

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**  
Ústav jižní a centrální Asie

# **Obraz Romů ve filmografii Tonyho Gatlifa**

Bakalářská práce

Autor: Radka Steklá  
Vedoucí práce: PhDr. Jan Červenka, Ph.D.

**Praha 2008**

*Prohlašuji, že jsem práci psala samostatně a použila pouze uvedených zdrojů.*

*V Praze dne 31. srpna 2008*

*Děkuji vedoucímu práce PhDr. Janu Červenkovi za pomoc při psaní práce, za připomínky a náměty ke zlepšení. Mgr. Františce Dvorské děkuji za konzultace a za pomoc s uchopením tématu.*

# Obsah

<b>1. Úvod.....</b>	<b>4</b>
<b>2. Nejednoznačnost identity a Gatlif v kontextu kinematografie diaspory .....</b>	<b>7</b>
<b>3. Tony Gatlif a charakteristika jeho filmografie .....</b>	<b>9</b>
3.1. Život a tvorba.....	9
3.2. Charakteristika Gatlifovy kinematografie .....	12
3.2.1. Témata .....	12
3.2.2. Hudba .....	14
3.2.3. Nástroje vyvolávající hodnověrný dojem.....	16
3.2.4. Herci .....	18
3.2.5. Svět mužů a svět žen .....	19
<b>4. Obrazy Romů ve filmech Tonyho Gatlifa.....</b>	<b>20</b>
4.1. Princové (1982) .....	20
4.2. Latcho drom (1992) .....	23
4.3. Mondo (1995) .....	25
4.4. Gadjo dilo (1997).....	26
4.5. Vengo (2000) .....	28
4.6. Swing (2002) .....	29
4.7. Exils (2004) .....	31
4.8. Transylvania (2006).....	31
<b>5. Obraz Romů zprostředkovaný českým filmem.....</b>	<b>33</b>
5.1. Kdo se bojí, utíká (1986), režie: Dušan Klein .....	34
5.2. Radikální řez (1988), režie: Dušan Klein .....	36
5.3. Marian (1996), režie: Petr Václav .....	37
5.4. Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba (2000), režie: Drahomíra Vihanová .	39
5.5. Indián a sestřička (2006), režie: Dan Włodarczyk.....	40
5.6. Roming (2007), režie: Jiří Vejdělek .....	42
<b>6. Závěr .....</b>	<b>45</b>
<b>Literatura .....</b>	<b>48</b>

# 1. Úvod

Realita je unikátní, jakékoliv její zobrazení či popis není ničím víc než pouhým jejím obrazem, více či méně nepřesným. S trochou nadsázky se dá říci, kolik lidí na světě, nejméně tolik způsobů popisů reality. Mezi množstvím individuálních chápání existují však taková, jež jsou sdílená na obecnější úrovni. Takové verze světa vytváří masová média<sup>1</sup>, předkládají je publiku a vtahují ho do vlastního chápání skutečnosti (srov. Raichová, 2001). Kromě osobní empirie tak mají i média značný vliv na to, jak jednotlivec vnímá svět kolem sebe. Výběrem mediálních obsahů a způsobem nakládání s fakty nepřímo diktuje obraz reality, jejím neustálým opakováním a neměnností úhlu pohledu vytvářejí pouhou její iluzi.

V tématech, v nichž ve větší míře chybí individuální zkušenost, mají média obzvlášť silný vliv. Jednak se stávají těmi, kteří disponují mocí nad výběrem témat, a tudíž určují, o čem budou lidé přemýšlet, jednak mohou ovlivňovat samotný charakter obrazu reality, čímž nabízejí a omezují škálu interpretací.<sup>2</sup> Právě v tomto bodě spatřuji úskalí práce s některými mediálními tématy a jejich zranitelnost, zvláště těch společensky citlivých, kam kromě jiného bezpochyby patří i Romové. Stávají se tak pasivními objekty mediálního a posléze společenského diskurzu, aniž by byl lidmi obecně chápán rozdíl mezi skutečností a jejím pouhým mediálním obrazem. Realitu vytvářenou médii totiž jednotlivec vnímá jako skutečnou reprezentaci prostoru a času, ve kterém existuje (viz Raichová, 2001). Výraznější roli hrají média jako tisk, televize a rozhlas, ne nepatrnou měrou se však spolupodílí i umělecké, např. filmové či literární obsahy.

V demokratických, svobodných společnostech se klasicky chápaná média zaštiťují principy nezávislosti a objektivity, které by veřejnosti měly dávat záruku „nezávadnosti“ poskytovaných informací. Naplňování ideálu objektivitativizuje už samotná struktura médií coby sumy lidí s ryze subjektivními pohledy na svět. Neméně závažným paradoxem objektivitativy a nezávislosti je rovněž jejich snadná zaměnitelnost s objektivní pravdou. Předpoklad maximální možné míry objektivitativy médií může totiž v příjemci informací vytvářet mylný dojem pravdivosti předkládaných skutečností. Přesvědčení o neutralitě informace

---

<sup>1</sup> Médium jako prostředek pro hromadné zprostředkování informací. V této práci se nejčastěji budu dotýkat filmu, který je jejím hlavním tématem. Okrajově zmiňuji další masové prostředky, jakými je vedle těch klasicky, úžeji vnímaných (tisk, rozhlas, televize a internet) například literatura.

<sup>2</sup> Příchod internetu však rozšířil omezený prostor médií a nabízí příjemci různost názorů, pohledů na svět, poskytuje možnost výběru a zejména umožňuje větší aktivitu konzumenta informace.

utlumuje vlastní aktivitu čtenáře či diváka, který ji pak následovně přebírá nekriticky a bez hlubší analýzy jako objektivní pravdu (viz Raichová, 2001). Společnost tak žije v domnění, že média jako televize, tisk, rozhlas a internet odrážejí skutečný stav světa. Tenká hranice mezi realitou a jejím mediálním obrazem se mnohdy smazává a dva světy snadno splývají v jeden.

Zřetelněji je chápána linie mezi realitou a uměním, např. filmem a literaturou. Fiktivní povaha jejich obsahů je obecně zřejmá, a tak je i přijímána. Přesto ani umění není s to zabránit tomu, aby si v krajním případě čtenář či divák nespojoval obsah díla s realitou. Stát se to může zejména v dílech referujících o tématu kulturně vzdáleném, a tudíž neznámém, zvláště pak předkládá-li ho kulturní, morální či názorová autorita, za níž mnohdy spisovatelé a filmaři bývají bezděčně považováni. Tímto způsobem se vymkl z rukou režiséru Tonyemu Gatlifovi „polofiktivní“ dokument *Latcho drom*, jenž byl diváky pochopen jako reálný obraz života Romů, a to včetně ryze symbolických scén, kdy tvůrce posadil slovenské Romy i s jejich příbytky do korun stromů. Nejedna divák podlehl klamnému dojmu, že uprostřed Evropy existuje místo, kde Romové žijí ve větvích. Režisér si touto hříčkou pouze vypomohl k vyjádření obtíží Romů najít své místo na zemi. Nezabránil však desinterpretaci díla.

Existuje nemálo analýz<sup>3</sup> zabývajících se vlivem médií na společnost. V mnohém se jejich závěry shodují. Tisk, rozhlas a televize referují o Romech značně stereotypně, zpravidla negativně, chybí různost témat. Zkušenost majority s Romy je většinou zprostředkovaná a vzhledem k nepestrosti mediálních informací i způsobu nakládání s nimi se nelze divit ustrnulému charakteru veřejného mínění. Minimum studií se však zabývá obsahy ryze uměleckých děl, snad i z toho důvodu, že jejich vliv je přece jenom nepatrnější.

Tento fakt mě přivedl k ideje zamyslet se v rámci české společnosti nad tím, s jakými filmovými obrazy Romů byla kdy konfrontována, ať už na filmovém plátně či televizní obrazovce, a které se tak v České republice mohly spolupodílet na vnímání této menšiny. V práci jsem chtěla zachytit možnou různost pohledů tvůrců z prostředí majority i romské menšiny. Příslušník majority zpravidla zastává pozici dominantní kultury, diktátorky společenských pravidel a norem, v níž vyrostl a z níž se přirozeně obtížně vystupuje. Z dvojího možného pohledu na věc nabízí perspektivu vnějšího pozorovatele (MY) těch druhých (ONI). To samo o sobě implikuje otázku, nakolik je takový tvůrce schopen a ochoten nahlédnout na kategorii „cizí“ hlouběji, než se očekává. Zvláště je-li jaksí přirozeně sešněrovaný převládající kulturou, která předem předkládá hodnocení „dobrého“ a „špatného“. Vedle toho se pomalu

---

<sup>3</sup> Studie, analýzy zaměřující se na vliv tisku, rozhlasu a televize: Cizinci, naši a média – mapování mediálního obrazu uprchlíků a menšin. Praha. 2007. Homoláč, J., Karhanová, K., Nekvapil, J.: Obraz Romů v středoevropských masmédiích po roce 1989. Brno. 2003. Studie zahrnující i obsahovou analýzu děl uměleckých: Raichová I. a kol.: Romové a nacionalismus. Brno, 2001.

v médiích, nejen ve filmu, mnozí reprezentanti kategorie ONI věnující se i „svému“ tematickému okruhu a vnášející do tematiky další pohled na věc, jejich hlas však ve změní jiných není tolik slyšet. Pohled zevnitř ještě sám o sobě nezaručuje pravdivý obraz „cizí“ reality, minimálně však může přispět do veřejné debaty, což je v případě „černobíle“ vnímaných Romů víc než žádoucí.

Pro splnění záměru zastoupení obou stran jsem v kategorii ONI zvolila francouzského režiséra původem z Alžíru a arabsko-romského původu Tony Gatlifa, v současnosti zatím jediného zástupce své komunity, který točí celovečerní filmy. V práci se zabývám pouze těmi snímky, v nichž autor v různé míře zachycuje svět Romů – *Princové* (1982), *Latcho drom* (1992), *Mondo* (1995), *Gadjo dilo* (1997), *Vengo* (2000), *Swing* (2002), *Exils* (2004) a *Transylvania* (2006). Třeba podotknout, že Gatlif jakožto méně známý a divácky méně vyhledávaný autor nezasáhne českého diváka v takové šíři jako tuzemská tvorba obecně známějších filmařů. Osoba a tvorba Tonyho Gatlifa, jeho pozice v kinematografii diaspory a popis určujících prvků autorovy tvorby jsou předmětem druhé části práce. Třetí část seznamuje s obsahem a analyzuje vybrané filmy z hlediska práce s obrazem Romů, jejich vztahů s majoritou, apod. Čtvrtá část pak ze stejného úhlu pohledu rozebírá ty snímky, s nimiž byl český divák konfrontován a které se tudíž mohly podílet na produkci obrazu Romů v české společnosti. Z možné sumy jsem proto vybrala tvorbu českých filmařů, o níž se lze vzhledem k dostupnosti a určité mediální pozornosti spíše domnívat, že ji zhlédl větší počet diváků. Ani jeden z tvůrců není Rom, takový autorský počín v České republice doposud chybí. O to bude zajímavější sledovat rozdíly v přístupu k tématu u Gatlifa a těchto autorů. Datací vzniku se české snímky kryjí s Gatlifovými, pokrývají tak období od půli 80. let po současnost. Tato část práce neobsahuje z kapacitních důvodů veškerou českou filmografii zabývající se romským prostředím. Některé snímky se mi ku škodě práce bohužel nepodařilo zajistit, např. *Smradi* (2002). Čtvrtá část je tedy věnována filmům – *Kdo se bojí, utíká* (1986), *Radikální řez* (1988), *Marian* (1996), *Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba* (2000), *Indián a sestřička* (2006) a *Roming* (2007).

Text se zabývá pouze hranými filmy s výjimkou Gatlifova polodokumentu *Latcho drom*. S různými obrazy Romů nejen v uměleckých žánrech souvisí také vnímání a přijetí těchto filmů diváky, zejména pak z obou komunit. Tato perspektiva by práci jistě obohatila, z důvodu rozsahu však toto hledisko text neobsahuje.

## **2. Nejednoznačnost identity a Gatlif v kontextu kinematografie diaspory**

Osobnost Tonyho Gatlifa vyrůstajícího v Alžírsku v rodině s romskými předky a s následným přesídlením do Evropy implikuje otázku autorovy identity a na jaké straně onoho vztahu MY a ONI se ve skutečnosti nachází. Podle některých antropologů se člověk rodí jako tabula rasa a je postupně formován sociálním prostředím, které ho obklopuje. Dle tohoto směru uvažování je tedy vědomí výrazem kultury a společenské činnosti (Murphy, s. 23). Sám autor nezdůrazňuje arabské kořeny tolik jako ty romské – na mnoha místech deklaruje romský původ a cítí se být Romem (srov. Benešová, Reflex), což je legitimní postoj i navzdory tomu, že si tuto kulturu začal plně uvědomovat až v pozdějším věku, kdy se současně začal zajímat o své romské kořeny (srov. Davidová, Romano džaniben). Sám Gatlif zdůrazňuje, že je cikán, přičemž pro něj tento pojem nesouvisí s národností, ale se způsobem myšlení (in Benešová, Reflex). Poukazuje tedy spíše na možnost osobní volby, životní filosofie než na kulturní svázanost s kulturou, do níž se narodil.

Gatlif vzhledem k výše řečenému není typický představitel romské komunity, jenž jí bývá od malička formován. I kdyby strávil dětství v Alžírsku v kruhu rodiny, která ctíla kulturu romských předků, stejně tak na něj měla formující vliv arabská kultura, v Evropě pak francouzská společnost. Neznamená to, že to snižuje jeho kompetenci točit filmy o svých lidech, jak je nazývá. Je ale dobré mít při vnímání jeho tvorby na paměti, že Gatlifova zkušenost s romskou kulturou není nekonečná. Omezené možnosti jeho empirie vychází rovněž z neexistence univerzálního modelu romské kultury, která se navzdory společným prvkům liší krajinou od krajiny.

Neexistující tradice romských filmařů neumožňuje zařadit Gatlifovo dílo mezi možné pokračovatele, kteří na takový odkaz navazují a reagují. Lze však autora zasadit do širšího kontextu, jímž je tzv. kinematografie diaspory. Její počátky souvisí s vývojem po druhé světové válce, s globalizací a migrací z postkoloniálních zemí. Lidé opouštěli své domovy a snažili se zapustit kořeny v novém, mnohdy zcela neznámém prostředí. Závěr 20. století je proto u filmařů majících zkušenost s migrací charakterizován zkoumáním tohoto prožitku, reflektují pocity kočování mezi kulturami, komunikaci jazykem menšin, odtržení od mainstreamu a prožívání sociálně rozdílných životů. Výsledkem byly filmy o rozprášení a

vykořenění (in Bordwell, 2007). Všechny zmíněné pocity tvoří výrazný prvek Gatlifovy tvorby, jak dále uvidíme v části věnované hlavním tématům autorových filmů.

Gatlifa je také možné vnímat v rámci tzv. exilových filmařů, připustíme-li předpoklad, že exil nemusí nutně znamenat opuštění domova z důvodu hrozby nebezpečí, zejména politického (srov. Naficy, 1999). I pro něj je příznačné ocitání se mezi dvěma společnostmi, v jeho případě mezi evropskou a tou, kterou v mládí opustil, ať už se ve filmech projevuje ve formě alžírské kultury, v níž vyrostl nebo romské, kterou začal znovu objevovat. Pro práci exilových filmařů je podle Naficyho typických několik rysů, některé nalzáme i u Gatlifa. Jedním z nich je mnohočetná funkce autora ve svých filmech. Podle Naficyho k tomu filmaře vede možnost větší kontroly nad filmem, ale i minimalizace nákladů. Kromě přímé herecké role ve snímku *Princové* se v drtivé většině filmů angažuje nejen na pozici režiséra, ale také scénáristy a spoluautora hudby a písňových textů. Roli režiséra a scénáristy skloubil například u snímků *Gadjo dilo*, *Přinesl mě čáp*, *Swing*, *Exil* a *Transylvania*. Další charakteristikou, která se opět týká Gatlifových snímků, je minimálně bilingvní tvorba. U Gatlifa mají jazyky častěji ryze komunikační funkci, někdy symbolickou, u jiných tzv. exilových filmařů bývá jazyk i samotným tématem filmu. Roli jazyka se práce věnuje na jiném místě.



## 3. Tony Gatlif a charakteristika jeho filmografie

### 3.1. Život a tvorba

Tony Gatlif (vlastním jménem Michel Dahmani) se narodil 10. září 1948 na předměstí Alžíru do rodiny andaluských Romů<sup>4</sup>, která zde žila pátou generaci. Matka tohoto původu, otec Arab a zkušenost se životem v kulturně neidentické majoritní společnosti předznamenaly charakter mnohých Gatlifových snímků. Dětství trávil převážně na ulici, do školy zavítal jen díky učiteli, který založil filmový klub s cílem přilákat do lavic děti z ulice a týden co týden jim promítal filmy. Podařilo se mu tak udržet ve třídách záškoláky, včetně Tony Gatlifa. Když se pak ve třinácti letech vzepřel rodinné tradici a odešel od ní na důkaz nesouhlasu s domluveným sňatkem, ocitl se bezprizorní na ulici, uměl minimálně číst, za to však znal řadu filmů, které ho mnohému naučily. V pouhých čtrnácti letech se rozhodl opustit rodné Alžírsko, zanechal čištění bot a přesídlil do Francie. S prázdnými kapsami se prý potuloval někde mezi přístavem Marseille a hlavním městem, jako dítě ulice však nedlouho poté končí v nápravném zařízení nevěda, že ho na místě určeném pro mladé rebely čeká významné životní setkání. Jeden z tamních vychovatelů prý v chlapci poznal nevídaný hudební, dramatický a výtvarný talent, který v něm začal rozvíjet. V osmnácti letech učinil Gatlif rozhodnutí dělat film, aniž by tušil, že mladický sen a umanutost ho jednou skutečně dovedou k vytouženému cíli. Cesta k němu vedla přes několikaletou zastávku v divadle. Na sklonku šedesátých let se zapsal do dramatických kurzů na umělecké škole Saint-Germain-En-Laye v Paříži, do doby, než se naučil pořádně číst, se však první texty k hrám učil foneticky z nahrávek. O několik let později se poprvé objevil na scéně pařížského národního divadla, hereckým kolegou mu zde byl i Gérard Depardieu, jehož později obsadil ve svém filmu. V téže době začal psát svůj první scénář inspirovaný prožitky z nápravného zařízení a zároveň si vážně pohrával s myšlenkou vzít do ruky kameru (in Gatlif, online).

Po dvojici krátkých filmů natočil v roce 1975 film *La tête en ruines* (Hlava v troskách), o tři roky později ztvárňuje téma alžírské války ve snímku *La terre au ventre* (Země s útroby).

---

<sup>4</sup> Ve Španělsku se používá pro označení Romů zde žijících nerozlišujícího termínu Gitanos (obdoba apelativ majorit v jiných zemích – v Německu Zigeuner, v Itálii Zingari, ve Francii Tsigani, apod.). Sami Romové ve Španělsku používají kromě zmíněného apelativa endonymum Calé. Je však zvažována možnost, že šlo původně o exonymum, které členové označované skupiny přeložili a posléze se s ním identifikovali. V témže zdroji se setkáme i s tvrzením, že Tony Gatlif náleží ke skupině Manuša, což je podskupina Sinti žijící převážně ve Francii (Rombase, online).

Začátkem 80. let přesídlil Gatlif do Španělska, kde v roce 1981 filmem *Corre Gitano* poprvé vzdává hold kultuře španělských Calé a jejich umění flamenca. Gatlif k tomuto filmu dodává: *Jsem Cikán. Navzdory všemu pronásledování, pohrdání jsem Cikán. Existuji, my existujeme.* (in Gatlif, online). V témže roce dal ještě vzniknout snímku *Canta Gitano* (Cikánská píseň).

První velký úspěch a první ocenění za autorský počín získal v roce 1982 za film *Le Princes* (Princové), v němž tvůrce ztvárnil jednu z vedlejších rolí. Na neutěšené pařížské předměstí obydlené Romy a imigranty z neevropských zemí zasadil příběh Nary, prchlivého otce ctícího nepsané zákony vlastní kultury a jeho ženy Miraldy, kterou za rozhodnutí užívat antikoncepci potrestá vyhnáním z domu a zákazem styku s dcerkou Zorou. Situaci vyostřuje nesouhlasné, demonstrativní chování babičky, která je navzdory svému stáří o krok blíž současnému světu než její zarputilý, se svou rolí bojující a věčně zpitý syn Nara. Učí se číst, vypracovává vnuččiny domácí úkoly a místním úřadům píše stížnosti na diskriminující chování vůči Romům. Ke smíření manželů uvnitř rodiny dochází až v samém závěru filmu u těla mrtvé babičky.

Po snímcích *Rue du départ* (Ulice odjezdu) – 1985, *Pleure pas my love* (Neplač, má lásko) – 1989 a *Gaspard et Robinson* – 1990 uvedl *Latcho drom*, snímek na pomezí hraného filmu a dokumentu, kterým získal popularitu i řadu festivalových ocenění. Autor o něm prohlásil: *Je to „muzikál“ na osnově pouti Romů z Indie do Evropy. Chtěl jsem ve svém filmu ukázat, že Romové mají být nač hrdi, a ne stavět na odiv jejich chudobu.* (in Romano džaniben, 1998). Ačkoliv dílo může působit jako zpráva o putování Romů z Indie do Evropy, nejde ve skutečnosti o dokument mapující romskou migraci. Jeho hodnota spočívá v poukázání na rozmanitost životů a sílu kultury několika subetnických romských skupin od Indie po Španělsko. Mnohem silnější výpověď se ale skrývá v rovině symbolické – snímek je zároveň mementem bolestných okamžiků romské historie i současných problémů, jejich vyhnanství, vyjádřením touhy najít klidné místo k životu a uznání okolní společností.

V roce 1994 dokončil Gatlif další z filmů, nerozvíjí však téma Romů naplno, naopak si z něj vypůjčil pouze určité existenční pocity – svobodu, životadárné teplo lidských vztahů, ale i osamění jedince vydaného napospas majoritní společnosti, které uplatňuje i u vedlejších postav. *Mondo* je příběhem desetiletého chlapce Monda, který se bez rodiny, jako nepopsaný list papíru vylodí ve francouzském Nice. Než úřady stačí malého tuláka předat příslušným institucím, stačí chlapec, o němž nikdo neví víc, než jeho jméno, nezapomenutelně zasáhnout do života několika opuštěným lidem.

Trilogii filmů *Princové* a *Latcho drom* Gatlif zakončil snímkem *Gadjo dilo*, který byl přijat s nemenším nadšením. Vypráví o cestě francouzského mladíka Stephana do Rumunska, kam ho přivedla naivní touha najít zpěvačku, jejíž hlas miloval jeho zesnulý otec stejně silně jako neustálý život na cestě. Noru Lucu v rumunských končinách nenajde, mezi Romy, kteří počáteční rezervovanost k podivnému cizinci vymění za pozvolné přijetí do komunity, však nachází mnohem víc – milostný vztah, uznání a nakažlivou sílu jedinečných i obyčejných okamžiků.

*Je suis né d'une cigogne* (Přinesl mě čáp) je autorovým počinem z roku 1998. Věnuje se v něm pocitům vykořeněnosti nejen u potomků muslimských imigrantů do západních zemí Evropy, ale i mladých Evropanů, kteří ji demonstrují rebelií proti establishmentu.

Kultura španělských Calé posloužila v roce 2000 jako námět k dalšímu snímku. *Vengo* je syntézou hudby, flamenca, emocí a všudypřítomné tušené smrti, která vrcholí až v předposledním obraze. Gatlif otevírá citlivé téma rodové msty, která je otázkou osobní a rodinné cti, a přestože překračuje hranici života a smrti, zasahuje do života hrdinů stejně výrazně jako například hudba.

Hold tzv. Manu<sup>5</sup> jazzu vzdal v roce 2001 snímkem *Swing*. Snad až příliš jednoduchý, pomalý příběh francouzského chlapce Maxe vrcholí o to silnějšími momenty. Max je dítě mnoha domovů, jehož počínající kamarádství vždy utne další stěhování za matčinou prací. Během jedné letních prázdnin u babičky dochází do kolonie francouzských Romů, kde se učí jazzovým základům hry na kytaru, ale poznává i obyčejný život a problémy lidí z karavanů, včetně uhrančivé kamarádky Swing. S koncem léta však znovu musí vše opustit.

Znovu na sebe Gatlif upozornil v roce 2004 filmem *Exils*, za který získal na festivalu v Cannes ocenění v kategorii „Určitý pohled“. Je to zároveň první snímek úzce svázaný s Gatlifovým životem. Vůbec poprvé se vrací do místa svého narození a oživuje téma exulantů a jejich pocitů v útrobach cizí země. Dle autorových slov měl vždy strach vrátit se prostřednictvím filmu do Alžírsko v obavě, že tak otevře staré, dosud nezacelené rány (in Gatlif, online). *Exils* je příběhem mladé dvojice Alžírčanů, Naimy a Zana, která bezstarostně žije ve Francii do chvíle, než jeden z nich ucítí nutkavou potřebu poznat kraj, odkud pocházela jeho rodina. Bezmyšlenkovitě se vydávají na bláznivou cestu, na jejímž konci dochází ke krutému střetu s pravdou, sebepoznáním, ale i k úlevné katarzi.

Zatím posledním Gatlifovým snímkem je *Transylvania* (2006). Opět diváka zavádí do rumunské scenerie, kde rozehrává příběh na první pohled ne nepodobný filmu *Gadjo dilo*.

---

<sup>5</sup> Podskupina Sinti, která žije převážně ve Francii.

Vůbec poprvé vystavěl příběh na ženské hrdince, láskou zdecimované Francouzce Zingarině, která v doprovodu kamarádky přijíždí do transylvánských končin hledat otce svého nenarozeného dítěte, romského muzikanta, jemuž ve Francii zcela propadla. Na místě ji ale čeká jen rozčarování a otázka, co dál. Opouští kamarádku a vydává se na bezcílnou pouť najít sebe sama. Rovněž *Transylvania* neunikla zrakům filmových odborníků a v roce 2006 slavila premiéru na filmovém festivalu v Cannes.

## **3.2. Charakteristika Gatlifovy kinematografie**

### **3.2.1. Témata**

Tvorba Tonyho Gatlifa, zaměříme-li se pouze na díla věnující se v různé míře tématu Romů a jejich prostředí, tvoří překvapivě kompaktní celek.

Společným jmenovatelem jsou pocity vnitřního vykořenění, hledání sebe sama, „bezdomovectví“ hrdinů, většinou neromských, které se v obměnách konkrétního příběhu opakují v mnohých filmech (*Mondo, Gadjo dilo, Exils, Transylvania*). V tomto bodě lze spatřovat jistou paralelu s Romy obecně, nejedná se však o individuální, nýbrž skupinové pocity jakýchsi nechtěných součástí společnosti, často odněkud vyháněných. To naznačují scény vrcholící projevy nepřátelství ve snímcích *Latcho drom, Princové, Gadjo dilo*). Ne náhodou tvůrce tíhne k postmoderním emocím týkajících se nejenom generací emigrantů a exulantů. Už v Alžírsku ho zajímala otázka vlastního původu. Jak tvůrce popisuje, často se lidé dotazovali, odkud pochází, a tak nejprve hledal odpověď u svého dědečka (in Romano džaniben, 1998). Pátrání po identitě svých romských předků, ne tedy po kořenech alžírských, konečně zapříčinilo i zaměření jeho tvorby. Rozhodnutí opustit v mladém věku známé kulisy rodné krajiny a žít v zemi, které se teprve musí učit rozumět, dovedlo Gatlifa k reflexi svého původu a k přiznání si pocitů určitého „bezdomovectví“ v cizí zemi. V případě romských hrdinů často naráží na problematické vztahy majority a Romů, na nenávisť, která z mnohých Romů činí štvance ve vlastní zemi. Malý romský hrdina snímku *Mondo* se rovněž ocitá sám v cizím městě, neví odkud pochází, kým je, zná jen své jméno. Úpěnlivě touží po rodičovské lásce, zázemí, a tak smutně posedává na parkovišti u supermarketu pozorujíc bezstarostné rodiny s dětmi nebo okukuje výlohy s nábytkem, který mu evokuje domov. Přání někoho mít dovádí nevědomky do krajnosti ve chvíli, kdy se ptá kolemjdoucích, zda by ho nechtěli adoptovat. *Mondo* nakonec nachází útočiště u těch, kteří jsou stejně osamoceni a zoufalí jako on sám, a snáze tak malému sirotkovi rozumějí – rybář Giordan, který přišel o loď, bezdomovec Dadi, vietnamská Židovka žijící osaměle stranou od lidí. Gatlif zde používá motivu člověka bez identity, původem odlišného, vykořeněného, ale svobodného, který je majoritou a

jejími institucemi odsouzen k nepochopení, k životu na periferii – ať už je jí ulice nebo výchovné zařízení pro sirotky.

Ve filmu *Gadjo dilo* se vnitřní prázdnota, opuštění a hledání hlavního hrdiny symbolicky protíná v závěru filmu s nekončícím vyhnanstvím zdánlivě bezstarostných Romů. Stephan si sebou do Rumunska nepřináší pouze nahrávku se zpěvem romské umělkyně Nory Lucy, ale také křivdu způsobenou otcovým způsobem života, pro nějž neměl možnost hlouběji ho poznat. Vnitřně neúplný Stephan se chce prostřednictvím zpěvačky alespoň o kousek víc dozvědět, kým byl jeho otec a kým je tedy i část jeho já. Mezi hledáním Nory Lucy se setkává s pohnutými životními osudy místních Romů a antipatiemi gádžů vůči obyvatelům osady, které vyvrcholí zapálením obydlí a totální zkázou – symbol nekončící nevráživosti, pokračujícího vyhnanství a vykořeněného osamocení Romů v dominantní společnosti.

*Swing* naopak ukazuje pocity chybějícího domova ze dvou perspektiv. Francouzský chlapec Max se cítí kvůli věčnému přemísťování za matčinou prací opuštěný a omezený v možnostech najít si stále kamarády. Ve chvíli, kdy si vytvoří silné pouto k lidem v místě jeho dočasného pobytu, je nucen vše opustit a začít nanovo někde jinde. Stálý domov, kam se může každý večer vracet, zůstává živý pouze v jeho snech. Tiše proto závidí francouzským Manuša, kteří mu načas poskytnou pocit domova a rodiny, byť v omezeném „luxusu“ maringotek. Ti naopak trpí, zejména babička – pamětnice starých časů, omezeními svobodného pohybu, který býval alfou a omegou jejich života. Na nedůstojné periferii města se cítí odstrčení a zatímco se snaží držet při životě zbývající části kultury, stále sní o tom, až jednou znovu budou moci kamkoliv vyjet.

Název filmu *Exils* již tento autorův pocit přímo pojmenovává a jak bylo výše zmíněno, je to vůbec poprvé, co se prostřednictvím filmu rozhodl vrátit do míst pravého domova. Naima tu představuje životní pocit potomků imigrantů, zřejmě ne zcela výjimečný. Její rodiče ve snaze usnadnit dceři život v nové zemi, Francii, postupně vymazávali veškerá pojítka k vlastní arabské kultuře. V dospělosti Naima zjišťuje, že nezná řeč svých předků, nikdy nespátřila domov svých rodičů, který byl odmalička tabuizován, zároveň ale necítí francouzskou identitu. S otázkou – Kdo jsem? – se vydává do Alžírsku v naději, že nalezne odpověď. Ale i odtamtud se vrací s pocitem, že je všude cizinka. Její přítel Zano je spalován ještě bolestnější touhou. V Alžírsku žil do doby, než s rodiči emigroval a kteří záhy na evropské půdě zahynuli při autonehodě. Do Alžírsku ho vede připomínka života v kruhu rodiny, který ještě nebyl poznamenán bolestí ze ztráty a vydáním malého chlapce napospas cizí zemi.

Od této linie se příliš neodklání ani zatím poslední Gatlifův snímek *Transylvania*. Když Zingarina zjišťuje, že láska mezi ní a romským hudebníkem Milanem byla pouhou iluzí, na níž však stačila vystavět svůj budoucí život, ocitá se symbolicky nahá uprostřed neznámé země. Ve snaze znovu uchopit svůj život a najít svůj opěrný bod přimyká se jaksí demonstrativně ke kultuře místních Romů, které vnímá jako podobně bloudivé duše. Rovnováhu a štěstí však nachází až skrze lásku k muži a právě narozenému dítěti.

V případě romských hrdinů Gatlif často naráží na problematické vztahy majority a Romů, na nenávist, která z mnohých Romů činí běžence z jednoho místa na druhé. V *Latcho drom* jsou španělští Calé nemilosrdně vypuzeni ze svých domovů, ve snímku *Princové* povznesené chování členů majority k Narovi a jeho komunitě jen rozdmýchává kolotoč nenávisti, jiným příkladem je nájezd vesničanů na romskou osadu, která skončí ve filmu *Gadjo dilo* v plamenech.

Většinu Gatlifových ústředních postav je společný jeden rys. Jejich minulost a identita zůstává dlouhou dobu nesdělena, na cestu za vnitřním obrozením se vydávají vyzbrojeni pouze vnitřním puzením, svým jménem a minimálním materiálním vybavením. V cizí zemi, mezi neznámými lidmi se ocitají čistí jako nepopsaný list papíru, i když divák od počátku tuší složité vnitřní rozpoložení hrdinů. Teprve v průběhu cesty odhalují své já. Jejich minulost nehraje v příběhu významnou roli, stačí znát pouhý důvod jejich cesty, který se mnohdy vejde do několika slov. Co je diváku prozrazeno o Stephanovi, Sabině, Maxovi, Zingarině, Mondovi, Naimě a Zanovi? Stephan má nevyřešenou minulost se svým otcem, Sabina utekla od muže a znevážila tak jako žena své postavení v komunitě, Max se často stěhuje a chybí mu opravdový domov, Zingarina se ve Francii zamilovala do muzikanta, Mondův domov je zřejmě někde jinde, než kde je sám chlapec, Naima je vnitřně rozháraná a Zano potřebuje navštívit rodné místo. Není to mnoho, přesto divák nepotřebuje vědět víc.

### **3.2.2. Hudba**

Neméně výrazným prvkem Gatlifových děl je hudba, mnohdy naprosto dominantní, strhující, někdy s výpovědí silnější než samotný příběh. Ve většině filmů je Gatlif současně spoluautorem muziky. Dle jeho slov bývá zpravidla tato složka filmu nejdražší (in Křivánková, Lidové noviny). Autor na mnoha místech demonstruje svůj vztah, někde přímo: *Hudba je něco vitálního – bez ní bych nebyl schopen existovat*. (in Gatlif, online), jinde o ní promlouvá ústy svých hrdinů, jako v případě Zana v *Exilu*: Mým náboženstvím je hudba. Je to právě hudba, která divákům často ulpí v paměti stejně nesmazatelně jako příběh. Mnohde je nositelkou klíčového sdělení.

*Latcho drom* je snímek, jenž drží při sobě právě díky hudbě. To, co z mnohých obrazů divák pouze tuší, vyjadřují hudební texty naplno. V jednom z obrazů natáčeném na Slovensku zpívá stará žena píseň o utrpení Romů za druhé světové války, zatímco kamera sklouzává k jejímu předloktí s vytetovaným číslem z koncentračního tábora. Na jiném místě se zpívá: *Bůh nás odsoudil k putování, šli jsme daleko, utekli jsme před utrpením a nenávisť. Ve španělské části naleznou Romové dveře svých domovů zatlučené závorami, jsou vyhnáni ze své čtvrti, už tak dost ubohé, a ocitají se bezprizorní na ulici. Na kopci za městem sedí žena, odevzdaně hledí do dálky zpívajíc: Jsi čáp, který se usadil na Zemi. Já, já jsem černý pták, kterému je dáno létat. Proč tvá zlá ústa po mně plivou? Jaké zlo vůči tobě, že má pleť je tmavá a mé vlasy cikánsky černé. Jednoho večera, tak jako mnoho jiných jsem zjistila, že závidím psovi, kterému všichni prokazují respekt. Ve filmu *Exils* nespokojená Naima přesouvá svoji zlobu na okolní společnost a poslouchá píseň s textem *Nespravedlnost. Diktatura. Terorismus. Revolta*. Ve snímku *Vengo* jedna postava z obavy z krevní msty uprchne do severní Afriky. Při jednom z telefonátů pouští rodina dotyčnému, zřejmě osamělému muži do sluchátka nejoblíbenější píseň jeho mrtvé dcery. Pocit v textu je totožný s otcovým nutným „exilem“ za mořem: *Přicházím, nevím odkud, nemám žádný cíl, nemám domov*.*

Velmi významné místo tvoří v Gatlifových filmech živá hudba, která z každého snímku zároveň činí velkolepou, strhující koncertní a jevištní podívanou. Tvůrce do těchto scén zásadně obsazuje opravdové umělce – muzikanty, zpěváky, tanečnický. Sleduje tím maximální možnou míru autenticity prožitků, které jsou s jejich nositeli bytostně spjaté. *Vengo* tak bylo vytvořeno úzkou spoluprací se slavným andaluským tanečníkem flamenca, kterému byla svěřena jedna z ústředních rolí. Dle Gatlifových slov právě Antonio Canal přinesl do snímku jižanského ducha (in Gatlif, online). Celý film vznikl v komunitě andaluských hudebníků, tanečníků a zpěváků flamenca. Nezastupitelnou roli sehrála rovněž La Caita, uhrančivá zpěvačka s hrubým hlasem, kterou Gatlif kromě filmu *Vengo* obsadil rovněž do *Latcho drom*. Nefalšovaný, autentický Manuš jazz v podání Mandino Reinhardta a Tchavolo Schmitta mnohokrát zaznívá ve snímku *Swing*, kde tito protagonisté zároveň hrají jedny z postav. Snad nejvíce prostoru pro práci s autentickými umělci dostal Gatlif ve filmu *Latcho drom*. V části odehrávající se ve Francii opět vystupuje Tchavolo Schmitt, slavní Taraf de Haidouks zahráli v sekci věnované Rumunsku, v indickém Rádžastánu tvůrce použil kastu indických hudebníků a tanečníků zvanou Bandžara. Co se tedy použití autentické hudební složky týče, dá se říci, že zmíněné Gatlifovy filmy mají dokumentární charakter, byť jsou hudební či taneční vystoupení realizována ve stylizovaných okamžicích.

Obzvlášť výmluvně užívá autor hudbu, nikoli již živou, v některých scénách, jimiž podtrhuje situaci hrdinů. Mondo sní o rodné zemi, která se mu v symbolických záblescích zjevuje uprostřed snů. Právě v momentech chlapcových snových návratů pouze použití arabské hudby napovídá, odkud malý tulák může pocházet. Dojemná je scéna, kdy se Mondo koupe v moři zaplaveném tisíci pomeranči, jejichž kůra je popsána vzkazy v arabštině. Ve filmech *Gadjo dilo* a *Vengo* je hudba znějící z kazetového pásku použita jako připomínka lidí, kteří již nežijí a je tak současně vyjádřením jejich smutku a osamění.

Hudba je zkrátka v Gatlifových snímcích všudypřítomná a nemusí být právě slyšet. Odkazují k ní předměty jako hudební nástroje, kazety, nahrávací zařízení, přehrávače, apod. Mnohdy hrdina vstupuje do děje zcela bez majetku pouze s vlastnictvím těchto věcí, které ho po čas cesty spojují s hudbou či s minulostí. Příběh chlapce Maxe ve filmu *Swing* začíná koupí vlastní kytary, na kterou denně trpělivě cvičí jazzové postupy. Kytarové zkoušky v maringotce a láska k hudbě tvoří ústřední linii děje. Stephan z *Gadjo dilo* přijíždí do Rumunska se starou kazetou, nahrávkou Nory Lucy. V průběhu pobytu zaznamenává při různých příležitostech romskou hudbu, aby v předposledním obraze veškerý nasbíraný materiál z neznámých důvodů zničil nedaleko od místa, kde začal jeho příběh. Alžírský pár snímku *Exils* se na cestu vydává s minimem věcí, za to však nechybí vybavenost hudebními přehrávači a nahrávkami, které mají oba protagonisté téměř bez přestání na uších. Zano navíc s posvátnou úctou přechovává jednu z mála upomínek na rodiče – housle, které před odjezdem do Alžírsku pečlivě „pohřbí“ do zdi. Zingarinu zase do Transylvánie přivádí vzpomínka na romského muzikanta, nebýt jeho, žila by dál svůj život kdesi ve Francii.

### **3.2.3. Nástroje vyvolávající hodnověrný dojem**

Ve svém díle Gatlif využívá různých možností, aby filmový obraz působil co možná nejautentičtěji, i když už jen to, že jde o hrané filmy, vylučuje absolutní naplnění této ideje. Sám tvůrce se nechal slyšet, že pro něj jako režiséra a diváka je nejdůležitější autenticita. Vyumělkovanost ho děsí (in Benešová, Reflex).

Původně působí ve snímcích živá hudba, byť je inscenovaná a stylizovaná pro účely natáčení. Dále hojně využívá, kromě skutečných umělců flamenca, Manuš jazzu, apod., řady neherců, u nichž neznalost dramatického projevu nahrazuje přirozený projev a charisma. Vedle plejády anonymních tváří Romů z filmů *Gadjo dilo*, *Transylvanie*, *Swing*, *Vengo a Latcho drom* uvízly v paměti výkony několika z nich. Představitel chlapce Monda ve stejnojmenném snímku, Ovidiu Balan, je ve skutečnosti romským dítětem, jehož rodina údajně v době natáčení skutečně nelegálně pobývala ve Francii (in Dvorská, bakalářská



práce). Gatlif ho posléze obsadil i do následujícího filmu *Gadjo dilo*. Izidor Serban, představitel jedné z hlavních rolí v témže snímku, také nikdy před tím nehrál. Gatlif jeho nulovou zkušenost s herectvím dále popisuje: Nikdy si ani na chvíli nepředstavil, že když hraje opilého, nemusí být opravdu opilý (Peary, 1998).

Prostředí příběhu, ač může působit sebevíc autenticky, však bývá vytvořeno pro účely filmu. Tvůrce se nechal slyšet, že se autentickým prostředím nechává pouze inspirovat, nikdy si nebere záběry ze skutečných vesnic a vše pečlivě inscenuje (in Míšková, Právo). Zaměřuje se v něm na hmotnou kulturu, která je pro vnějšího pozorovatele významným rozpoznávacím znakem dané kultury. Nehledě na zřejmou atraktivitu zcela odlišné estetiky. Gatlif tak ukazuje romská obydlí se skromným zařízením i velkolepé interiéry obytných karavanů, jejich bezprostřední okolí stejně jako ošacení a zdobení tamních obyvatel, které působí totožně s jejich reálnými předlohami. Tyto prvky však mohou být v určitých momentech povzneseny z pozice pouhé kulisy do symbolické roviny. Zingarina ve snímku *Transylvania* nevolí tradiční romský oděv z praktického důvodu, zvláště když snižuje její respekt před rumunskými obyvateli, ale je výrazem osobní volby a vzdoru. V žádném z filmů však nepracuje autor s demonstrací kulturní jinakosti, zejména její hmotnou sférou, tak prvoplánově jako v hraném dokumentu *Latcho drom*, kde se vedle hudby soustřeďuje na ukázkou tradičního oblečení, šperků, hudebních nástrojů, způsobů hry a obživy, stejně tak na snímání okolí, v němž lidé žijí.

Nepřehlédnutelným prvkem Gatlifových filmů je užití několika dorozumívacích jazyků, což není v kinematografii nic neobvyklého, zvláště odehrává-li se film v jazykově nesourodém prostředí. V téměř každém Gatlifově snímku se tak vedle sebe nutně potkávají minimálně dva až tři jazyky. Vedle romštiny bývá nejčastějším komunikačním prostředkem jazyk daného státu, v němž se příběh odehrává – rumunština, francouzština, španělština. Pochází-li však hlavní hrdina odjinud, užívá pochopitelně svůj mateřský jazyk. Romština se v Gatlifových filmech používá hojně, nejvíce při komunikaci mezi Romy uvnitř komunity a ne vždy je divákovi překládána. Ve filmu *Swing* je po většinu času komunikačním jazykem francouzština, pokud však místní Romové – Manušové přejdou do svého dialektu romštiny a řeší bezvýznamné vnitřní záležitosti, zůstává jejich rozprava bez překladu. Ve snímcích *Transylvania* a *Gadjo dilo* jsou naopak romské dialogy zpravidla opatřeny překladem zejména z toho důvodu, že je divák potřebuje pro orientaci v konkrétní situaci. Za zmínku však stojí skutečnost, že Gatlif umožňuje užívat romštinu i lidem vně romského společenství. Týká se to situací, kdy je hrdina do jisté míry mentálně či vnitřně sblížen s Romy a otevřen vzájemnému dialogu. Romština tu pak funguje jako symbol naleznutí společné řeči. Čangalo jako drobný

překupníček ve snímku *Transylvania* ovládá několik romských frází. Přestože Romové vědí, že není jedním z nich, při najímání romských muzikantů s ním bez problémů komunikaci zahajují v romštině. Činí tak navzdory napjatým vztahům mezi místními Rumuny a Romy. Stejně tak Stephan v *Gadjo dilo* se postupně učí jazyku místních Romů a kde je to jen trochu možné, opouští při vzájemné komunikaci mateřský jazyk, přestože si uvědomuje, nakolik pobytem mezi Romy snižuje své postavení mezi rumunskými vesničany. Ve snímku *Swing* sledujeme snahu romského muzikanta naučit ženský sbor romskému textu písničky, kterou pak předvedou na společném koncertu. Vykořeněná Naima se ve filmu *Exils* setká s mladou arabskou dívkou, která ji ve volné chvíli učí základní arabské fráze, které navzdory svému původu slyší prvně v životě. Největší prostor však dostává romština, případně majoritní jazyky daných zemí, ve snímku *Latcho drom*. Filmu jednoznačně dominuje hudba, téměř chybí dialogy, a tak je romština zprostředkována hlavně v písňových textech. Naopak ani stopu po romštině nenalezneme ve snímku *Vengo*, patrně proto, že španělští Calé se jazykově asimilovali a současný stav jejich romštiny odpovídá romskému etnolektu španělštiny.

#### **3.2.4. Herci**

Zvláštní kapitolu Gatlifovy filmové práce tvoří herci. V celé jeho filmografii si nelze nevděkovat tendence k určitým uměleckým typům. Jsou-li hrdinové muži z majority, pak jejich vizáž působí bohémsky, lehce ošuntěle, stejně jako jejich ošacení. Romain Duris, francouzský herec, se objevil dokonce třikrát v hlavní roli – *Přinesl mě čáp*, *Gadjo dilo* a *Exils*. Herec tureckého původu Birol Ünel, představitel Čangala ve snímku *Transylvánia*, je jen obměnou Romaina Durise. Jak kdyby jimi autor vyjadřoval jednak jejich statut ve společnosti, jednak kontrast s romskými mužskými hrdiny, kteří navzdory životu pod hranicí standardu úpěnlivě dbají na svůj zevnějšek. Gatlif obsadil ve dvou snímcích do hlavní ženské role Ronu Hartner, rumunskou herečku a zpěvačku žijící ve Francii. V dalších filmech již zvolil nové tváře – v *Exils* Belgičanku s marockými předky Lubnu Azabal, v *Transylvánii* italskou herečku Asii Argento. I při pohledu na ženské postavy je nápadná jejich podobnost. Všechny tři spojuje představa žen vyzařujících charisma, přirozenost, živočišnost, bouřlivost, které dokážou v pravou chvíli zkrotit a působit jednou plaše a křehce, jednou dívčensky rozverně. Rona Hartner nebyla do role Romky Sabiny obsazena čirou náhodou, rumunský původ napovídá znalost místního jazyka, stejně tak jako romštiny, kterou herečka ovládá (in Hartner, online). Stejně tak Lubně Azabal mohl její marocký původ pomoci pochopit emoce vykořeněné Alžířanky Naimy. Ve snímku *Swing* nezapomenutelně zazářila Lou Rech v roli romské dívenky Swing. Navzdory svému věku i ona odpovídá obecné charakteristice

Gatlifových ženských protagonistek. V jednotlivých scénách nepůsobí o nic méně přirodně, autenticky a i ve svém věku přitažlivě jako její dospělé kolegyně. Tato dívka jako by ani nehrála, nýbrž svou roli přímo žila.

### **3.2.5. Svět mužů a svět žen**

Gatlif ve svých filmech operuje se světem Romů, ať už si z něj vypůjčuje pouhé pocity nebo do něj zasadí celý příběh. V celé škále jeho snímků si nelze nevšimnout, jak autor pracuje s rolemi mužů a žen. Může to být dáno tvůrcovou mužskou perspektivou, stejně jako může jít o odraz Gatlifova osobního dojmu z modelu fungování romské rodiny a komunity.

Až na první snímek *Princové* a poslední *Transylvania* stojí v centru děje mužská postava a s ní je zobrazen zejména svět mužů. Hudba, pitky, mužské poradní sešlosti, smutek často spojený s lahví alkoholu, agresivita, direktivnost a autoritativní chování. Naopak ženy, pokud vůbec dostávají větší prostor, jsou nejčastěji do děje zakomponovány jako tiché, o muže pečující osoby, nebo jako objekty ke koukání. Ženy často hrají neviditelnou roli, jako by tam ani nebyly. Ve snímku *Swing* jsou pouhými kulisami v kuchyni, jejichž ustavičný hovor ruší muže při práci – při hře na kytaru. *Vengo* představuje starší ženy jako naprosto pasivní složku rodiny, které po mužských záležitostech dávají dotčené okolí do původního stavu. Nad ránem se mlčky vydávají na pláž nesoucí četné známky právě ukončené oslavy, opilé účastníky ukládají do postelí. Mladé ženy jsou tu výhradně jako předměty mužského zájmu, když ne přímo v nevěstinci, pak alespoň jako tanečnice a zpěvačky. Teprve postava Sabiny v *Gadjo dilo* se vymyká z řady stále stejných, nijakých žen. Sice jde o roli dívky s poškozenou ctí, ale aspoň s nějakou tváří, charakterem a životem.

## 4. Obrazy Romů ve filmech Tonyho Gatlifa

Cílem tohoto oddílu je analyzovat část autorovy filmové tvorby, v níž tematizuje romské prostředí. Kromě obsahu mě zejména budou zajímat témata, jaká film otevírá, vztahy Romů a majoritní společnosti, vnímání hrdiny oběma skupinami, dále fungování romské komunity či zobrazování hmotné i nehmotné kultury Romů. Konkrétní úhly pohledu a možné další se však mohou lišit film od filmu, z toho důvodu ponechávám výčet hledisek otevřený.

Do výčtu zařazuji rovněž snímky *Mondo* a *Exil*, přestože se neodehrávají mezi Romy. S ostatními filmy však mají společná témata hledání domova a identity, což jsou pocity odehrávající se v nitru zejména neromských hrdinů Gatlifovy tvorby.

### 4.1. Princové (1982)

Po krátkometrážních dílech *Canta Gitano* (1981) a *Corre Gitano* (1982) je snímek *Princové* prvním celovečerním filmem věnující se životu Romů. Gatlif přibližuje bytí Romů na pařížské periferii, kde jsou jako spodina francouzské společnosti chyceni do pasti sociálních problémů, z nichž si tu a tam pomáhají drobnými krádežemi. V živé paměti však mají doby, kdy se mohli relativně svobodně pohybovat po zemi. Tvůrce rozehrává příběh romské rodiny, kterou rozdělují protichůdné postoje k romským tradicím a tlaku moderní doby. Na jedné straně proti tří generacím žen stojí prchlivý otec Nara, zastánce tradičních genderových rolí uvnitř své komunity, který s nelehkým srdcem přijímá fakt, že s životem po vzoru předků je nadobro konec. Druhou stranu pak reprezentují ženy – jeho matka, dcera Zorka a žena Miralda, kterou vyhnal z domu jako trest za užívání antikoncepce.

Svět mužů a žen je v silném kontrastu. Přestože slabšímu pohlaví nezbyvá než respektovat mužovo rozhodnutí, ve skrytu duše s ním hluboce nesouhlasí a považují jeho chování za hloupé. Moderní doba v nich nevyvolává strach a neobávají se vlastního selhání, naopak se o ni živě zajímají a staví se k ní čelem. Nejvýrazněji se s novou rolí pere babička, stará Romka, v které nesnadný život vypěstoval sílu bojovat s těžkostmi a nenechat se sebou špatně zacházet jen proto, že není romským mužem ani členkou majority. Mezi ostatními ženami ve snímku však představuje drtivou menšinu, ostatní spíše trpně snášejí rozhodnutí mužů. Nedbaje na Narův vztek posílá vnučku do školy, naučila se číst a neustále na synovi vyžaduje, aby jí sehnal nějaké knihy. Také vnučka se po babiččině vzoru nehodlá smířit s otcovou neschopností řádně se postarat o rodinu, vzdoruje mu, odmítá kočovat a nechat ze

sebe vyrůst zlodějkou. Proti táboru žen stojí Nara posílený o podobně smýšlející švagry, kteří přijíždějí usmířit situaci v rodině. Po té, co se dozvídají skutečnou příčinu manželského rozkolu, staví se na stranu Nary a sestru odvrhnou. Nehledě na svou autoritu Nara přece jen ustupuje svéhlavé babičce. Když je totiž rodina vystěhována, babička si umane podniknout protestní pochod k advokátovi do kilometry vzdáleného města. Starou ženou nic nehne, Narovi a jeho rodině proto nezbyvá nic jiného než se v jejich šlépějích pěšky vydat na předem neúspěšnou, marnou cestu.

Gatlif snímkem otevřel hlavní témata – uvíznutí Romů mezi tradičním životem a modernitou a postavení romské ženy v komunitě. Setrvávání mezi dvěma světy se ve filmu *Princové* týká zřejmě kočovných či polokočovných skupin Romů, což autor naznačuje v několika scénách. Nara vlastní koně, kterého v bytové zástavbě nemá kde ustájit, výmluvná je pak závěrečná scéna s koňskými povozy, tradičně oblečenými Romy, jak procházejí údolím a mizejí v dáli za kopcem. Právě nemožnost kočovat a vykonávat tradiční řemesla tak jako kdysi – Nara si občas přivydělá opravou židlí – předurčila další osud této romské skupiny, které se těžko daří obstát v konkurenci a na trhu práce. Gatlifovi Romové se v důsledku toho ocitli na periferii města, která je i pomyslným okrajem francouzské společnosti. Gatlif naznačuje, jak lze skloubit oba světy, aniž by to znamenalo ztrátu romské identity. Takovým prototypem je postava babičky, pamětnice starých časů, která se například i mezi bytovkami dokáže ponořit do romské hudby a protancovat večer v kruhu komunity, na druhé straně si uvědomuje, že je nutné nahradit díru po ztracených řemeslech, v jejím případě například vzděláním. Romům mimo to umožní dostat se z role trpících obětí do pozice lidí schopných prát se za svá práva.

Gatlif dále otevírá téma postavení romských žen, které navzdory tradici mnohdy trpí tlakem svých mužů. Žena má u muže vážnost pouze plní-li svou roli – uklízí, rodí děti, starají se o manžela a jeho rodiče, jak praví Miraldiny bratři. Podle babičky to ženy mají těžké a muže vidí jako tyranů. Věčně opilý a agresivní Nara její domněnku pouze potvrzuje. I dalším Romům poskytuje útočiště Bar de Princes, kam chodí popíjet, zaspívat si a zapomenout na to, co je čeká venku. Tvůrce zde naráží na roli mužů, ti coby tradiční živitelé rodin nezvládají obstát v konkurenci moderního trhu a splnit tak své zásadní poslání – obstarat své rodiny. Jejich přirozená autorita slábne stejně jako pocit mužství, vlastní nespokojenost pak utápí v lahvi alkoholu a vztek na sebe a společnost obrací proti svým blízkým. Z tohoto úhlu pohledu pak muži nejsou vnímáni jako agresoři a uzurpátoři žen ze své podstaty, nýbrž jako smutné oběti probíhajících změn. Dle mého soudu tak Gatlif nekritizuje a nezpochybňuje tradiční role mužů a žen, které byly a z určité perspektivy mohou být i dnes fungujícími

modely. Ruku v ruce s postavením Romů kdesi na půli cesty poukazuje na možné destruktivní důsledky na romskou komunitu jako celek.

Výmluvné jsou ve snímku scény charakterizující povahu vztahů mezi Romy a okolní majoritou. Někteří v nich vidí narušovatele pořádku, osoby žijící pod úrovní civilizovaného člověka, jednají s nimi s přezíravostí a despektem. Tuto stranu ve filmu reprezentují policisté, kteří neustále hlídkují před domy Romů. Při vystěhovávání přirovnávají jejich způsob života ke krysám, po kterých se musí dezinfikovat. Lepší přijetí na ně nečeká ani v luxusní restauraci, kam Naru pozve senzacechtivá americká novinářka. Návštěva končí fiaskem a obsluha je vypoklonkuje s tím, že za městem mají kočovníci vyhrazené tábořiště, kterým není nic jiného než smetiště. Novinářka představuje další členy majority, kteří na Romy hledí romantickými brýlemi. Ani to není kýžený přístup, jejich vysněná pohádka může vést jediné ke zklamání. Nara si opravenou starožitnou židli získá úctou u manželského páru z vyšší střední třídy. Ti v něm především spatřují ušlechtilého divocha, který by se dobře vyjímal na společenských večírcích. Jiná manželská dvojice zpovzdálí fotografuje v trávě odpočívajícího Naru s rodinou a předem se raduje z neobvyklých snímků. Pobouřený Nara vyprovokuje rvačku, v níž vybijí všechn svůj vztek na gádže. Jediným příslušníkem majority, který s Narou a Romy bez problémů komunikuje, je zlodějíček Petitone. Při sobě je však nedrží přátelství a vzájemná úcta, nýbrž společné loupežné výpravy do okolí. Z Gatlifova pojetí tak dýchá značná skepse. Vzájemný respekt obou skupin je takřka nemožný do chvíle, kdy budou Romové vnímáni jako méněcenná část společnosti a bude tak živena jejich nedůvěra a nepřátelství vůči majoritě. Život na okraji společnosti zároveň předem omezuje možnost navázat vztahy s „normálními“ členy majority. Subkulturu periferie totiž tvoří především lidé, které z různých důvodů majoritní společnost nepřijala. Každá ze stran má na stavu věcí určitý podíl viny, Gatlif neposuzuje míru, jen je snímek *Princové* kritický a nesmlouvavý k Romům i k francouzské společnosti.

Gatlif zde pracuje s postavami sice vyhraněnými, nicméně dle toho, co reprezentují, je vykresluje značně schematicky. Zobrazuje totiž poměrně atraktivní, často diskutovaný rozpor uvnitř skupiny, jímž je právě dichotomie žena a muž, tradice a modernita. Dle toho, na jakém pólu se postava nachází, jí Gatlif přisuzuje příslušné jednání vycházející z představy obrazu romského společenství – pasivní žena, dominantní muž. Nedává tak postavám individuální tvář, která přitom koexistuje i vedle skupinové identity. Vymyká se pouze výrazná postava moudré babičky, které autor navíc vtiskl svéráz, vtip, bojovnost a odvalu postavit se proti většinovému názoru majority i uvnitř romské komunity.

Navzdory autorovu proklamovanému původu a jeho snaze o zprostředkování co možná nejautentičtějšího obrazu Romů se dopouští několika základních chyb. Ve snímku směšuje různé subetnické skupiny Romů, aniž by je však vydával za různé subjekty. Děj zasadil mezi francouzské Manuše, tradičně polokočovné, dnes mnohde trvale usazené. Ve scéně u ohně se však náhle objevuje skupina Kalderašů. Autor v tomto snímku nerespektuje toliko určující skupinová specifika a zobrazuje vysoce strukturovaný systém romských skupin jako uniformní celek. Obdobně v závěrečné scéně, jakémsi podobenství kočovného života. Obrázkem koní, dřevěných vozů se uchyluje k ustálené představě o kočování, přestože v dnešní Francii je tento životní styl či jeho sezónní forma zcela odlišná.

#### **4.2. Latcho drom (1992)**

Hraný dokument symbolicky vyjadřuje pouť Romů z Indie do Evropy, historické události však nejsou předmětem snímku. Filmu kraluje hudba různých skupin Romů, na jejímž pozadí se odehrává ukázka životních způsobů romských komunit v osmi zemích světa. S blížícím se závěrem sílí i podstatná myšlenka filmu. Symbolickými scénami Gatlif naznačuje zející propast mezi Romy a obyvateli konkrétních států, která v minulosti vyústila ve snahu vymazat romskou minoritu z mapy světa a dodnes pokračuje pokusy o jejich perzekuci a omezování svobody. Dva nesourodé světy ve snímku tu a tam překlenuje romská hudba coby prozatím jediný způsob, jak načas dosáhnout pochopení, uznání a smíření.

V prvním z osmi obrazů sledujeme pouť indických kovářů z kasty gáde lohára na slavnost plné hudby a tance. Detailní záběry přibližují oděvy, šperky, pečlivě upravené účesy, hudební nástroje, ale také dělbu práce mezi muži a ženami stejně jako naznačují společenský distanc mezi dvěma pohlavími. Za svitu úplňku nabývá slavnostní shromáždění magického rozměru, odehrává se pod stromem, který ve vyprahlé pustině představuje vzácný symbol života. Druhý den se všichni opět vydávají na pouť, sledujeme chůzi jedné z dívek, jejíž nohy se v dalším střihu stávají nohama mladé Egyptanky. Utíká přivolat kamarády, ve městě totiž spatřila soukromou romskou zábavu. V opojení potajmu obdivují bavící se společnost, tanečnice a muzikanty, kteří se do města sjíždí po Nilu. Záběr na mohutnou řeku posetou desítkami loděk se mění v další obraz zachycující plavbu velké lodi po moři. Vystupuje z ní romská matka se dvěma dětmi, míří do města za výdělkem – od prodeje květin, čištění bot se tu a tam uchýlí do kavárny, kde se nechávají unést produkcí romských hudebníků, jindy na chvíli splynou s davem lidí přihlížejícím vystoupení romského medvědáře. Před návratem na loď bratr se sestrou pozorují zářící Měsíc. Jeho odraz se náhle objevuje v bahnitě kaluži kdesi uprostřed Rumunska, kde sledujeme hru staříčkého muže na housle s pouhou jednou strunou.

Z jeho úst zaznívá první kritika zamaskovaná do písně o pádu Ceaușeska. Poté se romský otec s malým synkem ocitá uprostřed města plného betonových ploch, mrtvé místo bez lidí podtrhává záběr na opadaný strom, který nejapně trčí mezi okolní šedí. Kamera se přemísťuje do romské osady, v jejímž středu se srocují mladí a staří a společně tancem a písní unikají do vlastního světa. Pohled na tryskem běžícího koně se střihem mění v rychle ubíhající krajinu pozorovanou z oken vlaku. Ocítáme se na malém nádraží kdesi v Maďarsku. Venku na lavičce posedává malý chlapec a plačící matka pohroužená do tichého smutku. Na druhou stranu kolejí přichází skupina Romů, jejich bezstarostné veselí chlapce zaujme natolik, že překročí koleje – symbolickou hranici mezi dvěma světy – a prosí je o písničku pro maminku. Chlapcovo gesto, jeho radostný tanec a zpívající Romové po chvíli vykouzlí úsměv na tváři matky. Kouzlo okamžiku přeruší až přijíždějící vlak, vystupující Romové se hlasitě vítají a objímají se svými příbuznými. Navzdory nuznému a na kraj společnosti vystrčenému bytí je při životě drží rodinné vazby. Ubíhající krajina se v dalším obraze mění v chmurnou zasněženou končinu na Slovensku. Kamera sleduje vyšlapané stopy lemované ostnatým drátem, symbolem osudu Romů za druhé světové války. V dalším obraze zpívá o historické ráně a bolesti svého národa stará žena, její tetování na paži naznačuje osobní zkušenost s koncentračním táborem. Předposlední obraz ze Slovenska zároveň nejsymboličtěji vyjadřuje skrytý význam snímku – Romové žijící v korunách stromů představují osud Romů vyhnaný do absurdních mezí. Vyhánění z domovů a nemožnost sdílet s ostatními společnou zem je nutí žít ve vyšší sféře – ve větvích stromů. V dalším obraze pozorujeme skupinku Romů nesoucích dříví na zátop, z vesnice je vyhání vzteklý psí štěkot. Víška se v dalším záběru mění v ospalé francouzské městečko, kam s maringotkami přijíždí místní Romové. I zde tvoří rozběsněný štěkot kulisu žádoucího odchodu Romů z města. Rozbijí tedy tábor u řeky, kde si načas dovolí žít po svém. Pletou košíky, perou prádlo. Přichází majitel pozemku a důrazně žádá jejich odchod. Romové znovu zapřahují své koně. Květinami značí cestu dávaje tak znamení ostatním kočujícím Romům. Šťastné setkání se všemi vrcholí na slavnosti romské patronky Kali Sáry v městečku Les-Saintes-Maries-de-la-Mer. Prostředí maringotek se mění v posledním obraze ve videohru s jedoucimi auty, kterou na automatu hraje malý romský kluk. V zápětí se však kamera přesouvá na ulici, kde se stává svědkem spontánního vystoupení flamenca. Šťastnou chvílí ukončí zvuk kladiva, kterými řemeslníci pod dohledem policie přitloukají závory na dveře romských bytů. Jejich obyvatelé se ocitají na ulici nevěda kam jít. Poslední záběr snímá bývalou romskou čtvrť z vrcholku kopce za městem. Romský chlapec tu rozdělává oheň, opodál sedící žena hledí na město a bolestně zpívá o nespravedlivém osudu



Romů. Její osamělý zpěv se mění ve sborový. Titulky doprovází skučení větru a hlas romské matky volající své děti.

*Latcho drom* se odehrává téměř bez použití slov, síla jeho výpovědi tkví totiž v hudbě a všudypřítomných symbolech – připomínkách pohnuté existence mnoha Romů. Gatlif naznačuje tlustou čáru, která odděluje gádžovskou majoritu od romské menšiny. Příčiny vzájemného antagonismu přímo nepojmenovává, lze však cítit směr jeho myšlenek – životní styl mnohých romských skupin je s evropskými způsoby neslučitelný a tak jedinou skutečnou harmonií s okolím prožívají v Indii, kde jejich styl neprovokuje, nýbrž ladí s ostatními. V konfrontaci s jinou kulturou jsou Romové přirozeně nuceni se adaptovat – činí tak po svém s tím, co mají k dispozici. Jejich role ve společnosti je však mnohde respektovaná pouze ve chvílích umělecké produkce, mimo ni jsou opět ostrakizovanou skupinou.

Zvláště v tomto díle mapujícím různé způsoby života Romů by se dal nalézt vhodný prostor pro představení zobrazených subskupin či alespoň jejich důraznější oddělení. Film navíc navádí k myšlence, že rozdíly mezi Romy jsou způsobeny pouze krajinou, nikoliv vnitroskupinovou diferenciací. Gatlif tu opět směšuje dohromady různé reálie. Například v části odehrávající se na Slovensku se vedle sebe objevuje olašská Romka<sup>6</sup> a servika Roma – Romové z Žehry a Petrovan u Prešova (srov. Davidová, Romano džaniben). Není však patrné, nakolik rozdílné skupiny to jsou. Mária Makulová zpívá píseň o utrpení Romů v koncentračních táborech za druhé světové války. Aniž bych tento fakt nějak snižovala, ve srovnání s událostmi na Slovensku v letech 1939–1945 se v mnoha evropských zemích toto „konečné řešení“ týkalo mnohem více Romů. Nicméně lze přijmout tento obraz, pro nějž Gatlif zvolil Slovensko, jako symbolické vyjádření válečných osudů mnoha Romů z různých krajin.

Přínos filmu tkví v jeho dokumentárním pojetí. Přestože autor scény inscenoval, výhradními herci jsou autentičtí romští umělci a řadoví Romové daných krajin. Kamera se soustředí na produkci hudby, na taneční složku, na nástroje a způsoby hry, vypovídající hodnotu má oblečení pravděpodobně skutečně užívané v konkrétních lokalitách, stejně jako obydlí a zvyklosti usedlých, polokočovných a kočovných Romů.

### 4.3. Mondo (1995)

Malý opuštěný chlapec Mondo, dítě ulice žije v přístavu v Nice. Svobodný tulácký život mu v mnohém vyhovuje, obětuje mu nakonec i silnou touhu po domově. Když se jedné noci v parku zjeví dodávka s pytláky potulných psů, Monda se zmocní panika a z obavy před

---

<sup>6</sup> Zpěvačka Mária Makulová, jejíž příjmení napovídá její skupinovou příslušnost.

stejným osudem utíká pryč. Od té noci se vystříhá nejen setkání s dodávkou, ale i s policisty, kteří v zákoutích přístavu pátrají po ilegálních běžencích. Po smrti svého přítele, bezdomovce Dida usouzený chlapec zkolabuje na ulici. Ležící tělo se v obklopení lékařů a přihlížejících na okamžik proměňuje v bezvládného toulavého psa podobného těm, na které měli spadeno pytláci. Obava o ztrátu svobody se, zdá se, naplňuje. V nemocnici pak pověřené instituce rozhodnou o jeho dalším osudu – jako divoké dítě bez rodiny a domova, které se živí tím, co najde a stýká se s bezdomovci, bude umístěno do dětského domova. Záhy po hospitalizaci však Mondo z nemocnice mizí neznámo kam.

Příběhem malého chlapce se Gatlif vyjadřuje k tématům „bezdomovectví“ a svobody. Ztráta domova v jeho pojetí nabývá širších rozměrů a stává se symbolem jakkoliv osamocenému člověka. Důvodů osamění může být konečně tolik, kolik je jedinců potýkajících se s obdobným pocitem. Pro jednoho je to ztráta rodiny, pro druhého stesk po zemi svého původu, pro dalšího pocit nepatřičnosti ve společnosti. Novodobé Gatlifovo „bezdomovectví“ se týká i Romů, jejichž pocit skutečného, bezpečného domova je relativní v závislosti na společenské atmosféře konkrétní země. Tvůrce snímkem rovněž naráží na dvojí pojetí svobody. Přestože je Mondo formálně svobodný stejně jako další občané státu, on tento pojem chápe zcela neohraničeně. Naivní dětská představa se čím dál častěji dostává do konfliktu s obecně chápanou svobodou. Mnohým scénám – dosti výmluvná je symbolika s dodávkou a lapením toulavých psů – je možné rozumět jako paralelám s Romy, s omezo-  
váním jejich pohybu v minulosti, ale i s přetrvávajícím neoprávněným, diskriminačním zacházením.

#### **4.4. Gadjo dilo (1997)**

Jeden z nejúspěšnějších Gatlifových snímků vypráví příběh francouzského mladíka Stephana, kterého do zapadlé rumunské vísky přivádí kus nezodpovězené vlastní minulosti. Po náhodném setkání s opilým Isidorem, jenž na dně lahve s alkoholem hledá úlevu z neštěstí vlastního syna, se na druhý den ráno Stephan probouzí v Isidorově domě uprostřed romské osady. Namísto úctyhodného přijetí však na nečekaného hosta – hloupého gádža – čekají posměšky plynoucí z jeho ošuntělého zevnějšku. Začas si však získává důvěru dalších Romů a chtě nechtě stává se jedním z nich. Spokojenost mezi Romy narušuje Stephanovi pouze vnitřní neklid pramenící z touhy najít záhadnou zpěvačku z otcovy nahrávky. S Isidorem proto objíždějí okolní vesnice. Na cestě je doprovází Sabina, po jejímž těle touží každý muž, ale jako ta, která opustila svého muže, má mizivou šanci najít jiného. Stephan však není Rom a tak si může dovolit propadnout Sabinině živočišnému kouzlu. Namísto pohádkové lovestory

je ale po návratu do osady čeká nemilosrdná realita. Domy jsou v plamenech, Romové utíkají a co s nimi bude dál, už Gatlif neprozradil.

Autor se znovu vrací k jednomu z ústředních témat své tvorby, ke komplikovaným vztahům romské a majoritní společnosti. Zajištěný respekt mají Romové ve chvíli, kdy drží v ruce hudební nástroj. Opačný přístup je pak demonstrován scénami v místním lokále, kam chodí popíjet muži z vesnice i z romské osady. Ti druzí jsou tu trpěni a jakákoliv hloupost slouží oběma stranám jako záminka ke konfliktu. Romové si nedostatek respektu snaží vybudovat velikášskými gesty a vytahováním nad druhé, zoufalé pokusy však obvykle skončí posměchem, v horším případě fyzickou potyčkou. Nevraživost vůči Romům vrcholí po ozbrojené rvačce v hospodě, která vesničany vyprovokuje k zapálení osady – kuráž k uskutečnění děsivého nápadu si dodávají výmluvnou větou: „Musíme vesnici vyčistit od Cikánů.“

Také Stephanovy vztahy s okolím se od počátku vyvíjejí. Zanedbaným vzhledem zprvu nebudí u Romů důvěru a nepomáhá ani to, že Stephan je cizinec z Francie. Zatímco Romové se vozí v autech, byť oprýskaných, Stephan přišel do osady po svých. Smějí se jeho prochozeným botám, které prozrazují, že má za sebou dalekou cestu. Celá osada pak napne všechny síly k tomu, aby mu sehnala nové boty – do Isidorovy světničky každý přináší to nejlepší, co doma našel. Upravený zevnějšek je základ, který je odrazem statutu. Brzy však v podivném Francouzovi naleznou zalíbení, oceňují jeho snahy naučit se romštině, obdivují jeho kutilství, jehož výsledkem je například improvizovaný gramofon. Romové však Stephana využívají také jako prostředek ke zvyšování svého statusu, uvádějí ho jako přítele/bratra z Francie, což má v obyvatelích zapadlé rumunské končiny vzbudit údiv a respekt. Navzdory tomu mají obyvatelé vesnice rezervovaný postoj, zvláště od chvíle, kdy je vídán ve společnosti Romů. Nepomáhá ani jeho francouzská identita, ani tučná hotovost. Stephan se tak ve víru událostí stává součástí jedné strany v tichém boji mezi vesnicí a osadou.

Obzvláště výmluvné jsou ve filmu některé scény přibližující zákonitosti fungování tamní romské rodiny a komunity, i když je otázkou, nakolik detailně může Gatlif znát kulturní aspekty této subetnické romské skupiny. Jak velkou roli hraje v životě romské ženy čest, ukazuje Gatlif na následujících postavách. Sabina, která opustila svého muže v Belgii a vrátila se do rodné vesnice, je komunitou považována za zneuctěnou ženu. Její vyzývavost a nezkontrolovatelná povaha muže provokuje, ale nikdo si nedovolí projevit o ni bližší zájem. Dcera jednoho z místních mužů je spolu se Sabinou pozvána na svatbu jako tanečnice. Smí odjet až tehdy, kdy muzikanti slíbí, že ochrání její neposkvrněnost. V opačném případě by takovou

dceru těžko dobře provdali. Jiná scéna naznačuje, že je nepřipustné, aby muž vykonával práce vyhrazené ženám. Když Stephan v Isidorově nepřítomnosti uklízí v dobré víře jeho dům, sklídí akorát tak posměch žen a Isidorovo pohoršení. Sounáležitost obyvatel osady a vztah k majoritnímu právu zobrazuje například scéna návratu Isidorova syna z vězení. Celá vesnice mu běží v ústrety, objímají ho, líbají, vítají ztraceného syna mezi svými.

Rovněž v tomto snímku se autor nevyhnul schematickému popisu postav. Sabinin naturel zapadá do ustálené představy majority o divokých a uhrančivých romských ženách. Z pohledu zobrazené romské komunity jde však o typ ženy, která ze svého společenství vyčnívá. Ne z důvodů svého naturelu, nýbrž z rozhodnutí opustit svého muže, které ovšem mohlo být podmíněné právě její vzpurností. Isidorovo chování zase jakoby pramenilo z jeho příslušnosti k Romům. Jakoby jeho žal nad uvězněným synem, řešení alkoholem, holedbání se přátelstvím s gádžem, které zvyšuje jeho status, přepečlivá starost o pohodlí svého hosta, atd. dokazovaly nějaký typicky romský rys, než projev Isidorovy individuality.

*Gadjo dilo* je prozatím jediným Gatlifovým snímkem, v němž nabídnul vhled do romské osady. Kamera zavádí do skromných obydlí. Na první pohled se neliší od těch, které můžeme vídat ve slovenských osadách, s výjimkou obrovských stanů na okraji osady. Tvůrce je mohl využít se záměrem odlišit některé obyvatele na základě statusu a ekonomické síly. Možná není náhodou, že v jednom z plátěných stanů bydlí právě Sabina. Odlišujícím znakem Romů, zejména žen, od ostatních Rumunů je kromě obydlí nápadné oblečení. Každá z žen či dívek nosí dlouhou vzorovanou sukni, vlasy spletené do copu, od určitého věku zakryté, alespoň částečně, šátkem. Dokumentární náboj mají taneční a hudební scény, které jsou ukázkou tanečních variací, nástrojů, i jejich někdy svérázných, domáckých oprav.

Autenticita je jedním z kýžených účinků Gatlifovy tvorby, *Gadjo dilo* na mnoha místech skutečně dosahuje dojmu skutečnosti, a to i díky plejádě neherců či zobrazenému prostředí.

#### **4.5. Vengo (2000)**

Z analyzovaných filmů je tento jediný, který se odehrává výhradně mezi Romy. Děj autor zasadil na samý jih španělské Andalusie, do kraje flamenca. Úvodní, osm minut trvající scéna tanečního vystoupení působí, že snímku půjde zejména o oslavu tradičního andaluského umění. Přestože s ním tvůrce nešetřil – přece jen je nedílnou součástí tamní kultury – postavil do centra děje konflikt dvou zneprátených romských rodů. Jedni jsou majiteli casina, druhí vlastní nevěstinec, přesto spor nezapřičinily peníze, nýbrž vražda. Ten, kdo zabil, tuší, že jeho čin nezůstane bez pomsty. Útěkem ze Španělska však obrátí pozornost na postiženého syna,

který má být otcovým náhradníkem ve vyrovnávání krvavých účtů. Cizina je ale jen jinou formou trestu, sám bez rodiny v cizí zemi strádá, tím silněji na povrch vyplouvají hluboké rány ze smrti vlastní dcery. O jeho syna se nyní stará bratr Caco. Těžko se smiřuje s myšlenkou, že by bratrův čin měl být oplacen smrtí, která by Caca připravila o bratra a synovce o otce. Sám svobodný a bezdětný rozhodne se jednat, jak mu velí svědomí. Ve snaze urovnat spor vydává se přímo do ohniska nepřátel, navzdory malé šanci, že se vrátí živý. Krevní msta má svá pravidla a za smrt se platí zase jenom smrtí.

V tomto snímku Gatlif snad nejvýrazněji zobrazuje ženský a mužský svět, který se zdá být v ostrém protikladu. Postavy obou pohlaví jsou jako celek velmi šablonovité. Zejména tedy ženy, které coby nápadně pasivní subjekty ve filmu hrají podružnou roli. Autor tudíž zcela opomíjí jejich individualitu, charakteristiku. Mužské postavy, s výjimkou Caca, působí příliš stejně a neplasticky. Nejen zevnějškem, nýbrž i jednáním kopírují typ uhrančivých, pevných mužů, jaké vídáme například v klasických westernech, v nichž kladnému hrdinovi divák i mnohé špatné promine. Jedinou postavou s opravdu lidskou, individuální tváří je Caco, kterým zmítá odpovědnost k synovci, touha zachránit bratra a nevyřknuté osobní bolesti. Vymykající se postavou je handicapovaný Cacuův synovec. Proč Gatlif zvolil právě tento typ jedné z hlavních postav, když jí současně dává minimum prostoru, to zůstává otázkou.

Řešení konfliktu a oslavy v duchu flamenca zabírají ve snímku většinu místa. Jejich prostřednictvím je ukázáno, že rodina a sounáležitost s příbuznými tvoří podstatný rys tamní kultury, patrně nejen té romské.

#### **4.6 Swing (2002)**

Gatlif má ve zvyku obsazovat do hlavních rolí muže, ženy tvoří spíše výjimku, jak si na jiném místě ukážeme. Hrdiny snímku *Swing* jsou však dvě děti. Zvláštní půvab filmu dodává zejména představitelka dívčí role Lou Rech.

Prostřednictvím příběhu chlapce Maxe tvůrce zprostředkovává pohled do rodiny francouzských Romů-Manušů, kteří navazují na odkaz Django Reinhardta, zakladatele osobité jazzové hry. Jeho fotografie ostatně nechybí ani v interiéru hlavního hrdiny. Gatlif děj umístil na periferii nejmenovaného města, kde v těsném sousedství průmyslové zóny parkují obytné karavany Manušů. Právě sem, do komunity zcela neznámých lidí, jednoho dne přichází Max s přáním naučit se od místních mužů hrát na kytaru. Nabídka je přijata. Postupně chlapce uchvacuje muzika, stejně jako zdejší život a zejména dívka Swing. Nová

přátelství a plaché zamilování ukončuje příjezd Maxovy matky, která syna odváží zase o kus dál.

Snímku vévodí všudypřítomné ozvěny Manuš jazzu v podání skutečných umělců Mandino Reinhardta a Tchavolo Schmitta. Gatlif ale snímkem ukazuje mnohem více. Postavou Puri dai, babičky, pamětnice minulosti, připomíná tragické časy. Generace jejích synů zatím pokračuje v hudební tradici, která jim zaručuje vstupenku do majoritní společnosti. Výrazem jejich identity je hudba a té restriktce nehrozí. I oni ale sní o tom, že jednou zase vyrazí na cestu. Nostalgicky hledí na staré fotografie kočovných rodin.

Vztahy Manušů s majoritou jsou ve snímku *Swing* upozaděny, i z několika málo scén je ale patrná zcela jiná povaha vzájemných vztahů. Na rozdíl od předchozích snímků se pohybují v rozmezí neutrality až pozitivního přijetí. Důvodem může být ceněné a respektované umění jazzových hráčů, jejichž styl je vzorem i mnohým umělcům z řad majority. Přesto to neznamená, že by Manušové byli výrazně hlouběji integrováni do francouzské společnosti, jejich segregovaná kolonie přívěsů dokazuje spíše opak. Přesto když Max poprvé nesměle zavítá do kolonie, nečeká tam na něj nevlídné přijetí, jaké by se dalo očekávat u opačné situace. Maxova aristokraticky působící babička hochovým výletům do kolonie většinou nebrání, pokud o nich ví, zároveň však neoplývá nadšením z jeho nových kamarádů. Jednoho ráno nenajde Maxe ve svém pokoji, ví ale, kde má hledat. Když spícího vnuka najde ve stísněných podmínkách přívěsu na jedné posteli s několika dalšími dětmi, úžas v jejich očích prozrazuje hloubku rozdílů dvou kultur. Ty se naopak daří propojovat na bázi muziky, jak dokazují mnohé scény. Ženský sbor se učí romský text písniček, které následně společně s ostatními předvádějí na neobvyklém koncertním, multietnickém vystoupení. Jindy se francouzští a romští umělci sejdou v jednom z přívěsů ke společné hře.

Ačkoliv snímku dominuje hudba, dozvídáme se jeho prostřednictvím o komunitě Manušů mnohem více. Manušové jsou tu totiž jako skupina Romů, narozdíl od jiných v dalších Gatlifových filmech, zobrazení poměrně hodnověrně. Pohostinnost ke svým hostům naznačuje scéna Maxe se svým „učitelem“. Ten před něj postaví mísu plnou kuřecích křidel a s úsměvem ho pobízí k jídlu, dokud mísa nezůstane téměř prázdná. *Swing* se jako správná romská dívka stará o domácnost, pečuje o babičku a stojí v silném kontrastu s Maxem, který se bezstarostně rekreuje u své staré babičky jako typické dítě majoritní společnosti. Vyrůstat u Romů, patrně by rovněž nebyl zapojený do péče o domácnost tak jako romské dívky. Hodně scén se odehrává v přírodě, tedy mimo prostředí karavanů. Důvodem může být věk a hravost hrdinů, kterým okolní příroda nabízí jiné podněty, jinou realitu. Taje různých bylin však Maxovi svěruje i postarší Rom, jako kdyby tím autor naznačoval, že znalost přírody je

součástí jejich života. Do určité míry jistě ano, například význam bylin při léčení, šlo ovšem zejména o výsadu žen, nikoliv mužů.

#### **4.7. Exils (2004)**

Po sérii filmů odehrávajících se z větší části čistě mezi Romy v různých státech Evropy, se Gatlif po dlouhé době od jejich prostředí odklání. Ne však docela. Jisté podobnosti se situací romských komunit je možné nalézt i v tomto snímku.

Naima i Zano jsou v hloubi duše bezdomovci Gatlifova typu – jedinci uvíznutými mezi dvěma světy. Skutečnými lidmi bez přístřeší se stávají až se začátkem cesty do Alžírsko, odkud oba pocházej. Francouzsko Naima však nikdy zemi svého původu nepoznala. Dokud se její přítel nerozhodl znovu se vrátit do místa svého dětství, byla Naima docela spokojená i navzdory dvojí identitě. Zanův otec byl možná Rom, možná nebyl, ve snímku konkrétně romská identita nehraje významnou roli. Hlavní je neznámo v útrokách obou hrdinů, které je dožene na cestu za objevením či potvrzením původní etnické a kulturní příslušnosti. V úvodu hrající rocková hudba se mísí s arabskou stejně jako se perou dva světy uvnitř hrdinů.

Gatlif neustále naráží na otázku, kdo jsem, kterou si nemusí klást pouze lidé podobní hlavním hrdinům. Dvojí identitu mohou pociťovat nejen exulanti, imigranti, ale i ti, kteří se narodili a žijí v jedné zemi. Jako Romové. Vnější fyzické znaky, kultura, systém hodnot, postavení ve společnosti – to vše je neustálou připomínkou jinakosti, která může vést k vnímání sebe sama jako cizince ve vlastní zemi, zvláště když okolní společnost tento pocit potvrzuje. Stejně jako se Naima cítí všude jako cizinka. V závěru filmu naznačují slova alžírské medicínky, že nalezení rodiny a poznání kořenů znamená dosažení vnitřního klidu a ukotvení. Vědomí identity dává pocit domova, ať už je člověk kdekoli na světě.

#### **4.8. Transylvania (2006)**

Zatím poslední Gatlifův snímek se odehrává v rumunské Transylvánii, kam hlavní hrdinka Zingarina přijíždí hledat romského muzikanta, do něhož se ve Francii zamilovala. Výsledkem shledání je však nečekané zklamání, nemocná láskou k muži a jeho hudbě však namísto odjezdu do Francie volí útočiště neznámé krajiny. Přitahuje ji, jako by tušila, jaké sebezpoznání tu na ni čeká.

S připomínkou Romů se divák setkává zejména prostřednictvím Zingariny, která zahodila své staré já v domnění, že v jiných šatech nalezne pravou identitu. Ani v převleku, zhrublého chování a chorobné pověrčivosti, atributech, které si zřejmě spojuje s Romkami, však nenalézá svoji opravdovost. Ta přirozeně, bez jakékoliv snahy vykvete ve chvíli

porození dítěte. Rovněž Zingarino jméno nápadně odkazuje k Romům. Jde o italské apelativum pro Romy, představitelka Zingariny je navíc původem Italka.

Zingarina identita, která přijela do Rumunska jako Francouzka, jako by v nových šatech přestala existovat. Pouhé nesourodé kusy oblečení připomínající oděv romské ženy stačil k tomu, aby okolí k Zingarině změnilo svůj postoj. Svým vzhledem a chováním budí nedůvěru, a proto na cestách kazí obchody svému partnerovi. Nepřímo tak Gatlif sděluje povahu vztahu Rumunů k tamním romským obyvatelům. Koneckonců scény s žebrajícími romskými dětmi a dětmi ulice napovídají, co všechno se může podílet na výsledném negativním obrazu Roma v očích majority. Pak by ovšem nemohla být hrdá ani na Čangala, zástupce většinové společnosti, jehož podhodnocené výkupy zlata a starožitností nejsou ničím jiným než okrádáním starých, důvěřivých vesničanů. Gatlif naráží i na utkvělou, stereotypní představu o Romech – zlodějích. Když Zingarina s Čangalem chtějí pomoci do kopce starému muži s bicyklem, obojí se na ně v domnění, že ho Zingarina, rozuměj Romka, chce okrást. Nejenže se nakonec nechá přemluvit, ale Zingarině svěří kolo a nakonec s nimi stráví několik pěkných chvil. Jeho pohled na Romy to zřejmě neovlivnilo, ale scéna ukázala, jak liché může být zařazování lidí do kategorií. Opačné chování je příznačné pro situace, kdy se na scéně setkávají členové majority s romskými muzikanty. Jakoby ani nešlo Romy, nýbrž o vážené pány hudebníky.

Vztah Romů ke členům majority se ve snímku nejeví tak komplikovaný, je mu ale také věnováno mnohem méně prostoru. Charakterizuje ho scéna Čangala, který k Romům přijde požádat o hudbu. Díky částečné znalosti romštiny a zřejmě i mnohých členů komunity jedná s Romy i oni s ním uctivě, jako rovný s rovným. Kromě peněz, které za vystoupení dostanou, se i toto může významně podílet na vztahu Romů k Čangalovi. Jeho chování je přece jen odlišné od takového, na jaké jsou Romové ze strany majority spíše zvyklí.



## 5. Obraz Romů zprostředkovaný českým filmem

V historii českého filmu se doposud neobjevil jediný tvůrce romského původu. Veškerá produkce na téma Romů tak vznikala viděna optikou autorů, členů majoritní společnosti. Zatímco tvorbu Tonyho Gatlifa charakterizuje jeho ucelený rukopis a společné prvky v díle, snímky českých filmařů jsou v mnoha ohledech různorodé. Co autor, to jiný žánr, téma, úhel pohledu. Jak kdyby současně vypovídaly o době svého vzniku a o tom, co si autor vzhledem k panujícímu režimu, později spíše k zralosti společnosti mohl dovolit.

Snímek *Kdo se bojí, utíká* vznikl v polovině osmdesátých let, tématem je mimo jiné vzdělávání a výchova romských dětí, tedy v tzv. cikánské otázce jedna z priorit socialistické ideologie (srov. Nečas, 1999). Snímek se jako jediný z dále uvedených filmů zabývá obdobím 50. let, nikoli tedy léty osmdesátými. V tomto směru tedy tvoří výjimku a nelze ho považovat za pohled z 80. let. *Radikální řez* rovněž natočený před sametovou revolucí ukazuje, s jakou samozřejmostí společnost Romům přisuzovala určité kategorie jen na základě etnické příslušnosti, aniž by někdo toto schematické vidění výrazně zpochybňoval. Z poloviny 90. let pochází film Marian. Na pozadí příběhu odkrývá nedostatky v léta tabuizovaných sociálních zařízeních a osudy jejich obyvatel. *Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba* z roku 2000 relativizuje a domnělou správnost jednoho kulturního modelu, rozuměj většinového, na úkor mnoha menšinových. Ústy hrdinů oba pohledy porovnává. Jiný autor o šest let později natočeného snímku *Indián a sestřička* oba modely rovněž konfrontuje, ovšem na tématu vztahu dvou lidí z kulturně odlišného prostředí. Zatím poslední film *Roming* z roku 2007 zobrazil romské prostředí s humorem a nadsázkou, aniž by výsledek působil jako posměšný či dokonce rasistický.

Zvláštní kapitolou těchto snímků je otázka autenticity obrazu Romů. Mnohdy se tvůrci neobešli bez odborných poradců, Romů samotných nebo etnologů a etnografů. U Romů hrozí subjektivita a nedostatek nadhledu, zvláště pojednává-li snímek o jiné subetnické skupině Romů, opět jde o názor pouze jednoho zástupce silně stratifikované komunity. Odborní poradci z řad majority zase znají problematiku zvnějšku. Ani zde se nedá vždy očekávat větší míra objektivity. Jejich vnímání problému může být rovněž subjektivní, mohou se v něm odrážet osobní tendence k vlastnímu názoru, projekce vlastních idejí, atd.

Tvůrce nemusí odborného poradce angažovat po celou dobu příprav filmu, může se ho tázat pouze na dílčí otázky, aniž by konzultoval dílo jako celek. Hrozí také, že poradce například shledá snímek za nutný tolika úprav, že by se autor musel příliš odklonit od původního záměru. Je pak otázkou, nakolik jsou konzultace s poradci skutečně zaneseny do díla, kolik z nich autor vůbec využije a zda poradcovo jméno v závěrečných titulcích nefunguje někdy jen jako bezobsažné zaštitění se odborností.

## **5.1 Kdo se bojí, utíká (1986), režie: Dušan Klein**

Literární předlohou ke snímku byl román Josefa Pohla *Na cikánské stezce* (1981). Film vypráví příběh mladého učitele Dudka (Pavel Kříž), který pln pedagogických ideálů přichází v poválečných letech učit do pochmurného, nezáviděníhodného českého pohraničí. Jeho naivita je záhy vystavena těžké zkoušce. V obci se totiž usadila početná romská komunita, jejíž přítomnost těžce nese většina obyvatel obce. Nejen jim, ale i Romům chce Dudek postupně dokázat, že upřímnou snahou, individuálním přístupem a potlačením veškerých předsudků lze dosáhnout mnohého – důvěry romských rodičů v instituci školy, docházky romských dětí i oboustranných přátelství. Dudek je však na svou dobu a na atmosféru ve vsi příliš otevřený a nezaujatý, aby si svým chováním nutně nevytvořil řadu nepřátel. Zvláště když začne přicházet na nekalé praktiky vůči negramotným Romům a ohrožuje tak dobrou pověst vážených lidí z obce.

Vztahy Romů a členů majoritní společnosti jsou ve snímku popsány jako značně problematické. Jednu z charakteristik, jak mají obyvatelé vesnice Romy zafixované, naznačuje scéna v úvodu filmu, kdy je romský chlapec přistižen v obchodě při krádeži lahve alkoholu. Názor, že Romové nemají daleko k trestné činnosti, je obecně sdílen stejně jako absence víry, že jsou vzdělatelní. Komunikace s romskou komunitou tak probíhá ve značně autoritativním, nadřazeném tónu, kterým poukazují na jejich méněcennost. Zatímco je hodnotí jako divochy a osoby s pochybnou morálkou, kteří neumí do pěti napočítat, některým tato jejich situace vyhovuje, jelikož mohou na Romech relativně bezpečně a beztrestně bohatnout. Vztah romské komunity k majoritě je tím pochopitelně determinován. Podezření ze zneužívání a povýšený postoj živí nepřátelství a nechť mít se světem mimo komunitu společného víc, než je nutné. Kategorické postoje některých lidí na obou stranách však naruší učitelův příchod. S jeho nestranným a a priori bezpředsudečným postojem si zpočátku neví rady jak Romové, tak lidé z vesnice. První návštěva Dudka u Romů skončí fiaskem, za svou agitaci, aby děti na druhý den přišly do školy, sklídí posměch. Nenechá se však odradit, a i navzdory náhlému stavu marnosti a chuti to vzdát zaznamenává nakonec jeho snaha první

úspěchy a Dudkovi se pomalu začíná do romské komunity otevírat cesta dlážděná dobrým úmyslem a důvěrou. Ve svém postoji nezůstává dlouho osamocen, brzy se k němu přidávají další, kteří sice k Romům nemají zvlášť kladný vztah, spojuje je však nesouhlas s chováním a praktikami některých lidí vůči Romům.

Film tak narušuje obvyklé černobílé vnímání Romů gádži a gádžů Romy ve společnosti. Záporné postavy v prostředí majority a kladné mezi Romy, ale i opačně, narušují přesvědčení o vlastní výlučnosti a výhradně negativní obraz těch druhých. Konečně zloduch v podobě účetního okrádajícího negramotné Romy funguje jako ten, jehož dopadení si dost možná přeje divák jakékoli příslušnosti.

Snímek současně s ukázkou vztahů Romů a majority nabízí pohled na specifika romského života a kultury. Často se opakující scény Romů zpívajících a tancujících kolem ohně utvrzují stereotypní představu bezstarostných, šťastných, pospolitých Romů, která nechybí snad v žádném filmu z romského prostředí. O to cennější jsou momenty, které narušují jednolitý obraz Romů. Zatvrzelý Mižikár (Petr Čepek), vajda se skomírající autoritou, neváhá z obavy o ztrátu postavení použít násilí. Krádeže svého syna jenom podporuje a staví na nich institut budoucího vajdy. Vůči učiteli je odmítavý a neslyší na jeho výzvy, aby posílal děti do školy. V kontrastu s ním stojí postava Kotlára (Peter Staník). Odmítá žít se svojí rodinou pod Mižikárovou taktovkou a neakceptuje mnohá jeho rozhodnutí, včetně zákazu posílat děti do školy. Oba reprezentují protiklady. Jejich postoje ale jen zdánlivě odrážejí spektrum postojů daných, řekněme různými aspiracemi členů komunity. Zde neslučitelnost komunity spíše způsobují vajdovy sobecké zájmy, spolčení se zlým účetním, jež mnohé členy komunity vedou k zaujmutí odlišného postoje a konečně vyvrcholí i rozpadem skupiny do dvou táborů. Znesváření dvou mužů se nakonec promítá i do vztahů jejich dětí. Klasická zakázaná láska však i v tomto prostředí skončí jejím naplněním a symbolickým smířením obou stran. Obecnou představu Romů s krví kočovníků hlásá věta, která se ve filmu opakuje na několika místech: Když husy zvedají křídla, Cikáni zvedají nohy. Že není Rom jako Rom nakonec naznačuje i závěr filmu, kdy s přicházejícím jarem opouští pouze některé rodiny vesnici a vydávají se na cestu. Moment však lze číst i ideologicky jako úspěch osvěty v tom, že dokázala přesvědčit Romy o výhodách usazení, jisté práce a vzdělání.

Sporným místem ve filmu je závěrečná scéna odjezdu několika rodin z vesnice. Přestože jde o rodiny slovenských Romů z východního Slovenska, tradičně usedlých, nasedají v této scéně zcela nesmyslně do olašských vozů. Romská příjmení použitá ve filmu kopírují výskyt těchto jmen u hudebníků ze středního Slovenska. Romské postavy se zde navíc nezvykle oslovují, užívají totiž výhradně příjmení. Ve výsledku je tedy krajně matoucí, jakou

skupinu Romů postavy vlastně reprezentují. Nabízí se otázka, zda autor nesáhnul k osvědčenému obrazu a utkvělé představě majority, alespoň co se scény s kočujícími Romy týče.

Ve filmu je na několika místech použita romština, která ovšem z úst neromských herců působí uměle a směšně. Zaznívá i v romských písničkách, které však zůstávají bez překladu.

## **5.2. Radikální řez (1988), režie: Dušan Klein**

Námětem k filmu byla stejnojmenná novela Josefa Klímy z roku 1980. Příběh s detektivní zápletkou naznačuje asymetrii moci, vůči níž jsou Romové prakticky bezbranní. Poté, co dojde v romské čtvrti k vraždě mladého chlapce, padá bezhlavě vina na romské obyvatele. Tím spíš, že otec zavražděného je přední místní architekt Ruml (Ilja Racek), který právě plánuje demolici čtvrti, na jejíž místo projektuje novou zástavbu. Postižená rodina, spoluobytelé města i policie jsou v první chvíli zajedno – vrahem nemůže být nikdo jiný než někdo z Romů. Zprvu jde veškerá logika, presumpce neviny a obvyklé postupy vyšetřování stranou. V případě se však brzy objevují nesrovnalosti, které zprvu jednoznačné závěry vyvracejí. Nermalou zásluhu na tom má romský vyšetřovatel, který do posuzování důkazů a celého případu vnáší jiné světlo. Jeho kolegové musí nakonec odhodit veškeré předsudky, které neumožňují vnímat případ objektivně a profesionálně. Ruml je natolik zaslepen výlučným společenským postavením svým a své rodiny, že si ani v průběhu vyšetřování nepřipouští, že zavražděný syn nemusel být zcela nevinnou obětí. Tato možnost se nakonec ukáže jako správná. Sebevědomí plynoucí z vysoko postaveného otce a citová deprivace zahájily hru, na jejímž konci byly dvě vraždy. Vina padla na nevlastního architektova syna.

Odsouzení Romů do role viníků vypovídá o povaze vzájemných vztahů s majoritou. Ani v tomto snímku nechybí častý obraz Romů jako zlodějí, kteří s krádežemi začínají již v útlém věku. Opakuje se také stereotyp impulsivních Romů jednajících v afektu. Reakce následuje čin, optikou této logiky ihned vzniká domněnka o jejich vině. Šéf kriminálního útvaru se o Romech vyjadřuje jako o osobách, na které je každé zřízení krátké a naznačuje tím bláhovost víry v jejich polepšení a ve sdílení hodnot majority. Architekta Rumla charakterizuje přezíravost a ledový chlad k Romům, kterým při průjezdu čtvrtí sotva věnuje jediný pohled. Tvrdě se zasazuje o její demolici a po synově smrti razantně odmítá účast romského kriminalisty na vyšetřování. Spolu s možným romským vrahem tak odsoudil celou komunitu. Pohoršení cítí i občané města poté, co vyjde najevo vztah Rumlova syna s mladou, romskou kráskou. Důkazem nadřazeného vztahu je i časté tykání zcela neznámým Romům.

Za zmínku stojí postava romského vyšetřovatele. Představuje tu typ vzdělaného Roma, jenž je respektován v první řadě majoritou. O jeho vztazích s Romy a pozici mezi nimi se divák nedovídá, jen z náznaků lze tušit velice nepatrný distanc od masy bezejmenných Romů. Zastává roli rádce, zprostředkovatele informací o životě v romské komunitě, ale sám jakoby do ní již nepatřil. Film však více prostoru věnuje vlivu postavy vyšetřovatele na majoritu, na své kolegy, než na vnímání jeho osoby romskou menšinou. Do případu vnáší pohled zevnitřku a ukazuje dvojí výklad jedné věci odvislý od toho, zda ji interpretuje Rom či člen většinové společnosti. V tomto bodě shledávám postavu vyšetřovatele, respektive jeho prostor jako omezený. Z pozice Roma má kompetenci vyjadřovat se k problémům mezi Romy, což je příliš snadný způsob, jak dát romské postavě tohoto typu nějaký rozměr. Tím spíše je neustále vnímán jako vyšetřovatel s určitým etnickým původem, jenž ho pracovní předurčuje.

Prostřednictvím postavy vyšetřovatele snímek nepřímo poukazuje na význam některých atributů romské kultury, i když je jim věnován jen zlomek prostoru. O významu hudby a úcty k předkům hovoří scény točící se kolem starých houslí, rodinného klenotu, kvůli nimž mělo dojít k vraždě. O autoritě jedinců v romské komunitě hovoří scéna, v níž romští dělníci stávkují na protest proti neoprávněné vazbě svých synů. Když jejich postoj nezmění domlouvání policie ani romského vyšetřovatele, je na scénu přivolána poslední naděje. Namísto očekávaného vajdy, člověka s přirozenou autoritou, však přijíždí zjevně bohatý Rom, který Romy drží v poslušnosti systémem půjček a pocitem dlužnosti. Teprve po jeho zásahu stávkující povolí a vrátí se do práce. Ve snímku se z úst romského vyšetřovatele objevuje jemná kritika chybné, socialistické strategie, která Romům dávala vše zadarmo a zvykla je na lehkost nabytí hmotných statků, v jejímž důsledku si jich neváží.

Radikální řez se nakonec minimálně věnuje romskému prostředí. Nastavuje zrcadlo majoritě a mnohdy mylnému posuzování jedince a vyvozování soudů na základě příslušnosti k té či té straně.

### **5.3. Marian (1996), režie: Petr Václav**

Snímek je sociální sondou do života jedince, jehož osud více než odlišné kulturní a sociální zázemí determinuje náhradní výchova v prostředí různých sociálních ústavů. Tam se z rozhodnutí úřadů dostává malý romský chlapec Marian. Dítě podle nich nevyrostá v odpovídajícím prostředí. Poté co otec alkoholik zemřel, stará se matka o dítě sama, navíc v hygienicky nevyhovujícím prostředí je neschopna zajistit plnohodnotnou výchovu dítěte, které úřady shledávají jako silně zanedbané. Marian je proto z rodiny odebrán a s cílem zcivilizovat ho a naučit ho pracovním návykům je umístěn do ústavního zařízení pro děti. Zde

teprve začíná kolotoč chlapcových drobných přešlapů, které vyvrcholí neúmyslným zabitím a nepodmíněným odsouzením k trestu odnětí svobody.

Film se dotýká citlivého a často diskutovaného tématu dětských domovů a ústavní výchovy a nabízí otázku, nakolik je tento druh pomoci účinný ve výchově a přípravě dětí na vstup do společnosti.

V úvodu filmu zároveň zazní odpověď, když soudce před vynesením rozsudku konstatuje, že Marian se nenaučil sociálním návykům, a není tak schopen žít vně ústavu. Pak se ale děj vrací do Marianova dětství před rokem 1989, kdy začala jeho cesta po ústavech. Ocitá se v nepřírodném, homogenním prostředí výhradně romských chlapců a nejenom to dává tušit, že rodinné klima tu na něj přirozeně nečeká. Chování vychovatelek je odstrašující ukázkou nadřazeného, direktivního a bezcitného přístupu k romským dětem, včetně těch nejmenších. V prostředí dysfunkčních rodin třeba neměly ideální podmínky, zde však ve sterilním prostředí a absencí jakéhokoliv citu a lidského doteku strádají dvojnásob. Z dětí vyrůstají malí drsníci neznalí mnoha emocí, s nimiž si pak neví rady. Ve vojenské kázní a v ponižování ze strany vychovatelek a učitelů, jedinými zástupci vnějšího světa, s nimiž přichází do kontaktu, pramení jejich nepřátelství vůči okolní společnosti. Konec konců ta má podle nich hlavní podíl na jejich odebrání od rodiny.

Vztah majority vůči Romům se v tomto snímku odráží zejména v beznadějně předsudečném a a priori nepřátelském chování učitelů, vychovatelů a dalších zaměstnanců zařízení. Jeden z nich se o svěřencích vyjadřuje zcela jasně: Sedíme tu na kýblu strašných sraček a musíme dávat pozor, aby se nedostaly ven. Přičemž se nerozpakuje vyslovit větu přímo před dětmi. Jedna z vychovatelek si během Marianova pobytu najde k chlapci bližší osobní vztah a vyčleňuje ho z masy nepolepšitelných. Jak doslova tvrdí, chce mu pomoci a uchránit ho před těmi „hajzly“. Maluje si, jak dohlídne na chlapcovu docházku do školy, pošle ho na vojnu a učiní tak z ubohého chlapce slušného člověka. Ona ani ostatní již nedomýšlí, proč jsou podle ní ostatní chlapci „hajzlové“, když jim tu přece nic nechybí. Mají kde spát, co jíst, co víc by ještě chtěli?! Když v ústavu dojde ke krádeži, zaměstnancům se tím jenom potvrzuje jejich domněnka o Romech zlodějích, násilnících a lidech bez morálky a hodnotí ji jako typicky romský rys. Stejně jako pak nikoho nepřekvapí, když Marian zaútočí na „svou“ vychovatelku. Nikdo ze zaměstnanců se netáže po příčinách, které sotva desetileté dítě doženou k tak krajnímu činu.

Vychovatel David (Radek Holub) má od počátku k dětem jiný přístup. Přichází s vírou, že si dobrým jednáním vybuduje důvěru a dá dětem mužský vzor, vlastně jediný možný, jaký se jim v zařízení plném ženských vychovatelek může dostat. Práci bere jako

poslání a nerozpakuje se věnovat jí víc, než se od něj očekává. Bere kluky na výlety, snaží se jim naslouchat, respektuje je a při jejich odchodu ze zařízení nabízí pomoc, budou-li ji někdy potřebovat. Moment zklamání však čeká i na něj. Při návštěvě diskotéky kluci ukradnou sud piva a na vše se pochopitelně přijde. Přesto David nesklouzává k jednoduchému odsouzení a neshledává v jejich provinění nic typicky romského.

Film je více než o romské tematice o prostředí ústavů a jeho lidech. Přínos filmu tkví v tom, že se nejen otevřeně postavil k problematickému tématu, ale že naznačil, že jde o problém patologických jedinců v každé společnosti, nikoli jen či převážně v romské. Koneckonců dětské domovy a ústavní zařízení nejsou plné pouze romských dětí, ale to už je téma na jinou diskusi.

Ve filmu tu a tam zazní romština, v písničce nebo v útržku rozhovoru, jde však o nepatrné, nijak cenné využití.

#### **5.4. Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba (2000), režie: Drahomíra Vihanová**

Snímek se zabývá odlišným pojetím viny a trestu a dvojí interpretací jednoho činu. Příběh začíná cestou dvou vysokoškolských studentů práv na Slovensko, odkud jeden z nich pochází. Těsně před příchodem do vesnice se však stávají svědky zločinu mezi Romy – Imro (Marián Balog) zabije svou ženu jako trest za její nevěru. Roztáčí se kolotoč hledání viníka a čin mezitím způsobuje názorový rozkol mezi oběma kamarády. Zatímco Petr (Gustav Řezníček) je spíše teoretik, Jakub (Adrian Jastraban) odmala vyrůstal v blízkosti Romů. Zná jejich nepsané zákony, které mohou být pro vnějšího pozorovatele nepochopitelné, protože odporují majoritnímu pojetí práva. Konečně filmu nejde ani tak o potvrzení Imroviny jako spíš o dvojí pohled a nastolení otázky relativity kulturního modelu.

Kvůli svému postoji se Jakub pochopitelně dostává do konfliktu nejen s Petrem, který není jediný, kdo nechápe a neuznává argumenty plynoucí z odlišného vnímání viny a trestu. Zatímco Petr jasně spatřuje vinu na straně Imry, snaží se Jakub poukázat na to, že ve skutečnosti Eržiku nezabil manžel, ale nevěra. Ta je u romských žen přísně posuzována a obvykle ji v minulosti doprovázelo veřejné potrestání. Jakub neospravedlňuje Imrův čin, jen vysvětluje, že vedle sebe existují dva systémy práva, přičemž Romové primárně pochopitelně ctí ten svůj. Otázku relativizuje i postava profesora teorie práva, který Petrův zatvrzelý postoj zkouší zpochybnit slovy: Když se Romové dotvoří podle našeho obrazu, bude to nepovedené dílo. A kdo má navíc jistotu, že ten náš model je jediný správný?

Imro nakonec dostal trestu dvojího. Byl odsouzen k trestu odnětí svobody, ještě před tím však Romové dotyčného potrestali sociální distancí, což je v prostředí úzké komunity trest rovný téměř nejvyššímu. Erzičina babička však zakázala, aby se Imrovi kdokoliv pokusil pomstít. Podle ní pro něj bude trestem jeho duše.

Cílem filmu není negovat jeden či oba právní či kulturní modely, nýbrž ukázat význam každého z nich pro členy dané společnosti. V jejich hranicích plní svoji funkci, je členy komunity akceptován a oni ho uznávají jako autoritu, řád. Problém však nastává ve chvíli, kdy jeden z nich dominuje a nutí členy druhé společnosti vyrovnat se s oběma systémy, respektive popřít ten vlastní. V autorčině pojetí je však film plný absolutních výroků a skálopevného přesvědčení o tom, jak zejména romský model vypadá. Naznačuje až příliš dogmatické, sektářské dodržování nepsaných pravidel, přičemž je otázkou, nakolik je tento model ve své úplnosti živý a stále uplatňovaný. Navíc popis romského pojetí práva a norem zaznívá nejčastěji z úst Jakuba, tedy gádža, který je ze své vnější pozice vnímá ve zjednodušené formě. Vše vysvětluje tímto hlediskem, aniž by se připouštělo, že jednání člověka není určeno pouze a jenom skupinovou příslušností.

Romština se v tomto snímku objevuje poměrně často, vždy je spojena s prostředím romské osady a téměř vždy je opatřena překladem.

### **5.5. Indián a sestřička (2006), režie: Dan Wlodarczyk**

Hlavním tématem filmu je vztah dvou lidí komplikovaný od počátku jasnou nezařaditelností obou aktérů do společnosti. Franta (Tomáš Masopust) je přes týden zaměstnancem na pile, o víkendech však spolu s kamarády obléká identitu evropského pseudoindiána a utíká do šumavské přírody. Marie (Denisa Demeterová) je Romka a pracuje v místní nemocnici jako zdravotní sestra. Když se ti dva náhodně potkají na slavnosti ohňů, od počátku je jasné, že vztah bude muset projít mnoha zkouškami. Marii přitom čeká život po boku jejího přítele, úspěšného romského podnikatele. Ve snaze poskytnout dívce materiální blahobyt ale zapomíná na veškerou romantiku a cit, kterou Marie nachází u Franty. S její volbou ale nesouhlasí celá rodina, zejména pak bratři, kteří ve vzájemné konfrontaci dají Frantovi důrazně najevo, že není v rodině vítán. V bitce však vážně zraní Frantova kamaráda a hrozba plynoucí z bratrovy podmínky nutí Marii volit mezi spravedlností, uchráněním bratra před vězením a Frantou, s nímž chce bez ohledu na rodinu nadále být. Smíšený vztah nakonec skončí, ani ne tak pod tlakem okolí jako spíš Mariiným uvědoměním si jeho bláhovosti.

Ačkoliv tu Romové nejsou zobrazeni výrazně negativně, přesto je chování lidí indicií k povaze vztahů mezi Romy a majoritou. Otevřené projevy nepřátelství, slovní a fyzické



napadání přichází pouze ze strany Frantových kolegů z pily, kteří se nemohou vyrovnat s tím, že chodí s Romkou. Nešetří urážkami a nakonec se distancují i od Franty. Ostatní postavy na obou stranách zaujmají rezervovanější postoj, jsou si vědomi vzájemných rozdílu a neslučitelnosti, snaží se neplést se navzájem do cesty. Marie však i navzdory tomu, že se vymyká obecné představě o Romech, slýchává narážky, byť v rádobě vtípném duchu. Jinak její romský původ nikdo neřeší, snad díky povolání, které jakoby smazává cejch její etnicity. Ovšem jen do chvíle, kdy stane po Frantově boku a vstoupí na pomyslnou majoritní půdu. Jeho rodiče ji zasypávají řadou nesmyslných otázek dokazujících jejich způsob uvažování o Romech. Diví se tomu, že Marie pracuje, stejně jako její rodiče a že tedy překvapivě rodina nepobírá podporu. Matka výstup završí smířlivou větou, že hned poznala, že Marie je ta slušná. Franta jako člen majority je ale nepřijatelný i pro Mariinu rodinu, pro kterou není rovnocenným partnerem. Negativně hodnotí rovněž jeho nedbalý zevnějšek, který je do očí bijící zejména v kontrastu s Mariiným uhlazeným přítelem.

Snímek nabízí pohled do relativně slušně situované romské rodiny. Všichni mají zaměstnání, byť třeba jen příležitostné. Občas mají problémy s placením nájemného, to však za ně doposud vyřešil Mariin přítel. Ten ztělesňuje typ Roma, jakého si dle jeho slov společnost přeje mít – slušného, bezproblémového, který na sebe nijak neupozorňuje. Takovou je i Marie, společně sní o životě po vzoru střední třídy z důvodu pocitu, že se tak zcela vyrovnají okolní společnosti. Výrazným prvkem je chování bratrů k Marii, která však odmítá akceptovat jejich neustálý dohled a připsanou autoritu. Naopak je má za outsidersy, kteří neumí nic jiného, než někoho zmlátit.

Narozdíl od předchozích filmů pracuje autor s obrazem Romů žijících ve městě, vypůjčuje si spektrum jejich sociálních problémů, které je zvykem Romům přičítat – příležitostná práce, nedostatek financí, problémy se zákonem. V tomto bodě se zdá, že se autor nechal unést klasickou představou, přestože Mariina rodina evidentně spadá do lépe situované skupiny Romů, která by ve skutečnosti mnoho z naznačených problémů vůbec neměla. Autor z pochopitelného důvodu, jímž je absence profesionálních romských herců a hereček, angažoval do filmu řadu romských neherců. Výkony většiny z nich bohužel působí strojeně a prkenně, zejména Mariin otec a matka, kterým jako by role byla poněkud těsná.

Ve filmu často zaznívají útržky romských rozhovorů, kompaktní rozhovor pak zachycuje scéna z kadeřnictví, kde matka rozhořčeně Marii rozmlouvá vztah s Frantou. Činí tak zejména proto, aby ji lidé v salonu nerozuměli, ale možná také z toho důvodu, že romštinou důrazněji vyjádří obsah rozhovoru.

## 5.6. Roming (2007), režie: Jiří Vejdělek

Tématem komediálního snímku je putování dvou starých přátel a syna jednoho z nich za nevěstou. Příběh se prolíná s tzv. romským eposem, jenž je metaforou rozhraní, na kterém se v současnosti Romové nacházejí. Jeho autorem je otec Roman (Marián Labuda), který žije svůj pohodlný, neměnný život v nejmenovaném romském ghettu, kde ve jménu solidarity zakrývá před ostatními svůj skutečný status. Na léto se domů vrací jeho syn Juro, vysokoškolský student, kterému začíná být prostředí domova cizí stejně jako mnohé prvky kultury Romů. V jeho očích jde o přežitky, v otcových naopak o projev uvědomění si své příslušnosti. Tu se snaží posílit právě sepsáním eposu, protože každý pořádný národ má přeci svůj epos, jak tvrdí. Na druhý den po Jurově příjezdu se v bytě objevuje otcův dávný přítel Stano (Bolek Polívka), excentrický a na Jura příliš svérázný chlapík, s nímž se vydávají na cestu za Jurovou nevěstou, která mu byla v dětství domluvena.

V symbolické rovině epos vypráví příběh romského krále Somáliho, který neuměl krást a tančit a proto musel začít pracovat. Z domu se vezl luxusním autem, před branou fabriky vyměnil bílý oblek za dělnický stejnokroj a po pracovní době se domů vracel s nakoupenými věcmi jako král. Dbal však na to, aby Romové neodhalili skutečný původ jeho peněz. Tak to šlo až do doby, než vše vyšlo najevo. V tu chvíli se ptáček hlídaný již jeho předky, symbol romské duše, ocitl v nebezpečí. Somáli se tedy vydal na cestu s cílem získat ptáčka zpět, tedy zachránit romskou duši. Autor příběhem naráží na prvky, které jsou výrazem romské etnicity, tedy jsou dány výchovou, kulturou a sociálními interakcemi v komunitě. Obává se zároveň, že tvář v tvář dnešní době je obtížné zachovat jejich původní podobu.

Tuto rovinu, jakési nebezpečí pozvolné ztráty romství v Romech, ztělesňuje postava studovaného syna Jury. Díky studiu nyní nápadně vyčnívá z rodiny i celé komunity. Stano se domnívá, že přestává být Romem. K tomu ho vedou indicie, kdy Juro odmítá krást, spát pod širým nebem či sdílet otcovy nostalgické návraty do minulosti. V průběhu cesty se dva různé způsoby, jak být správným Romem, často střetávají. Stano je totiž gádžo, který si romskou identitu uměle naordinoval a snaží se v jejím jménu chovat. Romský způsob života však uchopil poněkud nešťastně, proto není divu, že se s ním Juro neztotožňuje. Nerozpakuje se něco ukrást, někoho napálit, jiného využít, atd. Jeho počínání však nemůže působit jinak než jako pouhé letní dobrodružství, i když se v něm skrývá skutečný obdiv k životnímu stylu, který si spojuje s minulostí Romů. Ze současného stavu romské menšiny, zejména té části žijící v ghettech, obviňuje komunisty.

Film se z většiny odehrává mezi Romy. K významnější, výmluvné konfrontaci s majoritou dochází v jediné scéně, která napovídá, s jakým chováním vůči Romům se lze

setkat. Cestou za nevěstou staví jejich dodávku policejní auto za to, že se na korbě nesmí vozit lidé. Policisté jim zásadně tykají, šikanují je a hovoří s nimi jako s podřadnými, hloupými bytostmi. Ale jen do chvíle, kdy zasáhne Jura a začne se domáhat svých práv. Na tvářích policistů lze číst nečekaný údiv a zároveň obavy ze stížnosti, kterou Jura vyhrožuje. Otce představí jako zastupitele a tituluje ho významnými funkcemi. V rozpacích proto policisté situaci opouštějí a nechávají auto s korbou plnou muzikantů jet dál.

Divákovi film nabízí různé pohledy na Romy. Tím, že vyznívá jako nadsázka, však nejde o nijak dehonestující obrazy, naopak mnohé situace působí jako klukovská alotria a budí vlídný úsměv. Hned v úvodu snímek zavádí do romského ghetta a ukazuje jeho běžný, okem postřehnutelný život. Nikdo tu nepracuje, prostranství mezi paneláky je plné dovádějících dětí, spousta domácností je zadlužená, žije od dávek do dávek, apod. O to křiklavěji působí postava Jury, který se z tamních poměrů dostal až na vysokou školu do Prahy. Film pochopitelně neřeší příčiny stavu, v němž se tito Romové nacházejí, čímž ve výsledku podporuje obecně sdílenou představu, že tento stav je Romům vlastní a je odrazem jejich kultury. Domněnku podporují i mnohé prvky romského eposu, které realitu značně zkreslují. Somáli se svojí rodinou a celou komunitou obývá několik obytných karavanů, označení romský král, jeho zevnějšek a důraz na peníze vydělané nemanuální činností vedou k úsudku, že si autor vypůjčil některé charakteristiky olašských Romů. Přitom kočovní Romové v České republice, už jen z hlediska data zákazu kočování, ani nemohli používat motorizovaných obytných karavanů. Ty jsou v dnešní době typické pro různé romské skupiny ve státech západní Evropy. Pro mnoho Romů by bylo zřejmě krajně nepřijatelné, že epos s jasně olašskými atributy symbolizuje současnou situaci Romů bez rozdílu. Pokud Somáli jako romský král vydělává peníze hrou na automatech, je jeho výdělek ostatními Romy hodnocen jako legitimní. Jakmile však přináší peníze vydělané těžkou prací, stává se hanbou celé komunity, tím spíše že jde o autoritu. Ačkoliv snímek pootevřel rozhodně zajímavý prvek, takto načrtnutý nabývá nesprávných konotací. Divák si logicky odnáší fakt, že Romové preferují snadno vydělané peníze. Pochopitelně film je od začátku do konce nadsázka, žánr ani nedovoluje věnovat se vysvětlování a není to ani cílem filmu. Pak ale stojí za úvahu, zda některé scény, byť vtipně, pouze nepodporují stereotypy a nejsou zobrazované skupině ku škodě.

Juro reprezentuje zcela opačný typ Roma, s nímž se majorita zřídka setkává. Takového by možná ani neoznačila za člena romské menšiny. Představuje osobu, která jakoby pozbyla příslušnost k romské menšině jen tím, že neodpovídá majoritní představě „většinového“ Roma. Juro studuje, našel si přítelkyni mimo okruh své etnické menšiny, jeho zevnějšek a

chování působí kultivovaně. Juro se však od svého původu nedistancuje, pouze nesouhlasí s tím, jak dnes mnozí Romové žijí. Necítí se však být o nic menším Romem než ti druzí. To jen majorita vnímá povrch a nevidí či nechce vidět, že Roma nedefinuje negramotnost, nezaměstnanost a problémy se zákonem.

Mluvená romština zazní ve filmu jen tu a tam, zůstává téměř vždy bez překladu. Ve Stanově nepřítomnosti ji nepoužívají ani otec se synem, přičemž je patrné, že oba řeč ovládají. Naopak romský epos je celý napsán výhradně v romštině, při převedení jeho děje do obrazu je vyprávění realizováno v češtině.

## 6. Závěr

Tvorba Tonyho Gatlifa a produkce jeho vybraných českých současníků nabízí různé pohledy na Romy žijící v různých zemích.

Gatlif v některých filmech pracuje s romskými reáliemi různých romských skupin nahodile. Montuje je do sebe bez ohledu na to, že tento postup obraz značně zkreslí. Gatlif jak kdyby při hledání svého romství přijímal vše, s čím se setkává. Při různosti romských skupin v jednom státě, natož v celé Evropě, je to dosti svérázný přístup. Přestože si je patrně vědom struktury romské komunity, jak kdyby ve svých filmech toto hledisko přehlížel a překlenoval jej osobitou ideou romské jednoty. S podobným přístupem se setkáváme i u některých popisovaných českých filmů. U autorů z řad majority lze však připustit spíše důvod, že se drží v jakési ulitě běžného uvažování o Romech. Mnohé z toho již platí jen do určité míry, ne tak absolutisticky, další obrazy jsou spíš plodem utkvělé představy majority o Romech, jiné scény vyznívají jako charakteristika všech Romů bez rozdílu.

Gatlifovy snímky se od českých liší v první řadě tématem a celkovým poselstvím, které činí jeho dílo kompaktním. Tvůrce často řeší otázku soužití dvou odlišných kultur v těsném sousedství. Kulturní distanci však neshledává jako nepřekonatelnou a pokouší se hledat cestu ke vzájemnému sblížení, smíření. Tou je v jeho podání nejčastěji hudba, která funguje téměř stoprocentně. V úvahách již nejde dále, nezabývá se reálnou další koexistencí Romů v prostředí majority, přestože naznačuje, že současný stav je dlouhodobě neudržitelný. Často tematizuje persekuci, fyzické útoky na komunitu a zastrasování, na druhou stranu nenabízí možnost, jak z kruhu vzájemného antagonismu ven. Tvorba českých tvůrců, byť přirozeně různorodá, vychází rovněž z kulturní odlišnosti Romů a majority. I když je obtížné nalézt společné pojítko, dalo by se za něj považovat to, že se více pouští do pojmenování jevů, na jejichž základě vzájemné vztahy stále drhnou, mnohdy se nepřímou dotýkají různých řešení a snaží se popisovat různé reálné problémy – kulturní, sociální, komunikační. Přirozeně zastávají hledisko pozorovatelů většinové společnosti, zatímco Gatlif se cítí být součástí komunity Romů, což ho v konečném důsledku svazuje a neumožňuje mít kritický přístup. Návody, které lze v českých filmech číst mezi řádky, se u Gatlifa tudíž neobjevují. Tvůrci nejčastěji přímo nebo prostřednictvím postavy narážejí na otázku vzdělání (*Kdo se bojí, utíká, Radikální řez, Indián a sestřička, Roming*), jakéhosi ozdravení patologického sociálního

prostředí, do něž mnozí Romové padají (*Marian, Roming*). Zároveň ale jde v analyzovaných filmech cítit, že kulturní odlišnost nevnímají a priori negativně a že je otázkou, zda tento výraz svébytnosti nutně měnit (*Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba, Roming*).

Gatlifovy filmy pojí častý motiv člena majority, který je z různých důvodů romskou kulturou přitahován a nezřídka jí propadá. Nalézá v ní něco, co vně romské společnosti postrádá (*Gadjo dilo, Swing, Transylvania*). Možná je i paralela s tvůrcovým osobním příběhem, respektive teprve pozdějším pojmenováním svých kořenů. Romové nemají problém takovou osobu mezi sebe přijmout. V tom se jistě odráží tvůrcova pozice a představa Romů. Představitelé majority se v případě českých filmů rovněž striktně nedrží jasně vyhraněného místa ve většinové společnosti (*Kdo se bojí, utíká, Marian, Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba, Roming*). Tento kontrast užívaný tedy i českými tvůrci napomáhá dynamice příběhu, vymezení charakterů postav, apod. Hrdinové analyzovaných českých snímků však více zaujímají pozici kdesi uprostřed, znají či poznávají prostředí Romů, v leccems ale nesouhlasí a pozici v majoritě neopouští z toho důvodu, že se v ní cítí zakotvení. Snad jen s výjimkou Stana ve snímku *Roming*, jenž je díky své rázovitosti majoritou přijímán s rozpaky. Společným prvkem těchto hrdinů je u Gatlifa i českých tvůrců způsob, který umožňuje přirozenou komunikaci s Romy. Vždy je korunován respektem, rovností a ochotou učinit krok směrem k Romům.

Gatlifovi romští hrdinové takřka nepochybuji o své identitě. Tvůrce pohlíží dovnitř komunity a nevyužívá romských hraničních postav na pomezí světa romského a majoritního. Čeští filmaři si častěji všímají hrdinů, kteří jsou konfrontováni s majoritou. Tváří v tvář společnosti revidují svoji romskou identitu (*Radikální řez, Marian, Indián a sestřička, Roming*). V tom je pohled českých filmů současnější, odráží zřejmě pocit, s nímž se mnozí Romové vyrovnávají. Ne náhodou jsou hrdinové příslušníky mladé generace, pro něž jsou obě kultury stejně hmatatelné a v jejich nitru těžko oddělitelné.

Otázkou je míra opakování stereotypů, která konstituuje a reprodukuje způsob uvažování o Romech. Na druhém pólu pak stojí pokusy o nový pohled, mnohdy stavící na roveň oba kulturní modely a netradičně je posuzuje. Stereotypy o Romech možno rozdělit do dvou skupin. Ta romantičtější o nich uvažuje jako o osobách svobodomyšlných, muzikálních. Tento typ se v menší či větší míře objevuje ve většině analyzovaných filmů. Stejně jako negativní charakteristiky Romů zlodějů, lidí mazaných a neochotných pracovat. Ne že by každý stereotyp neměl základ v realitě, jejich problémem však je paušalizace a představa, že tyto jevy reprezentují skutečnou podobu všech Romů. O kulturně-společenských rysech se nemluví, tudíž jakoby neexistovaly.

Obrazy zprostředkované tvorbou Gatlifa a jeho vybraných českých současníků poskytují další možné pohledy na Romy. Zároveň s nimi se ale ukazuje, že se všichni mnohde potýkají s různými nedostatky – se zjednodušováním, směřováním a nerespektováním faktů, úlitbami divákům zvyklých na určitý obraz a směr uvažování. I hrané filmy s prvky dokumentu, byť ne prvoplánovými, by se totiž měly řídit určitými principy. Vždy je co zlepšovat. Bylo by dobré nalézt odvahu k oproštění se od vyzkoušeného, osvědčeného, navyknutého, chuť hledat nové způsoby uchopení tématu a stavět na preciznější práci s realitou a fakty.

## Literatura

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin: *Dějiny filmu – přehled světové kinematografie*. Praha, 2007.

DVORSKÁ, Františka: *Dialektika fikce a skutečnosti. Hledání vlastní identity ve filmech Tonyho Gatlifa*. Bakalářská práce. Brno, 2005.

MURPHY, Robert, F.: *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha, 2004.

NAFICY, Hamid: *Home. Exil. Homeland: film, media, and the politics of place*. New York, 1999.

NEČAS, Ctibor: *Romové v České republice včera a dnes*. Olomouc, 1999.

RAICHOVÁ, I. a kol.: *Romové a nacionalismus*. Brno, 2001.

### Periodika:

BENEŠOVÁ, Hana: Můj život změnil Jan Palach. *Reflex*. 2006, r. 17, č. 49, s. 60–61.

DAVIDOVÁ, Eva: Kdo je Tony Gatlif. *Romano džaniben*, 5, č. 1–2, 1998, s. 123–128.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina: Když točím, posedne mě démon. *Lidové noviny*, r. 19, č. 275, 2006, s. 18.

MÍŠKOVÁ, Věra: Francouzský režisér Tony Gatlif natáčí transu. *Právo*. 2006, r. 16, č. 276, s. 19.

### Internetové zdroje:

<http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/gatlif>

<http://tonygatlif.free.fr>

<http://www.lobo-prod.com/web/ronahartner>

<http://www.varianty.cz>

<http://ling.uni-graz.at/~rombase>