

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Ústav jižní a centrální Asie

Diplomová práce

Mgr. Františka Dvorská

**„Filmy s romským přízvukem“: Současný stav romské
kinematografie a její perspektiva**

**„Romani Accented Movies“: Current Situation of Romani Cinema and Its
future Perspective**

Praha 2011

Vedoucí práce: PhDr. Jan Červenka, Ph.D.

Poděkování

Za pomoc při psaní magisterské diplomové práce děkuji vedoucímu práce PhDr. Janu Červenkovi, Ph.D. Dále děkuji Martinu Chlupovi z Muzea romské kultury a Attilovi Gálovi z Maďarského kulturního střediska za poskytnutí materiálů ke studiu. Za pomoc s anglickým resumé děkuji Marianu Jovičovi.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Abstrakt:

„Filmy s romským přízvukem“: Současný stav romské kinematografie a její perspektiva

Hlavním teoretickým přístupem, o nějž se tato práce opírá, je koncept tzv. kinematografie s přízvukem, který formuloval iránský filmový vědec Hamid Naficy. Na základě jeho metodologického nástroje autorka zkoumá některé složky „stylu s přízvukem“, jak se uplatňují právě v romské kinematografii, a dospívá k názoru, že již na malém vzorku tvorby deseti romských filmařů, lze hovořit o určitých komponentách, které jsou více méně společné všem uváděným tvůrcům.

Jedná se především o sdílení existence v „meziprostoru“, která je navíc v některých aspektech odlišná od „hraniční“ existence exilových autorů nebo jiných filmařů diaspory, a to specifickým statutem romské menšiny ve společnosti obecně. Pro romskou kinematografii je příznačná autobiografičnost a začlenění autora do příběhu. Z výrobního hlediska se jedná převážně o filmy alternativní, nízkorozpočtové či artové. Po finanční stránce je romská tvorba nejčastěji podporována veřejnoprávními televizními stanicemi, dotacemi od státu, neziskovými organizace nebo malými produkčními společnostmi. Týmy jsou často tvořeny na přátelských či rodinných vazbách, filmaři většinou pracují s obdobným kolektivem lidí, sami zastávají více funkcí a jsou přítomni při více fázích vzniku díla. Romské filmy přinášejí na plátno romské postavy a spolu s nimi romské herce. Uplatňují se herci romských divadelních souborů nebo neherci, současně se stále praktikuje obsazování neromských herců do romských rolí.

Ač zatím skrovná, romská kinematografie je pozoruhodně žánrově různorodá. Romští filmaři točí reportáže, sociální a umělecké dokumenty, dramata, komedie, ale i televizní filmy, pohádky a jiné pořady. Tématicky se často uplatňuje snaha o rekonstrukci minulosti s důrazem na romský holocaust. Pojícím tématem je formulace pocitů vykořenění, fyzického i vnitřního vyhnání, hledání vlastní identity a život na okraji společnosti, ať už jedince nebo celé skupiny. Diváci romských filmů se k této tvorbě dostávají především díky televizím, internetu, filmovým festivalům, filmovým klubům či kinům zaměřeným na artové tituly. Jedná se většinou o neromské a nijak masové publikum nebo tzv. romskou elitu.

Budoucnost romské audiovizuální tvorby zřejmě spočívá ve dvou základních cestách, kterými se doposud ubírá. Na jedné straně lze předpokládat, že se bude dále rozvíjet amatérská tvorba ve formě videí, hudebních klipů či úpravy neromských děl například nahrazením zvukové složky romským dabingem, který je mezi Romy velmi populární. Na straně druhé doufejme bude přibývat autorů vzniklých například z nejrůznějších programů zaměřených na výuku filmové tvorby, které pořádají některé neziskové organizace a které dosud suplují účast romských studentů na vzdělávání v oblasti filmové praxe na klasických filmových školách. K rozvoji romské filmové tvorby by dále mohly přispívat také romské televize a televizní programy.

Klíčová slova: Romové, média, kultura, identita, film, kinematografie

Summary:

„Romani Accented Movies“: Current situation of Romani Cinema and Its future Perspective

The main theoretical approach that underpins this work is based on the concept of an accented cinema formulated by the Iranian film scholar Hamid Naficy. On the basis of his methodological tools the author examines some elements of the "accented style" as they assert themselves in the Roma cinema, and comes to the conclusion that already on a small sample of ten Romani filmmakers we can see certain components that are more or less common to all featured artists.

Foremost there is shared existence in the "interspace", which is moreover in some aspects different from the exile or other diaspora filmmakers' "boundary" existence, given by the specific status of the Roma minority in society. Roma cinema is characterized by autobiographical approach and author's self-inscription into the story. From the production point of view these films are mostly alternative, low-budget or art-house ones. Romani cinema is most often supported by public broadcasters, subsidies from the state, nonprofit organizations or small production companies. Staffs are often formed on friendship or family ties, the filmmakers usually work with the similar team of people, hold multiple positions themselves and also are present at different phases of work. Roma movies bring Romani characters and along with them Roma actors to the screen. Roma theater actors or Roma non-actors assert themselves, while at the same time practice of non-Roma actors cast into Romani roles still exists.

Although still modest, Roma cinema genre is remarkably diverse. Roma directors shoot social and artistic documents, dramas, comedies, as well as TV movies, fairy tales and other programs. The themes are often aimed at the reconstruction of the past with an emphasis on the Roma Holocaust. The unifying theme is individual or group statement of feeling alienated, both physical and internal exile, search for identity and life on the margins of society. Viewers of Roma films reach them mainly through television, internet, film festivals, film clubs and art-house cinemas. They are mostly recruited from non-Roma, non-mass audience or the so called Roma elite.

The future of Roma audiovisual output probably lies in two fundamental ways which it had been going up to now. On the one hand, one can assume that it will continue to develop an amateur production in the form of videos, music videos, or editing non-Roma works by for example replacing original audio with Roma dubbing, which is very popular among the Roma. On the other hand we can hope there will be increasingly more authors resulting for example from a variety of programs aimed at teaching filmmaking organized by some non-profit organizations. These programs still substitute for attendance of Roma students at education in the area of the cinematic experience at the classical film schools. To the development of Romani filmmaking could also further contribute the Roma television and television programs.

Keywords: Roma, media, culture, identity, film, cinema

Obsah:

1.	<u>Úvod</u>	s. 8
1.1	Metoda.....	s. 11
2.	<u>Úvod do „kinematografie s přízvukem“</u>	s. 15
3.	<u>Romská kinematografie</u>	s. 18
3.1	Úvod do romské kinematografie.....	s. 18
3.2	Autoři	s. 23
3.2.1	<i>Melanie Spitta</i>	s. 24
3.2.2	<i>Dufuňa Bjelašević Višněvskij</i>	s. 25
3.2.3	<i>Pisla Helmstetter</i>	s. 26
3.2.4	<i>Tony Gatlif</i>	s. 26
3.2.5	<i>Jozef Banyák</i>	s. 27
3.2.6	<i>Arpád Bogdán</i>	s. 29
3.2.7	<i>Katalin Bársony</i>	s. 30
3.2.8	<i>George Eli</i>	s. 30
3.2.9	<i>Sami Mustafa</i>	s. 31
3.2.10	<i>Laura Halilović</i>	s. 32
3.2.11	<i>Situovanost tvůrce</i>	s. 33
3.3	Produkce a tvůrčí tým.....	s. 36
3.4	Herci a postavy.....	s. 42
3.5	Žánry a témata.....	s. 48
3.5.1	<i>Historizace</i>	s. 49

3.5.2	<i>Vykořeněnost</i>	s. 51
3.5.3	<i>Hudba a jazyk</i>	s. 54
3.6	Distribuce, diváci a recepce romských filmů.....	s. 55
3.6.1	<i>Distribuce</i>	s. 55
3.6.2	<i>Diváci</i>	s. 57
3.6.3	<i>Recepce romských filmů</i>	s. 58
4.	<u>Perspektiva romské kinematografie</u>	s. 60
5.	<u>Závěr</u>	s. 63
6.	<u>Literatura</u>	s. 66
7.	<u>Prameny</u>	s. 69

1. Úvod

Před čtyřmi lety byla skupinka Romů z romské osady na Slovensku odsouzena na tři roky vězení za to, že předabovala slovenský film *Pacho, hybský zbojník* do romštiny a svou verzi na videokazetách šířila a prodávala. Přestože řada romistů a odborníků zabývajících se romskou tematikou věděla, že tato nahrávka existuje a je mezi Romy rozšířena, a ač někteří nejspíš i tušili, že jde v podstatě o kriminální činnost, náš zájem namísto opovržení nad touto aktivitou vyjadřoval nadšení nad fenoménem romského dabingu. Důvod zájmu by se snad dal shrnout do jedné věty: Romský dabing je výrazem kreativního přístupu k audiovizuální tvorbě a jedinečným způsobem, jak šířit romštinu. Současně tento jev odráží celkovou situovanost romské kinematografie, pro niž je příznačná okrajovost. Podobně jako je dabing marginální, ale přesto plnohodnotnou součástí pojmu kinematografie, je i „romský film“ plně zakotven v kinematografii, přestože jde o dosud okrajové téma. S ohledem na popularitu a také množství do romštiny nadabovaných filmů, či jejich částí, lze také říci, že v tuto chvíli je pro Romy jednodušší vstupovat do audiovizuální tvorby touto cestou, než vytvářet vlastní samostatná díla. I o tom, jak náročné je pro Romy dostat se k vytvoření filmového díla, je tento text.

Jak z názvu vyplývá, hlavním předmětem zkoumání této studie je audiovizuální tvorba romských umělců. Romská kinematografie však nestojí sama o sobě. Kromě toho, že je součástí světové kinematografie, lze ji zařadit do užších subkategorí například podle typů či filmových žánrů – hraný film nebo dokument, televizní pohádka nebo publicistický dokumentární pořad a podobně. Jednotlivé filmy můžeme také vnímat v rámci kinematografií států pod jejichž hlavičkou vznikly nebo podle státního občanství jejich autorů. Já ji v této práci zkoumám a popisuji především v kontextu rozsáhlého konceptu „kinematografie s přízvukem“¹, jak jej vytvořil a vyložil íránský filmový teoretik a historik Hamid Naficy².

¹ Výraz „accented cinema“ zde používám v české verzi „kinematografie s přízvukem“, jak jej přeložili filmový vědec Jiří Voráč v knize *Český film v exilu* a překladatel Ivan Vomáčka v časopise *Iluminace* [2008, č. 2]. Objevily se názory o vhodnosti užití termínu „přízvuk“, který v češtině příliš asociuje zvuk a neoznačuje tedy dostatečně komplexnost pojímaného tématu. Alternativou by mohla být verze „kinematografie s příznakem“, jak ji navrhl romista a bohemista Jan Červenka. Já se ve své práci

Romská kinematografie není předmětem zkoumání filmových historiků, ani – ve větší míře – romistů. Naopak lze s jistotou říci, že je toto téma stále velmi marginální součástí romistických studií a ve filmologii téměř neexistuje. Odborníci z obou jmenovaných, ani jiných oblastí se tématu Romů ve filmu nevyhýbají, ale obvykle je zužují na výzkum obrazu Romů ve filmu. Tvorbou romských autorů se tyto texty zabývají téměř výhradně v rámci studia reprezentace Romů v kinematografii obecně. K dělení na romskou a neromskou tvorbu o Romech zde nedochází, možná proto, že jde o velice citlivou záležitost. Toto členění totiž není úspěšně definovatelné, aniž bychom se vyhnuli kritice nebo alespoň diskuzi.

Nutno říci, že ani seriózních studií, které se obecně zabývají Romy ve filmu obecně, není mnoho. Jejich počet však přibývá spolu s šířením takových filmů. Příkladem může být americké odborné filmové periodikum *Framework: The Journal of Cinema and Media*, který v roce 2003 věnoval „kinematografickým obrazům“ Romů celé jedno číslo. Rostoucí zájem o toto téma můžeme pozorovat i v nárůstu počtu tzv. „romských filmových festivalů“, jak bývají přehlídky filmů o Romech trochu paradoxně nazývány. O šířícím se zájmu svědčí také nárůst studentských prací týkajících se tohoto tématu³. Aniž bych se domnívala, že téma již bylo vyčerpáno, z důvodu určité přesycenosti textů zabývajících se pouze „obrazem“ Romů ve filmu, není hlavním ani dílčím cílem této studie popsat způsoby zobrazování Romů v autorské tvorbě romských filmařů. Spíše než na tuto problematiku, bych se ráda zaměřila na tvůrce romské kinematografie (jejich životní příběh a zázemí, ze kterého vycházejí), na produkci a tvorbu romské kinematografie (tedy podmínky a celkové pozadí vzniku filmů představovaných autorů), na samotné dílo (jaké typy a žánry filmů tvoří, jaká témata zpracovávají a pod.), na herce romských filmů a na jejich diváky.

přikláním k předešlému v české filmologii již užívanému termínu, avšak přiznávám, že by v budoucnu stálo za to diskuzi o vhodném překladu tohoto pojmu otevřít. Jako synonymum „kinematografie s přízvukem“ pak v práci uvádím výraz „akcentovaná kinematografie“.

² **Hamid Naficy** - narozen v Íránu, roku 1964 emigroval do USA, působí jako profesor Filmových a mediálních studií na Rice University (Houston, Texas). Zabývá se především teorií, kulturou, televizí a kinematografií exilu a diaspory a dějinami kinematografií Íránu a třetího světa. Je editorem řady publikací – např. *Otherness and the Media: The Ethnography of the Imagined and the Image* (1993) a *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place* (1999). Mezi jeho stěžejní autorská díla patří *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001), *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles* (1993) a *A Social History of Iranian Cinema* (2011)

³ U nás v ČR je to diplomová práce Davida Vlka z Masarykovy Univerzity o obrazu Romů ve středo- a východoevropské kinematografii [Vlk, 2006], bakalářská práce Radky Steklé z FF UK o obrazu Romů ve filmech Tonyho Gatlifa [Steklá, 2008], poměrně čerstvá práce Ondřeje Louky z Plzeňské univerzity o filmech s romskou tematikou obecně [Louka, 2010] a rovněž mé dvě předchozí bakalářské práce z MU a UK o tvorbě Tonyho Gatlifa a o obrazu Romů v české a československé kinematografii [Dvorská, 2005 a 2006].

Finální název práce „Filmy s romským přízvukem“ byl zvolen jako parafráze a zároveň zcela cílené přihlášení se ke konceptu „kinematografie s přízvukem“ Hamida Naficyho. Cílem práce je postihnout současný vývoj romské kinematografie, její zázemí, směřování a perspektivu právě v kontextu tzv. kinematografie s přízvukem. Jak bylo výše řečeno, souvisejší odborné práce na toto téma chybí. Můžeme se opřít pouze o dílčí studie jako například stať filmového teoretika Seana Homera v rámci časopisu *Grammar* nebo recenze či analýzy zabývající se vždy separátně jednotlivými snímky [Homer, 2006]. I zde však převažují analýzy děl s romskou tematikou nad rozbořením filmů romských tvůrců. Z častěji recenzovaných, anotovaných a výjimečně i analyzovaných filmů romských autorů zřetelně vystupuje dílo Tonyho Gatlifa. Důvodem je především produktivita, kterou ostatní uváděné tvůrce převyšuje, ale také kvalita a popularita díla, již se řadí mezi výrazné evropské umělce. V případě některých tvůrců se navíc jedná o reprezentanty velmi mladé generace, s nimiž se svět teprve seznamuje.

K výběru diskutovaných filmařů je třeba zdůraznit, že ambicí této práce bylo zahrnout a zpracovat všechny romské filmové režiséry, jak žijící, tak již zemřelé. Současně jsem však přesvědčena o nemožnosti naplnění takové ambice. Ani současný stav informačních technologií a vyspělých forem komunikace bohužel neumožní dozvědět se o autorech, kteří tvoří svá nízkorozpočtová díla, o jejichž existenci neví zřejmě ani obyvatelstvo lokality, v níž autoři působí, natož diváci či odborná veřejnost z oblastí vzdálenějších. Pokud se takový snímek neobjeví na žádném filmovém festivalu nebo o něm někdo nenapíše, je zjištění jeho existence dílem náhody.

Situaci navíc komplikuje etnicita autora. Filmy zahrnuté pod pojem romská kinematografie takto pojmenovávám v zásadě na základě etnického principu. Avšak v případě, že „romství“ tvůrce není veřejně známo a ani on se k němu veřejně nehlásí, i když je v soukromém životě nijak nepopírá, ze zorného úhlu pohledu této studie bude takový tvůrce z principu pominut. Etnické hledisko při definování romské kinematografie má samozřejmě další úskalí. Jak hodnotit autora, který své romství odmítá a nepřijímá? Tento problém lze jistě řešit několika způsoby. Výhodou mé studie je fakt, že jsem se s takovým tvůrcem nesešla, a tudíž zásadní rozhodnutí k jaké variantě přistoupit, jsem nemusela učinit. Přesto bych ráda přiznala, že v případě objevení autora tohoto typu bych jej mezi tvůrce romské kinematografie nezařadila se sympatiemi k představě, že volba národnosti je věc osobní a dobrovolná.

Touto cestou se vlastně dostáváme k definici pojmu romská kinematografie a ke kritériím, na jejichž základě tvůrce do této kategorie řadím. Všichni tvůrci, jichž se týká tento pojem a v souvislosti s ním tento text, jsou alespoň částečně romského původu, svůj původ přijímají a dobrovolně se k němu hlásí. Tento fakt lze považovat za ústřední a v zásadě jediné kritérium výběru. Při výběru dále pomáhá skutečnost, že se zastoupení autoři alespoň v některých svých dílech zabývají romskou tematikou, což činí jejich vyhledání snazším. Neznám tvůrce přiznaného romského původu, který by se alespoň částečně romskou tematikou nezabýval. Avšak, opět spíše hypoteticky, zpracovávání romského tématu pro mne není kritériem výběru pro zařazení tvůrců do pojmu romská kinematografie. Právě proto, že pro mne při definici pojmu samo téma tvorby autorů není klíčové, jejich snímky zabývající se zcela odlišnými tématy při zkoumání romské kinematografie nevynechávám.

Na závěr úvodu bych ráda zdůraznila, že si uvědomuji citlivost dělení kinematografie na romskou a neromskou na základě etnického, respektive národnostního principu. Domnívám se však, že v určité fázi a za určitým účelem je třeba toto členění udělat, minimálně proto, aby si odborná i laická veřejnost uvědomila, že zde nějací filmaři romského původu vůbec jsou. Právě posuzování děl romských autorů jedním dechem spolu s filmy s romskou tematikou, existenci pomalu se rodící tvůrčí vlny romských filmařů spíš překrývá a odsouvá do pozadí. Přitom však nelze opomenout fakt, že v jejich tvorbě je přítomna odlišná životní zkušenost, která je naopak podobná obecné zkušenosti filmařů kinematografie s přízvukem.

1.1 Metoda:

Studie je rozdělena do pěti hlavních kapitol, z nichž prostřední tři jsou základní statí práce. První z těchto tří kapitol obsahuje zasvěcení do konceptu „kinematografie s přízvukem“ Hamida Naficyho. V této části se pochopitelně opírám především o jeho texty uvedené zejména v knize *Accented Cinema. Exilic and Diasporic filmmaking*, případně o český překlad úvodní kapitoly této publikace, který vyšel v časopisu *Illuminace* pod názvem *Kinematografie s přízvukem. Stylistický přístup* [Naficy, 2008]. Dalšími zdroji jsou dvě publikace, jejichž je Naficy autorem (*The Making of Exile Cultures. Iranian Television in Los Angeles*), nebo se na nich podílel jako editor (*Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*). K uchopení konceptu přispěla také kniha filmového vědce Jiřího Voráče *Český film v exilu* a jeho editorial k již

zmíněnému vydání časopisu *Illuminace*. Vedle představení daného konceptu se v této kapitole věnuji dalším přístupům a možným náhledům na kinematografii menšin (či diaspor) v souvislosti s romskou kinematografií, především z oblasti vizuální antropologie a transnárodní kinematografie.⁴ Zde jsem teoreticky uplatnila především publikace Nicholase Mirzoeffa *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews* a Sarah Pink *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*.

Další rozsáhlou a z pohledu tématu práce klíčovou je třetí kapitola studie věnovaná romské kinematografii. V jejím úvodu se snažím definovat tento pojem, vytyčit si jeho hranice, rozvést možná úskalí při definici a vysvětlit, proč lze romskou kinematografií nahlížet prismatem konceptu „akcentované kinematografie“. Při psaní této části studie jsem vycházela z několika textů, týkajících se alespoň vzdáleně tématu, z nichž nejvýrazněji vystupují práce Diny Iordanové⁵ – filmové vědkyně bulharského původu a zakladatelky katedry filmových studií na Univerzitě St. Andrews ve Skotsku. Iordanová se dlouhodobě věnuje studiu transnárodního filmu a je editorkou již zmiňovaného čísla časopisu *Framework: The Journal of Cinema and Media*, které je věnované Romům ve filmu a ko-editorkou speciálního vydání časopisu *Third Text*, jenž se zabývá uměním a vizuální kulturou. Číslo časopisu *Third Text* s názvem *Picturing „Gypsies“: Interdisciplinary Approaches to Roma Representation* je výsledkem její spolupráce s antropoložkou Palomou Gay y Blasco⁶, s níž v roce 2007 uspořádala na Univerzitě v St. Andrews na toto téma seminář. Řadu svých poznatků týkajících se různých témat v oblasti filmů o Romech publikuje na vlastním blogu *DinaView*⁷. Její a další texty, s nimiž pracuji, mi pomohly si uvědomit, jaká témata v této souvislosti lze nastolit, čím se lze zabývat, jaké jsou možné úhly pohledu. Avšak tam, kde se snažím o

⁴ Oběma výrazům se věnuji dále v textu.

⁵ **Dina Iordanová** (*1960) – narozena v Bulharsku, roku 1990 emigrovala do Kanady, od roku 1998 žije ve Velké Británii. Ve skotském St. Andrews založila katedru filmových studií na místní univerzitě, kde od roku 2010 působí také jako děkanka. Ve svém výzkumu se zaměřuje především na oblast filmových festivalů, transnárodní kinematografii, kinematografii východní a střední Evropy a balkánský film. Je autorkou nebo spoluautorkou několika knih, mezi jinými *The cinema of the other Europe: the industry and artistry of east central European film*, London: Wallflower Press, 2003 či *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe*. St Andrews Film Studies, 2010 a editorkou řady dalších např. *Cinema at the Periphery*, Wayne State University Press, 2010.

⁶ **Paloma Gay y Blasco** – antropoložka původem ze Španělska, vystudovala Sociální antropologii na Univerzitě v Cambridge. Léta pracuje se španělskými Gitanos žijícími na madridském předměstí. Působí na katedře Sociální antropologie na skotské Univerzitě v St. Andrews. Jejím hlavním zaměřením je feministická antropologie, gender, Romové, paměť a marginalita. Vedle řady článků je autorkou monografií *Gypsies in Madrid: Sex, Gender and the Performance of Identity*. Oxford. Berg, 1999 a *How to Read Ethnography*. Routledge. London and New York, 2006.

⁷ <http://www.dinaview.com/>

uchopení pojmu „romská kinematografie“, vycházím takřka výhradně z vlastního pozorování a výzkumu.

V dalších subkapitolách této části se věnuji již konkrétním autorům romských filmů. Zde záměrně používám širší označení *autor*, případně *filmař*. Většina romských režisérů totiž na svých filmech pracuje také v úlohách scénáristů, herců či dalších pracovníků filmového štábu, zatímco jiní se o režisérské křeslo dělí s někým dalším a působí výrazněji v jiných rolích. V subkapitole o autorech popisují především biografické zázemí tvůrců, s nímž do světa filmu vstupují, jak se k filmu dostali a jaké je jejich dílo. Zde se opírám o řadu textů dostupných prostřednictvím internetu či tisku. Dalším podstatným zdrojem je samotná tvorba filmařů. V některých případech nebylo vůbec jednoduché získat bližší informace o autorech – především u Jozsefa Lojkó Lakatose a Pisy Helmstetter. Z nedostatku informací o biografii a z důvodu nemožnosti vidět některé z jeho děl nebo o něm získat alespoň představu jsem se v případě režiséra Józsefa Lojkó Lakatose rozhodla nezařadit jej do hlavního seznamu filmařů. K existenci a tvorbě tohoto autora v textu tedy přihlížím, ale není mu věnován samostatný prostor pro biografii či bližší náhled na jeho dílo.

Další oblastí mého zájmu je vlastní produkce filmů a realizační týmy. Zde mě zajímají především osoby, jimiž se autoři obklopují a s nimiž spolupracují, a okolnosti, za nichž jednotlivé filmy vznikají. Zdroje jsou podobné jako u části věnované autorům, jen zde více vycházím ze studia romských filmů. Zvláštní subkapitola je věnována hercům, obsazovaným romskými režiséry. Na tomto místě bych však také ráda pojednala o problematice romského herectví obecně, a to i ve filmech s romskou tematikou, které nepocházejí od Romů. Domnívám se totiž, že spolu obě věci úzce souvisejí. V této části vycházím především z analýzy samotné tvorby, ale také z textů týkajících se biografie jednotlivých herců a z dalších, které s tématem souvisí. Výraznějším a unikátním je pak text Diny Iordanové *Romani Actors and Invisibility: Welcome Images, Unwanted Bodies* pojednávající přímo o romských hercích [Iordanova, 2008b].

Další subkapitolou této části práce je analýza žánrů a především témat, o nichž romští režiséři svými filmy vypovídají. Tato část textu je nejvýrazněji zaměřena na samotná díla a o jejich výzkum se opírá. Vycházím zde také z vlastní bakalářské práce napsané v rámci studia na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, která pojednávala o tvůrčím stylu Tonyho Gatlifa, a rovněž se opírám o některé odborné texty.

Poslední částí klíčové kapitoly o romské kinematografii je pasáž věnující se divákům a recepci romských filmů. Zde jsou mé prameny značně omezené, protože neexistuje žádný výzkum, který by poskytl potřebná data. Vycházím zde tedy ze samotných filmů a z informací o jejich distribučním zázemí, což nejvíce napoví tomu, komu jsou filmy určeny a ke komu se nakonec dostanou. Další poznatky zde uvedené jsou spíše hypotézami nebo mými letnými konkrétními zkušenostmi s recepcí romských filmů, které jsou ovšem natolik sporé, že z nich nelze vyvozovat žádný závěr. Osobně cítím, že v této oblasti chybí především výzkum, který by se do hloubky zabýval analýzou recepce filmů o Romech samotnými Romy.

V závěrečné čtvrté kapitole se pokusím nastínit, jaký je další vývoj a perspektiva romské kinematografie, s přihlédnutím k dosavadním projektům, které se v této oblasti objevily, realizovaly či realizují. Uvádím rovněž některé další oblasti audiovizuální tvorby, které jsou z pohledu kinematografie buď marginální nebo slouží jako její mediátoři. Jedná se především o romské televize a televizní programy, nebo o již zmiňovaný romský dabing. Zde se opírám o webové stránky jednotlivých romských televizí a televizních programů, o jejich programové uspořádání a obsah, teoreticky pak především o studii Petera Grosse *Eastern Europe's Romani Media: An Introduction* a publikaci – *The Making of Exile Cultures, Iranian Television in Los Angeles* od Hamida Naficyho. Okrajově vycházím z kapitoly o českých etnických televizích v Kanadě z knihy *Český film v exilu* Jiřího Voráče. O romském dabingu píše především na základě studia samotného nadabovaného materiálu a také na základě mně dostupného diskurzu mezi Romy podpořeného různými internetovými diskuzemi.

2. Úvod do „kinematografie s přízvukem“

Koncept kinematografie s přízvukem Hamida Naficyho je patrně nejpropracovanější teorií týkající se filmů exilových tvůrců či filmů vznikajících v diaspoře. Jedná se především o účinný pojmový a metodický aparát, který se snaží „vyložit komplexní souvislosti, konstanty i proměny filmů vznikajících v exilu či diaspoře, ale i vliv, který má na práci příslušných tvůrců jejich prahová a meziprostorová situovanost.“ [Naficy, 2008: 8]. V praxi to znamená, že autor konceptu mimo jiné kategorizuje tvorbu s přízvukem a analyzuje její stylové prvky. Právě charakteristika „stylu s přízvukem“, jak jej autor nazývá, je klíčová pro uchopení jeho konceptu. Naficy sám se zaměřuje především na exilové filmaře z Íránu a třetího světa působící v USA. Jeho teorii lze však uplatnit na tvůrce exilu a diaspory obecně.

Ve své studii autor rozdělil tvorbu s přízvukem do tří kategorií – na filmy exilové, diasporické a postkoloniální etnické. Klíčové pro určení kategorií mu byly především rozdíly ve vztahu tvůrců a jejich tvorby k původním domovským zemím, ať už skutečným nebo imaginárním [Naficy, 2008: 11]. Naficy se rovněž věnuje kategorizaci mezi hranými filmy s přízvukem a experimentálními akcentovanými filmy a říká, že hrané filmy tvoří spíše exiloví filmaři starších generací, zatímco experimentální tvorba pochází častěji z ruky mladších autorů, kteří se narodili nebo vyrůstali již v diaspoře [Naficy, 2008: 11]. Mluví-li Naficy o „stylu s přízvukem“ má na mysli skupinový styl, tedy „soustavné používání daného postupu v dílech několika režisérů“, nikoliv tvůrčí styly jednotlivých autorů, kterým věnuje pozornost pouze okrajově [Naficy, 2008: 9]. Styl s přízvukem se podle autora skládá z několika komponent, přičemž jednotlivé filmy obsahují některé z nich nebo v různé míře všechny. Komponenty pak rozděluje do sedmi základních složek. Jsou to: 1. vizuální styl, 2. narativní strukturu, 3. postavy a herce, 4. námět, téma a zápletku, 5. strukturaci pocitů, 6. biografické a sociokulturní situování tvůrce, 7. modus produkce (způsob výroby, distribuce, uvádění a recepce daného filmu) [Naficy, 2008: 10 a 28–33].

Mezi základní prvky vizuálního stylu akcentované tvorby Naficy mimo jiné řadí větší důraz na emotivní a verbální projev na úkor akčnosti, často až amatérskou estetiku, používání etnicky příznakových interiérů nebo záběrů přírody a pamětihodností spolu s různými rekvizitami odkazujícími k domovině. V narativní struktuře je podle autora pro styl s přízvukem příznačná například vícejazyčnost, asynchronnost zvuku a obrazu, využívání komentáře mimo obraz, „kladení reálných a potenciálních prvků do

analytických a kritických juxtapozic“, otevřenost závěru, užívání flashbacků a vzpomínek, blízkost s estetikou třetího filmu⁸ [Naficy, 2008: 29]. Postavy v akcentovaných filmech často mluví s přízvukem, významnou roli hraje jejich outsiderství, osamělost a rozpolcenost, oscilace mezi identitou a performancí identity. Běžné je angažování neherců a herecká účast režisérů, kteří představují sami sebe. Tematicky se nezdá uplatňovat motiv cesty, ať už v podobě zobrazování událostí, které vedly k odchodu z vlasti, návratu či touhy po návratu domů, nebo ve formě bloudění s pocitem vykořeněnosti. Typické je hledání identity a snaha o vysvětlení národní historie či minulosti jedince. Důležitým prvkem je rodina, na niž bývá vyvíjen silný tlak.

Jak Naficy píše, strukturou pocitů, která tvoří další rozsáhlou složku stylu s přízvukem, má na mysli „soubor nepopiratelných individuálních a sociálních exilových zkušeností zakódovaných ve filmech“ [Naficy, 2008: 31]. Mezi mnohými jinými jsou to převažující stavy melancholie, strachu či paniky, retrospektivnost, situovanost na hranicích mezi různými duševními stavy, společenskými formacemi, jazykovými prostředím či estetickými systémy, politizace, subjektivizace a cyklické vnímání času. Určující stylovou složkou je pro Naficyho také samotný režisér, respektive jeho „situovanost“. Akcentované filmy nezdá bývají alespoň částečně autobiografické či biografii tvůrce ovlivněné. Většinou jde o filmy autorské, v nichž filmaři působí v mnoha odlišných funkcích. S tím souvisí i poslední Naficym zmiňovaná složka stylu s přízvukem – „modus produkce“, v níž hraje roli právě multifunkčnost tvůrce, který se na filmu podílí po celou dobu jeho vzniku, tj. od předprodukce až po předvádění. Kinematografie s přízvukem vzniká většinou v kolektivním, řemeslném a transnárodním modu. Distribuce často probíhá přes různé alternativní a malé distributory, formou videa a v posledních letech i prostřednictvím sítě Internet. Filmy můžeme vidět spíše v artových kinech a specificky zaměřených kulturních institucích. Alternativní je i způsob financování. Peníze získávají autoři ze soukromých zdrojů nebo například od televizních kanálů a z různých grantů. Diváci akcentovaných filmů pocházejí z různorodého prostředí. Díla jsou určena jak etnickým a národním skupinám tak mezinárodnímu publiku [Naficy, 2008: 33].

Jak bylo výše řečeno, Hamid Naficy není jediným, kdo se zabývá fenoménem filmů vzniklých v exilu a diaspoře. Jeho koncept úzce souvisí s termíny třetí film a

⁸ Viz dále.

transnárodní kinematografie. Pojem třetí film⁹ je původně spjat s latinskoamerickým filmovým hnutím šedesátých a sedmdesátých let, stále však ovlivňuje strategie filmové tvorby. Často bývá zaměňován s termínem kinematografie třetího světa¹⁰, který odkazuje ke komerčním i artovým filmům natočeným v zemích třetího světa. Naproti tomu filmy spadající pod označení třetí film nemusí nutně vznikat v těchto oblastech, i když to tak často bývá. Třetí film řeší různá sociální, politická či kulturní témata, z nichž jmenujme například problematiku postkolonialismu, útlak na základě rasy, genderu, třídy a náboženství či otázky identity. Transnárodní kinematografie je naopak pojem poměrně nový a souvisí s potřebou přeformulovat definici národních kinematografií vzhledem k šířícímu se globálnímu charakteru vzniku filmů. Určitý pojmový aparát nabízí také obor vizuální antropologie, který se ovšem zabývá spíše etnografickým filmem a obecnějším vztahem antropologie k vizuálním reprezentacím.

Pro nás je především zajímavé, jak tyto teorie v čele s konceptem akcentovaného filmu můžeme uplatnit při zkoumání romské kinematografie, respektive zda a jakým způsobem je romská kinematografie součástí kinematografie s přízvukem jako celku. K objasnění těchto otázek by měly sloužit následující kapitoly.

⁹ Za manifest tohoto hnutí je považována kniha argentinských režisérů Fernanda Solanase a Octavia Getina *K třetímu filmu* (1969). Klíčovými prostředky tohoto směru bylo vymezování se vůči hodnotám a technikám komerční hollywoodské, ale i evropské artové produkce, boj proti neokolonialismu a kapitalismu a propagace revolucionářství [srov. Naficy, 2001; Dodge, 2007].

¹⁰ V angličtině Third Cinema (Třetí film) oproti Third World Cinema (Kinematografie třetího světa) [viz Dodge, 2007].

3. Romská kinematografie

3.1 Úvod do romské kinematografie

Klíčovým vodítkem výběru filmů pro zařazení do této kategorie je autor, jediným kritériem výběru autorů je jejich etnicita. Ta je ovšem u některých filmařů různorodá, navíc jako pojem sama o sobě diskutabilní. Rozhodujícím argumentem je tedy vlastní přihlášení se daných tvůrců k romství. Takto jsem již v úvodu vymezila pojem „romská kinematografie“, jak jej v práci používám já. Přesto si myslím, že diskuze o vhodnosti užívání tohoto termínu v těchto souvislostech by měla zaznít. Snah o definici pojmu „národní kinematografie“ nalezneme v odborných filmologických a mediálně zaměřených studiích řadu a téměř žádná se neobejde bez relativizace. Zákonem vnímané hranice „národní kinematografie“ jsou spojeny s ekonomickým vkladem dané země do určitého audiovizuálního díla. Možná by bylo lépe raději zavést termín „státní film“, ten se však zase překrývá s výrobní praxí, kdy je výhradním vlastníkem díla stát. Filozof a teoretik mediálních studií Malte Hagener rozdíl mezi skutečnými hranicemi národního filmu a hranicemi metaforickými vyjádřil na příkladu Německa následovně: *„Skutečné hranice můžeme popsat jako hranice právní; na otázku, co pokládat za německý film, lze odpovědět jazykem zákona. Taková odpověď ovšem není vůbec triviální, protože financování filmů je do značné míry záležitostí národního státu, přičemž peníze daňových poplatníků připadnou těm filmům, které prokážou, že jsou (vedle dalších věcí) německé. Z toho důvodu se za německé označují například některé filmy Larse von Triera nebo Emira Kusturici, a ne filmy Rolanda Emmericha či Wolfganga Petersena natočené v USA. ‚Skutečné‘ hranice nemají tím pádem nic společného ani s národností režiséra, ani s námětem, ani s místem natáčení; ‚německost‘ filmu garantuje až zapojení producenta registrovaného podle německého zákona. Např. film **Valkýra** (2008, Bryan Singer), ač natočený v Berlíně, se za německý nepokládá, zatímco třeba **Rudý Baron** (2008, Nikolai Müllerschön) natočený v České republice ano. Příkladů toho, jak transnárodní charakter současné globální filmové produkce ukazuje absurdnost pojmu národní kinematografie v přísném slova smyslu, je bezpočet. Metaforické hranice se pak nejspíše formují ve veřejné představivosti, například v podobě stylistických tradic: expresionismu dvacátých let, filmů o vlasti [Heimat film] z padesátých let, autorského filmu sedmdesátých let... Tyto hranice jsou historicky a individuálně snáze formovatelné a proměnlivější“* [in Hadravová – Kolář,

2009: 6]. Příkladem podobné absurdity na českém území může být snímek Edith Piaf, který je z pohledu českého i mezinárodního diváka francouzský jazykem, námětem, tvůrci i podstatnou většinou herců. Film ovšem vznikl v koprodukcí Francie, Velké Británie a České republiky, kde byl také částečně natáčen, a proto se stala představitelka hlavní role Marion Cotillard v roce 2007 vítězkou Českého lva za nejlepší ženský herecký výkon.

Jak vidíme z právního pohledu vnímání „skutečných“ hranic národní kinematografie by pojem romská kinematografie neobstál. Romští filmaři budou podle zákona vždy vytvářet filmy české, slovenské, francouzské, maďarské nebo třeba americké, avšak nikdy romské. Termín romská kinematografie můžeme tedy sám o sobě vnímat jako pojem metaforický, utvořený veřejným diskurzem na základě jiných znaků, než jsou hranice států a jejich podíl při vzniku audiovizuálních děl. Jak už v citátu naznačil Malte Hagener, takovým znakem může být národnostní či etnická příslušnost autora nebo herců, námět filmu, užitý jazyk nebo třeba lokalita natáčení.

Jak tedy vypadá současný obraz romské kinematografie ve „veřejné představitosti“? Pravdou je, že jsem se se snahou uchopit tento pojem nebo dokonce s jeho užitím v této podobě v odborných textech téměř nesetkala. Jedním z mála pokusů o definici je charakteristika z pera absolventa evropských kulturních studií na filozofické fakultě Západočeské univerzity v Plzni Ondřeje Louky, který tvrdí: *„Aby určitý film mohl být zařazen do romské kinematografie, musel by splňovat několik základních požadavků. Předně by to znamenalo, že jeho tvůrci musejí být příslušníky romského etnika. Je pravdou, že existuje několik romských režisérů hraného filmu, ale o celých romských tvůrčích týmech dosud není nic známo. Druhý požadavek směřuje k hercům, protože i ti by měli být z řad romského etnika. [...] Třetím požadavkem je prostředí, do kterého je film zasazen. Mělo by být logicky romské či pro Romy specifické a nějakým způsobem určující. [...] Romská kinematografie je tedy čistým ideálem a představuje jakousi vyšší metu. Plně romský film jednoduše nebyl ještě natočen a pro ty snímky, které si částečným splněním zmíněných požadavků nárokují alespoň přiblížení se možné množině filmu zařaditelných do této kategorie, lze stanovit romskou kinematografii jako jeden ze dvou pólů. Na druhém konci se pak nachází ne-romská kinematografie. [...] Proti obecnému zavedení pojmu romská kinematografie hovoří navíc řada argumentů, z nichž nejpádňější se dotýkají právě neexistence kulturně-historicky tmelícího prvku ve formě statického národního či etnického uskupení“* [Louka, 2010: 8].

Základním problémem tohoto přístupu je nastavení vhodných kritérií. Pokud bychom si stanovili takovou laťku pro možnost užívání pojmu romská kinematografie, museli bychom stejně postupovat při formulaci termínu „národní kinematografie.“ To ovšem ani Ondřej Louka nedělá, když o něco výše píše: „*Pojem romská kinematografie je hypotetickou kategorií, která slouží pouze pro potřeby této práce [jeho diplomové práce – pozn. autorky] a nelze ho chápat stejně jako národní kinematografii uznávaného státu*“ [Louka, 2010: 8]. Takové podmínky, jaké autor citátu požaduje pro obhájení pojmu romská kinematografie, by na úrovni národních kinematografií nesplnil ledajaký film. Do kategorií různých národních kinematografií by nebylo možné zařadit značné množství snímků, které jinak bez problému za reprezentanty té či oné národní kinematografie pokládáme, a s prohlubující se celosvětovou spoluprací v oblasti filmu, by počet těchto děl ještě ubýval.

Takový přístup je však spíše výjimkou. Obecná tendence v označování „romských filmů“ směřuje k širšímu záběru, a to jak v odborné literatuře, tak v laickém hodnocení snímků. Na základě vlastního výzkumu se domnívám, že převládá orientace vycházející z námětu. Pro mnohé filmové recenzenty, ale i diváky, jsou filmy *Nákupčí peří* Aleksandara Petroviće, *Dům k pověšení* Emira Kusturici nebo Loteanovi *Cikáni jdou do nebe* zkrátka filmy romskými, a v jejich měřítku stojí na stejné úrovni jako například film *Gádžo dilo* romského režiséra Tonyho Gatlifa. A to pochopitelně aniž by docházelo k analýze oprávněnosti užití takového označení. Výraz „romský film“ totiž většinou odkazuje k jedinečnému dílu, které je samo o sobě předmětem zkoumání a jehož „romství“ spočívá v romském námětu. Užití výrazu romská kinematografie naopak implicitně předpokládá existenci dalších děl, která spolu nutně musí mít něco společného, abychom je na základě tohoto jednoho nebo více jednotlivých prvků mohli pod takový výraz zahrnout.

Ještě širší záběr užití pojmu romský film, ale současně i náznak určité reflexe odlišnosti pojmů, můžeme najít při zkoumání filmových přehlídek. V posledních letech lze vysledovat nárůst tzv. „romských filmových festivalů“, které nosí v názvu tento pojem a nabízejí přehlídku filmů s romskou tematikou. Současně se ale objevují festivaly, které pod tímto názvem promítají filmy o Romech a od Romů. Příkladem je kosovská přehlídka Rolling Film Festival, jejíž umělecký ředitel filmový režisér Sami Mustafa se k výběru filmů vyjadřuje následovně: „*Chtěl jsem dělat filmy, aby se lidé dozvěděli, co se tu děje. Aby se kromě problémů také seznámili se způsobem života Romů a jejich kulturou. Současně jsem chtěl ukázat existenci filmů natáčených Romy. A*

tak jsem vlastně došel k vytvoření toho festivalu. Hlavním cílem bylo posbírat filmy o Romech, nebo vytvářené Romy samotnými, které nedělají z Romů ani oběti, ani viníky. Ten výběr by měl být postaven hlavně na příbězích jednotlivých lidí. [...] Je to festival filmů o Romech nebo od Romů. [...] Já sám jsem nenatočil jen filmy o Romech, ale zabývám se i jinými tématy. Proto mi přijde důležité ukázat, že romský filmový tvůrce nemusí nutně dělat romská témata“ [in Houdek, 2011]. Pokud bychom tedy přijali tato kritéria pro definici romské kinematografie, muselo by audiovizuální dílo splnit alespoň jednu ze dvou podmínek – zaprvé romský námět, za druhé romský původ autora. Taková množina filmů by pak mohla být i překvapivě široká.

Osobně se mi na této představě líbí především její nenacionální zabarvení a také možnost zabývat se filmy, které z mého hledáčku nutně vypadly. S těžkým srdcem například vyřazují Kusturicův snímek *Dům k pověšení*, který je vlastně mnohem více „romský“, než některé filmy studovaných autorů. Je to film, který se odehrává téměř výhradně v romské komunitě dokonce bez potřeby komparace dvou odlišných světů, jeho hlavním jazykem je romština a hrají v něm romští herci. Do romské kinematografie z mého pohledu se tak nedostává vlastně jen kvůli tomu, že se Kusturica necítí být Romem. Pokud ovšem zkoumám romskou kinematografii na základě konceptu kinematografie s přízvukem, nemohu k výběru filmů přistupovat jinak. A domnívám se, že tento úhel pohledu má své opodstatnění.

Hamid Naficy v úvodní kapitole knihy *Accented cinema* píše: *„Jestliže předstrukturalistické teorie chápaly autora jako kohosi existujícího mimo text a před textem, který jedinečným způsobem vyjadřuje jejich osobnost, a pakliže strukturalistická filmová teorie pohlížela na autora jako na strukturu existující uvnitř vlastního textu, poststrukturalismus autory pokládá za fikce existující uvnitř jejich textů, k jejichž odhalení dochází teprve a výhradně prostřednictvím divácké recepce. Poststrukturalistická teorie autorství tak vyrůstá z teorií ideologie a konstrukce subjektu, přičemž staví diváckou interpretaci nad interpretaci autorskou. [...] V takovém pojetí se autor jakožto biografická osoba s rodičovským vztahem k danému textu vytrácí a zanechává po sobě dychtivé diváky oddávající se hledání autora. Tento autor, jehož si sami konstruují, není ani projekcí, ani reprezentací reálného autora, nýbrž jakousi fiktivní postavou v rámci textu. [...] Cílem této mé práce pak je vrátit pojmu autorství onu místní definovanost a historické ukotvení autora. Potud představuje teorie filmové tvorby s přízvukem extenzi teorie autorství, a je tak v opozici vůči valné části postmoderního teoretického uvažování, jež usiluje buď o úplné potlačení autorství jako*

takového, nebo o multiplikaci autorských původců až k ‚popření počátků té které promluvy‘“ [Naficy, 2008: 25].

Podobně jako Naficyho teorie i můj přístup k romským filmům předpokládá znovuobjevení autora. Vycházím zde z jednoduché představy, která je ostatně blízka i konceptu tzv. „nové filmové historie“, že nelze sledovat text bez kontextu. Naopak, každý teoretický a historický výzkum by měl být veden snahou objevit všechny okolnosti, které souvisí se vznikem díla, a to i přesto, že něčeho takového nelze dosáhnout, neboť se nalézáním dalších a dalších nových informací dostáváme k nekonečné množině vzájemně propojených vztahů. Autor ve všech svých podobách, ať už uvnitř textu nebo mimo něj, do těchto souvislostí bezesporu patří. Výsadní postavení tvůrce v konceptu kinematografie s přízvukem je z velké části dáno jeho dislokací a specifickým statutem. Naficy se v zásadě nesoustředí na etnicitu autorů, ale na jejich mezi-prostorovou situovanost, tj. zajímá ho odkud přišli a kde jejich dílo vzniklo. V případě romsky akcentovaných filmů je pojem dislokace zavádějící. Romové sice kdysi odněkud přišli, na některých místech světa však již léta žijí usazeně nebo kočují v rámci jednoho státu. Přímou exilovou zkušenost má jen hrstka z uváděných romských režisérů. Nehledě na to, že i v jejich případě jde o specifickou formu exilu, která je odlišná od exilu neromů z národních států. Specifický status a především přetrvávající pocit života ve vyhnanství však s exilovými autory mohou sdílet. Dokonce se domnívám, že lze hovořit i o mezi romskými tvůrci sdílené imaginární vlasti, kterou představuje Indie.

Vychází-li u exilových filmů, jak tvrdí Jiří Voráč, specifická situovanost tvůrce „z napětí mezi kontextem původním (domácím) a přisvojeným (exilovým)“ a je-li „klíčový vzorec exilového údělu“ definován jako „opozice vlasti jako domova a exilu jako vyhnanství“, pak u romských filmů je původním kontextem tradiční společnost (ať už skutečná nebo idealizovaná) a přisvojeným individualistická postmoderní společnost reprezentovaná majoritou [Voráč, 2008: 5]. Přidanou hodnotou filmů romských filmařů oproti snímkům s romskou tematikou, jejichž autoři nejsou Romové, je pak právě jejich osobní vklad, určitá rezonance tohoto napětí a přítomnost bohaté a různorodé „struktury pocitů“, životní zkušeností ovlivněné. Na druhé straně i Naficy přiznává, že pocitové struktury filmů kinematografie s přízvukem jsou „podobné strukturám pocitů v postmodernismu“ [Naficy, 2008: 17]. Životní zkušenost tvůrců může být (a bývá) kontaktu s tradiční společností hodně vzdálena, ta přesto existuje na určité metaforické úrovni jako jakýsi sdílený ideál. Domnívám se, že zkoumat romskou kinematografií

úhlem pohledu Naficyho konceptu je možné především kvůli těmto „strukturám pocitů“, které vycházejí ze stejných či velice podobných pohnutek. Romská kinematografie patří ke kinematografii s přízvukem stejně jako je akcentovaná kinematografie „jednou z odnoží třetího filmu, s nímž ji spojují některé atributy a od něhož se odlišuje některými aspekty své senzibility“ [Naficy, 2008: 21].

Podstatný rozdíl mezi romskými filmaři a prací většiny režisérů zkoumaných iránským teoretikem je v návaznosti na různé národní kinematografie. Zatímco filmaři exilových filmů a filmů diaspory obvykle mohou navazovat jak na kinematografii přisvojené země, tak na kinematografickou tradici země, z níž pocházejí, něco jako tradice romské kinematografie nikdy neexistovala a v tomto smyslu není na co navazovat. Analogicky se romští režiséři na rozdíl od režisérů exilových filmů nemusí a ani nemohou adaptovat na jiný produkční kontext, neboť žádný specificky romský produkční kontext jejich tvorbu nepředcházel.

Na závěr kapitoly nemohu opomenout ještě jeden, možná nejsilnější argument pro svůj přístup k romské kinematografii skrze autora. Je jím zmiňovaný nedostatek studií založených na jiném principu než na zkoumání prezentace Romů v kinematografii. Takový pohled k tématu přistupuje skrze text a autoři samotní jsou upozaděni. Z hlediska oboru romistiky je však osoba autora snad zajímavější než samotné dílo.

3.2 Autoři

Jak jsem v úvodu nastínila, mou snahou je zde uvést informace o všech romských režisérech, kteří v kinematografii a audiovizuální tvorbě působí či působili, ačkoliv si uvědomuji, že něco takového není možné. Výjimkou je József Lojkó Lakatos. Tento šedesátiletý romský divadelní a filmový režisér, spisovatel a básník, žije v Maďarsku, kde v letech 1975–1979 absolvoval divadelní a filmovou školu. Působí na Shakespearově akademii v Budapešti a je mimo jiné autorem televizních dokumentů o romském holocaustu [Czompó, online]. Vzhledem k nedostatečnému množství informací a především nemožnosti zkoumat jeho vlastní dílo, беру tohoto autora při psaní textu na vědomí, ale do hlavního výběru jej nemohu zařadit. Do mého zorného pole se tak dostává desítky tvůrců romského původu, kteří v současnosti vytvářejí to, co nazývám romskou kinematografií. Jedná se o Melanii Spitta, Dufuňu Višněvského, Pislů Helmstetter, Tonyho Gatlifa, Jozefa Banyáka, Arpáda Bogdána, George Eliho,

Katalin Bársony, Samiho Mustafu a Lauru Halilović. Jejich biografie a informace o tvorbě uvedené na následujících stranách řadím podle data narození a to od nejstaršího k nejmladšímu nebo alespoň podle odhadovaného stáří u těch tvůrců, u nichž mi data narození nejsou známa (Pisla Helmstetter, George Eli).

3.2.1 *Melanie Spitta*

Sintská filmařka Melanie Spitta, dívčím jménem Keck, se narodila roku 1946 v belgickém Hasseltu, kam část její rodiny uprchla před nacisty. Asi šedesát osob z její širší rodiny bylo zkoumáno pseudovědci Robertem Ritterem¹¹ a Evou Justinovou¹² [viz. Seybold, 2005b: 3]. Řada z jejích příbuzných včetně sourozenců nepřežila pobyt v Osvětimi a jiných koncentračních táborech. Matka Melanie Spitty byla vězněna v Osvětimi II – Březince, Ravensbrücku a Bergen-Belsenu a údajně prošla experimenty Josefa Mengeleho, což zřejmě přispělo i k jejímu brzkému úmrtí na tuberkulózu [Seybold, 2005a]. Nemocné plíce jako dědictví od matky získala i sama Melanie. Své dětství prožila v Dürenu v Porýní, kam se po roce 1949 se svými příbuznými přestěhovala.

Melanie Spitta se celý život věnovala boji za občanská práva a za zlepšení postavení žen mezi Sinty, ale i v celé společnosti. Byla členkou IRU a zúčastnila se prvního světového kongresu Romů v Londýně v roce 1971. Pracovala především jako publicistka, ale také jako poradkyně například pro Muzeum holocaustu ve Washingtonu [Cviková, 2005]. S manželem Arnoldem Spittou¹³, který se rovněž věnoval tématu pronásledování Sintů za nacismu, měla dceru Carmen. V roce 1999 dostala Cenu Otty Pankoka. Günter Grass, který jí cenu předával, prý tehdy řekl, že „*byla oceněna, protože pracovala proti ztrátě paměti*“ [Lübeck, online]. Melanie Spitta zemřela ve svých devětapadesáti letech ve Frankfurtu nad Mohanem.

¹¹ **Robert Ritter** (*1901 - †1951) – německý psycholog a neurolog, který stál od roku 1936 v čele Výzkumného ústavu pro rasovou hygienu. Spolu se svou kolegyní Evou Justinovou a dalšími členy týmu sbíral antropometrická a genealogická data od Romů žijících v Říši – měřili jejich hlavy, brali otisky prstů, zkoumali barvu očí a zaznamenávali příbuzenské vztahy. Jejich asi 24000 „rasových posudků“ se stalo podkladem ke genocidě.

¹² **Eva Justinová** (*1909 - †1966) – antropoložka a psycholožka, při výzkumu Romů sbírala informace pro svou disertační práci obzvláště mezi dětmi. Před Romy se prezentovala jako misionářka, mluvila romsky, oni jí nazývali Lo'i čhaj (Zrzavá holka), přitom věděla, že její výzkumy jsou určeny ke zmapování Sintů a Romů, na jejichž základě budou sterilizováni nebo umístěni do koncentračních táborů. Dospěla k závěru, že Romy nelze integrovat, a proto je třeba je zlikvidovat. Po válce působila jako dětská psycholožka a byla přizvána k několika procesům s nacistickými zločinci jako svědek.

¹³ **Arnold Spitta** – autor knihy *Paul Zech im sudamerikanischen Exil 1933-1946* (Paul Zech v jihoamerickém exilu 1933-1946, 1978)

K jejímu filmovému dílu neodmyslitelně patří spolupráce s režisérkou Katrin Seybold¹⁴, s níž natočila čtyři dokumentární snímky a napsala scénář k hranému filmu *Meleza und Gallier*¹⁵. Všechny její dokumenty, které vznikly v průběhu osmdesátých let, se věnují postavení Sintů v Německu se zvláštním důrazem na téma romského holocaustu. Jejich zaměření lze vyčíst z názvů: *Schimpft uns nicht Zigeuner* (Nenadávejte nám do Cikánů, 1980), *Wir sind Sintikinder und keine Zigeuner*, (Jsme děti Sintů a žádní Cikáni, 1981), *Es ging Tag und Nacht, liebes Kind: Zigeuner (Sinti) in Auschwitz*, (Pokračovalo to dnem i nocí, milé dítě: Cikáni (Sintové) v Osvětimi, 1982) a *Das falsche Wort: Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland?*, (Lež: reparace pro Cikány (Sinty) v Německu?, 1987). Nevíme do jaké míry lze Melanii Spittě přisuzovat režisérský podíl na těchto snímcích, nicméně její autorská práce je bez jakýchkoliv diskuzí. Kromě toho, že je autorkou scénáře a dramaturgie, je také hlavní postavou, průvodcem dokumentů a hybatelkou děje. Život jejich příbuzných, k nimž diváka přivádí, a návrat do hořké minulosti jejího rodu, jsou hlavními náměty snímků.

3.2.2 Dufuňa Bjelaševič Višněvskij

Dufuňa Višněvskij se roku 1947 narodil v lovarské rodině. Vystudoval „Všeruskou školu estrádního mistrovství“, která byla zaměřena na mladé romské umělce. Jeho učiteli byli Irma Jaunzemová¹⁶ a Georgij Vinogradov¹⁷. Zde se Višněvskij seznámil se svou ženou Valentinou, s níž získal angažmá v moskevském divadle Romen¹⁸ a posléze se spolu s ní proslavil jako estrádní umělec a interpret cikánských romancí a písní [Kino Teatr, online]. Zemřel v roce 2003.

Do filmografie Dufuni Višněvského patří tři filmy, které se všechny týkají života Romů. Jsou to mafiánské ságy *Ja vinnovat* (Jsem vinen, 1993) a *Ja vinnovat 2* (Jsem vinen 2, 2001) o cikánském baronovi a jeho dětech zapletených do obchodu s drogami. Nejvýznamnějším dílem je pak snímek *Hříšní apoštolové lásky* (Grešnyje apostoly ljubavi, 1995), kterým se režisér vyrovnává s osudem Romů během druhé světové války. Snímek vznikl ve spolupráci s režisérem Vladimírem Dmitrijevským a

¹⁴ **Katrin Seybold** (*1943) – režisérka, producentka, scenáristka a herečka, vystudovala dějiny umění, natáčela především dokumenty, věnovala se tématu romského a židovského holocaustu.

¹⁵ Film zřejmě nikdy nerealizován.

¹⁶ **Irma Jaunzemová** – ruská interpretko, která sbírala a zpívala písně z různých koutů světa.

¹⁷ **Georgij Vinogradov** (*1908 - †1980) – populární ruský zpěvák (tenor).

¹⁸ Romen - moskevské hudebně-dramatické romské divadlo založené roku 1931. Jedno z nejstarších romských divadel na světě a klíčové místo kulturního života ruských Romů.

Višněvskij se na něm dále podílel jako scénárista, producent a představitel hlavní role. Tyto funkce ostatně zastával u všech svých filmů.

3.2.3 Písla Helmstetter

Písla Helmstetter je unikátní postavou romské kinematografie. Jde o starou ženu, která stojí v čele manušské hudebnické rodiny žijící v malé vesničce v Alsasku. O jejím životě toho víme jen velice málo, pouze to, co se můžeme dozvědět díky poetickému snímku, který natočila se svými příbuznými. Film *De la source à la mer* (Od pramene k moři, 1989) je portrétem Píslы Helmstetter, v němž hraje důležitou roli respekt k přírodě a návrat ke kořenům. Film ilustruje každoroční pouť rodiny do poutního místa Saintes-Maries-de-la-Mer a současně se obrací k hrůzám, které Romy postihly za druhé světové války. Tento snímek, který balancuje na hranici mezi „domácím videem“ a stylizovaným dokumentem, je jedinečný právě svými tvůrci, kteří pocházejí ze zcela „nefilmového prostředí“, a jejichž hlavním cílem byla velice intimní výpověď jedné rodiny v čele s babičkou. Písla Helmstetter komentuje své záměry v rozhovoru pro časopis *Études Tsiganes* takto: „*Musíme zachovat naši kulturu tak silnou, tak bohatou, tak skromnou*“ [in Amalfitano, 1997: 138, přel. autorka]. Písla Helmstetter je středem snímku, nicméně dokument je výslednou prací celé rodiny, jejíž členové mimo jiné stáli za kamerou či jej stříhali.

3.2.4 Tony Gatlif

Určitě nejznámějším filmovým romským režisérem je Tony Gatlif narozený jako Michel Dahmani na předměstí Alžíru v roce 1948. O původu Tonyho Gatlifa existuje několik mýtů. Jeden například říká, že pochází z manušské rodiny [Hübschmannová, 2003]. Vzhledem k místu narození i jeho vlastním komentářům se to ovšem jeví jako zcela mylná informace. Já se zde držím nejdůvěryhodnější představy o jeho původu, která uvádí, že jeho otcem byl Arab a matka pocházela z romské andaluské rodiny. Této verzi ostatně odpovídá i fakt, že právě andaluští Romové byli z počátku Gatlifovy tvůrčí kariéry ve středu jeho kinematografického zájmu a to v krátkometrážních snímcích *Canta Gitano* (Zpívej Cikáne, 1981) a *Corre Gitano* (Utíkej Cikáne, 1982). K tématu se posléze vrátil dlouhometrážním filmem *Vengo* (2000).

Tony Gatlif byl již od útlého věku dítětem ulice, když se nejdříve jako řada jeho vrstevníků vyhýbal školní docházce a posléze ve třinácti letech odešel z domova, aby se vyhnul rodiči smluvené svatbě. Před tím, než se asi jako čtrnáctiletý dostal do Francie, živil se čištěním bot. Jeho tulácká kariéra pokračovala i v Evropě, kde se toulal po francouzském pobřeží, dokud neskončil v nápravném zařízení. Naštěstí se zde setkal s chápavým vychovatelem, který se rozhodl dále rozvíjet Gatlifův talent, jenž v něm rozpoznal. To časem přivedlo Tonyho Gatlifa až ke studiu dramatického kurzu na Saint-Germain-En-Laye v Paříži. Tehdy se své texty prý ještě učil foneticky, protože neuměl číst [Godofe, online]. Herecky debutoval v roce 1966 na jevišti francouzského Národního lidového divadla, a to spolu s Gérardem Depardieu.

Filmografie Tonyho Gatlifa je rozsáhlá. Čítá na třináct dlouhometrážních snímků, několik krátkých filmů a dokumentů, o filmech, na nichž se podílel pouze scénářisticky nemluvě. Svou kariéru u filmu začal v sedmdesátých letech nejdříve hraním, psaním scénářů a točením krátkých filmů, ale už počátkem 80. let vstoupil do povědomí svým celovečerním filmem *Princové* (*Les Princes*, 1982) o romské rodině žijící na francouzském předměstí. Film se promítal i v tehdejším Československu a dodnes jej můžeme vidět v českém Národním filmovém archivu. Deset let po *Princích* natočil Gatlif snímek *Latcho drom* (*Šťastná cesta*, 1992), který již vzbudil skutečně mezinárodní ohlas a získal řadu cen a nominací. V Gatlifově filmografii se jedná o unikátní snímek, v němž skloubil dokumentární postupy se záměrnou stylizací a stvořil tak dílo, které stojí na hranici mezi hraným filmem a dokumentem. Ve středu zájmu je zde autorovi romská hudba a její proměny napříč zeměkoulí od Indie – romské pravlasti – přes Egypt, Turecko, Rumunsko, Maďarsko, Slovensko, Francii až po Španělsko – zemi jeho prapůvodu. Tuto romskou trilogii uzavírá již citovaný snímek *Gádžo dilo* (*Gadjo dilo*, 1997) odehrávající se v romské osadě v Rumunsku. Za zmínku z posledních let stojí ještě alespoň snímek *Exil* (*Exils*, 2004), jímž se Gatlif vyrovnává se svým alžírským původem a který mu vynesl cenu za režii na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes. Tony Gatlif je stále činný. Naposledy se uvedl snímkem *Korkoro*¹⁹ o romské rodině putující Francií během druhé světové války.

3.2.5 Jozef Banyák

¹⁹ *Korkoro* (aka Liberté, česky Svobodný, Tony Gatlif, FR, 2009) – Korkoro je festivalová verze titulu, francouzský název je Liberté, z toho i anglický název Freedom, tedy „svoboda“. Český překlad romského výrazu „korkoro“ by byl spíš „sám“ nebo „osamělý.“ Gatlif jej nejspíš užil přeneseně ve významu „svobodný.“

Slovenský televizní režisér Jozef Banyák se narodil roku 1958 v obci Podunajské Biskupice, která se nyní nachází na předměstí Bratislavy. Svůj vztah k romskému původu, k němuž se přihlásil až na vysoké škole, vysvětluje takto: „*Ako dieťa som sa statočne hanbil za svoje cigánstvo, tajil som ho, kde sa dalo. Okolie, počnúc mojou mamou, ma presviedčalo, že takáto nálepka je človeku len na záťaž. Až neskôr, hádam až ako vysokoškolák, som pochopil, aké absurdné je skrývať príslušnosť k nejakej komunite, ku ktorej vás aj tak zaraďuje spoločnosť len na základe akýchsi približných vonkajších znakov. [...] Stručne povedané, k rómskemu etniku sa nehlásim z nijakého patriotizmu alebo z inej patetickej pohnútky, ale hlavne preto, aby som obrúsil hrany hlúpeho rasizmu aspoň v mojom najbližšom okolí*“ [Banyák, 2003]. V osmdesátých letech vystudoval Vysokou školu múzických umění v Bratislavě a posléze pracoval jako režisér a často i jako scénárista na množství celovečerních televizních inscenací a filmů především v produkci literárně-dramatické redakce Československé televize Bratislava, později Slovenské televize. Jeho prvním snímkem, kterým odstartoval svou sérii romsky tematizovaných projektů, byl dokument *Dietky (ne)vinné* (1993) ze dvou diametrálně odlišných prostředí. Na jedné straně snímal děti žijící v romské komunitě ve Zlatých Klasoch, na straně druhé obyvatele bratislavských dětských domovů. Sociálním problémům v oblasti romské tematiky se však věnovat nechtěl [Banyák, 2003]. Z hlediska romské kinematografie patří mezi jeho nejdůležitější díla tři televizní pohádky s romskými motivy: *O krásnej strige* (1994), *O Zorali a dvoch bratoch* (1994) a *Zlatý hlas* (2004). Zajímavý je také jeho scénář k filmu o životě slavné romské primášky Cinky Panny z roku 1993. Jeho verze scénáře nikdy nebyla zfilmována, zato posloužila jako námět k snímku *Cinka Panna* (2008) Dušana Rapoše, který vznikl o patnáct let později.

V devadesátých letech točil Jozef Banyák především dokumentární filmy a spolupracoval na romském televizním pořadu *Romale* ve Slovenské televizi. Zde vytvořil například medailónek o hudebníkovi Vojtěchu Gustym Kováčovi.²⁰ Banyák se dále podílel i na cyklu *V tieni* televize Markíza, kde natočil například dokument o romské spisovatelce Iloně Lackové a jejích vzpomínkách na holocaust. Tvůrčí práce Jozefa Banyáka koncem devadesátých letech a v první desítky 21. století je spíše komerčního charakteru. Nezřídka se objevuje v roli pomocného režiséra

²⁰ **Vojtěch Gustý Kováč** - člen orchestru Slovenského národního divadla přinejmenším trojí národnosti – romské, maďarské a slovenské.

hollywoodských filmů natáčených na Slovensku a v České republice jako například *Dračí srdce* (1996) nebo *Kull Dobyvatel* (1997). Od roku 2003 pak přesídluje do obchodně-informační televize TVA, kde pracuje ve funkci programového ředitele a režiséra. V posledních letech stál Jozef Banyák například za televizním historickým filmem *Teraz chcem žiť* (2010) o životě Milana Rastislava Štefánika a za rodinným filmem *Aj kone sa hrajú* (2010) z prostředí kaskadérské firmy, jehož hlavními hrdiny jsou zvířata. Od roku 2010 je Banyák také režisérem pravidelného publicistického pořadu Slovenské televize *Kinorama*, který mapuje dění ve světě filmu.

3.2.6 Arpád Bogdán

Mladý romský režisér Arpád Bogdán se v roce 1976 narodil v městečku Nagykanisza v komunistickém Maďarsku. Již ve třech letech se dostal do dětského domova, kde vyrůstal do svých čtrnácti let. Jeho rodiče žili alespoň podle úředních záznamů v neúnosných sociálních podmínkách, pili a Arpáda i jeho šest sourozenců tloukli. Otec, jenž byl živitelem rodiny, byl odsouzen na šest let do vězení, což celou rodinou situaci značně zkomplikovalo. Matka pak údajně zmizela se třemi dětmi neznámo kam, zatímco malý Arpád zůstal zavřený ve skladišti, kam mu nosili jídlo sousedi.²¹ Svým životním údělem se však Arpád narodil od jiných dětí s podobným osudem nenechal porazit. Začal studovat nejdříve sociální péči, pak se dostal na univerzitu v maďarském Pětikostelí, kde vystudoval romštinu a pedagogiku. Vedle toho se projevuje jako umělec v mnoha disciplínách. Maluje a píše poezii, kterou sporadicky publikuje v novinách či antologiích. Současně působí jako divadelní herec a režisér. Své zájmy skloubil v inscenaci monodramatu o Józsefu Attilovi – významném maďarském básníkovi první poloviny 20. století. Jeho největším dosavadním úspěchem bylo natočení celovečerního hraného filmu *Šťastný život* (Boldog új élet, 2007), který je částečně inspirován režisérovým životem. Vypráví příběh chlapce Attily, který se po opuštění dětského domova snaží najít místo ve společnosti, přičemž se musí neustále vypořádávat se stíny své minulosti. Snímek získal řadu cen a byl uveden mimo jiné i na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 2007. V současnosti Arpád Bogdán připravuje další celovečerní film *Necromancer*, který má být magicko-realistickým snímkem o romském mladíkovi se zvláštními schopnostmi [Laokoon, online].

²¹ Viz *Looking for My Gypsy Roots* (Hledání mých romských kořenů, Antonia Meszaros, MAĎ, 2008)

3.2.7 Katalin Bársony

Katalin Bársony je třetí režisérkou z našeho seznamu, která se narodila a působí v Maďarsku. Tato mladá filmařka romsko-židovského původu vystudovala sociologii na Universitě Eötvös Loránd a romskému tématu se věnuje na mnoha úrovních. Působila v programu romské diplomacie Nadace Diplo, nějaký čas byla dobrovolnicí v programu Romaversitas, byla stážistkou v komisi pro zahraniční vztahy evropského parlamentu a pracovala jako výzkumnice v programu Institutu otevřené společnosti. V současné době se věnuje především publicistické činnosti jako šéfredaktorka pořadu *Mundi Romani* (Romský svět) na maďarském televizním kanálu Duna TV, v jehož rámci natáčí sérii dokumentárních filmů z různých částí světa. Společným činitelem těchto snímků různých rozsahových formátů je romská tematika. Katalin Bársony se ve svých dílech snaží kriticky poukazovat na aktuální problémy romských komunit ve světě a vedle jiného dát právě samotným Romům prostor k vyjádření. Podobný cíl mají například její snímky *Lashi Vita* (Pěkný život, 2008), dokumentující protiromskou náladu panující v Itálii poté, co zde v listopadu 2007 romský přistěhovalec zabil italskou ženu, nebo *Sulukule utolsó napjai* (Poslední dny v Sulukule, 2008), o bourání romské čtvrti v Istanbulu, která byla součástí světového dědictví UNESCO [Mundi Romani, online].

3.2.8 George Eli

Dalším reprezentantem mladé generace romských filmařů je Američan George Eli. Eliho láska k filmu se prý zrodila už v dětství. Podobně jako jeho touha zbořit zažitá stereotypy „o Cikánech“, kterou v sobě nosil od té doby, co poprvé uviděl postavu „Cikána“ na stříbrném plátně a to ve filmu *Zvoník od Matky Boží* [Imagine India, 2010]. Přestože jako dítě si údajně užíval života „bez pravidel“ stejně jako většina z jeho romských vrstevníků, rozhodl se ke studiu filmu, čímž mimo jiné rozbořil také nepsané normy místní romské komunity. Studoval na Newyorské filmové akademii a v roce 2000 si založil vlastní nezávislou produkční společnost na výrobu dokumentárních snímků s názvem Eli Films. Zde působí především jako střihač a, jak sám sebe nazývá, „videograf“.²² Hlavní nabídkou a asi i obživou této společnosti je

²² Přeloženo z anglického slova „videographer“

výroba dokumentárních videí ze soukromého života, například ze svateb, křtin a jiných událostí. Přestože jde především o přizpůsobení trhu a o způsob, jak nahradit absentující nabídky na produkci kvalitních dokumentárních snímků, za slogany na stránkách Eli Films je cítit alespoň snaha o kreativnější přístup: „*Video produkované společností Eli Films je víc než nahrávka; je to film, který vypráví příběh – Váš příběh*“ [Eli Films, online].

Vedle výroby „event videí“²³ spolupracuje tento filmař také s profesionálními dokumentaristy jako Jasmine Dellal²⁴ a Albert Maysles²⁵, na jejichž hudebním dokumentárním filmu *Když se cesta klikatí* (When the road bends, 2006) pracoval jako zvukař, překladatel, příležitostný kameraman a herec. Hlavním dosavadním filmovým úspěchem George Eliho je však natočení autorského dokumentu *Hledání čtvrtého hřebu* (Searching for the Fourth Nail, 2006). Snímek, jenž se odvíjí od staré romské legendy o ukradeném ztraceném hřebu, který byl určený do srdce Ježíše Krista, se snaží odpovědět na otázky spojené s romskou identitou. Režisér se svými dvěma syny hledá odpovědi mezi členy své komunity formou dokumentární road-movie. Tento film vzbudil nadšený ohlas u amerického publika i u členů tamní romské komunity, mimo jiné právě proto, že se jedná o vůbec první dokumentární film natočený americkým Romem.

3.2.9 Sami Mustafa

Mladý kosovský režisér Sami Mustafa, narozený v roce 1984, pochází z romské mahaly u obce Plementina. K filmu se dostal teprve ve svých osmnácti letech, kdy se zúčastnil workshopu plementinského centra Balkan Sunflowers. Tehdy se pod vedením kameramana a žurnalisty z Austrálie naučil základům točení dokumentárních filmů. Výstupem byl snímek *Welcome to Plementina* (Vítejte v Plementině, 2003), na němž po zhruba čtyři měsíce pracovalo třináct teenagerů – účastníků volnočasové dílny. Práce s kamerou Samimu učarovala natolik, že se rozhodl pokračovat dalšími filmařsky zaměřenými dílnami a své další kroky zasvětil touze stát se filmovým režisérem

²³ Event video – videonahrávka z událostí různého druhu – svatby, křty, bar a bat mizvah, narozeniny, firemní akce atp.

²⁴ **Jasmine Dellal** – režisérka, producentka a střihačka, vyrostla v Anglii, ale spoustu času strávila také v Indii, kde žije její prarodiče. Založila vlastní produkční firmu Little Dust Productions, jejímž cílem je vytvářet umělecké filmy se sociálním podtextem. Vedle jiného natočila filmy *American Gypsy* (Americký Cikán, 1999) a *Když se cesta klikatí* (When the road bends, 2006).

²⁵ **Albert Maysles** (*1926) – významný americký režisér a kameraman dokumentárních filmů. Se svým bratrem Davidem byl průkopníkem tzv. „direct cinema“ (přímého filmu), americké verze francouzského „cinéma vérité“. Natáčel mimojiné kapely The Beatles a The Rolling Stones.

[Houdek, 2011]. Od té doby režíroval, natočil, stříhal nebo produkoval asi dvacet dokumentů, dokumentárních fikcí a hudebních videí o romské kultuře, umění, lidských právech a sociální situaci v Kosovu, Srbsku, Bosně a Hercegovině, Polsku, Francii a Slovinsku. V roce 2007 založil produkční společnost Romawood a je uměleckým ředitelem přehlídky filmů od Romů a o Romech Rolling Film Festival, který pořádá spolu s organizací Balkan Sunflowers. Jeho snímek *Road to home* (Cesta domů, 2007) byl jako jediný zástupce kosovské kinematografie v roce 2007 promítán na filmovém festivalu v Cannes. Posledním dokončeným filmem Samiho Mustafy je dokument *Nachi palem khere* (Nikdy zpátky domů, 2010), jehož tvorba trvala sedm let. Režisér v něm zachycuje příběhy a proměnu životních podmínek rodin přesídlených z různých částí Kosova do Plementiny [Romawood, online].

3.2.10 Laura Halilović

Nejmladší představitelkou romské kinematografie je teprve dvaadvacetiletá Laura Halilović. Její rodina přišla do Itálie z Bosny a Hercegoviny koncem šedesátých let. Sama Laura se narodila v roce 1989 v Turíně, kde i vyrostla. Až do roku 1997 bydlela v romském táboře u Turínského letiště. Nyní žije se svou rodinou na turínském předměstí a pracuje pro místní organizaci, která pomáhá romským dětem se školní docházkou [Decade of Roma Inclusion 2005-2015, 2009].

Jak se dozvídáme z jejího dokumentárního snímku *Já, moje romská rodina a Woody Allen* (Io, la Mia Famiglia Rom e Woody Allen, 2009), režisérkou chce být od svých devíti let. Už jako dítě se také shlédla ve zmíněném americkém režisérovi, k čemuž říká: „Miluju Woody Allena. Je to můj idol, viděla jsem všechny jeho filmy, jela jsem do Benátek, abych získala jeho autogram a jednou bych mu chtěla při práci asistovat“ [Rodino, online; přel. autorka]. Ve svých patnácti letech se Laura Halilović objevila v dokumentu režisérů Davida Tosca²⁶ a Nicolò Rondolino²⁷ a o tři roky později s jejich pomocí natočila krátký film *Illusione* (Iluze, 2007) o lásce mezi teenagery [Decade of Roma Inclusion 2005-2015, 2009]. S tímto snímkem vyhrála první cenu na turínském festivalu „Pod-18“, který nabízí přehlídku filmů natočených režiséry ve věku

²⁶ **Davide Tosco** – italský režisér, scénárista, fotograf a producent dokumentárních snímků. Natočil například dokument *Drsné děti* (Hard Living Kids, 2000) o dětech žijících na předměstí Kapského města. Film byl k vidění v ČR na festivalu Jeden svět v roce 2002.

²⁷ **Nicolò Rondolino** – turínský herec, režisér, scénárista, kritik a historik filmu. Režíroval například snímek *Tre punto sei* (Tři celý šest, 2006).

pod osmnáct let. V roce 2009 se pak objevil její již zmiňovaný autobiografický dokument *Já, moje romská rodina a Woody Allen*. Laura Halilović v tomto lehce ironickém snímku o životě vlastní rodiny a širší romské komunity v Itálii kombinuje humor s kritickým pohledem na přístup italské společnosti k romským přistěhovalcům. Dokument byl mimo jiné oceněn roku 2009 na filmovém festivalu v Bellarii.

3.2.11 Situovanost tvůrce

Teď, když jsme přehledně uvedli základní biografické údaje autorů romské kinematografie, můžeme se zabývat otázkou jejich „situovanosti“. Ta souvisí s původem, životním příběhem, osobním postojem, ale také s tvůrčím přístupem jednotlivých autorů. Romský původ a život v majoritně odlišném prostředí je silným determinantem a nepřehlédnutelným prvkem tvorby všech uvedených tvůrců. V některých případech se dokonce zdá, že právě tato existence na prahu dvou kultur je hlavním motivačním spouštěčem, který některé tvůrce k touze točit filmy přivedl (Pisla Helmstetter, George Eli, Sami Mustafa). Jak je z načrtnutých biografí patrné, původ některých romských režisérů však není zdaleka jednoznačný. Zatímco jedni se narodili v zemi, kde i vyrostli a celý život působí stejně jako jejich rodiče (např. Katalin Bársony, Arpád Bogdán, József Lojkó Lakatos či George Eli), jiní se pohybují na pomezí mnoha kultur. Příkladem může být Tony Gatlif, který je po otci Arab, po matce andaluský Rom, sám se narodil v Alžírsku, ale většinu života prožil ve Francii. Podobně ambivalentní je i původ Laury Halilović, která se sice narodila už v Itálii, její rodina však pochází z Bosny a Hercegoviny, odkud kvůli chudobě a nepokojům utekla. V jiné zemi než té, kde nakonec strávila zbytek života se narodila také Melanie Spitta. V jejím případě sice návrat do Německa ve velice útlém věku znamenal návrat do země původu jejích rodičů, nicméně o určité exilové zkušenosti, kterou se svými příbuznými v Belgii prožila, zde hovořit můžeme.

Píše-li Hamid Naficy, že exilový a diasporický „filmový tvůrce je *prahová a intersticiální postava*“ [Naficy, 2008: 32], pak tuto „prahovost“ a „intersticialitu“ můžeme u romských režisérů vidět i na jiných úrovních, než té etnické, národnostní či kulturní. Lze se domnívat, že režiséra Arpáda Bogdána stejnou měrou ne-li více, než jeho romský původ, silně determinoval pobyt v dětském domově. Zatímco většina z diskutovaných režisérů vyrostla ve více či méně romském prostředí, jeho dětství předznamenává zcela odlišný společenský status. I když můžeme předpokládat, že i

v dětském domově měl tento tvůrce určitý kontakt s romskou kulturou prostřednictvím svých romských spoluchovců, tato podoba romské kultury byla ústavní výchovou deformovaná. Autor si sám se svým romským původem neví rady. Proto se v pořadu *Looking for My Gypsy Roots* (Hledání vlastních romských kořenů, 2008) vydává hledat svoji rodinu a snaží se najít nějaký klíč k pochopení svého původu a jeho přijetí. Podobně se vyrovnává se svým společenským statutem a vykořeněním, které mu způsobil pobyt v dětském domově, v debutu *Šťastný život*. Vedle kulturní „prahovosti“, je zde výrazná existence v sociálním meziprostoru. Ta je pochopitelně v různé míře přítomna i u ostatních režisérů. Zatímco například Jozef Banyák či József Lojkó Lakatos prožívají svoje životy v silně asimilovaném prostředí a věnují se různorodým aktivitám, nikoliv výhradně romským tématům, jiní vyrostli v tradičnějším prostředí a svou tvorbu zasvětili právě Romům. Nejvýraznějším příkladem je francouzská Romka Pisla Helmstetter. Ta jako matka a babička stojící v čele tradičně žijící manušské rodiny se chopila „režie“ filmu *Od pramene k moři* zřejmě poprvé a naposledy, výhradně za účelem podat zprávu o potřebě uchovat mizející romskou kulturu. Její prožívání života a společenské postavení se liší například od života mladé perspektivní publicistky a režisérky Katalin Bársony či od zcestovalého a uznávaného filmaře Tonyho Gatlifa. Přes značné společenské i kulturní rozdíly však platí, že všichni tito autoři jsou kulturně i společensky intersticiálními postavami a nemusí to být vždy jen romský původ, který je do této polohy dostal. Může to být například specifické společenské postavení – život na ulici (Tony Gatlif), ústavní výchova (Arpád Bogdán, Tony Gatlif), status přistěhovalce (Laura Halilović) – nebo život v tradiční komunitě (Pisla Helmstetter).

Osobní situovanost režiséra je pro romské filmaře podobně jako pro tvůrce kinematografie s přízvukem obecně důležitá natolik, že se stává součástí samotné tvorby. Autobiografičnost spojuje řadu děl romských filmařů. Film Arpáda Bogdána *Šťastný život* vypráví o muži, který vyrostl v dětském domově a nyní v dospělosti se snaží vyrovnat se svou minulostí a původem. Stejný osud měl i sám autor, s tím rozdílem, že jemu se oproti hlavní postavě filmu, která končí tragicky, boj s chimérami minulosti daří. Částečně autobiografické jsou i některé filmy Tonyho Gatlifa. Podobně jako hlavní hrdina filmu *Mondo* (1995), i on se jako dítě bezprizorně toulal ulicemi na jihu Francie, než se dostal do výchovného ústavu. Pobýtem v pastřáku je inspirován jeho scénář k filmu Erica Le Hunga *La Rage au Poing* (Zloba v pěstích, 1972). Snímek *Exil*, v němž se dva mladí Alžířané žijící ve Francii, rozhodnou vydat na cestu do země svého původu, odkazuje k jeho vlastnímu návratu do země, v níž se narodil a do níž neměl až

do natáčení filmu sílu se podívat. Určitou inspiraci vlastním životem můžeme najít i v dalších jeho snímcích.

Nejvýrazněji se autobiografie tvůrců projevuje v dokumentárním filmu u režisérů George Eliho, Laury Halilović a Pisy Helmstetter. U těchto tří autorů se kromě zapojení vlastního životního vývoje do příběhu nejmarkantněji setkáváme také s prvkem „sebezačlenění“ do děje. Ve snímku *Hledání čtvrtého hřebu* režisér George Eli, který je hlavní postavou, vypráví o svém dětství a o svém zmatku, který cítí v souvislosti se svou romskou identitou. Proto se vydává se svými dvěma malými syny po Spojených státech rozmlouvat s řadou romských i neromských představitelů, aby mohl svým synům odpovědět na otázku: „Co to znamená být Rom?“ Jeho vyprávění je doprovázeno autentickými rodinnými záběry z dětství. Setkáme se zde kromě synů také s jeho dědečkem, který je mezi Romy váženou osobností, a sestřenicí, která se živi věštěním. Ocitneme se na hrobě Eliho otce, jemuž rodina přišla podle zvyklosti vzdát čest kávou a koblihou. Režisér a jeho synové jsou středobodem celého snímku a jejich příběh základní zápletkou. Neznamená to ovšem, že by film rekonstruoval autorův život.

Podobně se svým dílem naložila i Laura Halilović ve filmu *Já, moje romská rodina a Woody Allen*, jehož hlavní hrdinové jsou uvedeni už v samotném názvu. Halilović stejně jako Eli používá archivních rodinných záznamů, vypráví o svém životě a zpovídá své příbuzné. I v jejím případě má však film větší přesah než pouze autobiografické vyprávění. Režisérka se zde zabývá také společenskými náladami a vztahem mezi Romy a majoritou. Snímek *Od pramene k moři* Pisy Helmstetter je více poetizující a méně sebeironický než díla obou uvedených filmařů, v jeho centru však opět stojí autorka a její rodina. Ve všech třech případech jsou autor, vypravěč a subjekt jedna osoba, jak je v kinematografii menšin časté [srov. Naficy, 2001].

Ovlivnění vlastním životem můžeme spatřit i ve snímku *Das Falsche Wort* Melanie Spitty, který se věnuje romskému holocaustu. Dokument sice nesleduje přímo biografii filmařky, ale jeho korpusem je historie rodiny Melanie Spitty a její osud během druhé světové války. Součástí jsou i rozhovory s přeživšími příbuznými a přáteli autorky.

Naopak na druhou stranu pomyslné škály měřící míru zapojení vlastního života do příběhu snímků můžeme umístit Jozefa Banyáka a Katalin Bársony, jejichž díla jsou už z podstaty svých žánrů neautobiografická. Zatímco Jozef Banyák v televizních filmech a pořadech zpracovává témata romských pohádek či natáčí medailonky

romských osobností, Katalin Bársony se věnuje publicistickým dokumentům, nebo ještě lépe reportážím z různých koutů světa.

Filmy romské kinematografie jsou převážně díly „autorskými“. Výraz autorský – „auteur“ - zde používám ve významu, v jakém ho začali používat francouzští režiséři nové vlny v šedesátých letech dvacátého století. Jedná se o filmy, které nesou jasný rukopis svého autora, lze v nich spatřovat specifický tvůrčí styl a jejichž vznik filmař obvykle ovlivňuje ve více funkcích než-li pouze jako režisér. Právě působení režiséra v různých funkcích při výrobě filmu autorskou složku snímků posiluje. Romští režiséři tak ve svých filmech prakticky všichni plní úlohu scénáristů, někteří také herců či hlavních subjektů (Dufuňa Višněvskij, Tony Gatlif, George Eli, Laura Halilović, Pisla Helmstetter), kameramanů (George Eli, Sami Mustafa, Laura Halilović), producentů (Dufuňa Višněvskij, Tony Gatlif, Sami Mustafa, George Eli), autorů hudby (Tony Gatlif) či jiných funkcí. Vedle působení v různých rolích je u těchto filmů téměř samozřejmé, že jsou tvůrci přítomni vzniku filmu ve většině jeho fází. Tomu, jak probíhá produkce romských filmů a jací lidé na nich spolupracují, je věnována následující kapitola.

3.3 Produkce a tvůrčí tým

Z výrobního hlediska byly pro romskou kinematografii zásadní věci objev a rozšíření ruční kamery, potažmo její digitalizace. I na digitální kameru určenou k běžnému nahrávání rodinných videí je nyní možné natočit obrazově kvalitní materiál. V souvislosti s digitalizací je také relativně dostupná možnost počítačového stříhu videonahrávek. Amatérští filmaři, kteří se rekrutují z filmových nadšenců a portrétistů rodinných slavností, se pomalu s rozvojem techniky sami profesionalizují. Samozřejmě zde mluvíme především o schopnostech řemeslných. Není tedy náhodou, že některá do světa rozšířená díla romských režisérů domácí videa v mnohém připomínají, nebo se z nich dokonce částečně skládají. Na ruční kameru natočila svůj dokument většinou vlastní rukou Laura Halilović, se svými syny si jí při natáčení snímku *Hledání čtvrtého hřebu* předával George Eli, podobně jako se v jejím užití střídala rodina Pisy Helmstetter při vzniku filmu *De la source à la mer*. S malou kamerou v ruce zpovídal také Sami Mustafa mladistvé obyvatele kosovského města Mitrovica ve snímku *Road to*

home (Cesta domů). Všechny tyto snímky spojuje právě určitá situovanost na hranici mezi amatérským²⁸ snímáním a profesionálním řemeslem.

Jinak řemeslně situovaní jsou tvůrci převážně televizních filmů jako je Jozef Banyák, Melanie Spitta, Katalin Bársony či József Lojkó Lakatos. Ještě odlišnější je pak tvorba Tonyho Gatlifa, Bogdána Arpáda či Dufuni Višněvského. To vše pochopitelně souvisí se způsobem, jakým se jednotliví tvůrci k filmu dostali, s charakterem jejich díla, s žánrovou různorodostí a s možnostmi financování projektů. Částečně lze říci, že zde hraje svou roli vzdělání. Avšak předpoklad, že tvůrci, kteří absolvovali filmovou školu, budou automaticky točit filmy profesionálního charakteru, vždy neplatí. Stejně tak nelze říci, že ti, co nemají žádné filmové vzdělání, se nemohou zcela profesionalizovat. Někteří autoři romské kinematografie jsou toho důkazem. George Eli, jehož tvorba je charakterově blízká amatérskému filmu, studoval na Newyorské filmové akademii, zatímco Tony Gatlif, který v romské kinematografii představuje svým způsobem vrchol professionalism, nevystudoval žádný filmový obor, ale divadelní herectví. Na druhou stranu George Eli, stejně jako Laura Halilović či Sami Mustafa jsou teprve na počátku kariéry a lze předpokládat, že budou směřovat k vyšší profesionalizaci své tvorby.

Obecně platí, že romská kinematografie je produkována alternativním způsobem, stejně jako většina filmů s přízvukem. Pro téměř všechny zkoumané filmy také platí, že jsou nízkorozpočtové, a proto v určitém smyslu nezávislé na produkčních tlacích. Poměrně velké procento snímků vzniklo pro televizní kanály. Televizní inscenace, pohádky, hrané filmy, dokumenty, ale i různé pořady točí Jozef Banyák. Financování jeho projektů bylo většinou otázkou rozpočtu Slovenské veřejnoprávní televize (STV), pro niž léta pracoval, případně jiných televizních kanálů, jako je televize Markíza, na jejímž cyklu *V tieni* se podílel. Ne vždy však televizní stanice mohou zaručit pokrytí všech nákladů na projekt. Důkazem je například Banyáková romská pohádka *Zlatý hlas*, jejíž natáčení se z důvodu změn ve Slovenské televizi protáhlo asi na dva roky. Rozpočet pohádky dosáhl výše kolem šesti miliónu slovenských korun. Organizační a hlavně ekonomická situace slovenské televize však tehdy neumožnila financování filmu pouze z jejího rozpočtu, a proto se na koprodukcii podílelo také občanské sdružení OKNO, které na ni získalo grant od vlády Slovenské

²⁸ Výraz amatérský zde používám ve smyslu „nadšenecký“.

republiky ve výšce 1 300 000 korun. Další prostředky pocházely z dotací fondu Pro Slovakia, Nadace otevřené společnosti a z Nadace škola života [srov. STV, 2004].

Katalin Bársony přináší na televizní obrazovky každý měsíc filmovou reportáž z romského prostředí. Tyto dokumentární snímky vznikají v koprodukcí Nadace Romedia, jejíž je autorka zaměstnankyní, a maďarskou televizí Duna. Duna TV je jedna ze dvou maďarských veřejnoprávních televizí, která od roku 2002 není závislá na poplatcích od majitelů přijímačů, a nýbrž je z osmdesáti procent financována státem. Zbytek obstarávají výnosy z reklam [viz Duna TV, online]. Jejím hlavním zaměřením je udržování národní identity mezi maďarskými menšinami v zahraničí, proto je dostupná přes satelit v různých částech světa. Nadace Romedia funguje od roku 1992. Jak se dočteme na facebookové stránce této veřejně prospěšné společnosti: „*Jejím cílem je šíření hlasu a názorů Romů v mainstreamovém médiu.*“ Pracovníci „*užívají nejmodernějších digitálních technologií kreativním způsobem, aby dosáhli průkopnické kvality v produkci sociálního videa a nového přístupu ve způsobu, jakým jsou menšiny reprezentovány, tak, aby podnítili vzájemné sblížení a přijetí názorové různorodosti.*“ [Rimedia Foundation, online]. *Mundi Romani* je hlavním projektem Nadace Romedia, organizace se však rovněž podílí na velkém množství mezinárodních videokampaní za účelem propagace práv Romů. Jedním z nejznámějších produktů je kampaň *I'm a Roma woman* z let 2009 a 2010. Katalin Bársony je kromě dokumentů uváděných v rámci cyklu *Mundi Romani* i spoluautorkou těchto videokampaní. Zdroje Nadace Romedia pak opět pocházejí z různých dotací, jako jsou například příspěvky od Nadace otevřená společnost.

Podobný charakter produkce měly i dokumentární filmy Melanie Spitty a Katrin Seybold. Ty vznikaly ve spolupráci veřejnoprávní Zweites Deutsches Fernsehen a vlastní produkční společnosti druhé z autorek snímků Katrin Seybold Film. Ale i snímky jiných tvůrců, kteří přímo netočí pro televizi, bývají dotovány s přispěním televizních kanálů. Na snímku Laury Halilović se takto podílela italská televize RAI 3. Filmy Tonyho Gatlifa tradičně podporuje francouzský program Canal +.

Dokument Laury Halilović je současně příkladem filmu, jehož produkce se ujala malá nezávislá produkční společnost. Firma Zenit Arti Audiovisive se sídlem v Turíně se specializuje na dokumenty a krátké filmy, v nabídce má ovšem i tvorbu nejrůznějších videí od záznamů kulturních událostí po reklamy. Ta finance na výrobu filmu získala z různých institucí opět neziskového charakteru. Vznik filmu vedle televize RAI 3 různou měrou podpořily například tyto organizace: Institut otevřené společnosti, Fond

dokumentárních filmů regionu Piemonte, odbor politiky integrace Města Turín, odbor sociální péče a rovných příležitostí regionu Piemonte či Rada Evropy v rámci kampaně Dosta! proti předsudkům a stereotypům vůči Romům a Sintům v Evropě [viz Zenit Arti Audiovisive, online].

Podobně jako si k výrobě svých filmů založila vlastní produkční společnost spolupracovnice Melanie Spitty Katrin Seybold, vznikl také film George Eliho *Hledání čtvrtého hřebu* v produkci domácí firmy Eli Films. Stejnou cestou se vydal i Sami Mustafa, který v roce 2003 založil vlastní nezávislou produkční společnost Romawood na bázi neziskové organizace, jejímž cílem je „*dát mladým Romům příležitost se vzdělat a vypovídat o ostatních Romech pomocí uměleckých metod*“ [Romawood, online; přel. autorka]. Kromě šéfa Samiho Mustafy v roli režiséra v Romawood pracuje také jeho francouzská přítelkyně Charlotte Boh jako koordinátorka projektů. Většina filmů produkovaných touto společností jsou Samiho vlastní díla. Mezi zásadní partnery tohoto „romského filmového domu“ (v originále Roma Film House) patří nezisková organizace Balkan Sunflowers, jejíž projekt v roce 2003 nasměroval Samiho na dráhu filmaře. Na Samiho filmech se dále podílelo a podílí několik dalších institucí včetně již citované kampaně Dosta! Rady Evropy.

Vlastní produkční společnost si k výrobě svých filmů zřídil také Tony Gatlif. Prvním dlouhometrážním filmem, který firma Princes Films nazvaná podle jeho debutu *Princové* produkovala, byl jeho slavný snímek *Gádžo dilo*. Vyjma dvou krátkometrážních filmů Marie-Helene Rudel pak za jinými než všemi následně vzniklými Gatlifovými snímky už nestála. Přes svou společnost získává Gatlif prostředky od nejrůznějších institucí. Kromě již dříve zmiňovaného francouzského televizního programu Canal+, jsou to například různé regionální organizace nebo Národní centrum pro kinematografii. Na poslední snímek, který se vypořádává s útlakem Romů ve vichistické Francii, mu přispěl také Fond obrazů rozmanitosti (Fonds Images de la Diversité) a Národní agentura pro sociální soudržnost a rovné příležitosti (Agence Nationale pour la Cohésion Sociale et l'Egalité des Chances). Produkční společností, která ko-produkovala některé Gatlifovy snímky je také Pyramide Productions, v jejímž portfoliu je mimo jiné nemálo filmů od dalších autorů kinematografie s přízvukem jako je například režisér tureckého původu žijící v Německu Fatih Akin.

Přestože i Tony Gatlif spoléhá při financování svého díla na nejrůznější dotace, výroba jeho hraných filmů a snímků Dufuni Višněvského a Arpáda Bogdána má přece

jen odlišnou produkční strategií než filmy ostatních uváděných režisérů. U hraných celovečerních filmů lze předpokládat vyšší náklady, než u dokumentárních snímků nebo televizních inscenací. Filmy třech zmíněných režisérů jsou natočeny na klasický 35milimetrový filmový materiál (s výjimkou filmu Arpáda Bogdána, jenž je natočen digitální kamerou a na 35milimetrový film pro promítání přepsán), který je finančně dost nákladný. Ostatní tvůrci používají levnější digitální technologie, případně 16milimetrový formát kinofilmu (Melanie Spitta, dříve Jozef Banyák). Další náklady rostou kvůli náročnější výpravě, nutnosti zaplatit herce a větší filmový štáb, z důvodu delší metráže, kterou hrané filmy oproti dokumentům mívají atd. Jedná se o filmy určené do kin, můžeme tedy předpokládat větší návratnost prostředků skrze vstupné. Proto mají tyto snímky méně neziskový charakter a nikoliv zcela nízkorozpočtovou výrobu. Vrcholem jsou snímky Dufuni Višněvského, které vznikaly po rozpadu Sovětského svazu v produkci nejstaršího a největšího ruského filmového studia Mosfilm. Film Arpáda Bogdána *Šťastný nový život* zase vznikl pod taktovkou maďarské produkční společnosti Laokoon. Ta sice nepatří k největším produkčním firmám Maďarska, ale kromě řady filmů má za sebou výrobu reklam pro takové klienty jako je Coca-cola, Ikea nebo BMW. Se stejnou společností režisér nyní natáčí i svůj nový magicko-realistický snímek *Necromancer*.

Vznik vlastních produkčních společností, který doprovází tvorbu romské kinematografie, jde ruku v ruce s multifunkčností filmařů a s jejich podílem na většině fází výroby. Vedle toho je pro romskou kinematografii příznačné obklopování se stále stejnými lidmi. Tvůrčí týmy bývají tvořeny na základě přátelských nebo rodinných vazeb. Ukázkou rodinné produkce je dokument Pisly Helmstetter, na němž se vedle ní podílel její vnuk – v kraji známý jazzový kytarista Engé Helmstetter – a další příbuzní. Svou rodinu zaangažoval také George Eli, který natáčí a nechává se natáčet svými syny Alexem a Christopherem a zpovídá další členy své rodiny. Ke spolupráci se svou rodinou a přáteli má však George Eli několik poznámek, které ukazují na určitou ambivalenci v jejich vztahu ke vznikajícímu snímku. „*Jako romský Američan jsem byl během dvou let, kdy film vznikal, vystaven řadě výzev. Moje kultura nepodporuje tuto formu veřejného zkoumání. Přátelé a rodina chtěli hrát v mém filmu, ale udělali všechno proto, aby mě odradili od jeho vzniku. Vrstevníci i staří lidé souhlasili s tím, že promluví na kameru, poté s širokým úsměvem na poslední chvíli natáčení zrušili*“ [Eli, online: přel. autorka].

Dufuňa Višněvskij zase do tří filmů obsadil svou ženu Valentinu a dceru Madlenu. Ještě výraznější je tvorba filmů v přátelském kolektivu, respektive ve stále se opakující nebo jen částečně obměňující skladbě tvůrčího týmu. Tento fenomén pochopitelně můžeme sledovat pouze u autorů s větším počtem děl v jejich portfoliu. Typickým příkladem je Tony Gatlif, který se obklopuje stále stejnými jmény zejména na pozicích kameramanů, střihačů, autorů hudby či herců. Svého času byl jeho dvorním kameramanem Eric Guichard zodpovědný za obrazovou stránku filmů *Latcho drom*, *Mondo*, *Gádžo dilo* a *Přinesl mě čáp*. Na posledním jmenovaném snímku se kameramansky podílel spolu s Claudem Garnierem, a ten jej následně zcela vystřídal u filmu *Swing*. Dva další filmy, obrazově vzájemně dost odlišné, *Exil* a *Transylvanii* natočil Gatlif s kameramankou Céline Bozon. Na střihačském křesle se vyjímají především dvě jména. První tři Gatlifovy celovečerní snímky *Princové*, *Rue du départ* a *Pleure pas, my love* stříhala Claudine Bouché. Tu vystřídala Monique Dartonne při stříhání všech následujících filmů (*Gádžo dilo*, *Přinesl mě čáp*, *Swing*, *Exil*, *Transylvania*) i posledního snímku *Korkoro*. Při tvorbě hudební složky filmů, která je u Gatlifa vždy výrazná a na níž se sám skladatelsky podílí, si v posledních letech považuje spolupráce se skladatelkou Delphine Mantoulet, která spolu s ním komponovala hudbu ke snímkům *Exil*, *Transylvania* a *Korkoro*. Herecké složce filmů je věnována samostatná kapitola, ale již na tomto místě můžeme poznamenat, že i zde u Gatlifa najdeme některá opakující se jména.

Také Melanie Spitta pracovala téměř vždy s jedním a týmž týmem lidí. Vedle Katrin Seybold, která je spoluautorkou a producentkou všech jejích filmů, v titulcích najdeme Alfreda Tichawského jako kameramana, případně střihače, a Wenera Dobusche jako zvukaře. Dufuňa Višněvskij na všech svých filmech pracoval s kameramanem Vladimírem Dmitrijevským, který je i spolurežisérem filmu *Hříšní apoštolové lásky*. Podobný tým lidí měl u obou dílů ságy *Ja vinovat*. Višněvskij navíc zaangažoval své kolegy z moskevského divadla Romen a to především v hereckých úlohách. Zajímavostí je, že mu k snímku *Hříšní apoštolové lásky* složil hudbu Jevgenij Doga, autor hudby k legendárnímu filmu *Cikáni jdou do nebe*. Metoda práce se stejným štábem lidí není ničím objevná a u artových režisérů nebo tvůrců nízkorozpočtových filmů je naopak obvyklá. Spíše než o specifiku, zde můžeme mluvit o potvrzení situovanosti romských tvůrců v alternativním modu produkce.

Vzhledem k reportážnímu charakteru snímků Katalin Bársony, které se pravidelně objevují na televizních obrazovkách, je zjevné, že zde nedochází k žádným

zásadním změnám ve štábu, který reportáže připravuje. Expertkou série *Mundi Romani* je dlouhodobě Marion Kurucz, producentkou Judit Ordódy a střihačem Péter Kohut. Kameramanů se za aparátem vystřídá většinou několik, často se však opakují jména Andrása Nédera a Csaby Farkase. Sami Mustafa kromě své přítelkyně Charlotte spolupracoval na dvaceti dokumentech a dokumentárních fikcích s místními obyvateli městečka Plementina.

Modus produkce romské kinematografie je svým způsobem kolektivní ve smyslu tvorby v rámci určitého štábu lidí, kteří se alespoň na těch nejpodstatnějších postech obměňují jen zřídka. Tato teze by zdánlivě mohla stát v rozporu s představou, že jsou romské filmy autorské. Domnívám se, že je tomu přesně naopak. Autorská složka filmů s romským přízvukem je posilována multifunkčností filmaře, který, jak již bylo řečeno, plní více úloh ve štábu, než jen úlohu režiséra, a současně bývá přítomen při všech či několikerych fázích vzniku díla. Autor si navíc kolem sebe buduje tým lidí, kteří jsou blízcí jeho stylu uvažování a tvoření. Tato tvůrčí sounáležitost se dále prohlubuje s nárůstem absolvovaných společných projektů a charakter jednotlivého autorského stylu díla tak jedinečně posiluje.

Hamid Naficy se zmiňuje ještě o „užívání deterritorializovaného jazyka“ jako součást výrobní praxe u kinematografie s přízvukem [Naficy, 2008: 33]. V našem případě se jedná o romštinu. Vzhledem k tomu, že romští filmaři často (nikoliv však vždy) bývají poněkud vzdáleni od tradiční romské společnosti a spolu s tím i více nebo méně ztrácejí kompetenci v romském jazyce, domnívám se, že využívání romštiny jako komunikačního prostředku v rámci filmového štábu je spíše výjimkou. K tomu pochopitelně přispívá fakt, že filmové štáby se většinou neskládají pouze z Romů. Onou výjimkou by mohla být například Pisla Helmstetter a její rodina. Na druhé straně romština je nezřídka využívána v komunikaci s natáčenými osobami u dokumentárních filmů (např. Katalin Bársony, Laura Halilović), nebo u herců, respektive neherců u hraných filmů (Tony Gatlif, Dufuňa Višněvskij), kteří ji také přenášejí na plátno. Zde naopak hraje využívání romštiny podstatnou součástí textu.

3.4 Herci a postavy

Vzhledem k povaze romských filmů a inklinaci režisérů k romské tematice, není neobvyklé ani nijak překvapující, že svými snímky na plátno přivádějí také romské postavy, potažmo romské herce. Jinak budeme ovšem hovořit o postavách

dokumentárních filmů, které převažují, odlišně zase o hrdinech a hercích filmů hraných. Dokumenty Melanie Spitty, Pisy Helmstetter, George Eliho, Katalin Bársony, Laury Halilović a Samiho Mustafy se soustředí na reálné figury ze sledovaného okolí, jimiž jsou členové romských rodin a komunit. Piska Helmstetter, George Eli a Laura Halilović jsou navíc sami důležitými účastníky svých děl. Romské postavy jsou v centru pozornosti kamer. Neromští představitelé dostávají prostor k vyjádření například v Eliho filmu *Hledání čtvrtého hřebu*, v *Já, moje romská rodina a Woody Allen* Laury Halilović i v *Das Falsche Wort* Melanie Spitty, jejich pohled je však pouze doplňkovým prvkem, sloužícím k vyjádření kontrastů, nebo ke zdůraznění pokřiveného přístupu většinové společnosti k romské menšině. Z hlediska textu jsou postavami vedlejšími. Oproti dokumentům uváděných režisérů jsou konstrukce figur v hraných filmech Tonyho Gatlifa, Dufuni Višněvského, Arpáda Bogdána i v televizních pohádkách Jozefa Banyáka mnohem komplikovanější a méně přímočaré.

Zásadním rozdílem je fakt, že v hraných filmech uvedených režisérů najdeme o poznání méně romských herců v hlavních rolích. Výjimkou je snad jen Dufuňa Višněvskij, který je čelním představitelem hlavních hrdinů svých filmů a jeho ostatní herci, včetně manželky Valentiny, pocházejí především z moskevského romského divadelního souboru Romen, nebo jde o jeho příbuzné. Do jedné z hlavních rolí svého filmu *Hříšní apoštolové lásky – dívky Zemfiry* – obsadil Višněvskij tehdy velice mladičkou Patrinu Sarközi. Sarközi je herečka a tanečnice pocházející z rodiny maďarských Romů. V roce 1999 vystudovala Všeruskou státní univerzitu kinematografie a hrála v divadle A. V. Batalova. Sama však říká: „*Věřím, že pro romskou herečku je lepší hrát v národním divadle a [tak] od roku 2006 pracuji v ‚Romen‘*“ [Sarközi, online].

Otázka romského herectví je ostatně svébytnou kapitolou. Jak již píše ve své práci o obrazech Romů v československé a české kinematografii, je zajímavé, že téměř neexistují filmy, kde by romský herec hrál etnicky zcela neutrální postavu²⁹. Afroameričané v USA této mety již dosáhli, naopak je žádoucí, aby se ve filmu objevil Afroameričan v univerzální úloze lékaře či jinak vysoce postaveného muže. Romové však stále ještě hrají především Romy a až na druhém místě obyčejné lidi. Situace se zde paradoxně komplikuje také barvou kůže, která bývá v diskuzích o odlišných etnikách kvůli citlivosti tématu záměrně potlačována. V případě romského herectví

²⁹ Výjimky z tohoto pravidla existují – příkladem je herec Otto Lackovič nebo třeba Iva Bittová, která ve filmu *Balada pro banditu* hrála „etnicky neutrální“ Eržiku.

může být nedostatečná jinakost barvy kůže, nebo jiných vnějších etnických charakteristických znaků vlastně handicapem. Zatímco Afroameričana pozná každý, neboť se barvou pleti významně odlišuje od „bílých“ herců, v případě Romů to vůbec takto jednoznačně být nemusí. Stejnou situaci zažívají v USA například indiáni, žádné kvóty či nepsané požadavky na to, aby se v amerických filmech v běžných rolích objevovali herci z řad původních obyvatel, neexistují, indiáni jsou většinou obsazováni do rolí indiánů a pokud ne, pak je jejich indiánský původ často neznámý. Podobně je téměř neznámé romství některých významných celebrit, jako je Charlie Chaplin, Rita Hayworth, Bob Hoskins nebo Yul Brynner. Dina Iordanová píše, že je jejich „romský původ dnes již široce rozpoznáván“ [Iordanova, 2003; přel. autorka]. Já se naopak domnívám, že je jejich rodová historie natolik obestřena nejrůznějšími mýty a odlišnými verzemi, že už takovou informaci ani nikdo nebere vážně. Nehledě na to, že jde jen o mizivé procento herecké populace.

Jednou z příčin neobsazování romských herců do neutrálních rolí je nesporně fakt, že profesionálních romských herců není mnoho. Podobně jako stále ještě není mnoho romských režisérů a jiných filmařských profesí, je i základna profesionálních romských herců zatím poněkud chatrná. Divadelní ani filmové herectví nepatří mezi tradiční romská řemesla či umělecké obory. Po světě sice působí různé romské divadelní soubory, ty ovšem mají spíše amatérský charakter a jejich členy většinou nelze považovat za profesionální herce. Na hereckých školách ve světě určitě Romy najdeme, ale o nějaké romské herecké enklávě hovořit nemůžeme. Situaci částečně řeší obsazování romských postav ve filmech romských, ale i neromských autorů romskými neherci. Režiséři tak využívají jejich autentického vzezření, spontánnosti a případně znalosti jazyka.

Kvůli nejednoznačnému fyzickému odlišení Romů od „bílé“ majority je také častou praxí angažování neromských profesionálních herců do romských rolí. Doba, kdy byli v amerických filmech Afroameričané představováni „bílými“ herci natřenými „krémem na boty“, je pryč. Roma však dodnes může zahrát i černovlasý muž nebo při troše snahy dokonce blondýnka s parukou. Zde se opět nabízí paralela se zobrazováním indiánů ve světové kinematografii.

Tony Gatlif ve svých romsky tematizovaných filmech využívá obou postupů. Jak již píše ve své bakalářské práci o tomto režisérovi, jeho nejčastějšími objekty z řad Romů jsou hudebníci a tanečníci, na nichž jej zajímají právě jejich umělecké schopnosti. Film *Vengo* vznikl v komunitě andaluských hudebníků, zpěváků a tanečníků

flamenka, jejichž jednotlivá představení tvoří páteř celého filmu. Gatlif je pouze nasměroval a nechal dělat práci, kterou umí nejlépe. Koneckonců i hlavní hrdina, který ve filmu paradoxně tančí jen zřídka, je známý tanečník flamenka Antonio Canales. Stejněho účinku tvůrce použil i ve filmu *Swing*. Důležitými hereckými postavami jsou zde dva velcí představitelé manušského jazzu, pokračující v odkazu Django Reinhardta, Mandino Reinhardt a Tchavolo Schmitt, jejichž hlavní úlohou ve filmu je hudební performance. Obsazování romských hudebníků-neherců Gatlif dovedl k vrcholu v komponovaném pseudo-dokumentu *Latcho drom*. Ve francouzské části tohoto filmu se setkáváme s Tchavolo Schmittem, rumunskému „příběhu“ vévodí slavná kapela Taraf de Haidouks, ve španělské zastávce se setkáváme se zpěvačkou flamenka La Caitou a na Slovensku zpívá Aušvicate hi kher baro Margita Makulová.

Jinak použil neherce ve filmu *Gádžo dilo*, kde se ansámbl skládá převážně z opravdových Romů z rumunských osad, nikoliv výhradně romských umělců. Gatlif je nechává jakoby žít svůj normální život a vypadá to, že některé scény vznikly až na místě v okamžiku skutečného střetu dvou odlišných světů. O hlavním představiteli z řad romských neherců Izidoru Serbanovi Gatlif v rozhovoru s Geraldem Perrym říká: „*Izidor nikdy před tím nehrál, nikdy nemluvil do mikrofonu a nikdy si ani na chvíli nepředstavil, že když hraje opilého, tak nemusí být opravdu opilý*“ [in Peary, 1998: přel. autorka].

Gatlif romské herce používá k dotvoření autentického obrazu, a také pro své nadšení romskou hudbou, nutno však přiznat, že tam, kde je romská postava hlavní figurou, od níž se očekává větší herecký výkon, i on ji nahrazuje neromem s romským vzezřením. Takto obsadil do role Nary ve svém debutu *Princové* Francouze Gérarda Darmona, živočišnou Sabinu ve filmu *Gádžo dilo* svěřil rumunské herečce s německým původem Roně Hartner a jeho tuláka Čangala v *Transylvanii* ztvárnil turecký herec Birol Ünel. Výjimkou je snad jen postava Monda ve stejnojmenném snímku, jehož představitel Ovidiu Balan byl malý romský chlapec, kterého Gatlif objevil a jemuž po dobu natáčení zařídil možnost pobytu. Ovidiu totiž se svou rodinou pobýval ve Francii nelegálně [srov. Iordanova, 2008b].

Vzhledem k jednotlicímu stylu jeho filmů, můžeme u Gatlifa pozorovat také vzájemnou podobnost postav a tomu odpovídající výběr typově podobných herců. Není náhodou, že se v Gatlifových filmech *Gádžo dilo*, *Přinesl mě čáp* a *Exil* objevil jako hlavní představitel Romain Duris. V momentě, kdy jej režisér poprvé obsazoval do role Stéphana v *Gádžo dilo* byl ve Francii téměř neznámý. Ve všech třech filmech Duris

zastupuje stejný typ postavy, dokonce by snímky mohly být vzájemným volným pokračováním života jednoho hrdiny. Totéž platí pro jeho filmové partnerky. Přestože ve filmu *Exil* Ronu Hartner vystřídal herečka Luna Zabal, obě ženy představují též herecký typ a zosobňují velmi podobné role. V případě všech tří filmů jde o dvojici mladých lidí, kteří si užívají života po svém a odmítají se přizpůsobit okolnímu světu. Zatímco hrdinové Romaina Durise v sobě nesou určitou dávku zodpovědnosti, Sabina, Louna i Naima jsou živočišné bytosti do morku kostí, jednají spontánně až bláznivě. Ani jedna však není typickou kráskou. Sabina opustila svého muže v Belgii a vrátila se zpátky domů. Mluví neuvěřitelně sprostě, jedná hrubě, mluví se o její promiskuitě a nikdo v romské osadě o ni dávno nestojí. Louna ve filmu *Přinesl mě čáp* jedná někdy jako malé dítě, předvádí se a blázní. Zprvu je její svobodomyšlnost sympatická, posléze nám může její pitvoření připadat protivné. „Kameraman“, potažmo autor, ji za to také „potrestá“ tím, že ji nechá z filmu z nenadání zmizet. Zatímco Louna se takto předvádí na parkovišti, ve filmu *Exil* se velmi podobně předvádí hrdinka alžírského původu Naima na fotbalovém hřišti. Na rozdíl od zbylých dvou hrdinek má však v sobě Naima více smutku, který je znamením pohnutého životního osudu [srov. Dvorská, 2005]. Ve snímku *Transylvánia* se setkáváme s opět obdobným typem herečky – tmavovlasou, horkokrevnou a uhrančivou Asiou Argento, která představuje hlavní hrdinku Zingarinu. Zatímco předešlé hrdinky jsou sekundantkami hlavních mužských představitelů, Zingarina je hlavní postavou filmu. Je to vůbec poprvé, co se Gatlif rozhodl vyprávět příběh z pohledu ženské postavy, nelze však říci že by charakterově dostala velkých změn od jeho ostatních ženských figur.

Ač většinou představování typově podobnými herci, mužské postavy Gatlifových snímků jsou přeci jen trochu různorodější. Všichni se pohybují na okraji společnosti, ať už kvůli sociálnímu statusu nebo z vlastní vůle a všichni se cítí být v současném světě vykořenění. Nara z *Princů* je našťvaný tvrdohlavý a nezřídka agresivní Rom žijící v bídných sociálních podmínkách, který se za každou cenu snaží vychovat svou dceru v duchu romské tradice a ignoruje fakt, že k tomu, aby mohla v současném světě přežít, potřebuje vzdělání. Stéphane, který ve filmu *Gádžo dilo* vstupuje do romské osady v Rumunsku, je sice zdánlivě „bílým mužem“ objevujícím „divochy“, na druhé straně rozhodně není typickým představitelem „civilizovaného“ světa. Naopak je to on, kdo je od počátku považován za chudáka, který přišel krást slepice. To on je nepřátelsky přijímán jak romským, tak neromským světem. Podobnou pozici má ostatně i malý chlapec Max ve filmu *Swing*. Zatímco Manušové, s nimiž se ve

filmu spřátelí, jsou více méně usazení, mají svou rodinu a sní i domov, on žije s matkou, která se mu nevěnuje, neustále na cestě, bez přátel a domova. Ve filmu *Přinesl mě čáp* je zase kladen důraz na osobní revoltu hlavního hrdiny, který nesouhlasí s přístupem francouzské vlády k přistěhovalcům a jen těžko hledá své místo ve společnosti. Hrdina Čangalo v *Transylvanii* má oproti ostatním roli upozaděnou, neboť je na plátně až druhým po hlavní hrdince Zingarině. V jeho případě jde však o tuláka, který, jak se zdá, žije především ve vlastním světě, bez silnějších vazeb na svět kolem sebe, bez závazků a bez touhy zapadnout do jakékoliv společnosti.

Jozef Banyák začínal s romskou tematikou dokumentárním snímkem *Dietky (ne)vinné*, jehož objekty byly romské děti z bratislavských dětských domovů v kontrastu s dětmi z majoritou akceptované komunity ve Zlatých Klasoch. Po této zkušenosti se vyhýbal sociálním tématům v oblasti romské tematiky a zaměřil se na zobrazování romských osobností. Tak vznikly jeho portréty Vojtěcha Gusty Kováče a Eleny Lackové. Co se postav a herců týče, zajímavé jsou však především jeho tři televizní pohádky s romským motivem. Banyák ukazuje klasické pohádkové postavy – cikánskou čarodějnici, smrtku, krále a jeho rádce, hodného chudého kováře a zlého sedláka. Postavy Romů najdeme jak mezi hlavními hrdiny, tak v komparsu, který má za úkol dotvářet atmosféru romského pohádkového prostředí. Sám autor se na několika místech vyjadřoval především k nelehké situaci při obsazování romských rolí. Nejtěžší pro něj bylo najít mezi romskými herci vhodné adepty na hlavní úlohy. Jeho dvěma nejdůležitějšími zdroji, odkud čerpal romské herce, bylo známé romské divadlo Romathan působící v Košicích a taktéž košická Střední umělecká škola. Z Romathanu si režisér do pohádek *O krásnej strige* a *Zlatý hlas* vybral Magdu Kokyovou, která v obou příbězích ztvárnila roli matky. Ze stejné scény do jeho pohádky *O Zorali a dvoch bratoch* přišel také Marián Balog a Ivana Ferencová v hlavních rolích. První hereckou příležitost dal třem tehdejšími studentům Střední umělecké školy Boženě Holubové, Libuši Pačanové a Stanislavu Žigovi. Vedle těchto profesionálních a polo-profesionálních herců využil Banyák do komparsu pohádek *O Zorali a dvoch bratoch* a *O krásnej strige* celé romské ochotnické soubory z obcí Šárovice a Jelka. Současně přiznává, že všechny romské role se mu Romy obsadit nepodařilo, a tak si vypomohl herci s tmavší pletí jako byl například Karol Polák mladší v první jmenované pohádce [viz Banyák, 2003].

O jeho přístupu k obsazování postav nejlépe vypovídá on sám v rozhovoru pro *Romano nevo l'il*, který se týkal především jeho pohádky *Zlatý hlas*: „*Mal som*

skúsenosť z predchádzajúcich rozprávok, kedy som pracoval s rómskymi hercami. Nemal som ani príliš veľké ilúzie, že sa mi podarí obsadiť všetky rómske postavy rómskymi hercami, ale ani som nepodliehal dezilúzii. Po viac ako 10 rokoch od vzniku Divadla Romathan by sa mohlo zdať, že je tu istý divadelný ansámbel, kde sa dajú nájsť vhodní herci. Je to tak, ale má to svoje limity. Napríklad sa nedá predpokladať, že tam nájdeme hercov vhodných do postáv šesťdesiatnikov, preto som do týchto postáv obsadil slovenských hercov – do postavy otca Jána Mistrika a úlohu vajdu stvárnil Dušan Lenci. Do role matky sme obsadili bývalú herečku Romathanu – Magdu Kokyovú, s ktorou som spolupracoval na predchádzajúcej rozprávke. V úlohe Žiga sa predstavil Braňo Deák a jeho rómskeho priateľa si zahral Jozef Krajňák z Romathanu. V Divadle Romathan je niekoľko zaujímavých mladých herečiek, ale bohužiaľ, takáto postava v rozprávke nevystupovala. Diváci mohli Rómov vidieť aj v postavách korytárov. Zázračný Žigov hlas patrí rómskemu spevákovi a hudobníkovi Róbertovi Danielovi“ [in Kumanová, 2005].

3.5 Žánry a témata

Základní žánrové rozložení romské kinematografie zřejmě vyplynulo z předešlých kapitol studie. Víme, že většina romských režisérů se zabývá dokumentárními snímky (Melanie Spitta, József Lojkó Lakatos, Pisla Helmstetter, Katalin Bársony, George Eli, Sami Mustafa, Laura Halilović), čtyři ze seznamu diskutovaných režisérů jsou výrazní především díky svým fikčním filmům. Mezi dokumenty najdeme publicistické tituly (Katalin Bársony, Sami Mustafa, Melanie Spitta, Jozef Banyák) i umělecky laděné osobní výpovědi (Laura Halilović, Pisla Helmstetter, George Eli). V oblasti hraných filmů je další žánrové členění komplikovanější. Nabízí se nám tíživé introspektivní drama Arpáda Bogdána *Šťastný život*, mafiánské ságy *Ja vinovat 1* a *2* a historické drama z druhé světové války Dufuni Višněvského *Hříšní apoštolové lásky*, televizní filmy a pohádky Jozefa Banyáka. V rozsáhlé filmografii Tonyho Gatlifa si můžeme vybrat žánry z různých úhlů pohledu kategorizace – je tu například tragédie *Vengo*, komediální dramata *Princové*, *Gádžo dilo*, *Přinesl mě čáp* a *Swing*, fiktivní dokument *Latcho drom* či netradiční road-movie *Exil* a *Transylvania*. Podle Česko-Slovenské filmové databáze (ČSFD) jsou navíc filmy *Vengo* a *Swing* muzikály a *Exil* dobrodružný hudební film [viz ČSFD, online]. Z tohoto výčtu vyplývá, že ač romských režisérů není mnoho, už nyní můžeme zaznamenat pozoruhodné žánrové rozpětí.

3.5.1 Historizace

Tématy se romští režiséři v mnohém blíží akcentovaným filmům, jak je popsal Naficy. Výrazným prvkem je připomínání minulosti a práce s pamětí, přičemž nejvíce se v historických námětech uplatňuje téma holocaustu. V této oblasti vyniká tvorba Melanie Spitty, jejíž dva snímky *Es ging Tag und Nacht, liebes Kind* a *Das Falsche Wort* jsou věnovány rekapitulaci údělu, který Romy potkal za druhé světové války. Ve druhém ze zmíněných dokumentů se Melanie Spitta s Katrin Seybold vyjadřují k průběhu reparací přeživších Romů v Německu, k čemuž používají výpovědi příbuzných Melanie Spitty a přátel z jejího okolí. Autorka tento postup vysvětlila romským příslovím: „*Pokud chcete něco vědět o kočce, musíte se zeptat myši*“ [in Seybold, 2005b: 2]. Snímek je navíc doprovázen komentářem autorky o osudech její rodiny. Hlavním smyslem bylo upozornit na práci již zmiňovaného Roberta Rittera, Evy Justinové a dalších zločinců zodpovědných za pronásledování Romů v Německu a na naprosto nepatřičně probíhající odškodňovací procesy, které s Romy po druhé světové válce probíhaly a jimž byla Justinová někdy přítomna.

Pobyt v koncentračním táboře je zase tématem hraného filmu *Hříšní apoštolové lásky* Dufuni Višněvského. Režisér popisuje fiktivní příběh kočovné romské komunity v Rusku, kterou skupina německých vojáků pod záminkou touhy poslechnout si jejich hudbu, shromáždí s dalšími romskými rody v údolí, kde se je chystá postřílet. Vůdce komunity Cino (hraje jej sám Višněvskij) však past včas odhalí a zavelí k útěku. Přeživší prchající Romové jsou nakonec chyceni a uvězněni v táboře za ostatním drátem. Tady se část skupiny snaží vyvolat vzpouru, avšak Cino odmítá jakoukoliv násilnou akci s přesvědčením, že Romové nikdy nebudou zabíjet ostatní, ani své vězňatele. Mezitím se jeho mladičká dcera Zemfira sblíží s jedním z německých důstojníků, který ji chrání před znásilněním a jinými formami mučení. Jejich marná láska vzbudí pozornost ostatních, což nakonec přiměje ke vzpouře jiného důstojníka, kamaráda Zemfiriina milého, který posilněn alkoholem podpálí důstojnický dům s vojáky, ale i Cinem uvnitř. Višněvskij tímto stvořil v ruské kinematografii zřejmě zcela ojedinělé dílo, neboť situací Romů za druhé světové války se žádný jiný hraný film nezabývá [srov. International Film Festival Rotterdam, 2004]. Snímek byl natáčen na místě bývalého sběrného tábora v Itálii a v Rusku.

Druhá světová válka tentokrát ve vichistické Francii je obdobím, v němž se odehrává také dosud poslední snímek Tonyho Gatlifa *Korkoro*. Kočující romská rodina o asi dvaceti členech najde toulajícího se chlapce, který přišel o rodiče. Spolu s ním se chystají na čas usadit v malém městě, kde tradičně sezónně pracují na vinicích. Ovšem s novým režimem přichází také nové nařízení, podle něhož Romové nesmí kočovat. Přestože starosta městečka spolu s místní učitelkou pomáhají seč můžou, rodina je internována ve sběrném táboře. Starostovi se nakonec podaří Romy na čas vysvobodit, s tím, že jim daruje kus půdy, na níž se mohou usadit. Tradičně kočující Romové však mají s trvalým usazením problém, stejně jako obyvatelé městečka. A tak se poté, co jsou starosta i s učitelkou zatčeni, opět vydávají na cestu. Gatlif se k tématu romského holocaustu vyjádřil poprvé celovečerním filmem, navíc filmem mezinárodního formátu. Již v roce 1981 však pronásledování Romů nacisty symbolicky zobrazil ve svém krátkém snímku *Canta Gitano*, kde skupina romských tanečníků flamenka v divadelně stylizovaném vlaku mířícím do koncentráku tančí pro německé vojáky. Dvěma vězňům se nakonec podaří z vlaku uprchnout. Okrajově Gatlif na téma holocaustu odkazuje také ve snímcích *Latcho drom* a *Swing*.

Téma genocidy a utlačování Romů za druhé světové války se dále objevuje také v dokumentu *Pisly Helmstetter*, v portrétu Eleny Lackové režiséra Jozefa Banyáka a ve filmech Józsefa Lojkó Lakatose. Nakonec i ve snímku George Eliho *Hledání čtvrtého hřebu* najdeme pasáž, v níž autor se svými syny navštíví Muzeum holocaustu ve Washingtonu a nechává je rozprávět s židovským pamětníkem. Zajímavé je, že všichni dosud vyjmenovaní režiséři, kromě George Eliho, kteří se alespoň částečně dotýkají tématu holocaustu ve svém díle, patří ke starší generaci filmařů. Důvodem oblíbenosti reflexe období druhé světové války může být skutečnost, že jde o nejlépe zdokumentovaný historický úsek perzekuce Romů. Nehledě na to, že se dosud jedná o téma, které stojí zcela na periferii zájmu majority v kontrastu se značně populárním zobrazováním židovské genocidy.

Návrat k historii národní, ale i osobní najdeme v romské kinematografii i v jiné podobě. Snímek *Šťastný život* Arpáda Bogdána vypráví o romském mladíkovi Attilovi, který po opuštění dětského domova setrvává ve své osamělosti, pronásledován neurčitou představou o vlastní minulosti, která předurčila jeho ještě nejasnější budoucnost. Když mu jeden z jeho bývalých vychovatelů předá složku s osobními údaji, v nichž se má Attila dozvědět informace o svém původu, zjišťuje, že v nich není nic, co by mu pomohlo přiblížit důvody, proč se dostal do dětského domova. Zbývají mu tedy

jen velmi mlhavé vzpomínky na rané dětství v maringotce. Na otce, který jej stejně jako ostatní sourozence mlátil, na matku, která se jej snažila uchránit před ústavem, když otce zatýkala policie a děti odváděla pryč. Vzpomínky, které se v zamlžených záblescích paměti objevují vždy, když se Attila, osamělý ve svém bytě, noří do vany plné vody. Mladíka nakonec nezachrání ani malá dcerka kamaráda, s níž ho pojí podobná ztráta milované matky, ani plakát dívky vylepený v koupelně k ukojení citové deprivace. Právě dívka z plakátu je pak jediným svědkem momentu, kdy se Attila do vany ponoří naposled.

Bogdán v tomto snímku zkoumá obě formy rekonstrukce minulosti. Na jedné straně nechává hlavního hrdinu hledat svou vlastní minulost, na straně druhé se vyjadřuje k historii Maďarska. Hned v úvodu filmu se dozvídáme o praxi umístování romských dětí do dětských domovů v období komunismu. *Šťastný život* je tak nejen osobní výpovědí o konkrétním osudu, ale také univerzálním příběhem jednoho z mnoha takových dětí, které z nejasných a nepodložených důvodů skončily v ústavu.

Rekapitulaci individuálních dějin se věnují také Laura Halilović a George Eli. Ve snímku *Já, moje romská rodina a Woody Allen* se pomocí rodinných záznamů a vyprávění dozvídáme o životě režisérčiny rodiny zhruba před deseti lety v přistěhovaleckém táboře u letiště v Turíně až do jejího přestěhování do příměstské čtvrti Falchera. V dokumentu *Hledání čtvrtého hřebu* se podobnou metodou seznamujeme s prostředím, v němž autor vyrostl, i s východisky, které do života získal od svých rodičů.

3.5.2 Vykořeněnost

Tématem spojujícím téměř veškerou tvorbu romských režisérů je pak vykořeněnost hrdinů, hledání vlastní identity jedinců žijících mezi různými kulturami a existence na okraji společnosti. Tento prvek pochopitelně souvisí se samotným postavením Romů, jichž se filmy většinou týkají, najdeme jej však i u snímků, které nezobrazují romské figury a jsou etnicky nepříznačné. Nejsnáze lze všudypřítomnou vykořeněnost a sociální nezařazenost postav sledovat ve filmech Tonyho Gatlifa, který tomuto tématu věnoval celou svou rozsáhlou tvorbu. Jak jsem již v práci o jeho tvůrčím stylu napsala, pokud se některé jeho filmy netýkají přímo fyzického vyhnání, lze říci, že všechny se ve větší či menší míře zabývají životem na okraji společnosti a ztrátou identity.

V prvním celovečerním snímku *Princové*, který se odehrává mezi francouzskými Romy, zobrazil Gatlif příběh muže, který se sám stará o malou dcerku a starou matku. Hlavní hrdina Nara je impulzivní a nenávidí svět kolem sebe, ať už ten reprezentovaný neromy, nebo měnicími se hodnotami jeho blízkých. Svou ženu vyhnal, protože se rozhodnutím užívat antikoncepci prohřešila proti romským zvyklostem. Zatímco jeho matka je připravena se od vnučky učit novým věcem, on dceři chodit do školy zakazuje. Odmítá, aby ji učila žena, která ho nařkla z pronásledování. Nara bojuje nejen s neromským světem, ale i se světem vlastním [srov. Davidová, 1998].

Podobně se autor zabývá vykořeněností hned v několika rovinách v díle *Gádžo dilo*. Na jedné straně zobrazuje bídu a špatné postavení Romů na okraji rumunské společnosti, na straně druhé do tohoto prostředí nechá vstoupit hlavního hrdinu neroma, který se ovšem sám potýká se svým společenským vyčleněním. Francouz Stéphane přijíždí do Rumunska najít zpěvačku Noru Lucu, jejíž zpěv kdysi učaroval jeho otci. Přichází do romské osady, kde ho zprvu všichni považují za zloděje a vandráka. Celá vesnice pozoruje jeho roztrhané boty a křičí na něj, že jim přišel ukrást slepice. Romové na příchozího neroma reagují stejnými prostředky, které proti nim používá majorita. Hrdina není zprvu přijat ani Romy, ani Rumuny, kteří na něj vrhají nepřátelské pohledy v místní hospodě. Obraz Stéphanu jako společenského vydědence navíc posiluje samotný motiv cesty, kterou z Francie do Rumunska podnikl. Je to cesta motivovaná hledáním vlastní podstaty, již nakonec mezi Romy najde [srov. Dvorská, 2005: 34-35].

Předposlední Gatlifův snímek *Transylvánia* pracuje s obdobnými východisky. Dívka Zingarina se vydává do Rumunska hledat svého romského milence, s nímž otěhotněla. Poté, co ji odmítne, Zingarina propadá naprosté beznaději, ze které ji postupně dostává až vztah s překupníkem a tulákem Tchangalem. Její vysvobození spočívá mimo jiné v tom, že přijme romskou identitu [srov. Dvorská, 2008].

O podobných pocitech vypovídá i francouzskou novou vlnou ovlivněný film *Přinesl mě čáp* o dvou mladých „revolucionářích“, kteří své právo na svobodu berou do vlastních rukou i za cenu použití zbraně. Otta s Lounou a kamarádem Alžířanem Alim opouštějí svůj dosavadní život a vydávají se na bizarní cestu, která je sama o sobě cílem. Když jim cestu zkrří zraněný mluvící čáp Mohammed, putující za svými příbuznými do Německa, rozhodne se trojice Mohammedovi pomoci. Ten se nakonec spolu s Alim načerno dostává přes hranice. Arabský čáp i Alžířan Ali vnášejí do filmu problematiku přistěhovalectví a pocity exilového vyhnanství, které korespondují s pocity vnitřního vyhnanství Otty a Louny.

Téma fyzického vyhnanství a jeho dopadu na další generace Gatlif nejvíce rozpracoval ve svém filmu s příznačným názvem *Exil*. Milenci Zano a Naima se vydávají na cestu do Alžírsku, odkud kdysi uprchli jejich rodiče do Francie. Jejich návrat do země původu je však poznamenán deziluzí a nutností přijmout svou existenci jako stav určitého „vklinění“ mezi dvěma odlišnými světy – západním a východním. Mottem tohoto snímku je Gatlifovo vlastní přiznání: „*Nechtěl jsem udělat film o Alžírsku, protože tu zemi moc dobře neznám. Udělal jsem film o dětech exilu na cestě za svým původem... 7000 kilometrů cesty a 55 000 metrů filmu – ten film se zrodil z touhy vypovídat o mých starých jizvách*“ [in Artcam, 2005: 3].

Tématu samoty a sociálního vyčlenění se Gatlif věnuje i v dalších snímcích. Přátelství a hlavně domov hledá a snad i na čas nalézá malý chlapec Max mezi Manuši ve filmu *Swing*. V jeho málo známém snímku *Gaspard et Robinson* (Gaspard a Robinson, 1990), který vypráví o životě dvou bezdomovců, se zase jeden z nich ujme osamělé babičky, kterou její rodina nechala spící na kraji silnice a odjela pryč. Ve filmu *Mondo* sledujeme malého romského chlapce, který žije bezdomoveckým životem v ulicích francouzského města Nice. Jeho etnický původ není v průběhu filmu ani jednou zmíněn a je v podstatě nedůležitý. Důležité naopak je, že Mondo neví odkud přišel a nakonec zmizí, aniž by kdo věděl, kam. Během celého filmu si chlapec hledá někoho, kdo by jej chtěl adoptovat, ale jakmile dochází na otázky týkající se jeho původu a rodičů, utíká, protože na ně neumí odpovědět [viz Dvorská, 2005: 33].

Pro Gatlifa je nejvíce příznačné rozehrávání tématu vykořeněnosti v minimálně dvou úrovních. Na jedné straně jde o vykořeněnost celé etnické, případně národnostní menšiny žijící uvnitř odlišné společnosti, na straně druhé zdůrazňuje nezakotvenost, samotu a hledání vlastní identity jednotlivce. V kladení důrazu na existenci jedince i skupiny v určitém „meziprostoru“ však pochopitelně není sám. Prakticky všechny dříve uvedené snímky, které se navrací k národním či osobním dějinám, obsahují i tuto složku. Samota a pocit „nepatření nikam“, které dovedou hlavního hrdinu k sebevraždě, jsou například zcela klíčovými prvky již zmiňovaného filmu Arpáda Bogdána *Šťastný život*.

V méně rafinované formě nalezneme toto téma dokonce i v romských pohádkách Jozefa Banyáka. Ve snímku *O krásnej strige* je romské děvče, které se narodí s čarodějnickými schopnostmi, ohroženo na životě právě pro svou výlučnost. V pohádce *Zlatý hlas* žije hlavní hrdina s tvrdohlavým otcem, který se snaží vzdát své romské podstaty a nechává se tyranizovat od místního sedláka. Současně však obdivuje

skupinu romských korytářů, která se potuluje po okolí, k níž se nakonec přidá. Mladík na jedné straně chce zůstat se svým otcem, kterého má rád, na straně druhé mu vadí ztráta hodnot tradiční romské společnosti, kterou korytáři reprezentují.

Vyloučení ze společnosti, související s odlišným sociálním statusem romské menšiny, je pochopitelně také součástí filmů, jejichž hlavní snahou je pokus o vysvětlení „reality“. Takovými snímky jsou především reportážní dokumenty Katalin Bársony a Samiho Mustafy s různorodým obsahem, nicméně podobným vyzněním. Tentýž prvek najdeme také v dokumentu Melanie Spitty *Schimpft uns nicht Zigeuner* o dvou mladých Sintech a jejich těžkém životě v německé společnosti. Hledání vlastní identity a odpovědi na otázku, kdo jsou Romové, je rovněž hlavním motivem snímku George Eliho. Mezi další tematické prvky, které se v romské kinematografii objevují častěji, patří stejně jako u dalších akcentovaných filmů určitě rodina, což souvisí nejen s důležitým postavením rodiny v romské společnosti, ale s celkovým vlivem rodiny na vytvoření a přijetí identity jednotlivcem.

3.5.3 Hudba a jazyk

Etnická identita je navíc, jak je to v kinematografii národnostních menšin obvyklé, zobrazována „performativním“ způsobem [srov. Naficy, 2008: 31]. Jak již píše ve studii o Gatlifovi coby součásti kinematografie menšin, determinace příslušnosti k národnostní menšině má za následek zvýšenou potřebu sebeidentifikace a manifestace odlišnosti. Jedním z prostředků je demonstrace kulturního dědictví – hmotného i nehmotného. Hmotným dědictvím mám na mysli například oblečení, šperky či interiéry bytů. Nehmotné dědictví zahrnuje především celkový životní styl, ústní tradici, hudbu, tanec a v neposlední řadě jazyk [srov. Dvorská, 2005: 25]. V romské kinematografii jsou nejsilnějšími prvky užitými k manifestaci etnické příslušnosti hudba a jazyk. Při přebírání ceny za režii na festivalu v Cannes Tony Gatlif řekl: „*Nedovedu oddělit obrazy od hudby*“ [in Havránková, 2005: 59]. Gatlif ve svých filmech využívá různé podoby tradiční romské hudby od balkánské dechovky přes španělské flamenco až k manušskému jazzu. Pravdou však je, že stejně nadšeně do svých filmů komponuje také hudbu zcela moderní od techna po jiné elektronické hudební styly. Gatlif je hudbou posedlý, sám ji skládá a v jeho tvorbě tvoří jeden z nejdůležitějších prvků vůbec. Romskou hudbu však do svých snímků zařazují i další autoři. Pohádka Jozefa Banyáka *Zlatý hlas*, v níž hlavní hrdina dostane od smrtky darem schopnost překrásně zpívat, je

celá prochnutá romskými písněmi od tradiční Čhajori romaňi k mezinárodní romské hymně Dželem, dželem. Ve filmu *Hříšní apoštolové lásky* jsou i němečtí důstojníci romskou muzikou nadšeni a zvou si je, aby jim hráli při hostinách. Tradiční hudba je také součástí většiny dokumentů romské kinematografie. Překvapivou výjimkou je ve vztahu k hudbě snímek Arpáda Bogdána. I zde najdeme scénu z koncertu romské kapely. Jde však o pouhý záblesk, jehož nepřítomnost ve filmu, by snímek nijak nepozměnila. Film *Šťastný život* byl přesto za hudbu oceněn na festivalu v Budapešti, a to sice za hudbu původní, svým charakterem neromskou, která je velmi intimní a úsporná, čímž dotváří atmosféru tíživého setrvávání ve stavech samoty hlavního hrdiny.

Užívání romštiny ve filmech romských režisérů je rovněž poměrně obvyklou metodou, jak filmům dodat na autentičnosti, a současně, jak demonstrovat jinakost menšiny. Z velké části v romském jazyce se odehrává Gatlifův snímek *Gádžo dilo*. V ostatních filmech jeho i dalších autorů je romština použita jen v určitých pasážích. V Bogdánově filmu například romsky mluví kamarád hlavního hrdiny Attily pouze se svými kumpány, s nimiž kšeftuje. Romština zde záměrně není překládána do maďarštiny, což většinového diváka přibližuje Attilovi, který vyrostl mimo vliv tohoto jazyka a sám skupině nerozumí. Po obsahové stránce bychom v romské kinematografii našli ještě mnoho dalších prvků, které se buď opakují u většiny autorů anebo jsou příznačné alespoň pro část z nich. Určitě bychom mohli hovořit o různých symbolech, opakujících se v některých filmech, nebo o prostředí, v nichž se odehrávají. Domnívám se však, že zmíněná témata a aspekty utvářející povahu romské kinematografie jsou ty nejvýraznější a že pokrývají největší záběr v celé množině romských filmů.

3.6 Distribuce, diváci a recepce romských filmů

3.6.1 Distribuce

Jakékoliv dílo se stává úplným až po svém čtení. Ke čtení jsou potřeba čtenáři – v našem případě diváci. K tomu, aby se film k divákům dostal, je potřeba jej distribuovat. Film sám svým charakterem obvykle směřuje k cílové skupině, čemuž je způsob distribuce podřízen. Na druhé straně, distribuce je ovlivněna dalšími, především finančními okolnostmi, které potom zpětně ovlivňují šanci diváků dané dílo shlédnout. Distribuce romských filmů má z velké části alternativní charakter, stejně jako je tomu

podle Naficyho u ostatních filmů s přízvukem [srov. Naficy, 2008: 31]. Způsoby, jimiž si hledají svou cestu k divákům, jsou rozmanité, převládají však tři varianty.

U filmů vyráběných přímo pro televizní stanice, jak je tomu v případě větší části díla Jozefa Banyáka, Katalin Bársony a Melanie Spitty je primární cestou uvedení v televizi, ať už přes nyní klasický digitální signál (dříve analogový) nebo přes satelit. Televize je současně hlavní přístupovou cestou i k filmům ostatních romských režisérů s ohledem na to, že se ve velké většině právě televizní kanály alespoň částečně podílejí na produkci. Další alternativní způsob, který si někteří autoři oblíbili k prezentaci svého díla, je využití internetu. Svě dílo ke shlédnutí na stránkách produkční společnosti Romawood nabízí Sami Mustafa a sérii dokumentů cyklu *Mundi Romani* Katalin Bársony můžeme vidět přímo na stránkách pořadu.

Třetí cestou ke zpřístupnění romských filmů jsou bezesporu festivaly. Přehlídky, na nichž se tyto filmy uplatňují nejvíce, mívají buď lidsko-právní nebo „etno“ charakter (např. film Laury Halilović, který slavil úspěch na festivalu Jeden svět). Případně se jedná o specificky romské festivaly, ať už přímo zaměřené na promítání filmů s romskou tematikou nebo na prezentaci romské kultury v různých disciplínách. U nás je příkladem festival Khamoro, který jako doprovodný program vždy nabízí i projekce filmů s romskými náměty nebo od romských autorů. Další festivaly, které mohou mít zájem o prezentaci romských filmů, jsou nejrůznější přehlídky nezávislého nebo artového filmu. Nejvyšší festivalové mety dosud dosáhl Tony Gatlif, jehož snímky jsou už téměř pravidelně promítány na Mezinárodním festivalu v Cannes, kde byl autor v roce 2004 oceněn cenou za režii. V roce 2006 zase jeho snímek *Transylvania* v hlavní soutěži tuto přehlídku uzavíral.

Ostatní způsoby uvádění romsky akcentovaných filmů zahrnují především artová kina, různá kulturní centra (u nás například Maďarské kulturní středisko, které má ve své filmotéce film Arpáda Bogdána *Šťastný život*), filmové kluby, muzea (u nás třeba Muzeum romské kultury) nebo univerzity. O tom, jak je distribuční okruh romských filmů velmi omezený, vypovídá distribuční praxe filmů Tonyho Gatlifa, který se v našem seznamu pohybuje na nejvyšší příčce, co se popularity díla týče. Filmy Tonyho Gatlifa, přestože jsou poměrně vysoce ceněny v rámci evropské festivalové scény, jsou zprostředkovávány malými distributory, kteří se zaměřují na umělecké a nezávislé filmy. U nás se například o distribuci filmů *Swing*, *Exil* i *Transylvania* starala společnost Artcam, charakteristická svým zájmem o „výrazné alternativní tituly“ [Artcam, online]. Na svém kontě má vedle jiných snímků *Buena Vista Social Club*, *Trio*

z *Belleville* nebo Jarmushův povídkový film *Kafe a cigára*. Filmy Tonyho Gatlifa šly do distribuce v počtu jedné maximálně tří kopií pro celou republiku, promítaly se převážně v Praze a Brně v klubových kinech – pochopitelně nikoliv v multiplexech. V podobné formě bývají u menších firem distribuovány artové evropské snímky běžně. Srovnáme-li to s klasickými mainstreamovými snímky, které se distribují zhruba ve dvaceti až třiceti kopiích, bude zřejmý nepoměr v počtu diváků, kterým je film poskytnut. Na straně druhé distribuční společnost dokáže poměrně úspěšně odhadnout, kolik diváků by se na snímek tohoto typu šlo do kina skutečně podívat. Podle tohoto odhadu pak volí počet kopií, které do distribuce pošle. Je naprosto zřejmé, že při vypuštění takto vysokého množství kopií filmů Tonyho Gatlifa do oběhu, by sály zely prázdnotou.

3.6.2 Diváci

Distribuční strategie romských filmů nakonec ovlivňuje i skladbu publika, k němuž se tyto snímky dostanou, a které je skutečně velmi různorodé. Přes televizní přijímače mají potenciálně k filmům přístup všechny divácké skupiny. Na úspěch daného filmu má však vliv promítací čas, profil televize a samozřejmě charakter pořadu. Víme, že z hlediska divácké účasti mají nad veřejnoprávními stanicemi léta navrch programy komerčních televizí, a to u nás i ve světě. Romské projekty však dostávají z devadesáti procent prostor ve veřejnoprávním sektoru a většinou v nepříliš vhodném čase. Odhaduji, že cestou televize se k nim dostanou především milovníci dokumentů, nadšenci pro romskou tematiku a diváci televizních filmových klubů, uváděných v pozdních večerních hodinách. Výjimkou jsou nesporně televizní pohádky Jozefa Banyáka. Ty se přirozeně nabízí především dětem. Soudě podle režisérovy poslední romské pohádky *Zlatý hlas* patří Banyákovy dětské inscenace k nejsledovanějším snímkům romské kinematografie. *Zlatý hlas*, který byl na Slovensku promítán v průběhu Vánoc roku 2004, sledovalo 8,5 % diváků, což je asi 390 tisíc lidí³⁰ [Zahradník, 2005].

Romské filmy šířené cestou běžné distribuce a uváděním na mezinárodních filmových festivalech jsou adresované mezinárodnímu publiku. Je ovšem třeba říci, že byt' může být festivalové obecnstvo i diváci artových kin a filmových klubů opravdu

³⁰ Pro srovnání z tehdejšího vánočního programu STV: Nejsledovanější pořad – *Slovensko hľadá Superstar* (sledovanost 25%) a druhý nejsledovanější pořad – americký animovaný film *Život brouka* (15,2% = cca 700 tisíc lidí) [Zahradník, 2005].

velmi rozmanité a v mnohém nesourodé, přece jen jde o poněkud specifický druh filmového diváctví, který není vlastní masám. Jisté je, že se jedná především o publikum neromské. Vzhledem k sociálnímu vyloučení romských komunit, nedostatečnému přístupu ke vzdělání a potažmo i ke kulturní sféře, nenajde si tato menšinová kinematografie k Romům cestu snadno. Její edukační charakter s touto možností zdá se ani příliš nepočítá, většina romských filmů se v podstatě obrací přímo k neromskému divákovi. Druhým pólem typického obecnstva romských filmů je tzv. romská elita, která je podle potřeby využívá k povzbuzování romského etnického sebevědomí a k prohlubování etnoemancipace. K této romské elitě samozřejmě patří i samotní režiséři.

3.6.3 Recepce romských filmů

Pro výzkum recepce romských filmů by bylo zajímavé zjistit, jak by s filmy – primárně těmi, které se Romů týkají – a jejich odkazem nakládali sami členové této menšiny z tradičněji žijících komunit, ať už v osadách nebo městských ghettech. Ztotožnili by se s obrazem, který romští autoři o Romech vytvářejí? Považovali by například Gatlifovy filmy z Francie, ze Španělska a Rumunska za autentické, jak je více méně vnímá neromská majorita? V padesátých letech dvacátého století italský režisér Luchino Visconti promítal svůj neorealistickej film, ceněný za boj o sociální pokrok, *Rocco a jeho bratři* dělníkům továrny Fiat v Turíně. Ti v následné debatě reagovali negativně s tím, že skutečnost je zcela jiná [srov. Szczepanik, 2004: 91]. Jaké reakce bychom se dočkali od romských diváků při sledování romských filmů? Faktické odpovědi chybí a můžeme se pouze domýšlet. Filmy romských autorů jsou různorodé a lze předpokládat, že některé by byly úspěšnější, než jiné. Například publicistické dokumenty Melanie Spitty by pravděpodobně neměly takový úspěch jako hrané filmy Gatlifa či Banyáka. Podobně se domnívám, že Bogdánův film *Šťastný život* by, analogicky k neromskému obecnstvu, svým introspektivním charakterem a náročností materiálu řadu romských diváků odradil. Jaké parametry by tedy měl mít film o Romech, který by běžné romské obecnstvo s nadšením přijalo?

Zde si dovoluji úvahu založenou na velice sporých zkušenostech s přístupem Romů k romským filmům a pořadům, ale i k filmům s romskou tematikou obecně. Snímek Tonyho Gatlifa *Gádžo dilo* se díky skupince romistů z České republiky dostal do oběhu v komunitě Romů v jedné nejmenované osadě na východním Slovensku.

V této osadě se velice rychle rozšířil a stal oblíbeným. Jeho hlavní devízou je fakt, že značná část snímku se odehrává v romštině. Samotná lokalita příběhu – romská osada, byť v Rumunsku, není nepodobná slovenské osadě – přináší možnost identifikace. Přesto se domnívám, že využití romštiny ve filmu, které není běžné, je hlavním důvodem popularity filmu. Snímek se mezi Romy rozšířil pod názvem *e Sabrina*, což vzniklo zkomolením jména hlavní hrdinky Sabiny. Ke změně názvu došlo možná kvůli tomu, že původní pojmenování *Gádžo dilo* (ve východoslovenské varietě by to bylo „Dilino gadžo“) je stejně jako celý film v olašském dialektu romštiny, což evidentně nebrání porozumění díla, ale změnu titulu si žádá. Je ovšem také možné, že Sabina se prostě jen stala oblíbenou postavou místních Romů. Svou roli ve velice kladném přijetí snímku jistě sehrály i poměrně vulgární dialogy. To mě přivádí k názoru, že jedním ze základních požadavků k dosažení popularity romského filmu v romském prostředí je zábava, čímž se Romové neliší od většinového obecnstva. Zábavou pak mohou být jak žertovné, nebo vulgární promluvy v romštině, tak třeba romská hudba, ve filmech tohoto typu hojně využívaná. Všechny tyto prvky mají potenciál Romy zaujmout.

A opět stejně jako u většinového obecnstva snímky náročnější, vzdělávací a svou povahou méně „lidové“, si budou cestu k romskému divákovi hledat hůře. K tomu mě přivádí především fakt, že vtipné romské dabingy neromských filmů, pohádek a pořadů se jen v ČR a na Slovensku šíří romskou menšinou neuvěřitelně rychle. Romové jsou běžně zvyklí používat internet a neměl by být pro ně problém některé z filmů, o nichž je tato práce, zaznamenat, najít a rovněž poslat do oběhu. Zprávu o šíření těchto filmů v rámci romské menšiny nemám. Na rozdíl od majoritního publika však pouhá přítomnost romštiny a vůbec romského tématu může být pro Romy přitažlivější.

4. Perspektiva romské kinematografie

Výše uvedené podává alespoň základní obraz a přehled o tom, jaká je současná romská kinematografie a kdo jsou její tvůrci. Jistě se nelze domnívat, že jde o vyčerpávající výčet toho, co romská audiovizuální tvorba nabízí. Řekněme, že dílo uvedených autorů se nejvíce podobá tomu, co jsme zvyklí nazývat kinematografií. Existuje však ještě řada audiovizuálních prací, fragmentů a projektů, na nichž se alespoň částečně podílejí Romové, ale které existují na víceméně anonymní bázi, tudíž není snadné vystopovat autory, nebo jde o počiny svým formátem hodně vzdálené klasické kinematografické tvorbě. Pravdou je, že pojmy kinematografie a audiovizuální tvorba v současnosti splývají, formáty nahrávek se mísí a žánry se vzájemně prostupují. Představa o romské kinematografii by však nebyla úplná, pokud bychom se alespoň letmo nedotkli okrajových žánrů a formátů. Tyto periferní oblasti audiovize nám navíc poví leccos o cestách, kterými se nejspíš bude dále romská kinematografie ubírat.

Cesta Romů k filmové tvorbě je znesnadněna jejich sociálním zázemím, ekonomickou situací a obtížným přístupem k filmovému vzdělání. Zatímco stát se spisovatelem nevyžaduje žádné zvláštní potřeby (nemluvíme-li o absenci potřebných vydavatelů), stát se režisérem, kameramanem nebo filmařem v jiné oblasti vyžaduje přístup k filmové technice. K tomu, aby si ji mohla opatřit, nemá většina Romů dostatek prostředků, a k tomu, aby se s ní mohla setkat na filmové škole, dosud nemá reálně mnoho šancí obstát mezi uchazeči z řad majority. Teoretické filmové vzdělání, jež se při přijímacích zkouškách na těchto školách vyžaduje a které je i pro většinové obyvatelstvo zatím dost marginální oblastí, se k nim z mnoha důvodů dostane jen pomalu [srov. Dvorská, 2006: 75].

Zřejmě právě proto převažují více alternativní způsoby, jimiž se Romové zapojují do audiovizuální tvorby a do vytváření obrazu o sobě samých. Jednou z takových cest jsou různá amatérská videa, hudební klipy a skeče, které se šíří na internetu. Ty jsou často v romštině a nezřídka mívají vulgární obsah. Asi největším hitem z těchto lidových příspěvků do audiovizuální kultury jsou již uvedené neromské filmy předabované do romštiny. V úvodu zmíněný snímek *Pacho, hybský zbojník* je jen jedním z mnoha neromských děl, které potkal tento osud. Na internetu – především na serveru Youtube – najdeme například romské verze *Mrazíka*, snímku *Dědictví aneb Kurvahošigutntág*, Troškovy série *Slunce seno*, komedií s účetním Fantozzim, *Bolka a Lolka* nebo různých černošských filmů. Obliba romského dabingu poukazuje především

na absenci romsky mluvených programů v televizích. Určitě zde hraje roli fakt, že romština je jazyk, který neovládá každý, a především jej neovládají „gadžové“. Romové, kteří jako téměř jediní (s výjimkou romistů a jiných nadšenců, kteří se romsky naučili) dabingu rozumí, se dostávají do pozice, kdy mají návrh a vědí něco víc, než neromové. Tomu často odpovídají i komentáře k videím, které někdy na fakt, že tomu „gadžové“ nerozumí, upozorňují. Text dabingu také samozřejmě nepodléhá žádné cenzuře, má být vtipný a je proto svým pojetím, často vulgarizujícím, pro neromskou televizi většinou naprosto nevhodný. Ostatně jde o tvorbu vznikající tak trochu natruc „gadžům“. Jde totiž přece o „gadžovské“ filmy, které Romové po svém upravují.

Další způsoby, jimiž se romská audiovizuální tvorba nejspíš bude dále šířit, mají institucionalizovanější podobu. Jsou jimi například romské televize a romské televizní pořady. V současnosti existuje řada romských televizních pořadů především ve východní a střední Evropě, které fungují v rámci vysílání neromských televizních kanálů. Najdeme také několik tzv. romských internetových televizí (u nás například Romea TV, na Slovensku Gipsy TV), které nabízejí především zpravodajství, klipy, krátké diskuzní pořady nebo reportážní dokumenty. Samostatné romské televizní stanice s více méně celodenním programem jsou na světě zřejmě pouze dvě, obě se sídlem v makedonském hlavním městě Skopje. TV BTR Nacional působí od roku 1992 a pokrývá oblast Skopje a její okolí. V roce 2004 začala vysílat přes satelit, čímž se stala dostupnou po celé Evropě, části západní Asie a severní Afriky [Dimov, online]. TV Šutel byla založena roku 1994 přímo v romské čtvrti Šuto orizari. Obě tyto stanice jsou dostupné také na internetu a jsou určeny jak pro romské, tak neromské obyvatele. Rovněž zaměstnanci jsou různých etnických původů. Většina pořadů je v romštině, část v makedonštině³¹. Hlavní součástí programu obou televizních stanic jsou hudební pořady s romskou, ale také makedonskou a mezinárodní hudbou. Najdeme tu rovněž pořady zaměřené na mládež, výuku romštiny, reklamy, nebo dokumentární cykly cizí i vlastní produkce. TV BTR Nacional navíc od roku 2002 pořádá mezinárodní romský filmový festival „Zlaté kolo“, zaměřený především na televizní produkci a dokumentární snímky s romským námětem. Tyto televize, podobně jako další romská média, se neobejdou bez podpory dotací ze státní sféry nebo různých fondů. Jako soukromé televize sice část finančních prostředků získávají z reklam, vzhledem k cílovému publiku však nejsou příliš vyhledávanými zprostředkovateli reklamního

³¹ TV Šutel má údajně 80 % pořadů v romském jazyce [TV Šutel, online].

prostoru [srov. Medien Hilfe, 2001]. Přestože kvalita programů je zatím diskutabilní, je zřejmé, že i zde dochází k vlastní tvůrčí práci především v oblasti dokumentární tvorby. Prostor televizních stanic, ale i dalších romských televizních pořadů je tedy další z potenciálních lůhů romské kinematografie.

Třetími aktéry ve zvyšování počtu romských autorů jsou neziskové organizace a jimi podporované vzdělávací projekty. Asi nejznámější z těchto projektů „Vide_o_drom“ je organizován několika institucemi v čele s rakouskou nezávislou filmovou společností Studio West a rumunskou asociací Thumende, jejíž sekce Thumende TV produkuje televizní pořady. Tento vzdělávací projekt probíhal v letech 2008 a 2009 současně ve čtyřech zemích – v Rakousku, Maďarsku, Rumunsku a Bulharsku. Jeho obsahem byla výuka čtyř skupin romských účastníků v oblasti video produkce a filmové koncepce. Během několika dílen byli především mladí romští posluchači seznámeni s technologií tvorby videa, s používáním kamery, střihem, organizačními dovednostmi, ale také s technikou vedení rozhovorů, psaním scénářů, režii a filmovou dramaturgií [viz Videodrom, online]. Kurzy vedli filmoví odborníci z daných zemí a celý projekt byl zakončen festivalem natočených snímků, ale i dalších děl s romskou tematikou nebo filmů romských tvůrců. Bohužel v tuto chvíli nejsou zprávy o pokračování projektu, podobné aktivity však organizují i další společnosti. Nadace Romedia například před rokem nabízela tří- až šestiměsíční stáž pro mladé romské zájemce v produkci dokumentární série *Mundi Romani*, jejímž cílem bylo mimo jiné naučit je pracovat s „nástroji audiovizuální tvorby“ [Romea, 2010]. Jak bylo výše řečeno, v kurzech obdobného charakteru byl v oblasti filmové praxe vzdělán také Sami Mustafa. U nás stojí za zmínku projekt Kamily Zlatuškové a Ladislava Cmírala, kteří natáčejí romské děti z „umělé“ vytvořené výhradně romské třídy. Důležitou součástí je natáčení samotných dětí, které do rukou dostaly malé kamery.

Přestože jsou projekty tohoto typu zaměřené především na tvorbu dokumentárních snímků a ještě úžeji na prezentaci Romů samotnými Romy a přestože se do určité míry kryjí s projekty na podporu žurnalistických dovedností, jejich vliv na rozvoj schopností vytvářet audiovizuální díla mezi Romy je nesporný. A jelikož Romové nejspíš ještě nějakou dobu nebudou masovými uchazeči o studium na filmových školách, tyto aktivity alespoň částečně klasické filmové vzdělávání suplují.

5. Závěr

Nacházíme se v době, kdy globalizovaný charakter výroby filmů nutí filmové teoretiky a historiky přeformulovat teorie o národních kinematografiích a hledat pro ně nová východiska. Romská kinematografie není právně ustaveným pojmem, nýbrž pojmem diskurzivním, nabízejícím různé definice a různé možnosti přístupu. Jakkoliv však budeme na tento jev pohlížet, nevyhneme se diskuzi o vhodnosti té či oné kategorizace. Narozdíl od rozšířenější praxe vnímat jako romské filmy s romským námětem, já v této práci přistupuji k tématu skrze autory. Středem výzkumu je zde desítka filmových režisérů, kteří se hlásí k romskému původu, přičemž právě jejich vlastní přijetí romské identity je jediným kritériem pro zařazení jejich tvorby do této studie.

Tvorba romských filmařů zapadá do širšího rámce kinematografie menšin, s níž má mnoho společného. Lze ji však nahlížet i z pohledu dalších teoretických uvažování jako jsou teorie o třetím filmu nebo studia transnárodní kinematografie. Hlavním konceptem vycházejícím z těchto fenoménů, o něž se má práce opírá, je koncept tzv. kinematografie s přízvukem, formulovaný Hamidem Naficym. Na základě jeho metodologického nástroje jsem zkoumala některé složky „stylu s přízvukem“, jak se uplatňují právě v romské kinematografii, a dospěla touto cestou k názoru, že již na takto malém vzorku filmařů a jejich tvorby, lze hovořit o určitých komponentách, které jsou více méně společné všem uváděným tvůrcům.

Jde především o sdílení existence v „meziprostoru“, která je navíc v některých aspektech odlišná od „hraniční“ existence exilových autorů nebo jiných filmařů diaspory, a to specifickým statusem romské menšiny ve společnosti obecně. Každá taková prahová situovanost tvůrců má však navíc vlastní podobu, neboť sami romští autoři pocházejí z různých zázemí. Pro romskou kinematografii je příznačná autobiografičnost a začlenění autora do příběhu. Z výrobního hlediska se jedná převážně o filmy alternativní, nízkorozpočtové, některé z nich se pak pohybují na rozhraní mezi amatérským a profesionálním filmem. Po finanční stránce je romská tvorba nejčastěji podporována veřejnoprávními televizními stanicemi, dotacemi od státu, různými fondy, neziskovými organizace nebo malými produkčními společnostmi. Týmy jsou často tvořeny na půdě přátelských či rodinných vazeb, filmaři většinou pracují s obdobným kolektivem lidí, sami zastávají více funkcí a podílejí se na vícero fázích vzniku filmu.

Romské filmy přinášejí na plátno také romské postavy a spolu s tím romské herce. Někteří spolupracují s profesionálními nebo amatérskými herci z různých divadelních souborů. Nedostatek romských herců a také snaha o větší autentičnost některé z tvůrců motivuje k obsazování neherců. Případně, jak to bývá časté u dokumentů, aktéři snímků představují sami sebe. Současně se stále často praktikuje obsazování neromských herců do romských rolí.

Ač zatím skrovná, romská kinematografie je pozoruhodně žánrově různorodá. Romští filmaři točí reportáže, sociální a umělecké dokumenty, dramata, komedie, ale i televizní filmy, pohádky a jiné pořady. Tematicky se často uplatňuje snaha o rekonstrukci minulosti s důrazem na romský holocaust. Pojícím tématem je formulace pocitů vykořenění, fyzického i vnitřního vyhnání, hledání vlastní identity a život na okraji společnosti, ať už jedince nebo celé skupiny. Diváci romských filmů se k této tvorbě dostávají především díky televizím, síti Internet, filmovým festivalům, filmovým klubům či kinům zaměřeným na artové tituly. Jedná se většinou o neromské a nijak masové publikum nebo o tzv. romskou elitu.

K zjištěným aspektům, které prostupují romskou kinematografií a v obdobných uskupeních také celou kinematografií menšin, je však třeba dodat, že z hlediska filmové tvorby většinou nejde o nikterak neobvyklé nebo specifické postupy. V artové kinematografii je časté, že režiséři zastávají více funkcí nebo pracují v kolektivu přátel, stejně jako je poměrně běžné obsazovat neherce, chtějí-li filmaři dosáhnout větší autentičnosti výrazu. Podobně můžeme uvažovat i o tematických východiscích. Pocity vykořenění, které jsou u romských režisérů motivovány především jejich existencí na rozhraní více kultur, korespondují s pocity ztráty identity v postmoderní globalizované společnosti obecně. My však můžeme na romské kinematografii zkoumat charakteristickou podobu těchto metod i způsob a míru, v jaké se uplatňují.

Budoucnost romské kinematografie, nebo lépe řečeno audiovizuální tvorby obecně, zřejmě spočívá ve dvou základních cestách, kterými se doposud ubírá. Na jedné straně lze předpokládat, že se bude dále rozvíjet amatérská tvorba ve formě videí, hudebních klipů či úpravy neromských děl například nahrazením zvukové složky romským dabingem, který je mezi Romy velmi populární. Na straně druhé doufejme bude přibývat autorů vzniklých například z nejrůznějších programů zaměřených na výuku filmové tvorby, které pořádají některé neziskové organizace a které dosud suplují účast romských studentů na vzdělávání v oblasti filmové praxe na klasických filmových

školách. K rozvoji romské filmové tvorby by dále mohly přispívat také romské televize a televizní programy.

Na rozdíl od jiných „národních kinematografií“ romští tvůrci spolu zatím nejsou vzájemně propojeni a netvoří žádné hnutí. Dokonce se domnívám, že nejsou výrazněji informováni o práci svých kolegů. Avšak ačkoliv budoucnost je vždy nejistá, v tuto chvíli je zřejmé alespoň to, že romská kinematografie není prázdným pojmem. Přestože se nachází na periferii zájmu publika, odborných studií a nakonec i masových médií, neustále se zvětšující počet romských autorů dává tušit, že můžeme čekat postupné pronikání těchto tvůrců do audiovizuální kultury.

Literatura:

- AMALFITANO, Marie (1997): Nous devons sauvegarder notre culture si forte, si riche, si humble: entretien avec Písla Helmstetter. *Études Tsiganes*, č. 10, únor 1997, s. 138–139.
- BANYÁK, Jozef (2003): Odlišnosť robí náš spoločný život zaujímavejším. *Romano nevo ľil*, r. 13, č. 622–624, (23. 12.),
<<http://2003.rnlweb.org/modules.php?name=News&file=article&sid=470>>
- CVIKOVÁ, Ludmila (2005): Zagreb Film Festival – Side programme: Wheel.
<http://www.zagrebfilmfestival.com/arhiva/2005/index_en.php?page=d0&iz=pf&pod=pf2&p=1> (cit. 2. 8. 2011).
- CZOMPÓ, Judit (online): Lelkesedéssel és alázattal – Lojkó Lakatos József – portré.
<<http://www.shakespeareakademia.hu/index.php?page=pub>> (cit. 26. 8. 2011).
- DAVIDOVÁ, Eva (1998): Kdo je Tony Gatlif. *Romano džaniben*, r. 5, č. 1–2, s. 123–128.
- Decade of Roma Inclusion 2005–2015 (2009). Documentary by Young Roma Filmmaker Wins Award.
<http://www.romadecade.org/documentary_by_young_roma_filmmaker_wins_award> (publ. 12. 6. 2009)
- DODGE, Kim (2007): What is Third Cinema?
<<http://thirdcinema.blueskylimit.com/thirdcinema.html>> (cit. 5. 8. 2011).
- DVORSKÁ, Františka (2005): *Dialektika fikce a skutečnosti: Hledání vlastní identity ve filmech Tonyho Gatlifa*. Brno: Masarykova univerzita [bakalářská práce].
- DVORSKÁ, Františka (2006): *Reflexe společenského smýšlení o Romech v československé a české kinematografii*. Praha: Univerzita Karlova [bakalářská práce].
- DVORSKÁ, Františka (2008): Tony Gatlif. *Romano džaniben*, č. 1
- GAY Y BLASCO, Paloma – IORDANOVA, Dina (eds.) (2008): Picturing „Gypsies“: Interdisciplinary Approaches to Roma Representation. *Third Text*, r. 22, č. 3, květen 2008
- GODOFE, Thierry (online): Tony Gatlif. <<http://tonygatlif.free.fr>> (cit. 26. 7. 2011).
- Lübeck. Günter Grass ehrt Melanie Spitta mit dem Otto-Pankok-Preis.
<<http://www.luebeck.de/aktuelles/presse/pressediensarchiv/dpssuche/1999/990934rk.html>> (publ. 5. 12. 1999).

- GROSS, Peter (2006): Eastern Europe's Romani Media: An Introduction.
 <<http://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/MR322Gross.doc>> (cit. 6. 4. 2011)
- HADRAVOVÁ, Tereza – KOLÁŘ, Jan (2009): Historii nelze rozlišit od jejího
 zobrazení / Rozhovor s Malte Hagenerem. *Cinepur*, č. 65, září 2009, s. 6–7.
- HAVRÁNKOVÁ, Daniela (2005). Exil. *Cinepur*, č. 37, leden 2005, s. 59.
- HOMER, Sean (2006): „The Roma Do Not Exist“: The Roma as an object of Cinematic
 Representation and the Question of Authenticity. *Gramma – Journal of Theory
 and Criticism*, č. 14, s. 183–197,
 <www.enl.auth.gr/gramma/gramma06/homer.pdf>
- HOUDEK, Lukáš (2011): Sami Mustafa: Romský režisér nemusí nutně točit jen filmy o
 Romech, <http://www.romea.cz/index.php?id=detail&detail=2007_9973> (publ.
 27. 5. 2011).
- HÜBSCHMANNOVÁ, Milena (2003): Romové – subetnické skupiny. *Rombase*.
 <<http://romani.uni-graz.at/rombase/cgi-bin/art.cgi?src=data/ethn/topics/names.cs.xml>>
 (cit. 26. 7. 2011).
- Imagine India (2010). Searching for the 4th Nail.
 <<http://www.imagineindia.net/archivo/2010/eng/Programme/SeccionaArabe/Gypsy-Films/Searching-For-The-4th-Nail/Searching-For-The-4th-Nail.html>> (cit. 29.
 7. 2011).
- International Film Festival Rotterdam (2004). Sinful Apostles of Love.
 <<http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/films/sinful-apostles-of-love/>> (cit. 12.
 8. 2011)
- IORDANOVA, Dina (2003): Editorial. *Framework: The Journal of Cinema and Media*,
 č. 44, podzim 2003,
 <<http://www.frameworkonline.com/Issue44/442editorial.html>>
- IORDANOVA, Dina (2008a): Special issue of Third Text: “Picturing ‘Gypsies’:
 Interdisciplinary Approaches to Roma Representation” now available.
 <<http://www.dinaview.com/?p=288>> (publ. 29. 9. 2008).
- IORDANOVA, Dina (2008b): Romani Actors and Invisibility: Welcome Images,
 Unwanted Bodies. <<http://www.dinaview.com/?p=178>> (publ. 7. 12. 2008).
- Kino Teatr. <<http://www.kino-teatr.ru/kino/screenwriter/ros/783/bio/>> (cit. 10. 8. 2011)
- KUMANOVA, Zuzana (2005): Rómski herci na Slovensku dostávajú najčastejšie
 príležitosť u režiséra Jozefa Banyáka. *Romano nevo l'il*, r. 15, č. 677–683, (28. 1.),
 <<http://2005.rnlweb.org/modules.php?name=News&file=article&sid=2078>>

- LOUKA, Ondřej (2010): *Romské etnikum v naší a evropské kinematografii*. Plzeň: Západočeská univerzita [diplomová práce].
- MIRZOEFF, Nicholas (1999): *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*, USA: Routledge.
- NAFICY, Hamid (1993): *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- NAFICY, Hamid (ed.) (1999): *Home, Exile, Homeland. Film, Media and the Politics of Place*. New York: Routledge.
- NAFICY, Hamid (2001): *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- NAFICY, Hamid (2008): Kinematografie s přízvukem. Stylistický přístup. *Illuminace*, r. 20, č. 2, s. 7–34; přel. Ivan Vomáčka [přeloženo z *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001)]. Část první kapitoly: „Situating Accented Cinema“ s. 19–35, poznámky s. 295–297 a tabulka s. 289–292].
- PEARY, Gerald (1998): Tony Gatlif.
<<http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/gatlif.html>> (cit. 10. 3. 2011).
- PINK, Sarah (2001): *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. USA: Sage Publications Ltd.
- RODINO, Marcella (online): Laura's dream.
<http://www.babelmedfestival.org/artist/admin/article/slug/laura_s_dream> (cit. 5. 8. 2011)
- SEYBOLD, Katrin (2005a): Melanie Spitta.
<http://dir.groups.yahoo.com/group/British_Roma/message/400> (publ. 13. 9. 2005)
- SEYBOLD, Katrin (2005b): „Wir brauchen nicht aufzuschreiben, wer die Mörder an uns Sinte waren, Wir wissen Es“ In Memoriam Melanie Spitta *2.6.1946 – † 28.8.2005. <<http://www.laufdavon.at/downloads/DachauerHefte15905-1.pdf>> (cit. 29. 7. 2011).
- STEKLÁ, Radka (2008): *Obráz Romů ve filmografii Tonyho Gatlifa*. Praha: Univerzita Karlova [bakalářská práce].
- STV (2004). STV natáča rozpravku na rómske motívy, jej režisér sa netají rómskym pôvodom. <<http://www.stv.sk/spravodajstvo/spravy/stv-nataca-rozpravku-na-romske-motivy-jej-reziser-sa-netaji-romskym-povodom/>> (publ. 30. 5. 2004)

- SZCZEPANIK, Petr (2004): Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu. *Illuminace*, r. 16, č. 1, 2004, s. 85–95.
- VLK, David (2006): *Stereotypní pohledy na Romy v kinematografích střední a východní Evropy*. Brno: Masarykova univerzita [diplomová práce].
- VORÁČ, Jiří (2004): *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host.
- VORÁČ, Jiří (ed.) (2008): Editorial – Filmový exil. *Illuminace*, r. 20, č. 2, s. 5–6.

Prameny

Publikované prameny:

- Artcam (2005). Exil. <<http://img.fdb.cz/materialy/1089-PK---Exil.pdf>> (cit. 20. 8. 2011)
- DIMOV, Zoran (online): TV BTR-SAT in Macedonia. <http://groups.yahoo.com/group/Roma_Daily_News/message/2755> (cit. 29. 8. 2011)
- ELI, George (online): Searching for the Forth Nail. <<http://4thnail.com>> (cit. 3. 4. 2011)
- Günter Grass ehrt Melanie Spitta mit dem Otto-Pankok-Preis. <<http://www.luebeck.de/aktuelles/presse/pressediensarchiv/dpssuche/1999/990934rk.html>> (publ. 5. 12. 1999)
- Medien Hilfe (2001). Project Proposal: Improving TV BTR Nacional's situation. <<http://archiv.medienhilfe.ch/Projekte/MAC/BTR/2001PROJ.htm>> (cit. 29. 8. 2011).
- Romea (2010). Internship at Mundi Romani (Romedica Foundation). <http://www.romea.cz/english/index.php?id=detail&detail=2007_1682> (publ. 7. 7. 2010).
- SARKÖZI, Patrína (online): Svenko. <<http://english.svenko.net/svenko/bios/patrina.htm>> (cit. 5. 7. 2011)
- ZAHRADNÍK, Branislav (2005): *Výsledky sledovanosti vianočných programov STV* <<http://www.stv.sk/stv/press/vysledky-sledovanosti-vianocnych-programov-stv/>> (cit. 27. 8. 2011)

Webové stránky institucí:

Artcam. <<http://www.artcam.cz/>>

Česko-Slovenská filmová databáze. <<http://www.csfd.cz/>>

Duna TV. <<http://www.dunatv.hu/portal/>>

Eli Films. <<http://www.elifilms.com/>>

Laokoon. <<http://www.laokoonfilm.com/cinema/feature-films/necromancer>>

Mundi Romani. <<http://www.mundiromani.com/>>

Romawood. <<http://romawood.wordpress.com/>>

Romedia Foundation (Facebook). <<http://www.facebook.com/pages/Romedia-Foundation/188058334568430>>

Videodrom. <<http://www.romavideodrom.net/about.php>>

Zenit Arti Audiovisive. <<http://www.zenit.to.it/index-eng.php>>

Citované filmy:

Aj kone sa hrajú (Jozef Banyák, SR, 2010)

American Gypsy (Americký Cikán, Jasmine Dellal, USA, 1999)

Bolek a Lolek (Bolek i Lolek, Wladyslaw Nehrebecki a další, PL, 1963)

Buena Vista Social Club (Wim Wenders, NĚM/USA/VB/FR, 1999)

Canta Gitano (Zpívej Cikáne, Tony Gatlif, FR/ŠP, 1980)

Cikáni jdou do nebe (Tabor uchodit v nebo, Emil Loteanu, SSSR/MOL, 1975)

Cinka Panna (Dušan Rapoš, SR/MAĎ/ČR, 2008)

Das falsche Wort: Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland? (Lež: reparaace pro Cikány [Sinty] v Německu?, Katrin Seybold, NĚM, 1987)

Dědictví aneb Kurvahošigutntág (Věra Chytilová, ČSFR, 1992)

De la source à la mer (Od pramene k moři, Pisle Helmstetter, FR, 1989)

Drsné děti (Hard Living Kids, Davide Tosco, IT/JAR, 2000)

Dům k pověšení (Dom za vesanje, Emir Kusturica, JUG, 1988)

Es ging Tag und Nacht, liebes Kind: Zigeuner (Sinti) in Auschwitz (Pokračovalo to dnem i nocí, milé dítě: Cikáni [Sintové] v Osvětimi, Katrin Seybold, NĚM, 1982)

Exil (Exils, Tony Gatlif, FR/JAP, 2004)

Gádžo dilo (Gadjo dilo, Tony Gatlif, FR, 1997)

Gaspard et Robinson (Gaspard a Robinson, Tony Gatlif, FR, 1990)

Hledání čtvrtého hřebu (Searching for the Fourth Nail, George Eli, USA, 2009)

Hříšní apoštolové lásky (Grešně apoštoli ljubvi, Dufuňa Višněvskij, RUS, 1995)

Illusione (Iluze, Laura Halilović, IT, 2007)

Já, moje romská rodina a Woody Allen (Io, la Mia Famiglia Rom e Woody Allen, Laura Halilović, IT, 2009)

Ja vinovat (Jsem vinen, Dufuňa Višněvskij, RUS, 1993)

Ja vinovat 2 (Jsem vinen 2, Dufuňa Višněvskij, RUS, 1999)

Kafe a cigára (Coffee and Cigarettes, Jim Jarmusch, USA, 2003)

Když se cesta klikatí (When the Road Bends: Tales of a Gypsy Caravan, Jasmine Dellal, USA, 2006)

Korkoro (aka Liberté, česky Svobodný, Tony Gatlif, FR, 2009)

La Rage au Poing (Zloba v pěstích, Eric Le Hung, FR, 1975)

Lashi vita (Pěkný život, Katalin Bársony, MAĎ, 2008)

Latcho drom (Šťastná cesta, Tony Gatlif, FR, 1992)

Looking for My Gypsy Roots (Hledání mých romských kořenů, Antonia Meszaros, MAĎ, 2008)

Mondo (Tony Gatlif, FR, 1994)

Mrazík (Morozko, Alexandr Rou, SSSR, 1964)

Nachi palem khere (Nikdy zpátky domů, Sami Mustafa, KOS, 2010)

Nákupčí peří (Skupljači perja, Aleksandar Petrović, JUG, 1967)

O krásnej strige (Jozef Banyák, SR, 1994)

O Zorali a dvoch bratoch (Jozef Banyák, SR, 1994)

Pacho, hybský zbojník (Martin Ďapák, ČSSR, 1975)

Pleure pas, my love (Neplač, má lásko, Tony Gatlif, FR, 1988)

Princové (Les Princes, Tony Gatlif, FR, 1982)

Přinesl mě čáp (Je suis né d'une cigogne, Tony Gatlif, FR, 1999)

Road to home (Cesta domů, Sami Mustafa, KOS, 2007)

Rocco a jeho bratři (Rocco e i suoi fratelli, Luchino Visconti, IT/FR, 1960)

Rue du départ (Ulice odloučení, Tony Gatlif, FR, 1985)

Schimpft uns nicht Zigeuner (Nenadávejte nám do Cikánů, Katrin Seybold, NĚM, 1980)

Slunce, seno... (trilogie, Zdeněk Troška, ČSSR/ČSFR, 1983–1991)

Sulukule utolsó napjai (Poslední dny v Sulukule, Katalin Bársony, MAĎ, 2008)

Swing (Tony Gatlif, FR, 2002)

Šťastný život (Boldog új élet, Arpád Bogdán, MAĎ, 2007)

Teraz chcem žiť (Jozef Banyák, SR, 2010)

Transylvania (Tony Gatlif, FR, 2006)

Tre punto sei (Tři celý šest, Nicola Rondolino, IT, 2006)

Trio z Belleville (Les Triplettes de Belleville, Sylvain Chomet, FR/BEL/KAN, 2003)

Vengo (Tony Gatlif, FR/ŠP, 2000)

Welcome to Plementina (Vítejte v Plementině, Sami Mustafa a další, KOS, 2003)

Wir sind Sintikinder und keine Zigeuner (Jsme děti Sintů a žádní Cikáni, Katrin Seybold, NĚM, 1981)

Zlatý hlas (Jozef Banyák, SR, 2004)

Zrození pana účetního (Fantozzi, Luciano Salce, IT, 1975)