

**Arici, blesteme și imaginea rromilor în filme de autor:**

**reprezentării scenice, victime și stereotipuri**

Michael Stewart

Colegiul Universitar din Londra/Open City Docs Fest

Cum se poate realiza un film sincer și autentic despre comunitatea rromă, fie în Marea Britanie, Spania, Rusia sau România? Această întrebare sfidează orice răspuns simplu. Nu puțini sunt cei care au încercat! Anglia găzduiește de curând una dintre cele mai de succes francize din universul documentar modern, un film serial difuzat de Channel 4 în Marea Britanie, intitulat *O altfel de nuntă*, ajuns la al cincilea sezon, cu o audiență medie săptămânală de peste 5 milioane de telespectatori, însumând 30% din audiența de seară! Serialul exploatează mecanismul dramatic al nunților rrome și nomade – unde consumul spectaculos capătă o nouă conotație (mirese aduse în elicoptere, îmbrăcate în rochii de două ori mai grele decât ele, alaiuri de limuzine albe etc) – conferind acces în culisele unei game vaste de practici sociale rrome descrise deja în

literatura etnobiografică, dar necunoscute publicului larg – până la difuzarea acestor emisiuni.

*O altfel de nuntă e*, în multe privințe, o idee genială – o nuntă sfărâmată și cea mai vârtoasă inimă de piatră și, în lumea programelor de tip reality-show, atinge o coardă sensibilă puternică în cultura populară engleză și europeană, pentru a-și ține telespectatorii aproape. Și, în mod curajos, am putea spune, cu excepția temei nupțiale inițiale, se străduiește din răzputeri să nu simplifice sau să sentimentalizeze. Cu toate acestea, serialul a stârnit proteste, mai ales în cercurile liberale și în organizațiile pentru apărarea drepturilor omului. Activiștii rromi – sau, cel puțin, unii dintre ei – acuză aceste filme de perpetuarea unor atitudini stereotipice (spre exemplu, violența rromilor – apelează la agresiune fizică pentru a-și regla diferențele politice ) prin felul în care evidențiază practici diferite, străine și chiar înfiorătoare (ritualul prin care „se fură” fete pentru „un sărut” la petrecerea de după oficierea cununiei) și așa mai departe. Am participat la întâlniri în Londra, în cadrul cărora producătorii executivi și regizorii celor mai de succes filme comerciale despre comunitatea rromă erau blamați într-un val de mâhnire

profundă de către unii membri ai comunității britanico-rome.

Firește, povestea e mai complicată decât ne dau de înțeles activiștii. La urma urmei, toate personajele principale ale serialului au televizoare acasă și știu foarte bine la ce se înhamă. În plus, numeroși membri ai comunității britanico-rome se îmbulzesc să apară în aceste emisiuni. Activiștii îi acuză zgomotos pe acești participanți voluntari că își trădează cauza. Poate că da. Și poate că nu. Refuzând să orânduiască și să înfrumusețeze, precum și să conteste deosebirea dintre comunitățile nomade rome și cele irlandeze, filmele expun și realitatea frapantă a discriminării și a nedreptății – cu atât mai captivantă, fiind plasată într-un context realist, cu toate calitățile și defectele sale. Poate că activiștii obiectează, de fapt, deoarece nu pot controla mesajul transmis.

Vâlva neconținută din jurul acestor filme vădește potențialele probleme aferente producției de filme despre o comunitate care, după cum vom observa, preferă din multe puncte de vedere anonimatul în detrimentul faimei.

În următorul eseu, vă voi prezenta o producție pe care o consider cel mai bun film documentar realizat vreodată despre comunitatea rromă, și spun asta după ce eu însumi am realizat unul în colaborare și altul în mod independent. Aș îndrăzni chiar să susțin că acest film românesc rivalizează cu mărețul film de ficțiune *Dom za Vesanje (The Hanging House, sau Vremea Țiganilor)*, în regia lui Kusturica, și reușita sa evocare a vieții comunității rrome. Acest film poate fi considerat - după cum putem bănuși că i-a fost și menirea - un soi de inițiere, care le îngăduie telespectatorilor să descopere și să se apropie foarte tare de acele ființe umane denumite „țigani”, cu scopul de a le cunoaște modul de a gândi, de a simți și de a trăi.

Filmul debutează de la banalul stereotip de bază, conform căruia regizorul filmului a fost naționalizat în copilărie și le îngăduie telespectatorilor să se cufunde într-un alt stil de viață și să se contopească cu aceste persoane și înțelegerea lor diferită a naturii umane.

În următoarele pagini, îmi propun să explorez de ce acest film eclipsează majoritatea celorlalte eforturi

cinematografice. Dar nutresc convingerea că aceiași purtători de cuvânt autoprocamați ai „rromilor” (deoarece i-am auzit făcând acest lucru) ar combate filmul din cauza strategiilor „exotizante” și „orientalizante” și, exploatând istovitoarea flecăreală americană despre rasă și sex, ar acuza filmul că respinge „statutul de victimă” a persoanelor de etnie rromă.

În ciuda tristelor imbecilități ale politicilor identitare americane, care tind să provoace un sentiment de respingere la fel de imbecil în cei care sunt nevoiți să asculte trăncăneala activistă, problemele dezbătute de astfel de activiști nu sunt deloc simple. Nișele economice tradiționale rrome tind să recompenseze abilitatea de a susține reprezentării – „fără pic de rușine”, după cum ar acuza culturile mai protestatere – în public. Abilitatea de a comercializa un bun sau un serviciu în contact direct e foarte strâns legată de „imaginea” creată, de încrederea, speranța sau visurile pe care un vânzător le poate evoca într-un potențial cumpărător. Acea reprezentare este vitală în orice piață fizică și a atras în mod întâmplător un soi de afinitate selectivă între comunitatea rromă și filmul

documentar: mulți rromi își câștigă traiul din reprezentații – fapt mai mult sau mai puțin evident în fiecare an, la Festivalul Astra Film și în documentarele europene, în general, unde rromii sunt menționați excesiv în rândul minorităților marginale. Dar aceeași nișă culturală le-a conferit rromilor poziții privilegiate în folclorul popular, fiind înfățișați ca simboluri ale magiei și ale primejdiei – cu consecințe vădit negative pentru cei care aparțin acestei comunități. E lesne de înțeles că tot de aici provin și activiștii...

Activistul și sociolingvistul rrom Ian Hancock a descris sentimentul de frustrare și înstrăinare care îl cuprinde când se confruntă cu imagini (stereotipuri) convenționale ale comunității rrome. Pe vremea studenției, a fost sfătuit să nu-și menționeze etnia, deoarece „nu i-ar atrage niciun beneficiu”. El consideră că oamenii sunt mulțumiți să trăiască înconjurați de rromi, câtă vreme aceștia rămân trubaduri invizibili – „găgăuțe” prădate de individualitate, care interpretează un rol special conceput pentru ei de majoritatea societății.

Într-un eseu despre *Lupta pentru Controlul Identității*, foarte răspândit în mediul virtual, Hancock argumentează că există „o imagine mentală parțial negativă și parțial romantică, dar în general eronată, derivată dintr-o identitate rromă atât de instituționalizată în tradiția occidentală, încât a devenit parte din moștenirea culturală occidentală.” Această imagine mentală, susține el, îndeplinește numeroase funcții în diferite zone ale Europei, însă pretutindeni, amenințarea rromilor „are rolul de a defini propriile granițe ale convenționalismului”, iar „magia rromilor reprezintă simbolul unei epoci mai libere și mai simple”. În cultura populară, rromii sunt adesea embleme ale magiei sau ale primejdiei. Ca înfăptuitori de magie, rromii prezic viitorul, lecuiesc animalele și făuresc poțiuni ale iubirii. Ca surse de primejdie, realizează acte mișelești de înșelăciune, răpesc copii, sunt maeștrii tâlhăriei și, deși acesta e o metaforă absolut modernă, sărăcesc statul, refuzând să muncească pentru a se întreține.

Problemele de imagine și stereotip sunt asociate unei preocupări mai largi în rândul activiștilor politici, culturali și sociali din diverse corpuri majoritar etnice

(dar și bazate pe sex) – preocupare legată de politica identitară. Charles Taylor argumentează într-o celebră lucrare *despre Politica Recunoașterii*: „Identitatea ne este parțial modelată de recunoaștere sau de absența recunoașterii, adesea cauzată de recunoașterea eronată a altor oameni. Astfel, o persoană sau un grup de persoane pot suferi adevărate prejudicii și denaturări ale realității dacă oamenii sau societatea înconjurătoare reflectă o imagine restrictivă, degradantă sau disprețuitoare a acestora. Nerecunoașterea sau recunoașterea eronată pot face rău și pot deveni o formă de opresiune, întemnițând un om într-o stare existențială falsă, distorsionată și limitată.” Astfel, Taylor se aliniază cu scriitorul algerian Franz Fanon, care a susținut în două cărți de mare succes, *Deposedații Pământului și Piele Neagră. Măști Albe*, că puterea colonială s-a constituit prin impunerea asupra populației colonizate imaginea coloniștilor despre aceasta. Recunoașterea eronată sistematică – sugera Fanon – ar putea fi, în anumite contexte, o formă de dominare.

Dacă privim cu seriozitate chestiunea, observăm că un regizor de film trebuie să efectueze o echilibristică



delicată în mijlocul rromilor. Una dintre sarcinile regizorului de film documentar e să realizeze o producție cu persoane care pot și vor „să se interpreteze” în fața camerelor de luat vederi. În cazul multor rromi (iar cei din *Blestemul Ariciului* sunt exemplul ideal), e deja literă de lege. Dar această simplă predilecție și ușurința de a interpreta o imagine a propriei persoane plasează o imensă responsabilitate pe umerii regizorului unui documentar despre oameni atât de disprețuiți și de temuți. Consider că Dumitru Budrala și-a onorat în mod exemplar misiunea.

Trei capcane îi așteaptă pe documentaristul sau regizorul care abordează tema comunității rrome.

Prima capcană este ca acesta să reia stereotipuri bine înrădăcinate, conform cărora rromii nu-și dezmint reputația de a fi periculoși, de a practica magie, de a fi nomazi, nestatornici și necredincioși. Un exemplu clasic – binecunoscut tuturor celor care au trăit în blocul comunist – este filmul de dragoste ruso-sovietic, lansat în anul 1975 și denumit *The Gypsy Camp goes to Heaven* (sau *The Queen of the Gypsies*).

A doua capcană este ca acesta să cadă pradă unui sentimentalism focalizat al „tradiției” rromice, concentrându-se pe abilități, meșteșuguri și stiluri de viață (care, invariabil, vor pieri) – o „sahiaizare” multiculturală a formei.

A treia capcană este ca acesta să înfățișeze bidimensional rromii pe post de „victime” (ale rasismului, capitalismului, „majorității”, „istoriei” etc), după cum au procedat numeroase ONG-uri, care au inspirat și finanțat filme de acest gen.

Budrala și-a propus să realizeze un film care evită aceste capcane, dar care transpune totodată viețile rromilor în toată complexitatea lor stufoasă, firești în contextul în care sunt ele trăite – nu ca relicve ale unei istorii demult apuse (folclor), nici ca figuri amenințătoare sau magice și nici ca victime inocente ale celor mai puternici – deși, desigur, înfățișează și aceste stereotipuri în toată suferința lor sfâșietoare atunci când este relevant.

Regizorul își dezvăluie intenția chiar de la începutul filmului, într-un scurt comentariu care începe cu o

explicație autodenigrantă a originii poreclei sale în această comunitate – Marloboro – nume primit când a lucrat acolo ca profesor, în anii '80. Continuă cu dezvăluirea unei epoci cu mult înainte să devină el profesor: „Prima mea amintire despre băieși datează din copilărie”, astfel începe comentariul de la începutul filmului, continuând: „Mi s-a întipărit în memorie amintirea unei bătrâne zdrențuroase din comunitatea băieșă, care și-a crăcănat picioarele și a urinat în mijlocul străzii, în apropiere de locul unde ne jucam noi. ‚Fix ca o vacă’, m-am gândit atunci.” Cu această parte introductivă, Budrala dorește ca telespectatorul neîncrezător să se pună în pielea lui. După cum explica Budrala, în satul unde aceștia locuiesc, băieșii nu sunt considerați persoane în adevăratul sens al cuvântului. Dacă regizorul le considera cândva animale de povară, atunci poate că noi, telespectatorii, ne putem alătura lui și trage învățăminte. Și, desigur, dacă el – care le privea ca pe niște vaci – toarnă un film despre ei, atunci și publicul știe că ne putem schimba perspectiva.

Aceasta este poate cea mai simplă, dar și cea mai importantă realizare a documentarului *Blestemul Ariciului* – aceea că Budrala s-a detașat de

prejudecățile coplesitoare ale societății sale – în care băieșii sunt considerați urât mirositori, periculoși, nespălați și paraziți care se feresc de muncă – și a efectuat acea simplă, dar totodată dificilă mișcare antropologică de a se plasa la nivelul acestor oameni și a-i ruga, ca egali, să ofere o relatare proprie.

Înainte de *Blestemul Ariciului* (2004), au existat numeroase filme despre rromii din România, de la *Străinul nebun*, o producție de succes comercial și artistic, deși uneori stângace, regizată de Tony Gatlif, la filme extrem de anoste, care explorează diverse aspecte ale statutului de victimă al rromilor (din gropile de gunoi sau din alte părți) și producții fantastic de plictisitoare – precum și cel puțin trei creații fictive convenționale românești, care au folosit importante personaje rrome. Din 2004, România a produs filmul documentar al lui Laurențiu Calciu, pe care l-am dezbătut într-un alt eseu, și comedia românească *Baxtalo!*

Dar Budrala a fost primul care a tratat rromii ca pe oameni obișnuiți, ce trebuie înțeleși cum se cuvine și care, în terminologie cinematografică, trebuie rugați să

ofere o relatare proprie specifică. Budrala își atinge obiectivul fără exoticizare, stigmatizare și picarea în capcanele statutului de victimă, respectând totodată impactul formei în care lucrează: filmul.

Producția debutează cu un cadru care înfățișează o gaură în covor – iar subiecții se adresează direct cameramanului – dezvăluindu-le tuturor că acesta este un film și că nu tot ceea ce vom vedea va fi orânduit ca în viața reală.

Cât despre structură, partea centrală a filmului se împarte în trei acte, care succed un prolog transpus după introducerea eseistică reflexivă a regizorului mai sus menționat. În cele trei acte mai lungi, Budrala folosește o manieră observațională de respectare a cronologiei. Adoptând o abordare antropologică, Dumitru Budrala evită să utilizeze trucuri narrative sau alte artificii dramatice, specifice documentarelor de televiziune. Narațiunea rămâne înrădăcinată în acțiunile observate ale personajelor și în întrebările care nasc și ele o diferență: Încotro se îndreaptă? De ce au pornit la drum și care e adevăratul motiv al acestei călătorii fără un final evident?

Acțiunea din film prinde două forme: o serie de întâlniri dramatice între băieși și țărani, și o serie de reconstituiri verbale – le-am putea denumi povestiri, dar nu ar mai surprinde dramatismul reconstituirii – în rândul băieșilor, cuprinzând scene din viețile lor.

La început, în prolog, descoperim băieșii trudind în zăpadă, tăind copaci pentru a-și meșteri unelte din lemn, blestemându-și soarta și legea, care îi pedepsește fiindcă adună chiar și aceste mici cantități de lemn. După ce ni se dezvăluie pericolele asociate furtului de lemn și împlinirile tehnice ale acestor tăietori de lemne, cu unelte atât de simple, pătrundem în Primul Act și ne alăturăm unei familii în prima dintre cele două călătorii, când aceștia străbat până la 40 km pe zi, căutând să-și vândă lingurile, scările, coșurile și albiile din lemn. În primă călătorie, observăm mai ales dependența băieșilor față de agricultori, cărora trebuie să le vândă și de mila cărora adesea depind. În Al Treilea Act, are loc cea de-a doua călătorie, care încheie filmul. Observăm mai degrabă complexitatea relațiilor dintre băieși, iar apoi, într-o scenă

înfiorătoare, ura neașteptată și violentă cu care aceștia dau uneori piept.

Într-un scurt pasaj final, rromii băieși explică de ce resping aspecte-cheie ale identificării cu țăranul român, precum și blestemul sub care își trăiesc soarta. Cele două călătorii sunt separate – motivând-o pe cea de-a doua prin datoriile familiei – printr-un interludiu care înfățișează un copil din principala familie din film căsătorindu-se, iar casa unui invitat la nuntă arzând accidental din temelie.

Interludiile din mijlocul filmului oferă nu numai pivotul dramatic în jurul căruia gravitează filmul, dar și cheia interpretării. Imediat după încheierea primei călătorii, telespectatorul este azvârlit într-o dramă neașteptată, când o mamă stă în fața ruinelor fumegânde ale casei care se înălța mândră în urmă cu câteva minute, dar care a fost distrusă de un incendiu cumplit. Deplânge pierderea casei sale și reconstituie teama resimțită când credea că pruncii ei fuseseră mistuiți de flăcări (de fapt, cei mici au supraviețuit).

După cum le devine lesne de înțeles celor nefamiliarizați cu mediul, și această tânguire târăgănată este tot o formă de reprezentare ritualică (care nu e deloc falsă), o cale de a-și manifesta durerea și a evoca sentimente de compasiune și milă în rândul ascultătorilor. Scena îndeplinește și o funcție mai vastă în film, evocând neputința absolută a băieșilor în împrejurări când alți membri ai societății românești se pot baza pe ajutor din exterior. În cazul lor, nu apare niciun pompier și, după cum bine știm, nici vor avea parte nici de ajutor social. Aici, băieșii chiar sunt „victime” și nu întâmplător descoperim aceasta când filmul își schimbă perspectiva.

În a doua scenă a interludiului – nunta – aflăm că părinții mirelui exagerează foarte mult darurile din timpul „dansului mirilor” – nu fiindcă ar minți (este puțin probabil într-o comunitate restrânsă, unde se cunosc secretele fiecăruia), ci deoarece succesul poate atrage respectul. Interpretarea sinelui e, după cum ni se dă de înțeles (regizorul nu o transpune în film, dar reiese din firul narativ), absolut fundamentală pentru viețile acestor oameni. Este una dintre cele mai profunde revelații ale filmului realizat de Budrala.



În relatările textual-antropologice ale vieții comunității rrome, unii autori au descris modul în care existența rromului e constituită de propria sa interpretare. Etnografa spaniolă Paloma Gay y Blasco a descris, spre exemplu, cum existența nomazilor e constituită de interpretările masculinității și ale feminității. Observăm o realitate foarte similară în acest film, care dezvăluie cum, de cele mai mult ori și în aproape toate aspectele vieții lor sociale (chiar și în viața de familie), interacțiunea e mereu modelată de nevoia de interpretare. Există o încercare permanentă de dobândire reciprocă a atenției, o luptă pentru a stârni interesul, un soi de persuasiune constantă prin interpretarea propriei identități. Acestea sunt declanșate, după părerea mea, de modul în care populațiile rrome interacționează cu străinii, ceea ce, după cum Patrick Williams a argumentat foarte convingător, implică un efort constant spre anonim. Cu cât cei din afara comunității știu mai puține despre rromi, cu atât mai armonioasă și mai liberă este viața rromilor. Această strategie a tăinuirii a ieșit la iveală în timpul filmării, atunci când băieșii i-au sugerat lui Budrala, când l-au întrebat ce făcea și de ce realiza

acest film, ca aceștia să mențină iluzia că familia era formată din pocăiți în decursul unui pelerinaj pe care el îl documenta! Ca și în cazul altor rromi sau nomazi, care își trăiesc viețile ascunzându-și etnia în fața străinilor, singurul loc în care își mai pot manifesta identitatea este unul în fața celuilalt – făcând-o cu vârf și îndesat – după cum dezvăluie în numeroase feluri filmul lui Budrala. Publicul se plânge uneori să filmul este prea lung, dar telespectatorii nu înțeleg că numai prin imersiune în această experiență pot fi forțați să confrunte și să aprecieze alteritatea vieților acestor oameni.

Astfel, se poate stabili o paralelă între munca pe teren și filmul observațional. După cum ar confirma orice antropolog, pretențiile oricărui sociolog din prezent, care pretinde că efectuează „muncă de teren” după ce a petrecut un sfert de oră într-o cafenea de pe marginea drumului, sunt nule. Aceste lucruri necesită timp – atât în viața reală, cât și în film.

Într-adevăr, încărcătura celor două călătorii este transpusă cu vaste perorații de către personaje, amuzându-se reciproc cu poveștile lor de viață și

lingușindu-și partenerii șovăitori de negoț să renunțe la averea dobândită cu mare trudă în schimbul bunurilor lor din lemn. Aceste interpretări orale survin în diverse moduri. Budrala se concentrează pe reprezentanția negociatorului. În cea mai lungă scenă din prima călătorie, o femeie băieș se străduiește cu disperare tot mai acerbă să schimbe o mătură pe puțin ulei. La început, cere „boabe” (fasole uscată), dar cuplul de țărani îi spune că au mâncat-o pe toată, așa că le cere făină. Dar oferta lor e atât de restrânsă, încât le cere bani în schimb, „25.000 de lei (75 de cenți) pe o mătură”. Țăranii îi mărturisesc că, la acest preț, pot cumpăra una din piață, așa că femeia scade prețul la 20.000 și chiar la 15.000 de lei, dacă țăranii se înduplecă să cumpere două. Profitând de ocazie, încearcă să-i convingă să mai cumpere ceva – un coș: „O săptămână trudesca să îmi împletesc unul. Dați-mi măcar cât să-mi cumpăr o pâine și nițel ulei. O sticlă de ulei costă 40.000, tataie, și o golești din două prăjeli.” Agricultorul îi spune că el vinde ulei cu 33.000, așa că femeia încearcă să facă troc.

- Vinzi ulei?
- Da.

- Atunci, dă-mi ulei. Mie îmi convine. Îmi trebuie ca să gătesc.
- (Uitându-se la un alt coș) Coșul acela e identic?
- Îl poți lua și pe acela.
- Ușurel, că nu le cumpăr pe toate.
- Alege-l pe care poftești.
- Lasă-mă să văd. Nu-ți cumpăr toate coșurile.
- Știu. Alege-l pe care îl vrei, tataie. Haide, bătrâne! Suntem și noi ca vai de lume.
- Ce pot să spun? E muncă de ispravă.
- Într-adevăr, tataie. De la șapte ani împletesc coșuri.
- Ascultă! Hai să ne tocmim mai întâi.
- Da, așa se cuvine.
- Cât ceri pe el?
- 70.000.
- Păi...
- Gândește-te! O mătură costă 25.000, dar e mai multă muncă la un coș.
- Ascultă la mine, îți dau 50.000 pe el.
- Nu-mi convine.
- Și, dacă vrei, îți dau și nițel ulei.
- Bine, dă-mi 50.000 și o sticlă de ulei, și îți dau și o mătură.

- Poftim! Eu îți ofer 50... Vezi ce fel sunteți? Tu îmi ceri 70, iar acum, vrei 50 și o sticlă de ulei, care costă 33. Chiar tu spuneai că dai 40 pe ea.
- Dumnezeule, ce om! Cască urechile la mine, tataie. Sunt lihnită și umblu de ieri, de la cinci dimineața.
- Stai așa! Am cumpărat o vacă și nu m-am tocmit atât pe ea. Îți dau 50.000 *sau* o sticlă de ulei.
- Dă-mi 60.000 și lasă uleiul. Așa, îmi cumpăr și eu o pâine și iau trenul spre casă.
- Ce tot îndrugi acolo? Nu trece niciun tren pe aici, femeie. Chiar și așa, e scump, duduie.
- Exagerezi, tataie.
- Toți spunem asta când încercăm să vindem ceva la piață, nu-i așa?
- [Ținând un coș] Acesta e destul de mare. E cât o găleată. Vai de mine, e cât două găleți și jumătate!
- Hai să încheiem socoteala, 50.000.
- Adu-mi banii, vreau 60.000. Fii serios, tataie! Nu pot să-l vând cu 50.000. Trudesc pe brânci ca să împletesc unul, moșule.
- Nu te contrazic, duduie, nu vreau să te fraieresc. Îmi dau seama cum le cari în cârcă.

- Nu pot să ți-l dau cu 50.000, fiindcă știu cât am trudit la el. Sunt sărmană și înfometată, iar bărbatul mă cicălește întruna. Zice că e gelos și mă zvântă în bătaie.
- Ce tot îngaimi acolo? Uite, ăștia-mi sunt toți banii [îi dă 50.000].
- E prea puțin, tataie, nu-mi convine. Mai adaugă nițică fasole ori ceva care valorează 10.000. Nu mai pot să las la preț. Mă tocmesc ici, mă tocmesc dincolo, și unde ajung?
- Ce să mă fac cu tine? Mă scoți din minți.
- Dă-mi nițică fasole, tataie, să le gătesc diseară la copilași. Așa, de sufletul morților.

În mod amuzant, când Budrala a arătat întregii familii filmul, deși, în general, au fost foarte mulțumiți de modul în care li s-au transpus viețile (interjectând frecvent: „E adevărat!”), la finalul negocierii istovitoare, doamna în cauză și-a manifestat stânjenea profundă și a pus tocmeala neconvingătoare și acceptarea prețului scăzut pe seama frigului – trebuia să se retragă din stradă și să-și găsească un loc unde să doarmă, aceasta a fost scuza ei. Telespectatorul lipsit de experiență îi

sesizează mai degrabă inventivitatea, încercând toate opțiunile posibile și diferite căi pentru a-l convinge pe țăran să mărească prețul: s-o ajute să plece acasă, să facă o pomană, să o răsplătească pentru munca depusă, să o ajute să-și potolească foamea, să o protejeze de soțul gelos și câte și mai câte. După cum spunea și clientul, până și vaca o cumperi cu mai puțină tocmeală!

Sugestivitatea narativă a montajului lui Budrala survine puternic în următoarea scenă, unde familia aprinde focul pentru a se încălzi la căderea nopții și se pregătește să doarmă sub cerul liber. Descoperim că, înainte de a se întoarce acasă, tradiția le impune băieșilor să vândă tot ce au adus din sat, deoarece nu le este îngăduit să revină cu bunuri nevândute. „Nu ne putem întoarce cu măturile acasă. Dacă tot nu le-am vândut, să le vârâm în foc. Nu vrem să ducem ghinionul acasă. Vedeți ce se alege de marfa noastră dacă nu o vindem? Răul să rămână cu răul, bată-l vina!” Așadar, la ultimul foc din călătorie, își distrug roadele muncii.

Această scenă mereu stârnește valuri de șoc în rândul studenților atunci când proiectez filmul la Universitatea Central Europeană – această risipă pare lipsită de noimă. Dar, din perspectivă antropologică, e perfect logică – ca și alți rromi, băieșii consideră că lumea e un loc îmbelșugat, unde ziua de mâine e mereu mai îndestulată. <sup>1</sup> Într-un fel, de fapt, printr-un asemenea ritual de distrugere, omul își întărește credința în această ipoteză. Nu e nevoie să se îngrijoreze ce vor așterne pe masă. Ziua de mâine își poartă singură de grijă. Intuiția antropologică a lui Budrala percepe această semnificație și amplasează scena într-un moment crucial, pentru a ne explica stăruința negociatorului, dar a ne și îngădui să explorăm alteritatea femeii. Băieșii nu sunt chiar ca noi – și ce e rău în asta?

<sup>1</sup> Într-un fel, băieșii merg „să caute hrană”. În loc să adopte noțiuni convenționale de muncă, productivitate și planificare economică pe termen lung, ei apar în acest film pentru a prezenta „producția” ca formă de căutare a hranei pentru subzistență. Căutarea hranei – în relatările antropologice clasice ale lui Claude Meillasoux și James Woodburn – depinde de ideea bunăstării. Se consideră că orice ai nevoie este mai mult sau mai puțin disponibil atunci când vrei tu – nu e nevoie de depozitarea hranei sau de provizii pentru viitor. „Producția”, ca aprovizionare cu hrană, implică o perspectivă pe termen scurt, deoarece respinge noțiuni de transformare materială sau de planificare – idei atât de specifice proceselor de producție care durează și sunt amplasate în timp. Aprovizionarea și stocarea furnizează un context favorabil pentru eliziunea și transformarea termenului scurt într-un prezent „atemporal”. Reprezentările căutării de hrană și conceptele de abundență naturală aferente sunt, deci, antitetice însăși ideii de economie, care se bazează pe noțiuni de deficit, agonisire, consum amânat și planificare. „Economia” este un model comportamental, conform căruia acțiunile prezente ar trebui să asigure viitorul, fiind înrădăcinat într-o viziune „limitat pozitivă” a lumii. Căutarea hranei furnizează un model opus, conform căruia nu este nevoie de acțiune prezentă pentru a asigura viitorul, acesta fiind, în schimb, garantat de un mediu fizic generos și îmbelșugat.



Aceasta este o atitudine foarte importantă în zilele noastre – cu atât mai mult în anul 2013 decât atunci când a fost turnat filmul – deoarece forța motivului dominant social și a moralității este reflectată în inegalitate și trebuie suprimată. Este un vânt infam și omogenizant, care suflă în pânzele moralității publice și caută să transpună toate formele de alteritate sub (felurita) mască a egalității, coeziunii, solidarității, integrării, loialității și oportunității. În extrema stângă și cea dreaptă, în aripa liberală și cea conservatoare a dezbaterii publice, mulți au consimțit că „alteritatea” e subminantă și periculoasă pentru structura socială. Filmele precum *Blestemul Ariciului* rămân ca un ghimpe în coasta tuturor acestor forțe de-a dreptul terifiante.

Ghimpele e cu atât mai puternic, deoarece filmul oferă un exemplu memorabil – deși poate mai puțin limpede – al unei mentalități generic aplicabile, care domină puternic contemporaneitatea.

Într-o scurtă scenă de la finalul celei de-a doua călătorii, un țăran slobod de gură acostează femeile:

- Nu mai veniți să cerșiți aici! Copiii noștri ar muri de foame dacă ar fi toți ca voi. De ce nu munciți, ca

toată lumea? De ce n-ați venit la sapă vara trecută? Ar trebui să vă lege pe toți și să vă trimită în Rusia.

- Nu avem hrană în munți. Vrei să mâncăm zăpadă? Trebuie să cutreierăm satele și să facem rost de mâncare. Cine să ne dea de pomană în vârful muntelui? N-are cine.
- Atunci, mergeți de vă culcați cu turcii, femeie [referință la prostituția din parcări cu șoferii turci de TIR]. Văd că sunteți toate frumoase.
- Nu avem pantalonași din aceia.
- Tăiați-vă nădragii și imediat aveți și voi.
- Noi purtăm pantaloni lungi [adică se îmbracă decent, ca țărăncile].

Femeile îl înjură colorat după ce scapă de dojană – „I-am atins cumva fermoarul? I-am scos mădularul [cum ar fi făcut prostituatele]? Bată-l vina să-l bată! Găsi-l-ar Crăciunul bolnav la pat, cu gura plină de spuze!”

Dar abia mai târziu, când femeile băieș sunt singure, reconstituie scena, plasându-l în propria lor relatare coerentă privind relațiile dintre țărani și prostituate. Toate prezentările etnografice ale populațiilor rrome (care mereu sunt, la urma urmei, minorități într-o

societate-gazdă) demonstrează cum trasarea unei distincții între romi și străini este un element frecvent, ba chiar central al discursului lor. Și aici, un băieș bătrân începe prin a-i povesti regizorului despre un copac pe care îl taie ca să facă focul:

- Nouă, țiganilor, mereu ne-au plăcut spinii. Tatăl meu iubea măceșii.
- [Budrala] – De ce?
- Fiindcă sunt roșii. Românii au glia, iar țiganii au măceșii. Țiganilor nu le place să trudească ogorul.
- [Femeie]: - Iar vorbești de săpat. Individul mi-a oferit o sapa, dar nu m-am atins de ea. Jenica a luat-o! Îi era frică să n-o bată. El i-a spus: „Poftim! Ține cartoful ăsta și sapa!”, și ea a luat cartoful și sapa, dar eu n-am pus un deget pe ea. Nu voiam nici cartoful, nici sapa. Jenica le-a luat.
- Poate o fi convins-o individul.
- Iar tu a trebuit să stai acolo și să-l ascuți! Fir-ar ea să fie de treabă! Noroc că n-am avut ăsta [flutură toporul cu care taie tufișul de măceși] cu mine în sat. „Haide, barosane! Să vedem cine e mai dur acum. Dacă te lovesc, dar-ar Dumnezeu, te fac bucăți!” Ce vrei, femeie? Nu eram acolo, așa-i? Individul căuta necazuri.

- Am cutreierat atâtea sate și n-am putut să vând patru mături. A trebuit să ard două [personajele sunt în drum spre casă].
- Îmi zice un bărbat azi: „Voi aveți pământ?” „Normal că avem. Toți trăim cu picioarele pe pământ, nu-i așa?” Ce credea, că plutim pe baloane? „Dar vara, voi nu munciți pământul”, adaugă el. „O să vă împrumut o sapa”. „Păstrează-o dumitale și Dumnezeu să te aibă în pază”. Voi l-ați cerut la revoluție: „VREM PĂMÂNT!” [Acesta era sloganul scandat de mulțimea de țărani manifestanți la începutul anului 1990, când cereau disoluția disprețuitelor gospodării comunale, CAP-urile]. Acum, mergeți și munciți-vă pământul. Pe vremea lui Ceaușescu, se plâneau că nu aveau pământ. Acum, au. El a venit după mine, o sărmană femeie fără măgar, să-mi pună sapa în cârcă, să mă pună să sap pământul. Dumnezeu să-l vâre-n pământ! Îi sap mormântul cu propriile mâini. I-am spus: „Ai pământ, așa-i? De ce nu mergi să-l muncești?” Data viitoare, să-i spui: „Lua-te-ar naiba să te ia! Marș la sapa!” Așa trebuie să-i vorbești.

Budrala a surprins în această scenă nu numai nișa economică diferită a băieșilor, dar și sistemul lor de credințe – valorile culturale, dacă doriți – în care și-au înrădăcinat activitatea. La începutul filmării, regizorul a fost pe punctul să abandoneze proiectul, temându-se că ar putea deveni o relatare folclorică a modului în care băieșii își câștigă traiul. Păstrând proiectul și construind filmul în jurul a două călătorii – cea de-a doua fiind mult mai lungă decât prima și îngăduindu-le telespectatorilor să pătrundă cu adevărat în lumea băieșilor – Budrala demonstrează că băieșii nu vor să fie judecați de treapta țăranilor, deși fac și ei parte din aceeași lume.

Băieșii aparțin României moderne – sunt și ei români, dacă doriți – fapt puternic subliniat într-o serie de reprezentații ale personajului Mitiu, care demonstrează cum a refuzat el implorările penticostalilor de a se lepăda de ortodoxie. Acesta însiră ofertele care i s-au lansat: o vacă, o casă, o mașină nouă – dar nu! El e născut în această religie. Paradoxul, desigur, ascuns „în culisele” filmului, dar de care regizorul este absolut conștient, e faptul că băieșii nu au voie în vechea

biserică a satului, nu au voie să-și boteze copiii acolo și nici măcar să se căsătorească la Căminul Cultural.

Ar fi prea funcționalist să spunem că toate aceste reprezentații dramatice sunt repetiții pentru afaceri și negociere, dar ceea ce observăm în filmul lui Budrala este rolul central pe care îl joacă reprezentația orală al unui sine narativ în viața lor socială. Pe tot parcursul filmului, auzim în mod recurent și obositor despre măgarul Turicăi, în această scenă cu comentarii tachinante adecvate din partea însoțitorilor ei.

- Râdeți voi de necazul meu, dar, dacă aveam măgarul... Îmi trebuia doar un băț, să-l urnesc din loc. Aș fi așezat măturile într-o parte, coșurile în cealaltă, o cârpă pe spinarea lui, să-i țină de cald, și l-aș fi urnit cu un băț. Apoi, l-aș fi legat de poartă, m-aș fi tocmit cu oamenii, l-aș fi dezlegat și mi-aș fi văzut de drum.
- Ai și hrană pentru el. Ai porumb și alte asemenea.
- Iar când mă opream să mă odihnesc, gospodinele îl primeau în grajduri.
- Oamenii își țin propriile animale acolo, femeie.
- Găseam locuri de odihnă în grajdurile oamenilor, să știi. Și obișnuiam să-l învelesc cu o cârpă.

- Îl acoperea ca pe un monument istoric. Măcar de-ar fi izbutit și dobitoaca aia ceva istoric...

Acest mic dialog surprinde și modul în care Budrala le îngăduie personajelor sale să-și manifeste personalitatea în decursul filmului – fiecare având ticuri vizuale și verbale specifice și fiind atent conturat de regizor ca individ, nu ca purtător al unui argument sau reprezentant al unei tipologii.

Una dintre strategiile adoptate de băieși, ca și de alți rromi din România, este să pozeze în victime ale sorții lovite de sărăcie. Importanta poruncă ortodoxă de a le oferi pomană celor sărmani le furnizează un cadru în care aceștia pot negocia mai bine pentru plată mai mare sau condiții de schimb mai bune. Printre ei, aceste stratageme sunt folosite din amuzament. Pe parcursul filmului, Budrala le surprinde caracterul esențial ca experiență trăită. După cum menționa și el cândva, „acest tip de narațiune creează o formă organică, în care secvențele, acele elemente stabile ale poveștii, interacționează unele cu celelalte. Calitatea dinamică surprinsă de film nu poate fi reprodusă într-o prezentare discursivă și nici prin juxtapunere pe un site

sau un CD-ROM. Numai filmul facilitează experiența intimă și personală, prin care un spectator poate dobândi o înțelegere fenomenologică a fenomenului social observat.”

Turica revine cu o perorație pe care Budrala a asemuit-o cu o baladă și căreia îi îngăduie să prindă viață în ritmul său:

- Am avut un măgăruș. Îl chema Mura. Țsta era numele lui. Îl cumpărasem cu 600.000. Era trecut de trei ani de Ziua Sfintei Maria. Avea aproape patru ani. Și ce să vezi? Într-o zi, îmi iese din curte și mi-l omoară o vecină. Nu știu ce i-o fi dat, dar l-am găsit zăcând mort în curtea ei. Am mers la ea și i-am zis: „Femeie, ce i-ai făcut măgarului meu? Mi l-ai omorât! Parcă mi-ai fi omorât o rudă. Nu-mi mai pot procura mâncare acum. O să mor de foame.” „Pleacă de-aici și vezi-ți de treabă. Dumnezeu ți l-a omorât, nu eu.” „Femeie, dacă voia Dumnezeu să mi-l omoare, mi-l omora în curtea mea, nu în a ta.”

În sfârșit, coboram la vale cu el, prin satele Gârbova, Reciu, Mândra și toate celelalte.



Măgărușul îmi era de mare ajutor. Mă purta de colo-colo. Era un animal de ispravă, sărmanul.

- Era vară, Jenica, era arșiță. Iar măgarul se înfierbântase, îi atârna limba din gură. Mereu purtam cu mine o sticlă cu apă de 2,5 l și un castron de plastic. Când ne opream să ne odihnim, îi turnam apă în castron și îi spuneam: „Vino la mama! Bea nițică apă, dragule. Trag rămășag că tare ți-e sete.” Iar el era ca un om, bea din castron și se întindea pe pământ. Iar apoi, îi spuneam: „Să mergem. S-a terminat pauza”, iar el se ridica cu sacii în spinare și ne vedeam de drum.
- N-ai avea și tu dureri de cap? Dumnezeu mare! Eu sigur aș avea. Și am plecat fără măgăruș? Firește. Mergeam cu bătrânul Miciu, cu Gârdea și cu mama Ana, cu toți ăștia. Plecam împreună spre sate. Iar ei îmi spuneau: „Cari tu cartofii ăștia?” Unul avea cartofi, altul avea varză sau o duzină de știuleți. Alții aveau făină, fiecare avea câte ceva. Iar eu puneam totul în bagajul meu, le eram de mare ajutor. Vezi? Acum, nu mai am măgarul și nu mai pot face rost de hrană. Nu mai pot lua cartofi de la oameni, fiindcă sunt prea grei. Am rămas fără mâncare? Absolut. Dacă aveam un măgăruș

acum, peste tot mergeam cu el. Nu mai trebuia să merg cu alți oameni în afară de tine.

[Către soțul ei] Tu ai îngriji măgarul cât aş merge eu prin gospodării. Eu aş face rost de mâncare. Ar trebui doar să ții măgarul. Hai să trudim cot la cot și să cumpărăm un măgar. Ne va surâde norocul. Dacă ne-ar da Dumnezeu un măgar, am trăi ca parlamentarii. El ne-ar căra toate poverile. Dar nu cred că ne permitem să cumpărăm unul. Tu nici măcar n-ai învățat să cosești cum trebuie, ca să câștigi mai mulți bani.

- [Soțul] – Crezi că-ți dau ție banii mei ca să-ți iei tu măgar?
- Bine ai face. Ca să ne procurăm făină, hrană și toate cele trebuincioase. Plus că trebuie să-mi dai și mie o parte din agoniseala ta. La două săptămâni după ce am născut, am lăsat copilul singur acasă, am luat măgarul, am cutreierat satele și am adus înapoi fasole și făină de porumb, ca să avem ce pune pe masă. Am plecat și m-am întors cât ai clipi. I-am spus acelei vecine: „M-ai lăsat fără măgar. Acum, tu să-mi aduci de mâncare!” Doamne, poți să-i dai orice femeii care mi-a omorât măgarul, dar pe lumea cealaltă,

măgărușul meu o s-o bântuie. I-a răpit viața. Eu aveam grijă de el, îl hrăneam. Am făcut mai multe pentru animalul ăla decât pentru propriul bărbat și pentru odrasle. Ea mi-a omorât măgarul, bat-o vina!

La o proiecție a filmului, un antropolog a întrebat dacă nu cumva Turica inventase măgarul cu pricina – ca să-l amuze (sau chiar să-l păcălească) pe regizorul filmului. Într-un fel, nici nu mai contează, deoarece Budrala descoperă în aceste lungi orațiuni că, prin reprezentațiile băieșilor, acești rromi își clădesc propria sociabilitate. Astfel, Budrala a pătruns în însuși mecanismul de reproducere a vieții băieșilor. Este o importantă realizare pentru „un simplu film”.

În 1903, marele savant afro-american W.E.B. du Bois a scris în *Sufletele Oamenilor Negri*:

„E o senzație stranie această dublă conștiință, sentimentul că te privești pe sine mereu prin ochii altora, că-ți măsoară sufletul cu ruleta unei lumi care te privește cu dispreț și milă amuzate. Acela își simte mereu dualitatea – este și american, și negru; două suflete, două gânduri, două cazne lipsite de împăcare;

două idealuri opuse într-un corp de culoare, al cărui putere stăruitoare îl împiedică să fie zdrobit.”

Una dintre realizările filmului *Blestemul Ariciului* este că le oferă băieșilor șansa de a se vedea „nu prin ochii străinilor”, ci prin propriii ochi. Este cumva paradoxal, deoarece și Budrala este, desigur, „un străin” – dar, fiindcă își folosește camera în scop de observație și rămâne mereu atent la valorile importante pentru băieși, acesta îngăduie filmului să prindă viață într-un spațiu neutru, unde viziunea lor despre lume se poate transpune pentru o clipă și în viziunea noastră.