

A vágy modalitásai

Szegénység és művészet Csubrilo Zoltán *Getto sor* című dokumentumfilmjében

Ha Csubrilo Zoltán *Getto sor* című alkotását általánosabb szinten, a dokumentumfilm-történet és -elmélet kontextusában próbáljuk meghatározni, értelmezni, Bill Nichols tipológiáját alapul véve performatív filmként írhatjuk le. Nichols a dokumentumfilmek és -videók terén hatféle ábrázolásmódot (alműfajt) különböztet meg: a költői, a magyarázó, a résztvevő, a megfigyelő, a reflexív és a performatív ábrázolásmódokat. Természetesen a különböző ábrázolásmódok sosem tisztán jelennek meg az egyes alkotásokban, osztályozásukra az adott filmben domináns erőként működő megközelítésmód kínálkozik. A költői, a magyarázó és a megfigyelő ábrázolásmódban, mely a dokumentumfilm-történet első periódusában, az 1920-as, 30-as években alakul ki, az a közös Nichols szerint, hogy mindhárom „igyekszik elleplezni a filmkészítő tényleges fizikai jelenlétét és befolyásoló erejét”. Nichols az 1960-as évekre teszi a dokumentumfilm-készítésnek azt a fordulatát, amikor a filmkészítő már maga is megjelenik a filmben. Ezt a fordulatot részben az ez idő tájt megélénkülő antropológiai kutatások önreflexivitásával magyarázza, azzal a belátással, hogy a megfigyelés folyamata nem hagyja érintetlenül a megfigyelt tárgyat, s így a kutatóknak, akik az anyaggyűjtéshez segítségül hívták a kamerát is, meg kellett találniuk a saját kultúrájuk és a megfigyelt világ közötti kényes egyensúlyt. Az 1980-as években alakul ki a reflexív ábrázolásmód az alkotó és a néző interakciója révén. Ide tartozik a francia cinéma vérité technikája, az irányzat talán legismertebb képviselője Jean-Luc Godard.

Végül pedig a 80-as és a 90-es évek fejleménye a performatív előadásmód. Itt a cél „a világról való tudás szubjektív és érzelmi dimenzióinak kiemelése”. Ezek a filmek „nem hatásos retorikai fordulatokkal vagy felhívásokkal fognak meg bennünket, hanem saját, eleven érzékenységük révén. [...] A performatív film tekinthető az olyan filmek korrigálásának,

amelyekben »róluk beszélünk magunk közt«. A performatív filmekben ezzel szemben az érvényesül, hogy »magunkról beszélünk nektek«, vagy »magunkról beszélünk magunk közt«.¹

Míg Nichols rendszere inkább az alakulástörténet, a technikai lehetőségek bővülése és a társadalmi-kulturális igények változása szempontjából vizsgálja tárgyát és alakítja ki tipológiáját, Michael Renov a formai elemekre helyezi a hangsúlyt, a kompozíció, a funkció és a hatás figyelembevételével a dokumentumfilm négy alapvető tendenciáját különbözteti meg mint „a vágy modalitásait”:

1. rögzíteni, megmutatni, megörökíteni,
2. meggyőzni, népszerűsíteni,
3. elemezni, rákérdezni,
4. kifejezni.

Elemzésünk tárgya, Csubrilo Zoltán filmje szempontjából a leginkább releváns negyedik tendencia vagy modalitás kapcsán Renov megállapítja, hogy „a formai, avagy expresszív régió elnyomás alatt állt a dokumentumfilmes hagyományon belül”. Ennek legfőbb oka szerinte, hogy „[a] gyakran a dokumentumfilm fejlődésének hajtóerejéül szolgáló filmes »mozgalmak« (kezdvé a brit Grierson-csoporttól a Drew Associates direct cinemás alkotóiig vagy a Newreal ellenkulturális radikálisaiig) minden esetben mélyen át voltak politizálva...”², vagyis a társadalmi-politikai funkció rendre felülírta, elfedte vagy kihasználatlanul hagyta a filmes ábrázolás formai lehetőségeit.

Csubrilo filmjének címe, a *Getto sor* önmagában is erős politikai töltést hordoz. Mielőtt akárcsak egyetlen képkockát is látnánk, már tudjuk, hogy itt egy, a többségi társadalomból kirekesztett csoportról lesz szó. És valóban: a film egy magyarkanizsai roma muzsikus család életébe enged bepillantást. Ám a címtől eltekintve, mely az egyik szereplőtől vett idézet, a film kerüli a direkt vagy akár az áttételes politikai, szociológiai, ideológiai utalásokat, vagyis azokat a nyelvi diskurzusokat és képi konvenciókat, amelyekkel „róluk beszélünk magunk közt”. Bizonyos értelemben a cím asszociációs mezője és a szemünk láttára kibontakozó mikrovilág között mindvégig finom ellenpontozás is működik.

Ennek az ellenpontozásnak egyik leglényegesebb eszköze a zene, amely már akkor felhangzik, mielőtt a képek megjelenének a vásznon vagy a

¹ Bill Nichols: A dokumentumfilm típusai. Czifra Réka fordítása. In: *Metropolis*, 2009/4.

² Michael Renov: A dokumentumfilm poétikájának megelőlegezése. Buglya Zsófia és Czifra Réka fordítása. In: *Metropolis*, 2009/4.

képernyőn: néhány másodpercig nem látunk semmit, csak az improvizatív gitárszólót halljuk. Ezután Kanizsa jelenik meg felülnézetből, a város körpanorámája, majd az utcák, végül pedig a keskeny, hosszú ház, ahol a film szereplői élnek. A képek alatt a filmkészítő-narrátor kommentárját halljuk, egy néhány mondatos egyszerű, személyes bevezetőt a filmesről, aki „a nagybetűs Történetet keresi”, mely „önálló életre kel a filmvásznon”. A történet pedig, amelyet el fog mondani, a nagyapáé, a nagymamáé és az unokáé, akik „vallanak” neki arról, mit gondolnak az életükről, tapasztalataikról és a generációs feszültségekről, melyeket a családi ünnepek oldanak fel. A bevezető monológ nem minősít, a családi viszonyok megnevezésén kívül minden egyebet a szereplőivel készített interjúkra és az életük eseményeit rögzítő képsorokra bíz. Az identitásukat a szereplők maguk határozzák meg.

A film a nagyapával, Dimović Lukáccsal indít, ahogy széles karimájú fekete kalapban, nyakkendőben, fekete zakóban, fehér nadrágban, fehér zsbabos ingben Kanizsa főterén, Koncz István és Dobó Tihamér szobrától nem messze zenél egy babakocsiban ülő kislánynak, akit a nagymamája levegőztet a parkban. A beszélgetés szerbül zajlik, magyar felirat segíti a megértést. (A film szereplői ugyan többnyire magyarul beszélnek, de a nagyapa városi körútja során gyakran vált szerbre, ha szerbül szólunk hozzá, egymás között pedig a családtagok gyakran inkább a cigányt használják. De fordított esetre is van példa: a lakodalmi jelenetben Lukács egy cigányul elkezdett dalt magyarul folytat.) A nagyapa így keresi a kenyerét: járja a várost, és zenél az embereknek. A nagymamával egy autóban találkozunk először, amikor három hónapos terhes unokamenyével dohányért mennek. A nagymama az unokája küszöbön álló házasságáról beszél, arról, hogy a romák korán házasodnak, és ilyenkor, ha a fiatalok egybekelnek, a család mindent, amije csak van, megad nekik. A film a nagymamát, Marinát ezen az úton kívül a lakodalom előkészületei közepette mutatja, ahogy zöldséget tisztít, húst süt, főlszolgál a családnak és a rokonoknak az esküvői vacsora helyszínéül szolgáló Old Tisa Pubban. Utoljára jelenik meg az unoka: föllép a romák világnapja alkalmából rendezett ünnepségen, rappel a színpadon. A nagyapa és a nagymama a kamera előtt nem panaszkodik az életkörülményekre, a nehézségekre, úgy tűnik, az életet olyanok fogadják el, amilyen. Sőt a nagyapa inkább azzal büszkélkedik, hogy gyerekkorában, amikor szinte még a gitár is nagyobb volt nála, milyen sok pénzt keresett. Az egyedüli panasz, amit hallunk tőle: „Megöregedtem, ez a baj!”

Egészen más a helyzet az unokával. A Bahtalov Drom színpadát követően a kamera a szobájában mutatja, ahogy a hifitorony előtt ülve egy koc-

kás spirálfüzetbe szöveget ír zenei alapra. Majd egyszer csak abbahagyja, „semmi értelme”, mondja, és arról beszél, mennyire ideges, de nem akarja kiadni a szenvedéseit, hanem beleírja a zenéibe, amelyek ily módon személyes emlékeivé is válnak, olyan emlékekké, amelyek teli vannak fájdalommal. Olyasvalakinek a véleményét szeretné hallani a műveiről, aki „ilyen zenéssel él”, aki úgy ír, ahogy ő is. A választott műfaj pedig a rap, „nem kommersz rap, de rap”. Ezt a kifejezőmódot maga találta saját magának, egyedül kísérletezik vele, „a családban nincs rapper, csak én” – mondja. A beszélgetés később a ház udvarán folytatódik: az unoka itt arról a vágyáról beszél, hogy szeretne kitörni a szegényes életkörülmények közül, ő nevezi ggettósnak a házat, a környéket. Számára elviselhetetlen a környezet: „ez rosszabb, mint amit az a Hitler csinált”. A filmből nem derül ki, mi történt a szüleivel, csak annyit mond erről, hogy a családja nem törődött vele, de a nagymamája szereti, és ott van neki a tatája is. A saját történetét inkább egy másik kultúra mintáival építi föl: 50 Centet és más híres amerikai rapzenészeket említ példaként, akik ki tudtak törni a nyomorból a zenéjük révén. 50 Centről érezhető csodálattal beszél, nemcsak amiatt, hogy sikerült meggazdagodnia, hanem azért is, mert autentikus zenét ír, olyat, amit nem lehet csak úgy kitalálni, amit meg kellett, hogy éljen. Úgy érzi, hogy a film, amelyet 50 Cent életéről forgattak, olyan, mintha róla szólna: „megcsinálta a filmet, mintha az életemet csinálta volna, tiszta olyan az egész”.

A szóban forgó film minden bizonnyal a *Get Rich or Die Tryin'* című 2005-ös Jim Sheridan által rendezett játékfilm, amely jelentős részben a rapper életrajzából merít, s melynek Marcus nevű főhősét maga Curtis „50 Cent” Jackson alakítja. A történet egy kislőről szól, aki nem tudja, ki az apja, mert „a mamát sokan szerették”, és akinek az édesanyja drogdílerként keresi meg a kettejük eltartásához szükséges pénzt. Marcus (és Curtis Jackson) nincs még tízéves, amikor az édesanyját egy balul sikerült üzleti tranzakció után a lakásán rejtélyes körülmények között meggyilkolják, ezután a kislőr a nagyszüleihez kerül, akiknek akkor már nyolc éves szájról kell gondoskodniuk. A fiú, hogy megszerezze a cipőt, amire vágyik, folytatja a „családi üzletet”, drogot kezd árulni, mindenféle zűrökbe, bandaháborúkba keveredik, börtönbe is kerül. A szerelem és gyermeke születése fordítja végül más irányba, kiszáll a drogkereskedelemből, és a rappel próbál meg érvényesülni. A keresztapa, akinek viselt dolgait megéneklei a dalaiban, ráküldi az emberét, hogy végezzen vele: Marcus (és a valóságban Curtis is) kilenc golyót kap a testébe, de túléli a támadást. Ettől kezdve golyóálló mellényben járka, de végül eléri a vágyott célt: sikeres zenész lesz, minden értelemben a maga urává, szabad emberré válik. A film nem a rapzenét állítja a középpontba, a 50 Cent által szerzett

zene másodlagos (jóllehet maga a sound track is rendkívül sikeres lett, nyolcmillió példányt adtak el belőle világszerte), hanem az élettörténetet, Curtis Jackson karizmatikus egyéniségét, a kemény túlélő és a nagy játékos kettősségét. (Egyes vélemények szerint 50 Cent nem is csak, vagy talán nem is elsősorban kiemelkedő zenei tehetségének köszönheti világraszóló sikerét, hanem a legendájának, mely hitelesíti a dalait.)

E film ismeretében válik igazán érthetővé, egyúttal pedig kérdésessé is az az elbeszélte identitás, az unoka vallomása, amelyet Csubrilo Zoltán kamerája rögzít: a külsőségek, a ruházat, a baseballsapka, a tetoválások, a hosszú nyakláncok a New York-i raperek stílusát idézik, akárcsak az a mód, ahogy a fiú a zenéit írja, a hanghordozás, sőt még szinte a hangszín is egyezik 50 Centével, ahogy az a mindent elsöprő vágy is hasonló, hogy elmenjen, kikerüljön a gettóból. Valójában azonban nem tudja, hogyan érhetné ezt el, „más kihúzásom nincs, mint a dzso”, mondja, jóllehet a filmben semmi nem utal arra, hogy a fiú díler lenne, épp ellenkezőleg, azt állítja magáról, hogy sokat tanult és dolgozik. Látni pedig azt látjuk, ahogy horgászni jár a nagypjával egy teljesen békés környezetben, a háborítatlan, már-már idilli alföldi tájban. Kanizsa, a tágabb környezet pedig egy nyugodt, csendes kisváros képét mutatja, ahol barátságos emberek élnek, a bevezetőben a narrátor is így jellemzi a helyszínt. Csubrilo filmjében nyoma sincs az erőszaknak, a törvénytörtésnek, „csak” a szegénységet látjuk, ezért a fiú saját magáról alkotott képe is csak részben kap megerősítést a filmkockákon.

A generációs feszültségek, melyekről a bevezetőben szó van, az élethez való viszonyból, az eltérő elvárásokból adódnak, és valójában a fiú szempontjából látszanak élesnek, az öregek nem látják maguktól annyira különbözőnek az unokájukat. Marina, a nagymama a film elején úgy fogalmaz az unoka korai házassága kapcsán, hogy „ez van a sorsunkba írva”, elfogadja, ami jön, és megteszi, amit bír. A nagypapa pedig mindenki szemé láttára kezet csókol a gesztust zavartan elhárítani igyekvő, színpadon rappelő unokájának. Az egyik jelenetben annak is tanúi lehetünk, ahogy az öregek igyekeznek átadni tudásukat az unokának, a nagymama főzni tanítja (paprikás krumplit), és arra, hogy becsüljék meg nagyon a gitárt, mert azzal keresik a kenyerüket, a nagypapa pedig a hangnemek titkaiba igyekszik beavatni, mondván, ha ő meghal, a fiú lesz az utánpótlás.

Az ellentétek kiegyenlítődének irányába mutat a film szerkesztése is: az utolsó előtti jelenetben, mely a mű egyik csúcspontja, a nagypapa, ugyanabban a ruhában, mint amelyben először láttuk, a Koncz–Dobó-szoborhoz tart, és a padon ülő ismerősöknek magyarázza: megy „Tyihomirhoz”, hogy elhúzza a nótáját, melyet életében oly sokszor játszott neki, és amelyet a

Lukácson (vagyis rajta) kívül nem tud más Kanizsán. Ahogy a szobrokhoz ér, viccelődik az ügyvéd-költő súlyossága és a festő cingár alakja közti ellentétben, majd belekezd egy magyar népdalba. És ezen a ponton az arca megváltozik, szinte átlényegül, ebben a kisimuló, derűs és átszellemült arcban és abban a végtelen gyengédségben, ahogy a dalt pengetni kezdi a maga sajátos, improvizatív stílusában, benne van a barátság, a fiatalság gyönyörű emléke, majd ahogy végül kalapot emel a holtak előtt és erőt, egészséget kíván az élőknek, van valami nagyvonalúság, nemesség, az adni tudó ember vidámsága. A következő jelenetben pedig már az unokát látjuk, könnyekig meghatottan és roppant büszkén, mivel időközben megszületett a gyermeke, akit a felesége, Klaudia tart a karjában. „Most már van értelme az életnek”, mondja, feledve a korábbi súlyos nyilatkozatokat, „de ha valaki maga van, akkor semmi.”

A performatív film újszerűsége Nichols szerint abban rejlik, hogy ez az ábrázolásmód „visszaadja a helyi, a konkrét és a kézzelfogható jelenségek eredeti rangját. Megeleveníti a személyes érintettséget, ami így a politikai elköteleződés kiindulópontjává válhat.” A néző személyes érintettségét pedig azzal éri el, hogy „szabadon kombinálja a játékfilmeket plasztikusabbá és intenzívebbé tevő expresszív technikákat”. Csubrilo Zoltán filmjében az állandó zenei aláfestésen kívül ilyenek a szubjektív beállítások, a hétköznapi élet elcsúszott pillanatai, például, ahogy Lukács nótázik a kutyájának, vagy ahogy gilisztát ás a horgászához a kertben, vagy amikor Marina veszszekszik Klaudiával az átmelegedett gitár miatt. Nagyon fontos a néző bevonása szempontjából, hogy a filmkészítő mindvégig szoros kapcsolatban van a szereplőkkel, akik úgy beszélnek hozzá, mint egy közülni valóhoz. Marina egyszer a hús sütése közben oda is szól neki: „Jól mondom, drága fiam?” A kamera nem idegen, objektív szem, hanem a résztvevő megfigyelő tekintete, melyre nyílt, bizalomteli arcok néznek vissza. A közelség az időnként a normálnál jóval kisebb távolságban megjelenő arcok révén is megnyilvánul, jóllehet ez az intimitás részben a kényszer szüleménye, hiszen a kamera a lakóhely szűkössége miatt egészen kis térben kénytelen mozogni, egyszerre be se tudja fogni az egy szobában főző, beszélgető, étkező vagy zenélő családtagokat.

A játékfilmek technikájára emlékeztet a többszintű szerkesztés és a képi motívumokkal való játék. A film végén a néző rájön, hogy miközben az alkotó lineáris történet szekvenciát is követ (az állapotos menyecske, a lakodalom, majd a megszületett gyermek képezik az egyes állomásait ennek a történetnek), ezzel párhuzamosan egy körkörös, az események valós sorrendiségét átalakító szerkesztési elvet is alkalmaz. A parkbeli jelenet valójában ott ér véget, ahol kezdődni látjuk: Lukács „eredetileg”

azután zenél a parkbeli kisbabának, hogy eljátszotta Tyihomir nótáját. Valószínű, hogy ez beállított jelenet, és a rendező fejből pattant ki az ötlet, bár az eredményt tekintve talán mindegy is: a rendkívül megindító performance a szobroknál felidézi Lukács kapcsolatát a többségi és/vagy magaskultúrával, és eléri, hogy a néző ne tegyen különbséget, és Lukácsra is művészként tekintsen. Hiszen Koncz István és Dobó Tihamér bizonyos nézőpontból szintén kisebbségi és/vagy szubkulturális művészek... A baba megszületése pedig a film végén egyúttal az élet körforgására is utal, amely mindig új remény forrása. A kör motívuma ott van a magas tetőről fölvetett kanizsai panorámákban, és persze legkonkrétabb megjelenési formájában: a kerékben. A Bahtalov Drom Egyesület zászlajában a gitár mellett a kerék a cigányság fő jelképe, amely a vándorlás évszázadaira utal, ahogy az egyesület neve is, a Szerencsés Út. (A bahtalo, 'szerencse' az egyik leggyakrabban elhangzó szó a filmben; mivel sorsuk mindig kiszámíthatatlan volt, a legtöbb, amit a cigányok kívánhattak egymásnak, az volt, hogy legyen szerencséd.) Kiszuperált biciklikerek látható a gettósor bejáratánál egy faágra akasztva, végül pedig a kerék képe felidéződik a film utolsó dalában, Lukács félig beszélve-kiabálva, félig énekelve előadott kupléjának Göncölszeker-motívumában is.

A film vizuális poétikája, a szerkesztés játékfilmes elemei nem tüntetik el, nem is relativizálják a szegénységet, de elérik, hogy a néző ne pusztán a nincstelenségükkel azonosítsa a film szereplőit, hanem elgondolkozzon azon is, hol húzódnak a művészet határai, és mennyire választhatás kérdése avagy sorsszerű adottság a „zenével élés”, az elemi kifejezési vágy, mely fájdalomból születik, dallá lesz egy sáros, lomos udvaron vagy egy szűk, sötét szobában, hogy aztán mosolyt fakasszon a jóval szerencsésebbek arcán is...

