

FILMEK, FILMI MESÉK ÉS PARAMICHÁK Roma tematikájú játék- és dokumentumfilmekről

„(...) egy etnikai közösség keresi a csoport saját nyelvét, történetét, a sorsokat összehozó élményeket és kollektív emlékeket, és mindazt, amelyért megéri az identitás vállalása. Ehhez pedig közös emlékezés, tradíció, kulturális minták, valamint közös szöveg, kommunikációs kód és vizuális látás kell, amiben a film és a filmi mese különösen fontos szerepet játszik.”¹

Szegénységfilmek, romafilmek

Budapesten a közelmúltban két olyan nagyobb filmmustra is szerveződött, amelyen szép számban szerepeltek romákkal kapcsolatos filmek. Először a Vörösmarty Moziban 2010. december 3–5. között a „Szegénység arcai filmfesztivál”, aztán közvetlenül utána, december 6. és 11. között a nyolcadik kerületi Kesztyűgyár Közösségi Házban, az Örökmozgó Filmmúzeumban és a Napházban a II. Budapesti Cigány Filmfesztivál került megrendezésre.

Azért is érdekes összevetni ezeket, mert a „Szegénység arcai” jóval nagyobb arányban mutatnak be olyan filmeket, amelyek *nem* a cigányságról szólnak. (Szemben az évente megrendezésre kerülő Magyar Filmszemle dokumentumfilmes mezőnyével, ahol nem ritka jelenség, hogy a szegénység számító társadalmi csoportról készült alkotások hősei között túlréprezentáltak a cigány származásúak.) De ha megfordítjuk a kérdést és ilyen alapon vizsgáljuk a Cigány Filmfesztivál programját, láthatjuk, hogy bár erőteljes a cigánysággal kapcsolatos társadalmi problémákat, köztöttük a szociális helyzetet vizsgáló filmek jelenléte (hiszen ezek bemutatása a rendezvény egyik célkitűzése), találunk számos példát a roma identitás (egyéb) építőelemeivel foglalkozó játék- és dokumentumfilmekre, amelyekben ha létezik is a szegénység, más megvilágításba kerül, vagy eltörpül a jelentősége.

Különösen érdekes ebben e tekintetben Groó Diana legújabb, 2010-es nagyjátékfilmje, a *Vespa*, amelyet a rendezvény nyitófilmjéül választott. A főhős egy alföldi település cigánytelepének lakója, egy apa nélkülös nevelkedő kiskamasz, aki a hátrányos helyzet követelményeinek sok, ha nem minden szempontból megfelel. Régi, a fővárosba való eljutásra vonatkozó álma teljesül, amikor egy motornyeremény ígéretében anyja tudta nélkül útra kel. A kalandos útnál már csak a hazatérés vi-

szontagságosabb. A filmben nehézségek sora akadályozza a fiút célja elérésében, ezek leküzdéséhez (hasonlóan a nagy klasszikusok kiskamasz gyermekhőseihez, mint Truffaut *Négyszáz csapásában* Antoine Doinelhez) a tisztaság, nyitottság, elszántság szükségeltetik. A környező társadalom, a felnőttek világa azonban farkastörvényeket diktál, és kíméletlenül eltiporja, megalázza a csórókat, vagy inkább a mai kamaszok szóhasználatával élve, a lúzereket.² A film egységesen kezeli (a különösen a kamaszkorban nagy jelentőséggel bíró) identitásépítés részekből álló folyamatát: a fiú egyszerre keresi a gyökereit (a valószínűleg álmokból és az anyai elbeszélésekből szőtt apaalak valahol egy építkezésen robotol) és önmagát. Az eszköz, a piros motor nemcsak presztízs- és státuszemeléshez segítheti a kortárs csoportban, a telepen, hanem a felnőtté válásnak is fontos állomása, anyja mellett a hiányzó apa szerepét is igyekszik betölteni. A környezet azonban kihasználja a se nem gyerek, se nem felnőtt főhős „küszöbállapotát”: próbál hazugsággal, fizikai erővel fölébe kerekedni.

A történetnek az egyik szála nem a szegénységhez, hanem hangsúlyosan a roma identitáshoz kapcsolódik. A fiú, aki egy népmesehőshöz hasonlóan indul szerencsét próbálni, fontos segítőtőre talál egy hangsúlyozottan roma utcazenész személyében. Előbb a véletlenek sorozják őket egymás mellé, majd a férfi vele marad, amíg már (azt hiszi) biztonságban tudhatja, végül egy hirtelen, de fájdalmas döntéssel felszámolja a kettőjük között szövődő barátságot. A fiú identitáskeresésében — a zenész által megjelenített — megélt és ápolta romaság a további lelki, érzelmi gazdagodás egyik lehetséges, fontos forrása. A kissé sztereotip és direkt módon ábrázolt cigány kulturális sajátosságok (tűz melletti esti gitározás az útszelen) mellett szerepel egy érdekes motívum. Amikor ismerkedésük során a férfi keresi a közös pontokat, megkérdezi: „Tudod-e mi az a *paramicsi*?” Ez a beszélgetésbe dramaturgiai módon beépített elem több célt is szolgálhat: intertextuális utalásként a film egészére, tanmese-jellegére vonatkozik. Ugyanakkor beemeli a cigány kultúra hagyományrendszerének azt a fontos elemét, a mesét, amely a romákkal kapcsolatos filmekben sajátos helyet foglal el.

A mese szerepe a roma tematikájú játék- és dokumentumfilmekben

A magyar filmtörténet egyik gyakran idézett, jól ismert dokumentumfilmje Sára Sándor 1962-es *Cigányok* című alkotása. A Balázs Béla Stúdióban a hatvanas években irányzottá alakuló lírai doku-

mentarizmus nyitófilmjeként is számon tartják. Sára röviddel a film elkészülése után a Filmkultúra című lapban számolt be a film keletkezéstörténetéről, hangsúlyozva elkészítésének szándékait.³ Művüket elsősorban az előítéletek ellen alkották Gaál István szerzőtársával, hogy „siratóik szellemében együtt panaszkodva velük” emelhesék fel hangjukat azok ellen a körülmények ellen, amelyek fogságában a cigányság alig vagy egyáltalán nem indulhatott el a szocializmus ideológusai által ígért társadalmi felemelkedés útján. Sára a filmet különböző „fejezetekre” osztotta, utalva a munka, a lakhatás, az egészség és az oktatás körülményeire. Ezek a tényként megfogalmazott állítások utalnak a saját, személyes tapasztalatok alapján, mégis szociológiai hűséggel megformált valóságokra. Nem véletlenül emleget azonban Sára „siratót” az írásában: a film egyik legszebb, igen hangsúlyos, bár megrendezett, mégis dokumentumértékű jelenete a cigány hagyományok egyik legfontosabbikát, a temetés előtti halott búcsúztatást, virrasztalást mutatja. Ez még talán a szegénység nyílt ábrázolásánál is kevésbé tetszhet az akkori hatalomnak, hiszen a kizárólag elmaradott társadalmi csoportnak tekintett cigányság létező, bár eltagadott etnikai kultúrájából villantott fel részleteket. A siratáson eléneklik, majd egy asszony romani nyelven elmeséli a cigányság egyik legszebb, *Madarakból letünk* című eredetmondáját.⁴ A virrasztalások szókasrendjéhez tartozó közös éneklés, beszélgetés mellett fontos elem, és az elzártabb, hagyományőrző közösségekben máig élő hagyomány a mesemondás, amely a cigány folklórnak rendkívül összetett eleme. A mesélés a közös zenéléshez, énekléshez hasonlóan „érzelmi közösséget” teremt, amint arra Bonini Baraldi olasz antropológus egy romániai cigány faluban végzett terepmunka leírásában rámutatott.⁵

Michael Stewart, brit szociálintropológus Gyöngyös környékén élő oláh cigányok szokásairól írta egyik legfontosabb művét *Daltestvérek* címmel. A cím utalás a könyv fontos megfigyelésére: a közösség dalkészletében szereplő hallgatókat („loki dhili”) más narratív műfajokhoz hasonlóan „vorbának” vagy „chachi vorbának” (ígaz beszéd) nevezik, amelynek a szövegbe épített diszkurzív elemeivel összetartozásukat fejezi ki, erősíti meg.⁶

Macskássy Katalin, animációs filmrendező két alkalommal is készített filmet cigány közösségről. Először még a hetvenes években, egy komlói általános iskola diákjainak és a rajszakkört vezető pedagógusnak a közreműködésével *Nekem az élet teccik nagyon* (1976) címmel. A gyerekek (valószínűleg tanári kérésre) saját életükből, telepí élményeikből merítettek, és a rövid kis elbeszéléseket dolgozták fel animált rajzaikon. Így valóság és

fikció sajátos keveredése jön létre: művészi képzeletük és kreativitásuk átzínezi, sőt némiképp csodássá varázsolja a mindennapok gyakran kegyetlen történéseit. A szegénység, az alkoholizmus és a bűnözés rideg szociológiai tényei közé mesés elemek keverednek (az egyik legkedvesebb az elnevezett egerek megjelenítése). A film mintha csak illusztrációja lenne Kemény István szociológus hetvenes években végzett felméréseit kiegészítő fontos, sokat idézett gondolatainak: „A cigányok legtöbb csoportjának az életét elsősorban a hiány jellemzi, a megfelelő kereset és jövedelem, a jó lakás, a kielégítő ruházkodás és étkezés, az egészséges ivóvíz, az iskolázottság, és a nem cigányokkal való versenyképesség hiánya. De nemcsak hiányt tapasztalhattunk körükben, hanem pozitívumot, többletet is, amely egész életünkre szóló élmény marad: a személyes kapcsolatok melegségét, a személyiség spontaneitását, a pillanat örömeivel való élni tudást.”⁷

Macskássy Katalin másik animációs filmjében, amely épp a fent említett eredetmondát dolgozta fel *Sosem volt cigányország* (2007) címmel, nem sok nyomát leljük ennek az érzelmi érintettségnek. A film fekete-fehér dokumentumfelvételekkel indul, amelyeket egy rendkívül szegény településen forgattak. A kamerára irányuló, meggyötört, vádló tekintetek a szociofotózás korai, háború előtti időszakát juttatják eszünkbe, néhol pedig egyenes idézeteket is látunk, tisztelgésnéppén Sára lírai dokumentumfilmje előtt. Itt azonban a gyerekek nem az eget szántó repülőgépeket nézik, hanem az eredetmonda feljűk festett, képzeletbeli madarait. Úgy vélem, a film épp a mese szárnyán felemelkedni képes felnőtteket, gyerekeket rántja le durván a földre, amikor a narrációban felolvasott monda végén a letelepedésre „kárhóztatott” cigányok vágyaira utaló sorokhoz („Azért nem is élünk mi tunyán, kuporgatósan, mert mink egy szép napon madárnak visszaváltozunk.”) az utcán részegen botladozó idős asszony képsorát illeszti.

Hal(l)hatatlan paramichák

Ugyancsak a hetvenes években Schiffer Pál három, ma már klasszikusnak számító dokumentumfilmet készített a cigánysággal, szegénységgel kapcsolatos társadalmi problémákról. Mint tudjuk, az 1960–1970-es évek fordulójától aktívan részt vett azokban a szociológiai kutatásokban, amelyeket a társadalomtudósok országsgzerte végeztek. Érdekes módon az első (Végh Antallal közösen készített), *Fekete vonat* című dokumentumfilmjére sehol nem hivatkozik: 1971-gyel jelöli meg (az ebben a témakörben végzett) filmkészítő tevékenységének kezdetét, holott az 1970-ben készült el.⁸ A két későbbi filmben már jobban kö-

rülhatárolja a kutatási területet. A Kemény Istvánnal közösen végzett felmérések a magyarországi cigányság életkörülményeire vonatkoztak: így a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* az oktatással kapcsolatos kérdéseket járja körül, a *Faluszéli házak* pedig a lakhatásról és az azzal összefüggő egészségügyi helyzetről tudósít. Schiffer módszerének alapja az interjúkészítés. Ezek a felvételek nyilvánvalóan eleget tesznek a tudományos adatgyűjtési módszerek kritériumainak: sajátos ötvözetét nyújtják a külső megfigyelés, az esettanulmány és a mélyinterjú alkalmazásának, a választott hangnemet (a személytelen, célratoró fogalmazásmódot) is ez indokolja. Schiffer 1974-ben határozta el a következő rész forgatását, amely a munkavállalás jellemzőit járná körül. Kemény Istvánnal közös elképzelésük az volt, hogy egy alkalmi, idénymunkából élő közösség tagjainak a lakóhelyüktől távol eső ipari körzetben, nagyvárosban való munkába állását, mint felemelkedési lehetőséget (és annak többirányú következményeit) járják körül. A módszer kialakításában számos tényező közrejátszott: a filmszakmán belül a dokumentumfilm-készítés körül kialakuló és megélnékül viták, útkeresések mellett a filmgyártás akkori állapotát meghatározó körülmények, és nem utolsósorban Schiffer személyisége, alkotói célkitűzései.

Mindhárom összetevő közel azonos súllyal befolyásolta az eltérő megközelítésmód szükségességét. Schiffer az alkotás különböző fázisaiban utal a dokumentumfilm formanyelvi megújításának fontosságára: azokra a termékeny vitákra, amelyek módszerének kidolgozását is előmozdították. Egy helyen a két korábbi dokumentumfilmet (minden siker ellenére) egyenesen „csődnek” nevezi: „A film forgatása, majd vágása során megéreztem, megértettem, hogy a mindenre kiterjedő pontos analízis, a gondos előtanulmányok ellenére is valami hiányzik a filmből. Valami, amit éreztem a putrikban, a cigány családok között, a beszélgetések során, és amit nem tudtam, nem is tudhattam beleépíteni a filmbe. A két cigány-dokumentumfilm számomra annak a módszernek a végét jelentette, amellyel eddig filmet csináltam. Tudtuk, éreztük (Andorral, Keménnyel), hogy a már hagyományossá váló interjúmódszer, a *cinéma vérité* általunk művelt verziója nem adhat többet, mint amit addigi filmjeinkben sikerült megvalósítani.”⁹

Ezek a dilemmák azonban részben megoldódtak, amikor Schiffer leforgatta a Budapesti Iskola fikciós dokumentarista irányzatának egyik legkiválóbb darabját, a *Cséplő Gyurit*. De abban, ahogyan a *Fekete vonat* hősei, azok az ingázó tízezrek, akiket a szociofotók, dokumentumok, kutatások alapján többnyire csak a tudományos érdeklődés megvilágításában láthatunk, és megmaradnak a

kulturális emlékezetben, óriási, sőt egyre nagyobb szerepe lesz a mozgóképeknek.¹⁰

Ugyanennek az évtizednek a végén született Gyarmathy Livia játékfilmje Balázs József regénye alapján, *Koportos* (1979) címmel. A mű szintén a társadalom perifériáján vegetáló cigányság egyik tagjának sorsdrámája. Érdekesége számunkra az, hogy a főhős Balog Mihály szerepét játszó Rostás Mihály — nem olyan értelemben bár, mint Cséplő Gyuri, de — mégiscsak saját sorsát játszotta el. A szabolcsi cigányembert később Kovalcsik Katalin, a cigány népzene- és népmese gyűjtés egyik vezéregyénisége fedezte fel. Rostás, aki az ingázások hosszú vonatútjain is kamatoztatta tudását, kiváló mesemondónak bizonyult. Kovalcsik Katalin így emlékezett vissza rá: „Rostás Mihály életútja nem sokban különbözött attól a több száz vagy ezer szabolcsi és szatmári cigányétól, akiknek föl kellett adniuk a hagyományos, apáról fiúra szálló mestersegüket, és a vidék kevésbé iparosodott volta miatt lakóhelyüktől távol, többnyire Budapesten vállaltak nehéz, fizikai segédmunkát. Élete nagy fordulata 1979-ben következett be, amikor főszerepet kapott Gyarmathy Livia *Koportos* című, cigányokról szóló filmjében. Ekkor úgy érezte, hogy ez az a lehetőség, amelyre egész életében várt: színészi teljesítménye révén nemcsak a magyarokkal válik egyenrangúvá, de hírnevet és dicsőséget szerez a cigányságnak is. Vágyai azonban nem váltak valóra: a hagyományos közösség elítélte, mint mindenkit, aki valamilyen módon kilép belőle. A másik oldalon sem volt szerencséje: még néhányszor hívták kisebb szerepekre, majd végképp bezárult előtte a filmgyár kapuja.

Ezt a kudarcot Rostás Mihály soha nem heverte ki. Talán azzal is magyarázható az a cigány mesemondóknál is szokatlan kitartás és ragaszkodás, amellyel évek óta, újra és újra felbukkan, folytatja meséinek elmondását. Több éves ismeretségünk, mondhatnám barátságunk és a mi lankadatlan érdeklődésünk meséi iránt azt is bizonyítja számára, hogy tudására valahol mégiscsak szükség van. Ráadásul ez tudásának az a része, amelyet ő is a legnagyobbra tart: legjobb képességét, a mesemondást csillogtathatja előttünk, és ezzel elérheti másik célját is, segíti a cigány hagyományok közkinccsé tételét.”¹¹

Paramichák és a kulturális emlékezet

A rendszerváltás utáni magyar filmművészetben a cigány kultúrával kapcsolatos játékfilmek sorát Szederkényi Júlia *Paramicha vagy Glonci, az emlékező* című műve nyitja 1993-ban. Ez azért is érdekes, mert az ekkor készült alkotásokban fellelhető közös motívumok közül a legerősebb az emlékezés és a mese. Szederkényi filmje több szempontból is emblemikus alkotás: a kultúrák

találkozásának érintkezési pontjait rendkívüli érzékenységgel próbálja kitapintani, sajátos formanyelvi megoldásokkal egyszerre reflektál saját filmkészítői szerepére és az ábrázolt világhoz fűződő viszonyaira. Épp ez a szerzői hozzáállás azonban a néhány évvel később készült *Tündérdombbal*, az *Országalmával* és a *Cigány holddal* rokonítja. A közös bennük, hogy — bár mindegyik más módon — kijelölnek az elbeszélésen belül egy keretet, ahonnan nézve az összes állítás idézőjelbe kerül. Más-más módon, de mindegyik film a történet „elbeszélhetetlenségét” hangsúlyozza, vagy legalábbis utalást tesz rá, felfüggeszti a látottakat (egyébként is kétes) igazságtartalmát, pontosabban az elmondottakat mindannyian saját igazságukként tüntetik fel. Azzal, hogy a kijelentéstétel személyességét a végletekig fokozzák, bármely sztereotípiát kerül felszínre, megfosztja azt életől a beszédmód.

A sablonos ábrázolás csapdáját mindegyik film másképp kerüli el: Szederkényi Júlia az áldokumentum készítésének trükkjét maga leplezi le, Szőke eljátssza-elbeszéli a cigány téma fikciós ábrázolásának lehetetlenségét, a Czabán–Pálos alkotópáros dokumentum és fikció egymásra vetítésével kérdőjelezi meg, majd hitelesíti önmön igazát, Malgot István pedig a költői film kínálta stilizációs eszközökkel teremt egy önálló törvények szerint működő „roma világot”. Felhasználják a cigány mítosz, „örök és rögzült” alakjait, de nem statikusan, hanem dinamikusán, a filmkészítés során létrejövő viszonyok szövevényébe ágyazódva.

A legnyilvánvalóbb ez a törekvés Szederkényi filmjében, ezért részletesebben most csak erre térnék ki. Mint ahogyan utaltunk rá, már a cím kiválóan jelzi, mit kívánnak a szerzők megteremteni. A „paramicha” a görög eredetű „paramitia” szóból származik, jelentése mitológiai tárgyú tanítómese, a romani nyelvben, annak lovári nyelv-járásában pedig mesét jelent. A cigány mese-folklórnak egyik legfontosabb alkotóelemét, a hagyományos tündér- vagy varázsmesét jelölik vele. A cigány hagyományrendszerben az éneklés és a tánc mellett a legfontosabb szerepet a mesélés tölti be. A jó mesélőkre a rendkívül fejlett improvizáló- és variálókészség, valamint kiváló emlékezőtehetség jellemző.¹² Az oláh cigány közösségekben a mesemondó előadását a hallgatóság részéről állandó közbeszólások kísérik, a mesélő pedig kiszólásokkal ellenőrzi, nem lankad-e hallgatói figyelme. A mesemondás tehát valódi közösségi esemény és rítus, amely sajátos „forgatókönyv” szerint zajlik. Ez a hagyomány, a cigány — szóbeliségen alapuló — kultúra olyan sajátja, amely bár a cigány közösségekben is kihalóban van, a magyar folklórnak már szinte egyáltalán nem létezik. Ezáltal a cím utalás egy olyan folk-lórelemre, amely kincs mindkét kultúrában — a

többségiben hiánya, a kisebbségiben „veszélyeztetettsége” miatt.

A történet szerint Glonci Miklós, Szederkényi főhőse egy kivételes, belső látó képességgel megáldott idős cigány ember, akin az orvosok kísérletet hajtanak végre: a fejére szerelt különleges készülékkel tennék láthatóvá emlékeit. A kutatást filmes stáb rögzítené, de Glonci megszökik, és keresése alkotja a bonyodalmas cselekmény vázát. Szederkényi tehát egy áldokumentumfilm forgatását meséli el, de oly módon, hogy a stáb tagjai egy „álfikciós dokumentumfilm” szereplőivé válnak. A szerzők különféle műfaji sémákat használnak: tudományos-ismeretterjesztő filmként mutatják be a különös emlékezőtehetséggel megáldott cigány emberrel folytatott kísérletet, amelyet a pszichiátriai osztály kutatóorvosai végeznek. Miután a történet fordulatot vesz: Glonci eltűnik, a drága kísérleti eszközöknek is lábuk kél, valakik pedig még az addig leforgatott anyagot is megpróbálják ellopni a film-laborból, onnantól a bűnügy leleplezése áll a középpontban. A film utolsó szakaszát a barlanglakásokban élő cigányok telepén forgatják; itt időnként az etnográfiai filmkészítés sémáit alkalmazzzák. A leggyakrabban használt stilisztikai eszköz, amely idézőjelként működik: az ironia, például a cigány gyerekeket ábrázoló képsor alatt felhangzó afrikai zene vagy az orvosokat (mint a hatalom megtestesítőit) leleplező gúnyos kameraállások. Mindeközben állandóak a stáb munkájára vonatkozó kép- és hangkommentárok, amelyek nem műfaji, hanem adott filmtörténeti korszakokra (például a francia újhullámra) való utalásként vannak jelen. Az önmagát elbeszélő film ezáltal megvilágítja a fikciós vagy hagyományos dokumentumfilm készítésének „lehetetlenségét”. Az a fajta alkotók és hősök közötti cinkos viszony, amely a *Cséplő Gyuriban* az amatőr szereplők játékában érhető tetten, itt átalakul türelmetlenséggé a hősök (legfőképp Glonci) részéről, időnként pedig kudarcként leplezi le saját használhatatlanságát (például amikor a főhős felkutatását segítő alak visszakérdez: „Valamit nem jól csináltam?” Majd rögtön utána az arcát tenyerébe temető rendezőnőt látjuk). A filmkészítők részéről ez a viszony „valóságos” segítségnyújtássá alakul: Glonci utolsó napjaiban a stáb tagjai egyszerűen beköltöznek az életébe. A film egyik utolsó képsora ennek emblematisz kifejezése: az operatőrök karjukon cipelik a rozzant öregembert. Itt tehát nem egyszerűen fikció és valóság viszonyának elemzéséről van szó, hanem a kettő állandó és megélt felcseréléséről: a filmkészítői szerep s így a látottak (újra)hitelesítésének kísérleteiről és kudarcairól.

Szederkényi filmje ezáltal a filmtörténetben is jelképes „tett”. A fantázia- és emlékképek „foglyul ejtésének szándékával” utal a cigány kulturális sa-

játosságoknak, hagyományoknak már az értelmezés céljából történő rögzítésére, amelyhez a segítségnyújtás a többség részéről egyfajta *kizsákmányoló* tettként is értékelhető. A filmkészítők kívülről beavatkozó, közvetítő szerepe a tevékeny részvétel nélkül pedig inkább egyfajta árulásként értelmezhető, amelyen az állandó önreflexió vajmi keveset segít: ennek felismerése pedig morális-etikai váltsághoz vezet. Ezt enyhíti talán az idős Gloncit cipelő stábtagok képe. Ám nem véletlenül alkalmaz Szederkényi olyan motívumokat, amelyek azt sejtetik, hogy a történet a késő Kádár-korszak éveiben játszódik. Az orvosok viselkedésmondaja, a rendőri zaklatások mind a diktatúra alatti ellenőrzöttség-re utalnak. Ezzel jelzi a rendszerváltozás után felgyorsuló közösség- és identitásépítő folyamatok közvetlen előzményeit, s annak szemléletünket, mentalitásunkat meghatározó maradványait. A film záróképei (a fején a készülékkel elfutó kisfiú) utalnak az újfajta kezdet iránt kétségeket és reményeket egyaránt tápláló szerzői állásfoglalásra.

Emlékképek a filmben, filmek az emlékekben
A Malgot István fentebb említett filmjével azonos című színdarabban színészként kezdte pályáját Bogdán Árpád, majd később Fodor Tamásnál a Stúdió K-ban játszott. Néhány év múlva megrendezte első önálló nagyjátékfilmjét, amely a 2008-as Magyar Filmszemlén az elsőfilmeknek járó díjat kapta. A *Boldog új élet* Magyarországon valójában első fontos darabja az önreprezentációnak; biográfiai ihletésű története pedig egy fiú sorsán keresztül a romák identitáskeresésének metaforájává válhat. Sajátos „így jöttem” darabja a magyar filmtörténetnek, mert a korrajz jelentősége eltörpül a személyes sorsragédia mellett: mindent felülír a „nem-számzás” élménye.

Főhőse állami gondozásban nő fel, a film életének két évét meséli el, az intézetből való kikerülés utáni időszakot. Az önállóságért a fiúnak nagy árat kell fizetnie, úgy érzi, ha nem képes fel dolgozni gyermekkori traumáit, ha nem tud összegyűjteni az intézetbe kerülés előtti időszakról annyi információt, amennyi alapján a családi háttéréről valamilyen képet formálhat, akkor nem bír önálló életet kezdeni. A boldogulás története két síkon zajlik: a valóságos események mellett egyenrangú szerepet töltenek be a fiú emléke- és képzeletvilágát megjelenítő képsorok. A szerkesztésmód érdekessége pedig abban rejlik, hogy az intézetből való kikerülés utáni új élet párhuzamba állítódik az oda bekerülés pillanatával, mindkettő azonos súlyú fordulópontnak mutatkozik. A „kinti élet” élményei sorban idézik fel a valós emlékszálakkal átszőtt fantáziaképeket.

A múlttal való szimbolikus kommunikációra való törekvés a jelen megélésének és a jövő épí-

tésének feltételeként jelenítődik meg a Bogdán-filmben, és ez teszi a 2000-es évek cigánysorsának metaforájává. Az önzonosság elengedhetetlen feltétele annak a csoportnak a körülhatárolása, amelyhez tartozni kívánunk vagy kényszerülünk. A rendszerváltozás után Magyarországon fel erősödtek azok a törekvések, amelyek a cigányság történelmének, kultúrájának leírását, rendszerezését tartják a kor egyik legfontosabb követelményének, ám ezeket meglehetősen sok anomália terheli, épp politikai jelentősége miatt. A több oldalról fenyegetett kulturális identitás építgetését a *Boldog új élet* főhősének erőfeszítései, a traumákkal terhelt individuális emlékezés keservei példázják.

Természetesen az sem elhanyagolható tény, hogy a történetben is fontos szerepet játszanak a cigány kultúra elemei. Mint jeleztük, két párhuzamosan zajló esemény sor elevenedik meg a filmben: az új élet első két éve és a gyerekkori emlékek álomképei. Az elsősben a domináns társas kapcsolatok a fiút a roma barátjához és annak családjához fűzik, a másodikban pedig saját (elképzelt vagy valóságos), ugyancsak hangsúlyozottan cigány szüleihez, testvérehez.

Bogdán Árpád hőisének „élhetlensége”, amely többféleképpen megnyilvánul a filmben, s amely végül tragikus bukását okozza, szinte elkerülhetetlen, végzettszerű beteljesülés. A környezet segítő hozzáállása nem pótolja a traumák okozta sebek gyógyításához, az akarat pedig nem helyettesíti a belső út megtételéhez szükséges erőt.

Nem sokkal később Mészáros Antónia dokumentumfilmet forgatott Bogdán Árpádról, amelyben a rendező a filmhőiséhez hasonló utat jár végig (*Megtárgadva*, 2009), a forgatás keretein belül felkutatja a múltjára vonatkozó dokumentumokat, felkeresi a fontos szereplőket, majd hosszas vívódás után néhány rokonát, köztük édesapját is meglátogatja. A filmet nemcsak a személyes találkozások dokumentálása, érzékeny megjelenítése, hanem a főhős kommentárjai, visszaemlékezései teszik érdekessé. Az állami gondozottság traumatikus élménye ugyanis sajátos megvilágításba kerül azzal, ahogyan Bogdán elemzi, értelmezi a saját roma identitásának el- illetve megtagadását, a hetvenes-nyolcvanas évek intézményrendszerében nagyon markánsan kirajzolódó hatalmi politikákat. A roma származáshoz kapcsolódó képzetekbe sajátos módon keveredik a társadalmi helyzet: a visszaemlékezésben nagyon fontos szerepet játszanak azok az emlékképek, amelyekben a családokkal töltött hétvégékről visszatérő gyerekek beszámolóiról beszél Bogdán Árpád. A gyermekek számára nem vagy alig létező társadalmi különbségeket felülírta a közösségi, rokoni kapcsolatok bensősége, illetve az utána való vágyakozás. A főhős elmondja, hogy ezek a gye-

rekek ismerős szagokat (a kályhafüst ruhába ivódó illatát) és meséket hoztak magukkal. A vonzódás ellenpólusaként a rokonokkal való találkozástól tartó, felnőtt Bogdán a szorongás egyik okaként a közben kialakuló társadalmi távolságot említi. S valóban, taszító erőként is működik a filmrendező testvér megjelenése: a bátyjával való megható találkozás, a bensőséges fogadtatás helyett a narrátorszövegben halljuk, majd látjuk, hogy a középkorú férfi a stábot otthona helyett a falu új cigány közösségi házában fogadta. A gesztus többféleképpen értelmezhető: a nem megfelelőnek tartott életkörülmények megmutatása helyett másfajta, közösségi szinten lezajlott státuszemelkedést tart a férfi filmzésre érdemesnek.

Örkény Antal szociológus a mottóként idézett írásában a következő gondolatokat fogalmazza meg: „A filmek (a cikkben elemzett filmek — P. A.) közös jellemzője az is, hogy szemben az etnikai kultúra és identitás kiépítésének bevett útjával, ami az etnikai-vérségi gyökerekre helyezi a hangsúlyt, és amelyben a közös eredet kultusza játsza a döntő szerepet, ezek a filmek a többségi kultúra modern szövegeiben találják meg az identitás-építéshez szükséges etnikai toposzok nyersanyagait, amelyet aztán áttemelnek az etnikai kontextusba, újraértelmeznek, és ezáltal lényegében etnicizálják azokat. Így a klasszikus mű a modern etnikai életérzés kifejezőeszközzé, az etnikai másságból fakadó feszültségek megjelenítőjévé válik. Másrészt az etnikai közösség is profitál belőle, különösen az olyan kultúrák esetében, mint a romáké, akik híján vannak az eredetmítoszhoz és az etnikai kultúra folytonosságának bemutatásához szükséges alapvető közös mitikus történeteknek, és akiknek ezek az adaptációk a közös emlékezés forrását jelenthetik.”¹³

Ha elfogadjuk azt a Jan Assmann által meggyőzően és alaposan alátámasztott elméletet, miszerint a kollektív identitás alapja a kulturális emlékezet, valamint figyelembe vesszük Örkény állításait is, joggal feltételezhetjük, hogy a vizuális kultúrának, a filmek ikonikus képeinek és meséinek sokkal nagyobb szerepük lehet ezeknek a folyamatoknak az alakulásában, semmint gondolnánk.

A társadalmi hovatartozás tudata, amely ma Magyarországon a cigányság esetében a reprezentációs, hatalmi politikákban rejlő küzdelmekről és elmentmondásoktól feszül, nemcsak „az összetartozás kódolására szolgáló jelek” kaotikussága, hanem „a szimbolikus rendeltetések és jelstruktúráik” (Jan Assmann) összetettsége miatt sem lehet tisztá. A „mitikus történetektől” kezdve a kommunikatív emlékezetben még létező alakzatokig, amelyeknek a felidézése épp a helyhez, időhöz kötöttségük miatt nagyon erős performatív jelleggel bír, ezért a filmes ábrázolásban kitüntetett szerephez jut, mind

(újra)értelmezésre várnak, immár a film médium specifikus tulajdonságairól alkotott, egyre szélesedő tudásunk birtokában.

PÓCSIK ANDREA

¹Örkény Antal: *Cigány film vagy roma film?* Filmvilág, 2005. június; http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8271

²Neményi Mária szociológus egyik legfrissebb kutatásáról számol be egy kiváló tanulmányban: *A kisebbségi identitás alakulása. Roma származású gyerekek identitásstratégiái.* In: *Etnicitás. Különbségteremtő társadalom.* (Szerk. Feischmidt Margit.) Gondolat – MTA Kisebbségkutató Intézet, Budapest, 2010. A bevezetőben szociálpszichológiai kísérletek eredményeire, elméletek megállapításaira hivatkozva vázolja a serdülőkor központi kérdéseként a személyes és csoportidentitás összefüggéseit, valamint ennek részeként az etnikai identitás alakulását, mint egyszerre pszichológiai és politikai kérdést.

³Sára Sándor: *Vallomás a Cigányokról.* Filmkultúra, 1970/3. május–június.

⁴A monda teljes szövege (többek között) az alábbi kötetben található: *Sosemvolt Cigányország. Szegkövacs cigány történetek.* (Gyűjtötte és írta Bartos Tibor.) Európa, Budapest, 1958.

⁵Bonini Baraldi: *The Gypsies of Ceaus, Romania: An „Emotional Minority”.* In: *The Human World and Musical Diversity — Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group ‘Music and Minorities’ in Varna, Bulgaria 2006.* (Eds. Rosemary Stanelova, Angela Rodel, Lozanka Peycheva, Ivanka Vlaeva and Ventsislav Dimov.) Bulgarian Musicology Studies, Sofia, 2008, 255–261.

⁶Michael Stewart: *Daltestvérek. Az oláh cigány identitás és közösség továbbélése a szocialista Magyarországon.* T-Twins – MTA Szociológiai Intézet – Max Weber Alapítvány, Budapest, 1994.

⁷A Kemény-kutatások szövegéből (1976) származó idézet mottóként szerepel a következő kötetben: „*A világ létre, melyen az egyik fel, a másik le megy*”. *Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből. Antropológiai fotóalbum.* (Szerk. Szuhay Péter és Barati Antónia.) Néprajzi Múzeum, Budapest, 1993, 6.

⁸Ezt a megállapítást Schiffer Pál publikálatlan feljegyzéseire alapozom, amelyek a Nyílt Társadalom Archívumban találhatóak, a *Feljegyzések.* 1978. III. 2. sz. dossziében.

⁹Schiffer Pál: i. m.

¹⁰A *Fekete vonat* például kanonizálódott a Balázs Béla Stúdió dokumentarista vonulatának fontos darabjaként, hiszen felkerült az archívum kiváló dvd-sorozatának második részére (*BBS Arcok*).

¹¹Grabócz Gábor – Kovalcsik Katalin: *A mesemondó Rostás Mihály.* MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 1988. /*Cigánisztikai tanulmányok, 5./*

¹²Grabócz Gábor – Kovalcsik Katalin: i. m.

¹³Örkény Antal: i. m.