

# Tenigl Takács László ROMÁK AZ „ELÁTKOZOTT HÁZBAN”

 [ligetmuhely.com/tenigl-takacs-laszlo-romak-az-elatkozott-hazban/](http://ligetmuhely.com/tenigl-takacs-laszlo-romak-az-elatkozott-hazban/)

Egy ízben – romantikus helyszínen – Kréta egyik néptelen partszakaszán keveredtem alkalmi barátságba egy iraki fiatalemberrel. Amikor szóba került, hogy roma fiatalok képzésével is foglalkozom, valósággal lázba jött, és kijelentette, hogy régóta példaképei a cigányok, mert „gyönyörűek és szabadok”. Rákérdeztem, honnan a lelkesedés, látott vagy ismert-e Irakban élő romákat, azt válaszolta, hogy nem, de „szabadságuk” az egész világon tudott. A pozitív sztereotípiát sokszor hallottam európai utazásaim során, sőt, azokban a roma közösségekben is, amelyekben éltem.

## romantizál és mitizál

Az írott médiumok a film és a tévé tömeges elterjedéséig szinte kizárólag a többségi (olvasás-képes, esetleg értelmiségi) társadalmon belül hatottak, s a romák egyáltalán nem, vagy csak nagyon marginálisan vettek részt a róluk szóló vélekedések alakításában. Az utóbbi 2-3 évtizedben bekövetkezett információs robbanás azonban a legszélesebb néprétegekig elhatolt, így a romákat is résztvevőkké tette saját megítélésükben. Mivel a népszerű alkotások zöme romantizál és mitizál, a romák többnyire elfogadják a felkínált képet, és megerősítik a pozitív sztereotípiákat, amelyek éppúgy prekoncepciózusak, mint a diszkrimináció.

A „romantizáció” fogalmát nem kizárólag a klasszikus romantika korstílusára értem, bár markerei ott rajzolódtak ki a legegységelműbben. A 19. században tömegesen felbukkanó minták mindmáig meghatározzák a romákról alkotott képet, illetve annak emocionális szabályait, hogy milyen roma-képek merüljenek fel az egyre inkább multikulturális világ memoszférájában. [1] Ebben a képalkotásban a többségi társadalom romantizáló törekvései érvényesülnek, sokszor teljesen vagy nagyrészt figyelmen kívül hagyva valódi helyzetüket és életkörülményeiket. [2] Hasonlóképpen tág értelemben használok a poszt-, pseudo- vagy neo-romantika jelzőket is.





A Notre Dame-i toronyőr, wikimedia commons

Ha a kultúrának a közvélekedést formáló aspektusát tekintjük, a legszélesebb és legnagyobb spektrumú médium a film, ezen belül is a „kommersz” film – kategóriájában a felejthető művek sokasága mellett kiváló alkotások is megtalálhatók. A film mint üzenetet közvetítő és véleményformáló médium sokféleképp és a legkönnyebben hozzáférhető; moziban, tévében vetítik, videotékákból kölcsönözhető és internetről letölthető, így az éppen felnövekvő nemzedék életében háttérbe szorította az írott forrást. Valójában a történelem során még egyetlen médiumnak sem volt alkalmá oly széles körben és oly közvetlenül hatást gyakorolnia, mint a vetített képnek az elmúlt két évtizedben, ezért is fontos vizsgálni, hogyan vesz részt a film az egyszerre inter- és multikulturális dialógusban, a generációról generációra öröklődő, magukat replikáló imprintingek újravésésében, esetleges felülírásában, illetve mennyiben elégíti ki a befogadó fél elvárásait.

Most tehát nem filmesztétikai elemzésre töreksem, a górcső alá vett alkotások nem a filmművészetben elismert fontosságuk vagy művészi értékük, hanem a vizsgálat sajátos szempontjai alapján kerültek kiválasztásra, de igyekeztem megemlíteni a lehető legszélesebb spektrumban a lehető legtöbb alkotást. Próbáltam kerülni az esztétikai minősítést, bár olykor nem vonhattam ki magam egy-egy alkotás hatása alól.

## a kor összes sztereotípiája

„A cigányság igazi karrierje az irodalomban csak a romantikával kezdődött” – írja Veres András, [3] s e karrier első lépcsőfoka alighanem Victor Hugo 1831-ben megjelent, és hamarosan számos nyelvre fordított „bestsellere”, *A párizsi Notre Dame*. Női főszereplője, Esmeralda a kor cigánysággal kapcsolatos összes sztereotípiáját megtestesíti. Társadalmon kívüli, titokzatos, egzotikus, büszke, szenvedélyes, szabad lelkű és tragikus hősnő, alakja meghatározza, majd évtizedekre kanonizálja az ekkor még „úri” közönség romákkal kapcsolatos gondolkodását. Esmeralda szinte „végigdübörög” a 19. századon. [4] A művet 1911 és 1998 között legalább ötször filmesítették meg, legutóbb animációs családi filmként a Walt Disney Productions feldolgozásában, így hatását abban a korban is kifejti, amelyben a kultúra befogadói már nemigen vállalkoznak a vaskos, több cselekményszálon bonyolódó regény elolvasására.

Hugo egyben a cigányság „kriminalizálásának” alaptoposztát is megadja. Esmeralda származása homályos, gyermekkorában vándorcigányok rabolták el, s nevelték saját gyermekükként. A gyermekrablás motívumát esetleg Goethétől meríti, akinek Mignonja, [5] szintúgy a cigányok által elragadott grófkisasszony, a másik lehetőség Cervantes *La gitanillája*, bár az sem kizárt, hogy mindketten Cervanteshez nyúlnak vissza.



Gina Lollobrigida Esmeralda szerepében, pinterest.com

A *La gitanilla* pikareszk novella, amiben – a klasszikus romantikát több száz évvel megelőzően – a romantizáció

szinte összes jegye kimutatható. A főhősnő, Preciosa (= „csiszolt drágakő”) egy cigányasszony által elrabolt, főúri származású leány. Szépsége elkápráztató, kiváló táncos és énekes, egyszerre szenvedélyes és szűzies, egyszermind pénzéhes mestertolvaj; az arisztokrácia választékos nyelvén társalog, hosszú, terjengős románcokat énekel, sőt jövendőmondást, bűvös varázsigéket sző a románcokba. Szerelmét próbatétel elé állítja, a fiúnak cigánnyá kell válnia, hogy vonzalma viszonzásra találjon. A metamorfózis megtörténik, szörnyű bonyodalmakhoz és halálos veszélyhez vezet, amitől a mátkapár csak úgy menekülhet, hogy fény derül Preciosa és az ifjú nemes származására.

A cigánylány s a nemesifjú tehát már a manierizmus korában felkerül a memetikai palettára. Cervantes toposzát a romantika több alkotója átveszi, így például a „cigánylány” előkelő származásának motívumát Jókai legismertebb kisregénye, *A cigánybáró* is alkalmazza. A gyermekrablás itt elmarad, Szaffíról azonban a könyv végén kiderül, hogy valójában tatár hercegi család sarja, másképpen nem fogadhatná be a királyi udvar és a főúri társaság.

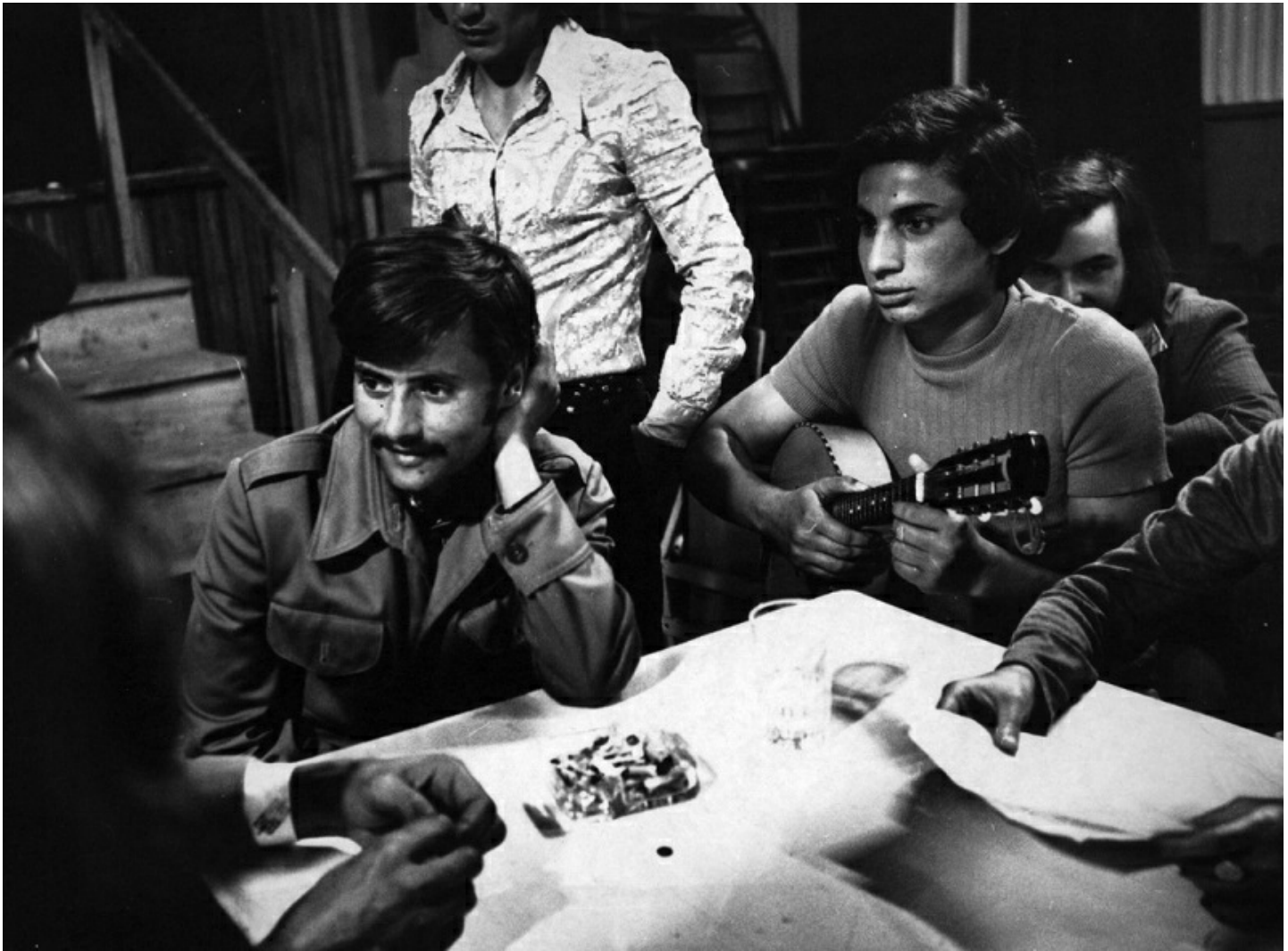
## **mulatságos csibészek**

A mitológiai szüzsé másik eleme, a romák „kriminalitása” a legtöbb szerző interpretációjában bocsánatos bűn. Igazából nem gazemberek, inkább megmosolyogtató csirkefogók, mulatságos csibészek.[6] Esetleg titokzatos erők birtokosai, akikkel nem tanácsos kukoricázni. A szinte kötelező attitűd egyfajta kedélyes, rákacsintó megbocsájtás, hiszen a legtöbb esetben a „jók” oldalán állnak, azokat segítik az igazi gonosz ellen.[7] Ezzel a romantika valójában enyhít a korábbi század képén, melynek dokumentumai az abszolutizmus asszimilációs direktíváinak engedelmessé sokkal komolyabb bűnöket vetítenek a romákra.[8]

A romák diabolizálásának számos oka lehet. A középkori források azt mutatják, hogy megítélésük a 16–17. században komorul el. A korabeli beszámolók alapján az addig elnézett, megtűrt vándorló csoportok pár évtizeden belül kriminalizálódnak, mégpedig főként Nyugat-Európában. A magyarországi híradások sokkal toleránsabbak, s olykor az integráció bizonyos jeleit mutatják.[9] Vajon mi történt? Továbbá züllöttek néhány emberöltő alatt, vagy a Lajtán túl a jobban fizető feketemágiára, kártyajóslásra képezték át magukat a megbízhatóbb, megélhetést nyújtó fémművesség helyett? Vagy másfajta cigányok kóboroltak Nyugaton? Aligha.

A szociológia és a kultúrantropológia mára többnyire elfogadott válasza, hogy a vándorló roma közösségek konkurenciát jelentettek a nyugaton fejlettebb céhiparra, így vagy nem tudták eladni termékeiket, s ezért kényszerültek tolvajlásra és egyéb „istentelen” cselekedetre, vagy – ami valószínűbb – jóval olcsóbban árusították volna portékáikat, maguk ellen bőszítve ezzel a helyi mestereket. A feltevésben sok igazság lehet, ugyanakkor valószínűtlen, hogy pusztán a helyi kovácscéh gyakorolt nyomást a közvélekedésre és a krónikaírókra.

A 16–17. század Nyugat-Európában a nagy vallási leszámolások és ideológiai tisztogatások időszaka volt, a lakosság örökös rettegésben élt, feje felett ott lebegett a boszorkányság vagy eretnokség vádja. Az egyházi hatalom – legyen az protestáns vagy katolikus – ekkoriban takarította el a vélt pogányság és a néphit utolsó maradványát, mégpedig oly fanatikusan és könyörtelenül, hogy olykor még a gyermekeket sem kímélték.[10]



A Cséplő Gyuri forgatásán, Fotó: Jávor István, Schiffer Pál hagyatéka, OSA Archívum Budapest

Ezzel együtt a pórnép orvosi ellátás híján továbbra is vajákos asszonyhoz fordult betegség esetén, magzatot hajtattott el, szerelmi bájolást vagy rontást rendelt, miközben tudta, hogy az életével, s még inkább a romák életével játszik. A jóslás, a varázslás alighanem azért hárult át a társadalom számkivetett csoportjaira, mert mobilitásuk és marginalitásuk révén nehezebben voltak elérhetők a hatalom számára,[11] demonstratív másságuk pedig szinte kihívás lehetett az ilyesféle projekcióra. A romák aligha saját szántukból „cimboráltak” a Sátánnal, már ha egyáltalán megesett ilyesmi, s ha igen, nyilván ugyanannak az elvárásnak próbáltak megfelelni, amivel manapság a még mindig babonás néphit, s az erre ráhangolódtó vetített média környékezi meg őket.[12]

A cigányok varázserejének mítosza a felvilágosodást követő évszázadban ártalmatlanná csomagolt „elmevírusként” bukkan fel. Ekkor már nem több, mint egzotikus ízfokozó egy alapján pozitív sztereotípiát mentális fűszerkeverékében. Mindmáig ízletes, hiszen a természetfeletti képességekkel rendelkező roma sokkal „pikánsabb”, mintha szlovák vagy holland varázslóval lenne dolgunk, ugyanakkor a romának megkülönböztetett, periférikus világból kell érkeznie, mert senki sem venne komolyan egy „normalizált” környezetben, például lakótelepen vagy átlagos családi házban élő, agronómus végzettségű orákulumot.

### **útitárs és árnyékalak**

A romantika másik, gyakorta felbukkanó karaktertípusát is beleötvözi a cigányság-képbe, mégpedig a szeretnivaló,

mókás vagy félnótás bolond alakját. Ennek kulturális gyökerei ugyancsak a középkori irodalomig nyúlnak vissza, igazi karrierje azonban csak a 19. század nagy történelmi regényeiben kezdődik el, s egyfajta „gesunkenes Kulturgutként” oly széles közönségig jut el, mint a kor indiánregényei. A szeretetreméltó együgyű – hacsak nem célirányos szatíráról van szó – általában mellékalak, de emlékezetes és fontos szereplő, mert a makulátlan jellemű, s emiatt kissé „rideg” pozitív főhős humorban oldott útítársa és árnyékalakja.

Ez utóbbi, szimpatikus bohócból, valamint a tragikus hős mindig is kézre eső toposzából a magyar romantika keserédes „hungarikumot” vegyített, amelyben a roma, az önmaga felett borongó, önsajnáló,[13] magát alkalomadtán igazi bánattal elsirató,[14] esetleg fájdalmas iróniával ostorozó[15] magyar árnyékképe. Ez már igazi, egyedi mémplex, csak a Kárpát-medencére jellemző mentális „gyomorkeserű”, ami változatos formákban a mai napig kedvelt aperitif, ennek megfelelően a „jópofa roma csávó” színfoltja mozifilmekben éppúgy megjelenik, mint a kereskedelmi televíziók showműsoraiban.

Az alaptoposzok tekintetében számos romantikus, posztromantikus szerzőt és művet lehetne még említeni, melyek szinte kivétel nélkül az előírt sztereotípiákat követik. Hogy miért ez a jellemzés? A romantika szabadságkultusza miatt. A cigányság a zsarnoki hatalom egyfajta kontrapunktja. A szabadságban, sőt elnézhető szabadosságban élő nemzetet, amelyet semmilyen erő nem volt képes ebből kimozdítani, amely a felvilágosodás és a túlbuzgó racionalitás évszázadában is megőrizte misztikus kapcsolatát a transzcendenssel, ezért látásmódjában, életformájában csodálni, talán kicsit követni is érdemes.[16]

A kép annyira tömör, hogy feltörésére a realizmus sem vállalkozott. Ekkor a roma szereplők háttérbe szorulnak, illetve a realista szemléletmódon keresztül is átszűrődik, hogy alakjaikat a szerzők a romantikus ábrázolásból merítik.[17] A realista irodalom mintegy érintetlenül hagyta a rá következő korok szerzőinek mém-készletet. A romantizált cigánylány nem öregszik, nem változik, ifjan ébred fel százéves csipkerózsika álmából Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Jeszenyin, Babits, Kosztolányi és még számos más, velük kortárs költő verseiben.

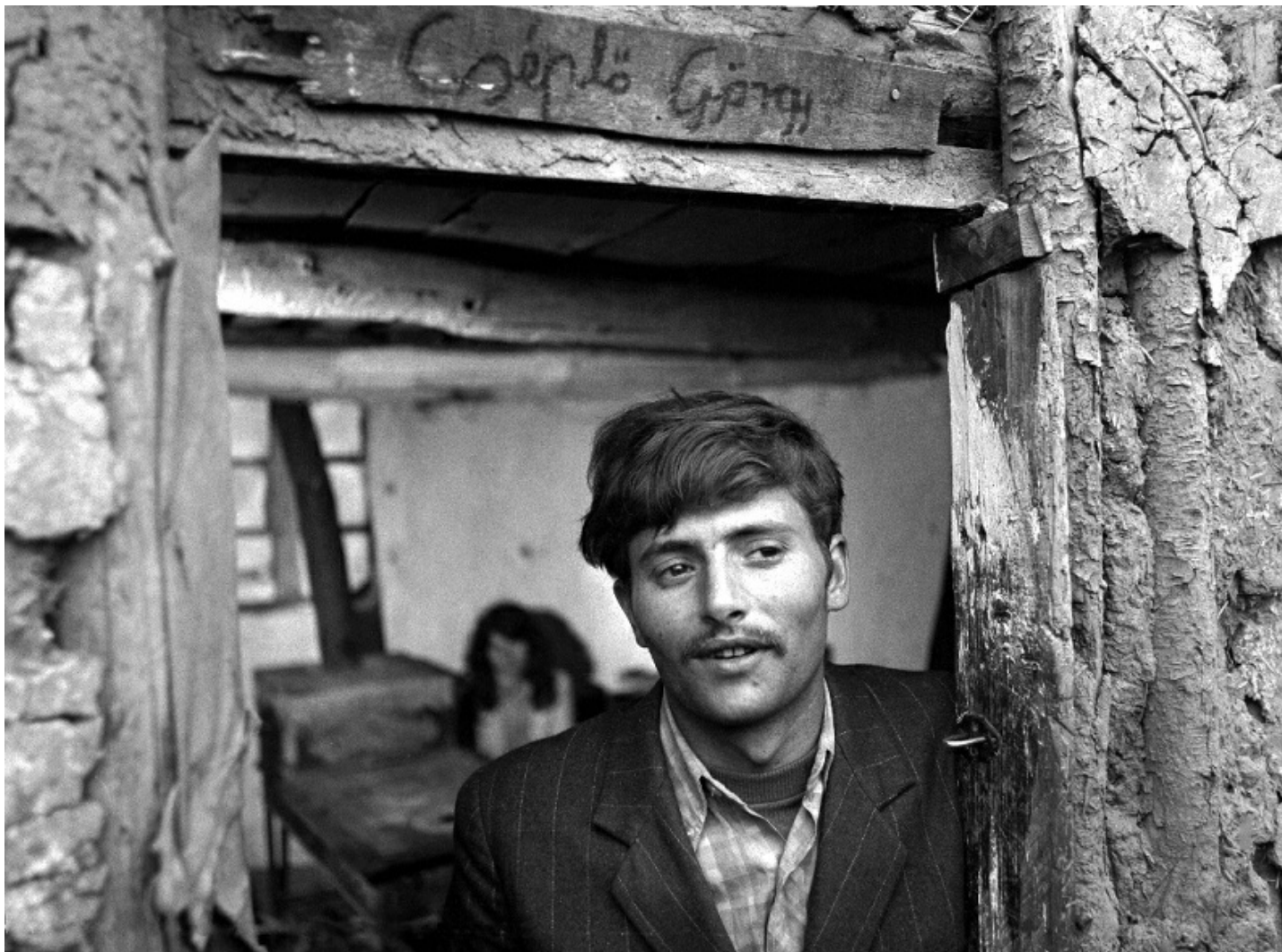
\*

A magyar filmgyártás első fél évszázada gyakorlatilag kimerül egyetlen motívum, a muzsikuscigány ismétlésében.[18] A korszak nagy sikerű alkotása a *Dankó Pista*. [19] A főszerepet Jávor Pál alakítja, a történet hemzseg a nézőket elbűvölő motívumoktól, Dankó Pista úrilányt vesz feleségül, amiért korábbi cigány jegyese megátkozta, majd halálos ágyán visszanyeri régi hegedűjét, hogy eljátszhassa vele hatyúdalát. A második világháborút követő évtizedes csendet a *Fekete szem éjszakája* [20] töri meg. Újabb cigányprímás történet, ezúttal Rigó Jancsi és arisztokrata kedvese románcáról. A történet érdekessége, hogy a „mezaliansz” valóban megtörtént, a valóság mintegy visszaigazolta a romantikus elképzelést: a főúri rendbéliek bizony hajlamosak beleszeretni „nemesi” erényekkel (a film interpretációjában nőcsábász zenei virtuozitással) rendelkező romákba.

## **szűkebb szakmai közönség**

A romákról alkotott kép sorsfordító sarokköve Sára Sándor *Cigányok* (1962) című dokumentumfilmje, mely valóságos iskolát nyitott a filmművészetben. A 60-as–70-es évek (fiktív-) dokumentarizmusa remekművek sokaságát hozta létre nemcsak Magyarországon, de Kelet-Közép-Európa más országaiban is.[21] Ennek legfőbb oka, hogy az említett filmek nemigen bukkannak fel a médiában, csak az irántuk célirányosan érdeklődő, szűkebb szakmai közönség számára elérhetőek, s ennek megfelelően nem formálói sem a közízlésnek, sem a közvélekedésnek. A kiváló opusok sajátossága, hogy hazai, esetleg nemzetközi díjat nyernek, majd gyorsan eltűnnek, mozikban nem vetítik, tévében nem adják, videotékákban, legális online filmbázisokban ritkán fellelhetőek. Illegális filmbázisokban ugyancsak, ami arra a komor tényre utal, hogy még a törvényesség határmezsgyéin járó, „mozi-őrült” torrentezők sem lelkesednek irántuk, esetleg még ők sem tudják beszerezni.

A dokumentarista iskola maga sem vegytiszta. A valóság hű tükrözésére törekvő rendezőkben is felmerül a kétség, hogy még a legpuritánabb ábrázolásmód is torzíthat a képen. Így például Schiffer Pál a *Cséplő Gyuri* (1978) kapcsán „Heisenberg effektusként” veti fel a dilemmát, hogy dokumentuma nem lehet teljes mértékben hiteles, mert akár a kamera pusztja jelenléte is megváltoztathatja a bemutatott világot. [22]



A Cséplő Gyuri forgatásán, Fotó: Jávor István, Schiffer Pál hagyatéka, OSA Archívum Budapest

A dokumentarista ábrázolás másik buktatója, hogy az alkotóknak folyamatosan lavíroznia kellett a korabeli kultúrpolitikai direktívák szkülái és kharübdíszei között, melyek mintegy elvárták a „jó”, vagyis a társadalmi asszimilálódásra, integrálódásra törekvő „cigány munkásember” sematikus ábrázolását.[23] Ennek alapján nem egy alkotás felvállalja a népnevelés küldetését, vagyis mintegy a néző „szájába rágja”, miként kell a cigányokról „szocialista módon” gondolkodni.[24] Más rendezők a neorealizmus eszköztárát használják, ennek megfelelően bennük nem a tények, hanem az elbeszélés dominál. Igazából nem forgatókönyvekkel rendelkező dokumentarista filmek, hanem saját forgatókönyvük „megfilmesítései”. A legszemléletesebb példa erre Gyarmathy Livia *Koportosa* (1979), melynek megrázó történetét akár Móricz is írhatta volna.

## **erkölcsi küldetés**

A dokumentarista, pontosabban dokumentarizmusra törekvő alkotások meseszövegébe olykor a romantikából

kölcsönzött szálak is szövődnek. Újra meg újra felbukkan a „messziről jött” igazságkereső, vagy az igazságot sorsszerűen megtaláló „idegen”, vendég figurája. Sára Sándor *Feldobott kő* (1968) című filmjének főszereplője mintegy „véletlenül” szembesül a kollektivizáció idején megnyomorított vidéki étellel, ezen belül a romák embertelen életkörülményeivel, s válik ez az élmény személyiségfejlődésének sarokkövévé. Gyöngyössi Imre *Meztelen vagy* című alkotása (1971) felvállaltan művészfilm. Ennek „utazója” az értelmiségi léttől elforduló festőművész, aki saját roma gyökereihez és közösségéhez próbál visszatérni, ám a világok közötti határlépés végül tragédiával végződik. Mindkét film gyakorlatilag a (már) nem cigány főhős, a „művész” erkölcsi küldetését boncolja, bennük valójában nem is a romák adják a fő témát, ők inkább a művészi cél, a „transzcendens” mitikus kollázsának ikonosztázát testesítik meg.[25]

A „tudományos” vizsgálódás és az intim lelki vagy akár szociológiai tartalmak összeférhetetlenségének dilemmáját évtizedekkel később Szederkényi Júlia összegzi *Paramicha, vagy Glonczy az emlékező* (1994) című alkotásában. A rendező a fiktív dokumentarizmust fordítja át áldokumentarista fikcióvá, s ezzel magát a dokumentumfilm készítést is beleszővi a mesébe.[26] Hasonlóképpen kever dokumentarista motívumokat az ironikus fikcióba Pálos György-Czabán György *Országalma* című szatírája (1998). Szőke András *Tündérdombja* (2000) – talán a rendező szándékától eltérően is – pedig a „dokumentarista cigányfilm” egyfajta paródiájának tekinthető.

Az utóbbi két évtized művészfilmnek szánt, roma témájú alkotásait a filmkritika gyakran vádolja pszeudo-realizmussal, áldokumentarizmussal, önkényes szereotipizációval, negédes romantizációval és így tovább. Eme alkotások, illetve alkotók „tanácstalanságát” érthetővé és megbocsáthatóvá teszi, hogy valójában saját, antagonisztikusan ellentétes kulturális gyökereikre támaszkodnak, vagy próbálnak éppen azoktól kínkeservvel elszakadni. Ha summázni akarnánk a pártállam négy évtizedes ideológiai karanténjának önellentmondásait, azt látjuk, hogy ugyanúgy „túrta”, esetenként támogatta is a dokumentarista film kíméletlen sors- és társadalomábrázolásait, mint ahogy másfelől szemet hunyt a népszerű komikusok „kreol bőrű elkövető” vagy „kisebbség” rovására elcsattanó, ma már szalonképtelen poénjai felett. A „szoc-reál” a szó igazi értelmében soha nem volt realista, a „becsületes melós”, az igazságos társadalomért küzdő, akár életét is feláldozó „mártír-proletár”, az „öntudatra ébredő szegényparaszt” ideált éppen úgy romantizálta, mint mulatós-esztrádáiban a bangó margitos, horváth pistás pszeudo-cigány-romantikát.



Macskajaj, mk2films.com

Talán ez is közrejátszott, hogy a dokumentarizmus eleven színei a 80-as évek végén szembetűnően kifakultak, a cigányság életét, gondolkodását lelki és szociológiai mélységekben megrázó erővel reprezentáló alkotások egyre csekélyebb hatást gyakoroltak a rákövetkező évtizedek filmművészetére.[27] Amint Örkény Antal találóan megfogalmazza: „Paradox módon miközben a romák többségének a helyzete az új gazdasági és társadalmi feltételek között drámaian romlott, a filmekben a szociológiai meghatározottságok, a szociális kérdések és a társadalomkritika helyét átvették a kulturális szempontok.”[28]

### **közönségfilmeket gyártanak**

Örkény ezt a szemléletmód-váltást a multikulturalitás igényével magyarázza. A másik fontos szempont, hogy a filmművészet rendszerváltás utáni piacosodása, az állami támogatás fokozatos csökkentése miatt az alkotók többsége kommercialitásra, „eladhatóságra” kényszerült. A rendezők közönségfilmeket gyártanak, az ismert, külföldi kultuszfilmek, valamint a romantikából még mindig átsugárzó toposzok retorikáját alkalmazzák.

A cigánysággal kapcsolatos romantikus illúziók a diktatúrák idejében is hatottak, a romantikus és realista attitűd egymást lángra lobbantó vagy éppen kioltó tendenciái egyszerre és együtt voltak jelen a „szocreál” évtizedeiben. Emil Loteanu *A cigánytábor az égbe megy* című filmjének (1976) forgatókönyve a romantikus ábrázolás szinte összes kliséjét felvonultatja – a rendező éppúgy nem ismeri, vagy nem akarja ismerni a korabeli cigányság világát, mint az ihletadó Maxim Gorkij sem.[29]

A romantizációról és sztereotipizációról írja Pócsik Andrea: „A romák ábrázolásánál számos, évszázadok alatt megkövesedett jelző alkalmazásával találkozunk: vad, zabolátlan, barbár, egzotikus, öntörvényű cigány hősök

népesítik be az irodalmi, képzőművészeti alkotásokat. Ennek a roma kultúrát egységesnek tekintő másságnak indokolatlan hangsúlyozása a vizsgált alkotások szinte mindegyikében fellelhető, funkciója azonban művenként változik.”[30] A „roma kultúra” ábrázolásának mintáit többnyire nem a romák világának (már ha létezik egyáltalán ilyesmi) ismerete, hanem korábbi, sztereotipizált ábrázolások ihletik.

Mielőtt rátérnék a változatos minták és funkciók ismertetésére, megemlítem a mágikus realizmus s a romák láttatásának egyik alpművét, Garcia Gabriel Marquez *Száz év magányát* (1967). A regényt néhány éven belül majd minden európai nyelvre lefordították, s szinte bizonyos, hogy jelentős hatást gyakorolt a felnövekvő művész-nemzedékek látás-, illetve gondolkodásmódjára.[31] A történet egyik, cseppet sem mellékes szereplője a vándorcigány Melchiadés, a külvilág, az „Odaát” képviselője, az őserdő által bezárt városka, Macondo hírhozója, örökéletű, hontalan utazó, aki az egyik pillanatban vénséges vén, a másikban váratlanul megfiatalodik, boszorkánymestersége rémülettel tölti el mindenki szívét. „Mágiája” sokszor olyan hétköznapi természettudományos ismereteken, illetve találmányokon alapul, mint a nagyítólencse, a mágnes, a fényképezőgép vagy a műfogsor, aminek Macondo elzárt világa híján van. Természetfeletti erővel is rendelkezik, meghal, majd feltámad, Nostradamust böngész, a jövőbe lát, s az örökös magányra kárkoztatott Buendía nemzetség krónikáját magától értetődően „anyanyelvén”, szanszkritül írja.



Cigánysors, Il Fatto Quotidiano, flickr.com

A posztmodern neo-romantikus irányvonalának nyitánya alighanem Emir Kusturica *Cigányok ideje* (1988) című alkotása. Bár a rendező az ötrészes filmeposzban naturalisan ábrázolja egy boszniai roma család nyomorúságos élethelyzetét és ebből fakadó sorstragédiáját, a cselekményt át- meg átszövik a mágikus realizmus (valójában egyértelműen romantikus) kliséi. A szereplők hagyományosan „jók” és „gonoszak”, a nagyanyó gyógyító varázserővel, a főhős Perhan telepatikus képességekkel megáldott. A valóságos cselekménybe vagy álomjelenetbe szőtt képek sohasem létezett „roma őshit” vízióját keltik, melybe olyan mitikus szálak szövődnek, mint a „lélekmadár”

vagy a csodaszép, rég meghalt édesanya szellemképének fel-felbukkanása. A filmbéli romák világa, bár szinte minden pontján kötődik a „másokéhoz”, elzárt, titokzatos, belső törvényű, melyekbe mintegy „beavatásként” lép a mozinéző.

Ugyanez az „elzártság” jellemzi Kusturica másik nemzetközi hírű alkotását. A *Macskajakaj* (1998) színtere izoláltan élő roma közösség, tele vidámsággal és az irracionálisig fokozott szabadossággal. Magától értetődő, hogy egy bakfislány puskával lövöldözi le a vendéglős muskátlis cserepeit. Az örök majális szereplői szinte kivétel nélkül bűnözők, sőt gyilkos gengszterek, a csibészség azonban nemcsak elfogadott, hanem egyenesen azt sugallja: „ugye, hogy mind ilyenek szeretnénk lenni, s lásd, ők már most ilyenek”. A rendező *Cigánysors* [32] című filmetűdjében (2005) a feje tetejére fordítja a *Macskajakaj*-ban lepergett homokórát. Itt nem a cigányvilág, hanem a vele szembe állított ifjúsági fegyintézet a bohókás miliő, ahol az elítélt gyerekek munkaterápiás célból lufikat fújnak fel, átabota kórusműveket adnak elő. A félnótás börtönigazgató egyenesen imádnivaló, és a zárt intézetet annyira áthatja a „kusturicás” derű, hogy szinte kedvünk támad pár évig elnyaralgatni ott.

### **te sem vagy más, mint ők**

A társadalom perifériáján elfogadható, megbocsátható, kicsit talán irigyelt bűn motívumára számos további film építkezik. A nagy közönségsikert arató magyar *Nyócker!* (r. Gauder Áron, 2004) szereplőgárdáját egymással háborúskodó roma és magyar maffiózó családok alkotják, a háborúskodás középpontjában a roma ifjú és a magyar lány Romeo és Júlia parodizált története áll. Az animációs figurák kedvesek, szellemesek. A romák diszkriminációját a forgatókönyv úgy próbálja elkendőzni, hogy a magyar családot is bűnözőnek mutatja be, s a nem titkolt *te sem vagy más, mint ők* narratívájával a kerület minden etnikumát és szegmensét (beleértve a korrump rendőröket is) a „mókás” alvilág színpadára taszítja.

A bűn és humor sajátos koktéjával más rendezők is megkínálták a magyar nézőközönséget. A *Rap, Revü, Rómeó* (r. Oláh J. Gábor, 2004) szintúgy Romeo és Júlia-sztori, ezúttal kínai és roma gengsztercsaládok összűzésében. [33] A *Dallas, Pashamende* (r. Pejó Róbert, 2005) cselekményében a távolról jött ifjú motívuma dominál, aki egymaga száll szembe a szemétteltelepet uraló bűnszövetkezettel, s választja végül a kényelmes, ám unalmas „többségi lét” helyett a „fertő” több izgalommal s izzó szerelemmel kecsegtető világát.



Rap, Revü, Rómeó, youtube.com

A roma alvilágot mitizáló alkotások némiképpen építhetnek, s nyilván építkeznek is Guy Ritchie világhírű kultuszfilmjére, a *Blöffre* (2000). A fekete humorú alvilági komédiában a gengszterbandák sakkjátszmájából az „ír utazóként” aposztrofált Mickey O’Neil kerül ki győztesen, s a végső leszámolást követően a cigánytábor (a filmben „török karaván”) egyik pillanatról a másikra, varázsütésre eltűnik a helyszínről, ahogyan korábban szintén véletlenszerűen tűnt fel. Az anyját gyermeki rajongással szerető, vékonydongájúnak látszó, valójában paranormális erejű, kiüthetetlen, mindenki eszén túljáró utcai ökölvívó-bajnok, Mickey O’Neil [34] alakjában szintén nem nehéz felfedezni a romantikus elemeket. A romák a történetből kimaradó, erkölcsileg felülemelkedő hősök, „... akiknek vagy nem tapad vér a kezükhöz, vagy tetteiket a mindenható pénznél magasabb rendű érdekek vezérlik – mint a vérbosszú és a családi kötelék.”[35] A „dzsipók” „mitikus” legyőzhetetlenségét a film egyik zárómondata summázza: „...minden akciót reakció követ. És a dzsipó reakció kurva félelmetes akció.”[36]

## pusztító átok

A romák állítólagos varázserejének mítoszát olykor a filmművészet fekete bugyra, a horror is felhasználja. A Stephen King regény adaptációja, a *Sorvadj el!* (r. Tom Holland, 1995) öreg cigány varázslója pusztító átokkal sújtja a családjának ártó főszereplőt. Vándortáborra megközelíthetetlen, életveszélyes, csakis a maffia fegyveres segítségével lehet végül megegyezni. Stephen King mágusa legalább jogos bosszúból folyomodik feketemágiához. A japán Hideo Nakata még ennyit sem vesződik szereplői erkölcsi kimosdatásával. Horrorjában (*Ne nézz fel!*, 2009) maga a „cigány ördög” (Beng) paterolja el sorra az utána kutakodó szereplőket.

A fiktív-dokumentarista irányvonalat látszólag Tony Gatlif viszi tovább, pontosabban próbálja újra meg újra elkezdni, bár ő sem mentes a cigánysággal szemben szinte kötelező memetikai sémáktól. A bolond idegenben [37] egy francia ifjú és egy roma lány szerelmét meséli el, hagyományosan sztereotipizált környezetben: a romák szegények, kirekesztettek, ugyanakkor befogadóak, szeretnivalók, kedvelik a mulatságot és így tovább. A fiú eredetileg egy apjától hallott, régi dal felkutatására indul Romániába, majd szembesül ott a „másik” világgal, amely a szerelem

szálán magához öleli. Az elvagyódás a fő motívum a *Transylvania* (2006) című filmben is. Bár ennek olasz hősnője, Zingarina észszerűbb okból indul el Erdélybe (születendő gyermeke apját keresi, aki azonban eldobja magától), a sodródás feloldása éppoly irracionális. Zingarina végül egy másik roma férfi oldalán talál szerelemre és családra, közben átköltözik a romák világába, és átöltözik viseletükbe. A két film érzelmekkel túlfűtött, szenvedve tombolós, mulatós háttere annyira megegyezik, mintha egyszerre, ugyanazon a helyszínen forgatták volna, jöllehet kilenc év választja el a két művet.



Latcho Drom, fiff.ch

Hasonló „mitizált realizmus” szövi át Gatlif talán legismertebb művét, a *Latcho Dromot* (1993), ami attraktív zsánerképekben követi a romák feltételezett vándorlását Indiától Spanyolországig. Az egyes jelenetek zenei videoklipek, s azt hivatottak reprezentálni, hogy a romák a zene gyermekei, a muzsikálás hagyományvonalán vándorolnak kultúráról kultúrára, s hogy a világban szétszórt (különböző státuszú) roma közösségeket a zenéből és dalszövegekből hallható kirekesztettség miatti fájdalom köti össze. Az autentikus muzsikák Rádzsaszthán, Egyiptom és Törökország után a Balkánon hirtelen tragikus hangulatba váltanak, sugallva, hogy itt kezdődik el igazán a cigány nép szenvedése.[38]

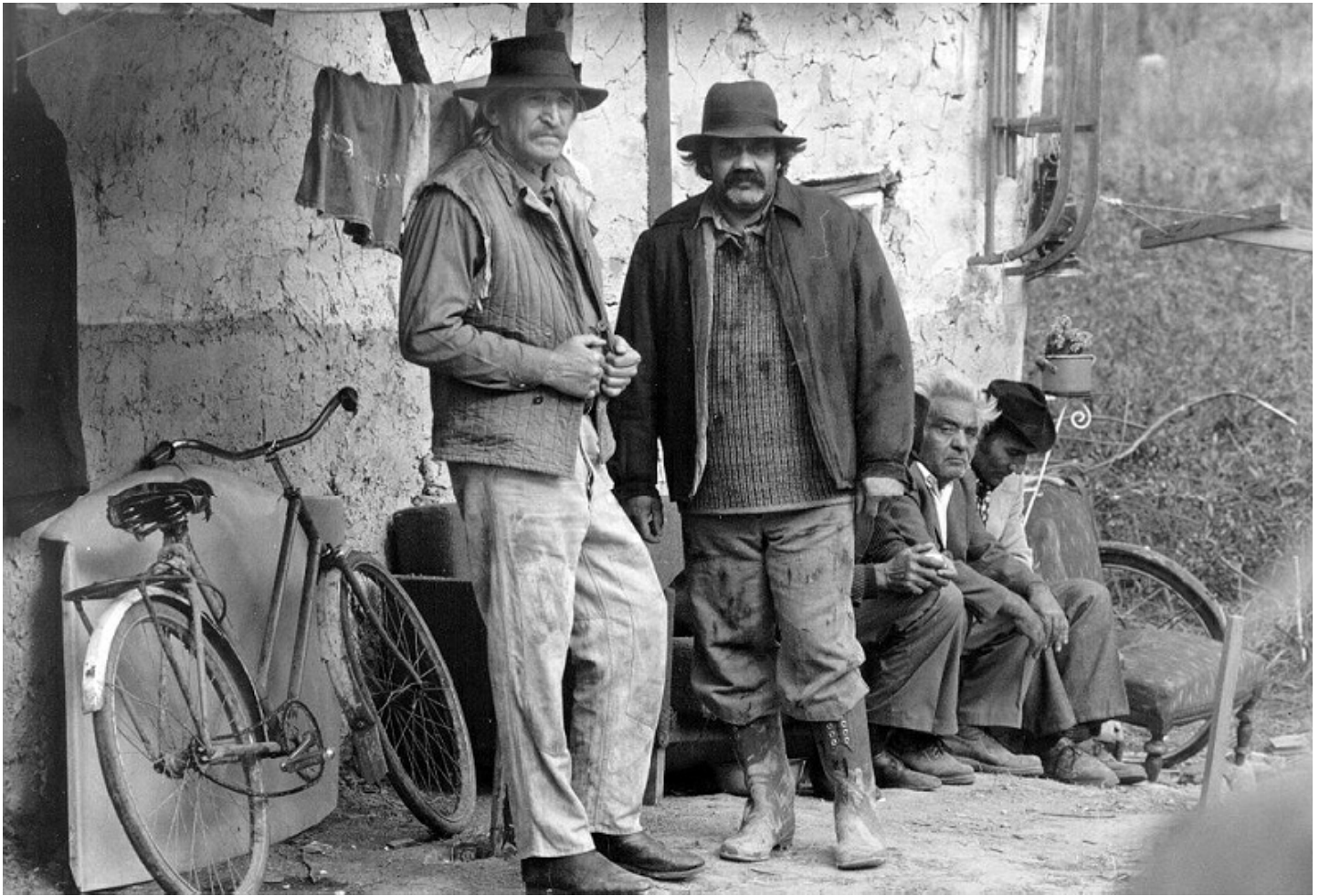
Tony Gatlif mindhárom alkotására jellemző a célzottan nem roma közönség bevonására irányuló, egyszerre esztétizáló és katartikus érzelmeket provokáló láttatás, ami inkább csak külsőségeiben különbözik Kusturica mágikus realizmusától. A filmek eszköztárában a romantikus múlt olyan sablonjai sorakoznak, mint az irracionális elvagyódás, a szegénység = őszinte, hiteles szépség, a másság iránti heves érzélem, sőt a nagyon másnak ábrázolt kultúrák határvonalainak átlépése, akár önpusztítás árán. Ezek a sablonok kizárólag a többségi kultúra vágyelemei, szembetűnően nem jelennek meg a másik oldalról, annak ugyanis sem kitaposott útjai, sem romantikus kötődései nincsenek a nem romák világa felé.

Kusturica és Gatlif ábrázolásmódja a kilencvenes évek közepétől egészen mindmáig inspirálja a roma témájú filmeket, melyek olykor látszólag nagyon különbözőek, mélyebb analízisük során azonban kiderül, hogy valójában önmagukat reprodukáló mintázatok bukkannak fel bennük, függetlenül attól, hogy ekhós szekéren vagy vonaton utazik-e a roma hős. Ha felsoroljuk a cigányság-filmek aktorainak lelki és esztétikai elvárásait: csábos cigánylány, bölcs nagyapó, fájdalmas ének, bűn, bűbáj, nyomorban csillogó szépség, igazságtalan világ, idegen utazó, sors, purdó, mese, vérbosszú, tábortűz, multság, madarak, lovak, ízes beszéd, szegénység, szabadság, szerelem és halál – egyértelmű, hogy valójában a romantika színesceruza készletét tartjuk a kezünkben. De most nem a fandangót táncoló, csörgődobos Carmen körvonalait színezzük ki, hanem a jelenkor ismert formáit, szeméttelpről, nyomornegyedből csendülő hegedűszót, jópofa roma gengsztert, neppert, rappert, roncsautót.

### **valóságtól elszakadt kulturális kommunikáció**

A cigányság és a romák számos értelemben, kontextusban és céllal bukkannak fel az utóbbi két évtized filmjeiben. A rendezők aligha böngészik végig a „cigányos” film receptúráját, mégis engedelmessé válnak a mentális parancsoknak, melyeket saját kulturális kötődéseik diktálnak. Ezek hajszálpontosan illeszkednek a célzott közönség, a nézők, s nem kevésbé a fesztiválok zsűritagjainak elvárásaihoz. Egyfajta, a valóságtól módfelett elszakadt kulturális kommunikáció folyik tehát. Az árvalányhajás, pártás menyecskés, csikóslegényes romantikus költészet egykor az „odalent minden rendben van” üzenetét közvetítette, a romákat felhasználó filmalkotások, a „rettenetes, hogy mi folyik idelent, ám rettenetesen szenvedélyes és gyönyörű” híradással szolgál felfelé. A cigányfilmek fikarcnyit sem változtatnak a megkövült előítéleteken, inkább izgatószerként hatnak az empátikus közönségre.

A talán legnagyobb nézőközönség elé került magyar alkotás Gyöngyössy Bence *Romani kris – Cigánytörvény* (1997) című filmje, egy realista, pontosabban annak szánt képsorokkal sűrűn beszótt romantikus mese. Megható, szép történet egy igazlelkű, notórius mesemondó öregemberről és elválaszthatatlan társáról, az (ezúttal nem roma) ifjúról, aki Szent Ferencként hegedűszóval gyönyörködteti a gyerekeket és igézi meg a lábasjóságot. „Isten itt van, ebben a szegénységben!”, érezzük, s az önfeledt roma multság, a szépen fényképezett naplemente, a kispárba, a lobogó söreányú paripák hivatottak ezt erősíteni. A politikailag korrekt, jó szándékú film az autoprojekció alapesete. A Lear király sorstragédiáját megélő, idős cigányvajda egy soha nem létezett, legalábbis ma bizonyosan nem létező magyar parasztbácsi, aki az „azt mondja amaz erre” és hasonló meseformulákkal bűvöli el a nézőt. [39]



Gyöngyössi Bence: Romani kríz / Cigánytörvény, filmkultura.hu

Az elmúlt másfél évtized bő filmtermésében szinte kötelező roma szerepeket, illetve szereplőket felsorakoztatni. Funkciójuk sokféle. Az előítéleteket oldani hivatott szimpatikus bohémek,[40] néha hangulatteremtők, ízfokozó adalékok [41], netán a „mi végre vagyunk a Földön” problémán dilemmázó kamasz vágyait megtettesítő mágikus etno-szuvenírek.[42] Esetleg felskiccelt sorsok „romás” színárnyalatai.[43] Ezek a figurák egyetlen vonásukban azonosak: valamennyien „cigányok”, a cigányságot játsszák – vagyis nem szólnak semmiről.

Szabó Ildikó *Chacho rom – az igazi cigány* című alkotása (2009) a neo-romantika teljes arzenálját felsorakoztatja. Az „igazi” megtalálása általában – mint itt is – nem az egyediből nyit az egyetemes felé, hanem fordítva, az egyetemesből fókuszál olyan „egyedire”, aminek az egyetemeshez semmi köze. A *Chacho rom* kliséi egyenesen zavartkeltők. A film talán külhoni piacra szánt „ungarikum”, aminek receptjét találóan foglalja össze Bori Erzsébet: „arra a legutóbbi időig egyedüli pozitív ítéletre építi a maga roma képét, mely szerint a cigány módfelett egzotikus, romantikus nép, munkára fogni nem lehet, mert az éppoly idegen tőle, mint a magántulajdon tisztelete, viszont dalból van a lelke és szereti a szabadságot. Magyarán: a cigányt azért túrjuk, talán még szeretjük is, mert magyar ember csak az ő zenéjére tud igazán mulatni.”[44]

### **így legalább észben tartják**

Egy roma származású barátom mondta, hogy hiába nézegeti a róluk szóló filmeket, nem képes magában felfedezni a „cigány vért”, amit a vásznonról sulykolnak. Mégsem bánja a sztereotípiákat, mert így legalább észben tartják őket. A romák, vagy ha el tudjuk veszíteni a szó pejoratív felhangját: a cigányság legnagyobb tragédiája a művészeti médiumok terén az volna, ha kiderülne, hogy nemigen különböznek más népektől, éppen úgy éhesek és fáznak a

nélkülözésben, ugyanúgy félnek a veszélyben, hűségesek a barátságban, haragosak az ártalomban és boldogok a szerelemben. Igazi mivoltukat azért nem vesszük észre, amiért a közvetlenül szemünk előtt lengedező hajszálat vagy a maszatfoltot a szemüvegen. Túl közel van, nagyon is hasonlít ránk, s így talán nem is annyira érdekes.

Ragályi Elemér *Nincs kegyelem* című opusza (2006) egy roma származású fiatalember (igaz történeten alapuló) sorstragédiáját mutatja be. A rendező számos csábító filmeszközzel (egybekevert idősíkok, szürreálisan ironikus álmképek) dolgozik, mégis képes távol tartani magát a „néző-csalogatás” talmi kunsztjaitól. Bár a történet kiragadhatatlan roma kontextusából, mindvégig érezzük, hasonló helyzetben ugyanez történne velünk is.

Az „ők és mi” narratíva megvonásának, s a kínálkozó sztereotípiák mellőzésének jeles példája Fliegauf Benedek *Csak a szél* című filmje. (2012). A rendező a 2008 és 2009 között elkövetett romagyilkosságok történetét a dokumentarista tradíciót továbbépítve filmesíti meg. Semmit sem sulykol, még csak nem is reprezentál, pusztán láttat és közvetít. A cigányságról, cigány sorsról kínálkozó vélekedéseket annyira kerüli, hogy a film valójában nem is a romákról szól, hanem a rettegéssé vált életről, ami bármelyikünké lehetne. A folyamatosan mozgásban lévő vállkamera mintegy beleköltözik a leendő áldozatok lelkébe, olyan testközeli a látvány, hogy néha megfedkezünk a vetítövásznonról, mintegy saját élményként éljük át a történeteket. A szereplőkkel együtt riadunk fel éjjel, sűtjük le szemünket szégyenünkben a falu főutcáján, szedünk virágot a félelem nélkülség, pontosabban a félelemről megfedkezés ritka pillanataiban, majd sietünk át megint őrösten a mezőn, s közben a saját tarkónkon érezzük a puska irányzékát, és várjuk a lövést. Hátborzongató alkotás. Ennek az igazi mivoltnak az észrevétlensége, a romák „titokzatos titoktalansága” és „jelen nem lévő jelenléte” legmélyebb lelkiismeretünkben már nem katartikus, hanem fájdalmas és hallgató. Pontosan olyan, mint Fliegauf Benedek gyerekszereplőinek hallgatagsága.

\*



Egy ősi indiai legenda szerint Dombípa, Magadha királya beleszeretett egy csodaszép, tizenkét esztendő, kaszton kívüli lányba, s titokban magához emelte. Mikor kapcsolatuk kitudódott, a király szerelmével együtt száműzetésre kényszerült. A távol töltött évek alatt birodalma hanyatlásnak indult, ezért az udvar küldöttséget menesztett érte. Dombípa vemhes nősténytigrisen lovagolva, misztikus kedvesével az ölében tért vissza az őserdőből. Mikor a nép megtudta, hogy királya most sem akar lemondani alantas származású szerelméről, hatalmas máglyát emeltek kettejüknek, hogy a tűz által tisztítsák meg őket a bűntől. Hét napon át lobogott alattuk a máglya, s miután a lángok alábbhagytak, Dombípa és kedvese sértetlenül, ragyogó fényt árasztva, ölelkező istenpárként tűntek elő az üszkös hamuból.[45]

E legenda feljegyzői és hagyományának őrzői nemigen olvashattak kortárs cigányrománokat, s Európa is csak az elmúlt évtizedekben szerzett tudomást a varázserejű szentek legendáriumáról. A történet ugyanakkor annyira „ismerős”, hogy szinte kihallik belőle egy soha meg nem írt Puccini-opera librettója. A „szegény és kárhozatos, egyszersmind vonzó és titokzatos” kombináció általános és sikeres érzelmi toposzaink körében.

A romákkal kapcsolatos sztereotípiák eredhetnek-e az alkotók empirikus tapasztalataiból? Többnyire gyönyörű cigánylányokat láttak? Valahányszor romával találkoztak, az mindig mulatott, búsult, siratott, svindlerkedett? Nyilvánvalóan nem. Magyarázható-e a sémák folyamatos, s szinte változatlan formájú felbukkanása azzal, hogy az interpretátor korábbi interpretációkból merít? Csak részben, hiszen akkor „utánzó” követnék egymást. Valójában irreleváns, olvasta-e Jókai a *La gitaniillát*, hiszen Jókai nem Cervantes-epigon, még akkor sem, ha Szaffija olykor kísértetiesen hasonlít Preciosára.

## abszurd és reménytelen

A legtöbb alap-mémet a romantika alkotta, s csiszolta tökélyre, ezektől a közgondolkodás máig nem tudott megszabadulni. De nem is nagyon akart. A filmekben ábrázolt cigánysorsok hitelességéről a közönség előre kalkulált igénye is dönt, hiszen egy mű sikeressége alapvetően azon múlik, mennyiben találja el a koncepció s annak tálalása a néző „cigányos” élményanyaggal alapozott elvárásait. A cigányság „igazi természetének” megmutatása éppoly abszurd és reménytelen vállalkozás lenne, mint megfilmesíteni a lényegi magyarságot, németséget, angolságot.

De a másik véglet sem segít. A szegénység, a nyomor, az embertelen körülmények ábrázolása borzongat, s lehet éppúgy sztereotip. Néhány évvel ezelőtt egy kereskedelmi televízió filmriportot készített éhező romákról, akik a sertéstelepen elhullott tetemekből vágnak ki vacsorára valót. A forgatás közben az egyik riportalany váratlanul megfordult és nem a stábra, hanem *saját társára* szólt rá: „Jó lesz már, hagyd abba, nem kell ezt annyit filmezni!”

A sztereotípiát vélt vagy valós vonásának eltúlzása, túlhangsúlyozása karikatúra.[46] Nem a portréalanyokat ábrázolja, hanem magát a rajzolókat karikázza.[47]

A sztereotipizálás néha racionális, így például értjük vagy érteni véljük az „angol humor”, „orosz természetgyógyász”, „német precizitás” kombinációkat. De mi magyarítja a „latin szerető”, „magyar virtus”, „cigány átok” információk replikációjának sikerességét? A cigányság szerepeltetésében azért elvárás az ábrázolás elnagyoltsága, mert a hetero-sztereotípiák sokszor átruházott auto-sztereotípiák: a roma és nem roma a látott történetre, illetve annak szereplőire vetítheti ki önmaga idealizált vagy eltagadott képét.

Ez a projekció önfelmentés és egyfajta nosztalgia is. Legjellemzőbb példája a *Macskajakaj*. Az idősebb korosztályok még jól emlékeznek a megvalósult szocializmusbeli osztályadalmi „zabralás” korszakára, amikor a „nép” vagyonának fosztogatása nemcsak eltűrt, hanem a köznépi erkölcsben egyenesen premizált cselekvésnek számított. Ha egy átlagmelós arra hivatkozva nem csúsztatja be táskájába a gyári szerszámot, hogy bűn meglopni a nép vagyonát, szaktársai idiótának nézték, esetleg besúgónak, de mindenképpen bizalmatlanság vette körül. Ugyanez Kusturica délszláv világában még mindig természetes, sőt rokonszenves „balkáni lazaság”.



Transylvania, youtube.com

A romantizált ábrázolás is egyfajta hetero-identifikáció, ami talán a tábortűz melletti regölés hagyományáig vagy még ősibb múltig vezethető. A dokumentarista láttatás legfeljebb az elgondolkodással, esetleg empátiával kecsegtet, a romantika viszont a regék, eszmények világába repít.[48] Az „átvedlés” képi formákban is megjelenhet (mint Gatlif *Transylvániájában*), de lehet jelképes, mint Gyöngyössy *Meztelen vagy* című filmjében, melynek nyitó jelenetében a főhős folyóban fürdik, mintegy lemossa magáról az értelmiségi lét szennyét, majd hófehér inget ölt magára, az új közösség vállalásának szimbólumaként.

Akad-e a romantika klasszikus korában más „kisebbség” vagy kirekesztett különbözőség, mely alkalmas erre az auto-projekcióra? Hogyne akadt volna! Walter Scott oldalakon át mesél az egzotikus és gyönyörű zsidó lányról Az *Ivanhoe*-ban. De a másság-kultúrák asszimilációja és a marginális csoportok eltűnése után a romákkal kapcsolatos vélekedések kerültek ki győztesen a mémek evolúciós versenyéből, talán mert sok száz év óta itt élnek közöttünk, s valósággal ráégnak a kirekesztő kultúrák lelkiismeretére.

Romákról szóló filmet forgatni necesse est, hiszen „magára adó nemzetközi fesztivál már ki se nyit, ha nincs cigányfilm a programban” – jegyzi meg Bori Erzsébet. A filmeket nyilván minden alkotó segítőkész szándékkal készíti, ám nemigen tehet mást, mint hogy pozitív előítéletekre cserél. Az egyik toposz másikra váltása nem szünteti meg az okot, az újra meg újra rekreálódik.[49]

## **közös memoszféra**

Ebben a dicséretes, ám sziszifuszi küzdelemben a roma közönség, és a roma alkotók is akarva-akaratlanul vállalták, hogy kielégítik a többségi kultúra pszichológiai szükségleteit, és sajátos interkulturális egyességre jutottak vele. A

roma „társadalom” nem pusztán vissza-igenli, de vissza is teremti a gondolat- és érzésmintákat, amelyek alig változtak az elmúlt évszázadok során. Ebben a konkreációban mindkét félnek tudni kell, hogy a közös memoszféra csak a kulturális szerződés (film, olvasmány vagy egyéb médium) tartamára érvényes, a szerződés a műalkotás imaginárius dimenziójában és film-idejében köttetik, kielégíti a befogadó zsűri, szakma, közönség elvárásait, de nemigen változtat a romák közmegítélésén.

Mik ezek az elvárás-minták? A romantika alap-toposzaival (szabadság, szenvedélyesség stb) azonosulás mellett lényeges az elérzékenyülés, az empátia, a megbocsájtás, és persze az öngazolás. A néző könnyekig meghatva kel fel a székből a *Latcho drom* utolsó, flamenco-klipje után, de aligha nyomoz szervezetek után, hogy segítsen a romák helyzetén. Katarzisa saját tudattartamain belül marad, s egyfajta öndicséretben, önmegnyugtatóban, önfelmentésben merül ki.

A *Gettómilliomos* kirobbanó sikere jelentős bevételt termelt a film producereinek, még némi adománygyűjtést is elindított, de jöttányit sem javított az India-szerte nyomorgó százmilliók életén. Kevesen gondolkodtak a sztori valóság-idegen meséjén, annyira elandálított a szerelmi szál s az utolsó képkockákon szolidan megjelenő „így rendeltetett” felirat.

Elvárás lehet a mitizálás is. A romantizáció ma legaktuálisabb modifikációjának, a mágikus realizmusnak bűvészkalapjába voltaképpen bármilyen motívum belefér. A *Cigányok ideje* zárójelenetében Perhan kisfia lelopja a pénzerméket felravatalozott apja szeméről. Erős, emlékezetes kép, ami helyén is van a történet folyamatában, nélküle a befejezést is sutábnak éreznénk. Ugyanakkor egy dokumentarista kontextusban elképzelhetetlen és megengedhetetlen. Vajon miért hangsúlyozott Perhan telepátikus képessége? Egyszerűen érezzük, hogy fontos és jó elem, nélküle a film üresebb, tragikusabb lenne, vagy egyszerűen csak más.

Mi, a befogadó közönség viszont nem vagyunk másabbak, mint a 100–150 évvel ezelőtti médiumok publikuma. A *párizsi Notre Dame* Eszmeraldája már a 19. században felejthetőbb alak lett volna, ha megfosztják „cigányságától”, még ha összes más tulajdonsága megmarad is. Mert egy gyönyörű, temperamentumos, szabad lelkű francia varrólány akkor is hiteltelen, ha tele volt velük az akkori Párizs külvárosa. A varrólánynak hiszékenynek, sápadtnak, „széptelennek”, összességében szürkébbnek kell lennie, vagyis éppen olyanoknak, amilyenek Hugo Eszmeralda ellenkarakterét, Fantine-t ábrázolta a *Nyomorultakban*.



Cigányok ideje, youtube.com

A romantika kora óta felerősödött érzésminta az elvagyódás is [50], mely annál inkább készített, minél irracionálisabb az iránya, illetve a tárgya. Valószínűtlen, hogy a sodródó „lelki utazó” megnyugvását roma közösségben találja meg, nem mintha a romák kirekesztőbbek lennének bármely más népnél. Nem azok. Ám nem is kötelezően vendégszeretőbbek. A *Bolond idegen* történetében fellobbanó nagy szerelem sem valóságos, ahogyan nem az a *Transylvania* botladozva, lassúdan felizzó egymásra találása sem. Az irracionalitás erősíti Quasimodo, Don Quijote vagy akár a minnesangerek szerelmi felbuzdulását – talán ezért kötötték be az antik kor mítoszteremtői Cupido szemét, holott nyilván ők is tudták, hogy a szerelem nem vak, a fellángolásnak az esetek túlnyomó többségében nagyon is ésszerű oka van.

### **zsongít, bűvöl, gyermekké tesz**

A romáknak mesélniük is kell. Bárki mesélhet. Varázserejű nagyanyó, bölcs öregember vagy maga a rendező. A mese valótlan, ahogy képtelenség az is, hogy a vonatkalauz kávéval vendégeli meg idős roma utasát, aki viszonzásul ékes, választékos stílusban cigány eredetmítoszokkal kápráztatja el a fülke hallgatóközönségét. [51] Szép jelenet és szívbemarkoló. A mese nemcsak szórakoztat, hanem zsongít, bűvöl, gyermekké tesz, s ezzel is felelősséget vesz le a néző válláról, aki a vetített történetet és szereplőit „rendben lévőnek” tudja.

A dokumentarista iskola fénykorában szociológiai kutatás készült arról, mennyiben változtathat a tényfeltárás a befogadó attitűdjén. Az eredmény szerint igen csekély mértékben. [52] A nézők inkább elfordulnak a komor látványtól. Hogy az elmúlt két évtizedben mennyire súlyosbodott a diszkrimináció, mindenki tudja. Nagyon. Senkinek sem lehet illúziója, hogy akármely médium jelentősen változtathat megkövült (pozitív és negatív) előítéleteken. A romák

romantizációja tehát közös érdek, s valószínűleg még évtizedeken át meghatározó eleme lesz a filmalkotásoknak. Lassan két évszázada egymásnak mesélünk róluk, s az utóbbi évtizedekben ők is elfogadták a mesemondás szabályait. Miután a filmművészet önhibáján kívül képtelen jobbítani a közvélekedésen, az interkulturális szövetség egyik, nem is nagyon titkolt „záradéka”, hogy talán a legjobb megoldás a romákat a romantika mézeskalács-házikójában tudni – vagyis mindkét fél számára üdvösebb, ha megmaradnak az „elátkozott házban”.

## **Források**

Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus und andere Schriften* (Literarischer Verein, Stuttgart, 1854, digitalizált szöveg [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/BLV\\_033\\_Der\\_abenteuerliche\\_Simplicissimus\\_1.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/BLV_033_Der_abenteuerliche_Simplicissimus_1.pdf) )

Cervantes: *A cigánylány*, fordította: Gáspár Endre, <http://mek.oszk.hu/06800/06817/06817.htm#5>

*Cigányok Európában. Kulturális antropológiai tanulmányok 1. Nyugat-Európa* – Válogatás Bernard Formoso, Patrich Williams, Leonardo Piarese tanulmányaiból (Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó , 2000)

Keith Dowman: *Masters of Mahamudra* (<http://www.keithdowman.net/books/mm.htm>)

Wilhelm Solms: *Zigeunerbilder, – ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte*, (Königshausen & Neumann, 2008)

Wilhelm Solms: *Zwischen Romantisierung und Rassismus, Sinti und Roma*, (Bausteine, LPB, 1998)

Vera Kallenberg: *Von „liederlichen Land-Läuffern” zum „asiatischen Volk” – der Repräsentation der 'Zigeuner' in der deutschsprachigen Lexika und Enzyklopädien zwischen 1700 und 1850* (Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2010)

Heinrich Grellmann: *Die Zigeuner, ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung Sitten und Schicksale dieses Volks in Europa, nebst ihrem Ursprunge* (Dessau und Leipzig, 1783, digitalizált verzió <https://books.google.ch/books?id=wtRRAAAACAAJ&pg=PP7&hl=hu#v=onepage&q&f=false>, letöltés: 1015, október 16)

Deborah Epstein Nord: *Gypsies and the British Imaginations, 1807-1930* (Columbia University Press, New York, 2006)

Sarah Houghton-Walker: *Representations of the Gypsy in the Romantic Period*, (Oxford, University Press, 2014)

Nagy Pál: *A magyarországi cigányok korai története* (14–17. század)

[http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag\\_i\\_nemzetisegek/romak/a\\_magyarorszag\\_i\\_cigany\\_sag\\_tortenete/pages/002\\_egy\\_tortenelem\\_nelkuli.htm](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/a_magyarorszag_i_cigany_sag_tortenete/pages/002_egy_tortenelem_nelkuli.htm)

Richard Dawkins: *Elmevírusok*, 1991 ( <http://konyv.uw.hu/dawkins.txt>)

Daniel Dennett: *A kultúra evolúciója* (Magyar Filozófiai Szemle,

[http://epa.oszk.hu/00100/00186/00005/996\\_dennett.html#1](http://epa.oszk.hu/00100/00186/00005/996_dennett.html#1))

Halász László–Sipos Kornél: *Művészeti kommunikáció hatása faji előítéletre*, Akadémiai Kiadó, 1969.

*Filmkritikák, esszék, ismertető, interjúk*

Szemző Ildikó: 'Kisebbségek a filmművészetben'

([http://nemzetisegek.hu/reptorium/2010/03/belivek\\_21-22.pdf](http://nemzetisegek.hu/reptorium/2010/03/belivek_21-22.pdf))

Örkény Antal: 'Cigány film vagy roma film' ([http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=8271](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8271))

Pócsik Andrea: 'A romák ábrázolása kortárs magyar filmekben' (Beszélő, 2003.11.)

Pócsik Andrea: 'A hetvenes évek „társadalmiasított” filmkultúrájának cigányképei' (Apertúra, 2013 tavasz <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-a-hetvenes-evек-tarsadalmiasított-filmkulturajanak-ciganykepei/>)

Erik Rutherford: 'Tony Gatlif's film Gadjo Dilo furthers the Roma cause'

(<http://www.errc.org/article/tony-gatlifs-film-gadjo-dilo-furthers-the-roma-cause/966>)

Schubert Gusztáv: 'Fekete lyuk', (Online Filmvilág, 1999/1)

Schubert Gusztáv: 'Fekete éj' (Online Filmvilág, 2012/4)

Barkóczy Janka: 'Cigányút' (Online Filmvilág, 2010/3)

Mihancsik Zsófia: 'Képgető – beszélgetés Szalai Júliával és Örkény Antallal' (Online Filmvilág, 2009/6)

Sepsi László: 'Férfitársaságban, Guy Ritchie gengszterfilmjei' (Online Filmvilág, 2009/1)

Vajda Judit: 'Transylvania' (Online Filmvilág, 2007/6)

Bori Erzsébet: 'Bumfordiak – Szőke Kóla' (Online Filmvilág, 2006/1)

Bori Erzsébet: 'Cigányutak – roma dokumentum' (Online Filmvilág, 2005/6)

Bori Erzsébet: 'Vászoncigányok, Romani Kris – Cigánytörvény' (Online Filmvilág 1998/10)

Bori Erzsébet: 'Derék had' (Online Filmvilág, 2002/4)

Báron György: „Három jó dokumentumfilmet akartam csinálni”, beszélgetés ifj. Schiffer Pállal (Online Filmvilág, 1982.2)

Kolozsi László: 'Dallas Pashamende – a szemétdomb' (Online Filmvilág, 2005/4)

Békés Pál: 'Mivégre? – Mágikus történet – a történet mágiája Kamondi Zoltán filmjében (Online Filmvilág, 2002/4)

Pócsik Andrea: 'Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a *Cséplő Gyuri*' (*Új Apertura*, 2013/tavaszi, <http://uj.apertura.hu/2013/tavaszi/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/>)

Pócsik Andrea: 'A hetvenes évek „társadalmiasított” filmkultúrájának cigányképei' (<http://uj.apertura.hu/2013/tavaszi/pocsik-a-hetvenes-evек-tarsadalmiasitott-filmkulturajanak-ciganykepei/>)

Bernáth Péter: 'A távolságtartó megközelítés. Roma karakterek a két háború közti magyar játékfilmben' (<http://beszelo.c3.hu/02/0708/15bernath.htm>)

Hirsch Tibor: 'Mátyás király falvédője – Országalma' (Online Filmvilág, 1998/8)

Vaskó Péter: 'Nyócker, vagy amit akartok, Rap, Revü, Rómeó' (Online Filmvilág, 2004/6)

Kozma György: 'Milyen rendes gádzsók, Cigányfilmek fesztiválja' (Online Filmvilág, 1994/4)

A tanulmány címét Emir Kusturica Magyarországon *Cigányok ideje* néven ismert, eredetileg ötrészes tévéjátékának eredeti címéből (Dom za vesanje) kölcsönöztem. A szövegben kerülöm a roma/cigány formulát, s a két megnevezést felváltva használom, figyelembe véve az adott kontextust és tiszteletben tartva az egyes alkotások szóhasználatát.

*Jegyzetek*

[1] A továbbiakban többször is alkalmazom a memetika szakzsargonját (az elnevezés a mimézis és a genetika szavak kombinációjából ered). Ennek kizárólag az adott pszichikai és kulturális tartalmak másfajta, érzékletes megvilágítása a célja, semmiképpen sem sugallom, hogy a vizsgált kulturális jelenség- és probléma-halmaz pusztán memetikai értelemben megválaszolható, vagy, hogy a memetika önmagában alkalmas eszköz az emberi kultúra feltérképezésére és magyarázatára.

[2] A romákról alkotott irodalmi képek: „... nem a szintik életkörülményeit tükrözik, akik közel hatszáz éve élnek kisebbségként közöttünk, hanem a többségi társadalom rájuk vetített képzeletét, vágyait és félelmeit.” (Solms: *Zigeunerbilder*) Az idegen nyelvű források, amennyiben azt külön nem jelzem, saját fordításaim.

[3] *Veres Andás: Cigányok az irodalomban*

([http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag\\_i\\_nemzetisegek/romak/tanulmanyok\\_a\\_ciganyanyag\\_helyzete/pages/017\\_ciganyok\\_az\\_irodalomban.htm](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/tanulmanyok_a_ciganyanyag_helyzete/pages/017_ciganyok_az_irodalomban.htm))

[4] Ebben mintegy prototípusa Prosper Mérimée 1845-ben megjelent *Carmen*jének.

[5] *Wilhelm Meister*, 1796.

[6] E mondattal summázni lehetne az Arany János költészetében megjelenő cigányság-képet.

[7] Tökéletes példája *Az egri csillagok* Sárközi, akinek alakja a regény szinte minden főbb helyszínén felbukkan, ráadásul mindig más és más arcát mutatva. Egyetlen ponton változatlan, soha nem hangzik el keresztneve. „Ő Sárközi, a cigány”. Keresztnevet a filmadaptációban (1968) sem kap, ellenben a rendező, Várkonyi Zoltán által kitalált pogány rítust mutat be, melyet a szocreál közízlés számára szinte kötelező, tombolós-mulatós roma tánc követ.

[8] Így például német nyelvterületen Jakob Thomasius (1622–1684) és Heinrich Grellmann (1756–1804).

[9] A témáról: Nagy Pál alapos tanulmánya *A magyarországi cigányok korai története* (14–17. század).

[10] 1669-ben a svédországi *Älvdalen* tartományban 15 gyermeket végeztek ki boszorkányság vádjával. (lásd *Hartwig Weber, Kinderhexenprozesse, 1991*)

[11] Groteszk, de sok esetben az mentett meg roma csoportokat a deportálástól a második világháború során, hogy nem szerepeltek a lakossági nyilvántartásban. *A romák 16–17. századi démonizálásában szerepet játszhatott egyik hagyományos mesterségük, a muzsikálás is, tekintve, hogy a puritán protestantizmus magát a táncot, mulatságot is a sátántól eredő bűnnek tekintette. A rendkívüli, a virtuóz diabolizálása, legalábbis a szóhasználatban, a további évszázadokra is öröklődött, így kapta például Paganini az „ördög hegedűse” titulust.*

- [12] A roma „varázserő”-ről alkalmam nyílt szociográfiai „kutatásokat” végezni. Anélkül, hogy bárki érzéseit sérteni akarnám, meg kell jegyeznem, praktikái szinte semmiben nem különböznek a népi „babonaság” egész világon elterjedt, ma is általános toposzaitól.
- [13] Vörösmarty Mihály: *A vén cigány*
- [14] Babits Mihály: *Cigány a siralomházban*
- [15] Arany János: *A nagyidai cigányok*
- [16] Lásd Baudelaire „örök vándorlásban” élő cigányait.
- [17] Így például Mikszáthnál és Krúdynál, akik a kávéházi muzsikás cigányt a mulatós dzsentri zsánerképeinek háttereként sztereotipizálják.
- [18] A témáról alapos tanulmányt írt Bernáth: 'A távolságtartó megközelítés'.
- [19] r. Kalmár László, 1941.
- [20] r. Keleti Márton, 1959.
- [21] E témában kiváló tanulmányok Schubert Gusztávnak a forrásjegyzékben felsorolt szenvedélyes írásai.
- [22] lásd Báron interjút Schifferrel: „Három jó dokumentumfilmet akartam csinálni”.
- [23] A dokumentarizmus és a szociológiai cigánykutatások első évtizedeiről kiváló, részletes tanulmányt írt Pócsik Andrea – Forrásjegyzék.
- [24] Jellemző példa a Magyar Televízió által készített ifjúsági film, az *Utolsó padban* (Kende Márta, 1975). A „jó példa” sztereotípiája a rendszerváltozás után is felbukkan, ekkor a gondoskodó szocialista állam szerepét a hit és a vallásos jámborság veszi át. (Tölgyesi Ágnes: *Cigányút*, 1998, Muhi Klára – Mohi Sándor: *Nem az én erőm*, 2011, Szabó Szonja: *Ammen*, 2005–2012).
- [25] Az művészi igazságkeresés, illetve ennek halálos kockázata, vagy az általa nyerhető, gyötrelmes felmagasztosulás a 60–70-es évek fordulóján a filmművészet egyik nagy egzisztencialista problémafelvetése volt, amit azóta klasszikussá vált alkotások reprezentálnak, mint Antonioni *Nagyítása* (1966), *Foglalkozása riporter* című filmje (1975), vagy Tarkovszkij *Andrej Rubljovja* (1966).
- [26] Erre a film címe is utal, a „paramicha” ugyanis román nyelven „mesét” jelent.

[27] Bár a dokumentarista attitűd határozottan háttérbe szorult a magyar filmművészetben, dokumentumfilmek továbbra is készültek. A legkiválóbbak: Bőjte József *Vigyél magaddal* (1988), Mohi Sándor: *Ahogy az Isten elrendeli ... – Olga filmje* (2000), valamint Kőszegi Edit és Szuhay Péter alkotásai.

[28] *Cigány film vagy roma film*

[29] A mű annak idején kultuszfilmnek számított a keleti blokk államaiban, Magyarországon bizonyosan. Gorkijt felmentendő meg kell jegyezzük, hogy *Gyermekkorom* (1912) című önéletrajzi írásában fotografikus pontossággal ábrázolja alakjait, így a festőműhelyben kvázi rabszolgasorsban tartott Ciganok jellemét, életkörülményeit, és értelmetlen halálát, fényes tanúbizonyságául annak, hogy a korai Gorkij-novellák valójában a korabeli liberális értelmiség számára „gyártott” bestsellerek.

[30] Pócsik Andrea: 'A romák ábrázolása kortárs magyar filmekben'.

[31] Többek között a kiváló festő, Péli Tamás művészetére.

[32] A *Blue Gypsy*, az *Isten bárányai* (All the Invisible Children) című, rövidfilmekből összeállított montázsban.

[33] Shakespeare kimeríthetetlen jelmeztára ihlette a *Romani kris – Cigánytörvényt* (r. Gyöngyösi Bence, 1997), a film *Lear király történetét adaptálja „cigányos” környezetbe.*

[34] Mickey, főhős neve amúgy a Pikey szóval cseng össze, ami az angol börtönszlangban vándorcigányt jelent.

[35] Sepsi László: 'Férfitársaságban, Guy Ritchie gengszterfilmjei'.

[36] A rendező nyilván „beleszeretett” a cigány-motívumba. *Sherlock Holmes, árnyjáték* (2011) című filmjének cselekményében újra meg újra felbukkan a roma jósnő, illetve annak tábora. Hogy ezt Ritchie a szokásos sztereotípiákkal (kivülállás, rendkívüli képességek, szenvedélyesség és szabadság) mutatja be, csak azért nem feltűnő, mert maga az alaptörténet a valóságtól elrugaszkodott fantasy világában játszódik.

[37] *Gadjo Dilo*, 1997. A címet érthetetlenül (talán egyfajta kötelezően komilfó eufemizmus miatt) félrefordították, szó szerint nem „bolond idegent”, hanem „bolond gádzsót” jelent.

[38] E sorból kilóg a *Liberté/Korkoro* (2009) megrázó holokauszt-története. Tony Gatlif *teljes filmográfiájának ismertetése és beható elemzése külön tanulmányt igényelne. Összességében summázva minden bizonnyal igaz Erik Rutherford, illetve az általa interjúvolt roma értelmiségiek észrevétele, hogy a rendező, bár roma származású, a nem-romák szemüvegén keresztül mutatja be a cigányság világát. Talán éppen a „kívülállóság” tette sikeressé Gatlifet.*-  
Forrásjegyzék.

[39] A film multikulturalitása valójában mindkét kultúrán kívül eső, imaginárius dimenzió, melyben Lovért, az idős romát a bolgár Dzsoko Roszics alakítja. Arca nem ismeretlen az idősebb mozilátogatóknak, a 70-es években magyar easternekben játszott betyárok és perzekutorokat.

[40] Barnóczky Ákos: *Szőke kóla*, 2005.

[41] Mint például Koltai Róbert bohózatnak szánt népszínművében, a *Megy a gőzösben*, 2007.

[42] Kamondi Zoltán: *Kísértések*, 2002.

[43] Ágfalvi Attila: *A boldogság színe*, 2003.

[44] Bori Erzsébet: 'Derék Had'.

[45] Keith Dowman: 'Masters of Mahamudra'. A lány népe a dombi; egy főként muzsikálásból élő vándortörzset neveztek így a hindu középkorban. Egyes kutatók a dombi-dom szavakat a „rom-roma” szóval azonosítják, s az sem kizárt, hogy a király egy akkori és ottani „cigánylányba” szeretett. Lám, milyen egyszerű belekeveredni a mitizációba, hiszen Dombípa nevének tibeti jelentése így a „cigányok királya” vagy „mestere”, esetleg „aki maga is cigányok közül való”.

[46] Eredete az olasz caricare („erőltet, túloz”).

[47] Esetleg szélsőséges formákban, mint a nagy botrányt keltett *Bazi nagy roma lagzi* tévéshow. Nem valószínű, hogy ennek alkotóit vagy a bemutató tévétársaságot rasszista szándék vezérelte, inkább egyfajta szemellenzős, bugris jópofáskodás.

[48] Gondoljunk Byron albán/görög népviseletben ábrázolt festői portréira.

[49] Dawkins az elmét „fertőző”, s egyben az adott tudattartalmakat alkotó mémeket, azaz informális, emocionális és kulturális alapegységeket a vírusok mintájára képzei el. Ezt továbbgondolva a mém alkotóelemei a valódi, többnyire emotív tartalmat („örökítőanyagot”) képező *memom*, illetve a körülvevő, általában informális természetű „burok” (egyres vírusok esetében a kapszid vagy peplon). A buroknak nagyon hasonlónak, vagy csaknem azonosnak kell lennie a gazdaszervezet sejtmembránját alkotó foszfolipidekkel, ezáltal képes a vírus beépülni a gazdasejtbe és modifikálni annak genetikai szerkezetét. *Ugyanezt a memetika nyelvén fogalmazva: valószínű, hogy nem is a konkrét előítéletek „virulensek”, hanem az előítéletek magá, aminek jeleit a közbeszéd formulái is őrzik. Még a látszólag értelmetlen kijelentések, mint a „rendes cigányember”, „jólelkű zsidó lány”, „egész normális német ismerősöm” is komplex tartalmak, melyekben a nemzetiség hangsúlyozása nem annak szóvári jelentésében értendő, hanem mélyebb szemantikai összefüggést sejtet. A közlő alighanem saját – öntudatlan – előítéletekét oldja fel, hiszen a negatív minősítés nem a jelzőkben, hanem a jelzett etnikai kategóriákban van elrejtve. A jelzők önmagukban jelentéktelenek, funkciójuk pusztán a látszólagosan informatív elfedés, ami azonnal kiderül, ha lecsupasztjuk a formulát. A „rendes ember”, „jólelkű lány”, „normális ismerősöm” kijelentéseknek ugyanis ebben az értelmezésben az égvilágon semmi súlya vagy különösebb jelentősége nincsen.*

[50] Leginkább Hölderlin és Novalis költészetében.

[51] *Romani Kris.*

[52] Halász–Sipos: *Művészeti kommunikáció hatása faji előítéletekre.*

felső kép | *Cigányok ideje*, [pinterest.com](https://www.pinterest.com)