské indiánské menšiny v Kanadě devadesátých let dvacátého století se současnými problémy Romů

⁴⁴ Hübschmannová, M.: Šaj pes dovakeras, Můžeme se domluvit, Olomouc 1995, 2. vyd., s. 126 – 127.

v Čechách a na Slovensku. Proces duchovní obrody těchto dominantními kulturami po staletí decimovaných národů, jehož jsme v současnosti svědky, snad dojde v dlouhodobém horizontu svého naplnění. Nezastupitelnou úlohu v něm hrají kulturní a společenské instituce, mezi něž patří i Divadlo Romathan, které svou tvorbou usiluje o uchování a trvalý rozvoj hodnot romské kultury, která byla v minulosti cíleně decimována a zároveň představuje soudobý vrchol romské divadelní a dramatické kultury Romů v Čechách a na Slovensku.

Prameny:

1) Periodikum *Romano nevo ľil* (Prešov):

Anonym: Divadlo Romathan „Čertovský čapáš“, *Romano nevo ľil* XI, 2001, č. 468 – 485, s. 11 (Prešov).

Anonym: Holokaust slovenských Rómov v diele Eleny Lackovej „Cigánsky tábor“, *Romano nevo ľil* X, 2000, č. 424 – 434, s. 13.

Anonym: India v podaní rómskych hercov, *Romano nevo ľil* VIII, 1998, č. 326 – 339, s. 14.

Anonym: Dnes hrá Romathan rozprávku: Kori katvali / Slepá šnúrkárka, *Romano nevo ľil* III, 1993, č. 86 – 87, s. 7.

Anonym: „Lačhes hin te, o Rom asal“ „Dobre je, keď sa Róm smeje“, *Romano nevo ľil* VI, 1996, č. 205 – 208, s. 4.

Anonym: Nový riaditeľ rómskeho divadla Romathan, *Romano nevo ľil* VII, 1997, č. 267 – 282, s. 11.

Anonym: Po prvý raz prví rómsky profesionálni herci celostátně ocenení za umelecký výkon, *Romano nevo ľil* IV, 1994, č. 126 – 128, s. 1.

Anonym: Premiéra v Divadle Romathan, *Romano nevo ľil* VI, 1996, č. 219 – 221, s. 1.

Anonym: Romaňi paramisi imar šelvar / Rómska rozprávka už po 100. raz, *Romano nevo ľil* IV - V, 1994 / 1995, č. 152 – 154, s. 1.

Anonym: Romano Teatro Romathan and'a pesko pandžto anglodikhiben! / Rómské divadlo Romathan uviedlo svoju piatu premiéru!, *Romano nevo ľil* III, 1993, č. 97, s. 1.

Anonym: Romathan, *Romano nevo ľil* VIII, 1998, č. 326 – 339, s. 1.

Anonym: Romathan, *Romano nevo ľil* XI, 2001, č. 486 – 490, s. 1.

Anonym: Rómsky festival v Moskve, *Romano nevo ľil* X, 2000, č. 416 – 432, s. 10.

Anonym: Zomrel Jan Rusenko, *Romano nevo ľil* XVI, 2006, č. 734 – 737, s. 2.

- Balvín, J.: Divadlo Romathan v Městském divadle v Ústí nad Labem, Romano nevo ľil V, 1995, č. 168 – 173, s. 5.
- Baráthová, N.: O divadle a nejen o ňom..., Romano nevo ľil III, 1993, č. 64 – 65, s. 7.
- Bodliaková, S.: Odvaha byť svoj, Romano nevo ľil IV, 1994, č. 147 – 149, s. 4.
- Čurilla, Š.: Carmen (a don José) na scéne Divadla Romathan, Romano nevo ľil XIV, 2004, s. 6.
- Čurilla, Š.: Čaro rozprávky kraľuje na javisku Divadla Romathan, Romano nevo ľil XVI, 2006, č. 730 – 733, s. 8.
- Čurilla, Š.: Na javisku divadla Romathan fascinujúci rómsky príbeh, Romano nevo ľil XIII, 2003, č. 599 – 603, s. 8.
- Čurilla, Š.: Pozitívny vplyv studia herectva, Romano nevo ľil X, 2000, č. 435 – 447, s. 13.
- Čurilla, Š.: Úspešná premiéra Divadla Romathan v košickom Dome umenia, Romano nevo ľil XII, 2002, č. 556 – 571, s. 9.
- dhš [asi Hivešová – Šilanová, D.]: Romathan: Našade manuša / Stratení ľudia, Romano nevo ľil XII, 2002, č. 542 – 551, s. 11.
- dš [asi Šilanová D.]: Čo je nové v Romathane?, Romano nevo ľil X, 2000, č. 448 – 454, s. 25.
- Dlouhý, O.: Ovocie dramaturgickej odvahy, Romano nevo ľil XVI, 2006, č. 751 – 752, s. 11.
- Dlouhý, O.: Piate výročie Divadla Romathan, Romano nevo ľil VIII, 1998, č. 309 – 313, s. 7.
- Dlouhý, O.: Širšie súvislosti jednej premiéry, Romano nevo ľil X, 2000, č. 435 – 447, s. 12.
- Dlouhý, O.: Úspešná bilancia desaťročnice, V repertoári Divadla Romathan dve nové inscenácie, Romano nevo ľil XIII, 2003, č. 599 – 603, s. 8.
- Ferko, J.: Členovia Divadla Romathan v mozaike kultúrnych aktivít na Slovensku, Romano nevo ľil IV - V, 1994 / 1995, č. 152 – 154, s. 3.

Havrlíková, D.: Jagalo kamiben – Plameň lásky, Romano nevo l'il IX, 1999, č. 384 – 391, s. 11.

Hivešová – Šilanová, D.: Anjeli, Romano nevo l'il VII, 1997, č. 306 – 308, s. 4.

Hivešová – Šilanová, D.: Klasická novela Prospera Meriméeého, slávna „Carmen“, v novom literárnom i hudobnom šate na scéne Romathan, Romano nevo l'il XIV, 2004, č. 639 – 655, s. 14.

Hivešová – Šilanová, D.: Návrat herectva na javisko Divadla Romathan, Romano nevo l'il X, 2000, č. 435 – 447, s. 13.

Hivešová – Šilanová, D.: Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov, Romano nevo l'il II, 1992, č. 60 – 61, s. 7.

Hybáčková, B.: Veľký primáš Baro priniesol zážitok, Romano nevo l'il IV, 1994, č. 150 – 151, s. 7.

J. A. G. [asi Gerlachovský J. A.]: Inšpirácia zo životodarných prameňov Jagalo kamiben / Plameň lásky, Romano nevo l'il IX, 1999, č. 384 – 391, s.11.

J. A. G. [asi Gerlachovský J. A.]: Návrat k pôvodnej tvorbe, Romano nevo l'il VIII, 1998, č. 359 – 366, s. 6.

Klosová, J.: 15. premiéra Divadla Romathan – Murad'i lulud'i, Romano nevo l'il VI, 1996, č. 251 – 256, s. 7.

Miklášová, D.: Čarina, Romano nevo l'il III, 1993, č. 72 – 74, s. 5.

Miklášová, D.: Festivalové léto Romathancov a náročná ôsma divadelná sezóna, Romano nevo l'il IX, 1999, č. 392 – 399, s. 15.

Miklášová, D.: Romathanci s novou premiérou, Romano nevo l'il IX, 1999, č. 400 – 415, s. 14.

Redakcia: Apel rómskeho profesionálneho divadla Romathan, Romano nevo l'il XIII, 2003, č. 616 – 617, s. 4.

red [asi redakce]: Divadelná jar v Paríži s Divadlom Romathan, Romano nevo l'il IV, 1994, č. 119 – 120, s. 1.

Redakcia: Orchester Divadla Romathan sa predstavuje, Romano nevo ľil III, 1993, č. 72 – 74, s. 1.

Redakcia: Romathanoro, Romano nevo ľil IV, 1994, č. 126 – 128, s. 4.

Redakcia: 10. premiéra Divadla Romathan je na svete!, Romano nevo ľil V, 1995, č. 168 – 173, s. 1.

Schön, J.: Tri kytice kvetov pre Romathan, Romano nevo ľil V, 1995, č. 191 – 195, s. 3.

Šilan, J.: Divadlo Romathan Košice – 24. premiéra Hrbatý Maren, Romano nevo ľil IX, 1999, č. 400 – 415, s. 14.

Šilanová, D.: Prví úspešní maturanti Strednej umeleckej školy v Košiciach, Romano nevo ľil VI, 1996, č. 225 – 237, s. 1.

Šilanová, D.: Rapsodivadlo, Romano nevo ľil V, 1995, č. 191 – 195, s. 6.

tem [asi Temkovitzová Ž.]: Feder te chal, sar pes te marel / Lepšie hodovať, ako bojovať, Romano nevo ľil XI, 2001, č. 509 – 517, s. 7.

Temkovitzová, Ž.: Nedostatočný rozpočet, ale príťažlivé premiéry, Romano nevo ľil VI, 1996, č. 209 – 212, s. 7.

Temkovitzová, Ž.: Vysoko aktuálna téma svetového festivalu v Taliansku Divadlo a mier, Romano nevo ľil V, 1995, č. 191 – 195, s. 2.

2) Ostatní periodika:

Anonym: Cikánští ochotníci, Polední list 24. 4. 1942.

Anonym: Naštudovanie Carmen museli trikrát odložiť, Košický večer 27. 1. 2004.

Anonym: O civilisovaných cikánech na Slovácku, České slovo 23. 12. 1940.

Balvín, J.: Romský muzikál „Cikáni jdou do nebe“, Romano kurko 5, 1995, č. 19 – 20, s. 1.

Dlouhý, O.: Desať rokov Divadla Romathan, Slovenské divadlo 50, 2002, č. 2, s. 163 – 175.

Hubíková, H.: Romathan, život na cestě, Rovnost 6. 5. 1995.

- Hübschmannová, M.: Domští hudebníci v Indii, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 11 - 25.
- Hübschmannová, M.: Fečo Jožka – Géňa a Béla, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 165 – 170.
- Hübschmannová, M.: Pojem „učit se“ v romštině, Romano džaniben II, 1995, č. 3, s. 35 – 40.
- Hübschmannová, M.: Z cikánského folklóru, Dějiny a současnost 4, 1962, č. 9, s. 16 – 18.
- ila: Romský muzikál, Rovnost 29. 4. 1995.
- Kostić, S.: Indické cerebrální hlásky a jejich vývoj v romštině, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 28 - 33.
- Koptová, A.: Palo dešto anglodikhiben vakerel e A. Koptová, Romano kurko 5, 1995, č. 21 – 22, s. 5.
- Lacková, E.: Ma rozmar tuke o dživipen thovibnaha, Lačo lav , 1990, č. 2, s. 14 – 16.
- Lacková, E.: ...Sem Roma sam!, Lačo lav, 1990, č. 4, s. 18 – 23.
- Lakatošová, M.: Některé zvyklosti olašských Romů, Romano džaniben I, 1994, č. 3, s. 1 – 13.
- nit: Očarili vášnivou Carmen, Košický večer 17. 5. 2004.
- Paňáková, L.: Romathan vie, že „Lepšie je hodovať, ako bojovať“, Košické noviny 21. 11. 2001.
- Slovenský národopis 36, 1988, č. 1 (monotematické číslo věnované romské kultuře).
- Stojka, P.: Díl'a ando románo sokáši – Piesne v rómskej tradícii, Romano džaniben IV, 1997, č. 3 – 4, s. 100 – 104.
- Šebková, H.: Romská humorná vyprávění, Romano džaniben I, 1994, č. 2, s. 41 – 60.
- Tomášchová, A.: Dvoma premiérami oslaví divadlo Romathan 10. výročie založenia – „rozhodia“ kamene osudu, Košický večer 25. 6. 2003.

Záborský, V.: Romské divadlo hrálo v Brně svou verzi muzikálu Cikáni jdou do nebe, Svobodné slovo 1. 6. 1995.

Zbořilová, L.: Romathan jde do Evropy, Rovnost 4. 10. 1996.

3) Dramatické texty:

Drapák, K.: Pohádka o krásné Dčáře a Kalovi, xerokopie, soukromý archiv Rut Kabelové, Praha.

Fečo, J.: Géňa a Béla, xerokopie, soukromý archiv Rut Kabelové, Praha.

Fečo, J.: Zázračné dítě aneb Prorok, xerokopie, soukromý archiv Rut Kabelové, Praha.

Hivešová – Šilanová, D.: Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov, MS, scénář ke stejnojmenné insc., Divadlo Romathan, prem. 20. 12. 1992 (režie J. Šilan), soukromý archiv Daniely Hivešové – Šilanové, Prešov.

Lacková, E. - Hivešová – Šilanová, D.: Baro primašis Baro – Velký primáš Baro, MS, scénář ke stejnojmenné insc., Divadlo Romathan, prem. 2. 12. 1994 (režie D. Hivešová – Šilanová), soukromý archiv Daniely Hivešové – Šilanové, Prešov.

Lacková, E. – Kasarda, Š.: Cigánsky tábor, MS, scénář ke stejnojmenné insc., Divadlo Romathan, prem. 25. 6. 1999 (režie J. Šilan), soukromý archiv Daniely Hivešové – Šilanové, Prešov.

Lacková, E.: Žužika, xerokopie, scénář ke stejnojmenné rozhlasové insc., Vltava, prem. 29. 12. 1988 (režie J. Melč), soukromý archiv Rut Kabelové, Praha.

Lacková, E. – Miklášová, D.: Hrbatý Maren, MS, scénář ke stejnojmenné insc., Divadlo Romathan, prem. 6. 12. 1999 (režie S. Samková), soukromý archiv Daniely Hivešové – Šilanové, Prešov.

3) Videozáznamy:

Videozáznam O Roma džan upre – Cigáni idú do neba, Divadlo Romathan, prem. 23. 4. 1995 (režie Ján Šilan), záznam představení 2. 5. 1995 v KD Musilova, Brno, videotéka Muzea romské kultury v Brně, V 86 / 95.

Videozáznam pořadu Amare Roma, 32. díl, 4. 8. 2003 ČT2, videotéka Muzea romské kultury v Brně, V 126 / 2003.

Videozáznam představení Divadla Perumos, název neuveden, záznam z 12. 12. 1992, videotéka Muzea romské kultury v Brně, V 136 / 94.

Videozáznam pořadu Velký vůz – Teatro mundi, představení souboru Čhavorikani luma s názvem Zloděj a jeho krutý svět aneb 16 krutých pravd (scénář a hudba Jozef Fečo, režie Olga Fečová), 10. 11. 2001 ČT2, videotéka Muzea romské kultury v Brně, V 114 / 2003.

Videozáznam Than perdal o Roma – Miesto pre Rómov, Divadlo Romathan, prem. 20. 12. 1992 (režie Ján Šilan), záznam nedatován, videotéka Muzea romské kultury v Brně, V 143 / 94.

Videozáznam rodinných svateb a dalších oslav rodiny Ščukových, soukromý archiv Moniky Ščukové, Hrabušice, okres Spišská Nová Ves.

Videozáznam rodinných svateb a dalších oslav rodiny Kroščenovy, soukromý archiv Jaroslava a Martiny Kroščenových, Hrabušice, okres Spišská Nová Ves.

4) Vlastní terénní výzkum:

Rozhovor s Danielou Hivešovou – Šilanovou, 26. 5. 2006 Praha.

Rozhovor s Emilií Ščukovou, 8. 4. 2004 Betlanovce, okres Spišská Nová Ves.

Rozhovor s Jánem Šilanem, 27. 5. 2006 Prešov.

Rozhovor s Karlem Adamem, 27. 5. 2006 Prešov.

Rozhovor s Martinou Kroščenovou, 10. 4. 2004 Hrabušice, okres Spišská Nová Ves.

Rozhovor s Monikou Ščukovou, 9. 4. 2004 Hrabušice, okres Spišská Nová Ves.

Rozhovor s Ondřejem Kaločajem, 10. 4. 2004 Spišský Štvrtok, okres Spišská Nová Ves.

5) Ostatní:

<http://www.romathan.sk/>, webmaster neuveden (22. 5. 2006, 24. 5. 2006, 2. 2. 2007, 11. 2. 2007, 15. 3. 2007, 9. 4. 2007, 20. 4. 2007).

Literatura:

- Balabánová, H.: Praktické zkušenosti se vzděláváním romských dětí, Praha 1995.
- Banga, D.: Lyrika, Bratislava 1992.
- Bársony, M.: Tradícia rómských remesiel, Bratislava 1993.
- Daniel, B.: Dějiny Romů, Olomouc 1994.
- Davidová, E.: Cesty romů, Romano drom 1945 – 1990, Olomouc 1995.
- Davidová, E.: Čhajori romani, Romská dívenko, Praha 1999.
- Davidová, E.: Lidová hudba a písně Romů, in: Černobílý život, Praha 2000, s. 101 - 120.
- Davidová, E.: Poválečný vývoj a osudy Romů v letech 1945 – 1989, in: Černobílý život, Praha 2000, s. 67 - 76.
- Davidová, E.: Romská řemesla a způsob obživy, in: Černobílý život, Praha 2000, s. 91 - 99.
- Davidová, E.: Změny ve hmotné kultuře Romů – bydlení a strava, in: Černobílý život, Praha 2000, s. 79 - 89.
- Davidová, E. – Žižka, J.: Romane gil'a, Romské písně, Praha 1990.
- Fraser, A.: Cikáni, Praha 1998 (přel. M. Miklušáková).
- Glacner, F.: Historie cikánského (romského) divadla na území dnešní ČSSR, MS, diplomová práce, Brno 1975, knihovna Muzea romské kultury v Brně.
- Holý, D.: Mudrosloví primáše Jožky Kubíka, Praha 1984.
- Holý, D. – Nečas, C.: Žalující píseň, Brno 1993.
- Horváthová, E.: Cigáni na Slovensku, Bratislava 1964.
- Horváthová, J.: Kdo byli čeští Romové, in: Černobílý život, Praha 2000, s. 47 - 64.
- Horváthová, J.: Základní informace o dějinách a kultuře Romů, MŠMT 1998.
- Hübschmannová, M.: Cikánské písně, Praha 1960.
- Hübschmannová, M.: God'aver lava phure Romendar, Moudrá slova starých Romů, Praha 1991.

- Hübschmannová, M.: K počátkům romských dějin, in: Černobílý život, Praha 2000, s. 17 - 29.
- Hübschmannová, M.: Předmluva, in: Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd., s. 7 - 16.
- Hübschmannová, M.: Romské hádanky, Praha 2003, 2. vyd.
- Hübschmannová, M.: Romské pohádky, Praha 1999, 2. vyd.
- Hübschmannová, M.: Slovesnost a literatura v romské kultuře, in: Černobílý život, Praha 2000, s. 123 - 147.
- Hübschmannová, M.: Šaj pes dovakeras, Můžeme se domluvit, Olomouc 1995, 2. vyd.
- Hübschmannová, M. – Šebková, H. – Žigová, A.: Romsko – český a česko – romský kapesní slovník, Praha 1998, 2. vyd.
- Hübschmannová, M.: Několik poznámek k hodnotám Romů, in: Romové v České republice, Praha 1999, s. 16 - 66.
- Johnson, G.: Svět Indie, Praha 1998 (přel. D. Zbavitel).
- Kabelová, R.: Divadlem k romství, diplomová práce, MS, Praha 2004, katedra divadelní vědy, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Kladivová, V.: Konečná stanice Auschwitz – Birkenau, Olomouc 1994.
- Lacková, E.: Cigánský tábor, Praha 1956.
- Lacková, E.: Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou, Praha 2002, 2. vyd.
- Lacková, E.: Romane paramisa, Romské pohádky, Praha 1999.
- Lorca, F. G.: Krvavá svatba, Brno 2005, 2. vyd. (přel. A. Přidal).
- Mann, B. A.: Neznámi Rómovia, Zo života a kultúry Cigánov – Rómov na Slovensku, Bratislava 1992.
- Merimée, P.: Carmen, Praha 1999 (přel. J. Čermák).
- Nečas, C.: Historický kalendář, Dějiny českých Romů v datech, Olomouc 1997.
- Nečas, C.: Romové v České republice včera a dnes, Olomouc 1999, 4. vyd.
- Pavis, P.: Divadelní slovník, Praha 2003.
- Pavlovský, P.: Základní pojmy divadla, Teatrologický slovník, Praha 2004.

- Pivoň, R. – Stojka, P.: *Náš život, Amáro trajó*, Bratislava 2003.
- Rochowová, I. – Soulis, C. G.: *Romové v Byzanci*, Praha 1998.
- Reichová, I.: *Romové a nacionalismus*, Brno 2001.
- Reiznerová, M.: *Suno, Sen*, Praha 2000.
- Říčan, P.: *S Romy žít budeme – jde o to jak*, Praha 1998.
- Scheinostová, A.: *Romipen, Literaturou k moderní identitě*, Praha 2006.
- Thákur, R.: *Stroskotanci*, Bratislava 1984 (přel. N. A. Zoberi a M. Nadubinský).
- Zbavitel, D.: *Mýty v indickém lidovém umění, Bohové s lotosovýma očima*, Praha 1997, 2. vyd., s. 403 – 418.
- Zbavitel, D.: *Mýty v životě hinduistů, Bohové s lotosovýma očima*, Praha 1997, 2. vyd., s. 394 – 402.

Summary: The Theatre Romathan (Along the Paths of Romany Theatre – from Indian Origins to the Theatre Romathan)

My thesis presents a concise outline of the development of Romany dramatic and theatre culture from its Indian origins to the Slovak originated Theatre Romathan, which represents the actual artistic and intellectual development peak. Further on, the work deals with the crucial developmental tendencies of the artistic production within the Theatre Romathan. It also highlights the importance of the Theatre Romathan in the European context.

In the first part of my thesis I briefly point out the development of Romany theatre, drama, and theatricality in general. My main argument is that Romany theatricality stems from three different sources. Firstly, the roots of Romany theatricality are to be found in Doms musicians' performances in ancient India. Secondly, one has to look for the roots in the competition of Romany performers with the non-Romany artistic production of medieval mimes, histriones, ioculatores and musicians. And finally, the source of the theatricality lies in the Romany folk culture, which is manifested in songs, stories, musical and musical-dramatic performances, ceremonies, and rituals.

In the second part of my work I analyse the beginnings and the development of Romany theatre within the territory of former Czechoslovakia. I argue that the very beginning of Romany theatre is connected with the interwar Moravian production of the Kyr-cousins. I also present the work of Elena Lackova as well as I mention post-war Romany producers and directors - Emil Scuka, Jan Rusenko, Jozef Feco and Kristian Drapak.

In the following part I characterize the artistic production of the Theatre Romathan. I present it as an intellectual and artistic peak of Czech and Slovak Romany theatre. I argue that the main developmental tendencies within the artistic production of the Theatre Romathan correspond to the main tendencies of Romany ethno-emancipation – The Roma Rising – not only in the Czech Republic and in Slovakia but also in the whole of Europe.

In the last part I assert that the Romany theatre has grown from rich musical-dramatic tradition and since its beginnings it has been developing as a synthetic theatre. Finally, I discuss the importance of the Theatre Romathan and distinguish three key elements which it consist in. I propose that the Theatre Romathan is the key factor as for both the professionalization of Romany theatre and the enforcement of staging of original Romany dramatic literature. Nevertheless its significance lies also in its multicultural European – wide.