

Roma identitás(ok) megközelítésmódjai. Három film összehasonlító elemzése

Bódis Kriszta: *Amari Kris* (2004, 40 perc),
Kőszegi Edit – Szuhay Péter: *Kitagadottak* (2001, 93 perc) és
Mohi Sándor: *Ahogy az Isten elrendeli – Olga filmje*
(2000, 55 perc)

Három olyan közelmúltban készült, romákkal foglalkozó magyar dokumentumfilmet kívánok összehasonlítani, amelyek egészen eltérő módon közelítik meg a roma identitás összetevőit. A három film egymásra vetítése remélhetőleg közelebb visz nemcsak a cigány identitásválság tényezőinek megértéséhez, hanem bizonyos, a filmkészítésben kulcsfontosságúnak tekinthető alapkérdések feltevéséhez is. Az elemzés során arra keresek majd választ, hogy adott szerzői prekoncepciók hogyan határozzák meg a választott filmes eszközök, azaz forgatási módszerek, ábrázolás- és elbeszélésmódok, stilisztikai eszközök alkalmazását. Másképpen fogalmazva, hogyan keresnek a szerzők tudatosan vagy kevésbé tudatosan olyan motívumokat, összefüggéseket a leforgatandó anyagban (téma), a forgatás (szelektálás) során vagy a leforgatott anyag szerkesztése (kombinálás) során, amelyek alátámasztják a cigány kultúráról alkotott elképzeléseiket? Egy adott megközelítésmód tehát mekkora teret enged az „anyagnak” az „önmegvalósításhoz”? Melyik az a módszer, amelyik leginkább lehetővé teszi, hogy interakció jöjjön vagy jöhessen létre a szerzők és a film hősei között? Hol „szökik ki” leginkább a „valóság” a szerzők keze közül, és hogyan kerül önmagát feltárva a néző elé?

Kijelentések

Bódis Kriszta egy kétegyházi oláh cigány közösségben eltöltött közel egyéves terepmunka során úgy döntött, hogy filmet forgat a *romani kris* (cigánytörvény) „vitamegoldó”, „igazságszolgáltatási” közösségi intézményéről. Ez az oláh cigányok közösségén belül olyan konfliktuskezelő, normatív jellegű társadalmi fórum, amelynek nem létezik magyar megfelelője, empirikus leírásával is ritkán találkozunk hazai, illetve külföldi antropológiai művekben.¹

A film célja tehát a cigány kultúra egy olyan szeletének feltárása és bemutatása, amely eddig – természetéből következően – rejtve maradt a kívülállók előtt. És itt már kénytelenek vagyunk egy szakmai hiányosságra felhívni a figyelmet: a film megtekintése után ugyanis az a benyomásunk, hogy a *kris* intézménye egy még ma is elterjedt, széles körben élő bírósági fórum, holott csak a Magyarországon elszórtan élő, nagyjából ötven-, nyolc-

vanezer fős oláh cigány népesség körében találkozunk vele, és ismereteink szerint ott sem mondható általánosnak.

Alapvetően tehát egy tudományos igényű leírással állunk szemben, amelyet a szerkesztési elv is alátámaszt: a filmet adott témakörök szerint osztották részekre: *Romnyi (Asszony)*, *Grast (Ló)*, *Kris (Döntés)*.

Ami azonban már a szubjektív megközelítésre irányítja a figyelmet, az maga a főcím, illetve címváltás *Romani Krisről Amari Krisre*.

Az *Amari Kris* (A mi törvényünk) értelmezése elég tág, hiszen vonatkozhat arra, hogy a filmben szereplők megmutatják, eljátszzák az ő közösségükben élő hagyomány, a *romani kris* fórumát, de ugyanúgy utalhat a stábbal végzett közös munkára és eredményére is, az együtt megalkotott *kris*ábrázolásra.

A rendező módszer is alátámasztja ez utóbbi értelmezést, hiszen elmondása szerint a forgatás egyes fázisait mindig számtalan beszélgetés előzte meg: a közösség tagjai úgymond „önállóan” alakították ki, hogy mi kerüljön a filmbe, mit tartanak fontosnak megmutatni a *kris*ből. Időnként ez azután kiegészült természetesen spontán megnyilatkozásokkal. Ezt a „liberális”, együttműködő, együttalkotó módszert tehát az antropológiai filmezés egyik legideálisabb formájának tekinthetnénk, hiszen ezt a külvilágtól eddig elzárt fórumot a résztvevők a stáb segítségével mutathatják meg ily módon a nézőnek. Ami azonban a módszer helyénvalóságát megkérdőjelezi, az éppen abból ered, hogy egyazon megismerési folyamatnak különböző síkjai csúsznak egymásra; egy alapvetően tudományos igényű kutatómunkának és a szubjektív, személyes megközelítésmódnak különös egyvelegével találjuk szembe magunkat.

A másik kritikus tényező a filmben a *kris* „megrendezettsége”, hiszen az szigorú formai előírások szerint zajlik, amelyek a néző számára teljesen ismeretlenek. Egy szigligeti beszélgetés során a rendező felidézte cigány barátainak elvárásait a készülő művel kapcsolatban. – Olyan lesz-e majd, mint egy Kusturica-film? – kérdezték. E kérdés elemzése nagyon messzire vezethet, amire most nincs módunkban kitérni – nevezetesen a játékfilmeknek a többség cigányképére és a romák önképére gyakorolt hatásairól van itt szó. Amire azonban ez a kulcsfontosságú kérdés ráirányítja a figyelmünket, az az a tény, hogy maga a dokumentumfilm forgatásának fogalma mit jelenthetett az adott közösség számára, amikor el kellett *játszania*, meg kellett *jelenítenie* egy olyan fórumot, amely – bár célját és eredményét tekintve rendkívül komoly és fontos intézmény – mégiscsak egy meghatározott *forгатókönyv* szerint zajló, kiosztott *szerepeken* alapuló esemény.

Ezen tények tudatosítása egy filmben az önreflexió számos módszerével elvégezhető. Bódis Kriszta filmjéből azonban nemhogy hiányoznak ezek a – véleményem szerint igen fontos, majdnem hogy elengedhetetlen – jelzések, hanem olyan stilisztikai eszközökkel él, amelyek a „színjátéknak” éppen a valóságközelségét erősítik fel. A kiváló operatőri munka, amely a számos mesteri beállítást, a harmonikus kameramozgást, a gyönyörűen megszerkesztett kompozíciót eredményezte, alapvetően hozzájárul ahhoz, hogy az adott cigány közösség életében még mindig fontos fórum jellemzőiről – a szó legszorosabb értelmében – *színes* képet kapjunk.

A narrátor szövegének, a kérdéseknek a hiánya azt a szerzői hozzáállást hivatott jelezni, hogy az alkotó engedte önmaguktól *kibontakozni*, *megvalósulni* az eseményeket. A számos közeli, félközeli felvétel pedig az érzelmi hatást erősíti fel, a nézőt mintegy bevonja a *kris* intézményébe. A jelenetek nélkülözik a spontaneitást és természetes-

ség érzetét, kivételt csak azok a ritka beállítások jelentenek, amikor a kamera „félrenéz”, és rejtett gesztusokat, reakciókat mutat meg – főleg a fiatalabbak, azaz a kívülállók tekintetében. Ezek azonban csupán gyenge reflexiókként értékelhetők.

A főhősök megnyilatkozásai ezáltal nem egy beszélgetés, hanem egy adott hagyomány felelevenítésének részei, amelynek hitelét erősen rongja a fentebb említett megrendezettség és a különböző eszközökkel zajló érzelmi felerősítés (színvilág, zene, közelképek). A *krishez* fűződő viszonyukról így módon egy erősen részleges képet kapunk. Mindezek után tehát felmerül a kérdés, hogy a fent sorolt filmes eszközök, amelyek általában egy etnográfiai megközelítésű alkotásnak kifejezetten a javára válnak, miért okozhatnak összességükben gondot az *Amari Kris* esetében. Véleményem szerint azért, mert bár egy adott közösséget és egy azon belül élő hagyományt mutatnak be, könnyen vezethetnek olyan túlzó általánosításokhoz, amelyekről a romák ábrázolása meglehetősen terhes, és mert a filmkészítők – ennek tudatában – épp arra lennének hivatottak, hogy ezektől az általánosításoktól „megtisztítsák” a közvéleményt.

Az az elképzelés, miszerint egy olyan film, mely „belülről” ábrázolja egy adott – hagyományait még őrző – közösség életét, közelebb visz az igen összetett, sokszínű cigány kultúra megértéséhez, úgy gondolom, alaposabb megfontolást érdemel és igényel. A választott megközelítés – legyen az bármennyire személyes, emberi, illetve az ábrázolásmód bármilyen kifinomult is –, könnyen célt téveszthet, ha *kijelentéstételhez* vezet azokban az esetekben, ahol kérdésfeltevésre lenne inkább szükség. És itt visszanyarodtunk a címváltáshoz: *Amari Kris*. Ez legyen bár „a mi törvényünk”, attól még *romani kris*, azaz *cigány törvény* marad, ezért ábrázolásának a megfelelő szöveggörnyezetbe helyezve lenne létjogosultsága.

Kijelentésekből kérdések

A néprajzi szemléletnek egészen sajátos formájával szembesülünk Mohi Sándor *Ahogy az Isten elrendeli – Olga filmje* című alkotásában. Itt ugyanis – miként a cím is jelzi – két síkon zajlik a „történetelbeszélés”: a szerzők vissza-visszatérnek egy erdélyi településre, Kászonra, hogy a főszereplő, Dima Olga életében zajló eseményeket rögzítsék. Ugyanakkor – a többi romával folytatott beszélgetésekben – körüljárják a „bűnnek” a közösség életében betöltött szerepét, azaz a felidézett családi események segítségével a sajátos életmódra utaló erkölcsi kérdéseket boncolgatnak.

A kétféle megközelítésmód világosan kirajzolódik a film szerkesztésmódjában: a kérdező riportér, Tánzos Vilmos néprajzos kérdései „tudós pontossággal”, célratörően, időnként szinte „provokatívan” igyekeznek feltérképezni a személyes élettörténetek hátterében rejlő kulturális sajátosságokat, szokásokat. A szerző, rendező, operatőr Mohi Sándor munkája nyomán pedig kialakul a filmnek az a szövege, amelynek szálai mentén szembesülünk a szereplőket mozgó érzelmeikkel, motivációkkal, a neveltetésből, az életkörülményekből adódó viselkedésekkel, személyiségjegyekkel.

Ez a „feltárulkozás” tehát nem elsősorban a kérdésekre adott válaszokban nyilvánul meg, hanem azokban a gesztusokban, emberi reakciókban, amelyeket a kamera időnként tapintatosan visszahúzóva, időnként bátorítóan vesz szemügyre; ezzel mintegy spontaneitást kölcsönöz a látottaknak. Ez a közeledési-távolodási „játék”, amely a doku-

mentumfilm-készítés alpdilemmájának oldására tett kísérletként is értékelhető, a szögek, a plánok, a beállítások megválasztásában ugyanúgy jelen van, mint a szerkesztés-módban. A filmben bizonyos tekintetben – ezen viszony kifejeződésében – tetőpont az a jelenet, amelyben Tánczos Vilmos felolvassa az egyik – börtönbüntetését töltő – családtag levelét. Az a tény, hogy a leginkább intelmeket tartalmazó, kifejezetten „megbánásról” tanúskodó írást a riporter tolmácsolásában halljuk, az adott helyzetnek többfajta vetületére irányítja a figyelmünket: a nyilvánvalóan kényszer szülte szituáció – mivel a szereplő romák iskolázatlanok – következménye, hogy a részben tanító, nevelő szándékú levél szerzője ideiglenesen „egybeolvad” a – társadalmi hierarchiában felettük álló – tudóssal, aki életüket vizsgálja, erkölcsi szokásaikat kutatja. Maga a filmezési helyzet azonban, vagyis a fűvön heverésző társaság oldott fényképezése, melynek során a kamera szinte „elvész”, és a mögötte álló ember személyében van csak jelen, épp az ellenkezőjét sugallja a fentebb említett viszonynak.

Számunkra azonban most a legfontosabb a címben is jelzett kétféle megközelítési mód között létrejövő disszonancia, amely ezt a filmet különlegessé teszi. Az „Ahogy az Isten elrendeli” vonatkozhat tehát az adott népcsoport bizonyos szokásainak, bűnértelemezésének, tehát bizonyos kulturális adottságainak feltárására. Ezt az aspektust képviselik Tánczos Vilmos célratörő kérdései, amelyek adott előfeltevések bizonyítására szolgáló megnyilvánulásokat keresnek – és találnak – az anyagban. Az időnként ironikus, időnként kedvesen korholó, „tanáros” hangnem hol dacosan büszke, hol kifejezetten szégyellős verbális reakciókat és gesztusokat vált ki a megkérdezettekből (lásd a házaspár jelenetét). Bizonyos pillanatokban azonban azt sugallják a nézőnek, hogy az interjúk alanyai egy megkövesedett hierarchikus rendből következően a többség által elvárt válaszokat adják a feltett kérdésekre.

A másik szálon viszont Mohi Sándor érzékenyen, tapintatosan közeledő kamerája feltárja Dima Olga személyes történetét, valóban ő lesz a film hőse: cigány nőként áll előttünk. Élete a többszörösen széttöredezett női és etnikai identitás egyesítési kísérleteinek sorozata, egyszersmind olyan kilátástalan, végeláthatatlan küzdelem előrevetítése, amelyben még a főhős erős, sugárzó egyénisége is alulmarad. Ezt a folyamatot Mohi Sándor filmje hitelesen dokumentálja.

Mohiék filmjében így válnak a roma identitásról tett kijelentések kérdésekké, a valóság úgymond „kiszökik” a kezük közül, és a vásznon önálló életre kel.

Kérdések

A Kitagadottak egy olyan soktagú, nagyrészt roma származású család története, amelynél a legtöbben Észak-Magyarországon, a szlovák határ menti kis településeken, Rudabányán, Jósvafőn élnek. A „családfatörténet” kiindulópontjával egy 19. századi fotó szolgál, amely alapján a család egyik ágában egy francia ükapát, egy bécsi színésznő ükmamát és egy Jósvafőre nősült katona dédapát vélnek a leszármazottak felfedezni.

A filmben a családfe különböző ágait követve nemcsak máshol élő, hanem eltérő életmódú, mentalitású családtagokkal is készülnek beszélgetések. Egyrészt több vegyes házasság is előfordul a családban, másrészt a roma származású családtagok között ta-

lálunk bányászokat, parasztokat és zenészeket. A film emellett az identitásra vonatkozó, állandóan visszatérő kérdésfeltevésekkel megkísérli a cigányok „kilétét” érintő kijelölő és önmeghatározó álláspontok összevetését. Így az alkotás egyfajta „illusztrációként” is felfogható. A filmben tapasztalható kaotikus viszonyok feltárása tehát akár egy tudományos kutatás „illusztrációjaként” is értelmezhető: a cigány identitás vállalásánál felmerülő problémák elemzéseként.

A családon belül tapasztalható egyértelmű identitás zavart az is tetézi, hogy az országhatárok megváltoztatásával a család egy része – magyar cigányként Szlovákiában – „kétszeresen kisebbségi helyzetbe” került. A dolog pikantériáját pedig az a visszatérő motívum adja, hogy a család történetében többször előfordultak a valamilyen okból nem helyeselt, „másfajta” cigányokkal kötött házasságok, amelyek azután elkerülhetetlenül a sorozatos „kitagadásokhoz” vezettek.

Eme szövevényes viszonyok, ellentmondásos motivációk rendszerére nem beható elemzéseket, inkább csak utalásokat találunk a filmben. Az azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a soktagú családban kialakult „hierarchikus” rendszer jól modellezi a társadalmi viszonyokban fennálló hasonló elrendezést; a „vágyott” és „elfoglalt” helyzetek egybevetése pedig tipikusnak tekinthető társadalom-lélektani tünetek vizsgálatára ad módot. Az integrációt megnehezítő „külső jegyek” viselése, a szociális-gazdasági helyzetben bekövetkező változások – mint például az elismert bányászleltből való „lecsúszás” vagy a második világháború előtt még igen nagy presztízzsel bíró „cigánymuzsikusság” megszűnése –, a gyökértelenség érzete, a szembesülés az előítéletekkel mindmegannyi tényező, amely az önmagukkal való elégedetlenséget felerősítve egyfajta „bűnbakkeresésre” készteti a család tagjait. Így a kitagadások indítékai túlnőnek a személyes ellentéteken. A „hiányérzet” felismerésétől vezérelve az idős nagybácsi, akinek fő szórakozása a történelemtankönyvek böngészése, elővárzsolja a fiktív, előkelő származás bizonyítására szolgáló fotót. Ez a szimbolikus értelmű, ironikus színezetű narrációs keret teszi mélyen emberivé az alapvetően tudományos megközelítéssel készült alkotást.

Ebben a megközelítésmódban tehát két aspektus vetül egymásra: az egyik a szerző-páros előfeltevése, amely szerint maga az identitáskeresés egy élethossziglan tartó, lezárhatatlan folyamat, amelyet számos tényező befolyásol. Ezen tényezők számbavétele a cigányok esetében hihetetlenül összetett dolog, és igen óvatos, tapintatos és körültekintő hozzáállást, mindenképp számos kérdés feltevését követeli meg. Ezért volt igen szerencsés választás egy olyan nagycsalád szerepeltetése, amelyben egy sor lezár(hat)atlan problémát, szövevényes, ellentmondásos kapcsolatrendszert találunk.

A másik tényező, mely a probléma megvilágításához nagyban hozzájárult, maga a filmkészítés választott módszere. A filmben kialakított szituációk ugyanis két részre oszthatók: egyrészt meghitt családi beszélgetéseket ábrázolnak, amelyek során a résztvevők az emlékeikből és a feltevéseikből, hiteles vagy hitelesnek vélt dokumentumokból mint apró mozaikdarabokból rakosgatják össze család- és önképüket. Másrészt tanúi vagyunk azoknak a látogatásoknak is, melyeket – a film kedvéért! – egymáshoz tesznek a családtagok: így egymásról korábban szándékosan vagy éppen véletlenül elfeledkezett személyek jutnak új információk birtokába.

Ez a nyomozás nemcsak a játékfilmekből ismert előfeltevések kialakításán és igazolásán alapuló folyamat felerősödését teszi lehetővé, hanem – a tartalmi és formai össz-

hang kialakítása révén – mintegy modellezi az identitáskeresés folyamatát is. Ezáltal a „játék”, amelybe az alkotók bevonják vagy belekényszerítik a hőseiket, alapvetően tudományos célt szolgál, mégis vállaltan, reflektáltan közös elhatározásból eredően személyes, emberi kapcsolatok kialakítását eredményezi.

Összegzés

A bemutatás alapján tehát elmondhatjuk: mind a három filmalkotásban tetten érhető a kiindulópontként szolgáló alkotói prekoncepciók kialakítása és az ezek igazolására tett kísérlet. A választott megközelítés módszere azonban mindhárom esetben meglehetősen különböző. Nyilvánvalóan nincs kizárólag helyes út, amely a roma identitások feltárásához, megértéséhez vezet; minden esetben az alkotói attitűd és a választott téma közötti harmóniára kell törekedni. A három film egymásra vetítése és ezáltal különbözőségeik feltárása azonban további kérdések feltevésére készíthetnek bennünket; ez a cigánykutatásnak és a filmkészítésnek is egyaránt elengedhetetlen feltétele.

JEGYZET

1. Egy jogász szerzőpáros erre vonatkozó kutatásai szerint az oláh cigányokról a legkimerítőbb magyarországi antropológiai kutatást Michael Stewart végezte, aki nem foglalkozott írásaiban a *kris* intézményével; Erdős Kamil viszont igen. A munkáira hivatkozva írja Loss Sándor és Lőrincz Veronika (2002): „A *kris* formalizáltan zajlik. Az eseményen a cigány nyelvnek egy nagyon választékos (ünnepélyes) formáját beszéljük, és mind a *kris*en részt vevőkre, mind a kívülállókra nagyon szigorú szabályok vonatkoznak. A legutóbbi időkhöz például a nők teljesen ki voltak zárva. Még ma is ritkaság, hogy *gázsók* (nem cigányok) vegyenek részt a *kris*en, különösen nem bíróként, de azért ma már tanúként jelen lehetnek.”

IRODALOM

LOSS SÁNDOR – LŐRINCZ VERONIKA

2002 *Romani kris* a dél-békési oláh cigányoknál. Beszélő Online 7(9–10). <http://www.beszelo.hu>.