

Válogatott cigányképek. Cigányábrázolás a magyar játékfilmekben a hatvanas évektől napjainkig

A tanulmány a magyar filmtörténetnek a hatvanas évektől napjainkig készült nagyjátékfilmeket vizsgálja egy tematikus választás alapján. Azokra az alkotásokra összpontosít, amelyek a magyarországi cigánysággal kapcsolatosak. Ennek alapján igyekszik többféle (formanyelvi, filmszociológiai, antropológiai) szempont alapján elemezni egy konstrukciót, nevezetesen azt a képet, amelyet az alkotók a kisebbségben élő etnikai csoportról formáltak. A szerző röviden utalt a filmtörténeti előzményekre és a lehetséges továbbhaladási irányokra is. A tanulmány háttérét képező kutatás alapvető célja az volt, miképpen tükrözik az adott művek azokat a változásokat, amelyek a romák életében a hatvanas években kezdődtek és a rendszerváltozás után felerősödtek. A politikai, gazdasági és társadalomtörténeti háttér ismeretében a vizsgálat megpróbáltja szétválasztani a különböző ábrázolási módokban azokat a tendenciákat, amelyeket részben a fenti folyamatok, részben pedig az aktuális filmkészítési irányzatok, divatok határoznak meg.

A többségi társadalom és a roma kisebbség viszonyát,¹ annak formálódását és a meghatározó társadalomtörténeti háttérét sajátos szűrűn keresztül vehetjük szemügyre, ha egy adott időszak filmtermését vizsgáljuk, és a megközelítésekben rejlő tendenciákat elemezzük.² A reprezentáció módját természetesen nagyban meghatározzák a korszakot uraló filmes divatok, ám épp az teszi izgalmassá vizsgálódásainkat, ha egy adott téma felbukkasát és ábrázolásmódját a fent említett viszonyokkal összefüggésben szemléljük. A filmtörténet- és a filmelméletírásban gazdag hagyománya van annak az elemzési módnak, amely bár különböző területeket foglal magában (a filmhez kapcsolódó intézményrendszer vizsgálatától kezdve a film társadalomábrázolásáig), filmszociológia néven vált ismertté. Magyarországon kevesen kutatták ezt a területet, ám a hetvenes években Józsa Péter szociológus vezetésével egy kiváló tudósokból álló kutatócsoport jelentős művészetszociológiai vizsgálatokat végzett: többek között a filmes élmény különféle összetevőit vizsgálták, feltevéseiket számos hatásvizsgálattal támasztották alá. (Halász László kísérleteiben elemezte a színházi és a filmes élménynek az előítéletekre tett hatását is.)³

A film társadalomábrázoló jellegét helyezte a középpontba Siegfried Kracauer a német film két háború közötti korszakának történetében, a magyar olvasók számára is ismert kiváló monográfiájában (*Caligariától Hitlerig*). A társadalom- és kultúrtörténeti, ideológiai háttér természetesen számos elemzésben szerepel kisebb-nagyobb hangsúllyal, ám kevesebben tekintik a filmet olyan „tanúbizonyoságnak, amely bár nem tökéletesen tükrözi vissza a társadalmat, válaszainak indikátoraként működik”. Francesco Casetti filmelméletekről írt összefoglaló művében (Casetti 1998) jellemzi így azokat az olasz és

francia filmtörténészeket, akik ezt a kérdést állították kutatásaik középpontjába.⁴ Közülük leginkább Pierre Sorlin gondolatait tartjuk fontosnak:

„Egy korszaknak az a látható oldala, amit képcsinalói elkapni és közvetíteni igyekeznek, és az, amit a nézők elfogadnak, illetve amit egy adott korszakban fényképezhetőnek és filmen bemutathatóknak gondolnak” – összegzi egy helyen elgondolásait (Casetti 1998:123). A cigányság ábrázolásában, a cigányokkal kapcsolatos tematika időnként sok és hangsúlyos, máskor kevés és jelentéktelen műben való felbukkanásában tehát nemcsak az előfordulások ténye, jelentősége az érdekes, hanem a korszakokként eltérő tendenciák, szándékok és megvalósítási (ábrázolási) módok is fontosak. Ha a romaábrázolást nagyobb történeti távlatokban vesszük szemügyre, feltűnik az az egyértelmű változás, miszerint cigány hősök egészen az 1960–1970-es évek filmművészetéig szinte kizárólag műfajfilmekben, a tömegkultúra egyéb termékeihez hasonlóan erősen sztereotipikus megközelítésben szerepeltek. Egzotikus, vad, barbár, tanulatlan cigányok sematikus figurái elégítették ki az érzelmes, romantikus történetekre éhező nézők „étvágyát”. Az 1960-as évektől azonban a társadalmi kérdések ábrázolásának hitelesítésére való törekvés a szerzői filmekben egyre erőteljesebb realista vagy éppen dokumentarista megközelítéseknek engedett teret. Ezzel a leegyszerűsítéssel csak a váltást kívánjuk megvilágítani, amely természetesen nemcsak a roma, hanem más kisebbségek, sőt a feminista mozgalmak felerősödése nyomán a nők ábrázolásában is lezajlott. (Ez utóbbi esetben a feminista filmkészítésben, illetve az azzal párhuzamosan lassan kialakuló filmelméletben áthelyeződött a hangsúly a biológiai nem [sex] fogalmáról a nemi szerep [gender] kérdésére, tehát arra a társadalmi konstrukcióra, amelyet kulturális és történeti feltételek formálnak.)

Ma már nemcsak a nagyrészt a fikcióban metaforaként használt roma hős vagy kultúra, a hangulati elemként vagy díszletként szolgáló cigány életképek (és az azokat életre hívó igény) elemzésére van szükség, hanem a számos szociológiai, antropológiai szempontból árnyaltabb, hitelesebb – ám sok esetben ugyanannyira kérdéses – cigánykép vizsgálatára is.

Epp ezért fontos hangsúlyozni a választott elemzési mód összetettségét: a formanyelvi analízist át-átszövik olyan vizsgálati szempontok, amelyek segítségével a film létrehozásának szöveggörnyezetére is fény derül, a társadalomtörténeti tények szociálantropológiai vonásokra irányítják a figyelmet.

A romák mozgóképi reprezentációja iránt megélnkülő érdeklődés egyik jele, hogy a társadalomtudományok művelőit is vizsgálódásra készíti. A közelmúltban Bigazzi Sára pszichológus publikált egy írást, amelyben közel ezer (főleg külföldön készült) cigánysággal foglalkozó film készítésének helyét, időpontját vizsgálja, majd a címek tartalomelemzését végzi el (Bigazzi 2005). Számunkra leginkább a gyártási dátumok érdekesek, ugyanis a szerző kutatásai szerint a 20. században két időszakban készült több ilyen tematikájú film: az 1910-es évek elején és az 1960-as években. Bigazzi szerint az első esetben társadalomtörténeti magyarázattal szolgálhatunk: a cigánysághoz kapcsolódó toposzok kiválóan illettek a mutatóványosbódészerű mozik kizárólag tömegfogyasztásra szánt műsorába. A hatvanas években egészen másról van szó: ezek a filmek a cigánysághoz kapcsolódó szabadság-sztereotípiák erősödését voltak hivatottak szolgálni. (A feltevések helyességét természetesen a filmek részletes elemzésével lehetne igazolni. Nyilvánvalóan vannak tendenciák, hiszen a több száz cigányokkal kapcsolatos magyar dokumen-

tumfilmre is jellemző a tematizáltság, ám ha közelebről megvizsgáljuk azokat a filmeket, amelyek például a csatai búcsúról készültek, megközelítésükben óriási különbségeket fedezhetünk fel.)

Magyarországon közvetlenül a második világháború előtti évtizedben (az 1935-től 1943-ig terjedő időszakban) több ilyen film készült, mint bármikor máskor (talán csak a kilencvenes évek közepétől napjainkig tartó időszak filmtermésében szerepel ennyi cigánnyal kapcsolatos nagyjátékfilm). Erre pedig többféle magyarázat kínálkozik: a hangosfilm megjelenésével és terjedésével növekedett a zenés vígjátékok és a melodramák piaci értéke (ezeknek a sírva vigadó magyar urakról szóló, a nemzeti virtust megjelenítő történeteknek rendkívül fontos kelléke volt a muzsikusz cigány), valamint a korszakot meghatározó ideológia egyik fontos eleme lett a cigányok „alsóbbrendűsége”, az ellenük irányuló faji előítéletek erősödése – ennek a hozzáállásnak a népszerűsítésére igény és szükség is mutatkozott.

Természetesen filmként számos egyéb magyarázatot is találunk, mint ahogyan azt Bernáth Péter erre vonatkozó alapos elemzéséből megtudhatjuk. A szerző a második világháború előtt, alatt és nem sokkal utána készült, megközelítésüket tekintve igencsak hasonló „cigánysággal foglalkozó filmeket” elemzi (Bernáth 2002).⁵ Ezek az adott kor „tömegfogyasztásra szánt kultúrtermékei” (ahogyan a szerző jellemzi őket), kivétel nélkül műfajfilmek, többnyire zenés, kalandos, romantikus szerelmi történetek. Részben híres irodalmi alkotások (főleg Jókai Mór, Mikszáth Kálmán műveinek) adaptációi, részben a kor tömegizlését kiszolgáló, híres vagy kevésbé híres cigány muzsikuszok élettörténetét feldolgozó forgatókönyvek megfilmesítései. Bernáth értékes szempontok alapján elemzi a kiválasztott filmeket: kiemeli azok reprezentativitását (csak bizonyos roma karakterek, leginkább magyarul beszélő, muzsikusz cigányok szerepelnek), hangsúlyozza, hogy ezek nagyon ritkán képviselnek egy közösséget, ezáltal (az előítéletek alapját képező) homogén csoportképzéshez kínálnak segítséget. A cigány hősök megformálása ugyanazokra a sztereotíp jegyekre épül, amelyeket a képzőművészetből, az irodalomból (legfőképp a populáris kulturális termékekből, mint az élclapok karikatúrái) jól ismerhettek a korszak mozilátogatói. A karakterjegyek jól csoportosíthatók aszerint, hogy a többséggel szembeni elkülönítést, távolságtartást szolgálják (ez esetben roma karakterjegyek), vagy a többség életmódjához köthető magyar karakterjegyekről van-e szó. Jellemző a névhasználat, a megszólítás, a kommunikációs formák. Az azonosítás kellékei a hegedű, a tűz, a kihívó nóalák és a veszélyt jelentő cigány férfi szerető. Gondolatainak vázlatos felidézése után érdemes megismerkednünk az elemzés rövid összegzésével:

„[...] Ezek a szövegrészek jól árulkodnak a cigánysággal kapcsolatos többségi attitűdökről: a cigányságot a magyar társadalmon kívülre helyezi, ugyanakkor egyes csoportjait, vagy ezeken a csoportokon keresztül bizonyos elemeket ki is emel, és fel is használ a többségi önkép megkonstruálásakor. Ugyanakkor a többségi társadalom gyakran a kisebbséggel szemben, attól elhatárolódva jelöli ki saját kultúrájának, életvilágának határait. A háború előtt készült filmek elsősorban kulturális és »faji« jellegzetességeket hangsúlyoznak, és ezeket olyan erős motívumokként tálalják, amit a teljes nyelvvesztés, a letelepedettség, a magyarokétól alig különböző életforma sem tud felülírni. A két háború közötti filmek ebben az értelemben az asszimiláció lehetetlenségéről, valamint a többség és a cigányság közötti távolságról szólnak.” (Bernáth 2002: 114.)

Bernáth Péter (bár a második világháború előtti filmekről beszél), figyelembe vesz olyan

(már egészen más politikai rendszerben, ideológiai háttérrel) készült alkotásokat is, mint Keleti Márton *Fekete szemek éjszakája* (1958), Várkonyi Zoltán *Egy magyar nábob* (1966) és Fejér Tamás *A beszélő köntös* (1968) című alkotása, mivel ezek a háború alatti műfajfilmek ábrázolásmódjával rokoníthatók. (A két utóbbiban pedig csak epizódszerepekben szerepelnek cigány hősök.)

A háború előtti filmgyártás „cigány divatjától” tegyük egy nagy lépést egészen napjainkba, méghozzá a 2005-ös évig, amikor (mint látni fogjuk) a filmszemlén három filmet mutattak be ebben a témában.⁶ A „roma kultuszfilmek divatjára” egy másik társadalomtudós, Örkény Antal szociológus is felfigyelt, és okait kutatta a *Filmvilág* hasábjain (Örkény 2005:8–10). A jelenséget azzal az identitásépítő tevékenységgel hozta összefüggésbe, amely Magyarországon zajlik, és a rendszerváltozás óta felerősödött:

„[...] 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.”

A szerző a csoportidentitás kialakításának feltételét, a kijelölést (a csoport határainak meghúzását, a tagokban az együvé tartozás különféle vonatkozásainak tudatosítását) említi, amely szükségszerűen kétirányú folyamat: a másik, idegen csoporthoz fűződő konfliktusos viszony kölcsönössé válik, a szerepek és vonatkoztatási keretek felcserélődnek, „amelyek így nemhogy segítenék, de inkább összezavarják az egyéni és kollektív identitás kialakulását. És ez a csapda, amelybe a három film, bár eltérő módon, de belesétál.” Ám a szerző alapvető különbségeket vélt felfedezni a három film szemléletében, a *Rap*, *Revü*, *Rómeót* és a *Dallas Pashamendét* „atavisztikus cigányfilmnek” nevezi, amelyekben a romákat a nem romáktól „áthatolhatatlan fal” választja el. A *Nyócker!* azonban már „roma film”, a fent említett identitásépítő tevékenység lenyomata, méghozzá az ellenkultúra produktuma. Az elemzés zárásaként pedig ezt a megállapítást teszi:

„A roma társadalom azonban még csak az elején van annak az útnak, ami elvezethet egy elfogadott roma kultúrához, a roma kisebbségi társadalom integrációjához, és a többségi társadalom befogadó hozzáállásához.”

Írásunkban tehát azt az utat fogjuk végigjárni számos film elemzésén keresztül, amelyen a magyar film eljutott az 1960-as évek szociokulturális történeteitől a kétezres évek „roma kultuszfilmjeiig”.

Mielőtt azonban az elemzésekre térnénk, tisztáznunk kell néhány szempontot. Legelőször a sztereotip ábrázolásmódról kell szót ejtenünk, mivel a műfajfilmekben a cigány karakterjegyek többsége banális általánosításokon, sőt tévhiteken alapszik. A sztereotípiák (mint ahogyan azt szociálpszichológiai meghatározása is mutatja) önmagában nem „káros dolog”, hiszen segít a világ megismerésében, gyakran bizonyos csoportkategóriákat kiterjesztünk olyan csoporttagokra is, akikre azok egyáltalán nem illenek, mivel nincs róluk tapasztalatunk. A sztereotipizálás tehát segíti, de hátráltatja is a személyészlelést. Segít a gyors tájékozódásban, a könnyű eligazodásban, amely azonban *felszínes*. Befolyásolja az embereknek azon képességét, hogy a sztereotipizált csoport tagjai között különbséget tegyenek, így megnehezíti saját objektív személyészlelésünket. Akkor alakulnak ki bennünk sztereotípiák, ha nem tudunk, vagy nem akarunk megismerni egy személyt vagy népcsoportot. Hiányos tudásunkat kibővítjük az általunk igaznak vélt

tényekkel, amelyek előítéletekhez vezetnek. Az előítéletek kialakulásához tehát csak hozzájárul a sztereotipizálás, hiszen ez előbbi kialakulásánál rendkívül fontos a pozitív vagy negatív érzelmi összetevő.

A sztereotípiák alkalmazásáról a művészi ábrázolásban a feminista filmelmélet termékeny következtetésekre jutott. Eszerint nem a sztereotípiák és a valóság szembeállítása a fontos, hanem a banális ábrázolásmód *funkciójának* vizsgálata. Claire Johnston szerint

„[...] a sztereotípiák nem egyszerűen banális kép; [hanem] a valóságot annak tipikus vonásaiban ábrázoló, s ilyen módon első látásra felismerhető eszköz is: nem véletlenül épült a szentek ábrázolása is sztereotípiákra” (Casetti 1998:207).

A sztereotípiákhoz való viszony annál inkább is kulcskérdés marad az alábbi filmek elemzésénél, mivel a többségi társadalom és a roma kisebbség kapcsolatának évszázadok óta alapjaira a belőlük táplálkozó előítéletes gondolkodás. Ennek leküzdésére mindig is voltak kísérletek, amelyek bizonyos korszakokban felerősödtek. Magyarországon az államszocializmus ideológiája retorikai szinten alá is támasztotta a cigányokat sújtó, a „felemelkedésüket” hátráltató fő okok, az előítéletek megszüntetését. A rendszerváltás után pedig a cigányság nemzetiségként való elismer(tet)ése, a cigány kultúra legitimációs küzdelme, a roma nemzetiségi oktatás bevezetése és a felzárkóztató, hátrányos helyzetű gyermekek számára készített pedagógiai programoktól való elválasztása, a nyelv-élenkítésre irányuló törekvések (részben) mind ugyanezt a célt szolgálták.

Az alábbiakban tehát azokra a kérdésekre keresünk válaszokat, hogy miképpen érhető tetten a két korszak filmtermésében a számos ponton eltérő megközelítésmód, hogyan „láttatják” a szociológiai háttér pontos megrajzolásával, vagy „használgják” metaforikus, allegorikus közegeként a cigányságot a rendszerváltás előtt és után az alkotók. Ennek megfelelően a vizsgált időszakot két nagyobb részre bontottuk, azokon belül pedig nem szigorú kronologikus rendben, hanem a közös tendenciáknak megfelelően elemeztük az adott műveket.

A rendszerváltás előtt

„Felelősségfilmek”

Az államszocializmus ellentmondásokról terhes hozzáállásának bizonyos értelemben lenyomata lett Sára Sándor lírai dokumentumfilmje, a *Cigányok*, amely a magyar film-történet eltérő megközelítésű cigányábrázolása szempontjából is kulcsfontosságú. A film előzménye, hogy Sárát, a fiatal operatőr-rendezőt szociofotók készítésére kérte fel az MSZMP Központi Bizottsága, majd a Magyarországi Cigányok Szövetsége 1960-ban. A felkérés célja az volt, hogy az akkor már készülő párthatározathoz dokumentumokat gyűjtsenek.⁸ A fiatal filmest az országjárás, a fotózás során számos olyan benyomás érte, amelynek hatására Sára elkészítette a *Cigányok* című lírai dokumentumfilmjét (1962), majd első nagyjátékfilmjébe is beleszótta élményeit. Ám a film más önéletrajzi elemekből is táplálkozik, a rendező egy Pest megyei kis faluban, Turán nőtt fel, ahol egy cigány közösség életével közelebről megismerkedhetett, majd a főiskola előtt földmérőként is dolgozott az ország más részein.⁹ A *Cigányok* elején elhelyezett újságrészletek tudósi-

tanak azokról a politikai, társadalmi történésekről, amelyek az 1961-es párthatározatot megelőzték, meghozatalát szükségessé tették. A választott megközelítésmód újdonsága abban állt, hogy Sára elutasította a *cinéma vérité*nek vagy *cinéma direct*nek nevezett irányzat azon elveit, hogy a lehető legkevésbé avatkozzanak be a forgatás körülményeibe, és filmje számos lírai betétet tartalmaz, ellenpontozással él.¹⁰ Sára bemutatja mindazokat a szociológiai tényezőket, amelyek a cigányság akkori életkörülményeit, megítélését meghatározták: a rossz lakhatási, egészségügyi, iskolázottsági helyzet, a szegregáltság és mindezekből következően a munkához jutás előnytelen feltételei. A fiatal rendező sok tekintetben forradalminak tekinthető megközelítésére jellemző, hogy néprajzi betétekkel hangsúlyozza a cigány hagyományokban rejlő gazdagságot, a siratás jelenetei jóval többet jelentenek hangulati elemeknél. Sára filmjéből teljességgel hiányzik a patronizáló, leereszkedő attitűd, és ez a pozitív hozzáállás a *Feldobott kő* című nagyjátékfilmjében is tetten érhető.¹¹ A „második új hullámos” nemzedék tagjának „így jöttem” filmje ez: nemcsak az életrajzi vonatkozások miatt, hanem mert az operatőrként híressé vált szerző balladisztikus hangnemben dolgozza fel személyes élményeit, sajátos, képekre komponált szerkesztésmóddal meséli el a személyiségét meghatározó történéseket. A személyi kultusz, a diktatórikus rendszer kiépítésének fénykorába kerülünk, amikor egy fiatal, formálódó személyiségnek szembesülnie kell a történelmi korszak által ráruházott felelősség súlyával: a munkás-paraszt hatalom megvalósításának nehézségeivel, de leginkább visszásságaival, az eszmék kiteljesedésének kicsinyes, gyarló emberi tényezők szabta korlátaival. A film nyitó narrátorszövege egy felszólítás: „Kérd számon a történelemtől az embert, kérd számon az emberen a történelmet”, a zárója pedig egy jövő idejű intelem:

„Majd számon kérik rajtad a történelmet, és igazuk lesz. Kérd számon a történelemtől az embert, és igazad lesz. És kérd számon magadtól is.”

A földmérő fiú sorozatos kudarcok, megpróbáltatások után új helyre kerül, és egy cigány brigádot kap segítségül. A munkatársi kapcsolatból barátság lesz: meghívják magukhoz, vendégül látják erdei viskójukban. A filmrészlet több emblematikus jelenetet tartalmaz, amelyek a cigányok helyzetéről, a nem cigányokhoz fűződő viszonyáról sokat elárulnak. A közösség számára annyira szokatlan egy „fehér ember barátsága”, hogy szinte nem is hiszik el: egy fiatal lány megkéri a fiatal földmérőt, mondjon valamit cigányul, mire ő – pontosan megértve, mire vonatkozik a kérdés – szégyenlősen válaszol: „Elfelejtettem.” A dokumentarista stílusban megformált erdei jelenetekből kirívóan hiányoznak a cigányábrázolás közhelyes kellékei, nehéz lenne felsorolni olyan filmművészeti alkotásokat, amelyekben a cigányok nem énekelnek vagy táncolnak. A szegénység megmutatása sem a „putriromantika” stílusában történik, a nyomorúságos élettér természetességét ellenpontozzák a szereplők keserű kijelentései: „harmincéves vagyok, s még nem aludtam ágyban”. Sára balladisztikus fogalmazásmódja a hosszú csendekkel, háttérzajokkal aláfestett, portrészzerű közelképek kifejezőerejére épül. A tudás újfajta presztízsének és lehetőségének hangsúlyozása a kislányt szavaltató jelenet (több dokumentumfilmben, köztük a *Cigányokban* is találunk hasonló motívumot), az érzelmek széles skáláját felvonultató arcok közelije (a csodálattól a keserű büszkeségig) bármilyen részletes szociológiai felmérésnél többet elárulnak a cigányok emberi életkörülmények utáni vágyairól. A jelenetsor (és egyben a film tetőpontja) a telepiek fertőtlenítését végző hatóságok érkezése. (Sára a fentebb említett interjúban elmondja, hogy bár a film

az 1950-es évek elején játszódik, még a forgatás körüli években is zajlottak hasonló „akciók”). A fiatal földmérő próbálja megakadályozni a megalázó műveletsort, ám lefogják. Sára tisztességes, pártostól mentes hozzáállását jellemzi a fiú reakciója: „Vakok vagyatok?”, hiszen nem vállalhat közösséget ilyen szinten a cigányokkal, a legtöbb, amit tehet, hogy (a filmben először) előveszi fényképezőgépét, és (legalább) a szemtanú feladatát magára vállalva megőrökíti a gyalázatos eseményt.

Sára ábrázolásmódjának különlegessége épp abban rejlik, hogy nem idealizálja a főhős „történelemformáló” szerepét, egyszerű, paraszti családból származó, a szó legnemesebb értelmében vett értelmiségivé váló fiút ábrázol, akinek időnként megalkuvásokkal kell teljesítenie a rá mért feladatokat. Természetes tisztasága a cigányokkal kialakult kapcsolatnak is záloga: nem harsogja a korszak propaganda-jelszavait, hanem hisz bennük, és ennek megfelelően teszi a dolgát: egyenrangú partnerként, emberként bánik velük.

Gyöngyössy Imre, Sára pályatársa néhány évvel később forgatott filmet az egyén felelősségéről, az eszmék és tettek közötti távolságról, ám a cigányság témájához sokkal „közelebb merészkedik”. Nála az „értelmiségidilemma” más tőről fakad, a problémák elvontabb síkon jelennek meg. *Meztelen vagy* című alkotása 1971-ben készült el, tíz évvel a cigányság „felemelését” célzó párthatározat meghozatala után. Ez az ellentmondásos irányelveket tartalmazó döntés egyfelől kívánatosnak tartotta, sőt állami feladattá tette a szociális hátrány felszámolását, másfelől az etnikai-nemzetiségi tartalmú törekvéseket kifejezetten károsnak, szinte rendszerellenesnek tekintette. Nem sokkal később „született meg” a cigány értelmiség, melynek valamennyire a hatalom érdekei szerint, bizonyos értelemben pedig azzal szembeszegülve kellett tevékenykednie.¹² Mindezek ismeretében még érdekesebbé válik Gyöngyössy Imre témaválasztása és a választott ábrázolásmód is. Bizonyos értelemben lenyomatává lett a cigányság magyarországi történetében igen fontos szerepet játszó korszaknak, olyan fontos etikai-intellektuális válságot dolgoz fel, amelyben a cigány értelmiségnek (csakúgy, mint az életútját meghatározó közösségeknek) részük volt ez idő tájt.

Bár igen fontos megállapítást tesz Gelencsér Gábor a hetvenes évek magyar filmművészetéről írt könyvében, amikor a *Meztelen vagy* című filmet Gyöngyössy pályáján és a korszak alkotásai között elhelyezi (Gelencsér 2002: 164–171), a fentieket tekintetbe véve az elemzésben szociológiai szempontokat hangsúlyozva hangot kell adnunk más fontos következtetéseknek. Gelencsér Gábor szerint a szerző nem „cigányfilmet” akart készíteni, hanem „az azonosulás és a máság örök emberi tragédiájának példázatát vizionálja a szociológiai közegbe” (Gelencsér 2002: 167). Egy másik helyen pedig így jellemzi Gyöngyössy alkotását:

„A nagy történelmi folyamatok és azok ideologikus tanulságaitól a személyes felelősség felé forduló figyelem összhangban áll a hetvenes évek általános törekvéseivel, amely az egyéni kisvilágot közvetlenül, tapasztalati szinten igyekszik megragadni, ugyanakkor a személyes morál általános érvényűvé növelése – ennek érdekében válik a filmek jelkép-rendszere az egész struktúrát átható allegóriává – nélkülözi ezt a szellemi párhuzamot.” (Gelencsér 2002: 165.)

Gyöngyössy Imre alkotása (*Meztelen vagy*) egy olyan etikai-filozófiai problémát jár körül, amely bizonyos tekintetben az újhullámos, főleg 1968 körüli ideológiai vitákat idézi, középpontban az értelmiségnek egy adott társadalmi probléma megoldásában vállalható szerepével. Gelencsér Gábor kiemeli, hogy

„Gyöngyössy korai filmjeinek morális határhelyzetet megélő, döntés előtt álló hősei közvetlen rokonságot mutatnak a korszak alapvetően más stílusú értelmiségi közérzet-filmjeinek szereplőivel is. A rendező célja – saját szavaival – »egy értelmiségi dilemma« megfogalmazása »a gondolkodó értelmiségi és a tetterre kész értelmiségi belső ellentmondásának a feszültségében«. De ez a konkrét, a kor kihívásaival szemben megfogalmazott kérdés is egyetemes távlatot kap, hiszen nem az egyéni cselekvési lehetőség szintjén, esetleg a közvetlen környezet – család, munkahely – horizontján fogalmazódik meg, hanem a létezés drámájának elvont szintjén, mint egyfajta passiójáték. Engem tulajdonképpen a megváltás problematikája érdekel, a szó praktikus és filozófiai értelmében: felszabadíthatja-e az egyik ember a másikat, megváltható-e ember ember által; az emberek közötti kapcsolatok jelenthetnek-e – és miként – valódi felszabadító emberi konfliktust, egy ember vagy több ember felszabadíthatja-e a saját népét, illetve egyik nép a másik népet? Ez a kérdés-komplexum érdekel etikailag és filozófiailag, a legszubjektívabb szférákat illetően.” (Gelencsér 2002: 167.)

A filmben ez a gond éppen a cigányság helyzetével kapcsolatban fogalmazódik meg: az azonosulási, asszimilációs problémáktól kezdve a rossz életkörülményekből, előítéletekből fakadó hátrányos helyzeten át számos tény felszínre kerül. Ám Gyöngyössy művének érdekessége az a szinte egyedülálló megközelítés, ahogyan a dokumentarista módszerrel rögzített cigány „valóságba” beépít egy erősen stilizált, szinte csak „ideológiai térben” mozgó konfliktust a főhős személyében. A cigánytelepre visszaköltöző értelmiségi cigány fiú viszonyai, az általa átélt és megfogalmazott válság, a beilleszkedési kísérlet és az azt kísérő etikai problémák olyan stilisztikai eszközökkel testesülnek meg, hogy egyfajta „ideológiai” teret hoznak létre a filmben szociografikus hűséggel ábrázolt cigánytelep diegetikus tere mellett. A módszer érdekessége, hogy a két tér állandó egymáshoz viszonyítása, egymásba való csúsztatása a dokumentarista szemlélet és a végletekig fokozott szubjektivitás kölcsönhatását, egyszersmind az ábrázolás hitelesítését eredményezi.

Az ábrázolásét, ám nem az ábrázoltakét. A film ugyanis tartalmaz egy érdekes, feloldhatatlannak tűnő ellentmondást. A festő fiú azzal, hogy visszatér „gyökereihez”, tevékenyen és tudatosan részt akar vállalni a cigány közösség életében, a kor társadalomtörténeti hátterének ismeretében azt mondhatjuk, ellenzéki szerepet vállal. Mint ahogyan a film elején elhangzó belső monológjában elmondja, a festői karriert félredobva saját „díszcigány” mivoltától akar szabadulni. Hasonlót kíván a megváltani kívánt közösségtől is: saját kultúrájuk, hagyományaik kiárusítását tiltja meg, az ellen lázad a film egyik legfontosabb jelenetében, a külföldi vendégeknek „rendezett” virasztási, temetési szertartáson, halotti toron. Csakhogy a közösség élettereit, interakcióit, szokásait, hagyományait egy szociológiailag pontos környezetben, a végletekig stilizálva látatva, egy külső szemlélő szemszögéből ismerjük meg. A hétköznapi helyzetek jeleneit a dokumentarista stílusjegyek ellenére rendkívüli módon megrendezettnek hatnak: a fehéren vakító viskók előtt táncoló-éneklő embercsoportokra bukkanunk, a múltbeli értékekhez (még ha azok nyomorral párosulnak is) való ragaszkodás még a másik boldogulásának akadályozójává is válik. A közösség tagjai között nincsenek valóságos kapcsolatok, csak (többnyire drámai feszültséggel terhes) helyzetek léteznek: a munkával kapcsolatos ideológiai vitáktól kezdve az asszimilálódás veszélyein, az előítéletek leküzdésén át a hagyományörzés fontosságáig számos fontos kérdés felszínre kerül a szereplők

(minden természetességet nélkülöző) mesterkélt párbeszédeiben. Szinte olyannyira, hogy nem lehet eldönteni, Gyöngyössy ironizál-e, vagy sem. Ezek nem úgy kapcsolódnak, mint egy zárt közösség kohézióját biztosító, az egymásrataltságot és a tagok jelentőségét megjelenítő kötőanyag, hanem a hős vívódásának, küzdelmének létjogosultságát alátámasztó dramaturgiai kellékek. A legellentmondásosabb e tekintetben a *kris* jelenetek sora. Az (akkoriban tabunak számító) második világháborús üldöztetés felidézése, a közösség árulóvá vált tagjának (a hivatalos felelősségre vonás hiányában) a saját törvények szerinti elítéltetése, majd az a tény, hogy a történet végén a fiú felett is *kris* (törvényt) ülnek, megvitatják lázadó cselekedeteinek értelmét, különös megvilágításba helyezi a festő megváltástörténetét. A *kris* sajátos, archaikus-mitikus, bizonyos pillanatokban szürreális ábrázolásmódja, stilizáltsága nem idegen a filmtől (természetesen szó sincs etnográfiai hűségéről), a formailag a görög tragédiákat idéző zárójelenet mégsem odaillő megoldással zárul. A festőt visszafogadja a közösség, „szükségük van rá”, mondják, de súlyt nem kapnak a tettei, kizárólag ideológiai síkon maradnak: a kezdetben feladott „díszcigánylét” helyett nem kap új szerepet a csoportban.

Ilyen értelemben Gyöngyössy filmje légtüres teret hoz létre a magyar filmművészetben: valóságát „mintha” a cigányság aktuális problémáira építené, ám sokkal inkább válik egy súlyos, belső érzelmi-intellektuális konfliktus díszletcigány világra való kivetítésévé. Az allegorikus forma természetesen indokolja számos retorikai alakzat alkalmazását, azonban a görög tragédiákra építő archaikus/mitikus stilizáció oly módon ékelődik be az ábrázolt valóság és az allegorizálásra kiválasztott eszme- és konfliktusrendszer közé, hogy az előbbit hitelteleníti.

Cséplő Gyurik, Balog Mihályok

Míg a dokumentarizmus a két előbbi filmben a realizmusba épül (Sáránál lírai, Gyöngyössynél allegorikus stilizációval párosítva), önálló stilisztikai rendszerré fejlődik a két következő alkotásban: Schiffer Pál *Cséplő Gyurijában* és Gyarmathy Livia *Koportos* című művében. Schiffer egészen más módszerrel tárja fel az 1970-es évek egyik legfontosabb társadalmi problémáját, a szegénységből fakadó periferikus helyzet és az abból való kitörés nehézségét egy cigány fiú sorsán keresztül. A film az évtized meghatározó filmes irányzata, a fikciós dokumentarizmus egyik legelevenebb alkotása. A módszer pontos jellemzését Gelencsér Gábor már idézett írásában találjuk:

„A fikciós dokumentumfilmek másik csoportjában azokat a törekvéseket találjuk, amelyek egy-egy személyiség vagy közösség saját történetét, élethelyzetét örökítik meg a felvevőgép jelenlétében létrehozott szituációk segítségével. Nem fiktív vagy megtörtént, más szereplőkkel rekonstruált szüzsét látunk, de nem is direkt filmezést: a kamera jelenléte része a szituációnak, befolyásolja a szereplők viselkedését, s ezt nem igyekszik leplezni, ugyanakkor az apparátus »láthatatlan« marad, csak »leköveti« az egyébként is bekövetkező eseményeket. A módszer »a filmkészítési folyamat és a lefilmezett valóság közötti távolság csökkenésének irányába hat«, ami »dokumentum« és »fikció« megint csak nehezen meghatározható mértékének függvényében elsősorban autentikus állapotrajzok elkészítését teszi lehetővé.” (Gelencsér 2002:263.)

Elemzésemben a hangsúly az alkotói hozzáállásra, a filmkészítőnek a tárgyhoz fűző-

dő viszonyára és annak megjelenítésére tevődik. Elsősorban az érdekel, hogy a szigorú, tudományos szempontok alapján kidolgozott hagyományos, fikciós dramaturgia és a történet dokumentarista eszközökkel való forgatása hogyan modellálja azt a bizonyos értelmiségi csoport által elindított folyamatot, erőfeszítést, amely egyes társadalmi problémák (szegénység, „cigánykérdés”) feltárására és megoldására tett kísérlet volt a hetvenes években.

Mint tudjuk, Schiffer Pál az 1960–1970-es évek fordulójától aktívan részt vett azokban a szociológiai kutatásokban, amelyeket a társadalomtudósok országszerte végeztek. Eleinte sofordként kísérte figyelemmel a szociológusok munkáját, majd Kemény István szociológus társaként maga is részt vett a felmérésekben.¹³ 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. A két későbbi filmben már jobban körülhatárolja 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 azonban 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, célratörő fogalmazásmódot) is ez indokolja. A két film azonban más-más szerkesztési elvek alapján készült: az első esetben a szerző a narrátor szövegében ismerteti a vonatkozó számadatokat, ha szükség van rá, a megfelelő törvényeket, s ha kell, kijelöli a társadalmi cselekvés elvárható formáit, irányait. Az iskolázottság problémáját úgy járja körül, hogy adott témakörökre vonatkozó kérdéseket tesz fel, amelyek fejezetekre tagolják a filmet: és azokra válaszokat keres a több településen végzett interjú segítségével. Ezzel nemcsak rendszerezi a számos összetevőből álló, szerteágazó ismerethalmazt, hanem feszes szerkezetet is ki tud alakítani. A *Faluszéli házak* szerkesztésmódja ettől eltérő, szintén a feldolgozott témára szabott megközelítést tükröz. Egy folyamatot igyekszik nyomon követni, egy cigánytelep kialakulásának vázlatos, felszámolásának pedig részletesebb történetét meséli el. Az interjúk alapján számos értékes információ birtokába jutunk nemcsak a cigányok lakhatási körülményeire, hanem egy adott közösség rétegzettségére, kapcsolatrendszerére vonatkozóan is.

Schiffer 1974-ben határozta el a „sorozat” következő részének forgatását, amely az iskolázottság, a lakhatás körülményei után a munkavállalás jellemzőit járja 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 megélnékvülő 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 módszeré-

nek 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 *cinema verité* általunk művelt verziója nem adhat többet, mint amit addigi filmjeinkben sikerült megvalósítani.”¹⁴

A film végső változatának elkészítéséhez számos, társadalomtudósokkal, művészekkel, filmes szakemberekkel folytatott beszélgetés hozzájárult. Az 1974-es filmtervet három év alatt sikerült megvalósítani: ebben nemcsak politikai okok játszottak közre, hanem az is, hogy (Schiffer is megfogalmazta ezt egy helyen) a magyar filmgyártás nem volt felkészülve az eltérő megközelítésű filmek előállítására. Ezt jól érzékelteti az a hároméves kálvária, amely a forgatás és az utómunkák alatt zajlott: a műfaji besorolás bizonytalanságából eredően egyik stúdióból a másikba vándoroltatása, az ebből származó pénzügyi gondok, nem megfelelő gyártási körülmények.

A módszer kidolgozására vonatkozóan Schiffer feljegyzései alapján két tényezőre esik a hangsúly: a cigányokról szerzett ismeretanyag szerint kidolgozott játékfilmes dramaturgia alkalmazására („a filmet az élet írja” – állítja Schiffer) és a Cséplő Gyuri személyiségéből táplálkozó, „addig nem látott hóstípus” dokumentarista eszközökkel való megformálására. A szerző ezt a két tényezőt így egyesíti: „olyan hóst kerestünk, aki életében hordozza a filmet”. Így találtak rá három hónapos kitartó kutatómunka után Kemény Istvánnal Cséplő Györgyre, a zalai Németfalu melletti cigány közösség vezető személyiségére.

A dramaturgia tehát egy olyan elképzelt eseménysoron alapult, amelyet a szerzők ismereteikre támaszkodva dolgoztak ki: hogyan születik meg Cséplő Gyuri elhatározása, hogy elhagyja a telepet, mi történik vele Budapesten, és hogyan zárul története a kitérés kísérletet követően. A film szituációk sorozata, amelyekben a „valóságos elemeket térben és időben kamerára szervezik”. Természetesen előfordulnak váratlan elemek, amelyek beiktatása a filmnek sajátos szerkezetet biztosít, a nem a kamera előtt zajló eseményeket, fordulópontokat az előtte vagy utána zajló esemény rögzítésével jelölik.

Így tehát Schiffer megközelítése két rendszer egymásban való tükröztetésén alapzik: az egyik vetülete ennek a tudományos ismeretek, tehát a dokumentáció keretén belül kialakított sors. (Megtörtént vagy megtörténhetne.) A másik vetület a játék, a film, a forma keretén belül hoz létre egy szerepet: a megrendezett szituációk sorozatában, „fikciós” elemekkel. (Megtörténik.) A módszer lényege azokban a pillanatokban mutatkozik meg, amikor ez a két rendszer egymásra vetül, elemei egyszerre, erőteljesen vannak jelen. Van egy jelenet a filmben, ahol ez formailag is nyomon követhető, méghozzá – véletlenül egy „valóban” váratlan esemény kapcsán. Ez nemcsak Schiffer módszerének kiválóságát igazolja, de munkáját is más összefüggésbe helyezi, túlmutat az útkeresési kísérleten.

Mielőtt azonban az adott jelenet elemzésébe kezdenénk, érdemes elidőzni a két rendszer alkotóelemein. Szándékosan két olyan fogalmat emeltem ki, amely Gelencsér Gábor

A *Titanic zenekara* című könyvében a *Cséplő Gyurit* tárgyaló fejezet rész címe. A szerző gondolataiból a számunkra legfontosabbakat idézem:

„A drámai helyzetek közvetlen megfigyelésére a fiktív rekonstrukciót elutasító eljárás kevésbé alkalmas, ugyanakkor az, hogy bizonyos szituációkban mi fog történni, a szereplők helyzetének és alkatának ismeretében kiszámítható, sőt a forgatás előkészületeivel vagy magával a forgatás módszerével befolyásolható. [...] Sors és szerep viszonya az alkotó és szereplő oldaláról egymással szembeesülő érdekekben ölt testet: a film készítője a sors közvetlen megélését várja el, ezért nem forgat játékfilmet vagy amatőrökkel rekonstruált történetet, miközben a történet alanyának a hitelesség megőrzése mellett tisztában kell lennie a szerepjáték mibenlétével. E kényes egyensúly megteremtése a módszer legnagyobb nehézsége, ami különösen fontossá teszi a forgatás előkészítését, a forgatási szituáció »szoktatását«, a szereplők életének megismerését, a mindennapjaiknak eleve részét képező helyzetek finom »hozzáigazítását« az elképzelt történethez, illetve a váratlan fordulatokhoz való alkalmazkodóképességet.” (Gelencsér 2002:263.)

Cséplő Gyuri sorsa tehát egy tudományos tényekkel alátámasztható, elképzelt alkotói koncepció alapján kialakított életút kell legyen: egyfajta típus, amely jól modellezi a képzetlen, hátrányokkal induló cigányok helyzetét. A szerepjáték, amelynek során a főhős megéli a kamera előtt az elképzeltet és a valóságosat, a hiteles személyiség garanciájával lehetővé teszi a befogadó számára az azonosulást. Schiffer a történetben egyértelműen a kapcsolatteremtésre helyezi a hangsúlyt: Cséplő Gyuri felemelkedési kísérletének nehézsége, hogy be tud-e illeszkedni új közösségekbe: a szociális, anyagi hátrány a jobb munkalehetőséggel, továbbtanulással leküzdhető, de az elmozdulás a társadalom perifériájáról egy másfajta hiány, a beilleszkedésre való esély hiányának leküzdésén múlik.

Schiffer módszerének egyik lényegi vonását még inkább megvilágíthatjuk, ha a tudomány/játék vagy sors/szerep viszonyrendszerben próbáljuk elhelyezni Gyuri kapcsolatteremtési kísérleteit. A szerzők nyilvánvalóan differenciált képet alkottak a magyarországi cigányság életkörülményeiről, problémáiról, kultúrájáról. A szerzett tudásanyag mellett számos olyan benyomás érte őket, amely az emberi kapcsolatok mélységéből, természetességéből ered.

Mindazok a szituációk, amelyekben a főhős jelleme, a körülményeit meghatározó tényezők feltáruznak, a különféle emberi interakciók, viszonyulások jelképes vonásait mutatják be. A film jelenetsorait akár meghatározott címkékkel is elláthatnánk, hiszen a történetelbeszélésben betöltött szerepük és a szépen kialakított dramaturgia ellenére is egyértelmű, mit akarnak velük a szerzők megmutatni. Természetesen az amatőr szereplők megnyilvánulásai sokkal informatívabbak, mint amennyire azt az alkotói instrukciók megkívánhatják. Schiffer tisztában van vele, hogy a szociológiai tények ábrázolása emberi viselkedésmódok elemzésén keresztül számos olyan elem kizárását jelenti, amely a (negatív vagy pozitív) érzelmi hatást erősítené. A szegénycigány-kultúra norma- és értékrendszerében rejlő figyelemre méltó vonások a filmes ábrázolás során eszközzé válnak, valaminek a jelölését szolgálják, ami a befogadók többsége számára ismeretlen. Schiffer fegyelmezettsége – ami a dokumentumfilmmezés esetében etikai kérdés is – azt eredményezi, hogy bár szeretne a tudományos tényeknél többet elmondani, a szegénycigány-kultúráról teljesebb, bensőségesebb képet kialakítani, nem enged a kísértésnek. Szigorúan csak a „tárgyhoz tartozó” elemekre összpontosít: és bár személyiségében,

viselkedésében fellelte azokat a vonásokat, amelyek segítségével ez az élményegyüttes átadható, nem imitálja Cséplő Gyuri személyiségén keresztül „belső nézőpont” kialakítását. Inkább a határmezsgyén halad, a szituációk kialakításában és a jelenetek megformálásában a külső megfigyelő szerepét felerősítve mutatja Gyuri viselkedését, reakcióit.

A film dramaturgiájában fordulópontot jelent az a jelenet, amikor Cséplő Gyuri Rézműves Jóska-val találkozik. A négy viszonylag könnyen elkülöníthető nagy egység (az első a cigánytelep bemutatása: Cséplő döntésének fő motivációi, a második a munka- és közösségkeresés, a harmadik a beilleszkedés, majd a negyedik a visszatérés a telepre, a végső döntés meghozatala) közül a beilleszkedés első jelenete ez. Szoros egységet alkot az előtte állóval, a cigányklubban rögzített beszélgetéssel. Miután a munkába állással kapcsolatos kérdéseket sorra vették, a szegénységet mint társadalmi problémát a téglagyári közös udvar jelenetében bemutatták, Gyuri következtetését a szegény életmódról közölték, a hangsúly a cigány sorsközösségre, a kulturális kötődésekre és különbségekre tevődik át. A cigányklub szervezőinek hozzáállása, a Gyurival folytatott erőltetett párbeszéd, a forgatási szituáció mesterkéltségéből eredő feszültség felerősíti az eltérő szociális helyzet hangsúlyozását. Az ironikus felhang, amelyet a nyelvhasználat különbözősége hoz létre, a városi/falusi életmódbeli különbségekre is utal. Az alkotói koncepció elsődlegességét az ellenpontként elhelyezett következő jelenet még jobban kidomborítja. Itt Gyuri sorsa a kudarcok után (a vállalt munkára egészségi állapota miatt alkalmatlan, nem talál barátokat) fordulatot vesz: az alkalmi ismeretségből a kölcsönös szimpátia, hasonló származás révén barátság lesz, s Rézműves Jóska munkahelye már megfelel neki is. A jelenet tehát több szempontból is kulcsfontosságúvá válik a filmben: mint dramaturgiai fordulópont és mint az etnikai hovatartozás, identitás jelentőségének körülírására tett kísérlet. A cigányklubban folytatott, enyhe iróniával kezelt beszélgetések nem feltétlenül a korszak hivatalos ideológiáját támasztják alá, miszerint a cigányság nemzetiség voltának, kulturális egyenjogúságának elismerése ellenkezett a szocialista elvekkel, inkább a nem megfelelő kommunikációs kódok alkalmazásában rejlő buktatókat emelik ki. A kapcsolatteremtési kísérlet nem Cséplő Gyuri hibájából fullad kudarcba, hanem a szerepüket kissé „túljátszó”, saját jelentőségüket túlértékelő fiatal cigány értelmiségiek rossz kódhasználata miatt. Rézműves Jóska természetessége és a hasonló társadalmi helyzetből fakadó közösségérzet olyan alapot teremt, amelyre szinte magától értetődően íródik rá a nyelvi, tágabb értelemben vett kulturális kötődés.¹⁵ A jelenet „megmunkáltságához” pedig egy véletlen is hozzájárult: néhány mondat erejéig bekapcsolódott a beszélgetésbe egy cigány lány, aki aztán elszökött az érkező HÉV-hez. A szereplők között spontán kialakuló interakcióban, a beállítások megszerkesztésében (ahol a fő hangsúly az egyszerre voyeurkodó és eseménygeneráló kamera jelenlétére esik) kidomborodik a schifferi módszer lényege.

A *Cséplő Gyuri* nemcsak a magyar, hanem a nemzetközi filmművészet cigányábrázolásában is klasszikus alkotássá vált, ennek okát a rendkívüli precizitással kidolgozott módszerben és a felelős, etikus alkotói hozzáállásban sejthetjük. Schiffer Pál és az állandó alkotótársak (Kemény István, Andor Tamás), valamint az egész stáb elhivatottságát mi sem bizonyíthatná jobban, mint az az országszerte rendezett (hangszalagon rögzített, majd feldolgozott) hetven, vetítéssel egybekötött ankét, amelyeket a bemutató után tartottak, nem kisebb célt tűzve ki maguk elé, mint a film lehetséges hatásainak, értelmezéseinek felmérése és a közvéleményben előidézett változások megismerése.¹⁶

Az 1970-es évek másik markáns alkotása egy évvel később született: Gyarmathy Lívia filmje (*Koportos*) az azonos című regény adaptációja. Írójának a magyar filmművészethez fűződő kapcsolatáról így ír Hirsch Tibor elemzésében:

„Balázs József munkáit éppen a hetvenes évek végén hirtelen és egyszerre fedezte fel a magyar film: három tematikájában és értékvilágában kapcsolódó regényéből rövid időn belül film született: A két összefüggő történetet, a *Magyarokat és a Fábrián Bálint találkozása Istennel* címűt Fábri Zoltán rendezte, a *Koportosból* Gyarmathy Lívia készített filmet. Ez utóbbi külön történet, mégis ez az, melyben mindháromra vonatkozóan a súlyos üzenet elhangzik: »Ez a falu temetőre épült.« Gyarmathy Líviának sikerült keserűbb filmet készítenie Fábrinál. Keserűbbet, amennyiben az egész sáros, lepusztult táj, melybe hőst és átok sújtotta ellenlábasaikat elhelyezi – maga az emberlakta univerzum. Maga a »homokos, vizes sík«, ahol nincs mit remélni többet, hiszen nem is volt benne remény soha. A filmnek nagy erénye, hogy benne a »reménytelenség, akár a cigánysors részének tekintjük, akár egyenesen a megváltatlan ember átkának – szervesen összenő, és a történet menete szerint növekszik, elhatalmasodik, a nézőt kikerülhetetlenségéről egyszerre, ugyanazokon a stációkon keresztül győzi meg, mint magát az átokvilág szerencsétlen hőst.« (Hirsch 2004.)

A *Koportos* tehát szintén a társadalom perifériáján vegetáló cigányság egyik tagjának sorsdrámája. Az emberi tragédia nem szűkül a kisebbségi létforma keretei közé, a szegénységben élők egyenrangúság utáni és javakkal megvásárolható tisztesség utáni vágyának megmutatása már túlnő azon, egyetemes érvényű problémákat feszeget. A szegénység nyers, tényszerű ábrázolásmódja a korabeli fikciós dokumentumfilmeket idézi, amelyre az alapregény drámaiságát mintegy hálóként feszítik rá. A pontos állítások, amelyek a szegény cigány ember szociológiai környezetét mérik fel, a stilizáltság teljes elhagyásával, az amatőr szereplők félszeg játékmódjával, a tragikus pátosz hangnemében fogant szituációkkal, eseményekkel párosulnak. A főhős cigány ember lelki folyamatai kivetítődnek a tárgyi és természeti környezetre, annak motívumai szinte már megannyi allegóriaként utalnak a belső történésekre. (A Balog Mihály szerepét játszó Rostás Mihály – nem olyan értelemben bár, mint Cséplő Gyuri, de – mégiscsak saját sorsát játszotta el.¹⁷)

Ugyanakkor a *Koportos* ábrázolásmódjában épp a naturalizmus által nyernek létjogosultságot a szegénycigány-lét bemutatásának elemei, a természeti erőkkel való küzdelem (a kosárfonáshoz való vessző gyűjtésének kései időpontja, a temetéshez szükséges tennivalók nehézségei) szuggesztív módon idézik fel a nélkülözést, a fizikai megpróbáltatásokkal teli, küzdelmes létmódot. Balázs József regényének és az azt adaptáló filmek külön érdekessége, hogy témaválasztásában és ábrázolásmódjában is rokonságot mutat a hetvenes években publikálni kezdő cigány származású írókkal, különösképpen Lakatos Menyhérttel (*Füstös képek*, 1975). Az illyési hagyomány szellemében fogant önéletrajzi ihletésű, szociográfiai hűséggel feltárt valóság bemutatása hiteles képet nyújt nemcsak a szocializmus idején elkendőzött mélyszegénységről, hanem az onnan kitörni, kiemelkedni vágyók magányosságáról is. A folyamat, amelynek során a többre, másra vágyót kivetíti magából a közösség, feloldhatatlan ellentmondásokra épül: bemutatásuk akár jelzésszerűen, a fentebb említett filmekben is megtalálható (emlékezzünk például Gyöngyössy Imre művében arra a családra, amelyik a faluba való beköltözés után a telepi barlanglakásból disznóolat épít, és ezért a közösség megátkozta).

Az asszimiláció/integráció problémakörét egyik alkotás sem bontja ki közvetlenül, inkább a kialakuló és lehetséges emberi kapcsolatok mentén alkothatunk fogalmat arról, ahogyan az az adott korszakban felvetődött.

Láthattuk, hogy a dokumentarista stílusjegyek alkalmazása milyen nagy szerepet játszott a hetvenes évek magyar filmművészetének cigányábrázolásában (bár ez a szerep nyilvánvalóan filmenként változik). Természetesen –nagyobb összefüggésekbe helyezve – ez az egész korszak jellemzője volt: hiszen a hetvenes évek alkotói alapvetően a dokumentarizmusban találták meg a társadalomkritikát (újra)hitelesítő ábrázolásmódot.

A négy film közül egyedül Gyöngyössy filmjében jelennek meg a cigányság kulturális különbözőségeire való utalások, a nemzetiségi-etnikai sajátosságok felismertetésére irányuló törekvések. Ám mivel ez az allegorikus ábrázolásmód erősen stilizált közegéül szolgál, a cigány közösség zárt világa meglehetősen távoli marad.

Másképp illeszkedik Sára Sándor realista megközelítésű alkotásába a dokumentarista stílus. Az életkörülményeket meghatározó természetközelség megmutatásában nyoma sincs sem romantikának, sem érzelmességnek. A szociofotók tényszerű megállapításait ötvözi a már a *Cigányokból* ismerős együttérző, ám korántsem idealizáló vagy patronizáló látásmóddal. Sára fekete-fehér képei mindvégig megőrzik a „kívül álló szemtanú” szemléletének nyomait. Ám a minden műviességet nélkülöző lírai sűrítéssel, a rendkívül pontos portrékkal a kiváló operatőri képességekkel megáldott rendező képes balladisztikus hangnem megteremtésére.

Ez a szemléletmód leginkább Gyarmathy Livia *Koportosá*val rokonítja. Bár a rendező-nő ábrázolásmódjára inkább a naturalizmus, mint a líraiság jellemző, nyomasztóan súlyos hangulatait a természeti táj sötét tónusú színei és a dokumentarista eszközökkel elért nyers valóságosság teremt meg. A szegénysorshoz szinte elválaszthatatlanul kötődő sártenger metaforikus értelmet nyer általa.

A *Cséplő Gyuri* az esetlegességet és a megszerkesztettséget kiváló arányban elegyíti: az amatőr főhős személyiségére alapozza fikciós dokumentarizmusát. A Keménykutatások végkövetkeztetéseivel teljes összhangban áll Schiffer szemlélete: a cigányságot érintő gondokat alapvetően szociális problémának tekinti, így azok kezelését is így tartja elképzelhetőnek. (Ezért emblematikusak a téglagyári, az említett cigányklub- és az utána következő Rézműves Jóska-jelenetek.)

Mint ahogyan a fejezet alcímei is jelzik, a két kiindulási alap szerint csoportosíthatjuk a vizsgált alkotásokat: Sára és Gyöngyössy filmjében a történelmi korszak által az egyénre, mégpedig az értelmiségre ruházott felelősség kérdése áll a középpontban, míg Schiffer és Gyarmathy műve épp a „kisember áldozat” nézőpontjából láttatja az eseményeket. Bizonyos értelemben történeteik összeérnek, egyazon mozaik darabjait teszik ki.

Ami pedig közös mindegyik alkotás megközelítésében, a nyilvánvaló igény a társadalmi valóság ábrázolásának és a társadalombírálatnak a hitelesítésére, ami szinte ellenzékinek is tekinthető törekvés a válságos helyzetű népcsoport életkörülményeinek tudatosításában. Fontos volt továbbá annak megmutatása is, hogy az őket körülvevő szélsőséges állapotok közös tőről fakadnak a társadalom többségének problémáival.

Az egyetlen műfajfilm: *Átok és szerelem*

A nyolcvanas években egyetlen cigánysággal foglalkozó játékfilm készült, méghozzá a Magyar Televízió számára. Jelen tanulmány nem tekinti vizsgálati területének a televíziós produkciókat, ám néhány esetben, több okból kifolyólag is, kivételt kell tennünk.

Mihályfy Sándor zenés tévéfilmje azon kivételes alkotások egyike, amely módot adhatna a cigányság „filmönképének” szemügyre vételére. Ez a tévéfilm ugyanis részben roma származású szerzők műve (írója Lakatos Menyhért, zeneszerzője Fátyol Tivadar, zenei rendezője Szakcsi Lakatos Béla, főszereplői pedig Bangó Margit és Hollai Kálmán). Egy század eleji cigány telepen játszódó történetet mesél el, ezenfelül igen nagy népszerűségnek örvend kis roma közösségekben, gyakran dolgozzák fel és mutatják be saját maguk szórakoztatására amatőr színjátszó társulatok.

A film műfaja „zenés ballada”; egy tragikusan végződő szerelmi történet zenés elbeszélése. Érdekessége pedig, hogy feltűnő rokonságot mutat a háború alatt készült népszerű műfajfilmekkel. A történet elbeszélésmódja alapján pedig inkább a népszínművekhez, mint a balladákhoz hasonlítható. A mese hősei egy erdőséli cigány telep lakói, akik a nekik helyet adó uradalmi birtokon végeznek alkalmi munkát, és a társadalmi hierarchiában betöltött helyükbe beletörődve tengetik életüket. A főszerepet (Punkát) játszó Bangó Margit egy vonzó cigány lányt alakít, aki (az uraságnak nyújtott megfelelő ellenszolgáltatásokért cserébe) kevéssel több fizetséget szerez a közösségnek. Élettársa a szintén nagy népszerűségnek örvendő Baba (Hollai Kálmán), akit pedig a faluszélen élő magányos özvegyasszony csábít el. A két fiatal kapcsolatának romlásához nagyban hozzájárul az állandóan perlekedő anyós (Baba anyja – Szemes Mari). Amikor Punka tudomást szerez Baba kapcsolatáról, „boszorkányos ügyességgel” rászedi az özvegyet, majd az tudtán kívül megmérgezi a férfit. Így a történet egyfajta „cigány átokkal” végződik, a tragédiát a széthúzás, a féltékenység, az irigység okozza.

A film érdekessége, hogy szinte hemzseg a végletekig túlzott sztereotípiáktól: az átok végzettszerű beteljesülésétől kezdve a bánatukban-jókedvükben, munka közben egyaránt állandóan éneklő, táncoló cigányokon, a boszorkányos, könnyű erkölcsű cigány lányon és a tüzes cigány szeretőn át a babonákon nyugvó világrendig minden előfordul benne. Az aláfestésül szolgáló, néhol pedig dramaturgiai szerepet is játszó zenekari művek, műdalok dallamvilága a korszak cigányzenéjén (népies magyar műzenéjén) alapszik.

Mihályfy filmjét természetesen semmilyen tekintetben nem lehet a hetvenes évek fent vizsgált játékfilmjeivel összevetni. Az viszont mindenképp érdekes, hogy a nyolcvanas években nemcsak hogy kialakult egyfajta igény ennek az álfolklorisztikus, sematikus cigányképnek a megformálására, de fennmaradását is biztosította, szinte a szájhagyomány útján való terjedéshez hasonlóan. Nem szeretném túlzónak tűnő magyarázatokkal illetni ezt a jelenséget, de a filmet akár a negatív identitástudat fenntartásához nyújtott segítségként is értelmezhetjük. Az évszázados kirekesztettség alapuló cigánysorsból kitörni kívánó Baba nem munkával, erkölcsi szilárdsággal, erős jellemmel jutna előbbre, hanem – mintegy szép ruháért, bőrcsizmáért áruba bocsátva magát – szeretőként, ugyanígy a női főhős személyiségjegyei is erősen kérdésesek. A történet, a karakterek megformálása kiváló paródia alapja lehetne, de nem az. Az 1980-as évek végén, a rendszerváltást megelőző időszakban intézményesített kulturális tevékenységek kezdődnek, már csírájukban léteznek a hagyományőrző, identitáserősítést célzó

mozgalmak, közösségi házak, klubok alakulnak. Működik a demokratikus ellenzék, amely kiáll a cigányság nemzetiségként való elismertetéséért, jogainak kiterjesztéséért. A fiatal Bangó Margit és Hollai Kálmán, a szintén ifjú, tehetséges zeneszerző Fátyol Tivadar olyan művészegyeniségek, akiknek a cigány közösségekben betöltött presztízse igen magas volt, ezért az intézményesített kulturális életben való szerepeltetésük sem lebecsülendő tény.

A rendszerváltozás után: hiányok és jelenlétek

Az elbeszélhetetlen múlt

„Szükségem van arra, hogy beszéljek, és megmutassam magam, amint beszélek; megmutassam magam, és megmutassam azt, amint megmutatom magam.”

(Jean-Luc Godard)¹⁸

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 véletlen, mert az ekkor készült alkotásokban fellelhető közös motívumok közül a legerősebb az emlékezés és a mese. (A film címe mindkettőre utal.) 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 „elbeszélhetlenségét” hangsúlyozza, vagy legalábbis utalást tesz rá, felfüggeszti a látottak (egyébként is kétes) igazságtartalmát, pontosabban az elmondottakat mindannyian saját igazságukként tüntetik fel. Azzal, hogy a kijelentéstétel személyességét a végleteleg fokozzák, bármely sztereotípiát kerül felszínre, megfosztja azt életől a beszédmod.

A sablonos ábrázolás csapdáját mindegyik film másképp kerüli el: Szederkényi Júlia az áldokumentum készítésének trükkjét maga leplezi le, Szóke eljátssza-elbeszéli a cigány téma fikciós ábrázolásának lehetetlenségét, a Czabán–Pálos alkotópáros dokumentum és fikció egymásra vetítésével kérdőjelezi meg, majd hitelesíti önnön 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 dinamikusan, a filmkészítés során létrejövő viszonyok szövevényébe ágyazódva.

Emlékképek – megjelenítési kísérletek

A legnyilvánvalóbb ez a törekvés Szederkényi filmjében. Mint ahogyan utaltunk rá, már a cím kiválóan fémjelzi, mit kívánnak a szerzők megteremteni. A „paramicha” a görög eredetű „paramitia” szóból származik: jelentése mitológiai tárgyú tanítómesé, a romani nyelvben, annak lovári nyelvjárásában pedig mesét jelent. A cigány mesefolklórnak egyik legfontosabb alkotóelemét, a hagyományos tündér- vagy varázsmesét jelölik vele. A cigány hagyományrendszerben a leglényegesebb szerepet az éneklés és a tánc mellett a mesélés tölti be. A számos mesélési alkalom közül a virrasztás a legfontosabb (de ez közösségenként is változik: a hetvenes években az ingázó cigány segéd munkások a hosszú, hat-hét órás vonatúton is gyakran meséléssel töltötték az időt). A jó mesélőkre a rendkívül fejlett improvizáló- és variálókészség, valamint kiváló emlékezőtehetség jellemző (Grabócz–Kovalcsik 1988). 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 kihálóban van, a magyar folklórnak pedig már szinte egyáltalán nem létezik. Ezáltal a cím utalás egy olyan folklórelemre, amely kincs mindkét kultúrában – a többségben hiánya, a kisebbségben „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 egy filmes stáb rögzítené, de Glonci megszökik, és keresése alkotja a bonyodalmas cselekmény vázát. Szederkényi tehát egy áldokumentumfilm forgatását meséli el, de olyan módon, hogy a stáb tagjai egy „ál-fikciós dokumentumfilm” szereplőivé válnak. A film szüzséje ezáltal szövevényes, időnként szinte kibogozhatatlan módon szerveződik. Különböző műfaji sémákat használ: tudományos-ismeretterjesztő filmként mutatja 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 filmlaborból, onnantól a bűnügy leleplezése áll a középpontban. A film utolsó szakaszát a barlanglakásokban élő cigányok telepén forgatják; itt időnként az etnográfiai filmkészítés sémáit alkalmazzák. A leggyakrabban alkalmazott 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 film készítésére, 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 emblemikus 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 emléképek „foglyul ejtésének szándékával” utal a cigány kulturális sajátosságoknak, hagyományoknak már az értelmezés céljából történő rögzítésére, amelyhez a segítségnyújtás a többség részéről egyfajta *kizsákmányoló* tettek is értékelhető.¹⁹ 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 válsághoz vezet. Ezt enyhíti talán az idős Glonci cipelő stábtagok képe. Am nem véletlenül alkalmaz Szederkényi olyan motívumokat, amelyek azt sejtetik, hogy a történet a késő Kádár-korszak éveiben játszódik. Az orvosok viselkedésmódja, a rendőri zaklatások mind a diktatúra alatti ellenőrzöttségre utalnak. Ezzel jelzi a rendszerváltozás után felgyorsuló közösség- és identitásépítő folyamatok közvetlen előzményeit és 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.

Hasonló válsághelyzetről forgatott filmet Szőke András *Tündérdomb* címmel. Szőke, a magyarországi független filmezés egyik legmarkánsabb alakja életművének adott pontjain mindig visszajut ahhoz a feloldhatatlannak tűnő ellentmondáshoz, hogy a film a forgatási körülmények kialakításával, a hozzá kapcsolódó gyártási rendszer mozgatásával képtelen a valóságról hiteles képet nyújtani, vagy ha azzal próbálkozik (igyekezőn megszabadulni a sablonos kifejezési formáktól), teljes érdektelenségbe ütközik. Ezért is állítja sok esetben középpontba – mint a *Tündérdombban* is – saját személyiségét, mintegy ezzel hitelesítve az elmondottakat. Történetének keretét annak elbeszélése alkotja, ahogyan egy hajléktalanotthon vezetőnőjével tervezgetik az egyik ott lakó idős cigány ember visszaemlékezéseinek megfilmesítését. A megelevenedő mese a legkülönbébb műfajokat és stílusokat idézi: a vaskos népi bohózat elemei keverednek animációval, allegorikus képsorokkal. A történet főhőse egy bakonyi cigány közösségben élő fiú, aki a második világháborúban lezuhant repülőgépet újraépíti.

A Szőke által választott cigányábrázolás módja messze elkerüli a dokumentarista megközelítést, állandó túlzásokkal dolgozik, egy végletekig stilizált „mű-cigányfalut” épít fel, ahol a romákra vonatkozó sztereotípiákat teszi a paródia fő célpontjaivá. A legkülönbébb műfaji, stilisztikai jegyek kaotikus áradatába ékelődnek a rendező és az alkotótársul szegődött igazgató töprengései és szerelmi kalandjuk mozzanatai (amelyeket viszont amatőr filmes/dokumentarista stilizációval rögzít). Mindebből az következik, hogy Szőke nemcsak hiteltelennak tartja az önreflexió nélkül elbeszélte történetet, hanem legalább olyan fontosnak hiszi önmaga ábrázolását és saját ellenvetéseinek szerepét is, valamint annak megmutatását, ahogyan ő maga megéli a filmkészítés folyamatát. A film azonban nem képes egyensúlyt teremteni a keret és a benne ábrázolt allegorikus történet között, a szerző bármennyire igyekszik a kettő kölcsönhatásának megmutatására, az „elbeszélhetetlenség” fikciója valósággá válik, bár szándékának őszinteségéhez nem

fér kétség. Ezt támasztja alá a film végén elhelyezett, gesztusként értékelhető jelenet, amelyben Szőke meghatódva olvassa az idős férfi búcsúlevelét.

Az *Országalma* című film készítői, a Közgáz Vizuális Brigád tagjai (hasonlóan Szőke Andrásához) egy sajátos szemléletet és munkamódszert képviselnek a magyar filméletben. A kritikákban „örömfilmezésként” emlegetett metódus lényege – kissé leegyszerűsítve – azt jelenti, hogy az adott művek leginkább barátok, családtagok segítségére támaszkodva készülnek. Ez természetesen részben a támogatottság hiányából ered: hiszen ezek igen kis költségvetésű filmek, és csak részben jelent szándékos különállást. A szemléletbeli különbség, a stáb tagjai közötti másfajta viszony, gyakran a nyersanyaggal való kényeszerű takarékosabb bánásmód nemcsak nyomokat hagy a kész filmen, hanem eleve meghatározza elkészítési módját, amint azt a következőkben látni fogjuk. Mielőtt azonban a film elemzésére térnénk, néhány szót kell ejtenünk magáról a forgatás helyszínéről.

A kilencvenes években, szinte a rendszerváltással egy időben egy igencsak szerteágazó és sokrétű program keretében társadalomtudósok (főleg szociológusok), pedagógusok, művészek figyelme egy csereháti, romák által lakott kis településre, Csenyétére irányult. A kutatásokról, a kísérletekről számos dokumentum készült, amelyek egy rendkívül érdekes és értékes kezdeményezés sikereiről és kudarcairól tudósítanak.²⁰

Csenyete tehát amellet, hogy „kiváló” kutatási terepnek minősült a kisfalusi cigány gettók tanulmányozásához, „a kísérleti ló” szerepét is betöltötte (mint ahogyan egyik „felfedezője”, F. Havas Gábor írásában jellemezte).²¹ A falu megmentésére irányuló kísérletek több területen (munkahelyteremtés, szociális támogatás, önszerveződés segítése, oktatás) folytak. A legtöbb eredménnyel a csenyétei (alsó tagozatos) iskola beindítása és az ott dolgozó kiváló pedagógusok által kidolgozott reformprogram megvalósítása járt. A Közgáz Vizuális Brigád tagjai két dokumentumfilmet is forgattak a faluról, *Csenyétei iskola* (1995) és *Csenyétei variációk* (1998–1999) címmel.

Mindezeket azért említettük, mert a filmben igen fontos tényező a forgatási helyszín kiválasztása. Csenyete egyrészt a szegénység tekintetében szélsőséget képvisel, ám a falu „gettósodása”, a szegregálódás mértékének növekedése, megjelenési formáinak bővülése a rendszerváltozás óta egyre gyakoribb jelenség.

Az *Országalma* műfaját a szerzők sajátos módon felnőtteknek szóló mesefilmként definiálták. Az igencsak szövevényes történet lényege a magyar többségi és a cigány kisebbségi kultúra egymásra vetítése népmesei elemek segítségével. Két vidéki televíziós Csenyétére indul, hogy egy színésnek ígérkező riportanyagot készítsenek a falu lakóival; felkutassák a legendás cigány lótolvajról, Csulánóról szóló történeteket. Egy fiatal fiút találnak, aki hajlandó eljátszani Csulánó alakját, majd mindhárman börtönbe kerülnek. Itt a börtönigazgató mint „önjelölt Mátyás király” kiengedi őket, visszatérnek hát Csenyétére az új ötlettel. „Igazi” kamerával, fővárosi színészekkel filmet forgatnak arról, amint az álruhában a szegényekkel vegyülő Mátyás király beleszeret Csulánó lányába, és feleségül veszi. A lakodalom végén azonban egy Mátyás királyról készült fénykép alapján rájönnek, hogy a film elején Csulánót játszó (háttérbe szorított) cigány fiú valójában Mátyás fia lehet. Ő azonban megszőkteti a menyasszonyt, ellopja a börtönigazgató autóját, és Budapestre megy. A színészek is elbúcsúznak, a két riporter pedig egyenesen a Buda várába indul, az igazi Mátyás királyhoz. Az erőskezű uralkodó elveszi a leforgatott „hitelrontó” anyagot, és megvereti őket. Hogy mégis fel tudjanak mutatni valamit a bábolnai tévénél, az utcán kérdezzetik a járőkelőket három kívánságukról. Itt hal-

lanak az ingyenes pónilovaglás lehetőségéről, elindulnak hát újra forgatni. Pomázon minden szál összefut, ideérkezik Mátyás király az autótolvajt kereső börtönigazgatóval. Beteljesedik a „boldog vég”, Jankót, a cigány fiút Mátyás utódjául jelöli ki, megkoronázzák, elveszi Csulánó lányát...

Azért volt szükség a film szövevényes fabulájának meglehetősen részletes ismertetésére, mert lényege a sajátos elbeszélésmód megválasztása által létrehozott szűzsé kialakítása. Az *Országalma* ugyanis leginkább Jean-Luc Godard filmjeihez hasonlóan föléírásokkal dolgozik. David Bordwell az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvének utolsó fejezetében a Godard-művek és a narráció viszonyát elemzi. Ő alkalmazza a „föléírás” kifejezést, palimpszeszt jellegüket pedig így jellemzi:

„Így lesz a film anyaga a palimpszeszthez hasonlatossá: dokumentum, amelyen az eredeti helyére újabb és újabb írásokat róttak, de a korábbi részben eltávolított írások még mindig láthatók.” (Bordwell 1996:332.)

Amint azt látni fogjuk, nem egyszerű dokumentum/fikció vegyítéséről van szó. A két tévériporter alteregóként való szerepeltetése, ezáltal a független filmkészítés eljátszása az öntudatos elbeszélésmód alapköve. Már a faluba érkezésükkor tanúi leszünk az első sémaütköztetésnek: egy érdekes történet, riportanyag után kutatva a nyomorúságos körülmények között élő cigányok panaszáradatával szembesülnek. Ez az alapfeszültség forrásának eljátszása is egyben, a film ezzel nem egyszerűen a dokumentum és a fikció egymásra vetítéséből származó előnyök „kizsákmányolásába” kezd, hanem kijelöli a filmkészítés alapdilemmájának sarokkövét, hogy miként lehetséges mesét forgatni egy kislalusi cigány gettóban, lehet-e egyáltalán olyan viszonyokat kialakítani a stáb tagjai, a színészek és az ott lakók között, hogy abban senki ne sérüljön, és a film ne kezdjen el rossz értelemben hatni. A fabula megoldására irányuló erőfeszítések közben ennek az alapkérdésnek a feloldására tesz kísérletet a film. Innentől következetesen játszik a sémaütköztetéssel: minden jelenetben teremt erre alkalmat. Amikor a „cigánysorsból” kitörni igyekvő fiú (Badár Sándor – Jankó) Csulánó történetét kezdi eljátszani, állandó „kiszólások” kísérik próbálkozásait, a valóság mesévé alakítása és az ebből származó „képtelenségek” elemzése rendkívül öntudatos módon a vásznon zajlik. Jankó így ajánlkozik Mátyás király szerepére:

„– Minek ide Travalta, itt vagyok én.

– Képzeld magad kicsit a néző helyébe. Ha valaki meglátja ezt az arcot, ki hiszi el erről a roma gyerekről, hogy ez volt Mátyás király? (Bocs, semmi bajom a cigányokkal, tényleg...)

[...]

– De hát figyelj, nézzél meg egy pénzt, én már számtalanszor láttam, pont úgy néz ki, mint, én [...].

– Az egészen más, hogy valami a valóságban hiteles, vagy a filmen hiteles.”

E kulcsdialógushoz számtalan motívum kapcsolódik később, Mátyás király fényképe, a róla készült dokumentumfilm a tévében...

Innen indul a másik népmesei szál: Mátyás király legendás alakjának „vegyítése” Csulánó családjával, egyszerűen a két kultúra (a többségi magyar és a kisebbségi cigány) közötti párbeszéd elindítása. Ez tehát jelen van a fabulában, úgyszintén a szűzsében is, méghozzá az idézett párbeszéddel induló, a Csenyétén forgatott jelenetek végéig. Az analízis egyre kiteljesedik, amikor a színészek elkezdik játszani a lótolvaj

Csulánó és az áruhás Mátyás király történetét. A kamera, miközben látszólag a színészekre összpontosít, tapintatosan pásztázza a játékba bevont falusiak arcát, reakcióit. Ezek a filmnek olyan pillanatai, amely során nemcsak a két kultúra közötti párbeszédnek, hanem egyfajta egybeolvadásának is tanúi lehetünk. A lényeg tehát a közös játék, az abban való oldódás és elmélyedés – ami megszünteti a kamera jelenlétét, egyszerűs mind felvillantja az alapidilemma, tágabban értelmezve akár társadalmi problémák – megoldási lehetőségeit. Ez teljesedik ki az esküvő és a lakodalom jelenetsorában.

Közben az állandó „kiszólások”, jelzések, amelyek nemcsak a stáb jelenlétére, de „kilétére” is utalnak, gesztusok, mozdulatok felerősítik a kölcsönös elfogadás, befogadás euforikus hangulatát. Ennek emblematikus megjelenítése például a cimbalmon játszó idős cigány férfi a Tilos Rádió pólójában vagy Czabán György a pap szerepében. A jelenetsor (egyszersmind a film) tetőpontja pedig annak felismerése, hogy a film elején feltűnt Jankó „valójában” Mátyás király fia: a tévériporterek reakciója újabb föléírás; az öntudatos narráció fontos része, egyben a cselekmény szálainak továbbviteléhez nélkülözhetetlen dramaturgiai fogás:

„Jankó, az a Mátyás királynak a fia; hát ez nem igaz! Szarok a néprajzra, szarok a folklórra, szarok a szociális helyzetre, megfogtuk a témát...”

Innentől a történet kissé hosszúra nyúlt megoldásában a hangsúly a filmnek és készítőinek sorsára tevődik át, és továbbra is a különböző elbeszélés módok sémáit ütköztetve, kifordítva halad lassan a megoldás felé. A megoldás felé, amely metaforikus értelmet nyer, hiszen a főhős, Jankó, a Mátyás király fiává előlépett cigány gyerek „a mesében” nyerheti el jutalmát: az egyenlőséget.

A film elbeszélés módjának legfőbb paramétere ezáltal az „abszolúte fiktív” népmesei elemek és a dokumentumfilm valóságábrázolásának egymásra vetítése, amely egy teljességgel önálló stilisztikai rendszer kialakítását teszi lehetővé. Ezt gazdagítja még a végletekig fokozott öntudatos narráció, „a film a filmben” szinte spontánnak tűnő megszerkesztése.

Pálosék filmje azonban mégsem csak az elbeszélés mód esetlegesnek tűnő, mégis végtelenül precíz kialakítása miatt rendkívül fontos alkotás. A szemléletmód megválasztása és tettenérhetősége az, ami megkülönbözteti a cigány kultúrát valamilyen szempontból megközelítő játékfilmek sorától. A cigányok ábrázolásánál megszokott sztereotípiák az *Országalmában* is szerepelnek, de gondosan megválasztott szövegekörnyezetben, idézőjellel ellátva. A központi motívum, a lopás a mese legfontosabb része, egyrészt mint állandó humorforrás szerepel, másrészt mint realizisztikusan motivált, a szegénységből eredő kényszer. A film elbeszélés módja, „a film a filmben” szerkezet módot ad arra, hogy a cigányok ábrázolásában kétfajta diskurzus jöjjön létre: a mesén belül a *farce*-ra emlékeztető vastkos humor célpontjai lesznek, így a stilizáltság miatt nem fegyverként működnek a sztereotípiák, a keret pedig (a Csulánót felidézni igyekvő riporterek anyagában és a csenyétei forgatáson való részvétellel) a még a dokumentumfilmmezésnél is szokatlanul őszinte, tapintatos felvételek készítésére ad módot.

Malgot István *Cigány hold – egy cella képei* című²² filmjének középpontjában egy idős cigány festőnő visszaemlékezései állnak. Az autodidakta művész ujjával korhadt deszkalapokra festi emlékeit: a lerombolt cigánytelep romjai között kutat „nyersanyag” után, miközben felidéződnek benne gyermek- és fiataalkori élményei. „Döggút – bomló emlékek kútja.” Ez a mondat akár a film mottója is lehetne: hiszen a sokszorosan megalázott, meggyötört asszony sorolja élete legmegrázóbb pillanatait. Ezeket az emlékképeket ren-

dezi történetbe a szerző-rendező: a festőnő monológját, valamint költő barátjával folytatott beszélgetéseit narrációként halljuk. A drámai alaphelyzetben három asszony szenvedéstörténete bontakozik ki: 1956 leverése után egy cellába kerül a fiatal, gyerekgyilkos cigány lány, a roma énekesnő, aki megölte szeretőjét és a tanárnő, aki részt vett a forradalomban. A narrátor a cigány lány, akit a rendőrök a megfigyelő szerepébe kényszerítenek, az énekesnőnek úgyszintén szabadulást ígérnek, ha sikerül a tanárnő közelébe férkőznie, és információkat kicsalni tőle. Hármójuk egymáshoz való viszonya és őket a múltjukhoz, jelenükhöz fűző kapcsolatok szövevénye tárul fel a kísérleti film eszközeivel: a költői szöveghez társulnak az elmosódó, különféle trükkökkel festőivé varázsolt képek, a nem érzelmi aláfestésre szolgáló cigány népzene dallamai. Az alaphelyzet drámaiságát erősíti a hatalomnak kiszolgáltatott szereplők, legfőképp Mimó, a festőnő tragikus múltja. A fiatal cigány lány emlékképei egybemosódnak a börtönben átélt megaláztatásokkal; egymásra vetülnek mindazok az erkölcsi kifosztottsággal, megtöretéssel járó helyzetek, amelyekben mindhármójuknak részük van a fogva tartásuk alatt, valamint a gyereklánként, emberi és női mivoltában elszenvedett sérelmek. Az elbeszélésbe stilizáltan épített képsorok egy szubjektív elbeszélői tudat kivetítéseként, mintegy idézőjelben ékelődnek a történetbe.

A film különös módon használja a cigányság negatív identitástudatának elemeit. Egyfelől utal az előítéletektől megnyomorított személyiségjegyek kialakulására, másfelől viszont azokat a gyermek- és fiatalkori traumákat dramatizálja, amelyek egyértelműen a (hiányokkal jellemezhető) szegénységi kultúra deprimáló hatásának tulajdoníthatók. Mindezeket pedig a cigány sorssal együtt járó megpróbáltatásokként jeleníti meg a szerző: az aláfestő népzene, cigány dalok még inkább felerősítik az érzelmi összefonódást. A film bővelkedik naturalisztikus stíuselemekben, amelyek azonban gyakran öncélúvá, mesterkéltté teszik ábrázolásmódját. A szerző a költői elbeszélés mód szerkesztettségével – talán a hangsúlyok helytelen kijelölése, a naturalis túlzások miatt – nem képes egy koherens világot létrehozni, a múltfeldolgozás különböző módjaiban rejlő – neveltetés, kulturális másság által meghatározott – eltéréseknek a személyiség formálódására tett drámai hatásait nem sikerül megfelelően kibontania.

Az elbeszélhető múlt

A kilencvenes évek végén két olyan alkotás készült, amelyekben különös hangsúlyt kap a kultúrák találkozásának, pontosabban ütköztetésének ábrázolása. Gyöngyössy Bence (Gyöngyössy Imre Németországban élő fia) *Romani kris – cigánytörvény* címmel forgatta első nagyjátékfilmjét Magyarországon. A cím kissé megtévesztő: hiszen valójában nem a „kris” intézményére vonatkozik, hanem annak egy sajátos, mondhatnánk a szerzői szabadságra apelláló értelmezésére. A *romani kris* ugyanis „vitamegoldó, igazságszolgáltatási” közösségi intézmény, az oláh cigány közösségen belül olyan konfliktuskezelő, normatív jellegű társadalmi fórum, amelynek nincs magyar megfelelője, leírásával is ritkán találkozunk antropológiai művekben (lásd Erdős 1959; Loss–Lőrincz 2002). (Csak érdekességként említem meg, hogy Gyöngyössy Imre *Meztelen vagy* című filmjében az adott közösség viszont – egy erősen stilizált ábrázolásmódban – valóban „krist ül”, amelyen megtárgyalják a történetben főszerepet játszó konfliktust.)

Gyöngyössy Bence *Romani kris – cigánytörvény* című filmjében Lear király legendájának parafrázisaként szerkeszti meg a történetet. A szerző itt megkísérli több, a rendszerváltás utáni cigány sorstípus nyomon követését: az idős férfi lányainál tett látogatásai során a roma identitáskeresés modelljei bontakoznak ki. Gyöngyössy filmjében egészen különös szerep jut a sztereotípiáknak, ugyanis struktúráját egy érzelmeiben és értékekben gazdag – bár anyagi javakban szegény – múltbeli világ és (ez utóbbi kényszerű felszámolása nyomán) ennek ellentéte, a kiüresedett, szegényes emberi kapcsolatokkal bíró – bár a többségi társadalom életszínvonalához közelítő – cigánysorsok ütköztetése alkotja. Az ábrázolásmód szükségszerűen sablonokra épül, ami ezeket életre kelteté, működésbe hozná, az az öreg (és a mellé szegődő bolond) viszonyulása hozzájuk. A sematikus viselkedésformák „magyarázatán” keresztül egyes társadalmi jelenségeknek – mint a cigány identitás veszélybe kerülésének – feltárására tesz kísérletet. Alapvetően azonban az a személyes hang hiányzik a filmből, amely a szerző hozzáállását lenne hivatott megvilágítani, ezzel hitelesíteni az elmondottakat. Ezt a célt szolgálhatná az apát kísérő „szent együgyű” alakja, és bár a neki szánt szerep a film dramaturgiájának lényegi elemévé válik, onnan mégsem sikerül kiemelni, nem lesz több, mint a fordulatokat előmozdító történések „rugója”.

Lényegében a főhős, az idős cigány ember által megélt válsághelyzet megoldási kísérleteit követjük nyomon, úgy hogy a hangsúly mindvégig az ő személyiségfejlődésén van. A pikareszk történetben kirajzolódnak jellemének fő vonásai: a cigány kultúrának tulajdonított ősi értékeket a szerző mindvégig ütközteti azokkal a modern társadalmi viszonyokkal, életformákkal, amelyeket a környezete (leginkább két idősebb lányának családjá) képvisel. A film a főhőst az archaikus cigány közösségi törvények „utolsó” követőjeként ábrázolja, mindemellett a környezettel való összetűzése bizonyítékul szolgál azok tarthatatlanságára a modern kori viszonyok között. (Gyöngyössy Bence filmjében is erősen hangsúlyozott motívum a mesélni tudás képessége: a nagypapa és elidegenedett unokái között az egyetlen sikeres kapcsolatteremtés, amely a szokást már hétköznapi formájában eleveníti fel, mellőzve a hagyományos cigány közösségekre jellemző kellékeit.) Az identitáskeresés kudarcait, valamint az asszimiláció problémakörét a két család által képviselt sorstípus jelzi, a cigány kultúra eltűnésének veszélyeit ugyancsak az ő sorsukon keresztül világítja meg a film. Azokat a követelményeket, amelyek az összetett társadalmi folyamatok ábrázolásával szemben felállíthatók, a film épp a realiztikusan motivált, „tipikus” helyzetek megteremtésével igyekszik teljesíteni. Ez a valóságközeliség azonban ellentmondásba kerül a legkisebb lány alakjának megformálásával, amelynél a művészfilmes hagyományok szerint homályos utalásokkal jelzik a neki szánt szerepet: a roma értékek hordozójaként funkcionál, azokat tovább éltető létformát. Az öntörvényűség, a szabadságszeretet, a megalkuvás elutasítása mind-mind megannyi ambivalens érték, amely a vándorló roma közösségek sajátjaként, egyszerismind asszimilálódásának gátjaként él a köztudatban. Ezek megjelenítése azonban annyira elnagyolt, hogy sem életképességükről (realisztikus motivációjukról) nem szerezhethünk bizonyosságot, sem pedig a valós élethelyzet nem tárul fel metaforikus használatuk révén, amelyre áttételesen utalnának. A stilizációnak ez a fajta alkalmazása egyrészt pontosan beilleszthető a művészfilmek poétikai rendszerébe, hiszen épp a film lezáratlanságát, a nyitott befejezést hivatott szolgálni; ugyanakkor zavart kelt az elbeszélés mód következetességében, mivel ellentétben áll az addig szociografikus hűséggel elemzett élethelyzetek

bemutatásával. E tekintetben is rendkívül fontos az apa által képviselt valóságos keresés (a legkisebb lány hollétének felkutatása) és a szimbolikus, belső, lelki békére irányuló út megtétele. A harmadik gyermeknek mint a valódi értékek hordozójának, egyszersmind a cigány kulturális sajátosságok szimbólumának megtalálása összefonódik a bűntől való szabadulás aktusával. Ez a bűn viszont az asszimiláció elleni lázadás következménye a film szerint (hiszen a telepfelszámolás idején kialakuló dulakodásban szűrt le egy hivatalnokot). Ezáltal a film egyértelműen bár, ám rendkívül felszínes módon pozitív mintaként a cigányságnak tulajdonított hagyományok folytatását, míg negatív mintaként a beilleszkedési kísérletek módzatait tünteti föl.

Kőszegi Edit filmjében (*Sitiprinc*) a történet kerete egy vásári bábjátékos elbeszélése, aki meséjében feleleveníti kalandos életútját. (A forgatókönyv alapjai Horváth Rudolfnak a soproni fegyházban, 1911-ben megírt önéletírása és a cigányok letelepítésére vonatkozó elképzelései voltak [Horváth 1979].) A narrátori hang így meseszerűséget kölcsönöz a dokumentumokon alapuló történetnek, ugyanakkor olyan kívülálló szemszöveget biztosít, amelynek segítségével egyszerre kerülünk a főhős által tapasztalt birtokába, illetve az általa megélt identitáskeresés folyamatát „kívülről” is megfigyelhetjük. Ezzel tehát nem egyszerűen a roma történelem egy adott korszakának parabolisztikus ábrázolásmódja valósul meg, hanem a főhősnek a két kultúra közötti sodródása is megjelenik.

Kőszegi Edit filmterve kivételes lehetőségeket rejtett magában, több okból is. Alapja egy olyan ember életútját bemutató dokumentum, amely az adott történelmi korszakban élesen elkülönülő (a kisvárosi, polgári magyar és a vándorló cigány) kultúrák közötti sodródást rögzíti. Az identitáskeresés folyamatának bemutatása ezáltal egy életrajzi alapú *pszichotörténet*ben valósulhatna meg, amely kizárná az elméleti elemek túlsúlyát, és egy dinamikus, fejlődésszemponitú analízisre adna lehetőséget.²³ A másik ok maga a történelmi kor, a magyar cigányság történelmének fontos időszaka. Magyarországon a 19. század második felében zajlott le az a migrációs hullám, amely átalakította az ország nemzetiségi térképét, és megnövelte az itt élő cigány lakosság számát. Az első, életmódra, nyelvi, nemzetiségi jellemzőkre, iskolázottságra stb. kiterjedő cigány összeírás 1893-ban zajlott le, amelynek következtetéseiből idézünk néhány mondatot, mivel a dualizmus korszakának liberális szemléletét jól megvilágítja:

„[...] a cigányügyet nem lehet egyszerűen közigazgatási rendeletekkel, rendőri szabályokkal vagy általános törvényekkel elintézni. Itt különleges ethnikus jelenségekkel állunk szemben, melyek mélyreható vizsgálódást kívánnak. Ha valahol, akkor itt érvényes az az elv, hogy a törvényeket nem csinálni kell, hanem megtalálni a nép lelkében és életviszonyaiban. Az adott esetben tehát ismerni kell a cigány nép történetét és természetét, életmódját és foglalkozását.”²⁴

Mint tudjuk, a 20. század intézkedései, eseményei nem e szemlélet jegyében fogantak, bár tudományos szaklapokban még néhányan képviselik ezt az álláspontot.²⁵ A belügyi szerveknek a „cigány kriminalitás” veszélyeivel, az „élősködő” néptömegek okozta, megoldatlan problémákkal indokolt intézkedései végül a cigányok erőszakos letelepítéséről szóló 1916-os belügyminisztériumi rendeletben nyertek végleges, hivatalos formát.²⁶ (A „cigánykérdés végleges megoldására” pedig az azután következő évtizedekben találunk számos, elméletben megfogalmazott, majd a gyakorlatban is megvalósított tragikus intézkedést.)

Kőszegi Edit tehát ezt a rendkívül fontos történelmi korszakot idézi meg egy olyan

személy élettörténetén keresztül, akinek személyes tapasztalatait, tudását akár egy „naiv antropológiai kutatás” eredményeinek is tekinthetjük.

Horváth Rudolf, egy cselédlány nem kívánt gyermeke egy kóborló cigány közösségben lel otthonra, ám állandóan visszakényszerül születési helyére. A kétféle neveltetésből fakadóan egyéniségének két oldala a kultúrák közötti különbözőségeket és áthidalásuk nehézségeit hivatott ábrázolni. Amikor a fiatal férfi (egy rablógyilkosság feltételezett elkövetőjeként) börtönbe kerül, évekig próbálkozik a cigányok életformáját, törvényeit feltárni a hatóságok előtt, s ezzel, miközben megismerésüket, elfogadásukat segíti, el is árulja őket. A film a merőben eltérő két létezőnek, szokásrendszernek belső törvényszerűségeiben rejlő ellentétek bemutatására épít (azonfelül, hogy az emberi lélek kettségének univerzalisztikus megjelenítésére is használja a két kultúrát). A kétféle világ ábrázolásmódban is élesen elkülönül: a kisvárosi szobabelsők feszült csendje a tekintélyelvű nevelés mindent átható szigorát, ridegségét érzékelteti. Mint korábban említettük, a főhős jellemfejlődése nem köthető kellően indokolt fordulópontokhoz; választásainak esetlegessége inkább szeszélyes személyiségre utal, mint a kétfajta környezet meggyőzőerejére. Ez a tisztázatlanság az utolsó képsorokban, a börtönjelenetekben válik nyilvánvalóvá, ahol a rab erőfeszítései is dugába dőlnek: társai árulónak tekintik, a hivatalos szervek pedig jóformán tudomást sem vesznek róla. A kétféle közeg megformálása olyan kifejezőeszközökkel történik, amelyek használata mögött a szerző „rejtve marad”, sémákra támaszkodik; így sem a történelmi parabola, sem a dualisztikus lélekrajz nem ér olyan mélységekig, amelyek a nézőpont hitelesítését tennék lehetővé. A kimért, realista ábrázolásmód, az önreflexió teljes hiánya épp azoktól a lehetőségektől fosztja meg a megjelenített világot, amelyek a pszichotörténet mozgatórugóiként egy dinamikus jellemfejlődésben lennének tetten érhetőek. A hangsúlyok eltolódnak: épp az idegenség megkérdőjelezése marad el, a fokozott szubjektivitást szolgáló filmes eszközök elmaradásával a főhős által megélt élmények, a nyelv, a szokások ismerete nem közvetíti azt a tapasztalatot, amely egy egzotikusnak, távolinak gondolt, gyakran indokolatlan szorongást kiváltó kultúrát közelívé tehetne. (Bár a szerző a választott forgatási módszerrel mindent megtett ennek érdekében, antropológiai dokumentumfilmek készítése során szerzett tudása, az amatőr szereplőkkel kialakított kapcsolata számos olyan „csapdától” mentette meg, amelybe hasonló témájú film forgatásánál belesétálnak az alkotók.)

A fent elemzett filmek közös vonása – mint ahogyan a fejezet címében jeleztük – minden esetben a roma kultúrához köthető „hiányjelenségek” feltárása és valamilyen kapcsolatteremtési kísérlet. A legfontosabb különbség, összevetve a rendszerváltozás után készült alkotásokat a hetvenes évek megközelítéseivel, az hogy a roma kultúrát és identitást egy önálló, öntörvényű és egyenjogúságot érdemlő, arra törekvő és nem utolsósorban a szegénységi kérdéstől elválasztható tényezőként kezelik. A figyelem minden esetben a hagyományrendszerre és annak továbbélési módozataira irányul, függetlenül attól, hogy a megvalósulásban mennyi szerepet játszanak a múltbeli „beidegződések”, az egzotikus másság, a misztikum, a romantika (gondoljunk itt Gyöngyössy Bence filmjére), vagy épp az ábrázolásmód hitelesítése érdekében a szerzők állandó önreflexióval élnek (Szederkényi, Czabán–Pálos vagy Szőke művében). A „hiányok” megmutatása más-más jelentéssel telítődik: működhet egyfajta gesztusként, egy évszázados közös múlt valós viszonyrendszerének réges-rég elmulasztott, előítéletektől mentes feltárásaként

(Kőszegi, Gyöngyössy és Malgot filmjében), a társadalmi kapcsolatrendszernek a filmkészítő/lefilmezett valóság viszonyában való modellálásával (Szederkényi, Czabán–Pálos és Szőke művében). Az effajta hiányok megmutatása ideális esetben útkereséssel, kérdésfeltevessel párosul. A legfontosabb közös motívum ezekben az alkotásokban, hogy mindegyik kisebb-nagyobb jelentőséget tulajdonít a mesének, a mesélni tudás képességének. Mint az elemzésekben láttuk, ez a motívum minden filmben eltérő funkcióval bír, azonban legyen szó a valóság megoldhatatlannak tűnő problémáinak csodás elemekkel való vegyítéséről, a magyar kultúrából már hiányzó, élő folklórban rejlő értékekről, a kollektív lélektani válság feloldására tett kísérletekről, mind megannyi próbálkozásként értelmezhető a cigányság hiányzó, mert rosszul kezelt jelenlétének, hiányzó, mert felismeretlen jellemzőinek tudatosítására.

Néhány év elteltével azonban megszülettek azok a játékfilmek, amelyek a jelenlétre utalnak, az együttélés történeteit mesélik el. Egy évtizeddel a rendszerváltozás után új diskurzusok formálódnak, melyek sem a hetvenes évek elkötelezett, etikus, sem a kilencvenes évek kutató-kérdező szerzői hozzáállásának hagyományát nem folytatják.

Az elbeszélhető jelen: szürreális, virtuális gettók közel s távol

„Régesrég, különösen a 19. századi romantikus nacionalizmus ébredésétől kezdve virágzott e tájon a nemzetkarakterológia, az önképek tarka kertje, és valósággal burjánzott a más etnikumokról, kisebbségekről alkotott előítéletek tenyészete.”

(Hanák 1988:81.)

A cigány hősök a 2000-es években csak az előző évtizedekhez képest kapnak új szerepet a magyar játékfilmekben: ugyanis szembevetve a visszatérés a filmtörténet jóval korábbi időszakában készült népszerű műfajfilmek sematikus cigányképeihez. Természetesen nem ugyanazzal a jelenséggel állunk szembe, az új évezred küszöbén, a multikulturális társadalmakban merőben más divat, az „ethnobusiness” produktumai iránt nő meg a kereslet. A fontos, aktuális társadalmi kérdések – mint a különböző kultúrák egymás mellett élése, találkozási és ütközési pontjai – boncolgatása toposzok szaporodásával társul, melyek közül a leginkább életképesnek – amint azt hamarosan látni fogjuk – Rómeó és Júlia története bizonyul.

A roma származású alkotók, alkotótársak egyre gyakoribb közreműködése már majdnem az önreprezentáció módozatainak elemzésére ösztönözné, mindenesetre a formáló és egyre erősödő kulturális identitás nem véletlenül érintkezik számos ponton a közelmúltban készült filmek bizonyos cselekményelemeivel és ábrázolásmódjával.

A romantikus, egzotikus cigánykép (bár épp ellenkező előjelű érzelmi viszonyulást feltételez) annyiban összefügg az előítéletes gondolkodással, hogy ugyancsak túlzó általánosításokon alapszik. Ám mielőtt a filmek elemzésébe kezdenénk, kis kitérőt kell tennünk a szociálpszichológia bizonyos megállapításaihoz. A mai magyar társadalom előítéletességéről végzett vizsgálatok eredményeire többek között Erős Ferenc egy idevonatkozó tanulmánya mutat rá (Erős 1998). Ez főleg a cigányellenesség új dimenzióit

vizsgálja: a „modern rasszizmus” jelenségén belül elhelyezve a megfigyeléseket. A tanulmány következtetéseit hosszabban idézem, mert fontos gondolatokat tartalmaz, amelyekre hivatkozni fogok az elemzés bizonyos pontjain.

„Mindebből az következik, hogy a cigányellenesség a mai Magyarországon nem egyszerűen a múltbeli örökölt előítélet-rendszer, hanem olyan attitűd, amelynek egyes komponenseit csökkentik, más komponenseit viszont felerősítik a rendszerváltás, a radikális társadalmi átalakulás folyamatai. A »játzsma« kétesélyes. Van esély arra, hogy egy modernizálódó, multikulturális és multietnikus irányban fejlődő társadalom a cigány identitás megőrzése és fejlesztése mellett képes integrálni a cigányságot oly módon, hogy annak szociális, jogi, munkaerőpiaci, iskolázási, művelődési és egyéb hátrányait fokozatosan enyhíti, vagy legalábbis hatékonyan ellensúlyozza. De van esély arra is, hogy e hátrányok – romló társadalmi és gazdasági feltételek között – tovább növekszenek. A hátrányos helyzet és az ebből fakadó intézményes és nem intézményes diszkrimináció pedig a cigány identitást mint sérült és fenyegetett identitást rögzíti – ennek minden negatív következményével együtt. A legnagyobb veszélyt az jelenti, ha a társadalmi problémák úgy etnicizálódnak, hogy a társadalom képtelen a létrejött új identitásokat integrálni. Az előítélet-vizsgálatok mindenesetre azt tanúsítják, hogy a társadalom többsége ezt az integrációt ma még kevéssé fogadja el.” (Erős 1998:244)

Szürreális gettó

A 2000-es évek első olyan próbálkozása, amely egy realista elbeszélés keretei között, a jelen társadalmi viszonyokba ágyazva ütközteti a többségi és a kisebbségi kultúra elemeit, Kamondi Zoltán *Kísértések* című műve. Itt érhető tetten leginkább az a különös törekvés, amely a roma hősöket meghatározott dramaturgiai célok érdekében, a történet „színesebb tételére” használja. Az identitását kereső kamasz főhős egy szürreális fényben megvilágított jelenetben egy szántóföld közepén két zsák hagymáért vásárol magának feleséget: egy arra kóborló cigány család kiskamasz lányát. A fiúhoz rabszolgaként ragaszkodó lány ábrázolása igencsak ambivalens módon történik; az abszurdba hajló jelenetekben egy archaikus közösség viselkedésformáit hordozó, sematikus személység jellemvonásai tárulnak föl. A mű középpontjában a kamasz fiú kiüresedett értékekkel bíró, válságos családi és társadalmi körülményeit ütköztetik a cigánylány meszterkéletlen, őszinte és gazdag érzelmvilágával. A két kultúra konfrontálódásának és közelítésének kísérlete azonban egyrészt ez utóbbi sematikus ábrázolásán bukik el, másrészt a sztereotip jegyek következtlen használatából eredő stílustörésen. Helyenként ugyanis a romákra alkalmazott banalitások erősen stilizált környezetben jelennek meg, és így a fiktív világ szerves részeivé válnak, meseszerűségét fokozzák (például a lányvásárlás, a hazalátogató lány elbeszélései és érzelmi kitörését kísérő vad sikolya); időnként azonban realiztikus motiváción alapuló, tényként feltüntetett állításokból állnak (a lány „könnyed” szerepvállalása a fiú büntényében, a börtönéletbeli gyakorlottságra utaló viselkedése és végül a féltékenységből és az értékválság felismeréséből elkövetett gyilkosság). A sztereotípiák funkciója tehát úgy lepleződik le, hogy a történetben szükség van épp azokra a szinte emblematiszus jegyekre, amelyekkel a cigányságot felruhazzák; azonban felületes használatuk során nem építőelemekké, hanem színes díszek-

ké válnak. A filmben egymás ellenpólusaiként ábrázolt kultúrák bemutatásánál a mérleg mégiscsak a gazdag, polgári világ felé billen annál az egyszerű oknál fogva, hogy annak szereplőit dinamikusan, fejlődésre képes, egymással kölcsönhatásban álló hősökként, míg a másik oldalt sablonokba merevedett viaszbabuk csoportjaként jellemzi. Érdekes felidézni egy kritikát, amelynek leginkább a szóhasználata figyelemre méltó:

„[...] majd besétál a képbe a legtitokzatosabb játékos, a hagymáért megvásárolt roma kislány, az *egyetlen misztikus személy* ebben a mai történetben. Gyermekek volna még, Elvira szívesen tartaná a házban mostohalánynak, a mama meg unokának, ám Juli Marcit férfinak és férjnek akarja, elvégre így köttetett az üzlet, *így diktálja a cigánytörvény*. Ráadásul a három nő közül ő az egyetlen, aki nem önző módon, hanem őszintén, feltételek nélkül és önfeláldozóan szereti Marcit, egyedül *a boszorkányos cigánylány* az, akitől valódi segítséget és támaszt remélhet.” (Báron 2002; kiemelés – P. A.)

Nyilvánvaló, hogy a szerző is a kislány által képviselt cigány kultúrában rejlő értékekre helyezi a hangsúlyt, ám nem hagyhatjuk figyelmen kívül azokat az évszázadok óta használatos kategóriákat, amelyeknek kiterjesztése során alakult ki a cigányok misztikummal, egzotikummal övezett képe. A Kamondi által ütköztetett közegekben más törvények uralkodnak (e tekintetben leginkább Kőszegi Edit *Sitiprinc* című filmjéhez áll közel): a cigány kultúrának tulajdonított szabadság, öntörvényűség, vad érzelmesség az „öszönén” előtérbe kerülését teszi lehetővé, míg a polgári világ a „felettes én” szabta erkölcsi korlátok meglétére épül. A főhős épp abban a korban van (a serdülőkor végén, a felnőttkor küszöbén), amikor az identitását meghatározó főbb tényezők kialakulhattak, ám elbizonytalanodását a szerző jellegzetes kortünetként ábrázolja.

Érzelmi válságát a labilis családi háttér mellett az azzal összefüggő, általánosnak mondható jelenség, az értékek hiánya, az elmagányosodás váltja ki. A kiútkeresés közben adódó váratlan esemény epizódja (a cigány családdal való találkozás a szántóföldön) megszabja a történet további menetét. A jelenet erősen stilizált, szürreálisba hajló ábrázolása olyan elvárást alakítana ki a nézőben, amely alapján a később már „feleségnek megvásárolt” kislány szerepét egyfajta abszurd elemként kezeli, ennek azonban ellentmond a fiúval való további kapcsolata. A kislány későbbi szerepeltetéséről, amelyben cigány származása ugyanúgy hangsúlyt kap, lekerül az idézőjel, a film realistának mondható szövegébe belesimulnak a jellemzésénél felsorakoztatott sablonos jelzők. Az utalások (a patriarchális közösségből eredő minta, miszerint szolgáló módon teljesíti házasársi kötelességeit, önfeláldozóan részt vállal férje bűncselekményében, a zabolátlan érzelmi kitörések, az analfabetizmus stb.) mind-mind realisztikus motivációval alátámaszthatók, megfelelnek a romákról kialakított képnek, a másság számos kritériumának. A kislány jellemrajza azonban a történetben betöltött szerepéhez mérten meglehetősen vázlatos marad, a fiúval s annak anyjával kialakított kapcsolatában alárendelt szerepet játszik, és ez épp ellentétes a dramaturgiai célokkal. Azok az elemek, amelyeket a roma kultúrában rögzült, maradandó értékeként állít szembe a modern társadalmakra jellemző civilizációs válsággal, felszínes ábrázolásuk folytán nem nyernek igazolást.

Virtuális gettó

Gauder Áron filmje a (többnyire negatív) sztereotip ábrázolásmód, az (ön)ironikus megközelítés és az anakronizmusokkal teli dramaturgiai megoldások miatt számos problémát vet fel, amely véleményem szerint sok tekintetben megjeleníti a magyar társadalom nagy részének a multikulturalizmushoz, a szegénységhez, a mássághoz való attitűdjeit. A szerzők megközelítése semmiképp nem tekinthető a „rejtett” vagy „modern” rasszizmus megnyilvánulásának, azonban több olyan ellentmondást tartalmaz, amelyek szinte lehetetlenné teszik, hogy a befogadó ezeket a jelenségeket helyretegye. Más szóval a szerzői reflexivitás eszközei nem képesek egészséges viszonyulást kialakítani a rasszizmus új formáihoz. Ennek az az oka, hogy a filmben kétféle törekvés ütközik. Az egyik a formai megoldások szintjén válik nyilvánvalóvá: az alkalmazott animációs technikák lenyűgöző kreativitását részben a szűkös anyagi lehetőségek határozták meg: hiszen a film nagyon kis költségvetéssel készült, másrészt természetesen a rendkívül tehetséges stáb csapatmunkája. A másik törekvés viszont a dramaturgia kialakítására gyakorolt erős nyomást: egy egész estés animációs film „eladhatóságához” szélesebb rétegek számára is érezhető, „nagyon szórakoztató” történetre volt szükség. Az alábbiakban megkíséreltem azokat az ütközési pontokat megkeresni, amelyek a film végső változatán erős nyomokat hagytak, s a „gettósítás” jelenségéhez virtuálisan hozzájárulhatnak.

A történet színhelye Budapest egyik *slum*negyede, a „multikulturális gettóként” elhíresült nyolcadik kerület, amely a köztudatban a deviáns viselkedés, a vandalizmus, a kriminalitás egyfajta központjaként él. Bár a film egy jelenet kivételével (a politikusok kiüldözése) soha nem jelenít meg nyílt agressziót, számos ponton utal a deviáns és/vagy bűnöző-életforma elfogadottságára (figyelőkamerák ellopása, hackerek, stricik, prostituáltak, büntetett előélet, korrupció stb.). Mindazonáltal a térkezelés és az ábrázolásmód kiválóan megjeleníti a zárt szubkultúra elemeit; a Józsefvárost mindössze kétszer hagyjuk el: egyszer az időutazás jelenetsorában, egyszer pedig a világgazdasági válságot megelőzni igyekvő nagy hatalmak politikusainál tett látogatásban. A fotók alapján készített 3D-s animáció a városrész tereit egy hihetetlenül bensőséges, családias légkörű, „akolmeleg” közegként mutatja be. A jelenetek többsége az utcán zajlik, ahol korántsem a nagyvárosi elidegenedettséget, magányosságot sugárzó egyének (nem) érintkeznek, hanem állandó interakcióban lévő lakók, ismerősök, barátok építgetik kapcsolataikat. A film színvilága, animációs technikája, ritmusa, térkezelése korántsem riasztó, inkább egy izgalmas és barátságos légkört teremt. Ezt az idealizálást bizonyos pontokon azonban kíméletlen gúnnyal ellensúlyozzák: hol egy jól elhelyezett képi humorral (romantikus jelenet háttérül szolgáló kutyaszar vagy döglött galambot rágcsáló pitbull), hol egy dramaturgiai fogással.

A városrészt a szerzők tehát sztereotip vonások felnagyításával, ám rendkívül ötletes módon, mondhatnánk, „szeretettel” ábrázolják.

Hasonlóan formálódnak a történet karakterei is, de itt a sztereotipizálás még erőteljesebb. Az alkotók elsősorban a karikatürisztikus ábrázolás hagyományait elevenítik föl: a leegyszerűsített, sematikus figurák egy-egy jellemvonás megtestesítői. A negatív kategorizációnak mindenki „áldozatul esik”, nincsenek kivételezettek: a foglalkozásra, etnikai hovatartozásra, értelmi képességre, társadalmi helyzetre, jellemvonásra, nemiségre vonatkozó címkéket minden egyes szereplőre ráakasztják. Ez az „áldemokratikus”

megközelítés azonban behatóbb vizsgálatot igényel, hiszen a felnagyított jellemző a szereplőknek a történetben kijelölt helyét határozza meg. A sematizálás, amely a politikai élclapok karikatúráinak hagyományához nyúl vissza, erőteljes önreflexióval párosul.²⁷ A szerzők azzal az animációs megoldással éltek, hogy a figurákat létező személyek arcával látták el. Részben a stáb tagjairól, részben ismert színészekről készítettek több száz fotót, amelyeket aztán igen ügyesen animáltak: így sokkal kifejezőbb mimika megformálására nyílt módjuk. Ez az erőteljes gesztus igen hatékonyan működhetne egy valóban „demokratikusan” felépített történetben (ha a szarkasztikus gúny egyformán sújtana mindenkit, és bizonyos csoportok – mint a cigányok – esetében nem a társadalmi távolság növelésének eszközévé válna).

Az első figura, akivel megismerkedünk, sok tekintetben emblematis alakja a történetnek. Az idős cigány férfi (a főhős nagyapja) sliccét igazgatva lép ki egy kapualjából: egy prostituálttól jön éppen. Rögtön azokat a címkéket kapja meg, amelyeknek a cigányokat ősidők óta megjelölő sztereotípiák szolgálnak alapul: túlfűtött szexualitás, babonás világlátás és az eltűzött cigány beszéddel jelzett idegenség, tanulatlanság. Közte és a „bunkó magyar strici” között kialakuló párbeszédben kezd kibontakozni a cselekmény egyik szála, a „Rómeó és Júlia-történet” parafrázisa. E mellé kerül majd a nagyapa és unokája közötti eszmecsere: a romantikus szálhoz szövődő akciószál elindítása, az ősi bölcsesség megfogalmazása után (miszerint a boldogsághoz „pénz és pina” szükséges) a fiú megpróbál gyorsan kitalálni valamit, hogy megvásárolja Julika szerelmét.

A film igen gazdag terepet kínál az interdiszciplináris elemzéseknek: szociológiai, városantropológiai, szociolingvisztikai és szociálpszichológiai vizsgálódásra motivál. Ezek közül most leginkább ez utóbbi megközelítésre helyezném a hangsúlyt.

Mivel a film a kamasz nemzedék egy csoportját választja főhősül, alkalmat kínál az elsődleges és a másodlagos szocializáció közötti ellentmondások, ütközések bemutatására. Azzal azonban, hogy egy multikulturális, etnikailag színes közösségre épít, és azt sztereotípiákon keresztül mutatja be, erősen etnicizálja a felmerülő problémákat. Leghangsúlyosabban ez az apa/gyermek kapcsolatokban nyilvánul meg: ha megnézzük a hol vázlatosabban, hol erőteljesebben ábrázolt családi kötelékeket, szembevetve, hogy minden esetben szoros érzelmi kötődésről van szó. A törődés módja bár mindig erősen sematizált, mégsem „egyenrangú”. Nézzük csak a főhősöket! A bunkó stricinél alapvetően a társadalmi helyzet és az ahhoz kapcsolódó életfelfogás határozza meg: a pénzközpontúság. A két oláh cigány családban ugyancsak hangsúlyozott a gyermekszerepet, de a kulturális másság alapján: liberálisabb szemlélet hatja át, kevésbé tekintélyelvű. A társadalmi helyzet azonban korántsem olyan hangsúlyos, mint az előbbi esetben. A zsidó apa viselkedése rendkívüli módon etnicizált: a praktikus tanácsokat kizárólag a pénzhétség, az agyafúrt bankárszemlélet motiválja.

Az elsődleges szocializáció másik közege a kortársakból álló társaság. Ez nem „valódi” kötődéseken alapszik, hanem egy iskolai osztály tagjaiból áll. Összetartó erejét az intézményes oktatással való szembeszegülés, a közös generációs érdeklődés és nem utolsósorban a (lakóhely miatti) hasonló társadalmi helyzet adja. A csoport kialakítása, az azon belüli, illetve a csoportok közötti konfliktusok erősen alárendelődnek a dramaturgiai céloknak. Hiszen a főhősök rivalizálása, személyiségbeli különbsége is etnicizálódik azáltal, hogy a két család közötti (ősi) származásbeli ellentétet örökíti tovább. A kulturális eltérések a sztereotípiákon keresztül válnak hangsúlyossá. Itt azonban tennünk kell

egy kis kitérőt, méghozzá a nyelvhasználatra vonatkozóan. A párbeszédekben kétféle rétegnyelv keveredik: az adott nemzedék beszédmódjára jellemző (nyelvi leleményekben, humorban igen gazdag) diákszleng, valamint a cigány szavakkal tarkított (társadalmi helyzetre utaló) argó. Bizonyos helyzetekben azonban a film oláh cigány hősei romani nyelven kezdenek el beszélni. Ennek lehetne egy igen egyszerű magyarázata: a romák sok esetben azért váltanak át a másik nyelvű kommunikációra, hogy nem cigány környezetük ne értse őket. Itt azonban másról lehet szó. A nyelv ismerete erősen hozzátartozik a hősök cigány identitásához, nagy presztízzsel bír: mintegy szimbolizálja azt a kulturális örökséget, amelynek nemcsak megőrzése, hanem élénkítése is kulcsfontosságúvá vált a magyarországi cigányok számára. A filmben ez az egyetlen eleme a roma identitásnak, amely úgy mond „kikezdetetlen”: a nyelvhasználatra vonatkozó gúnyos megjegyzéseket a cigány fiatalok következetesen elutasítják. A romani nyelv ismerete, használata még egy fontos dologra irányítja a figyelmet: a film cigány hősei bizonyos értelemben ugyanolyan „poliidentitással” rendelkeznek, mint a nemrég bevándorolt arab, kínai fiatalok.

Ha tehát összehasonlítjuk a romani nyelvnek a széles körű kommunikációra alkalmas voltát (ami Magyarországon sokaknak még mindig meglepetésszámba megy), a szinte kizárólag az argóban használt cigány eredetű szavak presztízsével, azzal a jelenséggel találjuk szembe magunkat, amelyet Erős Ferenc említ: a régi, hagyományos előítéleteség szerinti bűnöző és az integrálódni kívánó, erős kulturális identitású cigányság (sokak számára fenyegető) képével.

De térjünk vissza az iskolai csoporthoz! A csoporton belüli rivalizálásra, ellentétekre a szociálpszichológiai gyakorlatban is ismert kezelési módot írják elő a szerzők: egy közös cél érdekében össze kell fogniuk. A pénzszerzés, a gyors meggazdagodás reményében elfelejtkeznek konfliktusaikról, a csapatban mindenkinek meglesz a helye. Ugyanezzel a „módszerrel” simítják majd el a generációs ellentéteket is a filmben: az olajbusinessből már a szülők is részesülnek (Sherif 1998).

Az egyik jelenetben még az apák közötti ellentétek is elcsitulnak ezáltal, beszélgetésükből fény derül a közös bűnözőmúltra, a hasonló életfelfogásra.

A történet egyik szálának elvarrása az olaj- s így a pénzforrás megszűnése. A közös cél eltűnésével a „gettóidentitás” befelé illúzióvá válik, már csak kifelé érvényesül. Azaz a hősök kötődése a zárt szubkultúrához a film szerint igencsak gyenge, vagy csak a gyors haszonszerzés, vagy a külvilággal való szembenállás érdekében történik (lásd a politikuskuslatogatás jelenetét). A romantikus szál még „csúfosabban” végződik: Robinak nem azért kell lemondania Julika szerelméről, mert végül nem sikerül meggazdagodnia, hanem mert a lány lesbikus. (A „végefőcím” alatt már a széplelkű magyar tanárnővel egy fürdőkádban látjuk viszont.) Ez az ízléstelen geg, amelyet egyáltalán nem készítenek elő dramaturgiailag, hitelteleníti mindazt az alkotói törekvést, amely a sztereotip ábrázolást reflexivitással ellensúlyozza.

Gauder Áron filmjének alapja tehát egy kiváló ellenpontozási mód lehetne: a vállalt politikai inkorrektiséget lefegyverző reflexivitás és formai gazdagság sok mindenre ráébrésztethné mindazokat, akik riadtan, szorongva vagy éppen gyűlölködve szemlélik a multikulturalizmus jelenségét. A film azonban nemcsak hogy erősen leegyszerűsít lényegi kérdéseket, de össze is mos dolgokat: társadalmi helyzetet, kortárs csoportok természetes ellentéteit etnicizálja.

A legnagyobb gond azonban talán mégis az, ahogyan a fent leírt módon maga a film is gettóba úzi az adott társadalmi kérdéseket, a „kintieknek” pedig meghagyja a felületes tudás, a szorongás, a negatív érzelmek talajában fogadó ítélkezést.

Távoli gettóink

A *Dallas Pashamende* a társadalmi periféria, a talán végleges leszakadás ábrázolásához szélsőséges helyzetet választ: szeméttelenen guberáló, a szemétből élő romániai cigány közösségbe vezeti a nézőt.²⁸ A történetelbeszélést kettős elv vezérli: a szerzők megkísérlik feltárni egy olyan csoport normáit, működési elveit, amely mindenfajta törvényen, intézményrendszeren kívül él. A többség a korrump hatóság és az azzal cinkos viszonyban álló, cigányokat kizsákmányoló maffia képében jelenik meg. A cselekmény tragédiával végződő megváltástörténet, amelyben a főhős visszatérve gyermekora színhelyére, rátalál kamaszkori szerelmére, és rövid vívódás után, a felelősségtudattól vezérelve és az erős érzelmi kötődés hatására megpróbál segíteni a szeméttelen páriáin.

A film a cselekmény kialakításában (beleértve a mellékszálakat), a karakterek megformálásában is számtalan sztereotip elemet használ. Ellentmondásba kerül egymással a hol lendületes, nagyotállokra alapozó, hol számtalan apró részleten elidőző kameramunka és az emberi kapcsolatokat, érzelmeket leegyszerűsítve ábrázoló dramaturgia. Az előbbi kiváló atmoszférát teremt: folyamatos átjárást a kívülről abszurdnak, szürreálisnak tűnő körülmények és azok realitása, átélhetősége között. A szeméttenger színes kavalkádjában időnként meg-megmozduló emberi alakok képe a kiinduló beállításban szimbolikus értelmet nyer. A szemétben guberálók látványa itt nem a nyomorgó cigányok, telepek szociofotókról ismert állapotszerű képeit mozgósítja, inkább a minden körülmények közötti élni akarás heroikus küzdelmére, szépségére, poklára utal. Ez a törekvés azonban a hősök megformálásában háttérbe szorul. Előtérbe tolnak viszont egyes műfajfilmek, valamint a cigányábrázolás (nemcsak mozgóképes) sémái. (A *Dallas* leginkább a westernfilmek sémáival dolgozik, mint ahogyan erre a korabeli kritika is felfigyelt: a magányos hős a társadalmi integrációt kínáló szőke menyasszony helyett a démoni, tüzes barna asszonyt választja, mely döntés nyomán áldozatot hozhat a közösségért [Kolozsi 2005.]

A drámai helyzetek kidolgozatlansága részben a feszített ritmusból, a „mindent elmondani akarás” vágyából ered. A *Dallas*ban ennek azért van még nagyobb jelentősége, mert számos mellékszereplőt ruház fel olyan tulajdonságokkal, amelyek megfelelő motiváltság, mélység nélkül inkább erősítik a cigányokhoz kapcsolódó előítéleteket. A részeges, a közösséget eláruló mihaszna férj, a csecsemőjét karján tárgyként hurcoló kurva alakja, a becsületesen dolgozó, küzdő, ám erőtlén apa, a helyüket kereső, vívódó főhősök – mind olyan sorsokat hordoznak magukban, amelyek megfelelően kidolgozva valóban közel hozhatnák a jellemeket. A kép/ellenkép állandó alkalmazása és az ehhez társuló (többnyire) eltúlzott színészi játék felerősíti az érzelmi hatást, színes illusztrációvá alacsonyítja a csírájukban létező drámai helyzeteket. A film motívumrendszere olyan elemekből épül föl, amelyekben egy sajátosnak vélt hagyományrendszer vulgarizálódott, leépült változatai keverednek a művészi képzelet szülte szürreális elemekkel. A főhős apja temetésére érkezik vissza a telepre. Az egyes közösségekben még ma is élő virrasz-

tási, temetkezési szokásoknak végletekig leegyszerűsített, eldurvított megjelenítését látjuk. A szertartás és résztvevőinek viselkedése szinte paródiába fordul át. (A temetés mint folklórelem a cigányábrázolás filmtörténeten átívelő, kedvelt motívuma. Mint az egyik legfontosabb, emberi sorsfordulóhoz kötődő szokásrendbeli elem kiváltképp alkalmas a kulturális másság mibenlétének hangsúlyozására.)

Hasonlóképpen kidolgozatlanok a környezetrajz egyéb fontos elemei, a telep közepén elhelyezett szobor, a kommunista rezsim által üldözött és a cigányokkal sorsközösséget vállaló zongoraművész alakja. A kiúttalanság a megváltástörténet szükségszerűen tragikus lezárásában erősödik fel. A közösségből kamaszként kiszakadt, „felemelkedett” főhős és gyerekkori szerelme között újra fellángoló vonzalom hozhatna megoldást (új élet: függetlenedés a maffiától, iskolaalapítás stb.), de ezt egy gonosz, belső erő (a maffiával és a korrupt hatósággal szövetségű, a közösség által is elutasított megcsalt férj) megakadályozza.

A *Dallas Pashamende* fikciógettója tehát egy olyan marginalizálódott közösséget mutat be, amely a posztkommunista társadalmi viszonyok terméke, ám bármely földrajzi térségben létezhet. A film térkezelése is érzékelteti ezt, szimbolikus térben játszódik a történet, egy-két jelenetben távolodunk csak el a cigányteleptől: a völgykatlan mélyén, a szeméttenger szomszédságában elhelyezkedő összetákolt viskók egyszerre sugallják az egymásrautaltság, a közösség érzetét, ugyanakkor (többször a domb tetején elhelyezkedő gonosz erők szemszögéből) a kiszolgáltatottságra is utalnak. A leszakadtság, az identitás- és kiútkeresés összetett folyamatait a romaság szemszögén keresztül kell látnunk, kellőképpen eltávolítva.

A szerzők megközelítésében azonban rejlik egy feloldhatatlannak tűnő ellentmondás. A *Dallas Pashamende* általános, emberi értékek után kutat, olyan belső tartalmak mozgósítását kívánja megmutatni, amelyek nem hozhatók összefüggésbe etnikai sajátosságokkal. Mégis úgy tűnik, a nyomor, a kirekesztettség megmutatásához szükségképpen hozzátartozik a cigány lét mint kellék, háttér, illusztráció. A film inkább azt a viszonyt modellálja, amely a szegénység megközelítésében olyan gyakran megmutatkozik, s amelynek jellemző összetevői a megfelelő összefüggésrendszerből kiragadott tények, a véleményformálás helyett az ítélezés, a felületesség, az idegenkedés. Az önreflexió vagy az önirónia hiánya miatt a szerzők tisztességes szándékán úrrá lesz a didaxis.

Közeli gettóink

Oláh J. Gábor filmjében egy realista gettótörténetet mesél el. Zárt világot ábrázol ő is, amelynek megvannak a maga (farkas)törvényei. A hősök jellemének megformálása a szociokulturális háttér megrajzolásával párosul. A szerzők így próbálnak meg életszerű helyzeteket teremteni, olyan belső nézőpontot kialakítani, amelyből hitelesen láttatják az eseményeket. A főhősök és a mellékszereplők mind lehetséges nyolcadik kerületi sorok megtestesítői, mégis súlytalanul lebegnek a választott közegben.

A történet elbeszélésében a vezérfonalat a muzsikuscigány-lét mint kulturális örökség, életforma és annak továbbélési módzatai alkotják. Az egyik legfontosabb tárgyi motívum a zongora, amelynek szerepe szimbolikus értelmet nyer. A főhős (Rómeó) józsefvárosi zenészcsaládból származik, de az apa tehetségét nem ő, hanem húga örö-

költe. A családfő halála után azonban el kell adniuk a zongorát (a kislány további zenei fejlődésének, egyben a kitörési lehetőségnek eszközét), s az a maffiózó nagybácsi új bárjában köt ki, hogy aztán végül visszakerülve a tulajdonoshoz az alvilági bosszú beteljesülésének eszköze legyen. A zenének a történet többi, mellékszálakra fűzött eseményében is kulcsszerepe van. A nyolcadik kerületben munkát, érvényesülést kereső vidéki rapzenekar egyenes utalás a nagy múltú cigánymuzsikusság továbbélésére. A nyolcadik kerületi Mátyás tér emblemikus helyszín: itt gyűltek össze a környékről a már befutott és a pályakezdő zenészek; a spontán, közös zenélések, beszélgetések színtere. (Ezt a hangulatot egy – a filmben sajnálatosan ritka – utcai jelenetben fel is idézi a film.) Ez a szál fonódik össze a gengsztertörténettel. A nagybácsi revüjének megnyitóján a rapzenekar nevetséges összegért lép fel, részben ez készíti őket arra, hogy külföldre induljanak, s ott próbáljanak érvényesülni. A kínai maffiával való összetűzés, a drogkereskedelem mind dramaturgiai kellékké válnak: újabb és újabb konfliktusok forrásaiá, hogy a lezárásban a szálak összefussanak (Rómeó és kínai barátnője a rapesekkel együtt száll vonatra, menekül a gengszterek elől, s indul Nyugat felé.)

A *Rap, revü, Rómeó* tehát túl sokat vállal. Teljes komolysággal próbálja elemezni, feltárni a roma társadalom egy csoportjának problémáit, egy hagyomány folytatását, miközben a gengsztertörténettel, a vígjátéki elemekkel a közönségfilm igényeit igyekszik kiszolgálni. A legkirívóbb példa erre a filmben az egyik cselekményszál elvarrásának módja. Rómeó családjának legtehetségesebb zenész tagja, a fiú húga, aki valóban az apai örökség folytatója s egyszerre a szegénységből, megalázottságból való egyetlen tisztességes kitörési mód megtestesítője lenne, a maffiaküzdelem áldozatává válik. Dódi bácsi óriásira növesztett alakja és a revü létrehozásának körülményei pedig (bár összefüggnek a másik szállal), önállósulnak. A Rómeó és Júlia-történet toposza (a főhős névvalasztásával egyenes utalásként) itt is előbukkan, ám ha lehet, még súlytalanabban, mint a *Nyóckerben*. Mint gyakori dramaturgiai fogás mindenképp figyelmet érdemel (erre majd az elemzés lezárásában kitérünk), ám kidolgozatlansága folytán nem válik a történet szerves részévé.

Felesleges lenne a magyar filmművészet „roncsfilmese” hagyományát emlegetni, mert Oláh J. Gábor megközelítése távol áll ettől az iránytól, felszínes lélektani, szociológiai elemzéssel próbálja kitölteni a műfaji sémák hézagait.

Összegzés

A négy évtized cigánysággal foglalkozó magyar nagyjátékfilmjeiben egyértelműen elkülöníthetők azok az irányvonalak, amelyeket részben a korszak jellemző filmkészítői hozzáállása, meghatározó ábrázolásmódja, részben pedig a háttérben zajló társadalmi, történelmi, politikai változások jelölnek ki.

A hetvenes években a cigánysághoz való viszony nem mint etnikai, hanem mint szegénységi kultúrához való attitűd mutatkozik meg. A meghatározó dokumentarista ábrázolásmód segítségével vagy az értelmiségi/nemzedéki közérzetfilmekben kapnak hangsúlyos szerepet cigány közösségek, vagy az erős rendszer- és társadalombírálatra alapozó, szociográfiai megközelítésben tárulnak fel egyéni sorstípusokat kijelölő kényszerpályák. A cigány kultúra elemei egyedül Gyöngyössy filmjében nyernek jelentősé-

get, ám itt az allegorikus stilizáció következtében erősen folklorisztikus színezetben tűnnek fel, a cigány származású főhős hozzájuk való viszonya is ellentmondásos módon jelenik meg. A hangsúly az emberi életkörülmények, valamint az egyenlő személyes és kollektív jogok hiányának, az ideológiai szólamokkal ellentétesen megvalósuló társadalmi valóságnak a megmutatására tevődik. A szociológiai aspektus kizárólagossága egyértelműen jelzi, a korszak alkotóinak nem volt rálátásuk a magyarországi romák egymástól igencsak eltérő csoportjainak etnikai, kulturális jellemzőire, látókörukbe teljesen természetes módon a kutatások középpontjában álló szociális problémák és társadalmi rétegződés, az azzal összefüggő tényezők (lakhatás, foglalkoztatottság, iskolázottság stb.) kerültek. A társadalmi kérdések kritikus hangnemű megfogalmazásához a virágkorát élő dokumentarizmus kínált tökéletes eszköztárat. A fegyelmezett alkotói hozzáállás (amely leginkább Schiffer Pált és Gyarmathy Líviát jellemezte) olyan puritán ábrázolásmód megválasztásával párosult, amelyre a nemzetközi filmművészet romaábrázolásában is kevés példa akad. A szocialista magyar filmgyártás rendszerében nehezen bár, de sikerült a terveket megvalósítani. Schiffer Pál feljegyzései tanúskodnak arról az évekig tartó küzdelemtől, amelynek során meggyőzték az illetékeseket az új műfaj várható sikeréről, valamint különféle magyarázatokkal elkerülhették az újfajta szociológiai szemléletet tükröző, aktuális társadalmi kérdésekre vonatkozó cselekményelemek cenzúrázását.

A hatvanas–hetvenes években a cigányokkal kapcsolatos tematika egyike volt azon rendszerbírálatra módot adó kérdéseknek, amelyeknek feldolgozása a legfontosabb stílusirányzat, a dokumentarizmus keretein belül megvalósulhatott.

1989 után azonban változott a „cigányfilmeknek” a filmtörténeti folyamatokban elfoglalt helye. Sorban készültek olyan marginálisnak mondható alkotások (Szederkényi, Pálos–Czabán, Szóke, Malgot filmjei), amelyek a formálódó roma kulturális identitást és az azt befolyásoló társadalmi folyamatokat kísérelték meg feldolgozni. Az alapvetően formalista kifejezésmódot egy reflexión alapuló, kérdező, önmaga elé tükröt állító szerzői attitűd motiválta. Ennek alapján erős szellemi közösség jellemzi Szederkényi, Czabán–Pálos és Szóke András művét. Az empátikus megközelítés alapján érdekes összefüggés feltételezhető a szerzőknek a magyar filmgyártásban betöltött szerepével. Mindannyian független filmkészítők, akiknek „kívülállása”, periferikus helyzete párhuzamba állítható a többnyire hátrányos helyzetű, előítéletekkel sújtott etnikai kisebbség marginális helyzetével. Ezt az attitűdöt más, de ideillő vonatkozásban a szociálpszichológia is számon tartja. Erving Goffman a stigmatizált személyiségekről írt tanulmányában (Goffman 1998) rámutat, hogy a társadalom diszkreditált jellemvonásokkal felruházott tagjaihoz megfelelő, „egészséges” viszonyulást többnyire a „sorstársak” vagy a „bölcsek” képesek kialakítani. Ez utóbbi, különös jelzővel azokat a „szélre sodródott embereket” illeti, akik nem tudásukból, hanem (akár intézményekben szerzett) tapasztalatukból, érzékenységükből eredően könnyebben teremtenek kapcsolatot stigmatizált egyénnel. Ez az attitűd – úgy tűnik – nemcsak személyes kapcsolatokban nyilvánulhat meg, hanem az ábrázolásmód megválasztásában is: a bizonytalanság, a segítőkészség, a megérteni akarás a kérdő és nem a kijelentő módnak megfelelő filmnyelvi eszközök megválasztásával, a személyesség előtérbe helyezése mind olyan jellemzők, amelyekből ez a fajta gondolkodásmód építkezik. Néhány esetben az ábrázolás fontos stíluseleme az irónia, a humor, amellyel hol sikeresebben, hol sikertelenebbül sikerül oldani a téma feldolgozásának nehézségeit

(leginkább a sztereotípiák lesznek ily módon a gúny célpontjai), az alkotói szerep komolyságát pedig az állandó „szerzői kiszólások” enyhítik. A sajátos filmnyelvi eszközök alkalmazása, a műfaji sémákkal való játék, azok kifordítása és megkérdőjelezése alapján alkotnak ezek a filmek egy csoportot.

Hagyományos narrációs módban, realista stílusjegyekkel építi fel történeteit Kőszegi Edit és Gyöngyössy Bence. Alkotásaik egy másik értelmezési keretben azonban mégis rokoníthatók a fenti filmekkel. A rendszerváltás után felerősödő kulturális identitásépítés folyamatának válnak részeivé azzal, hogy az emlékezést, a közös etnikai sajátosságok gyökereinek és továbbélési formáinak, jelenbe ágyazottságának elbeszélését tekintik fő feladatuknak. Mindezt pedig olyan módon teszik, hogy figyelmet fordítanak a többségi és a kisebbségi kultúrák találkozási pontjainak megmutatására, olyan drámai vagy komikus helyzeteket teremtenek, amelyek az ütközések vagy közeledések természetét próbálják megrajzolni.

A rendszerváltozással megteremtődtek a cigányság nemzetiséggé válásának jogi feltételei, lassan épülni kezdtek intézményes keretei. Az önmeghatározás, az összetartozás kifejezéséhez szükséges „kellékek” egyik legfontosabb eleme a kollektív emlékezés, a történelmi múlttal való szimbolikus kommunikáció. Ehhez járulnak hozzá ezek a filmes történetek is, részben egy hosszú évtizedekig tartó mulasztás pótlásaként, részben pedig a jelen értelmezésének céljából (ne feledjük, az elemzett filmeket kivétel nélkül „többségi” alkotók készítették). Mindemellert a többségi kultúrában hiányként értékelhető összetevők, egyfajta archaikus, közösségi lét iránti (esetenként akár romantikus) nosztalgia és az abban rejlő értékek megmutatása, elemzése, a hozzájuk fűződő megfelelő attitűd kialakításának igénye is tetten érhető a kilencvenes évek filmjeiben.

E tekintetben átmenetnek, ám mégis inkább egy újabb, más irányú tendencia megjelenésének tekinthető Kamondi Zoltán filmje. A „jelenlét” alkotásai készülnek el vele kezdődően: az együttélés különös módozatainak feltározása folyik. Ám mindez tagadhatatlanul párosul egy újfajta, a közönségfilm kívánalmainak megfelelni akaró tendenciával. Érdemes e tekintetben összevetnünk a „jelenlét” filmjeinek befejezéseit. A sikertelen történetek szinte kivétel nélkül tragédiákkal zárulnak: emlékezzünk csak a *Kísértések* cigánylányra által elkövetett gyilkosságra, a *Rap, revü, Rómeóban* felrobbantott kislányra, a menekülő főhősökre, a *Dallasban* a maffiaharcnak áldozatul eső lányra, a főhőst áldozatvállalásra motiváló szerelmére, a *Nyóckerben* pedig az eseményeket meghatározó „pénz-pina” motiváció megszüntetési módjára, majd azt követően a „régirend”, a családi viszályok visszaállítására. A Rómeó és Júlia-történet toposzára hol nyíltan (*Rap, revü, Rómeó; Nyócker!*), hol burkoltan (*Kísértések; Dallas*) építő sematikus meséket nem zárhatják sem a dramaturgiai követelmények, sem „gondolatiságuk” szerint hiteltelen boldog végek, beteljesedések. A cigány hősök bukásait, a kitörési és megváltási kísérletek kudarcait a fennálló társadalmi viszonyok szövevényes összefüggésrendszere, a marginalizálódásban rejlő veszélyek, megváltoztathatatlanak tűnő tényezők váltják ki. Ám ezeknek megmutatása immár nem a szociológiailag hiteles valóságábrázolás által támasztott követelmény, inkább a műfaji sémák motivációs hézagjainak kitöltésére irányuló törekvés.

Az elemzett filmekben egyetlen – a cselekményben igen fontos szerepet játszó –, megközelítésében kivételesnek mondható rész található. Ez felillant valamit abból a roma kultúrát egyenrangúan kezelő szemléletmódból, amely nem a másságból következő üt-

közési pontokat elemzi, hanem egymás mellé helyez kulturális elemeket, és ezzel tagadhatatlanul a multikulturális társadalmakba integrálódott etnikai identitáselemek együttélésének eszményét fogalmazza meg. Ez a jelenetsor a *Nyócker!* időutazása, amelynek a történetben betöltött szerepe az „olajcsinálás”, tehát az ellenséges csoportok elé kitűzött (szociálpszichológiailag igen fontos) közös cél eléréséhez tett első lépés. A kiválóan felépített jelenet egybeolvaszt tér- és idődimenziókat, egyszerre vagyunk az őskorban és a jelenben (a kungfufilmek stílusában zajló mamutvadászat), a nomád magyar és a cigány törzsek vándorlásának idején (jurták és romani nyelven folyó kommunikáció), valamint tanúi vagyunk a fiatal drogosokból álló modern szubkultúrák archaikus közösségekre emlékeztető rítusának, a varázsgombából főzött étel elfogyasztásának. A tűz körül ülők bódulatának gyors, elemző körképe felmutat valamit abból a szemléletmódból, amely az identitáselemek hierarchiájában az etnikai sajátosságokat nem a legfelső szintre helyezi, a lehetséges különbségek mellett az ugyanúgy lehetséges azonosságokat is keresi. (A módszer, a közeg teljesen eltér, ám a történetben betöltött szerepét tekintve ez egyedül az *Országalma* azon jelenetével rokonítható, amelyben a „profi színészek” Csenyétén forgatnak, s a közös játék a helyiek aktív részvételére épül.) Ám a *Nyócker!* narratívájában ez a jelenetsor az álom szintjén, az éterben valósul meg: a földi létet már nem ez a viszonyrendszer s nem ez a megközelítésmód jellemzi.

Ez magyarázható részben a teljesítmény- és haszonorientáltabb filmgyártási struktúra megszilárdulásával, az erősödő produceri szereppel, követelményekkel. A szélsőséges élethelyzetek mindig is kiváló témaként párosultak a melodramatikus stílusjegyekkel (például a *Dallas* szerelmi szála) vagy a gengszterfilm sémáival (*Rap, revü, Rómeó*), a zárt cigányközségek sajátos, archaikusnak ható és mindenképpen eltérő szokásaival (*Nyócker!*). Úgy tűnik, a filmipar újra lehetőséget lát a „cigánytémában”, épüljön az újfajta etnikai-kulturális identitás integrálásának valóságos igényére vagy épp az egzotikumként láttatás örökké kísértő csábítására, esetleg egyszerűen a könnyen sematizálható karakterjegyek kiaknázására.

Ha a háború előtti magyar filmek cigányábrázolásának főbb jellegzetességeit idézzük fel, be kell látnunk, az eltérések ellenére is meglepően sok olyan vonást találunk, amely azokat az ezredelő alkotásaival rokonítja. Ahogyan azt Bernáth Péter (2002) elemzésében jelezte, a korszak filmkészítői szinte kizárólag az elhatárolódás, a társadalmi távolságtartás céljait szolgáló eszköztárat használták (ez a törekvés a választott elbeszélési módtól a karakterek megformálásáig mindenben tetten érhető volt). A kortárs filmkészítésben sincs ez másképp, annak ellenére, hogy az alkotói szándékok igencsak eltérőek és talán a megvalósítási móddal épp ellentétesek.

A filmek szerzői között ugyanis szép számmal találunk roma származású alkotókat, a fiatalabb és idősebb generáció értelmiségi tagjait.²⁹ Ám hogy mennyiben tekinthetjük ezeket a filmeket önreprezentációnak, az erősen vitatható. Inkább igyekeznek ugyanis vélt vagy valós közönségigényeket kiszolgálni, műfaji sémák követelményeinek megfelelni, mint hogy önálló gondolatisággal bíró, szerzői filmeket alkossanak. Ezáltal inkább tükrözik a magyar többségi társadalomnak a formálódó roma kulturális identitáshoz való viszonyát, mint magának az alakulás folyamatának lényegi mozzanatait. Az együttélés formáit elemző, a sajátos viselkedésmintákat reflexív módon bemutató valódi biográfiai vagy pszichotörténeteknek, a szociokulturális háttér feltárásához elengedhetetlen dokumentarista stílusjegyeknek a hiánya arról árulkodik, hogy a játékfilmkészítésben sem az

alkotók, sem a nézők nem érettek még a kisebbségi és többségi azonosságtudatra vonatkozó lényegi kérdések feltevésére.

Azoknak a folyamatoknak a lenyomatait, amelyek a roma kulturális életben zajlanak, és amelyeket joggal tekinthetünk Lévi-Strauss nyomán a társadalmi emlékezés „hideg periódusa után bekövetkező forró időszakának”, a múlttal való szimbolikus kommunikáció révén a jövőteremtés és ezáltal a közösségformálás műveletének, hiába is kérnénk számon a magyar játékfilmeken, még ha az alkotók között több roma származású művészt találunk is.

Alapvetően hiányzik az az etikus, felelősségteljes alkotói hozzáállás, amellyel megkísérelnék a rendszerváltozás óta zajló – a cigányság életében, kultúrájában különösen nagy szerepet játszó – társadalmi folyamatok feltárását. A formakeresés helyett a cigány tematika és a műfajiság újabb gyakori összekapcsolódása sajnálatos, ám tanulságos tény. A romák integrálódását nemcsak segítő, hanem legalább annyira akadályozó politikai, társadalmi és kulturális érdekcsoportok harca nem elégséges magyarázat a szemlélet- és megközelítésmódokban jelentkező égető hiányokra; ugyanúgy jelzi a többségi társadalomnak – tudatlansága, érdektelensége és éretlensége folytán – körvonalaz(hat)atlan szerepeit is ezekben a folyamatokban.

JEGYZETEK

1. A tanulmány egy kutatás keretében készült, amelyet a Magyar Mozgókép Közalapítvány támogatott. A dolgozat írása közben Gelencsér Gábor filmtörténész és Szuhay Péter antropológus hasznos tanácsokkal, segítő bírálatokkal láttak el, melyeket ezúton is nagyon köszönök.
2. A vizsgált filmek listája a tanulmány végén található. Jeleznem kell, hogy egy olyan nagyjátékfilm nem szerepel az elemzettek között, amelynek megjelenését óriási bukás követte: Szabó Ildikó *Chacho Rom. Az igazi cigány* című műve (1999). A német–magyar koprodukcióban készült mű „szövevényes cigánytörténelem mesékkel és vérvalósággal”; a filmszemlés bemutató után gyakorlatilag eltűnt. Nem szerepel az elemzésekben még néhány olyan kisjátékfilm sem, amelyek marginális alkotásoknak tekinthetők, melyeket elenyésző számú közönség láthatott, s melyeket a filmszemlén az előzsúri nem válogatt be a versenybe sem. Kettő közülük fiatal roma színészek rendezése: Király Márk *Valami angyali* (2004) és Nyári Oszkár *Hadmennyen* (2004), a harmadik pedig egy dokumentum-kisjátékfilm: Tóth Sándor *A Kör* (2005) című alkotása. Bár ezek az önreprezentációs módok kutatásához lennének alkalmasak, ismeretlenségük miatt (csakúgy, mint a Szabó-film esetében) eltekintettünk elemzésüktől.
3. A művészetpszichológia és közönségszociológia határán végzett, számunkra érdekes kutatási eredményeit két művében foglalta össze Halász László (Halász 1974; Halász–Sípos 1969).
4. Francesco Casetti egy fejezetet szentel a különböző filmszociológiai irányzatok ismertetésének, de Siegfried Kracauer művén kívül a területet kutató szerzőktől nem jelentek meg írások magyar nyelven (Casetti 1998:104–126).
5. Bernáth Péter értékes elemzésében az adott időszakban készült tizenegy játékfilmet vizsgál, és olyan összefüggések feltárására vállalkozik, amelyek a roma karakterek és a magyar többségi társadalom önképe között állnak fenn. Ezenfelül elemzi azokat a cigányság felé irányuló többségi attitűdöket, amelyek ebben az időszakban jellemzőek voltak. Következtetéseit érdemes összevetnünk a harminc–ötven évvel később készült alkotásokról szóló elemzésekkel.

6. Gauder Áron: *Nyócker!* (2005); Oláh J. Gábor: *Rap, revü, Rómeó* (2005); Pejó Róbert *Adrian Dallas Pashamende* (2005).
 7. Claire Johnstont Francesco Casetti idézi könyvének a feminista filmelméletekről szóló fejezetében (Casetti 1998:206–220).
 8. A párthatározat részletei a következő gyűjteményben olvashatók: Mezey, szerk. 1986:240.
 9. Sára Sándor a *Cigányok* című film forgatásáról egy interjúban beszél (Amaro Drom 2006. február).
 10. A korabeli sajtó ujjongva fogadta a fiatal rendező alkotását, és leginkább művének formai letisztultságát, szenvedélyes, erőteljes hangnemét dicsérte (Létay 1963).
 11. Sára egy visszaemlékezésben így összegzi célkitűzéseit: „Az a meggyőződés alakult ki bennem, hogy a filmet elsősorban az előítéletek, a faji megkülönböztetés ellen kell elkészítenem – lemondva a teljesség igényéről, vállalva bizonyos elfogultságot: siratóik szellemében együtt panaszkodva velük...” (Sára 1970:12).
 12. Fontos szereplői ennek a korszaknak a népművelői munkát végző Daróczi Ágnes, költők, írók (Bari Károly, Choli Daróczi József, Lakatos Menyhért, Kovács József és még sorolhatnánk), és olyan neves képzőművészek, mint Péli Tamás. Már a hatvanas években felfedeznek több rendkívül tehetséges naiv festőt, de „felkutatásuk” a Népművelési Intézet irányításával a hetvenes években vált rendszeressé: Az első – autodidakta cigány művészeket bemutató – kiállítást 1979-ben rendezték meg, itt többek között Orsós Jolán, Orsós Teréz, Balázs János, Balogh Balázs András művei szerepeltek.
 13. Az 1971-es és a két későbbi országos cigánykutatás eredményeit tartalmazza a következő kötet: Kemény–Janky–Lengyel 2004.
 14. Az idézet Schiffer Pál publikálatlan feljegyzéseiből származik. A Schiffer-hagyaték részben feldolgozott állapotban a Nyílt Társadalom Archivumban található, az idézet forrásául az ott elhelyezett dossziék jelzetét jelöltem meg.
 15. A beszélgetés érdekessége, hogy amint az a szereplők számára is világossá válik, a romani nyelvnek két, igencsak eltérő dialektusát beszélik: Cséplő Gyuri a vend, míg Rézműves Jóska a lovári nyelvjárást.
 16. Az anketók tapasztalatait Szekfű András foglalta össze egy tanulmányban: „Cséplő Gyuri”. *Közvélemény, cigánykérdés és egy film ankétjai*. Az 1979-ben készült írás szintén a Nyílt Társadalom Archivumában elhelyezett Schiffer-hagyaték dossziéjában olvasható.
 17. A főszerepet játszó Rostás Mihályt, a szabolcsi cigányembert később Kovalcsik Katalin, a cigány népzene- és népmesegyűjtés egyik vezéregyénisége fedezte fel. Rostás kiváló mesemondónak bizonyult, számos mese feljegyzése az ő érdeme. Érdemes felidézünk Kovalcsik Katalin Rostás-mesékről írt tanulmányának kapcsolódó részeit: „Rostás Mihály életútja tehát nem sokban különbözött attól a több száz vagy ezer szabolcsi és szatmári cigányétól, akiknek föl kellett adniuk hagyományos, apáról fiúra szálló mesterségüket, és a vidék kevéssé 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 sohasem heverte ki. Talán azzal is magyarázható az a cigány mesemondóknál szokatlan kitarítás és ragaszkodás, amellyel évek óta, újra és újra felbukkanva folytatja meséinek elmondását. Több éves ismeretségünk, mondhatnám barátságunk és a mi lankadatlan érdeklődésünk meséi iránt talán 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 esetleg elérheti másik célját is, segíti a cigány hagyományok közkinccsé tételét.” (Grabóczy–Kovalcsik 1988.)

18. Az idézetet David Bordwell használja szintén mottóként az *Elbeszélés a játékfilmben* című művének Godard-ról szóló fejezetében (Bordwell 1996:329); egyébként Colin McCabe *Godard: Images, Sounds, Politics* című könyvéből származik (McCabe 1980).
19. Talán merész feltételezés, hogy Szederkényi az orvosi kísérlet és a filmes rögzítés aktusának metaforációjával Claude Lévi-Straussnak a primitív és civilizált, vagy hideg és forró társadalmakról alkotott elméletére is utalhatott. A haladásról, a kulturális vívmányokról alkotott elképzeléseinket gyökeresen átalakító, a természeti népek szóbeliségen alapuló – a kiváló tudós által konzerváló, fagyasztó jellegűnek nevezett – kultúrájához való viszonyunkat formáló elméletekre utalva egy elemzője a következőket emelte ki gondolataiból: „Claude Lévi-Strauss értett ahhoz, hogy a »civilizáltak« paradoxonát hangsúlyozza, ő maga saját társadalmának haladáshívó ideológiáját támadja rámutatva arra, hogy ez a társadalom éppen abban a pillanatban kezd el érdeklődni az alacsonyabb szinten álló társadalmak kutatása iránt, amikor a haladás nevében az eltűnésüket sietteti.” (Canguilhem 1998.)
20. A szociológiai kutatásokat, a reformiskola módszereit, a Csenyétére látogató tudósok, művészek, pedagógusok visszaemlékezéseit a *Csenyéte antológia* című kötet tartalmazza (Kereszty–Pólya, szerk. 1998). Az *Iskolakultúrában* két írás jelent meg Csenyétéről: Pólya Zoltán visszaemlékezései *Kilenc év Csenyétén* címmel (Pólya 1999) és Várnagy Elemér recenziója (Várnagy 1999). Szelényi Iván és Ladányi János a csenyétei cigányság történetét feldolgozó tanulmányukban így jellemzik a települést: „Csenyéte tehát a hazánkban kialakulóban lévő kiskalusi cigány gettó jó példájának tűnik. A kiskalusi cigány gettó több szempontból is számot tarthat a társadalomkutatók érdeklődésére. Mindenekelőtt itt egy új, és legjobb tudásunk szerint számát és társadalmi jelentőségét tekintve növekvő súlyú jelenséggel találjuk szembe magunkat, ami a hazai cigányság nyomorúságának új fejezetét jelentheti. A többségi társadalomtól már térben is teljes mértékben elkülönülő kiskalusi cigány gettó mintegy az észak-amerikai indián rezervátumokra, vagy a dél-afrikai apartheid által létrehozott, teljesen szegregált népességzárványokhoz hasonlóan valóban áthidalhatatlan távolságot teremthet a cigányság és a többségi társadalom között. Elszakítja e két népességsoport »szimbiotikus« kapcsolatrendszerét, s a cigányságot megfosztja a megélhetés utolsó lehetőségétől is, teljes mértékben függővé téve őket az állami, egyházi és alapítványi jótékonykodástól.” (Ladányi–Szelényi 9.) (A kutatás kibővített formában szerepel a szerzők önálló kötetében: Ladányi–Szelényi 2004.)
21. Lásd F. Havas:32.
22. A film a rendező azonos címmel megjelent regényének mozgóképes adaptációja (Malgot 2001).
23. Pataki Ferenc az identitáskutatókról szóló tanulmányában a következőképpen indokolja a pszichotörténeti kutatások fontosságát: „A pszichoszociális identitásnak megvan a maga *pszichotörténeti* oldala, ez azt sugallja, hogy tanulmányoznunk kell, milyen bonyolult módon fonódnak össze az élettörténetek a történelemmel. Ezért a pszichoszociális identitás vizsgálata három egymást kiegészítő tényezőtől – vagy talán egyetlen tényező három aspektusától? – függ, nevezetesen az egyén belső koherenciájától és a csoportjára jellemző szerepintegrációtól, korának vezéreszméitől és ideológiáitól, élettörténetétől és a történelmi pillanattól.” (Pataki 1988.)
24. Az idézet Havas Gábor tanulmányából származik, de forrása: Cigányösszeírás 1895.
25. A Horváth Rudolf csapatát zaklató csendőri intézkedésekhez az 1907-es dánosi rablógyilkosság szolgáltatott ürügyet. Ennek következményeit így jellemzi egy korabeli jogi szaklap: „Nemcsak a napilapok részéről, hanem szakjogászi részről is hangoztatták a cigányokkal szemben való legkíméletlenebb küzdelemnek, statáriális eljárásnak szükségességét. Különösen azt a kriminálpolitikai követelést hangsúlyozták, hogy az összes kóbor cigányokat össze kell fogni és életfogytiglani kényszermunkában tartani. [...] Amíg a cigányok kevés kivétellel mind helyet fog-

lálnak a magyarországi analfabéták tömegében, addig kegyetlen megtorló intézkedéseknek sem értelme, sem jogosultsága nincsen.” Részletek *A dánosi eset* című cikkből (Jogtudományi Köz-
löny 1907. 33; idézi Mezey, szerk. 1986.

26. A rendelet és végrehajtásának dokumentumai megtalálhatók a fent idézett kötetben.
27. A *Nyócker!* cigányképeinek és a századelő egyik legfontosabb élclapjának karikatúráit módunkban állt összevetni 2005. március 10. és április 3. között, a Millenárison rendezett *Képek, cigányok, cigány-képek* című fotókiállításon. Polyák Laura egyik elemzéséből tudjuk, hogy a *Borsszem Jankó* híres „Mucsá-sorozatának” grafikus Garay Ákos volt, korának híres fotográfusa, aki többek között vándorcigányokról is készített felvételeket. Épp emiatt a karikatúrák a tárgykul-túra egyes darabjait igen hűen, az élet egyéb területeit azonban sztereotip módon ábrázolják (Polyák 2002).
28. A film címe részben utalás a Romániában a valóságban is létező, Dallasnak nevezett cigányte-
lepre, amelynek lakosai valóban az óriási szemétkerakó hely guberálásából élnek. 1997-ben
Andrej Schwartz német filmrendező részben magyar stábbal *Auf der Kippe* címmel készített az
itt élőkről dokumentumfilmet. A „pashamende” jelző jelentése romani nyelven „mellettünk”,
erre utal a film angol címe is: *Dallas Among Us*.
29. A fő- és mellékszerepeket játszó színészekon kívül a legfontosabbak: Oláh J. Gábor muzsik
cigány család leszármazottja, a *Dallas* forgatókönyvírója Csemer Géza, zeneszerzője Kathy
Horváth Lajos, a *Nyócker!* forgatókönyvírói Orsós László Jakab és Damage (Orsós Jakab és Bari
Károly, a cigány értelmiség meghatározó alakjainak fiai).

IRODALOM

BÁRON GYÖRGY

2002 *A ház. Élet és Irodalom* 46(11):27.

BERNÁTH PÉTER

2002 *A távolságtartó megközelítés. Roma karakterek a két világháború közti magyar játékfilmben.*
Beszélő 7(7–8):107–114.

BIGAZZI SÁRA

2005 *A cigányok szociális reprezentációja: filmek és filmcímek. Pszichológia* 25(4):381–403.

BORDWELL, DAVID

1996 *Elbeszélés a játékfilmben.* Budapest: Magyar Filmintézet.

CANGUILHEM, GEORGES

1998 *Haladás – egy utópikus eszme tündöklése és bukása.* Internetcím: [www.c3.hu/scripta/lettre/
lettre30/05cang.htm](http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre30/05cang.htm).

CASSETTI, FRANCESCO

1998 *Filmelméletek 1945–1990.* Budapest: Osiris.

CIGÁNYÖSSZEÍRÁS

1895 *A Magyarországon 1893. január 31-én végrehajtott cigányösszeírás eredményei.* Magyar Sta-
tisztikai Közlemények, új folyam 9.

ERDŐS KAMIL

1959 Cigány Törvénytörés (Romani Kris). Néprajzi Közlemények 4(1–2):203–214.

ERŐS FERENC

1998 Etnicitás és identitás – a cigányellenesség dimenziói a mai magyar társadalomban. *In* Megismerés, előítélet, identitás. Erős Ferenc, szerk. 237–247. Budapest: Új Mandátum.

GELENCSÉR GÁBOR

2002 A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében. Budapest: Osiris.

GOFFMANN, ERVING

1998 Stigma és szociális identitás. *In* Megismerés, előítélet, identitás. Erős Ferenc, szerk. 263–295. Budapest: Új Mandátum.

GRABÓCZ GÁBOR – KOVALCSIK KATALIN

1988 A mesemondó Rostás Mihály. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport. /Ciganisztikai tanulmányok, 5./

HALÁSZ LÁSZLÓ

1974 A „Cigányok” című film hatásának összehasonlító vizsgálata. Budapest: MRT.

HALÁSZ LÁSZLÓ – SÍPOS KORNÉL

1969 Művészeti kommunikáció hatása a faji előítéletekre: egy cigánykérdésről szóló ifjúsági színmű vizsgálata 10–14 éves tanulók körében. Budapest: Akadémiai Kiadó.

HANÁK PÉTER

1988 A másokról alkotott kép. *In* Úó: A Kert és a Műhely. 81–111. Budapest: Gondolat.

HAVAS GÁBOR

1999 Cigányok a szociológiai kutatások tükrében *In* A cigányok Magyarországon. Stratégiai kutatások a Magyar Tudományos Akadémián. Glatz Ferenc, szerk. 21–44. Budapest: MTA.

1998 Csenyéte Blues. *In* Csenyéte Antológia. Kereszty Zsuzsa – Pólya Zoltán, szerk. 32–38. Csenyéte–Budapest–Szombathely: Bár Szerkesztőség.

HIRSCH TIBOR

2004 Gyarmathy Livia: Koportos. Internetcím: <http://www.filmfortenet.hu/object.09c86489-ab2b-46c8-bc1c-d26e5dba2709.ivy>.

HORVÁTH RUDOLF

1979 A magyarországi kóbor cigányok eredete, életmódja, szokásai. Berecz Árpád, szerk. és bev. Szeged: József Attila Tudományegyetem. /Dissertationis ex Bibliotheca Universitas de Attila József, Nominatae 4./

KEMÉNY ISTVÁN – JANKY BÉLA – LENGYEL GABRIELLA

2004 A magyarországi cigányság 1971–2003. Budapest: Gondolat – MTA Etnikai-Nemzeti Kisebbségkutató Intézet.

KERESZTY ZSUZSA – PÓLYA ZOLTÁN, SZERK.

1998 Csenyéte antológia. Csenyéte–Budapest–Szombathely: Bár Szerkesztőség.

KOLOZSI LÁSZLÓ

2005 A szemétdomb. Dallas Pashamende. Filmvilág 4:54–55.

LADÁNYI JÁNOS – SZELÉNYI IVÁN

1998 Adalékok a csenyétei cigányság történetéhez. In Csenyéte antológia. Kereszty Zsuzsa–Pólya Zoltán, szerk. 9–31. Csenyéte–Budapest–Szombathely: Bár Szerkesztőség.

2004 A kirekesztettség változó formái. Közép- és délkelet-európai romák történeti és összehasonlító szociológiai vizsgálata. Budapest: Napvilág.

LÉTAY VERA

1963 Friss szél. Filmvilág 3:18–21.

LOSS SÁNDOR – LŐRINCZ VERONIKA

2002 Romani kris a dél-békési oláh cigányoknál. Beszélő 7(9–10):146–152.

MALGOT ISTVÁN

2001 Cigány hold. Hely: Pont.

MCCABE, COLIN

1980 Godard: Images, Sounds, Politics. London: Macmillan.

MEZEY BARNÁ, SZERK.

1986 A magyarországi cigánykérdés dokumentumokban (1422–1985). Budapest: Kossuth.

ÖRKÉNY ANTAL

2005 Cigány film vagy roma film? Filmvilág 48(6):8–10.

PATAKI FERENC

1988 Identitás, személyiség, társadalom. Az identitáselmélet vitatott kérdései. In Megismerés, előítélet, identitás. Szociálpszichológiai szöveggyűjtemény. Erős Ferenc, szerk. 378. Budapest: Wesley János Lelkészképző Főiskola – Új Mandátum.

PÓLYA ZOLTÁN

1999 Kilenc év Csenyétén. Iskolakultúra 12:80.

POLYÁK LAURA

2002 Cigányok Mucsáról. Az élclapi karikatúrák cigányképe. Beszélő 7(7–8):89–96.

SÁRA SÁNDOR

1970 Vallomás a „Cigányokról”. Filmkultúra 3:12–15.

SHERIF, MUZAREF

1998 A fölérendelt célok szerepe a csoportközi konfliktus enyhítésében In Megismerés, előítélet, identitás. Erős Ferenc, szerk. 121–132. Budapest: Új Mandátum.

VÁRNAGY ELEMÉR

1999 Csenyété antológia. Iskolakultúra 5:97.

ZSUGÁN ISTVÁN

1994 Szubjektív magyar filmtörténet. Budapest: Osiris.

AZ ELEMZETT JÁTÉKFILMEK LISTÁJA

Feldobott kő (Sára Sándor, 1968)

Meztelen vagy (Gyöngyössy Imre, 1971)

Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)

Koportos (Gyarmathy Lívia, 1979)

Átok és szerelem (Mihályfy Sándor, 1985)

Romani kris – cigánytörvény (Gyöngyössy Bence, 1997)

Sitiprine (Kőszegi Edit, 1999)

A cigány hold (Malgot István, 2001)

Paramicha vagy Glonci, az emlékező (Szederkényi Júlia, 1993)

Tündérdomb (Szőke András, 2000)

Országalma (Czabán György – Pálos György, 1998)

Kísértések (Kamondi Zoltán, 2001)

Dallas Pashamende (Pejo Robert Adrian, 2005)

Nyócker! (Gauder Áron, 2004)

Rap, revü, Rómeó (Oláh J. Gábor, 2004)

ANDREA PÓCSIK

Selected pictures of Gypsies. Representation of Gypsies in Hungarian movies from the 1960s until today

This essay examines Hungarian movies that were produced in the period between the 1960s and 2000s on the basis of a thematic selection. It focuses on films that can be related to Gypsies living in Hungary. These movies will then be analysed according to different (sociological, anthropological etc.) viewpoints. The main question is what kind of representation they produced of this ethnic minority. It will also be paid attention to film historical antecedents and possible future directions. The study is aimed to show the ways these movies depicted the changes that occurred in the lives of Gypsies beginning in the 1960s and continued after the 1990s.

2006 9 (2):241–285.
Tabula

285