

## Tony Gatlif *Çadjo Dilo* című filmje és a roma érdekek \*

Ez az esszé Gatlif legújabb filmjének, a *Çadjo Dilónak* az elemzésére vállalkozik, mely egy párizsi fiatalember valamelyik távoli romániai cigány faluba utazását és ottani kalandjait meséli el. A dolgozat elsődleges célja, hogy a cigányok filmbeli ábrázolásával kapcsolatos, különböző olvasatú nézőpontokat mutassa be. Az egyik központi kérdés ezzel kapcsolatban: milyen háttérismeretekre van szükségünk ahhoz, hogy nézőként megérthessük a romaként ábrázolt kulturális másságot, egzotikus világot, és hogyan kerülhető el eközben a (negatív) sztereotipizálás.

Múlt év decemberében megkérdeztem Dimitrina Petrovát, a European Roma Rights Centre ügyvezető igazgatóját, hogy látta-e Tony Gatlif\*\* legújabb filmjét, a *Çadjo Dilót*\*\*\*. Dimitrina azt felelte, látta, és elmondta a következő történetet. Egy New York-i kollégája, aki maga is tevékeny jogvédő, az előző nyáron lelkendezve tudatta Dimitrinával, hogy egy „rendkívüli” filmet látott egy részben algériai, részben roma származású francia rendezőtől. Mondanom sem kell, hogy a *Çadjo Dilóról* volt szó, s a New York-i férfi úgy gondolta, a film széles körű európai terjesztése a lehető legnagyobb jótétemény lenne a roma jogok védelmében.

Dimitrina megszerezte a videokazettát és budapesti irodájában roma és nem roma nézők egy meghívott csoportjának levetítette a filmet. Egy júniusi napon körülbelül tizenöt ember ült némán a képernyő előtt. A film egy Stephane nevű fiatal párizsi férfiről szól, aki megfogadja, hogy felkutat egy Nora Luca nevű cigány énekesnőt, akit halott édesapja nagyon kedvelt. Útja során több hónapon keresztül egy Bukarest környéki cigány településen lakik. Stephane egy felvételt hord magánál Nora Luca hangjáról, abban a reményben, hogy valaki majd ráismer és útbaigazítja. Egy fagyos estén, amikor éppen fogalma sincs, hol fog aludni, összeismerkedik egy öregedő cigányzenésszel, Izidorról, aki részeg színpadiassággal gyalázza a román hatóságokat, amiért börtönbe zárták a fiát, Ardjanit. Izidor szívélyesen fogadja a tévelygő gádzsót, mintha az isten küldte volna, és azt állítja, hogy ráismer a felvételtől hallott hangra. Végül magával viszi Stephane-t a falujába.

A falusi romák befogadják Stephane-t, és ő is beilleszkedik a közösségbe. Hamarosan beleszeret egy Sabina nevű táncosnőbe, aki Izidorról együtt lép föl a helyi ünnepeken. A lány tolmácsolásával Stephane felvételeket és feljegyzéseket készít a helyi roma zenészekről és énekesekről.

A tragédia akkor következik be, amikor fél év után Ardjani kiszabadul a börtönből. Kocsmái verekedés során egy eldobott korsóval véletlenül megöl egy helyi román rendőrt, amire válaszképp egy egész tömeg támadja meg a roma falut. A pogrom során az összes lakost elűzik, s a falut porig égetik.

A záró képkockák alatt Dimitrina körülnézett a szobában és látta, hogy saját magához hasonlóan számos kollégáját is meghatotta a film. Aztán azt is észrevette, hogy a nézők közül néhányan – különösen a roma meghívottak – szemmel láthatóan más véleményen vannak. A vetítést követő vitában kitűnt, hogy ők egyértelműen elutasítják a filmet. Azt állították, hogy káros sztereotipizálással volt teli, s csak a cigány jellem ártalmas gádzsó (nem cigány) ábrázolásainak számát szaporítja. Egyesek véleménye szerint a szeretkezést és – még inkább – a romák között használt durva káromkodást nem lett volna szabad a gádzsóknak megmutatni, mivel ez a romákra nézve lealacsonyító. Mások azt állították, hogy a romák filmben bemutatott magatartása, különösen a közönségségük egyszerűen meghamisítja azt, ahogyan ezek az emberek valójában viselkednek. Úgy látszik, ismét a kívülállók tartották felhatalmazottnak magukat arra, hogy tovább rontsák a romák eleve megtépázott hírét. Ha Tony Gatlif roma származású, hát „elárulta” a népét – mondták. Röviden szólva: a roma nézők között közkeletű vélemény szerint a filmről messze nem mondható el, hogy a roma ügy iránti nagyobb megértést és szimpátiát szolgálja, sőt talán jobb lenne, ha el sem készült volna.

Dimitrinának újra kellett gondolnia első reakcióját. Néhány nappal később még egyszer megnézte a filmet, s ezúttal már maga is belátta, hogy negatív sztereotipizálás folyik benne.

Dimitrina története meglepett. Én Párizs ötödik kerületének egy aprócska mozijában láttam a filmet. A közönséget szemmel láthatóan magával ragadta a történet, a kellő pillanatokban nevettek, a film végén könnyeikkel küszködtek, végül pedig lassan, elgondolkodva szállingóztak ki a mozból. Az alkotás minden hibája – mint például a messze nem tökéletes színészi alakítások, kontinuitási problémák, a vágás helyenkénti esetlensége és stiláris következtelenségek – ellenére engem is mélységesen felkavart. Később olvastam, hogy a locarnói filmfesztiválon háromezer néző tíz percen keresztül állva ünnepelte Tony Gatlifot. Ehhez hasonló szendvedélyes fogadtatásban részesült a film a világ sok más filmfesztiválján is. Interjúiban a rendező azt hangsúlyozza, hogy míg a többi alkotása „mozi”, ez a „cigány triptichon” – amelybe a most tárgyalt filmen kívül a *Les Princes* (1982) és a cigány zenéről szóló *Latcho Drom* (1993) tartozik – valami más: küldetés.<sup>1</sup> A *Çadjo Dilo* „teljesen őszinte és nyílt” mű. „Ahányszor csak bemutatom ezt a filmet, mindig ugyanazokat az érzelmeket élem át, amiket a közönség... Az benne a varázslatos, hogy a közönség pontosan azt érzi, amit közölni akartam.” Gatlif számára tehát ez a megvalósult küldetés.

Mit közöl tehát ez a film? Miképp és kivel? És milyen eredménnyel? A Gatlif vallotta őszinteség és a film által kiváltott érzelmi reakció még sürgetőbbé teszi a romák ábrázolására vonatkozó kérdést. Valószínű cigány közösséget mutatott be Gatlif, amely a valóságban is létezhetne? És oly módon tette ezt, amely hozzájárulhat a romák ellen irányuló közkeletű sztereotípiák eloszlatásához és a roma jogok megerősítéséhez? Vagy téves és ártalmas a *Çadjo Dilo* cigány alakjainak ábrázolása?

## Fonák helyzet

Amint már a címből is sejthető, Stephane – az örült idegen – kívülállóvá válik olyan emberek közösségében, akik hagyományosan maguk játsszák a kívülálló szerepét. A helyett, hogy egy kétes, link roma alak bukkanna föl egy gádzsó környezetben, Stephane, a gádzsó az, aki gyanakvás és rosszallás tárgyává válik a roma közösségben. Ez az ironikus szerepcsera a film humorának fő forrása, s az alkotás egyik újtása. Amikor Stephane reggel kilép Izidor házából, a falusiak a szakadt cipőjére és koszos ruhájára mutogatva kiabálják: „Csavargó!” A feszültség fokozódik, ahogy Stephane menekülni próbál, és egyre több falusi jelenik meg: „Nézzétek, tolvaj! Gyilkos! Bandita! Elrabolja az asszonyainkat!” Most tehát Stephane-ra alkalmazzák mindazokat a negatív sztereotípiákat, amelyeket általában a romák kénytelenek viselni: „mint a commedia dell’artében – mondja Gatlif –, ahol a bolond bánik úgy a királlyal, mint hogyha az lenne a hülye.” Tehát akkor ki kinek a bolondja? Nem kétséges, hogy a szerepeket játszó romák élvezték a helyzetet. „Boldogok voltak, hogy végre bosszút állhatnak” – mondja Gatlif.

Tévedés lenne azt gondolni, hogy a film szubjektív szeme roma nézőpontú. Miközben ők Stephane-t csúfolják, mi azt nézzük, hogy ők hogyan látnak minket – és csak azért nevetünk, mert Stephane-ra vonatkozó meglátásaik megalapozatlanok. Egész egyszerűen tény, hogy a film a nem roma nézőpontot reprodukálja – lehet ugyan, hogy Gatlif roma származású, de a főszereplő, csakúgy mint az őt követő kamera mélységesen gádzsó, s az ő szempontjukból követjük végig az eseményeket, és szemléljük a megjelenő roma szereplőket. A lényeg itt az, hogy a faluban megtelepedve Stephane – legalábbis részben – megtapasztalja, milyen érzés a marginalizált, megvetett „másiknak” lenni, és így megkezdődhet jellemének átalakulása.

Így tehát a romák nagymértékben Stephane öntudatra ébredésének eszközei, az őket érő sorscsapásokkal szemben mindvégig túlsúlyban maradnak a film narratív motivációi. Az a jelenet például, amelyben Izidor halott barátja sírjánál táncol, már arra készíti elő a nézőt, amelyben Stephane utánozza majd Izidor táncát. A roma harmonikásról és a síró Izidorról készült közeli felvételeket sem véletlenül szakítja meg ritmikusan a tisztelettel és figyelmesen szemlélő Stephane képe. A távolabbi, mindhárom szereplőt befogó felvételeken azt látjuk, hogy Stephane féloldalt, a másik kettőtől kissé távolabb áll. Ez a hatás is azt erősíti, hogy a gyásznap csupán nézői vagyunk, nem részesei. Ugyanezt az eltávolítottságot érezzük akkor is, amikor Sabina háza üszkös romjai között rátalál Ardjanira. Stephane csak valamilyen támogató szerepet játszhat. De épp ebben a szerepben nyílik módja rá, hogy öntudatra ébredjen. Így azután míg az elpusztított falu Sabina számára a gyász helye, Stephane számára egy más értelemben viszont a megváltás vagy legalábbis a megvilágosodás locusa lesz.

A *Çadjo Dilo* így nem abban az értelemben szól a romákról, ahogyan azt egyesek vélik. Egy francia férfiről szól, arról hogy ő miként találkozik a romákkal, valamint a szembenállás, a megértés és a elfogadás univerzális tapasztalásairól. Az a tény azonban, hogy hősünk francia és maga a film is a nyugati, nem cigány néző szemszögéből készült (s nyilvánvalóan ők a megcélzott közönség is), magában még nem ok a támadásra. Az, hogy ki ábrázolja a romákat, végül is nem olyan jelentőségű kérdés, mint az, hogy hogyan ábrázolják őket. A romákról is megférhet egymás mellett számos megközelítés. Ha azt állítjuk, hogy csak a romák rendelkezhetnek önmagukról tiszta és pontos ismeret-

tel, és hogy minden róluk szóló ábrázolás csak e körön belülről származhat, ezzel azt is feltételezzük, hogy maguk az egyes kultúrák felhatalmazással rendelkeznek önmön érvényességük és autenticitásuk deklarálására, egymást pedig kölcsönösen kizárják. Ha ez az eset állna fenn, lehetetlenné válna mindenféle dialógus, és száználmas próbálkozássá válna, hogy romák és nem romák bármit is mondhassanak egymásnak. Ha másvalakinek a rólam kialakított képét saját meggyőződése és érdekei motiválják, akkor arra van szükségem, hogy megmutathassam neki, milyen vagyok, kívülről érkező képet nyújtsak neki magamról. Az identitás a konfrontációk során formálódik.

A *Gadjo Diló*ban Gatlif úgy döntött, hogy ha rokonszenvező megközelítésben akarja megmutatni a romákat a nem romáknak – mégpedig oly módon, hogy annak formája, mélysége és valamiféle véges kerete is legyen – ennek legjobb módja az, ha egy főszereplőre irányítja a figyelmet, aki maga kívül áll a roma közösségen. Stratégiájának célja, hogy a nézőnek egy olyan ismerős, stabil jellemet kínáljon, akivel könnyen azonosulhat, és aki nehézségek és ellenállás nélkül kalauzolhatja végig a titokzatos roma falu életén. A néző Stephane szemével nyer betekintést a roma faluba, így tehát létfontosságú szerepet játszik a mi meglátásaink és viszonyulásunk fomálásában.

Stephane jelenléte gondoskodik arról, hogy ne csak egy eltávolított szemlélő helyzetből nézzük a romákat (ami magában nélkülözhetetlen a narratíva sikeréhez), hanem ugyanakkor rá is ébredjünk szemlélő szerepünkre. Stephane alakján keresztül szinte tevékeny résztvevőként lépünk be az ábrázolás mezejébe. Ez nem nehéz, mivel Stephane a film nagy része során nem sokban különbözik bármely más fiatal nyugati „kalandor turistától”. A különbség csak annyi, hogy megfigyelésének tárgyait nem fényképezi, hanem DAT-szalagra rögzíti.

Hogy mennyire szorosan függ a néző látásmódja a Stephane-étől, az nagyszerűen kitűnik a pogrom képsoraiból – egyébként is ez a film leggyengébb része. Kudarca pedig részben épp abból fakad, hogy ez az egyetlen szakasz, amikor a néző Stephane cselekvő és szemlélő képviselte nélkül magára marad – ő ezalatt az erdőben szeretkezik Sabinával. A néző így egyszercsak kívül kerül azon a szubjektív világon, amelyben Stephane érdekei érvényesülnek. A kamera gyanúsán mindentudóvá lép elő, s mivel a pogrom eleve a film megjósolható narratív végkifejlete volt, maga a támadás kissé megrendezettnek, teátrálisnak tűnik, s inkább esztétikai hatásaira szűkíti le a jelenetet: fő elemei a levegőbe rebbenő libák, a romák menekülését az erdőn keresztül végigkövető gyors kamera.

Stephane önmagára ébredésének pillanata, amelyben valóban elismeri szemlélői pozícióját, a pogrom után következik be. Stephane és Sabina autóval megy egy román családhoz, ahol Izidor és együttese játszik. Látjuk, hogy Stephane a roma zenészek háta mögött áll, és nézi az ünneplő román családot, miközben az előtérben Sabine Izidor fülébe súgja fia halálhírét. A vásznon ezután a roma településről jött lányokat látjuk az ebédlőasztalon táncolni, a képsor vége pedig Stephane arcát mutatja. Megvetés és undor tükröződik rajta. Most először méri föl mély átéléssel és megértéssel barátja, Izidor helyzetét, s ezen keresztül valamennyi romáét. A romák üldöztetése, amely mindaddig csak jelzésszerűen volt jelen a filmben, most érzelmileg megfoghatóvá válik Stephane számára. Úgy gyűlöli az asztalnál ülő románokat, mintha ugyanők gyújtották volna föl a roma falut – azt a falut, amelyet immár sajátjának érez.

A következő jelenetben Stephane föl vállalja azt a felelősséget, amelyet a megértés e pillanata ró ki rá. Rituálisan megsemmisíti és eltemeti azokat a hangszalagokat, amelye-

ket hónapok gondos munkájával állított össze. Ezzel elismeri, hogy bármennyire sokra értékeli is a cigány zenét, lényegében ő sem különbözik semmiben a románoktól (akik legalább készpénzzel fizetnek a muzsikáért) – ő maga sem más, mint a többi átutazó kívülálló, aki kerüli a valós azonosulást, szemet huny a romák üldöztetése fölött, és önző érdekből részévé válik a roma kultúra áruvá degradálásának.

A néző mégis azt kívánja, hogy Stephane zenegyűjtő küldetése sikerrel járjon, s nem gondol rá, hogy a falu lakóiról készült hangfelvételek és katalógusok megkerülik a valós dialógus lehetőségét, és megerősítik a zenével házaló roma szerep típusát. Mivel mi, a városiasult, ipari, bürokratikus társadalmak lakói már valamennyien vásárlókká és gyűjtőkké – turistákká – lényegültünk át, automatikus reakcióval támogatjuk az ilyen munkát. Innen ered a döbbenetünk, szomorúságunk és a késztetés, hogy a hangszalagok pusztulását látva felkiáltunk: Ne! Ne tedd! És ebből ered a tett fölött érzett könnyes csodálatunk is. Vajon melyikünk lenne képes ugyanerre? Gatlif elismeri, hogy maga is bűnrészes. „Stephane tisztább, mint én, vagy mint bármelyik zenetudós. Ő együtt él a cigányokkal. Ő maga is cigány már. Olyan tökéletesen érti ezt a zenét, hogy nincs szüksége rá, hogy áruvá degradálja. A világ valamennyi zenetudósának, dokumentumfilm-sénének és újságírójának büntudatát magára vállalja.”

Miben áll ez a bűn és ez a büntudat? A látszólagos részvállalásban, a felszínes rokonszenv leereszkedő gesztusában, a barátságok kihasználásában, s abban a rejtett hatalomgyakorlásban, amely a „másikkal” lezajló, látszólag nyílt, becsületes, egyenlő kapcsolatok rejtekutain megy végbe: a minden hatalomtól megfosztott másikkal, aki meleg és nagylelkű fogadtatásban részesíti a méregdrága felvevőgépekkel felfegyverzett pénzes idegeneket. Stephane romboló aktusa a romák és értékeik iránti tiszteletének minden előzőt fölülmúló kinyilvánítása, s egyben önmagával szembeni vád és elutasítás. Ugyanakkor a nézőket is felismerésre kényszeríti. Stephane-nal való szövetségünk során mindvégig hallgatólagos beleegyezéssel követtük cselekedeteit, s most ráébredünk cinkosságunkra – az ő bűne a miénk is egyben.

Egy kevésbé érzékeny filmben Stephane visszautazott volna Párizsba, és magával vitte volna a „lelki gazdagodásában” nagy szerepet játszó kazettákat is, a néző pedig a rezignált „így van ez” érzésével megy el a moziból. Azzal, hogy a narcisztikus rokonszenvezésen túlmenve Stephane valóban élete részévé fogadja Sabinát, azt a nehéz feladatot vállalja magára, hogy a számára idegen roma kultúrából újraalkossa saját hibrid lényét, s ezzel a reménység láncszemét teremtsen meg a különféle megosztott közösségek között. Gatlif olyan emberként mutatja be Stephane-t, aki a történelem tevékeny részese, nem pedig passzív befogadója. Nem tudhatjuk, ott marad-e Stephane a roma faluban, vagy elviszi magával Sabinát, de bármelyik utat választja is, az ilyen kérdések a film határain kívül léteznek csupán. Megírásra váró történetüket Gatlif azon multikulturális globális utópia részéül kínálja, amelyet valamennyien szeretünk elképzelni, s amely felé nem tudjuk, merre induljunk el.

## Hatástalanított káros sztereotípiák

A romáknak, akiket oly sokszor tettek az irodalom és a film egydimenziós tucatfiguráivá, végig kellett nézniük, ahogy a kultúrájuk és kulturális termékeik trivializálódnak, s identitásképző kísérleteik kudarcba fulladnak. Az esetek többségében két ábrázolási mód valamelyike érvényesül velük kapcsolatban. Vagy olyan embereknek láttatják őket, akik rendszeresen lopnak, csalnak, hazudnak, s akik a „piszkos”, „rendezetlen”, „iskolázatlan”, „meggondolatlan”, „lusta” stb. melléknevekkel írhatók le. Vagy – a másik jellemző esetben – mint büszke, szenvedélyes muzsikust, tántoríthatatlanul bátor, szabad lelkűt, akit nem köt a hiúság.

A legutóbbi néhány évben a kép a korábbiakhoz képest újabb dimenzióval bővült, mely még bonyolultabbá tette a dolgot, ez pedig a romáknak bűnbak vagy áldozat – a rasszista támadások, rendőri erőszak vagy a nem romák általi módszeres intézménybe zárás áldozata – szerepében való ábrázolása. Miközben az országos és nemzetközi civil szervezetek jelentős lépéseket tesznek a roma jogok védelmében, egyre közismertebbé válnak a kilátástalan nyomorban, a társadalom peremén élő romákat ábrázoló képek. Az Európai Roma Jogok Központja maga is úgy jellemzi a romákat mint „Európa legkevésbé integrált és legsúlyosabban üldözött népe”.

Ismerve a romáknak Stephane kalandozásaiban játszott szerepét, senki sem állíthatja, hogy ugyanazt a szerepet töltik be, mint a múltban megszokott tucatfilmek cigányai. Sabina és Izidor nem csupán a történet egyes részleteinek mozgatói a főszereplő jellemfejlődésének és fordulatos tetteinek szolgálatában. Épp ellenkezőleg, Stephane az, aki könnyen azonosítható, míg a romák esetében ez messze nem igaz: ők azok, akik meglepetésekkel szolgálnak, fejlődnek, kölcsönhatásba lépnek egymással, és befolyásolják az események menetét Stephane vendégeskedése során. Az alapfeltételezés már kezdetől nem az, hogy a romáknak kelljen Stephane-hoz hasonulniuk, hanem épp az, hogy neki kell olyanná válnia, mint a romák.

A felszínen azonban a filmben megjelenő romák valamilyen módon mindannyian a fent említett cigány sztereotípiák egyikébe vagy másikába tartoznak. Még ennél is aggasztóbb, hogy a film olyan negatív vonásokat is bevezet, amelyek nem is részei az átlag nyugati polgár fejében a „cigányokról” élő közhelykészletnek. Elsőként Izidorral kapcsolatban jelentkezik ez az érzés. Egykettőre kiderül róla, hogy nem riad vissza a megtévesztéstől, ha valamilyen hatást kíván elérni: így például reményt kelt Stephane-ban, hogy találkozhat Nora Lucával. Ha pedig úgy érzi, beszélgetőpartnere meggyőzésre szorul, minden további nélkül az egekig dicséri beszéde tárgyát. Arról is meggyőződhetünk, hogy barátságos természetű hirtelen haragot takar. Amikor Sabina megtagadja, hogy tolmácsoljon neki, Izidor földre teperi a lányt, majd durva szidalmakkal árasztja el.

Izidor szenvedélyes természetében a falu többi lakója is osztozik: a férfiak egymás túlkiabálásával intézik el vitás ügyeiket, Sabina pedig egy érzelmes dal hallatán, amelyet egy másik nő énekel, szinte azonnal könnyekre fakad. Bőségesen találkozunk az alkoholfüggés jeleivel (vodkásüvegek és részeg emberek látványa szövi át a filmet), lopással (Izidor egy ponton „lenyúlja” szomszédja cipőjét, hogy Stephane tisztességesen jelenhessen meg a városban), babonával (az egyik asszony figyelmeztetően kiáltja a többieknek, hogy Stephane, az idegen esetleg gonosz szellemet hagyott hátra a házban), analfabetizmussal (az emberek összegyűlnek, hogy meghallgassák, amint a falu „írástudó-

ja” felolvassa Ardjani levelét), kapzsisággal (a falu lakói megcsókolják egy maffiavezér giccses aranygyűrűktől súlyos ujjait, amikor az a faluba látogat) és makacs göggel (Ardjanit a keserűség viszi rá az emberölésre). A közösség mereven patriarchálisnak mutatkozik (szexistának is mondhatnánk), ahol a férfiak és nők nemi és társadalmi szerepeit szigorú szabályok írják elő. A nők kuncogva nézik, hogy Stephane kitakarítja Izidor házat, és „csicskának” titulálják érte. Egy későbbi alkalommal Izidor épp egy esküvőre indul muzsikálni, amikor megjelenik a táncban részt vevő egyik lány apja egy orvosi igazolást lobogtatva, amely lánya szüzességét bizonyítja, s fogadkozik, hogy ha a lány nem szűzen tér vissza, megöli Izidort. Mindeközben a belga férjétől elhagyott Sabina állandó molesztálásoknak van kitéve, s minduntalan lekurvázzák. Egy Bukarestben eltöltött részeg, táncos éjszaka után Izidor megállíttatja Stephane-nal az autót, magához hívja Sabinát és rámászik, mondván, hogy „csak egy kicsit megdugja”. Amikor Stephane közbelép, Sabina elküldi azzal, hogy ne szóljon bele, Izidor pedig tiszteletlenséggel vádolja.

Izidor szendvedélyes magatartása vezet el a második sztereotípiához is, és Gatlif ez utóbbi enyhítésére sem tesz semmit. Az ő nézete szerint a romák megőriztek egyfajta nemes vadságot, azt a képességet, hogy teljesen és megszorítások nélkül a szeszélyeiket követve cselekedjenek. A romák és zenéjük „arra emlékeztet, amit mi már elveszítettünk. A civilizált világ túlságosan megszelídítette az életet... Mi még tudjuk, mi az: élni. Amikor mi iszunk, akkor iszunk, amikor szeretkezünk, akkor szeretkezünk, ha mi azt mondjuk, hogy segg, akkor azt mondjuk, hogy segg.” A *Gadjo Diló*ban a romák mindezeket a tevékenységeket roppant odaadással űzik. A legszerényebb esemény okán is nagy hangon nevetnek és örvendeznek – például ha a vezetőket elterelve áramot lopnak a villanykörtéjükbe, vagy kockajáték közben (szerencsejátékot is látunk minden mennyiségben).

Gatlif nem téved, amikor azt állítja, hogy a romáknak vannak jellemvonásaik, amelyek példaképpül is szolgálhatnak. De veszélyes játékot űz, amikor „meg nem szelídítettnek” írja le a őket. A fanatikusabb románok aligha tiltakoznának egy ilyen jelző ellen. A „meg nem szelídítettből” hamarosan „civilizálatlan” lesz, majd „vadember”, s előtérbe kerül a kettes számú sztereotípiák árnyoldala. Recenzióiban számos amerikai kritikus a „nyers”, „színés”, „spirituális”, „szendvedélyes” és – ironikus módon – a „felszabadult/szabados” (liberated) szavakkal jellemzi a filmben megjelenő romákat. Ezek első pillantásra hízelgő jelzők, de könnyen a visszájukra fordulnak. Bármekkora megbecsülést tükröznek is, kétségtelenül lejjebb helyezkednek el a ranglétrán, mint a „racionalitás” és a „kultúra,” amely vonások hagyományosan az embereket különböztetik meg az állatoktól.

Bármennyire képlékenyek is a közkeletű sztereotípiák, mégsem lehet őket egészen megkerülni: valamennyi – bármily kevés – közül mindig is lesz egy-egy valós, azonosítható csoporthoz. A *Gadjo Dilo* sikeresen mossa tisztára a régi sztereotípiákat, vagy másképp fogalmazva megfosztja őket gyilkos élűktől. Kisajátítja ezeket a képzeteket, és aláássa azokat a magatartásformákat, amelyek tovább éltetik őket. Mindvégig készenlétben tartja a nézőt a roma létforma megkérdőjelezhetőbb aspektusainak befogadására. Rejtett kritikával illeti negatív előfeltevéseinket, mert olyan körülményeket teremt, amelyek között ezek a látszólag sztereotip viselkedésformák már nem erősítik korábbi előítéleteinket. Épp ellenkezőleg: a film paramétereinek megfelelően átrendezve, Stephane

szemével láttatva a roma viselkedésmódok inkább saját előítéleteinket kérdőjelezik meg. (Igen, a romák káromkodnak; és akkor?)

A sztereotípiák átértékelődésének másik oka, hogy Gatlif oly módon használja föl a romákról élő harmadik számú szabványosított képet, hogy az átformálja az első kettőt. A falu szemmel látható nyomora mellett már a film elején is számos egyéb jel utal a romák ellen irányuló megkülönböztetésre és erőszakra. Izidor egyik legkorábbi kijelentése – nem sokkal a fia véres arcát mutató képsorok után – az, hogy a romáknak senki sem szolgáltat igazságot. Sokat elárul az a büszkeség és státusbeli nyereség is, amelyre Izidor Stephane-nal való viszonya révén tesz szert. Nem tudja megállni, hogy szakadt francia barátjával – aki az ő szemében a jólét és hatalom megtestesülése – el ne dicsekedjen a román falunak és a román kocsmá közönségének. A kocsmába érve dagályos szónoklatban ecseteli, hogy Stephane azért érkezett hozzájuk Párizsból, hogy megtanulja a roma nyelvet, mert annyira kedveli a romákat, azután lelkesen számol be arról, mennyire kedvelik és üdvözlik a francia emberek a romákat. Látjuk, amint Stephane szorongva pillantgat körbe, de a románok csak nevetve legyintenek Izidor dicsekvő képzelgéseire. A beszédhelyzet dinamikája roppant árulkodó. Izidor, a mesélő (fabulista, az Isabel Fonesca által a romákkal kapcsolatban használt értelemben) ezzel elárulja, milyen mély igénye és súlyos szüksége van rá, hogy saját társadalmi értékét bizonyítsa. Míg máskor a söröző románok elhallgattatnák, most megtúrik különleges vendégére való tekintettel, valamint meséi és a valós társadalmi helyzete között tátongó szakadék okán.

Az etnikai szempontú megkülönböztetés természetesen nem igazolhatja automatikusan a romák elítélendő viselkedésformáit, de segíti a megértő magatartás kialakulását. A romák durva és a néző számára újdonságnak számító szitkokkal tűzdelt párbeszédét hallva nem rezzenünk össze, és nem csóváljuk a fejünket, hanem inkább elfogadjuk ezt, a megértés hangulatától vezérelve. A romák – mondhatnánk – mindig is szembenálltak a konformista magatartással, akár saját döntésük, akár kényszer eredményeképp. Mivel a beszédmintákat és a szintaxist oly nagy mértékben áthatja a hatalom gyakorlóinak befolyása, s ez oly mértékben árulkodik az egyén manipulálásáról, az idők során a közönséges nyelvhasználat olyan eszközzé alakult, amelyet az ilyen beolvasztó hatásnak szembeszegezhettek, és amelynek segítségével megőrizhették különállásukat. Így aztán nézőként – inkább intuitívan, mint tudatosan – inkább az együttérzés felé hajlunk. A romák játékos dialógusából hamarosan elvész a felszíni közönségesség – egyre meggyőzőbben cseng, s az ember felismeri, hogy ez is egy gyakorlatilag lehetséges beszédmód. Azáltal pedig, hogy a roma életmód „negatív” vetületeit is megjelenítjük, eleve lefegyverezzük az olyan kísérleteket, amelyek az ilyenekre hivatkozva próbálnak a romákon támadási felületet keresni.

Gatlif kétségtelenül használ olyan technikákat – vagy inkább trükköket –, amelyeket inkább a dokumentumfilmekben szoktunk meg: hosszú, egyenes snittek, viszonylag minimális vágás, statikus háttértevékenység (például ócskavasból kiszedett tálakat kalapáló férfiak), s egyfajta nyers textúra, amely a régi néprajzos anyagokat idézi föl. Egyes kritikusok egyenesen ál-dokumentumfilmként említik Gatlif alkotását. A rendező filmje védelmében az autenticitásra hivatkozik, mondván, hogy Stephane-t és Sabinát kivéve valamennyi szerepet valódi romák játszanak, akik önmagukat játsszák. Szinte minden jelenetet külső helyszínen – ugyanazon roma faluban – vettek föl. Ráadásul az egyes jeleneteket kronologikus sorrendben filmezték, hogy minél valószerűbben jelenjen meg



a Stephane-t játszó Romain Duris\*\*\*\* fokozatos beilleszkedése a roma közösségbe. „Az igazságra volt szükségem – állítja Gatlif –, amelyet minden szűrő nélkül akartam megmutatni.”

Bármennyire jót is tettek a fenti megfontolások a filmnek, semmiképp sem tekinthető a téves ábrázolás biztos ellenszerének. Az „igaz” és „hamis” ábrázolásra vonatkozó egész vita mindvégig hibás alapokon nyugszik, ha arra a régi hiedelemre hivatkozik, mely szerint egy becsületes operatőr kezében az átlátszó mechanikus szem képes reprodukálni a világot „úgy, ahogy van”. Még az elmúlt évtizedek legnagyobb dokumentumfilmesei is elismerik, hogy senki sem tekinthet le valamiféle bizonyosságot nyújtó olimpiai magaslatokból – különösen nem a kamera keresőjén keresztül.

Gatlif maga is jobban járna, ha világossá tenné, hogy a *Gadjo Dilo* – a dokumentumfilmtől eltérően – nem igyekszik történelmet írni, nem azt akarja megmutatni, hogy mi volt, hanem azt, hogy mi van egyfolytában. Más szóval ez a film – fikció. Mielőtt még a kulturális autenticitás mércéjével kezdenénk méricskélni, meg kell felelnie azoknak az ismerős formai szempontoknak, amelyek szerint a művészi alkotásokat általában megítéljük: a stiláris árnyaltság, a lélektani ábrázolás finomsága, az ismeretelméleti komplexitások megjelenítése, a cselekmény összerendezettsége és így tovább. Ha művészi színvonal tekintetében nem nyer jó minősítést, akkor a *Gadjo Dilo* semmiféle hasznot nem hajthat a romáknak.

## A helyes érzés

Ha az ember koherens politikai üzenetet vagy valamiféle kulturális autentikusságot kér számon a *Gadjo Dilón*, akkor a tévedések azon fajtájában vétkezik, amely összezavarja az erre az alkotásra vagy akár a mozgóképen való megjelenítésre általában vonatkozó vitát. Gatlif kudarcá valójában egyenesen mérhető a *Gadjo Dilo* didaktizmusával és erkölcsi célkitűzésével. Ha Gatlif egy politikai aktivista tevékenységét akarta folytatni, akkor jobban tette volna, ha esszét ír, amelyben világosabbn kifejtheti az érveit. Ha pedig a biztos tények erejét akarta nevelő cézzal kihasználni, akkor valódi dokumentumfilmet kellett volna hogy készítsen.

Természetes, hogy minden filmben örökös mozgás folyik a képek fikciója és a fikció realitása között. A „valós” és a „fiktív” soha nem független egymástól. Ez a pogrom filmmezése közben vált egészen nyilvánvalóvá. Gatlif egy mesterséges faluban vette föl a jelenetet, s még így is – mint állítja – a jelenetet szemlélő mintegy hatvan roma színész szitkozódva ordítani kezdett a jelenetet alakító román színészekre.

Végző soron azonban egy film nem más, mint egy képzel világa, a hit és a cselekvés határain túl – amely sem tükrözni, sem elkendőzni nem akarja a valós életet, s mégis maradéktalanul magában foglalja. A jó filmművészeti alkotás nem térít, és nem túzi maga elé a sterilen érdek nélkülivé csupasztott ábrázolás ideálját. Ekképp azután semmit sem lehet benne *cáfolni*. Erre gondolt Sir Phylip Sydney is, amikor a költőről azt állította: „Nem állít semmit – s így sosem hazudik.” Ezt még a legegyszerűbb mozinéző is tudja. A legnyilvánvalóbb túlzásokkal és torzításokkal szemben is képes felfüggeszteni a hitetlenségét. A film „igazsága” másképpen működik – a „hátsó lépcsőn” lehet csak eljutni hozzá: az érzékeken keresztül. Más szóval: a *Gadjo Dilo* erkölcsi ereje nem abban rejlik,

hogy létrehozza – Wallace Stevens költészetre vonatkozó szavaival élve – a „helyes érzést”.

Miután egy estét eltöltöttem a jelen cikk írásával, elmentem egy partira, s a társaságban megismerkedtem egy bukaresti román tanárnővel, Gabrielával. Házigazdánk franciául mutatott be, mint olyan embert, aki Romániáról ír. – *Oui* – válaszoltam –, *sur les Roma*. Gabriela nem értette. – *Les gitans*.

Az arca most elkomorult. Arra gondoltam, talán unja már, hogy akárhányszor hazájára terelődik a szó, a romák problémájáról kell beszélnie. Kezdtém volna elmagyarázni, hogy csupán egy filmről írok, de közbevágott:

– Romániában nagyon kevés cigány van. Nekünk kék szemünk van, tudja, és fehér a bőrünk – mondta, az arcára mutatva. – Mi európaiak vagyunk.

Azonnal megértettem, hogy egyetlen gondja, hogy nehogy úgy tekintsem Romániát, mint a romák országát. Panaszosan említette a Párizsban kolduló romákat: „Az emberek azt mondják rájuk, hogy románok!” A vita végét sejtve megemlítettem, hogy a romániai roma népesség száma legalább kétmillió, s hogy ismerve a romák félelmét az azonosítástól, s a központi források megbízhatatlanságát, elképzelhető, hogy ennél is magasabb. Ez újabb néhány perces vitához vezetett. Gabriela kirtartott amellet, hogy a szám nem lehet magasabb 400 ezernél. – Ebben benne vannak a *gitanok* és a *tsiganok* is – mondta. – Ugye tudja, mi a különbség a *gitanok* és a *tsiganok* között?

Miközben a különbséget magyarázta, az a New Jersey-beli, newarki földbirtokos jutott az eszembe, aki néhány évvel korábban hasonló előadással szórakoztatott: ő arról akart megbizonyosodni, tudom-e a különbséget a „feketék” és a „niggerek” között. A *gitanok* – állítja Gabriela – akár „normális” állásokban is dolgozhatnak, de a *tsiganokkal* teljesen reménytelen az eset. – Azok csak lopnak meg koldulnak. És ha nem ad nekik pénzt az ember, akkor leköpi. Egyszer nemet mondtam nekik, és az egyik felugrott, és meghúzta a hajamat.

Az volt az érzésem, ezt a történetet már máshol is elmesélte. Arcomra erőltettem a borzadály kifejezését, amelyet jutalmul várt.

– Ne haragudjon – mondta hirtelen –, de ez nagyon kényes téma.

Úgy tettem, mintha „az ő oldalán” állnék, s óvatos, de lelkes vitába kezdtünk.

– Értse meg – mondta –, nem akarnak beilleszkedni, és nem hajlandók iskolába járni.

– De hát nem bevett gyakorlat, hogy a cigánygyerekeket külön osztályba járatják, vagy egészen megfosztják a tanulás lehetőségétől?

– Nem, mindig örömmel fogadjuk őket – felelte Gabriela.

Egyébként is, tanított ő már cigányokat, képtelenség boldogulni velük.

És a falvakat pusztító lerohanások? Beszélgetőtársam elmagyarázta, hogy ilyesmire nagyon ritkán kerül sor, és akkor is csak olyan esetben, ha a cigányok megtámadják a románokat.

És ha egy cigány megtámad egy románt, az nem a rendőrségre és a bíróságra tartozna? A rendőrök félnek, ezért nem marad más lehetőség. Megvonta a vállát: – Azt kapják, amit megérdemelnek.

A társalgás hamarosan makacs párhuzamos monológokká fajult. Az általam felsorakoztatott statisztikákat, jelentéseket és érveket Gabriela hasonló megnyilvánulásai váltogatták. Végül diadalmasan kibökte: – Ahhoz ott kéne élnie Romániában, hogy ezt megértse.

Ez volt tehát az utolsó aduja: én úgysem tudhatom. A beálló csöndben újra bort töltöttünk a poharunkba.

– Látta a *Çadjo Dilo* című filmet? – kérdeztem.

– Igen – mondta, s nem tudott elfojtani egy mosolyt. A *Çadjo Dilo* témája egy időre új életet vitt a beszélgetésünkbe. Gabriela úgy ítélte meg, hogy a film a romák hú ábrázolása, s még egy kicsit el is érzékenyült Ardjani halálától.

– Igen, tetszett a film – mondta éllel –, mert az igazat mutatta. Tényleg így élnek, és így beszélnek.

Próbáltam többet kiszedni belőle ezzel kapcsolatban, de visszakozott, arra való hivatkozással, amit már előbb is említett: – Úgyis csak egy film.

De Gabriela is érezte a szavaiban rejlő ellentmondást. Ahogy tovább beszélgettünk Izidorról, Ardjaniról és a pogromról, egyre jobban zavarba jött, s mind inkább kényszeredetten válaszgatott, mintha attól félt volna, hogy túlságosan kitárulkozik. Ekkor azonban megjelent házigazdánk, és egy tál süteménnyel lélegzetvételnyi pihenőhöz juttatott bennünket.

Az olyan fiktív történetek, mint a *Çadjo Dilo*, emberi arcot kölcsönöznek a statisztikáknak és a jelentéseknek, s lehetővé teszik, hogy sírjunk azokért, akikhez a valós életben is együttérzéssel fordulnánk. Gabrielát felháborította az a gondolat, hogy ő valamilyen egyként kezelhető lenne a romákkal. A kettőnk beszélgetése alapvetően két egyszerű, de egymással szemben álló kijelentésből állt: „a romák is maradéktalanul emberek” és „a romák nem egészen emberek”. Sem a romák üldöztetéséről szóló tízkötetes beszámoló, sem a romákkal szemben fennálló kötelezettségeit bizonyító, színvonalasan megfogalmazott argumentáció nem győzhette meg Gabrielát állítása ellenkezőjéről.

A *Çadjo Dilo* azonban ellenállt kategorizáló készítésének, mert a szereplők iránt érzett érzelmeit nem söpörhette teljesen félre. A film ugyan nem változtatta meg viszonyulását, de valamiképp mégis megzavarta a korábbi állapotot: kiváltotta benne „a helyes érzést” – azt az érzést, amely a jótekonyság és a tolerancia alapja. Ide kívánczik egy mondat Percy Bysshe Shelley költőtől, a 19. század egyik „politikai aktivistájától”: „Mindaddig, amíg az elme nem képes szeretni, csodálni, bízni, remélni és kitartani, az erkölcsi viselkedésre vonatkozó megalapozott érvek az élet országútjára hullott magok csupán, amelyeket a figyelmetlen vándor a porba tapos, bár boldogsága aratását hozhatná el neki.” A gádzsók számára – akár semlegesek, akár nyíltan ellenségesek a romák üldöztetéseivel szemben – a romákról szóló jelentések porba taposott magok csupán. A fiktív történetek szerepe az, hogy eljuttassák azt, ami a valóságban hiányzik, s ekképp megmozgassák a képzelőerőt – ezt az elsődleges fontosságú erkölcsi eszközt, amely megnyitja az ember útját a „másikhoz”. Ha eljönnek majd a szélesebb körű változások, ilyen előkészítés után talán valamivel kevesebb ellenállásba ütköznek. „A másik” nem egyszerűen egy szeretetre méltó kívülálló, nem is valami reménytelenségre kárhoztott lény „odaát”, a peremen, hanem egy másik központ, amelyet „itt”, magunkban hordozunk.

## Gregory Kwiek válasza<sup>2</sup>

Először a Romneten olvastam a *Gadjo Diló*ról – ez egy roma témákkal foglalkozó címlista az interneten, amelyet a nyelvész Ian Hancock hozott létre. A film címe a szívemhez szólt, és azt a képzetet keltette bennem, hogy végre egy *rom* olyan filmet fog készíteni, amely segít a gádzsóknak megérteni, hogy milyenek is látjuk mi őket. Épp elég olyan filmet láttam már a romákról, amire a nem roma barátaim azt mondták: ha egy romát sem ismernének személyesen, most, a filmben látott ábrázolás nyomán azt hinnék, hogy valamennyien bolondok, vadak és ehhez hasonlóak vagyunk.

Néhány héttel később telefonon hívtak meg a *Gadjo Dilo* vetítésére, s arra is megkértek, hogy lehetőségeim szerint terjesszem a film híret New York roma közösségében. Ha azt mondom, hogy örültem a meghívásnak, akkor nagyon szerényen fogalmazok. Hatalmas büszkeség töltött el, hogy végre kiállhatok az emberek elé, és teli tudómból ordíthatom, hogy egy *rom* filmet csinált a saját népéről. Felhívtam George Kaslovot, aki roma jogvédő aktivista New Yorkban, és őt is meghívtam, hogy nézze velem együtt a filmet, de rajta kívül sok más embert is meghívtam. Emlékszem, miként beszélgettünk George-dzsál a filmről a kezdés előtt. Telve voltunk reménnyel és büszkeséggel – úgy éreztük, a gádzsóknak is igazi csemege lesz. Azt vártuk, hogy a film majd valami egészen mást mutat meg, mint amit a gádzsók általában feltételeznek a romákról, de kiderült, hogy a mi előfeltevéseink voltak tévesek. Tizenöt perc telt el a filmből, amikor megállapítottuk, hogy a főszerepet játszó színész nő nem roma nő. George-hoz és egy másik romához fordultam, aki velünk volt, és megemlítettem ezt nekik. A közönség soraiban sokan tudták, hogy mi romák vagyunk, és észrevettem, hogy a film során gondosan figyelték minden reakciónkat. Egy fiatal nő, aki három vagy négy székkal távolabb ült tőlünk, odahajolt hozzám és megkérdezte, miért gondolom, hogy az a színész nő nem roma. A vetítés közben nem tudtam neki válaszolni. Ahogy tovább néztük a filmet, George és én egyre kényelmetlenebbül éreztük magunkat. Átültem egy másik helyre, és az egyik jelenet alatt ki is mentem a teremből. A nem roma nézők továbbra is kíváncsian figyelték a reakcióinkat. A film végére egészen elkeseredtem. Miután elhagytuk a mozitermet, a roma és a nem roma nézők között is megindult a vita. Hallottam, amint az egyik gádzsó közölte egy másikkal, hogy úgy érzi, most már ért valamit a roma kultúrából. És arra is emlékszem, hogy azt gondoltam: mindazok után, amit mi tettünk a sztereotípiákkal szembeni küzdelemben, ez a film egy csapásra mindent visszaállított.

A mozi előtt számos nem roma néző odajött hozzánk, akik már a vetítés alatt is figyeltek bennünket. Köztük volt az a fiatal nő is, aki a film közben megkérdezte, miért gondolom, hogy a női főszereplőt nem roma nő játszotta. Most is feltette ezt a kérdést. Válaszképp elmagyaráztam, hogy a viselkedése egyáltalán nem olyan volt, mint egy romáé, hogy a trágár nyelvhasználata egyáltalán nem az a nyelv volt, amit valójában egy ilyen nő használna. A fiatal hölgy még mindig nem értette, mire gondolok, ezért a következő magyarázatot adtam.

Trágár nyelv sokféle van. Egy idegen társaságában messze nem lehet ugyanazt a trágárságot beszélni, amit egy baráttal használnánk, vagy azt, amit férj és feleség beszél, szemben mondjuk azzal, amit egyházi személy előtt vagy egy idősebb rokon, például nagyszülő társaságában használna az ember. Úgy találtam, hogy a filmben használt trágárság humoros, és azt hiszem, ez megfelel Gatlif szándékának, de Sabina nyelveze-

te teljesen kilógott a környezetéből. Mindenki rengeteget káromkodott a filmben, de nem úgy, ahogyan Sabina.

Itt most a lehető legpontosabban idéztem a beszélgetést. A továbbiakban elmondtam ennek a nem roma hölgynek, miért van az, hogy a moziban ülő valamennyi roma kétséget kizáróan biztos volt benne, hogy a főszerepet játszó színész nő egyszerően nem lehet roma. A nyelvhasználata annyira nem volt helyénvaló, amennyire egy bohóc nem lenne helyénvaló a Szenátusban. Ha valaki bohócruhában jelenne meg egy ülésen, az ember nem feltételezné róla, hogy szenátor. A női főszereplő nem volt rossz színész, de úgy nézett ki, mint egy *gadzsi*, aki *romnit* játszik ugyanúgy, ha egy cirkuszi bohóc el akarna játszani egy szenátort anélkül, hogy leveszi a bohócruháját, akkor senki sem ismerné fel benne a szenátort.

Amikor itt tartottunk, odajött hozzánk egy másik néző, és azt állította, hogy mivel Gatlif maga is *rom*, és a film figyelmének középpontjában a romák álltak, ezért a film szükségképpen a roma kultúra pontos képét kellett hogy nyújtsa. Ugyanez az egyén azután afelől kezdett érdeklődni, hogy ugyanilyen szavakat vajon mi is használunk-e az otthonunkban. Ez rávilágít arra, hogy némelyek közülünk miért érzik úgy, hogy a kritikánk süket fülekre talál. Néhány *gádzsó* azt gondolja, hogy a romák azért elégedetlenkednek, mert – ahogy ők vélik – Gatlif a kultúránk kellemetlen vonásait teszi közszemlére, és ezért kritizáljuk a filmet. Ennek következtében még jobban megszilárdulnak a korábbi általánosítások.

Valójában a film akár – mondjuk – görög parasztokat is ábrázolhatott volna. Ebben az esetben a trágár humor továbbra is szerepet kaphatott volna, de az emberek ezt nem társították volna rögtön a görög kultúrával. Ha Gatlif szándéka az volt, hogy színes formában ábrázolja a közkeletű sztereotípiákat – úgy, ahogy például Spike Lee mutatja be a saját etnikumát –, akkor a filmet ismerő *gádzsók* véleményéből ítélve azt kell mondanom, hogy ezt mérsékelt sikerrel teszi. Sajnálatos, de igaz, hogy a moziból kifelé szaltingó *gádzsók* közül sokak beszélgetéséből az tűnt ki, hogy nehezen tudták elkülöníteni a roma kultúra ábrázolásait a bizonyos hatás kiváltása érdekében rendkívüli koncentrációban megjelenített sztereotípiák gyűjteményétől. Ez ellen felhozható az az érv, hogy a film készítőinek nem kellene felelősséggel tartozniuk azért, hogy miképpen értelmezi a filmet a közönség. De én azt gondolom, hogy az alkotók igenis felelősek ezért.

Azzal a meggyőződéssel támadom itt a *Gádzso Dilót*, hogy rájátszott arra, amit a *gádzsók* eleve elvárnak. Nem vállalta fel azt a kihívást, ami – szerintem – az igazán nehéz feladatot jelentette volna: a roma kultúra valódi megértéséről tenni tanúbizonyságot, ahelyett hogy a már megtévesztetteket tévessze meg további félrevezető ábrázolásokkal.

Mi, romák által maradtunk fenn roppant ellenséges körülmények közepette, hogy mindig biztos távolságban maradtunk a minket körülvevő társadalomtól. A kultúránk alkalmazkodott a környező társadalomhoz, és a rólunk rendelkezésre álló információ szinte kivétel nélkül félrevezető volt. Sem szobrok, sem iskolák, sem pontos könyvek nem állnak rendelkezésre a romákról, és a történetünk során semminek nincs nyoma, ami lehetővé tette volna, hogy a *gádzsók* megértsék a valódi romákat.

Egy ilyen film tehát, mint a *Gádzso Dilo*, roppant komoly kockázatot vállal, mert az emberek tudatát leginkább mindig az első benyomás formálja, s azt követően minden ellentétes benyomásnak ellenállnak. Ha az embereket arra szoktatjuk, hogy a romákat

valamiféle titokzatos társadalomnak tekintsek, akikben nem szabad megbízni, akkor nagyon nehéz lesz bárkinek is másképp látni a helyzetet, és mindent, amit később hallanak a romákról, a már meglévő képzeteik illusztrálására fognak felhasználni. A szélesebb nyilvánosságnak nagyon nehéz elmagyarázni, hogy a film, amit láttak, nem a roma kultúrát mutatja, hanem egy bizonyos személy felfogását arról a kultúráról.

A roma identitást – és ez nem azonos a sztereotípiákkal – be kell oltani a bennünket körülvevő társadalmak köztudatába, és akkor mi is felszabadultabban viszonyulhatunk a saját kultúránkhoz, és nem kell majd olyan feszülten óvakodnunk a romákkal kapcsolatos sztereotípiákkal és ábrázolásokkal kapcsolatban. Itt olyasmikre gondolok például, mint az a fajta zsidó humor, amely tréfát űz a zsidó sztereotípiákból a nem zsidók társaságában. Jó lenne tudni, hogy valamikor majd a roma kultúra is ilyen felszabadultan, öngúnnal viccelődhet. A jelenlegi körülmények között azonban abban a helyzetben vagyunk, hogy a roma kultúra téves ábrázolásaival minden esetben szembe kell szállnunk.

Először azonban meg kell nyernünk a saját közösségünkben dúló háborút. Úgy értesültem, hogy számos nyugat-európai roma ember üdvözölte a film megjelenését, és még olyan rasszista megjegyzéseket is tettek az Európa volt kommunista országaiban élő testvéreik rovására, amelyeket ők maguk elviselhetetlennek éreznének, ha saját országuk gádzsó polgáraitól, önmagukkal kapcsolatban hallanának. Az ilyen egymásra mutogatás csak arra jó, hogy a gádzsók elismerését ideig-óráig megvásárolja – megosztja és gyengíti a közösségünket. Két csatát kell megvívunk: az egyiket az ellen a kép ellen, amelyet a gádzsók rólunk mint népről kialakítottak, a másikat pedig azok ellen, akik mintet mint népet kiárusítanak azért, amit egymaguknak nyerhetnek ezért cserébe.

Sok-sok évvel ezelőtt a görög férfiak szájhagyomány útján adták át egymásnak bölcsességüket. Ma ez történik a roma összejöveteleken. A nem romák talán informálisnak vagy szervezetlennek találják ezt a fajta oktatást. De ők nem ismerhetik a törvényeink bonyolult rendszerét, és hogy ezt a roma oktatási rendszerben is számos állomáson keresztül kell elsajátítani. Vajon hányszor tesz ilyen megfigyelést egy nem roma? Mondandóm lényege nem más, mint az, hogy a roma vér egymagában még nem jogosít föl egy romát sem arra, hogy megjelenítse a roma kultúrát – és hogy ezzel szemben egy jó adag roma neveltetésre és oktatásra van szükség ahhoz, hogy valaki ezt a kultúrát tovább éltesse és megjelenítse.

### Orsós László Jakab válasza<sup>3</sup>

Ne kezdjen filmforgatásba az, akinek az égvilágon semmi nem jut eszébe, akit nem űz a világ újra összerakogatásának szenvedélye, a szétbontás és építkezés azonos gyökerű izgalma, és akinek – ebből következően – nincsenek titkai, aki egészen egyszerűen nem jött rá semmire. De az sem, aki tele van érzésekkel, és az érzések érzése annyira leköti, hogy nincs ideje gondolkodni rajtuk.

Tony Gatlif cigányfilm-specialista különös állapotban készíti filmjeit: szereti a cigányokat, tiszteli őket, ámul-bámul rajtuk, mindent tud róluk, azt azonban rendre elfelejti, hogy a cigányok is emberek. Számára a cigány elsősorban cigány: vad, mint a hegyi patakok, tüzes, mint a lángoló naplemente, illatos, mint a virágba borult hegyi rétek – valahogy így. Három cigányfilmet készített eddig, a *Latcho Drom* és a *Heregeek* után most

a *Gadjo Dilo* címűt, de tiszteletre méltó missziójában nem sikerült túllépni fékevesztett szerelmes kábulatán. Tony Gatlif szerencsés lélek: oda igyekszik, ahonnan éppen elindult. Ezért minden bizonnyal folyton boldog és elégedett. Mostani filmjével, a *Gadjo Diló*val is egy helyben toporog, és úgy tűnik, ez maradéktalan örömet jelent számára.

Egy francia fiút indít útnak ebben a filmben, amolyan szép arcú, rokonszenves vagabundot, hogy nyomára leljen a testét-lelkét felforgató cigány énekesnőnek, Nora Lucának Romániában. Megy a fiú, mendegél, míg bele nem botlik egy zseniális, bővérű, rafinált cigányba, aki egy fergeteges ivásjelenet után bevezeti őt a törzsbe, ahol, ha Nora Lucát nem is, de a dús életet, a nyers boldogságot, a villanó tekinteteket, a szenvedést, a gonoszsgot és a szerelmet megtalálja. *Gadjo Dilo*: a minden fehér emberben benne lakó Bolond Ember, aki semmit nem tud a füstszagról, a vonagló cigánylánycsipőkről, az üvöltő szenvedélyekről és a bibliai szegénységről. Mi tagadás, egy kopott topossal dolgozik Tony Gatlif. De nem ettől nem jó a filmje. Igazán az a legrosszabb benne, hogy nem film, csupán romantikus, helyenként szépelgő, helyenként ellenállhatatlanul szép és boldogítóan vidám jeleneteknek egy kínosan primitív dramaturgia mentén való összeillesztése. Megdöbbenő, hogy Gatlif, akit vélhetően atavisztikus vonzódás, részvét és elmélyült szeretet fűz a cigányokhoz, úgy kezeli szereplőit és témáját, mint a legostobább szocioturisták. Elhomályosul a tekintete, ha meglát egy putrit, és remegni kezd a boldogságtól, ha egy zaftosabb cigány káromkodást hall. Gatlif nem kegyelmez a cigányoknak: egyszerűen nem teszi lehetővé számukra, hogy kiszabaduljanak végre abból a gettóból, ahová jó szándékú széplelkek – köztük maga Gatlif úr – bezárták őket. Szerintük a cigányok csak cigányokként élhetnek. Ily módon válnak igazán autentikussá és szavahihetővé. A világ azonban – tegyük hozzá, szerencsére – nem ilyen egyszerű. Léteznek a cigányok között züllöttek, gonosztevők vagy éppen csúnya lányok; vannak közöttük, akik szenvednek attól, hogy ott és úgy kell élniük, ahol és ahogyan élnek; és természetesen találkozunk mindezek ellenkezőjével is. Sajnos Gatlif nem vállalkozik arra, hogy bonyolult dolgokon eltöprengjen. Úgy tűnik, mintha attól félne, hogy az összetettség tompítaná témájának a fényét. Jelenleg a cigányoknak egyetlen szerep jut csupán a világ művészetében: az örökké lázadó kóborlóké. Így viszont mindenki veszít: a cigányok kénytelenek elszenvadni ezt a megalázó leegyszerűsítést, a „fehérek” pedig kirekesztődnek egy komplex és ellentmondásokkal teli világból.

Súlyos hiba ez, még akkor is, ha ezt a cigánypanoptikumot a lehető legnagyobb gonddal rendezték is be, és maguk a leghitelesebb cigányok pózolnak benne. De hát Gatlif filmjéből hiányzik a valódi megértés. Hiányzik a verejtékes munka, amely felszámolja a szépséget és a direkt hatást, mert elsősorban az események mágiájára figyel, és a mögöttük bujkáló szüntelen rejtélyre, szabadon, okosan kitalált történetekre, bennük az emberekre és felfoghatatlan egyszerűségekre.

Ehhez a munkához valódi emberszeretet és kíváncsiság kell, nem meghatottság. Máskülönbén csinos kifestőkönyv lesz a végeredmény: szemet gyönyörködtető, haszontalan jószág.

## Claude Cahn válasza<sup>4</sup>

Tony Gatlif olyan cigány közösséget választott, amelynél aligha találhatott volna egzotikusabbat, és még így is igen messzire kellett mennie, hogy megtalálja. Fiatal francia hőst Románia déli részére küldi, és itt céljainak megfelelően megtalálja színes ruhákba öltözött, aranyfogú egzotikus cigányait. Ez mind rendben is lenne, főleg ami a cselekményszöveget és a néző érdeklődésének ébrentartását illeti. A probléma inkább abban rejlik, hogy a film megértése csak úgy lehetséges, ha nem érezzük azt, hogy Stephane egy sajátos roma csoporttal találkozik azok sajátos helyi – ezúttal délromán – kontextusában. Ellenkezőleg: a filmben szereplő romáknak – akik valóban igencsak távol állnak a mai nyugati polgár tapasztalatától – minden romát és a romaságot mint olyat kell képviselniük.

Stephane szemével különféle egzotikus eseményeknek és helyeknek leszünk szemtanúi, s ezeket mint roma jelenségeket tüntetik föl. A lakodalmas jelenet során például Stephane döbbenetesen nézi, amint a menyasszony apja baltát lengetve ordítja a vőlegény társaságának, hogy semmi áron nem válik meg a lányától. Egy rekesz ital társaságában ábrázolják, majd kinyitnak egy üveget, az apát megbékítik, tovább folytatódhat a lakodalom. Mindez része a másság, a különösség és az egzotikum azon tájképének, amelyet a *Gadjo Dilo* felvonultat annak bizonyítására, milyen messzire is vetődött Stephane a biztonságos Párizstól.

Amit a *Gadjo Dilo* nem mutat be (és saját fiktív világának keretein belül nem is mutathat), az az, hogy ugyanez a balta a román esküvőknek is ismerős kelléke. Romániában semmi sajátosan roma vonás nincs abban a szertartásban, amelyben a menyasszonyt először megvédik, hogy végül megvásárolja őt a vőlegény társasága. Kétségtelen, hogy e népszokás roma előadásának sajátos roma elemei valóban sajátosan roma jellegűek. A romák másképpen mutatják be ezt a jelenetet, mint a romániai magyar vagy román etnikai csoportok. De mindhárom csoport tartja ezt a szokást, és a roma másság épp a közös aktus roma adaptációjában rejlik.

Mindez nem derül ki a *Gadjo Diló*ból, és a film erősen támaszkodik arra tényre, hogy a benne megjelenő kulturális furcsaságokat kivétel nélkül roma jelenségnek fogják értékelni. A film a lehető legszélsőségesebb egzotikus formájukban mutatja be a romákat, s a közönséget azzal az érzéssel hagyja magára, hogy: „Hú, hát ezek tényleg nagyon mások, mint mi.” Stephane és Sabina vállalása a film végén – nevezetesen az, hogy áthidalják ezt a kulturális szakadékot – herculesi feladatnak tűnik. Senkit sem lep meg, amikor kiderül, hogy Stephane apja a szíriai sivatagban halt meg „egy nomád törzs körében”, és célzások terelgetnek azon meggyőződés felé, hogy mind Stephane, mind az apja az örült romantikusok egyfajta nemzetek fölötti testvériségéhez tartoznak, olyan emberek közé, akik vad cigányok és nomád szírek társaságát keresik. Az, hogy ezek között leljék halálukat, választott sorsuknak, egyfajta költői igazságszolgáltatásnak tűnik.

Amit viszont a rendező elhallgat a közönség elől, az a roma kultúra hihetetlen változatossága és a roma személyiségek pluralitása. A *Gadjo Dilo* egy eltárgyasított, egységessé mosott roma kultúrát tételez fel, amely elég messze van a sajátunktól ahhoz, hogy ne kaphassuk rajta a film készítőjét a trükkön. A trükk pedig dupla fenekű: a bemutatásra szóba jövő roma kultúrák között válogatva a saját (nyugati) roma kultúránktól legtávolabb esőt választja ki. Másodszor pedig a film ezt a roma kultúrát úgy jeleníti meg,



mintha ez volna maga a roma kultúra, s így egyformaságot erőltet egy hihetetlenül szerteágazó kultúrára. A kultúrával való illetén bánásmódban semmi különösen szokatlan nincs is: ehhez hasonló egyenlősítés folyik a kultúrák szinte bármelyik sikeres szépirodalmi ábrázolása során. Hogyha azonban különbséget akarunk tenni a fikció és a társadalmi világ között, akkor elengedhetetlen, hogy pontosan tudjuk, mely kultúrát áldozták föl a fikció kialakítása érdekében.

A *Gadjo Dilo* hatása nem más, mint hogy grandiózus és egzotikus romaságot vetít minden romára – egy olyan képet, amelynek semmiképp sem felelhetnek meg. Ez épp azért kártékony, mert nem képesíti a magyarokat a valódi magyar romákkal és cigányokkal való találkozásra, a németeket a német szintikkel és romákkal való találkozásra, az angolokat az angol „utazókkal” (*Travellers*) és cigányokkal, ír és skót „utazókkal”, illetve walesi romákkal, cigányokkal és „utazókkal” stb. való találkozásra. Épp ellenkezőleg: a *Gadjo Dilo* után mindezek az emberek valószínűleg kiábrándítóan mindennapinak tűnnek majd: nem olyanok, mint az „igazi, autentikus” cigányok, akiket a filmben láttunk. A *Gadjo Dilo* nem készít elő a saját kultúránkban megtalálható mássággal, a szokatlan helyett az ismerős mássággal való találkozásra. Egyszóval a *Gadjo Dilo* romái úgy néznek ki, mint az a roma, akit mindenki látni akar, és nem mint az, akit az ember valóban láthat is.

Fordította Frank Orsolya

## JEGYZETEK

\* A cikk eredeti megjelenése: Eric Rutherford: Tony Gatlif's film Gadjo Dilo futhers the Roma cause. *Roma Rights* 1999. 3:23–34.

\*\* Tony Gatlif, spanyol cigány származású, francia állampolgárságú filmrendező Algériában született 1948-ban. A párizsi Képzőművészeti Főiskolán (Ecole des Beaux-Arts) tanult színészművészetet.

Tony Gatlif filmográfiája:

*Gadjo Dilo* (1997)

*Mondo* (1996)

*Lucumi, l'enfant rumbero de Cuba* (1995, rövidfilm)

*Latcho Drom* (1993)

*Gaspard et Robinson* (1990)

*Pleure pas my love* (1988)

*Rue de départ* (1985)

*Les Princes* (1982)

*Corre, gitano* (1982)

*Canta, gitano* (1981, rövidfilm)

*La terre au ventre* (1978)

*La tête en ruine* (1975)

\*\*\* *Gadjo Dilo*, francia film (Lions Gate Films), 1997, 97 perc, 35 mm, színes. Rendező: Tony Gatlif. Producer: Guy Marignane (Princes Films, Canal +, Eurimages). Forgatókönyv: Tony Gatlif, Kits Hilaire, Jacques Maigre. Zene: Tony Gatlif. Vágó: Monique Dartonne. Operatőr: Eric Guichard. Művészeti vezető: Brigitte Brassart. Szereplők: Romain Duris, Rona Hartner, Izidor Serban, Ovidiu

Balan, Dan Astileanu, Valentin Teodosiu, Florin Moldovan, Mandra Ramcu, Aurica Ursan, Calman Kantor, Vasile Serban.

\*\*\*\* A következő honlapokon egy-egy interjú található a film két főszereplőjével – Rona Hartnerral és Romain Duris-vel – a forgatás körülményeiről: [http://www.indiewire.com/film/interviews/int\\_Hartner\\_Rona\\_980806.html](http://www.indiewire.com/film/interviews/int_Hartner_Rona_980806.html) (Anthony Kaufman: Rona Hartner Raps and Writhes in „Gadjo Dilo”), illetve <http://6bears.com/gadjo.html> (Rencontre avec Romain Duris).

1. Valamennyi Tony Gatliftól származó idézet a következő forrásból származik: „Lions Gate Releasing Presents *Gadjo Dilo*”, megnyitó 1998. július 10; Samantha Dean és társai (New York), és Tony Gatlif Antoine Duplannak és Thierry Sartorettnak adott interjúja: L'Hebdo magazin, 14. szám, 1998. április 2.
2. Gregory Kwiek saját állítása szerint nem író. 1968-ban született, apja lengyel kelderari férfi, anyja orosz lovari nő volt. Számos országban élt. Bár a *gádzsók* által kínált szervezett oktatásban kevés része volt, bőségesen profitált a világ különböző részein élő roma emberek tanításaiból. Álma, hogy megvalósuljon a roma történelem és a közösségen belüli roma tanítás egyesítése a roma gyerekek teljes és széleskörű oktatásában.
3. Orsós László Jakab magyar irodalmat és esztétikát tanult az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. Alapítója és szerkesztője a Nappali Ház című folyóiratnak. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanít.
4. Claude Cahn az European Roma Rights Centre publikációs igazgatója.

ERIK RUTHERFORD

## Tony Gatlif's film *Gadjo Dilo* furthers the Roma cause

This essay analyses Gatlif's latest film, *Gadjo Dilo*, which is mainly about the adventures of a young Parisian visiting a Roma village in Romania. The paper tries to show different views and readings of the Roma community's representation in the film. Some of the main questions are how we, as spectators, can understand all of the cultural otherness and exotic events that are presented as Romani, and if we can avoid negative stereotyping.