

Romakép Műhely 3.

Válogatás a legjobb szemináriumi dolgozatokból



ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék

2013

Tartalom

Egri Petra: Egy hazai fórumszínház és online sajtóképe: A hiányzó Padtárs

Szabados Gabriella: A kamera, mint tükör A cigány nő új arca: Eta

Szőnyi Mariann: A trauma reprezentációja a roma holokausztot bemutató dokumentumfilmekben

Tumpek Anita: Küzdelem az emlékezettel, az emlékezetért – A roma holokauszt emlékezete Magyarországon

Egri Petra

Egy hazai fórumszínház és online sajtóképe:

A Hiányzó padtárs

A színházi nevelés a színház, a dráma és a drámapedagógia eszközeivel dolgozó módszer, amely a társadalmi, illetve társas együttéléssel kapcsolatos problémákat viszi színre. A színházi akcióban résztvevő nézők egy előzetesen kiválasztott problémát járnak be, amely jelen van mindennapjaikban és kihívások elé állítja őket (Horváth, 2010:6) A drámapedagógiát kutató emberek a résztvevői megfigyelések során megállapították, hogy a színházi foglalkozás során valami történik a nézőkkel, és magukkal a jelentésekkel is, amelyek a nézők saját világát korábban szervezték. Horváth Kata, *A dráma mint társadalomkutatás* írásában kitér rá, hogy a színházi térben olyan reflexív tanulási folyamatok valósulhatnak meg, amelyek során felismerik és bevonják a résztvevők eltérő kulturális beágyazottságait, érzékenyek a nézők különböző tapasztalataira, illetve arra bátorítják a közönséget, hogy megszólaljanak és megvitassanak összetett és ellentmondásos témákat (Horváth, 2010:11). Dolgozatom célja, hogy a Káva Kulturális Műhely, valamint az AnBlokK Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesület *Hiányzó padtárs* című produkciója által bemutassa Boal új drámapedagógiájának lényegét, illetve diskurzuselemzési szempontokat érvényesítve feltérképezze a darab sajátos sajtóvisszhangját az interneten.

A fórumszínház vagy a mások által részvételi színháznak is nevezett színházi előadás ötlete Augusto Boal nevéhez fűződik. A brazil származású rendező egy olyan struktúrát hozott létre, amely speciális dramaturgiájánál fogva különösen alkalmas a pedagógiai célok megvalósítására, mivel a nézők bevonására, aktív részvételére épít. Boal szerint a színház egy olyan nyelv, amely alkalmas arra, hogy bárki használja, akár van művészi tehetsége, akár nincs (Boal, 1979:121). A fórumszínház célja, hogy a korábban passzív néző, *játszó-nézővé* alakuljon. Boal szójátéka ezt az újonnan kialakuló közönséget „spect-actor”-nak hívja, a spector (=néző), valamint az actor (=színész) szavakból összemosva. Úgy látja, ha ez a játszó-néző, egy fiktív, színpadi történet főszereplőjeként kísérletet tesz megváltoztatni a főhős kilátástalannak tűnő helyzetét – és ez sikerül is neki –, akkor az átélt élmény egy cselekvési mintát ad majd neki a jövőre vonatkozólag. Az előadás minden esetben a néző és a szereplő közötti átjáráson alapul. Boal a fórumszínház legfőbb jellemzői között említi, hogy a szerepeket alakító

művészek nem minden esetben hivatásos színészek az improvizációs módszerekkel létrehozott darabban. Ennek ellenére az amatőr színészek a legtöbb esetben olyan alkotást hoznak létre, amelyet a profik sem tudtak volna jobban eljátszani (Phillips, 1996). Boal fontosnak tartja, hogy egy-egy előadás alkalmával ne legyen jelen túl sok néző, illetve a darab egy olyan problémáról szóljon, amelyről az alkotók tudják, hogy a nézőket érinti. Goffman szerint a fórumszínház alapja az, hogy a közvélemény nem rendelkezik megfelelő tudással egy adott témával kapcsolatban (Goffman, 1974:125). Ezt a hiányzó tudást igyekszik pótolni a fórumszínház.

A fórumszínház főhőse minden egyes előadás során nehéz helyzetbe kerül egy elnyomó miatt. Ezt Boal anti-modellnek nevezi. A darabnak kell hogy legyen egy műsorvezetője vagy moderátora is, aki egy kapocs az aktív nézőközönség és a szereplők között, illetve ismerteti a szabályokat. Az előadás mindig két részből áll. Először a színészek végigjátsszák az előadást, majd a második újrajátszásnál a közönség közül bárki megállíthatja a darabot egy hangos, stop! felkiáltással. A néző ekkor a főhős szerepébe kerül, tehát formálhatja az eseményeket jó vagy akár rossz irányba, ám a főhős motivációját, szándékait és magát a szituációt nem tudja megváltoztatni. A többi szereplőnek az új felállás során improvizálnia kell. További kikötés, hogy a néző kizárólag a főhős szerepét veheti át. (Boal, 1992). A fórumszínház további különlegessége, hogy soha sincs egy kész, előre megírt szövegkönyve, ami a párbeszédre vonatkozna és konkrét utasításokat adna a szereplőknek arra hogy hogyan viselkedjenek, éppen ezért senki sem tudja igazán megjósolni, hogy az egyes előadások alkalmával mi lesz majd a darab végkifejlete. A néző beavatkozásával számos megoldást generálhat. Az előadás végén a moderátor is kijelenti, hogy a probléma megoldásaként számtalan „igazság” létezhet (Giuliano, 1997:82-83). Ebből következik, hogy minden alkalom egyszeri és megismételhetetlen. A rendező nem ír párbeszédet, csupán körvonalazza a karakter személyiségét, céljait és motivációit. Az események nem a színpadon játszódnak, hanem egy olyan térben, amely nem különíti el élesen a szereplőket a nézőktől. Hiányoznak az olyan speciális határmegjelölő elemek is, mint a függöny vagy a fény. Az előadás helyszíne semmiképp sem egy színházi tér, inkább egy tornaterem, étkező vagy konferenciaterem, esetleg egy hotel hallja. A fórumszínház, vagy részvételi színház esetében ennek következtében a színész és a *játszó-néző* egy térben és időben lehet egymással (Giuliano, 1997:85). A fórumszínház tehát szembehelyezhető a klasszikus értelemben vett drámával, ami egy lineáris történetet ír le, amelynek mindig meghatározott eleje és vége van. A közönség feladata csupán a szerző által megírt történet rekonstruálása. A részvételi, vagy fórumszínháznak nem célja, hogy egy történetet mindig

ugyanolyan módon mutasson be. Az előadás, – hacsak nem rögzítik – egy idő után azokkal együtt vész el, akik valaha azt látták. (Giuliano, 1997:86)

A fórumszínház pedagógiai módszerét mára már nagyon változatos helyeken alkalmazzák világszerte. Az olasz vállalatok Boal színházi technikáit elsősorban üzleti készségek fejlesztésére és a munkahelyi csapatépítések alkalmával használják. Mindemellett a nyelvtanuláshoz is kiválóan alkalmazható ez a módszer. A *Le Caméléon* nevű francia társulat például olasz munkacsapatoknak tart rendszeresen előadásokat francia nyelven, ösztönözve ezzel a vállalatok dolgozóit a hatékonyabb és bátrabb nyelvhasználatra. Az előadás az Alzheimer kórból szenvedő öregekkel való rossz bánásmódot tematizálja, három különböző darab segítségével. Az első egy háromtagú család (17 éves lány, apa, nagymama) ebédet elevenít meg. Az apa éppen ebédet főz, amikor lánya hazaérkezik az iskolából. A lány érdeklődésére kiderül, hogy a nagymamát az apuka a WC-n felejtette. Az idős hölgy többször is elfeledkezik arról, hogy mik azok a feladatok, amelyeket már korábban elvégzett, folyamatosan problémázik, és vitázik a családtagjaival. Újra és újra le akarja tisztítani az asztalt, nem akarja megenni az ételt, stb. Az asszony megnyilvánulásaira végül fia meglehetősen agresszívan reagál. A második történet szintén otthon játszódik. A fiatal házaspár épp moziba szeretnének menni, ám a nagyanyja mindig valami ürügyet keresve marasztalni próbálja őket. A feleség ezt nem tolerálja, ezért elteszi láb alól az idős hölgy kiskutyáját. A harmadik történet már az öregek otthonában játszódik, ahol a lány meglátogatja idős édesapját, ám a látogatási időt nagyon rövidre veszi és nem hiszi el az apjának, hogy az otthonban testi erőszakot alkalmaznak rajta a nővérek. Az idős embert az öregek otthonában társai és az ápolók is folyamatosan félrevezetik, tudatosan rájátszanak arra, hogy betegsége miatt feledékeny (Fórumszínház, *Le Caméléon* társulat, 2009). A három történet eljátszása után a moderátor egyenként kinyitja az előadást a nézők számára, akik az egyes főszereplők szerepébe léphetnek.

A Káva Kulturális Műhelynek köszönhetően a fórumszínház technikája már hazánkban is kezd elterjedni. Első ilyen próbálkozásuk a *Hinta* című színházi nevelésprogram volt 2007 és 2009 között. A *Hinta* programja már lényegében tartalmazott fórumszínházias elemeket. A darab a kortárs csoporton belüli erőszakot tematizálta, melyen a 11-13 éves korú gyerekek vehettek részt. A Káva Kulturális Műhely programja 80 általános iskolai osztályhoz, azaz közel 2000 gyermekhez jutott el az évek során. Az iskolások ebbe az előadásba és történetbe is bekapcsolódhattak egy moderátor segítségével. A színészek kétszer játszották el az iskolai erőszakot megjelenítő történetet. A második alkalommal a moderátor egy adott ponton megállította az eseményeket és az iskolásoknak kiscsoportokban kellett megvitatniuk, hogyan

cselekednének, ha a főszereplő helyében lennének, illetve kérdéseket is intézhettek a szereplőkhöz. A készítőik – az eredeti fórumszínházhoz nagyon hasonlóan - azt várták az előadásoktól, hogy a darab hatására a gyermekekben megváltoznak majd azok a jelentések, amelyek a világban való eligazodásukat korábban szervezték (Horváth, 2010:6). A kezdeményezésről azonban még korántsem mondható el, hogy valódi fórumszínházi légkört teremtett volna. A nézők nem alakíthatták ténylegesen a történeteket, mivel nem vehették át a főhős szerepét, illetve a véleményformálás is csak kisebb csoportokban történt meg.

A Káva Kulturális Műhely és az AnBlokK Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesület *Hiányzó Padtárs* című produkciója azonban már magán viseli a klasszikus fórumszínház összes jegyét. A Káva Kulturális Műhely egy olyan színházi nevelési projektet dolgozott ki, és mutatott be 2012 őszén, amely témája az iskolai szelekció, a szolidaritás és a versengés (Hiányzó Padtárs honlapja, 2013). A projektet először 2012.szeptember 1-jén, Ároktőn mutatták be a sajtónak és a falu szűkebb közönségének egy próbaelőadás keretében. 2012 őszén még további négy kelet- magyarországi város (Sárospatak, Hódmezővásárhely, Szolnok, Salgótarján) elit gimnáziumában adták elő az amatőr színészek Attila, a roma származású fiú élettörténetét. A rendezők a történeteket a színészek, vagyis Bangó Roland, Oláh Edit, Kovács Richárd (Cafu), Varga Attila korábbi személyes tapasztalatai, valamint a városokban készített társadalomtudományi interjúk alapján szőtték össze. A történet fő szálát képezi, hogy Attila, a roma fiú szeretne átmenni a gyengébb, számítástechnikai csoportból a jobb, drámás osztályba, illetve később a szakközépiskola helyett gimnáziumba szeretne felvételizni. Az előadás során nyomon követhetjük, ahogyan Attilát a tanárok lebeszélik álmairól, illetve ahogyan igazgatói nyomásra a tantestület nagy része a fiú másik osztályba való átjutása ellen szavaz, valamint Attila érettségijét is, amikor a fiú dühében már semmit sem ír a papírra. A darabot a színészek minden előadás alkalmával kétszer játsszák el. Először a közönség csupán szemlélője a történeteknek, míg a második alkalommal *játszó-nézőként* már aktívan be is kapcsolódhat az eseményekbe. Véleményezheti a látott jeleneteket, a cselekvők motivációit, illetve szerepekbe lépve megváltoztathatja a történet menetét is. Az előadások további jellegzetessége, hogy velük együtt az AnBlokK elindított egy kutatószínház projektet is, amely kutatás során az elemzők egy látéképet szeretnének kapni a diákok az előadás meghallgatása előtti és utáni gondolatairól, az iskolai szegregáció témájával kapcsolatos véleményeiről.

A *Hiányzó Padtárs* című előadásnak nagy sajtóvisszhangja volt 2012-ben, ezért fontosnak tartom általa bemutatni a projekt akkori fogadtatását, sajtóképét. A kutatás során nyolc online cikket vizsgáltam a 7ora7.hu, nepszava.hu, revizor.hu, nol.hu, magyarhirlap.hu, magyarnarancs.hu, és a boon.hu oldalairól. Az elemzéskor ezeket a cikkeket a *Hiányzó Padtárs* témájának eltérő módon való bemutatása és megközelítése miatt három csoportba soroltam. A nol.hu mindkét cikke, és a magyarnarancs.hu, revizor.hu, nepszavaonline.hu szövegei egyaránt az *érzelmekre kívántak hatni és az oktatáspolitikát okolták* az iskolai szegregációért. A revizor.hu cikkében Attila helyzetével kapcsolatban megjelentek olyan túlzó kifejezések is, mint a „tragikus fordulat”, vagy a „merénylet”. A nol.hu *Ko-val győz az iskola* írása már a címe miatt is túlzónak tekinthető. A cikk egyébként a fórumszínház helyszínét - az iskola tornatermét - és légkörét is kritizálta: „...az ablak nyithatatlan, a linóleum csikorgós, verejtekuszag ül.” Az oktatáspolitikai hibáztatása nagyon erősen jelent meg a nol.hu *Gettóbontók* című írásában is, ahol a szerző a hazai oktatási rendszert mindenre alkalmatlannak nevezte, hiszen – ahogy az író fogalmaz – miatta a gyerekeket többször is értelmetlen kudarc éri. A 7ora7.hu, valamint a boon.hu cikkei még *némileg felelőssé tették az oktatási rendszert* az iskolai szegregációért, de *nem akartak a túlzó kifejezések használatával erős érzelmeket kiváltani az olvasókból*. A boon.hu cikke egy Oblath Mártonnal (programvezető) készített interjún keresztül mutatta be a *Hiányzó Padtárs* produkció céljait és az oktatási rendszer problémáit. Akadt azonban olyan írás is, ami vállalt kormányközelsége miatt csupán beszámolt a *Hiányzó Padtárs*ról, azonban elkötelezettségének következtében *nem okolta a hazai oktatáspolitikát, inkább társadalmi problémákra vezette vissza az iskolai szegregáció kérdéskörét*. A magyarhirlap.hu az iskolai szegregáció problémáját a társadalmi szolidaritás hiányában látta.

Az előadások fogadtatásának vizsgálatakor meg kell említeni azt is, hogy nyolc cikkből hetet az ároktői munkabemutató után készítettek el, annak ellenére, hogy a projekt azóta folyamatosan működőképes és máig nagyon népszerű. Csupán a magyarnarancs.hu egyik cikke számolt be a középiskolai bemutatók fogadtatásáról, december 20-án. A *Hiányzó Padtárs* előadásokat a nagy sikerre való tekintettel 2013-ban megnyitották a felnőttek számára is, amellet, hogy a színészek és rendezők továbbra is járják a budapesti középiskolákat. A felnőtt előadásokra már hónapokkal előtte nem lehet jegyet kapni. A projekt sikeressége és az új típusú közönség feltűnése ellenére azonban sajnos nem találunk újabb online cikkeket az előadások fogadtatásáról.

Felhasznált irodalom

Boal, A. (1979) *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto Press, ford.: Charles A, Maria-Odilia Leal McBride

Boal, A. (1992) *Games for Actors and Non-Actors*, London: Routledge, ford.: Jackson, A.

Giuliano, L. (1997) *Teatro Interattivo*, I padroni della mezzogiorno. Il gioco della identità e dei mondi virtuali, Meltemi, Roma, 82-86

Goffman, E. (1974) *Frame Analysis*, Harper & Row, New York

Horváth, K. (2010) *Színház és pedagógia 5*, A dráma mint társadalomkutatás, L'Harmattan Kiadó, Budapest

Phillips, B.D. (1996) *The Journal at Theatre Central*, Interactive Drama: Deconstructing at Theatre, vol.1., n.2.

Felhasznált honlapok és online cikkek

Becker A. *Iskoladráma a közoktatási esélyegyenlőségről,*

<http://magyarnarancs.hu/belpol/hianyzo-padtars-82980>, letöltés ideje 2013-05-04

Bóta G. *Tragédiához vezető, áttörhetetlen falak,*

<http://www.nepszava.hu/articles/article.php?id=582775>, letöltés ideje 2013-05-04

Bujdos A. *Miért nem találkoznak egymással?*

<http://www.boon.hu/%E2%80%9Emiert-nem-talalkoznak-egymassal%E2%80%9D/2093617>, letöltés ideje 2013-05-04

Nyulassy A. *Egy hosszú út első lépése,*

<http://7ora7.hu/hirek/egy-hosszu-ut-elso-lepese-a-hianyzo-padtars>, letöltés ideje 2013-05-04

Puskás P. *Beszélni kell,*

<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4141/a-hianyzo-padtars-kava-kulturalis-muhely-anblokk-egyesulet/>, letöltés ideje 2013-05-04

Valaczkay G. *KO-val győz az iskola,*

http://nol.hu/kult/20120911-ko-val_gyoz_az_iskola, letöltés ideje 2013-05-04

Valaczkay G. *Gettóbontók,*

<http://nol.hu/belfold/20121006-gettobontok>, letöltés ideje 2013-05-04

Zsigmond N. *De mi lesz az iskolapadból kiesőkkel?*

http://www.magyarhirlap.hu/kultura/de_mi_lesz_az_iskolapadbol_kiesokkel.html, letöltés ideje 2013-05-04

A Hiányzó Padtárs honlapja, <http://hpdtrs.webs.com/>, letöltés ideje:2013-05-04

A Hiányzó Padtárs beharangozó videoja, <http://www.youtube.com/watch?v=j8TACaGL0pg>,
letöltés ideje 2013-05-04

Fórumszínház, Le Caméléon társulat, első rész,
<https://mail.google.com/mail/?shva=1#inbox/13e518b2b7c28ae4>, letöltés ideje 2013-05-04

Fórumszínház, Le Caméléon társulat, második rész,
<http://www.youtube.com/watch?v=DJZeaMUJslI>, letöltés ideje 2013-05-04

Szabados Gabriella

A kamera mint tükör

A cigány nő új arca: Eta

A dokumentumfilm társadalomban és annak reprezentációjában betöltött szerepe vitathatatlan. Éppen ezért, az egyre növekvő lehetőségek és szerepvállalás miatt sok a vitás kérdés a filmes világban, hiszen minden egyes alkotás előbb vagy utóbb visszahat a társadalomra, amelynek, vagy amelyről készítették. A dokumentumfilm tulajdonképpen a gondolkodásunkat tükrözi, az emberekről, a problémákról, az értékekről, az egész világról, önmagunkról. A felvételek és az utómunka során nem csak a megtörtént eseményeket dokumentáljuk, hanem saját magunkat is. Így a dokumentumfilmek vizsgálata kiváló eszköz arra, hogy különböző dolgokhoz, állapotokhoz, emberekhez, csoportokhoz való viszonyulásunkat közvetítsék.

Ilyen kényes téma lehet a kisebbségi csoportokról való diskurzus, jelen esetben a roma tematikájú dokumentumfilmek. Kőszegi Edit és Szuhay Péter már 15-20 éve kiemelkedő alkotói a témának: számtalan, különböző élethelyzeteket feldolgozó roma dokumentumfilmet készítettek, melyeket hazai és nemzetközi filmfesztiválok is díjaztak. A siker nem véletlen. Alkotásaik egy újfajta szerzői hozzáállást tükröznek, melyek a cigány közösségeket és embereket egészen újszerűen mutatják be. Filmjeik cigányképéről elhalványul a bekezdésben említett diskurzusra jellemző „kényes” jelző.

Dolgozatom vázát Kőszegi Edit *Menekülés a szerelembe* című dokumentumfilmjének elemzése adja majd. Azért választottam ezt az alkotást, mert a fent leírt szemléletváltáson kívül itt egy másik, eddig szintén alulreprezentált kérdéskör is jól megfigyelhető: a (roma) női identitás. Ezt a két kérdéskört vizsgálom először külön-külön, majd pedig hogy ezek hogyan jelennek meg Eta filmben kirajzolódott személyiségének tükrében.

Dolgozatom bevezetőjében még szeretném tisztázni, hogy a roma, illetve a cigány szó vagy szókapcsolat használata alatt a Magyarországon élőket értem, illetve a filmes utalások is Jasmine Dellal kivételével mind magyar filmes viszonyokban relevánsak.

„Cigány film vagy roma film?”

Örkény Antal kisebbségszociológus írt egy tanulmányt ezzel a címmel a Filmvilág folyóiratba. Cikkében arra hívja fel a figyelmet, hogy a rendszerváltás után kezdődött egy identitáskereső folyamat a romák között. Talán azért éppen akkor, mert akkor már haladó gondolkodásnak

számított multikulturalizmusról, illetve kisebbségi jogokról beszélni, a nyugatról átvett ideológiák alapján. Egy ilyen átalakulás azonban mindig kétirányú kijelölésben zajlik: fontos elkülönítenünk az egyéni és a kollektív identitást, illetve azt a többségi társadalmat, amellyel szemben, bizonyos értékek és tulajdonságok alapján kijelöli önmagát a kisebbség. (Örkény, 2005; Pócsik, 2004)

A Forray-Hegedűs szerzőpáros 1990-ben publikált kutatásai során megkérdezett 192 cigány családból 84% azokat tartja cigánynak, akiknek „cigányos” a magatartásuk, akár életvitelük, akár munkamoráljuk alapján. Ez azt mutatja, hogy a megkérdezett romák nagy része átvette a többségi társadalomban élő cigányképet, és önmagát is ezen keresztül határozza meg. (Forray-Hegedűs, 1990)

Hasonló megállapításra jutott a Majtényi Balázs és György szerzőpáros is, akik a mostanra már általánosan hangoztatott megállapítást, miszerint a romák nem egységes, homogén etnikai csoport, más nézőpontból értelmezik. Álláspontjuk szerint éppen, hogy a többségi magyar társadalom legtöbbször megbélyegző ítélete dönt arról, hogy ki roma és ki nem. Az egységes cigánykép a többség fejében alakult ki. (Majtényi-Majtényi, 2012) Cohen szerint: „*Az etnicitásnak határozott megjelenése, de elég meghatározhatatlan fogalma van.*” (Cohen, 1997)

Nem véletlenül hoztam olyan példákat, melyek a többségi társadalom nézőpontja felől közelítenek a cigány, mint fogalom meghatározásához. A film világában is ezzel a helyzettel találkozunk: a romákról és/vagy romáknak szóló filmek készítői legtöbb esetben a többségi társadalomból kerülnek ki. Így a cigány film vagy roma film fogalmát sem lehet egyértelműen definiálni: nézőponttól, kontextustól és egyéni beszédmódtól is függ a használatuk. Ezért a dolgozatomban sem törekszem a kategóriákba sorolásra, hanem inkább helyzetképet szeretnék adni, a témában jelentkező nézőpontváltozásról. Látható tehát, hogy a cigány és a roma film fogalmak között nem kell, és nem is lehet különbséget tennünk, inkább ezek helyett a fogalmak használat közbeni jelentésváltozását érdemesebb elemeznünk.

Ahhoz, hogy megvizsgálhassuk, hogy mennyire roma film Kőszegi Edit *Menekülés a szerelembe* c. alkotása, nézzük meg a cigányokkal kapcsolatos sztereotípiák működését a filmben.

A rendezőnő és a film főszereplője, Eta (Rácz Boldizsárné) Szendrőládon találkoztak egy forgatás alkalmával. Kőszegi Edit nevéhez számtalan roma film köthető, ezek egyikéből nőtt ki külön történeté az Eta életét bemutató film. Kőszegi Edit első narrációjában, és az alatta futó képekből azonnal kiderül, hogy filmünk egy cigány családról, egy cigány nőről fog szólni. Eta

és férje, Boldi egy telepen laknak, szegényes körülmények között élnek. Eta 14 évesen ment férjhez, mert nagyon szerelmes volt Boldiba. Hét gyermekük született, kettő még ma is velük lakik, a többiek már családot alapítottak. (Kőszegi, 2006) A film első öt percében nagyjából minden sztereotípiát felvonultat az alkotó, ám teszi ezt úgy, mint a történet egy részét elmesélve. Ezeket nem problémának, nem nehézségnek, hanem pusztán ténynek tekintve, egyszerű kijelentő mondatokban. A képsorokon eközben láthatjuk, hogy a család jól érzi magát, összeáll mindenki a kamera kedvéért.

A film előrehaladásával azonban valódi értelmet, egyedi jelentést nyernek a fenti mondatok, és bepillantást kaphatunk Eta küzdelmeibe, gondolataiba, döntéseibe. Ezek során Eta olyan egyéniségként jelenik meg, akit nem a roma származás fátylán keresztül nézünk, hanem Kőszegi Edit szemén keresztül, aki, mint ahogy a film elején is mondja, Eta barátnője lett. A sztereotípiák lebomlását Bársony Katalin szociológus foglalta össze a Romakép Műhely beszélgetésén: *„A környezet, a hangulat, a bevezető mind megteremt egy olyan világot, amit cigány világgént látunk. Másrészt pedig megjelenik egy nő, aki nem roma nő ebből a szempontból, hanem egy nő, akinek van egy szerelme. ... Amennyire cigányfilm, annyira nőfilm is.”* (Romakép Műhely, 2013a)

Eta és a (roma) női identitás

A sztereotípiák működése során megjelent a másik elemzési tényező, a film és főszereplőjének női mivolta. A 37 perces alkotás során végigkövethetjük Eta anyai és női küzdelmeit: férje elvesztését, fia beiskolázását, az új szerelem megjelenését és a családi viszályokat. Hol van ezekben a roma tematika? Eta hányszor említi meg a film során származását? Sehol és szinte egyszer sem. A film főszereplőjét általános női élethelyzetekben ismerhetjük meg. A történetek menetében, illetve a döntéseiben nyilvánvalóan benne van egész énjé, eddigi élete, melynek az is része, hogy ő maga cigány származású és a környezete is. Ezek azonban elenyésző tényezőkként jelennek meg a filmben, ezért is tettem zárójelbe a roma szót a rész címében. Eta ugyan roma nő, de minden bemutatott élethelyzete működik a roma jelző elhagyásával is.

A fenti mechanizmus azonban nem úgy jön létre, hogy a rendező mintegy kiemeli a történetet és a szereplőket a roma kontextusból, hanem épp fordítva: maga helyezkedik bele, és látja valamint láttatja Etát olyannak, amilyenek ő is szeretné látni magát, és ahogyan emlékezni szeretne önmagára és szeretteire. Kőszegi Edit itt egyszerre tölti be a barátnő és a rendező szerepét: a történet előrehaladásával a film etnikai kerete lebomlik, egyre nyilvánvalóbbá válik a néző számára, hogy Eta személyében korántsem az esszenciális cigány nő típusát ismerhetjük meg. Hasonló következtetéseket von le Jasmine Dellal, amerikai roma dokumentumfilmese is,

aki roma zenészek turnéinak forgatásai során rájött, hogy a cigány muzsikosokról szóló történetek csupán a jéghegy csúcsa, ahhoz, pedig hogy a vízben lévő részt is láthassuk, nem feltétlen kell egy másik embert keresnünk, csupán egy másik lencsét át vizsgálódnunk. (Dellal, 2003)

Pócsik Andrea is a szerzői hozzáállás fontosságát hangsúlyozza, mert a „lencsék” megválasztásán áll vagy bukik a film. Véleménye szerint a legtöbb esetben még mindig „a szakadék szélén ácsorgunk.” Nevezetesen, ahogy dolgozatomban fentebb is említettem, a filmeseknek igen nehéz megválniuk a többségi társadalomból hozott, alapvetően kívülálló magatartásukkal. (Pócsik, 2004) Kőszegi Editnek sikerült megtörnie a kamera egyenlő külvilág címkét, ehelyett a barátnői hangnemnek köszönhetően a kamera inkább tükörként funkcionál nem csak Eta, hanem családtagjai, és más nők számára is.

Ebben legnagyobb segítsége az volt, hogy a történet fontos elemeit maga a főszereplő jelölte ki azzal, hogy minden esetben ő maga hívta a rendezőt, hogy rögzítsenek valamilyen eseményt, történést. Nem véletlenül viseli az alkotás az „*Ezt a filmet Te rendezted, Eta*” alcímet. A dokumentálás vágya így annak tárgya felől érkezik, mely a megőrzésen kívül keresés is. Eta keresi önmagát és a boldogságát, tulajdonképpen célját az életben, melyet sokáig nem talált a férje halála után. Újra megtalálja önmagát, a szerelemben. Ekkor érthetjük meg, hogy az előző bekezdésekben említett sztereotípiák hogyan és miért érvényesültek az ő életében. Kőszegi Edit álláspontja: „*szerintük a szerelem az egyetlen dolog, aminek van értelme, amire építkezni lehet.*” (Romakép Műhely, 2013a). Valóban, a szerelem, mint az igazi élet elkezdésének kapuja megjelenik később fiainál, Ivánnál és Rokínál is. Így egyedi képet kapunk arról, hogy Eta miért ment férjhez 14 évesen, és miért született hét gyermekük, mint szerelmük gyümölcse, és hogyan adja át magát az új szerelemnek 52 évesen.

Etát tehát úgy ismerhetjük meg, mint egy modern nőt, akinek küzdelmei koránt sem specifikusan roma nehézségek. Sőt, több helyen szembe is megy a cigány nő sztereotípiáival. Modern, hétköznapi ruhákban jár, nem visel cigány népviseletet. Bár hét gyermeket szül, segíti boldogulásukat, Rokit Egerbe írta be kollégiumba, ahol majd szakácsnak tanul. A képeken láthatjuk, hogy szerény körülmények között élnek, viszont egyszer sem esik szó pénzhiányról, vagy nincstelenségről, melyet szintén a cigánysághoz (is) kapcsol a közbeszéd. Férje halála után pedig nem fél belevágni az új szerelembe akkor sem, amikor ez a fiából nagy ellenérzéseket vált ki. Nem fél új, önálló életet kezdeni, mely szintén az egyéni individuum, a modern női gondolkodás jelképe – cigány női sorsot még nem láthattunk eddig így alakulni, a filmvásznon legalábbis biztosan nem. Ezért feltételezhetnénk, hogy a *Menekülés a szerelembe*

nem is roma film, mivel bőven szétfeszíti a kategória általánosan elfogadott ismérveit. Véleményem szerint azonban ez túl merész kijelentés, inkább arról lehet szó, amit már a dolgozatom elején is előrevetítettem: a cigány film, mint gyűjtőfogalom megy át valamiféle változáson. Ez üdvözítőbb is mind a filmes világ, mind pedig az egész magyar társadalom számára.

Hova tovább? A roma dokumentumfilmek régen és most

A roma tematikájú dokumentumfilmek tanulmányozása során valóban megfigyelhető egy elbeszélési ív, amennyiben a filmekhez keletkezésük ideje alapján közelítünk. Az 1970-es, '80-as években keletkezett magyarországi roma filmek általában megpróbálnak szembe menni a sztereotípiákkal, vagy pozitív színben feltüntetni azokat, mint például a *Cséplő Gyuri* (1978). A rendszerváltás után, mikor már szabadabban lehetett beszélni a kisebbségi, illetve hátrányos helyzetűeket (e kettő sajnos sokszor együtt jár) érintő témákról, a filmek is megváltoztak. Legtöbbször etno- illetve szociofilmekről beszélhetünk ebben az időszakban, melyek megpróbálták megjeleníteni és feltárni a cigányság itthoni helyzetét, és megoldást találni a kialakult súlyos problémákra. A két ábrázolási mód közös metszete, hogy a filmben a romákat elsősorban, mint az etnikum tagjait jelenítik meg, hiába találkozunk sokszor egyedi sorsokkal. A filmek elemzésének nagy tanulsága, hogy egyáltalán nem mindegy: a „roma” tematikaként vagy problémaként jelenik meg a vásznon.

Néhány alkotás azonban új megközelítésben látja a megoldást. Ezek olyan roma filmek, melyek tulajdonképpen nem is azok: a főszereplőik láthatóan cigány származásúak, de a film nem ezt helyezi középpontba, hanem az ő általános emberi mivoltukat és történetüket, melynek csak kis szelete az, hogy egy kisebbség tagjai. Ilyen filmek például *Paramicha* (1994), *A lépcső* (1994), *Menekülés a szerelembe* (2006). A romakép individualizálódik, a szereplők kiléphetnek etnikumukból. Ez a szerzői látásmód és hozzáállás jelezheti a társadalomban jóval lassabban végbemenő változást: a megismerést és az elfogadást. Nem csupán a filmesek törnek ki az etnikai keretből. André Raatzsch képzőművész is hasonló módon gondolkodik. „*A cél az lenne, hogy például egy atomszennyezésre felhívó kép alanya lehessen egy cigányember. Az, hogy a cigány származás a legtöbb esetben ne legyen plusz információ.*” (Romakép Műhely, 2013b) A folyamat tetőpontja lehet majd, amikor már jelentős számú roma filmes jelenik meg, akik a „legsajátabb és legbelsőbb” nézőpontból készíthetnek filmet cigány emberekről és/vagy cigány embereknél.

Konklúzió, kitekintés

Írásomat Bori Erzsébet szavaival zárnám, mely nagyon jól kifejezi, miért is fontos a fentiekben leírt diskurzus és nézőpontváltás. A válasz és a változás hatóköre természetesen nem csupán a cigány filmben keresendő. „*A filmesek, akár tudják és akarják, akár nem, a magyar társadalomról, közös jövőnkéről adnak képet, amikor a magyarországi cigányok ... törekvéseit rögzítik. Ha van a dokumentumfilmnek társadalmi haszna és felelőssége, akkor azt itt kell keresni.*” (Bori Erzsébet, 2005)

Felhasznált irodalom

1. Bori Erzsébet (2005): Cigányutak. *Filmvilág* 2005/6. Hozzáférés: 2013. május 14. Elérhető: http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=8270&gyors_szo=bori%2Berzs%25E9bet&start=0
2. Cohen, Anthony P. (1997): *A kultúra mint identitás egy antropológus szemével*. In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Osiris Kiadó, Budapest
3. Dellal, Jasmine (2003): Romani Images: A Film Director's Diary. *The Journal of Cinema and Media* 2003/2. Hozzáférés: 2013. május 14. Elérhető: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/41552372?uid=3738216&uid=376337933&uid=2&uid=3&uid=60&sid=21102011479183>
4. Forray R. Katalin – Hegedűs T. András (1990): *A cigány etnikum újjászületőben*. Akadémiai Kiadó, Budapest
5. Kőszegi Edit (rendező, 2006): *Menekülés a szerelembe*. Hozzáférés: 2013. május 14. Elérhető: <http://www.youtube.com/watch?v=cOSWcKfw-9o>
6. Majtényi Balázs – Majtényi György (2012): *Cigánykérdés Magyarországon 1945-2010*. Libri Kiadó, Budapest
7. Örkény Antal (2005): Cigány film vagy roma film? *Filmvilág* 2005/6. Hozzáférés: 2013. május 14. Elérhető: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8271
8. Pócsik Andrea (2004): A romák ábrázolása a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmekben. *Metropolis* 2004/2. Hozzáférés: 2013. május 14. Elérhető: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=95>
9. Romakép Műhely (2013a): „*I am a Roma Woman*”. Hozzáférés: 2013. május 14. Elérhető: <http://www.youtube.com/watch?v=MZqPEX0Yqrk>

10. Romakép Műhely (2013b): „*Roma Image Studio*”. Hozzáférés: 2013. május 14.

Elérhető: http://www.youtube.com/watch?v=PflNc_A8kdk

Szőnyi Mariann

A trauma reprezentációja a roma holokausztot bemutató dokumentumfilmekben

A holokauszt fogalma a 20. század – és talán az emberi történelem – legtraumatikusabb eseményét jelöli. A kifejezés – ami szó szerint égő áldozatot jelent – egyszerre mélyen része a kollektív emberi történelemnek és tudatnak, ugyanakkor el is határolódik ettől a közös tapasztalati és tudásanyagtól. A holokauszt kifejezés egyenlő a náci ideológia nyomán végrehajtott népiirtással, üldöztetéssel és terrorral, de ennél sokkal többet jelent. Egy elképzelhetetlen és felfoghatatlan szenvedés jelölője, ami túlmutat az egyszerű emberi megismerésen. Az emberiség olyan mélyen beágyazódott traumája, ami örökre megváltoztatta a történelem folyamatát és az emberi gondolkodás struktúráját.

A holokauszt megközelítése a trauma jellegéből adódóan egy olyan paradoxont hordoz magában, ami meghatározza mind a tudományos kutatás, mind pedig a reprezentáció keretrendszerét és lehetőségeit. A trauma rendkívüliségéből adódóan hozzáférhetetlen a hétköznapi értelmezés számára, mégis az első perctől fogva megfogalmazódott az a kollektív igény, ami létfontosságúnak tartotta a kezdeti időszakban a dokumentációt, majd pedig ennek nyomán a megismerést és egy strukturált emlékezetpolitika kiépítését. A holokauszt emlékezete több, mint pusztán megemlékezés vagy tiszteletadás. Egy olyan értelmet – nevezhetjük akár feladatnak is – hordoz magában, amiben a trauma feldolgozása, az igazságszolgáltatás mögött ott húzódik a figyelemfelhívás, az intelem arra, hogy soha nem szabad elfelejtenünk azt, ami történt. *Aki elfelejti múltját, arra ítéltetik, hogy újra átélje azt.*

A holokauszt nem válhat a történelem részévé olyan értelemben, hogy elmúlt eseményként tekintünk rá, ami a múlt egy lezárult, megkövült időszakát alkotja. Aaron Kerner Claude Lanzmann-t, az 1985-ös *Shoah* című film rendezőjét idézi, aki szerint „az elkövethető legszörnyűbb morális és művészi bűn egy a holokausztnak dedikált alkotás létrehozásakor a holokausztot múltnak tekinteni. A holokauszt vagy legenda, vagy jelen idejű (*present*), de semmi esetre sem emlék.”¹

Az ábrázolást (és lényegében bármilyen ismeretterjesztő anyagot) így kettős teher nyomja: egyrészt annak a felelőssége, hogy a holokauszt traumáját „elérhetővé”, megismerhetővé tegye a nyilvánosság számára, biztosítva el nem halványuló helyét egy nyilvános diskurzusban, másrészt magának a reprezentálhatatlanságnak ténye.

Ez a kettősség a holokauszt reprezentációjának vizsgálatában számos kérdést vet fel, amelyek mentén hasonlóan nagyszámú elmélet fogalmazódott meg.

Hogyan lehetséges a holokauszt felfoghatatlan szenvedésének ábrázolása? Hogyan lehet átadni egy ennyire rendkívüli traumát? Milyen módszerek segítségével lehet túllépni a pusztán

1 Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2011, 204. old.

ismétlésen és a trauma feldolgozását elősegíteni? Megosztható-e egyáltalán az elmondhatatlan? Hogyan lehet az egyedi szenvedés élményébe bevonni a közönséget?

A kérdések sorát még hosszasan lehetne folytatni, amelyeket egy további sajátos aspektussal egészíthetünk ki, hogyha a roma holokauszt témakörét vizsgáljuk.

A holokauszt elnevezés az elmúlt évtizedekben szinte egybeforrt a zsidó népirtással. A Porrajmos (vagy porajmos / pharrajimos) kifejezést csak néhányan ismerik, mint ahogy magának a roma holokausztnak a tényével is csak kevesen vannak tisztában.

A roma holokauszt vizsgálatát és ezen keresztül reprezentációját nagyban megnehezíti a dokumentációnak, a hiteles forrásoknak a hiánya. A háború idején kevés feljegyzés készült az elhurcolt romákról, azok az iratok pedig, amelyek a deportálásokat, gettósításokat mégis dokumentálják vagy megsemmisültek, vagy pedig elvesztek a háborút követő időszakban.

Részletes beszámolók, pontos leírások illetve az általános szervezettség hiányában nem alakulhatott ki olyan intézményesült emlékezeti kultúra, mint amelyet a zsidó holokauszt esetében megfigyelhetünk. Ennek intézményesüléséhez nemcsak a nagy mennyiségű adat és beszámoló járult hozzá – amelyek lehetővé tették egy stabil struktúra kiépítését – hanem már maga az a szilárd és egységes törekvés is, amely mind a politikai, mind pedig a társadalmi, kulturális területeken megfogalmazódott. A roma holokauszt tekintetében nem beszélhetünk egy olyan folyamatnak a kibontakozásáról, amelynek célja egy egységes emlékezeti forma felépítése lett volna.

A roma holokauszt túlélők vallomásait összegyűjtő kiadvány, a *Porrajmos* a „soha meg nem hallgatottak”² szenvedéseiről beszél. Egy olyan jelenségre hívja fel a figyelmet, amelyben nem hogy nem biztosították a megemlékezés formáinak kialakulásához szükséges feltételeket, de kifejezetten arra törekedtek, hogy elnyomják a szenvedők hangjait.

Emellett még több olyan tényezőt is megemlíthetünk, amelyek más kortárs problémákhoz kapcsolódva még manapság is kifejtik hatásukat és napjainkban is megnehezítik az emlékezés és reprezentáció gyakorlatának működését és fejlődését.

Yosefa Loshitzky azt a kérdést vizsgálva, hogy miért beszélhetünk a Porrajmos ábrázolásának hiányáról a holokausztot feldolgozó filmekben, több okot is felsorol.

Elsőként a romák általános társadalmi marginalizáltságát említi, amely megnehezíti a médiumokhoz való hozzáférést, és amivel a romáknak ugyanúgy mint több évszázaddal korábban, napjainkban is szembe kell nézniük. Ehhez az érvhez kapcsolódik az oktatásból való kiszorulás és következménye: a tanulatlan rétegektől ritkán származtak írásos emlékek, lejegyzések vagy naplórészletek. Az írásbeli

2 Bernáth Gábor (szerk.), *Porrajmos: Roma Holocaust túlélők emlékeznek*, Roma Sajtóközpont Könyvek, Budapest, 2000, 10. old.

anyagok hiányának egy másik magyarázatát a Loshitzky által említett kutatók szerint a roma orális hagyomány szolgálhatja, amelyet az „anti-memória”, illetve a „feledés kultúrája” kifejezésekkel ragadnak meg.³

Az utolsó, egészen zavarba ejtő szempont azt a megközelítést mutatja be, amelyet a holokauszt „zsidó exkluzivitásának” gondolata jellemez, és amelynek célja, hogy megakadályozza a holokauszt „elzsidótlását” (*de-Judaisation*).⁴ Bár a romák teljes „kizárása a holokauszt intézményesített emlékezetéből”⁵ szélsőséges elképzelésnek tűnhet⁶, azonban ennek a gondolatnak a megfogalmazódása is valamennyire érzékelteti azokat a sajátos problémákat, amelyek a roma emlékezeti kultúrát jellemzik.

A zsidó emlékezeti kultúra esetében egy intézményesült struktúráról, egy stabil, kiforrott kánonról beszélhetünk. A roma holokauszt így egy olyan emlékezeti térbe lép be, amely már telített képekkel és szövegekkel, amelyeknek a jelentése elválaszthatatlanul összefonódik a zsidó népi kultúrával.

Mindenki ismeri azokat az ikonikus felvételeket és fotókat, amelyeket megpillantva azonnal a holokauszttal és elsősorban a zsidó nép szenvedéseivel kötünk össze. A szögesdróttal körülvett táborok, a csontsovány, félholt, meztelen alakok, az égető kemencék, a bevagonírozott tömegeket szállító vonatok, de a megfelelő kontextusban akár egy sínpár és a zakatoló vonat hangja is azonnal a holokauszt fogalmát juttatja eszünkbe. Ezt a problémát ragadja meg az az idézet, amit Loshitzky tanulmánya egyik mottójául választott. Thomas Elsaesser gondolata ez, aki szerint „az egyik holokauszt [...] elrejtje a másikat, az egyik kép szimbolikus ereje elhomályosíthat egy másik valóságot”⁷. Ilyen erőteljes szimbolizmus mellett a korábban megfogalmazott listát további kérdésekkel egészíthetjük ki, amelyek arra vonatkoznak, hogy a holokauszt már több évtizede intézményesült emlékezeti terének eszközeit és lehetőségeit hogyan használhatja fel a roma emlékezet?

Lehetséges-e ezeknek a képeknek a kisajátítása és ezzel a saját szenvedés kifejezése? Szükséges-e saját rituálékát kidolgozni?

3 Loshitzky, Yosefa, *Quintessential Strangers: The Representation of Romanies and Jews in Some Holocaust Films*, <http://roar.uel.ac.uk/740/1/Loshitzky%2C%20Y%20%282003%29%20FW%2044%20%282%29%2057-71.pdf> (utolsó letöltés ideje: 2013. május. 20.)

4 Loshitzky az elképzelés bemutatásakor Ian Hancock fogalmait alkalmazza, az általa felhasznált irodalom: Hancock, Ian. 1996. Responses to the Porrajmos: The Romani Holocaust. *Is the Holocaust unique? Perspectives on comparative genocide*, ed., Alan S. Rosenbaum. Boulder, Colorado: Westview Press: 39 –64.

5 Loshitzky, Yosefa, *Quintessential Strangers: The Representation of Romanies and Jews in Some Holocaust Films*

6 Dolgozatom keretéből és lehetőségeiből adódóan nem célozom az állítás igazságtartalmának vizsgálatát, sem az állásfoglalás mellette vagy ellene.

7 Loshitzky, Yosefa, *Quintessential Strangers: The Representation of Romanies and Jews in Some Holocaust Films*, az eredeti szöveghely: Elsaesser, Thomas. 1999. One train maybe hiding another: Private history, memory and national identity. *Screening the past*, Nr. 6.

A helyzet bonyolultságát, a jelentések szövevényességét jól példázza az a történet, amelynek nyomán Elsaesser megfogalmazta a fentebb említett állítását: egy dokumentumfilm jelenetéről van szó, ahol egy kislányt láthatunk a marhaszállító vagon egy nyílásán kinézni, mielőtt bezáródnak az ajtók és a vonat elindul a koncentrációs tábor felé. A kép sokáig a zsidó szenvedés megtestesítője volt egészen addig, amíg ki nem derült, hogy egy roma származású lányról van szó. Ez a „felfedezett/elfedett/újrafelfedezett”⁸ kép egyszerre testesíti meg mindazokat a visszasságokat, amelyek a roma holokauszt emlékezetével kapcsolatban felmerülnek és világít rá a pontos dokumentáció, a hiteles forrásokból álló ismeretanyag szükségességére.

A reprezentációt általánosságában vizsgálva is olyan problémákkal találkozunk, amelyek kiemelkedő helyet foglalnak el a holokauszt befogadását tárgyaló diskurzusokban.

Walter Benjamin – igaz, Baudelaire költészetét vizsgálva – egyik írásában nagyon is pontosan ragad meg egy másik nehézséget, ami a holokauszt traumájának „átadásával” és befogadásával kapcsolatosan merül fel.

Akár az egyszerű hétköznapiakban is szembesülhetünk az egyéni élmény átadhatóságának, átélhetőségének problémájával. Olyan traumák esetén is, amelyek részei a mindennapoknak, az emberi életnek, komoly akadályokba ütközünk, hogy reprezentálhatóvá tegyük egyéni élményeinket, vagy befogadjuk a másikat.

Benjamin megkülönbözteti az egyéni, elszigetelt élményt (*Erlebnis*), illetve a tapasztalatot (*Erfahrung*), ami a megosztott, közös tudásból levont ismeretet jelöli. Az *Erlebnis* egy olyan sokkélme­nyt jelent, ami az értelmezésen kívül helyeződik, ismétlése (ismétlődése) a munkás futószalag melletti kézmozdulatához hasonlítható. Ezzel szemben az *Erfahrung* egy olyan ismétlést foglal magában ami a közösség által birtokolt ismeretek fenntartását biztosítja, sokszor ünnepeken, kultuszokon keresztül. (Ennek hasonlatát a kézművesség gyakorlatában lelhetjük meg.)⁹

A trauma ábrázolásának problémakörére lefordítva a felosztást, a kérdés az: lehetséges-e *Erfahrung* típusú reprezentáció, amelyben az ismétlés egy közös tudásnak, egy megosztott ismeretanyagnak a létrejöttéhez járul hozzá? Szemben az *Erlebnis* típusú ábrázolással, ami az egyéni, egyedi élményt ismétli, elzárva a kollektív tudatba való beépülés lehetőségétől.

Az ismétlés problémáját az *acting out* és a *working through* fogalmain keresztül is megragadhatjuk, párhuzamba állítva Benjamin terminusaival.¹⁰ Az *acting out* fogalmát az *Erlebnis*hez köthetjük, hiszen

8 Loshitzky, Yosefa, *Quintessential Strangers: The Representation of Romanies and Jews in Some Holocaust Films*

9 Benjamin, Walter, *Motívumok Baudelaire költészetében*, http://esztetika.elte.hu/segedanyagok/benjamin_baudelaire.pdf (utolsó letöltés ideje: 2013. május. 20.)

10 A két fogalom több helyen is megjelenik Rothberg könyvében, pl.: Rothberg, Michael, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, 11. old.

ez a trauma reflexió nélküli ismétlését, „eljátszást”, „újrajátszást” jelent, míg a *working through*, az *Erfahrung* fogalmához kapcsolva a trauma feldolgozását fejezi ki, ahol már megjelenik egy távolságtartó, kritikus értelmezés is.

Michael Rothberg a trauma reprezentációját vizsgálva a holokauszttal foglalkozó kutatásokról beszélve kétféle megközelítést különböztet meg: a realista és az antirealista szemléletet.¹¹ A realista megközelítés szerint a holokauszt megismerhető, illetve az általunk ismert „mimetikus univerzum” keretrendszerén belül reprezentálható. Az antirealista szemléletmód ezzel szemben azt mondja, hogy a holokauszt nem megismerhető, vagy legalábbis a megismerés radikálisan új formáira lenne szükség, ahogy a reprezentáció esetében is a hagyományos sémák képtelenek megragadni azt. Ahogy arra Rothberg is rámutat, a két megközelítésmód a „hétköznapi” és a „rendkívüli” közötti kapcsolat kétféle értelmezését adja. Míg a realista ugyanazon a kontinuumon (ugyanannak a folytonosságának a részeként) helyezi el a kettőt, addig az antirealista egy áthidalhatatlan szakadékot lát köztük.¹² A trauma kettőssége jelenik meg a két szemléletmódban, ahogy a holokauszt eseményei egyszerre részét képezik a történelemnek, de ugyanakkor ki is szakadnak a hétköznapi valóság közegéből. Rothberg könyvében egy olyan reprezentációs „módszernek” a kidolgozására törekszik, amelynek segítségével lehetséges a trauma paradoxonának a megragadása, amely képes túllépni a pusztá ismétlésen, vagy sokkhatáson és a trauma feldolgozását, az azzal való azonosulást segíti elő. (Ami alapvetően fontos a holokauszt megismeréséhez.) Az általa javasolt megközelítésmód a „traumatikus realizmus” (*traumatic realism*), ami a realista és az antirealista felfogás között egyensúlyoz, a hangsúlyt a „hétköznapi” és a „rendkívüli” metszéspontjára helyezve.¹³ A holokauszt világa egy sajátos valóságot hoz létre amelyben a tér és idő egyedi törvényei uralkodnak: a hétköznapi és a rendkívüli egyszerre létezik egy olyan térben, ahol folytonosság és szakadozottság (a töredezettség) keveredik össze. Ennek a traumatikus valóságnak a reprezentációját Rothberg egy nagyon is aktív folyamatnak tekinti, ami nem passzív mimézisként jeleníti meg a traumát, hanem javaslatában „a traumatikus realizmus egy kísérlet arra, hogy a traumatikus eseményt az értelmezés tárgyaként hozzuk létre és úgy programozzuk illetve formáljuk olvasóit, hogy rákényszerüljenek a poszttraumatikus kultúrával való kapcsolatuk elismerésére”.¹⁴ Rothbergnél a trauma reprezentációja kétszeresen is aktív folyamat, hiszen egyrészt nem egyszerűen a trauma megjelenítését, pusztá ismétlő bemutatását jelenti, hanem egy konstrukciós folyamat eredményeként valósul meg a trauma valóságának reprezentációja. Másrészt a befogadó sem a szokásos módon szemléli a holokauszt traumáját feldolgozó alkotásokat, nem esztétikai tárgyként jelenik meg előtte, de nem is merül el teljesen a trauma rendkívüliségében, ami túlságosan eltávolító lenne a megfelelő szintű értelmezéshez.

11 Rothberg, Michael, *Traumatic Realism*, 3. old.

12 Rothberg, Michael, *Traumatic Realism*, 4. old.

13 Rothberg, Michael, *Traumatic Realism*, 9. old.

14 Rothberg, Michael, *Traumatic Realism*, 103. old.

Ez a néhány elméleti megközelítés és a korábban megfogalmazott kérdések is jól érzékeltetik, hogy mennyire bonyolult és sokoldalú problémaként jelenik meg a holokauszt traumájának reprezentációja. Ebben különösen fontos és ezzel együtt sajátos szerep jut a dokumentumfilmeknek, hiszen ahogy arra Aaron Kerner is felhívja a figyelmet, a dokumentarista műfajjal szemben megfogalmazódik az objektivitás elvárása, az, hogy „egy átlátszó ablakot biztosítson a múltba”.¹⁵

Az objektivitás a hitelesség követelményének folyománya, aminek a holokausztot feldolgozó filmek esetében talán még nagyobb jelentősége van, hiszen minden egyes információdarabka, minden egyes tanúságtétel a történelmet formálja, kollektív tudásunkat bővíti.

A hitelesség jelentőségét jól példázza a Steven Spielberg által 1994-ben megalapított USC Soá Alapítvány utasítása azon operatőrök számára, akik holokauszt túlélőkkel készített interjúkat rögzítenek. Kerner idézi az útmutatót, ami szerint miután sikerült beállítani a megfelelő kameratávolságot, szigorúan tilos mindenféle közelítés, vagy távolítás, mivel „az ilyen típusú kameramozgások szerkesztői kommentárt adnak a tanúságtételhez, ezzel történelmi hitelességét kompromittálva”.¹⁶ Természetesen a hitelesség ilyen jellegű biztosítottasága nem tekinthető általános jellemzőnek, ahogy arra Kerner is rámutat – túl a Fortunoff Video Archive félérás szerkesztett anyagain – „már maga a forma is megváltoztatja a tartalmat, hogyha nem, akkor is hozzáad valamit.”¹⁷

A tanúságtétel, amelyet Kerner ezen a helyen tárgyal, önmagában is sajátos helyet foglal el, hiszen a túlélők beszámolóit különleges jelentőséggel bírnak, mivel a megszólalók azok, akik ott voltak, akik tudják mi történt. Jelenlétükben és szavaikon keresztül maga a trauma manifesztálódik, tekinthetjük őket akár egyfajta összekötőkként is a múlt és jelen, a történelem és az egyéni sorsok között.¹⁸

A hitelesség másik, leggyakrabban használt forrását az archív anyagok jelentik, de ezek használatával kapcsolatban Kerner egy fontos szempontra hívja fel a figyelmet. Annak veszélyére, hogy az archív felvételek fétistárgyakká válhatnak, amelyeket „helyettesítőkként” elfogadva megfedkezhetünk azokról az eseményekről, amelyek nem jelennek meg a képeken.¹⁹

A dokumentumfilmek csoportosításához Bill Nichols felosztását használja fel, aki négy típust különböztet meg: magyarázó/feltáró (*expository*), megfigyelő, interaktív és költői.

15 Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust*, 177. old.

16 Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust*, 197. old.

17 Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust*, 198. old.

18 Sőt, egy radikálisabb lépéssel a traumatikus realizmus élő megtestesítőinek is, akikben a hétköznapi és a rendkívüli keveréke valósul meg.

19 Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust*, 187. old. Egy másik helyen Lanzmann-t idézi, aki arra a kérdésre, hogy mit tenne, ha a gázkamrákat működésük közben bemutató felvételekre bukkanna, azt válaszolja, hogy megsemmisítené az anyagot, mivel ez fétistárggyá válva „a holokausztot a múltban foszilizálná”. 203. old.

A magyarázó dokumentumfilmek jellegzetessége, hogy miközben informálni, tájékoztatni igyekeznek a nézőket, narratívájukon keresztül egy argumentumot fejtenek ki. A képek szerepe az illusztráció, vagy a mondanivaló alátámasztása, ami egy narrátortól származik, aki az értelmezést irányítja.

A megfigyelő dokumentumfilmek a „direct cinema” jellegzetességeit követve engedik, hogy az események a kamera előtt minden beavatkozás és narráció nélkül bontakozzanak ki. A lényeg a jelenidejűség hordozza, az, hogy mi történik éppen a kamera előtt.

Míg ennél a típusnál a filmkészítő a háttérbe húzódik, addig az interaktív dokumentumfilmek esetében nagyon is aktív szerepet vállal az események alakításában, az interjúkat elkészítő személy szerepkörén is túl.

Végül a költői dokumentumfilmek a másik három kategóriával szemben a formára, ezzel pedig a megkonstruáltságra, a mi mellett a hogyan kérdésére helyezik a hangsúlyt.²⁰

Dolgozatomban Kerner szempontjait is figyelembe véve két, a roma holokausztot feldolgozó dokumentumfilmet vizsgállok. Varga Ágota *Porrajmos* című filmjét, illetve a National Roma Center közös alkotását a svédországi „E-Romani Glinda”-val, a „*The Persecution from Basarabia*” című dokumentumfilmet.

A *Porrajmos* a magyarországi romaság szenvedéseit eleveníti fel a túlélőkkel készített interjúk segítségével. Bár a filmet első látásra egyértelműen sorolhatjuk az interaktív dokumentumfilmek közé – hiszen a szenvedők tanúságtételére épít, a történet folyamának alakulásában pedig a rendező aktív szerepet játszik – a kategorizáció nem ilyen egyértelmű. A komáromi Csillag erődbe tett látogatás például egy ideig a megfigyelő filmek jellegzetességeit hordozza: a kamera csupán csendes megfigyelője annak, ahogy a túlélők körbe járnak múltbéli szenvedéseik színhelyét és az átélt traumáról mesélnek. Csak később hangzik fel újra a kérdező hangja, ami így kissé elveszi a korábbi jelenetek erejét, mert túlságosan is nyilvánvalóvá teszi az események irányítottságát, szerkesztettségét. Annak ellenére, hogy az interaktív típusú dokumentumfilmek jellegzetessége a filmkészítő jelenléte és befolyása – aki hatását a tanúságtételek elrendezésével is megoldhatja, a túlélőkön keresztül beszélve – ennek többszöri egyértelmű megnyilvánulása inkább eltávolít, mintsem a megértést segítené. Bizonyos esetekben egészen zavaró, ahogy a történet folyamát megszakítja ennek a konstruáltságnak a ténye, például amikor az egyik roma túlélő az őt elhurcoló – már elhunyt – csendőr családjával találkozik és egy helyen azt mondja, „ezek az urak hoztak ide”, vagy „ha ez a riporter nem létezik, te nem is tudod”. Természetesen az, hogy a dokumentumfilm készítői teremtették meg a beszélgetés lehetőségét, még

20 Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust*, 177-180. old. (az általa felhasznált irodalom: Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* [Bloomington: Indiana University Press, 1991, 34.]

nem vesz el szimbolikus erejéből, viszont megzavarja az objektivitásnak azt az érzését, amit az események „természetes” kibontakozása ad.

Hasonlóan zavaró, sőt, egészen kellemetlen érzést keltenek bizonyos interjúszituációk is. Ahogy arra Kerner is felhívja a figyelmet Nichols-t idézve, az interjúk egy „hierarchikus diskurzus formái”, ahol az erőviszonyok egyenlőtlen elosztásáról beszélhetünk, akárcsak a „gyóntatásnál vagy a vallatásnál”.²¹ Ennek az egyenlőtlen viszonyoknak a megnyilvánulását adják azok a jelenetek, ahol Varga nem mint empatikus kérdező jelenik meg, akinek az a célja, hogy elősegítse a trauma megosztását, az emlékek felkutatását, hanem inkább emlékeztet egy erőszakos vallatóra, aki minden áron meg akarja szerezni a számára fontos információkat. Amikor a Csillag erődbe elhurcolt idős asszonyok nem tudnak mit mondani a kísérletekről, a rendező újra és újra felteszi kérdését, annak ellenére, hogy egyértelmű, nem fog választ kapni rá: „de mit gondolnak?”, „de mit kísérleteznek?”, „nem gondolkodtak rajta?”. Hasonló példát szolgáltat az a jelenet, amelyben egy idős roma férfit és nőt arra kér, hogy énekeljék el azt a dalt, amit az elhurcoltak is énekeltek. Ez a kívánság ellenállást vált ki a férfiből, aki arra kéri Vargát, hogy „ne danoltasson”. Visszakozására a válasz egy határozott „de!”.

Bár a *Porrajmos* sok esetben érzékenyen világít rá a holokauszt traumájának sajátosságaira és a szenvedés rendkívüli fokára, egyes technikai és formai megoldásai megnehezítik a film által közvetített üzenet befogadását. A túlélő és az őt elhurcoló csendőr családjának találkozása, „tanúságtétele” a fiú előtt különleges és egyedi módon enged bepillantást a trauma világába, olyan egyedülálló nézőpontot biztosítva, amivel ritkán találkozhatunk.

Visszont feliratok, nevek nélkül nehéz az eligazodás: percekig nem is tudjuk, hogy hol vagyunk, hogy kik beszélnek, hogy az asztalnál ülők kinek is a rokonai. Az ágyban fekvő idős, beteg nőről felülnézetből készített felvételek hasonlóan a csoportos interjú némely jelenetéhez szerencsétlen megoldásnak tűnnek.

A csoportos interjú maga is sajátos kérdéseket vet fel, hiszen már a kiválasztott módszer is egyedi. Egyrészt tekinthetjük egy olyan formának, amely lehetővé teszi az élmények azonnali közösségivé tételét, először egy kisebb csoporton belül, majd ennek látványán keresztül a nézőnek is ezt az érzést közvetítve. De hibája ugyanaz a zavartkeltő formai/technikai megoldás, mint a film számos más részletének: az egymás szavába vágó, fel-felkiáltó asszonyok (majd a Komáromba látogató túlélők) hangjai összekuszálják az értelmezést.

Míg a *Porrajmos*-ban a kérdező hangja, a filmkészítő szándéka szerint összeállított tanúságtételek vezették az értelmezést, addig a *The Persecution from Basarabia* című filmben még egyértelműbbé válik a befogadás irányításának szándéka a narrátor hangján keresztül. Kerner a „voice-of-God²²” kifejezést használja a narrátor szerepkörének megragadására, ami ebben a dokumentumfilmben minden

21 Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust*, 179. old.

22 Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust*, 177. old.

szempontból érvényre jut. A tiszteletet követelő férfihang „mindenható” autoritásként jelenik meg, aki nemcsak bevezeti a nézőt a történelem eseményeibe, hanem még a túlélők vallomásainak keretét is megadja. A megszólaló idős roma asszonyoknak nincs lehetősége arra, hogy szenvedésük egész történetét átadják, megnyilvánulásaik inkább a narrátor által elmondott tények alátámasztására szolgálnak. Maga a narrátor irányítja töredezett visszaemlékezéseiket, hiszen az ő hangja mutatja be az éppen beszélőt, akitől néhány mondat után át is veszi a szót, hogy tovább vezessen minket a romák II. világháborús kelet-európai deportálásának és meghurcoltatásának történetén. (A régió, amelyre a film koncentrálna „Bessarabia”, egy romániai, moldovai és ukrain területet magába foglaló vidék.)

A *The Persecution from Basarabia* egyértelműen a magyarázó/feltáró dokumentumfilmek közé sorolható, hiszen egy lineáris struktúrát követve mutatja be az eseményeket, elsősorban az ismeretátadásra fókuszálva.

Ennek megvalósításában a túlélők vallomásai mellett fontos szerep jut a szakértők megszólalásainak is, akik pozíciójukkal és tudásukkal hozzájárulnak az elhangzott állítások hitelesítéséhez. Tekintélyük kialakításában meghatározó szerep jut a képeknek is: szakértelmük és hozzáértésük hangsúlyozásához könyvtárakban és irathalmok között szólnak meg, miközben beszélnek, láthatjuk, ahogy hivatalos iratok fölé görnyednek, vagy egy könyvet emelnek le a polcról.

A hitelesség és az objektivitás kulcsfontosságú a film számára, minden egyes formai és tartalmi megoldást ennek rendel alá. Szinte már egy propagandaszerű ismeretterjesztésről beszélhetünk, amelynek manipulatív elemei és gyakorlatai mindvégig nyilvánvalóak, sok esetben már egy történelemkönyv pedagógiai hangját ütve meg.²³

A képeknek nemcsak a szakértők felszólalásainál, hanem mindvégig kiemelkedő szerep jut ebben, illusztrálendő és alátámasztandó az elhangzó állításokat. Amikor a film korabeli iratokból idéz (ami szintén a hitelességet erősíti), vagy magát a dokumentumot (esetleg egy azt helyettesítendő iratot) láthatjuk, vagy annak az arcát, akitől például a törvény vagy a határozat származik. Hasonlóan ehhez, amikor a túlélők szenvedéseiről esik szó, a narráció vagy a megszólaltatott roma asszonyok beszédével egy időben láncokat láthatunk, a deportálások tárgyalásakor romos házakat. Az egyik túlélő konyhai szolgálatáról beszélve éppen ételt készít, egy másik asszony esetében a narráció azt mondja el a nézőknek, hogy jóslásból tartották fenn magukat a hazatérő asszonyok, a képen látható nő pedig éppen kártyát vet. Még számtalan ehhez hasonló jelenetet lehetne felsorolni ami azt példázza, hogy hogyan használja fel a film a képeket a megértés elősegítéséhez és a mondanivaló kihangsúlyozásához.

23 Sem a propaganda, sem pedig a manipuláció kifejezéseket nem negatív értelmükben használom, célom annak a szinté már szájbarágós vizuális és verbális stílusnak a hangsúlyozása, ami, ha visszagondolunk a Soá Alapítvány szigorú utasításaira a steril környezet biztosításához, érdekes kérdéseket vet fel a hitelesség tekintetében.

A képek között archív anyagok is megjelennek, ugyanúgy, mint Varga Ágota *Porrajmos* című filmjében is. Mindkét esetben azon túl, hogy ezek a felvételek hitelesítik az elmondott történeteket és az elhangzó tényeket, fontos szerepet játszanak abban, hogy tudatosítsák a nézőben múlt és jelen kapcsolatát, azt, hogy a holokauszt traumája nem a történelmi múlthoz tartozik, hanem a mindenkori jelen része. A megszólalók vallomásainak is a kapcsolatteremtés a célja: annak ellenére, hogy a *The Persecution from Bessarabia* egy másik szempontból közelíti meg a túlélők tanúságtételeit, Varga filmjéhez hasonlóan egyik célja, hogy a személyes történeteket, az egyéni szenvedést a történelem szövetébe illessze be. Ezzel nem az a szándéka, hogy egy távolságot teremtsen meg, hanem éppen az, hogy az egyéni élményeket a kollektív történelmi tudat részévé téve megvalósítsa azt, ami Claude Lanzmann szerint elengedhetetlen, vagyis, hogy „ [a holokausztot]... az emberi tapasztalat olyan kontinuumába kell helyezni, amely állandó újra-értékelést kíván”²⁴

A két bemutatott dokumentumfilm véleményem szerint példaként szolgál arra, hogy a már meglévő, intézményesült emlékezeti tér ellenére is lehetséges egy roma emlékezeti kultúra kialakítása, ahol a még a nagyon mélyen rögzült jelentéstartalommal bíró képek és felvételek sem jelenthetnek akadályt, hogyha a több évtizeddel korábban a zsidó emlékezeti politika számára biztosított kollektív törekvés és társadalmi támogatás fennáll.

24 Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust*, 203. old.

Bibliográfia

- Benjamin, Walter, *Motívumok Baudelaire költészetében*, http://esztetika.elte.hu/segedanyagok/benjamin_baudelaire.pdf (utolsó letöltés ideje: 2013. május. 20.)
- Bernáth Gábor (szerk.), *Porrajmos: Roma Holocaust túlélők emlékeznek*, Roma Sajtóközpont Könyvek, Budapest, 2000
- Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2011
- Loshitzky, Yosefa, *Quintessential Strangers: The Representation of Romanies and Jews in Some Holocaust Films*, <http://roar.uel.ac.uk/740/1/Loshitzky%2C%20Y%20%282003%29%20FW%2044%20%282%29%2057-71.pdf> (utolsó letöltés ideje: 2013. május. 20.)
- Rothberg, Michael, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000

Küzdelem az emlékezettel, az emlékezetért

A roma holokauszt emlékezete Magyarországon

A Pharrajimos fordulópontot jelentett a roma közösségek történelmében. A roma holokauszttal azonban igen ritkán, egy évben egyszer foglalkoznak augusztus másodikán a pharrajimos emléknapiján, s ekkor kerül csupán elő a médiában is. Még hangsúlyosabb az a probléma, hogy milyen keveset foglalkoznak vele a zsidó holokauszthoz képest. A hegemónikus emlékezettel vívott harcban a romák nagy hátránnyal indultak. Az áldozatok neveit, sőt pontos számát többségében még nem ismerjük, nem készült az áldozatokat közösségenként, településenként számba vevő tényfeltárás, nem történt történelmi szintű tudatosítás saját közösségeikben és a külső környezetben, a magyarországi közvéleményben. Ebben az írásban azokra a kérdésekre keresem a választ, hogy milyen megemlékezési szokásai, rítusai vannak a cigányoknak, egyáltalán hogyan él bennük a pharrajimos emléke, s hajlandóak-e visszaemlékezni. Az érintettek megemlékezési módjával szeretném párhuzamba állítani a minden év augusztus másodikán tartott állami szintű megemlékezést a roma holokausztról. Vizsgálom, hogy hol tart hazánk a kollektív emlékezet kialakításában, s hogy mi a véleménye minderről a roma holokauszt kutatóknak.

A pharrajimost, a roma nép történetének e tragikus évtizedét, s a roma holokauszt-túlélők visszaemlékezési módját, narratíváit leghitelesebben a túlélőktől ismerhetjük meg. Ezért interjút készítettem egy Szekszárdon élő cigányasszonnyal, Kovács Katalinnal. Szervedéstörténetét sírva mesélte el, miközben deportálásáról és az internáló táborban töltött időről szóló bírósági igazolást nyújtotta át újra és újra, nehogy kételkedjek szavaiban. A most 84 éves, Szekszárdon élő Kovács Kati néni 12 éves volt, amikor internáló táborba vitték német katonák Budapestre, majd egy-két hónap után tovább Komáromba. „Nem mondtak semmit hogy miért vittek el minket, csak vittek. Itt laktunk Grábócon. Elmentem a gyógyszertárba, hogy vegyek anyámnak gyógyszert, és akkor elfogtak és vittek, azt mondták, hogy loptam”-emlékszik vissza Kati néni. Elvették tőlük minden ékszerüket, vagyonukat, mielőtt édesanyjával, apjával és néhány családtagjával, rokonával együtt a komáromi Csillagerődbe szállították őket, mint a cigánytelepi razziákon összegyűjtött dunántúli cigányok jó részét. Azokról, akik a komáromi erődrendszerben raboskodtak, csak szórványos adatok maradtak ránk. A munkára alkalmatlan cigány nőket, gyermekeket a deportálás lezárultával, december 28-a táján részben Dunaszerdahely, Galánta irányába útnak indították. Másokat - bármilyen igazolás, ellátás nélkül - szabadon engedtek. Kati néni és közvetlen családtagjai 1 év négy hónapot töltöttek Komáromban. „Édesanyám még csak hat hetes gyerekágyas volt, de elvittek őt is, összetörték a bordáját. Rugdostak, koplaltattak minket, enni nem adtak, ha behozták az ételt, azt is majdnem ránk öntötték, megettük volna, kínba muszáj volt, de nem lehetett, mert akkor a kisgyerekeket is rugdosták, ütötték. Egy héten egyszer fürödtünk, kaptunk nádpálcával,

hogy „siessenek”, fürdés után meg felmentünk a hideg zárkába, ahol emeletes ágyak voltak. Volt olyan, akit puskával le is lőttek. Igaz hogy itthon haltak meg mind a ketten, de nyomorékon jöttek haza a szüleim, tüdőbaja és gyomorrákja volt anyámnak, édesapám is tüdőbajt kapott.” „Ha felvettünk egy sárgarépát, mert megkívántuk, akkor összetörte a kezünket a puska végével az ő. A katonák között nem volt senki, aki segített volna. De bejárt hozzánk Karády Katalin művész nő ünnepélyt tartott, jött vigasztalni bennünket. Nagyon aranyos volt az a nő, sokszor sírva énekelt, abba volt egy kis örömünk.”

Kovács Katalin azt mondta Szekszárdon nem szoktak megemlékezést tartani augusztus másodikán, de talán jobb is, mert az embernek megszakad a szíve. Nem szokott megemlékezni augusztus másodikán, nem is akar visszagondolni a táborban töltött időre, ha időnként látja a tévében, akkor is kimegy inkább. „Ahogy látom, hogy ütik a puskatussal a gyerekek fejét, szurkálják, ezt nem tudom végignézni. Egy másik holokauszt túlélő a szintén Tolna megyében, Bölcskén élő Sztojka Istvánné Margit azt mondta: „Tavalyelőtt kimentem a parlament elé, a Porrajmos évfordulóra, de már nekem nagyon elegendem van ebből az egészből. Azt, amit mi szenvedtünk a táborba, sem Amerika, sem Svájc nem tudja megfizetni.” (Bársony-Daróczi 2004) Egy toronyi lakos Holdosi Vilmosné pedig így nyilatkozott a kérdésre: „A Tanácsban mindig megemlékeznek augusztusban, hogy elvittek bennünket, megkoszorúzzák, tudja azt a táblát, de hát egyikre sem tudok elmenni a lábam miatt.” (Bársony- Daróczi, 2004)

A Cigány Világszövetség kongresszusának határozata alapján 1972 óta emlékeznek meg a világ számos országában arról, hogy 1944. augusztus 2-án éjjel az auschwitz-birkenau koncentrációs táborban néhány óra alatt több mint háromezer roma embert gyilkoltak meg. **A roma holokauszt nemzetközi emléknapja alkalmából minden évben augusztus másodikán állami megemlékezést tartanak Magyarországon számos helyszínen. A második világháború roma áldozatairól emlékeznek meg többek között Budapesten a Holokauszt Emlékközpontban és a Nehru parkban is.** A IX. kerületi, Páva utcai emlékközpontban rendszerint beszédet mond az Emberi Erőforrások Minisztériumának államtitkára, a Wallenberg Emlékbizottság tagjai közül néhányan, és a Tom Lantos Intézet igazgatója. A megemlékezést mécses gyújtás zárja. Ezt követően a résztvevők csatlakoznak azokhoz, akik a IX. kerületi Nehru parkban lévő emlékműnél tisztelegnek a holokauszt roma áldozatainak emléke előtt. Itt rövid beszédek hangzanak el, ökumenikus imát mondanak, majd neves roma művészek, állami és civil szervezetek, illetve a magyarországi nagykövetségek képviselői helyezik el koszorúikat. Megemlékezést tartanak rendszerint Nyíregyházán, Miskolcon, Pécsen, Békésen és Salgótarjánban is.

Kovács Kati néni fia, Kalányos István szerint az augusztus másodikán állami szintű megemlékezést másképp kellene tartani. „Akinek a holokauszt során elhunyt a rokona, családtagja, esetleg ő maga a holokauszt túlélője, azok (vagyis az egész érintett roma közösség) jelenjenek meg a Holokauszt Emlékközpontban, az államfővel együtt, a miniszterelnök úrral, az igazságügyi miniszterrel, a belügyminiszter úrral. Minden megyéből, válogatás nélkül össze kellene gyűjteni a cigányokat, akiket érint ez, és megszervezni, hogy kiviszik őket Auschwitzba vagy Dachaubá és ott méltóképpen megemlékezzenek. Ha lenne rá lehetőség, szívesen kimennének.” Kalányos István szerint az érintett romák így megemlékezhetnének a saját hagyományaikkal: cigány zenével, énekkel és gyertyákkal végigjárják a barakkokat. Ilyen

szervezett utak, megemlékezések minden év augusztusában vannak, csak a Kovács illetve Kalányos családnak még nem volt lehetősége részt venni benne. A helyesnek tartott megemlékezési móddal Kati néni is egyetért.

Katz Katalin Visszafojtott emlékezet című könyvében, az egyik roma holokauszt túlélő, visszaemlékező - Krasznai Rudolf- kínzásként és a pharrajimos ideje alatt elszenvedett történések folytatásaként éli meg a visszaemlékezést, s az évente Auschwitzba szervezett megemlékezésről azt mondta, hogy nem akar oda visszamenni, mert ő már ott volt, már látta, megélte az auschwitzi tábor borzalmait. Szintén az auschwitzi koncentrációs táborban volt fogoly a felesége, Krasznai Rudolfné, de az idős asszony holokauszt túlélőként úgy gondolja az emlékezet maga a megbékélés, („az idők összefonódnak, ki kell egyeznünk és emlékeznünk kell”), s férjével ellentétben úgy véli, van, akinek megnyugvás, ha megnézi Auschwitz. Valóban nehéz és érdekes kérdés, hogy jobb-e elfelejteni, a lehető legmélyebbre ásva eltemetni az emlékeket, vagy előhívni azokat. Továbbá lényeges kérdés, ha egy magyarországi községben a roma lakosságot a holokauszt idején legyilkolták és tömegsírba temették, akkor - ha akkor félelemből nem is, de - az üldözések és a háború óta eltelt ötven év alatt miért nem beszélt róla senki azon magyarok közül, akik már akkor is ott éltek ezekben a falvakban és még ma is ott laknak? Ezt a kérdést teszi fel Daróczy Ágnes minden megkérdezett interjúalanyának Lajoskomáromban Jancsó Miklós Temetetlen holtak című filmjének forgatása közben. A kérdésre azonban nem érkezik válasz, mint ahogy arra sem, a cigányok nevei miért nincsenek rajta a holokauszt áldozatainak állított emléktáblán.

A roma holokauszt köztudatba emelése, s így az állami megemlékezések az 50. évfordulóval 1994. augusztus 2-án kezdődtek. Bár egy-egy ország roma civil szervezetei korábban is rendeztek megemlékező ünnepségeket, koszorúzásokat (pl. Romani Rose a Verband Deutscher Sinti und Roma szervezet elnöke már 1979-ben az Európai Unió első elnökével Simone Weil asszonnyal együtt koszorúzott Bergen Belsenben.) Számos állami megemlékezés megszervezésében vett részt Daróczy Ágnes, aki nemcsak etnológus és roma holokauszt-kutató, de az alapítója és felelős szerkesztője is volt 1992-1998 között az MTV Patrín Magazin című műsorának. Beszélgetésünk során a következőket mesélte Daróczy Ágnes: „Andrzej Mirga eljött hozzánk az MTV-be 1993 tavaszán azzal, hogy csináljunk körkapcsolásos műsort vagy legalábbis javasolta annak a nagyszabású koncertnek az átvételét, amelyet nemzetközi sztárok közreműködésével szerveztek Krakkóban. Pawluskiewicz, a világhírű kortárs zeneszerző írt darabot, amelynek ebből az alkalomból volt a bemutatója. Így jött létre végül az MTV képernyőjén 1994. augusztus 2-án a ROMA NAP, egy hét órás műsorfolyam, melyben a Híradótól a művészeti műsorokig minden műsor reflektált a roma nap tematikára. Ezen a napon 8 tele busz ment Auschwitzba, kevés túlélővel, sok aktivistával és filmes stábbal.” Hozzátette Daróczy Ágnes azt is, hogy 2006-ban sikerült felállítani Budapesten az első emlékművet a roma holokauszt áldozatainak emlékére, Szabó Tamás, Munkácsy-díjas szobrászművész és Maurer Klimes Ákos formatervező alkotása a IX. Kerületben a Duna parton áll. „A roma áldozatok első emlékműve 1984-ben jött létre a vas megyei Ondód városban. Felállítása óta a helyi roma közösség mellette tartja megemlékezési ünnepségeit. Azonban a magyarországi romák körében általában csak az 1990-es évek óta tudatosult az emlékezés és a megőrkítés szükségessége, együtt jogaik elismeréséért folytatott harcukkal” (Katz, 2005) Katz Katalin

Visszafojtott emlékezet című könyvéből az is kiderül, hogy van olyan túlélő, aki feleségén kívül nem mesélt senkinek a koncentrációs táborról, történetét még gyermekeinek sem mondta el, s először csak az 1980-as évek második felében kezdődött interjúk során mesélt. Ezt a tényt megerősítette Daróczi Ágnes is.

Bárony János és Daróczi Ágnes közös könyvében, a Pharrajimosban olvasható egy érdekes adalék arról, hogyan jelennek meg a cigányok énekeiben, dalaiban a holokausztra utaló tartalmak. A lágerekben elszenvedett kínzásokat a túlélők ének-improvizációi soha nem említik, feltehetően azért, mert a fájdalomnak és félelemnek az a foka, amit a gyötrelmek okoztak, már megnevezhetetlen. „A dalokban a haláltáborokba utaló szövegrészeket száraz, tényközlő stílus jellemzi. A lágerénekek kifejezésére a cigány archaikus énekköltészet „zsálvini gíli”-nek, gyászos éneknek nevezett műfaja ad leginkább módot. Ez a műfaj a népi lírai hagyomány lamentációs jellegű, sztereotip elemeiből építkezik. (Bárony-Daróczi, 2004) A „zsálvini gíli”-énekek a magánynak és a családtagjait elvesztő ember fájdalmának adnak hangot, kifejezik, hogy a tragédiákkal megbélyegzett lélek védtelennek érzi magát a világban. Daróczi Ágnes azt mondta, hogy kétfajta túlélői viselkedéssel találkozott az interjúk és a kutatásai során. Az egyik típus, akik olyan nagyon el akartak feledkezni a borzalmakról, olyan mélyre el akarták ásni a saját tudatukban is a történeteket, hogy nem beszéltek róla, ott természetesen nem igazán voltak megemlékezések. A másik része pedig, akik beszéltek róla. „Ezeknél az alkalmaknál is fontos azonban a tény, hogy a cigányok kultúrája szóbeliségen alapul és nem írásbeliségen, hogy nincsen egyházunk, nincsenek intézményeink, értelmiségeink is csak kialakulóban, és ez rendkívüli módon megszabja, behatárolja az emlékezés, mint kulturális cselekvés módozatait, időtartamát, a kutathatóságát. A rítusok sokkal inkább fontossá válnak, mert egyféle időtlenséget és teljességet tudnak képviselni.” Daróczi szerint azoknál a családoknál, ahol beszéltek róla és ahol ez benne van a családok emlékezetében, ez visszatérő alkalom a szokásos ünnepeken és beleivódik a napi rítusokba. A holokauszt-kutató azt mondta, azokról a napokról megemlékezni, amikor mondjuk a deportálás vagy szabadulás történt, nem jellemző. Vagyis a holokauszt roma áldozatairól való megemlékezésnek főleg új keletű teremtett közösségi alkalmak vannak és ezek az 50. évfordulóval indultak el tömegével Magyarországon.

„A megemlékezéseknek azon a néhány településen voltak nyomai, ahol helyben történt a tömeggyilkosság vagy az elhurcolás és elegendően tértek vissza ahhoz, hogy ennek legyen valamilyen közösségi nyilvántartása, felemlégetése, erre példa Torony települése” – mondja Daróczi Ágnes. Torony településen egyébként a művészetnek legalább akkora szerepe van a közösségi emlékezet fenntartásában, mint amennyi a teremtett alkalmaknak, hogy beszéljenek róla. Emléktáblát állítottak az óvoda falán, és a fölvatására Lojkó Lakatos Józsefet, a Elfelejtett holtak című film rendezőjét kérték meg. Daróczi Ágnes azt mondta, hogy kutatásai során a roma holokauszt-visszaemlékezők mindegyike egyéni, más-más narratívát fogalmazott meg arról, hogy mi az, ami miatt ő túlélte a koncentrációs tábor. Volt olyan, aki azt mondta, azért mert rajta nem látszott külső jegyeket tekintve, hogy cigány, s ezért nem ölték meg s jutott haza végül, de volt olyan cigányasszony aki, azt mondta, hogy ügyességének köszönheti megmenekülését, mert tudott és mert ételt lopni, így nem halt éhen, hiszen ételt nem sokat adtak a foglyoknak.

A holokauszt kutatása során a deportálásokról fennmaradt dokumentumok hiányában főként a túlélők beszámolóira lehet támaszkodni. A magyarországi romaüldözés elfelejtődött a családon túli szinteken, de néha a családokon belül is. Az események és visszaemlékezések rögzítését nehezíti, hogy nemcsak a Pharrajimos emlékezetének intézményesítése van még folyamatban, hanem egész történelmük, emlékezetük intézményesítése is zajlik. Az emlékezet feltárása, s így a pharrajimos azonban teremthet talán egy közösséget, eredményezhet összetartozást, hiszen a megörökítés feltétele a narratíva megfogalmazása.

Hivatkozás:

Bársony János- Daróczi Ágnes (2004): Pharrajimos, romák sorsa a holocaust idején in L'Harmattan, 82-84.

Katz Katalin (2005): Visszafojtott emlékezet, A magyarországi romák holokausztörténetéhez in Pont Kiadó

Interjú Daróczi Ágnessel (2013. április 24. Budapest)

Interjú Kovács Katalinnal és Kalányos Istvánnal (2013. április 12. Szekszárd)

Jancsó Miklós(1996): Temetetlen holtak