Müllner András

ROMAKÉPEK

Kritikai elemzések a romareprezentáció történetéből



Müllner András

ROMAKÉPEK

Kritikai elemzések a romareprezentáció történetéből

Müllner András

ROMAKÉPEK

Kritikai elemzések a romareprezentáció történetéből

Budapest
2026

A kötet megjelenését az Eötvös Loránd Tudományegyetem Oktatási és Képzési Tanácsának tankönyv- és jegyzettámogatási pályázata támogatta.

A „Fedőemlékek. Romák vizuális emlékezete a Kádár-kori Magyarországból” című 2. alfejezet társszerzője Pócsik Andrea.
„A romák médiareprezentációja. Elemzés és ajánlások” című 6. alfejezet társszerzői Balázs Anna, Debre Zsuzsa és Szabari Vera.

A borító a *Rewritable Pictures* című videó felhasználásával készült. © Sostar Csoport
Külön köszönet a Sostar Csoport képviselőjének, Raatzsch Andrénak, valamint a videóban közreműködő Balogh Rodrigónak és Ónodi Péternek.

© Müllner András, 2026
© Müllner András, Pócsik Andrea 2026
© Balázs Anna, Debre Zsuzsa, Müllner András, Szabari Vera 2026

ISBN 978-615-134-005-9
ISBN (pdf) 978-615-134-006-6

DOI 10.21862/Romakepek/2026/0059

ELTE EÖTVÖS KIADÓ
Az ELTE hivatalos könyvkiadója

ELTE BTK
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

eltebook.hu

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja
Projektvezető: Egresi Nóra
Kiadói szerkesztő: Horváth-Marjánovich Diána
Műszaki szerkesztő: Balogh Katalin
Borító: Hoffmann Tamás Boldizsár
Tördelő: Szecső Tamás
Nyomda: Multiszolg Bt.

Tartalomjegyzék

Előszó _____ 7

Bevezető _____ 11

I. Képzőművészet, fénykép, performansz _____ 19

1. A zárójel mint a gettó ironikus képe. Az etnikai művészet lehetőségéről és kritikájáról a Sostar?/Why? {roma} művészcsoport akciójának tükrében _ 21

II. Színház _____ 51

2. Fedőemlékek. Romák vizuális emlékezete a Kádár-kori Magyarországból _ 53

3. „Beszélj, életem.". A *Roma hősök* az ELTE Média Tanszéken _____ 64

III. Hírmédia _____ 71

4. A független média romaképe. A *Telex*–Ame Panzh-eset _____ 73

5. Más biciklik. A digitális élet étikus és émikus perspektívái _____ 85

6. A romák médiareprezentációja. Elemzés, beszámoló és ajánlások _____ 101

6. 1. Rövid áttekintő elemzés az Egalipe Hálózat felkérésére _____ 101

6. 2. Beszámoló az Egalipe Hálózat *Workshop a romákról való méltányos beszédmód előmozdításáért a sajtó képviselőivel együttműködésben* című eseményéről _____ 113

6. 3. Ajánlás magyar újságírók számára: Hogyan kommunikáljunk méltányosan a romákról a médiában? _____ 123

IV. Dokufikció és fikciós dokumentumfilm _____ 137

7. Rasszizmusváltozatok és filmes kritikáik. A *Jöjj vissza, Afrika* és a *Cséplő Gyuri* összehasonlító elemzése _____ 139

V. Néprajzi-antropológiai dokumentumfilm 165

8. A másik fa. Esettanulmány Boglár Lajos *A bödönhajó* című filmjének termékeny visszhangjáról 167
9. A néma botolótól a hibrid hangzó repertoárig. A nyírvasvári Rostás család mozgóképes ábrázolásának néhány példája 187
10. A belső világ tevékeny megismerése. A *Kik vagyunk és miért?*-sorozat identitás-szempontú elemzése 221

VI. Amatőrfilm 249

11. Romák a magyar amatőrfilmekben 251

VII. Játékfilm 279

12. „Ég óvjon bennünket, hogy a *Gyökerek* magyar mását lássák majd benne…” Gyarmathy Lívia *Koportos* című filmjéről 281
13. A „vászoncigány” és a „celluloid roma”. A roma–nem roma viszonyok ábrázolása 2010 és 2025 között készült magyar játékfilmekben 298

VIII. Filmklub 335

14. Gubera-cinezine. Inforg-filmek a Romakép Műhelyben 337

Bibliográfia 351

Előszó

Az itt olvasható könyvet azokból a tanulmányokból állítottam össze, amelyeket az elmúlt több mint tíz évben a magyarországi romareprezentációról írtam. Ezek egy része megjelent folyóiratokban, tanulmánykötetekben, online tudományos portálokon, más részét itt publikálom először. A fejezetek forrásszövegeit és azok bibliográfiai adatait a kötet végi bibliográfiában találja meg az olvasó. Az eredeti tanulmányokat a jelen kötetben olyan fejezetekké alakítottam, amelyek mindegyike a romák poétikai és/vagy politikai jellegű, művészeti és társadalmi vonatkozású ábrázolását elemzi speciális szempontok alapján. A koherenciát a kritikai elemző álláspont biztosítja az egyes fejezetek között, valamint ezzel összefüggésben az, hogy minden itt felmerülő téma és mű megjelent különböző egyetemi szemináriumokon és előadásokon, melyeket az elmúlt húsz évben az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén tartottam. Ezek elsősorban *A reprezentáció politikája* és a *Romakép Műhely* nevű tárgyak. Az előbbi egy nagyelőadás kommunikáció- és médiatudomány szakos hallgatók számára, és témái nagyrészt megegyeznek az e kötetben olvasható fejezetek témáival: fotográfia, képzőművészet, múzeum és archívum, média, dokumentumfilm és játékfilm. Nemcsak a témák, hanem az alkalmazott módszerek és megközelítések is azonosak, hiszen ahogy az előadáson, az itt olvasható fejezetekben is a reprezentációkritika, a kritikai kultúrakutatás, a kritikai rassztanulmányok (mint romatanulmányok és fehérségtanulmányok, különösen ez utóbbi kelet-európai vonatkozásai), a médiaantropológia vagy a társadalmi nemi tanulmányok szolgáltatnak alapot az elemzésekhez. A *reprezentáció politikája* című kurzus mellett a *Romakép Műhely* a másik, bár jellegében az előbbitől nagyon eltérő kurzus, amely az itt olvasható elemzések tapasztalati alapját képezi. Az ELTE Média Tanszéken működő Romakép Műhely a romák vizuális, elsősorban dokumentumfilmes ábrázolásának kutatásával kezdte működését 2011-ben, és ma a 2017-ben alapított, sok témát és területet magában foglaló Minor Média/Kultúra Kutatóközpont egyik legfontosabb platformja. A Romakép Műhelyből nőtt ki a kutatóközpont szinte összes kutatása, beleértve a mozgóképes részvételi kultúrát (és abban a „A magyarországi részvételi filmkultúra története és jelenlegi gyakorlatai, különös tekintettel

a sérülékeny kisebbségi csoportok önreprezentációjára" című négyéves NKFIH-OTKA kutatást vagy a Közös Értékeink pályázat keretében megvalósuló Ügyvideó projektet), a Roma Digitális Örökség, a Roma Múzeum és a Roma Színház című projekteket. A nyitott filmklubként is működő Romakép Műhelyt Pócsik Andrea alapította, én pedig 2011-től látogatója, 2012-től pedig társszervezője lettem. Pócsik Andrea, akit mesteremnek tekintek a romaképelemzés területén, és akinek köszönettel tartozom a témába való bevezetésért és a legkorábbi időktől máig tartó baráti és szakmai támogatásáért, 2016-ban adta át nekem a műhelyt, amit azóta is vezetek és szervezek. Az itt elemzett művek (fényképek, filmek, műalkotások, performanszok, színházi előadások és különböző médiatartalmak) szinte kivétel nélkül szerepeltek a Romakép Műhely programjában és a vetítések, tárlatvezetések, előadások utáni szakértői kerekasztal-beszélgetéseken, amelyeket Romakép Műhely-tag egyetemi hallgatók vezettek, és amely beszélgetések szinte kivétel nélkül megnézhetők a Romakép Műhely archívumként működő Youtube-csatornáján. A Romakép Műhely mint kurzus a hagyományos egyetemi előadástól módszerében nagyon eltér, mert szándék szerint azt a párbeszéden és kölcsönösségen alapuló működésmódot próbáljuk itt megvalósítani a meghívott kutató és/vagy tapasztalati szakértő, roma és nem roma vendégeink segítségével, amit a társadalomban is szeretnénk megvalósulni látni a különböző kulturális és etnikai identitások között. A könyvben a Romakép Műhely örökségeként tartható számon a párbeszédre törekvés mellett a kritikai kulturális ellenállás. A kortárs egyetemek irányában társadalmi elvárás az ún. egyetemi közösségi szerepvállalás, a társadalom számára is hasznos tudás létrehozása, amely tudás viszont nem alkotható meg azok részvétele nélkül, akiket érint, akikre vonatkozik, és akiknek ezért jogos birtoka is. Az egyetemi világ hibrid területeként a társadalom- és bölcsészettudományok közös metszetében létező kommunikáció- és médiatudományt is posztkoloniális erők mozgatják, amikor az egyetemről kilépve hatalmi viszonyok áthatotta terekbe lép, melyeknek ma már egyre inkább része a lokális és globális média. Amióta a kortárs média a különböző, elnyomás alatt élő kisebbségek eszköze az ellenállásban, az elkötelezett kutatók belépnek a hegemóniaellenes harcba, hiszen nem tehetnek úgy, mintha az a privilegizált világ, ahonnan ők jönnek, semleges pozíciót töltene be és ők beleszületve abba objektív módon kívül maradhatnának a konfliktusokon. A maga módján a Romakép Műhely, illetve annak nyomán ez a kötet is az

elkötelezett kutatás, a közösségi, részvételi alapú és demokratikus tudástermelés helye szeretne lenni, hogy ezáltal hozzájáruljon az egyetemen kívüli közösségek jóllétéhez. Ahogy a *Media Worlds* című kötet antropológus szerkesztői írják a bevezetőben, tapasztalatukat elsősorban az általuk ismert őslakos médiából levonva, de amit kiterjeszthetünk minden elnyomásban részesülő és kulturális ellenállásban érdekelt közösségre és azok szövetségeseire: „Mivel kis léptékűek, és alternatívát kínálnak a későkapitalista társadalmakat uraló tömegkommunikációs iparágakkal szemben, [a kisebbségi médiaprojektek] képesek elhatárolódni a médiaesztétikára és -gyakorlatokra vonatkozó uralkodó kulturális felfogásoktól. Ezen felül az őshonos médiaprojektek gyakran szolgáltak az antropológusok aktivista részvételének színteréül; mind ők, mind az őslakos népek hamar felismerték az őslakosok által irányított médiateremtés politikai ígéretét és kulturális lehetőségeit." (GINSBURG – ABU-LUGHOD – LARKIN 2002: 8)

Az itt közölt fejezetek kiindulópontját mindig beszélgetések jelentették, ennyiben a kötet szerzőjeként elsősorban a több mint másfél évtizedes Romakép Műhely közösségének tartozom köszönettel, és örülök, ha a fejezetek majd újabb beszélgetéseket inspirálnak. A könyvhöz azt a reményt fűzöm, hogy hasznosítható lesz a kommunikáció- és médiatudomány szakos hallgatók, a kisebbségtanulmányok és romológia szakos hallgatók, és általában a társadalom- és bölcsészettudományok egyetemi hallgatói és oktatói számára is.

Budapest, 2026. 07. 31.

Müllner András

Bevezető

Amikor 2014-ben „A zárójel mint a gettó ironikus képe. Az etnikai művészet lehetőségéről és kritikájáról a Sostar?/Why? {roma} művészcsoport akciójának tükrében" tanulmányt írni kezdem, furcsa helyzetben éreztem magam. Egy olyan szerződéskötésnek próbáltam értelmező keretet adni, amelynek tevőleges résztvevője voltam és vagyok. A Sostar?/Why? {roma} művészcsoport galéria-keretek között áruba bocsátotta a nevében szereplő {roma} jelzőt, én pedig a Romkép Műhely más tagjaival karöltve megvásároltam ezt az etnikai hovatartozást. Gádzsóként tudatosan beléptem egy szerződést imitáló játékos és mégis komoly művészeti akcióba. A nem roma kutatók reflexív bevonódása vagy kritikai bevonása a romákról szóló diskurzusba egy olyan esemény, amely a kritikai fehérség ajánlata alapján és reménye szerint lebontja a hierarchikus viszonyokat, amennyiben a láthatatlan jelölőt jelöltté, láthatóvá teszi. A láthatatlanság példái az elmúlt évszázadokból ezek: nem romák írtak és beszéltek romákról, nem romák készítettek képeket romákról, nem romák képviseltek romákat stb.[1] Spivak szellemében mondható, hogy bár a hatalmi pozícióban lévő jelölő láthatatlan, de önmaga hiányával mégis kialakít egy viszonyt az alárendelt és tárgyiasított jelölttel, és így a reprezentáció valódi tárgya nem a jelölt, hanem a (jelen esetben) nem roma jelölő és a roma jelölt közti viszony.

A *Metszéspontok I–III.* című eseménysorozat harmadik, egyben befejező része volt az a kiállítás, amelynek keretében megtörtént a szerződéskötés.[2] A kiállítás-megnyitó este történt, előtte napközben zajlott a „Stratégiák 1957–2014" című szimpózium, ahol roma és nem roma kutatók és szakemberek beszéltek a roma kulturális önszerveződés elmúlt több mint fél évszázadáról. Ennek a szimpóziumnak én voltam a moderátora, tehát tulajdonképpen nem roma irányítója, „láthatatlan jelölője". Vagyis talán csak akartam volna ez lenni, Choli Daróczi

1 Az értelmiségiről mint láthatatlan jelölőről lásd Gayatri Spivak tanulmányát: „Amikor az értelmiség [az alárendelteket] reprezentálja, akkor egyúttal önmagát mint jelen nem lévőt reprezentálja." (Spivak 1996: 457)

2 A sorozat megelőző két eseményéről bővebben a Tranzit.hu oldalain lehet tájékozódni. *(Metszéspontok I–III.)*

József viszont egy váratlan performansszal megakadályozta ezt. Choli az előadása egy bizonyos pontján a kettős identitásról kezdett beszélni:

> „A gádzsók azt hiszik, hogy az a természetes. Mi pedig ezt hisszük, hogy ez. Na, ezt a kettőt tessék összekeverni. Napjainkban is ez a cigánykérdés alfája és ómegája, hogy ezt a két tudatalatti tudatot sem a gádzsók, sem a romák, nem tudjuk úgy elegyíteni, úgy összevegyíteni, ha jó ez a kifejezés – összekeverni, nem vegyíteni. Keverni kell, nem vegyíteni. A vegyület az asszimiláció […] A keverés pedig egy fizikai [folyamat]. A két kultúrát egymás mellett – két pántot ránk rakni. De kölcsönösen! Én azt szeretném, ha szerkesztő úrnak is két pánt lenne a fején. Az egyik német, fogadjunk. Dehogyis, hülyéskedek."

Ekkor a képen kívülről egy kéz nyúl be oldalról, magához ragadja a mikrofont – a „szerkesztő" moderátor keze, az én kezem *(Metszéspontok II.)*.

Nincs német identitásom. Tudom, hogy vannak a felmenőim között magyarországi németek, akikből német származású magyarok lettek, aztán erdélyi magyarok (valószínűsíthetően sváb származásúak), azon kívül csehek (akiknek egy részéből később osztrákok lettek), és olyan magyarok, akiknek etnikai szempontból nem volt kettős identitása. A felmenőim az Osztrák–Magyar Monarchiában éltek, és az I. világháború után szétszóródtak: Német-, majd Nyugat-Németország, Ausztria, Csehszlovákia, Románia, Jugoszlávia, Magyarország lett a hazájuk, nagyanyám többségükkel sokáig tartotta a kapcsolatot. Én magam magyar anyanyelvűként, magyar kulturális és társadalmi kontextusban szocializálódva akarva-akaratlan magyarnak tartom magam és tartanak engem mások. Choli Daróczi József ráirányította a figyelmet elfelejtett vagy eltakart, de potenciális kettős identitásomra. Ma a 21. századi Magyarországon anakronisztikus módon a „magyar" a dominánsnak, uralkodónak tekintett kultúra a 19. századi nemzeti ideológia jegyében, ez a kultúra és ennek képviselői egyben a „természetes" állampolgárok, a láthatatlan beszélők. Ha netán én (akár öntudatlanul) ilyen láthatatlan etnikai képviselőnek akartam volna magamat beállítani, ebben megakadályozott Choli

visszakérdezése. A roma-magyar kultúra, művészet és identitás lehetőségéről-lehetetlenségéről szóló egynapos konferencián Choli „visszabeszélt" és „beszínezte" a magát színtelennek (csak magyarnak) tartó, metaforikus és konkrét értelemben is képen kívüli moderátort. Úgy is mondhatnám, hogy visszatoloncolta belém a német identitásomat, melyet már rég kiűztem magamból, bizonyos történelmi okoknál fogva. Egy üdén provokatív és kvázi anakronisztikus aktus keretében eljátszott azzal, hogy kívülről meghatározta etnikai identitásomat, remélve, hogy tanulok ebből a performanszból. Anakronisztikusnak azért nevezem ezt a rögtönzött színházat, mert a német identitás nyomai csak halványan, kísérteti létmódban élnek bennem. A hetvenes évek legelején nagyanyám még németül akart tanítani engem az osztrák rokonoktól kapott szókirakós játékkal. Gondolom, ebben a fent említett kiűzésben, a német kultúra önmagamból való *deportálásában* része volt annak a poszttholokauszt-állapotnak, mely a holttá dermedt hetvenes évekbeli szocialista magyar társadalom kultúráját jellemezte. A televízióban szovjet, illetve testvéri országokban (például Jugoszláviában) készült partizánfilmeket vetítettek, melyekben az ellenség németül beszélt. E filmek által nemcsak a katonák, hanem a német nyelv és kultúra vált ellenséggé. Sőt, az ellenség szerepét az utcai „adaptációk" és csúfolások során rám osztották a többi fiúk, akik nem tudták kiejteni a nevemet, és összekeverték a filmekben oly gyakran hallható *Müller* névvel. Az örökölt skizofréniát az okozta, hogy bár egyrészt teljes erővel részévé váltam az úttörő mozgalomnak, másrészt apám családja részéről része voltam a második világháború óta a szocialista populáris kultúrában nyíltan ellenségesként ábrázolt német kultúrának is. Apámnak a harmincas-negyvenes években német nevelőnője volt, így apám anyanyelvi szinten beszélt németül, ahogy nagyanyám is, bár ő a leányneveldében tanulta újra a nyelvet. Nagyanyám a harmincas évek második és a negyvenes évek első felében vezetett, akkor még kisgyerek apámat megszólító naplójában a rádióból hallott német háborús propagandát visszhangozta, de a dicsőítésnek furcsa részletek adtak groteszk jelleget a naplóban:

> „Ma kicsi Fiam! szept. 1-én kitört a hetek óta rettegett szörnyű háború. Lengyel és Németország már harcol, bombázzák a városokat, szenved a sok kis ártatlan gyerek."

> „Bár mindig erős, egészséges legyél. Úgyis sok a gond és aggodalom, ebben az eseménydús, rohanó-tempójú időben. Németország váratlanul 9-éről 10-ére hajnalban megszállt két országot."

> „Rettenetes méreteket kezd ölteni az angol-francia és német háború. Az Isten adja, hogy mi megmeneküljünk, kimaradjunk belőle. Csak már Apuka itthon lenne."

> „A németek csodálatos összetartásuk, puritánizmusuk eredményéül emberfeletti dolgokat csinálnak. Belgium, Hollandia, Luxemburg behódolt és ma már Franciaország ¾ része el van foglalva. Anyukáék első pillanattól fogva nekik drukkolnak, mert ez a nép megérdemli! Közben itt is nagy gyakorlatot tartott Apuka ezrede. A faluban szabályos támadás, lövöldözés volt. Jöttél hozzám sápadtan, hogy küldjem el őket, mert nem szereted hallani. Bizony kicsi fiam, ezt még így is szörnyű látni, hát még ahol ez most komolyan megy?!"

> „Másnap megtörtént a második bécsi döntés, ahol Német és Olaszország békés úton nekünk ítélte Erdély egy részét. A fenyegető háború felhői eloszlottak."

> „Jó három hete, hogy írtam utoljára, azóta elmúlt a háborús veszély. Németek tönkreverték napok alatt Szerbiát, most végeztek szegény Görögországgal. Mi bevonultunk a húsz évig megszállt Bácskánkba, sok szép várost vettünk vissza. Szinte nem lehet követni az eseményeket, olyan gyors ütemben történnek."

A naplóban előforduló, a korban részben privilegizált, részben stigmatizált kulturális identitások katalógusa a következő: a „német" szó sokszor előkerül, leginkább a nyelv és a hadsereg jelzőjeként. Zsidó ismerősökről két szöveghelyen van szó.[3] A „cigány" szót szintén két helyen említi nagyanyám, ez utóbbi egyszer köznévként valós alakokra vonatkozik:

3 Egyetlen idézet szól magyar zsidó ismerősökről. Ebben a zsidótörvényeket még megemlíti nagyanyám, de az ezt követő deportálásokról már hallgat. „Közben eljött a tavasz, akkor kaptad a kis képen látható kék kabátkát és sapkát. Tudtomon kívül lefényképezett Hajdu írnok bácsi, én csak a kész képet láttam. Kovácsék

> „Közben vendégeink voltak, kedves jó barátaink, Apuka beszaladt cigányért. 1 óra után fölébredtél, nem tudtál elaludni, a végén bevittelek. Odaálltál a cigány elé, föltartott kezekkel mulattál, kurjongattál."

Egy következő szöveghelyen pedig hasonlatként:

> „Rettenetes méreteket kezd ölteni az angol-francia és német háború. Az Isten adja, hogy mi megmeneküljünk, kimaradjunk belőle. Csak már Apuka itthon lenne. Míg Te nagy hangon futkározol a Vica-csacsival, vagy játszol a rengeteg paciddal, addig én hátborzongva [sic], aggódva, föl-fölbuggyanó könnyekkel lesem a rádió hírszolgálatait. […] Kezdelek szoktatni, hogy egyedül menj át a boltokba. Már egész szépen nézel jobbra-balra, mielőtt nekivágsz az útnak. Hozattam 2 kocsi homokot, boldogan játszol vele. Fekete a kis nyakad, lábszárad, mint egy kis cigányé."

udvarában vett le. Kovácsék sokat szerepelnek még és sok szerepük van a játékgyűjteményednél és állandó cukorállományodnál. Kovács Zsigmond, felesége Goldstein Janka, kereskedők, korcsmárosok, szódagyár és 150 holdas bérlő. Gyermektelen házaspár, a bácsi frontharcos, soká volt fogoly. Apuka, mint legényember közel 4 hónapig náluk kosztolt, még én is egy ideig. Innét a közelebbi barátság. Apuka azóta sem, soha egy fillért nem fogadott el tőlük – pedig rengeteget veszik igénybe – viszont ők mindenhol igyekeznek viszonozni. Te vagy a kedvencük, nálad szebb, okosabb nem létezik. Tőlük volt az első kicsi, első nagy lovad, ezüst evőeszközöd, a kis sportkocsid, amit ma is nyúzunk stb. stb. Most, mikor a zsidókérdés felmerült, féltették nagyon a vagyonukat, megélhetésüket: megkérte a bácsi Apukát, hogy ha baj lesz: engedné meg, hogy a Te nevedre vegyenek földeket, ami haláluk után a Tied marad. Persze Apuka ezt nem fogadta el, de még senki nem tudja mi lesz a zsidótörvénnyel." – Egy másik idézet a maga szűkszavúságában árulkodik a naplóba jegyzetet író háziorvos nagyapám pragmatikusságáról: „A zsidótörvény (1939. IV. tc.) miatt be kellett szereznem a származási okmányaimat. Sok utánjárásba került, míg azt is megtudtam, hol keressem az okmányokat. Ha én elmúlnék, nincs, aki felvilágosítást adhatna, azért hiteles okiratok alapján leírom az adatokat. 1940. ápr. 7. Édesapád" Dr. Müllner Józsefné Parall Irma naplója, illetve Dr. Müllner József bejegyzése. (Családi archívum.) – A Holokauszt Emlékközpont adatai szerint Kovács Zsigmond Auschwitzban halt meg, 1944. július 4-én, felesége, Kovács Zsigmondné Goldstein Julianna ugyanott, 1944. augusztus 20-án.

A zenész és a hasonlat – két funkció, amelyben/amelyre a cigányokat felhasználták. Egy társadalmi-kulturális és egy nyelvi-retorikai funkció, attól függően, hogy a beszéd épp milyen pozícióját tölti be a felhasználó, a mulató megrendelőét vagy az egzotizáló fétisgyártóét. Ebben a naplóban mindkét esetben gyönyörforrás a „cigány", egyszer zenét szolgáltat, máskor pedig a bőre színét „szolgáltatja" a feketeség érzékeltetéséhez.[4] Ez utóbbi a fehérek oldalán mintegy párdarabja a feketék fehérbőr-fétisének, melynek elemzése a kritikai irodalomban kiterjedt, és olyan szerzők alapozták meg, mint Frantz Fanon[5] vagy Kenneth B. Clark.[6]

4 A barna bőr az európai fehér kultúrában a huszadik század elejétől fétis. Azelőtt inkább a szabadban élő és dolgozó alsóbb néposztályokkal asszociálták és ezért lenézték, a században aztán egyre inkább az egészséggel, az életerővel, a szabadidővel és a szabadsággal hozták kapcsolatba. A barna bőr fétisjellege azonban kevésbé az orvosilag ajánlott napfürdő utáni vágyból származik, sokkal inkább az egzotikus szín iránti vágyból, mely a feketeséggel/cigánysággal kapcsolatba hozott vadságot természetességgé, természetivé, vonzóvá változtatta. (Lásd a 20. század első felének Josephine Baker-kultuszát.)

5 „Fehér és fekete – két metafizika, melyeket ki kell kutatni, és látni, hogy destruktívak. Nem leszünk tekintettel a gyarmattartókra és a misszionáriusokra sem – akik szeretik a feketéket, legalább annyira »betegek«, mint akik uralkodnak felettük; és fordítva: a fekete, aki ki akar fehéredni, legalább annyira nyomorult [*wretched*], mint az, aki gyűlöli a fehéreket." (XII.) Fanon Mayotte Capécia kapcsán használja a *laktifikáció* fogalmát, és így fogalmazza meg saját küldetését: „pszichoanalitikusként és társadalmi aktivistaként egyszerre kell cselekedni: tudatosítani a fekete páciensben a tudattalan kifehéredési vágyat (hallucinatorikus laktifikáció), és megváltoztatni a társadalmi struktúrát, vagy a gyarmati hatalmat – a tudat és a társadalom dekolonializációja, a feldolgozhatatlan dilemma megszüntetése (fehérré válni vagy elpusztulni)." (Fanon 1986: 80; a szerző saját fordítása) A „The lived experience of the black man" című, 5. fejezet magyar fordítását lásd Fannon 2002.

6 „Az amerikai faji előítéletesség e tragikus vetületét mutatja, hogy hány és hány néger futkos hajegyenesítő, bőrhalványító és más hasonló szerek után – bizonyítékául annak, hogy már maguk is elhiszik az alsóbbrendűségüket. Az utóbbi években egyes néger férfiak és nők hevesen szembefordultak ezzel az örökös »asszimilációs« igyekezettel, kihangsúlyozzák negroid vonásaikat, hajformájukat, és tudatosan vállalják »négerségüket«, teljes szívből magukévá téve az afrikai örökséget. Ám akár hajegyenesítőt használ a néger asszony, akár *au naturel* frizurájával kérkedve hangsúlyozza haja természetes jellegét, és akár elbújik a néger férfi egy csinos *Ivy League* öltöny »álarca« mögé, akár csak azért is farmerben jár a *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC, Erőszakmentes Akciók Koordinációs Diákbizottsága) tagjaihoz hasonlóan, így is, úgy is elsődlegesen a mindenütt jelenvaló faji tényezőre reagál, továbbra sem képes természetesen viselkedni, nem tudja magát az egyéni eredmények és a jellemvonások bevett mércéjével mérni. A néger önképét változatlanul a fehér ember társadalma szabja meg." (Clark 2008: 71) Magyar kontextusban

A társadalmi-kulturális funkciót fentebb megkülönböztettem a nyelvi-retorikai funkciótól, de azért jelzem, hogy az előbbit illetően is valamiféle nyelvi ambivalenciának vagyunk tanúi: a korabeli szóhasználatnak megfelelően nagyanyám „zenész" vagy „cigányzenész" helyett „cigány"-t mond. Ebben az esetben is jól észrevehető a nyelvi áttétel vagy helyettesítés: a konkrét kulturális funkciót az etnikai származással jelöli. A „cigány" itt minden magyarázat nélkül a zenészt jelenti. Végül is mindkét esetben egy retorikai helyettesítésen alapuló esszencializáló beszédtettnek vagyunk a tanúi, melyet Katie Trumpener textuális elemmé való redukálódásként jellemez (Trumpener 1996: 233). Nagyanyám és a társadalom, amelyben élt, etnikai eredettel ruháztak fel bizonyos (itt épp vágyott, fogyasztásra és csodálatra kijelölt) populáris „termékeket": a nótazenét és a nap barnította bőrszínt. Nem arról van szó, hogy ne tudnánk: a korban általában cigány zenészek játszottak úgynevezett cigányzenét. A kérdés inkább az, hogy *miért magától értetődő az etnikai jelző előtérbe helyezése a konkrét funkcióval szemben*: „zenész" helyett „cigány". Továbbá nem arról van szó, hogy ne tudnánk, fenotípusos jegyei alapján egy magyar cigány ember bőre nagy eséllyel sötétebb, mint egy nem cigány magyaré. A kijelentést fordítva érdemes megközelíteni, és akkor a kérdés az, hogy miért éppen a cigány szolgál hasonlatul a fekete bőr szemléltetéséhez? Továbbá elképzelhető-e egyáltalán a többség számára más, diszkurzív funkcióban felhasználható tulajdonsága a cigányoknak a bőrük színén kívül?[7] Úgy tűnik, elsősorban a vizuális érzékelés alapján zajlik az esszencializálás, minden egyéb szituatív esemény rovására.[8]

a bőrszínnel kapcsolatos diszkurzív versengésről a következő cikkben olvasható elemzés: Horváth 2008. Végül egy rasszista magyarázat 1905-ből: Sander L. Gilman idézi Havelock Ellis *Studies in the Phsychology of Sex* című kötetét, amelyben a szerző kifejti, hogy létezik abszolút szépség, és ez a skála a fehér embertől a fekete felé ível, ezért kívánják a fekete férfiak saját asszonyaiknál jobban a fehér nőt, és ezért púderezik az arcukat a fekete nők (Gilman 1986: 237).

7 Itt a mindennapi nyelvhasználat szolgáltat *szó szerinti* példát arra, amit Kovács Éva a többség által létrehozott cigányképeket áttekintő tanulmányában úgy nevez, hogy „A közép-európai társadalmak létrehozzák a maguk saját »feketeségét« »vad« csoportokon és individuumokon, távoli és közeli kolóniáikon keresztül. A modernitás közép-európai panoptikus rezsimjében a »cigányok« lesznek a pendant-jai Nyugat-Európa afrikai és ázsiai »primitívjeinek«." (Kovács 2009)

8 Az egyéniség individuális-szituatív (nem származás által meghatározott) koncepciója Clarknál így hangzik: „A négerek éppoly kevéssé menekülhetnek attól, hogy egyéniségüket faji származásuk határozza meg, mint azok a fanatikus fehérek, akik átengedik magukat a szenvedélyes gyűlöletnek és félelemnek, vagy azok

A cigány emberekkel való megrendelői-szolgáltatói jellegű kapcsolatra később is akadt példa a családom történetében, amikor immár én játszottam újra a „mulató fehér gyermek" szerepét. Szülőfalumban a hatvanas-hetvenes években Nyári Vilmos nagyobb ünnepekkor járta a házakat, és pénzért eljátszotta a falusiak kedvenc nótáit, az enyémet is, aki akkor még nem voltam iskolás. Most már csak a zavarra emlékszem, hogy ott áll előttem egy férfi hegedűvel, a családtagok pedig biztatnak, hogy kérjek tőle egy nótát – mivel csak egyet ismertem, mindig ugyanazt kértem.

Azzal a céllal közlöm ezeket a történeteket, hogy legalább jelzésszerűen láthatóvá váljon egy személyes és egyben társadalmi viszonyrendszer. Ez a diszkurzív viszonyrendszer meghatározza, hogy miként vagyok képes beszélni olyan kérdésekről, melyek látszólag nem az én etnikai, nemzetiségi, kulturális identitásommal kapcsolatosak, valójában nagyon is. Reményeim szerint a fenti történetek, közülük is legerősebben a Choli által „megrendezett" performansz segítenek abban, hogy mint ennek a könyvnek a szerzője jelöletlenből jelöltté váljak; olyan beszélővé, aki nem „kívülről" beszél, hanem „belülről", még ha ez nem is a beszédhez való természetes előjogot jelenti, hanem az itt tárgyalandó kérdések általi érintettséget.

a fehér »liberálisok«, akik a faji igazságosságra való törekvésüket igyekeznek összeegyeztetni a maguk rejtett fajgyűlöletével. Csak amikor nem kell többé a faji szerepet játszaniuk, akkor találnak majd rá, négerek és fehérek egyaránt, minden lelki gátlás nélkül a maguk egyéniségére." (Clark 2008: 37) Clark fordítója a „faj" szót használja, de mivel a tudomány konszenzuális álláspontja szerint nincsenek emberi fajok, hanem egy emberi faj van, a *race*-t magyarra a 'rassz' szóval kell fordítanunk a félreértés elkerülése végett.

I. Képzőművészet, fénykép, performansz

1. A zárójel mint a gettó ironikus képe

Az etnikai művészet lehetőségéről és kritikájáról a Sostar?/Why? {roma} művészcsoport akciójának tükrében[9]

A *Metszéspontok I–III.* programsorozat harmadik elemeként 2014. január 10-én a tranzit.hu nyitott irodájában nyílt meg az a kiállítás, melynek keretében a Sostar?/Why? {roma} művészcsoport több szerződést kötött, művészeti kontextusban áruba bocsátva a roma etnikai identitást. A művészcsoport *{roma} – Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* című akciója során „eladta" a {roma} jelzőt, azok pedig, aki „megvásárolták", külön-külön, saját maguk által megfogalmazott módon vállalták a jelző viselésével járó felelősséget. Az akció egyszerre volt abszurd, amennyiben az etnikai identitás adásvétele nonszenszként hangzott, ugyanakkor súlyosan komoly, hiszen kisebbségeket sújtó szerződéses alapú adásvételeket és alávetéseket idézett meg, hívott elő az emlékezetből. Alább kísérletet teszek arra, hogy a *{roma} – Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* című akció keretében született szerződést abban a kontextusban, az etnikai (roma) művészet kontextusában elemezzem, melynek a szóban forgó akció a kritikáját fogalmazza meg. Az elemzés során erőteljes hangsúlyt fektetek a jelző grafikus képére, mely számomra nyilvánvalóvá teszi a csoport kritikai attitűdjét az etnikai alapon definiált művészettel szemben, és éppen ezért nem teszi lehetővé, hogy a történelemben lezajlott és zajló szerződéses alávetések egyszerű megismétléseként tekintsünk az adásvételre. Értelmezésemben ez a nyitott performatív akció a maga provokatív jellegében, messze nem függetlenül az egyes szerződések tartalmától, újrajátssza, és ebbéli voltában parodizálja a többség esztétikai területen is megnyilvánuló gyarmatosító eljárásait, továbbá újrafogalmazza az etnikai/etnicizáló művészet kritikájának diskurzusát. A „roma művészet" kifejezésben rejlő emancipatív erőt egyszerre kell elemeznünk azzal az ambivalenciával, amely ezt a kifejezést feszíti. A kritikai diskurzus számára nélkülözhetetlen, hogy az írásban kódolt különbséget feltárjuk: roma – {roma}.

9 A fejezet alapjául szolgáló tanulmányt lásd Müllner 2014.

A roma művészet, amely alatt legtöbbször és elsősorban roma származású művészek tevékenységét értik, biztosítéka lehet a politikai és kulturális emancipáció kiteljesítésének, amennyiben az önmeghatározásnak (az identitás kifejezésének kulturális normája) és a „visszabeszélésnek" (az identitás kifejezésének kritikai-relativista normája) az esetek többségében egyszerre megvalósuló beszédaktusai jellemzik.[10] Ezek a beszédaktusok a mai roma művészetnek ugyanúgy részei, mint bármely más alávetett csoport művészetének a történelemben. A szóban forgó akcióban főszerepet játszó Sostar Kollektíva eminens módon szolgál erre példaként. A csoport egyik tagjának, Raatzsch Andrénak visszatérő hivatkozási pontja az 1920-as évekbeli Harlem Reneszánsz, és ez utóbbi mozgalom egyik képviselőjének, Langston Hughes-nak az esszéje 1926-ból a néger művésznek a fekete közösség képviseletében betöltött meghatározó szerepéről. Raatzsch, amennyiben explicit módon hivatkozik Hughes esszéjére és a mozgalomra (annak mintájára konstruálja meg a „Roma Reneszánsz" kifejezést), folytatni látszik a művészeten keresztüli népképviselet jogának és kötelességének hagyományát. Számolnunk kell azonban azzal az ambivalenciával, mellyel a Sostar reflexív és kritikai módon maga is számol, hogy minden etnikai alapon meghatározott művészet magában rejti az *etnicizált* művészet veszélyét. Erre hívja fel a figyelmet Langston Hughes esszéjének egy mai olvasója, a képzőművész Kerry James Marshall: miért volna fontos egy mű etnikai háttere, ha annak önmagáért és önmagától is beszélni kell tudnia? Az említett kritikus ambivalencia ellenére az intézményi oldalon régen és ma is folyamatosan zajlik az etnikai alapon történő kiállítás-szervezés, műgyűjtés, legfeljebb az azokat övező diskurzusok és viták hangsúlyaiban érzékelhető változás.

A szocialista Magyarországról Vekerdi József és Kerekes György tollából mutatok be két ellentétes álláspontot, valamint Csengey

10 A „visszabeszélés" a kisebbségjogi alapú kritikai kultúrakutatás terminusértékű fogalma. Többek között megtalálható bell HOOKSNÁL (1986), Ian HANCOCKNÁL (2010), Stuart HALLNÁL is (1996). Utóbbi szerint a kulturális politika két célja közül az első a hozzáférés a saját kép formálásához, a jog az önreprezentációra, a második pedig a pozitív fekete kép létrehozása. A két „fázis" együtt a reprezentációs viszonyok megváltoztatása (HALL 1996: 442). Hall tanulmányának végén többek között az *My Beautiful Laundrette* című filmre történik utalás mint olyan visszabeszélő alkotásra, amely elutasította azt a hagyományt, amely monolitikusként, homogénként, szexuálisan kiszámíthatóként határozta meg a fekete brit identitást.

Dénes egy meghatározó tanulmányát tematizálom, melyben meglátásom szerint az emancipatív többségi képzelet úgy kap hangot, hogy egyben megvalósul a „leválasztás" eseménye, amely egy régi narratívára, a bibliai „tudatlan/vonakodó nép – kultúrhérosz vezető" ellentétére épül. Furcsa kettősség jellemzi ezt a típusú „jóindulatú" többségi képzeletet: miközben egységesként konstruálja meg a roma kultúrát, azt mégis megosztó módon láttatja a képviseleti paradigma jegyében, hiszen e gondolatmenet szerint az alávetett nép „érett" kultúrája jogosult a képviseletre, ugyanakkor „fejletlenként" rá is van szorulva a képviseletre. A roma művész pedig úgy képviseli a roma kultúrát, hogy egyben a népet is képviseli, így ebben a diskurzusban jól látható módon esztétika és politika szervesül hibrid és egyben antagonisztikus módon. A tanulmány következő példája egy olyan roma művész, aki ebben a paradigmában élt és ezt a beszédmódot sajátította el: Péli Tamás. Az ő életműve és megnyilatkozásai személyes és mediális közvetítéseken keresztül képezi alapanyagát a Sostar Kollektíva munkásságának, bár ez a kisajátítás egyszerre pozitív azonosulás és kritikai távolságtartás. Ezt Raatzsch André egyik munkáján, a *Manifesztum a roma művészek Magyarországra való érkezésének alkalmából* című művön keresztül mutatom be, amely átvezet a tanulmány utolsó állomásához, a *{roma} – Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* című konceptuális akció elemzéséhez.

***

Az alábbi elemzésben tehát annak a diskurzusnak a részleges bemutatására teszek kísérletet, amely a képzőművészetet *romaként* etnicizáló gyakorlatról és e gyakorlat megkérdőjelezéséről szól. Teszi mindezt egy konkrét kiállítás, illetve azon belül is egy performatív akció elemzésével. Mielőtt azonban erre rátérnék, megpróbálom a tárgyalt kérdés előzményeit megvilágítani. Ezek az előzmények messzire nyúlnak vissza, és körük tetszés szerint tágítható. A kulturális termékek etnikai szerzőségét egyesek mindig is a humántudományok diskurzusának részévé tették, mások mindig is megkérdőjelezték e beágyazás vagy másképpen referenciális rögzítés szükségességét. Vajon sértjük-e a mű teljességét, ha szerzője etnikai származásának figyelmen kívül hagyásával olvassuk, vagy éppen ellenkezőleg, gettósítjuk az adott művet, ha szerzőjének

etnikai származását is figyelembe vesszük.[11] Alább érintőlegesen egy-két példát mutatok az egymással szemben álló véleményekre.

A *Metszéspontok III.* egyik szervezőjének, Raatzsch Andrénak állandó hivatkozási pontjaként szolgál a fekete művészet, azon belül is az 1920-as években kezdődő Harlem Reneszánsz.[12] E mozgalom törekvéseivel Raatzsch saját művészcsoportja, a *Sostar?* nevében is azonosul, immár lassan száz évvel a harlemi fekete művészet mozgalommá válása után, ám ez az azonosulás ambivalenciát tükröző módon önreflexív. A kérdés az, hogyan tudják ma roma művészek felidézni-újraéleszteni a Harlem Reneszánsz korszakát, a fekete művészetnek mint öntudatos etnikai művészetnek a születését, úgy, hogy egyben ne etnicizálják önnön művészetüket. Langston Hughes a „The Negro artist and the Racial Mountain" című, a Harlem Reneszánsz számára programadónak tekintett 1926-os cikkében képviseli az egyik pólust, amennyiben határozottan állást foglal a „néger művészet" *(Negro art)* szükségessége mellett, mely számára egyértelműen az amerikai fekete kultúra művekben való megjelenítését jelenti, értelemszerűen fekete művészek által (Hughes 1926). Hughes egy freudi vágyelemző fordítást hajt végre, amikor egy fiatal fekete költővel való beszélgetését felidézi. A fiatalember azt mondja Hughes-nak, hogy ő *költő* akar lenni, nem *néger költő*. Hughes szerint a fiatalember ezzel azt állítja, hogy fehér akar lenni, vagyis tagadja saját származását. Langston Hughes számára mindez az (amerikai) egységesítés *[standardization]* és (afroamerikai) egyéniség *[individuality]* ellentéteként jelentkezik. Az egységesség és fehérség utáni vágy az a (címben is szereplő) „hegy", amely eltorlaszolja az individuális néger művészet elől az utat. Hughes akként elemzi a fiatalember középosztálybeli családi hátterét, hogy náluk a „fehér" az erény szinonimája lett, a „feketét" pedig szégyellik, amikor az nem követi a „kaukázusi mintát". A fehér értékek „majmolása" *(aping)* valószínűleg a

11 A kérdés ebben a formában rendkívül leegyszerűsítő, de mégis, így jelentkezett a történelem folyamán, a legtöbbször bináris oppozíciók formájában, mely ellentétek mitikus és leegyszerűsítő voltuk miatt álltak a mindenkori értelmező kezéhez. A kérdés így jellemző módon szövegszerű és világszerű olvasat, textualitás és referencialitás, esztétika és etika, egyetemes és nemzeti művészet, művészet és társadalom, sőt végső soron társadalom és természet ideologikus ellentétében fogalmazódott meg.

12 A konferencia programját lásd itt: *Metszéspontok II.* A konferenciáról és a kiállításról Gottfried Juli írt elemző recenziót (Gottfried 2014). A cikkhez kapcsolódó kommentsorozat részben a jelen írás tárgyát képezi, később bővebben kitérek rá.

magasabb társadalmi státuszban/osztályban lévőknek még inkább sajátja, ők is meghúzzák a „színes vonalat", mondja Hughes. Az északi viselkedés, északi arcok, északi művészet és az episzkopális egyház – ezek igézetében alakul ki az „északivá vált néger értelmiség" *[nordicized Negro intelligentsia]*, és ezek mind részét képezik annak a hegynek, mely akadályként a fekete művész *[racial artist]* előtt tornyosul. Hughes a cikkben felsorolja azokat az autentikus fekete művészeket, akik megkerülték ezt a hegyet, és nem a fehér elvárások szerint tevékenykednek.[13] Helyzetjelentésnek is minősülő írásában kijelenti, hogy van már fekete irodalom (saját költeményei a jazz ritmusára írt fekete szövegek), fekete zene, fekete képzőművészet. „Egy művésznek bizonyosan szabad választása van azt illetően, hogy mit tesz, de ugyanígy nem szabad félnie azt tenni, amit választania kell."

Kerry James Marshall kortárs afroamerikai származású festő egy vele készült 2008-as interjúban hivatkozik Langston Hughes-ra, és vitatkozik vele (2008). Ha a közönség nem foglalkozik azzal, hogy fekete művész festette a képet, annak felszabadító hatása van, mondja. A festmény az festmény, a festészet az festészet, és a fekete művészek annyiféle és annyiforma képet festettek, hogy már nem az a kérdés, hogy reprezentál, vagy nem reprezentál, hanem az a munka, amellyel ezeket a formákat feldolgozták. Ez az, mondja Marshall, ami meghatározza a mű értékét, és nem az, hogy az alkotó fekete. Ennek fényében a következő kérdések tehetők fel: „Miképpen befolyásolja egy művész faji hovatartozása *[racial identity]* azt, ahogy létrehozza a műalkotást, és miképpen tekintenek erre mások? Hogyan befolyásolja a művészeten belüli faji diszkrimináció történelmi ténye a kortárs multikulturális alkotókat és munkáikat? Vajon egy művész társadalmi nemi, faji vagy szexuális identitásáról való beszéd a művei vonatkozásában üdvözlendő vagy inkább megosztó jellegű? Hogyan definiáljuk az afroamerikai identitást a művészetben? Miképpen illesztjük bele az afroamerikai művészetet a művészettörténet nagyobb korszakába? És a legfontosabb kérdés, hogy vajon szentelünk figyelmet annak, hogy az egyes művészek miképpen határozzák meg magukat azzal szemben, ahogy mi meghatározzuk őket?"[14]

13 Clara Smith, aki fekete népdalokat énekel; Bessie Smith, Rudolph Fisher, Aaron Douglas, Paul Robeson spirituálé énekesek; Winold Reiss, aki fekete portrékat fest; Paul Laurence Dunbar, költő; Charles W. Chesnutt, író; Jean Toomer költő, novellista; W. E. B. Du Bois szociológus, történész és emberi jogi aktivista.

14 A *Visual Tidbits for Culturally Curious* című blog szerzője sorolja fel ezeket a kérdéseket a „Racial Identity in Art: »The Black Aesthetic«" című posztban (2012). A blog

Kállai András a *Metszéspontok III*-at követő online vitában, mely Gottfried Juli cikke nyomán indult, egy azóta törölt kommentben beidézi Rácz Tibornak a roma művészet kapcsán írt cikkét, azzal teljes mértékben azonosságot vállalva (RÁCZ 2014).[15] Rácz a fentiekhez hasonló kérdéseket tesz fel: „Meghatározható-e, hogy mi a roma művészet, mit jelent az, hogy valaki roma író, szobrász, újságíró? Létezik-e ilyen egyáltalán, vagy csak írók, szobrászok, újságírók vannak, akik történetesen romák? Tekinthetem-e magamat egyszerűen csak újságírónak, egyenértékű, egyenrangú állampolgárnak, és ami legalább annyira fontos, az olvasó vajon annak tekint-e engem? […] Szabad-e etnikai alapon kategorizálni irodalmi, művészeti körökben?" A szerző Raatzsch Andréval ért egyet, őt idézi, amikor amellett érvel, hogy „egy művész a maga egyediségében, művészi színvonalát figyelembe véve mérettessen meg". Kerry James Marshallhoz hasonló módon gondolja el a nem etnicizált, nem etnicizáló művészeti világ működését, hiszen az etnikai jelző „sokszor épít olyan falakat, melyeket ritkán és nehezen sikerül lerombolni". Úgy látszik, ezen a ponton ellentmondásba ütközünk a Sostar kapcsán. Ha művészetüket a Roma Reneszánsz keretein belül képzelik el, becsatlakozva a Langston Hughes-féle etnikai (népet és kultúráját) képviselő művészeti hagyományba, akkor mégis miért zajlik mind a manifesztumban, mind pedig a cikk beidézésének aktusán keresztül egy ennek ellentmondó törekvés, az művészet etnikus keretezésének kritikája? Junghaus Tímea, szintén a Gottfried-cikkhez írt (a Kállai-féle kommentet kiváltó) első kommentjében nem ezt az ellentmondást élezi ki a Sostar szerződésakciójáról szólva, sokkal inkább azt az ellentmondást, amely értelmezése szerint a Sostar „cinikus" akciója (akik „megtehetik, hogy kilépjenek

szerzője közöl néhány általa felhasznált szakirodalmat is, melyek irányadók lehetnek a kérdésben.

15 Ez a távolodás az etnikus kulturális gettótól (ami nem jelenti egyben az identitás tagadását is) a kultúra mindegyik regiszterében megfigyelhető. Csak két példa: „Nincs olyan, hogy roma sztár", mondja Molnár Ferenc Caramel egy interjúban (MUNK 2013: 85). Hasonlóképpen nyilatkozik Munk Veronikának Gáspár Győző: „Az újságcikkek is azt írják, hogy roma rapper, roma származású. Mondjuk azt nem értem, miért kell odaírni a cikkbe? Akkor a fehér emberekhez miért nem azt írják, hogy a magyar. Engem ez zavar, hogy roma származású celeb. Bárhogy is volt, az egyik cikkbe úgy volt, hogy a barna bőrű, roma származású Győzike. Hát drága szentkúti szűzmária, mondom, ez most miért lényeges?" (MUNK 2012).

a hegemón térbe") és a mai magyar társadalom alávetett roma tagjainak helyzete között áll fenn.[16]

Valójában a Sostar akciója a maga provokatív természetében éppen azt a típusú kritikát, tudniillik a társadalmi szolidaritásból fakadó kritikát gyakorolja egy parodikus szerződés keretei között, amit Junghaus hiányol belőle. Továbbá és ezzel szorosan összekapcsolódva, a Sostar kinyilvánított szándékainak szétágazásából fakadó ellentmondás, amire fent utaltam, hogy tehát egyszerre működik az etnikai képviseleti hagyományban és távolodik el attól, éppen hogy nem ellentmondás, hanem a kritikus helyzetnek az a mondhatni természetes agonisztikussága, melyet a szerződés teljes mértékben színre visz.

***

Úgy tűnik, hogy a „roma művészet" a kortárs képzőművészeti rendszerben nagyon is megtalálja a helyét, végső soron azt sugallva, hogy nincs probléma a művészet etnikai és csoportidentitás alapján való kategorizálásával, és így a 21. századi „Roma Reneszánsz" megalapításával. Csak néhány példát hozok, messze nem a teljesség igényével, inkább csak jelzésszerűen: 2007-ben a Velencei Biennálén jött létre az első Roma Pavilon, roma származású művészek alkotásainak bemutatásával (Junghaus – Székely 2007),[17] 2011-ben a második (Hlavajova 2011); bár 2009-ben, majd 2013-ban újra a roma művészet hiányát voltak kénytelenek konstatálni a Biennálé látogatói, de a 2013-as hiánnyal párhuzamosan megrendezték a berlini „helyettesítő" kiállítást, a *Safe*

16 A kommentek törlésének elsődleges oka az, hogy Kállai András Junghaus kommentjére írt bő két héttel későbbi válaszában (melyben egyébként a fenti kiegyensúlyozottan érvelő cikket beidézte) sértő, vagy legalábbis félreérthető módon használta Junghaus egy kifejezését. Junghaus bejegyzése, mely Kállai szempontjából (és jelen tanulmány szempontjából is) megalapozatlanul súlyos vádakkal illette a szerződést, Kállai kommentjével együtt lett törölve. A rövid kommentháború egyébként azzal kezdődött, hogy Junghaus megírta a sajátját, Gottfried Juli cikkére reagálva, aztán a kört kitágítva, a Sostar akcióját célozva kritikájával.

17 Szemben a néprajzi múzeumokban és kulturális központokban reprezentált, leginkább naivnak vagy jobb esetben autodidaktának nevezett roma képzőművészettel, a velencei Roma Pavilon nem tekintette magát szegregált kulturális gettónak, hanem egy olyan helyszínnek, ahol a kortárs roma identitás és művészet nyilvánosságot kap.

European Home címűt. Ez utóbbi előzményét tekintve 2011-re, Bécsig vezethető vissza (Stodolsky – Muukkonen 2013), ahol többek között az itt később még említésre kerülő Gayatri Spivak is beszédet mondott a *Roma Protokoll* című kiállítás apropóján.

Magyarországon a rendszerváltás után nyílt a korábbiakhoz képest nagyobb tér a cigány identitás megélését segítő cigány kultúra, azon belül a képzőművészet erősebb intézményesítésére.[18] Szuhay Péter „Ki beszél? Cigány/roma reprezentáció a képző- és fotóművészetben" című tanulmányában bemutatja a roma képzőművészet, és azzal párhuzamosan a cigány irodalom közelmúltbeli történetét (Szuhay 2010). Szuhay a történetben két meghatározó eseményt jelöl ki a rendszerváltás előtt, és jellemző módon mindkét esemény során a művészi reprezentáció katalizálta vitát a politikai elköteleződésről: a Daróczi Ágnes rendezte „A magyarországi cigány autodidakta és naiv művészek I. országos tárlatáról"[19] és a *Fekete korall* című irodalmi antológiáról van szó (Choli Daróczi 1981, Choli Daróczi 1998). A kiállítás, írja Szuhay, „ebben a kontextusban értelmezve az emancipációról, a megmutatkozásról szólt. Ugyanakkor egyfajta gyanakvást is ébresztett – vajon egy egyenlőségről és internacionalizmusról szóló közegben nem számít-e »nacionalizmusnak«, ha a rendezők »etnikai alapon« válogatnak a festményekből és rendeznek kiállítást." Daróczi Ágnes, a kiállítás kurátora elevenítette fel a történetet a *Kései születés* című filmben, miképpen vonta kérdőre a kiállításmegnyitón a Kulturális Minisztérium-beli főnöke: nem gondolja-e, hogy ez nacionalizmus, „mert ugyan mi okom volt arra, külön kiállítást szervezzek a roma képzőművészeknek" (Kőszegi – Szuhay 2002).

18 A rendszerváltás előtti és utáni cigány kulturális önszerveződésről szólt a *Metszéspontok II.* szimpózium. A tervek szerint az itt elhangzott előadások felvételei a Youtube-on megtekinthetők lettek volna, ezt azonban csak Choli Daróczi József esetében sikerült megvalósítani. Az elhangzott előadások közül néhány – több-kevesebb átfedéssel – tanulmány formájában napvilágot látott (Sághy 2008; Junghaus 2011; Choli Daróczi 2018; Zsigó 2005; Daróczi 2003).

19 Pataki Művelődési Ház, 1979, kurátor: Daróczi Ágnes (Népművelési Intézet), kiállító művészek: Balázs János, Horváth Vince, Fenyvesi József, Kiss József, Orsós Jakab, Pongor Béri Károly, Balogh Balázs András, Oláh Jolán, Orsós Teréz, Kalányos Lajos, Hock Lajos és Bada Márta. Katalógus: *Autodidakta cigány képzőművészek országos kiállítása*. A tárlatot tíz év múlva újra megrendezték, ezúttal a Néprajzi Múzeumban. Kiállító művészek, akik már az elsőn is szerepeltek: Balázs János, Horváth Vince, Fenyvesi József, Kiss József, Orsós Jakab, Pongor Béri Károly, Balogh Balázs András, Oláh Jolán, Orsós Teréz, Bada Márta, „újak": Palotai Lajos, Szomora Kálmán, Radics Szilveszter, Gyügyi Ödön, Dilinkó Gábor, Ráczné Kalányos Gyöngyi, Szécsi Magda.

Hasonlóképpen ír Murányi András a fent említett irodalmi antológia fogadtatásáról, mely, mivel több alkotó együttes szereplését tette lehetővé, már gyanús gyülekezésnek, vagyis nacionalista csoportosulásnak tűnt a korabeli hatalom szemében (Murányi 2007). Bari Károly tíz évvel korábbi, egyszemélyes, tehát veszélytelennek látszó indulását övező ováció után a *Fekete korall* durva kritikákat kapott, például Vekerdi József nyelvész részéről, aki az 1961-es párthatározat szellemében a cigány kultúrát nem létezőnek tekintette, a cigányságot pedig szociális kérdésként tartotta számon (Vekerdi 1981: 6).[20] Vekerdi a következő szempontok alapján nem értett egyet a válogatással: a cigányok anyanyelve nagyrészt a magyar, és (egy-két kivétellel) az antológiában szereplőké is a magyar; a magyarországi cigányság nem nemzetiség, mert többé-kevésbé az asszimilálódás útjára lépett; a szerzők nem ismerik a cigány kultúrát, nem abban nőttek fel, hanem a magyar kultúrában; a versek magyar nyelven íródtak, továbbá nem jellemzi őket a cigány tematika (vagy csak a nemzethalál toposzának gyakori ismétlődése); a válogatás kizárólag a szerzők származása alapján történt. Ezzel szemben állítja Vekerdi, hogy „nincs pozitív fajelmélet." A pozitív fajelméletre például Vekerdi egy cigány festőtől idéz, aki bár bevallása szerint nem él a cigány kultúrában, de ereiben cigány vér folyik, ezért festészete is cigány festészet. „Ilyen romantikus szeparatista elgondolások legfeljebb arra jók, hogy egyes cigány származású értelmiségiek ne teljesítményeik, hanem származásuk segítségével keltsenek maguk iránt érdeklődést." Vekerdi szerint „pozitív fajelmélet", az arra épülő „cigány szeparatista törekvések", „cigány nacionalista dezintegrálódás", „cigány romantika" helyett a többség és kisebbség közti „válaszfalak ledöntése" szükséges. Szövegében egy pillanatra többes szám

20 Vekerdi Józsefnek a magyarországi cigányokkal kapcsolatos asszimilációs, egyben identitás- és kultúraellenes nézetei mellé oda kell állítanunk munkásságát és saját élettörténetét is, hogy lássuk a bonyolult kelet-európai viszonylatokat. Egy olyan, talán tipikusnak is mondható akadémiai életművel van dolgunk, amelynek alanya, ha kisebbségpolitikai kérdésben nyilvánult meg, saját kutatói tevékenységével ellentétes irányt vett. Vekerdi Eötvös-kollégistaként nagyreményű egyetemi karrier elé nézett, de az 1956-os forradalom után három évre börtönbe zárták. Harminc évig az OSZK-ban dolgozott, 2002-ben Mádl Ferenc köztársasági elnök Széchenyi-díjjal tüntette ki. 2000 novemberében az indiai kulturális miniszter a szanszkrit irodalom magyarra fordításában való jeleskedéséért a mumbay-i Modi Alapítvány Dayawati Modi Vishwa Sanskriti Samman-díját adományozta neki (*India Today* 2000, lásd még *Nyugati Hírlevél* 2000). Vekerdi online fordításaihoz lásd a *Terebess Ázsia Lexikon*t.

első személyben idézi fel az általa elítélt többségi hozzáállást: „Valahogy úgy képzeljük, cigány az »más«. Az asszimilálódott német ugyanolyan magyarnak számít, mint bárki más, de az ugyanígy asszimilálódott cigány hetedíziglen cigány marad."

Vekerdi (nem is annyira) áthallásos inszinuációja itt olyan formát ölt, hogy például aki a cigány kultúrára alapozott identitáspolitikát folytat, vagy például aki a cigány kultúra testi-fenotípusos alapú retorikájával él, az a nácizmust eleveníti fel, vagyis a faji szempontú elkülönítést/elkülönülést. Jól érzékelhető az a rendkívüli skizofrénia, amely ezt a retorikát alapjaiban átjárja: a szocialista társadalom nacionalista *és* internacionalista, asszimilációs alapú homogenitása érdekében bármilyen identitáspolitika elutasítása, és fajelméletként való megbélyegzése. Nem egy művében jelent meg ez az érvelés, és már 1983-ban határozott visszautasításra és éles kritikára talált, nem mástól, mint az MSZMP KB Társadalomtudományi Intézete tudományos főmunkatársától, Kerekes György történésztől, többek között a magyarországi cigányok helyzetéről a HVG-ben lefolytatott vitát lezáró szövegében. Kerekes ebben a cikkben kiállt a szabad identitásválasztás, azon belül a cigány identitás választhatósága mellett (Kerekes 1983: 71–72). Nem szeparatista az, mondja Kerekes, „aki vallja, hogy létezik saját cigány kultúra, aki fejleszteni akarja azt, aki számára az ezzel való azonosulás intellektuális és érzelmi szükséglet, ha mindezt a hazát adó nemzettel való együttműködés keresésében teszi". Kerekes, aki maga is nyíltan megfogalmaz egy feltételt, a nemzeti prioritás feltételét („a hazát adó nemzettel való együttműködés"), így érvel Vekerdi ellenében: cigány rasszizmusról értelmetlen beszélni, mert ez a nép csak a rasszizmus áldozata volt, és soha nem volt olyan helyzetben, hogy gyakorolhatta volna a rasszizmust. Kerekes érvelését meghosszabbítva mondhatjuk, hogy ha egy cigány festő a saját cigány kultúrájáról úgy beszél, mint amit a „vérében hord", akkor az megegyezik azzal, mint amikor egy cigány büszkén arról beszél, hogy a cigányok vérében van a zene (de ez értelemszerűen nem ugyanaz azzal, mint amikor egy *nem cigány* állítja ugyanezt, ha mégoly affirmatív módon teszi is); ám azzal végképp nem egyenlő, amikor egy akár *cigány*, akár *nem cigány* arról beszél, hogy a cigányok vérében van a bűnözés. Ezek mindegyike a vér metaforájára épülő biologizáló retorika alakzata, de a legutolsó példával szemben, amely nyíltan rasszistának minősíthető, az első nem helyezhető el a rasszizmus-skálán.

Tudomásom szerint ezek az 1980-as évek elején lezajlott viták nyitották meg azt a diskurzust, amelynek a roma művészet romaként való definiálása állt/áll a középpontjában. Ennek a diskurzusnak a rendszerváltás utáni állomásaira is kitérek, de előtte megemlítem, hogy többek között két nagyobb állami intézmény is úgy ítélte, hogy nem bonyolódik elméleti vitákba, és létrehozza saját roma képzőművészeti gyűjteményét. Szuhay fent említett tanulmányában részletesen foglalkozik ezzel a két legfontosabb magyarországi gyűjtőhellyel, konkrétan a Néprajzi Múzeummal, ahol nagyrészt ő volt a gyűjtemény létrehozója, és a Romano Kherrel, ahol pedig Zsigó Jenő, a Roma Parlament vezetője volt a gyűjtés motorja. Az alábbi idézetből jól látszik, hogy Szuhay egyrészt problémátlannak tekinti, hogy létezik roma festészet (bár a létigét idézőjelbe teszi, és az idézőjelet sohasem tekinthetjük másodlagos tényezőnek), másrészt az is kiderül, hogy a művész önbevalláson alapuló származása a definíció alapja, és így a gyűjtés meghatározó szempontja.

> „Ebben a tanulmányban azt vizsgálom, hogy a vizuális művészetek két ágában, a képző- és a fotóművészetben miként fogalmazódik meg, miként épül fel a magyarországi cigányok önképe, mi az, amit a maguk számára és mi az, amit mások számára »vésnek kőbe«. A képzőművészet esetében itt most arról fogunk beszélni, amit a cigányok/romák alkotnak, »mondanak« saját magukról és nem foglalkozunk a magyar festészet és képzőművészet »cigány-képével«. A fotó esetében azonban egészen más a helyzet. Amíg a festészetben egyértelmű, hogy »van« magyarországi roma képzőművészet, hiszen társulások, formációk, közös kiállítások léteznek évtizedek óta, addig a fotóművészetben ez az etnikai »megkülönböztetés«, a cigány/roma fotóművészek akcióközössége nem jött létre."

A Szuhay által ebben az idézetben előtérbe helyezett szempont, tehát annak kiemelése és figyelembe vétele, amit „a cigányok »mondanak« saját magukról", több mint egy emancipációs lépés a többi között, fontossága nem hangsúlyozható eléggé, és szoros összefüggésben van a tanulmány során később kifejtett terminussal, a „visszabeszélés" terminusával: „És a legfontosabb kérdés, hogy vajon szentelünk figyelmet annak, hogy az

egyes művészek miképpen határozzák meg magukat, azzal szemben, ahogy mi meghatározzuk őket?" A jog, hogy valaki maga beszéljen, és ne mások beszéljenek róla, a szabadság felvilágosodásbeli gondolatkörének nélkülözhetetlen összetevője. Ez a népképviseletnek nevezett eszme, benne egy első látásra nem érzékelhető paradoxonnal: ne más népek fiai beszéljenek a saját népről, mert az önmagáról való beszéd és az önmeghatározás joga azt a bizonyos népet illeti; ám ha szóhoz jut ez a nép egy fián keresztül, akkor ez a beszélő a képviselet során mássá válik, képviselővé a képviseltekkel szemben, aki talán épp egy másik nép érdekeit képviseli. A reprezentációban rejlő mindenkori, akarva-akaratlanul hegemóniára való törekvést tükröző elidegenedés tanúi vagyunk itt, mely nem mellesleg a (cigány és nem cigány) politikai képviseletről szóló diskurzusnak is visszatérő fordulata. Az ebből fakadó következtetés alapján nem feltétel nélkül tekinthető autentikusnak a származás egy képviseleti kontextusban. Egyetlen példa a rendszerváltás előtti évekből, amely azóta új példákkal egészült ki: „A politikai szerepet vállaló cigány művészértelmiség: Péli Tamás, Choli Daróczi József, Fátyol Tivadar, Rostás Farkas György meggyőződéssel hirdette, hogy a cigányság nem jogosult kisebbségi, akkori szóhasználattal: nemzetiségi jogokra. […] Asszisztálásukkal hozták létre az MSZMP és a Hazafias Népfront legyártásában az Országos Cigánytanácsot és a Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetségét. *Megkezdődött a cigány értelmiség leválasztása a cigányságról*." (Zsigó 2005: 11; a szerző kiemelése)[21]

Ez a „leválasztás" 1986-ban egyszerre zajlott a politikában és ugyanakkor kulturális kontextusban is, legfőképpen a nem cigány értelmiség részéről. Erre ugyanúgy találunk példát az állampárti ideológiát támogató, mint az ellenzéki értelmiség részéről is. Míg Vekerdi József nyelvész az állampárt álláspontjának képviselőjeként szólalt fel a fent részletezett vitában a cigány művészet és identitás lehetőségéről (vagy inkább lehetetlenségéről, szükségtelenségéről), és magukat a cigányokat próbálta leválasztani saját, bár rendkívül heterogén etnikus kultúrájukról, addig Kerekes Györgyhöz hasonlóan Csengey Dénes, a demokratikus ellenzék tagja, későbbi MDF-politikus mitikus fogalmak mentén hozta létre

21 1988. november elején még valóban a nemzetiségi jogkör elutasítása volt az álláspontja az Országos Cigánytanácsnak, mindössze három héttel később azonban már nagy többséggel a cigányság számára biztosítandó nemzetiségi jogok mellett foglaltak állást (Dobos 2023).

a cigány kultúrhérosz-szerző alakját, választotta le és állította szembe mint képviselőt a népével. Csengey itt hivatkozott tanulmányában, melyet megközelítőleg a monori találkozó idején, vagy nem sokkal azután írt, radikálisan ellentmondott Vekerdinek[22] (Csengey 1986). Az esszét, amely a magyarországi cigány irodalomról szól, át- meg átszövik a képviselet metaforái. Már az árulkodó, hogy Csengey Lakatos Menyhért *Füstös képek* című regényét az illyési paradigmában helyezi el, a *Puszták népé*hez hasonlítva azt, egyszerre regényként és szociográfiaként olvasva a szöveget. Csengey nem romaként és szövetséges értelmiségiként egységben látja a magyarországi cigányságot,[23] tulajdonképpen teljes mértékben harmonizálva a korabeli roma polgárjogi harcosokkal, és erőteljes kritikát gyakorol „néhány ciganológus" álláspontján (félreérthetetlenül Vekerdire célozva), akik követve az állampárti ideológiát, a cigány kultúrát nem tekintik önmagában létező jelenségnek, a cigányságot pusztán szegénységi tényezőként tartják számon. Csengey a Lakatos Menyhért regényéről való beszédet magával Lakatos Menyhérttel kezdi, megvalósítva azt az ambivalens módon „jóindulatú" retorikát, amely a dicsérete tárgyát képező szöveg

22 A kötetet, amelybe cigány és nem cigány íróktól, költőktől, esszéistáktól válogattak műveket, egy Murányi Gábor szerkesztő által Pozsgay Imrével készült interjú vezeti be. Pozsgay akkor a Hazafias Népfront főtitkára volt, amelynek védnöksége alatt 1985-ben megalakult az Országos Cigánytanács. Pozsgay a megelőző korszak cigánypolitikáját megérti, de nem fogadja el: „egész politikai szemléletünkben előrelépés történt, amikor a tisztán szociális és beilleszkedési problémakör etnikai kérdésként vetődött fel; a továbbiakban mindez felveti a szabad választás gondolatkörét is." (Csengey 1986: 6.) Később még félreérthetetlenebbül fogalmaz a nemzetiséggé válás témája kapcsán: „minden magyar állampolgár számára szabad választás dolga legyen, mely népcsoporthoz tartozónak vallja magát, és úgy legyen hűséges és hazaszerető tagja ennek a hazának." (i.m. 11.) Az Országos Cigánytanácsról olyan fórumként beszél, ahol lehetővé válik, hogy „a cigányság maga jusson társadalmi-politikai képviselethez. […] Az Országos Cigánytanácsban a cigányság egy új politikai kifejezési formát kapott." (i.m. 7.)

23 „A cigányság kevés fedezettel beígért felhőtlen jövője voltaképpen a cigányságot legkevésbé sem érintő politikai célt szolgált csupán: az ötvenhat utáni konszolidáció, az egyszerre kilátásba helyezett és rendkívüli óvatossággal, tartózkodással méregetett demokratikus átalakulás politikai ígéretének egyik fedezeteként került forgalomba. […] Ennek a funkciónak [értsd: fedezeti funkciónak] tökéletesen megfelelt az a beállítás, mely szerint a cigánykérdés puszta szociális kérdésnek, a cigányság szociális csoportozatnak minősíttetett. És e funkció betöltését zavarta meg minden olyan szellemi fejlemény, amely tartalmában a cigányság etnikai, netán nemzetiségi együvé tartozása felé mutatott, akár mint valóság, akár mint igény felé." (Csengey 1986: 83–84)

helyett először a szerzőt hitelesíti. A hitelesítés során mitológiai figurává avatja Lakatost,[24] és mintegy ellentmondásos és anakronisztikus jellemzésként kiemeli a korból („pátriárka", „vajda"), ugyanakkor mint mitológiai alakot vissza is helyezi a korba, amennyiben Lakatos „kötőanyag tud lenni egy kialakulóban levő cigány kultúra és az e kultúrát éppen csak hogy kóstolgató cigányság között." Ebben a gondolatmenetben jól látszik egy régi, többek között bibliai eredetű prófétai mesternarratíva, amely az elmaradott/vonakodó nép és annak kultúrhérosz vezetője közti viszonyt taglalja. Csengey, a többségi jóindulatú értelmiségi később parlamenti képviselő lesz a magyar országgyűlésben, de már íróként is képviseletben gondolkodott.[25] Többségi szerzőként ezt az ethoszt, a képviseleti narratívát projektálja a cigány származású íróra, ezzel önkéntelenül is megteremtve a távolságot közte és a népe között, a kulturált képviselő vezető és a kultúrát még csak „kóstolgató" közösség között. Csengey a Vekerdi-féle paradigmának az ellentétét képviseli, hiszen nem megfoszt a kisebbségi identitástól, hanem felruház azzal. Amikor viszont a magyar irodalomban megszokott képviseleti mintát adományozza a cigány szerzőnek, akkor

24 „Pátriárkai személyisége Illyés alakjához teszi hasonlóvá Lakatos Menyhértet a maga írótörzsében. […] a világot járt bölcs vajda. Aki sokat tud, de nem a tudása belső logikájának van elkötelezve, hanem a történelem szigorából lehetőség szerint minél kevesebbet népe ellen mozgósító alkunak. Tehát nem az értelmiségi, hanem a pátriárka következetessége az övé. A megmaradás törekvésében való következetesség." (Csengey 1986: 85)

25 Magyarázattal tartozom azt illetően, hogy miért teszem idézőjelbe a *jóindulatú* jelzőt. Gayatri Spivak idézi John Drabinskit a Suzana Milevska által rendezett *Roma Protokoll* című kiállításhoz írott megnyitójában: „A pótlék [*supplement*] »egy ráadás ahhoz, ami úgy tesz, mintha önmagában teljes volna (a törvény, az identitás, a jóakaratú európai egyetemes, mely 'hangot ad' az alávetettnek), és ami aztán önnön teljességét mint alapvető véletlenszerűséget tárja fel«." A latin ábécé zártságának, önmagában teljes voltának illúzióját Spivak egy jóakaratú aktivista példájával illusztrálja, aki elégedetlenül jegyzi meg, hogy a roma asszony, akit írni tanít, nem írja, hanem rajzolja a betűket. Spivak ekkor Derrida *Grammatológiá*ját idézi: „Azt mondani, hogy egy nép nem ismeri az írást, csak azért, mert a szót, melyet ők a bevésés aktusának jelölésére használnak, 'vonalak rajzolása'-ként adjuk vissza, nem ugyanaz-e, mintha megvonnánk tőlük a beszéd képességét, mert az annak megfelelő szót a 'sírni', 'énekelni' vagy 'sóhajtani' szóval adjuk vissza? Legtöbbször persze a 'dadogni' szóval." Spivak levonja a tanulságot: hagyjuk a romát, hogy láthatóvá tegye a latin ábécé szingularitását, vagyis véletlenszerű, nyitott, alakítható voltát (Spivak 2011).

a többségi művészetben begyakorolt és hitelesített művészi-politikai identitást ajánlja fel.[26]

A képviseleti diskurzus projektálása mellett a „visszabeszélés" aktusa hasonlóan módon erősen determinált és egyben determináló. Szuhay Péter már idézett áttekintő tanulmányában merül fel a fogalom az önmeghatározás jogával párban. A visszabeszélés metaforája kapcsán óhatatlanul is mindig a többséggel szembeni állásfoglalásról van szó, ez pedig relatív jelleget kölcsönöz az identitáskonstruálás folyamatának. Továbbá a visszabeszélés az egység és az egység képviseletének szükségességét és kívánalmát jelzi, vagy legalábbis elsősorban ebben a kontextusban engedi vizsgálni a műveket és identitásokat. Csak két, egymástól mintegy harminc év távolságban lezajlott példát említek, egyet az 1980-as évekből, egyet pedig a 2010-es évekből. A visszabeszélés egy megvalósulásának tekintem azt a történetet, amely Varga Ágota *Porrajmos – cigány holokauszt* című filmjében hangzott el. A filmben a Patapoklosi községben lakó roma ember, Balogh János, miközben csak lassan oldódik bizalmatlansága a forgatócsoporttal szemben, megmutat egy csoportképet, amit róla és a családjáról készítettek a csendőrök a deportálásuk előtt, 1944-ben[27] (Varga 2000 – a 30. perctől). Balogh János elmeséli, hogy évtizedek múlva találkozott a Sárközi nevű csendőrrel, aki akkor már civil polgár volt, és nyugdíjasként békésen éldegélt a szocializmusban. Az egykori csendőr megmutatta Balogh Jánosnak a deportáltakkal teli albumát, nem sajnálkozásképpen, nem is bocsánatkérésképpen, csak amúgy közlésként, talán rég elvesztett hatalmát akarta egy pillanatra visszanyerni. Balogh János felismerte családtagjait az egyik képen, és mikor mindhiába kérte vissza a fotót az egykori csendőrtől, gyorsan kikapta azt az albumból, és elfutott vele. Attól a perctől a túlélőé lett a kép, amely mindig is hozzá tartozott, hiszen ebben az esetben a kép annak a tulajdona, akit egykor tárgyiasítottak a kép által. Fontos adalék, hogy a képen csak az áldozatok azonosíthatóak, a mellettük álló csendőr

26 Mindez nem új keletű gyakorlat. Egy recenzió szerint Jacqueline Francis *Making Race: Modernism and "Racial Art" in America* című művében ezt a folyamatot elemzi a 20. század elejéről származó szöveganyagon, azt tehát, ahogy a faji kategóriák működésbe lépnek a modern művészet diskurzusában. Jacqueline Francis ezt nevezi *making race*-nek vagyis a rassz megkonstruálásának. A „racial art" kifejezést következetesen idézőjelben használja (Lyford 2013).

27 Balogh Jánossal kapcsolatban lásd még a Huppa.hu blogon olvasható bejegyzést: Szele 2015.

le van vágva a képről, csak a szuronya hegye maradt ott. Ez a szakadásban megképződő hiány, a fénykép romlásának, pontosabban rontásának helye válik a magyar társadalom emlékezetpolitikában jelentkező traumatizáltságának emblémájává. Balogh János ennek a képnek a Porrajmos során megölt szereplőit mutatta meg a film rendezőjének, immár mint a kép birtokosa. Balogh János „képrablását" a visszabeszélés egyik paradigmatikus magyar cigány eseteként értelmezhetjük.

A másik példában szereplő visszabeszélő mű a Néprajzi Múzeumnak és a Sostar Kollektívának a közös akciójaként jött létre *Rewritable Pictures* címen, 2010-ben a Trafóban[28] (Culture and Development Team for Emancipation of Roma 2010). A Sostar romákat ábrázoló fényképeket kért a Néprajzi Múzeumtól, és Szuhay Péter a csoport rendelkezésére bocsátott néhányat. Ezeket a képeket egyrészt egy Trafó-beli kiállításon, másrészt egy videó-performansz keretében kontaktimprovizációs módszerrel újrakontextualizálták, melyben a mozgásművészek, a Független Színház két színésze, valamint egy fotós vett részt. A fotók kivétele a többségi szempontok alapján létrehozott etnikus kategóriákkal operáló Néprajzi Múzeum-i környezetből és belehelyezésük a kortárs művészeti közegbe, valamint újraélesztésük egy performanszban, melynek során a roma és nem roma szereplők folytonosan bejátszották a fotóst a tükrös teremben zajló improvizatív játékba, mind az ellenszegülés lépései. Az itt megvalósuló visszabeszélés az etnicizáló gyűjtési logikát reflexív módon kezelő koncepció megvalósulása és egy új, nem etnicizáló vagy kritikai módon etnicizáló archívumi logika ígérete.

A visszabeszélés kontextusához fontos adalékkal járul hozzá a brit történelem és a posztkoloniális elmélet, például Stuart Hall *Új etnicitások* című tanulmánya. E tanulmány azért jelentőségteljes ebben a kontextusban, mert belátásai nélkülözhetetlennek tűnnek számomra a Sostar tevékenységét, különösen pedig az alábbiakban majd értelmezés tárgyát képező etnika szerződés jelentését illetően. A Hall-tanulmány két fázisban határozza meg a fekete reprezentáció emancipációs törekvéseit, mely két fázis a reprezentációs viszonyokért folytatott harctól a reprezentáció politikájának irányába való mozgásban jön létre (Hall 1996). Az első szakaszban a politikai értelemben vett „fekete" mint közös név fogalmazódik meg az ellenállásban részt vevő csoportok integrálása során. Ekkor a fekete tapasztalat mint egyedi és egyesítő keret létezik (*singular*

28 Az akcióról Szegedy-Maszák Zoltán készített fotókat.

and unifying framework), mely etnikus és kulturális különbségeken átívelő identitást nyújt a fehéren kívüli etnikus és rassz szerinti identitások számára. Az Egyesült Királyságban például indiai, pakisztáni, karibi, afrikai vagy kelet-európai roma bevándorló múlttal rendelkezők mind fekete identitással voltak felruházva.A magyarországi rasszpolitikára ezt úgy fordíthatnánk le, hogy másodlagos például az oláh vagy beás cigány képviselet az *általános* cigány képviselettel szemben. Ez az első szakasz kulturális értelemben annak kritikája, ahogyan a fekete közösséget mint néma és láthatatlan másikat pozícionálták az uralkodó fehér esztétikai és kulturális diskurzusban. A pozicionálás során a feketéket mint tárgyiasított szubjektumok jöttek létre, és ennek megváltoztatásához a fetisizálás, objektiválás és negatív alakzatok *(negative figuration)* kritikája volt szükséges. A mozgalom e szakaszában a rasszalapú elnyomást elszenvedők két célt tűztek ki: hozzáférés a saját kép formálásához, tehát a jog az önreprezentációra, valamint az új és pozitív fekete kép létrehozása. Hamar nyilvánvalóvá vált azonban, hogy az egységes fekete képviselet alapvetően a (heteroszexuális) fekete férfi szempontjait érvényesíti mások rovására, vagyis az emancipációs küzdelmek más emancipációs igényeket nyomtak el a maguk heteronormatív és maszkulin mivoltában.

A két szakasz között a képviselet két különböző nyelvi felfogása is alapvető különbséget hoz létre. Az általános fekete tapasztalatnak való hangot adás folyamatában a képviselet Hall szerint mimetikusként tételeződött: az általános hit szerint egy, a nyelv előtt már létező csoport lépett be diskurzusba, és talált magára az egységesítő „fekete" szóban. A mimézis azonban, melynek nem reflexív módon kezelt jelölője a létige, a „van", valamiképpen mindig is diszkurzív módon jön létre, legfeljebb ez a vakfoltjára esik azoknak, akik beszélnek. Ennek a diszkurzív valóságnak a tudatosítása egyben a kezdete a képviselet második korszakának, a reprezentáció politikájának. A fordulat a fekete önreprezentáció politikájában tehát akkor következett/következik be (és ezt a fordulatot sohasem kezelhetjük kizárólag történelmi tényként, sokkal inkább feltételként és lehetőségként kell hozzá viszonyulnunk), amikor fény derül a magát mimetikusnak elgondoló egységes fekete képviselet partikuláris és egyben konstruált voltára. Ezt a képviseletet kettős hierarchia mozgatta: egyrészt kívülről, a fehér hegemón projekció által volt meghatározott a polgárjogi küzdelmeket megelőzően és azok során, másrészt dominanciáját egyéb alcsoportok rovására vívta ki, a némaságból kényszerűen mások némaságra ítélésével tört ki. Tegyük hozzá,

attól, hogy történelmi szükségszerűségnek tűnik az egyes szakaszok ilyetén egymást követése, még nem következik, hogy az ún. második szakasz ne fejthetné ki kritikáját az elsővel szemben. Ez a kritika mindig aktuális, mondhatnánk, hiszen a mimetikus reprezentációval szemben a képviselet diszkurzív módon való létrejöttének tudatosítása soha nem magától értetődő, és mindig hatalmi érdeket sért. A két szakaszt tehát a reprezentáció politikájának nyelvi fordulata választja el egymástól. Hogy a jelen tanulmány konklúzióját egy pillanatra felvillantsam, a nyelvi fordulat a *Sostar* konceptuális zárójelében hagy nyomot, legalábbis megengedi ezt az olvasatot: roma vs. {roma}.

A képviseleti igénynek a művésszel és a műalkotással való összekapcsolása, a képviseletnek a műalkotáson keresztül történő megvalósulása nem új keletű hagyomány, ennek taglalására itt nincs tér, ahogy arra sem, hogy ez a képviseleti esztétikai ideológia miképpen vált kritikai tárgyává, mind a művészeten belül, mind a kritikai szakirodalomban. A művészeten keresztül zajló képviselet esztétikai ideológiájának kritikája együtt alakult a mimetikus, világszerű nyelv kritikájával, ugyanakkor e kettős, egymást kísérő mozgás bizonyos értelemben fent is tartotta nyelv és világ ideologikus ellentétét (Spivak 1996: 466–467). A kérdés tehát az, hogy miképpen lehet túlkerülni ezen a mesterséges és átideologizált szembeállításon, mely a maga polarizált formájában más és más módon, de mindig újratermeli a hierarchiákat, „természetesen" a „világ" és a „valóság" javára. Másként fogalmazva, miképpen lehet túllendülni a (sokszor nem romák által a roma művészetben hallucinált) etnikai képviselet paradigmáján úgy, hogy ne váljunk indifferenssé a művészeti kritikában e szóval szemben: roma. Miképpen tudjuk a magunk számára aktualizálni, érvényessé tenni a „roma" jelzőt a művészetről szóló diskurzusban, anélkül, hogy védhetetlen módon etnicizálnánk a művészetet, és anélkül, hogy súlytalanná téve a jelzőt, asszimilációs gesztust gyakorolnánk? Miképpen lehet érvelni amellett, hogy a *{roma}* mélyen morális gesztus a romagyilkosságok hazájában?

***

A róla készült 1988-as portréfilmben Péli Tamás is a képviselet diskurzusához csatlakozik, ám mindezt ambivalens módon teszi: „Az én festészetem alapvetően a származásom, a felvállalt származásom miatt egy politikus festészet lett." (Zsoldos 1988) Később azonban így beszél:

> „Ahhoz, hogy én cigány festő legyek, igazából, el kellene ismerni azt is, hogy vannak cigány kőművesek. Ez egy súlyos és nehéz probléma. És én nagyon szeretnék, és ezt most megint megmondom, nagyon szeretnék magyar festő lenni. Ennek is el fog jönni az ideje. Mert ezt érzem, hogy előbb-utóbb a magyar identitásunkkal is nagy problémák és gondok lesznek. És ahhoz, hogy én a kollégáimtól véglegesen megkapjam a beutazási engedélyt, ahhoz el kell még egy-két évnek telni, azt hiszem. Le kell folyni néhány liter víznek a Dunán és a Tiszán, a Dráván és a Száván. Még pedig azért, mert… Hát ezt most elmesélem, erről hírt adok. Én készülök a világkiállításra egy nagyon jelentős művel megjelenni, és ez a kép nem Péli Tamás cigány festő képe lesz, hanem Péli Tamás európai lelkű, európai gondolkodású, magyar hazájáért és a kisebb népéért aggódó alkotó, képíró alkotása kell, hogy legyen. Ha ezt sikerül megfestenem, én nagyon bízom abban, hogy a mellettem és velem együtt dolgozó kortárs művészek el fogják hinni mindazt, ami most itt elhangzott, először, de nem utoljára tőlem.” (39’25”-től.)

Péli ebben a második idézetben elsősorban európai művészként határozza meg magát, hiszen az említett világkiállításon nem cigány festőként, hanem európai alkotóként kíván részt venni. A belső indíttatás mellett van ennek külső oka is, mely az idézetből és a filmben elmondottakból viszonylag egyértelműen kideríthető. Egyrészt úgy érzi, magyar művészként még nem kapott „beutazási engedélyt” a kollégáitól, másrészt mintha a cigány politikai képviseletben zajló nehézségek indítanák arra, hogy saját etnikai származását is másodlagosnak gondolja a művészeti térben. A Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetségéről körülbelül a film 37. percének elején kezd beszélni viszonylag hosszan, és itt megindokolja, hogy miért lépett ki a Szövetségből.[29] Majd egy hasonlatba burkolt hierarchiát is felvázol, amelyben Dumas alakja szerepel, és mindezzel Péli *A három testőr*től ihletett, barátaival közös jelmezes identitásjátékára is utal. Ami Athosnak túl sok, idézi Péli a regényt, az La Fère grófnak (vagyis Athos „civil” alteregójának) túl kevés. „Nekem

29 A Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetségéről és a cigány politikusok képviseleti vitáiról lásd Daróczi 2023, különösen „A roma értelmiség születése és megosztása” című fejezet (130–154).

a Szövetség, mint Athosnak, mint Péli Tamás roma, cigány gyereknek, Mátyás téri, Köztársaság téri cigány gyereknek – sok. Az nekem nagyon nagy rang, hogy én ott alelnök lehetek. De Péli Tamásnak, európai hírű, több nyelvet beszélő, egyetemet végzett magyar embernek, hazafinak – kevés." Péli Tamás oldaláról egyszerre beszélhetünk tehát egy etnikai képviseleti festői identitásról, egy magyar nemzeti festői identitásról és egy európai művészidentitásról. Ezek a szabad választás és a mások által lehetővé tett vagy lehetővé nem tett választhatóság szerinti hierarchikus viszonyban állnak egymással. A roma (etnikai) festői identitás adott, a magyar (nemzeti) festői identitás vágyott, de egyelőre nem megszerezhető, hiszen a nem romák „engedélyéhez" kötött, az európai művészidentitás pedig tehetség és tudás révén kivívott.

Péli Tamás példáját azért hoztam fel, hogy lássuk, miként valósul meg az oszcillálás az egyes identitások között, és milyen viszonyban van, hogyan férnek meg ezek egymással a rendszerváltás környékén egy magát romának, magyarnak és európainak tartó művész esetében. Bár Péli szerepelt a rendszerváltás után egy-két olyan csoportos kiállításon, melyek szervezőelve a képzőművészek etnikai származása volt, de egyéni kiállításainak száma ezeket messze felülmúlja.[30] Míg a Péli által megtestesített professzionális képzőművész képzettségénél, értelmiségi voltánál fogva politikai és művészi téren is magabiztosabb módon lép be a etnikai képviseleti diskurzusba és vesz részt abban, mint a kritikai közvélemény által behatárolt módon kezelt, ma már részben kritika alá vont, de a korban még létező képzőművészeti címkékkel ellátott „naiv", „amatőr", „autodidakta", „népi" képzőművészek, ám ugyanakkor ennek a professzionális képzőművésznek több mozgástere is van kilépni ebből a diskurzusból, és visszautasítani a képviseleti igényeket, mint azoknak, akikre előszeretettel alkalmazták etnikai és egyben (kultúra)képviseleti kontextusban a fent felsorolt jelzőket. A professzionális művészt kevésbé terhelte a képviseleti olvasat, mint „naiv" társait, pontosabban a beszédben való részvétele okán maga irányíthatta azt. Mint láttuk, Péli maga is tematizálja a kérdést, még ha ambivalens módon is.

A *Sostar* csoport pedig a 2014-es *Metszéspontok III.* kiállításon egy erőteljes gesztussal Pélit mint elődöt jelöli ki a maga számára ebben

30 *Roma képzőművészek*, Rátkai Márton Klub 1991. *A Magyarországi Nemzeti és Etnikai Kisebbségek Képzőművészeinek I. Országos Kiállítása*, Német Művelődési Központ, Baja, 1994.

a kérdésben, többek között éppen a *Metszéspontok III.* kiállítás egyik videója révén, mely egy részlet a *Stációk* című filmből.[31] A mű címe *Manifesztum a roma művészek Magyarországra való érkezésének alkalmából*, ezt Raatzsch André már 2010-ben elkészítette.

Bár a kortárs roma művészetet gyakran illetik a politikailag elkötelezett művészet címkéjével, Raatzsch művére inkább *az elkötelezettség diskurzusának való elkötelezettség* címkéje illik, és ez alatt a reprezentáció kérdésének explicit megjelenítését értem, annak kettős retorikai értelmében: politikai képviselet és művészi megjelenítés, melyek kölcsönösen reflektálnak egymásra a műben.[32] A Maria-Alina Asaveitól származó műleírás jelen tanulmány szempontjából több kulcsfogalmat is említ, ezért alább az angol szöveg magyar fordítását közlöm. Asavei konceptuális jellegét tekintve izgalmasnak, politikai szempontból pedig furfangosnak tartja Raatzsch installációját:

> „Raatzsch *Manifesztum a roma művészek Magyarországra való érkezésének alkalmából* című műve a magyarországi roma művészek egzisztenciális nehézségeit problematizálja. A mű két egymásra rakott székből és egy monitorból áll, mely a *Stációk* című, Péli Tamás magyar festőről készült portréfilmet sugározza. A mixed média installáció börtönszerű megjelenítése a politikai képzelet és a költői megformálás eszközeivel helyezi új kontextusba a hagyományos roma művészet reprezentációs terét. Ily módon a mű a műtárgy státuszának átalakulásairól és az ebből fakadó progresszív politikáról szóló új olvasatok metaforájává válik. A mű nemcsak újracsomagolja a híreket és az új médiát, de egyben felhívja a nézőt, hogy gondolja újra a tudás terjesztésének lehetőségeit. Így Raatzsch alkotása annak az esztétikai ellenállásnak a dokumentumaként érthető, amely elkerüli a radikális aktivizmust és az üres esztétizálást is."
>
> (Asavei 2013)

31 A mű ugyanazt a részletet használja fel, melyet fent a hármas identitáskonfiguráció kapcsán elemeztem (*Rewritable Pictures*). Raatzsch a Vimeón megosztott videórészlet mellé mintegy kommentárként csatolja a Maria-Alina Asavei tanulmányából származó, fent lefordított részlet második felét. A mű történetébe beletartozik, hogy a *Metszéspontok III.*-at megelőzően 2013 áprilisában szerepelt a roma művészetnek szentelt Gallery8 kiállításán.

32 Lásd ezzel kapcsolatban Gayatri Spivak fent már idézett tanulmányát (Spivak 1996: 456).

„Elkerüli a radikális aktivizmust és az üres esztétizálást is", de éppen azáltal, hogy a kettőt egymásba oltja. Egyszerre számol a művészet és a politika permanens mediatizálódásával, valamint minden mediatizálódás kettős, politikai és figuratív módon is reprezentatív természetével. Benjamin után szabadon, a politikusok a parlamentből a filmbe transzponálódnak, és ugyanez történik a művészettel is, csak az a múzeumból lép át a fényképbe. Értelmezésemben a *{roma} – Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* című performatív akció a fenti konceptuális mixed média installációnak a folytatása, némileg más hangsúlyokkal. Mindkét esetben olyan beszédtettről van szó, amely nem a művész magányos megnyilatkozása, hanem mások bevonásával, beidézésével valósul meg. Raatzsch a *Manifesztum* esetében Pélit beszélteti, a *{roma}* esetében a szerződésben résztvevő feleket szólaltatja meg. A Péli-interjút sugárzó televízió székekbe „börtönzése" összekapcsolja a kulturális és a politikai reprezentáció kérdését a médium kérdésével. A készüléket keretező székeket rácsként funkcionáló gumipókok tartják össze, és az így létrejövő alakzat a televízió médiumának börtönszerűségét, zárt jellegét hangsúlyozza ki, megjelenítve a szocialista tömegkommunikáció korszakát és a szocializmus kisebbségi politikáját, és utalva ez utóbbi továbbélésére. Az ide bezárt „roma művészt" Péli Tamás allegorizálja (ahogy az az egyik szék támláján látható angol nyelven: *roma artist*). A tévében látható felvételen Péli a roma kontextusban sokat mondó mozgásszabadság metaforáját kiaknázva arról beszél, hogy még nem kapott „beutazási engedélyt" a magyar művészkollégáktól. A roma művész identitásában meghatározó tényezőként ezt az akadályoztatottságot ismétli meg a rács, amely tehát így két szinten is értelmezhető, a médium és a nemzeti identitás szintjén. Erre a kettős szinten elbeszélt ki- és bezártságra vonatkozik ironikus módon az installáció címe: *Manifesztum a roma művészek Magyarországra való érkezésének alkalmából*. A tévén bemutatott Péli felhasználása a megérkezés kérdésének ambivalens aktualizációja Raatzsch részéről. A tévé itt az anakronizmus metaforája, arra utal, hogy a roma művészek Magyarországon még mindig a „tévében" vannak. Mindez pedig a manifesztum műfajának ironikus, távolságtartó újrafelhasználását is magában hordozza: Péli rendkívül öntudatos módon jelenti ki magát újra és újra a szóban forgó dokumentumfilmben, mintha folyamatosan manifesztumot fogalmazna. Az újrafelhasználással Raatzsch a beszédtett-értékű manifesztumok ambivalens voltára, erőtlenségükre és ismétlődő jellegükre is rámutat. A roma művészek folyamatosan „érkeznek" Magyarországra, mondhatni mindig

mozgásban, mindig *érkezésben vannak* – ez pedig a Sostar saját helyzetének reflexiója is. Bár a művet Raatzsch André készítette, de a Sostar művészcsoportnak is tulajdonítja. A csoport tagjai között vannak pályájukat a 2010-es évek elején kezdő művészek (Raatzsch André, Kállai András, Kállai Henrik, Balogh Rodrigó, Tihanyics Norbert, Rácz Béla), és régóta alkotó művészek (Choli Daróczi József, Nagy Gusztáv).[33] Ez a kor szerinti megoszlás elősegíti az érkezés folyamatosságának vagy végtelenítettségének tudatosítását, a „be(nem)érkezettség" művészeti és etnikai kontextusban történő kritikai tematizálását, annak keretbe foglalását, hogy a kettős-hármas identitást affirmatív módon kezelő és hordozó művészcsoport hogyan próbálja kritikai módon megközelíteni az etnikai, illetve *etnicizált* művészet kérdését.

A *{roma}* kontextusában, ahogyan az a Péli-féle hagyományhoz viszonyul, egyszerre beszélhetünk egy pozitív azonosulásról és elődkijelölésről, ugyanakkor a kérdésnek a maga ambivalens voltában való megidézéséről. Ezt, ahogy fentebb már jeleztem, egyrészt a kiállítás zárójeles címe foglalja magában és jeleníti meg, másrészt az alcímben is jelzett akció, a szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról. Magának az akciónak többek között egy 2013-as vita szolgáltat hátteret. Kőszegi Edit és Szuhay Péter megrendezték a *Rétegződő identitások* című kiállítást a Budapesti Francia Intézetben.[34] Érvelésük, mely a kiállítás kapcsán született kritikákra válaszul hangzott el egy rádióműsorban a kiállítás védelmében, messze kifinomultabb, mint az ismerős fordulat, amely a Budapesti Francia Nagykövetség honlapján olvasható (volt).[35] A roma művészet saját helyét, létezését és beérkezettségét jellemző módon a nem

33 „Mi, idősebb és fiatalabb roma művészek, roma értelmiségiek és barátaink, magunk szeretnénk döntéseket hozni, magunk akarjuk meghatározni történelmünket és kulturális szerepünket Európában […]" (*Metszéspontok III.*).

34 Mind Kőszegi Edit, mind Szuhay Péter elkötelezett a roma emberek és kultúra bemutatása és megismertetése ügyének. Kőszegi Edit dokumentumfilmesként és KuglerArt Szalon vezetőjeként ismert, Szuhay Péter néprajzkutató. Közös munkájukként született meg az elmúlt évtizedekben több, a magyarországi romák életét bemutató dokumentumfilm.

35 A Budapesti Francia Nagykövetség beharangozója így tudósít: „Roland Galharague, Franciaország magyarországi nagykövete [2013.] október 3-án nyitotta meg a Budapest Art Expo Alapítvány, a KuglerArt Szalon és a Budapesti Francia Intézet által szervezett »Rétegződő identitások« című kiállítást. A kilenc roma alkotó kiállítása bizonyítja, hogy a roma művészetnek is megvan a maga helye a kortárs magyar művészetben."

romák, jelen esetben a megnyilatkozás kerete szerint a francia diplomácia igyekszik bizonyítottnak látni, a bizonyítottság tényét bizonygatni, és a kérdés ezzel kapcsolatban mindig az, hogy miért élnek ezzel a nagyvonalú és mégis etnicizáló fordulattal a nem romák. Ennek szellemében „bontotta meg" a kiállítás rendjét Kállai András, aki egy „Elég az etnicizáló kiállításokból" feliratú szórólapot osztott szét a látogatók között. Szuhay és Kőszegi a Klub Rádió *Rakott* című műsorában elhangzott beszélgetés során, amelyben Kállai András is részt vett, azt mondták, hogy a kiállítás címében próbálták meg hangsúlyozni a homogenitást ellensúlyozó különbségeket, továbbá a művészek közül nem mindenki roma, tehát nem a résztvevők származása volt számukra a döntő.[36] A kiállított műtárgyak kiválogatásához a KuglerArt Szalon gyűjteménye szolgált bázisul, ez pedig egy magángaléria, amelynek viszont saját joga eldönteni, hogy milyen alapon hozza létre a gyűjteményét. Hozzátehetjük, hogy a szóban forgó kiállítás mögött nemcsak az etnikai koncepció vezérelte, leegyszerűsítő kiállítási hagyomány áll, annak 19. századi néprajzi kezdeteitől fogva, hanem minden nagy vagy kevésbé nagy, kortárs nemzetközi kiállítás is, mint a jelen tanulmányban már felsoroltak: a velencei biennálék (a Junghaus által rendezett kiállításon maga Kállai András is jelen volt), a bécsi és berlini kiállítások, vagy a roma művészetnek szentelt galériák, mint például a berlini Kai Dikhas vagy a budapesti Gallery8. Egy kortárs roma művész szempontjából azonban, mint Kállai András, most újra egy olyan roma esemény tanúja a közönség, amelyre meghívták a roma művészeket, de amelynek rendezésébe nem vonták be őket, hanem egy (a romákat illetően nem tiszta lelkiismeretű) másik ország kultúrintézete (Budapesti Francia Intézet) támogatta, valamint egy, a romák ügye iránt elkötelezett, de nem roma kurátor (Kőszegi Edit) rendezte a kiállítást. Ez megint a többség esztétikai környezetbe helyezett roma identitáspolitikája, ha mégoly jó szándékú is.[37]

36 A műsor már nem hozzáférhető az interneten, így felidézésekor a töredékes emlékezetre hagyatkozom.

37 Kállai egy interjúban az „Elveszett paradicsom" című, Junghaus Tímea által a Velencei Biennálén rendezett Roma Pavilon-beli kiállítás kapcsán mondja a következőket: „Most van az Európai Unióban a Roma Évtized program. Most jött össze az a fiatal gárda, akik kezdték ezt komolyan venni és nemzetközi szinten akarták bemutatni, hogy létezik kortárs roma művészet. Amúgy a világ összes országa pályázik rá, hogy a Biennálére bekerüljön, de erős szakmai bizottságok

***

A *{roma}* égisze alatt több szerződés is született az akció során az etnikai hovatartozás eladásáról. A Kállai Henrik és a Romakép Műhely által megkötött szerződés, amelyen rajta hagyta nyomát az akció felfokozott, euforikusnak mondható hangulata, az alábbi, nyelvileg heterogén és koncepciójában szétágazó, agonisztikus formában jött létre:

> „Az elkötelezett tudomány álcája alatt [a Romakép Műhely igyekszik] nem visszaélni a roma identitás értelmezésével. Az eddigi alapeleme a koncepcióval teret adni az önreprezentációnak. Innen a következő lépés → a roma művészet tevékenységéből formált tartalom kialakításától → a keretek közös meghatározása. Ígéretet teszünk a romakép definiálásának az eladóval folytatott együttműködés során állandó felülvizsgálatára. Elképzelésünk szerint egy műalkotás sokféle »leszármazás« eredménye. Ezekből az egyik az etnikai, a művész származása, ami a többivel akár ambivalens viszonyba is kerülhet. A Romakép Műhely nyílt szellemű marad, és ennek megítélését a résztvevőkre bízza és elvárja, hogy kritikus észrevételeikkel folyamatosan alakítsák a műhely munkáját."

A szöveg alapvetően két erős performatívumra épül („ígéretet tesz" és „elvárást" fogalmaz meg), ezek révén erős hangsúlyt fektet az önreflexióra („állandó felülvizsgálat", „kritikus észrevételek" figyelembe vétele), és ezzel párhuzamosan a konszenzuális tartalom kialakítására („a keretek közös meghatározása", „az eladóval folytatott együttműködés", a nyílt szellemiség megítélésének rábízása a résztvevőkre). Jól kivehető tehát a hegemón gyakorlat elkerülésére és a demokratikus működésmódra irányuló szándék. Ezek a részletek biztosítják a szövegnek a szerződésekben szükséges integritást, a szándékok egyöntetű megfogalmazását az ígéret beszédtetteinek halmozásával. A konstatív megnyilatkozások közül, amelyek a szövegben működnek (és melyekről Austin óta jól tudjuk, hogy maguk is rejtett performatívumok) egyesek megállapítják a Romakép

döntik el, hogy melyik ország képviseltetheti magát. […] örülök, hogy az elsők között vagyok, akik részt vehettek a Velencei Biennálé Roma Pavilonjának kialakításán." (Pallag 2008: 5595)

alapkoncepcióját, mások viszont általános törvényszerűséget fogalmaznak meg a műalkotás természetéről, az azt létrehozó „leszármazásokról". Ez utóbbi, jobb híján művészetelméletinek nevezhető kétmondatos „betét", belül maradva az etnikai-rokonsági metaforán, a mű „felmenőinek" egyikeként azonosítja az etnikai vonatkozást, és azt állítja, hogy ezzel a többi attribútum akár ambivalens viszonyba is kerülhet. Ez a megjegyzés mintegy óvatlanul színre viszi a szerződésben feszülő antagonizmust. A szövegben ugyanis két jelző is utal az etnikai kontextusra: roma identitás és roma művészet. Ezek kifejtetlenségük ellenére az egész szerződést az (identitás)politika és a művészet kapcsolatát tematizáló kortárs diskurzusba ágyazzák bele.

> „A lényeg a kritikai művészet lehetséges formáiról szól, azokról az eltérő módokról, melyeken keresztül a művészeti gyakorlatok hozzájárulhatnak a domináns hegemónia kérdőre vonásához. Ha elfogadjuk, hogy az identitások soha nem adottak, hanem mindig az identifikációs folyamatok eredményeiként jönnek létre, hogy diszkurzív módon konstruáltak, akkor a felmerülő kérdés arra az identitástípusra vonatkozik, melynek megerősítése a kritikai művészeti gyakorlatok célja. Nyilvánvaló, hogy azok, akik az agonisztikus nyilvános terek létrehozása mellett érvelnek, ahol a cél mindannak feltárása, amit a domináns konszenzus elnyom, teljesen másként látják a művészeti gyakorlatok és közönségük közt kialakuló viszonyt, mint azok, akiknek az a célja, hogy konszenzust hozzanak létre, még ha ezt a konszenzust kritikai jellegűnek ítélik is. Az agonisztikus megközelítés szerint a kritikai művészet olyan művészet, amely disszenzust szít, amely láthatóvá teszi azt, amit a domináns konszenzus hajlamos homályban hagyni vagy kitörölni. Sokféle művészeti gyakorlat képezi részét, melyek céljuk szerint hangot adnak mindazoknak, akik el vannak némítva a létező hegemónia keretei között."
>
> (Mouffe 2007)

Ennek az idézetnek a fényében a fenti, elsőre talán túlzónak ható „agonisztikus" jelző, melyet a szerződés jellemzésére használtam, nagyon is indokoltnak tűnik. A szerződés megfogalmazói láthatóan igyekeztek kikerülni a tartály jellegű, esszencializáló metaforikus beszédet. Nem

azt írták, hogy egy mű*ben* különféle leszármazások (értsd hagyományok) léteznek, hanem hogy egy mű különböző leszármazások eredménye. Mindezt úgy is érthetjük, hogy egy mű aktuálisan és a szituációnak megfelelően mindig sokféle, egymással akár agonisztikus módon perlekedő hagyomány együttállása. A *{roma} – Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* című, szerződésben kulminálódó kollaboratív-kritikai konceptuális akció eme megvalósult változata saját „hibás" nyelvén keresztül tanúskodik erről az antagonizmusról, amely az identitáspolitikát, ha komolyan vesszük a szó mindkét tagját, jellemzi. A szóban forgó szerződés egyszerre állítja létezőnek a roma művészetet és identitást, ugyanakkor a létrejövő „művön" (például most épp talán saját magán) keresztül ezek relatív voltát. A szöveg ebből a szempontból akarva-akaratlan megfelel a címnek: *{roma},* azt mintegy megismétli, értelmezi és olvashatóvá teszi. Tudniillik a szövegben egyszerre tükröződik az etnikumhoz köthető potenciális emancipációs identitáspolitika, és annak hasonlóképpen potenciális veszélye, a kulturális-művészeti gettó, amit a zárójel jeleníthet meg. E rétegzettségen egy újabb szint az az eshetőség, hogy itt nem a *roma* jelzőt bocsátották áruba, hanem annak zárójeles, ironikus-agonisztikus formáját. Ez a zárójel jelzi a „jóindulatú", szolidáris „többségi" és „szövetséges" számára az áruba bocsátás és megvásárlás határait, vagyis a romává válás határait. Tehát nem magát az etnikai származást adják és veszik a résztvevők, hanem annak diszkurzív konstrukcióit, e konstrukciók ambivalens módozatait.

Mindeközben nem lehet elfeledkezni arról, hogy a romák és a többségi társadalmak közös története egyben a szerződések, listázások, adásvételek, beárazások és áruba bocsátások, szignálások és elköteleződések története is. Gondolhatunk ezek szélsőséges (balkáni rabszolgatartó és nyugat-európai megsemmisítő) változataira, de gondolhatunk a politikai képviseletek, jogos és jogtalan alkuk és az azokkal való vádak történetére is, mint például amikor a ciganológus előnyszerzést feltételez az etnikai alapon való megjelenés kapcsán, vagy amikor roma és nem roma politikusok etnikai alapú képviseleti szerződéseket írnak alá. Ilyen formán kijelenthetjük, hogy mindig voltak etnikai szerződések, csak nem abban a szikár formában, ahogy azt a Sostar performatív aktusában színről színre látjuk. Mindig is írtak alá szerződéseket, mindig is adtak el etnikai hovatartozásokat (illetve vádoltak meg ilyen tranzakcióval egyesek másokat), akár a művészeten belül, akár azon

kívül. Legfeljebb nem ilyen nyíltan, nem ilyen egyszerre játékos, ugyanakkor nem ilyen demokratikus módon, vagyis az egyenlőség nem ilyen komolyan vételével. A Sostar Kollektívának és együttműködő közönségének (az elemzett példában Kállai Henriknek és a Romakép Műhely tagjainak) a konceptuális akciója végül is ismétlése azoknak a megelőző szerződéses aktusoknak, és mint láncszem egy történelmi lánchoz csatlakozik. De nem mindegy, hogy ezt az ismétlést repetitív-katatón módon hajtja végre, mintegy determináltan a többi láncszemtől, vagy olyan (lánc)szemmé válik, amelybe *bele kell* nézni. A *{roma}* egyszerre a nyelvi lánc egy *tagja*, amely tartja a többit, és a lánc egy *szeme*, mely lát, és amelybe bele kell nézni. A homonimikus képzavar (egy láncszem, amelybe bele kell nézni) gyanúm szerint többet árul el arról, ami ma foglalkoztat bennünket, lefoglal minket, mint amennyire azt gondolnánk. A nyelvben leülepedett tudás determinisztikus erővel bír. Ha egy néppel, egy etnikummal kapcsolatban felmerül az adás-vétel, mint ahogy az a *{roma}* című akcióban felmerül, akkor annak köze van a konkrét lánchoz és a nyelvlánchoz egyaránt. A romák konkrét és jelképes megláncolásáról a történelem tudósít. Szóval vagy tettel láncolták meg a történelem során a „tárgyat", melyet birtokoltak, ha az képes volt mozogni, hogy ne szökjön el, és tulajdonosi jogokat lehessen gyakorolni fölötte. Rögzíteniük kellett, és erre a lánc a legmegfelelőbb eszköz. A *nyelvlánc* nemcsak térben rögzít, hanem időben is: múltja van, és a történelemben van rögzítve, az időből és az időben tart fogva. A rögzített tárgy pedig áruba bocsátható.[38] A fájdalomnak és az elnyomásnak a *{roma}* keretei közt történt újrajátszása rávilágít arra, ami ma Magyarországon a romák osztályrésze. Ma Magyarországon a romák többségét arra kényszerítik, hogy eladja a származását. A cigányok részéről minden szülői aláírás a szegregált iskolába járó gyerek ellenőrző könyvében, minden aláírás a hegemón helyzetben lévő kisebbségi képviselet javára eladása a származásnak, a roma identitásnak. A nem cigányok részéről minden „szeretetteljes" gesztus a cigányok felé, akik „felzárkóztatásához" azon melegében feltételeket szabnak, egyben felszólítás erre az adásvételre.

38 Főleg akkor tehető ez meg, ha ezt az emberi „tárgyat" a 19. századi rasszista tudomány hajlamos volt a „hiányzó láncszemnek" nevezni – az evolúció egy olyan állomásának, amely az emberszabású majom és a fehér ember közt közvetít. Ez volt a népirtás felé megtett (sokadik) első lépés. Lásd Sander L. Gilman tanulmányát és az abban ismertetett poligenetikus elméletet az emberi faj képzeletbeli nem egységes voltáról (Gilman 1986).

A *{roma}* adásvétele ezt a jelenkori hegemón politikát kérdőjelezi meg, olyan láncszemként, amely nem megismétli és fenntartja az elnyomást, hanem terápiás jelleggel újrajátssza azt.[39]

Videók

Metszéspontok III. {roma} Szerződés az etnikai *hovatartozás eladásáról*. https://www.youtube.com/watch?v=2UkqMwPV9nA *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Stációk. Portréfilm Péli Tamásról (Zsoldos Vanda, 1988) https://www.youtube.com/watch?v=ARQNnrIbupQ *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Rewritable Pictures. On the way to a Roma Photographic Archive (Culture and Development Team for Emancipation of Roma, 2010) https://cargocollective.com/CultureandDevelopment/Rewritable-Pictures-On-the-Way-to-a-Photographic-Roma-Archive *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

39 A fejezetben többször is említett Spivak a színház és az elmélet jelentésű görög szavak közös etimológiájára mutat rá (*theorein*) (Spivak 2011). Később hozzáteszi, hogy a radikális politika helyett türelmes tanításra van szükség, és kijelenti, hogy az általa elemzett kiállítás, a *Roma Protokoll* anyagát tananyagként fogja használni a jövőben. A Sostar *{roma}* című akcióját hasonlóképpen felhasználhatónak gondolom az oktatásban. Egyszerre alkalmas többféle hegemón gyakorlat kritikájára, köztük az identitás-gyakorlás (*identitarianism* – Spivak) kritikájára.

II. Színház

2. Fedőemlékek

Romák vizuális emlékezete a Kádár-kori Magyarországból[40]

Szerzők: Müllner András – Pócsik Andrea

Bevezetés és kulturális elemzés: *Metszéspontok I–III.*

A fejezet középpontjában egy filmemlékezeti esemény, illetve annak performatív aspektusai állnak. A *Kitágított terek* című előadást a Romakép Műhely tagjai szervezték 2013 decemberében a Roma Parlamentben, amely a roma kulturális és közösségi élet kultikus színhelye volt.[41] Az esemény a Független Színház és a Romakép Műhely együttműködésében valósult meg, amennyiben a darab rögtönzött és kötött elemeit az előbbi állította össze, a darab keretén belül vetített filmrészleteket pedig az utóbbi képviseletében Pócsik Andrea. A Romakép Műhely kutatáson alapuló kritikai képelemzésekkel járul hozzá a romák méltó és demokratikus módon történő reprezentációjához, a szóban forgó filmemlékezeti esemény pedig a művészek és egyetemi szakemberek, oktatók és hallgatók, romák és nem romák által a Romaképben közösen végzett kutatás részének tekinthető. A fejezet alapjául szolgáló tanulmány írásakor úgy gondoltuk, hogy a magyar filmtörténetben, illetve az azt tárgyaló szakirodalomban nem

40 A fejezet alapjául szolgáló előadás és tanulmány társszerzője Pócsik Andrea. Angol nyelvű előadásként 2014 novemberében hangzott el az ELTE-n rendezett *Screen Memories. Depictions of State Socialism and 1989 in Screen Media* című konferencián. Magyar nyelvű előadás: Müllner András – Pócsik Andrea: *Fedőemlékek. Romák vizuális emlékezete a Kádár-kori Magyarországból. „A performativitás mint fordulat"* című konferencia az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya Színház- és Filmtudományi Állandó Bizottsága szervezésében, 2016. május 30-án. Tanulmány: Müllner – Pócsik 2016.

41 A Romakép Műhelyről a műhely honlapján olvashatók részletes információk. A programot 2011-ben Pócsik Andrea alapította, 2012-ben pedig Müllner András is csatlakozott. A Romakép Műhely egyetemi kurzus és nyitott filmprogram, melyet az oktatók és a hallgatók közösen szerveznek. Az első évben a CEU Curriculum Resource Centre kurzusfejlesztő támogatásával valósult meg, majd a PATTERNS Lectures (Erste Stiftung – World University of Austria) nevű program támogatását élvezte. A három eseményből álló *Metszéspontok* ezen a programon belül jött létre 2013 végén, 2014 elején, a Tranzit.hu-val való együttműködés keretében.

volt eléggé hangsúlyosan képviselve a kritikai kultúrakutatáson és posztkoloniális elméleteken alapuló megközelítés, legalábbis ami az alárendelt (*subaltern*) csoportok, köztük a romák megjelenítését illeti. Néhány kivételtől eltekintve nem igazán tárgyalták a filmek emlékezetpolitikai jelentőségét, képviseleti funkcióikat, kisebbségpolitikai vonatkozásaikat. Csak két példát említve itt, a Balázs Béla Stúdió fennállásának 50. évfordulója, vagy a MaNDA filmtörténeti DVD-sorozata nem foglalkozik emlékezetpolitikával, kulturális emlékezet és filmek viszonyával. Ez nyilvánvalóan igencsak negatív hatást gyakorol például a romák kollektív emlékezetére. A *Kitágított terek* című darab elsősorban ezt a hiányt próbálta az előadás rövid idejére pótolni, mégpedig a filmválogatás és annak egyes elemeit aktualizáló színházi játék révén. Ezt a kettőt így együtt lehet olyan, a színház irányába kitágított mozinak hívni, mely performatívumai révén segíthet a hagyományos filmtörténeti elemzésekben rejtve maradó, ám nagyon is létező rasszalapú hatalmi viszonyokat megmutatni és felforgatni.

Az előadás

A jelen elemzés tárgyául szolgáló színházi esemény a *Metszéspontok* sorozat első része volt, és a következő címet viselte: *Kitágított terek – fél évszázad cigánykodás és parasztkodás*.[42] Az elmúlt ötven évben magyar romákról készített filmek részletei mintegy beágyazódtak a darabba, és mivel a színházi darab fiktív karakterei a mai Magyarország roma ügyekben exponált típusai voltak, ezért az egyes filmrészletek a darabban folytatott diskurzus révén automatikusan aktualizálódtak. A darabbéli filmrészletek olyan filmekből származtak, melyek a hatvanas-hetvenes években készültek, és bennük hol többé, hol

42 *Kitágított terek – fél évszázad cigánykodás és parasztkodás.* Kurátor: Pócsik Andrea. Az előadás alkotói: Balogh Rodrigó, Illés Márton és Szegedi Tamás (Független Színház). Az előadást, melynek műfaját kiterjesztett moziként határozták meg létrehozói, Kodolányi Sebestyén rögzítette videóra. Előadók a Független Színház színészei és a közönség voltak. Helyszínként a Roma Parlament egykori Tavaszmező utca 6. szám alatti központja szolgált. Időpont: 2013. december 13. A darab struktúrája: filmrészletek és jelenetek váltogatják egymást. A programot lásd: A *Metszéspontok* sorozat további két része a roma kulturális önrendelkezés és emancipáció történetét tanúk segítségével felelevenítő *Stratégiák 1957–2014* (Tranzit.hu, 2014. január 10.) és a *{roma} szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* című kiállítás és akció (2014. január 10. – február 27. Sostar Csoport–Tranzit.hu).

kevésbé hangsúlyosan a magyarországi romák élete, kultúrája, lehetőségei jelennek meg.[43] A korszakfelidéző filmválogatás egyrészt részletes képét adta a hatalom és a roma kisebbség viszonyának, másrészt ezt a viszonyt a mára engedte vonatkoztatni, és életre keltette a közösségi színház színészeinek munkája révén, akik a jelen problémáit tükröztették bennük. A tisztán történeti rekonstrukciós imitáció helyett a résztvevők sokkal inkább egy különös „sem itt, sem ott" élményt tapasztaltak meg időben és térben is. A beágyazás folyamata során, amit Jacques Derrida fogalmával *invaginációnak* is nevezhetnénk (a fogalom a merev elhatárolások helyett a nyitott be- és átjárásokat, egymásba ágyazódásokat jelenti), a filmek olyan fikciós keretben aktualizálódtak, mintha ma forgatták volna őket. Az aktualizáció révén témákat szolgáltattak a négy allegorikus figura beszélgetéseihez, és ezek a témák egyfajta *loop*ként, hurokként teremtettek kapcsolatot a jelen és a múlt között. A négy figura, a vállalkozó, a kormány képviselője, az emberi jogi aktivista és a művésztanár ezen a hurkon járt-kelt, egyszerre jelenbeliként és anakronisztikusként.[44] A Független Színház allegorikus játéka felidézte a moralitásjáték műfaját is, amely azáltal, hogy a filmek narratív tereit és a filmszínház társadalmi-kulturális terét kitágította, például akként is, hogy a nézőket kérdő- és jelenléti ívekkel környékezte meg, erőteljesen alakította a befogadás folyamatát.[45] A közönség végül is tesztelődött azon problémák vonatkozásában, melyek ma változatlanul fennállnak, az

43 Sára Sándor *Cigányok* című filmje csak annyiban képezett kivételt, hogy a többitől eltérően ezt teljes egészében levetítettük. A másik kivétel a *Tollfosztás* (2012) volt, amely viszont készítésének idejét tekintve tér el a többi filmtől (2012). A filmek a vetítés sorrendjében: *Cigányok* – dokumentumfilm, 1962 (R.: Sára Sándor), *Vannak változások* – dokumentumfilm, 1979 (R.: Gulyás Gyula, Gulyás János), *Cséplő Gyuri* – játékfilm, 1978 (R.: Schiffer Pál), *A válogatás* – dokumentumfilm, 1970 (R.: Gazdag Gyula), *Rongyos hercegnő* – dokumentumfilm, 1975 (R.: Dárday István), *Tollfosztás* – játékfilm, 2012 (R.: Balogh Rodrigó, Illés Márton).

44 Itt hangsúlyosan utalunk az *anakronizmus* etimológiájára, és mindarra az elméleti irodalomra, amely a kísértetiességtől az ahistorikusságig sokféle előképpel és metaforával szolgál a jelen kérdés megvilágításához. Az anakronizmus jelentése tehát ebben a kontextusban nem 'idejétmúlt', hanem a kronologikus időn keresztülvágó, a lineáris időképzetet megbontó jelenség.

45 A helyzetek, amelyekben a nézőnek önmagát fel kellett találnia, korántsem voltak egyértelműek, könnyen megoldhatók, egyszerűek. Például a szünetben (ami valójában a nézők számára nem hozott kikapcsolódást) Boros Tamás az alakulóban lévő Cigány Párt gyűlésének nyilvánította a rendezvényt, és aláírásokat gyűjtött egy jelenléti íven.

úgynevezett „cigánykérdés" performatívuma révén. A Független Színház e darabja autentikus módon illeszkedik a többi, más témájú, de hasonló irányú performanszuk sorába, hiszen mint azok, ez is lényegi módon politikus színház volt.[46]

Politikus színház

Ahhoz, hogy megértsük a politikus jelzőt, első körben különbséget kell tennünk kétféle színháztípus között, még akkor is, ha a szembeállítás közelebbről nézve nem teljesen áll meg. Ennek megfelelően beszélhetünk egyrészt olyan színházakról, amelyek etnikai, nemzeti vagy kisebbségi alapon működnek, másrészt olyanokról, amelyek politikus természetűek a színpadra vitt kisebbségi témák révén. Az 1931-ben alapított moszkvai Romen Színház az előbbi kategóriába tartozik,[47] míg a Phralipe, melyet Rahim Burhan hívott életre a macedóniai Skopjében 1970-ben, az utóbbiba. A Romen többségében roma identitással rendelkező színészei olyan programokat visznek színpadra, amelyeket az orosz *nem romák* látogatnak. A közönség igényeinek megfelelően a társulat azt a romantikus cigányképet adja elő, amelyet Puskin nyomában a többségiek képzeltek és találtak fel (Lemon 1996; Lemon 2000). Az irodalomban létező „literalizált cigánnyal" osztozik számtalan karakterjegyben a színházban megalkotott „teatralizált cigány".[48] A másik oldalon látjuk a Phralipe-típusú színházakat, melyek sokkal inkább politikusak, semmint egzotizálók.[49] A Független Színház *Kitágított terek* című darabja a Phralipéhez hasonlóan nyilvánvaló politikai utalásokkal él, és hangsúlyozza, hogy a romákkal kapcsolatos filmes emlékezet *mindig politikailag terhelt fedőemlék* is egyben. (Ez utóbbi terminus magyarázatára még visszatérünk.) Hadd

46 Politikus és politikai színház megkülönböztetéséről lásd Kiss 2007.

47 Romen, más néven Moszkvai Musical és Drámai Cigány Színház.

48 A literalizált cigányról lásd Trumpener 1992, Trumpener 1996: Beck 2009. A Katona József Színház nagy vitát kiváltott Cigányok című darabja (Tersánszky Józsi Jenő eredeti vígjátékát Grecsó Krisztián dolgozta át) lehet egy példa a teatralizált cigányképre, és annak szándékolt, bár kétséges kimenetelű dekonstrukciójára.

49 „Az 1948-ban alapított Phralipe Roma Színház (magyarul »Testvériség«) nemzetközi elismertségnek örvend. (Barany 1995: 522). 1990-ben arra kényszerült, hogy skopjei épületét elhagyja, és a németországi Mülheimbe távozzon (Poulton 1995: 192), ahol Roberto Chiullival, a Ruhr Színház művészeti vezetőjével folytatta a munkát (Demirovski 1999)." (Koinova é. n.: 12)

finomítsuk azt a merev ellentétet, amelyet az „egzotizáló versus politikai színház" ellentétében elővezettünk, hiszen ezek a reprezentációk erősen viszonylagosak, és kontextustól függően változhat az, hogy mennyire tekinthetők reflexív módon politikusnak vagy épp reflektálatlanul sztereotipikusnak. Egyrészről természetesen legitim megközelítés lehet bizonyos színházak összehasonlításakor az a szempont, hogy mennyire egzotizálják (a többségiek által elképzelt) roma kultúrát, avagy mennyire vonódnak be a romák társadalmi helyzetéről szóló aktuális politikai vitákba. Másrészről viszont meg kell próbálnunk elkerülni a populáris kultúra ideologikusan hierarchizáló szembeállítását az autentikusnak vélt és politikai tanítást hordozó színházzal, és ezzel együtt azt is, hogy esszencializáljuk egyes színházak tevékenységét. Ez leginkább akkor sikerülhet, ha aktuális előadásuk kontextusában vizsgáljuk ezeket a színházakat. Például a Romano Teatro előadása 2014-ben, a Porrajmos 70. évfordulóján a budapesti Nehru parton melodrámai és musicalszerű volt, de ezzel együtt határozott politikai töltettel bírt a mai Magyarország kontextusában. E kontextusban a magyar hivatalos kormányszervek átírják a társadalmi emlékezetet a zsidó és cigány népirtással kapcsolatban, és felkínálják az áldozatisággal való azonosulást a nem zsidó és nem cigány többség számára, mindezt azzal a nyilvánvaló céllal, hogy megszabadítsák a történelemmel való szembenézés terhétől a többségieket, és egyben tagadják a magyar állam történelmi szerepét a szélsőjobboldali diktatúrában.[50]

Hurok

A kiterjesztett tér a Roma Parlament tere volt, amelyet a szervezők ideális helyszínnek tartottak egy vizuális emlékezettel kapcsolatos játék megrendezésére, több szempontból is. A téri környezet, annak politikai vonatkozása és művészi (színház- és múzeumszerű) miliője, reprezentatív volta alapvetően meghatározza a darab jelentését, felerősít bizonyos hangsúlyokat a magyarországi roma képviseletet illetően. A Roma

50 A Romano Teatro miskolci illetőségű roma nemzetiségi színház. Kiss Gabriella fent hivatkozott tanulmánya alapján a Romano Teatro itt felidézett előadása politikainak feltétlenül minősíthető, politikusnak annál kevésbé, tekintettel konvencionális és melodrámai megoldásaira.

Parlament mint egykor aktív politikai tér, meghatározó szerepet játszott a magyarországi roma emancipáció elmúlt negyven évében, még akkor is, ha nem tudta megőrizni jelentőségét, leginkább a rendszerváltás után uralomra kerülő pártok „oszd meg és uralkodj" kisebbségi politikája miatt. A reprezentatív sokrétegűséghez a falon függő festészeti gyűjtemény is hozzájárul, és képzőművészeti reprezentációként egészíti ki a politikai reprezentációs aspektust.

A darabba a vetített filmek időtávlatot vittek, a Roma Parlament tere pedig szintén kiaknázhatóvá vált teátrális értelemben, így az idő és a tér együtt kerültek játékba, melynek révén a képzőművészeti, politikai és filmes hagyományok egymásnak feleltek. A Roma Parlament tere ideális választásnak bizonyult a *Kitágított terek* számára, amennyiben a darab fiktív és valós, filmen ábrázolt és testi valójában jelenlévő alakjai a színhely materializálódott szellemeiként keltek életre. Az előbb említett reprezentatív sokrétegűség tehát legalább háromszintű. A filmválogatás beágyazódott a színházi darabba, a darab pedig a múzeumi térbe, mely utóbbi pedig mintegy asszociatív módon hurkolódik vissza a filmek síkjába. A Roma Parlament osztozott és osztozik azoknak a kulturális intézményeknek és vállalkozásoknak a sorsában, mintegy tükröződik azokban, melyek a filmeken megjelennek. A kisebbségi kultúrának ezek a vállalkozásai és kísérletei, mint a roma kulturális örökség (a *Cigányok*ban a nyelv, a rítusok és a hagyomány szerepe), az oktatás (*Cigányok, Vannak változások*), a roma civil intézmények (*Cséplő Gyuri*), kulturális nevelés és színházi aktivitás (*Rongyos hercegnő*) stb. mind elhasználódtak, megosztódtak és leromboltattak a rendszerváltás előtti és utáni magyar politika által. Ily módon a kiterjesztett mozi fogalma mély és szerves, és tegyük hozzá, trükkös jelentéssel bír, amennyiben ami itt történt, az egy térben és időben teátrálisan felnagyított (jelenbe nyúló és az aktuális térbe kitágított) *mozi*, és egy térben és időben moziszerűen felnagyított (múltba nyúló és filmi tereket átölelő) *színház* volt. Sőt, azt is mondhatjuk, hogy itt nem a klasszikus kiterjesztésben van részünk, inkább a felnagyítás és kicsinyítés ambivalens mozgásában, expanzióban és beszűkülésben, permanens tér- és időhurkolásban. Erre példa a Roma Parlament, amely mint kulturális intézmény és mint a teátrálisan kiterjesztett mozinak átfogó keretül szolgáló tér asszociatív módon belefoglalódik a vetítésekbe. Ez a mozgás a Möbius-szalaggal allegorizálható, mely segít megérteni, hogy a múltbeli szegregációról, kirekesztésről, kulturális és társadalmi diszkriminációról szóló filmek miként funkcionálnak akként, mintha

kortársaink volnának, és miként hozzák játékba a jelen körülményeket úgy, hogy a múltbeliekben engedik tükröződni azokat, mintha csak egy lenne közülük. Az adaptációs folyamat kiszakítja a vetített filmeket lineáris és historikus kontextusukból, és beilleszti őket a jelenbe, és ezzel egy időben és szimmetrikusan a jelen politikai allegóriáiként alkotja meg őket. Ez az allegóriák valódi természete: anakronisztikusak, köztes léttel bírók, liminális helyzetűek. Ez a folyamat párhuzamos a roma alárendeltek köztes és liminális helyzetével a posztkoloniális Magyarországon.

Ellenképállítás

A *Kitágított terek* tehát a maga sokrétegűségében és hurokjellegében nemcsak térben és időben kitágított moziként szemlélhető, de olyan kitágított moziként is, amely egyben ellenképállítás is. A fogalom arra utal, hogy miképpen próbálják meg az őslakos és/vagy alárendelt népek visszaszerezni a saját képük megformálásához való jogot. Ebben az értelemben a terminus a korai kritikai kultúrakutatásból is származtatható, megtaláljuk például Stuart Hallnál, aki így különböztette meg a kulturális politika kritikai munkájának két fokozatát: „Először maguknak a fekete művészeknek és kulturális munkásoknak az ábrázolás jogához való *hozzáférése*. Másodszor a feketéket bemutató, marginalizáltságot előidéző, sztereotipikus jellegű és fetisisztikus természetű képekkel való versenyre kelés »pozitív« fekete képek szembeállításával. Ezek a stratégiák lényegi módon annak megváltoztatását célozták, amit én a »reprezentáció viszonyainak« neveznék." (Hall 1996: 442) A Független Színház által ábrázolt darab parodisztikusan ellenképállító jellege az alárendelthez köthető, az ő szólamaként azonosítható. A paródián keresztül az alárendelt a többségiek által a romákról megalkotott képek újrafelhasználására jelenti be igényét. A visszasajátító újrafelhasználás és újrajátszás egy politikai kabaré, egy „moralitáskabaré" keretei között zajlott a Roma Parlamentben, a kortárs roma–magyar agora, a politikai és kulturális közélet allegorikus figuráival a színpadon.[51]

51 A visszabeszélés a kisebbségjogi alapú kritikai kultúrakutatás terminusértékű fogalma. Többek között megtalálható bell hooksnál (1986), Ian Hancocknál (2010) vagy a médiaantropológus Faye Ginsburgnál is (1999).

Fedőemlék

A *Screen Memories* című konferencián, ahol a jelen fejezet előadás-változata elhangzott, nem tematizálódott, hogy a konferencia címébe emelt kifejezésnek létezik pszichoanalitikus kontextusa. Annak ellenére, hogy a „Vásznon élő emlékezet"-ként fordítható cím és a hozzá társított alcím („Az államszocializmus és 1989 ábrázolásai a vizuális médiában") is hangsúlyozta a konferenciának azt az ambícióját, hogy a filmet az emlékezet és film kapcsolatának szemszögéből tárgyalja. Az előadók mégis inkább a társadalmi emlékezet felől közelítették a közös témát, és nem az egyéni emlékezet felől. Amennyiben viszont elfogadjuk azt, hogy a trauma és a reprezentáció viszonya antagonisztikus, ugyanakkor ez az antagonizmus meghatározó mind az individuum, mind pedig a közösség identitására nézve, akkor akár produktívnak is tekinthetjük a metaforák forgalmát és közvetítő szerepét az egyéni és társadalmi elemzések között. Jelen esetben is erre teszünk ajánlatot.

Ha a fentiekben kifejtett hurokstruktúra szerepét nézzük az adaptációs folyamatban, akkor azt látjuk, hogy mindez nem esik távol a *screen memory* kifejezés pszichoanalitikus értelmétől. Az eredeti freudi kifejezés a *Deckerinnerung,* ennek angol fordítása a *screen memory,* magyarul *fedőemlék*. A fogalom freudi értelmében azt az emléket jelöli, amely nem magát a traumát rögzíti, hiszen arra képtelen, hanem helyettesíti a trauma képét egy ahhoz közeli, azzal metonimikus kapcsolatban lévő, mégis semleges képzettel, tárggyal vagy eseménnyel. A reprezentációkra általában, és különösen a traumát érinteni próbáló reprezentációkra érvényesnek tekinthető a fedőemlék-metafora, annak legalábbis megreformált értelmében. Freud számára, aki természettudósnak tartotta magát, alapvető fontossággal bírt a helyettesített, vagyis a trauma reprezentációtól (nyelvtől) független valóságossága. Anélkül, hogy ebbe a kérdésbe itt alaposabban elmélyednénk, lényegi kritika fogalmazható meg a reprezentáción kívüli, esszenciális létmódban elképzelt traumával kapcsolatban. Annak a bizonyos traumának a léte, amely helyett a fedőemlékek állnak, nem választható el a képek működésétől. A fedőemlék az emberi tudat ambivalens része, mivel soha nem tudható biztosan, hogy a pszichikus trauma, amelyet az emlékező vetített képei segítségével eltakar, vajon a múltja része-e, avagy a jelenéé. Az elválasztásnak, elhatárolásnak ez a nehézsége elmondható a „belső" és „külső" filmek vonatkozásában is,

más szóval az individuális képzelet és a társadalmilag megalapozott és materializálódott ideologikus képek között. A kettő közti határ bizonytalan, mióta a tudattalan technikai és mediatizált természetéről, nyelvi és filmi strukturáltságáról beszélünk. A (belső vagy külső) filmes fedőemlékek változatlan, fetisisztikus ismétlése potenciálisan újratraumatizál. Ez esetben a mozgókép tulajdonképpen mozgás nélkül forog, és erre a pörgésre csak a megszakítás tud jótékony hatást gyakorolni, ha megtörténik. A *Kitágított terek* értelmezésünkben egy megszakítás, pontosabban megszakítások sorozata, melyet valódi politikai erő hajt, és eredményét tekintve egyfajta társadalmasított pszichoanalízis, vagyis mozgóképes szocioanalízis, még pontosabban mozgóképes szocioanalízis teatralizált formában.[52] Arra mutatnak rá ezek a megszakítások, hogy sosem egyszerűen arról van szó, hogy „leemelődik a fedő", és „a fedő alatt" ott a valódi emlék (lásd a fent írottakat a trauma és a fedőemlék viszonyáról). A fedőemlék ebben az értelemben nem passzív burok, dísz vagy külső héj a mag körül, hanem performatív energiával rendelkező esemény; rossz esetben kataton újrajátszás, jó esetben törés, megakasztás, kisajátítás és megfordítás visszabeszélés formájában. A vetített filmek fedőemlék volta, tehát az a tulajdonságuk, hogy közvetítenek valamit, de amit közvetítenek, az traumatikus jellegében nem a múlt része, mert nem független a jelentől, a *Kitágított terek* kontextusában válik nyilvánvalóvá. A filmek fedőemlék természetét tudatossá, tudatosíthatóvá a performatív megszakítások tették.

Liminalitás

A vetítés körülményei (hely, filmek, színház) és az értelmezési keretek (kurátori koncepció, játék, közönség) oda-vissza kapcsolatban vannak egymással, és egyként fontos elemei az eseménynek. Az esemény elemei

52 Erdély Miklósnak volt a *Verzió* című filmjével kapcsolatban ilyen ambíciója, ahogy azt a film köré szőtt diskurzus pszichoanalitikus áthallásai bizonyítják. Erdély a tiszaeszlári vérvádról mint kibeszéletlen taburól beszél. Majd ezekkel a mondatokkal folytatja: „Egy tisztázatlan réteget akartam felszínre hozni és megbolygatni." „[E]zeknek a fekete szakállas embereknek és a szűzi fehérségnek az archetipikus képét *valahogy ki akartam vetíteni,* hogy ne nyomja a lelket meg a szívet." (Erdély – Antal 1995; a szerzők kiemelése) Párhuzamot von a szabályozás előtti Tisza és a magyar (vagy kelet-európai) néplélek között, ennek megfelelően a Tisza-szabályozás a felettes én szabályozó szerepének felel meg.

együttesen teszik világossá számunkra, hogy a hegemonikus rendszerek többé-kevésbé sikeresen képesek elrejteni az elnyomó hatalmi viszonyokat, eltorzítani és megakadályozni a magyar romák emancipációs kísérleteit. Az utolsó film kivételével (amely a Független Színház kortársnak számító produkciója) a filmek, melyeket a Balázs Béla Stúdióban készítettek, egyként a Kádár-kornak azt a szándékát tükrözik, amelylyel igyekeztek formálni a közízlést és a kultúrát, ugyanakkor a filmek feltárják, hogy bizonyos intézmények és individuumok miként tesznek kísérletet arra, hogy befolyásolják a reprezentáció hivatalos politikájából fakadó szabályok rendszerét. A Független Színház színészeinek előadása a romakép-elemzés regisztereit két módon változtatta meg. A többé-kevésbé ismert filmrészletek feldolgozását a politikus színház radikális formájára alapozták, azzal a céllal, hogy erős közönségaktivitást gerjesszenek, a filmnézés reflexív természetét erősítsék. Továbbá, a színház módszerének következményeként, a jelenbe helyezett jelenetek lehetővé tették az „élményközeli" tudás létrejöttét.[53] A kisebbségi lét útvesztői, az elkerülhetetlen vagy önként vállalt kiszolgáltatottság a magyar hatalmi politikának, valamint a karakterek, amelyek ezeket megjelenítették, különleges nézőpontokból voltak megvilágítva.[54] A demagóg politikai rendszerek által támogatott reprezentációk szubverzív ideológiakritikai leleplezésében a dramaturgia és az idő- és térviszonyok egyenlően fontos szerepet játszottak.

Végül utalni kell a performansznak arra a fontos részére, amikor Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* című fikciós dokumentarista filmjének híres jelenete ment a Roma Parlament előcsarnokában, egyfajta

53 A kifejezést Clifford Geertz használja Heinz Kohut nyomán (Geertz 1994: 201).

54 Az eseményről lásd Kerényi 2014. Kerényi a Romakép Műhely egyik alapító tagja, és kritikájának szójátékban gazdag címe egyszerre hatásos politikailag és poétikailag. Az esemény címe *(Kitágított terek – fél évszázad cigánykodás és parasztkodás)* szintén gazdag performatív szójátékokban. Mint az jól tudott, a címben szereplő mindkét kulcsszónak, tehát a „cigánynak" és a „parasztnak" is van etnikai és egyben sértő jelentése (bár ezek nem szimmetrikusak, és nincsenek fedésben egymással), és az utóbbi funkciójukban performatívumoknak tekinthetők. Hosszan lehet sorolni a *cigány* szó negatív jelentéseit, amelyeket hordoz (nem csak a magyarban, lásd például a spanyol *Gitano* vagy az angol *Gypsy* szavak szótári jelentéseit). A *paraszt* szó sértő jelentése ('műveletlen, bárdolatlan viselkedésű') nem tapad etnikai jelentéséhez, mely utóbbi viszont van neki, amikor jellemzően cigány beszélők különböztetik meg magukat a nem cigányoktól, és értékvonatkozás nélkül beszélnek, jellemzően falusi nem cigányokról.

„küszöbhelyzetben". A filmrészletet a legendás Rákospalotai Cigány Klubban vették fel, ahol Gyuri találkozik az akkor alakuló és majdan több részletben kibontakozó roma emancipációs mozgalom kulcsfiguráival, értelmiségével, civil aktivistáival. A múlt-, jelen- és jövőbeli roma és nem roma közösségi és kulturális élet aktivistáinak jelenlétében zajló vetítés-performansz ritualitásában különleges esemény volt, a liminalitás tudatosan előidézett példája.[55] A liminalitás fogalma a szimbolikus antropológiából, Victor Turnertől származik, és a színházelmélet és -gyakorlat kritikai elgondolásai révén nyert teret mint a *határátlépés* speciális eszköze a politikus színházban. A Független Színház által alkalmazott, a közönség válaszaira és bevonódására alapozott posztdramatikus formák potenciálisan előidézték a közönségben az átmeneti (liminális) állapotot, ezzel párhuzamosan pedig egy releváns és érvényes változatát annak, amit Bódy Gábor a fikció és dokumentum arányainak nevezett.

55 Tudatosnak és szándékoltnak több szempontból nevezhető, hiszen egyszerre volt Pócsik Andrea kurátori koncepciójának része, ugyanakkor a rendező, Balogh Rodrigó tökéletes színpadra állításában zajlott. Jelen voltak: Kállai András, Raatzsch André, Choli Daróczi József, Zsigó Jenő, Balogh Rodrigó, Boros Tamás, Szegedi Tamás, Illés Márton, Müllner András, Gulyás Gyula, Kodolányi Sebestyén, Pócsik Andrea és mások.

3. „Beszélj, életem.”

A *Roma hősök* az ELTE Média Tanszéken[56]

Az egyetemi kurzusként és filmprogramként működő Romakép Műhely története során többször tűzött műsorára színházi témákat is. A szovjet filmművészet kanonikus darabjának, *A cigánytábor az égbe megy* című filmnek a vetítése a 2014-es évadban alkalmat adott a Moszkvai Cigány Színházról szóló beszélgetésre.[57] E program során lehetőségünk nyílt nemcsak a roma szereplőket romantizáló fikciós filmek hagyományáról beszélgetni, hanem a moszkvai Roma Színház (amelynek tagjai statiszták voltak a filmben) színházi jellegéről is, mind az etnikai színház, mind az antropológiai kutatás szempontjából. Aleina Lemon posztszovjet korszakban végzett kutatása és *Between Two Fires* című könyve segítségével világossá vált, milyen kihívás az autentikus (vagyis nem etnicizált, nem rasszizált, nem egzotizált stb.) roma identitást megjeleníteni, amikor mind a színházi, mind a mindennapi jelenetek tele vannak a társadalom többségének sztereotípiáival és elvárásaival. Hasonló módon, de alapvetően más anyaggal a középpontban zajlott egy másik Romakép-esemény, amikor is Federico Garcia Lorca *Vérnász* című darabját vetítettük felvételről a 2017-es évadban (Romakép Műhely 2017a). A darabot Dragan Ristic rendezte meg 2001-ben a budapesti Roma Parlamentben, és a Vareso Aver színházi csoport adta elő. Közelebbi példaként pedig a Parforum Egyesület *Saját Színház* című projektjét említhetjük, amelynek során szomolyai roma nőkkel együtt készítettek a szociodráma műfaján alapuló részvételi színházat (*Éljen soká Regina!*), és ez a darab szintén megjelent a Romakép Műhely programjában, párban a részvételi színházi módszer másik módszertani forrását képező digitális történetmesélés módszerének tárgyalásával[58] (Romakép Műhely 2017b).

56 A fejezet először magyar nyelvű előadásként hangzott el a Független Színház által szervezett *Roma hősök. A roma drámairodalom és színház értékei* című szimpóziumon (Goethe Intézet, 2019. március 27.). Angol nyelvű megjelenés: Müllner 2022.

57 A szovjet és orosz roma színházi hagyományról lásd Lemon 2000, Lemon 1996. A beszélgetést lásd Romakép Műhely 2014c.

58 A *storytelling* mint műfaj és mint módszer a Független Színházzal való együttműködés során is fontos tényező, ahogy azt a későbbiekben kifejtem.

A Romakép Műhely és a Független Színház együttműködése 2013-ra nyúlik vissza. Pócsik Andrea, a Romakép Műhely akkori vezetője kezdett el egy közös munkát Illés Mártonnal és Balogh Rodrigóval, a Független Színház vezetőivel. Ennek a közös munkának az eredményeképpen, Andrea kurátori közreműködésével a Független Színház a Roma Parlamentben megvalósított egy vetítéssel kombinált politikai tandrámát.[59] A darab a hivatalos magyar cigánypolitikájáról és romareprezentációjáról szólt, szarkasztikusan használva olyan kulcsszavakat, mint asszimiláció, integráció, emancipáció, felzárkóztatás stb. A játékot rendszeresen filmrészletek szakították meg, amelyek az elmúlt hatvan évben a magyar romákról készített többé-kevésbé progresszív kritikai dokumentumfilmekből származtak. Az előadást Kodolányi Sebestyén archiválta, és a felvételt később programra tűzték a Romakép Műhelyben.

A Romakép Műhely később tovább folytatta az együttműködést a Független Színházzal. 2018-ban, a „kiterjesztett mozi" előadás után a program vezetője meghívta a Független Színház *Tollfosztás* című workshopját az ELTE Média Tanszékre, amin kb. tizenöt hallgató vett részt. Ez a workshop a Független Színház azonos című drámáján alapult. Ezt megelőzően, 2017-ben a Romakép Műhely, immár Müllner András vezetésével bekapcsolódott a Független Színház által szervezett *Roma hősök* című színházi fesztiválba.[60] A Romakép Műhely tagjai látogatták a *Roma hősök* előadásait a budapesti Stúdió K. Színházban (a 2017-es és 2018-as fesztiválon is), és a 2017-es őszi szemeszterben már egy kurzus is megvalósult a *Roma hősök*kel a középpontban a kommunikáció- és médiatudomány szakos hallgatók számára.

A kurzus a *Roma hősök* (akkor még) négy előadásának történeti, társadalmi, mediális, kulturális és művészeti kontextusainak feltárására tett kísérletet. Ennek során vizsgáltuk a *Roma hősök* sajtóbeli recepcióját (magyar kontextusban), irodalmi hátterét (például Mariella Mehr *Kőkorszak* című regényének feldolgozásával), szociológiai-kultúrtörténeti vonatkozásait (skót travellerek, romániai cigányok, jenisek Svájcban),

59 A dráma címe „Kiterjesztett terek – fél évszázad cigánykodás és parasztkodás" volt (*Metszéspontok I.: „Kitágított terek"*, 2013. december 13.) A darab elemzéséhez lásd a „Fedőemlékek. Romák vizuális emlékezete a Kádár-kori Magyarországból" című előző fejezetet.

60 A *Roma Hősök* fesztiválra a szervezők olyan darabokat hívnak meg, amelyek főszereplői élettörténetüket monológ formájában elbeszélő roma identitású karakterek. A projekttel kapcsolatban bővebben a Független Színház honlapján lehet olvasni.

módszertani-műfaji hátterét (a storytelling műfaján, példáin és a műfaj drámai keretek között történő produktív felhasználásán keresztül), valamint posztkoloniális kereteit Stuart Hall egy esszéjének segítségével (Hall 1996). A kurzus hallgatói részt vettek a Független Színház szakértői által vezetett két alkalmas workshopon, amelynek során többek között a storytelling műfajának az érzékenyítésben betöltött szerepével foglalkoztak. A workshop a szemináriumi időszak derekán zajlott le, a tizenkét alkalmas kurzusból két alkalommal.

A kurzust drámaelemzéssel nyitottuk, ezt az első körben négy szempontra szűkítettük: ki beszél? kihez beszél? kit képvisel a beszélő? milyen természetű a beszélő roma identitása? A „ki beszél?" elemzése a színpad és szereplői heterogén eredetére mutat rá. Az elemzés során rákérdeztünk például, hogy milyen társadalmi és kulturális körülmények között létezik egy olyan esszencializáló színház, mint a moszkvai Roma Színház. Alena Lemon szerint az orosz kulturális hagyományban a cigányokat a modern nemzeti társadalmon kívüliként ábrázolják, és az előadóművészet, azon belül a színészet számukra egy foglalkozási gettó, ugyanakkor legitim kulturális és szimbolikus tőkeszerzési forma is az orosz cigányok számára. Vagyis az előadóművészet a többségiek által autentikusnak hitt „igazi" cigány tulajdonság. (Ugyanezt látjuk magyar kontextusban például a cigányzene és a cigányok muzikalitása kapcsán.) Lemon hozzáteszi, hogy mindezek ellenére a cigány színház orosz többségi felfogásban inautentikus térnek számít, talmi, romantikus illúzióvilágnak. Ezt az ambivalenciát nevezi a cigány színház diszkurzív paradoxonának. Lemon kutatása többek között arra is irányult, hogy vajon mi az orosz-cigány közösség stratégiája az ellenállásra és a színpadon kívüli elnyomó elvárásokkal való megküzdésre.

A Roma Hősök esetében azonban, miközben a történetmesélő karaktereket hallgatjuk, nézői élményünk teljesen más, mint az orosz etnikai vagy etnikai jellegű előadások esetében, mivel ez utóbbiak olyan nézőknek szólnak, akik egzotikus és sztereotipikus cigányképeket fogyasztanak. A Roma Hősök nézőinek, köztük a Romakép Műhely tagjainak azzal a kihívással kellett szembesülniük, hogy a fikció és a valóság kapcsolatát egy másik szinten kell megfogalmazniuk. Hagyományosan a néző képes megkülönböztetni egymástól fiktív és valós karaktereket, ám ezek megkülönböztetése euroatlanti („fehér") színházi kontextusban sokkal nehezebb a nem fehér karakterek esetében. Az ennek kapcsán

felmerülő kérdés telibe találja azt a posztkoloniális problémahalmazt, amely a Másik (jelen esetben roma származású) ember színpadi jelenlétének fixációjára, kötöttségére, „autentikusságára" vonatkozik. A *Roma Hősök* darabjai nyilvánvalóan a többségiek által autentikusnak tartott romaképeknek való ellenállás mutatták be, és ez a politikainak nevezhető ellenállás a színházi monológok szerves részét képezte. A Roma Hősök projekt ötletgazdái roma fiatalok monodrámáit várták a pályázat kiírásakor, így számunkra elsősorban nem az volt a kérdés, hogy vajon fontos-e számunkra a színész roma kulturális identitásának ismerete a történet értelmezéséhez, amely mindig kizárólag roma történet, és természeténél fogva hősi. A kérdésünk inkább az volt, hogy miképpen jön létre a posztkoloniális értelemben vett autentikus cigány hang a színpadon. Hogyan vethetjük fel az autentikusság kérdését a Black Lives Matter mozgalom korában és a kritikai roma tanulmányok szempontjából? Milyen magasan repülhet a „rom" mint lebegő jelölő (a posztstrukturalista elméletekben használt kifejezés), és milyen mélyen gyökerezik és rögzül?

A kritikai kultúrakutatás és a „új etnicitásokról" (Hall 1996) szóló posztkoloniális tanulmányok sokat segítettek abban, hogy kontextusba helyezzük azt, amit Hall a reprezentációban bekövetkezett „eltolódásnak" nevez, a mimetikus ábrázolástól a konstitutív felé való elmozdulást értve alatta. Az előbbi paradigma azon a meggyőződésen alapul, hogy az identitások a valóságban rögzítettek (velünkszületettek), míg az utóbbi az identitások társadalmi és kulturális konstrukciójának elvét vallja. Hall szerint ez a felismerés egy új reprezentációs politikához vezet, amelyben a fekete közösségek a „kulturális diaszporizáció" (*cultural diasporization*) alapján visszakövetelik a saját képük feletti hatalmat és ellenőrzést. A hallgatók ekkor vettek részt, immár az elsajátított elméleti és színházi ismeretekkel felvértezve a Független Színház facilitátorai (Balogh Vivien és Boros Tamás) által vezetett kétrészes workshopon, amelyben tudatosan viszonyultak a történetmeséléshez és annak érzékenyítő potenciáljához. A szemeszter vége felé közeledve egy utolsó konzultációt szerveztünk „Az én hősöm" vagy „A mindennapi hős" című záró dolgozatok vázlatáról. Ezután következett az értékelés és a szemeszter lezárása.

A „ki beszél" elemzési szempontjához hasonlóan a „kihez beszél" szintén rendkívül termékeny kérdésnek bizonyult, amennyiben a monodrámai hősök jellemzően megszólításokkal élnek, amelyek körébe a saját élet szereplői (önmegszólítás, családtagok stb.), a hatalom képviselői,

vagy a jelenlévő közönség is beletartozott. A megszólítás, vagy más néven interpelláció mindig ideológiai és performatív verbális cselekvés, amely rögzíti a beszélő és hallgató alanyok pozícióját. Hogyan rögzülnek a nézők, akiket a beszélők megszólítanak? Mint a történetek néma tanúi? Mint bűnrészesek? Mint szövetséges társak, vagy mint azok, akiknek lehetőségük nyílik arra, hogy az előadás idejére „romákká" váljanak?

A képviselet kérdése hasonlóképpen izgalmas szempontot kínált, ugyanis ezek a beszélők egyszerre individuális alakok, ugyanakkor traumát megélt *strong voice*-okként, erős hangokként a közösségi képviselet figurái is egyben, hiszen olyan traumát közvetítenek, amelyet a közösség többi tagja is megélt vagy megélhetett volna.[61] Az identitás aspektusa kapcsolódik a beszédhez, amelyben a kulturális identitás etnikai, nemi és más szerepekhez kötődik, traumatikus jellegében fejlődik ki, és a kimondás révén a felszabadulás felé halad. Bár ez a folyamat minden esetben nagyon hasonló, nem kell hangsúlyozni, hogy a négy történetben négy nagyon különböző roma identitás jelenik meg, még akkor is, ha mindannyian alárendelt életet élnek különböző elnyomó rendszerekben. Mindent összevetve a „roma hősök" színpadán a spivaki kétféle reprezentáció kapcsolódik össze egymást erősítve: a politikai képviselet és a művészi ábrázolás. A tapasztalat azt mutatja, hogy ezek a darabok kifelé beszélnek a színpadról a nem-színpadi tér irányába, és befelé a valóságból a színpad „felé". Ebben rejlik a negyedik szempont érvényessége, amely szerint tehát itt a roma identitás performativitása egyszerre poétikai és politikai jellegű, egyszerre belső (befelé beszélő) monológ és külső (kifelé irányuló) politikai beszéd.

A négy elemzési szemponton túl, illetve azokkal párhuzamosan folyamatosan kulcsszavaztuk a drámákat.[62] A kulcsszavak alapvetően

61 A *strong voice*-ról vagy „képviseleti hangról" lásd Balogh és mtsai (2011).

62 1. *(a n)ő beszél* (*Del Duma*): egzotikus (román *és* cigány) nő, hibrid identitás, roma nőkkel készített interjúk, szüzesség és házasság, hagyomány, „közösségi tehetetlenség", tisztaság/tisztátalanság, divat/öltözködés, iskola, vallás. 2. *Felelősségem tudatában kijelentem* (*I declare at my own risk*): oktatás, hátrányos helyzet/diszkrimináció, roma identitás, önmegvalósítás, egzotikum, telep, napló/emlékezés, szerep, Alina Serban, Bukarest, cigány telep, roma nő. 3. *A legnehezebb szó* (*Hardest Word*): travellerek, bocsánatkérés egy politikai közösség nevében, politikai kampány, női identitás, rasszizmus, hatalom, szavak, Skócia, levél, archívum, elismerés, jóvátétel, igazság. 4. *Beszélj, életem!* (*Vita mia, parla!*): igazságtalanság, emlékezet, hazugság, fájdalom, áldozat, kényszersterilizálás, édesanya, pszichiátria, Mariella Mehr, jenis kisebbség, jenis nyelv, nomadizmus, Pro Juventute

a roma női identitás és annak traumatikus és/vagy örömteli módon megélt változatai körébe tartoznak. Többségük bináris oppozíciókba rendezhető, ugyanakkor jellemző, hogy a beszélők a liminalitás állapotából szólalnak meg. A többségi (román, svájci, skót) identitással szemben áll a roma (romániai roma, traveller, jenis) identitás, de a beszélők maguk kulturálisan és nyelvileg hibridek, vagy ahogy Stewart Hall Salman Rushdie-ról szólva mondja, két kultúra közt fordítók (Hall 1997). A drámai alak heroizmusa éppen erre a fordító szerepre alapozódik, ahogy a beszélő az egyik identitásból átjár a másikba, és teszi mindezt az identitásokat rögzítő többségi hatalmi diskurzusok ellenében, azokkal újra és újra konfliktusba bonyolódva. A *Beszélj, életem!* című drámai adaptáció, illetve az alapjául szolgáló Mariella Mehr-regény, a *Kőkorszak* hőse ugyanezt teszi, például amikor Silvio névvel férfi alteregót teremt magának, vagy amikor az eszmélet és eszméletlenség, a testének és érzékelésének határairól tudósít – amely próbatételek egyben a nyelv határaira száműzik őt. A dráma tézise az, hogy a fordítás hősi cselekedet egy zárt, hierarchikus, elnyomó, túlnyomórészt fehér társadalomban.

Nem tudom itt kimerítően felsorolni mindazokat a témákat, amelyek az órákon való beszélgetéseink során felszínre jöttek. Helyette rátérek annak magyarázatára, hogy miért is tartom számon interdiszciplinárisként, vagy a fenti metaforával élve liminálisként, határállapotban lévőként a kurzust. A szakirodalmat tekintve ez igazolható, amennyiben a drámák társadalomtudományi hátterének megrajzolásakor olyan szövegeket olvastunk, mint Nicolae Gheorghetól és Thomas Actontól „A multikulturalitás problémái: kisebbségi, etnikai, nemzetiségi és emberi jogok", Alaina Lemontól a „Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután", Stuart Halltól az „Új etnicitások". A Gheorghe-Acton-tanulmány a nemzeti kisebbség fogalmának elemzésén keresztül mutatja be kritikus módon azokat a nemzetállam által meghatározott politikai kereteket, amelyek elégtelennek bizonyulnak a kisebbségek (így a roma kisebbségek) teljes körű joggal való felruházásához; a Lemon-tanulmány a cigány színpadi autentikusság kulturális konstrukcióját vizsgálja orosz kontextusban, Stuart Hall pedig az „új" etnicitások helyét és esélyeit a hegemón nemzetállam keretei között. A nemzetről, a színházról és az etnikai identitásokról szóló kritikai elemzések után

Alapítvány, Az országút gyermekei segélyszervezet, sterilizálás, Teresa Wyss, hibriditás, emlékezet, örökség, archívum, anya.

sor került a történetmondás szerepére a drámai monológban, illetve általában a történetmondás erejére az emberi kommunikációban. Itt példaként Chimamanda Ngozi Adichie „Az egyetlen történet veszélye" című TED-előadása szolgált számunkra. Ebben a fiatal szerző arra figyelmeztet, hogy távolról nézve egy közösséget, illetve annak képviselőjét, hajlamosak vagyunk egyetlen történettel ábrázolni őt. Ezt a kritikai kultúrakutatásban esszencializálásnak hívjuk. Chimamandának sok munkájába került például megértetni amerikai kollégiumi szobatársával, hogy ő Nigériában esténként nem oroszlánüvöltés kíséretében szenderült álomba.

Összegezve a fentieket, a kurzus véleményem szerint több szempontból jelent(het)ett újdonságot a hallgatók és a kurzus vezetője számára, és ezek az újdonságok a határátlépés és a hibriditás logikájából származtak. A kurzus egyrészt interdiszciplináris jellegű volt, másrészt a deliberatív pedagógia jegyében zajlott, harmadrészt pedig az egyetemi közegben egyre inkább terjedő performatív érzékenyítés gyakorlatait foglalta magában. A deliberatív pedagógia az egyetemi közösség, valamint a megkülönböztetést elszenvedő társadalmi csoportokat képviselő művészi-aktivista közösség kapcsolatának meg- vagy újrateremtését (is) célozza. Vagyis a pedagógiai fordulathoz köthető deliberatív pedagógia a campus-community kapcsolat elősegítését dolgozik. Harmadsorban, a performatív identitáselméletek tanulságait bizton vonatkoztathatjuk a többségében középosztálybeli háttérrel rendelkező, jellemzően a nem roma többséghez tartozó egyetemistákra is. A bölcsész, illetve társadalomtudományi szakok egyetemi óráiba tartalomként és gyakorlatként is beépített rituális-performatív gyakorlatok, melyek egyszerre célozzák a diszkurzív reflexiót és a drámai átélhetőséget, megújító erejűek lehetnek az empátia, az azonosulás és az érzékenyítés szempontjából.

III. Hírmédia

4. A független média romaképe

A *Telex*–Ame Panzh-eset[63]

Az alábbi fejezetben egy videóról lesz szó, valamint az annak kapcsán kibontakozó vitáról. Az esettanulmányban több, egymással összefüggő szempontot tárgyalok. Elsőként a független média fogalmát kell definiálni a *Telex* kapcsán, különös tekintettel a jelenkori magyarországi kontextusra. Független (vagy nem kormánypárti) média alatt olyan szerkesztőségeket értek, amelyek nem tartoztak a Magyarországon 2010 óta kormányzó illiberális-autoriter rendszert kiszolgáló média konglomerátumhoz, és teljesítik azt az elvárást, hogy a mindenkori hatalommal szemben kritikusak legyenek és lehetőség szerint a nyilvánosság erejével ellenőrzést gyakoroljanak a politikai vezetés felett.[64] Ez a hatalommal szembeni kritikai viszony a független, nem kormánypárti médiaplatformok számára többek között az egyes hátrányos helyzetű, sérülékeny és alulreprezentált kisebbségi csoportok, köztük például a romák médiaképének demokratizálását, sokszínűvé tételét is jelenti. Azért különösen jelentőségteljes, hogy milyen a független média romaképe, mert a 2010-től hatalmon lévő kormány romapolitikáját és a kormány médiájának romaképét gyakran az emberi jogi normákat semmibe vevő kirekesztő performatívumok, megnyilvánulások és tettek jellemzik. Ilyen körülmények között különösen nagy figyelmet kap a független média és annak romaábrázolása, nemcsak az olvasóközönség, hanem például a roma aktivisták részéről is.

A liberális világnézet egységesnek tűnik, ha a kinyilvánított illiberális állammal állítjuk szembe, de sok témát tekintve messze nem egységes, ezt az időnként fellángoló viták is jelzik. A rasszizmus ellen fellépő, az egyenlőséget célként megfogalmazó posztkoloniális kritika például metsző élességgel láttatja a privilegizált fehér középosztály liberális világnézetének

63 A fejezet „A sértődöttség kultúrái a mai magyar társadalomban" (Pécs, 2021. március 26–27.) című konferencián elhangzott előadás, valamint az abból készült tanulmány szerkesztett változata: Müllner 2022.

64 A nem független–független (kormánypárti–nem kormánypárti) média magyarországi arányáról szóló statisztikai (adatvizualizációs) kimutatáshoz lásd Bátorfy–Szabó 2020.

ellentmondásait, amelyek ennek a társadalmi rétegnek a preferált médiaképét is jellemzik. Ezek az ellentmondások (hogy a jelen fejezet témája felé közelítsek) elsősorban nem individuális esendőségekből erednek, hanem rendszerszintűek. Ebből a szempontból beszélhetünk a médiaműfajok strukturális előítéletességéről. Mit jelent a médiamunkások számára a vágókép, különösen, ha roma embert ábrázol; mit jelent a protagonista alakja, különösen, ha többségi; mit jelent a portré klasszikus műfaja és annak objektivitása; mit jelentenek az olyan toposzok, mint a romákkal foglalkozó (jellemzően többségi) tanár alakja. Az alábbi eset egy jellegzetes *ressentiment*-példa: elkönyvelhető, mint a politikai korrektség korában mindennapos többségi sértés vs. kisebbségi sértődés példája. A kérdés, ami felmerül vele kapcsolatban, hogy vannak-e eszközeink a sértésként érzékelt trauma kezelésére, amelynek következtében liberális újságírók és liberális roma aktivisták konfrontálódnak. Ezek a megoldások leginkább a bárminemű együttműködésben rejlenek, legyen az utólagos (ön)reflexió vagy (jobb esetben) olyan technika, amely magát az újságírást demokratizálhatja: részvételiség, kollaboratív újságírás, civil újságírás. Vagyis a kérdés az eset kapcsán az, hogyan fordítható át kreatív demokratizáló energiává az, amit sértésnek tapasztalunk.[65]

Az eset

A *Telex* két munkatársa, Cseke Balázs és Szilli Tamás videóportrét készített a borsodi Szendrőn Kavalyecz András pedagógusról „Az igazgató, aki azért dolgozik, hogy ne féljenek a cigányoktól" címmel (Cseke – Szilli 2020).

65 A posztkoloniális kritika egyik megalapozó művében, a *Black Skin, White Masks* című könyvében Frantz Fanon többször él (egyszer Nietzschére is hivatkozva) a *ressentiment* toposzával: „Az emberi természet nem csak reakcióra képes. Mindig van valami sértődöttség *[ressentiment]* a reakcióban. Nietzsche mindezt kimutatta már *A hatalom akarásá*ban." (Fanon 1986: 173) Fanon olvasatában René Maran egyik regényének hőse, a Franciaországban nevelkedett fekete Jean Veneuse testesíti meg a gyarmati sértődöttséget, „egyfajta vádló karakterként, egy bizonyos sértődöttséggel *[ressentiment]*, rosszul kezelt agresszióval telve" (I. m. 46.). A sértődöttség életfilozófiai toposzának bevezetése a gyarmatosító–gyarmatosított relációba tehát Fanon által történik meg, és ez itt is releváns lehetne. A könyv szociológiai érvénnyel is bíró pszichológiai elemzés, de egy olyan forradalmi korszak terméke, mondhatni kiáltványa, amely általánosításokra csábított, ezért számomra nem tűnik hasznosíthatónak a jelen kontextusban.

A videóra az Ame Panzh nevű csoport nyílt levélben reagált a TV Baxtale Facebook-oldalán.[66] Mielőtt tételesen ismertetném a csoport videót érintő kritikáját, megemlítem, hogy a nyílt levélre (egyébként újságírótól szokatlan módon) Cseke Balázs, a *Telex*-anyag riportere válaszolt, amit az Ame Panzh csoport közzé is tett. A diskurzusba visszafogott és kevésbé visszafogott, az anyagot pusztán negatívan minősítő vagy összetetten érvelő kommentelők is bekapcsolódtak. A nyílt levelet 181 ember lájkolta, köztük én is.[67]

A videó főszereplője egy többségi tanár, Kavalyecz András, aki a szendrői Abigél Iskola vezetője, és aki 1987 óta tanít hátrányos helyzetű, többségében roma gyerekeket. A videóból megtudjuk, hogy a tanár egyik legfőbb célkitűzése a roma gyerekek szocializációja (tisztálkodás, viselkedés), és bár hangsúlyozza, hogy nem mindenkinél van erre szükség, de szerinte sokaknál igen. Az igazgató az iskolát valódi második otthonként írja le, szinte szó szerint: a tanulók „családias légkörben" dolgozhatnak, és tanórán kívüli, szülőpótlékként is felfogható mentorálás van segítségükre mindennapos problémáikban. Kavalyecz András több olyan kijelentést is tesz a videóban, ami a cigány fiatalok általános jellemzésére szolgál; ezek egy része pozitív, egy másik része szándékolatlanul is negatív. Nehéz a cigány fiatalok bizalmába férkőzni, de ha egyszer sikerül, akkor mindent megtesznek a kapcsolat érdekében. Az égerszögi munkaállomáson a gyerekek és a falusiak harmonikus kapcsolatára ügyelnek, hogy az ottani többségi idősek ne féljenek a cigány fiataloktól (innen ered a videó címe is). Erre az egyik megoldás az, hogy a fiatalok segítenek a terményt betakarítani – „nem ellopni!", teszi hozzá a tanár. Pedagógiai módszerei közé tartozik többek között a cserdi polgármester, Bogdán László révén elhíresült börtön- és nyílt bírósági tárgyaláslátogatás, amely szerinte elrettentő hatással bír a gyerekekre. Mint látható, a bűnözés-téma motívumként vonul végig a videón, de ezt a témát nem egészíti ki magyarázat: miért is kell így gondolniuk a nézőknek a roma gyerekekre? Mi indokolja, hogy kiemelten beszéljenek a videóban a roma fiatalok és a bűn kapcsolatáról?

Cseke Balázs az ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszékének egyik legkiválóbb hallgatója volt. Három évadon keresztül vett részt

66 A magyar nyelvű közösségi médiában az egyik legkritikusabb roma aktivista csoport az Ame Panzh ('Mi Öten'), akik a TV Baxtale-n (névjegy: „Magyar-nemzetközi civil roma online tévéhálózat") adják le a beszélgetéseiket.

67 2021. március 26-ai adat.

a Romakép Műhely nevű dokumentumfilmes egyetemi kurzus és filmklub működésében, és később is kapcsolódott a tanszékhez az ott bejegyzett Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban folyó kutatásban való részvételével (előadás, tanulmányírás). Egyik résztvevője volt „A város peremén" nevű, a Dzsumbuj emlékezetét feltáró részvételi kutatásnak (Cseke 2017), amely aztán saját anyaggal vett részt A Város Mindenkié csoport *A tettek ideje* című, a 20. századi magyarországi lakhatási szegénységet bemutató kiállításán (Gócza 2017). Balázs mellett Munk Veronika egykori *Telex*-főszerkesztőt kell még megemlíteni, aki roma sztárok médiareprezentációjából írta a doktori értekezését az ELTE BTK Film-, média- és kultúraelméleti doktori programjában. A *Telex*-videóval közvetetten vagy közvetlenül kapcsolatban álló médiamunkások közül tehát kettő is behatóan foglalkozott romák médiareprezentációjával, jól ismerik a kisebbségreprezentáció kívánalmait, és munkáik alapján kijelenthető, hogy az etikus újságírás jegyében írnak, dolgoznak.

Az Ame Panzh a következőképpen mutatkozik be a TV Baxtale oldalon: „Mi vagyunk az Ame Panzh ('Mi Öten'), öt harmincas roma fiatal, akik egy baráti beszélgetésen elhatároztuk, hogy létrehozunk egy különálló online teret, amelyben megszólalhatunk, mivel egyre inkább úgy érezzük, az általunk képviselt értékek nem kapnak figyelmet a magyar médiában és értelmiségi beszélgetésekben. 2020 során több barátunkat is bevontuk, hogy társadalmilag fontos, kisebbségeket érintő kérdéskörökben véleményt formáljunk. Célunk, hogy eddig elhallgatott vagy nem megfelelően tematizált, társadalmilag meghatározó kérdéskörökben véleményt formáljunk, legyen az a »progresszív« elit szalonrasszizmusa, oktatási szegregáció vagy a roma kultúra sekélyes reprezentációja a társadalmunkban. Szeretnénk a szolidaritást erősíteni más kisebbségi és elnyomott csoportokkal is, új aspektusok kiemelésével és különböző nemzetközi aktivista irányzatokra való kitekintéssel." (Ame Panzh é. n.) Az oldalon felsorolják az elveiket, amelyeket a következő kulcsszavakkal foglalok össze: kritikai aktivizmus, globális kontextusok, queerség, pozitív kisebbségi önreprezentáció és csoportidentitás, ellenállás, közösségiség, szolidaritás.

A *Telex*nek címzett nyílt levélben a következőket említik: a *Telex* „a társadalmi – osztály – és közösségi kontextust teljes mértékben mellőzi", és a cigány fiatalokat „kriminalizálja a mesterségesen kialakított narratívájában"; ez „visszavonhatatlan károkat okoz az ábrázolt

gyermekek identitásában és a szendrői roma közösség megítélésében"; „a képi és audio elemek megalázóak, és sértik a gyermekek jogait" most és a jövőben; az üzenet az, hogy „a roma fiatalokat szakmához kell juttatni, a trabantból nem lehet mercédesz és a futball kínál megoldást a droghasználat elleni harchoz". Az Ame Panzh azt a kérdést teszi fel, „hogy a videó riport által közvetített narratíva mitől haladó szellemű, mely elemében különbözik a propaganda média eszköztárától? Vagy épp a konzervatív vagy szélsőséges szemlélettől". A nyílt levélben az Ame Panzh rákérdez még arra, „hogy vajon szülői hozzájáruló nyilatkozatot sikerült-e aláíratni ezeknek a filmkockáknak a megjelenítéséhez", mármint a félmeztelen gyermekekről készült felvételeknek a megjelenítéséhez[68] (Ame Panzh 2020). Cseke Balázs válaszolt a nyílt levélre, és bár elismerte, hogy néhány pontban egyetért a kritikával (például megkérdezhettek volna több szülőt vagy gyereket), de válaszában egyértelművé tette, hogy a *Telex* az újságírás etikai normáinak megfelelően járt el. Portrét készítettek egy emberről, akinek a narratívája a portrében domináns kell legyen a műfaj szabályai szerint, és nem érezték feladatuknak, hogy újságíróként bármilyen módon állást foglaljanak az elhangzottakkal kapcsolatban, ami egyben azt is jelentette, hogy rábízták az olvasóra a véleményalkotást.

A nyílt levél az Ame Panzh-zsal szimpatizáló kommentek némelyike szerint is célt tévesztett. Az indulattól fűtött, a *Telex*et becsmérlő hozzászólások mellett volt olyan hozzászóló, aki plasztikus hasonlatokkal világította meg abbéli véleményét, hogy a jelenlegi Magyarországon

68 Cseke Balázstól származó információk szerint a *Telex* videós csapata engedélyt kért a szülőktől a gyerekek videón való szerepeltetésére, és a szülők ehhez hozzájárultak. Szintén Cseke Balázstól tudható, hogy történtek olyan utólagos események a cikk következményeiként, amelyek jótékonyan befolyásolták az iskola sorsát. A videó hatására többszázezer forint adomány érkezett az iskolának, továbbá a videó abban is segíthet, hogy szakképzéseket indítsanak, ami az iskolának már évek óta nem sikerül. Az további mérlegelés tárgya lehet, hogy ezek a fejlemények vajon élét veszik-e a kritikának és milyen mértékben, vagy annak állításait nem érintik. Személyes véleményem szerint ezek ismeretében is jogos a kritika, végső soron emellett érvelek a tanulmányban. Mindez azonban felveti az adomány gyakorlati és egyben tágabb filozófiai kérdését. Minden bizonnyal szívesebben fizetünk azért, ami megfelel a saját társadalmi csoportunkról alkotott képünknek, mint azért, ami esetleg válságba sodorja azt. Vagyis támogatjuk és fenntartjuk azt az iskolát, amelynek tanára a „terepen", vagyis roma fiatalokkal dolgozott egész életében, ugyanakkor fenyítéssel, börtönlátogatással, viccesnek szánt kriminalizáló retorikával él a roma fiatalokkal szemben.

miért nem a szóban forgó videót kell kritizálni, amely esetben a készítők jó szándéka egyértelmű, hanem inkább a rasszista anyagokat/lapokat kellene helyre tenni. „Szubjektív megítélésem akkor is az, hogy észrevettétek, hogy egy felborult BKV buszon az egyik utasnál nem volt jegy." Vagy: „Mintha egy fekete férfit vinnének akasztani a klántagok és mi meg 10 méterrel arrébb egy kisbolt előtt tüntetnénk, ahol Blacky-nek neveztek egy afroamerikait." Itt, ezeknél a kommenteknél kell megemlíteni az Ame Panzh egyik legfontosabb elvét: ők maguk nem hajlandók foglalkozni a nyíltan és szándékoltan rasszista tartalmakkal és megnyilvánulásokkal, mert céljuk a liberális média romaképének reflexiója, kritikája és további demokratizálása. A *Telex* romaképét nem a rasszista romaképhez kell viszonyítani, hanem éppen a liberális, demokratikus, emberi jogi ideálhoz, aminek megfelelve a *Telex* integritása romareprezentáció szempontjából teljes lenne.

A többi között a liberális média az egyik legmakacsabb, mert nagy hagyománnyal rendelkező visszatérő latens rasszista eleme a *fehér megmentő* toposza.[69] Minden többségi, aki valaha is érzett szolidaritást kisebbségi csoportokkal, és szövetséges aktivistaként is megpróbált működni, tudja, hogy mennyire csábító „önzetlenként", „odaadóként", „megmentőként", sőt „megváltóként" álmodozni önmagunkról. Olyanként, akik „nem kérnek cserébe semmit", „csak adnak". A toposz a gyarmati időkből ered, és akkor még úgy hangzott, hogy „a fehér ember terhe", értsd civilizálni a civilizálatlan vadembereket. Ebben, pontosabban az ebből kifejlesztett „fehér megmentő" szerepben tűnik fel a szendrői tanár, Kavalyecz András, aki tudhatóan rengeteget dolgozott a roma fiatalokért, viszont a politikai korrektség elvárásainak nyilvánvalóan nem felel meg, amikor humorosnak és szeretetteljesnek gondolt, ám a roma tanítványait folyamatosan kriminalizáló retorikát alkalmaz (például „az szoktuk mondani, hogy a börtönben a mi tanítványaink a legjobbak"). De a kérdés most nem ez, hanem egy több évtizedes tanári gyakorlat médiareprezentációja, vagyis a portré, ami róla készült. A legfőbb kérdés elsősorban tehát nem arra vonatkozik, hogy az elkészült videós portré alanyának milyen pedagógiai eszközei vannak, hanem arra, hogy az objektivitás doktrínájának jegyében a *Telex* mennyiben tart vagy nem tart távolságot a tanár alakjában reprezentált értékrendtől, és hogy a videóban milyen

69 A fehér megváltó-komplexusként *(white savior complex)* is ismert jelenség számtalan online videóban lett paródia tárgya.

mértékben reflektált vagy reflektálatlan a fehér tanáremberre érthető „megmentő" toposz. Végső soron arra vagyok kíváncsi, hogy vajon milyen eszközök állnak (álltak volna) rendelkezésre, hogy a portál bemutasson egy társadalmi szereplőt, és ugyanakkor eltávolítsa magától és kritikai keretben mutassa be.

Az alany együttműködésén alapuló portré hagyományos műfajának etikai normái látszólag megkötik az újságíró kezét, ahogy azt a kritikára adott válaszban olvashattuk. Ugyanakkor mindannyian tisztában vagyunk azzal, hogy az objektív újságírás relatív kategória, és az alany „objektív" bemutatása itt és általában elsősorban azt jelenti, hogy az ő (az alany) narratívája lesz domináns a riportban, és ezt a narratívát fogja alátámasztani mindenki, aki (például a jelen esetben) „a fehér megmentő üzemszerű toposzának" alárendelt vagy csatolt része.[70] Ezt tették a *Telex*-interjúban megszólaltatott további interjúalanyok, köztük a roma fiatalok is. Azt mondták, amit gondoltak, hogy várnak tőlük, és az nem derült ki, hogy volt-e ellenvélemény vagy alternatív helyi olvasat. Továbbá mindez azt is jelenti, hogy az újságíró narratívája paradox módon egyáltalán nem objektív, hiszen nem válik el a protagonista narratívájától. *Azokban az esetekben, amikor nincs feltüntetve a riportban explicit ellenolvasat, a médiaplatform az olvasók/nézők szemében nem objektívként, hanem a fő narratíva támogatójaként jelenik meg.* Fogalmazhatunk úgy is, hogy a fő narratíva jelenik meg objektívként, köszönhetően az explicit újságírói keret hiányának. Még egyszer, a kérdés az, hogy el tud-e, egyáltalán el akar-e válni a domináns narratívától az újságírói szólam. Explicit és (ön)reflexív utalások nélkül ez magától nem történik meg. Ebből pedig az következik, hogy amennyiben nem vagyunk elégedettek a portré klasszikus műfaja által felkínált lehetőségekkel, ami a fentieknek megfelelően nem távolságtartást jelent a fő narratívától, hanem annak támogatását, akkor a portré fogalmát kell elsősorban dekonstruálni, a szó filozófiai jelentése szerint éppen nem lerombolni, hanem kritikai módon részekre bontani és újraépíteni, különösen, ha megosztó és érzékeny témákról van szó.

70 Az idézőjeles kifejezés Teju Cole cikkének címéből származik. „A fehér megmentő üzemszerű komplexusa az elviselhetetlen nyomás kieresztésére szolgáló szelep, amely nyomás a rablásra épülő rendszerben keletkezik." (Cole 2012) A komplexust először kiáltványszerűen, hét darab Tweet-bejegyzésben megfogalmazó Cole a visszajelzések között számontartott egyet, amely Cole állítólagos „sértettségét" *(resentment)* emlegette.

Egy reflektálatlan állapotról

A kritikai rassztanulmányok *(critical race studies)*, illetve a kritikai fehérségkutatás *(critical whiteness studies)* egyik alaptézise és kívánalma, hogy az ezen a területen dolgozó fehér kutatók reflexív módon viszonyuljanak saját privilegizált helyzetükhöz. Ezt a reflexiót most úgy ékelem bele ebbe a tanulmányba, hogy megpróbálom levetni a harmadik fél neutrális (objektív) álarcát, és reflektálni próbálok saját vakfoltjaimra. A konferencián a jelen tanulmány előadásváltozata a „Túlérzékeny romák és/vagy érzéketlen újságírók? Az Ame Panzh kontra Telex.hu-eset" címmel szerepelt. Az absztrakt megfogalmazásakor jutott eszembe ez a cím, jónak vagy legalábbis hatásosnak tűnt, nem gondolkodtam sokat rajta, elküldtem a szervezőknek. Nézzük első körben a címben foglalt bináris oppozíciót! Az egyik fél a szakmája alapján jelenik meg (mintha semleges lenne az etnikai háttere), a másik fél az etnikai háttere alapján (mintha nem lenne szakmája). Persze nyilvánvaló, hogy a „romák" jelen esetben azért így szerepelnek, mert az aktivisták roma identitásukban érezték sértve magukat és a közösségüket. Azonban romaként is van foglalkozásuk, vagyis nemcsak romaként elkötelezettek, hanem aktivistaként és jogvédőként is. Visszatérve az oppozícióra, az egyik fél, talán nem véletlenül az etnikailag definiált fél, érzelmei keretében jelenik meg („túlérzékeny"), a másik pedig érzelmei hiányával („érzéketlen"), amely jelző persze adja magát az ellentét kiegyensúlyozásának érdekében. Az „érzéketlen" végső soron még akár az „objektív" szinonimája is lehet. Végül, a két, etnikailag és érzelmi foka tekintetében definiált csoport a perjellel alternatív módon kapcsolódik össze, de az alcímben a „kontra" szóval már merev ellentétbe kerül egymással. Amivel nyilván a konfliktust akartam megjeleníteni, de valójában nem-konstruktív módon csak még inkább elmélyítettem azt. A konfliktusnak ez az elmélyítése hozzáadódik a sértésekhez, nem beszélve a többiről. Ha a közösségi média korában a performatív áldozatiság kultúrájában élünk, ahogy a most röviden bemutatandó szerzők állítják, akkor a performatív agresszorok kultúrájában is élünk. A címadásom egy (nem is annyira) *minor sértésként* értelmezhető.

Bradley Campbell és Jason Manning könyvének korszakolása szerint a becsület/szégyen morális rendszerét a méltóság morális rendszere váltotta fel a 19. században, és míg az előző a közvetlen megtorlást alkalmazta megoldásnak a sértésre, addig az utóbbiban, vagyis a modernnek

nevezett társadalmakban már jogi úton vettek elégtételt a sértettek (Campbell – Manning 2018). Az áldozatiság kultúrájában, amely a szerzők szerint az előző kettő után ma jellemzi a szóban forgó társadalmakat, a közösségi médiában nyilvánosságra hozott performatívumok szolgálnak eszközül, hogy morális magaslatra emelkedjen a sértett, legtöbbször (ahogy a szerzők mondják) egy harmadik félhez történő folyamodás útján. Tegyük hozzá, hogy ez mindig is vállalt feladata volt a modern kori sajtónak, gondoljunk a nyílt levelekre és egyéb médiaperformatívumokra. A közösségi médiabeli áldozatiság kultúrájában azonban mindenki részesülhet, aki úgy érzi, megsértették őt, mondja Campbell és Manning. Hogy közelebbről leírják az áldozatiság kultúráját, könyvükben bevezetik a *mikroagresszió* fogalmát. Ezzel azokat a sértéseket jellemzik, amelyek általában nem szándékoltak, és egy külső megfigyelő sokszor nem is értené, mi bennük az agresszió, az érintettek számára mégis sértők. Ezek az elnyomás példáit jelentik például egyes kisebbségi csoportok képviselői számára, akik ezáltal ismételten áldozatként tekintenek magukra. A könyvet kísérő blogjukban a szerzők folytatják és aktualizálják a példatárukat, és olyan példákat hoznak, amelyeket státuszemelő természetű sértődésnek minősítenek. Úgy látom, hogy az USA-ból a politikai korrektség kontextusa nélkül nincs értelme átemelni ezt az elméletet, sőt, bár ez további kutatást igényel, azt gyanítom, hogy ez az elmélet a fehér felsőbbrendűségen alapuló altright egyik szellemi pozíciója is lehet. Az elmélet fényében állíthatnánk, hogy a *Telex*-videó szándékával ellentétes hatást váltott ki az ábrázolt roma fiatalok fegyelmezésének bemutatásával, és a fehér megmentő toposzának kritikátlan alkalmazásával mikroagressziót, minor sértést eszkalált. De a magyar romák ábrázolásának hagyományát tekintve, valamint a mai magyar társadalmi kontextust tekintve látnunk kell, hogy ez nem mikroagresszió, hanem makroagresszió. Itt azonban nem áll meg a történet.

A beszélgetés

2021. április 21-én szerda este a Romakép Műhelyben kísérletet tettünk arra, hogy a két hozzánk közel álló csoportot összehozzuk egy beszélgetés erejéig, mivel (és itt idézek a Facebook-eseményünk szövegéből) „ez a téma számunkra központi jelentőségű, és [szerettük volna] körüljárni

a meghívott vendégek, a moderátor hallgatók és a közönség segítségével. Ezt a beszélgetést alapvetően azért szerveztük meg, mert fontosnak tartjuk, hogy három közösség találkozzon és beszélgessen: az érintett roma közösség érdekében szót emelő aktivista csoport, az érintett roma közösség érdekében és a közönség informálásában érdekelt újságírók, valamint az egyetemisták, akik számára elengedhetetlen, hogy megismerjék az előbb említett két közösség véleményét, és kialakítsák a saját álláspontjukat. Végül, de nem utolsósorban, a legfontosabb ebben a vitában a nyilvánosság, amit a Romakép Műhely és az esemény társközvetítője, a TV Baxtale Facebook-platformja garantál. A beszélgetés során a videó és a nyilvános levél kontextusát szeretnénk felelevéníteni, de lehetőség szerint majd tágítjuk a témát, elsősorban a hagyományos újságírói szerep és az aktivizmus, illetve a »független« és az »elkötelezett« média kölcsönhatásának irányában. Újságírás és aktivizmus lehetséges konfliktusforrásaira, vagy éppen egymást inspiráló és tanító jellegére szeretnénk rákérdezni, mert ezek mind a szűkebb téma szempontjából, mind pedig általában ma nagyon aktuálisak."

A beszélgetésre az Ame Panzh két tagján, Suha Nikolett jogászon és antidiszkriminációs szakértőn, Márton Joci emberi jogi aktivistán, valamint Cseke Balázs és Szilli Tamás újságírókon kívül Hatala Noémi „videózsurnalisztát", dokumentumfilmest hívtuk a *Partizán*tól, valamint Döme Zsuzsannát, alias Suzit, akit ezúttal nem a Kétfarkú Kutya Párt politikusaként, hanem aktivistaként (pontosabban passzivistaként), és a Dr. Ámbédkar Iskola egykori történelemtanáraként láttunk vendégül. A Romakép Műhely hallgatói, Princz Laura és Kiss Abigél kiváló munkát végeztek, és a beszélgetésnek távolról sem sértődés, vagy újratraumatizálódás lett a vége, köszönhetően egyrészt a telexes újságíróknak, Balázsnak és Tamásnak, akik vállalták a kihívást és elfogadták a kritikát, és köszönhetően Nikolettnek és Jocinak, akik kemény kritikájukat konstruktívan adták elő (Romakép Műhely 2021). A program maga egy bevezetőből, majd két online videó vetítéséből állt, végül egy több mint kétórás beszélgetés következett. A programba az Ame Panzh-tag Fedorkó Boglárka javaslatára tudatosan illesztettünk egy másik videót is, amit Hatala Noémi készített a *Partizán* számára. Így próbáltuk érvényesíteni a Romaképben a kezdetek óta működő kurátori gyakorlatot, amelynek jegyében lehetőség szerint nem egyes filmek, hanem filmválogatások kerülnek a közönség

elé, ezzel is elősegítendő az értelmezést (Hatala – Klopfstein-László – Rózsahegyi 2020).

Éppen a program hetében zajlott az ún. Infosztrájk, melynek jegyében az egyetemi órákon a modellváltás és az autonómia kérdéseit jártuk körül a diákokkal, a Telex–Ame Panzh-ügyet pedig ebből a szempontból is meg lehet közelíteni. A művészet, a tudomány és a média modern kori intézményei, bár elvben garantált az autonómiájuk, de folyamatosan újradefiniálódnak. Autonómia szempontjából ezek az intézmények paradigmán kívüli állapotban vannak, hiszen deliberatív természetüknek köszönhetően párbeszédben állnak a társadalommal, ami akár autonómia-sértőnek is tűnhet. Ami az én szememben méltósággal ruházta fel az Ame Panzh-t, hogy a fennálló, akár súlyosnak is nevezhető kifogásaik ellenére elfogadták a Romakép Műhely meghívását, és párbeszédre léptek a *Telex*szel; ami pedig méltósággal ruházta fel a *Telex*et, az nemcsak az a nagyszerű és példamutató tett, ahogy munkatársai az állami autonómia-sértésnek ellenálltak, és elhagyták az állam által 2020-ban elfoglalt *Index*et, hanem az is, ahogy az autonómiájukat (látszólag) sértő kihívásnak eleget tettek, és párbeszédbe léptek az Ame Panzh-zsal és a Romakép Műhellyel. Tudatosan ellenálltak a sértődöttség kultúrájának, vagy annak, amit Schleicher Nóra „A feljogosultságérzet hatása a sértődöttség kultúrájára" című konferencia-előadásában az előjog elvesztéséből fakadó pszeudoáldozatiságnak nevezett. Hazudnék, ha azt állítanám, hogy a történet happy enddel ért véget. Az újságírók értették a kritikákat, de nem adtak igazat mindenben a bírálóknak, sőt elhangzott, hogy ez az anyag végső soron vállalható és azonos elvek alapján készülhetnek ilyenek a jövőben is. A *Telex*en jelent is már meg azóta újabb tartalom, amit az Ame Panzh kritizált.

Ha az elnyomottak kapcsán Frantz Fanon *ressentiment*-t emleget, akkor meg kell említenünk egy másik fogalmat, a fehér sérülékenységet. Robin DiAngelo fehér sérülékenységnek *(white fragility)* nevezi a privilegizált állapotú fehérek lélekállapotát a posztkoloniális korszakban, különösen olyan időszakokban, mint amit például a Black Lives Matter mozgalom tevékenysége jellemez (DiAngelo 2018). Az elnyomásból fakadó, akár öntudatlan sértődöttség és az uralom potenciális elvesztéséből fakadó, akár öntudatlan sérülékenység nem összehasonlítható eredetét tekintve, és még csak azt sem mondom, hogy ebben az esetben

feltétlenül ezek az érzések találkoztak. Ha ebben a történetben van szerepe a sértődöttségnek és sérülékenységnek, akkor ezeket elsősorban nem a résztvevők (az Ame Panzh, a *Telex* és a Romakép tagjainak) érzéseiként azonosítanám, hanem olyan kulturális jelenségekként, amelyekből viszont a különböző intézmények és diskurzusok révén mindannyian részesülünk. Azért, hogy ne váljunk áldozataivá ezeknek a közvetített érzelmeknek, a reakción kell túllépnünk az akció irányába. A fenti esettanulmány számomra arra példa, hogy miképpen lépnek párbeszédre médiamunkások, aktivisták és egyetemisták a kerekasztal mellett a deliberatív pedagógia jegyében. Ez egy jó útja lehet az újságírás részvételivé tételének, többek között az emberi jogi alapokon álló aktivista csoportok véleményének meghallgatása és a velük való együttműködés révén.

Videók

Cseke Balázs – Szilli Tamás (2020): „Az igazgató, aki azért dolgozik, hogy ne féljenek a cigányoktól". *Telex* (november 1.), https://telex.hu/video/2020/11/01/kavalyecz-andras-szendro-cigany-oktatas-hatranyos-helyzetu-borsod-szegenyseg-foci *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Hatala Noémi – Klopfstein-László Bálint – Rózsahegyi Regő (2020): „Legyen végre pénzem tonnaszám". *Partizán* (május 14.), https://www.youtube.com/watch?v=iu_igMXiC-s *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

5. Más biciklik

A digitális élet étikus és émikus perspektívái[71]

Bevezetés

Bár a fenntarthatóság fogalma az elmúlt pár évtizedben vált a globális diskurzus tárgyává, először a természeti környezettel kapcsolatban, aztán társadalmi és gazdasági értelemben, de társadalmi-politikai rendszerek a történelem folyamán mindig is fenntarthatóságra törekedtek erőforrásaik hatékony felhasználásával. Ez utóbbi törekvések éppen abban különböztek a 20. század végén kialakult diskurzus jelölte erőforrás-menedzsmenttől, hogy esetükben a fenntarthatóság partikuláris (lokális, birodalmi, nemzeti) szinten fogalmazódott meg, tekintve, hogy a kihívások is partikulárisak és lokálisak voltak, legalábbis partikulárisnak tekinthetők az olyan mai globális kihívások felől nézve, mint a klímaválság vagy a globális egyenlőtlenségek. Alapvető különbségként jelenik meg elmúlt korok fenntarthatósági problémáival szemben a digitális környezet fenntarthatósága is, mégpedig abban az értelemben, hogy korunk adatbázis alapú kommunikációs rendszere globális szinten kapcsolja össze a társadalmakat és a gazdaságokat, illetve őrzi és tárolja a kulturális örökséget. A jelen tanulmány megírására ösztönző konferenciafelhívás („A digitális élet és társadalmi fenntarthatóság") már oximoronszerű címével („digitális élet") is jelezte a múlt és a jelen közti előbb említett különbséget. A természeti, társadalmi és gazdasági fenntarthatóság, valamint a mediális környezet fenntarthatósága soha nem látott módon kapcsolódik össze ma, jóllehet bizonyos fokig minden társadalomban a túlélés feltétele volt a kommunikáció ideológiai és materiális infrastruktúráinak karbantartása. A kortárs kommunikációt lehetővé tévő digitális környezet oly mértékben válik a társadalmak szerves részévé, hogy már nem korlátozható az arisztotelészi „második természet" körére. A digitális környezet olyan materiális adottság, amely átfogó jellegében a társadalmi környezet szerepét veszi át, egészíti ki, tükrözi, bővíti (a munka világa, a társadalom szervezésének világa,

71 A fejezet alapjául szolgáló tanulmányt lásd Müllner 2022.

a háború világa stb.).[72] Ezért, ahogy a természet és a társadalom bináris oppozíciójának kritikája nyomán feltehető a kérdés, hogy vajon melyik van beleágyazva a másikba, úgy a társadalmi-aktuális versus digitális-virtuális bináris oppozíció is megkérdőjelezhető. A társadalmi-aktuális és a digitális-virtuális környezet elválaszthatatlanságából következik, hogy ezek fenntarthatóságáról sem beszélhetünk egymástól elválasztva. Nem tudunk külön értekezni hagyományos vagy éppen megújuló természeti erőforrásokról, leválasztva azokat arról a digitális rendszerről, amely kitermelésüket, forgalmazásukat, elosztásukat és felhasználásukat szabályozza. Hasonlóképpen nem tudunk a humánerőforrásról beszélni anélkül, hogy beleágyaznánk azt a digitális platformokról szóló diskurzusba, és elemeznénk a humánerőforrás bekapcsolását, közvetítését és kiaknázását a digitális közegben. A fenti logika alapján, különösen ember és környezete fenntartható viszonyának elemzése szempontjából erős párhuzamok adódnak természeti környezeti és digitális környezeti dilemmák között. Más szóval és konkrétabban, a környezeti igazságosság alapján bevezethető a digitáliskörnyezeti igazságosság fogalma, és a környezeti szubjektum mintájára a digitáliskörnyezeti szubjektum.

A környezeti szubjektum fogalma és adaptációja a digitális térben

Krista Harper 2006-ban folytatott antropológiai kutatást egy hátrányos helyzetű észak-magyarországi településen (Harper 2016). Elsősorban azt a hipotézist szerette volna igazolni, hogy a környezeti igazságtalanság mindig társadalmi problémaként határozható meg, és hogy azok a közösségek, akik vizuálisan és térben első látásra könnyen összekapcsolhatók a környezetben okozott kárral, maguk is elszenvedői egy kevésbé látható társadalmi igazságtalanságnak. Harper a művészetalapú részvételi akciókutatás módszerét alkalmazta, ami ebben az esetben a fotóhangot jelentette. Helyben élő fiatalokat toborzott, workshopot tartott nekik a módszerről, majd közösen kitalálták, hogy kameráikkal

72 A kapitalizmuskritikával ötvözött hatvanas-hetvenes évekbeli francia reprezentációkritikai és antikapitalista hagyományt (Guy Debord, Jean Baudrillard) többek között az amerikai képkritikai kultúrakutatás viszi tovább megújító módon (Thomas Mitchell).

környezeti károkról csinálnak képeket. A képekből mobil kiállítást szerveztek, és helyben, a fővárosban és külföldön is bemutatták a kutatás eredményét, azt remélve, hogy a részvételi akciókutatás további, immár nagyobb volumenű szakértői beavatkozáshoz vezet (hatékonyabb ár- és belvízvédelem, az illegális hulladéklerakás megszüntetése, az infrastruktúra javítása stb.). A kutatás emancipációs és képessé tevő célja volt a résztvevő fiatalok környezeti szubjektumokként való megjelenése a lokális és azon túli terekben. Tanulmánya elején Harper röviden összefoglalja azt a három reprezentációs válságot, amely elősegítette a kritikai környezeti/környezetvédelmi szubjektum megszületését. Ezek közül az első a Másikról alkotott antropológiai kép válsága, amit annak tudatosítása idézett elő, hogy a Másik az antropológiai kutatás folyamatában konstruálódik meg, és jóval autentikusabb képet nyerhet a kutató, ha a Másikat annak saját fogalmai szerint igyekszik megismerni, immár nem egy hierarchikus-kisajátító, hanem horizontális-szövetségi rendszerben. A második reprezentációs válság a környezetről alkotott természettudományos kép válsága, amely abból a felismerésből fakadt, hogy maga a környezet nem magától adott „természetes" dolog, hanem diszkurzív eljárások (kutatások, politikák, intervenciók) tárgya, illetve terméke. A harmadik reprezentációs válság a környezeti szubjektumról alkotott környezetvédelmi kép válsága. Ennek kapcsán a privilegizált középosztálybeli kutatóknak azzal kellett szembesülniük, hogy a környezeti problémák a hátrányos és marginalizált helyzetű csoportok számára másként jelennek meg, és emiatt nem kezelhetők homogenizáló módon, nem sajátíthatók ki. A harmadik típusú reprezentációs válság legfőbb tanulsága az, hogy a környezeti igazságtalanság a társadalmi igazságtalanság folyománya, vagyis a hátrányos helyzetű szubjektumok akkor képesek környezetvédelmi állampolgárként megjelenni, ha tudatosítják kizsákmányolásuk környezeti *és* társadalmi, vagyis interszekcionális jellegét.

A fenti gondolatmenet alapján megkísérelhetjük, hogy a környezeti szubjektum mintájára elemezzük a digitáliskörnyezeti szubjektumot, valamint azt a reprezentációs univerzumot, amelyből kiemelkedik és amelyben alakot ölt. Elsőként arra a kérdésre kell választ kapnunk, hogy miként konstruálódik meg a Másik a digitális közeghez való viszony alapján, az antropológiai (és általában a társadalomtudományi) Másik diszkurzív létrehozásának mintájára. Az erre adott válaszból remélhetőleg következik a másik két szempont újragondolása is. Vagyis annak

feltérképezéséből, hogy miként konstruálódik a digitális környezetben vagy ahhoz való viszonyában a Másik, kiderülhet, hogy miként konstruálja és reprezentálja a többségi közeg (akadémia, szociális ipar, fejlesztési NGO-k, politikusok, oktatási szakemberek stb.) a digitális „természetet", és hogy e két felismerés tudatosításával miként jöhet létre és kaphat hangot a digitáliskörnyezeti szubjektum, kilépve a Másik tárgyiasított szerepéből. A kiinduláshoz Faye Ginsburg médiaantropológusnak a digitális szakadékról szóló kritikai diskurzuselemzése nyújthat segítséget. Ginsburg cikke 2006-ban jelent meg, és bár azóta sokat változott a „digitális szakadék" fogalmával operáló diskurzus, de alapvetően megmaradt az az ideologikus és paternalista beszédmód, amelyet Ginsburg az általa *digerati*nak nevezett értelmiségi rétegnek tulajdonított.[73] Nem arról van szó, hogy a szerző tagadná a globális Nyugat és Dél közti, vagy éppen országokon belül létező különbségeket a digitális eszközhöz való hozzáférés tekintetében. Inkább arra próbál rávilágítani, hogy miközben léteznek ezek a különbségek az Internethez vagy a digitális eszközökhöz való hozzáférésben, a „digitális szakadék" vagy „digitális korszak" fogalmak egy bizonyos technológiai rezsim dominanciáját tükrözik. A rezsim és annak ideologikus neodevelopmentalista nyelvhasználata egyrészt azt sugallja, hogy ha betemetjük a digitális szakadékot, akkor megszűnnek a társadalmi problémák (technológiai determinizmus), másrészt nem vesz tudomást azokról a más típusú eszközhasználatokról, melyek például az őslakos vagy hátrányos helyzetű csoportok kreatív tudáscseréjének és -megőrzésének jó gyakorlatai. Ginsburg a nem-homogén korszakok, az egymással párhuzamosan élő változatos eszközhasználati módok létezése mellett érvel, végső soron a centrum–periféria hierarchikus viszonyának relativizálásával.

73 „A digitális korszakok és szakadékok eme techno-imaginárius univerzuma újra ráírja azt az illúziót a világra, hogy ezek a távoli »másikak« egy olyan időben élnek, mely nem kortársa a mienknek, és így a későmodernitás erővonalai mentén hatékonyan újrarétegezi a világot az utópikus ígéretek ellenére, melyeket a 21. századi mcluhani globális falu lehetőségeit kifejtő »digitalisták« *[digerati]* tettek. Ironikus módon mindez visszavet minket a dokumentarista gyakorlat egy korábbi korszakába – a '80-as évekbe – amikor a nyugati dokumentumfilmkészítők úgy érezték, kötelesek reprezentálni a »maradékot« *[rest]*, anélkül, hogy eszükbe jutott volna, hogy azokat az embereket talán érdekelheti a lehetőség, hogy önmagukat reprezentálják (amit a videóhoz való hozzáférés, anyagi értelemben is, megkönnyített az elmúlt két évtizedben)." (GINSBURG 2006: 130; a szerző fordítása)

Visszakanyarodva a fenti felvetéshez, hátrányos helyzetű, marginális pozícióban lévő közösségek a digitális térben, illetve ahhoz való viszonyukon keresztül automatikusan alárendelt Másikként konstruálódnak meg a fejlesztési nyelvben, vagy akként reprezentálódnak. Ez a típusú, akadémiai kutatók, politikusok vagy médiamunkások által dominált homogén reprezentáció akkor kerülhet válságba, vagy fogalmazzunk úgy, hogy akkor nyílik lehetőség az általános kép egyszínűből sokszínűvé válására, amikor egy adott közösségnek a digitális környezethez való viszonyáról nemcsak a külső megfigyelőktől értesülünk, hanem a közösségeken belülről, émikus perspektívából is képet kapunk. Így nemcsak a digitális szakadék koncepciója uralja a diskurzust, hanem létező jó gyakorlataikon, kritikai beavatkozásokon keresztül maguk a digitáliskörnyezeti szubjektumok tudósítanak saját digitális kultúrájukról. Ez az aktív hang másként fog beszélni önmagáról, saját közösségéről, a digitális környezetről, és így digitáliskörnyezeti szubjektumként lép színre. A technológiai determinista rezsim ideologikus diskurzusán kritikát gyakorló médiaantropológus (Ginsburg) és a művészetalapú részvételi akciókutatást végző antropológus (Harper) is ugyanarra a következtetésre jut, és a Másikként megjelenő szubjektivitás émikus és kritikai újrapozicionálásának szükségessége mellett érvel, illetve annak érdekében cselekszik. A digitális élet demokratikus fejlesztésének és fenntarthatóságának záloga a digitáliskörnyezeti/környezetvédelmi szubjektumok aktív részvétele saját képük megalkotásában, és a „digitális szakadék" alternatív narratívájának elmesélésében.

A digitális oktatás mint az ideologikus államapparátus egy funkciója

Mivel a „digitális élet" egyik legfontosabb területe a digitális oktatás, és mivel a koronavírus-járvány kihívásai ezen a területen jelentkeztek a leglátványosabb módon, érdemes röviden elemezni az iskola szerepét és funkcióját. Ebben a vonatkozásban többek között a francia poszt-strukturalista–marxista filozófusnak, Louis Althussernek a dogmatikus marxizmuson gyakorolt kritikájára és az abból eredő szubjektumkoncepciójára tekinthetünk úgy, mint ami a bevezetésben kifejtett merev bináris oppozíciók újragondolásának egy potenciális forrása és/vagy mintája lehet, és segíthet megérteni az iskola szerepét az állam fenntarthatóságában, és a fenntarthatóság legfontosabb feltételében, a szubjektum

újratermelésében. Althusser az alap és felépítmény dogmatikus ellentétbe állítását kritizálta, amikor a felépítmény részének tartott ideologikus államapparátusok materialitására hívta fel a figyelmet (ALTHUSSER 1996). A szerző munkája a hatvanas-hetvenes évek nyelvi fordulatának szerves részét képezte, hiszen a reprezentációként érthető ideológiának, illetve az ideológiát képviselő intézményeknek az anyagiságát állította előtérbe, és az alap által determináltként észlelt felépítmény *alapot determináló* erőforrásaira, az ideologikus államapparátusokra helyezte a hangsúlyt (állam, egyház, igazságszolgáltatás, oktatás). Az ideológiának nem eszmei, ideális, spirituális, hanem anyagi léte van, és egy ideológia mindig csak egy apparátuson belül, annak gyakorlatában, materiális formában létezik. Az ideológia rituáléi materiálisak, vagyis az egyén*ben*/egyén*en* fejtik ki anyagszerű hatásukat. A legfontosabb ideológiai államapparátus Althusser szerint az iskola, hiszen ott termelődik újra a rendszer alapeleme, termelőereje, a szubjektum. Az egyén az iskolában szerez képesítést, itt tanulja meg alávetni magát a rendnek, itt születik meg anyagi és rituális és ismétlődő gyakorlatokon keresztül. Az ideológia az iskolában szubjektumokként szólítja meg az egyéneket (Althusser szavával: interpellálja), ami a szubjektummá alakítás teatralitását jelenti. A szerző legfőbb tétele, hogy nincs szubjektum az ideológia előtt. Ily módon az ideológiailag megfelelő módon hangolt szubjektum minden állam létezésének alapfeltétele, és a „hangolás", vagyis a szubjektum újratermelése ott történik, ahol a szubjektum interpellálódik, más szóval mediatizált módon reprezentálódik.[74]

A kilencvenes években jelentkező és gyorsan kibontakozó új reprezentációs univerzum materialitását egy rövid ideig elrejtette az a technooptimista diskurzus, amely a hipertextuális struktúrát, valamint az azon alapuló Internetet és digitális eszközparkot övezte abban az időben.[75] A hipertext-diskurzus a digitális világot anyagtalan médiavalóságként ábrázolta, a felhasználót emancipáló médiumként (interaktivitás), adatok végtelen tárházaként, a materiális könyvvel ideologikus módon

74 Az elnyomó államapparátusok és ideológiai államapparátusok között átjárás figyelhető meg, más szóval erőszak és indoktrináció egymással együttműködve dolgozik a szubjektumon. Az egymásba ágyazódásra a régi korokban a tanár testi és lelki fegyelmező technikái a példák, korunkban az iskolaőrök jelenléte a magyar iskolákban, a rendészeti szervek iskolalátogatásai, vagy a rendészeti karrier felkínálása a hátrányos helyzetű/roma fiatalok számára.

75 Ennek kritikájához lásd többek között HAYLES 2001.

szembeállítva. Aztán az eszközök elterjedésével és az online tér kiszélesedésével az anyagtalanság diskurzusa átadta a helyét más ideológiai diskurzusoknak. Időközben a médiakörnyezetet hol lassabban, hol gyorsabban birtokba vették az ideológiai államapparátusok, hogy sikerrel alkalmazzák a szubjektumok interpellálására, rituális újratermelésére. Kisebb-nagyobb mértékben, globálisan rendkívül eltérő fokozatokban, de ma már a digitális szubjektivitás oktatásban történő ideológiai újratermelése az állam fennmaradásának egyik legfontosabb feltétele. A koronavírus-járvány által előidézett kivételes oktatási válság csak kiélezett módon mutatott rá erre a jelenségre. A világ privilegizált részein az oktatás már évek óta nem „jelenléti", még ha a tanulók testben jelen vannak is, hanem hibrid, egyfajta tükörként mutatva meg a társadalmi-aktuális és digitális-virtuális kereszteződését.

A magyarországi oktatás helyzete a koronavírus-járvány idején, különös tekintettel a hátrányos helyzetű és/vagy roma hallgatók helyzetére

Alább egy-egy, a hátrányos helyzetű és/vagy roma/cigány tanulók járvány alatti oktatásával kapcsolatos cikket és tanulmányt idézek. Báthory Róbert, a *Szabad Európa* újságírója így ír:

> „Egy májusban készült felmérés szerint a digitális oktatás a halmozottan hátrányos helyzetű diákok családjait sújtotta a leginkább. A Rosa Parks, a Partners Hungary Alapítvány és a Motiváció Egyesület közös kutatásában arra jutott, hogy a halmozottan hátrányos gyerekek egyharmada eltűnt a magyar digitális oktatásból. Kende Ágnes, a Rosa Parks Alapítvány szociológusa úgy látja: a kormány nem várhatja el, hogy alacsony iskolázottságú vagy éppen munkájukat elvesztett szülők otthon a gyerekeiket tanítsák matekra vagy magyarra, miközben a megélhetésért kellene küzdeniük."
>
> (Báthory 2020)

A kutatást bemutató tanulmány szerzőinek saját szavait hosszabban idézem:

> „Kutatásunk eredményei alapján elég nagy biztonsággal prognosztizálhatjuk, hogy a digitális oktatásra való kényszerű átállás tovább növelte az oktatási egyenlőtlenségeket Magyarországon. Ez más országokban is látható jelenség, azonban Magyarországon a hátrányos helyzetű gyermekeket oktató iskolák tanárainak nyújtott kormányzati, fenntartói támogatás szinte teljes hiánya, valamint a hátrányos helyzetű gyerekek és családjaik magára hagyása miatt azt valószínűsíthetjük, hogy az oktatási egyenlőtlenségek növekedése különösen erős lesz. Véleményünk szerint a jövőben jelentős növekedés várható az évismétlő és az oktatásból kihulló gyermekek számában. Különösen igaz lehet ez a középiskolás korú hátrányos helyzetű diákokra nézve: ők már közel egy éve távoktatásban tanulnak úgy, hogy jelentős részük számára az otthoni körülményeik ezt alig teszik lehetővé, és az otthoni tanuláshoz szükséges infrastruktúra sem áll rendelkezésükre. A hátrányos helyzetű és roma fiatalok jellemzően szakképző iskolába járnak, ahol gyakorlati oktatásban kell(ene) részt venniük. Könnyen belátható, hogy ez távoktatásban a többi középfokú iskolatípushoz (gimnázium, technikum) viszonyítva még nehezebb; egyes területeken egyenesen lehetetlennek tűnik. Az általános iskolai tanulók esetében is minden bizonnyal tovább nyílik az oktatás társadalmi ollója, hiszen kutatásunk rámutat arra, hogy minél magasabb a hátrányos helyzetű tanulók aránya, annál több tanuló nem tudott bekapcsolódni a digitális oktatásba és szakadt meg a tanárokkal a kapcsolata (vagyis estek ki már az első hónap során az oktatásból). Akikkel nem szakadt meg a kapcsolat, azok között is nagyon jelentős arányban vannak, akik számára papíron megküldött tananyagok és feladatok jelentették a »távoktatást«. Egy olyan családban, ahol a szülők maguk is iskolázatlanok, nehéz egzisztenciális körülmények között élnek, ahol a lakhatási szegénység jellemző, nyilvánvaló, hogy az ilyenformán formálisan fenntartott iskola tartalmilag, tudáselsajátítás szempontjából vajmi kevés hozadékkal bír. A pedagógusok döntő többsége szerint a szülők jelentős segítsége nélkül lehetetlen volt az oktatás, és az egyik legnagyobb nehézségnek azt tartották, hogy a tanulók nem tudták önállóan értelmezni a feladatokat és

> tanulnivalót. Ezen adatok alapján nyilvánvaló, hogy a hátrányos helyzetű tanulók lemaradása tovább növekedett a digitális oktatás idején, még akkor is, ha be tudtak kapcsolódni az oktatásba."[76]
> (Kende – Messing – Fejes 2021: 93; Fejes – Szűcs 2021)

Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a digitális oktatásban jelentkező, osztály- és etnikai különbségekből eredő hátrányok a hagyományos oktatásban megfigyelhető hátrányok fokozott változatai. A digitális oktatásban rejlő (pontosabban a digitális oktatás hiánya és megléte között fennálló) különbség felnagyítja a szegregáció hatásait. Mindennek egyenes következménye, hogy az oktatás válságakor kettős kizsákmányolás zajlik, a munkaerő újratermelését a hátrányos helyzetű, adott esetben munkanélküli munkásra és családjára hárítják. Feltételezhetjük, hogy mindez nem jelenti azt, hogy az állam felhagy az önnön fenntartásához nélkülözhetetlen, számára szükséges szubjektumok újratermelésével, bár kétségtelen, hogy a világjárvány kezdetben az ideológiai államapparátusok működésében zavart okozott. Bár az iskolában egyébként gyakorolt materiális és ismétlődő rítusok nem képezték részét a tanulók mindennapjainak a járvány alatt, de az iskolán kívül is zajlott az interpellálásuk. Egyrészt az iskola helyére időről időre belépnek más ideologikus államapparátusok, helyettesítő intézmények (az egyház mint lelki segélyező, az önkormányzat mint anyagi segélyező). Másrészt, és ezeken túl a legfontosabb rítus egy néma megszólítás: nem kell tanulnod. A magyar állam a tananyagon keresztül eddig sem szólította meg roma állampolgárait azok kulturális identitását

76 A halmozottan hátrányos helyzet és a roma származás átfedése kapcsán a szerzők a következőre hívják fel a figyelmet: „A hazai szakirodalomhoz igazodva (például Havas, 2008; Havas és Liskó, 2005; Papp Z., 2011; Szűcs és Kelemen, 2013; Zolnay, 2007) a kutatás során az iskola (illetve osztály) összetételét tekintve négy csoportot különböztettünk meg: ahol a HHH, illetve a roma gyerekek becsült aránya az országos átlagnál alacsonyabb (0–20%), vegyes összetételű iskolák (20–40%), szegregációs pályán lévő (40–60%) és szociálisan és/vagy etnikailag szegregált iskolák (60–100%). Mivel a két kategória (HHH, roma) gyakorlatilag statisztikai hibahatáron belüli különbségeket mutatott, nem részletezzük az eredményeket külön a két csoportra vetítve. Ez azonban nem jelenti azt, hogy összemosnánk a roma és a HHH gyermekek fogalmát; tisztában vagyunk vele, hogy ezek alapvetően eltérő csoportok, eltérő közpolitikai megközelítést igényelnek, mégis fontos eredménye kutatásunknak, hogy a pedagógusok percepciójában a HHH és a roma kategória erősen összemosódik (Messing, 2014; Messing és Beremenyi, 2017)." (Kende – Messing – Fejes 2021: 82)

erősítendő, pontosabban megszólította a tagadáson keresztül: a roma kultúra nem része az iskolának.[77] Az identitásában tagadott nemzeti-etnikai közösség (melynek ezzel párhuzamosan magyar identitását is tagadja a Covid-korabeli politikai vezetés) iskolázatlan cigány szubjektumként termelődik újra, melynek helye és lehetősége a további szegregáció, röghöz kötöttség, osztály- és etnikaicsoport-szintű kasztosodás, törvényi szintre még nem emelt, de a gyakorlatban már működő apartheid.

Két narratíva Tomorról – két digitáliskörnyezeti szubjektumkép

A továbbiakban két médiaanyagot mutatok be, amelyekben közös, hogy egy Tomor nevű borsodi kistelepülésen készültek, egymástól teljesen függetlenül. Az egyik a fent már említett Báthory Róbert (cikkben is összefoglalt) *Szabad Európa*-videója, a másik egy részvételi médiaprojekt, pontosabban egy videó, amely annak keretében készült. A részvételi filmes médiaprojekt a 2021 augusztusában, az ELTE Média Tanszékén működő Minor Média/Kultúra Kutatóközpont szervezésében, egy négyéves NKFIH-OTKA pályázat részeként szervezett filmtábor volt. Báthory Róbert videója a járvány oktatásra gyakorolt hatását járja körül három érintett család beszámolóján keresztül, köznevelési államtitkári nyilatkozat idézésével és a már említett tudományos kutatás rövid ismertetésével.[78] A lead így foglalja össze az olvasó számára a videó tartalmát: „Három édesanya, három teljesen eltérő élethelyzet, de mind megküzdöttek a digitális oktatással. Nyolcosztályos anyák, akiknek újra kellett tanulniuk a gyerekeikkel a szorzótáblát. De még a budai édesanyának is megterhelő volt a karanténsuli. Az államtitkár csak 2–3 hetes digitális oktatást jósol." (Báthori 2020) A videó nem esszencializálja roma problémaként a digitális oktatással kapcsolatos nehézségeket, illetve a digitális oktatás hiányából fakadó hátrányokat, de a budapesti (nem

77 A témában több kutatás is született az elmúlt húsz évben: Terestyéni 2005; Monitor kritikai platform és nyitott műhely 2014; Binder – Pálos 2016.

78 „Báthory Róbert a magyarországi *Szabad Európa* szenior oknyomozó újságírója. Tizenhét éve dolgozik a médiában, ebből tíz évet a legnagyobb televíziók – RTL Klub, Tv2, Hír TV, MTV – hír- és hírháttérműsorainál mint riporter, szerkesztő, illetve felelős szerkesztő. Ezt megelőzően a Kossuth Rádió és a Rádió C munkatársa volt." *(Szabad Európa)*

roma) édesanya és a tomori roma édesanyák lehetőségei közti különbségek jól érzékelhetők.

Jóllehet a megszólaló szereplők között vannak átfedések, de ennek ellenére a videós riport és a médiaprojektben készült videó között olyan sok különbség fedezhető fel, hogy első látásra nem tűnik indokoltnak az összehasonlításuk. Más a műfaji keret (riport – „névjegy"-film), más a téma (a digitális oktatás helyzete – a falu nevezetességeinek bemutatása), más a platform és a hozzáférés (ingyenes hírportál – korlátozott hozzáférésű Youtube-csatorna), más a produkciós háttér (médiaügynökség – egy budapesti egyetemi kutatóközpont munkatársai által szervezett filmtábor, helyben élő gyerekek számára, magyar állami kutatói támogatással, független filmes oktatók részvételével), más a feltételezhető közönség, más az oktatási környezet (intézményes iskolai – iskolán kívüli alternatív oktatás). Minden bizonnyal egyéb különbségek is detektálhatók, de a legfontosabb mind közül talán a narratívák és azok keretezése közti eltérés, és ezen a szinten mégis csak érdemes összehasonlítani a két anyagot, elsősorban azzal a céllal, hogy a digitáliskörnyezeti szubjektumok konstruálásának két példájaként vehessük szemügyre őket. A videóban az újságíró a negatív tapasztalatokat az érintettek megszólalásán keresztül tárja fel, ami (részben legalábbis) émikus perspektívát biztosít az olvasó számára. A riportműfaj kötöttségéből adódik, hogy az érintettek narratíváit retorikai eljárással vezeti be, hogy mégiscsak érvényesítse a külső nézőpontot. A térnek ez a vizuális-retorikai leírása előhívja az olvasó rejtett tudását a hátrányos helyzetű roma településről, és megágyaz a tomori édesanyák digitális oktatásról szóló történeteinek:

> „Düledező kis házak az egyutcás faluban. Szakadt cipős gyerekek a felnőtt biciklin. A borsodi Tomor csendjét csak egy-egy, a falun átrobogó kombájn zúgása zavarja meg. Alig 230-an laknak itt, és aki tud, menekül innen. Miskolc a térképen nagyon közel van, csupán 35 kilométer: autóval 40 perc, busszal másfél óra. A helyi romáknak szinte leküzdhetetlen távolság."
>
> (Báthori 2020)

Az egyik édesanya a riportban a mindennapi deprivációt az élelmiszer vagy a digitális oktatás egymást kizáró ellentétével fejezi ki, amit aztán az újságíró a cikk címében is kihangsúlyoz: „vagy enni fognak, vagy

internetezni". Az alapvető szükségletek sorrendbe állítása rávilágít a digitális oktatás másodlagosságára, és végső soron arra, hogy ha a családokra terhelt szellemi munkával párosul a kommunikációs infrastruktúra hiánya (megfizethetetlensége), akkor az otthoni digitális oktatási célok teljesíthetetlenek, és a digitális élet nem fenntartható. A riportban bemutatott két helyszínt látva, valamint az elbeszéléseket hallva/olvasva a riport nézője/olvasója számára erőteljesen rajzolódik ki a digitális szakadék képzete, amivel nehéz vitatkozni. A tomori anyák elbeszélései segítenek megérteni, hogy önhibájukon kívül éppen abból az ideológiai államapparátusból tűnnek el a gyerekeik, amelynek az lenne a funkciója, hogy megszólítsa őket, és amelynek a feladata munkaerőként való újratermelésük. Pontosabban újratermelik őket, de kitörölve őket a digitális térből, megvonva tőlük annak esélyét, hogy tudatos felhasználókká, munkavállalókká, *digitáliskörnyezeti állampolgárokká* váljanak.

Visszatérve a riport és a médiaprojekt közti különbségekre, meg kell említenünk egy olyan eltérést, ami egy másik narratívát enged megalkotni Tomorról. Hangsúlyozni kell, hogy ez a másik narratíva nem tagadja a riportban megfogalmazódó digitális szakadék-narratívát, de relativizálja azt, már pusztán a létrejöttével. A videó ugyanúgy Tomoron készült, a Dunaszekcső–Tomor részvételi filmes tábor részeként. A tábor koncepciója az volt, hogy a két helyszínen élő, 10–18 év közti fiatalokat először három napig az online, utána újabb három napig a fizikai térben is összehozzák a mentorok. Az első három napban Tomoron és Dunaszekcsőn filmes tanáraik kamera- és mikrofonhasználatot tanítottak nekik, és többféle mozgóképes műfajt is gyakoroltak velük (például interjúkészítés). A gyakorlatok után többek között ún. „képeslapok" típusú filmeket forgattak, amelyekben bemutatták a másik közösség számára saját településüket és az ahhoz fűződő viszonyukról beszéltek. Ezeket a „képeslapokat" elkészülésük után MP4-fájlként átküldték a másik közösségnek, akiktől ők is ugyanúgy kaptak képeslapfilmet. A filmkészítő szerepek gyakorlása vagy a filmek vágásában való részvétel a fiatalokban tudatosította a filmek létrejöttének folyamatát, a folyamat aktuális és virtuális komponenseit, a körülvevő aktuális és virtuális környezet sajátosságait, nem beszélve arról, hogy az egymásra hangolódásban mennyire pozitív szerepet játszott

az, hogy a fizikai találkozás előtt már benne voltak egy online megvalósuló kreatív és dialogikus folyamatban.[79]

A *Tomor1* című képeslapfilm az idegenvezetés sémáját használja, ami rendkívül kreatív megoldásnak bizonyul.[80] A fél kézzel kamerázó operatőr egy bicikliről filmezi az idegenvezetőt, aki szintén biciklivel végigteker a falu főutcáján, a nevezetes helyszíneken lelassít, és az ott álló fiatalok a biciklis idegenvezetőhöz, valójában a kamerához fordulva pár mondatban bemutatják az adott helyet. Az első állomás a játszótér, ahol Laci elmondja, hogy ide szoktak járni bandázni, de ezen kívül más szórakozási lehetőség nincs; aztán „Andi boltja" következik, amelyről Adriántól megtudjuk, hogy „keresztanyáé" volt, de már bezárt; innen a falu névadó szülöttének, Tomori Pálnak a szobrához érünk, amelynek tövében Letti és Kamilla állnak; a bölcsődénél a legfiatalabb táborozó, Geri elmondja, hogy „nem nagyon szeretett ott tanulni, de azért jó volt"; és utolsó állomásként a református templomhoz érünk, itt Niki beszél arról, hogy ott gyerekek számára szerveznek nyaranta hittantábort. A négy perc negyvenhét másodperc hosszú filmben a nevezetes helyszínek mellett egyéb látnivalók is feltűnnek, például egy fatorony, az önkormányzat épülete, a mozgóposta gépkocsija, egy parkoló Volán-járat, a Vadász-patak hídja, de a legfontosabb koncepcionális elem, hogy a fiatalok személyesen kapcsolódnak az általuk bemutatott helyekhez. Egy külső keretezés nélküli émikus narratíva alakul a néző szeme előtt, amelynek elbeszélői a külső megfigyelőt képviselő kamerának beszélik el az egyes helyeket. Bár hangot kap a hiány (a játszótér mint az egyetlen hely a fiatalok számára, Andi boltjának bezárása), de nem ez dominál, és a hely bemutatásakor sem a depriváció illusztrálására koncentrálnak, összehasonlítva a fent bemutatott riport helyszínleírásával. Sőt, ebben a filmben egy-két kivételtől eltekintve nem láthatók „düledező kis házak", felnőtt biciklin tekerő „szakadt cipős gyerekek" pedig végképp nem. Ami nem jelenti azt, hogy ez az újságíró által konstruált médiapercepció hamis lenne, pusztán azt jelenti, hogy a filmező fiatalok émikus

79 A katalizátor nevű részvételi filmes módszerről, filmekről, illetve azok elemzéséről lásd Haragonics 2022 és Müllner 2022. Az itt hivatkozott két tanulmány, más tanulmányokkal együtt a *Replika* társadalomtudományi folyóirat részvételi filmről szóló 124-es számában jelent meg.

80 A szereplők (a megjelenés sorrendjében): Siroki Levente, Mogyoró László, Siroki Adrián, Mogyoró Letícia, Horváth Kamilla, Horváth Gergő, Jóni Nikoletta. A filmes stáb: Jocha Tamás (kamera).

perspektívája felől nézve ezek nem releváns képi információk. Annak a digitális írástudás kompetenciának a birtokában, amivel rendelkeznek, egyszerre akarták megmutatni kritikus környezeti szubjektivitásukat a hiányokon keresztül, ugyanakkor a számukra fontos helyi nevezetességeket. Mindez egy hibrid térben, az aktuális helyszíneken és a virtuális médiakörnyezetben valósult meg, egy távoli (majd közeli) másik csoporttal aktívan kommunikálva. A film témája nem a digitális oktatás, viszont eszköze és közvetítő csatornája a digitális média, amelynek megtanulása és magabiztos uralása egy folyamatot képez a tomori fiatalok esetében, akik persze életkorukat és filmes tudásukat tekintve sem képeznek homogén csoportot. Ennek az évtizedeken átívelő folyamatnak a végpontján helyezkedik el a részvételi filmes tábor.[81] A *Tomor1*-et nézve egyértelművé válik az érdeklődő számára, hogy itt nem a dokumentumfilmes hagyományból vagy médiaábrázolásból jól ismert áldozati szerepet töltik be a helyiek, nem a digitális szakadék vesztes oldalán állnak, és a digitális oktatást nem annak hiányaként tapasztalták meg. Újra hangsúlyozom, ezek utóbbi szerepekben *is ábrázolhatók hitelesen* a tomori lakosok, de a fiatalok saját preferált nézőpontja nem ez, hanem önmaguk aktívként és kompetensként való ábrázolása.

Konklúzió

Jelen tanulmány címében metaforikus erőt szerettem volna adni azoknak a bicikliknek, amelyek a két médiaanyagban megjelentek. A *Szabad Európa*-riportban a felnőtt biciklin tekerő szakadt cipős gyerekek képe nagy erővel jeleníti meg a hátrányos helyzetű, többségében romák lakta települések szociális viszonyait. A kép retorikai ereje abban rejlik, hogy egyrészt diszkurzív és konvencionális „vágóképként" bemutatja a deprivációt,[82] másrészt utal arra, hogy a gyerekek nem a számukra méretezett eszközzel haladnak az életpályájukon, vagyis már fiatalként felnőtt tevékenységeket folytatnak a tanulás helyett (korai családalapítás, korai munkavállalás stb.). A másik anyagban a bicikli konstruktív és szerves szerepet játszik a filmkészítés során, amennyiben biztosítja

81 Az ifjabb Siroki László vezette filmes és médiatáborokról lásd Gunther 2018. A helyi közösségszervezésről pedig lásd Sélley 2006.

82 A cipővel mint konvencionális vágóképpel kapcsolatban lásd Hammer 2006.

a kamera zökkenőmentes haladását és a néző figyelmének fenntartását. Ez hasonlóan kreatív és valódi filmszerű ötlet, mint az idegenvezető, akinek az a funkcionálisan szerepe, hogy a nézői tekintetet vezesse a képi folyamatban. Az anyagot azzal a médiaprojekttel együtt kell elemezni, amelyben született, tekintetbe véve a médiaprojekt oktatási célját, aktuális-virtuális tereit, mediális műfajait, szövetséges szereplőit.

A két kép és a két képre támaszkodó médiaanyag két különböző környezeti szubjektumot jelenít meg, igaz, nem egymást kizáró módon. A *Szabad Európa*-riport a digitális oktatás nehézségeiről tudósít egy fővárosi és két tomori anyuka beszámolóján keresztül, tudatosítva az olvasóval/nézővel, hogy nem „cigány problémáról" van szó; mégis, a különbséget is erőteljesen mutatja meg a két település lakóinak lehetőségei között. A külső nézőpontot megjelenítő retorikus bevezetőt émikus nézőpontok követik, és a beszámolók megerősítik a nézőt abban, hogy a járvány a digitális oktatás terén is romboló hatást fejtett ki, elsősorban a kormányzat diszfunkcionális működéséből következően. Ha a digitális élet fenntarthatóságának alapfeltétele a reflexív és kritikus digitáliskörnyezeti állampolgár, akkor a válság ezt negatív módon bebizonyította. A hátrányos helyzetű és/vagy roma közösségek még nehezebb helyzetbe kerültek, tanulási és ezzel munkavállalási kilátásaik romlottak, így megjósolhatóan növekszik a magyarországi szociális-etnikai szegregáció mértéke. A részvételi médiaprojekt ezt a prognózist nem cáfolja, de megjelenít egy alternatív narratívát, ugyanarról a fizikai térről, de benne egy másik „kerékpárosról", a digitális tér aktív és tudatos szereplőjéről. Az állami szintű beavatkozást nem pótolja, annak hiányát nem ellensúlyozza, de a digitális élet fenntarthatóságához hozzájárulhat, ha kutatói és civil erők szövetségben dolgoznak a digitáliskörnyezeti szubjektum diszkurzív-mediális megalkotásán a virtuális térben. Meg kell találnunk azokat a digitális alapú formátumokat, módszertanokat, ki kell alakítanunk azokat a digitális ökokritikai együttműködéseket és szövetségi rendszereket, amelyek a három digitális reprezentációs válságra választ adhatnak. Ehhez szükség van a digitális szakadék „túloldalán" lévő Másikról alkotott többségi koncepció dekonstrukciójára, a digitális környezet diszkurzív létesítésének reflexiójára és materialitásának tudatosítására, valamint az aktív digitáliskörnyezetvédelmi szubjektum megjelenésére.

Videók

Báthory Róbert (2020): „Vagy enni fognak, vagy internetezni. Döntsék el” – Digitális oktatás Magyarországon. *Szabad Európa* (szeptember 7). https://www.szabadeuropa.hu/a/30825410.html *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Dunaszekcső–Tomor Média Projekt és Nyári Tábor (2021): Képeslapok – Tomor1. https://youtu.be/rAI-qQS9wA0?si=t-hO4kRM-r8Htyl8 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

6. A romák médiareprezentációja. Elemzés, beszámoló és ajánlások

6. 1. Rövid áttekintő elemzés az Egalipe Hálózat felkérésére

Szerző: Müllner András

A romák médiaábrázolásáról szóló kutatások rövid története

Az internet széleskörű elterjedése előtti időszakban született Bernáth Gábor és Messing Vera átfogó tanulmánya a romák médiareprezentációjáról (Bernáth – Messing 1998). 1996 végétől 1997 végéig egy éven keresztül tartalomelemzéses módszerrel feldolgozták két országos és négy vidéki napilap romákról szóló tudósításait, valamint egy konkrét ügy, a székesfehérvári gettóügy kapcsán elemeztek médiatartalmakat, továbbá interjúkat készítettek roma és nem roma médiaszakemberekkel és közéleti személyiségekkel. A szerzők tizennégy évvel később megismételték a kutatást, ekkor „két országos, két vidéki nyomtatott napilap[ot], két internetes hírportál[t], két bulvárlap[ot] és négy televízió esti híradóit" vizsgálták öt hónapon át. Az utóbbi kutatást bemutató tanulmányuk elején több hasonló témára irányuló és hasonló módszertannal dolgozó kutatásra hivatkoznak, amelyek 1988-ban, 1993-ban, 1997-ben és 2000-ben zajlottak. Az 1993-as és 1998-as kutatások a tanulmányban azonosíthatók (Csepeli 1993; Bernáth – Messing 1998), az 1988-as és 2000-es kutatásokat pedig külső források alapján azonosíthatjuk: az egyik Hegedűs T. András 1989-ben megjelent, 1985–86-ban lefolytatott kutatása, a másik pedig Bernáth Gábor 2000-ben lefolytatott és 2003-ban megjelent kutatása. Az alkalmazott módszer és a kapott adatok szempontjából röviden a következőket állapítja meg a Bernáth–Messing szerzőpáros: „Az összehasonlító táblák értelmezésekor szem előtt kell tartani a négy minta eltéréseit: az 1997-es, az 1993-as és az 1988-as kutatások nagyon hasonló mintán készültek, két országos és négy megyei napilapot vizsgáltak hat hónapos időszakban (Messing 2008, Bernáth – Messing 1998).

A 2000-es kutatás mintáját hat országos napilap október 15. és december 15. között megjelent számai adták. Az adatok az eltérések ellenére is összevethetőek: elég hosszú időszakot ölelnek fel ahhoz, hogy a különbségeket ne a mintavételi időszak vagy a médiumok specialitásai magyarázzák." (Bernáth – Messing 2012) Fontos megemlíteni, hogy a kutatások (implicit vagy explicit módon) ajánlásokat is tartalmaznak, amennyiben kritikusak a létező rossz reprezentációs gyakorlatokkal szemben, illetve szót ejtenek a jó gyakorlatokról.

Az online romareprezentáció vizsgálatának lehetőségei

Ugyanezek a kutatások ma is elvégezhetők, de alapvető változásokkal kell számolnunk, amelyek már a 2010-es évek elején készült kutatásokkal való összehasonlítást is megnehezítik. Csak hogy két (látszólag) ellentétes tendenciát említsünk, a tartalomfogyasztás sokkal jobban számszerűsíthető, mint a korábbi időszakokban (legalábbis az, hogy milyen oldalt hányszor nyitnak meg és milyen tartalmat töltenek le az olvasók), a hírfogyasztási szokásokat pedig alapvetően meghatározza a közösségi média, illetve szűri, hogy melyik fogyasztóhoz milyen tartalom jut el. A roma médiareprezentáció így az eddigiekhez hasonló módon vizsgálható a klasszikus hírmédiában és tabloid médiában (például közszolgálati rádió- és televízióműsorokban, hírportálok anyagaiban, a kereskedelmi médiában és bulvársajtokon), de a közösségi média felületein is, ami egyszerre jelenti az előbb említett médiaszervezetek és -vállalatok anyagait és azok megosztásait, de ezeken kívül jelenti azt a hatalmas mennyiségű anyagot, amit magánemberek (influenszerek vagy potenciális influenszerek) töltenek fel nem hivatalos médiaoldalakra, és osztanak meg azokról Youtube, Facebook, Twitter, TikTok és más közösségi oldalak felhasználói tartalmaiként. Nehéz elképzelni azt a kutatást, amely ezeket a tartalmakat egyszerre és egymással összehasonlítva tudná elemezni; léteznek/elképzelhetők viszont kutatások, amelyek például a romák online médiareprezentációjára úgy fókuszálnak, hogy annak egy-egy szeletét dolgozzák fel, többé vagy kevésbé reprezentatív módon, egy-egy időszakra korlátozva. Így a közszolgálati vagy kereskedelmi szórakoztató és hírműsorok, illetve az állami hírmédiumok vagy független hírportálok romareprezentációjának vizsgálata mellé felsorakozhat az egyes közösségi oldalak

romareprezentációjának vizsgálata, amely alkalmazhatja a professzionális – nem-professzionális tartalomgyártás (egyre jobban egymásba mosódó, vagy bizonyos esetekben egymástól nem megkülönböztethető) kategóriáit.

A jelen vizsgálat kontextusa: 2025

Hammer Ferenc éppen húsz évvel ezelőtt, 2005-ben foglalta össze az ún. *Zöld könyv*ben a romák médiaábrázolását az akkori Ifjúsági, Családügyi, Szociális és Esélyegyenlőségi Minisztérium által szervezett kerekasztalok ajánlásai alapján (Hammer 2006). A *Zöld könyv* ajánlásainak összefoglalását lásd a kiadvány 18–20. oldalán, ahol először megemlíti a média alakításában szerepet játszó (hangsúlyozzuk, *akkori*) alkotókat mint az állam, a médiaszabályozó testület, a közszolgálati és kereskedelmi média, valamint az újságírók, majd az utóbbiak számára fogalmaz meg 12 hasznos tanácsot. A mai Magyarországon nincs államtól független médiaszabályozó testület, valamint az online térben megjelent a hivatalos „professzionális" közszolgálati és kereskedelmi médián túli, illetve azokat magába olvasztó tartalomgyártás. Azonban, még ha fenyegető illiberális politikai környezetben, az alternatív igazságok és álhírek örvényében is, de a legfontosabb alkotóelem, az újságíró még létezik, illetve létezik elsajátítható újságíró szakma és léteznek újságírói szakmai elvek. Így a *Zöld könyv* megállapításai és ajánlásai ma is helytállóak, bár (vagy éppen azért, mert) a magyarországi politikai, társadalmi és médiaállapot helyzete jelentős mértékben rosszabbodott a demokratikus intézményesség és gyakorlat szempontjából. Például ma már nem mondható el, hogy „A szólásszabadság intézményei általában kielégítő teljesítményt nyújtanak ma Magyarországon." A hibridnek mondott illiberális és autoriter Orbán-rezsim a közszolgálati médiumokat oly mértékben vonta uralma alá, hogy azokban nincs helye semmiféle kritikus társadalomábrázolásnak, így a kisebbségi csoportok hátrányos helyzetére vonatkozó elemzéseknek sem. A közszolgálati médiumok egyébként méltányosnak nevezhető romaképe roma kulturális eseményekre és roma művészekre fókuszáló *pacifikált romakép*, amely nem provokálja a többségi társadalom előítéleteit és sztereotípiáit, és amelyben nem esik szó aktuálpolitikáról, a kisebbségi képviselet negatív jelenségeiről, és főleg nem a kormánypártok kisebbségpolitikájának elégtelen voltáról,

és nem lehetséges a politikusok gyűlöletkeltésre alkalmas megszólalásainak kritikája sem. A pacifikált romakép részben erősíti a roma identitást a roma karrierutak bemutatásával, de mivel nem ejt szót vagy csak nagyon elvétve ejt szót a roma közösség hátrányos gazdasági, oktatási, egészségügyi helyzetéről, abban a hamis álomban ringat, hogy a karrier mindenki számára nyitott lehetőség. Ilyen viszonyok között a kritikai elemzés a független médiumok anyagai felé fordul, lévén azok aktuális társadalmi problémákat és politikai anomáliákat jelenítenek meg, így tétjük is van. A független médiumok politikai és gazdasági nyomás alatt állnak a mai magyarországi viszonyok között, de legalább megpróbálják betölteni a társadalomkritikus média klasszikus szerepét. Az alábbiakban az Egalipe Hálózat felkérésére röviden elemzünk néhány médiaanyagot, olyan hibákra koncentrálva, amelyek (Hammer szavait idézve) „nagyobb szerkesztői, illetve újságírói odafigyeléssel" könnyen kiküszöbölhetők. Elemzéseink rövidek és nyitottak, vagyis azzal a szándékkal születtek, hogy az Egalipe munkatársaival közösen tovább bővítsük őket.

Elemzés

Az anyagok önmagukban való vizsgálata lehetséges, de nem árul el sokat az adott médium romákat érintő reprezentációs politikájáról. Ha általános és átfogó megjegyzéseket akarunk tenni egy-egy portálról ebből a szempontból, akkor nagyobb számú roma témájú médiaanyagot kell vizsgálnunk. A számunkra elküldött öt videóanyag és egy cikk öt orgánumtól származik (a *Telex*től két anyag is van), melyek közül mind független, vagy legalábbis a tartalmak publikálásának idején az volt. (Az *Index* tulajdonosi hátterét tekintve és a kormányzati befolyás egyértelmű érvényesülésével állami kötődésű lett 2020-ban.) A hat anyag közül három szól civil fejlesztőkről és civil szervezetekről („Szép ez a munka…", „A dányi cigánytelepen…", „Magyar Péter…"), két kulturális vonatkozású, amennyiben egy-egy roma előadóművészről készült („Büszkén éneklem…", „Lakatos Mónika…"), egy pedig aktuálpolitikai („A cigány-magyar együttélés…"). Jelen esetben a megadott anyagokra koncentrálunk, és nem teszünk általánosító megállapításokat a szóban forgó médiumok romaábrázolásával kapcsolatban. Elsőként az *Index* cikkét elemezzük a szegregált gyöngyöspatai oktatással kapcsolatos bírói

döntésre adott reakciókról, aztán a két kulturális (zenei) portrét tárgyalunk, majd három, civil egyesületekről készített videóriport következik.

Az *Index* cikke címében rendkívül problémás, amennyiben „cigányt" és „magyart" állít egymással szembe. Szó szerint megidézi Pesty László hírhedt „A cigány–magyar együttélés" című szélsőségesen demagóg és manipulatív videóját. Szeretnénk hangsúlyozni, hogy erre a szóhasználatra nem mentség az, hogy vannak roma közösségek, amelyek élnek ezzel a megkülönböztetéssel. Az a terminológia, amit egy elnyomott kisebbség saját jelölésére használ, amely megkülönböztetés a többségi oldalról jelentkező kirekesztés tünete, nem használható különbségtevés a médiamunkás számára, hiszen a „magyar" jelző minden magyarországi állampolgárra és magyar anyanyelvű, magyar kulturális identitással rendelkező emberre érvényes. A „cigány/roma" is kulturális identitást jelöl, de fontos informálni az olvasót, hogy a két identitás nem kizárólagos, hanem hibrid módon kapcsolódik össze, és a cigány identitás éppen hogy a magyar identitást gazdagítja és egészíti ki. A cigány – magyar szembeállítás helyett a roma – nem roma vagy cigány – nem cigány megkülönböztetés javasolt. (A két elnevezésről: a „roma" az etnikum hivatalos neve, de vannak egyének/csoportok, akik a „cigányt" részesítik előnyben, illetve sokan a kettőt váltogatva használják magukra. Az újságíró kérdezzen rá arra, hogy a riportalany miként szeretné magát jelölni.) A riport kiegyensúlyozottnak tűnik, hiszen romákat és nem romákat is megkérdez a riporter, nagyjából azonos időkeretben, de az ún. „kiegyensúlyozottság" nem mindig vezet objektivitáshoz. A két megszólaló nem roma idős ember az utca emberei, akik nem látják át az iskolai szegregáció emberi jogi problémáját, annál inkább hangot adnak saját rasszizmusuknak és az alkotmányellenesen működő Magyar Gárda iránti elkötelezettségüknek. A vélemények eltérhetnek azt illetően, hogy vajon meg kell-e mutatni a szélsőségesen rasszista véleményeket: létező és eltagadhatatlan álláspontról van szó, az utca emberei a többségi társadalom egy jelentős részének véleményét visszhangozzák. De ez a vélemény ne kapjon nagyságrendekkel nagyobb időkeretet, mint például amennyit a szakértő kap. Tudniillik Mohácsi Gabriella emberi jogi szakértő a videó elején jelenik meg húsz másodperc erejéig, aztán nem szólal meg többször. Fontosnak tartjuk, hogy a szakértő több időt kapjon, vagy több szakértő is helyet kapjon egy ilyen érzékeny témát feldolgozó anyagban. Helyesnek gondoljuk, hogy érintett roma fiatalokat szólaltat meg a riporter, akik

közvetlen élményeikről számolnak be, és azt is helyesnek gondoljuk, hogy a riporter a néző számára egyértelművé teszi a szegregáció jelenségét és valóságát. Fontos, hogy a riport egy rendkívül tudatos és racionális érintetti véleménnyel zárul, így az anyag lekerekítése emberi jogi szempontból rendben van.

A „Büszkén éneklem angolul, hogy »magyar cigány vagyok én«!" című, Steve Gasparról szóló *24.hu*-portré egy angolul éneklő és külföldön élő cigány zenészt mutat be. Az ilyen típusú, erősen egzotizáló anyagoknak véleményünk szerint van helye a médiában, de csak akkor nem erősítik a sztereotípiát, ha sok más olyan anyag megtalálható a hírportálon, ami magyarországi romák külföldi munkavállalásáról, karrierépítéséről és szabadidős tevékenységéről szól. Vagyis a médiakritikus aktivistáknak és/vagy médiaelemző kutatóknak az adott portál reprezentációs stratégiájának kontextusában érdemes vizsgálni ezeket az anyagokat. A riporter természetesen a roma identitás zenén keresztüli performálására kíváncsi, és ezzel együtt a riportalany boldogulására idegen környezetben, de kérdései között megjelennek olyanok is, amelyek segítségével megpróbál ellépni a roma kontextustól, és alanyát általánosabb emberi és politikai témák felé tereli (pl. a Brexitről alkotott véleménye). Hasonlóan kulturális jellegű portréfilm a Lakatos Mónika énekessel készült Veiszer Alinda-interjú. Az utóbbi anyag érdeme, hogy tágabb kulturális és identitáspolitikai kontextusban próbálja elhelyezni az interjúalanyt, illetve nyitott arra, hogy az interjúalany helyezze el önmagát így. Egy fontos szempontból rokon a két anyag, ez pedig a társadalmi nemi szempont. Az előző riportban az interjúalany férfi, és a nők illusztrációként szerepelnek benne, mint egy zenés klip táncos karakterei. A portréműfaj kereteit lehetett volna azzal tágítani, hogy a férfi főszereplő mellett hangot kapnak a nők is, főleg mivel megjelennek a riportban, illetve egyikük szóba is kerül. (Lehet, hogy történt próbálkozás a megszólaltatására, és lehet, hogy nem akart szerepelni – nem tudjuk.) A Lakatos Mónikával zajló beszélgetésben is megjelenik a társadalmi nemi szempont, de ott az interjúalany tudatosan beszél a saját mikrokultúrájában alakított társadalmi nemi (női és férfi) szerepekről saját nézőpontjából és feminista nézőpontból is. Lakatos Mónika nem általánosítja az egész cigány közösségre a saját magára nézve normatívnak gondolt cigány női szerepet, hanem arról beszél, hogy az ő saját kibocsátó közösségében jellemző ez a női szerep.

„A dányi cigánytelepen mutatták meg a pesti programozóknak, hogyan kell kerítést építeni" című *444*-videóban civil szervezet nem roma vezetője, budapesti vállalat nem roma vezetője, valamint helyi roma érintettek nyilatkoznak egy aktuális projektről, illetve annak kapcsán a közös munkáról, a civil szervezet és a cég helyi aktivitásáról. Az anyag már a címében és aztán a tartalmában is jól elérhetően a kölcsönösséget szeretné hangsúlyozni, vagyis azt, hogy mindegyik fél tud adni a másiknak valami olyat, amit ő tud jobban. Ami ebben az anyagban első ránézésre feltűnő volt, az az aláfestő „cigány" zene, ami indokolatlanul egzotizálónak és rasszizálónak tűnt, és kioldotta a kritikus hangot: miért kell mulatós „cigány" zenével illusztrálni a cigány embereket? A videó során később kiderült, hogy ez a zene valójában diegetikus, magyarán magában a rögzített lokális eseményben hangzott el. Bár a szerkesztést tekintve kreatív megoldásnak tűnik az elsőre extradiegetikus (külső) zene meglepetésszerű diegetizálása, azaz belső hangforrásként való azonosítása, de mégis, ha van lehetőség a választásra, akkor elkerülendő a „kusturicás" hangulatkeltés a lokális zene származási helyének egyértelműsítésével már az anyag legelején. Gondoljunk bele, hogy a nem roma többség populáris kultúrájának mennyire masszív része a mulatós zene mindennapi használata, de a nem roma mindennapok zenei illusztrálásához a médiamunkások nem szoktak a mulatós zenéhez fordulni. A hangsávon túl az anyagban legalább két olyan vizuális jelenet is látható, ami egyértelműen rossz gyakorlat: 1:42-nél távoli csoportfelvételek láthatók (ez visszatérő és sztereotip toposza a romák ábrázolásának); 1:45-nél a videós két roma fiatalt rögzít, közülük az egyik eltakarja az arcát – még eltakart arccal se vágjunk bele az anyagba olyan személyt, aki nem akar a képen szerepelni. Végül, felmerül az arányosság kérdése, hogy tehát vajon nem roma szakemberek és roma érintettek egyenlő arányban szólalnak-e meg. Ezzel kapcsolatban érvelhetünk úgy, hogy azért kell több időt adni az egyetemet végzett nem roma civil szervezeti munkatársnak, mert ő nagyobb szókinccsel, reflexívebben tudja bemutatni a néző számára a helyzetet, mint a kevés iskolát végzett roma érintett. Ez a nyelvhasználat kérdéséhez vezet minket, tehát annak önreflexív vizsgálatához, hogy mennyire öntudatlan igény és elvárás bennünk a magyar nyelvi etalon megjelenítése. Ennek nem szükségszerűen kell így lennie: társadalmi helyzettől függően sok nyelvi változat létezik, ezek

mindegyike funkcionális a maga módján. Az érintett személyekkel való időtöltés, a hosszabb beszélgetések megadják annak a módját, hogy az ő helyzetelemzésükből is teljes képet kapjunk.

A *HVG* videója Magyar Péter Hétes-telepen tett látogatását örökíti meg. Az Ózdhoz tartozó telepen (is) működik a Van Helyed Alapítvány, amelynek vezetője Bódis Kriszta. A pszichológus és dokumentumfilmes civil szervezeti vezető rendkívüli fontos komplex oktatási modellt hozott létre. A politikusok előszeretettel látogatták a helyszínt, mutatva valós vagy nem valós társadalmi érzékenységüket, és kihasználva az ebben rejlő kampánylehetőségeket. Maga a civil szervezeti vezető interjúalany is beszél arról, hogy politikai hovatartozás nélkül bárkit fogadnak, akiről jóindulatot feltételeznek. Egyértelmű és érthető, hogy a *HVG* Magyar Péter látogatása miatt készített videót a szervezet tevékenységéről. Ennek kapcsán és a megszólaltatásra vonatkozóan két megjegyzést teszünk. Vannak népszerű civil szervezeti vezetők, akik újra és újra felbukkannak a médiában, ilyen Bódis Kriszta és például az Igazgyöngy Alapítvány vezetője, L. Ritók Nóra. Az újságíróknak törekedniük kell arra, hogy szélesítsék és változatossá tegyék az interjúalanyok körét, és másokat is megszólaltassanak. Ugyanez vonatkozik a helyi érintettekre is: fontos, hogy ne mindig csak a civil szervezeti szakember, hanem a helyi közösség képviselője/vezetője is szóhoz jusson. Ez utóbbi meg is történik az anyagban, a videós rögzíti, ahogy egy férfi bemutatja a lakását a politikusnak, és beszélget vele az ottani életről.

A leghosszabb anyag a félórás „Szép ez a munka, csak ne kellene miatta tönkremenni" című *Telex*-videó. Ez is civil szervezeti vezetőkről szól, és az újságírók méltányos módon és sok oldalról megközelítve járják körül a témát, többek között szóba kerül a kiégés, a méltánytalan fizetés, a politikai nyomásgyakorlás. Újra hangsúlyozni szeretnénk, hogy a roma civil szervezeti munkatársakkal, tanárokkal, aktivistákkal, illetve róluk készített médiaanyagok elismerendők, ha méltányos módon készülnek. Ha a nagy képet nézzük, jelen esetben a *Telex* romareprezentációs politikáját, akkor azt látjuk, hogy ezekben az anyagokban a hangsúly elsősorban és sokszor kizárólag a nem roma szereplőkön van, akik a romákért dolgoznak. Az érintett roma közösségek képviselői ritkán szólalnak meg, és ez azt az érzést erősíti, hogy a *Telex* egy biztonságos utat választott. A romák feltétel nélküli társadalmi elismerését és emancipációját támogatja

ezekkel az anyagokkal, de nem vagy ritkán firtatja a roma vagy roma aktivista nézőpontot, ami adott esetben kritikus lehet a többségi álláspontokkal szemben, akár még a civil és segítő szervezetekkel, oktatási intézményekkel szemben is. Azért írjuk, hogy biztonságos ez az álláspont, mert a nyíltan rasszista álláspontok mellett léteznek azok az előítéletek és sztereotípiák, amelyeket az (adott esetben *Telex*-támogató) többség nem tart rasszizmusnak, de amelyek mélyen átitatják a társadalmat. Miről is van szó? A többség szívesen néz zenész cigányokat, mert az beleillik a cigányképébe. A többség szívesen olvas a roma integrációért dolgozó tanárokról, akiket fehér megmentőként könyvelhet el. (Az „áldozat" szó többször és hangsúlyos helyen jön elő az anyagban. Bódis Kriszta így fogalmazza meg kritikus véleményét a többségi társadalomról: „Vannak, akik feláldozzák magukat, és vannak, akik nagyon tisztelik őket, de soha nem csinálnák utánuk.") Újra csak hangsúlyozzuk, nem arról van szó, hogy ezt a munkát ne kellene elismerni, ellenkezőleg, bármiféle hátrányos helyzetű vagy sérülékeny kisebbségért folytatott munka maximálisan elismerendő. Tehát nem a civil szervezeti munkáról beszélünk, hanem annak médiareprezentációjáról. Arról van szó, hogy megértsük, az újságírói munka során az érintetti vélemény legalább olyan fontos, mint a segítői álláspont. Sokat elárul minderről egy olyan vágókép, amelyen az egyik civil szervezeti vezető a kerítésen át mondja egy roma asszonynak, hogy ő szíve szerint mindenkit bevenne a programba, de hát nincsen pénz. Vajon szükséges-e, informatív-e ez a bevágás? Kell-e tovább erősíteni ezáltal a támogatott cigányok tanult tehetetlenségét, a passzív romákról alkotott képet, akik csak kérni tudnak, de sajnos azt nem lehet mindig teljesíteni?

Elemzett videók

Albert Ákos – Halász Júlia (2018): A dányi cigánytelepen mutatták meg a pesti programozóknak, hogyan kell kerítést építeni. *444* (június 3.) https://www.youtube.com/watch?v=xPL3DO3GuIM *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Bóna Samu – Simor Dániel (2020): A cigány–magyar együttélés problémái Gyöngyöspatán. *Index* (január 16.) https://www.youtube.com/watch?v=zSqagjqi-xQ *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Fábián Tamás – Szilágyi Máté – Szilli Tamás (2024): Szép ez a munka, csak ne kellene miatta tönkremenni. *Telex* (március 3.) https://www.youtube.com/watch?v=iv1mK1btWMY *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Halász Nikolett (2022): Lakatos Mónika: Hiányoznak azok a pontok, ahol a nem cigány és cigány emberek találkoznak. *Telex* (augusztus 20.) https://telex.hu/kult/2022/08/20/veiszer-alinda-lakatos-monika-ordogkatlan-fesztival-interju-kultura-zene-muveszet *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Katz Dávid – Dékány László (2020): Büszkén éneklem angolul, hogy „magyar cigány vagyok én"! *24.hu* (július 12.) https://www.youtube.com/watch?v=GiWTPcs4SlE *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Szerk. (2024): Magyar Péter az ózdi Hétes-telepre is ellátogatott. *HVG* (május 11.) https://www.youtube.com/watch?v=2CTt0wUHBMI *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Válogatott szakirodalom

Bernáth Gábor – Messing Vera (1998): „Vágóképként, csak némában". Romák a magyarországi médiában. Nemzeti és Etnikai Kisebbségi Hivatal. https://mek.oszk.hu/00100/00144/00144.pdf *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Bernáth Gábor – Messing Vera (2012): Szélre tolva. Kutatási zárójelentés a roma közösségek többségi médiaképéről. *Médiakutató* (Tavasz) https://mediakutato.hu/cikk/2012_01_tavasz/05_roma_mediakep *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Bernáth Gábor (2003): Hozott anyagból. A magyar média romaképe. *Beszélő* 8(6). http://beszelo.c3.hu/cikkek/hozott-anyagbol-0 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Bernáth Gábor (2012): Bulvár – A média romaképének változása. *Beszélő* (4–6). 48–58. https://romatika.sk/data/kat16/011.dat *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Bleyer-Simon Konrád – Benedek Kata – Rácz Tibor (2024): Romani Ethnic Media in Hungary. In: *Oxford Research Encyclopedia of Communication* (június 18), https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1331.

Bogdán Mária – Feischmidt Margit – Guld Ádám (szerk.) (2013): *„Csak másban". Romareprezentáció a magyar médiában*. Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs. http://kisebbsegkutato.tk.mta.hu/uploads/files/olvasoszoba/intezetikiadvanyok/Csak_masban.pdf *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Csepeli György (1993): Kisebbségek képe a többségi tömegkommunikációban. In: Csurdi Sándor (szerk.): *Kisebbségkép a tömegtájékoztatásban*. Régió könyvek, Budapest. 17–27. https://kisebbsegkutato.tk.hu/uploads/files/olvasoszoba/regiokonyvek/kisebbsegkep_a_tomegtajekoztatasban.pdf *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Fülöp Zsófia (2023): The decline and dispersal of Roma representation in Hungarian media, Reuters Institute (december 15.) https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/decline-and-dispersal-roma-representation-hungarian-media?fbclid=IwAR2hi0CYFzZyPOQZGBh7XsI5OaPdD-d35la47IRffoXf6l5y28jmEUzxDdA *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Hammer Ferenc (2006): *Zöld könyv A romák médiaábrázolása*. Szociális és Munkaügyi Minisztérium. https://www.academia.edu/38142900/Zo_ld_Ko_nyv_A_roma_k_me_diaa_bra_zola_sa *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Hegedűs T. András (1989): A cigányság képe a magyar sajtóban (1985–86). *Kultúra és Közösség* (1). 68–79.

Kozakiewicz Joanna (2015): A romákat illető magyar sajtódiskurzus néhány aspektusa. A magyar nemzeti szövegtár anyagának kvantitatív vizsgálata. In: Gécseg Zsuzsanna (szerk.): *LingDoc 14. Nyelvészdoktoranduszok dolgozatai*. Szegedi Tudományegyetem Nyelvtudományi Doktori Iskola, Szeged. https://acta.bibl.u-szeged.hu/63012/1/lingdok_014_125-143.pdf *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Lendvay Judit (1978): A cigánykérdés sajtóvisszhangja. *Rádió és Televízió Szemle* (1). 100–113.

Messing Vera (1998:) Nemzeti és etnikai kisebbségek képe a magyar sajtó híreiben. *Jel-Kép* (4). 77–92.

Messing Vera (2003): Változás és állandóság. Kiköltöztetéses konfliktus médiabemutatása a rendszerváltás előtt és után. *Médiakutató* (2). 57–73. http://www.mediakutato.hu/cikk/2003_02_nyar/04_valtozas_es_allandosag *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Messing Vera (2008): „In a white framework". The representation of Roma in the Hungarian press. VDM Verlag, Frankfurt.

Munk Veronika – Morvai Judit – Szabó Kitti (2012): Cigány csillagok. Roma sztárok médiareprezentációja. *Médiakutató* (Tél). 101–116. https://mediakutato.hu/cikk/2012_04_tel/10_cigany_csillagok *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Munk Veronika (2007a): „Húzd rá, cigány!". A magyarországi roma sztárok reprezentációja. *Ezredvég* 17(2). 83–89. https://magyar-irodalom.elte.hu/ezredveg/0702/07024.html *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Müllner András (2022): A független média romaképe. A Telex–Ame Panzh-eset. *Korunk* (1). https://epa.oszk.hu/00400/00458/00686/pdf/EPA00458_korunk_2022_01_041-049.pdf *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

ORTT (2010a): A televíziós hírműsorok romaképe a konfliktusok tükrében. In: ORTT: *Beszámoló az Országos Rádió és Televízió Testület 2009. évi tevékenységéről*. ORTT, Budapest. 320–339.

ORTT (2010b): A magyarországi televíziós hírműsorok romaképe a konfliktusok tükrében. *(Letöltés ideje: 2024. 05. 06.)*

Pethő András (2022): Az Index ostromának színfalak mögötti története. *Direkt36* (március 18.). https://www.direkt36.hu/az-index-ostromanak-szinfalak-mogotti-tortenete/ *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Terestyéni Tamás (2004): A sajtó roma vonatkozású tartalmai a 2002-es parlamenti választások kontextusában. *Médiakutató* (5). 117–136. http://www.mediakutato.hu/cikk/2004_02_nyar/08_sajto_roma *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Vicsek Lilla (1997): Cigánykép a magyar sajtóban. *Szociológiai Szemle* (3).

6. 2. Beszámoló az Egalipe Hálózat *Workshop a romákról való méltányos beszédmód előmozdításáért a sajtó képviselőivel együttműködésben* című eseményéről

Szerzők: Müllner András – Balázs Anna – Debre Zsuzsa – Szabari Vera

Bevezetés: előzmények

Az alábbi jelentésben összefoglaljuk annak a szakmai találkozónak a legfontosabb eredményeit, amely a *Workshop a romákról való méltányos beszédmód előmozdításáért a sajtó képviselőivel együttműködésben* című műhelysorozat utolsó állomása volt, és amelyet az Egalipe Hálózat Média Munkacsoportja szervezett újságíróknak, médiakutatóknak és civil szervezeti szakembereknek. A 2025. március 4-én a CEU budapesti Nádor utcai épületében megtartott workshopot Debre Zsuzsa, a Média Munkacsoport vezetője készítette elő, szervezte meg és vezette le, három másik szakértővel, Balázs Anna (MOME), Szabari Vera (ELTE TáTK) és Müllner András (ELTE BTK, Romakép Műhely) kutatókkal, egyetemi oktatókkal együttműködésben. A workshopot az Egalipe Hálózat Média Munkacsoportjának belső workshopja, valamint a Debre Zsuzsa és Müllner András által 2024. december 4-én vezetett előkészítő workshop előzte meg, illetve egy elemzés, amit Müllner András írt 2024 augusztusában „A romák médiareprezentációja" címmel.[83] A fentieken kívül meg kell említenünk az Egalipe Hálózat és az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén működő Romakép Műhely filmklub közös eseményét, amelyre az együttműködő partnerek Kadét Ernő (Roma Sajtóközpont), Báthory Róbert *(Szabad Európa)* és Fábián Tamás *(Telex)* újságírókat, valamint Both Emőke jogászt (BAGázs Közhasznú Egyesület) hívták meg a vetítés utáni kerekasztalhoz 2025. február 19-én a CEU-ban.

83 Lásd a „Rövid áttekintő elemzés az Egalipe Hálózat felkérésére" című tanulmányt a jelen kötet részeként.

Esetleírás

Az Egalipe Hálózat Média Munkacsoportja célkitűzése szerint a workshop alkalmat teremtett arra, hogy „a média munkatársai, kommunikációs szakértők (médiakutatók) és civil szervezetek képviselői közösen megalkossanak olyan antirasszista etikai irányelveket, melyek segítenek a romákkal kapcsolatos méltányos kommunikáció előmozdításában" (idézet a felhívás szövegéből). A közös munka előfeltétele volt, hogy mindhárom szakmai csoport, az újságírók, a kutatók és a civil szervezeti képviselők kölcsönösen megismerjék egymás szempontjait és egyeztessenek azokkal kapcsolatban. A fent említett „méltányos kommunikáció" létrejöttének az előzetes beszélgetések, illetve az elmúlt negyven évben tett ajánlások ismeretében jól belátható feltételei vannak, melyeket régi-új feltételeknek is nevezhetünk. Az alapvető feltételekhez tartozik például a roma közösségek és személyiségek megszólalási lehetőségének biztosítása a médiában, a roma aktivisták és romákkal foglalkozó civil szervezetek megszólaltatása, tapasztalataik és álláspontjaik érdemi figyelembevétele, elsősorban az érintettek saját narratívái számára biztosított tér, a sztereotipikus, sablonszerű ábrázolásokon való túllépés, továbbá olyan praktikus jó gyakorlatok, mint a roma gyakornoki programok bevezetése.

A romákról (és általában a hátrányos helyzetű, marginalizált és elnyomott csoportokról) szóló médiareprezentációk kapcsán újra és újra felmerült egy etikai kódex megalkotásának szükségessége lehetőség szerint kiegészítve egy módszertani segédanyaggal és szakértői adatbázissal, jelen esetben az etnikai szempontból sokszínű média elősegítésének céljával. Ennek az igénynek megfelelően, a jelen beszámoló egyfajta módszertani segédanyagként funkcionál (a fent említett 2024-es tanulmánnyal és egy tesztként is használható kérdéssorral kiegészítve); az adatbázis magjának tekinthető az Egalipe Hálózat maga, a workshop előkészítésekor felépített civil szervezeti és kutatói szakértői hálózat, illetve a mellékelt ajánlás, mely elláthatja az etikai kódex szerepét.

Résztvevők és módszer

A workshop elején a résztvevők szabadon választhattak, hogy kutatói, civil szervezeti vagy újságírói tapasztalataik alapján melyik asztal munkájában vesznek részt. Erre azért volt szükség, mert többen egyszerre több

szakmai szerephez is kapcsolódtak. A következő szerkesztőségekből érkeztek médiamunkások: *24.hu*, *HVG*, *Telex*, *Józsefvárosi Újság*, *Népszava*, *Magyar Hang*, *Partizán*, *Szabad Európa*, *Qubit*. Civil szervezeti vendégek: Utcáról Lakásba Egyesület, Bagázs, Pelikán Projekt, UCCU, Második Esély Sportegyesület, Ame Panzh, Autonómia Alapítvány, InDaHouse, Társaság a Szabadságjogokért, Egalipe Hálózat. A szervezők, Debre Zsuzsa, Balázs Anna, Szabari Vera és Müllner András alkották a szűken vett kutatói csoportot, de több vendég ült le ehhez az asztalhoz, mert a civilek és az újságírók között voltak, akik kutatóként is tudták definiálni magukat. Felmerült a kérdés, kell-e beállítani egy olyan asztalt, amihez az érintetti közösség képviselői, médiafogyasztó hétköznapi roma emberek ülnek. Az önálló érintetti csoport mellett szólt, hogy így hangsúlyosabban jelenhettek volna meg a tapasztalati szakértők nézőpontjai. Ugyanakkor egy külön „roma asztal" azt a kockázatot hordozta volna, hogy mesterségesen elkülöníti a roma és nem roma résztvevőket, miközben a meghívott újságírók, civil szervezeti munkatársak, kutatók között alapból éppúgy voltak roma identitású szereplők, mint nem romák.

A szervezők fontosnak tartották hangsúlyozni, hogy a workshop nem újságíróknak szóló képzés volt, hanem egy olyan alkalom, ahol újságírók, civilek és kutatók elmondhatják egymásnak a szempontjaikat, amelyek alapján ők a roma közösség médiareprezentációját, a tulajdonképpeni romaképet készítik, olvassák és fogyasztják. A workshop fókuszcsoportos elemeket alkalmazó, moderált szakmai beszélgetés volt. Nem reprezentatív kutatásként, hanem különböző szakmai nézőpontok feltárására szolgáló konzultációként szerveztük meg. A médiaszakemberek résztvevők kiválasztásánál szempont volt az általuk képviselt médiatartalom független jellege, másrészt a roma témával való szorosabb újságírói kapcsolat. A résztvevők a workshop során két videót elemeztek. A beszélgetés a kultúrakutatás diszkurzív megközelítéseként is felfogható, amelyben három különböző csoport tárgyalta meg a romareprezentáció kapcsán megfogalmazott kérdéseket, explicitté téve a médiareprezentáció során létrejövő dominanciaviszonyokat, vagyis azt, hogy ki uralja az ábrázolás folyamatát, ki ad arcot/hangot a szereplőknek vagy fosztja meg őket az arcuktól/hangjuktól (akár teljes mértékben akaratlanul). Ahogy az már a workshop tervezésekor hasznosnak látszott egyértelművé tenni, nem a videók értékelése volt a cél, hanem az elemzésük nyomán felmerülő szempontok, amelyek így láthatóvá teszik-tehetik a szereplők eltérő viszonyulásait, pozícióit és világértelmezéseit.

A beszélgetés rávilágított arra, hogy számos esetben kibékíthetetlen(nek tűnő) álláspont is körvonalazódott a videók megtekintése és azok *kritikus elemzése* nyomán. A civil szervezetek és aktivisták szeretnék érvényesíteni a saját nézőpontjukat, főleg az általuk képviselt roma közösségek érdekeinek szem előtt tartásával, a szerkesztőségeknek azonban sokszor más prioritásai vannak. Az aktivisták elvárják a velük való egyeztetést, de erre ritkán kerül sor, és ennek egyik oka a média autonómiájának tiszteletben tartása (amit objektivitásként is szoktak megnevezni a negyedik hatalmi ág kialakulása óta), ugyanakkor ennél prózaibb okok befolyásolják a médiaszakemberek mindennapi dilemmáit, például a napirend meghatározása (mi számít „news"-nak, vagyis újdonságnak, aktuálisnak), mi számít etikusnak a média szempontjából (egy portréba például nem etikus „ellennarratívákat" beépíteni), mi számít eladhatónak (a *kattintás* jelensége, amit különösen egy autokrata rezsim anyagi forrásokban szűkölködő független médiapiacán kell szem előtt tartani, de általában is jellemzi a média szabadpiaci működését).

Az elemzett médiatartalmak

Elsőként a *Telex* által készített „Nyomorból vinnék az egyetemig a gyerekeket, az állam viszont nem segít rajtuk" című videót nézték meg a résztvevők, amely az ózdi Van Helyed Alapítványról szól (Fábián – Halász – Szilli 2023), majd a *Partizán* Helyközi Járat szerkesztősége által Kömlőn készített „A Fidesz-szimpatizáns roma polgármester, akit 'mindenki imád'" című videót (Herr – Vaszari – Songoro 2021). A workshop vezetői a következő indító kérdéseket tették fel: mi a témája a videónak? Kiről szól? Ki a főszereplője? Mi a műfaja? Mi a célja? A romák szempontjából mennyire pozitív, negatív vagy semleges reprezentáció ez az anyag? Saját szakmájuk szempontjából mi az, amiben erős, mi az, amiben gyenge a videó? Ezeknek a könnyű(nek látszó) kérdéseknek bemelegítő funkciójuk volt, és más, összetettebb témákhoz vezettek. A *Telex*-videó kapcsán például a videó műfaja és célja kapcsán megfogalmazódott, hogy a videó egy kampányfilm, amely az 1%-os felajánlási időszakban az adománygyűjtést támogatta, ami a *Telex* romákkal mint hátrányos helyzetű csoporttal kapcsolatos társadalmi küldetésének egy pozitív példája. Ugyanakkor, az előbbivel összefüggésben, a beszélgetés több résztvevője úgy ítélte meg,

hogy az anyag nem tudott egyértelmű fókuszt kialakítani. Az eredeti szándék a helyi roma közösség helyzetének bemutatása (is) lehetett, de végül leginkább az alapítvány sikertörténetére fókuszált. Egyes résztvevők értelmezése szerint a videóban az alapítvány vezetője került a történet középpontjába, ami a „fehér megmentőről" szóló narratívává alakult. Ez végül is éppen az *empowerment* mint „felvértezés" vagy „képessé tétel" magasztos céljával megy szembe, akár a megszólalók szándékától teljesen függetlenül, amennyiben megvonja a kisebbségi szereplőktől a képességet és lehetőséget a saját képviseletükre. Az anyagból hiányzott a társadalmi kontextus, a strukturális problémák háttérbe szorultak az alapítvány bemutatása mögött, és a helyi roma közösség élethelyzetének mélyebb elemzése elmaradt. A vizuális narratíva és a (főleg a gyerekeket ábrázoló) vágóképek dilemmáival kapcsolatban fogalmazódott meg, hogy a vizuális eszközök sokszor sztereotípiákat erősítenek (pl. romos házak, nyomortelepek bemutatása kontextus nélkül, lásd a politikai kampányként használt „rendetlen" porták ügyét a közelmúltban). A megszólaló civilek és újságírók szerint kérdéses, hogy egyes képek milyen módon járulnak hozzá a történet hitelességéhez, illetve éppen ellenkezőleg, milyen módon tárgyiasítják a rajtuk szereplő alanyokat. A társadalmi probléma tudatosításának eszköze-e a kép, avagy túlnő azon, és önálló figyelemközponttá válik mint sztereotip vizuális vivőanyag. A videó elemzése nyomán a „fehér megmentő" alakja mellett szóba került egy másik visszatérő szereplő is, a *fixer,* vagyis a helyi kapcsolattartó szerepének jelentősége az elkészült anyagokkal kapcsolatban. Helyismerettel rendelkező közvetítő bevonása sok esetben segítheti a bizalom kialakítását és a helyi viszonyok megértését. Ugyanakkor átláthatóvá kell tenni a közvetítő szerepét, kapcsolatait és esetleges függőségeit. A fixernek sokszor meghatározó szerepe van az anyag narratívájának kialakításában, és ez akkor válhat problematikussá, ha a fixer ott helyben függő viszonyban van vagy esetleg maga is érintett a csoportok közötti, vagy azon belüli konfliktusokban. Kérdésként fogalmazódott meg, hogy mikor és hogyan lehet etikusan alkalmazni fixert egy roma közösségről szóló anyagban.

A *Partizán* Helyközi Járatának az az anyaga, amelyet egy kistelepülés roma polgármestere által kialakított helyi uralmi viszonyokról forgattak, szintén több megfontolandó kérdést vetett fel. Ezek közül az egyik legfontosabb az arányok kérdése volt. Ha egy csatornán kevés a roma vonatkozású anyag, akkor annak a kevésnek az alapján fog általánosítani a néző.

A szóban forgó riport azt az üzenetet közvetítheti, hogy általában ilyen a roma közösség és annak vezetője. Nem lehet elvárás, hogy kizárólag pozitív roma tartalmak készüljenek egy szerkesztőségben, de problémás, ha csak negatív példák jelennek meg. Így feltétlenül támogatandó lenne a szerkesztőségeknek az a törekvése, hogy sokféle és sokszínű tartalmakat készítsenek a romákról. A másik fontos szempont itt az etnikai címke kérdése, vagy másképpen annak a mérlegelése, hogy „színvakként" vagy „színtudatosként" kell-e megközelíteni egy adott jelenséget. Például az itt elemzett videóban vajon szükséges volt-e kiemelni, hogy a polgármester roma? A bemutatott jelenség (hierarchikus függőségi viszonyok egy településen) nem kifejezetten romaspecifikus, a videóban mégis etnicizálódott.

A beszélgetés főbb témái

A beszélgetés utolsó egy-másfél órájában a résztvevők következtetéseket vontak le és ajánlásokat fogalmaztak meg. Itt röviden összefoglaljuk a fentieket, illetve kiegészítjük azokkal az érvekkel, amelyek kihívást jelentenek egy konszenzust célzó sokszereplős játékban. A magyarországi roma emberek médiareprezentációja gyakran problematikus, még a szélsőjobboldali autokrata rezsimtől független demokratikus médiában is. A médiában a romákat gyakran paternalista, gondoskodó („atyáskodó/anyáskodó") narratívák kereteibe kényszerítik, amely erősíti azt a sztereotípiát, hogy a romák passzívak és tehetetlenek, önmagukon képtelenek segíteni. Ezt a sztereotípiát erősítik a médiában gyakran feltűnő ún. „fehér megmentő" karakterek, akik arányaiban sokkal gyakrabban jelennek meg, mint a roma aktivisták vagy akár csak a hétköznapi roma emberek. A workshop résztvevői konszenzusosan hangsúlyozták, hogy nem azzal van a probléma, hogy a médiában megjelennek a nem roma aktivisták (legtöbbször alapítványok, egyesületek létrehozói és vezetői), hanem az aránytalanság. Másrészről viszont, érveltek az újságírók, az ismert szereplőkkel lehet nagyobb elérést produkálni, így közvetve hozzájárulni a társadalmi kérdés tudatosításához.

A workshopon elemzett tartalmak, valamint a résztvevők szakmai tapasztalatai alapján a strukturális összefüggések gyakran háttérbe szorulnak az egyéni történetek mögött. A médiamunkások komplex társadalmi problémákat próbálnak bemutatni, de ezek „útközben"

leegyszerűsödnek, torzítva ezzel a roma közösségekről létrejövő médiaképet. A rendszerszintű problémák elemzése látszólag ellentétben áll a médiának azzal az amúgy megalapozott törekvésével, hogy konkrét arcot adjon egy társadalmi problémának, legyen az egy „többségi arc" vagy egy „roma arc", hiszen ezáltal válik megfoghatóvá és átélhetővé a történet. Arcok nélkül nem érdekes a tartalom. De ha a (legtöbb esetben fehér) arcok „túlnőnek" a társadalmi problémán, akkor eltakarják annak rendszerszintű vonatkozásait, helyettük a fehér főszereplők áldozatos és hősies munkája kerül a fókuszba. Ezzel párhuzamosan persze a roma mellékszereplők is konkrét „színt", vagyis funkciót kapnak, mintha az adott hátrányos helyzet, például a tanuláshoz, munkához, egészségügyi ellátáshoz stb. való hozzájutás hiánya nem rendszerszinten létezne, nem általánosan lenne jellemző a romák többségére. Így válnak a roma szereplők a narratívák passzív, tárgyiasult testeivé, akik képtelenek cselekvő aktorokként megjelenni. Így takarja el együtt, egymás sztereotip kapcsolt részeiként „segítő" és „megsegített" magát a rendszert, amely amúgy mindkettejüket kitermeli. Most is, mint oly sokszor, oda konkludált a beszélgetés, hogy visszatérő tapasztalat a médiatartalmak monitoringja során az, hogy hiányzik az érintettek bevonása a tartalmak készítése során.

Az újságíróknak a fentiekre reakcióként született, gyakorlatias viszontkérdése az, hogy vajon mire képes egy szöveges vagy videós anyag, és nem várunk-e el túl sokat ezektől a társadalmi elkötelezettséget felmutató anyagoktól, nem terhelünk-e túl sokat rájuk. Mindegyik formátummal, de különösen a vizuális anyagokkal szemben vannak nagy elvárások, amelyek mediális és műfaji sajátosságok miatt nem biztos, hogy teljesíthetők. Ha az újságírók minden kritikai javaslatot megfogadnának, akkor az unalmasabb anyagokat eredményezne, ami negatív hatással lenne a tartalmak fogyasztására. Ugyanez a kihívás más szempontból megfogalmazva úgy hangzik, hogy ha az újságírók minden aktivista szempontnak meg akarnának felelni, akkor a végén ők maguk is aktivistákká válnának, és önmagukat, saját újságírói szerepüket szüntetnék meg. Mit várhatunk az újságíróktól? Mennyire lehet egy-egy ügy mellé odaállni? A médiában dolgozók számára mégiscsak fontos az újságírói munka és az aktivizmus szétválasztása, és bár maga az objektivitás-doktrína az elmúlt években-évtizedekben súlyos kritikákat kapott, mint elv és mint idea mégiscsak ott lebeg minden professzionális tartalom-előállító szeme előtt.

Egy másik ellenérv, ami a célközönség elérésére és megtartására apellált, a piaci viszonyok szülte kényszerből fakad, és ez az ellenérv akkor is nagy meggyőző erővel bírna, ha nem lennének/lettek volna súlyosan torzultak a magyarországi médiaviszonyok 2010 és 2026 között, direkt költségvetési soron, hirdetésekkel aránytalanul túltámogatott és részrehajló állami „közszolgálati" és kereskedelmi médiával az egyik oldalon, kivéreztetett független médiával a másik oldalon. Mivel a független médiát a szegénységi küszöb közelében élő négymillió magyar nem tudja támogatni, marad a középosztály azon szegmense, amely hisz az illiberális hibrid rezsimtől független szabad médiában. Így a magyar független média gyakran az őt támogató középosztály elvárásaihoz igazodik, azokat az elvárásokat teljesíti. Így lesz meghatározó a kattintásszám növelésére irányuló szerkesztési logika a döntésekben, és ez vezet oda, hogy a nem roma középosztályi többség által (sokszor persze méltán, de mégiscsak egyoldalúan) heroizált fehér megmentők válnak a magyarországi nyilvánosság médiafigyelem által „túltámogatott" szereplőivé – hogy ezzel a példával is visszautaljunk a fent már összegyűjtött médiabeli rendszerhibák egyikére.

Végül szót kell ejtenünk a médiadiskurzus terminológiai aspektusairól is. Ezek a következő, fent részben már érintett dilemmákban sűrűsödnek. Mikor van egy társadalmi problémának „cigány" vetülete, és ezzel összefüggésben mikor kell/lehet használni a „roma" vagy „cigány" jelzőket? Mikor, milyen helyzetben szükséges és mikor nem indokolt a roma identitás kiemelése? A szakértők szerint sok társadalmi probléma nem specifikusan roma kérdés, mégis így, etnicizált kérdésként észlelhető. A „roma" vagy „cigány" jelző gyakran csak negatív kontextusban jelenik meg, egyrészről a szegénység, a depriváltság és az áldozatiság szinonimájaként, másrészről a populáris kultúra ikonjainak jelzőjeként, de hétköznapi történetek formájában alig. A szerkesztőségeknek tudatosan kellene kezelniük azt a romák szempontjából meghatározó kérdést, hogy van-e, és mikor van a „roma" jelzőnek hírértéke, vagy éppen mikor, milyen helyzetben akarják kihasználni a jelző kattintásnövelő hatását. A fentiekkel összefüggésben jelent meg a politikai korrektség témája: jó-e vagy rossz? Ha a független médiát anyagilag támogató célközönség nem igényli, sőt kifejezetten ellenzi a politikailag korrekt nyelvezetet, akkor mit tehetnek a szerkesztőségek? Hogyan lehet olyan tartalmakat eljuttatni a magyar társadalomhoz, amelyek nem sértők a romák számára, de mégis relevánsnak tűnnek a többségiek számára? „Nem lehet minden mondat után

magyarázó disclaimert tenni" – fogalmazta meg az egyik újságíró a téma kapcsán.

Legvégül idézni szeretnénk egy olyan, a résztvevők által említett esetet, amelyet az egyik civil szervezet munkatársa osztott meg velük. A történet rávilágít a közösségi média gyakran láthatatlannak tűnő működésmódjára a romák és pro-roma szervezetek vonatkozásában is, és ezzel együtt arra, hogy mennyire nemcsak emberi, hanem technológiai oldala is van a romákról szóló híreknek, és mennyire nem csak a médiában dolgozó szakembereken múlik, hogy miből válik hír. Az eset kapcsán azért beszélhetünk abszurditásról, mert vélhetően az automatizált, algoritmusalapú moderálás ellentmondásairól tanulságot vonhatunk le a történetből: míg a direkt gyűlöletbeszéd szabadon terjedhet a közösségi médiában, aközben egy tisztán pozitív és támogató tartalom megakadhat a cenzúra szűrőjén. „A META ma korlátozta az oldalunk ajánlását, mert két hónapja megosztottuk az egyik kolléganőnkről írt *WMN*-cikket. Úgy látszik, a *cigány* szó felzaklatta a Facebookot." (A cikk: „A tanár a fülembe súgta: csak azért nem kapok piros pontot, mert cigány vagyok" – Lajhóné Tóth Andrea története, *WMN*, 2024. július 10.) A szervezet munkatársai feltételezték, hogy a korlátozás összefügghetett a megosztott cikk címében szereplő „cigány" szóval. A konkrét moderációs döntés okát azonban a rendelkezésre álló információk alapján nem lehetett egyértelműen megállapítani.

Összegzés

A workshop tapasztalatai azt mutatták, hogy a romákról szóló médiatartalmak méltányosságának kérdését az újságírók, a civil szervezetek képviselői és a kutatók részben eltérő szakmai szempontok alapján közelítik meg. A résztvevők egyetértettek abban, hogy fontos a roma emberek és közösségek saját nézőpontjainak megjelenítése, a homogén és sztereotip ábrázolások kerülése, valamint az egyéni történetek mögött álló társadalmi és intézményi összefüggések bemutatása. Különös figyelmet igényel a képi reprezentáció, az etnikai identitás relevanciájának mérlegelése és a helyi közvetítők szerepének átlátható kezelése.

A beszélgetés ugyanakkor jelentős szakmai dilemmákat is feltárt. A civil szervezetek és aktivisták elsősorban az érintett közösségek szempontjainak és érdekeinek érvényesülését várják, míg az újságírók

a szerkesztői autonómiát, a műfaji korlátokat, a közönség elérését és a működés gazdasági feltételeit is mérlegelik. A méltányos tudósítás ezért nem írható le egyszerű szabályokkal, hanem olyan szerkesztőségi gyakorlatot igényel, amely egyidejűleg törekszik pontosságra, kontextusérzékenységre, az érintettek méltóságának tiszteletére és az újságírói függetlenség megőrzésére.

A workshop egyik legfontosabb eredménye a különböző szakmai szereplők közötti közvetlen párbeszéd kialakulása volt. A tapasztalatok alapján indokolt az együttműködés folytatása, tematikus műhelyek szervezése, valamint olyan gyakorlati ajánlások kidolgozása, amelyek segítik a médiaszakembereket az etnikai identitás említésével, a forrásválasztással, a vizuális ábrázolással és a strukturális összefüggések bemutatásával kapcsolatos döntésekben. A jelen workshop nem reprezentatív kutatás, hanem egy szakmai konzultáció tapasztalatait összegző kezdeményezés, következtetései ezért elsősorban további párbeszéd és módszertani fejlesztés kiindulópontjaként értelmezhetők.

Elemzett médiaanyagok

Fábián Tamás – Halász Júlia – Szilli Tamás (2023): Nyomorból vinnék az egyetemig a gyerekeket, az állam viszont nem segít rajtuk. *Telex* (április 23). https://telex.hu/video/2023/04/23/ozd-van-helyed-alapitvany-bodis-kriszta-oktatas-eselyegyenloseg-strukturalis-raszszizmus *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Herr Martin – Vaszari Julcsi – Songoro Laura (2021): A Fidesz-szimpatizáns roma polgármester, akit „mindenki imád". *Partizán – Helyközi Járat* (november 17). https://www.youtube.com/watch?v=JE5MR3vBX-g *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

6. 3. Ajánlás magyar újságírók számára: Hogyan kommunikáljunk méltányosan a romákról a médiában?[84]

Szerzők: Balázs Anna – Debre Zsuzsa – Müllner András – Szabari Vera

1. A média társadalmi felelőssége

A média nemcsak tükrözi, hanem alakítja is a társadalmi valóságot

A média fontos szerepet játszik abban, hogyan gondolkodik a társadalom önmagáról és környezetéről. A média nem pusztán rögzíti a társadalmi folyamatokat, hanem aktívan részt vesz azok értelmezésében. Az újságírói és szerkesztői döntések – hogy miről tudósít, kiket enged saját hangon megszólalni, milyen képeket és fogalmakat kapcsol egy közösséghez, milyen összefüggéseket emel ki vagy hagy figyelmen kívül – mind formálják azt, hogy a közönség hogyan gondolkodik egy-egy társadalmi csoportról. A romákról szóló tudósítások esetében ezek a döntések különösen nagy jelentőséggel bírnak. A média nemcsak azt befolyásolja, milyen kép alakul ki a roma emberekről, hanem azt is, hogy milyen társadalmi problémákat tartunk fontosnak, kiket tekintünk hiteles megszólalóknak, és milyen magyarázatokat fogadunk el természetesnek vagy épp igaznak.

A roma emberek médiabeli reprezentációja nemcsak azt befolyásolja, hogyan gondolkodunk a romákról, hanem azt is, hogyan értelmezzük a magyar társadalom működését, az egyenlőtlenségek okait és a közös társadalmi felelősséget. A felelős újságírás ezért nem kizárólag a megfelelő szó- és képhasználat kérdése, hanem azé is, hogy a komplex társadalmi folyamatokat pontosan, árnyaltan és megfelelő kontextusban mutasson be. A méltányos tudósítás nem azt jelenti, hogy elhallgatja a társadalmi problémákat vagy kizárólag pozitív történeteket jelenít meg, hanem azt, hogy

84 Az itt olvasható ajánlás első változata 2025 márciusában készült el. Egy tanulmánnyal és a workshopról szóló beszámolóval együtt 2026. július 16-án került fel a Romakép Műhely honlapjára, ahol folyamatosan frissül.

az eseményeket és jelenségeket társadalmi, történeti, politikai, gazdasági és kulturális összefüggéseiben értelmezzük.

Ajánlásunk célja, hogy olyan szakmai szempontokat fogalmazzunk meg, amelyek segíthetik a szerkesztőségeket a romákról szóló tudósítások elkészítésében. Nem szabályokat kívánunk felállítani, és nem is azt akarjuk meghatározni, hogyan „kell" írni a romákról, hanem egy olyan szempontrendszert kínálunk, amely hozzájárulhat pontosabb, kiegyensúlyozottabb és társadalmilag felelősebb médiatartalmak előállításához.

Az objektivitás nem jelent értéksemlegességet

A felelős újságírás nem azt jelenti, hogy minden álláspontot azonos súllyal kell bemutatni. A diszkrimináció, a rasszizmus vagy az emberi jogi visszaélések esetében az objektivitás nem értéksemlegességet jelent, hanem a tények pontos feltárását és azok társadalmi összefüggéseinek bemutatását. Az újságíróknak nem kell kerülniük a kényes kérdéseket, ugyanakkor fontos, hogy a konfliktusokat ne önmagukban, hanem történeti, társadalmi és intézményi kontextusukban mutassák be.

A roma emberek a magyar társadalom részei

A romák nem egy, a magyar társadalomtól elkülönülő közösséget alkotnak, hanem annak szerves részét. Éppen ezért érdemes kerülni azokat a megfogalmazásokat, amelyek azt sugallják, mintha a „magyarok" és a „romák" egymást kizáró kategóriák lennének (kerülendő különbségtevés a „romák és magyarok", vagy a „roma társadalom" kifejezés). Ehhez az is hozzátartozik, hogy a tudósítások ne állítsák be a romákat a társadalom terheként vagy fenyegetéseként, hanem mutassák meg azokat a hozzájárulásokat is, amelyeket a roma közösségek tagjai a társadalom különböző területein nyújtanak, a kihívásokkal együtt, amelyekkel szembesülnek.

2. A roma közösségek sokfélék

Kerüljük az általánosításokat és a sztereotípiákat

A romákról szóló tudósítások egyik legnagyobb kihívása, hogy elkerüljék az általánosításokat. A magyarországi roma közösségek nem alkotnak homogén csoportot: eltérő kulturális hagyományokkal, társadalmi helyzettel, vallási háttérrel, lakóhellyel, életutakkal és identitásokkal rendelkeznek. A roma emberek nem kezelhetők egységes társadalmi csoportként. Egyetlen történet, konfliktus vagy siker sem tekinthető a teljes közösségre jellemzőnek. A tudósítások során ezért érdemes kerülni az olyan megfogalmazásokat, amelyek egyéni esetekből általános következtetéseket vonnak le, vagy a roma embereket egységes tulajdonságokkal ruházzák fel. Különösen fontos kerülni azokat a kifejezéseket és narratívákat, amelyek megerősítik a roma emberekkel kapcsolatos társadalmi előítéleteket vagy stigmatizáló sztereotípiákat. A pontatlan általánosítások nemcsak torz képet adnak a valóságról, hanem hozzájárulnak a társadalmi kirekesztés újratermelődéséhez is.

Törekedjünk a sokszínű reprezentációra

A roma emberek a társadalom minden területén jelen vannak. A tudósításoknak ezt a sokszínűséget is érdemes tükrözniük. A roma szereplők megjelenhetnek eltérő társadalmi helyzetekben, különböző foglalkozásokban, eltérő politikai vagy világnézeti álláspontokkal, és különböző kulturális identitásokkal. A romákról szóló tudósítások során ennek a sokféleségnek a figyelembevétele segíthet elkerülni az egyszerűsítő vagy egységesítő ábrázolásokat. A médiában mégis gyakran egységes csoportként jelennek meg, ami elfedi ezt a sokféleséget és hozzájárul a leegyszerűsítő társadalmi képek fennmaradásához. A felelős tudósítás során ezért nemcsak arra érdemes törekedni, hogy elkerüljük a sztereotípiákat, hanem arra is, hogy láthatóvá tegyük a roma közösségeken belüli sokféleséget és a különböző élethelyzeteket. Ezt segíti az a belátás is, hogy egy ember tapasztalatait nem kizárólag az etnikai hovatartozása alakítja, hanem más társadalmi tényezők is, például a nem, az életkor, a társadalmi helyzet, a szexuális orientáció vagy a fogyatékosság. A társadalomtudomány ezt

a szemléletet interszekcionalitásnak nevezi. Ennek célja nem az egyes társadalmi csoportok hátrányainak egymással való összevetése, hanem annak bemutatása, hogy a különböző társadalmi tényezők együttesen formálják az emberek tapasztalatait.

A roma emberek ne kizárólag roma témák kapcsán jelenjenek meg

A roma emberek társadalmi láthatóságát nem csak a roma témájú tudósítások befolyásolják. A média akkor járul hozzá leginkább a társadalmi egyenlőséghez, ha a roma szakértők, művészek, tudósok, tanárok, sportolók vagy politikusok más közéleti témákban is természetes módon jelennek meg. A roma jelenlét normalizálása hozzájárul ahhoz, hogy a roma identitás ne kizárólag társadalmi problémákhoz vagy konfliktusokhoz kapcsolódjon a nyilvánosságban. Hasonlóan fontos, hogy a roma újságírók szerepe se korlátozódjon a kisebbségi kérdésekkel vagy roma közösségeket érintő témákkal kapcsolatos tudósításokra. Jelenlétük a politikai, gazdasági, kulturális vagy tudományos tudósításokban nemcsak a szerkesztőségek sokszínűségét erősíti, hanem új nézőpontokat is behoz a közéleti diskurzusba.

Kerüljük az illusztrációs sztereotípiákat

Ne kontextus nélküli képek (leromlott putrik, szemét, mezítlábas gyerekek) illusztrálják automatikusan a roma témájú cikkeket, amelyek vizuálisan még akkor is rögzítik a romák=szegénység asszociációt, ha a szöveg maga árnyalt. Ahogy a szövegben javasolt a roma szakértők, művészek megjelenítése más témákban, ezt vizuálisan is érdemes megjeleníteni. Roma arcok illusztrációkban, stockfotókban, infografikákon ne kizárólag szociális témák kapcsán forduljanak elő.

Ki képvisel kit?

A roma közösségekről szóló tudósítások akkor lehetnek hitelesek, ha az érintettek saját nézőpontjai is megjelennek bennük. Ez azonban nem csupán azt jelenti, hogy roma embereket is megszólaltatunk. Az is fontos kérdés, hogy kiket tekintünk legitim megszólalóknak, ők milyen szerepben jelennek meg, és milyen tudás képviselőiként szólalnak meg. Ebben az összefüggésben érdemes tudatában lenni annak is, hogy a média gyakran a nem roma, középosztálybeli szereplők nézőpontját – például az úgynevezett „fehér megmentő" perspektívát – helyezi előtérbe, ami akaratlanul is elvonhatja a figyelmet a roma közösségek saját történeteiről és tapasztalatairól. Törekedjünk arra, hogy ne kizárólag intézményi szereplők vagy többségi szakértők értelmezzék a roma közösségeket érintő kérdéseket. Vonjunk be roma kutatókat, újságírókat, közösségi vezetőket, civil szereplőket és az érintett közösségek tagjait is. Fontos, hogy a roma szereplők ne csupán saját problémáik elszenvedőiként jelenjenek meg, hanem szakértőként, döntéshozóként, alkotóként vagy saját tapasztalataik hiteles ismerőiként.

A roma közösségekről szóló tudósítások készítése során az újságírók gyakran támaszkodnak helyi közvetítőkre (fixerekre), közösségi vezetőkre vagy civil szervezetekre a megszólalók és történetek megtalálásakor. Ez fontos segítséget jelenthet, ugyanakkor érdemes tudatosítani, hogy ezek a közvetítők saját kapcsolatrendszerükön, tapasztalataikon és nézőpontjukon keresztül nyújtanak betekintést a közösség életébe. Ezért érdemes törekedni arra, hogy a tudósítások ne kizárólag egyetlen közvetítő vagy képviselő nézőpontjára épüljenek, hanem a roma közösségeken belüli sokféle tapasztalat és álláspont is megjelenhessen, hiszen egyetlen roma vezető, szervezet vagy közéleti szereplő sem képes önmagában a roma közösségek egészének tapasztalatait és álláspontjait megjeleníteni.

Figyeljünk a gyerekek jogaira a médiában is

A hiteles és méltányos reprezentáció nemcsak a megszólalók kiválasztására, hanem arra is kiterjed, hogy az érintetteket – különösen a kiszolgáltatott helyzetben lévő személyeket – milyen módon jelenítjük meg. Ez különösen fontos, amikor egy tudósítás gyermekeket érintő témát vagy

szereplőt mutat be. Különös figyelmet igényel, hogy a gyermek érdeke mindenkor elsőbbséget élvezzen a történet vagy a kampány szempontjaival szemben. A gyermek ne váljon eszközzé egy ügy bemutatásához, és megjelenítése soha ne szolgálhassa kizárólag a szervezet, a média vagy a kampány érdekeit. Érdemes azt is figyelembe venni, hogy az online tartalmak hosszú időn keresztül elérhetők maradhatnak, és ami ma ártalmatlannak tűnik, nem feltétlenül marad az későbbiekben. Kerülendők az olyan képek, amelyek a gyermeket tehetetlen áldozatként, sajnálatra méltó szereplőként vagy „problémaként" mutatják be.

3. Tegyük láthatóvá a rendszerszintű egyenlőtlenségeket

A kontextus fontosabb, mint az egyedi történet

Az újságírás egyik legfontosabb feladata, hogy az eseményeket ne elszigetelt történetekként, hanem társadalmi összefüggéseikben mutassák be. A romákról szóló tudósítások különösen érzékenyek erre, hiszen az egyedi esetek könnyen megerősíthetnek olyan általánosító értelmezéseket, amelyek elfedik a mögöttük álló strukturális folyamatokat.

Mutassuk meg a strukturális összefüggéseket

A roma közösségek helyzete nem kizárólag egyéni döntések vagy életutak következménye. A szegénység, az oktatási és munkaerőpiaci hátrányok, a lakhatási nehézségek vagy a közszolgáltatásokhoz való hozzáférés korlátai olyan társadalmi és intézményi folyamatok eredményei, amelyek hosszú idő alatt alakultak ki. A tudósításokban ezért érdemes a közvetlen eseményeken túl bemutatni azokat a társadalmi struktúrákat, politikai döntéseket és intézményi működésmódokat is, amelyek hozzájárulnak a roma emberek hátrányos helyzetének fennmaradásához vagy újratermelődéséhez. Ehhez hozzátartozhat az ún. *fehér privilégium* feltárása is, azaz annak bemutatása, hogy a társadalmi intézmények működése miként biztosít egyes csoportok számára olyan – gyakran láthatatlan – előnyöket, amelyek mások számára nem vagy csak korlátozottan hozzáférhetők.

A szegénység nem magyarázat önmagában

A roma embereket érintő társadalmi problémák magyarázatát nem érdemes kizárólag a szegénységben keresni. A szegénység gyakran maga is következménye a tartós diszkriminációnak, az oktatási, munkaerőpiaci és lakhatási egyenlőtlenségeknek, valamint a társadalmi kirekesztésnek. A pontos tudósítás ezért nemcsak azt mutatja be, hogy egy probléma létezik, hanem azt is, milyen társadalmi folyamatok vezettek annak kialakulásához.

Ne csak a problémákat, hanem a változás lehetőségeit is mutassuk be

A roma közösségekről szóló hírek gyakran a konfliktusokra, a diszkriminációra vagy a hátrányos helyzetre összpontosítanak. Ezek bemutatása alapvető fontosságú, ugyanakkor érdemes figyelmet fordítani azokra a kezdeményezésekre, intézményekre, közösségekre és szereplőkre is, amelyek képesek változást elérni. A megoldások bemutatása nem a problémák relativizálását jelenti, hanem azok teljesebb megértését segíti. A társadalmi folyamatok hiteles bemutatásához hozzátartozik annak megmutatása is, hogy milyen válaszok, jó gyakorlatok és helyi kezdeményezések születnek egy-egy problémára.

4. Az etnikai identitás megjelölése szerkesztői döntés

Egy személy etnikai hovatartozásának megjelölése nem automatikus szabály, hanem minden esetben szerkesztői mérlegelést igénylő döntés. Érdemes feltenni a kérdést: hozzáad-e érdemi információt a történet megértéséhez az, hogy az érintett roma származású? Segít-e jobban értelmezni az eseményt, vagy éppen eltereli róla a figyelmet? Ugyanez a dilemma nemcsak bűnügyi vagy szociális témákban jelenik meg, hanem pozitív történetek esetében is. Egy kulturális vagy sporteredmény, tudományos siker vagy filmes díj kapcsán sem magától értetődő, hogy a szereplő roma identitása releváns része-e a történetnek. A tudatos szerkesztői döntés nem azt jelenti, hogy az etnikai identitást mindig meg

kell nevezni vagy mindig el kell hallgatni, hanem azt, hogy minden esetben mérlegelni kell annak jelentőségét, pontosságát és várható következményeit.

5. Felelős nyelvhasználat

Törekedjünk a pontos fogalomhasználatra

A mai társadalomtudományban a *faj* fogalmát az emberi csoportok leírására nem használjuk, mivel biológiai értelemben nem különíthetők el emberi fajok. Ha szükséges, használjuk inkább a *rassz*, *etnicitás* vagy *kulturális identitás* fogalmát, attól függően, hogy a szöveg milyen jelenséget ír le. A nyelv nem csupán leírja a valóságot, hanem alakítja is azt. Az újságírók által használt fogalmak befolyásolják, hogyan gondolkodunk társadalmi csoportokról, ezért érdemes tudatosan megválasztani a használt kifejezéseket. A pontos és tiszteletteljes nyelvhasználat hozzájárulhat a hitelesebb és árnyaltabb tudósításokhoz.

Vegyük figyelembe az önmegnevezést

A roma közösségek nem egységesek, ezért az általuk használt megnevezések is eltérhetnek. Vannak, akik a *roma*, mások a *cigány* elnevezést használják önmagukra, egyes közösségek pedig saját csoportnevükkel (pl. beás, oláh cigány vagy romungró) azonosítják magukat. 1971 óta a nemzetközi roma mozgalom a *roma* elnevezést használja közös megnevezésként. Magyarországon ugyanakkor a *cigány* megnevezés is széles körben használt és politikailag korrekt kifejezés, amely számos intézmény és szervezet hivatalos nevében is megjelenik (például: cigány nemzetiségi önkormányzat). Ha egy személy vagy közösség önmegnevezése ismert, érdemes azt tiszteletben tartani. Ha nem ismert, a magyar nyelvben jelenleg mind a *roma*, mind a *cigány* megnevezés elfogadott, politikailag korrekt kifejezés. (Ellentétben Németországgal, ahol a *Zigeuner* elnevezést nem lehet használni a náci népirtás miatt.)

Kerüljük a pontatlan vagy kirekesztő fogalmakat

Érdemes kerülni azokat a kifejezéseket, amelyek azt sugallják, hogy a romák a magyar társadalomtól elkülönülő csoportot alkotnak. Ezért nem szerencsés például a *roma–magyar* vagy *cigány–magyar* szembeállítás, amikor valójában roma és nem roma, cigány és nem cigány emberekről beszélünk. Ez még akkor is így van, ha a cigány kisebbség internalizálja és átveszi a többségiek szóhasználatát, és alkalmazza ezt a megkülönböztetést. Hasonlóképpen érdemes kerülni a *„romakérdés"* kifejezést, amely azt sugallja, mintha a roma emberek önmagukban társadalmi problémát jelentenének. Pontosabb, ha az adott társadalmi kérdést nevezzük meg (például oktatási egyenlőtlenségek, lakhatási szegregáció vagy diszkrimináció stb.).

6. Szerkesztőségi gyakorlatok

A méltányos tudósítás nem kizárólag az egyes újságírók döntésein múlik. A szerkesztőségi működés, a munkafolyamatok, a kapcsolatépítés és a szakmai önreflexió egyaránt hozzájárulnak ahhoz, hogy a romákról szóló tudósítások pontosabbak, sokszínűbbek és hitelesebbek legyenek.

Vizsgáljuk rendszeresen szerkesztőségi gyakorlatainkat

Érdemes időről időre felülvizsgálni, hogy a szerkesztőség milyen képet alakít ki a roma közösségekről saját tudósításaiban. Az önreflexió segíthet felismerni azokat a visszatérő mintázatokat, amelyek gyakran észrevétlenül formálják a szerkesztői gyakorlatot. A rendszeres áttekintés során érdemes mérlegelni például:

- kiket szólaltatunk meg romákat érintő témákban, és kik maradnak rendszeresen láthatatlanok;
- milyen szerepekben jelennek meg a roma emberek (áldozatként, szakértőként, döntéshozóként, művészként stb.);
- milyen témákban szerepelnek leggyakrabban;
- milyen képi reprezentációkat használunk;
- milyen visszatérő narratívák uralják a tudósításainkat.

Az ilyen önreflexió nem hibakeresést szolgál, hanem hozzájárulhat a kiegyensúlyozottabb és tudatosabb szerkesztői döntésekhez.

Fektessünk hangsúlyt a szakmai fejlődésre

A társadalmi egyenlőtlenségekkel, a diszkriminációval vagy a kisebbségi közösségek helyzetével kapcsolatos tudás folyamatosan bővül. Érdemes ezért lehetőséget biztosítani arra, hogy az újságírók megismerjék a legfrissebb kutatásokat, szakmai ajánlásokat és jó gyakorlatokat. A képzések célja nem kész válaszok átadása, hanem annak támogatása, hogy az újságírók tudatosabban és megalapozottabban hozzák meg szerkesztői döntéseiket.

Moderáljuk tudatosan az online felületeket

A szerkesztőségek felelőssége nem ér véget egy cikk vagy videó megjelenésével. Az online hozzászólások is alakítják a közbeszédet, és befolyásolják azt, hogy az érintett közösségek mennyire érzik biztonságosnak a nyilvános megszólalást. Érdemes egyértelmű moderálási elveket kialakítani, és következetesen fellépni a rasszista, gyűlöletkeltő vagy az emberi méltóságot sértő hozzászólásokkal szemben.

+1. A szerkesztőségi munka fejlesztésének további lehetőségei

A méltányos és hiteles tudósítás nem kizárólag az egyes újságírók munkáján múlik, hanem azon is, hogy a szerkesztőségek milyen hosszú távú kapcsolatokat építenek, milyen szakmai kultúrát alakítanak ki, és milyen lehetőségeket teremtenek új szereplők bekapcsolódására. Az alábbi javaslatok nem tekinthetők minden szerkesztőség számára elvárható szakmai minimumnak, ugyanakkor hozzájárulhatnak a sokszínűbb és befogadóbb médiaműködéshez.

Építsünk hosszú távú kapcsolatokat a roma közösségekkel

A bizalom kialakítása időigényes folyamat. A szerkesztőségek számára érdemes folyamatos kapcsolatot ápolni roma közösségekkel, civil szervezetekkel, kutatókkal és helyi szereplőkkel, nem kizárólag akkor, amikor egy-egy konfliktusról vagy rendkívüli eseményről tudósítanak. A hosszú távú kapcsolatok segíthetik a hitelesebb tájékozódást, a közösségek jobb megismerését és az árnyaltabb tudósításokat.

Támogassuk a roma újságírók szakmai részvételét

Érdemes törekedni arra, hogy roma újságírók ne kizárólag roma témák feldolgozásában kapjanak szerepet. A politikai, gazdasági, kulturális vagy tudományos területeken végzett munkájuk nemcsak a szerkesztőségek sokszínűségét erősíti, hanem hozzájárul ahhoz is, hogy a roma szakemberek ne csupán etnikai kérdések kapcsán jelenjenek meg a nyilvánosságban.

Támogassuk a jövő újságíróinak képzését

A szerkesztőségek mentorprogramokkal, gyakornoki lehetőségekkel, iskolai együttműködésekkel vagy újságírói műhelyek szervezésével hozzájárulhatnak ahhoz, hogy minél több fiatal – köztük roma fiatalok – számára váljon elérhetővé az újságírói pálya. Az ilyen kezdeményezések hosszú távon hozzájárulhatnak a szakma sokszínűségének erősítéséhez.

Osszuk meg a szakmai tudást

A szerkesztőségek számára hasznos lehet, ha tudatosan teremtenek lehetőséget a szakmai tapasztalatok megosztására és a kölcsönös tanulásra. Ez jelentheti a szerkesztőségen belüli képzéseket, műhelymunkákat és tapasztalatcserét, de együttműködéseket is civil szervezetekkel, kutatókkal vagy érintett közösségekkel. Az újságírók támogathatják a civil szereplőket a média működésének megismerésében és a nyilvános kommunikáció fejlesztésében, miközben maguk is értékes tudást szerezhetnek az

érintettek tapasztalataiból és nézőpontjaiból. Az ilyen kétirányú tudásmegosztás hozzájárulhat a hitelesebb, érzékenyebb és megalapozottabb tudósításokhoz.

Ellenőrzőlista

1. Releváns-e az etnikai identitás említése?
2. Önbesoroláson és ellenőrzött információn alapul-e?
3. Ugyanezt a részletet közölnénk-e nem roma szereplő esetében?
4. Egyéni cselekedetből következtetünk-e egy egész csoportra?
5. Megszólalnak-e közvetlenül érintett roma emberek?
6. Elkerültük-e a tokenizálást és az egyetlen „roma szóvivő" szerepét?
7. Bemutattuk-e a történeti és intézményi kontextust?
8. Ellenőriztük-e a címet, képet, képaláírást és a közösségi médiában megjelenő ajánlót?
9. Van-e tervünk a hibák javítására és a rasszista hozzászólások moderálására?
10. Ellenőriztük-e, hogy a cím és a kép nem tulajdonít kollektív felelősséget egy közösségnek?
11. Mérlegeltük-e a megszólaló biztonságát, anonimitását és újraazonosíthatóságát?
12. Megkülönböztettük-e az ellenőrzött tényeket a hatósági, politikai vagy közösségi szereplők állításaitól?
13. Bemutattuk-e a megoldási kísérletek eredményességét és korlátait is?

Tesztkérdések

- A javaslatok alapján érveljen a cigány–magyar fogalmakban rejlő megkülönböztetés ellen!
- Miért nem használjuk a „faj" terminust? Milyen más fogalmak használhatók helyette?
- Mi indokolja az olyan fogalmak elhagyását, mint „romakérdés", „roma társadalom"?
- Politikailag korrekt fogalom-e a „cigány"?

- Mik azok a strukturális problémák, amelyek a romák hátrányos helyzetét okozzák?
- Mit jelent a fehér privilégiumok rendszere?
- Jellemezze a „fehér megmentő" toposzát!
- Hogyan lehet előidézni a sokféleséget a médiában?
- Milyen érv szól amellett, hogy a romák is szóhoz jussanak a róluk szóló híradásokban?
- Említsen párat az ajánlások közül, amelyeket a legfontosabbnak tart a romák méltó médiareprezentációjának elérése szempontjából!
- Hogyan lehet érvelni a következő állítás mellett/ellen? „A roma identitású újságírók legyenek a roma témák felelősei a szerkesztőségekben."
- Fejtse ki röviden, mit gondol a diverzitásprogramokról, amelyek pozitív diszkriminációban részesítik a hátrányos helyzetű csoportokat, köztük a romákat! Ön szerint van ezeknek létjoga a szerkesztőségekben?
- Mit gondol, hasznos-e, és ha igen, milyen szempontból a média együttműködése a roma/pro-roma civil szervezetekkel? Tudna példát mondani ilyen együttműködésre?
- Tekintsen meg néhány videót, és elemezze azokat röviden abból a szempontból, hogy vajon jogos-e a téma etnicizálása. Írjon saját példákat, amelyek kapcsán jogosnak tartja az etnikus keretezést!
- Milyen módszerek, intézkedések mutatják egy szerkesztőség elkötelezettségét a romák társadalmi helyzetének javítása iránt?
- Mit gondol, milyen előnyei és hátrányai vannak egy-egy konkrét esetnek, amelyben valós roma problémákat láthat a közönség?
- Szükség van roma hőstörténetekre? Ha igen, miért? Ha nem, miért?
- Mit tart méltányos roma médiareprezentációnak: ha homogén csoportként kezeli a romákat az újságíró, vagy ha mindig egyértelművé teszi, hogy milyen megkülönböztethető roma csoportról vagy annak tagjáról van szó?
- Említsen pozitív sztereotípiákat a romákkal kapcsolatban! Ön szerint hasznosak ezek a romák inklúziója szempontjából?
- Ha Ön lenne egy szerkesztőségben az online tartalmak moderálója, milyen véleményeket engedne szóhoz jutni?

IV. Dokufikció és fikciós dokumentumfilm

7. Rasszizmusváltozatok és filmes kritikáik

A *Jöjj vissza, Afrika* és a *Cséplő Gyuri* összehasonlító elemzése[85]

„Minden város kikötő, / tenger ostromolja."
Szeder Katalin: *Városok*

Bevezető

Az Egyesült Államokbeli Lionel Rogosin és a magyarországi Schiffer Pál filmjei a történeti, művészetalapú részvételi paradigma korai példái: mindketten privilegizált társadalmi státusszal rendelkező fehér többségi filmesek voltak, akik társadalmi problémákat feltáró filmprojektjeik során a kreatív alkotói szerepet megosztották filmjeik civil szereplőivel, akik elnyomott, marginalizált és diszkriminációt elszenvedő kisebbségi csoportokhoz tartoztak.[86] Ebben a fejezetben kitüntetett figyelmet szentelek Rogosin filmjei magyarországi karrierjének és azoknak a párhuzamoknak,

85 A jelen fejezet egy blogbejegyzés és több előadás alapján készült, amelyek a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában 2021-ben, az ELTE Kutatók Éjszakáján 2022-ben, a Magyar Filmtudományi Társaság konferenciáján 2022-ben, valamint a European Communication Research and Education Association (ECREA) nevű szervezet 2023-as ciprusi konferenciáján hangzottak el. Köszönettel tartozom Gelencsér Gábornak, akivel készülőben lévő BBS-monográfiája kapcsán beszélgettünk fikciós dokumentumfilm és dokufikció kapcsolatáról.

86 Rogosin és Schiffer privilegizált státuszát származásuk és kulturális identitásuk elemzése árnyaltabbá teszi. Rogosin apja orosz-zsidó bevándorló volt, aki huszonévesen érkezett az USA-ba, és New Yorkban fogott jövedelmező üzleti vállalkozásba. A fia ennek a vállalkozásnak a rá eső részéből finanszírozta saját független filmes tevékenységét, és vett részt aktívan elnyomott és marginalizált csoportok (hajléktalan fehérek, dél-afrikai és egyesült államokbeli feketék) mozgóképes emancipálásában. Habitusa bizonyosan tartalmazta az üldözöttség elemét (a 19. század végi oroszországi pogromok és a holokauszt), de a másodrendű státusszsal bíró bevándorló, sőt az alárendelt feketeség elemeit is. A 19. század végén az USA-ba érkező orosz és kelet-európai zsidók társadalmi státuszáról, nem fehér kategorizálásáról, majd fehérként történő befogadásáról a kritikai fehérségkutatás nyújt adalékokat (Tanner 2020). Schiffer Pál második generációs holokaussztúlélő, apját Dachauba deportálták, ahonnan 1945 májusában tért haza, anyja Szakasits Klára, akit három fiával együtt a svéd misszió segítségével Zsindelyné Tüdős Klára bújtatott.

amelyek megfigyelhetők Rogosin *Jöjj vissza, Afrika* (1958) és Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (1977) című filmje között. Mindezek előtt azonban egy rövid kitérőt teszek azzal a céllal, hogy az említett filmeknek a rasszista diszkrimináció feltárásában játszott szerepe beilleszthető legyen a hidegháború, illetve az azzal szervesen összefüggő (belső és külső) gyarmatosítás globális kontextusába. A *Jöjj vissza, Afrika* az apartheidnek mint állami terrornak a filmes ábrázolása, és jóllehet a „jószomszédság" vagy „egymás mellett élés" *(apartheid)* fogalmára alapozott cinikus szélsőjobboldali állami politika Dél-Afrikával ellentétben Magyarországon ebben a formában nem volt jelen, de a *Cséplő Gyuri*ban is megjelennek bizonyos motívumai.

A hidegháború és az atombomba-élmény

Alább két hosszabb idézetet hozok a baloldali értelmiség mentalitását jellemző életérzésről a második világháború, a holokauszt és az atombomba pusztításának tapasztalatával a háta mögött. Az idézetek közül az első jó apropó arra, hogy összefüggést keressünk a hidegháborús fegyverkezés és a munkaerejüket áruba bocsátó, posztkoloniális keretben migránsként és idegenként értelmezett, egyre inkább raszszizált tömegek helyzete között. George Orwell 1945. október 19-én publikálta a *You and the Atom Bomb* (Te és az atombomba) című írását,[87] amelyben a rá jellemző éleslátással teremt kapcsolatot a nemzetek közti fegyverkezési verseny, amelyet itt elsőként a világon hidegháborúnak nevez, valamint a rasszista-nacionalista állami elnyomás között. Orwell következtetése, röviden összefoglalva, hogy a fegyverkezési verseny szerves része az alárendelt, különösen a rassz-kategóriákkal definiálható alárendelt.

87 A cikk a jaltai konferencia után nyolc, a német feltétel nélküli fegyverletétel után öt, és Winston Churchill „vasfüggönyös" fultoni beszéde előtt öt hónappal jelent meg. Az igazán releváns viszonyítási időpontok viszont a japán feltétel nélküli megadást előidéző USA-atomcsapások dátumai: 1945. augusztus 6. (Hirosima) és augusztus 9. (Nagaszaki).

> „Az atombomba beteljesítheti a folyamatot azzal, hogy megfosztja a kizsákmányolt osztályokat és népeket a lázadás minden lehetőségétől, és egyúttal a bomba birtokosait a katonai egyensúly állapotába hozza. Mivel képtelenek egymást legyőzni, valószínűleg továbbra is egymás között fogják felosztani a világot. [...] H. G. Wells és mások már negyven-ötven éve figyelmeztetnek bennünket arra, hogy fennáll a veszély, hogy az ember a saját fegyverével pusztítja el magát, és a hangyák vagy más társas lények veszik át az uralmat. Bárki, aki látta Németország romos városait, legalábbis elgondolkodtatónak találja ezt a jóslatot. Mindazonáltal, ha a világ egészét nézzük, a fejlődés évtizedek óta nem az anarchia, hanem a rabszolgaság újbóli bevezetése felé tart. Talán nem az általános összeomlás felé tartunk, hanem egy olyan rémisztően állandósult állapot irányába, mint amilyen az ókori rabszolgabirodalmaké volt. James Burnham elméletéről már sokszor vitáztak, de ideológiai következményeit még kevesen vették figyelembe – vagyis azt, hogy milyen világnézet, milyen hitek és milyen társadalmi struktúra uralkodna egy olyan államban, amely egyszerre meghódíthatatlan és a szomszédaival az állandósult »hidegháború« állapotában van. Ha az atombombáról kiderült volna, hogy olyan olcsó és könnyen előállítható dolog, mint egy kerékpár vagy egy ébresztőóra, akkor lehet, hogy visszasüllyedtünk volna a barbárságba, másrészt viszont mindez a nemzeti szuverenitás és a nagymértékben centralizált rendőrállam végét is jelenthette volna. Ha azonban – ahogyan az a jelek szerint történik – egy olyan ritka és költséges tárgyról van szó, amelyet olyan nehéz előállítani, mint egy csatahajót, akkor valószínűbb, hogy mindez véget vet a nagyszabású háborúknak, annak árán, hogy a végtelenségig meghosszabbítjuk a »békét, amely nem béke többé«."
>
> (Orwell 1945; a szerző fordítása)

A tézis szerint a hidegháború nemcsak a nagyhatalmak tartós „nembékéje" egymással, hanem háborújuk saját állampolgáraik ellen, akik a nehéziparban betöltött szerepük szerint biztosítják a fegyverkezési versenyt, ezzel pedig kitermelik az elsősorban saját maguk ellen irányuló állami erőszakmonopóliumot, végső soron saját rabszolgalétüket. Bár Orwell „kizsákmányolt osztályokról és népekről" értekezik, tehát

elnyomás szempontjából nem tesz különbséget „fehér" és „fekete", az anyaországbeli és a gyarmatokon élő proletariátus között, de fontos szempont nála a világ újrafelosztása, és az ezen alapuló tartós egyensúly, valamint az ebből fakadó elnyomás, amiből egyenesen következik a „kizsákmányolt [munkás]osztályok" és a rassz-alapon megkülönböztetett „népek" *egyre nagyobb mértékű átfedése*. A második világháború utáni dekolonizációs folyamat eredményeképpen, bizonyos értelemben a 17. századi (akkor még országokon belüli csoportokat érintő) eredeti tőkefelhalmozás mintájára ezek a népek munkavállalóként jelentek meg az anyaországok nehéziparában, és így interszekcionálisan nehezedett rájuk az állami elnyomás, munkáslétükben és nem fehér létükben is. Ez a folyamat, tehát a rasszizált Másik beáramlása a nehéziparba tükrözi a fent már használt „alárendelt" *(subaltern)* fogalmi változását. Az Antonio Gramscitól származó fogalom az eredetiben még minden elnyomott osztályt és csoportot jelentett, bár nyilván kontextustól függően meghatározott módon (*subaltern classes*, az olasz eredetiben *classi subalterne*), így akár Orwell is használhatta volna[88] (Gramsci 2021), de fél évszázaddal később a posztkoloniális tudomány újraértelmezte a fogalmat a gyarmati, tehát rasszalapú kizsákmányolás kontextusában, és ebben a kontextusban már nem minden elnyomottat jelent, hanem kifejezetten a rasszizált Másikat[89] (Green 2021). Az említett folyamat „külső" és „belső" gyarmatosított csoportok főszereplésével is lezajlott. Az előzőre példa Nagy-Britannia esete, ahová 1948-ban érkezett meg a Windrush nevű óceánjáró, amely a Karibi térségből szállított az anyaországba félezer potenciális munkavállalót, és ez a bevándorlási hullám jó húsz évig tartott *(Windrush generation)*. Az utóbbira pedig Magyarország és Dél-Afrika, amely országokban vidéki rasszizált csoportok (előbbiben romák, utóbbiban feketék, főként zuluk) jelentek meg a nagyvárosi munkaerőpiacon, hogy felszívja őket a képzettséget nem igénylő

88 Itt legfontosabb jellemzőként két olyan, egymással összefüggő jogot emelek ki, amitől a totalitárius-autoriter és rasszista állam megfosztja saját kisebbségi csoportjait és ezáltal alárendelt állapotba kényszeríti őket: az autonómiához és a képviselethez való jog.

89 Gramsci az alárendeltről szóló eszmefuttatásaiban csak néhány helyen utal az elnyomás rassz-elemére. Egy példa: „Az alárendelt csoportok eredetileg gyakran más rasszúak (más vallásúak és más kultúrájúak), mint a domináns csoportok, és maguk is gyakran különböző rasszokból tevődnek össze, mint az [ókori] rabszolgák esetében." (Gramsci 2021: 9)

nehézipar.[90] Havas Gábortól alább két szöveghelyet idézek, az egyikben a Kemény István-féle szegénységkutatás tanulságát foglalja össze röviden, az utóbbiban azt, hogy valójában miért is rendelték meg az állampárti bürokraták Kemény Istvántól ezt a kutatást:

> „Kemény 1970 végén az MTA székházában szűk szakmai közönség előtt ismertette az ugyancsak általa vezetett szegényvizsgálat főbb eredményeit. Az egyébként rendkívül visszafogott előadásban megérintett egy tabut: a hivatalos ideológia ellenében nyilvánosan kimondta, hogy Magyarországon vannak szegények, és ennek strukturális okai is vannak."[91]
>
> (Havas 2016)

Majd egy interjúban Havas ezt a meglátást teszi: „Ez is inkább utólag vált világossá számomra, hogy ezt a kutatást azért rendelték meg, mert addigra már teljesen elfogyott az a fajta munkaerőtartalék-sereg, amit a mezőgazdaságból lehetett az iparba átszivattyúzni…" (B. Révész 2016). A *Cséplő Gyuri* című film hátterében és a Cséplő Gyuri nevű főszereplő habitusának tágabb kereteként tehát azt a társadalommérnöki igényt azonosíthatjuk, amely az alacsony státuszú szegény, illetve cigány lakosság mobilizálását ösztönözte, mégpedig ipari-gazdasági szempontoktól vezérelve.

A magyar és a dél-afrikai példánál maradva, ezek a társadalmi rendszerek elsőre óriási különbséget mutatnak, különösen az apartheid vonatkozásában, de a rasszizáló tendenciák eredményüket tekintve hasonlóak. A munkavállalói migráció mindkét országban a szegregációs elnyomás ambivalens példája. Az iparban való munka az érintettek számára társadalmi mobilitást is jelent, a modernizációban való részesedést, ha mégoly minimálisat is. Ugyanakkor a (Tamás Gáspár Miklós kifejezésével élve) államkapitalista rendszer számára a népesség munkához juttatása politikai haszonként annak pacifikálását jelenti

90 „A város mágnes", kezdi 1948-as 16 mm-es filmjét Michael Scott tiszteletes, melynek címe *Egy civilizáció a vádlottak padján Dél-Afrikában* (Civilization on trial in South Africa). A feketék földnélküli, hangnélküli emberek, akik törzsi szövetét széttépi az iparosítás, de nem kínál helyette más szervezeti formát. (Például a hivatalos szakszervezet csak fehérek számára nyújt tagságot, a feketéket nem fogadja be.)

91 Kemény tanulmánya később rövidített formában jelent meg: Kemény (1974).

a relatív jólét ígéretével, gazdasági haszonként pedig ugyanezen népesség munkaerejének a kapitalizálását egy végletekig extenzív hidegháborús ipar szolgálatában. A hivatalos magyarországi rasszpolitika a romák oktatásának, lakhatásának és foglalkoztatásának fejlesztése volt (mint tudjuk, inkább sikertelenül, mint sikeresen, köszönhetően a strukturális rasszizmusnak és az átgondolatlan társadalompolitikának), és teljes asszimilációjuk a többségi társadalomba kultúrájuk eltörlésével, kulturális autonómiaigényük figyelmen kívül hagyásával. Az 1961-es párthatározat (és Kádár János véleménye) szerint nem létezett cigány nemzetiség, és ebből fakadóan cigány kultúra sem. Békési András történész részletesen elemzi Orbán Lászlónak, az 1961-es párthatározatot megalapozó, „Előterjesztés a cigánylakosság helyzetének megjavításával kapcsolatos feladatokról" című dokumentum szerzőjének társadalommérnöki ambícióit és az elképzelésben, a „szervezett identitáskialakításban" eleve kódolt kudarcot: „intézkedéseivel fellazítja az addig kialakult társadalmi kötődéseket, megszüntet intézményrendszert, kialakítja a népcsoport homogén értelmezési mezőjét. Ezzel *izolál egy belső idegen közösséget,* melyet át akar nevelni, és szabályozott utasítástervezetekkel igyekszik gondoskodni róla." (Sághy 2008; Békési 2009; a szerző kiemelése)

Magyarországgal ellentétben Dél-Afrikában minimalizálták a kontaktzónák méretét és mennyiségét. A kontaktzóna ugyanis az apartheid-alapú államokban két értelemben is veszélyforrás az autoriter hatalomra nézve: egyrészt potenciális konfliktuszóna a „többségi" (jóllehet számban kevesebb) fehérek és a „kisebbségi" feketék között (ezért ezekben a terekben a közvetlen ellenőrzést is feketék végzik); másrészt a kontaktzóna annak pozitív értelmében éppen találkozást és társadalmi szolidaritást tud indukálni különböző társadalmi csoportok között, ezért aztán ebből az okból is kerülendő. A szovjet típusú rendszerekben a világháborúk elsőrendű okaként azonosított nacionalizmus állandó hivatkozási alap bármiféle kisebbségi identitás és autonómiaigény elleni fellépéshez, tulajdonképpen az alárendeltek irányítására egy hegemón és homogenitásra törekvő állam által, amely maga paradox módon nacionalista alapokon nyugszik (egy nyelv, egy kultúra).

Összegezve, bár Orwell a fenti idézetben nem teljesen fejti ki az összefüggést a „hidegháború" és a „rabszolgaság", illetve a „nemzeti szuverenitás" és a „centralizált rendőrállam" között, de érteni véljük a politikai és „ideológiai következményeket", valamint azt, hogy a többek között és elsősorban rassz alapon kizsákmányolt népek és etnikai csoportok,

külső és belső gyarmatok elnyomását gyakorló állami erőszakmonopólium egy államok közti kvázi erőegyensúlyi állapotnak köszönheti kizárólagosságát.[92]

A hosszú kitérő után visszatérve a hidegháború és az atombomba témájához, a következő idézet Lionel Rogosintól származik:

> „[E]gy hurrikán két nagyobb viharja közti nyugodtabb időben a hajóhídon álltam, és a létezésemen és a világ állapotán tűnődtem. Tudtam, hogy rövidesen magam mögött hagyom a haditengerészetet, és éreztem, hogy tervet kell készítenem a jövőre nézve. A 2. világháború megrendített és felkavart. Tudtam a holokausztról, és a Hirosimára és Nagaszakira dobott nukleáris fegyverek okozta horrorról, és nem voltam elragadtatva ezektől az eseményektől, bár azt mondták nekünk, hogy a nukleáris fegyverekkel sikerült véget vetnünk a japánokkal vívott háborúnak. Nem igazán hittem el ezt az érvelést, és valamennyi kutatás után arra jutottam, hogy mindez nem volt szükségszerű. Az én érvelésem pedig az volt, hogy ennyi szörnyűség után abszurd lenne visszatérni a normális kerékvágásba. Ha más nem is szenteli az életét mélyreható társadalmi változásnak és a béke ügyének, legalább én tegyem meg. Nem láttam pontosan, hogyan is kezdjek hozzá ennek megvalósításához, de eldöntöttem, hogy gyakorlatias leszek, ami konkrétan azt jelentette, hogy csatlakozom apám üzletéhez, hogy a továbblépéshez pénzügyi alapot teremtsek."
>
> (Szulecki 2012)

Rogosin retorikus módon teremt kapcsolatot az égi és földi, a külső és belső háború, a tomboló vihar, a világháborús események és saját háborgó

92 Természetesen Magyarország nem volt atomnagyhatalom, de szuverén állam sem volt, amennyiben egy nagyobb szövetségi rendszer részeként működött, amelynek irányítója, a Szovjetunió viszont atomnagyhatalom volt. A környező országokban zajló dekolonizációs folyamatok miatt „a dél-afrikai vezetés attól kezdett tartani, hogy hamarosan feketék által dominált kommunista országok zárhatják körbe és elrettentés céljából szükséges lépésnek tartották egy saját atomfegyver előállítását." Az arzenált önként szerelték le az 1990-es években. Dél-Afrikáról mint atomfegyverrel rendelkező országról lásd Palkovics 2021.

lelkiállapota között, és saját bevallása szerint bár nem lát pontosan, de érzi, hogy tervet kell kovácsolnia a jövőre nézve a háborgás csillapítására és egyéni kezelésére. Kettejük érvelését az atombomba, de még inkább a béke témája kapcsolja össze. Orwell a nukleáris fegyvereket a „nem-békés béke", a „nem forró" háború zálogának tartja, valamint eszköznek az elnyomáshoz, Rogosin szükségtelennek tartja az atombomba bevetését Japánban, ami tulajdonképpen egy konfliktus lezárása a felek közti egyensúly hiányában.[93] Egyikük a hidegháborúról mint nem-békés békéről értekezik, a másik egy valódi béke megteremtéséhez akar hozzájárulni – a jelenben konstatált *reális béke* és a jövőbe extrapolált *ideális béke* koncepciója áll itt egymással szemben. A reális béke feltétele az elnyomás, az ideális béke reálissá válásának feltétele az elnyomás megszüntetése.

Mint Rogosin életműve bizonyítja, a megoldás a béke megteremtésében az azokhoz való kapcsolódást jelenti, akik Orwell elemzésében a „rabszolgák" (alárendelt, szegregált, kriminalizált, marginalizált, kizsákmányolt társadalmi csoportok). Rogosin az állami erőszak elleni reprezentációs hadviselést választja,[94] és tulajdonképpen ez a reprezentációs hadviselés jelenik meg a Rogosin filmjével rokon *Cséplő Gyuri* filmes műfajában is. Mindkét film civil (nem professzionális) színészeket alkalmaz, akik érintettek a filmre vitt társadalmi problémában, vagyis konkrétan az alárendelt vendégmunkáslétben. Mindkét film meghatározott és tipikus szituációkra épül, amelyekben szabad improvizáció zajlik. Mindkét film antropológiai jelentőséggel bír, amennyiben bemutatják, hogyan performálódnak a kisebbségi kulturális identitások a mindennapi nagyárosi rítusokban, és mindkét film szociológiai hitelességgel mutatja be a kisebbségi szereplők hiábavaló próbálkozását, hogy rasszizált társadalmi létükből kilépve a munkásosztály tagjaivá váljanak. Jóllehet az utóbbi bukás nem tipikus, ha sorstársaik millióit tekintjük, de abban az értelemben már igen, hogy a rasszizált tömegeket fenyegeti a leginkább a veszély, hogy munkásosztálybeli státuszuk fenntarthatatlanná válik, ahogy ezt a magyar rendszerváltás története, illetve globális szinten a nehézipar válsága a nyolcvanas évektől kezdődően bizonyította. Ekkor a látszólagos asszimilációs politika Magyarországon

93 Ennek mérlegeléséhez Laczó Ferenc írását ajánlom, illetve a kérdés körül kibontakozó *Mérce*-vitát (Laczó 2021).

94 „Minden olyasmi ellen, ami csak távolról is emlékeztet a fasizmusra, az összes erre fordítható energiánkkal küzdenünk kell." (Szulecki 2012: 6)

egy pillanat alatt radikálisan az ellenkezőjébe, vagyis nyílt rasszizmusba fordult, rámutatva a kelet-európai fehér felsőbbrendűség mindenkori, hol lappangó, hol nyílt jelenlétére.

Jöjj vissza, Afrika

Rogosinnak az ötvenes és hatvanas években készített négy filmje közül hármat Magyarországon is forgalmaztak – az ausztriai menekülttáborban az ENSZ megbízásából forgatott, az 1956-os forradalomról szóló, *Out* (Odakint) címűt érthető okokból nem.[95] A négy filmet összeköti a társadalmi-politikai téma, valamint a különleges módszer. Rogosin első filmje, az 1956-os *On the Bowery* (A Bowery utca) a New York-i Bowery utcán élő hajléktalan és alkoholista emberekről szól,[96] időben ezt követi az *Out* (1957), majd az 1958-as *Come back, Africa!* (Jöjj vissza, Afrika).[97] Rogosin, túl az első három filmjén a negyedik (*Good Times, Wonderful Times* – Szép idők, csodálatos idők, 1965) készítéséhez keresett mozgóképes felvételeket kelet-európai archívumokban, és ennek során látogatott Magyarországra 1962-ben.[98] (A későbbiekben kitérek Rogosin filmjeinek magyarországi kritikai recepciójára.)

A film eredeti címe (*Mayibuye I Afrika*) az Afrikai Nemzeti Kongresszus szlogenje.[99] Az ANK (angolul: African National Congress) tagjai a szélsőjobboldali kormányzópárt apartheid-rendszere ellen harcoltak, és bebörtönzésük előtti bírósági tárgyalásuk (például köztük Nelson Mandeláé) éppen akkor folyt, amikor a Rogosin házaspár 1957 májusában

95 Az *Out* című filmről lásd Le 2023.

96 Az *On the Bowery* 1956-ban elnyerte a Velencei Filmfesztivál Nagydíját dokumentum- és rövidfilm kategóriában, hasonlóképpen elnyerte a Brit Filmakadémia dokumentumfilm-nagydíját, és Oscarra is jelölték mint legjobb dokumentumfilmet. A filmet magyarul *Iszákosok utcája* címmel vetítették, de ennek ideológiai terheltsége miatt a jelen tanulmányban nem ezt a címet használom, hanem *A Bowery utca*ként utalok a filmre.

97 A *Jöjj vissza, Afrika* az 1959-es Velencei Filmfesztiválon elnyerte az Olasz Kritikusok díját.

98 A rendezővel Molnár Gál Péter készített interjút, ami 1962 október 4-én jelent meg a *Népszabadság*ban. Molnár Gál előtt Rogosin neve ekkor már ismerős volt, a *Jöjj vissza, Afrika*ról az év júliusában írt cikket, és valószínűleg *A Bowery utcá*t is megnézte azon a nyáron.

99 A szlogen eredetileg egy dalból származik (Makeba).

megérkezett az országba, hogy filmet forgassanak a dél-afrikai feketék helyzetéről. A forgatás körülményeiről részletesen beszámol a filmről összeállított sajtóanyag, valamint az abban ajánlott szakirodalom (Szulecki 2012). A filmről, amely a globális független filmes kánon kitüntetett darabja lett, az utóbbi évtizedekben több elemzés született, születésekor pedig olyan filmesek és elméletírók reagáltak rá, mint Jonas Mekas vagy Roland Barthes[100] (Mekas 1972; Barthes 2016). Rogosin filmjének társszerzői közül Bloke Modisane *Blame Me on History* címmel könyvet írt, amelyben hosszú részt szentel a *Jöjj vissza, Afrika* előkészületeinek és forgatásának.[101] Rogosint megérkezésekor összekapcsolták a johannesburgi fekete értelmiséggel, így barátkozott össze Bloke Modisane író-újságíróval, Lewis Nkosi író-forgatókönyvíróval, Can Temba újságíróval és a később világhírűvé vált énekessel, Miriam Makebával. Ők mind aktív társszerzői lettek a filmnek, helyi tapasztalatukkal hitelesítették a történetet.

A film egy migrációs történet keretei között meséli el főhőse életét és tragédiáját. A fekete Zakariás vidékről Johannesburgba megy munkát vállalni, hogy el tudja tartani a családját. „Jim go Jo'burg", vagyis „Jim menni Johannesburg", ahogy a korabeli mondás ezt a társadalmi méretekben zajló folyamatot leírta. Zakariás a bányászattól a szakácskodáson át az autószerelésig sok mindent kipróbál, közben pedig ő a fokalizátor

100 Mekas éltette a filmet: „A *Jöjj vissza, Afrika* nem jöhetett volna jobbkor. Akárhonnan nézzük, szokatlan film: mint dokumentum, mint személyes kifejezés, vagy mint propagandadarab. És mindenekfelett egy fiatal film." (20.) Barthes pedig kritizálta annak formátlanságát: „A bátorság, főleg az elméleti bátorság, kifizetődő: mindent kérjünk számon a műalkotáson, nemcsak az eszméket és a morált, hanem a nyelvet is: az embert a fényszórók *[réflecteur]* beállításával lehet jelölni. És fordítva, erősen politikus nyelveken szóló csodálatos művek homályos érveléssel élhetnek, amit nem dolgoztak ki eléggé: arra gondolok, milyen tökéletes baloldali film lehetett volna a *Jöjj vissza, Afrika* (1959)." (127.)

101 „Lionel fáradhatatlan kutatóként járta a nyomornegyedeket, hogy megérezze az afrikai emberek szívdobbanását; elvittem őt az izzadtságtól és állott sörszagtól bűzlő *shebeen*ekbe, hogy meghallgassa az embereket, ahogyan néha keserűen, de mindig humorosan az igazságtalanságról, a nyomorúságról és a szegénységről beszélnek, amely az életük része volt, és emlékszem, hogy egy este ceremoniálisan sört öntöttünk a fejére, és tiszteletbeli zuluvá avattuk, és megtanítottuk a zulu harci táncra. Egy másik este, szintén egy részeg találkozáskor, egy harci bottal a kezében a szoba közepén állt, és azt mondta, hogy most azonnal haza kell mennie, hogy megvédje a családját a zuluk ellen. »Jönnek a zulu harcosok.«" (Modisane 1986: 280)

a filmben, a néző rajta keresztül szembesül az apartheid által állított korlátokkal, ismerkedik a politizáló fekete értelmiséggel, Johannesburg látványosságaival és Sophiatownnal, ami a fekete közösség akkor már éppen dzsentrifikálódó tere, a fekete városi kulturális örökség pusztuló helyszíne. Bár az apartheid-rendszer ismert volt a határokon túl, és a dél-afrikai állam egyáltalán nem volt zárt ország, éppen ellenkezőleg, igen élénk idegenforgalommal bírt, de a rendszer árnyoldalait közelről bemutató műveket kommunista propagandának minősítették és tiltották. Rogosinnak így fedőtörténetet kellett kreálnia a forgatás engedélyeztetéséhez, és a következő hónapokban három ilyen álsztori is forgalomban volt. Először utazási film, avagy *travelogue* készítésére kapott engedélyt egy nemzetközi repülőgéptársaság számára, aztán egy afrikai filmmusical elkészítésére, végül Denys Reitz *The Commando* című könyvének a megfilmesítéséhez kapott hivatalos hozzájárulást.

A projekt ironikus módon nagyon is teljesítette álvállalásait, legalábbis azok egy részét. Rogosin filmje páratlan dokumentuma a dél-afrikai fekete kultúrának, amely a faluból a városba történő vándorlás során egyszerre őrzi meg és alakítja át a rituális-orális hagyományt. A film drámai jeleneteit újra és újra néprajzi-antropológiai performanszok szakítják meg: rézfúvósok vonulnak az utcákon, férfiak rituális harci táncot lejtenek, vallásos felvonulás és esküvő zajlik, utcazenész fiúk gitáron és furulyán ún. *penny-whistling* rockot játszanak, Miriam Makeba pedig a zugkocsmában énekel. Amikor viszont nem néprajzi jellegű forgatás zajlott, akkor titokban, letakart kamerákkal dolgoztak, a filmszalagot pedig kicsempészték az országból, ahogy arról a *Blame Me on History* beszámol. A film valós munka- és életterekben játszódik, aranybányában, a fehér Johannesburg és a fekete Sophiatown utcáin, a *shebeen*nek nevezett zugkocsmában, ami az ellenállás helyszíneként szolgált mind a filmben, mind a valóságban.

A film szereplői a dél-afrikai apartheid-rendszer által létrehozott kultúrának a megélői és részesei, a williamsi értelemben vett közös érzés-struktúrával bírnak.[102] Raymond Williams azt írja, hogy ezt a struk-

102 Az apartheid Dél-Afrika hivatalos szegregációs politikája és rendszere 1949-től, Hendrik Verwoerd miniszterelnök meghatározó szereplésével. Verwoerd a húszas években Németországban tanult szociológiát, majd hazatérve aktivistaként fejt ki munkát a szegény dél-afrikai *fehérek* életének javításáért. Az Afrikáner Testvériség (Afrikaner Broederbond) tagja a harmincas évektől, és kampányt szervez, hogy a Németországból menekülő zsidókat Dél-Afrika *ne* fogadja be. Dél-Afrika

túrát „a kommunikációt lehetővé tevő valóságos, eleven érzések mélységes közössége" szavatolja, ami tulajdonképpen a kultúra maga (Williams 2003: 37). A film szereplői és készítői, bár eltérő társadalmi helyzetükből fakadóan különböző módon, sőt mondhatni lehetetlen módon (dél-afrikai fekete munkások, dél-afrikai fekete értelmiségiek, a filmben rasszistát játszó dél-afrikai fehér liberálisok, az USA-ból érkezett fehér baloldali filmesek), de mindannyian ennek a közös érzés-struktúrának a részesei, ami az apartheid-rendszert és az USA-ban a Jim Crow néven ismert szegregációs törvényhalmazt, illetve az ezeknek való ellenállás kultúráját jelenti.

Rogosin módszere

A megosztás vagy részvételi jelleg elemei a filmben összekapcsolódtak az új amerikai film (New American Cinema) jellegzetességeivel, amelynek így Rogosin az egyik első képviselője lett: valós helyszínek és kulisszák, civil és érintett szereplők, élő kulturális hagyomány, szociológiai hitelesség (munka, lakhatás), johannesburgi és sophiatownbeli soknyelvűség stb. Amikor Mariagiulia Grassilli a filmről szóló esszéjében *kontaminációról* beszél, akkor ezzel azt állítja, hogy Robert Flaherty és Jean Rouch nyomán Rogosin a társadalmi és politikai témákat fikciós keretben, de antropológiai hitelességgel dolgozta fel.[103] Az említett két rendezővel összhangban Rogosin a filmet a vizuális kutatás tárgyává és eszközévé avatja, és ezt participatív módon teszi, vagyis a társadalmi probléma érintettjei is a feldolgozás aktív alanyaivá válnak, nemcsak a probléma

a második világháború után az USA szövetségi rendszerébe tartozott, és csak az Egyesült Államokbeli polgárjogi mozgalmak gyakoroltak olyan hatást, hogy az USA szankciókat vezetett be az apartheid-rezsim ellen. Bár a szocializmust szokás éltetni a romák társadalmi integrációja okán (lakhatás, oktatás, munka), de néhány párhuzamról később beszámolok, amelyek az apartheid-rendszerrel élő Dél-Afrika és Magyarország mint szoftapartheid ország között megfigyelhető. A dél-afrikai apartheidről Rogosin filmjéig nagyon kevés mozgóképes riport, tudósítás született. Ezek közül a legkorábbi Michael Scott fent már említett *Egy civilizáció a vádlottak padján Dél-Afrikában* című 1948-as amatőr rövidfilmje, a másik pedig Howard K. Smith és William McClure 1954-es *See it Now* című CBS-riportja.

103 Egy másik szerző *cinemajournalism*ről beszél (Hey 1980), ami erősen emlékeztethet bennünket a Budapesti Iskola fikciós dokumentarizmusára, amin belül kisebb halmazt alkotnak a szituációs dokumentumfilmek.

elszenvedőivé (Grassilli 2007: 221). Tegyük hozzá, hogy Rouch és Rogosin is a társadalmi és szakmai hatalmi viszonyok megváltoztatásának szándékával tették ezt, vagyis mindkét esetben jól azonosítható az aktivista attitűd.[104] Az ilyen jellegű filmek cselekményének, mondja Rogosin, fokozatosan kell kialakulnia, a mű legfontosabb alakjainak kiválasztása után – itt ugyanis nincsenek hivatalos színészek, a gondosan kiválogatott típusok hitelesebb alakítást nyújtanak.

A film improvizációs-szituációs dokumentarista jellegét, kontaminált műfaját megerősíti egy Lionel Rogosin által írt cikk, ami ráadásul a magyarországi olvasókhoz is igen korán eljutott, bár némileg módosított formában[105] (Rogosin 1960). A legtöbbször emlegetett fogalom a tanulmányban a „valóság", ami az eredetiben és a magyar fordításban is megjelenik a címben kiemelve, bár a magyar cím az angoltól eltérően nem beszél „a valóság interpretálásáról" – ez fontos koncepcionális és főként esztétikai ideológiai különbséget jelent.

> „Jómagam az »On the Bowery« forgatása közben a valóság ábrázolásának olyan módszerét dolgoztam ki, amelynek segítségével az általam ábrázolt valóság *mások képzeletét* is magával ragadja. Bizonyos közösség, vagy egy adott társadalom teljes valósága olyan hatalmas, hogy az a művész, aki ezt a valóságot a maga egészében próbálná megjeleníteni, nem jutna más eredményre, mint közismert, szokványos tények felsorakoztatása."
>
> (Rogosin 1960: 18)

104 Érdekes itt utalni Jean Rouch Rogosin-kritikájára, amely ráadásul a magyar olvasó számára is olvasható volt már igen korán: „Ugyancsak Dél-Afrikában forgatta 1959-ben Lionel Rogosin a *Come Back Africa* c. filmet, amely már sokkal súlyosabb mondanivalót közvetít: a faji megkülönböztetés áldozatainak problémáját. Persze, felvethetnénk, hogy ez a film inkább Lionel Rogosin kétségbeesett tanúvallomása az apartheidről s nem a faji üldözés áldozatainak harci kiáltása. Ám bármilyen is a szerepe a rendezőnek ebben a filmben, néhány részletében maga Afrika szólal meg, s a rendező nem ura többé a palackból előhívott szellemnek." (Rouch 1962: 182)

105 Bár a tanulmány eredetijét nem hivatkozzák (és a fordító sincs feltüntetve), de például Ntongela Masilela cikkéből arra lehet következtetni, hogy ez Rogosin egyetlen, a Jonas Mekas által szerkesztett *Film Culture*-ban megjelent tanulmánya, aminek a magyar fordítás egy módosított változata (Masilela 1991). Az eredeti címe és megjelenési adatai: Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisational Acting). *Film Culture* 1960(21).

Az eredetiben „meaningless catalogue of stale, factual representation" magyarul „közismert, szokványos tények felsorakoztatása" formában jelenik meg, és ebben a szabadnak tűnő fordításban túl laza a „jelentésnélküli" jelző elhagyása, ahogy a cím megváltoztatása is. Így már kevésbé fordításról, mint inkább parafrázisról beszélhetünk, amelynek célja némiképp tompítani a rendező nyilvánvaló elhatárolódását a tiszta dokumentarizmustól, és vonzódását a tények művészi értelmezése felé. A cikkből így is egyértelmű, hogy a rendezőt rendkívüli módon foglalkoztatta a forma kérdése, ahogy majd másfél évtized múlva Schiffer Pált is néhány sikertelennek ítélt tényfilm után.[106] Rogosin számára tehát a valóság filmes értelmezésekor a kihívást a közvetítés jelentette, azaz meg kellett találnia azt a műfajt, amely révén „az ábrázolt valóság *mások képzeletét is* magával tudja ragadni", és így „mások szenvedését" „személyes élménnyé", „a fájdalom élményévé" lehet tenni. Flahertyre és de Sica filmjeire hivatkozik, ami alapján az amerikai antropológiai dokumentumfilmet és az olasz neorealizmust azonosíthatjuk az őt inspiráló filmes hagyományként, jóllehet ő maga a dokumentumfilmet alacsonyabb rangú ábrázolásmódnak tartotta, főleg a magyar fordításból kimaradt részek alapján. Hangsúlyozza, hogy a filmkészítéshez nélkülözhetetlen a szociológiai tudás és általában a tudomány, de ezeken túl kell lépni és megtalálni a megfelelő formát, hogy a közvetítés hatékonyan működjön. Rogosin a tanulmányban a témához történő szükségszerű asszimilálódásról, „asszimilálódási folyamatról" beszél, amelynek hónapokig, vagy még tovább kell tartania, hogy a rögzült sémákat a filmes maga mögött tudja hagyni. Ennek megfelelően *A Bowery utca* és a *Jöjj vissza, Afrika* esetében is alkalmazta a résztvevő megfigyelés módszerét, és túl ezen az intenzív kapcsolattartást, amit a részvételi módszertanok *rapportként* ismernek.[107] A történetet a már megtalált karakterekre építik a kollaboratív szerzőség során; a karaktereket civil színészek alakítják, akik

106 „Sűrű tényszerűség", lásd Pócsik (2017: 248), illetve uő. idézi Zalán Vincét: „Kétségtelen, hogy a szociográfikus valóságfeltárás, a valóságos tények képi felmutatása jelentős előrelépés volt a filmművészetünkben." Uo. Pócsik részletesen, elemző módon mutatja be Schiffer Pál útját első filmjétől, a *Fekete vonat*tól a *Cséplő Gyuri* módszerének kidolgozásáig.

107 „De Rogosin esetében, sokkal inkább, mint másokkal, »egy igazi egymásra találás [*rapport*] zajlott«, jegyezte meg Nkosi." (Feldstein 2013: 18)

civilségük révén Rogosin szerint mint valódi típusok képesek hőssé válni és képviselni saját társadalmi csoportjukat.[108]

> „Az a művészi becsvágy vezérel, hogy kiterjesszem az *emberi méltóság fogalmát*: a nebraskai földművest, a pennsylvaniai bányászt, a harlemi taxisofőrt igazi nemzeti hőssé kívánom felmagasztosítani. Az amerikai művészet egyik fő törekvése – Whitmantól Flahertyig – éppen e cél megvalósításában rejlik. […] Egy amerikai bányász, egy zulu bennszülött, vagy a Bowery egyik hajléktalanjának ábrázata – teljesen egyéni. Ezt az egyéniséget a leghűségesebben a tehetséges, nem hivatásos színész fejezheti ki akkor, amikor »saját magát adja«."
>
> (Szulecki 2012: 19)

Rogosin módszerében kulcselem a civil színészek improvizációs játéka és a jelenetek szituációs jellege, valamint ezekkel összefüggésben az ún. „irányított-spontán" párbeszédek.[109] Ezt a játékot, amit másként *teljes érin-*

108 Rogosin így meséli el a hónapokig tartó hiábavaló castingok és kutatás után bekövetkezett szerencsés fordulatot. (A migrációs történettel egybevágóan a civil főszereplőt egy váróteremben találják meg.) „Filmem főszerepére olyan néger férfit kerestem, aki – a mesének megfelelően – nem régen szakadt ki a törzsi kötelékekből, és a városi élet még nem hagyott túl mély nyomokat benne. […] Végre egy váróterem tömegében pillantottam meg az »*én arcomat*«. Zakariásnak hívták, munkás volt, alig néhány éve került Johannesburgba. Élete, jelleme, értelmi fejlettsége tökéletesen megfelelt a követelményeknek. Amikor elkértem munkaadójától, kiderült, hogy a legszorgalmasabb, legbecsületesebb és legjobban fizetett munkás. Az arc tehát – igazat mondott. Zakariás be is váltotta a hozzá fűzött reményeket." (Szulecki 2012: 20) „Az én arcom", mondja a fehér rendező, amely kifejezés euforikus, ugyanakkor retorikus módon alátámasztja a többször hangoztatott asszimilációs vágyat, ami egyben rejtett blackface-motívum is, *vágy a fekete arcra*.

109 „Azt hiszem, a párbeszédeknél alkalmazott módszerem is jelentősen fokozza a film hitelességét, természetességét. »*Irányított-spontán*« párbeszédeknek neveztem el őket. Egyetlen sorukat sem írjuk le előre. Csupán egy-egy jelenet témáját jelöljük meg nagy vonalakban. Ez kerül aztán »megszövegesítésre«. Forgatás előtt elmagyarázom a szereplőknek azt a helyzetet, amelyet ki kell alakítaniok, valamint cselekedeteik érzelmi motívumait. Alkotó módszerem a *vizualitáson* alapszik. Úgyszólván semmit sem írok le előre. Az utcákon, házakban, az emberek között járva-kelve alakítom ki a forgatókönyvemet. Képek rögződnek meg bennem, hangok, beszélgetések ragadnak meg emlékezetemben. Azután mindezt *megrostálom és papírra vetem*. Majd újra eljátszatom az emberekkel saját élményeiket,

tettségen alapuló „method acting"-ként azonosíthatunk (hiszen mégiscsak „actingről" van szó a forgatás színpadán, ha mégoly erőteljesen újrajátszó, a színész saját élettapasztalatát sűrítő módban is), a stáb az új amerikai filmre jellemző módszerekkel rögzítette, ami erős valóságérzetet nyújtott, például a megelőző korszakok statikus, beállított kamerahasználatával szemben. Jonas Mekas így foglalja össze az új filmes generáció képviselőjeként üdvözölt Rogosin módszerét:

> „Rogosint már ismerjük az *On the Bowery*ből. Többé-kevésbé ismerjük a módszerét: egy olyan megközelítést, amely ötvözi a tényeket a fikcióval. A színészi játék a legtöbbször a helyszínen improvizált, a párbeszédek valódiak, hasonlóképpen az arcok és a helyzetek is. Még ha tudjuk is, hogy néhány helyzet megrendezett és a párbeszédek egy része előre megírt, akkor is magukban hordozzák az élet frissességét és nyerseségét. A szereplők amatőr volta a film igazságának és hitelességének részévé válik."
>
> (Mekas 1972: 20)

Rogosin filmjei a magyar sajtóban

Ruth Feldstein „Az antiapartheid vetítése: Miriam Makeba, a »Jöjj vissza, Afrika« és a fekete kultúra és politika transznacionális forgalmazása" című 2016-os cikkében Miriam Makeba közéleti és szórakoztatóipari karrierjét a film forgalmazásával és USA-beli recepciójával összefüggésben elemzi. Makeba karrierje a *Jöjj vissza, Afrika* című filmmel indult: az énekesnő, aki a filmbeli shebeen-jelenetben két dalt énekel, a film nyugati fesztiválvetítéseinek és moziforgalmazásának köszönhetően pillanatok alatt sztárrá vált az Egyesült Államokban és Európában. Feldstein cikkében erős hangsúlyt fektet Makeba emberijogi aktivizmusára, és ezzel összefüggésben Rogosin alapvető motivációira.

> „[…] sokan a fasizmus elleni harcot a második világháborúban és a kommunizmus elleni harcot a hidegháborúban a rabszolgaság

újjáteremtjük az élet egyes fordulatait. Az alkotásnak ezzel a szabad módszerével először az »On the Bowery«-ben kísérleteztem. Ezt igyekeztem továbbfejleszteni a „Come back, Africa«-ban." Uo.

> elleni és a szabadságért folytatott harcnak tekintették, és az afrikai függetlenséget és az apartheid elleni küzdelmet is ezen a szemüvegen keresztül látták. Ennek jelei már 1952-ben megmutatkoztak, amikor néhány afroamerikai újság az amerikai forradalomhoz hasonlította az igazságtalan törvényeknek való ellenszegülésre hívó kampányt (Defiance Campaign against Unjust Laws). Ez az az impulzus, ami azáltal, hogy a fasizmussal, az amerikai rasszizmussal és az apartheiddel szembeni ellenállást folytatólagos törekvésekként láttatta, Rogosin elsőrendű mozgatója volt, ami arra ösztönözte, hogy elkészítse a *Jöjj vissza, Afrika* című filmet."
>
> (Feldstein 2013: 29–30; a szerző fordítása)

Tanulmánya egy másik pontján Feldstein a film aktivista sikerét globálisnak minősíti, pontosabban a rasszról és gyarmatosításellenességről szóló, a film által sugallt emancipációs eszméket:

> „A *Jöjj vissza, Afrika* fogadtatása a nemzetközi filmfesztiválokon és a művészmozikban megmutatja, hogy egy film hogyan hívhatja fel a figyelmet az apartheidre, és hogyan ismertetheti meg a rasszról és az antikolonializmusról szóló globális eszméket a közönséggel, beleértve azokat is, akik nem feltétlenül vesznek részt közvetlenül a politikai szervezkedésben."
>
> (Uo.)

A „globális" jelző részben jogos, részben nem. 1948-ban megszületik az ENSZ Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozata, de a szovjet blokk országai tartózkodtak a szavazástól. Bár az USA kénytelen volt szembesülni saját rasszista rendszerével a dél-afrikai példán keresztül, a fehér felsőbbrendűség kommunista változatában élők egyáltalán nem vonatkoztatták magukra a *Jöjj vissza, Afrika* gyarmatosításkritikáját, abból az egyszerű okból kifolyólag, hogy a filmben mint tükörben nem látták, nem láthatták meg saját mindennapi és stukturálisan rasszista politikájukat. Magyarországon ünnepelték a filmet, de ebből természetesen teljes mértékben hiányzott bármiféle önkritika, ami adott esetben a magyarországi rasszizált kisebbség, a cigányok helyzetét látta volna viszont a filmben. A kritikai recepció főbb motívumai a film humanista,

antirasszista, antikapitalista és antiimperialista eszméjének elismerése („a dél-afrikai faji megkülönböztetésről", lásd ANONIM 1960b; „vádirat a néger elnyomás és a faji üldözés ellen",[110] lásd SIMKÓ 1961), a drámai szerkezetre vonatkozó kritika („a rémdrámai befejezés viszont esetleges, s eltorzítja a film társadalmi mondanivalóját", ANONIM 1962),[111] a különlegesnek számító módszer elemzése („dokumentum-jellegű játékfilm"),[112] vagy éppen a rendező által képviselt irányzat nevesítése (New York-i iskola, független film).[113] A filmről egy hosszabb, franciából fordított

110 A *Jöjj vissza, Afrika* „mélységesen humanista alkotás, mely leleplezi a dél-afrikai fasiszta rendszer bűneit, a faji előítéleteket, a négerüldözést és az afrikai nép mellett tesz vallomást". (K. K. I. 1962) „[Rogozin – sic!] megmutatja művében az üldözött, nyomorúságos néger életet. Még a baloldaliságggal korántsem vádolható amerikai *Time* is ezt írja a filmről: »A nacionalista elnyomás arra kényszeríti a feketéket, hogy úgy éljenek – gyakran úgy is haljanak meg, mint a kutyák.«" (ANONIM 1960a)

111 Ugyanez a kritika több helyen is megjelenik: „Amint a tárgyi, szociográfiai dokumentumból megpróbál átváltani az emberi dokumentum hangjába s amatőr színészeivel érzéseket, érzés-folyamatokat kifejeztetni, legtöbbször zátonyra fut: merev, nehézkes mozgás, játékuk ritkán adja a spontaneitás érzését, legtöbbször a mesterkéltség benyomását kelti." (NAGY 1960)

112 „[…] színészek nélkül dolgozik, a műtermet nem használja, forgatókönyve nem több laza cselekmény-váznál, mely könnyedén megengedi a kamera kitérőit, az érdeklődés arabeszkjelt". (NAGY, uo.) „1981. augusztus 19. MTV 2. műsor 20.00. *Jöjj vissza, Afrika*. Amerikai dokumentum-játékfilm. Rendezte: Lionel Rogosin. Dél-Afrikában forgatta a híres amerikai rendező, *Az iszákosok utcája*nak nemzetközi hírű mestere ezt a dokumentumfilmjét többnyire rejtett kamera segítségével a vidékről a városi létbe csöppenő bennszülöttek hétköznapjairól." (*Népszabadság* 1981)

113 *Az iszákosok utcája* című amerikai film vetítése a Magyar Televízió 2-es csatornáján 1980-ban: „Az 1956-os Velencei Filmfesztiválon tűnt fel filmjével Lionel Rogosin amerikai rendező, aki a hollywoodi idealizáló filmstílustól elszakadó, az élet reális ábrázolására törekvő »New York-i iskola« egyik legmarkánsabb képviselője." Takács Róbert *Múltunk*-cikkében kitér a szovjet és a magyar filmforgalmazás különbségeire. „[A kortárs amerikai drámák filmadaptációi mellett] a másik fontos irányzat, amelyről a szovjet nézők nem szerezhettek tudomást, a New York-i iskolaként ismert amerikai dokumentumfilmes csoport volt. 1962-ben John Cassavettes New York árnyai, Lionel Rogosin Jöjj vissza, *Afrika és Iszákosok utcája* című dokumentarista stílusban készült filmjeit is bemutatták." (TAKÁCS 2015) „Az amerikai filmek esetében volt némi törekvés a Hollywooddal szembemenő New York-i iskola filmjeinek bemutatására, ami azonban Lionel Rogosin és John Cassavettes filmjeinek bemutatásával 1962 őszén ki is merült. […] A keleti és a baloldali nyugati filmművészek között ekkoriban a párbeszéd alaphangját az antifasizmus közös öröksége adta, ami rányomta a bélyegét a nagy nemzetközi filmfesztiválokra is." (TAKÁCS 2016) Karcsai Kulcsár István a magyar amatőrfilmes lapban, a *Pergő Képek*ben az amerikai független film példájaként éltette a *Jöjj vissza, Afrikát*,

elemzés is megjelent a *Filmkultúrá*ban, amelyben a szerző Rogosinról ír, és tőle hoz elsősorban filmes példaképeire és poétikájára vonatkozó idézeteket,[114] továbbá elmeséli a film történetét, elemzi a rendezést, az operatőri munkát, a hangot és a vágást („montázs"), a film fő karaktereit (a legnagyobb teret Zakariás alakjának szentelve), és kinyilvánítja, hogy a szerkezetből fakadó ellentmondás (dráma és dokumentum) csak álprobléma, összehasonlító módban utalva Jean Rouch *Én, a néger* című filmjére („a nyers valóság önmagában véve unalmas lett volna"). Ez utóbbi elemzésből a következőkben két olyan, egymással összefüggő részletet emelek ki, amelyek láthatóvá teszik, miként értelmezi *globálisan* egy francia filmelemző a *Jöjj vissza, Afrikát*. A cikkben egy helyen ez olvasható: „Az egyéni szorosan összekapcsolódik a kollektívvel s az egyén sorsa a teljes társadalmi valóság szemléletes jelképévé válik". Zakariás tehát jelképként értelmeződik, de mint kiderül, nemcsak a dél-afrikai rezsim alárendeltjeinek jelképe, hanem másoké is. A cikk szerzője

> „alig akarja elhinni, hogy a vászonra vetített képek 1959-ből valók. Lelkiismerete nem tud megnyugodni: szégyenkezik, mert arra gondol, hogy a sophiatowni peremváros, akárcsak a trechville-i, erősen hasonlít Párizs környékének egyes részeire, és hogy a négerekkel szemben folytatott faji megkülönböztetés, akárcsak az, ami a zsidókkal és arabokkal szemben jelentkezik, minden országban és minden időben megtalálható."
>
> (Genée 1961: 117–118.)

érdekes módon a film munkacímét használva (Anno Domini 1958) (K. K. I. 1962). Az amerikai független film, illetve az új hullám, a cinema direct, a cinema verité kialakulásáról több tanulmány is napvilágot látott az 1960-tól megjelenő *Filmkultúrá*ban, ezek eleinte főleg fordítások voltak, majd magyar szerzők is publikálni kezdtek, amit nyilván a filmek egyre jobb hazai hozzáférhetősége tett lehetővé. Az egyik legkorábbi a szerző nélküli (Anonim 1960c, a *Cahiers du Cinema* 94 – Cinema 58-V. nyomán), majd egy Dominique Genée-tanulmány, aztán Jean Rouch és mások tanulmányai jelentek meg (Bányai 1987).

114 „Az volt a célom, hogy a lehető legpontosabb leírást adjak arról, mit is jelent az élet ilyen körülmények között. Tehát tárgyilagos szemtanú akartam maradni." (Genée 1961. Jelölt eredeti megjelenés: *Teleciné*, 1960, 89. sz.)

Majd így zárja az írást:

> „De a film meséjén túlmenően meg kell látnunk azt a teljes valóságot, amit felfed előttünk, meg kell látnunk azt az abszurd helyzetet, amit az osztályérdekek és faji érdekek nevében erőszakolnak rá az emberek százezreire. A filmművészetnek meglehetősen gyakran vetik a szemére, hogy nem törődik a ma problémáival. Már csak ezért is lehetetlen lenne nem üdvözölnünk ezt a kellő pillanatban érkezett dokumentumot. A faji megkülönböztetés és a koncentrációs táborok mindenütt állandó veszedelmet jelentenek. Emlékezzünk az *Éjszaka és köd*re (Nuit et Brouillard). És ne azzal nyugtassuk meg lelkiismeretűnket, hogy felháborodunk a dél-afrikai gyarmatosítók ellen. Ha csak ezt tennénk, nem értettük volna meg a film mélyebb szándékait."
>
> (Genée uo.)

Gyuri Pestre megy

A Schiffer Pál és Lionel Rogosin munkássága közti konkrét kapcsolatra Havas Gábor mutatott rá egy kerekasztal-beszélgetésben, amely a Romakép Műhelyben zajlott a *Cséplő Gyuri* vetítése után 2018-ban. Havas felidézte, hogy

> „egyébként az ő [Kemény István] elképzelése, amikor elkezdtek egyáltalán gondolkodni a filmen, az volt, hogy valami olyasmi filmet szeretett volna, mint Rogosinnak az *Iszákosok utcája*. […] Nagyon ismert világsikerű dokumentumfilm volt, ami egy New York-i nyomornegyedben játszódik, ahol szinte mindenki az alkohol rabja a körülmények miatt, vagy az életet másképpen nem lehet elviselni. Ott van egy fiatal, aki próbál kilépni ebből a közegből, tehát bizonyos párhuzamok vannak a Cséplő Gyuri-történettel. Az ő szeme előtt ez lebegett, de nemcsak a téma miatt, hanem mert az a film volt úgy megcsinálva, olyan természetességgel benne léve a közegben, a szituációban, ahogy szerette volna, hogy ez [a *Cséplő Gyuri*] is legyen. Benne lenni a dologban."
>
> (Romakép Műhely 2018; 27'10-től)

A Bowery utca (amit itt Havas annak hivatalos magyar címén idéz: *Iszákosok utcája*) valóban kínál tematikus és formai párhuzamokat a *Cséplő Gyuri*val, de ezeknél sokkal erőteljesebbek a *Cséplő Gyuri* és a *Jöjj vissza, Afrika* között fennálló párhuzamok, és több mint valószínű, hogy Kemény és Schiffer ez utóbbi Rogosin-filmet is látták az ismétlődő vetítési alkalmak során. A *Cséplő Gyuri* és a *Jöjj vissza, Afrika* közti hasonlóságok egy részét fent már tárgyaltam, és ezeket Milojev-Ferkó Zsanett is érinti az *Apertúra* vonatkozó számában közölt tanulmányában[115] (Milojev-Ferkó 2023). A legerősebb kapcsolat, ami a *Cséplő Gyuri*t a *Jöjj vissza, Afrikáh*oz közelíti, a rasszizált kisebbség munkakeresésének bemutatása – még ha az egyik egy törvényi szintre emelten és nyíltan, a másik pedig egy burkoltan diszkriminatív társadalomban zajlik is. Schiffer „munkaerő-filmnek" nevezte a *Cséplő Gyuri*t a forgatáson, ami bevallottan fedőfogalom volt a nem beavatottak megtévesztésére,[116] Rogosin hasonlóképpen terelte el a hatóságok figyelmét. Ezek a cenzúra-megkerülő és megtévesztő stratégiák sok mindent elárulnak abból, hogy a társadalom milyen lehetőségeket biztosít saját kisebbségei számára, és hogy ezekről mennyire tud nyíltan beszélni. Mindkét film története migrációs természetű, a vidékről a nagyvárosba költöző vendégmunkás drámája, ezért is adtam a jelen fejezetnek a „Gyuri Pestre megy" címet (emlékezhetünk a dél-afrikai szólásra: „Jim go Jo'burg").

Mindkét film hasonló kisebbségi és többségi karaktereket alkalmaz: mindegyikben megtalálható az azonos csoportból származó „idegenvezető", aki már otthonos a városban, és a kisebbségi értelmiségiek. Továbbá mindkét film széles spektrumon mutatja be a fehér többségből származó típusokat, a rasszistától a paternalista liberálisig. Mindkét filmet erőteljes szociológiai és antropológiai szemlélet jellemzi: egyszerre érdeklődnek az egymástól sokszor szétválaszthatatlan (azaz nézőponttól függően besorolható) szegénységképek és kulturális sajátosságok, a társadalmi státusz és a kulturális identitás iránt (telepi jelenetek, mint a Sophiatownban és a téglagyári telepen felvett képek,

115 Pócsik Andrea a *Cséplő Gyuri*t Jean Rouch filmjének kontextusában elemzi (Pócsik 2017: 275–279), illetve (Pócsik 2013). A Schiffer Pál által jegyzett rendezői előzetesből az olvasó a film készülésének folyamatáról értesülhet (Schiffer 1977).

116 Schiffer ennek etikai vonatkozásairól egy bekezdés erejéig értekezik a „Rendezői előzetes"-ben (Schiffer 1977: 88).

illetve a Németfalu határában lévő cigánytelep). Mindkét film egyik központi jelenete a kisebbségi értelmiségi kör, amelyben a fiatal vidéki vendégmunkás életében először tapasztalja meg a politikai (polgárjogi és emberijogi) vitákat, és ezekkel összefüggésben a filmek igazi tétjét, a reprezentációs természetű kérdéseket. (A Sophiatown-beli illegális *shebeen* és a pesti „Cigány Klub", zenével, énekkel és tánccal.)

A kisebbségi kulturális identitás szabadságának kis köreit láthatjuk meg ezekben, csakúgy, ahogy itt és más jelenetekben a szereplők egy-egy pillanatra belemerülhetnek az otthonos saját nyelvbe és a városba transzportált saját kultúrába a zárt és nyilvános terekben. A *Jöjj vissza, Afrika* zenés részei, a különböző felvonulások, utcai performanszok a filmnek jóval nagyobb hányadát teszik ki, mint a *Cséplő Gyuri*ban, ahol végül is hosszabban csak a Cigány Klubbeli jelenetben láthatunk ilyet, eltekintve egy-két véletlen futó találkozástól. Ezek a különbségek nyilván sok okra vezethetők vissza, például a megélt kultúra eltérő természetére, a készítők eltérő érdeklődésére, a forgatási körülményekre stb. A módszertani és műfaji párhuzamról már többször volt szó, de itt ismét hangsúlyozom a két rendező koncepciója közti hasonlóságokat: a *rapport* fontossága, azaz egyenlőségen alapuló együttműködés a filmkészítők és szereplők között; a *kontaminált vagy hibrid műfajú film*, vagyis az improvizáción alapuló szituációs dokumentumfilm, amit Zalán Vince magyar kontextusban dokumentum-játékfilmnek nevez (Zalán 2005); a valóság egy másfajta rögzítése, vagy legalábbis annak vágya.

Ezek a kulcsfogalmak, tehát a rapport, a hibriditás és a relatív közvetlenség egy olyan konstellációt alkotnak, amely a második világháború utáni, (poszt)koloniális kontextusban zajló társadalmi, mediális és kulturális változásokat sűríti magába, és amit Homi Bhabha a kultúra transznacionális disszeminációjának nevez. Az országokon belüli és országhatárokon átívelő, iparosítás hajtotta migráció olyan megváltozó térbeli tapasztalatot hoz létre, amit nemcsak azok élnek át, akik kényszerűen helyet változtatnak, hanem azok is, akik látszólag helyben maradnak. Így vagy úgy mindenki *áthelyeződik*: bizonyos csoportok térben, más csoportok kulturálisan és tudati állapotukat tekintve. A hegemón nemzetállamok egy ezzel ellentétes irányú kontrollt igyekeznek gyakorolni alárendelt és rasszizált állampolgáraik felett, legfőképpen az izolálás és szegregálás eszközeivel és az eltérő kisebbségi kulturális identitások elnyomásával, amihez a nemzeti és fehér média szolgáltatja

a reprezentációs teret. A szegregáció újrateremti a hierarchikus gyarmati viszonyokat, ezúttal a nemzetállam határain belülre transzponálva azokat. A jelen fejezetben tárgyalt, nagymértékben azonos módszerrel készült filmekben emberi tragédiákkal szembesül a néző: a „játékfilmesebb" *Jöjj vissza, Afrika* esetében drámai hangolással (emberi áldozat felmutatásával), a „dokumentaristább" *Cséplő Gyuri* esetében a halál szituálhatatlanságából következően „csak" egy sikertelen mobilizációs kísérlet bemutatásával. Azonban hőseik különböző intenzitással lezajló drámai bukása ellenére, vagy inkább azzal párhuzamosan, és főleg, ha látható történetük körét kitágítva készülésük folyamatát is tekintetbe vesszük, mindkét film színre viszi az apartheidre alapozott vagy apartheid jellegű egységes és hegemón nemzeti kultúra tagadását is, és ezzel együtt egy hibrid, találkozásokon alapuló és közvetlenként megélni remélt kultúra születését. Ez a folyamat a *kívülre kerülés* egy másik értelmét hívja elő, amely más perspektívába helyezi az otthon elvesztését, a kényszerként megélt mobilitást, az idegen alárendeltként való létezést.

> „Ha a nép országokon átnyúló szétszóródásával kezdtem, akkor most a városokban való gyülekezésével szeretném befejezni. A diaszporikus visszatérésével: a posztkoloniálissal. [...] A városba jönnek a vándorok, a kisebbségek, a diaszpórák, hogy megváltoztassák a nemzet történelmét. [...] Nyugaton, és máshol még inkább, a város adja azt a teret, melyben a nép kialakulóban lévő identifikációi és új társadalmi mozgalmai színre lépnek. Korunkban itt tapasztalható a legintenzívebben az élők zavarodottsága."
>
> (Bhabha 1999: 118)

Konklúzió

A *Cséplő Gyuri* a szocialista erkölcsöt tanúsító jóakaratú szereplők mellett megmutatja a nyílt rasszizmust és a cigányok elleni előítéleteket is, ami a korban a hivatalos politika által elítélt tudati maradvány volt, és az ellene folytatott harcot a film forgalmazásával is támogatták. Ugyanakkor természetesen szó sem lehetett a strukturális rasszizmus tematizálásáról, hiszen a szocialista állam a törvény és az erőszakolt konszenzus szerint minden állampolgára számára egyenlő hozzáférést biztosított a

javakhoz. A strukturális rasszizmus azonban létezett, ami a gyakorlatban a cigányok másodrendű állampolgárságát jelentette. Az pedig csak nagyon kevesek számára volt világos, amiről a fejezetben idézett Havas Gábor tesz említést: a filmet közvetlenül megelőző, annak inspirációjaként is azonosítható, hatalmi késztetésre elkészített szociológiai felmérés végső célja az alacsony vagy zéró szakértelmet kívánó segédmunka becsatornázása az alacsony technológiai szinten folyó szocialista ipari termelésbe. Ebbe a termelésbe Cséplő Gyuri minden egyértelművé tett szándéka ellenére (legfőképpen gyenge egészsége miatt) nem tudott bekapcsolódni, ami a működésben lévő strukturális rasszizmusra, a megfelelő lakhatáshoz és egészségügyi ellátáshoz való hozzáférés hiányára mutat rá. A film Gyurit az életben játszott szerepével azonosnak, rendkívül aktívnak és agilisnak mutatja meg, és ezzel ellene megy a cigányokról alkotott többségi sztereotípiáknak. Ami a *Cséplő Gyuri*ban megvalósul, az eredeti koncepciójából, rapport-alapú kollaborációs és részvételi erejéből, kísérleti műfajából, szituációs szabadságából, disszemináló energiájából eredő romareprezentációs paradigmaváltása, e paradigmaváltás antirasszista pozitivitása és a fehér felsőbbrendűségre, a homogén nemzetképre irányuló kritikai-szubverzív volta. Azonban azok a globális erők, amelyek determinálták a Cséplő Gyurik térbeli mobilitását és életük időbeliségét, messze hatalmasabbak voltak annál, hogy egy fiatalember munkavállalásának apropóján megjelenjenek a vásznon. Az Orwell által használt fogalom, a rabszolgaság a 20. század második felében már anakronisztikusnak számított. De alacsony státuszú hidegháborús ipari munkaerővé, vagyis áruvá válni bilincs nélkül is lehet, nemcsak egy nyíltan apartheid országban, de a láthatatlanul működő rasszizáláson keresztül egy úgynevezett szocialista országban is.

Sajtóforrások

Anonim (1960a): cím nélkül. *Film Színház Muzsika* 4(21).
Anonim (1960b): cím nélkül. *Kisalföld* 5(25).
Anonim (1962): cím nélkül. *Esti Hírlap* 7(163).
Anonim (1981): cím nélkül. *Népszabadság* 39(190).
Anonim (szerk.) (1980). Részletek a KOPORTOS című színes magyar–NSZK koprodukcióban készült film kritikáiból. *Magyarország* 17(10). 22.
Simkó Margit (1961): Térj vissza, Afrika! *A Hét* 6(30).

Filmográfia

Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)
Egy civilizáció a vádlottak padján Dél-Afrikában (Civilization on trial in South Africa. Michael Scott, 1948)
Iszákosok utcája/A Bowery utca (On the Bowery. Lionel Rogosin, 1956)
Jöjj vissza, Afrika (Come back, Africa! Lionel Rogosin, 1958)
Kint (Out. Lionel Rogosin, 1957)
See it Now. Riport on South-Africa (Howard K. Smith–William McClure, 1954) https://www.paleycenter.org/collection/item/?q=see+it+-now+&f=title&c=tv&advanced=1&p=4&item=T80:0745 *(Letöltés ideje: 2023. 08. 09.)*
Szép idők, csodálatos idők (Good Times, Wonderful Times. Lionel Rogosin, 1965)

V. Néprajzi-antropológiai dokumentumfilm

8. A másik fa

Esettanulmány Boglár Lajos *A bödönhajó* című filmjének termékeny visszhangjáról[117]

A budapesti Néprajzi Múzeumban számos néprajzi film található, amelyek rituálékról, szokásokról, ünnepekről szólnak, de nem abból a korszakból, amikor ezek az emberek mindennapi életének részét képezték, hanem későbbi időből, amikor a felvételek kedvéért újrajátszották őket. Így a rekonstrukciók lettek a kulturális örökség megőrzésének meghatározó módszerei. Természetesen ez a módszer működőképes, és értékes filmes tartalmat eredményez a közönség számára, azonban mind a rekonstrukció, mind a film mint mediális közvetítés potenciális buktatókat rejt magában az eredeti „mű", az etnográfiai jelenség tekintetében. Vannak példák a kommunikáció kudarcára, legtöbbször a forrásközösség tagjai és az etnográfusok között – az előbbiek az érintettek szakértelmével rendelkeznek, az utóbbiak a kutatás és a filmes reprodukció szakértelmével. A jelen fejezet középpontjában *A bödönhajó* című film áll, amelyet Boglár Lajos antropológus készített 1964/1966-ban. Pontosabban nem maga a film, hanem a vetítés utáni párbeszéd áll a vita középpontjában. Az akkor bekövetkezett kommunikációs kudarc és más hasonló esetek tanulságait levonva a néprajzi-antropológiai filmesek tudatában vannak, hogy lehetőséget kell biztosítaniuk a forrásközösség számára, hogy az részt vegyen a közösségről szóló reprezentáció elkészítésében, legyen az film vagy kiállítás. A filmkészítésben és a filmkészítés által történő önreflexió segíthet a kortárs múzeumpedagógia hatókörét a múzeumon túlra, egészen az etnográfiai tárgy vagy performansz forrásáig kiterjeszteni. Ugyanakkor a múzeum falai között a múzeumpedagógusok együtt dolgozhatnak a közönséggel, amely így nemcsak az etnográfiai

117 A fejezet eredetileg angol nyelvű előadásként hangzott el a *Participation in Art/Museums* című konferencián 2025. szeptemberében, illetve magyarul a Magyar Filmtudományi Társaság 2025-ös novemberi konferenciáján. Boglár Lajos *Trópusi indiánok között* című könyvét Szeljak György barátom ajándékozta nekem lassan negyven évvel ezelőtt, egyetemista korunkban. Szeljak György ma a Néprajzi Múzeum főmuzeológusa. Köszönöm neki mindazt, amit a könyvön túl kaptam tőle az évek során.

jelenségeket, hanem a (filmes) rekonstrukció/újrajátszás módszerét is megtapasztalhatja.

Egy anekdota és tanulságai

1964-ben Boglár Lajos magyar antropológus egy néprajzi dokumentumfilm elkészítésére kapott megbízást. Boglár egy olyan ún. bödönhajó kifaragásáról akart filmet csinálni, amit régen halászásra használtak a Tisza folyón (Felső-Tiszavidék, Észak-Magyarország), de a 20. század második felében már nem volt használatban. A bödönhajó elkészítéséhez fafaragó cigányok segítségét kérték, akik még emlékeztek a készítés technikájára: ötven évvel azelőtt még ő látták el bödönhajóval a halászokat. Boglár, aki 1959-ben járt egy brazíliai terepmunkán, a dél-amerikai őslakos indiánokhoz hasonlította a cigány közösséget. „Társzekéren jártak, az egész család edényekkel stb. Bevonultak az erdőbe, öt perc alatt belakták. Nem vágtak ki semmit. Itt lesz a ruha helye, itt fognak aludni, itt fognak főzni, tehát mint az indiánjaim, amikor lepihennek, és öt perc alatt összeállítanak egy enyhelyt. Ezért ez fantasztikus." (Boglár 2004: 39) Míg a favágás és fafaragás technikája a cigány közösség tudásán alapult, addig a filmes technikát és tudást az antropológusok szállították a projekthez. Boglár gyakorlott filmesnek volt mondható: már az ötvenes években használta a kamerát, először brazíliai utazása során forgatott kézikamerával, ettől kezdve folyamatosan dokumentált mozgóképen.

> „Két kamerával vettük fel [a fa kivágását], mert azt láttam, hogy ez iszonyú magas, ötven vagy nem tudom, hány méter, és abból indultam ki, hogy ez olyan döbbenet, ezt vezényelni, és maga mögé temet egy csomó fát, úgyhogy ezt két kamerával csináljuk. Az egyik normál sebességgel, a másik kétszeres sebességgel, tehát így vágjuk össze."
>
> (Boglár 2004: 40)

A bödönhajó és a film is elkészült, és Boglár szerette volna bemutatni a filmet a hajó kifaragóinak. Boglár Lajos így idézi fel az eseményt a vele készített életútinterjúban:

> „Elkészült [*A bödönhajó* című] film, és 65-ben írtam Tiszafüredre, hogy szeretném a Kanalas családot meghívni, nézzék meg a filmet. És a Néprajzi Múzeumnak volt egy viszonylag nagy vetítőterme, és megjelent Kanalas Miska kék öltönyben, piros nyakkendőben. Mondom: »Miska, hol vannak a többiek?« Azt mondja: »Csak nekem van ruhám.« Ketten ültünk a vetítőteremben. Nézzük, nézzük a filmet, azt mondja: »Lajoskám, hát mi csak egy fát vágtunk ki, ezt a másikat ki vágta ki?« Akkor kaptam egy leckét abból, hogy mi az, hogy antropológia, úgy szájba vágott engem az informátor, hogy ilyet ne csinálj máskor."
>
> (Uo.)

Az emlékező szabad elbeszélése elliptikusként hat az olvasó számára, aki először csak a két ember közti félreértést érzékeli, hogy Kanalas Mihály számonkéri Bogláron a „másik fát". Elsőre valóban nem értjük a problémát, amit Boglár az elbeszélése szerint azonnal ért, és jogos szemrehányásként fogad el, de nem magyarázza el az interjúkészítőknek. A megoldás a két kamerában, pontosabban az azok által rögzített felvételek eltérő jellegében van. A filmkészítésben tapasztalt antropológus számára magától értetődő megoldásnak tűnt, hogy a filmet két különböző nézőpontból és gyorsasággal rögzített felvétel egymásra vágásával tudja mozgalmassá tenni. Hagyományosan ezt nevezzük montázsnak, ami által többszempontúvá válik a film. A filmes újabb és újabb nézőpontokat kínál fel a nézőnek, akit így a szerkesztésen keresztül bevon a filmbe. Azok a falvak szélén, vagy még a falvak széleitől is messze élő cigányok, akiknek a telepeiről, földbe ásott viskóiról, fából ácsolt házairól vagy vályogházairól még a hatvanas évek elején, sőt még később is megdöbbentő képek készültek Magyarországon, kevés eséllyel voltak otthonosak a film és a montázs világában. Kanalas Mihály tehát a két különböző beállításnak köszönhetően két fát látott az egy kivágott fa helyett, és ezért érzékelte hamisnak a filmet. Kanalas Mihály és közössége becsületesen elvégezte a munkát, amivel megbízták, de a másikként érzékelt fa baljós árnyékot vetett a cigányokra, mert a bödönhajó csak egy fából készült – hova tűnt hát a „másik" fa? Csak nem ellopták?[118] Bizonytalan voltam, hogy jól értem-e Boglár technikai

118 Boglár megemlíti, hogy a megkötött üzletben benne volt, hogy a kitermelt fát a cigányok kapták, ami abban az időben sokat ért.

szempontú filmes magyarázatát, így kikértem egy dokumentumfilmes kollégám, Pálos György véleményét.

> „Talán azért kellett két sebességgel felvenni, hogy ha lassítják, jobban nézzen ki. Amit persze nem nagyon látunk, mármint lassítást. Viszont: a két kamerakép valóban eltér egymástól, az egyik lágyabb, szürkébb, a másik kontrasztosabb, fedettebb. Ez valóban okozhat olyan hatást, hogy nem ugyanaz a pillanat. Vagyis a nézői visszajelzés igaz. A néző akkor érzi a folyamatosságot, a continuity-t, ha minden folyamatos: a szereplők, a cselekmény, a fényviszonyok, a ritmus stb. Ha bármilyen kis eltérés van, akkor döccen egyet a befogadói oldal élvezete. Nem semmisíti meg, csak kis zavar támad, elidegenítő effekt. Különösen a film elején, a kivágásig. A cigányok nem a módszert bemutató filmet látták, amit egy átlagnéző, aki megengedő, ha összevágott elemekből készült munkafolyamat-filmet lát, egy sűrítményt, változó szereplőkkel, hanem nem értették, miért vannak különböző képek, számukra ez egy másik alkalom, máshol stb. vagyis [szerintük] nem ez történt. Ők nem absztrakcióként tekintettek a filmre, ezért a tiltakozás szerintem. Érdekes, hogy a különböző képeket nem fényelték össze a készítők, utólag sem."
>
> (Pálos György e-mailes közlése.)

A jelen fejezet célja az, hogy az antropológiai cserefolyamat témájától eljussunk a részvételi múzeum eszméjéhez és gyakorlatához, és megfejtsük, hogy milyen tanulságokat hordozhat a fent közölt anekdota a jelenkori múzeumi munkára nézve.

Az audiovizuális csere példái Boglár Lajos filmes életművéből

Boglár Lajos, aki az egyik első kulturális antropológus volt Magyarországon, és aki a tudományterület oktatását is megszervezte, privilegizált helyzetéből (is) fakadóan lett az antropológiai kutatás és tudományszervezés hálózati csomópontja. Boglár Lajos 1959-ben végzett először

terepkutatást brazíliai őslakosok között, bár az életrajzi interjúban közöltek szerint jóval korábban, tizenkét évesen egyszer már majdnem járt őslakos közösségben. Diplomata édesapja állomáshelye a háború előtti Brazília volt, és Boglár már gyerekként megtanult portugálul. Soknyelvű kutató vált belőle, és az 1950-es évek második felében immár antropológusként tért vissza Brazíliába. Első terepkutatásáról szóló könyve egy népszerű magyar könyvsorozat, a *Világjárók* köteteként jelent meg 1966-ban, tanúsítva, hogy szerzője a tudománynépszerűsítést is munkája elengedhetetlen részének tartotta (Boglár 1959). A könyv több műfaj keveréke, egyszerre napló és tudományos munka, riport és értekezés, történeti-módszertani bevezető az antropológiába és egzotikus részletek iránt fogékony útirajz (lásd az alcímet), melyet részben a kutatói bevonódás véletlen eseményei tesznek izgalmassá, részben a bevonás szerzői szándéka vezérel. A bevonódás véletlen eseményei sokszor felkészületlenül érik a kutatót, így tesztelve azt, amit az antropológiai résztvevő megfigyelésen túl az akcióantropológiára való hajlandóságnak nevezhetnénk. A bevonás pedig az olvasóra irányul, aki a szerző autentikus élménybeszámolóján keresztül nyer bepillantást az antropológiába, és lehetőséget az elköteleződésre. Boglár könyvét olvasva nyelvének kettős, ellentétes, majdhogynem antagonisztikus struktúrája tűnik fel. Megfigyelhető egyrészt kapcsolódása az antropológia régi, tárgyiasító, birtokló és másikká tevő, a korszak nyelvétől nem függetleníthető retorikájához, másrészt egy új típusú nyelvhez, ami még kialakulatlan, de kezdetleges voltában is jelzi a dekolonializáló paradigmaváltást, ami persze soha nem lezárt, soha nem végleges, mindig csak átmeneti. Ennek a kettős nyelvnek az elemei a könyv bizonyos helyein szinte szétválaszthatatlanul keverednek egymással, megszínezik és ambivalenssé teszik a többi közt talán legfontosabb két antropológiai motívum, a birtoklás és a csere szöveghelyeit.

A könyv több példát hoz a múltból és a korabeli jelenből a közösségek közti kapcsolatteremtésre, vagy más szóval a *rapport*ra. A hódítás és gyarmatosítás korát túlnyomórészt az erőszakos érintkezés jellemezte, ami a Boglár által nevén nem nevezett népirtásba torkollott. Az erőszakos kizsákmányolás az őserdő és egyéb természeti kincsek kitermelésével párhuzamosan ma is megtörténik, ahogy arról a hírek tudósítanak. A térítés mint a kapcsolatépítés egy másik, az előzővel sokszor párban megvalósult fajtája hasonlóképpen a birtoklás rendszerén belül

értelmezhető, máig tartóan. Egy különösen érdekes történet a könyvben a misszionáriusok által nyélbe ütni szándékozott üzletről szól, amelytől a kezdeményezők elsősorban nem gazdasági hasznot reméltek, hanem bizonyos indián kultusztárgyak elértéktelenítését. A cseles nambikuarák azonban, ahogy Boglár írja, „szellemi ellenállást" tanúsítottak a misszionáriusokkal és a reprodukció aurafosztó hatásával szemben.

> „A misszionáriusok részére, megbízásból készített bambuszkések különböznek az indiánok által használt rituális funkciójú eszközöktől. Technikailag gyengébb minőségűek, kisebbek, a fonatminta pedig mindegyiknél egyforma. Ebben a jelentéktelennek látszó tényben a nambikuarák szellemi ellenállásának egyik jegyét kell látnunk. A misszionáriusok, ismervén a »fakardnak« a vallási életben betöltött szerepét, a tömeges megrendeléssel profanizálva, nyilvánvalóan ki akarták ragadni az eszközt rituális zártságából. Az indiánok rituális eszközük érintetlenségét csak úgy őrizhették meg, hogy a papírvágó késsé degradált, profanizálódott darabokat formailag hamisan készítették el."
>
> (Boglár 1959: 133–134)

Boglár az erőszakos és/vagy békés kisajátítások példái mellett a csere aktusának szentel kitüntetett figyelmet, nem véletlenül, hiszen mint gyűjteményező antropológus maga is ebben volt érdekelt. A cserét az egyes indián csoportok, ahogy azt Boglár leírja, természetesen egymás között a régmúltba visszamenően gyakorolták, a tárgyak pedig sokszor rituális keretek között cseréltek gazdát. Bár a csere indiánok és fehérek között előfordulhatott korábban is, de a békés szándékú kutatói és aktivista közeledés formájaként jellemzően 20. századi műfajként tartják számon. A század elején fehér néprajzkutatók, illetve az 1916-ban alapított Indián-védelmi Szolgálat megbízottjai próbáltak több-kevesebb sikerrel ajándékok révén közelebb kerülni az őserdőben rejtőző őslakosokhoz. Boglár említi a „néma csere" aktusát, amely megelőzte a személyes érintkezést (Boglár 1959: 45). Ennek során a kapcsolatot kezdeményező fehérek ajándéktárgyakat helyeztek el az indiánok által látogatott helyeken, és visszahúzódtak onnan, remélve, hogy az indiánok magukkal viszik az ajándékokat, jelezve ezzel a nyitottságot a barátkozásra.

Amint az a könyvből kiderül, Boglár is nagy mennyiségben vitt magával cseretárgyakat (dohányt, kéziszerszámokat, tükröket, kendőket, üveggyöngyöket és sok minden mást is), amiket a kutatás helyszínén indián használati eszközökre cserélt, gyarapítandó a Néprajzi Múzeum dél-amerikai gyűjteményét. A csere a tudományos kutatás nélkülözhetetlen velejárója, ugyanakkor a kutatás „tárgyának", az indián közösség kultúrájának óhatatlan rombolása is. Az a retorikai fordulat, hogy az autentikus őslakos kultúra megszűnőben van a fehér civilizációval való érintkezés következtében, és emiatt van szükség a tárgyak felgyűjtésére, teljes mértékben önbeteljesítő, amennyiben maguk az „autentikus" kultúra kutatói gyári termékekkel megrakottan indultak gyűjtőutakra, hogy azokat indián termékekre cseréljék, így pedig óhatatlanul meggyorsították az általuk végzetesnek állított folyamatot.[119] Mindez azonban tényleg szükségszerű, tekintve, hogy az indián közösségek, ahogy arra a könyvben szép számmal találni példát, maguk is erős igényt támasztottak a kutatók által hozott tárgyakra.[120] Az antropológus (és az indiánok) számára elkerülhetetlen „cserecsapda" annak fényében különösen érdekes, hogy Boglár könyve végén hosszasan tárgyalja az őslakos közösségek társadalmi és szellemi kultúrájának a fehér többséggel való kapcsolat következtében bekövetkező változását.

119 Az „kihaló indián" trópusának médiaantropológiai keretben történő, posztkoloniális kritikát érvényesítő elemzéséhez lásd Prins 2002: 60.

120 Az őslakos kultúrát feltételezett „érintetlenségében" meghagyni kívánó fehér kutatók gyakran élnek olyan retorikai fordulatokkal, mint a „fausti szerződés", amellyel az őslakos közösségek technológiai igényeinek kielégítését vádolják, ennek tulajdonítva a hagyományok megszűnését. Faye Ginsburg így foglalja össze a dilemmát: „Az őslakos és kisebbségi népek egyfajta fausti dilemmával szembesülnek. Egyrészt a médián keresztül új kifejezési formákat találnak bennszülött identitásuk megjelenítésére, és a filmeket és videókat saját igényeiknek és céljaiknak megfelelően használják. Másrészt az olyan kommunikációs technológiák elterjedése, mint az otthoni videó és a műholdas vétel végső csapást jelenthet kultúrájukra, nyelvükre, képi világukra, a generációk közötti kapcsolatokra, valamint a hagyományos tudás iránti tiszteletre." (Ginsburg 1991: 96) A szerző egy másik tanulmányában a *screen memories* fogalmának bevezetésével érvel az új médiumok identitáspolitikai szükségessége mellett: „Az őslakosok nem azért használják a médiát, hogy elmaszkolják, hanem hogy visszaszerezzék saját kollektív történeteiket és múltjukat – amelyek közül néhány traumatikus is –, amelyeket a domináns kultúra nemzeti narratívái kitöröltek, és amelyeket a lokális világokban is a feledésbe merülés veszélye fenyeget." (Ginsburg 2002: 40)

Az antropológusi tekintet, illetve annak adatgyűjtő technikai protézisei, mint a fényképezőgép vagy a filmkamera olyan hatalmi aktusok és hatalmat működtető eszközök, amelyekkel kapcsolatban a birtoklás és a csere szintén értelmezhető.[121] A „cserecsapda" kifejezést a továbbiakban a vizuális rögzítés, fotó- és filmkészítés, tágabban a közösségek közti kommunikációs folyamat és mediális rapport kontextusában értelmezem, és arra szeretnék rámutatni, hogy a hatalmi egyensúlyhiány következtében a cserefolyamat milyen traumatizáló önreflexióba torkollhat a forrásközösségben. A traumatizáló önreflexió sok esetben vezet a sokszorosítani kívánt rítus eltűnéséhez, aminek a fennmaradását a szakemberek a rögzítéssel biztosítani szerették volna.[122] Ideális esetben az audiovizuális térben megvalósuló csere nem kisajátító vagy kizsákmányoló, nem álcsere és nem „cserecsapda", hanem egyenlőségen alapuló aktus. A részvételi alapú vizuális antropológia történetében sok ilyen fejezetet találunk. Ezt képviseli a későbbiekben szóba kerülő Jean Rouch és még sokan mások, akiknek a munkássága a társadalmi hatalmi asszimmetriák kiegyenlítésére irányult, ily módon akcióantropológiaként (is) értelmezhető.[123] Rouch francia kifejezése a demokratikus audiovizuális kölcsönösségre a *contredon audiovisuel*, amit angolra az *audiovisual reciprocity* kifejezéssel

121 Boglár Lajos filmjeit a Néprajzi Múzeum őrzi, a katalógust lásd a múzeum honlapján. A filmnek az életműben elfoglalt kitüntetett helyét, illetve magát Boglárt mint a magyarországi vizuális és kulturális antropológia jelentős kutatóját is jobban értjük, ha tudjuk, hogy Boglár tagja volt az 1958-tól működő budapesti Chaplin Amatőr Stúdiónak, amelyben különböző tudományterületek képviselőinek közössége amatőr filmeket készített. A későbbiekre nézve fontos Boglárnak az életútinterjúban elhangzó mondata, amely a nyersanyaghiány kapcsán fogalmazódik meg: „arra kényszerítette az embert, hogy ökonomikus legyen, tehát nagyon gondolja meg, hogy milyen snitt hogyan áll be." (Boglár 2004: 52)

122 Erre Boglár életművében is több példát találunk. Az egyik leghíresebb eset az *Asszonyfarsang Mátraalmáson* című filmje 1967-ből. „A mátrai falu farsangi rítusáról készült film egy sor szakmai kérdést hozott felszínre a hagyomány szerepéről, a hagyomány pusztulásáról és újrateremtéséről. A film [televízióban történt] bemutatása után a mátraalmási asszonyfarsang rítusa megszűnt, nagy botrány támadt a faluban, és az asszonyok többé nem merték megrendezni." (Szabó 2000) Az önreflexió elérésének természetesen léteznek nem traumatizáló módszerei, erről a későbbiekben lesz szó.

123 Ez Boglár Lajossal is megtörtént pályája egy bizonyos szakaszában, és akkor újra csak egy nem várt negatív eredményhez vezetett, lásd a *L'Indien* című filmet.

fordítottak.[124] Rouch *The Camera and the Man* című tanulmánygyűjteményéhez előszót író Steven Feld így magyarázza a fogalmat:

> „A könyv egyik utolsó témája, amely összeköti Rouch szerzői szereppel kapcsolatos megszállottságát és az etnográfiai reflexivitás iránti érdeklődését, az az általa »anthropologie partagée«-nek, vagyis »megosztott antropológiának« nevezett fogalom. Ez a kifejezés többféle szemléletmódot foglal magában, és különböző formákban nyilvánul meg. A legfontosabb módszer a visszacsatolás (amit Rouch *contredon audiovisuel*-nek, azaz audiovizuális kölcsönösségnek fordít, ami a franciában amúgy utalás Marcel Mauss 1925-ös klasszikusának címére: *Le Don*, azaz 'Az ajándék'). Rouch számára a vizuális antropológia terméke és más antropológiai dokumentumok közötti kritikus különbség az a képesség, hogy a jelentést (azaz az elemzést) »megoszthassa« azokkal, akikről szól, akik benne szerepelnek. Ez a folyamat fokozza a részvételt, és lehetővé teszi az etnográfus-filmkészítő számára, hogy nyíltan és önkritikusan reflektáljon saját szerepére."
>
> (Feld 2003)

Rouch saját szavaival:

> „Amikor informátoraimmal együtt egy kis Moviescope-on megnéztük ezt a filmet, két hét alatt több információt tudtam összegyűjteni, mint amennyit három hónapos közvetlen megfigyelés és interjúzás során kaptam volna. Ez a fajta utólagos munkamódszer csupán a kezdete annak, ami máris egy újfajta kapcsolat az antropológus és a vizsgált csoport között, az első lépés abban, amit néhányan »megosztott antropológiának« neveztünk. Végül tehát a megfigyelő elhagyta az elefántcsonttornyot; kamerája, magnója és vetítőgépe egy furcsa beavatási úton elvezette őt a tudás szívébe. És először fordult elő, hogy a munkát nem egy tézisbizottság, hanem éppen azok az emberek ítélik meg, akiket az antropológus megfigyelni ment. Ez a rendkívüli »visszacsatolási« technika (amit [franciára]

124 Az eredetiben benne lévő „ajándék" vagy „adomány" *(don)* így elveszett, ezzel pedig az utalás is Marcel Mauss 1925-ös művére.

> »audiovizuális kölcsönösségnek« [contredon audio-visuel] fordítanék) bizonyára még nem tárta fel minden lehetőségét. De ennek köszönhetően az antropológus már nem egyfajta entomológus, aki másokat úgy figyel meg, mintha rovarok lennének (ezzel lenézve őket), hanem a kölcsönös tudatosság (és így a méltóság) ösztönzőjévé vált."
>
> (Rouch 2003: 44; Feld 2003: 19)

A csere révén aktivizálódó és beavatkozó antropológus a gyűjteményező munkán túl is tevékenykedik a helyszínen, és mindennapi tevékenységei közben óhatatlanul részesévé válik az indiánok életének, akik viszont aktuális problémáik megoldásában sokszor nem számíthatnak másra, mint az egyetlen fehérre, aki nem elüldözni és nem megtéríteni akarja őket, hanem kíváncsi a kultúrájukra. Boglár Lajos mitikus „fényhozó" kultúrhérosszá válik, amikor az indiánok kérésére közbenjár a helyi térítő szerzeteseknél, hogy egy villanypóznára égőt szereljenek. A közvetítés egy kevésbé mitikus kifejezésével élve az antropológus kulturális bróker. Chamberst idézve Chalfen és Rich azokat az antropológusokat hívja így, akik a klasszikus gyűjteményező és kutatáson alapuló alkalmazott antropológiai tevékenységük mellett „elméleti és gyakorlati tudást szállít[anak], valamint szolgáltatást végez[nek] eltérő kultúrák közt." (Chalfen – Rich 2009: 57) A Rouch-féle reflexív audiovizuális kölcsönösség vagy kölcsönös audiovizuális ajándékozás *(contredon audio-visuel)* nem képezte részét Boglár Lajos kulturális brókerségének 1959-ben, hiszen ő egy kis kézikamerával, filmes előhívó eszközök nélkül utazott a brazil őslakosokhoz. Az intenzív film- és a fotóhasználat egyoldalú tevékenység volt Boglár és az indiánok közti kapcsolatban, és látszólag kívül állt a főleg tárgyak cseréjében manifesztálódó csereaktusokon. Valójában azonban nagyon is részét képezte a kultúrák közti intenzív és kétoldalú kommunikációnak, és a könyv tanúsága szerint beleágyazódott az általános csereforgalomba. Amikor például Boglár *ataszu*, vagyis erdei szellem iránt érdeklődött, hosszas, de óvatos nógatás után a legidősebb nambikuara indián jelezte, hogy van *ataszu*, és hogy furulyával tudja hívni és elküldeni őket. Később megmutatja, mondta, és „most kérek cigarettát" (Boglár 1959: 99–100). Egy másik esetet így ír le a szerző:

> „A nambikuarák egy kunyhó árnyékába húzódnak a nagy hőség elő. Melléjük telepszem. Rosa az urucubogyó lével keni be testét, azután a gyermekét is bekeni vele – de nem engedi magát lefényképezni. Daniel szerint a »kép elviszi a gyereket«, de ha odaadom az anyának a képet, akkor lefényképezhetem. Erre persze nincs lehetőségem. Rosa hátat fordít nekem, s a gyereket betakarja – ne is lássam."[125]
>
> (Boglár 1959: 124)

Végül a filmezéssel kapcsolatos csereaktusokra utolsó példaként Antonio esetét idézem.[126]

> „Néhányan a filmfelvevőt nézegetik. Antonio kéri, adjam neki. Oda nem adhatom, mondom, de filmezhet vele. Néhány szavas magyarázat után él is az alkalommal, s ügyesen – amint az előhívás után kiderült – néhány méter kifogástalan filmet készít. A többiek is piszkálgatják a »fényes képdobozt«. Ismét szóba kerülnek a cseretárgyak, s Masise [a főnök] azt mondja: – A nambikuara ad-ad, de nem kap semmit…"
>
> (Boglár 1959: 130)

Bár az előhívásra szolgáló infrastruktúra hiányában az őslakosok nem látták magát az előhívott filmet, ennek ellenére a kép, a képkészítő eszköz, illetve a képkészítés része az általános csereforgalomnak; sőt nemcsak annak, hanem a mitikus világnak is, amelyben a tiltás és a tabu éppen a csere révén oldható fel, lásd a gyermek kép általi elrablásának hitét, illetve a veszély csere általi kiküszöbölését. Mindezek ismeretében állítható, hogy a csere mint a részvételiség egy ősidők óta létező formája szoros kapcsolatban áll a mitikus világképpel, és ebben a modern társadalmak technológiái is szerepet kapnak. A film képzelet és mítosz, amely világmagyarázó funkcióval bírhat, és a vele kapcsolatos csereaktusok meghatározóak azokra nézve, akik részt vesznek bennük – legyenek

125 „Az asszonyok nem szeretik, ha fényképezik őket", szól az egyik képaláírás, egy olyan kép alatt, ami egy arcát félig eltakaró asszonyt ábrázol. Feloldhatatlan ellentmondás keletkezik felirat és a kép között.

126 Boglár az őslakosokat sok esetben a térítő szerzetesek által nekik adott spanyol nevekkel jelzi.

a kamera bármelyik oldalán. Az antropológiai vagy néprajzi múzeumok mint a kulturális örökségként értett filmek őrzői, kutatói és kiállítói a csereaktusok egy következő intézményi és technológiai szintjét képviselik. A részvételi alapon működő múzeum az általa gondozott mediális és vizuális örökségben is érvényt szerez annak, hogy a szereplők közti csere demokratikus módon történjen. Bár Boglár a fent idézett történetben antropológus-filmes Jean Rouch reflexív módszerét alkalmazza a Néprajzi Múzeum egyik fontos roma tárgya, *A bödönhajó* című film elkészítésekor (lásd a Kanalas Mihállyal közös filmnézést), de a történetben kibontakozó konfliktus (a történet Boglár által levont tanulsága szerint is) éppen a „visszhang" megkésettségéből, az audiovizuális ajándékozás egyoldalúságából, a filmmel kapcsolatos kommunikációs hiányból eredt.

Videós kritikai aktivizmus a kulturális örökség megőrzésében

Rouchnak és a *cinema verité*nek köszönhetően a néprajzi film már a hatvanas évektől kilépett a rögzítő funkcióból, és autentikusságát *nemcsak* egy néprajzi esemény, például egy rítus eljátszásának vagy egy tárgy készítésének felvételéből nyerte, hanem egy adott csoport társadalmi helyzetére a filmes rögzítőfolyamaton keresztül történő aktuális reflexióból is. A néprajzi film, és vele az antropológiai tekintet ilyen típusú megújítására irányuló kísérlet egybeesett több politikai és kulturális paradigmaváltással, illetve részét képezte azoknak. Ezek közül az egyik megmeghatározóbb az alárendelt csoportok emancipatív identitáspolitikája volt, vagy az azokkal szorosan összefüggő emlékezeti és mediális fordulat (lásd Faye Ginsburg *screen memories* fogalmát), amelyben a performatív újrajátszások is erős szerepet kaptak, immár a hagyományos néprajzi filmezésen messze túlmutató módon.[127]

Ma már a kulturális örökség egyre nagyobb része áll rendelkezésre technikai sokszorosítások formájában, a múzeumi és archívumi demokratizálásnak pedig az a feltétele, hogy ezek az új mediális produktumok részvételi módon készüljenek el. A Rouch-féle megosztott antropológia

127 A kortárs művészeti újrajátszásokról, köztük Németh Hajnal *Hamis vallomás* című sorozatáról bővebben Gadó Flórával közös tanulmányunkban írtunk: Gadó–Müllner (2025: 317–333).

mellett megannyi példát tudunk mondani már a 20. század közepétől, amikor vizuális antropológusok és kommunikációs szakemberek szükségét érezték a patrimonizáló tudás megosztásának. Sol Worth kommunikációkutató, John Adler antropológus és az akkor még antropológia mesterszakos Richard Chalfen Navajo-projektje 1966-ban úttörő jelentőségű volt, amikor Palm Springsben három hónapon keresztül filmezni tanítottak navajo fiatalokat, akik aztán filmre vették a navajo homokkép-, szőnyeg- vagy gyógyszerkészítés folyamatát. „Feltételeztük, írja Worth, hogy ha az ilyen [őslakos] emberek a saját módjukon használják a mozgóképeket, akkor azokat nem véletlenszerűen, hanem bizonyos minták szerint fogják használni, és hogy az általuk használt minták tükrözni fogják kultúrájukat és sajátos kognitív stílusukat." Majd Malinowskit idézi: „Az etnográfusnak soha nem szabad szem elől tévesztenie a végső célt [...], amely röviden összefoglalva az, hogy megértse a bennszülöttek nézőpontját, az élethez való viszonyukat, és megértse világukról alkotott elképzelésüket." (Worth – Adair 1972: 12) De említhetjük Terence Turner Dél-Amerikában zajlott projektjeit, amikor együttműködésével egy kayapo közösség létrehozta a saját videóarchívumát rítusaik megőrzése céljából. Turner erről szóló tanulmánya szerepel a 2002-ben kiadott *Media Anthropology* című tanulmánykötetben, amely ilyen és hasonló esettanulmányokból építkezik, szem előtt tartva a legfontosabb elvet, az émikus nézőpontot.[128]

Múzeumi kontextusban először az InsightShare-t említem, amely a Living Cultures nevű projekt keretében videóképzéseket szervez a világ minden táján élő őslakosok számára, hozzájárulva ahhoz, hogy képviseljék igényeiket a nyugati múzeumokkal szemben, és tárgyaljanak a gyarmati időkben kisajátított és kizsákmányolt rituális tárgyaikról. Ebben az esetben a videó nem csupán a képviselet médiuma, hanem egy performatív folyamat része, valamint a visszabeszélés eszköze az európai gyarmati muzeológia történetileg megalapozott hatalmi diskurzusával szemben. Az egyik izgalmas részvételi filmjük a *Voices*,

128 Turner egyik legfontosabb észrevétele a kayapo émikus videóhasználat performatív jellege: „A kayapók a videófelvételeket nem csupán a létező tények passzív rögzítésének vagy tükrözésének tekintik, hanem segítségnek, hogy megteremtsék általuk a valóságot, amit azok egyébként rögzítenek. Más szóval: a reprezentációnak performatív funkciója van." (Turner 2002: 87) Ez az a performatív funkció, amely kevésbé mitikusnak, inkább modernnek tartott társadalmakban is képes lerombolni a mitikus világot, ha nem ellenőrzött keretek között zajlik.

amelyet a Young Roots közösséggel együttműködésben készítettek. Ebben rövid játékfilmes etűdben egy fiatal fekete fiú játssza a főszerepet, akinek a karaktere rendkívül érzékenyen reagál a kiállított ősi fekete maszkok látványára. A főhős a tárlatlátogatás során a vitrinekbe zárt tárgyak segítségkérő „hangjait" is hallani kezdi, és ez az bizonyítja, hogy kommunikálnak vele az egykori rituális tárgyak, „élnek" számára. Ám a főhős éppen paranormális képessége, „halló" volta, révén válik a gyarmatosítás korabeli intézmény modern kori áldozatává. Nem tud segíteni a bezárt tárgyakon, ellenben ő is vitrinbe kerül, mozdulatlanságra és némaságra ítélve néz ki a börtönéből.

A kölcsönös audiovizuális ajándék magyar kontextusban

A bödönhajó alapjául szolgáló hagyományos néprajzi újrajátszás 1964-ben kettős céllal történt. Egyrészt egy már többé-kevésbé feledésbe merült munkafolyamatot akart rögzíteni az utókor számára, ez lett *A bödönhajó* című film; másrészt ennek a munkafolyamatnak a végén egy néprajzi jelentőséggel bíró, autentikus módon elkészített tárgy is keletkezett, maga a bödönhajó. Azonban tévednénk, ha ebből kiindulva Boglár Lajos antropológiai filmes munkásságát egészében paradigmaváltás előttiként érzékelnénk. Boglár egyrészt az akcióantropológia egyik első magyarországi képviselője volt.[129] Vagy amikor az eredeti közegben felvett hangért emel szót, akkor is elsősorban az vezérli, hogy „hangot kell adni annak az informátornak." (Boglár 2004: 54) Másrészt, mint láttuk, ő honosította meg magyar kontextusban a Rouch-féle „megosztott antropológia" módszerének bizonyos vonásait, például az ún. „termékeny visszhangot," vagyis amikor az ún. informátorral egyezteti az elkészült filmet – éppen *A bödönhajó* című film kapcsán. Mondhatjuk, hogy ez a Rouch által kölcsönös audiovizuális ajándéknak nevezett jelenség történt azon a bizonyos filmvetítésen a budapesti Néprajzi Múzeumban,

129 „Amikor a *L'Indien* című filmet csináltuk Jaques Willemont-nal, ami az első akcióantropológia, amit én csináltam, ott eleve egy olyan kamerával voltunk, ahol külön hangmérnökünk volt, zseniális, mindenki ott volt, tökéletesen tudtunk fórumot adni a megszólaltatott őslakosoknak! Tehát ő beszélt végig, nem én. Én csak álltam ott hátul, bele se szóltam az egészbe. Ott volt először lehetőségem arra, hogy ez az audiovizuális antropológia előjöjjön. A kép és a hang az övék volt. És ők mondták el, hogy milyen bánatuk van." (Boglár 2004: 57)

némileg megkésve, amelynek a tapasztalatát aztán Boglár beépítette antropológusi életművébe („ilyet ne csinálj máskor").[130] Mindezek tehát azt bizonyítják, hogy Boglár, akárcsak Rouch, érzékeny volt arra, hogy az érintettek milyen nézőpontból látják a velük történteket, a saját szerepüket az etnográfiai újrajátszásban, és hogy abban a saját bőrüket viszik vásárra, a saját testük válik láthatóvá. Az érintetteknek ez a bevonása, szerepük közös, részvételi reflexiója képezi a különbséget a hagyományos néprajzi újrajátszás *(performance ethnography, ethnograpic reenactment)* és a kritikai antropológiai újrajátszás *(critical performance ethnography, critical ethnographic reenactment)* között.

Pontosan ezt a különbséget vázolják fel tanulmányukban Jen Schensul és Campbell Dalglish, amelyben drogkereskedelem veszélyének kitett fiatalok közreműködésével megszervezett 1992-es workshop tanulságait összegzik. A workshop folyamán hibrid módszert alkalmaztak, amelynek része a részvételi és improvizáció alapú filmkészítés, a művészetalapú akciókutatás, valamint a Paulo Freire-féle transzformatív vagy kritikai pedagógia. A workshopba beépített reflexiós pontok azt a célt szolgálták, hogy az érintett fiatalok ne fogadják el természetesnek az adott állapotokat, és lehetőségük legyen elképzelni egy másik életet.

> „A kritikai performatív etnográfia (Denzin 2003) kulturális folyamatokat illusztrál vagy szélesebb közönséghez juttatja el a kutatási eredményeket azzal, hogy a szereplőket bevonja az etnográfiai értelmezés performanszába. A performatív etnográfia következetlen a közönség bevonásában, hol párbeszédbe hívja, hol további adatok generálására használja őket. A kritikai performansz területén belül a legismertebb megközelítés az Elnyomottak Színháza (Theatre of the Oppressed): ennek keretei között egy ellentmondásokkal vagy strukturális/társadalmi kérdésekkel foglalkozó színdarab jön létre, amelyben a közönség részt is vehet alternatív befejezések improvizálásával (Boal 1992)."
>
> (Schensul – Dalglish 2022: 62–63)

Visszatérve a tanulmány elején felhozott példára, most már látjuk, hogy mi hiányzott az bödönhajó-faragásról készített filmből: hogy az maga is

130 Boglár ismerte Rouch filmjeit, személyesen is ismerte őt, és meghívta Magyarországra, ahová Rouch el is jött.

részvételi alapon készüljön el. A cigány közösség, azon túl, hogy kivitelezője volt a munkának, egy archaikus tudás hordozójaként is megmutatkozott. A projekt során azonban ők maguk kívülmaradtak egy másik folyamaton, mégpedig a filmes-mediális akción. Materiális szinten az üzlet kölcsönösen jövedelmező volt mindkét közösség számára, mert amit szerződésbe foglaltak, megkapták. Az audiovizuális szinten azonban nem történt kölcsönös ajándékozás: a cigányok nem kaptak semmit a képükért. Az etnográfusok tudták, hogy az adatközlők mit csinálnak, de az adatközlők nem tudták, hogy mit csinálnak az etnográfusok. A két tudás, az archaikus és a mediális interferált egymással, ami ott a helyszínen nem okozott feszültséget, csak később, amikor a film a résztvevők egyik számára láthatóvá vált azáltal, hogy az antropológus termékeny visszhangot várt tőlük. Természetesen nem szeretnék történetietlen lenni, és számonkérni valami olyasmit, ami az 1960-as években nem létezett, vagy ha igen, akkor még csak igen sporadikus módon, a gyarmati viszonyokra erőteljes kritikával reagáló filmes közegben, például Franciaországban. Tény azonban, hogy éppen a filmnek mint médiumnak volt sok helyen romboló hatása a hagyományos életvilágra, erre Boglár életművéből is tudunk példát mondani, és ez éppen abból eredt, hogy az archaikus tudás mediális rögzítésének folyamatával, illetve ennek következményeivel nem voltak tisztában éppen azok, akikről a film szólt.[131] Ez a destruktív következmény persze nem csak magából a filmből és a film jelentette váratlan nyilvánosságból eredt, például amikor hirtelen viszontlátták magukat a televízióban az érintettek, és ez beláthatatlan következményekkel járt az addig zártnak és biztonságosnak tudott közösségre nézve. Ahogy Boglár mondta a nambikuarákkal kapcsolatos esetről szólva, „kiragadták rituális zártságából" a rítust. A nemzeti és globális médián túl a modernizálódás okozta egyéb átalakulások legalább olyan erőteljesen változtatták meg az archaikus közeget. Bár a történeti példán nem kérhetünk számon ma már tudott ismereteket, de a benne rejlő tanulságot le kell levonnunk a magunk számára. Hogyan szervezünk meg egy ilyen folyamatot *ma* azokkal az emberekkel, akiknek az életére, szokásaira, tárgyaira antropológiai kutatásunk irányul? Miképpen tudunk kritikaivá tenni egy etnográfiai újrajátszást, és ezzel hasznossá tenni a néprajz számára, ugyanakkor hasznossá

131 Lásd az *Asszonyfarsang* című filmjét.

tenni azok számára is, akikről a néprajz szól, és akik*nek* a néprajz szól?[132] Hogyan válhat kritikai reflexió tárgyává a már rögzített adat, maga a történeti relevanciával bíró dokumentumfilm, mégpedig aktív újrafeldolgozás tárgyaként, az érintett közösségek bevonásával?

Legyünk anakronisztikusak, és képzeljünk el egy részvételi videóprojektet 1964-ben, Észak-Tisza vidékén, Magyarországon! Szervezzünk egy fantáziadús újrajátszást a bödönhajó kifaragásáról és annak filmes rögzítéséről. Először is, elengedhetetlen a demokratikus kapcsolat vagy rapport a két közösség, az etnográfusok és az informátorok között. Fontos tisztázni, hogy a projekt célja két különböző, de egyként a kézzelfogható kulturális örökség körébe tartozó tárgy előállítása. Az egyik a bödönhajó, a másik a bödönhajó készítéséről készített film. Könnyű elképzelni egy mindenki számára kölcsönösen előnyös projektet, amikor az egyik közösség megtanítja a másikat, például hogyan kell bödönhajót faragni, és hogyan kell filmet forgatni és szerkeszteni. Jean Rouch nyomán ezt „(múzeum)pedagógiai kölcsönösségnek" nevezhetjük. A műhelymunka során az új tárgy létrehozásához használt eszközök katalizátorként működhetnek a résztvevő közösségek közötti kapcsolatban. Két párhuzamos műhelymunkát folytatnak egymás mellett a workshop résztvevői, a fafaragást és a videókészítést. Az utóbbi esetében az informátor közösség tagjai megtanulják a filmkészítés alapjait, mind a tartalomkészítés (például melyek a dokumentumfilm elemei, hogyan kell interjút készíteni, hogyan kell használni az archívumot és hogyan kell beilleszteni a talált felvételeket, hogyan kell használni a kortárs és történelmi forrásokat stb.), mind a képalkotás frontján (mi a montázs funkciója, hogyan kell felvenni és szerkeszteni a képeket stb.). Megtanulják és felváltva töltik be a stábtagok szerepköreit: interjúkészítő és interjúalany, operatőr, hangmérnök, rendező, vágó stb. Szükséges egy szerződés megkötése, nem csak pénzügyi, hanem informális, egyfajta „csoportszerződés" is, abban az értelemben, hogy a résztvevőket teljeskörűen és a lehető legteljesebb mértékben tájékoztassák a végtermékek, a bödönhajó és a videó előre látható funkciójáról és lehetséges következményeiről: milyen platformokon fogják bemutatni a bödönhajót és a filmet, kik férhetnek hozzá azok megtekintéséhez. A projektben szükségszerűen kapcsolódik össze

132 Katarina Cizek kortárs kanadai újmédiaművész szavával: „Nem dokumentumfilmeket készítünk emberekről, hanem médiaprojekteket készítünk emberekkel." (Miller 2010: 429)

az anyagi és a szellemi kulturális örökségre irányuló társadalmi kutatás. A két különböző társadalmi és etnikai csoportból álló csoport etnodialogikus kutatást végez arról, kik azok a lingurari vagy balajari romák, akik az ipari társadalom megjelenése előtt fából készült tárgyakat gyártottak a földművelő és halászó paraszti közösségek számára, hogyan vesztették el munkájukat a modern, szabványosított gyártás következtében, és mit jelent egy tudás újjáélesztése és egy hagyományos munkafolyamat újbóli megvalósítása. A résztvevőknek lehetőségük nyílik arra, hogy saját elképzeléseik szerint készítsenek filmet. Ez a folyamat immáron összekapcsolja az émikus elbeszélést az interkulturális dialógussal, és ebben a részvételi alapú kutatásban tudomány, játék és aktivizmus kapcsolódik össze egymással. Miközben a résztvevők megtanulják, hogyan kell együttműködve létrehozni tárgyat és képet, remélhetőleg nem veszítik szem elől „a másik fát", amely bár a filmi képzelet műve, legalább olyan meghatározó része a világunknak, ha nem meghatározóbb, mint „valódi" modellje, amelyből a bödönhajót kifaragták.

Melléklet

> „Prónai Csaba: A Néprajzi Múzeumban készített filmek közül én persze elsősorban a cigány témájúak iránt érdeklődnék, például *A bödönhajó*ról, amit az *Asszonyfarsang*hoz hasonlóan később szintén visszavittek oda levetíteni, ahol készült…
> Boglár Lajos: *A bödönhajó* című film még korábban, 64-ben készült. Arról volt szó, hogy egy bizonyos területet elöntenek vízzel, és akkor menteni kell, ami menthető, filmezni. A Tiszafüredi Múzeum azt mondta, hogy nekik kéne egy bödönhajó, ami nincs a gyűjteményben. Ki vágja ezt ki? Hát persze hogy a Tiszádi erdőség közelében élő kanalas cigányok. És akkor ezt szépen megszerveztük, összesen nyolc napig tartott ez a dolog. És hát számomra a szenzáció az volt, amit később az indián »ügyben« is nagyon jól fel tudtam használni. Társzekéren jártak, az egész család edényekkel stb. Bevonultak az erdőbe, öt perc alatt belakták. Nem vágtak ki semmit. Itt lesz a ruha helye, itt fognak aludni, itt fognak főzni, tehát mint az indiánjaim, amikor lepihennek, és öt perc alatt összeállítanak egy enyhelyt.

Ezért ez fantasztikus. Másrészt nagyon örültek annak, hogy a kitermelt fa az övéké lesz, úgyhogy az háromezer forint, és abban az időben ez nagyon sok volt. És akkor az egész Kanalas család jött. Kanalas Gyuri és Kanalas Mihály volt az, aki képen legtöbbet »működött«. Kanalas Gyuri választotta ki azt a fát, amit kivágtak. Két kamerával vettük fel, mert azt láttam, hogy ez iszonyú magas, ötven vagy nem tudom én, hány méter, és abból indultam ki, hogy ez olyan döbbenet, ezt vezényelni, és maga mögé temet egy csomó fát, úgyhogy ezt két kamerával csináljuk. Az egyik normálsebességgel, a másik kétszeres sebességgel, tehát így vágjuk össze. Elkészült a film, és 65-ben írtam Tiszafüredre, hogy szeretném a Kanalas családot meghívni, nézzék meg a filmet. És a Néprajzi Múzeumnak volt egy viszonylag nagy vetítőterme, és megjelent Kanalas Miska kék öltönyben, piros nyakkendőben. Mondom: »Miska, hol vannak a többiek?« Azt mondja: »Csak nekem van ruhám.« Ketten ültünk a vetítőteremben. Nézzük, nézzük a filmet, azt mondja: »Lajoskám, hát mi csak egy fát vágtunk ki, ezt a másikat ki vágta ki?« Akkor kaptam egy leckét abból, hogy mi az, hogy antropológia, úgy szájba vágott engem az informátor, hogy ilyet ne csinálj máskor. Mindegy. Eltelt hány év? Húsz, harminc? 90-es évek közepe. Csaba szervezésében Gödöllőn a Művelődési Házban sikerült néhány cigánysággal kapcsolatos filmet vetíteni, nem vinném-e *A bödönhajó*t oda. Csabával ott voltunk együtt. A film elején – mielőtt a szerencsétlen kis tizenöt percet levetítettem volna – elmondtam, hogy hát bizony a film első vetítésekor csak Kanalas Miska volt ott. »Itt vagyok!« – most is ott ült. A teremben legalább hatvanan voltak, és mindenki »rendesen« volt felöltözve, minden harmadik ember kezében volt egy mobil, hatalmas autók álltak kint, úgyhogy alaposan megváltozott a helyzet az első vetítés óta. Kanalas Miskával újból jóba lettünk. Készítettünk több interjút, filmeket, több oldalága volt az érdeklődésnek. […]"

(Boglár 2004: 39–41)

Filmográfia

A bödönhajó (Boglár Lajos, 1966 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)* https://gyujtemeny.neprajz.hu/hu/collection/item/613000109/ *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

A Hard Way Out (Campbell Dalglish, 1994) https://www.youtube.com/watch?v=GbSjS-eT594 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Asszonyfarsang Mátraalmáson (Boglár Lajos, 1967) https://gyujtemeny.neprajz.hu/hu/collection/item/613000027/ *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Így készült a Bödönhajó (Kőszegi Edit–Szuhay Péter, 2022) https://www.youtube.com/watch?v=c0IQrUm3cWM *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Living Cultures https://insightshare.org/network/ *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Voices (Young Roots–InsightShare–Pitt Rivers Museum, 2007) https://www.youtube.com/watch?v=e4z1lcBcXK8 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

9. A néma botolótól a hibrid hangzó repertoárig

A nyírvasvári Rostás család mozgóképes ábrázolásának néhány példája[133]

Bevezetés

Ebben a fejezetben a Nyírvasváriban élő oláh cigány Rostás családnak az elmúlt nagyjából ötven évből származó, műfaji szempontból heterogén mozgóképes ábrázolásait mutatom be és elemzem.[134] A Rostás család különböző generációinak tagjai foglalkoztak lótartással és lókereskedéssel, később a szocialista építőipari munkába tagozódtak be. A rendszerváltás után a vállalkozás, illetve az önkormányzati munkák mellett tánccal és zenével foglalkoztak, míg a legfiatalabb generáció az értelmiségi munka mellett zenél. A család kezdetben mint autentikus népi adatközlő, később mint professzionális zenészcsoport működött. A róluk készült mozgóképek nemcsak a mikroközösség kifinomult zenei műveltségéről és az általa képviselt hagyományőrzésről tanúskodnak, hanem a család tagjainak mindenkori társadalmi helyzetéről és a kulturális örökség filmen történő hagyományozódásáról is. A mozgóképek révén megtudhatjuk, hogy a képek főszereplői, a Rostás család tagjai előadóművészként miképpen viszonyulnak – adaptálódnak a „megörökítéshez", és ők maguk miként veszik ki részüket ebből a folyamatból.

133 A fejezet eredeti magyar nyelvű megjelenését lásd Müllner 2023. Angol nyelvű megjelenés: Müllner 2026. Magyarországon a „cigány" és a „roma" kifejezéseket egyaránt hivatalosan és egymás szinonimájaként használják az etnikai közösség megnevezésére, bár az egyes roma alcsoportok eltérő módon viszonyulnak a hivatalos terminológiához. A magyarországi roma közösségen belül három fő csoportot lehet megkülönböztetni: a romungrókat („magyar cigány"), az oláhcigányokat és a beásokat. Míg a romungró és az oláhcigány közösségek elfogadják a „roma" megnevezést, a beás közösség ambivalens módon viszonyul ehhez a kifejezéshez. Mivel a Rostás család oláhcigány identitással rendelkezik, ezért felváltva románok és cigánynak nevezem őket (Orsós 2024: 59–60).

134 Köszönöm Rostás Tündének a tanulmány megírásában nyújtott segítségét, valamint Biczó Gábornak (Lippai Balázs Roma Szakkollégium), Daróczi Ágnesnek és Gaján Évának (Szentendrei Hamvas Béla Pest Megyei Könyvtár) a hozzáférést az általuk kezelt archívumokhoz.

Az imént említettekkel párhuzamosan vizsgálom, hogy miképpen képződik meg a „roma" (és azzal együtt a „nem roma") kulturális identitás a filmeken, illetve, hogy a különböző identitások és a köztük létező viszonyok miképpen konstruálódnak meg, performálódnak, dramatizálódnak. A viszony/viszonyítás tehát központi jelentőségű az alábbi elemzésben. A botoló táncot metaforaként alkalmazva a roma és nem roma (cigány és „fehér") szereplők közti kapcsolatot agonikusnak (versengőnek, küzdőnek) nevezném, amelynek az egyik legpregnánsabb megjelenési helye a mindenkori média. Az *agón* a drámai küzdelmet jelenti, akár bottal vívják, akár a médiában zajlik, bár ez utóbbi nem annyira látványos, pontosabban nagyon is az, csak éppen az egyik fél javára. Paradox módon a későmodern társadalmakban a rasszalapú látványosság versenyelőnyhöz juttatja azokat a domináns csoportokat, akik nem látszanak a képen; ha pedig megjelennek, akkor (egyáltalán nem paradox módon) rögvest hierarchikus viszonyba kerülnek az alárendelt csoporttal. Ez a drámai versengés strukturálja és szervezi az etnikai vagy rassz szerinti, de leginkább diszkurzív módon megalkotott Másik médiareprezentációját, jelen esetben a romákét is. Ha ők az ábrázolásban látványosan és egyben elmosódottan vannak jelen (ami azt jelenti, hogy kevés kivétellel öröklött és hagyományozódó képi sémák kereteibe rögzítetten), akkor a többségi jelölő láthatatlanul vagy kevésbé láthatóan, viszont annál „természetesebben" és általában reflektálatlanul és kritikátlanul. Ennélfogva azt remélem, hogy az alábbi részelemzések a kelet-európai kritikai fehérségkutatáshoz is hozzájárulhatnak, amennyiben a lefilmezett romák mellett a reflektorfényt azokra az aktorokra és akciókra irányítják, akik és amelyek jelöletlen jelölőként „természetes" módon létrehozzák és meghatározzák a mozgóképekben ábrázolt kisebbséget.

Intézményi háttér és elméleti vonatkozások

Az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén 2017 óta működő Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban kisebbségi kulturális identitások képeinek kutatása folyik. Olyan mozgóképeké, amelyek a fősodorbeli média határán léteznek, és bár érintkez(het)nek is azzal, de többször inkább ellenpontot képviselnek, vagy egyszerűen meg- vagy elkerülik

annak előíró paradigmáit hegemóniaellenes gyakorlataikkal. Máshol már bővebben ismertettem a kutatóközpont néveredetének történetét, azt, hogy a „minor" jelző által miképpen ágyazódik bele egy tág posztkoloniális kritikai hagyományba, és hogy az itt zajló kutatások fókuszában miként kereszteződik a részvételi-közösségi filmkészítési gyakorlat és a kisebbségi közösségek önábrázolására irányuló figyelem[135] (Müllner 2020). Magától értetődő, hogy a kisebbségre irányuló kutatásnak részvételivé kell válnia, ha nem akarja megismételni azt az akadémiai gyakorlatot, amely a tudás létrehozása közben többszörösen volt kizsákmányoló és kisajátító, amennyiben az adatközlővel közösen megalkotott tudást önmagának tulajdonította, a tudásának felhasználásán kívül a hangjától is megfosztotta az adatközlőt, és olyan esszencializáló képben rögzítette, amely Másikká tette őt. A kutatás egy jóval demokratikusabb módjaként tekinthetünk a részvételi jellegű megközelítésekre, amelyekre már minden tudományterületen van lehetőség és példa.

A kutatóközpont kutatási témái közül az egyik a néprajzi film, és az a nem igazán ismert munka, amelynek során a néprajzi film bizonyos kontextusokban részvételi jelleget öltött-ölthetett egy a néprajztudomány számára amúgy nem kedvező politikai és kulturális környezetben, a kádári diktatúrában. Bár a kutatóközpont tagjai szakértelem híján nem foglalkoznak néptánc- és népzenekutatással, de a tudásmegosztó és részvételi jellegű néprajzi filmen keresztül érintőlegesen ezek is feltűnnek és helyet találnak a kutatási témák között.[136] Erre már csak azért is adódik lehetőség, mert a minor média és a kisebbségi mozgóképek iránti érdeklődés természetes szövetségesre talál a kortárs népzenekutatásban, különösen az alkalmazott népzenekutatásnak a posztkoloniális kritika által érintett leágazásában, amelyben kitüntetett figyelmet kapnak a hátrányos helyzetű kisebbségek. Az UNESCO konzultációs partnereként is működő Tradicionális Zene Nemzetközi Tanácsa nevű

135 A Minor Média/Kultúra Kutatóközpont fontos inspirálói között ott található Michael Stewart. A magyarországi oláh cigány közösségben az 1980-as évek második felében antropológiai munkát folytató Stewart húsz évvel később a University College of London -ban elindította a MyStreet nevű részvételi filmes projektet (Stewart 2022).

136 Egy példa a szentendrei Rábay Mátyás Amatőr Filmklubban készült *Cigánylakodalom* című film. A filmklubban készültek más roma tárgyú filmek, például gyerekek táboroztatásáról. Bővebben lásd ebben a könyvben a „Romák a magyar amatőrfilmekben" című fejezetet.

civil szervezet, illetve annak Zene és Kisebbségek Kutatócsoportja az alábbi módon fogalmazza meg saját küldetését:

> „Kutatócsoportunk számára a kisebbség fogalma magába foglalja azokat a közösségeket, csoportokat és/vagy egyéneket, beleértve az őslakos, migráns vagy más sérülékeny csoportokat, akik a diszkrimináció nagyfokú kockázatának vannak kitéve etnikumuk, rasszuk, vallásuk, nyelvük, társadalmi nemük, szexuális orientációjuk, fogyatékkal élésük, politikai véleményük, társadalmi vagy gazdasági depривációjuk alapján."
>
> (Pettan 2019)

Jóllehet a jelenkori Magyarországon a romákat számtalan területen éri hátrányos megkülönböztetés, amelynek következtében az érintettek lakhatáshoz, oktatáshoz, munkához való joga alapvetően sérül, ugyanakkor arra is fel kell hívni a figyelmet, hogy a fenti definíció hatóköre bizonyos értelemben korlátozott. Korlátozott, amennyiben akár sértheti is azokat a romákat, akik nem tartják magukat depriváltnak, és így nem szeretnének ennek a többségi definíciónak megfelelni, hasonlóképpen kikérnek maguknak minden párhuzamot a menekültekkel, és nem rasszizmusból (bár a magyar kormány bevándorló-ellenes propagandája biztosan nem növelte az idegenekkel való szolidaritást és empátiát), hanem mert magyar identitással élvén jogfosztónak érzik a jelenkori bevándorlókkal, migránsokkal vagy menekültekkel való összehasonlítást. Akkor tehát, amikor a romák zenekultúráját mint kutatási témát meghatározzuk, nélkülözhetetlen az adatközlői visszacsatolás és ezzel a közös tudástermelés lehetőségének biztosítása (az „audiovizuális kölcsönösség", ahogy Jean Rouch nevezte a néprajzi film kapcsán) (Rouch 2003). Ennek során fény derülhet a saját roma identitás mint kisebbségi identitás és a hátrányos helyzet érintkezésére, kapcsolódásaira, de az eltéréseire is, valamint a zene szerepére a roma kulturális identitásban, és annak eseteire, amikor a zene éppen hogy nem játszik szerepet sem a kisebbségi identitás (előadói nem válnak cigány etnikai Másikká a népzenekutatásban), sem a hátrányos helyzet performálásában (a cigány népzene adott esetben nem egy trauma felelevenítése, mint Sára Sándor *Cigányok* című filmjének bevezető, Porrajmost idéző népdal szekvenciájában), hanem ezektől függetlenül jön létre.

Ez az a pont, ahol említést kell tennünk a kutatóközpont egyik legfontosabb előzményéről, alintézményéről és kutatási területéről,

a Romakép Műhely nevű egyetemi kurzusként és nyitott filmklubként működő programról. A programot Pócsik Andrea alapította 2011-ben, én 2012-ben csatlakoztam látogatóként, 2013-tól pedig szervezőként. A Romakép Műhely történetében meghatározó volt a zenei témájú dokumentumfilmek szerepe, részeként annak a kritikai tendenciának, amelynek során a program résztvevői a vetített filmeket beágyazták a tágabb társadalmi és kulturális kontextusba, és ezen az úton vonták kérdőre a látható, de elmosódott romaképeket.[137] A Romakép Műhelyben a 2011 óta elmúlt tizenegy évben sok olyan filmet láthattak az egyetemista és a nem egyetemista nézők, amelyekben roma emberek jelentek meg a zenéhez való kapcsolódásuk okán. A zenei műfaji spektrum igen szélesnek mondható, amint az a – nem teljes – felsorolásból kitűnik:

A Zenekar (r. Petőcz Tamás, 2014). A Romaképben történt vetítés éve: 2015.
Átok és szerelem (r. Mihályfy Sándor, 1985). A Romaképben történt vetítés éve: 2013.
Elhalkuló nótaszó (Független Médiaközpont, 2014). A Romaképben történt vetítés éve: 2015.
Gipsy Side (r. Gát Balázs, 2006). A Romaképben történt vetítés éve: 2011.
Hajós a dobozban – roma család (TV2, 2015). A Romaképben történt vetítés éve: 2017.
Latcho Drom (r. Tony Gatlif, 1993). A Romaképben történt vetítés éve: 2012.
Látogatás (r. Jancsó Miklós – Böjte József, 1996). A Romaképben történt vetítés éve: 2017.
Propaganda – Televíziós portréfilm Rácz Katiról (r. Arányi Vanda, 2011). A Romaképben történt vetítés éve: 2015.
Riportfilmek roma zenészekről (Független Médiaközpont / sosinet.hu). A Romaképben történt vetítés éve: 2012.
Roma Hip Hop Archívum (2012). A Romaképben történt vetítés éve: 2013.
Romantic (2002). A Romaképben történt vetítés éve: 2014.
Snétberger Zenei Tehetség Központ (videó- és zenés dokumentumfilm-összeállítás). A Romaképben történt vetítés éve: 2013.
Swing (r. Tony Gatlif, 2002). A Romaképben történt vetítés éve: 2012.
tititá (r. Almási Tamás, 2015). A Romaképben történt vetítés éve: 2016.

137 Az *elmosódottság* egyik központi fogalma Pócsik Andrea 2017-ben megjelent könyvének (Pócsik 2017).

Először azt szeretném tudatosítani, hogy ebből a szegmensből is látszik, hogy a Romakép Műhelyben elsősorban a romák mozgóképekben realizált önképét, önábrázolását igyekeztünk a közönségnek bemutatni, illetve meghívott szakértő vendégek segítségével megbeszélni.[138] Másodszor, és már a tárgyra térve, ha eltekintünk azoktól az itt nem felsorolt filmektől, mint például a már említett *Cigányok*, vagy *Csíplő Gyuri*, amelyek nem zenei filmek, de amelyekben megszólal autentikus cigány népdal vagy zene, illetve látható tánc, a Romakép Műhely műsorában elvétve szerepelt cigány népzenét bemutató film. A Kovalcsik Katalin által azonosított két masszív vonulatból arról a típusról van szó, amelyet a szerző több más írása mellett egy, a Grazi Egyetem roma kultúrának szentelt adatbázisához írt angol nyelvű tanulmányában cigány „népzeneként" határozott meg (*folk music* – hagyományos zene saját használatra), szemben a cigányzenével (*Gypsy music* – zene szolgáltatása a „magyarok", értsd a többségiek számára) (Kovalcsik 2003). A listában dominálnak a magyar nótaként azonosítható népies műzenét és előadóikat megjelenítő filmek (*Átok és szerelem*, *Elhalkuló nótaszó*), a jazz-tematikájú mozgóképek (*A Zenekar*, Snétberger Központ, *tititá*, Rácz Kati-portréfilm), valamint a populáris műfajok (*Romantic*, roma hip-hop, *Gypsy Side*). Mégis van egy-két olyan film, ami a Kovalcsik-féle osztályozás határait nem tartja tiszteletben, és liminális létével jelzi, hogy a „magyarok" (többségiek) számára szolgáltatott „exogám" zene és a romák önmaguknak játszott „endogám" zenéi sokszor bonyolult átfedésben vannak egymással (Tony Gatlif zenés filmjei, vagy éppen a roma hip-hopról szóló projektek).

Mindent egybevetve, valamiért a roma népi kultúra részeként azonosítható „autentikus" cigány népzene, illetve az arról szóló filmek elvétve és részlegesen jelentek meg a Romakép Műhely programjában.[139] A hiány okát azért is nehéz indokolni, mert bár egyrészt érthető, hogy a cigány népzenét (is) bemutató filmek elsősorban néprajzi érdeklődésre tarthatnak számot, ami távol esett a Romakép Műhely kritikai kultúrakutatásként felfogható tevékenységétől, azonban éppen a (média)antropológiai vonatkozások okán merülhettek volna fel a néprajzi filmek

138 A roma önelbeszélés különböző művészeti ágakban történő változatait magyar kontextusban például Junghaus Tímea (képzőművészet), Szuhay Péter (fotóművészet), Beck Zoltán, Orsós János Róbert (irodalom), Pócsik Andrea (film), Bogdán Mária (újmédia-tartalmak) vizsgálták.

139 Az autentikusság szerepéről a magyar néptánc világában lásd Székely 2024.

olyan témaként és területként, amelyek érdemesek a kritikai újraértékelésre és posztkoloniális hegemónia-reflexióra, a deterritorializációra. Hiszen a tudomány ezeken a filmeken keresztül a romákat vizuálisan és auditívan ábrázolta, definiálta, kategorizálta, ekképpen tudást halmozott fel róluk és territorializálta, „elfoglalta őket" – nem fér hozzá kétség, hogy sokszor örökségesítő (patrimonizáló) szándéktól vezérelve, amely az esetek nagy többségében emancipatív hajtóerőt is jelentett. A legkorábbi ilyen mozgóképes felvételek a roma kultúrán belül a munkához kapcsolódnak (Boglár Lajos *A bödönhajó* című néprajzi filmje), vagy a tánchoz (Martin György és Pesovár Ferenc táncfelvételei). Később rendre születtek dokumentumfilmek a témában, de ebben a fejezetben most egy átfogó katalogizálás helyett egyetlen sorozatot szeretnék bemutatni, az említett Rostás családhoz kapcsolódóan. Tudniillik ehhez a családhoz köthetők azok a Romakép Műhelyben vetített filmek, amelyekben mégis jelen van az autentikus roma népzene és néptánc.

A fentieken túl fontos még, hogy tisztázzuk a roma közösségekről és egyénekről szóló filmek, valamint a zene viszonyát. Az a lehetőség, hogy a zenét a mozgóképbe ágyazottan vizsgálom, messze többet jelent annál, hogy pusztán egy vizuális adalékként kezeljük a képet, a kitüntetett hangi információ egyfajta kiegészítéseként, szupplementumaként. Talán nem megengedett metaforahasználattal nevezhetnénk ezt az egymásba ágyazottságot az érzékek „interszekcionalitásának", ahol a hangot és a zenét annak láthatóvá válása felől közelítjük meg, a vizualitást nem alárendelve az auditív környezetnek, hanem nagyon is konstruáló erővel bíróként vizsgálva. Így választ kaphatunk arra a kérdésre, hogy miképpen közvetíti kulturális értelemben a mozgókép a zenét, és viszont, miképpen mediálja a zene a mozgóképet. Feltételezésem szerint kölcsönviszonyról, támogatásról van szó a két érzékelés mediális együttműködésében, ami az érzékelésmódok egymásba ágyazódását eredményezi. Legalábbis megerősíteni látszik ezt a kortárs etnomuzikológia egy meglátása.[140] Kyra Gaunt afroamerikai lányok utcai performatív kultúrája

140 A népzenekutatás és az etnomuzikológia szinonim kifejezéseknek tűnnek, de a magyar és az angol kifejezés jelentésében van egy olyan különbség, ami paradigmatikus, és kifejezetten a jelen fejezet szempontjából az. Laki Péter egy rövid esszéjében annak okát próbálja megtalálni, hogy miért nem szerepel Bartók a népzenekutatás történetéről szóló, Nyugaton írt esszé- és tanulmánygyűjteményekben. A válasza röviden az, hogy Bartók purista módon a népzenét gyűjtötte, és annak antropológiai vonatkozásai kevésbé érdekelték. Ez az attitűd szorult

(éneke, versbeszéde és mozgása, például az ugrálókötelezés) kapcsán „kinetikus oralitásról" beszél, ami alatt a többségi dominanciával társított írásbeli kultúrának ellenálló, vagy legalábbis azzal ambivalens viszonyban lévő, mozgás- és hangalapú kisebbségi kultúrát ért, amelynek etnikai és rassz szempontból, valamint társadalmi nemi (gender) szempontból erős identitáskonstruáló ereje van. A zene a testről szól, mondja Gaunt, és egy mottóban idézi Richard Leppertet: „Szóljon bármiről is a zene, elsősorban mégis a testről szól; a zene aurális és vizuális jelenléte viszonyt épít ki a testtel, és egyben reprezentálja azt." (Leppert, idézi Gaunt 2006) Gaunt szerint a zene „forgatókönyvként" *(script)* szolgál a test performatív megjelenéséhez, a zene performálja, színre viszi a testet, amin keresztül emberi hang vagy hangszer hangjának formájában maga is mediálódik, létrejön.[141] Ehhez hozzátehetjük, hogy ily módon a zene nemcsak hangként testesül meg, hanem látványként is reprezentálódik a testben és a test által, adott esetben a mozgóképes ábrázolás számára. A mozgóképes ábrázolás persze szintén elvégzi a maga munkáját a testen és a megszülető hangon, saját törvényszerűségei szerint szerkesztve át és egységesítve azokat, pontosabban az egység illúzióját keltve.[142] A roma népi kultúrán belül az énekes és zenei hagyományról szóló leírások egyben majdnem mindig táncról, testi performálásról szóló leírások is, és

háttérbe annak a nyugati etnomuzikológiának a hatására, amely a „nép" zenéjét kulturális antropológiai beágyazottságában akarta vagy volt kénytelen megismerni, vagyis a zenét társadalmi funkciója szerint vizsgálta, a népi kultúra egy nem priorizált és nem dekontextualizált aspektusaként (Laki 2006). A 19. század második felében és a 20. század első felében az etnográfiai kutatás és a nemzeti emancipáció közötti szoros összefüggésről, különösen a finnországi kontextusban, bővebben lásd Wilson (1976). Az úgynevezett „finn módszer" erős elméleti hatást gyakorolt Bartókra és a modern magyar etnomuzikológiára, amely akkoriban összhangban állt a nemzetközi mozgalmakkal.

141 A kinetikus oralitás jelentése nagyon közel áll a koreomuzikalitás fogalmához. Interjúk és megtapasztalt táncélmények alapján Quigley és Varga elemzik román (erdélyi) kontextusban a zenészek és a táncosok közötti interakciót, és meggyőzően bizonyítják, hogy a cigány zenészek és a nem cigány parasztok közötti, egyébként egyenlőtlen és hierarchikus etnikai viszonyok hogyan alakulhatnak át demokratikusabb párbeszéddé komplex előadások során, amelyekben a tánc és a zene egymást kölcsönösen feltételezik (Quigley – Varga 2020).

142 A néző már nem passzívan fogadja a vizuális információkat, hanem testtel jelen lévő lényként létezik, akusztikailag, szenzomotorikusan, szomatikusan és érzelmileg is beágyazódva a film vizuális textúrájába és hangtájába. Az 1970-es évek óta a hangtechnika terén elért fejlődés (a különböző Dolby-formátumok) és más technológiai fejlesztések közvetlenül kapcsolódnak a pszichoanalízis, az esztétika és a hangkutatás elméleti fejlődéséhez." (Elsaesser–Hagener 2015)

fordítva, vagyis a roma oralitás elválaszthatatlan a roma kinetikusságtól a hagyományos népzenében. A leíró-elemző szövegek azt is részletesen közvetítik, hogy mi a nő és a férfi szerepe a hagyományos roma közösség zenei és tánckultúrájában (Balázs 2001). Vagyis, visszautalva a fent egy lábjegyzetben már érintett témára, a roma népzene kutatása természetesen lehet csak purista népzenekutatás, de ha kulturális és antropológiai keretben szeretnénk értelmezni a népzenét, például a társuló mozgásformákkal együtt, akkor a kutatásnak etnomuzikológiaként kell fellépnie. Továbbá, ha filmek értelmezéséről van szó, akkor médiaantropológiai keretet is érvényesítenie kell, hiszen a hagyományhoz való újrajátszó viszony mellett a film révén megjelenik a kamerának „játszó" viszony is, ami egyfajta dialogikus performativitásként működik egyéni és közösségi szinten is. A továbbiakban a kérdés tehát az, hogy miként működik a dialogikus performativitás és mozgóképes mediálás a Rostás család zenei kultúrájának ábrázolása esetén.

A csavargó – az indiai film és a rajongó romák

Ebben a fejezetben nem térek ki az észak-magyarországi oláh cigány népművészet, azon belül a népzene és a néptánc részletes ismertetésére. Martin György és Pesovár Ferenc, Kovalcsik Katalin, Balázs Gusztáv, Michael Stewart, Kovai Cecília és mások kutatásai nyomán viszonylag teljes képünk van az oláh cigány zenei hagyományokról, azok időbeli változásáról, tágabb makroközösségi és szűkebb mikroközösségi perspektívában is. A tánc és a zene kapcsolatát bemutató első mozgóképes felvételek Martin György munkái, aki elsősorban tánckutatóként tevékenykedett. Mielőtt azonban ezeknek a felvételeknek az elemzésére rátérnék, hangsúlyozni szeretném, hogy a mozgóképen rögzített cigány népi kultúra nem az első nyoma a hagyományőrző falusi romák mozgóképpel való viszonyának, azzal való elköteleződésének és azonosulásának. Bár több interjú híján egyetlen adatközlő egy adatára tudok támaszkodni, de az annál érdekesebb (Lemon – Vörös 1996). A maga nemében elsőként, magyarországi romákról romaként filmeket és médiatartalmat készítő Daróczi Ágnestől származik a történet. Egy 1996-ban készült interjúban mesél saját oláh cigány közösségének filmkultúrájáról, ami Daróczi Ágnes gyermekkorában, az ötvenes-hatvanas években a mozit jelentette.

> „Ami a filmeket illeti, gyermekkoromban nem éreztem, hogy szétvált volna a magyar identitás és a cigány identitás. A hősök a romáknak is hősök voltak, ha szenvedtek, velük szenvedtek, ha győztek, velük győztek. Szóval, a legkisebb királyfi a meséből csak egyszerűen királyfi volt, és nem volt külön a homlokára írva soha, hogy ez cigány királyfi, ez meg gázsó királyfi. A filmekben közvetített viselkedési mintákat és értékeket a roma közösség ugyanúgy a magáévá tette és követte, átérezte és elfogadta, vagy éppen ellenkezőleg, elutasította, mint a többiek. A Meseautó vagy a Jávor Pál által megjelenített ideálok mindenki számára egyformán ideálok voltak. Az persze egy más kérdés, hogy a különböző rétegek mennyire voltak abban a helyzetben, hogy elérhessék ezeket az ideálokat, stílusokat, életmódokat. És hát a romák közül talán a legkevesebben voltak ilyen helyzetben."
>
> (Lemon – Vörös 1996: 268)

Az Indiához kapcsolódó roma identitásról szólva pedig egy film kerül elő az emlékezetből.

> „Két dolgot szeretnék a magyar romák identitásának vonatkozásában ezzel kapcsolatosan mondani: a magyar romák magyarnak, tehát Magyarországhoz tartozónak vallják magukat. India történelmileg messze van. De az a tény, hogy például filmeken ezek a rájuk hasonlító arcok előjönnek, az valami iszonyatosan jó dolog. A romák ugyanígy viselkednek például a feketékkel is. Nekem hasonlóképpen kevés kötődésem van Indiához. Keveset tudok róla, meg a családom is. De példának okáért, amikor még egészen picike gyerek voltam, az anyuék voltak moziban, és megnézték *A csavargó* című indiai filmet. És ennek a filmnek a zenéje a mai napig megmaradt és popularizálódott vagy folklorizálódott. Számon tartják, a mai napig el tudják énekelni. Az persze nagyon érdekes, hogy mi az, ami a filmekből vállalható… ahol büszkék, okosak, szépek a cigányok, mint *A cigánytábor az égbe megy* című filmben. Nagyon szeretik a romák magukat hősnek, szépnek, jónak érezni. És minthogy nagyon keveset találkozhatnak ezzel, különös jelentőséggel bírnak az ilyen filmek."
>
> (Lemon–Vörös 1996, 267)

Anélkül, hogy részletesebben kitérnék itt az indiai filmek magyarországi megjelenésére az ötvenes években, annyit érdemesnek tartok megemlíteni, hogy mindez egy globális politikai fejlemény következménye volt és lehetett, a romák szempontjából a politika által előre nem számított járulékos, pozitív hozadékkal, mint az a fenti idézetből kitűnik. Az ötvenes években, a Szovjetunióban és annak közeli-távoli irányítása alá tartozó kelet-európai szocialista tömbben a nemzeti kisebbségeket nyílt diszkriminációs intézkedések érték, blokkolandó az amúgy nem létező „nacionalista" törekvéseket.[143] Magyarországon a nemzeti kisebbségek közül is a legvédtelenebb, mert még látszólagos intézmények által sem képviselt csoport a romák voltak, akiket másodlagos állampolgárokként általános szegregáció sújtott, ennek nyilvánvaló jeleként például eltérő színű, fekete személyigazolvánnyal is megkülönböztették őket (Sághy 2008). A homogenizáló államnak ezzel a diktatorikus elnyomásával látszólag nem érintkező globális történet, hogy ugyanekkor a Szovjetunió új szövetségi rendszert próbált felépíteni, ily módon politikai szinten előmozdítva rejtett gyarmatosító céljait. A kommunista szuperhatalom elsősorban az úgynevezett „el nem kötelezett" országokban, köztük Indiában akart befolyást szerezni, és ezt a látható regiszterben kulturális transzferek segítették. Az ötvenes években a szocialista blokkban nagy népszerűségnek örvendtek a bollywoodi filmek, amelyek messze kiemelkedtek a kor szovjet, magyar stb. filmjei közül, vagy fogalmazzunk úgy, nem megszokott módon voltak sematikusak (Lipkov 1994). Egzotikus helyszíneik, nem átpolitizált romantikus történeteik, egyéni érzelmektől fűtött szereplőik eszképista lehetőséget nyújtottak az ideologikus kommunista termelési filmekbe belefáradt nagyközönség számára. A Daróczi által említett *A csavargó* című filmmel való erős pozitív azonosulás a romák részéről a fentiek mellett a zenéből is fakadt, ahogy arra az interjúrészlet rámutat (Vajdovich 2012). De mindezeken kívül még egy rendkívül emancipatív és felemelő aspektust kell kiemelnünk: a film, bár melodrámai keretben, de explicit módon színre viszi a biológiai és társadalmi determinizmusról szóló vitát, és egyértelműen az utóbbi mellett érvel fordulatos történetével, illetve utolsó nagy tárgyalótermi jelenetében.[144]

143 A kisebbségek „nemzetiként" való megfogalmazásáról a szovjet diktatúrában lásd bővebben: Acton–Gheorghe 1996.

144 Az, ami az 1950-es években a bollywoodi filmdalokkal kapcsolatban az északmagyarországi roma közösségek szájhagyományában történt, egyáltalán nem

A nyírvasvári cigány botolótánc – népzene- és néptánc-dokumentálás

Az előbbi példát nulladikként határozhatnám meg, ezzel próbálva meg rámutatni arra, hogy egyrészt nem tartozik szorosan az itt bemutatandó sorozatba, másrészt viszont mégis része annak, identitáskonstruáló és -performáló ereje révén. A bedői oláh cigány közösség – Daróczi Ágnes családi közössége – pozitív módon azonosult a történettel, a dalokkal és a filmbeli indiai emberekkel, és a személyes beszámoló szerint ez az azonosulás egyben az önazonosság megteremtése is volt. Bár a film nem romákat mutatott, de a magyar romák a szereplőket részint távoli rokonokként, részint metaforaként értelmezve, rajtuk keresztül önmagukra a korabeli médiában, a mozifilmben végre előkelő státuszt nyerő és igazságot szolgáltató állampolgárokként tekinthettek. Rajongásként írhatjuk le ezt a viszonyt, aminek megvan a maga nem elhanyagolható helye a részvételi kultúrában. Ez a rassz alapon történő azonosulás tiszta rajongás volt, amelynek nagyon is jelentős helye van a részvételi kultúrában.[145] Daróczi Ágnesnek pedig mint közvetítőnek lesz még szerepe a nyírvasvári történetben.

Másféle, az előbbinél sokkal közelebbi és közvetlenebb kapcsolatot tételezhetünk a néptáncfilmek kapcsán, amelyeknek központ alakja Martin György kamerája előtt Rostás Ferenc volt.[146] Az első – online nem hozzáférhető – filmfelvétel az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívumában 1960-ból származik, a gyűjtés helye sokatmondó: Építők Szabadtéri Színpada, Budapest. Az 1975-és 1985 közötti felvételek már Nyírbéltekben és Nyírvasváriban készültek. Ahogy arról Kovalcsik Katalin, Kállai Ernő, Daróczi Ágnes és mások is megemlékeztek, az 1960-as évektől folyó gyűjtés sok esetben nem vidéken zajlott, hanem munkásszállókon,

egyedülálló jelenség. Miközben tagadja a mai roma zene és az ezer évvel ezelőtti zene közötti kapcsolatot, Silverman a *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora* című könyvében azt állítja, hogy „az indiai filmeket a romák széles körben nézték". Példákat hoz arra, hogy a (macedón, szerb) roma zenészek hogyan adaptálják a bollywoodi filmdalokat saját zenei műfajaikba (Silverman 2011).

145 Tudomásom szerint a „részvételi kultúra" kifejezést először Henry Jenkins használta a rajongói szubkultúrákról szóló korai könyvében (Jenkins 1992; lásd még Jenkins – Mizuko – Boyd 2017: vi).

146 Rostás Ferencről lásd Szellemi Kulturális Örökség – Népművészet Mesterei Egyesített jegyzék. A *Magyar Néprajzi Lexikon* „cigánytánc" és „botoló" szócikkét több nyírvasvári fénykép illusztrálja (Magyar Elektronikus Könyvtár).

nagyvárosi művelődési házakban, tekintettel arra a körülményre, hogy az adatközlők vendégmunkások voltak a szocialista nagyiparban, és így könnyen elérhetők a gyűjtők és kutatók számára. A kutatók számára különösen értékes volt az oláh cigány tánc- és zenekultúra. Ahogy Martin György a tiszántúli anyagról írja: „A cigányság tánc- és zenekultúrája itt őrizte meg a legarchaikusabb, egyben legsajátosabb színeit, amelyek mintegy kiindulásul szolgálhatnak tánckultúrájuk alapvonásainak meghatározásához." (Martin 1980: 69) A neves gyűjtő szerint a cigány népzenei és néptáncos kultúra funkciója a megőrzés, a színezés és az összekapcsolás volt, amennyiben megőrizték a modernizálódott parasztság által már elfeledett régiséget, kreolizálták azt saját kulturális elemekkel, és mobilitásuk, kapcsolati hálózatuk (kiterjedt rokonsági kapcsolatok, szezonjellegű vándor foglalkozások, vendégmunkás létük) révén az egyes lokális magyar és kelet-európai motívumokat szállították is. Ez a három funkció mélyen összefüggött egymással és feltételezte egymást, bár némileg ellent is mondott egyik a másiknak. A szocialista ideológia asszimilációs törekvésének kontextusában nem lehetett egyértelművé tenni, de az archaikus, rögzítő-megőrző, konkrétan természetes módon örökségesítő jelleg nagyrészt a cigányok szegregálásából és elszigeteléséből fakadt. Ez a megőrző funkció részben ellentmond a színező-kreolizáló funkciónak, de ha az evolúciós metaforával közelítünk, akkor valójában nem mond ellent: nem létezik továbbörökítés adaptálódás nélkül. Végül, a cigány népi kultúra össze is kapcsolt, vagyis éppen a szegregálódásra, elszigetelődésre hajlamos nagyobb (például nemzeti) kultúrák *közti* kapcsolatot teremtette meg.[147] A Martin György-féle néptánckutatás a szerző tanulmányainak fényében inkább a bartóki purista-strukturalista, leíró

147 Könczei Csilla a cigány kultúráról szóló egyik cikkében, az etnokoreológia keretében, a cigány néptánc kutatási történetéről és a tánchierarchiában betöltött helyéről ír: „Bizonyos munkákban nyomon követhető, hogyan »tűnnek el«, azaz válnak láthatatlanná a romák, ahogyan az osztályozási rendszer hierarchikus szintjein felfelé haladunk: az adattárban a személyesíthető és mennyiségi gyűjtési adatok között (hány táncost vettek hány méter filmre, stb.) szereplő romák és cigánytáncok a régió tánckultúrájának általános bemutatásánál egyáltalán nem említődnek. A roma táncosok és a cigánytáncok a reprezentáció legmagasabb szintjein, amikor a tánctípusokról és a táncdialektusokról általában beszélnek, beleolvasztódnak a »magyar« tánckultúrába, úgy is mondhatnánk, asszimilálódnak." (Könczei 2015: 833–834) Könczei Csilla rendkívül fontos cikke a roma népcsoport kulturális színtéren történő vizuális és performatív ábrázolásának merev kereteiből való kitörés lehetőségeit tárgyalja.

hagyományt követte, és a tágabb kultúrába ágyazó antropológiai megközelítések igazából csak a rendszerváltáskor tudtak teret nyerni. Martin György Szabolcsi Bencére hivatkozva ennyit jegyez meg: „A Felső-Tisza-vidéki cigánybotoló a középkori gyökerű európai fegyvertáncok egyik legépebb típusa, amelynek történeti kapcsolatai a 16–17. századi – a kelet-európai népek tánckultúrájának összefonódásáról tanúskodó – hajdútánchoz vezetnek." (Martin 1980: 71)[148]

Ami viszont a mozgóképes megörökítést illeti, ugyanaz a felvétel más-más formában és hosszúságban tűnik fel az Interneten, különböző honlapokon és videómegosztó csatornákon. *„Nyírvasvári botoló – Felső-Tisza vidéki táncdialektus"* címmel és a következő hivatalos leírással töltött fel a Youtube „Konyvtaros" nevű csatornájára egy felhasználó egy negyvenöt másodperces részletet:

> „Középső (Tiszai) dialektusterület. Archív felvétel az MTA Zenetudományi Intézet On-line adatbázisából. Lelt.szám: 0894.20. Szinkronhang: nincs. Tánctípus: eszközös. Táncaltípus: botoló. Táncdialektus: Felső-Tisza vidéki. Megye: Szabolcs. Gyűjtő(k): Giurchescu, Anca; Martin György; Varga Zoltán; Varga Zoltánné. Előadók: Rostás Ferenc; Rostás Péter.
>
> A gyűjtés ideje: 1975.09.07.

> A Filmtár Adatbázis a Néptánc Archívum 16 mm-es filmeket tartalmazó Filmtárából ad közre 255 táncot. A minta kiválasztását kettős szempont vezette: adjon reprezentatív képet a magyar

148 A következőkben a *cigánybotoló* vagy *botoló* kifejezéseket fogom használni a cigány botos tánctípus hivatalos megnevezéseként. Ezzel kapcsolatban lásd a „Names of Dances, Customs, Institutions" ('Táncnevek, szokások, intézmények') című alfejezetet Martin György válogatott írásainak angol nyelvű fordításához fűzött bevezetőben (Quigley 2020: 12–13). Martin György egyik cikkében a „Fegyvertánc – eszközös tánc" alcím alatt átfogó összefoglalást ad az eszközös (pl. botos) táncokról (Martin 1964). Míg a magyar etnokoreológusok többsége azt állítja, hogy történelmi, sőt leszármazási kapcsolat is fennáll a harci jellegű hajdútánc és a vidéki közösségekben népszerű egyéb eszközös táncok között, Kürti László szerint nincs elegendő bizonyíték e homogenizáló nézet alátámasztására. (Kürti 2017) Martin György tudományos hátteréről, valamint a finn módszerről (amely Bartók számára is meghatározó kiindulópont volt) mint annak egyik legfontosabb eleméről bővebben lásd Szőnyi 2020: 110–111.

> tánctípusokról és -dialektusokról, egyben forrásanyagként legyen használható a tánckutatásban és táncoktatásban. A filmrészletek – a felvételek szabta lehetőségek szerint – teljes táncfolyamatokat mutatnak be."
>
> (*Nyírvasvári botoló – Felső-Tisza vidéki táncdialektus*)

A videó, ahogy a leírás is mondja, szinkronhang nélküli, de azt ebből a leírásból már nem tudjuk meg, hogy részletként azonosíthatóan egy hosszabb, huszonegy perces felvételből származik, amelynek van szinkronhangja, amely helyben rögzített eredeti hanganyagnak hallatszik. (*Nyírvasváriak régen* – itt nincs leírás, csak cím.)

A két videó közötti különbségek koncepcionális jellegűek, és megerősítik azt, amit Clifford Geertzre hivatkozva Ana Hofman úgy fogalmazott meg, hogy „a (vizsgált) Másik bármifajta megjelenítése egyben a [vizsgálódó] én megalkotása" (Hofman 2010, 23), ami jelen esetben egy nem is annyira rejtett akadémiai és archívumi önreprezentáció. Az archív lelet szerű, némafilmeket idéző surrogó hang, a régiséget sugalló szépiaszerű árnyalat és a képi szekvencia rövidsége mind azt kívánja mutatni a nyilvánosság felé, hogy a megőrzésre kiválasztott, archivált tudományos adatnak történelmi eredetűnek, eleminek és hangtalannak kell lennie. Persze nem tekinthetünk el attól, hogy itt nyilván vannak praktikus megfontolások is, mint például, hogy a felvétel nem lehet hosszú, hiszen egységként egy mintát és egy azonosítható minimum-szekvenciát mutat fel. Ennek azonban ára van, adott esetben az, hogy ami a rövid részletben fókuszba kerül, az a Rostás Ferenc és Rostás Tibor által járt botoló,[149] és nem kerül bele az, ahogy Rostás Ferenc a táncolókat irányítja a „színpadra" és a „színpadon". Rostás Ferenc a hosszú felvétel tanúsága szerint nemcsak táncolt, hanem a kamera előtt rendezett is, mintegy mozgatta a csoportot, gyerekeket, felnőtteket egyaránt. Talán egy adatközlő rendezői minőségében inautentikusként hat, mindenesetre a rövid változatból ez a szerepkör hiányzik.[150]

149 Rostás Tünde adatközlése szerint dédnagyapja legszívesebben a fiaival táncolt botolót, köztük Tiborral. Interjú Rostás Tündével 2021. június 9.

150 Egyéb felvételek: *Nyírvasvári Kék Láng Flv – Cigány botoló*. Leírás: „Balog Szili Felvétele. Köszönöm a beküldését :) A Híres és Legendás Nyírvasvári Kék Láng Együttes cigány botolója". A magyar néptáncokról készült kiváló minőségű

Latcho drom – zenés fikciós dokumentumfilm[151]

A francia-arab-cigány identitású Tony Gatlif *Latcho Drom* című filmjét 1993-ban mutatták be a Cannes-i Filmfesztiválon. A zenés film, amely a romák történelmét az egyes roma diaszpórák által játszott zenéken keresztül mutatja be, többféle olvasatot hívott elő. Volt, aki a roma identitás pozitív megerősítését, a változatos jellegű és mégis közös transznacionális és diaszporikus tapasztalat ábrázolását látta a filmben, és volt, aki az elképzelt eredetről és közösségről alkotott homogenizáló képet kárhoztatta.[152] Kovalcsik Katalin a Kalyi Jag karrierjéről írt tanulmányát éppen a *Latcho Drom*ot övező vitára reflektálva indítja, Imre Anikó egy gondolatmenetére reagálva (Kovalcsik 2011). Ez utóbbi szerző a Gatlif-filmet annak idealizáló autenticitás-igénye miatt kritizálja, és Kovalcsik ezt az idealizáló és esszencializáló autenticitás-igényre vonatkozó kritikát értelmezi a rendszerváltás utáni, autentikus cigány népzenét játszó együttesek magyarországi kontextusában. A fent már említett Rostás Ferenc által alapított Nyírvasvári Kék Láng Együttes autentikus roma népzenei előadóként szerepet kapott a *Latcho Drom*ban, annak magyarországi jelenetében, és ezután kezdődött nemzetközi zenei karrierjük.[153] Ahogy arra fent már szintén utaltam, a Nyírvasváritól száz kilométerre lévő Bedő oláh cigány közösségéből származó Daróczi Ágnes közvetített a francia filmesek és a nyírvasvári hagyományőrzők között, ahogy erre például a *Látogatás* című dokumentumfilmben is történik utalás. Bár a megszólaltatott népzene autentikussága minden kételyt nélkülöz (ha autentikusként értékeljük a jellegzetesen nyírvasvári, többszólamú cigány

felvételek megosztására szolgáló hivatalos honlap a Néptánc Tudástár (ELTE HTK Zenetudományi Intézet).

151 Silverman 2000: 362. – Az angol *staged documentary* ('megrendezett dokumentumfilm') kifejezésnek a magyar filmtudományi diskurzusban a „fikciós dokumentumfilm" a megfelelője.

152 „A cím romani nyelven szó szerint azt jelenti »jó utat« (a hirdetésekben »biztonságos utazás«-ként fordítják); a cím a vándorlásra és a nomadizmusra mint a romákat összetartó erőre helyezi a hangsúlyt, ami amúgy erősen megkérdőjelezhető. A film azt is sugallja, hogy a nomadizmus az oka a nem romák által a romák ellen tanúsított diszkriminációnak. Sok minden ellen lehet tiltakozni ebben az értelmezésben." (Silverman 2000: 362). Silverman számos szempontból megkérdőjelezi a film hitelességét, végül azt a kérdést teszi fel, hogy „a Latcho Drom egyáltalán dokumentumfilm-e, vagy a rendezőnek a roma zene tiszteletére alkotott költeménye." (364)

153 Rostás Tünde adatközlése szerint az együttes később a *Csandra szekere* című játékfilm zenei anyagának megalkotásában is közreműködött (Müllner 2021).

botolóéneket, és az énekhez társuló hagyományos hangszereket), maga a jelenet kevésbé tűnik annak, legfőképpen a film más részeire nem jellemző melodrámai jelleg mesterkéltsége miatt. A vonatállomáson játszódó jelenet szereplői egyrészt két elegáns ruhába öltözött középosztálybeli nem roma magyar, anya és hét-nyolc év körüli kisfia, másrészt egy nagy létszámú vidám roma népzenei együttes, tudhatóan egy nagy család, és a két közösség, a csonka család és a cigány nagy család erős képi ellentétbe állítódik. Az édesanyát valami bánat gyötri, az őt vigasztalni akaró kisfiúnak a cigányok zenélni kezdenek, a gyerek pedig esetlenül táncol a zenére, édesanyja arcára így csalva mosolyt. A zenés filmnek ez a jelenete a melodrámai jegyekkel a többségi-kisebbségi viszonyt terhelő sztereotip bináris oppozíciókat idéz, ilyen például a vidám, gondtalan roma nagycsalád versus bánatos, mert épp széthulló nem roma család. Egy másik sztereotip kép a zeneszolgáltatáshoz kapcsolódik, bár ambivalens jelleggel és a film egyéb jeleneteivel ellentmondásban. Tudniillik bár a filmen állandó struktúraként végigvonuló, a zenének az idősebb nemzedékről a fiatalabbra öröklődő kulturális témája itt is megvan, de itt nem a cigány közösségen belüli zeneátadás, hanem a cigány zenének a többségiek számára történő szolgáltatása jelenik meg a generációk közti viszonyban. Ez két, egymással összefüggő szempontból érdekes. A jelenet egyrészt a kisebbségi testek és többségi testek koloniális indoktrinációjára emlékeztet, vagyis ideológiai tanítást hajt végre azt illetően, hogy kinek mi a feladata egy ilyen viszonyban.

Másrészt ebben a magyar jelenetben éppen azt a fordulatot érhetjük tetten, amelynek révén a film a nyolcvanas-kilencvenes években töretlenül felfelé ívelő világzenei divatba tökéletesen illeszkedik, és ily módon rámutat a magyar autentikus cigányzene éppen átalakuló voltára. Ez pedig a Kovalcsik Katalin által vizsgált fordulat, amely a rendszerváltás utáni magyar-cigány zenekultúrában is végbement. Emlékeztetőül, a cigányok által játszott két típusú zene közül az egyik, a cigány népzene, ellentétben a hagyományosan kávéházi, városi cigányzenének hívott zenével, eredetileg belső használatra készült. A filmnek ebben a jelenetében, harmonizálva a kor tendenciájával, épp azt látjuk, ahogy a cigányok saját hagyományos népzenéjüket már a közösségen kívül, a többségiek számára performálják. Ez persze 1993-ban már majdnem húsz évre vagy többre visszanyúló folyamat, akár a táncházmozgalmat, akár a cigány népzene

gyűjtését tekintjük – de ezekhez képest itt mégiscsak egy nagy kulturális piaci nyitás allegorikus „sokszorosító" jelenetét látjuk.[154]

Érdekes módon két neves elemző radikálisan eltérő álláspontot képvisel a *Latcho Drom*ban megjelenő zene és a közönség közötti kapcsolatot illetően. Carol Silverman kritikájában azt állítja, hogy „a roma zenét úgy tálalják nekünk, mintha a közönség nem számítana" (Silverman 2000, 263),[155] míg Kovalcsik Katalin szerint a film „szinte kizárólag a [többség számára] szolgáltatott zenére összpontosít" (Kovalcsik 2010a: 123).[156] Mindkét megállapítással szemben lehet érvelni, hiszen egyrészt az epizódokban visszatérő motívum az idősebb generáció hagyományátadása a fiatal generáció számára, amely utóbbi így közönségként funkcionál; másrészt a film epizódjainak többsége éppen hogy a közösségen belüli zenehasználatot jeleníti meg (kivéve a magyar és a török jelenetet). Talán ezért is használják előszeretettel a *Latcho Drom* vonatkozásában az „antropológiai" jelzőt. Persze, azáltal, hogy színre viszi ezeket a belső zenéket, maga a film válik tágabb értelemben zeneszolgáltatóvá, az autentikus vagy annak vélt zenéknek a világzenére nyitott nagyközönség felé történő közvetítőjévé és piacosítójává. A *Latcho Drom*-féle autenticizáló nagyelbeszélésbe (roma generációk közötti endogám kultúraközvetítés) tehát nem passzol a magyar jelenet, amelyben a Kék Láng Együttes zenél, de pont ez az „inautentikusság" mutat rá autentikus módon az éppen zajló világzenei fordulatra. A képi ábrázolás ezt úgy hajtja végre, hogy az ikonográfiai hagyományból jól ismert „mulató magyar" versus „zenélő cigány", és tágabban, „gyarmatosító fehér" versus „gyarmatosított fekete" ideologikus és hierarchizáló vizuális toposzát veszi kölcsön és alkalmazza.[157]

154 A Kalyi Jag együttes 1979-ben kapott A Népművészet Ifjú Mesterei címet, de 1987-ig kellett várni az első lemezük megjelenéséig (Kovalcsik 2011: 56).

155 A filmről szóló részletes kritikai elemzést lásd Silverman könyveinek „A roma zene mint világzene" című fejezeteiben (Silverman 2007: 339; Silverman 2011: 241–268).

156 Ez a mondat hiányzik a cikk angol nyelvű változatából, lásd Kovalcsik 2010b.

157 Részben Sander L. Gilman észrevételeit megismételve, részben pedig azokat a kelet-európai kontextushoz igazítva, Kovács Éva kétrétegű tézist fogalmaz meg: „Az a tézisem, hogy 1. a »fekete« test az európai modernitásban szexualizálódik és feminizálódik, másfelől maszkulinizálódik, azaz a »fehér« társadalom saját vágyát és rossz közérzetét a »fekete« női vagy férfi testre vetíti ki. 2. A közép-európai társadalmak létrehozzák a maguk saját »feketeségét« »vad« csoportokon és individuumokon, távoli és közeli kolóniáikon keresztül. A modernitás közép-európai panoptikus rezsimjében a »cigányok« lesznek a *pendant*-jai Nyugat-Európa afrikai és ázsiai »primitívjeinek«." (Kovács 2009)

A nyírvasvári romák saját önelbeszélésével ez az olvasat nem feltétlenül harmonizál. Amikor megmutattam Rostás Tündének Johann Zoffany festményét, megjegyezte, hogy a történelem során a romák sokszor zenéltek előkelőségek udvarában. Ez az értelmezés nem az alávetésről, hanem a roma büszkeségre okot adó státuszemelkedésről árulkodik. Innen nézve nem erőszakos kisajátítás és dominancia jellemzi a kapcsolatot, hanem kölcsönös együttműködési viszony van a két egyenlő módon autonóm fél között. Egy ilyen értelmezési keretben az ábrázolt zenészalakokkal való azonosság vállalása könnyebb, és ezen keresztül a reprezentáció az értelmezés során átfordulhat önreprezentációba, a felajánlott vizuális „hang" sajátként való elfogadásába és átélésébe.

Látogatás – portré-dokumentumfilm

A *Latcho Drom* forgatása után néhány évvel, 1996-ban dokumentumfilmes stáb érkezett Nyírvasváriba, most újra Daróczi Ágnes kalauzolásával, Jancsó Miklós és Böjte József vezetésével. Amikor az elkészült film *Látogatás* címmel adásba került a Magyar Televízióban a másodszor megrendezett Roma Est egyik programjaként 1996-ban (Somogyi – Surányi 1996: 46), a műsorvezető Daróczi Ágnes úgy konferálta fel a filmet, mint amit Jancsó Miklós a közszolgálati roma műsor, a Patrin Magazin „házi szerzőjeként" rendezett – hiszen akkor már Daróczi Ágnes szakértőként való közreműködésével Jancsó megcsinálta a *Megöltétek ártatlan családomat* című, a roma holokausztról szóló filmjét (1994), amely az első Roma Estben került a televízió nyilvánossága elé.

A film egy rendkívül oldott hangulatú találkozás rögzítése a filmkészítők és a Rostás család között. Az előkészítő munkálatok talán azt (is) elősegítendő zajlottak, hogy a forgatás simán és gyorsan történhessen. A filmben rögzített események egy nap alatt mentek végbe, és ezalatt több téma is szóba kerül az interjúkészítő szerepben lévő Daróczi Ágnes, Böjte József és Jancsó Miklós, valamint a családtagok között, ekképpen a film átfogó(nak tűnő) antropológiai képet fest egy roma mikroközösség életéről, ideértve többek között a családtörténetet, a munkát, a lakhatást és elsősorban a zenei hagyományokat. Mindehhez a zene keretként és betétként szolgál: a film kezdetekor ifjabb Rostás Ferencet látni kanalazás közben, és ugyanezzel a hanggal ér véget a film.

Magában a filmben felhangzik a *Latcho Drom*ban énekelt híres dal, és egy másik „bot alá való" ének, amire az idősebb – forgatáskor hetvenhét éves – Rostás Ferenc eljár egy botolót.

A családi portréfilmből a jelen tanulmány szempontjából különösen azok a részek fontosak, amelyekben a filmesek és a családtagok kölcsönösen együttműködve megalkotják a családi kulturális – többek között mozgóképi – örökséget, vagyis mintegy patrimonizálnak. Ez több szinten és jelenetben is megtörténik; az énekelt dalok révén, az eltáncolt táncok révén (Rostás Ferencen kívül egy kisfiú is táncol, tanúsítva így a generációk közti kulturális kapcsolatot és a hagyomány élő voltát), a zenélés révén (például brácsa, kanál, kanna), az archív felvételek bevágása révén, a beszéden keresztüli és a testi emlékezés révén. Az archív felvétel megjelenése előtt a következő párbeszéd zajlik a szereplők között:

> Böjte József Jancsó Miklósnak: „Azt tudod, hogy a Martin Gyurka tőle gyűjtött botolóst?"
> Idősebb Rostás Ferenc: „Még '53-ban ismerkedtünk össze Martin Györggyel."
> Böjte József: „A legjobb cigány adatközlője volt. Előkeressük most az archívumból [a filmet]."
> Ifjabb Rostás Ferenc: „Néztük, láttuk mi is, fiatalok, érdekelt bennünket, hogy az idősebbjei mit csináltak."

A filmben az archív felvételt követi a felidéző tánc, így a film emlékezete két irányú, egyszerre rögzít a jelenben egy aktuális táncot és ismétli meg így a régi felvétel rögzítő gesztusát, ugyanakkor a régi felvétel bejátszásával a tánc archív-mediális emlékezetét is feleleveníti. Ám ugyanez elmondható a táncos gesztusáról is, aki egyszerre táncol el egy cigány botolót, és ugyanazzal a mozdulattal emlékezteti a nézőket és önmagát saját filmre vett korábbi képére. Ennek megfelelően, amikor felhangzik a *Latcho Drom*ban énekelt dal, akkor már nem pusztán egy hagyományos népdalt hallunk, hanem azt, amelyiket a *Latcho Drom*ban előadtak. A *Látogatás* a rögzített/archivált néprajzi anyagot újra színre viszi, és ezzel azt teszi, amit latens módon minden táncként és énekként realizált újrajátszás tesz, vagyis az emlékezés folyamatában „szabályszerűen" performál egy rögzített mozgássort. A Kyra Gaunt által említett kinetikus oralitás *dialogikus techno-kinetikus oralitásként* kezd működni

a Rostás család archiválisemlékezetét bemutató *Látogatás*ban. A dialogikus techno-kinetikus oralitás gazdag kapcsolati hálót jelent, amennyiben a múltbeli és jelenbéli esemény között kapcsolatot teremtő szóbeli emlékezet mellé belép az archiváló technológia, és az ahhoz való viszony is.[158] Ebből viszont az a paradigmatikus tanulság következik, hogy a kommunikatív és kulturális emlékezet közti szokásos megkülönböztetést árnyaltabban kell kezelnünk, hiszen a kettő közti határ a techno-kinetikus oralitás dialogikussága révén átjárhatóvá válik.[159]

Ironikus melankólia övezi ezt a folyamatot a *Látogatás*ban, ami idősebb Rostás Ferenc alakjában sűrűsödik. Rostás Ferenc, akit tehát a film egyszerre konstruál meg a nyírvasvári cigány hagyomány eredeti ősapjaként, és egyben a cigány botoló vonatkozásában a néprajzi adatközlés mechanikusan rögzített autentikus ősapjaként is, Böjte József kérdése nyomán szomorúan lamentál az elmúló kultúra felett. A többségiekhez hasonlóan a „téve" (televízió) és a magnó a cigányokat is elcsábítja a hagyományos közösségi eseményektől, az „estézésektől", mondja. Ezt a képzetet nem cáfolják, legfeljebb viszonylagossá teszik a filmkészítők azzal, hogy a monológot egy családi örömzenélés képei követik a filmben (a *Latcho Drom*ban énekelt dal, amelyre egy kisfiú jár táncot), melynek során sokáig képben tartják a melankolikusan maga elé révedő Rostás Ferencet.

158 Erre kiváló kortárs példa a Magyar Állami Népi Együttes *Akkor és most*-sorozata, amelyben párokban mutatnak be egy-egy régi gyűjtést és annak lépésről lépésre megfelelő mai újratáncolását: „Elhozzuk nektek azokat a gyűjtéseket, évtizedes felvételeket, archív anyagokat melyekből még ma is rengeteget tanulunk; táncosokat, akiknek a táncaiból mi is merítkezünk. Szeretnénk megmutatni kedvenc felvételeinket: milyen forrásokból, mivé érik bennünk egy-egy mozdulat." A *Látogatás* című filmben az adatközlő és az újratáncoló ugyanaz a személy, bár a sorozat koncepciójához képest az fontos eltérés, hogy Rostás Ferenc mozdulatait nem az archívumi anyagnak megfelelés, hanem a meghatározott keretek közötti improvizáció határozza meg.

159 „A kommunikatív emlékezet a közelmúltra vonatkozó emlékeket öleli fel. Olyan emlékekről van szó, amelyekben az ember a kortársaival osztozik. Jellemző példa a nemzedéki emlékezet. Az emlékezetnek ez a válfaja történetileg tapad a csoporthoz; az idők során keletkezik, és idővel – pontosabban hordozóival – elenyészik." Ezzel szemben „[a] kulturális emlékezet a múlt szilárd pontjaira irányul." (Assmann 1999: 51, 53) Assmann hozzáteszi, hogy „[az] emlékezés két *modus*áról, az emlékezés és a múlt kettős rendeltetéséről (a »múlt kettős használáról«) van itt szó, amelyek először is gondosan elkülönítendők, noha a történeti kultúra valóságában sokszorosan összefonódnak." (52)

> „Az én gyerekkoromban még csak elvétve volt rádió vagy televízió a roma telepeken, de ha volt, annak nagyon felértékelődött a szerepe. Amikor én hetedik-nyolcadik osztályos voltam, akkor a romák közül nekünk volt elsőnek televíziónk, tehát sokat jártak hozzánk. Ezek a közös rádiózási, tévézési alkalmak kiszorították lassan, de biztosan azokat a közösségi alkalmakat, családi összejárásokat, melyek korábban meghatározóak voltak."
>
> (Lemon – Vörös: 1996, 268)

A Daróczi Ágnes-interjú, amelyből ez az idézet származik, ugyanabban az évben készült, mint a *Látogatás* című film. A televíziónak a hagyományos népi kultúrára nézve negatív hatása talán azért is fogalmazódik meg ilyen összehangzóan a '90-es évek derekán, mert ekkorra ezt az emléket felerősítik olyan egyéb társadalmi folyamatok (nagyipari munkavégzés és vendégmunkáslét, a családok zsugorodása, társadalmi és földrajzi mobilitás, például faluról városba költözés stb.), amelyekhez a tömegkommunikációs eszközöknek nem volt sok közük, de a változásokban kulmináló modernizáció kultúravesztő folyamatait beléjük – a tévébe, rádióba, magnóba lehetett vetíteni. Ezek az eszközök így metaforái lettek a modernizációnak és a modernizáció negatív hatásainak, még az olyan szereplők szólamában is, akik „benne voltak a tévében". Ezt nem kognitív disszonanciaként értem, hanem az ellentétes irányú, ambivalens értékű életesemények és az azokat őrző emlékek békés egymás mellett éléseként. Az autentikusság innentől egy reflexív viszonyt jelent, amelynek technológiailag és diszkurzív módon konstruált volta válik a benne résztvevők második természetévé.

Hajós a dobozban (roma család) – „magyar reality show"

A kereskedelmi televíziós szórakoztató sorozat Hajós András zenész főszereplésével 2014-ben és 2015-ben futott a TV2 csatornán (*Hajós a dobozban*).[160] A Port.hu-n olvasható leírás szerint: „Adott egy negyven év körüli megkeseredett, már-már életunt televíziós műsorvezető, aki nem más, mint Hajós András. És adott egy lepecsételt doboz, különféle instrukciókkal ellátva. Mindez pedig olyan élethelyzetek és szituációk elé állítja Hajóst, amelyekre

160 Egy másik, az előzőhöz képest klasszikus kereskedelmi televíziós Fókusz-riport Rostás Tündéről: *Tünde az első roma Nyírvasváriban, aki diplomát szerzett* (2020).

a legmerészebb álmaiban sem számított… na, persze humorral mindent meg lehet oldani!" (Port.hu) Mint minden valóságshownak, ennek is a kihívás- és teljesítésaktusok állnak a középpontjában, és ezeknek pedig Hajós András a fikció szerinti célja és végrehajtója. A műsor humorforrása a főszereplő csetlése-botlása, de ugyanő egy-két ettől eltérő szerepbe is belép, amelyek ellensúlyozzák az „ügyetlenségét", és ezek a jelen elemzés szempontjából lényegesek. Ezekre a szerepekre alább részletesebben kitérek, de előbb megemlékezem a botcsinálta antropológusról, szó szerint „botcsinálta" – tudniillik egy jelenetben beavatásképpen botolót kell táncolnia. De nemcsak a „botcsinálta" kifejezés nem metaforikus jelen esetben, hanem az „antropológus" elnevezés sem teljesen. A szociológus végzettségű Hajós kultúrák közti érintkezésről és szokásos beavatási-vendéglátói eseményekről (például étkezés) beszél, vagyis reflexíven kezeli a helyzetet, és antropológiaiként azonosítja. Igaz, a „szegény emberek", a „nehéz helyzetben lévő emberek" túlbiztosító megvendégelési szokásairól értekezik – kérdés, hogy Rostásék ezt elfogadnák-e magukra nézve.

A sorozat darabjaiban a főszereplő „Hajósként" látogatott el a valamiért érdekesnek és egzotikusnak, „másnak" tételezett és definiált közösségekhez és egyénekhez (katonákhoz, rabbihoz, hippikhez, kínaiakhoz, Krisna-völgyiekhez, pannonhalmai bencés gimnáziumban tanulókhoz), és így került sor a nyírvasvári Rostásékra mint „roma családra". Az apropó egy disznótorral kombinált születésnap volt, ezeken vett részt Hajós András, akit ottléte során beavattak a tradicionális roma szokásokba, és rajta keresztül a nézőket is. Például Hajósnak kell cigány nyelven köszönteni a rokonságot, és elég nehezen memorizálja a szöveget, amit a biztonság kedvéért egy papírra is leírnak neki. Tegyük hozzá, ez a vendéglátó Rostás család részéről nem a vendég kifigurázása, hanem éppen hogy megtisztelése: nem akárkinek van joga köszönteni a születésnapra érkező rokonságot. A másik példa már nem a verbális idegenség érzékeltetése, hanem a kinetikus idegenségé, merthogy Hajósnak botolót kell táncolni idősebb Rostás Tiborral, az egykori Rostás Ferenc fiával. Ez valódi testi kihívás, főleg, hogy először csinálja a kihívott fél, láthatóan gyakorlás nélkül. A jelenet egyik fontos tanulsága a figyelmes néző számára, hogy amatőrként nem könnyű cigány botolót táncolni, mert ez a mozgásforma euritmiát, kifinomult mozgáskultúrát kíván, amibe bele kell nőni, vagy legalábbis intenzíven gyakorolni, hogy jártasságra tegyen szert a táncoló. A jelenet egy archaikus és autentikus táncot kíván bemutatni a néző

számára, és ezen túl azt a mindenkori antropológiai pillanatot jeleníti meg, amikor egy közösség tagjai integrálják, befogadják és beavatják a távolról érkezett „idegent". Itt tehát megfordul a „saját" versus „idegen", „saját" versus „másik" ellentét, és nézőnek azt a valakit kell a látott kontextusban idegenként (ügyetlennek, dezorientáltnak, tudatlannak) felismernie, akivel addig sajátként azonosult. Innen nézve a valóságshow edutainment jellege nyilvánvalóvá válik, mert kiderül, hogy a vicces jelenetek végső célja a tanítás, a tudásátadás a többség számára nem ismert, vagy nem ismertnek gondolt világról, mert amúgy a magyar falusi kultúrához nagyon is közeli kultúráról van szó. Hajós botolóját látva felidéződhet a „fehér" kisgyerek tánca a *Latcho Drom*ból: bár műfaji és sok egyéb szempontból más a két kontextus, de a „fehér" testnek mindkét szituációban valami számára ismeretlen hangi és koreografikus környezetben kell magára találnia, mozgását koordinálnia, kiigazodnia a hangok és mozdulatok között. A „fehér" idegen számára attól lesz mégis biztonságos a tér, hogy az uralmi viszonyok védetté teszik azt (lásd a rögzített hierarchiának megfelelő sztereotip kereteket), így a valóságban nincs mit veszítenie, idegenségét nem kell kockázatosként megélnie, és vele a többi többségi nézőnek sem.

Többek között a valóságshow az a kereskedelmi televíziós műfaj, amelyet Imre Anikó a Győzike-show kapcsán a fogyasztói állampolgárság fogalmán keresztül közelített meg, például magyarországi kontextusban Császi Lajos úttörő munkájára alapozva a saját elemzését. A poszt-szocialista-neoliberális társadalom nyilvánosságában szórakoztatóipari termékként előállított Győzike-show viszonylagos fehérségkritikai ereje mellett szóló érvek megfontolandók, de jelen esetben másodlagosak. Ennél most fontosabb, hogy a *Hajós a dobozban* című műsor nyírvasvári része egy önironikus és egyben trükkös valóságshow, tudniillik itt a versenyben lévő főszereplő, Hajós András karaktere az azonosulásra van felépítve, nem pedig arra, hogy a nézők személyre szólóan felelősíthessék a kudarcaiért.[161] Nem beszélve arról, hogy a „versenyző"

161 „[A valóságshow mint] televíziós moralitásjáték jelentősége jóval túlmutat a szórakoztatáson és a fogyasztáson. Az egyén kínos, izzadó, véres önfelfedése az egyik végpontja a modernitás hosszú folyamatának, amelynek során a nyilvános és az intim szférákban végzett munka egyre inkább összefonódik, hogy végül a munka fogalma maga is az egyén önépítésére korlátozódjon. […] A nemzetállamok az 1980-as évek óta fokozatosan kivonták magukat a gazdaság szabályozásából és az állampolgárok szociális gondozásából. […] felelősség, amely hagyományosan az

készségeinek performálása egy kívülről idegenként tételezett, amúgy a többségi magyar paraszti kultúrához érintésközelben lévő kisebbségi kulturális környezetben történik, és ezt a néző most belülről követheti figyelemmel, a műfajnak megfelelő kukkoló-módban.

A cigányok által játszott zene szempontjából fontos a tanítói szerep, amelybe a botcsinálta antropológus szerepéből kilépve Hajós belép, és ez a tehetségkutató zsűrorának a szerepe. A filmben egy jelenet erejéig főszerepet kap Rostás Tünde, a Rostás család legfiatalabb zenész generációjának képviselőjeként, és elénekel egy autentikus cigánydalt és egy modern populáris táncdalt. Ebben a jelenetben válik Hajós egyszemélyes zsűrivé, mintegy idézve ilyen jellegű, tehetségkutató műsorokban betöltött szerepeit: „Nagyon szép erős hangod van, de néha még nem tudod uralni. Azt látom, hogy szalad ki belőled, és inkább azt csinálja a hangod, amit ő akar, és nem azt, amit te."[162] A kitüntetett hely, amit Hajós a műsor és egyben a mini tehetségkutató performansz főszereplőjeként elfoglal a szobában és a családi körben, arra enged következtetni, hogy a tévések és a család közti megegyezés eredményeként alakult ki ez a valóságshown belüli valóságshow. Hajós maga mögött hagyja versenyző szerepet (botladozás), és Tündét mint „versenyzőt" bírálja szakértőként, a család pedig elfogadja őt ebben a szerepben. Erre a tanítói szerepre erősít rá az a másik pozíció, amiben Hajós akkor jelenik meg, amikor láthatóan utóforgatás keretében kommenteli saját tapasztalatait és levonja a tanulságokat. Ekkor szintén tanítói szerepet tölt be, most már nem az énekes, hanem a nézők irányában, akik számára Hajós átélhető módon beszél az élményeiről, arról például, hogy mennyire szereti, ha bizonyos feszültségeket kimondással oldanak fel. Amikor például a kutya elszalad egy darab hússal, Rostás Tibor erre azt mondja, hogy „itt ilyenek a jószágok is", mármint lopnak. Hajós hozzáteszi a reflektáló kommentrész végén, hogy „lehessen már viccelődni, pláne annak, aki érintett", mármint az előítélet által.

államot terhelte mindezekért a feladatokért, fokozatosan az egyénre, azaz a magánszemélyek és a társaságok jótékonyságára, illetve a saját sorsáért felelős állampolgárra hárult. Nikolas Rose, a neoliberalizmus egyik legismertebb elméletírója ezt a folyamatot úgy nevezi, hogy *responsibilization,* azaz – nagyjából – »felelősítés«." (Imre 2009)

162 A túlzottan autonóm, uralhatatlan és makacs hang, ami ellenáll a megregulázásnak, fegyelmezésnek, ellenőrzésnek, visszatérő többségi toposz a romák dalkultúrájával kapcsolatban.

Ha a fiatal énekesnő hangja nincs uralva, nem kontrollált, „vad", akkor ugyanez egy másik szinten érvényes a portréműsor készítőire is. Visszafogott gesztus-e részükről roma manush jazzt aláfestő zeneként alkalmazni egy magyar oláh cigány zenei kisközösségről szóló portréfilmben? – kérdezheti a néző.[163] Netán minden romának minden roma zenéhez köze van, és a transznacionális diaszporikus identitás jegyében ezek a lokális roma kulturális termékek más roma lokalitásokéival felcserélhetők? A Rostás család talán más zenét ajánlott volna, és tanácsként a szerkesztői hang nagyobb önkontrollját. Az aláfestő zenén túl, a műsor megközelítése kapcsán további vita tárgya lehet, hogy vajon a roma–nem roma kapcsolatban rejlő dominanciaviszonyok eléggé változók és fordulatosak-e ahhoz, hogy a nézőnek esélye legyen meglátni az individuális celeben túl a többségi bemutatás rossz hagyománya szerint homogenizált csoportot alkotó cigányokat is. Bár a kerítés mögül a megérkező Hajóst néző romák képe ezt a legrosszabb hagyományt idézi, de a film ezen túllép, és mini portrék formájában megjelennek az epizódszereplők, akiknek révén a közösség és a család sokszínűségéről is meggyőződhet a néző. Itt legelsősorban is ifjabb Rostás Tibort hozhatjuk példaként, aki Hajós idegenvezetője a magyar roma világban, de rajta kívül mások is képbe kerülnek, és egyéni portrét rajzol róluk a műsor. Így jelenik meg többek között idősebb Rostás Tibor, aztán az oktatásszervezéssel foglalkozó Dániel, vagy Rostás Tiborné Szőcsi Margit és Rostás Tünde is.

A hagyomány árnyékában – szakkollégiumi portréfilm Rostás Tündéről

Ana Hofman az etnomuzikológusok képviselettel és társadalmi igazságossággal való elkötelezettségéről írt tanulmányában felidézi azt a társadalomtudományi felismerést, hogy az alárendelt tudományos reprezentációja hatalmi és hegemón gyakorlat, mivel a reprezentáció nem csak valamiről való beszéd *(about),* de valami/valaki helyett *(for)* való beszéd is (Hofman 2010: 26). Az Antonio Gramsci és Gayatri Spivak munkáira építő *subaltern studies* (ön)kritikája szerint az akadémiai kutatás nemcsak beszél az alárendeltekről, hanem meg is konstruálja

163 Rostás Tünde adatközlése szerint ez a televíziós utószerkesztés eredményeként került a hangsávra (Müllner 2021).

azokat a tárgyiasítás és a másikká tétel *(othering)*, vagy hogy egy Rostás Tündétől származó kifejezéssel éljek, az *elmásítás* mechanizmusainak segítségével.[164] A Debreceni Egyetem Lippai Balázs Roma Szakkollégiumában folyó képzés és kutatás, illetve az ezekkel szerves módon összenőtt dokumentumfilm-gyártás egy magyarországi jó példa a romák médiareprezentációjának bonyolult világában. A jelen fejezet szempontjából azért különösen hasznos példa az ott folyó munka, mert a szakkollégiumban készülő *Kik vagyunk és miért…?* című portrésorozat egyik darabjában éppen Rostás Tünde mutatkozik be (*A hagyomány árnyékában*, 2018).

Miként jelenik meg az elkötelezettség a tudomány demokratizálására, a tudás közös létrehozására a Debreceni Egyetem hajdúböszörményi központú Gyermeknevelési és Gyógypedagógiai Karán működő Lippai Balázs Roma Szakkollégiumának oktatási, kutatási és dokumentálási munkájában? Hogyan jelenik meg ez az elkötelezettség a szakkollégiumban készített filmeken, különösen abban, amely a nyírvasvári roma közösség első diplomát szerzett tagjáról, Rostás Tündéről szól? A Lippai Balázs Roma Szakkollégium egy filmje része volt a Romakép

164 Az akadémiai tárgyiasítás és természetesség tétel egyik legjobb példája maga Bartók Béla, aki – egyébként rendkívül emancipáló módon – a cigányzenéről szólva azt állította, hogy a népzenekutatók, akárcsak más hasonló kutatók, például az etnográfusok, valójában természettudósok, mivel a folklórt a természet által létrehozott jelenségként tanulmányozzák: „Mi magunkat tulajdonképpen természettudósoknak valljuk, akik tanulmányozásunk tárgyául a természet egy bizonyos produktumát, a parasztzenét választottuk. T. i. a parasztosztály kultúrtermékeinek keletkezési módja – legalább is itt, Kelet-Európában – teljesen elüt más osztályok kultúrtermékeinek keletkezési módjától. Természeti produktumnak tekinthetők ezek a termékek, mert a számukra legjellemzőbb sajátság létrejötte – a pregnánsan egységes stílusok kialakulása – csakis lelki közösségben élő nagy tömegeknek *egyféle* irányban működő ösztönszerű variáló készségével magyarázható. Ez a variáló készség pedig nem más, mint valamilyen természeti erő." (Bartók 1931: 13) – A jelen fejezetben nincs elegendő hely arra, hogy elmélkedjünk a természetes kultúrából nemzeti kultúrát teremtő (nem is annyira) latens jelenkori politikai motivációk ambivalens folyamatáról és annak következményeiről, mint például a kisajátítás, főként az etnikai kisebbségi kultúrák esetében. Tanulságos lehet rámutatni arra, hogy milyen jelentős szerepet játszik a cigány egzotikum a magyar néptánccsoportok előadásaiban, amelyeket fehér táncosok adnak elő cigányos álarcban. Hangsúlyozzuk ki, hogy a kulturális átvétel nem lenne kisajátításként értelmezhető olyan politikai légkörben, ahol a cigány közösség és kultúrája nem a többség alárendeltje (Lásd Könczei 2015; a *Gypsyface* vagy „cigányálarc" kifejezésről lásd Mladenova 2022).

Műhely 2021-es évadjának programjának, köszönhetően Biczó Gábornak, a szakkollégium antropológus vezetőjének.[165] A levetített filmet követő beszélgetésben a résztvevők érintették a szakkollégiumi munka legfontosabb irányelveit, legelsőként azt, hogy az ott folyó munka alkalmazott antropológiaként értelmezhető, amelynek keretében a kisközösségek kultúrájának antropológiai indíttatású megismeréséhez szerves módon kapcsolódik a társadalmi kohézió erejének növelésére irányuló aktivista késztetés. A megismerésnek demokratikusan, a tudományos hierarchiát lebontó módon kell működnie, és itt súlyozottan figyelnek erre, hiszen a megalkotott tudásban azok az egyetemisták vesznek részt, akiknek a forrásközösségére a megismerés irányul. A főszereplő hallgatókban összeér a tudományos és a tapasztalati szakember tudása, így ez a tudás nem válik kisajátítottá, hanem jó eséllyel hasznosítható a kutatási közegben. Ez a tény a szakkollégium munkáját alapvetően részvételi jellegűként engedi értelmezni, és így joggal talált egymásra a Minor Média/Kultúra Kutatóközpont részvételi-közösségi filmes kutatása, illetve azon belül a Romakép Műhely azonos jellegű programja, és a Lippai Balázs Roma Szakkollégiumban folyó dokumentumfilmes tevékenység. Persze mérvadó különbségekkel kell számolnunk, például a Minor Média és a Romakép Műhely nem roma szakkollégium, ebből fakadóan a roma identitású hallgatók viszonylagos hiánya jellemzi, továbbá a Romaképben a filmelemzés az elsődleges, míg a Lippaiban a filmklub tevékenység mellett az antropológiai dokumentumfilm-készítés is markáns tevékenység. Mindezen különbségek figyelembe vételével is látható, hogy mindkét műhelyben fontos a lokalitás és a szingularitás hangsúlyozása – legyen szó egyéniségekről vagy helyi közösségekről –, és fontos a helyi elbeszélések elsődlegessége, nem tagadva a nagyobb kontextusok érvényességét és meghatározó jellegét. Erre szimbolikus példa a *Kisvilágok*-sorozat nyitó képsora, amelyben a kezdő képen Google-térképpel jelzik a globális keret nyújtotta orientáció meghatározó erejét, ugyanakkor nyomban ráközelítenek a lokális helyszínre és sematikus ikonból fotografikus képbe vált a kép. A szakkollégium filmjei igazolják, hogy bár a társadalmi szövet

165 A programban szereplő film, a *Sokat tanulhatunk egymástól…* (Biczó–Szabó 2020). Gellértné Rézműves Gina óvónőről szól. Lásd a „Közösségfejlesztés és dokumentumfilm mint alkalmazott antropológiai módszerek" című programot, amelyen részt vett Biczó Gábor, a projekt vezetője, Szabó Henriett néprajzkutató, valamint Gellértné Rézműves Gina óvópedagógus. A beszélgetést Ujvári Ádám és Rév Dániel, a Romakép Műhely tagjai moderálták (Romakép Műhely 2021).

épségének fenntartásához a nemzet nagyelbeszélései hozzájárulhatnak, de a tapasztalat az, hogy ezek sokszor megbomlanak, ha a kisvilágok hősei és hétköznapi lakói nem ismerik fel magukat, nem látják viszont magukat bennük.[166]

Ennek a koncepciónak a jegyében a szakkollégiumban többek között olyan portréfilmeket készítenek, amelyeknek a főszereplői a szakkollégium tagjai. Bár maga a konkrét dokumentumfilmkészítés a szakkollégium vezetőjének, Biczó Gábor antropológus-filmesnek és Szabó Henriettnek, a szakkollégium szintén antropológus-filmes tanárának a munkája, de ez nem jelent szükségszerűen kisajátítást, ahogy arra a részvételi film szakirodalma felhívja a figyelmet.[167] Annál fontosabb, hogy a portréfilmekben az elbeszélt életeseményeket a főszereplő, illetve főszereplő élete tanúinak elmesélésében rögzítik.[168] *A hagyomány árnyékában* című filmben elbeszélt életút a maga fordulatosságában rendkívül izgalmas, amennyiben igazi próbatételes varázsmesei struktúrával bír: a főhős kitartó próbálkozása a továbbtanulás érdekében, a rá nehezedő elvárások, a megfeleléskényszer, az akadályok és azok teljesítése a nem mindig támogató közegben.[169] Az elbeszélt elemek közül a zenei hagyomány megőrzésének és megújításának a motívumát szeretném kiemelni. Tünde is megemlékezik a család zenei múltjáról, dédapja botoló táncáról, a *Latcho Drom*-beli szereplésről, illetve saját zenei fejlődéséről. Tünde cigány autentikus zenét nem nagyon hallgatott gyermekkorában, kivéve a Kék Láng Együttes kazettáját magnón. A családi zenés alkalmakon kívül (nevezzük ezeket „estézésnek", idősebb Rostás Ferenc szavával) a magnó és a technikai képi hordozók a videómagnó és a digitális eszközök segítették a családi zenei kulturális örökség fenntartását. Emlékezhetünk, ezek az eszközök, a „téve" és a magnó

166 A szakkollégiumban zajló pedagógiai és tudományos munkáról lásd bővebben Biczó 2019. A szakkollégium dokumentumfilmmel (értelmezéssel és készítéssel) kapcsolatos tevékenységéről pedig Szabó 2019.

167 Ezt Elisabeth-Jane Milne szerint kifejezetten szituatív módon kell kezelni, hogy ne váljunk, és főleg ezzel ne tegyük az együttműködő közösséget is a technológiai fetisizmus áldozataivá. Mint mindig, itt is minden attól függ, hogy mennyire szeretnének a dolognak ebben a részében részt venni a közösség tagjai (Milne 2016).

168 A filmben Tünde mellett idősebb Rostás Tibor (a nagyapa), ifjabb Rostás Tibor (az édesapa), Szőcsi Margit (az édesanya) és Fóris Judit (általános iskolai tanárnő) szólalnak meg.

169 Itt nem a családról van szó, akik egyöntetűen támogatták Tündét, hanem a középiskolai közegről, amelyben az otthonról elszakadt cigány fiatal bizonytalanul érezte magát, éppen származása miatt.

a melankolikus dédapai elbeszélésben a közösség szétesésének, így a közös kultúra elvesztésének az okaiként jelentek meg, de Tünde elbeszélésében már pozitív szerepet töltenek be. Az édesapa, ifjabb Rostás Tibor is beszél a filmben a zene meghatározó szerepéről a családban, ahogy ő fogalmaz, „belenőttek" a zenélésbe, és bár illúziókat soha nem tápláltak a zenéből való megéléssel kapcsolatban, a *Latcho Drom* utáni korszak a család számára a magyar és a külföldi fellépésekről szólt, és annak tudatosításáról, hogy a zenéléssel pénzt is lehet keresni. Tibor „belenövés" metaforája Tündénél már nem jelenik meg, hiszen bár énekelte a dalokat, de ő gyerekkorában ambivalens viszonyban volt az oláh cigány népzenei hagyománnyal, ami egészen kamaszkorig kitartott. Ahogy visszaemlékezett, ekkor történt a változás, ami a teljes azonosulást eredményezte. A teljes azonosulás azonban nem kizárólagos, hiszen Tünde a populáris zene felé is hasonló érdeklődéssel fordult. Erről az egyedi és összetett, magabiztosan birtokolt dalkészletről, a két zenei hagyomány párhuzamosságáról és érintkezéséről, és az ennek következtében kialakuló hibrid repertoárról a film zenei anyaga is árulkodik. Caramel *Szállok a dallal* és a Margaret Island *Csillagtalan* című dalai mellett egy Romengo- (*Savatone*) és egy Romano Drom-feldolgozás (*Ustyi Tata*) is elhangzik Tündétől, ezeken kívül pedig egy nyírvasvári botoló dal (*Telo Podo*).[170] A *Csillagtalan* című szám szerepe az életútban rendkívül fontos, hiszen egy feldolgozás elkészítése és az internetre való feltöltése eredményezte azt, hogy Tündét a Margaret Island 2018-ban meghívta évzáró decemberi koncertjére (Müllner 2021). Ha lehet, a Caramel-dal még ennél is fontosabb szerepet tölt be: az elbeszélésben innen számítódik az énekesi karrier (Rostás Tibor meghallja, ahogy a lánya énekli a dalt). A *Szállok a dallal* allegorikus zenei motívumként kíséri végig a dokumentumfilmet, érzékeltetve Tündének általában a Caramel-féle zenei világgal való azonosulását (kora gyermekkorában ez a zene még magnóról szólt). Megfigyelhető az is, hogy a dal a film meghatározott pontjain szerepel, és így a nézőnek egyértelművé válhat, hogy a dal szövegében megfogalmazódó „felszállás" metaforikusan Tünde esetében az énekléshez és a tanuláshoz is kapcsolódhat.[171]

170 Molnár Ferenc Caramel nyerte a *Megasztár* tehetségkutató műsor második évadát Magyarországon. A *Szállok a dallal* című dalát Walter Belcher dolgozta fel az Egyesült Államokban.

171 A filmben nem, de a vele készült interjúban elhangzik, hogy Tünde a feldolgozások mellett saját zenét is szerez, így ez a hibrid és autonóm zenei világ még egy újabb kreatív elemmel egészül ki.

Az összetett identitáskép a hibrid dalkészletet bemutató filmzene mellett a film vizuális szerkesztésében is tükröződik. A betétdalok szervesülnek a képi világba és a maguk módján mesélnek a főszereplőről, például megjelenik a családi ház tere az édesapával való együttzenélés alkalmával, megjelenik a görögkeleti templombelső az ikonokkal mint Tünde fellépéseinek egyik első helyszíne, és megjelenik a szabadtéri városi koncert mint laikus nyilvános tér. A film a templomban készült felvétellel zárul, amelyben Tünde az egyetlen olyan dalt énekli, ami a filmben nem feldolgozás, és ez egy nyírvasvári botoló dal, a *Telo Podo* ('A pad alatt'). A botoló énekkel való zárás elősegíti annak az asszociációnak a létrejöttét, amely a korai néprajzi dokumentumfilmhez kapcsolja vissza a legújabb generáció zenekultúráját. A Rostás család képi hagyományát figyelemmel kísérő megfigyelő azt konstatálhatja a film végén, hogy Rostás Tünde zenei identitása dialogikusan szervesül a techno-kinetikus oralitás minor zenei világába: a zenei repertoár az idők során műfaji és mediális értelemben is hibriddé és kreollá vált, és a legfiatalabb előadóművész a Rostás családból nemcsak kiismeri magát ebben az összetett történetben, de aktívan és autonóm módon alakítja azt. A templomi éneklés közben látható finom tagoló lépések emlékeztethetik a nézőt arra, hogy a vezető autentikus roma női énekesek visszafogott módon mozognak együtt a zenével, ahogy tette azt a nyírvasvári énekesek vezetője, a mozgóképek állandó szereplője, Tünde első számú példaképe, Rostás Mária is. Pár sorral feljebb nem véletlenül használtam a „kisebbségi" helyett a „minor" jelzőt. A fogalomban rejlő kritikai és deterritorializáló jelentéspotenciál nem hagyható figyelmen kívül.[172]

> „A többség hitette el velünk [hogy mások vagyunk, és így] el vagyunk másítva, de rájöttem, hogy a másság jó dolog. [...] Később jöttem rá, hogy azért értem el ide, mert én más vagyok [...] Ha azt mondják a magyarok, hogy itt vannak a cigányok, akkor már legyen miért cigánynak lenni. Ne azért, mert rosszul viselkedünk, ne azért, mert rossz dolgokat csinálunk és rossz híreket terjesztenek rólunk, hanem azért, mert van egy gyönyörű szép kultúránk, egy gyönyörű szép anyanyelvünk."
>
> (Rostás Tünde, lásd Müllner 2021)

172 A deterritorializáció és a minor irodalom kapcsolatáról lásd bővebben Deleuze – Guattari (2009).

Rostás Tünde egy beszélgetésünk alkalmával azt mondta, amikor a portréfilmből származó fenti idézetet olvasta a készülő jelen tanulmányban, hogy a film készültekor ügyetlenül fejezte ki magát. Ebből kifolyólag talán nem ért egyet velem, de a magam részéről az „elmásítás" kifejezést a lehető legpontosabbnak tartom, mert a „másikká tétel" *(othering)* fejeződik ki benne ökonomikusan és pontosan. *A hagyomány árnyékában* című portréfilmben, és sűrítetten az idézett pár mondatban pregnáns módon látható válik, ami egyébként a Rostás családot megjelenítő itt elemzett filmekben, néhol elmosódottabban, máskor élesebben, de szintén jelen van, azaz a saját oláh cigány hagyománnyal és kultúrával való pozitív azonosulás, ami egyben az elmásításnak való ellenállás, az elmásítás zenei kijátszásának minor tere.

Konklúzió

Tanulmányomban a Nyírvasváriban élő oláh cigány Rostás családnak az elmúlt nagyjából ötven évből származó, műfaji szempontból heterogén mozgóképes ábrázolásait mutattam be és elemeztem. A korai néprajzi jellegű mozgóképektől a kései dokumentumfilmekig ívelő spektrum egyben a család kultúrában betöltött pozíciójának, illetve társadalmi helyzetének a megváltozását is mutatja. Mint láthattuk, a négy generáció egyes tagjai a maguk módján aktívan vették ki részüket a magyar roma népi hagyomány, és közelebbről a tánc- és dalkultúra megörökítésének folyamatából. A filmeken a kultúra örökítésével együtt a roma és nem roma kulturális identitás is megjelenik és konstruálódik, ahogy a különböző identitások közti viszonyok is performálódnak és dramatizálódnak. A viszony/viszonyítás központi jelentőségű az elemzésben, amennyiben a botoló tánc küzdő jellegének mintájára a roma és nem roma („cigány" és „magyar") szereplők közti kapcsolatot is agonikusnak (versengőnek, küzdőnek) nevezem, és ennek az agonikus viszonynak a legfontosabb megjelenési helyei a mindenkori technikai médiumok. Megfigyelhetjük az egyes ábrázolásmódok sztereotípia szerinti „hagyománykövetését" is, azt tehát, hogy a kulturális örökség megőrzésének és átadásának explicit szándékán kívül milyen rögzült sémákat örökítenek a szóban forgó mozgóképek kevésbé látható módon, így írva tovább a „cigány Másik" képi és diszkurzív konstruálásának hosszú történetét. Ezzel az

elemzéssel a kelet-európai kritikai fehérségkutatáshoz is szeretnék hozzájárulni, a lefilmezett romák mellett a reflektorfényt azokra az aktorokra és akciókra irányítva, akik és amelyek jelöletlen jelölőként „természetes" módon létrehozzák és meghatározzák a mozgóképekben ábrázolt kisebbséget. Végül ki kell emelnünk, hogy itt egy kétrétegű történetről van szó. Egyrészt a filmek kétségtelenül szerepet játszottak a rasszizált Másik megkonstruálásában, másrészt a fent felrajzolt családi vagy mikro-médiatörténet egy másik történetszálat is megjelenít, mégpedig a különbözőség történetét, valamint a roma közösség aktív elkötelezettségét a koreomuzikális hagyomány iránt, amint azt a Rostás család példája is bizonyítja.

A tanulmány témájából adódóan sokszorosan interdiszciplináris, hiszen többek között a néptánc- és népzenekutatás, a médiaantropológia, a filmtudomány szempontjai is érvényesülnek. Öt példát és ezáltal öt különböző korszakot választottam a Rostás család filmes ábrázolásának történetéből, ezeken jól érzékeltethető a lokális zenei világ adaptációs képessége az eltérő mediális műfajokhoz oly módon, hogy a nagycsaládi zenei kultúra egyszerre változik és mutat bizonyos állandóságot. Bár kronológiai sorrendben tárgyaltam a mozgóképeket, de el szerettem volna kerülni annak a látszatát, hogy ez a történeti vonal egyben hiánytalan fejlődést jelent pozitív irányban a romák médiaábrázolásában. Bár van egy igen erős ilyen irányú tendencia (roma folklór megjelenése, a roma kultúra ábrázolása az érintett közösség részvételével és közreműködésével, és legfőképpen, a roma személyiségek portrészerű ábrázolása, amelyekben hangsúlyozódik az individuális képesség és ambíció), de mindig a változó társadalmi és kulturális kontextusukban kell értelmeznünk és értékelnünk ezeket a médiatartalmakat, az aktuális lehetőségekhez viszonyítva őket.

Videók

A hagyomány árnyékában. Tünde filmje (Biczó Gábor – Szabó Henriett, a Lippai Balázs Roma Szakkollégium *Kik vagyunk és miért…?* című sorozata, 2018.) https://www.youtube.com/watch?v=3qrh58frEGc *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Cigánylakodalom (Gaján Vilmos – Lehel László. Ráby Mátyás Amatőr Filmklub, 1980)

Hajós a dobozban – Roma család. TV2, 2015. https://www.youtube.com/watch?v=ZUtlEBEaCD8 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Latcho Drom (Tony Gatlif, 1993)

Látogatás (Jancsó Miklós. Kreatív Média Műhely, 1996)

Nyírvasvári botoló – Felső-Tisza vidéki táncdialektus. https://www.youtube.com/watch?v=mSLsjSc9Bb0 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Nyírvasváriak régen. https://www.youtube.com/watch?v=FXmD9x6iy5c *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Sokat tanulhatunk egymástól… (Hodász) (Biczó Gábor – Szabó Henriett, a Lippai Balázs Roma Szakkollégium Kisvilágok-sorozata, 5. rész, 2018.) https://www.youtube.com/watch?v=SAFrp5b3Syg *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Tünde az első roma Nyírvasváriban, aki diplomát szerzett. Fókusz 2020. július 23. https://rtl.hu/rtlklub/fokusz/tunde-az-elso-roma-nyirvasvariban-aki-diplomat-szerzett-ovodapedagogus?utm_source=Facebook&utm_medium=Fokusz&utm_campaign=post&fbclid=IwAR38wMnUNr2sBWn3m9jXbA3ub_O9VQBfGGyxxac-XeR_4yDFnEZsWq6f5OA *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

10. A belső világ tevékeny megismerése

A *Kik vagyunk és miért?*-sorozat identitás-szempontú elemzése[173]

Rácz Valéria „Vali" az *Óvónő akartam lenni* című dokumentumfilmben egyetemi oktatójának, Erdős Imréné „Marika néninek" mesél a gyerekekkel végzett munkáról. Egy ponton „a külső világ tevékeny megismerése" szakkifejezést használja, amikor azt taglalja, milyen játékos gyakorlatokat tervez megvalósítani a gyerekekkel a természetben. A jelen tanulmány címéül a Vali által használt kifejezést kölcsönöztem, kis módosítással. „A belső világ tevékeny megismerése" egy olyan kutatás, amely az ember összetett, többrétegű identitására irányul, és arra az ősi kérdésre keresi a választ, hogy „ki vagyok én?". A Lippai Balázs Roma Szakkollégiumban Biczó Gábor és Szabó Henriett által készített *Kik vagyunk és miért?* című sorozat főszereplői ún. énnarratívák keretében beszélik el élettörténetüket.[174] A néző ennek során betekintést nyer az identitás narratív módon konstruálódó folyamatába, mely folyamat legalább két, egymástól nem elválasztható részből tevődik össze, a főhős által előadott narratívából

173 Eredeti megjelenés: Müllner 2024.

174 A sorozat koncepciójáról röviden lásd az AntRom Filmműhely honlapját (AntRom), hosszabban lásd Biczó – Soós – Szabó 2022. „Az énnarratíva központú etnográfiai/antropológiai dokumentumfilm esetünkben azt a filmszerkesztési eljárást jelöli, ahol a megszólaló elbeszélésén keresztül a készítők párhuzamosan irányítják a figyelmet a szereplő személyes sorsának önértelmezésére és a lokális életvilágának elemzésére." (Biczó – Soós – Szabó 2022: 50) A roma szakkollégiumok „az egyénre mint a közösség tagjára helyezik a hangsúlyt", valamint céljuk az egyéni és közösségi felvérteződés *(empowerment)* (Forray R. – Varga 2022). Ide kívánkozik még két rövid leírás a Lippai Balázs Roma Szakkollégiumról: „A 2012-ben alakult roma szakkollégium deklarált célja a Debreceni Egyetemen tanuló roma származású és/vagy hátrányos helyzetű hallgatók lemorzsolódásának megakadályozása, diplomához segítése és a társadalmi érvényesüléshez szükséges kompetenciák erősítése." (Biczó 2019a, 39) A szakkollégiumban a hallgatók bevonásával zajló alkalmazott társadalomtudományi szemléletű kutatásokat, illetve az ezzel párhuzamos közösségfejlesztést a társadalmi integráció és kohézió előmozdítása érdekében folytatják. „A kortárs vidéki társadalmak közösségfolyamatainak tanulmányozása olyan alapkutatás, amely alkalmazott társadalomtudományi (alkalmazott antropológiai) ismeretek megfogalmazásával és ezeknek a közösségek életébe történő visszacsatolásával hozzájárulhat a helyi életviszonyok jobbításához." (Szabó 2018: 190)

és a filmesek által az előbbiből létrehozott, mediált (filmre vett és szerkesztett) narratívából. Ennek a közös munkának, az alkotótársak kollaboratív „tevékeny megismerésének" az eredményeként születik meg az énelbeszélők komplex, filmen megjelenített kulturális identitása.[175] A közös mozgóképes kutatás kimondott performatív célja a megismerés mellett a példamutatás: olyan életutak színrevitele, amelyek példaként szolgálhatnak a roma fiatalok számára. Anthony P. Cohen nyomán ezt a portréfilmes példaképállítást a kulturális identitás emberi arc általi ikonizálásának nevezhetjük.[176] (Cohen 1997) Különös politikai jelentősége van a beszélő ikonoknak a jelenkori Magyarországon, valamint a megszólalásuknak keretet adó vizuális antropológiai aktusnak: nemcsak a romák sokszínű kulturális identitásának elismerésére bejelentett igényt fejezik ki, hanem a társadalmi mobilitásra (osztályváltásra) bejelentett igényüket is. A sorozatban megjelenő roma „etnicitás tehát átpolitizált kultúra; az etnikai identitás pedig átpolitizált kulturális identitás."[177]

Az identitás fogalma a társadalomtudományokban

Az identitás fogalma az antropológiában először az etnicitással kapcsolatban jelent meg mint etnikai identitás.[178] Ez természetesnek tűnik az

175 Szabó Henriett a *Kik vagyunk és miért?*-sorozat legfontosabb mintájaként Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* című filmjét jelöli meg (Szabó 2019: 190).

176 Biczó Gábor így ír a roma szakkollégistáról mint példaképről: „Megállapítható, hogy a roma szakkollégisták többsége az adott környezeti (szociokulturális és szocioökonómiai) feltételekből kitörni szándékozó jól definiálható társadalmi »csoportból« érkezik. Mintaképző funkciója, a többségi társadalom és a kisebbségi környezet közötti mediátori (közvetítő) szerepe katalizálhatja a felzárkózási folyamatot. Környezetében szerephatása hatványozódhat és példaként jelenhet meg." (Biczó 2020: 99)

177 „Vajon a kultúra milyen körülmények között nyer politikai tartalmat, és hogyan állítható szándékosan az identitás szolgálatába? Ennek három minimális feltétele van: az, hogy az emberek felismerjék: ha mások figyelmen kívül hagyják kultúrájukat, az hátrányukra válik; hogy megtapasztalják kultúrájuk marginalizálódását; és hogy érezzék viszonylagos tehetetlenségüket e marginalizálódással szemben." (Cohen uo.)

178 Az identitással mint a kortárs társadalomtudomány, azon belül az antropológia egyik meghatározó fogalmával kapcsolatos paradigmatikus, ugyanakkor anomáliával jócskán terhelt tudásról a Finke-Sökefeld szerzőpáros ad rövid összefoglalót „Identity in Anthropology" címmel a *The International Encyclopedia of Anthropology* című kötetben (2018).

antropológia történetét tekintve, amelyben az érdeklődés kezdetben és domináns módon távoli *népekre* irányult. A társadalomtudósok között mára egyetértés övezi azt az állítást, hogy az etnikai identitás csak egy szelete az emberi identitáskomplexumnak, melyen más identitásszeletekkel osztozik, mint például a társadalmi nemi identitás, a szexuális orientációból fakadó identitás, a vallási identitás, a társadalmi osztályhoz vagy az életkorhoz kötött identitás stb. Az említett identitáskomplexum megnevezésére a kutatók tudományterületüktől függően más-más gyűjtőfogalmat használnak, így a szociológusok szociális identitásról, a kultúrakutatók pedig kulturális identitásról beszélnek (Neményi 2007: 84; Hall 1997). Ezt az identitáskomplexumot tehát *interszekcionális* jellege határozza meg, vagyis az, hogy identitásszeletekből tevődik össze, amelyek nem egyszerűen csak összeadódnak, így nem is különíthetők el egymástól, hanem kereszteződnek egymással (Dósa – Krizsán 2013). A későbbiekben a *Kik vagyunk és miért?*-sorozat filmjeiből látunk példákat az interszekcionalitás működésére, előzetesen itt egy interszekcionális identitásmintára utalunk: az egyik film főszereplője két nyelvet használ anyanyelvi szinten, oláh cigány értelmiségi és családos nő.

Ha azt állítottuk, hogy egy individuum identitáskompexumát a különbségek játékán alapuló interszekcionális jellege határozza meg, ami alatt azt értjük, hogy az identitáselemek változatos módokon tudnak kombinálódni, és ezt szituációtól függően teszik, akkor ez a különbségtevésre alapozott bonyolult játék határozza meg az egyéneken túl a csoportképződést is. Az egyén természetesen nem gondol magára mindig etnikumának reprezentánsaként, ahogy azt egyszer Choli Daróczi József egy egyetemi órán megfogalmazta: „Amikor reggel belenézek a tükörbe, nem azt látom, hogy ott egy cigány, hanem magamat látom, a Cholit." Ha valaki etnikumát képviseli, tehát etnikai identitását hangsúlyozva lép a nyilvános térbe, akkor ez a szerep és beszédtett (performansz és performatívum) megtörténhet akaratán kívül, ekkor mások határozzák meg őt etnikai identitása alapján, és megtörténhet önszántából, ekkor pedig jellemzően a mások általi elismerésre irányuló identitáspolitikai célok vezérlik.

A csoportképzésnek az ember és ember közti különbségtevés az alapja, ami egyben azt is jelenti, hogy a csoportok önmeghatározása, amely egyben azonosulást, identifikációt is jelent, relatív módon zajlik, egy másik csoporthoz való viszonyítás során, különbségek megállapításával és határok megalapításával. Jóllehet az ember és ember közti

különbségtevés egyenlőséget implikálna, de az ember meghatározása, főként a saját csoport meghatározása a történelem során lényegileg hierarchikus, hatalmi, alá- és fölérendelői viszonyokat teremtett. Hiszen annak a kihívásnak kellett eleget tenni, hogy a definiálást végző egyrészt miként tudja felülértékelni a saját csoportját egy metafizikai instancia (választott nép) vagy tudományosnak hitt érvek (például fiziognómiai sajátosságok) alapján, másrészt hogyan tudja leértékelni a másik csoportot, amelyben jelentős szerepet játszott a stigmatizálás, sztereotipizálás és előítélet-gyártás, ezek pedig végső soron dehumanizáláshoz vezettek. A legelső protoantropológiai definíciók egyike Arisztotelészé, aki még látszólag ártatlan, ugyanakkor árulkodó módon fogalmazott meg univerzális definíciót az emberről mint „eszes állatról", vagy az ógörög eredeti magyar származékát használva: „logikus állat". Az ógörög kifejezésben a *λόγος* szerepel mint 'ész', ami egyben 'igé'-t is jelent. Ebből a definícióból jól látszik, hogy a különbségtevés alapja a ráció/logika és az azzal összekapcsolódó szimbólumhasználat, vagyis a nyelv. Ezzel Arisztotelész olyan hagyományt teremtett, amely máig meghatározó az antropológiában.[179] Manapság az antropológia előtt egy másik kihívás is áll, amikor definiálni akarja az embert, mert az arisztotelészi definíció, amely tehát a logikát és a szimbólumhasználatot emelte ki az ember megkülönböztető jegyeként, a mesterséges intelligenciával szemben egyre kevésbé használható.

Az interszekcionalitásból, amelyet magyarul metszet-szemléletnek is hívnak, jónéhány következmény adódik az emberi identitásra nézve. A nyugati társadalomtudomány álláspontja szerint az identitás sokkal inkább egy folyamat, mint egy befejezett és lezárt emberi sajátosság. A helyzetfüggő (szituatív) és különbségből keletkező (relatív) identitást érdemes aktuális keletkezésében és folyamatában vizsgálni, amiért is inkább *identifikációnak* nevezhetjük (Brubaker – Cooper, idézi Finke – Sökefeld 2018). A társadalmi interakciók során mindig a helyzetnek megfelelő identitásszeletek performálódnak, kerülnek előtérbe, más-más

179 „[H]a nem irányítják kulturális minták – a jelentést hordozó szimbólumok szervezett rendszere –, az ember viselkedése látszólag irányíthatatlan lesz, céltalan cselekvések és kirobbanó érzelmek merő zűrzavara, tapasztalatai látszólag alaktalanok. A kultúra, mely az ilyen minták felhalmozott teljessége, nem csupán az emberi lét ékítménye, hanem – mint faji jellegének legfőbb alapja – annak lényeges feltétele." (Geertz 1988: 68)

identitásszeletekkel kombinált formában (Dósa – Krizsán 2014).[180] Jól látható lesz a későbbiekben, hogy a filmes folyamatban, az énelbeszélések során miként fogalmazódnak meg a főszereplők identitáskomplexumainak egyes szeletei, és a különböző csoportidentitások metszeteiben hogyan születik meg az individuum összetett identitása. Az identifikáció ráadásul az itt elemzendő filmek roma hőseinek esetében többszörösen dinamikus, úgy is fogalmazhatunk, hogy kritikus, amennyiben egy többségi, nem roma individuumhoz képest életük nehezített pályán mozog a magyarországi roma kisebbséget érő társadalmi diszkrimináció és strukturális rasszizmus miatt.

A kisebbségi identitások társadalmi helyzete, ahogy az az eddigiekből is kiderült, hatalmi viszonyokba ágyazottan értelmezhető. Minden rassz-hovatartozása, társadalmi neme, szexuális irányultsága vagy osztályhelyzete stb. alapján kategorizált kisebbségi identitás esetében számolnunk kell az elnyomás kisebb-nagyobb mértékével, amire az elismerés politikájának hiányától a kényszer-asszimiláción keresztül a népirtásig láthatunk példákat a történelemben és a jelenben is. A kirekesztés mindig a kisebbségi identitást stigmatizáló gyakorlatokon alapul (Goffman 1998), amelyet a többség által uralt közbeszédben és médiatérben folytatnak. A kisebbségi identitások felett gyakorolt ellenőrzés visszavétele az érintettek által, amely egyszerre jelenti az ellenállást a többségi sztereotipizáló gyakorlatokkal szemben és a kisebbségi identitás pozitív újradefiniálását, a nyugati polgárjogi küzdelmek egyik kitüntetett célja volt (Hall 1998).

A tanult romák életének megfilmesítése nagyban beleágyazódik a roma példaképek ábrázolásának hagyományába, aminek az oka nyilván a tanulásnak a társadalmi mobilitás és előrelépés zálogaként való megjelenése a modern társadalmakban. A 18. századtól az általános (elemi) iskoláztatás bevezetésével válik össztársadalmi és *nemzeti* értékké a tudás, ami egyben azt is jelenti, hogy az állampolgároknak az iskolában a nemzeti kánont kell elsajátítaniuk: Sára Sándor *Cigányok* című dokumentumfilmjében egy roma kisiskolás Petőfi Sándor *Szülőföldemen* című versét szavalja. Ahogy arra az ideológia történetének és

180 A szerzők Kimberlé Crenshaw-t idézve megkülönböztetnek strukturális és politikai interszekcionalitást. A hátrányok összefonódásának és egymást erősítésének egyik tipikus esete a roma nők kényszersterilizációja „amely nem ragadható meg sem csak gender-, sem csak etnicitásszempontból – a kettő interakciója okozza a hátrányt, így az önmagában egyik szempontból sem értelmezhető." (65.)

működésének kutatói rámutattak, az iskola az ideológiai indoktrináció helye, ahol a tanulás révén megszólítódik (interpellálódik) és létrejön az állampolgári szubjektum (Althusser 1994). A nemzeti kultúra átadása egyben egy többé-kevésbé erőszakos asszimilációs folyamat is a kisebbségek, például a magyarországi romák esetében, amelynek velejárója a kisebbségi kultúra felejtése, vagy inkább a kisebbség felejtésre bírása. Szükségtelen itt felidézni részleteiben azt az erőszakot, amely a roma kultúrának és történelemnek a nemzeti kulturális intézményekből, így az oktatásból máig tartó száműzésében manifesztálódik, a gyerekek számára megtiltott nyelvhasználattól a történelemkönyvekből hiányzó roma történetekig.[181] Ezt nevezi Gayatri Spivak episztemikus erőszaknak, ami alatt a többség által szorgalmazott, hatalmilag konstruált megismerést, illetve az érintettek kultúrájára irányuló megismerés ellehetetlenítését érti.

> „Az episztemikus erőszak legtisztább fellelhető példája az a közvetve összehangolt, széles körű és igen szerteágazó program, amely a gyarmati szubjektumnak mint Másiknak a konstruálására irányul. Ez a program ugyanakkor a Másik nyomának aszimetrikus kitörlését is jelenti ingatag Szubjektivitásából."
>
> (Spivak 1996, 462)

Spivak gyarmati szubjektumról beszél, de ez alatt minden *kultúráját tekintve gyarmatosított* szubjektumot érthetünk, akikről szólva Kovács Éva „közeli kolóniát",[182] Moore „belső gyarmatot" emleget.[183] Míg az alárendelteknek a többségi kultúrát kötelező megismerniük és azáltal

181 „Úgy gondolom, hogy a vidéki közösségekben a nyelv használata természetes volt. Az iskolában való megjelenéssel sokan rá lettek kényszerülve, hogy anyanyelvüket csak otthon használják. Ezt a folyamatot esősítette meg a vidékről Budapestre való költözés is. Interjúalanyaim egyre ritkábban használták anyanyelvüket, mindaddig, amíg meg nem jelentek a roma kulturális mozgalmak, amelyek lehetőséget adtak arra, hogy újra felértékelődjön az anyanyelv ismerete." (Vajda 2021)

182 Kovács sokat idézett két tézise közül a második így hangzik: „A közép-európai társadalmak létrehozzák a maguk saját »feketeségét« »vad« csoportokon és individuumokon, távoli és közeli kolóniáikon keresztül. A modernitás közép-európai panoptikus rezsimjében a »cigányok« lesznek a *pendant*-jai Nyugat-Európa afrikai és ázsiai »primitívjeinek«." (2009)

183 Az eredetiben *endocolonialism* (Moore 2001: 124).

asszimilálódniuk, a többségi (leginkább tudományos) megismerő szándék az alárendeltek szubjektivitására (tudatára) irányul; ebben a diszkurzív vagy vizuális megismerésben pedig szintén mindig ott rejlik az erőszak lehetősége, amely ebbéli természetében összekapcsolódik a tanulás és a civilizáció „előrehaladásával" (Spivak 1996: 470). Magyarán, amit a többségi tudomány tudni vél például általában a romákról, vagy mondjuk speciálisan a roma nőkről, ahogy megkonstruálja szubjektivitásukat a nyilvános terekben és intézményekben (például az iskolában vagy a médiában), akár a róluk való hallgatás révén, az a tudás jelentős szerepet játszik a romák/roma nők folytatólagos elnémításában.

A *Kik vagyunk és miért?*-sorozat identitásrétegei

A fentiek alapján a magyar nemzeti kultúrára mint kánonra alapozott iskolában elért siker tűnik az egyetlen járható, szakmához és diplomához vezető útnak egy roma fiatal számára, amit „kitörésként" szoktak aposztrofálni a közbeszédben. A többségi filmesek az elmúlt hatvan évben számos dokumentumfilmet készítettek a roma gyerekek és fiatalok iskolai helyzetéről.[184] A többségi társaiknál jellemzően nagyobb hátránnyal induló roma fiatalok támogatására alakult felsőoktatási roma szakkollégiumi hálózat tagjaként a Lippai Balázs Roma Szakkollégium

184 Az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén működő Romakép Műhely többet vetített is ezek közül, azokat téve a program részévé, amelyekben az érintettek maguk is szóhoz jutnak és beszélnek. A filmklub archívumában az „oktatás" és „értelmiség" szóra való rákeresés után ezek a találatok jöttek elő (betűrendben): *A hiányzó padtárs* (Káva Kulturális Műhely), *A kitörés ára* (Partizán/Telepjáró), *A mi iskolánk* (Miruna Coca-Cozma – Mona Nicoara), A *Szemlélek Értékmagazin* roma értelmiségiekről készített portréfilmjei (Gégény István, Sorsfordítók-sorozat), *Ahogy te akarod* (Pálos György), *Aki hallja, aki nem hallja* (Kóthy Judit – Topits Judit), Békamesék (Balogh Rodrigó – Illés Márton), *Cigányok* (Sára Sándor), *Csenyétei iskola* (Pálos György), *Cséplő Gyuri* (Schiffer Pál), *Emberi piramis* (Jean Rouch), *Esély-mesék/Esély-lesők* (Józsa Márta – Litauszki János), *Hatszáz év után az első* (Osgyáni Gábor), *Kései születés* (Kőszegi Edit – Szuhay Péter), *Közös ügyünk. Cigánytábor 1979* (Ráby Mátyás Amatőr Filmklub), *Mérges Buddha* (Stefan Ludwig), *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* (Schiffer Pál), Raatzsch André fotóarchívuma és multimediális alkotásai, a Snétberger Zenei Tehetség Központ videói, *tititá* (Almási Tamás), a Van Helyed Alapítvány videói, *Vigyél magaddal/Hova vigyelek* (Böjte József Sztojka Katalinról szóló portréfilmjei) stb. Ha nem is központi témaként, de ennél jóval több film érinti a roma gyerekek és az oktatás kapcsolatát.

munkatársai éppen a fent említett episztemikus erőszaknak a kiküszöbölésére alakították ki szisztematikus módon a szakkollégiumba járó fiatal egyetemisták számára azt a alkalmazott vizuális antropológiai módszertant, amelynek segítségével a többségi oktatási intézményen (egyetemen) belül, abból mintegy teret hasítva maguknak, a szakkollégisták önmaguk beszélik el élettörténetüket, és nyújtanak így betekintést saját összetett identitásukba, illetve lépnek fel példaként az őket követők számára.

A *Kik vagyunk és miért?*-sorozat egy alkalmazott vizuális antropológiai kísérlet arra, hogy a roma fiatalok énelbeszéléseken keresztül és dokumentumfilmes keretben meghatározzák saját többszörösen összetett identitásukat, amelynek egy fontos szelete a romaságuk, de azt számos más identitásszelet egészíti ki, egyedivé téve a beszélőt. Visszautalva Stuart Hall tanulmányára, amely sematizálva a folyamatot két lépcsőben magyarázta el az identitás feletti ellenőrzés visszasajátítását a rasszról szóló többségi diskurzus kritikájától az etnicitás pozitív konstrukciója felé vezető úton, a szóban forgó dokumentumfilm-sorozatban szintén felfedezhetjük mindkét stációt, melyek sokszor egyazon dekonstruktív folyamatba ágyazódnak. A filmekben megjelenik a homogén/hagyományos cigány-kép kritikája a beszélők által, illetve ezzel párhuzamosan megjelennek a különbségtevő-interszekcionális identitás-konstrukciók. Mielőtt részletesen elemezném a filmeket, kiemelek néhány motívumot, amelyek a filmekben szereplő énelbeszélők identitásának közös elemei.

A legfontosabb tehát az etnikai vagy etnokulturális identitás, amely a beszélők szólamaiban legtöbbször a „cigány" és „magyar" közti etnikai különbségteremtő határ felállításával történik. Jóllehet a beszélők jogi és kulturális szempontból magyarok *is* (állampolgárságuk, valamint nyelvhasználatuk és szokásaik nagy része alapján), de magukat mégis a „magyaroktól" való elkülönböződésben határozzák meg (legalábbis a többségük, ugyanis a szereplők között nem romák is vannak). Ennek a magyarországi romák között általánosnak nevezhető önmeghatározásnak az oka nagyrészt nyilván a magyar többségi társadalom által gyakorolt, explicit és strukturális kirekesztés. Az egyik film főhőse ezt a cigányként való többségi tárgyiasítást „elmásításnak" nevezi, ami kiváló magyar megfelelője az angol *othering*-nek[185] (*A hagyomány árnyékában – Tünde filmje*).

185 Az „elmásítás" fogalmának magyarázatához lásd „A néma botolótól a hibrid hangzó repertoárig" című előző fejezetet.

Saját ellenstratégiája az elmásítással szemben az oláh cigány hagyományok tudatos és büszke ápolása. A filmek énelbeszélőinek egy további, csoportok közti identitáskonstruáló különbségtevése a különböző roma csoportok kategorizálása révén is történik. Minthogy a régióban elsősorban romungró és oláh cigány csoportok élnek, a filmek hősei ezeknek a csoportoknak valamelyikével azonosulnak, tudatosítva a nézőben az eltérő társadalmi helyzetet, nyelvhasználatot, hagyományokat és szokásokat, mindazt tehát, amit kulturális identitásnak nevezünk (Vajda 2021).

Az énelbeszélők identitásának egy másik meghatározó identitásszelete társadalmi nemük. Ez megjelenhet különálló identitáselemként, függetlenül az etnokulturális elemtől („Férfiasságomon csorbát ejtett, hogy a barátnőm már dolgozik, én meg nem.", mondja Rajmond),[186] de megjelenhet az etnicitással összefonódó identitáselemként is („Nekünk nőknek a feladatunk, hogy kiszolgáljuk a férfit, nálunk ez hagyomány, és mi ebben nőttünk fel, és én ezt betartom.", mondja Jeanna, és a kontextusból egyértelmű, hogy az oláh cigány női szerepről beszél).[187] A kisebbségi társadalmi nemekkel kapcsolatos megfigyelések igazolják azt, ami egyébként a *Kik vagyunk és miért?*-sorozat filmjeire is jellemző: a nyilvános terekben folyó közbeszédben a kisebbségi (jelen esetben cigány) szereplők nem, vagy nehezen tudnak megjelenni csak nőként vagy csak férfiként, ugyanis etnikai identitásukat szinte kivétel nélkül hozzárendelik társadalmi nemükhöz, így akarva-akaratlanul interszekcionális identitáskonstrukciók tárgyiasított alanyaivá válnak. Ebből kiindulva mondhatjuk, hogy az etnikai identitás önmagában többször megjelenik, ahogy a példákban azt majd látni lehet, de az etnikai identitással *nem* felruházott társadalmi nemi identitást önmagában csak ritkán látunk megnyilvánulni, hiszen a társadalmi nem autonóm megjelenésének joga *fehér privilégium*. Más szavakkal élve, egy alárendelt, vagyis mindennapi és strukturális rasszizmust elszenvedő kisebbségi csoport társadalmi neme az esetek nagy többségében rasszizáltan jelenik meg a nyilvános terekben. Minél erősebb a rasszizálásra való hajlam, annál kevésbé tud elválni a társadalmi nem az etnikai hovatartozástól. Megint máshogy megfogalmazva, fehér nők esetében láthatatlan marad, vagy ami ugyanaz, „természetes" az etnikai identitás, kisebbségi etnikumhoz

186 *Mi lett volna, ha…* – Rajmond filmje (Hodász, 2022: 01:03:05).

187 *Take a smile* – A lányok filmje (Hodász, Tiszadada, Debrecen, Fehérgyarmat, 2018, 29'30").

tartozó nők esetében mindig láthatóvá válik, pontosabban láthatóvá teszik a többségi beszélők.

A fenti két, meghatározó és egymással szorosan összetartozó identitáselem mellett egyes filmekben erős hangsúlyt kap a vallási felekezethez való tartozás, illetve az abból fakadó identitás, de ez nem mondható általánosnak. Ennél jóval többször jelenik meg a családhoz mint társadalmi mikroközösséghez tartozás vagy annak hiánya, és az itt betöltött szerep (biológiai és/vagy nevelt gyermek, biológiai és/vagy nevelőszülő, biológiai/nem biológiai testvér). Természetesen meghatározó a társadalmi osztályhelyzetből fakadó identitás is, amennyiben a sorozatban szereplő és megszólaló fiatalok mindannyian diplomás vagy diplomaváromá nyos értelmiségiek. Példaképként való bemutatásuk a sorozat készítőinek egyik, ha nem a legfontosabb célja, és már önmagában ez a koncepció interszekcionális módon összekapcsolja az osztályhelyzetet és az etnikai identitást. Szinte kivétel nélkül mindannyiukat egy többségében hátrányos helyzetű kisebbségből érkező, így erőn felül teljesítő, határátlépő értelmiségiként jelenítik meg a filmek. (Ha pedig egy-két egyetemi hallgató közülük etnikai identitását tekintve nem is roma, akkor is a Lippai Balázs Roma Szakkollégium tagjaként és képviseletében beszél.) A „roma értelmiségi" interszekcionális identitáskomplexumból lehetőségek és krízisek is fakadnak, amelyek aránya egyéntől függően változik. A határátlépést tartós vagy ideiglenes liminális állapot jellemzi, amelyet valaki megélhet aktív módon etnokulturális brókerként[188] és/vagy passzív módon elszenvedett köztes kitettségként (ez utóbbi fogalom az egyik film címében is megjelenik) (Gulyás 2021; Durst–Nyírő 2021). A két állapot sokszor nem is zárja ki egymást, szituációtól függően léphet elő az egyik és húzódhat háttérbe a másik identitáselem, és a néző változást (fejlődést) vagy válságot (megrekedést) konstatálhat. Akár erre, akár arra az állapotra kerül a hangsúly, a filmek az énelbeszélők rezilienciáját hangsúlyozzák, amelynek révén identitásukban, elsősorban etnikai identitásukban, de ugyanúgy társadalmi nemi identitásukban is megerősödve kerülnek ki a próbára tevő helyzetekből.

Az énelbeszélők identitáselemeik és identitáskomplexumuk révén különböző társadalmi csoportokhoz kapcsolódnak, és a sorozat egyik legerősebb koncepciója az, hogy szociokulturális érintettségük révén

188 Amit Stuart Hall „Fordítónak" nevez (1997: 83), Goffman „szóvivőnek", „élő modellnek", „az alkalmazkodás hősének" (1981: 215).

beszédük a megélt valóságból táplálkozik. A sorozat készítői következetesen engednek teret a beszélők émikus (belső) nézőpontjának, de az analitikus pontosság kedvéért hozzá kell tennünk, hogy a filmekben nem csak egyedül az énelbeszélőké a hang. Mivel mások is beszélnek róluk, ezért azt mondhatjuk, hogy bár domináns az émikus elbeszélés, de az émikus és az étikus perspektíva nem szabályszerűen és nem sematizálható módon kap teret. Amikor egy adott dokumentumfilm központi roma karakterének nézőpontja mellett megjelenik egy másik (mondjuk nem roma tanár, nem roma kolléga, vagy roma házastárs) elbeszélő, akkor a néző egy étikus nézőpontot, a főhős identitásáról egy külső definíciót is kap. Ez a dinamika szintén erősíti az autentikus ábrázolást és a főhőssel való nézői azonosulást, hiszen a pozitív jellemvonásokat másoktól, a hős életének tanúitól halljuk. Az étikus-émikus nézőpont egy másik, igen érdekes szempontból is relatív: ha egy lokális közösséget a közösség tagja jellemez, akkor azt émikus elbeszélésként azonosíthatjuk. Ha azonban azt a közösséget egy olyan résztvevő jellemzi, aki épp kilépőben van a közösségből, és többé-kevésbé elhagyja annak szokásait (mint azt a sorozat énelbeszélőinek többsége esetében tapasztalhatjuk), akkor a „köztes kitettségből" beszélő főhős éppen hogy étikus-reflexív perspektívát nyújt a nézőnek saját kibocsátó vagy forrásközösségéről.[189] Látható, hogy az émikus-étikus nézőpontok is relatívak, és a velük való címkézés attól függ, hogy éppen ki/mi a beszéd tárgya, és épp ki beszél.

Végül, de nem utolsósorban hangsúlyoznunk kell azt a látszólag magától értetődő tényt, visszakanyarodva a különbségtevéshez mint az antropológia alapterminusához, amely által az egyéni és csoportidentitás létrejön, hogy minden identitásnarratíva és minden énelbeszélés egy másik, a beszélőétől különböző identitásról szóló elbeszélés is, amit (szobrászati kifejezéssel élve) negatívként, öntőformaként használ. Amikor

189 Erről a változásról olvashatunk oláh cigány nők kapcsán Biczó Gábor tanulmányában (2019b), amely a jelen tanulmány egyik legfontosabb előzménye, tekintettel arra, hogy a szerző szintén identitásnarratívákat elemez, részben ugyanarra a filmes anyagra támaszkodva. A szerző reziliencia-kategóriákkal jellemzi az elbeszéléseket, ezeket a későbbiekben jelzem az egyes filmekről szóló rövid elemzéseimben. Előzetesen annyit említek, hogy Biczó az elmúlt húsz évben végbemenő „komplex identitásváltást" állapít meg, „a lokális kollektív hagyománykészlethez való viszony megváltozását" detektálja az oláh cigány nők esetében, amelynek egyik legfontosabb következménye (vagy oka?), hogy az oláh cigány nők közül egyre többen lépnek be a felsőoktatásba és szereznek diplomát.

a roma kulturális identitás definiálódik, azzal párhuzamosan, explicit vagy implicit módon folyamatosan definálódik a nem roma identitás is. A különbség konstruálásának folyamatában magukra kell, hogy ismerjenek a nem romák. Elsősorban azokra gondolhatunk, akik bár kényelmetlen, de végső soron rendkívül tanulságos módon szembesülhetnek ezekben az elbeszélésekben azzal, amit a társadalomtudomány fehér privilégiumok rendszereként tart számon. Így a filmek megtekintése és a róluk való gondolkodás/beszélgetés egy lépés lehet szövetségesi identitásuk felépítésében.

Filmelemzések[190]

Fehér holló – Tímea filmje

A *Fehér holló* című film főszereplője, Tímea egy nagyecsedi iskolában dolgozik pedagógiai asszisztensként. Interszekcionális identitásáról nemcsak az általa elmondott énelbeszélés révén szerez tudomást a néző, hanem két olyan férfitól is, akik a Tímea életét meghatározó színterek szereplői: a férje és az iskola igazgatója. Ez a két külső jellemzés ideje együtt majdnem kiteszi Tímea elbeszélésének felét (a többi filmben arányában jóval nagyobb időkeret áll az énelbeszélő rendelkezésére), de a néző számára ez mégsem a patriarchális dominancia térnyerésének tűnik, sokkal inkább a másik társadalmi nem elismerését tanúsítja. Az igazgatótól először statisztikai adatokat hallunk a sajátos nevelési igényű és halmozottan hátrányos helyzetű gyerekek arányáról a majdnem teljes mértékben roma tanulók által látogatott, „természetes" módon szegregálttá vált iskolában (a rendszerszintű rasszizmus egy megnyilvánulási formája), majd Tíméáról alkotott tömör interszekcionális jellemzését: „nem megszokott dolog, hogy egy középkorú roma, háztartást vezető családanya, egy asszony, egy feleség fogja magát, és elmegy egy főiskolára. Ez a fehér holló-kategória." Tímea elbeszélésében (és a kiegészítő tanúelbeszélésekben) az etnikai származás a kulturális identitás egyik legmeghatározóbb alkotóeleme, de a film során soha nem jelenik meg önmagában,

190 A fejezet eredeti tanulmány-verziójában az elemzett filmek között szerepelt *A hagyomány árnyékában – Tünde filmje* is. Ez az elemzés a jelen kötetben „A néma botolótól a hibrid hangzó repertoárig" című fejezet részét képezi.

hanem csak az elbeszélő társadalmi nemi identitásával összefonódva: Tímea cigánysága mindig női és anyai mivoltával kombinálódik. Ennek megfelelően Tímea saját fejlődéstörténetében a következő interszekcionális motívumokat tartja szükségesnek kiemelni: „az volt a rendszer, hogy a lányok ne menjenek továbbtanulni". „Lehet, hogy egy kicsit magyarosodunk elfele. Mert ez [a továbbtanulás] az eredeti oláh cigány szokásban nem működött volna." Mikor a dékán a roma szakkollégiummal kapcsolatban megjegyzi, hogy az bentlakásos, Tímea így idézi fel a válaszát: „Én ránéztem, és mondtam neki, hogy én nem aludhatok ott, ahol én akarok. Nézett rám, hogy miért is. Mondtam neki, hogy mi, oláh cigány asszonyok nem alszunk csak ott, bárhol, ha nincs ott a férjünk. És nekem meg kell, hogy beszéljem a férjemmel, hogy egyáltalán megengedi-e nekem, hogy én bent aludjak egy szakkollégiumban."

Tímea élete tragikus fordulatainak (két gyermekének elvesztése) elbeszélésében tudatosan elemzi saját döntéseit, a sérült vagy hátrányos helyzetű gyerekek felé való vonzódását, vagy épp örökbefogadó anyaságát. Azonban a többségi sztereotípiák mind anyai, mind pedig szakmai pályafutását meghatározták, amennyiben egy többségi logika által átjárt intézményi rendszerben nem tud megjelenni etnikai identitása nélkül. Identitását mindig nem roma logika határozza meg, akár előnyére, akár hátrányára. „Mi kaptunk legelőször gyereket. Hozzá kell tenni, hogy mi voltuk egyedül cigányok. A romákra nem jellemző, hogy örökbefogadnak.", mondja. A roma örökbefogadóknak ez az „előnye" abból fakad, hogy a magyarországi örökbefogadó többségi párok töredéke fogad el roma gyereket, így ők csak később kerülnek családhoz, ha egyáltalán – kivéve, ha egy roma család jelentkezik örökbefogadásra, akik azonnal gyerekhez jutnak. A másik többségi sztereotipikus identitáskép a romák zenéhez való viszonyának hagyományos elképzelése. „Mondták, hogy nemzetiségi érdekelt vagyok – ének. Egész nyáron énekeltem, mert készültem fel az alkalmasságira. Volt olyan, hogy sírva énekeltem, mert nem tudtam énekelni, pedig az apai nagymamám egy világhírű énekesnő, a *Felszállott a páva*ban említik többször a nevét. De nekem nincs hangom." Mindezek sokat árulnak el a romákról alkotott többségi képről, amire viszont Tímea kulturális identitáskomplexuma egy határozott válasz. Továbbra is oláh

cigány nő és családos anya, de ezt az identitást többszörösen újragondolta, és a maga interszekcionális jellegében változtatta és újította meg.[191]

Még két szempontra hívom fel a figyelmet, amelyek az filmes identitáskonstrukció (reprezentáció *és* interpretáció) szempontjából lehetnek mérvadók. A dokumentumfilmben alkalmazott vágóképek a nézőben előhívják a *térhez*, illetve *médiumhoz* kötődő roma kulturális identitás olvasatát. A vágóképek itt említendő első csoportja a terekben realizálódó hátrányos helyzetet mutatja: szegregált iskolai osztályról és az abban tanuló gyerekekről készültek, vagy a roma szegregátumból származnak, és Tímea családlátogatását mutatják be.[192] A térbeliséget bemutató vágóképek mellett a másik meghatározó funkciót ellátó vágóképek immár a szűk családi körre referálnak családi videók és fényképek segítségével (Tímea gyermekkorából származó fotók, vagy például egy születésnapi videó, amelyen hagyományos roma nyelvű köszöntést hallunk). A családi kép szinte az összes filmben visszatérő motívum, és az alkotók (a portrék alanyai és a filmesek) Jay Ruby szellemében fordulnak felé, mutatják meg és értelmezik. Ruby tanulmánya egyszerre tekinthető a vizuális és a kulturális fordulat képviselőjének, amennyiben a fényképezést *kulturális jelentőségű személyi dokumentációnak* tartja.

191 Biczó Gábor kategorizálása szerint Tímea elbeszélésében a társadalmi felelősségvállalás identitás-narratívája képződik meg. „Történetének példaképszerűsége mellett az identitásfejlődés mechanizmusának lokális sajátosságaira is ráismerhetünk. A hagyományos női szerepkészlettel ellentétben esetében megfigyelhető az egyéni életterv részeként kibontakozó hasznosságtudat jelentősége. A háztartás, a gyermeknevelés és a férfiak kiszolgálása megfelelés-háromszög által kijelölt mozgástérhez képest a beszélő terveinek, tevékenységének vonatkoztatási pontja a helyi társadalom. Másként megfogalmazva, a narratíva értelemtartalma rávilágít arra az általánosan megfigyelhető identitásfolyamatra, amit egyfajta horizontnyereségként határozhatunk meg. A hagyományos és korlátozott női szerepkészletből történő kilépés beszélőnk esetében tudatos döntés." (2019b, 332)

192 Ha eltekintünk a tágabb kontextusuktól, ezek a térbeliséget megfogalmazó képek ismerősek lehetnek a többségiek számára, akik sokszor kizárólag ilyen „szegénységképekből" értesülnek a hátrányos helyzetű romák életéről, amit ilyen képekkel redukálnak sztereotip általánosítássá. Ebben a dokumentumfilmben azonban funkciót nyernek, hiszen például a szegregátumban a kamera Tímeát kíséri családlátogatásra.

> „Ez utóbbi [a szerző által preferált] megközelítés a fényképezést kulturálisan strukturált kommunikációnak tekinti, és nemcsak a fényképet, mint műterméket tanulmányozza, hanem a létrehozással összefüggő szociális folyamatokat és a kész fotók megtekintését is az elemzés lényeges részeként fogja fel."
>
> (Ruby 2000, 147)[193]

Valamit valamiért – Péter filmje

Egy 2019-es tanulmány szerint, amely gyermekotthonban élő roma gyerekek neveléséről szól, leginkább a nemzetiségi-etnikai identitás megőrzésének a szempontjára fókuszálva, a következő általános statisztika és következtetés olvasható:

> „Az ERRC által 2011-ben végzett kutatás során azt találták, hogy a szakellátásba való bekerülés oka, hasonlóan a korábbiakhoz (Neményi és Messing, 2007; ERRC, 2007), a rossz anyagi körülményekben, a mélyszegénységben keresendő, annak ellenére, hogy a Gyermekvédelmi törvény tiltja a gyermek anyagi okokból történő családból való kiemelését. Megállapították továbbá, hogy míg 2007-ben a gyermekvédelmi intézményekben élő gyerekek 58%-a volt roma származású – jelentősen meghaladva a roma gyermekek magyar népességen belüli számarányát –, addig 2010-ben ez az arány a vizsgált megyékben meglátogatott szakellátást biztosító intézményekben 65,9% (ERRC, 2011). A kutatás a gyermekek elhelyezési körülményeire vonatkozóan megállapította, hogy »a roma gyermekek elhelyezésében szerepet játszik az etnikai származás: a roma gyermekek nagyobb valószínűséggel kerülnek lakás- vagy gyermekotthonokba, mint nevelőszülőkhöz«."
>
> (Rákó 2019: 129)

193 A filmekben illusztrációként bemutatott, a roma elbeszélőkről születésnapok, ballagások, ünnepek alkalmából készült családi fotók nagy része nem különbözik a nem roma többségiek családi képeitől, eltekintve a videón hallható roma nyelvű köszöntőtől vagy a roma hagyományokat (táncot, viseletet, szokást) ábrázoló képektől.

A *Valamit valamiért* című film énelbeszélője Péter, aki élete egy részét gyermekotthonban töltötte, majd egyetemi tanulmányokba kezdett, először egy roma fiataloknak szóló (műszaki vagy pénzügyi továbbtanulást ösztönző) pályázat elnyerésével, majd azt maga mögött hagyva a Lippai Balázs Roma Szakkollégiumba került. Péter identitása számos konfigurációban megjelenik a film során, és ezek közül csak az egyik az etnikai identitás. Ez utóbbi a szegregátum emlegetésekor lép elő, vagy a speciálisan roma fiataloknak szóló ösztöndíj, illetve a roma szakkollégium tagsága elnyerésének emlegetésekor. Tény azonban, hogy Péter etnikai identitásánál hangsúlyosabb a gyermekotthoni léttel való azonosulása, és az ebből fakadó hátrányok, amelyeket Péter mégis képes volt előnyére fordítani. A gyermekotthon egyik nevelője szerint, aki tanúként szólal meg Péter énelbeszélését erősítendő, Péter sok sorstársával ellentétben elfogadta a gyermekotthont, és „mint egy Spongya Bob, mindent magába szívott, mindenből tanult". Péter végül erre a tapasztalatra, a gyermekotthoni identitáselemre alapozza saját karrierútját, amikor a szociálpedagógusi pályát választja, azon belül az ifjúságsegítő szakot. A film kiváló példa a *rezilienciára*, vagy más szóval rugalmas ellenállóképességre. A testi hátrányokkal és lelki traumákkal nehezített életű fiatalember (beszédhibája, apja korai halála, anyjával való nehéz kapcsolata, tíz évesen családjától való megfosztottsága) rendkívül tudatos választást példáz. Péter kipróbálta a gyári futószalag melletti munkát, ami arra jó, hogy „újratermelje magát a munkaerő, és a jövő hónapban újra tudjon dolgozni". Bár nem hagyja maga mögött a kétkezi munkát (a nevelőotthon egyik tanárával, Jánossal dolgoznak közös vállalkozásban), de az értelmiségi pálya mellett dönt, amit a hozzá hasonló fiatalokkal való foglalkozásnak akar szentelni.

A filmben Péter a fokalizációs pont, egyrészt verbálisan, mint elbeszélő, másrészt vizuálisan, mint idegenvezető. A kamera követi őt, ő pedig bemutatja életének különböző helyszíneit. Az elbeszélést ebben a filmben is támogatja az archív családi fénykép, valamint megerősítik az elbeszélő életének tanúi. A *Fehér holló* című filmhez hasonlóan itt is belelátunk a főhős jelenlegi életébe, például előadást tart egy konferencián vagy lakásfelújítást végez.

Óvónő akartam lenni – Vali filmje

A sorozat filmjeinek ereje végsősoron és nagy arányban a traumákon úrrá lett énelbeszélők hitelességében rejlik. Péterhez hasonlóan Vali is nevelőotthonba került, bár jóval kisebb gyerekként. Valit a róla készült *Óvónő akartam lenni* című film szerint erős bizonyításvágy hajtja, meg szeretné mutatni, hogy „egy roma származású nevelt gyerek is lehet jó óvodapedagógus, hogy lehet egy jó lakásotthon vezetője akár". Péterhez hasonlóan Valinak is meghatározó tapasztalat a gyermekotthon, bár éppen ellentétes, mert ő nem az intézménnyel, hanem a nevelőcsaládjával és a nevelőanyjával azonosult, és ez a tapasztalat vezethette őt is a választott szakmához. Vali történetének egyik legerősebb motívuma az, hogy etnikai származását homály fedi. Vali elmeséli, hogy nevelőcsaládja miatt önmagát cigánynak tartotta, de a nézőt mindvégig bizonytalanságban hagyja, legalábbis a filmi elbeszélés, hogy Vali származását tekintve is roma-e, vagy nevelőanyja roma identitása származik át rá, negatív és pozitív módon is, külső stigmaként és belső elköteleződésként. Negatívan, ahogy például kirekesztetté válik az iskolában vélt vagy valós romasága és intézeti volta miatt, és pozitívan, ahogy ő maga is azonosul nevelőanyja etnikai identitásával. A filmben ezzel kapcsolatban elhangzó egyik anekdota a maga bájosságában is elemi erővel mutat rá az etnikai identitás performatív-szituatív létrejöttére: amikor nevelőanyja új élettársát bemutatja Valinak és Vali testvérének, az öcs megkérdezni, hogy a családjukba való bekerüléssel az „új apa" szintén cigány lett-e, nyilván annak mintájára, ahogy ők, a testvérek is cigányok „lettek" a nevelő családjukban. Az etnikai identitás konstruált és helyzetfüggő, szól az ártatlanságában is bölcs gyermeki tanmese.

Vizualitását tekintve Vali filmje új utakat keres. A fent már említett, bevett filmes eljárások mellett (elbeszélés interjúhelyzetben, tanúk megszólaltatása, archív képek, látogatás az életút helyszínein, illetve felvételek a főszereplő jelen életéről) itt látszólag funkciótlan vágóképek is megjelennek, amelyeket „a debreceni Erdőspuszták egyik festői helyszínén, a Vekeri-tónál" vettek fel, ahogy a film leírásában olvashatjuk. A szerzők ezt teszik hozzá ehhez a leíráshoz: „A film vizuális felépítésével, a beállításokkal az alkotók kifejezetten arra törekedtek, hogy az elbeszélés drámai tartalmának kibontakozási folyamatát a néző szemszögéből jól követhetővé tegyék." (Kik vagyunk és miért…) A természeti képek nyugalmat sugároznak, és kifejezetten ellentétben állnak

azokkal a felkavaró eseményekkel, amelyeket kísérnek: egy tanári abúzusról szóló történet, a vér szerinti anya tekintetének üressége és szeretettelensége, a nagyapának tudott férfi kapcsolata az anyjával és a szülei kilétének felfedése. A film utolsó képei egy sárga levélkoronában pompázó fát mutatnak. Ez egyrészt Vali elbeszélését illusztrálja, ami a gyerekeknek az őszi évszakba történő bevezetéséről szól, másrészt megkoronázza a természeti képek által kísért elbeszélést is, hiszen Vali az őszről mint kedvenc évszakáról tesz vallomást, annak színessége okán. A belső világ egyszerre fejeződik ki a természeti képekben, és kapcsolódik általuk a külső, társadalmi valósághoz, Vali hivatásához.

Take a smile – A lányok filmje

A film négy barátnőről szól, akik a Lippai Balázs Roma Szakkollégiumban ismerkedtek meg egymással. A film tematikus csomópontokon halad keresztül, melyek nagyrészt mind a négy elbeszélő elő- és közös életét meghatározták/meghatározzák. A filmen mindannyian bemutatkoznak, beszélnek a szakmaválasztásról, az általuk folytatott tanulmányokról, a szülők tanulmányairól és foglalkozásáról, a családi és lakáskörülményeikről, cigány és/vagy nem cigány identitásukról, roma és nem roma barátaikról, az általuk látogatott oktatási intézményekről és a roma szakkollégiumról, legkedvesebb közös emlékeikről (kirándulások, kutatások), a személyiségeik közti hasonlóságról, az egymásnak nyújtott segítségekről, a közösen eltöltött időről. A négy lány változatos identitáskategóriákkal jellemzi önmagát, de a filmben különös erővel dominál etnikai identitásuk. Ketten közülük románok vallják magukat, bár egyikük családja a szokásokat, másikuk családja a nyelvet hagyta/hagyja el:

> „Anyukám romungró közösségből származik, de elhagyták a szokásokat, és nem tartják a szokásokat a nagyszüleim sem már. Apukám magyar."

> „Romungró vagyok. Anyukámnak a részéről a nagyapám oláh cigány, de ezt nekünk nem adta tovább. […] Anyukám is érti, én is nagyjából értem a […] cerhárit. […] Nem a cigánytelepen lakunk. Laktunk ott is, amikor kisebbek voltunk, de onnan már nagyon régen kiszakadtunk, abból a közegből."

A roma lányok mindketten megtapasztalták a rasszizmust. Egyiküknek túlnyomórészt csak nem roma barátai voltak, és egy ebből a körből származó barátja egy veszekedés közben használta ellene stigmaként a cigányságát. Másikuk az általános iskolai tanárok részéről tapasztalta meg a kirekesztést. Benne annyira elevenen él ez a tapasztalat, hogy bevallása szerint fél attól, hogy nem roma társat válasszon, akinek a családja talán nem fogadná el őt.

A nem roma lányok egyikének előéletében szintén szerepet játszott a rasszizmus, amiről őszintén beszél. A baráti társaságában elfogadott volt a rasszalapú elkülönítés támogatása („magyarnak magyar, cigánynak cigány"), és ahogy mondja, „ez [az emlék] a mai napig bennem van". A roma szakkollégiumban, amelybe nem kizárólag csak roma fiatalok kerülhetnek be, a négy lány közeli kapcsolatba került egymással, a film tanúsága szerint biztonságos térben és környezetben érzik magukat. Elbeszéléseik hitelesítik és kölcsönösen támogatják egymást. Az előéletükben akár néma tanúként, akár elszenvedőként megtapasztalt rasszizmus mindannyiukban nyomot hagyott. A néző számára mindez azzal a tanulsággal jár, hogy az etnikai identitásokhoz való előítéletes viszony, aminek tettleges iskolai megnyilvánulását nevezhetjük *bullying*nak, és az ezzel járó stigmatizálás, amely etimológia szerint „hegyes eszközzel történő nyomhagyást", „tetoválást" jelent, kivétel nélkül minden érintett szereplőn kölcsönösen nyomot hagy. Bár a stigma megmarad mint emlék, de a film jó példaként mutatja be a lányokat, mint akik a befogadó, az interetnikus kapcsolatokat támogató oktatási intézmény segítségével túljuthatnak a traumán: az etnikai identitásnak a többség által való negatív keretezésén.

A film első kétharmadában külön-külön felvett interjúkon és családi fényképeken keresztül részesülünk a lányok múltjából, majd az utolsó harmadban immár a róluk készült közös felvételeken figyeljük a jelenkori életüket, barátságukat, mindennapi tevékenységeiket és kirándulásaikat.

A családom nélkül soha – Gabica filmje

A családom nélkül soha című filmbe az énelbeszélő „magával viszi" balmazújvárosi családját, és így a film valóságosan is többszólamúvá válik: Gabica elbeszélését a nagyapa, a nagyanya, az apa és az anya elbeszélései kísérik és hitelesítik. „A családnak köszönhetek mindent", mondja a főszereplő. Ha tehát Gabica interszekcionális identitásának egyik meghatározó

elemét ki kellene emelni, akkor az egy családi vonatkozású viszonyból generálható elem lenne, a gyermek- és unokaidentitás – különösen az utóbbi domborodik ki erőteljesen a filmben. A nagyszülőkkel töltött idő, a hozzájuk való feltétlen ragaszkodás, a tőlük (és nyilván a szülőktől is) örökölt munkaetika határozták meg és határozzák meg a főhős mindennapjait. Az elbeszélés tetemes részét Gabica és felmenői kétkezi munkával (állattartással, vályogvetéssel, földműveléssel) kapcsolatos visszaemlékezései teszik ki. A modernizáció következtében a háztáji munkának, a földművelésnek és az állattartásnak a hanyatlása kapcsán, e hanyatlás értelmezésében jól érzékelhető a generációs különbség. A nagyapa melankolikusan kalauzolja végig a stábot az ólak között, és lehangoltan beszél az értéktelenné és nem-megtérülővé vált paraszti munkáról. A negatívként megélt változás mellett a pozitív társadalmi mobilizáció is erőteljes részét képezi a családi történetnek, hiszen az apa több szakmát elsajátított, értelmiségivé vált, és az unokából is diplomás ember lesz. Ez az a pont, ahol Gabica, az énelbeszélő egy másik perspektívát mutat a nézőnek. Élettörténete azért rendkívül elismerésre méltó, mert belenőve és aktívan gyakorolva azt megtapasztalta a kétkezi gazdálkodói munkát, ugyanakkor annak elmúlása azért nem érinti tragikusan, mert már más célt jelölt ki magának. A film második fele pontosan ezt az új célt mutatja be. Ez az új irány az etnikai identitással kapcsolatos, és Gabica énelbeszélése azért ragad magával, mert bár a filmben a „cigány" szóhoz több jelenetben hasonló lemondás vagy negatív tapasztalat társul, mint az elmúló paraszti gazdálkodáshoz, ám az énelbeszélő az etnikai identitást övező lemondást pozitív életcéllá változtatja.

A képzelt, ám annál valóságosabb stigma a *C* betű, ami az ember „homlokára" kerül, figyelmezteti Gabicát a nagyapja, és hogy Gabicának háromszor annyit kell teljesíteni, mint a nem cigányoknak. Ez nehéz örökség, és a stigmatizálás keserű tapasztalata végig ott kísért a filmben egy rasszista oktató, vagy a roma fiúval (Gabica apjával) kötött házasságot ellenző többségi szülők részéről. Régen a cigánytelepről több helyre jártak dolgozni, meséli az anya: „Ezen a részen régen csak magyarok voltak, aztán az örökösök eladták, és megvették őket a cigány családok. Amúgy mindenki megyen dolgozni, aki ki akar kupálódni, az kikupálódik [...], jártak libát tépni, nádazni, almát szedni, dohányba járnak." Gabica a jelenkori problémákat sorolja, például a faluban 60–70%-ban szegények az emberek. „A szegénység mindenkinek mást jelent, relatív;

nekem a családom hiánya, de itt a mindennapi betevő hiánya a gond." Megjelent a kábítószer is, mondja. Ezek a társadalmi kihívások Gabicát saját roma identitásán keresztül találták meg. Ahogy meséli, a balmazújvárosi vályogvető cigányok története kezdte érdekelni, illetve a nyelv, amelyen keresztül utat talált a kultúrához: lovári nyelvtanárától értesült a romológia szakról, és a rendvédelemről átpártolt oda. Az idők során egyre erőteljesebb lett a főszereplő azonosulása a romungró közösséggel és a cigányteleppel, ahol felnőtt – vagy pontosabb azt mondani, egyre tudatosabb lett mindig is erős viszonya a közösséggel. Társadalmi érdeklődése intenzívvé vált, végül kutatási témát is a forrásközösségéből választott. Így Gabica családjának többszólamú elbeszélése révén, egy családtörténet keretében látjuk a paraszti közegben végletekig feszített munkaetikával feloldani vágyott *C* betű *visszatérését* a legfiatalabb generáció életében. Ez a visszatérés azonban már a *C* betű progresszív és konstruktív újrakeretezése, újraírása a roma etnokulturális identitást tudatosan továbbvivő elbeszélő által. A film végén Gabica büszkén újságolja egy ismerősnek az utcában, hogy dokumentumfilmet forgatnak róla, „hogy innen a telepről eljutottam az egyetemig".

A szerkesztés érdekessége, hogy a főszereplővel a film felénél találkozunk, addig a családról, a családi gazdaságról és Gabicáról a felmenők beszélnek. A magányos zongoraszóló melankolikus zenei aláfestést ad a képeknek, amelyek a nagyszülők megkopott családi gazdaságát, a tágabb lakókörnyezetet, valamint a vidéki táj természeti képeit örökítik meg. A film a vidéki táj reggeli képeivel indul, majd a városi tájról készült esti képekkel zárul, ezzel a vizuális kerettel illusztrálva Gabicának a falusi gazdaságból a városi egyetemi tanulmányok felé vezető életútját. A fiatal értelmiségi lány tervei azonban a vizuális keret által sugallt egyirányúságot felülírják, amennyiben a falusi és városi, a szegregátumban gyökerező és a mobilitáshoz kapcsolódó identitást egymással összhangban megéltként engedik elképzelni a néző számára.

Köztes kitettség – Keti és Bobby filmje

A fejezetben már érintettem a kultúrák közti közvetítő (etnokulturális bróker, fordító, mediátor) fogalmát, ami aktív és pozitív feloldása annak a helyzetnek, amit passzív módon megélt liminális állapotként

„köztes kitettségnek" nevez a szakirodalom. A roma fiatalok társadalmi mobilitását relatíve sokan kutatják Magyarországon, legutóbb például Durst Judit és Nyírő Zsanna szerkesztésében jelent meg egy tematikus folyóiratszám, illetve Gulyás Klára alapozta doktori értekezését ilyen irányú kutatásra (Durst – Nyírő 2021; Gulyás 2020). A kutatások szerint a hátrányos helyzetű roma fiatalok intergenerációs (a megelőző generációhoz képest végrehajtott) társadalmi mobilitásának rejtett ára van: bár az értelmiségivé válás első látásra pozitív osztály- és státuszváltó társadalmi emelkedésnek tűnik, a változás megélése igen nagy súllyal nehezedik az érintettekre.

> „Ugyan a társadalmi mobilitás vonatkozásában, a megküzdés révén valóban lehet sikerről beszélni, azonban sok értelmiségivé váló szereplő súlyos árat fizet, ahogy ezt a kutatási eredmények pontosan meg is jelenítik: súlyos identitásproblémák, a »se ide, se oda nem tartozás«, a köztesség állapota (Torkos 2005, Szabóné 2012, Máté 2015), a leromlott mentális állapot, amely különösen az értelmiségivé váló roma nők esetében válik igen jelentős problémává (Szabóné 2012)."
>
> (Gulyás 2020: 17)

A tudományos kifejezésből filmcímmé avanzsált fogalommal a filmkészítők a főszereplő pár hasonló nehézségeire utalnak. Márk és Kinga, becenevükön Bobby és Keti hodászi oláh cigány családok leszármazottai, de családjaikban már kikopóban vannak a hagyományok, őket pedig kezdetektől a továbbtanulásra, illetve az autonóm egzisztencia megteremtésére biztatták. Keti nagyanyjától azt hallotta, hogy „ne várd meg, amíg a férjed az asztalra teszi, keresd meg te is". Amikor a hagyományt követve Bobby elszöktette Ketit, édesapja a beszámoló szerint elfogadta a szöktetést, de hozzátette: „de a diploma legyen meg [...] szüksége van, akár roma, akár nem roma, egy fiatalnak a diplomára". Keti és Bobby a vállalkozásaik mellett aktívan dolgoznak a diplomáért, de a köztes kitettségből adódó körülmények megnehezítik a tanulást. Fiatal családos emberekként nem tudták finanszírozni a debreceni tanulmányaikat, ami az otthoni segítő közegből való kiszakadással és albérletfizetéssel járt. A filmbeli kettős elbeszélésből a néző a lakhelyek változó értelmezéséről

értesül: életük egy szakaszában a hodászi ház menedék számukra, egy másik szakaszban a látókör és a lehetőségek beszűkülését jelenti, és Hajdúböszörmény vagy Debrecen lenne a kiteljesedés a család számára. Ez az ingamozgás, az otthon változó értelmezési horizontja az etnokulturális identitásba beépülő, traumatizáló köztes kitettség egyik jellemzője: a falusi forrásközösséget elhagyná a pár, de a városi közegbe nem tudnak (egyelőre) megérkezni. A film tanúsága szerint ezt a kettősséget és az azzal járó bizonytalanságot Keti és Bobby nem hajlandók passzívan megélni: vállalkoznak és egyesületet alapítanak Hodászon (Álmokért Egyesület).

A hagyományosnak mondható interjúhelyzeteket „fényképnézegető" képek szakítják meg és tagolják, amelyeken a fiatal pár közösen emlékszik vissza életük eseményeire. A néző ezt értelmezheti úgy, hogy a fényképeken látható közös múlt biztonságot jelent a fiatal pár számára egy olyan jelenben, amit a helyhez kötöttség és a mobilitásra irányuló vágy egyszerre határoz meg, és ebből a szempontból bizonytalanként élik meg.

Mi lett volna, ha… – Rajmond filmje

Rajmond filmjében az elbeszélő hányatott sorsáról beszél, melynek mélypontja tízéves korában anyjának elvesztése. Életében visszatérő motívum a rasszista diszkrimináció, először az általános iskolában tanárai és diáktársai részéről, majd a középiskola után, munkakeresés közben. Az általa látogatott intézmények közül a Biri Dankó Pista Gimnázium volt meghatározó számára, ahol a cigány fiatalok közössége jelentette a biztonságos teret, csakúgy, mint később a Lippai Balázs Roma Szakkollégiumban. Rajmond előmenetelében és pályaválasztásában nagy szerepet játszottak a mentorok, elsősorban a családból (édesanyja, aki erején felül megteremtette a feltételeket, édesapja, aki beíratta a gimnáziumba, apja élettársa, Hiacinta, aki szociálpedagógiát tanult és arra ösztökélte a fiút is), és tanárai közül is, például Almási Katalin, a gimnázium igazgatója. Rajmond a film idejében a hodászi Sója Miklós Szociális Intézmény és Családok Átmeneti Otthonában dolgozik mint szociális munkás. „Jelenleg most hat anyukám van", mondja, és „két cigány családom".

Rajmond etnokulturális identitása, cigánysága, hasonlóan a többi énelbeszélőéhez, nem önmagában álló identitáselem, hanem szerves és

dinamikus kapcsolatban van a többivel. Az énelbeszélő fiatal életének első részében részben elszenvedte cigány identitását a többségi nyomás alatt, de később kialakította saját identitásstratégiáját, amelynek során lépéselőnybe került, és már döntően ő határozza meg saját életét. A példa alapján az identitásstratégia akkor működik jól, ha az interszekcionálisan meghatározó elemeket hatékonyan egymás támogatására tudja használni a stratéga. Rajmond szakmai identitásában, szociális munkás voltában szerepet játszik etnikai identitása és családi múltja is. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy etnikai származását kiemelve és előre sorolva minden kontextusban azzal definiálhatnánk. Rajmond nem egy cigány szociális munkás, hanem egy szociális munkás, aki történetesen cigány, ahogy vannak szociális munkások, akik történetesen nem cigányok. Hangsúlyozzuk, hogy bár az etnikai identitás interszekcionálisan meghatározott, amely folyamatban minden elem kölcsönösen meghatározza a másikat, de az az énelbeszélő joga, hogy mikor milyen helyzetben melyik identitás-elemét tartja fontosnak hangsúlyozni, melyikkel tud és akar azonosulni.

A filmben a fő elbeszélést a tanúk (apa, mostohaanya, testvér) támogató elbeszélései kísérik, ezen kívül a felvételek belátást engednek Rajmond életébe, a munkahelyén vagy az istentiszteleten végzett tevékenységeibe. Különlegessége ennek a filmnek a többi filmhez képest, hogy a néző archív családi privátfilmekből is láthat részleteket, melyeken Rajmondot babaként, kisgyerekként vagy kiskamaszként örökítették meg. Ezek, mint a családi képek általában, keveset árulnak el a főszereplő traumatikus életéről, így elsősorban azt a funkciót töltik be, hogy bemutassanak egy idillihez közeli állapotot, amikor még egységben volt a család. Ilyen értelemben Rajmond korai életének archív képei ellenpontot képeznek azoknak a szétesett családoknak az életével, akikkel ő most már mint szakember foglalkozik.

Konklúzió

A fejezetben azt vizsgáltam, hogy miként konstruálódik meg a cigány/roma identitás a filmekben, interszekcionális kapcsolatban már identitáselemekkel, egyrészt a beszélők, másrészt a filmek készítői által. A sorozat

kutatási anyagként szolgáló nyolc filmjét, melyek szabadon hozzáférhetők a filmműhely honlapján, kvalitatív módszerrel elemeztem. Az elemzéseket az etnikai identitás társadalomtudományi (antropológiai, szociológiai, kultúratudományos) kontextusainak bevonásával alapoztam meg. Röviden és összefoglaló módon jelezve a kulcsszavakat, amelyek köré a jelen tanulmány épült, a főszereplők roma identitását meghatározza az a *szociokulturális és intézményi háttér,* amelyből származnak és amelybe tanulmányaik során megérkeznek; a filmekben *émikus élettörténeti elbeszélések, énnarratívák* bontakoznak ki, melyek többek között felmutatják a társadalmi-kulturális meghatározottságok ellenére is *változatos roma identitásmintákat*; a filmkészítők, akik a filmeket az *alkalmazott antropológia* egy kutatási módszereként fogják fel, a portré műfaj keretei között tudatosan *példaképként* építik fel a főszereplőket, akik a tanulás révén minden nehézség ellenére „kitörnek" determinált kisebbségi élethelyzetükből (amelyet az esetek többségében és változatos módokon hátrányos helyzet, szegregáció, diszkrimináció és stigmatizáltság jellemez), és a *társadalmi mobilitás* aktív alanyaivá válnak. A filmek a változatos identitáskonstellációkkal rendelkező példaképek bemutatásával nagy mértékben hozzájárulnak a romákról alkotott sematikus-sztereotipikus médiakép pozitív irányú megváltozásához.

Gulyás Klára doktori disszertációjában, amelyet kiterjedt interjús kutatás alapozott meg, aszerint különböztet meg roma értelmiségi embereket, hogy „a felnőtté és az értelmiségivé válás folyamatában a származási közösség identitásstratégiájához képest történt-e változás az interjúalanyok esetében, ha igen, az milyen külső tényezők hatására változott" (Gulyás 2021: 157). Ilyenek a párkapcsolat hatására megváltozó identitásstratégiák, a roma értelmiség formálódását támogató szervezetek hatására megváltozó identitásstratégiák, a vallási megtérés hatására megváltozó identitásstratégiák, a diszkriminációval való szembesülés hatására megváltozó identitásstratégiák, a roma értelmiségiekkel való találkozás és a roma értelmiségiek szerepvállalása következtében megváltozó identitásstratégiák, a felsőoktatási és középiskolai tanulmányaik hatására megváltozó identitásstratégiák. A Debreceni Egyetem Lippai Balázs Roma Szakkollégiumának AntRom Filmműhelyében készült *Kik vagyunk és miért?* című dokumentumfilm-sorozat egyik legfontosabb témája a főszereplők etnikai identitása, ezért érvényes kérdésnek tűnik, hogy filmek alapján beszélhetünk-e az elbeszélők identitásstratégiájáról,

ami az etnikai identitásukhoz való tudatos, aktív és reflexív viszonyt jelenti. A *Kik vagyunk és miért?*-sorozat énelbeszélőinek saját etnikai identitásukra irányuló „tevékeny megismerése" alapján saját válaszom a fenti kérdésre az, hogy feltétlenül beszélhetünk a főszereplő identitásstratégiáiról, melyek változatos formákban öltenek alakot. A Gulyás Klára által felsorolt kategóriák közül a *Kik vagyunk és miért?*-sorozat énelbeszélői több kategóriába is tartozhatnak, melyek közül, legalábbis a filmek tanúsága szerint az egyik legnagyobb hatással bíró kategóriának az utolsót tarthatjuk, tehát a beszélők roma származásával kapcsolatos identitásstratégiájának változásában a felsőoktatási tanulmányaik, és különösen a Lippai Balázs Roma Szakkollégiumban eltöltött idő döntő szerepet játszottak. Mindezt a jelen fejezet alapján azzal egészíteném ki, hogy az egyes elbeszélőknek a saját etnikai identitásához rendelt stratégiája nem függetleníthető más olyan identitáselemektől, mint társadalmi nem, osztály, családi státusz, szakma stb. Más szóval *interszekcionális identitáskomplexumuk* nagyban befolyásolja romaságukhoz kapcsolódó identitásstratégiájukat. Saját összetett belső világuk tevékeny megismerését a filmek pozitív identitáskonstrukcióként és progresszív identitásstratégiaként teszik „külsővé": tanúként rögzítik és mintaként ajánlják, így tág értelemben véve politikai aktusként, mindannyiunk érdekeként kommunikálják.

Videók

(A filmek készítői Biczó Gábor és Szabó Henriett)

Fehér holló – Tímea filmje (Nagyecsed, 2017) https://gygyk.unideb.hu/node/506 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Valamit valamiért – Péter filmje (Mátészalka, 2018) https://gygyk.unideb.hu/node/506 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Take a smile – A lányok filmje (Hodász, Tiszadada, Debrecen, Fehérgyarmat) https://gygyk.unideb.hu/node/506 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Óvónő akartam lenni – Vali filmje (Debrecen, Nyíracsád, Hajdúböszörmény, 2018) https://gygyk.unideb.hu/node/506 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

A hagyomány árnyékában – Tünde filmje (Nyírvasvári, Máriapócs, 2018) https://gygyk.unideb.hu/node/506 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

A családom nélkül soha – Gabica filmje (Balmazújváros, Hajdúböszörmény) https://gygyk.unideb.hu/node/506 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*
Köztes kitettség – Keti és Bobby filmje (Hodász, 2021) https://gygyk.unideb.hu/node/506 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*
Mi lett volna, ha… – Rajmond filmje (Hodász, 2022) https://gygyk.unideb.hu/node/506 *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

VI. Amatőrfilm

11. Romák a magyar amatőrfilmekben

Bevezető

A romák szocializmus-korabeli hivatalos és professzionális dokumentumfilmes ábrázolásának meghatározó típusairól műfajokat és modalitást osztályozó kanonizált kategóriákkal rendelkezünk. A korszak dokumentumfilmjeinek domináns műfajai a szociográfia vagy szocioriport,[194] a néprajzi-antropológiai dokumentumfilm,[195] a történelmi ismeretterjesztő film,[196] a kísérleti művészfilm,[197] az újrajátszásra vagy szituációs szabadságra építő dokumentumfilm (lásd Budapesti Iskola),[198] a portré,[199] az interjú.[200] Hangnemüket illetően változó arányokkal és többé-kevésbé hibrid módon paternalisztikusnak (a cigányok felemelése a segítőkész állam, pl. az oktatás által), asszimilációsnak (a cigány kultúra tagadása, mint szegénységkultúrának a megszüntetése, majd a cigányok magyar kultúrába való beolvasztása melletti vizuális érvelés), kritikainak, kísérleti-esztétikainak vagy éppen részvételi módon emancipatorikusnak nevezhetjük őket. Ezzel szemben nem sokat tudunk arról, hogy az 1960-as évek elejétől egyre intenzívebben, majd proletár szabadidőkultúraként, népművelési, közművelődési és nem utolsósorban megfigyelési szándékkal az állam által is nagyban támogatott *amatőrfilmes mozgalomban* tevékenykedő filmesek milyen romaképet konstruáltak meg, és hogy azok vajon mennyiben illenek bele a fenti kategóriákba, és mennyire lógnak ki azokból. Az egyik sejtésünk az lehet, hogy tükrözik ezeket a kategóriákat,

194 Sára Sándor: *Cigányok*, Schiffer Pál *Fekete vonat*, és szintén tőle az állam elégtelen hozzáállását bemutató *Faluszéli házak* és a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?*, de sorolhatók a hatvanas évektől készült, de különösen a hetvenes években megszaporodó vizuális szociográfiák: *Ördögszekér, Pokolhegyi vágyak, Régen a romákkal…, Cigányiskola, Börtönben az uram, Cigányfilm 1978* – a kiskundorozsmai cigánytelep felszámolásáról.)

195 Legelső és meghatározó példa erre Sára Sándor *Cigányok* című filmje, amely megnyit egy hosszú sort, melynek egyik meghatározó alakja Boglár Lajos.

196 Lojkó Lakatos József: *Elfelejtett holtak*.

197 Grünwalsky Ferenc: *Anyaság*.

198 Moldován Domokos: *Rontás és reménység*, Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*.

199 Csőke József: *Pedig…*

200 Dárday István: *Rongyos hercegnő*.

egyrészt, mert ezek az intenzív országos terjesztés miatt mintául szolgáltak számukra, mint például a Sára-féle *Cigányok*, másrészt, mert az amatőrfilmes közegre erős hatást gyakorló filmes személyiségek ösztönzik is őket, hogy milyen szólamot vagy stílust adaptáljanak – erre csak egy kiragadott példa Szoboszlainé Raffay Anna néprajzi filmes tevékenysége az amatőrfilmes mozgalomban. Emellett lehet egy olyan sejtésünk is, hogy az amatőrfilmesek eltérhettek ezektől a hangnemektől, műfajoktól és stílusoktól, és sajátokat alakíthattak ki a maguk számára, hogy aztán fesztiválokon, regionális és országos filmszemléken próbára tegyék azok működőképességét, adott esetben a rendszer tűrőképességét.

A Népművelési Intézet által 1964-ben kiírt első országos amatőrfilmes fesztivál különdíját „azok a filmek kapják, melyek különös figyelmet fordítanak mindennapi életünk megismertetésére és bemutatására."[201] (Sz. n. 1964) Ez egyrészt megerősíti a feltételezést, hogy a magyar amatőrfilmeseket is olyan követelmények elé állították (vagy a politikai rendszer őket, vagy ők önmagukat), mint mindenhol a világon, hogy a mindennapi élet eseményeit regisztrálják; másrészt a mindennapiság amatőrök általi rögzítésétől talán a formák, hangok és fókuszok szaporodását is várták, olyan elbeszéléseket, amelyek nem illenek feltétlenül bele a fent felsorolt meghatározó hivatalos narratívákba, még akkor sem, ha azok eredetileg mintául szolgálhattak számukra. Ez a lehetséges eltérés nem jelenti az osztály- és rasszalapú meghatározottságon való túlkerülést: a középosztálybeli többségi amatőrfilmest ugyanúgy köti saját csoportbeágyazottsága, mint a hivatalos filmest, ahogy erről alább bővebben szó esik. A kérdés az, tekintettel a jelen fejezet amatőrfilmes romaképekre irányuló fókuszára, hogy mégis milyen sugarú az a kör, amelyben mozoghatott a mindennapiság azon elemeinek rögzítésekor, amelyek számára rasszizálást tettek lehetővé, azaz alkalmat adtak a cigányok azonosítására, és ezzel a különbségek, határok, eltérések megkonstruálására. Mit tudunk meg az amatőrfilmből a romákról, és főként *mit tudunk meg a nem-romákról*, vagyis a filmek készítőiről és arról az intézményi háttérről, ami lehetővé tette a filmek készítését, megrendelte és értékelte azokat. Az amatőrfilm

201 Az amatőrfilmezés szocializmus korabeli hivatalos felélesztésének első nyoma tudomásom szerint 1960-as: „HÁZAS ERNŐ, Budapest. Az amatőrfilm-versenyt a Magyar Filmtudományi Intézet rendezi. A filmamatőrök az 1958 után készült 8-as, 9.5-es, vagy 16 mm-es fekete-fehér, színes, néma, vagy bármilyen hangosítású filmekkel nevezhetnek a versenyre. Cím: Bpest, XIV., Vorosilov út 97. Beküldési határidő: 1960. december 31. Eredményhirdetés: 1961. február 19." (Házas 1960: 46)

kapcsán (is) különösen fontos szem előtt tartanunk és tanulságként megfogadnunk Szuhay Péter által a romák fotografikus ábrázolásáról szóló tanulmányban írottakat: „Mondhatnánk a fényképek különböző filozófiai világlátásból, különböző szemléletmóddal és különböző politikai céllal készültek. Jóllehet formálisan minden kép tárgya a »cigány«, de a kép – üzenete nem szükségszerűen azonos lévén a kép tárgyával – valójában az alkotóról szól." (Szuhay 2002) Az alábbiakban néhány olyan amatőrfilmet elemzek, amelyek az 1960 és 1990 között időszakban készültek, és elsődleges témájuk a „cigányság", amint az a korban erőteljesen homogenizáló kifejezésként elterjedt volt. Mielőtt az elemzésre sort kerítenék, röviden bemutatom az amatőrfilmes előzményeket, kifejezetten a rasszizálás szempontjából, illetve bemutatom azokat a szempontokat, amelyek mentén Patricia Zimmermann egy eggyel korábbi korszak és egy sokkal távolabbi társadalom amatőrfilmes eljárásait elemezte. A legfontosabb szempont azonban mégis a fejezet végén következik: mit kezdjünk az amatőrfilmes örökséggel olyan rendkívül érzékeny témákhoz nyúlva, mint az etnicitás és a rassz.

A Horthy-korszak amatőrfilmes öröksége

Az amatőrfilmes örökség felmérésnek céljából röviden ki kell térnünk a második világháború előtti (és alatti) korszakra, különösen az etnikai és rasszizált identitások szempontjából. Az amatőrfilmnek az a Bódy Gábor által kihangsúlyozott vonása, hogy az képes a hivatalos ideológiákkal szemben alternatív világnézeteket közvetíteni, tekintve, hogy szűk körben forgalmazzák és nem terjed ki rá a mindenkori állami apparátus cenzurális figyelme, részben igaz, részben nem (Bódy 2006: 215–217). Az alulnézeti történelemnek az a kritikai-parodisztikus jele, ami például megjelenik a Bartos család privátfilmjében, ahogy a Bartos család tagjai a náci karlendítést imitálják, minden bizonnyal társra lelhet más korabeli amatőrfilmesek filmjeiben.[202] Legalábbis erről tanúskodik egy sajtóarchívumi lelet, a *Kanadai Magyar Munkás* 1937. októberi 2-i egyik

202 Ez az életmű szolgált Bódy Gábor és Tímár Péter 1978-as *Privát történelem* című montázsfilmjének, majd Forgács Péter *Privát Magyarország*-sorozata nyitódarabjának alapanyagául. Magukat a privátfilmeket őrző archívumról lásd Szemetová 2021.

cikkében („Mi van a betiltott amatőr filmben?"), amelyben a szerző Bedő Kálmán, az Amatőr Mozgófényképezők Egyesületének egyik vezető tagja filmjének cenzúráját és párizsi amatőrfilm-fesztiválra való nevezésének adminisztratív megakadályozását hánytorgatja fel.[203] Ugyanakkor a korabeli sajtót böngészve rábukkanunk a Horthy-korszak hivatalos (irredenta, keresztény-nemzeti) ideológiáját tükröző amatőrfilmekre is. (Sz. n. 1938: 9; Sz. n. 1939: 6) Ide sorolhatjuk a Néprajzi Múzeum gyűjteményében őrzött amatőrfilmet is, *A csentei geder népé*t, ami nemcsak azért különleges, mert ritka vizuális megfelelője a kor egyre erőteljesebb rasszista, fajvédő retorikájának, „olyan értelmezési keretben [jelenítve meg a romákat], amelyben az elszenvedőit állatsorba alacsonyította, és ebben a minőségében undor és gúny tárgyává tette" (Pócsik 2017: 135–136), hanem azért is, mert közeli asszociációkat ébreszt azokkal az amatőrfilmekkel, melyeket birodalmi gyarmattartó országok polgárai készítettek távoli földrészeken. A maga módján *A csentei geder népe* is utazási film, mint nyugati rokonai, jóllehet készítője és annak családja nem távoli egzotikus vidékre utaztak turistaként, hanem csak Csentére indultak kirándulni, hogy kamerájukkal felvegyék az ott élő romákat.[204] Abban az értelemben utazási film, hogy meghatározó jegyeit tekintve emlékeztet annak gyarmati jellegére, a filmkészítő és a felvétel tárgyául szolgáló közösség közti hierarchiára, ami az öltözködés és az öltözet hiányának ellentétében, a kvázi jótékonykodás és annak való kiszolgáltatottság ellentétében (cigaretta és apró ajándékok osztogatása), a felirat formájában olvasható szerzői narratíva és a csak testükkel szolgáló romák ellentétében, és legfőképpen a kamerának kiszolgáltatott emberek és a csak néha feltűnő

203 „A film meséje a következő: Egy újságolvasó figyelmét a következő négy újsághír köti le: a textilgyárban sztrájkolnak, egy állástalan diplomás öngyilkos lesz, egy Utazási iroda hirdeti, hogy »Jöjjön az álmok városába« és egy kocsmai verekedés, amelynek során az egyik ember leszúrja a másikat. Az újság mellett elbóbiskoló olvasó előtt megelevenedik ez a négy hír és elképzeléseit a film lepergeti." (Sz. n. 1937: 6) Lásd még a következő cikket: „A Magyar Amatőrfilm Szövetségben nemcsak a filmnyelv terjesztését – régi amatőröket idézünk – a »dadogós panorámák« kiiktatását, úgyszólván szakirodalom nélkül a zenére vágott képek technikai kivitelezését gyakorolták, hanem a szövetség hosszú ideig találkozóhelye is volt a baloldali művészek csoportjának, így az »amatőrfilmesek« közé tartozott Major Tamás és Gobbi Hilda is." (Balázs 1971)

204 A helység azonosítása bizonytalan (Baumgartner 2021: 328; Fleck 2005). Köszönöm Vajda Róza segítségét, aki *A 20. század hangja* archívumban megtalálható Szuhay Péter-féle roma holokausztkutatás anyagából „A Csentei Geder" című kutatási jelentést a rendelkezésemre bocsátotta.

fehér családtagok ellentétében realizálódik. Az egzotizáló narratíva és a vizuális komponálás távoli vadakként konstruálja meg a csentei romákat, aminek a rendszerébe ambivalenciát visz a film legutolsó, filantropikusnak szánt felirata: „Ezek is emberek, és 1944-et írunk." Ez a felirat a roma holokauszt kontextusában akár a hivatalos fajvédő és deportálást sürgető retorika ellen-narratívájának is minősíthető, és így magának a filmnek a képi világával és narratívájával is ellenpontot képez.[205]

A határképző médium

Patricia Zimmermann „A vágy földrajza: a nem, a faj, a nemzet és a birodalom térképei az amatőr filmekben" című 1996-os tanulmányában amellett érvel, hogy az amatőrfilmes felső- és középosztályhoz tartozó Egyesült Államok-beli fehérek számára a technológia szimbolikus értelemben vett mobilitást tett lehetővé: utazásaik során könnyen beléphettek a rasszizált Másik világába, és ugyanolyan könnyen kihátrálhattak abból (Zimmermann 1996). A szerző már az egy évvel korábban megjelent, az amatőrfilm-kutatás egyik legelső és meghatározó művének tartott *Reel Families. The Social History of Amateur Film* című könyvében útlevélként metaforizálja a kamerát, amelynek a puszta birtoklása az idegen helyek és emberek megtekintésére sarkall, vagy ahogy az egyik általa hozott idézet mondja, a „Szezám tárulj" titkos jelszavával egyenértékű (Zimmermann 1995: 74). Így lépett be a „csentei gederbe" a magyar amatőrfilmes is 1944-ben a kamerája segítségével, és ugyanazzal a gesztussal határt is húzott önmaga és a cigányok között a fent felsorolt ellentétek vizuális megkonstruálásával. A kulturális különbségek létrehozására irányuló

205 Bár a továbbiakban már a Kádár-kor amatőrfilmjeiről lesz szó, meg kell jegyeznünk, hogy az ötvenes évekből is rendelkezésünkre áll adat a civil, amatőr kamerahasználatra, amely bizonyos értelemben átmenetet képezett a gyarmati jellegű és a szociografikus filmkészítés között, ahogy azt a következő idézet tanúsítja: „Az ötvenes évek elején Gánóczy [Mária] a komlói, Mácsai [István] a sárospataki cigánytelepen járt kint kamerával, s bár mindketten máshogyan láttak, más filmes érzékenységgel, máshogy keretezték a látottakat, de úgy tűnik, a felvételek készítése során – néhány kínosan leereszkedő gesztust leszámítva – önkéntelenül törekedtek arra, hogy a koloniális szemszög önreflexióit is belefogalmazzák a képekbe. Felvételeik nem szörnyülködésre hívnak, hanem a szociofotó empatikus hagyományaihoz kötődő, a modellekkel és a környezettel élő kapcsolatba lépő nézőpontokról tanúskodnak." (Merényi 2022: 23)

határhúzásnak bizonyos értelemben éppen a filmet záró, filantrópnak szánt felirat az egyik legmarkánsabb jele, amely elismeri a cigányok ember voltát – olyan emberi mivoltukat ismeri el, mint akiket kiszolgáltatottságukban filmre lehet venni (meztelen gyerekek), akiket a film segítségével képként tárgyiasítva át lehet helyezni és be lehet mutatni családi körben, vagyis egzotikus fétissé és az élvezet tárgyává, áruvá lehet változtatni.[206] A fentiek tükrében tehát kettős, egymást kiegészítő gyarmati jellegű mobilitásról beszélhetünk, és mindkét verzióban a fehérek az aktívan mobilak vagy másokat mobilizálók, amennyiben ők tudnak oda- és visszautazni, és amennyiben másokat képesek áthelyezni, mások képét és sokszor fizikai testét is (gondoljunk a világvásárokon látványosságként kiállított csoportokra).

> „Ez a patriarchális, családi, kapitalista, nacionalista és kulturális normákból fakadó mobilitás mindig összefügg az osztálybeli kiváltságokkal, legyen szó pénzről, oktatásról vagy nemzeti identitásról. Az osztály a különbséget egyetemessé tett, nacionalista tervezetként értelmezi újra, megerősítve a fehér nemzet határait. Az amatőr utazási filmek a nemzeti identitások és birodalmak képzeletbeli pszichés tereit hozzák létre. Ezek [a filmek] nem történelmi tények, hanem történelmi imaginációk. Nem történelmi feljegyzések, hanem a tudattalan nemzeti és birodalmi vágyak földrajzai. Nem egységes, kontrollált ábrázolások, hanem töredezett, traumatizált nyomok, amelyek a nemzetet a külsőtől, a határain túli világtól való elválasztás révén határozzák meg. […] [M]iközben a fasizmus a nemzet fogalma alatt egységesítette az európai identitásokat, kiirtva a kommunistákat, az ellenzéki mozgalmakat, a másként gondolkodókat és a véleménykülönbségeket, valamint a zsidók és cigányok faji alapon megkülönböztetett csoportjait, az amatőr utazós filmek a tudatalatti nacionalizmusnak a munkáját végezték: a rasszt olyan fétisként alkották újra, amely a vizuális birodalmában létezett.”
>
> (Zimmermann 1996: 86–87)

206 Stuart Hall Anne McClintock tanulmányára hivatkozva nevezi *commodity racism*nek, árurasszizmusnak azokat a gyakorlatokat, amelyek során a birodalmi háztartások áru formájában domesztikálták a gyarmatokat (például a Pears-szappan, amely reklámja szerint még a fekete bőrt is kifehéríti) (Hall 1998: 240).

Zimmermann-nak az amatőr utazási filmekkel kapcsolatos meglátásai csak korlátozottan adaptálhatók kelet-európai kontextusban, egyrészt időbeli, másrészt térbeli eltérések miatt. Nagy általánosságban persze magyar viszonyok közt is érvényes az a kijelentés, hogy „[t]örténetírói nyelven szólva az amatőrfilmek inkább a naplók, feljegyzések vagy mikroszintű gyakorlatok megfelelői, mintsem a nagy történelmi narratíváké." (Zimmermann 1996: 85) A szerző az 1930 és 1960 közt az Egyesült Államok-beli filmesek által külföldön készített amatőrfilmeket elemzi, és ez lehetővé teszi számára, hogy az amatőrfilmet mint hatalmi mikrogyakorlatot a birodalmi gyarmatosítás vizuális „alulnézeti" megfelelőjeként, vagy éppen attól eltérőként értelmezze.[207] Az egy emberöltővel később, 1960 után Magyarországon magyar roma közösségekről készített amatőrfilmektől történeti és regionális kontextusukból fakadóan távol áll a birodalmi gyarmatosító szemlélet annak szoros értelmében, ráadásul nem is utazási filmekről van szó. Látszólag Zimmermann osztályalapú érvelése sem áll a magyar anyagra, hiszen (gondolhatnánk) az intézményesített szocialista közművelődés keretei között folyó amatőrfilmes mozgalmat szem előtt tartva nem állíthatjuk, hogy

> „[m]ivel költségük miatt kevésbé [voltak] elérhetők, mint a naplók, az amatőrfilmek sokkal inkább a középosztálybeli és felsőosztálybeli társadalmi és gazdasági viszonyok közt voltak elterjedtek. Következésképpen ezek a filmek a rassz- és osztálybeli hatalmat tükrözik."
>
> (Zimmermann 1996: 85)

Az amatőrfilmezéshez a szocialista közművelődés égisze alatt létrehozott filmklubrendszeren keresztül elméletileg bárki hozzáférhetett. Röviden fogalmazva, kapitalista viszonyok közti magánturizmus a világ körül és ún. szocialista viszonyok közti közművelődés hazai művelődési házakban látszólag nagyon távol áll egymástól, és mindez a távolság a szóban forgó tárgy, az amatőrfilm rasszizált ábrázolásaira is rányomja a bélyegét. Következésképpen a helynek, időnek és témának a kizárásával látszólag

207 Különösen érdekes az a két példa, amelyben női filmesek munkáit elemzi, egy antropológus páros *Hopi Horizons* című amatőrfilmjét és egy misszionárius feleségének Irak kurdisztáni részén készített amatőrfilmjeit (Zimmermann 1996: 95–97).

kizártunk minden alapot az összehasonlításra az amerikai anyaggal. Mégis, szem előtt tartva ezeket a nagy különbségeket, tehető néhány megállapítás a magyar amatőrfilmek romaképéről a gyarmatosító képkészítés, a kritikai rassztanulmányok és a fehérségkutatás kontextusában, valamint „A vágy földrajza: a nem, a faj, a nemzet és a birodalom térképei az amatőr filmekben" című tanulmány meglátásai alapján. Mint a következőkből remélhetőleg kiderül, az osztály- és rasszkülönbség a romák ábrázolását célzó amatőrfilmezés alapvető motorja maradt a szocialista Magyarországon is.

Egy ritka tünetértékű amatőrfilm

A magyarországi amatőrfilm romaképéről nagyon nehéz általános megállapításokat tenni, és ennek számtalan oka van. Az egyik ok és egyben a legnagyobb probléma az amatőrfilm archiválásának rendkívüli nehézségében rejlik.[208] A másik ok a tudományos feldolgozás hiánya: magyar kontextusban rasszizálás és amatőrfilm kapcsolatáról (leszámítva egy szemináriumi dolgozatot, lásd alább) ez idáig egyetlen szerző írt tanulmányt. Emődy Botond Dr. Oláh Imre amatőrfilmjeit kutatja, és kutatási anyagának körülhatárolásában az egyik legfontosabb szempont az életmű online elérhetősége. Emődy tanulmányában bemutatja az általa hivatalosként jellemzett dokumentumfilmes romaképet, majd kiválaszt egy televíziós riportot, hogy azt összehasonlító elemzés keretében Dr. Oláh Imre *Köztük élni – szomszédnak lenni!* című filmjével tárgyalja együtt.[209] A szerző

208 Három országos archívum létezik: a Nemzeti Filmintézet amatőrfilmes gyűjteménye, a Magyar Független Film és Videó Szövetség gyűjteménye, valamint a OSA privátfilmgyűjteménye. Ezeken kívül az egyes, még aktív amatőrfilmklubok és amatőrfilmesek is gondoznak saját gyűjteményeket. Ezek az intézményi vagy magánarchívumok azonban csak lassan haladnak az állomány feldolgozásával (kivéve az OSA lezárt privátfilmgyűjteményét).

209 A filmet 2020-ban már részletesen elemezte Buják Mátyás Andor a Romakép Műhely 10. évadának végén, egy szemináriumi dolgozatban. A dolgozatíró érdekes módon épp ellentétes intenciót tulajdonít a filmkészítőnek, mint Emődy, és a filmet alapvetően egy célzatosan és ravasz módon moderált interjúsorozatnak tartja. A szerző értelmezésében Dr. Oláh Imre azért szólítja meg provokatívan cigányellenes retorikával az alanyait, hogy azokat edukatív módon a sztereotípiák felől a konkrét példák felé terelje, és mintegy rávegye őket az általános kijelentésektől való tartózkodásra. Ezt az olvasatot, ahogy Emődyét is, egyéb filológiai és mikrotörténeti adatokkal lehetne alátámasztani. Ezek közül az egyik legkecsegtetőbb

ismerteti a Kádár-korszak hivatalos cigánypolitikáját, bemutatja az ennek kritikájaként felfogható Kemény István-féle szegénység-, illetve cigánykutatást és az ezzel párhuzamosan fejlődő Schiffer Pál-életművet. Azt a sokak által képviselt álláspontot foglalja el, mely szerint az amatőrfilm relatíve szabadabb és cenzúrától mentesebb volt, mint a korszak hivatalos filmjei, ami különösen érzékeny társadalmi témák esetében bír nagy jelentőséggel, hiszen az amatőrfilm révén a társadalom mindennapjait meghatározó alternatív világnézeteket ismerhetünk meg – Dr. Oláh Imre filmjében a hétköznapi rasszizmust és kirekesztést.

> „A Kádár-korszak amatőrfilmkészítése a magyar filmtörténet és kultúrakutatás egyik még feltérképezetlen területe. Míg a professzionális filmgyártást szoros ideológiai kontroll alatt tartották, addig az amatőrfilmes szféra szűkös nyilvánossága okán jelentős mértékben mentesült a közvetlen cenzúrától. Ez a relatív szabadság tette lehetővé, hogy a riportokban a hétköznapi emberek valódi véleménye, frusztrációja is megjelenhessen. Ez az, ami a szocialista hatalom számára komoly veszélyforrást jelentett, és ami a korszak kutatója számára komoly értéket képvisel: olyan társadalmi folyamatok megértéséhez nyújt kulcsot, amelyek a hivatalos kánonból kimaradtak."
>
> (Emődy 2026)

A tanulmány végén olvasható összegzés rendkívül fontos tanulságot közvetít:

> „A »hétköznapi ember frusztrációja«, amely Oláh filmjében elemi erővel tör felszínre, rávilágít arra, hogy a szocialista modernizáció és a telepfelszámolási programok miért fulladtak sok helyen kudarcba: a hatalom a struktúrákat akarta megváltoztatni, de a helyi társadalmi viszonyrendszerekben gyökerező előítéleteket és félelmeket figyelmen kívül hagyta. Az amatőrfilmes örökség feltárása így nem csupán filmtörténeti feladat, hanem a korszak

a bourdieu-i habituselemzés lehet, vagy például az egykori szereplők részvételével lefolytatott fókuszcsoportos kutatás (Buják 2020).

> mélyebb társadalom- és mentalitástörténeti megértésének elengedhetetlen eszköze."

Ez még akkor is fontos tanulság, ha abból a szempontból finomítani tudjuk, hogy a hatalom figyelmen kívül hagyta-e „az előítéleteket és félelmeket." A Foucault-tól ismert kapcsolat tudás és hatalom között, valamint a hatalom nem-központosító szemlélete arra int minket, hogy a Kádár-kori hatalmi működést is annak megosztottan működő, szétterjedt természetében vizsgáljuk. A Magyar Televízióban az 1970-es évek első felében sugárzott *Társadalmi előítéletek* című sorozatot Neményi Mária, Hegedűs T. András és Kardos Ferenc készítették. Jóllehet a televízió vezetése pártideológiai bevezetővel látta el a kétszer kétrészes műsort („Cigányok és magyarok", „Nők"), de az mégiscsak a hétköznapi emberek, valamint szakértők véleményét közvetítette a nézők számára, így egyszerre szolgált dokumentarista látleletként és próbálta formálni felvilágosító oktatási filmként a társadalmi szemléletet. Hasonlóképpen nem feledkezhetünk meg a *Cséplő Gyuri*, illetve más társadalmi témájú filmek forgalmazásának kiegészítő műfajáról, az ún. filmankétról, amely a filmek hivatalos terjesztésének részévé tette a társadalmi problémák irányított megbeszélését.[210] Dr. Oláh Imre amatőrfilmes életműve rendkívül összetett, ami sokféle előjellel ellátható társadalmi elkötelezettségéből eredt. A *Zsuzsánna néni ebédje* című filmje egy idős asszony portréja, és mintaszerűnek nevezhető az az empátia és törődés, amivel a filmes a magányos idős ember életének részévé válik. Dr. Oláh Imre

210 „A *Cséplő Gyuri* című filmből 1977 november és 1978 június között a szokásos műsorrendi vetítésektől függetlenül mintegy 70 olyan vetítést tartottak az ország legkülönbözőbb részein, amelyet a rendező vagy egyéb szakértő vezetésével ankét (vita, megbeszélés stb.) követett. Ez a speciális akció a film forgalmazásának (és ezzel együtt: társadalmi hatásának) tudatosan, előre megtervezett része volt. Ifj. Schiffer Pál, a film rendezője már korábbi, hasonló témájú filmjeinél (*Faluszéli házak*, *Mit csinálnak a cigánygyerekek*) kipróbálta és nagyon hasznosnak találta a »társadalmi forgalmazásnak« ezeket a lehetőségeit. Az akkori tapasztalatokat hasznosítva szervezte meg a moziüzemi vállalatok, a Hazafias Népfront és egyéb szervek segítségével ezt az akciót. […] A Tömegkommunikációs Kutatóközpont – a cigánykérdéssel kapcsolatos kutatások keretében – résztvevőként végigkövette ezeket az ankétokat. Az alapelv a vitavezetési tolerancia volt, ennek köszönhető, hogy a vitában kimondódtak a legszélsőségesebb vélemények is. Természetesen a tolerancia nem jelentette azt, hogy ezeket válasz nélkül hagyták volna. […]" (Szekfű 1980; Kozák 1977).

filmjei közül több is tanúskodik a filmes rendszerkritikus attitűdjéről, ahogy egyszerre empátiával és provokatív kérdésekkel fordul portréfilmjeinek alanyaihoz (*Húsvéti beszélgetés PapIsvánnyal*, *Nemzeti közmegegyezés*, *A boldogság egy változata*). Ugyanakkor, ahogy azt Emődy is bemutatja, Dr. Oláh Imre a telepfelszámolási programról készített filmjében (amelynek felkiáltójeles címe is árulkodó) erősen irányított kérdésekkel biztatja interjúalanyait többé-kevésbé rasszista véleményük kifejtésére, amelyekben ő maga is osztozni látszik. A „hivataloshoz" képest alternatív amatőrfilmes képen a mindennapiság reflektálatlan rasszista frusztrációját látjuk, amely a film elkészülte után néhány évvel, a rendszerváltás utáni Magyarországon a kelet-európai nacionalista és rasszista fehérségtudat szélsőjobboldali pártok által is képviselt, a szólásszabadság által lehetővé tett „hivatalos" bűnbakképző narratívájaként bukkan fel.

Az archeológiai módszer és annak eredménye

A jelen kutatás során az Arcanum folyóirat-adatbázisából a „cigány" és az „amatőrfilm" keresőszavak együttes használatával próbáltam roma tematikájú amatőrfilmeket előbányászni.[211] Tény, hogy ez az eljárás módszertani szempontból erősen rasszizáló, amennyiben ezzel a kereséssel a címükben a „cigány" szót *nem* használó filmek nem kerültek elő. Érvként ezzel szemben azt lehet felhozni, hogy más eszköz nem áll rendelkezésre, hogy egyáltalán bármilyen roma tematikájú filmre rábukkanjunk. A filmek mennyisége, és egyáltalán, hozzáférhetetlensége a másik lehetséges érv, amelynek figyelembevételével egy ilyen kutatást látszólag elkezdeni sem érdemes. Mégis, egy elsődleges feltérképezésnek mindenféleképpen hasznos lehet az eljárás, és némi esély mutatkozhat arra is, hogy a kutató az internetes videócsatornákon rátalál filmekre. A fejezet végén a Filmográfia részeként megtalálható az a hét (plusz egy töredékes) amatőrfilm linkkel kiegészítve, amely e pillanatban elérhető az interneten, valamint az a további huszonhat amatőrfilm, amely nem nézhető meg online, de a létezéséről az Arcanumból, vagy Dékány István

211 A korban a „cigány" volt elterjedt, a „romát" nem, vagy alig használták.

Nagylátószög című monográfiájából tudunk[212] (Dékány 2025). Alapvetően azok a filmek láthatók ilyen kereséssel, amelyek díjat nyertek egy vagy több fesztiválon, hiszen (kevés kivételtől eltekintve) leginkább ezekre tértek ki a beszámolókban, kritikákban, illetve ezeket sorolja fel Dékány István a témáról szóló átfogó könyvében.[213] A felmérés azt mutatja, hogy három kivételtől eltekintve[214] csak 1970-től jelennek meg a roma tematikájú filmek, onnantól viszont szinte évenként díjaznak egyet-egyet. Jelen pillanatban hét darab elérhető online (nem számítva *A csentei geder népe* című filmet 1944-ből egy töredékes felvételt *Vályogvető cigányok* címmel) és huszonegy film nem elérhető, de adatbázis-kutatással azonosított. Sejthető, hogy ez csak egy töredéke lehet a roma tematikájú amatőrfilmeknek, de mivel a díjazott filmek leírásai szinte kivétel nélkül olvashatók, többé-kevésbé az is biztosnak látszik, hogy a „cigány" és „amatőrfilm" keresőszavakkal rá lehetett lelni a korban díjban részesült roma témájú amatőrfilmekre. Az 1960 és 1990 között készült összesen huszonkilenc azonosított film címe és cikkekben olvasható leírása alapján a következő, amúgy sokszor átfedésben lévő műfaji kategóriákba tartozik: szocioriport, néprajzi film, portré, kísérleti vagy művészfilm. Mindent egybevetve, a radarra került huszonkilenc filmből öt hagyományos munkafolyamatot rögzítő klasszikus néprajzi film,[215] kettő olyan néprajzi jellegű riportfilm, amely

212 *A csentei geder népe* című amatőrfilmet nem számolom a vizsgálati anyagba, tekintve, hogy 1944-ben készült, és Mácsai István 1950-es évekbeli filmjét sem. Az Arcanumban a jelen kézirat leadásának pillanatában, 2026. 07. 13-án 265 találat van a „cigány" és az „amatőrfilm" szavak együttes használatával. Ez messze nem jelenti azt, hogy ugyanennyi cikkben tárgyalják együtt a két fogalmat, hiszen az eredmény azokat az *oldalakat* mutatja, ahol a két fogalom együtt szerepel, az esetek többségében azonban *két külön cikkben*.

213 A hét online megtalálható teljes film közül kettő volt díjazott, az 1979-es XXVI. országos amatőrfilm-fesztiválon I. díjat nyert a *Miénk ez a föld* (Lapis – Nagy 1978) és a XV. Amatőrfilm Fesztiválon II. díjat nyert *A bödönhajó* című néprajzi film (Boglár 1968), további ötről pedig nem az Arcanumból, hanem egyéb forrásból lehetett információt szerezni.

214 *Riport a cigányvárosban* (Ternyák – Wéber 1964; lásd még Bernáth 1964), *Az utolsó sarló* (Boglár 1964), *A bödönhajó* (Boglár 1968; lásd még Boglár 2004, valamint a jelen kötetben olvasható „A másik fa" című alfejezetet).

215 *A bödönhajó*, *A teknővájó*, *Az utolsó sarló*, „Cigány vályogvetők" (pontos cím hiányában leírás). Illetve ide sorolandó egy egyperces (vélhetően) filmrészlet, az 1960-ban készült *Vályogvető cigányok*, amit a Kiskunhalasi Archív nevű csatornán tettek közzé. (Ezt a filmet töredék volta okán nem számítom az teljes filmek közé.) A néprajzi filmeket övezte a legnagyobb konszenzus a hatvanas évektől, legalábbis az amatőrfilmes és néprajzi szaklapokban. „Sebestyén Ferenc »A teknővájó« c. dokumentumfilmjét – amelyet egy teknővájó cigányról forgatott – a zsűri az egyik

valamilyen szokást vagy rítust örökít meg (konkrétan lakodalmat),[216] egy szatirikus „filmújság",[217] négy portré,[218] tizenöt pedig szocioriport, kettő műfaja pedig nem azonosítható.[219]

Amatőrfilmes romakép néhány hetvenes évekbeli példa alapján

Az előzőekben Dr. Oláh Imre filmjén keresztül már láttunk egy példát arra, hogy milyen rasszista keretben jelenhettek meg a romák egy amatőrfilmen a nyolcvanas évek elején. Ilyen reflektálatlan, kirekesztő és frusztráltan elfogult amatőrfilm nincs még egy az összegyűjtött anyagban. Ha már egy doktori címmel rendelkező filmkészítőről beszélünk, akkor annak apropóján visszacsatolhatunk Patricia Zimmermann osztály- és rassz-szempontú amatőrfilm-elemzésére. Madártávlatból nézve és előzetes ismeretekre támaszkodva úgy vélhetnénk, hogy a szocialista Magyarországon már a hatvanas évek elejétől intenzív állami támogatást élvező, majd a közművelődési törvény hetvenes évektől történő érvénybe lépésétől fogva még inkább kiterjedő amatőrfilmes mozgalom a társadalom minden rétegében gyökeret tudott verni. A hivatalos vágyat és

III. díjjal jutalmazta. Filmjének érdeme – és ennyiben az amatőrtársak számára példaszerű is – hogy pontosan tudta, mire vállalkozott, és ahhoz is tartotta magát végig a film folyamán, a részmotívumok kiválasztásában és a képi feldolgozásban egyaránt. Filmje autentikussá vált, mert nem kívánt semmi többet ráaggatni a motívumra, mint ami az önmagában. Ezáltal érzékletesen is tudta feldolgozni, különösen a munkarészek azok, amelyek szépek, élvezetesek, át lehet venni ennek a létezési formának a légkörét. És ez nagy erénye egy filmnek. Az a benyomásom, hogy ilyen típusú néprajzi filmeket több okból is érdemes lenne csinálnia az amatőröknek. Egyrészt kifejezetten stúdiumlehetőség, hogy hogyan lehet egy meghatározott, kiválasztott témát feldolgozni képileg és a hozzá kapcsolódó gondolatokkal (az alannyal folytatott riportázs vagy dialóg formájában) – úgy, hogy az egységes, ökonomikus filmet eredményezzen; másrészt pedig azt a funkciót is betölthetnék ezek a filmek – amely azt hiszem, nagyon fontos –, hogy olyan foglalkozásokat, életformákat rögzítenének filmen, amelyek múlóban, kipusztulóban vannak és amelyek önmegismerésünket is segítik." (Mihályfy 1971: 22)

216 *Cigánylakodalom Szentendrén*, *Miénk ez a föld*.

217 *A paraván*.

218 *Szenti*, *Miért?*, *Ez még nem a nyár*, *Daniék*.

219 *A bérházak árnyéka*, *A cigányok*, *A cigányok beilleszkedése*, *Cigány mese*, *Cigány-dal*, *Cigányiskola*, *Cigányok* (1), *Cigányok* (2), *Cigánytábor 1979*, *Kitörés*, *Köztük élni – szomszédnak lenni!*, *Olvasótábor cigány gyerekeknek*, *Pillanatkép a XX. századból*, *Riport a cigányvárosban*, *Vendégmunkások*.

szólamot alátámasztó következő idézet az Amatőrfilmek 4. Nemzetközi Fesztiváljáról szóló ismertetőből származik: „1965-ben alakult a klub. Tagjainak száma tíz és húsz között mozog, szociológiai összetételük semmiféle tendenciára nem enged következtetni: a legkülönfélébb foglalkozási ágak képviseltetik magukat a klubtagság körében." (Kőháti 1980: 83) Nos, valóban léteztek munkás amatőrfilmklubok szerte az országban, amelyek legalábbis osztályszempontból diverzifikálták az amúgy eredetében közép- és felsőosztálybeli amatőrfilmkészítést. Azonban cigány klubok amatőrfilmes tevékenységéről az Arcanumban történő átfogó kereséssel sem találunk nyomot. Valójában rendkívül sokatmondó önmagában az az egy rövid hír, amely a Szolnokon megrendezett kelet-magyarországi amatőrfilmszemle díjairól tudósított. A nyíregyházi amatőrfilmstúdió *A cigányok beilleszkedése* című filmje ezen a versenyen második díjat kapott. A romák az amatőrfilmmel csak úgy kerülhettek kapcsolatba, ha névtelen témául szolgáltak a filmesek számára, és ha „felzárkóztatásukról", „beilleszkedésükről", „munkavállalásukról", „elmaradott szokásaikról és kultúrájukról" volt szó, de ők maguk nem voltak aktív filmkészítő tagjai amatőrfilmkluboknak.[220] A pályázatokon elnyert támogatások eloszlása is jellemzőnek mondható, például a *Népművelés* folyóiratban közölt beszámoló szerint „a Szabolcs-Szatmár megyei Művelődési Központnak a cigány lakosság művelődésének segítésére, nyári gyermektáboroztatásra, bázisklubra" utaltak 120 ezer forintot, a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetemnek amatőrfilm stúdió fejlesztésre pedig 60 ezer forintot (Schiffer 1983: 23). A cigány fiatalok olvasótáborba mentek, a nem cigány fiatalok filmtáborba, ahogy erről maguk a korabeli amatőrfilmek tudósítottak (lásd később). A Kádár-kori Magyarországon az amatőr közművelődésben rassz alapú csoportosítás alapján jutottak hozzá az állampolgárok a kultúrához, a cigányokat a Gutenberg-galaxis szellemében „zárkóztatták" fel a könyvkultúrához, az új médiumok használata pedig, amelyek alatt akkoriban a filmet és később a videót értették, a többségiek privilégiuma

220 A részvételi filmezés egy korai példájára bukkanunk a *Mozgó Képek* egyik 1985-ös számában: „Különösen dicséretes a dombóváriak kezdeményezése. Ők a hátrányos helyzetű gyerekeket tanítják a videózás fortélyaira. És még a kamerát is a kezükbe merik adni! Egyébként a dombóváriaknak az a filmje, amelyik egy úttörőtáborban készült. Egy »megelégedett« gyerek levelét állítják szembe a tábor valós körülményeivel…" (Lukács 1985: 26).

volt.[221] Így, ha nem vizsgálhatjuk a romák amatőrfilmes önképét, azt kell vizsgálnunk, hogy kik, mikor, hol, milyen céllal és milyen témákban készítettek amatőrfilmeket romákról a Kádár-korban, a hetvenes évekből rendelkezésre álló példák alapján.

Kiss Ferenc *A bérházak árnyéka* című filmje valamikor az 1970-es években készült a szentesi romatelepről. Karikó-Tóth Tibor, a Szentesi Amatőrfilm Stúdió filmjeinek archiválója és őrzője a Szentes Televízió 2022. májusi adásában Kiss Ferencet úgy jellemezte, mint akinek

> „alkotásaiban gyakran az élet nehezebb oldalán járó emberek életét, jellegzetes pillanatait igyekezett bemutatni. Első kisfilmjei komoly szociológiai értékekkel bír, hiszen nagyon kevés információnk maradt fenn az egykori szentesi romatelep életkörülményeiről. […] Akkoriban az Áfor benzinkút háta mögötti, nagyméretű fém reklámtáblákkal eltakart viskók képe és lakóik életkörülményei olyan világot jelentettek, amelyről nem szívesen beszéltek az emberek, az erre járók inkább elfordították a fejüket."
>
> (Karikó-Tóth 2022)

Valóban, a telep nyers valóságát nagyrészt távoli felvételekkel érzékeltető film romos, düledező, tető nélküli házakat és fóliával fedett ablakokat mutat. Száradó ruhák és háziállatok jelzik, hogy a telepet emberek lakják, majd félközeliket látunk felnőttekről és főleg gyerekekről, akik néhány képen alulöltözöttek, csoportosan állnak és bizalmatlanul néznek a kamerába. A film a telep hátterében álló újonnan épült kockaházakkal állítja ellentétbe a leromlott lakásokat, az előbbiek „árnyékában" helyezve el az utóbbiakat. A filmet szocioriportként értelmezhetjük, ami romos házaik díszletei között néma csoportokban megjelenített romák puszta

221 A Setét Jenő egy 2013-as interjúban emlékezik vissza az 1990-évek első felének tábori kultúrájára, ami egyben annak is jele, hogy az amatőrfilm a rendszerváltás környékén megszűnt fehér privilégiumnak lenni: „[1992-től] '94-ig tartott ez. Mindig kitalált valamit a Szőke Jutka. Elvittük a gyerekeket táborozni, és mondjuk, újságot írtunk velük. Maguk készítették az interjúkat, a fotókat, ők szerkesztették a lapot. Mi csak a keretet adtuk. Akkor még nem volt elterjedt dolog a kamera, nagy monstrumokat kellett cipelni, mintha vállról indítható rakéták lettek volna, és a gyerekek filmet csináltak velük." (Szerk. 2013)

látványával gyakorol kritikát a létező szocializmus rasszista rendszerén.[222] Ez az ábrázolási sablon az jóakaratú amatőr többségi fotósok és filmesek számára ugyanúgy kézhez állt, mint a profik számára, és általános lévén a hetvenes évek társadalmi érdeklődést mutató vizuális világában, sejtésünk szerint az évtizedben készült amatőrfilmekre is, legalábbis azok többségére érvényes lehet. Ha a jóakaratot beszámítjuk, ez a tárgyiasító sablon akkor is ambivalens módon működött és működik ma is, mert bár a kor elvárásainak megfelelően ki lehetett vele fejezni a cigányok helyzete iránti érdeklődést, ugyanakkor ennek alkalmazása esetén lehetetlen volt átlépni a határt cigányok és nem cigányok között. Sőt, ez a vizuális rezsim hozta létre, még akár a készítő akaratán kívül is, a határt a rasszok között, paradox módon megerősítve a rasszok rendszer által kijelölt pozícióit. Hangsúlyozni kell, mindez úgy történt, hogy az amatőrfilmes átlépte a helyi hatóságok által „nagyméretű fém reklámtáblákkal" létrehozott fizikai határt, és belépett a romatelepre. A fizikai határátlépés és vizuális határképzés egyáltalán nem egymást kizáró tevékenységek, hiszen ugyanez történt a Patricia Zimmermann által elemzett utazási témájú amatőrfilmeken egy emberöltővel korábbi korszakban és birodalmi gyarmatosító kontextusban. A Zimmermann által felsorolt tünetek persze a változókat beleértve vihetők át a kelet-európai kontextusra. A szerző például nagy jelentőséget tulajdonít a harmincas évek amerikai politikai elszigetelődésének abban, ahogyan a tehetős (vagy akár kevésbé tehetős) utazók látszólag kiléptek a komfortzónájukból, de paradox módon a filmek által is megképzett imaginárius földrajz révén mintegy individuális szinten megismételve meg is erősítették az elszigetelődést:

> „az utazási filmek készítői valójában a nehéz, összetett társadalmi kapcsolatok elől menekültek. A földrajzot a tapasztalatban gyökerező, individuális és szubjektív vágyként alkották újra, ezzel a pszichés térben is megismételve az elszigetelődést."
>
> (Zimmermann 1996: 86–87)

222 A film néma, utólagos zene társul hozzá a Szentesi Televízió adásában. De a némaságot itt nem konkrétan a korabeli technológián kell számonkérnünk, sokkal inkább a filmkészítő és lefilmezett alanyai között zajló bárminemű kommunikáció *látványának hiánya* az, ami feltűnően „némává" teszi a filmet.

Nem állítanám, hogy Magyarországon a hetvenes években emancipációs céllal készült amatőrfilmek vizuális világában ez a gyarmati tudat képződne le a „tudatalatti nacionalizmus" formájában, ahogy Zimmermann mondja az amerikai utazók amatőrfilmjeire, és azt sem, hogy a rasszt fétisként alkotná meg például *A bérházak árnyékában* című film. Mégis, itt (is) működésben látjuk a panoptikus tekintetet és az ennek eredményeként létrejövő tárgyiasító vizualitást, melyek révén *A bérházak árnyékában* megalkotja az „idegen föld" és a „másik rassz" képzeletbeli térképét.[223] Ez a tekintet éles ellentétben áll a diktatúrának a kényszerfürdetéstől és kényszersterilizációtól a szegregációig és rendszerszintű diszkriminációig terjedő hegemonikus gyakorlataival, hiszen a romák lakhatási körülményeit számon kérő filmbeli tekintet a létező szocializmussal szembeni vádként azonosítható. Korábban már láttuk, hogy azonos témában, szintén a romák lakhatásával kapcsolatban Dr. Oláh Imre is vádat fogalmaz(tat)ott meg a rendszer ellen, interjúalanyait beszéltetve a *Köztük élni, szomszédnak lenni!* című filmjében. A két film két ellentétes kritikai diskurzus amatőrfilmes megfelelőjeként, emancipatív tárgyiasító és rasszista kirekesztő formájában állítható egymással szembe – és mindketten szemben álltak a Kádár-kor félresiklott emancipációs, rendszerszinten szegregációs, valamint nyíltan és erőszakosan asszimilációs politikájával.

Hasonlóképpen értelmezhetők tematikus rokonságuk, azaz lakodalmi életképvoltuk és vizuális megoldásaik mentén, bár éppen nem egymás ideológiai ellentéteként, hanem inkább egymás alternatívájaként a *Miénk ez a föld* és a *Cigánylakodalom Szentendrén* című filmek.[224] Az előbbi

223 A fogalmat mind Zimmermann, mind pedig Kovács Éva hasznosítják elemzéseikben a rasszizált „Másik" vizuális ábrázolásáról (Zimmermann 1996: 88; Kovács 2009).

224 A cigány lakodalmak 1950-es évek első felében történő vizuális dokumentálásáról írja Szuhay Péter: „Egyedül Raffay Anna pötrétei cigánylakodalom-sorozata [sic] (1953-at írnak, amikor még nemigen szoktak cigányokat kutatni-fényképezni; a mintába került F 1 13 924 leltári számú felvétel és környezete [II. kép]) és a tiszaigari kutatás véletlen mintába kerülő fotóanyaga tartalmaz olyan felvételeket, amelyek – mai kifejezéssel élve – a kortárs társadalom életének dokumentumai. Az ideológiai célkitűzéseket megvalósító – a proletárfalu életének megváltozását dokumentáló s ezzel az új rendszert dicsérő tiszaigari kutatás olyan emlékképeket hagyott az utókorra, mint a május elsejei felvonulás 1950-ben (12. kép) vagy a már idézett, korszerűnek számító munkáslakás, vagy éppen a »sztalinyec traktor« képe (13. kép). A változások dokumentálására kíváncsi kutatók erre a korszakra vonatkozóan is a helyi családi és intézményi gyűjteményekre, illetve az MTI archívumára számíthatnak." (Szuhay 2004: 48–49)

Lapis Norbert és Nagy László Gábor szendrőládi munkája 1978-ból, az utóbbit Gaján Vilmos és Lehel László készítette 1980-ban Szentendrén, a Ráby Mátyás Amatőr Filmklub tagjaiként. Mindkét film néprajzi életképként értelmezhető, már születésükkor is ekként kategorizálták őket.[225] Bár a *Cigánylakodalom*nak a tudományos ismeretterjesztő narráció és a kreditek jelzése hivatalosságot kölcsönöz,[226] a film sodró lendületű, egyszerre önreflexív és immerzív vizuális élmény. Ez a film is értelmezhető határkijelölés szempontjából, de éppen hogy azok lebontását viszi végbe vizuális és diszkurzív szinten egyaránt. „Sok olyan hagyomány elevenedik meg ezen a napon, amelyeket a környékbeli szerb, szlovák, magyar és német lakodalmakból is nagyon jól ismerünk" – ezzel a bevezető etnográfiai információval a narrátor rögtön élét veszi az egzotizáló tárgyiasításnak. Ugyanezt láthatjuk vizuális fronton, amikor individuumokra fókuszáló közeli képek, vagy a lakodalomra készülő közösségről félközelik tűnnek elénk érzékeny portrék és csoportképek formájában. A film egyes pontjain kreatívan önreflexív, például amikor a filmesek képbe komponálják a fotósnak modellt álló csoportot, majd ugyanez a csoport modellt áll a filmeseknek is, majd a modellek vidáman mutatják a kamerának a magukról készült polaroid képeket. Ugyan a zenés és hibrid roma-magyar nyelvű hanganyag loopolva, kataton módon ismétlődik, amitől egyszerre tűnik diegetikusnak és non-diegetikusnak, de éppen soknyelvűsége által lesz hiteles. A *Miénk ez a föld* a (részben) lakodalmi téma miatt kínálkozik összehasonlításul, de a képalkotás érzékenysége miatt is párhuzamot vonhatunk. Egyrészt a modellt álló emberek önkéntessége, nyitottsága, odafordulása a kamerához és kapcsolata a kamerával (vonaton, utcán, lakásban, munka és tánc közben), másrészt a kamera bevonódása az

225 „A folklór, a népművészet is több amatőrfilmest megihletett. […] A magyar Lapis Norbert (és Nagy László Gábor) munkája, a feketefehérben megalkotott *Miénk ez a föld* szociográfiai alaposságával, a cigányok élet- és munkakörülményeinek, mindennapjainak, ünnepeinek teljességre törekvő ábrázolásában tűnt ki, s a rendező nagyszerű, igényes népzenei anyagot választott." (Kőháti 1980: 85) Ellentétben a *Filmkultúra* szerzőjének elismerő szavaival, a *Somogyi Néplap* tudósítójának retorikája leplezetlenül felsőbbrendű: „A *Miénk ez a föld* című alkotás szociográfiai hitelét is dicsérhetjük, noha újat nem közölt a putrilakó cigányokról." (L. L. 1979: 5) A *Miénk ez a föld* az 1979-es XXVI. országos amatőrfilm-fesztiválon I. díjat nyert.

226 „A film a Hazafias Népfront Szentendre Városi Bizottságának megbízásából, a Pest Megyei Művelődési Központ és Könyvtár támogatásával készült". Tanácsadó: Raffay Anna és Morvay Judit.

események forgatagába, különösen abban a szűk sátortérben, ami a lakodalom helyszínéül szolgált. A *Miénk ez a föld* mindent a hétköznapi és ünnepi pillanatokat közvetítő, átélhető és beleélhető zenére és képekre bíz, amelyek a film során dinamikusan építik fel és bontják le a határokat cigány és nem cigány között, az utazás, munkavégzés, családi élet és ünnep képeinek közösségével. A film legvégén lakonikus felirat tudósít: „közreműködtek a szendrőládi cigányok." Ahogy a *Cigánylakodalom*, úgy a *Miénk ez a föld* is úgy mutatja be a cigány kulturális identitást, vagy annak egy részét, hogy egyszerre teszi kulturális és etnikai szempontból jelentésessé az eseményeket, és teremt ugyanakkor szerves kapcsolatot a cigány és nem cigány csoportok között, ekképpen hibridizálva a magyar kultúrát.

A romákról készített amatőrfilmek egyik mondhatni központja a néprajzi filmes Raffay Anna szakmai vezetésével működő szentendrei Ráby Mátyás Amatőr Filmklub volt. A klub három témába vágó filmje is megtekinthető a Youtube-on.[227] A fent elemzett *Cigánylakodalom* mellett két másik roma témájú filmet ismerünk, amelyek ebben a klubban készültek: *Olvasótábor cigány gyerekeknek* (1978) és *Közös ügyünk. Cigánytábor 1979*. Az előbbi hangsávja elveszett, szájról olvasó szakértők alkalmazásával lehetne megfejteni a gyerekek beszédét (ahogy az a *Privát történelem* esetében történt). Ebben a filmben feltűnik egy fontos mellékszereplő, Lakatos Menyhért író, aki a *Közös ügyünk. Cigánytábor 1979*-ben már epizódszerepet kap, más országosan ismert roma művészekkel együtt. Jóllehet ez utóbbi film szintén „néma", már ami a képen látható roma fiatalokat és művészeket illeti, de van eredeti narrátori hangja. Ez a narrátori szólam különös ellentétet alkot a képen látható szereplőkkel. Míg a gyerekek és a korabeli roma értelmiség meghatározó, itt epizódszereplőkként fellépő tagjai (Lakatos Menyhért író, Péli Tamás festő, Oláh István szavalóművész, Choli Daróczi József költő) között erős kapcsolat látszik kialakulni a táborban zajló művészeti oktatás során (rajztanulás, színjátszás, tánc, makramézás), addig a narrátor a képen látható foglalkozásokat helyezi kritikai keretbe a hivatalos szocialista nemzetiségi

227 Mindhármat a klub egykori tagja, Négyesi Gábor restaurálta és digitalizálta. Filológiai-történeti szempontból tisztázandó, hogy milyen elemek kerültek utólag a filmekbe. Például a *Közös ügyünk. Cigánytábor 1979* című film aláfestő zenéje utólagos alávágás, a *Cigánylakodalom* hivatalos verziója pedig a restaurálás és digitalizálás során egyéb, szintén akkor forgatott anyagokkal egészült ki „a történeti hűség" kedvéért. A Ráby Mátyás Amatőr Filmklubban készült filmekről szóló beszélgetést lásd Romakép Műhely (2020).

politika jegyében. Érdemes hosszabban idézni a narrátori szólamból, hogy érzékelni lehessen a képen látottak és a hangzó szöveg ellentétét. A narrátori hang valószínűleg a stábtagként közreműködő Velkeyné Iványi Máriáé, de a szöveg szerzőségét a film alapján nem lehet azonosítani.

> „Évközben tovább folyik és egyre intenzívebbé válik a cigányság közművelődési feladatainak kiterjesztése és kiteljesedése. E hálózaton belül kijelöléssel, vagyis meghívásos alapon állították össze az 1979-es, még mindig igen kicsire korlátozott résztvevői listát a Pest Megyei Művelődési Központ és Könyvtár és a Monori Járási Osztály rendezésében. Tizenhét általános iskolás kislány és fiú, és tizenhét klubtag találkozik, hogy Csobánkára menjenek. A szervezőknek ismételten sikerült olyan tábor- és kiscsoport-vezetőket, előadói gárdát mozgósítani, akik felelősséggel igyekeznek előmozdítani a tartalmi munkát."

A film a családtól való búcsúzás jeleneteivel indul, majd a narrátor közli, hogy az 1978-as tábor programját ismétlik meg a résztvevők: előadások, „önkifejezésre sarkalló foglalkozások" (agyagozás, makramézás, zenélés, színjátszás), tanulmányi kirándulás (Dobogókő–Esztergom), szórakozási alkalmak váltogatják egymást a tábor két hetében. Miközben a film nézői Lakatos Menyhért és Oláh István (a filmben tévesen Ferencnek mondják) előadását látják,[228] Péli Tamást rajztanítás, vagy Choli Daróczi Józsefet makramézás közben nézik, a narrátor koncepcionális és egyben határozott választ sugalló kérdéseket fogalmaz meg a roma tanulók tematikus táboroztatásával kapcsolatban. Vajon „jobb alkalmat nyújthatnak-e a szervezők a társadalmi beilleszkedés problémáinak tudatosítására, ha egy-egy ilyen közművelődési táborban csak cigány származásúak vesznek részt, vagy kinőjük lassanként a sirámos-panaszos időszakot, és legalább azokat, akik egyszer-kétszer már részt vettek saját közösségük számára szervezett táborban, elvegyítjük a többiek között." A néző természetesen nem kap magyarázatot arra, hogy miért nevezi a narrátor a kulturális identitás jegyében szervezett cigány táborokat „panaszos-sirámos időszaknak", mert ezzel homályban maradhat, hogy

228 Lakatos Menyhért előadásának célja „a társadalmi beilleszkedés igényének tudatosítása" volt a fiatalokban.

ezek a hetvenes években kibontakozó roma polgárjogi mozgalommal párhuzamosan szaporodó táborok halvány ellensúlyt képezhettek a romák kultúrájának tagadásával, nyelvvesztésükkel, régre visszanyúló és aktuálisan is zajló stigmatizálásukkal és rasszizálásukkal, nemzetiségi jogaik megtagadásával szemben. A narrátor inkább arra helyezi a hangsúlyt, miközben a néző a szelíd tábori életképeket szemléli, hogy az álszent hivatalos politika nyomán az inkluzivitást hirdesse. E képsorok után azonban személyre szabott kritikák következnek, bár rendkívül homályos célzások formájában. Az első Choli Daróczi Józsefre irányul.

> „A gépi háttérmuzsika helyett a gitárok kerülnek elő és a ma divatos dallamok. Többen, akik a múlt bűneit emlegetik, hogy mennyire nem válhatott és vált közüggyé a cigányság kérdése, óva intik az e területen dolgozókat. Ma divat a cigányság folklórjával foglalkozni, persze nemcsak a cigányságéval, a nemzetiségiekével, és a magyarral is, gyűjtőnéven a népivel."

Itt egy időre félbeszakad a hangos gondolkodás, és a néző nem tudja eldönteni, hogy miként is értelmezze az elhangzottakat a képek kontextusában: jó az, hogy divat a népi? igazuk van azoknak, akik a múlt bűneit emlegetik? baj, hogy nem vált közüggyé „a cigányság kérdése"? mire irányul az „óva intés"? A gondolatmenet akkor tűnik koherensnek, ha éppen ellenkezőleg, vagyis úgy értjük, hogy a narrátor azt akarta mondani, a múlt bűneit felemlegetők rossz *példája* int óva, a cigányság kérdése problémás módon vált közüggyé, és ennek kapcsán a cigány (és minden más) folklór elítélhető módon lett divatos. Ami biztos, hogy e kérdéseken merengve talán azt is tudatosítja magában a néző, hogy az első homályos kritikai célzás képi illusztrálásaként Choli Daróczi Józsefet látja a gyerekek között, a cigány nyelv megőrzése és a roma polgárjogi mozgalom kiemelkedő alakját. A második személyre szabott(ként érthető) kritika Péli Tamásra irányul. Őt szintén látjuk a rajzoló gyerekek fölé hajolva, miközben a narrátor felteszi a kérdést:

> „Vajon tudatos ízlésnevelésként, pedagógiai módszerként állítottak be ilyen kézügyességű gyakorlatokat? […] Nem nevelünk-e önkéntelenül szinte már rossz értelemben vehető úgynevezett naiv művészt, amikor neves festők, szobrászok vezetik a foglalkozásokat, s az itt

> készült kezdeményezésekből, az adott mezőnyből válogatva úgynevezett kiállításokon mutogatjuk a résztvevők próbálkozásait. A mindenáron szerepeltetés lenne vajon az öntudat növelésének egyik módja, ahogyan a saját kultúrájukra irányított figyelem a társadalmi beilleszkedésé?"

Ez a retorikus költői kérdés már sokkal egyértelműbb, mint az előzők. Végül a narrátor az egész tábori program kritikájaként egy autoritásra hivatkozik, idézetet kölcsönözve Szabó Ferencnek „A Pest Megyei cigány lakosság közművelődéséről" című tanulmányából: „Nagyon fontos, hogy tisztán lássuk tevékenységünk helyét és szerepét a cigány lakosság problémáinak megoldásában." Ebből következően, szól a narrátor, „kérdésként vethetjük fel, hogy nem egyoldalú-e az itt összeállított előadási program?" A kamera eközben Oláh Istvánt mutatja a rá jellemző extatikus szavalás közben, de két nézőpontból is megteszi ezt: egyszer a közönségéből, egyszer pedig a szavaló félprofiljából, ahonnan látjuk, ahogy az előadás hatása alatt álló fiatalok koncentrált figyelemmel nézik az előadót. Mintha az előadásról készült, egymást kiegészítő képek, az extázis és a bűvölet képei igazolnák a túlzást és az egyoldalúságot. A három kritikai kommentár és az azokat kiegészítő képi illusztrációk dogmatikus üzenetet közvetítenek a „cigány kultúra" oktatásának súlyos problémáiról, káros hatásairól. A tábor végén megérkeztek a Monori Járási Központ vezetői, hogy egy oldott beszélgetés keretében megkérdezzék a fiatalokat, mire emlékeznek a legszívesebben. Végül a narrátor levonja a tanulságot:

> „Újabb tapasztalatokat hozott a második közművelődési nyári tábor Csobánkán, a cigányság kérdésével foglalkozó szervezők, vezetők számára. Úgy érezzük, bár az amatőrfilmes eszközök a tábor szellemének visszaadására, rögzítésére nagyon korlátozottak, mégis, a két tábor kétféle irányvonalat tükröz módszertanilag. Az első tartalmilag inkább nevezhető közművelődésinek, mert általánosabb, közérdekűbb előadásvázra épült, *a második úgy is mondhatnánk intimebb, talán egyoldalúbb műveltségi szintet tükrözött*. Vajon melyik irányvonalat követik a szervezők? Melyik az az út, amelyik jobban, gyorsabban és korszerűbben vezet a magyar közműveltség

> színvonalának kiegyenlítéséhez, a különböző műveltségi szintű népcsoportok és társadalmi rétegek között? Nagy érdeklődéssel várjuk az 1980-as tábor megrendezését."[229] (A szerző kiemelése.)

Konklúzió

A cigány fiatalok közművelődése a nyolcvanas években egyre inkább megszabadult a „cigány nacionalizmust" deliráló párt és csatolt szervei fennhatósága alól, és abban egyre nagyobb szerepet vállaltak a roma és pro-roma civil szervezetek. A szentendrei Ráby Mátyás Amatőr Filmklub is más vizekre evezett, és az egyre népszerűbb történelmi játékok kerültek a fókuszába, amelyek már nem hordozták ballasztként a „cigánykérdést", mert bennük a közönség számára is egyre népszerűbb és így turisztikai szempontból is megtérülő befektetést jelentő magyar nemzeti történelem újrajátszása kínált nosztalgikus menekülőutat a késő Kádár-kori jelen megoldhatatlannak tűnő problémáiból (lásd Visegrádi palotajátékok). A cigány és magyar hibrid kulturális identitással rendelkező fiatalok közművelődésének kérdése, a cigány lakosság pártpolitika által explicit módon sürgetett asszimilációjának részeként nem hozott eredményt, legalábbis látványos eredményt nem, hiszen a párt és a társadalom nagy többsége továbbra is rasszizáló határt húzott önmaga és a homogén tömbként kezelt „cigányok" közé. Ez a skizofrén társadalmi állapot szimptomatikusan jelentkezett az olyan kulturális produktumokban is, mint a sok esetben nyilvánvalóan politikai megrendelésre készült amatőrfilm. A jelenből nézve a Ráby Mátyás Amatőr Filmklub filmjeit, a rasszizáló határok filmről filmre történő módosulásait láthatjuk, attól függően, hogy épp mit nézünk. Ugyanis ugyanabból a klubból származik a *Cigánylakodalom* és a *Közös ügyünk* című film is; az egyik néprajzi típusú, tárgyiasítást és egzotizálást kerülő önreflexív életkép-dokumentumfilm, a másik a cigányok képét használó, azokat elnémító és azokra ideológiai indoktrinációt projektáló propagandafilm, még ha költői kérdésekbe burkolózik is. Ezért ennek a klubnak a működésére vonatkoztatva, de az elérhető példákból kiindulva általában is igazolhatónak tűnik az az állítás, hogy a késő Kádár-kori amatőrfilmes romakép reprezentációpolitikai szempontból hibrid vizuális rezsimnek tekinthető.

229 A rendelkezésre álló információk szerint a tábort nem rendezték meg újra.

A fentiekben azokra a kérdésekre próbáltam választ találni, hogyan miképpen jön létre a rasszon alapuló különbség egy kelet-európai ún. szocialista országban, ha a cél nem lehetett pusztán az egzotikus látványosság megteremtése, sőt, az explicit cél az emancipáció és a rasszkülönbségek (pontosabban előítéletek, sztereotípiák) lebontása volt, jóllehet bizonyos esetekben azok erőteljes vagy visszafogott megismétlésével. Ezzel párhuzamosan azok a kérdések foglalkoztattak, hogyan jön létre a többség dominanciája és/vagy elnyomása az amatőr filmkészítésen keresztül, és hogyan konstruálódik meg adott esetben minden emancipatív szándék ellenére a cigány alárendelt és az (értelemszerűen nem etnicizált, tehát láthatatlan) többségi fehérség közti határvonal, vagy éppen hogyan bontják le a filmek dinamikus módon ezeket a határokat; hogyan működik a panoptikusság, hol fedezhető fel az optikai tudattalan; kik és milyen képeket hoztak létre a cigányokról, és milyen viszonyban voltak velük. A kutatás nem fejeződhet be itt, tekintve, hogy igen kevés számú anyagon és inkább mélyfúrásként jellemezhető tartalomelemzéssel készült. A listában szereplő, ez idáig digitálisan nem elérhető amatőrfilmek nyilvánvalóan további belátásokkal szolgálnak majd, ha sikerül megtalálni és láthatóvá tenni őket. Ez viszont már az amatőrfilmek archiválásának és megőrzésének gyakorlati kérdéséhez vezet, de nemcsak ahhoz, hanem az amatőrfilmes kulturális örökség kurátori rendezésének, kiállításának, megosztásának és kritikai értelmezésének kérdéseihez is. A kritikai keretezés az örökséget már nem pusztán megőrzést és gondozást igénylő anyagként kezeli, hanem olyan materialitásként, amelyet a remedializálás folyamatában újratermelődőként kell, ha nem is uralni, de újraértelmezni. Itt nem pusztán az analóg-digitális váltásról van szó, hanem a korántsem csak szimbolikus, hanem nagyon is materális alapú jóvátételről, ami a képen szereplő „forrásközösséggel" való kapcsolatot, a képek velük való megosztását, a közös értelmezést, és ennek eredményeképpen az amatőrfilmes örökség kulturális hibridizálását jelenti, például az eddig a róluk szóló filmekben csak képi és néma illusztrációként szolgáló roma közösségek utólagos hanghoz jutásával.

Média

Balázs József (1971): Negyven esztendő. A dadogóspanorámáktól máig. Karinthy, Ada Novak, Major, Gobbi. *Esti Hírlap* 16(118).
Bernáth László (1964): Amatőr műfajok és a fesztivál. Pergő Képek 15(4). 20–22.
Házas Ernő (1960): *Film Színház Muzsika* 4(36).
Karikó-Tóth Tibor (szerk.) (2022): Szentes Anno+. Kiss Ferenc filmjei. *Szentes Televízió* 29. adás. https://szentesfilm.hu/tv-musorok/szentes-anno-2/szentes-anno-26-50-resz/
L. L. (1979): Száztíz film érkezett. Országos amatőrfilm-fesztivál. *Somogyi Néplap* 35(89).
lukács (1985): Láb nélkül nehéz elindulni Az amatőrfilmesek és a videózás. *Mozgó Képek*. 1(8). 26.
Mihályfy László (1971): Az 1970-es amatőrfilmekről. Pergő Képek 20(1).
Schiffer János (1983): 31 millió a közművelődési alapból. *Népművelés* 30(8). 20–23.
Sz. n. (1937): Mi van a betiltott amatőr filmben? *Kanadai Magyar Munkás* 9(34).
Sz. n. (1938): Gyönyörű színesfilm az Eucharisztikus Kongresszusról. Zombory Vilmos-emlékest az amatőr filmezőknél. *Magyarország* 45(272).
Sz. n. (1939): „Észak felé menetelünk." Filmbemutató a Zeneakadémián. Esti Ujság 4(9).
Sz. n. (1964): *Petőfi Népe* 19(187).

Roma tematikájú amatőrfilmek filmográfiája (1944–1990)

[Cigány vályogvetők] (Szabó Lajos 1968)
A bérházak árnyéka (Kiss Ferenc, 1970-es évek, Szentesfilm) https://www.youtube.com/watch?v=a0VcBl_HQwE
A bödönhajó (Boglár Lajos, 1968, Néprajzi Múzeum) https://gyujtemeny.neprajz.hu/en/collection/item/613000109/
A cigányok (László Imréné, Dr. Bencsik János, Hevesi József, Békéscsabai Amatőr Filmklub, 1983)
A cigányok beilleszkedése („szociografikus videóprogram", Nyíregyházi Stúdió, 1981)

A csentei geder népe (ismeretlen amatőrfilmes, 1944, a Néprajzi Múzeum gyűjteménye) https://www.youtube.com/watch?v=YFgMrPTaElc&t=7s
A paraván („filmújság", Dr. Dragon Károly, Szentes, 1973)
A teknővájó (Sebestyén Ferenc, 1971)
Az utolsó sarló (Boglár Lajos, 1964)
Cigány mese (Pandek Iván, Zombor, 1978)
Cigány-dal (Bárd Flórián – Kiss István, 1971)
Cigányiskola (Uzsoki János, 1974, Mezőtúr Afk)
Cigánylakodalom Szentendrén (Gaján Vilmos – Lehet László, 1980, Ráby Mátyás Amatőr Filmklub, Szentendre) https://youtu.be/UB8wuBkvgZs
Cigányok (Hajdu Ferenc – Kocsis Lajos, Leninváros)
Cigányok (Somogyi Márton, 1973, Orosháza)
Daniék (Papp Imre, 1971, MAFILM Afk)
Ez még nem a nyár (Szakály Ferenc – Baranyi Pál (Szombathelyi Tanárképző Főiskola, 1983)
Kitörés (Szabó Gerzson – Dr. Lipták Pál, Békés, 1973).
Közös ügyünk. Cigánytábor 1979 (Velkeyné Iványi Mária, 1979, Ráby Mátyás Amatőr Filmklub, Szentendre) https://youtu.be/WpQjMM5snD4
Köztük élni – szomszédnak lenni! (Dr. Oláh Imre 1982–1983, 16'35) *Dr. Oláh Imre filmjei* Youtube-csatorna https://www.youtube.com/watch?v=DRkinhp3urQ
Miénk ez a föld (Lapis Norbert és Nagy László Gábor, 1978) https://www.youtube.com/watch?v=cCVzu2EuOzw
Miért? (dr. Pécsi Ferenc – Dr. Szegedi Zoltán – Dr. Agócs László, Debrecen)
Olvasótábor cigány gyerekeknek (Gaján Vilmos, 1978, Ráby Mátyás Amatőr Filmklub, Szentendre) https://youtu.be/wAx39BPYCXc
Pillanatkép a XX. századból (Bognár-Bárdossy 1973)
Riport a cigányvárosban (Ternyák Jenő, Wéber Mihály 1964, Kiskunhalas)
Sárospataki cigányok (Mácsai István, 1950-es évek, családi archívum)
Szenti (Béres Vanda – Nagy Antal – Farkas Tibor, Kőbányai Közösségi Televízió, 1986) Országos Videoszemle KISZ Központi Bizottsága díja
Vályogvető cigányok (Kiskunhalas, 1960) https://www.youtube.com/watch?v=iIFloj0Ao0o
Vályogvetők (Elek József, 1971)
Vályogvetők (Szőnyi Ernő – Szabó Gerzson, Békés)
Vendégmunkások (Miklay Edit – Tarr Béla, Dziga Vertov Filmcsoport, 1973)

Hivatkozott, nem roma tematikájú amatőrfilmek

A Bartos család privátfilmjei (Blinken OSA Archívum, A Privát Fotó és Film Alapítvány fotó- és családi filmgyűjteménye)

Zsuzsánna néni ebédje (Dr. Oláh Imre, 2000, 39’54) https://www.youtube.com/watch?v=-cAJYUPi2Vk&t=4s

A boldogság egy változata (Dr. Oláh Imre, 1982, 8’42) https://www.youtube.com/watch?v=Z1uxc6OfI1Y&t=48s

Húsvéti beszélgetés (Dr. Oláh Imre, 1983, 11’15) https://www.youtube.com/watch?v=mOClify7xtY

Nemzeti közmegegyezés (Dr. Oláh Imre, 1981, 13’02) https://www.youtube.com/watch?v=TxLOwHBjL-M

VII. Játékfilm

12. „Ég óvjon bennünket, hogy a *Gyökerek* magyar mását lássák majd benne…”

Gyarmathy Lívia *Koportos* című filmjéről[230]

Gyarmathy Lívia *Koportos* című dokumentum-játékfilmje a Budapesti Iskola hibridizáló műfaji hagyományát követi abban, hogy a társadalmi problémákat fikciós keretek között, de valós környezetben, részben civil szereplőkkel mutatja be. Mondhatnánk, hogy a vidéki romák és a vidéki nem romák életét tárja fel és idézi fel Magyarországon szociológiai igénnyel, de sem a rendező, sem a film későbbi elemzői nem tartják a filmet szociográfiai jellegűnek, vagy legalábbis nem elsősorban annak tartják. Az akkoriban hivatalosan el nem ismert, de máig ható szociológiai kutatás, amely elsősorban a romák félemancipációját elemzi, nem volt olyan hatással a filmre, mint az alapjául szolgáló irodalmi anyag. Balázs József regénye a roma főszereplő drámájának általános emberi és filozófiai aspektusát emeli ki, és a rendezőt ez érdekelte, valamint a regény történetének filmes megjelenítése. A regény médiuma azonban könnyebben elhatárolódik a szociográfiai olvasattól, mint a film, főleg, ha a film nyers társadalomábrázolását folklorisztikus betétek egészítik ki (cigány lakodalom, halottmosdatás, virrasztás, temetés), amelyek a kritikusok, vagyis a nem roma újságírók szemében még „cigányosabbá” tette a filmet. A rendező nyilatkozata szerint a néprajzi elemek a nyugatnémet finanszírozó és koprodukciós partner, a ZDF kérésére kissé túllépték a rájuk tervezett és kijelölt időkeretet. Ezt a koprodukciós kompromisszumot az akkori recepció egy része túlzott öncélúságnak és öngyarmatosításnak tekintette. Ez az alfejezet a kritikai rasszkutatás és a kritikai fehérségtanulmányok meglátásait használja fel arra, hogy láthatóvá tegye a fehér értelmiségiek láthatatlanul működő fehérségideológiáját, felsőbbrendűségi és alsóbbrendűségi komplexusait, és a kelet-európai szocialista rendszer fehérségét az ilyen jellegű kritikai diskurzusok fényében elemzi.

230 A fejezet alapjául szolgáló tanulmányt lásd Müllner 2024.

A *Koportos* kánonvitája

Gyarmathy Lívia *Koportos* című filmje kritikus mű a magyar filmtörténetben. Már bemutatásakor viták övezték, az értelmezések több ponton eltértek egymástól, és a nézeteltérés évtizedek múlva is élénken élt. A rendező 2014. február 26-án volt a Romakép Műhely nevű filmprogram vendége, ekkor Danis Tanović *Epizód egy vasgyűjtő életéből* (Epizoda u životu berača željeza, 2013) című filmje volt műsoron a filmklubban, és egy részlet a *Koportos*ból (1979) (Romakép Műhely 2014b).[231] A két film (részleges) együtt vetítése azért tett szert különös fontosságra, mert az *Epizód*… egy civil szereplőkkel forgatott, az ő életük egy (tragikus) eseményének újrajátszásán alapuló film, ilyenformán közeli rokonságban van a Budapesti Iskola fikciós dokumentumfilmjeivel. Ezek a maguk módján sokfélék és a játékfilm és a dokumentumfilm közti széles spektrumon helyezkednek el, műfaji-műnemi hibriditás jellemzi őket, melyben mindannyian osztoznak (Gelencsér 2015; Zalán 2005; Török 2013). Az *Epizód*…-hoz például az újrajátszás tekintetében és szereplői etnikai karakterének szempontjából is közel áll Moldován Domokos *Rontás és reménység* (1981) című filmje, amit ugyanabban az évadban szintén programra tűzött a Romakép Műhely (Romakép Műhely 2014a). A program során Gyarmathy Lívia (a jelenlevők számára némileg érthetetlen módon) a Tanović-filmről nem akart nyilatkozni, tekintettel a rendező távollétére, így a közönség kénytelen volt regisztrálni a rendező makacsságában azt (a közönség szempontjából abban a pillanatban diszfunkcionális) morális állhatatosságot, ami őt egész életében jellemezte. A rendező áttételesen mégis beszélt az *Epizód*…-ról, hiszen a Budapesti Iskola és a roma tematika kapcsán rövidesen felmerült a *Cséplő Gyuri* című Schiffer Pál-film (1978). Amikor a Romakép Műhely hallgatója, a kérdező Sándor Emese a *Koportos*t és a Budapesti Iskolát egy mondatban említette, Gyarmathy Lívia tiltakozni kezdett, és

231 A Romakép Műhely egy társadalmi ügyek iránt érzékenyítő, médiatudatosságra nevelő közösségi filmklub és egyetemi kurzus. A filmklub résztvevői alapvetően a magyarországi roma közösségek és roma származású személyiségek dokumentumfilmes ábrázolását elemzik a kritikai elméletek eszköztárának segítségével, de az általunk vetített filmek bármilyen sérülékeny kisebbségi közösségről szólhatnak. A filmklub igyekszik aktív kapcsolatokat építeni roma és nem roma civil közösségekkel és kulturális intézményekkel, hogy a műhelyben folyó kutatást ily módon is társadalmasítsa és demokratizálja. (Lásd a Romakép Műhely honlapját.)

elhatárolódott („semmi közöm a Budapesti Iskolához"), és bár szembesítették azzal, hogy az intézményi, többek között forgalmazói kanonizálás is oda sorolja (a DVD-re is az van írva), ő azzal érvelt, hogy „a Budapesti Iskolában nem volt dramaturgiai szerkezete a filmeknek", amivel viszont a *Koportos* rendelkezik. Ezt az álláspontot képviseli könyvében Gelencsér Gábor is, aki szerint „noha a *Koportos* című film szereplőválasztása, környezetrajza, képi világa és dialógustechnikája közel áll a dokumentarista játékfilmek módszeréhez, az végül csak dokumentarista *stílusként* alakítja a fikciós formaalkotást." (Gelencsér 2015: 266–267) Gelencsér hozzáteszi, hogy ilyen értelemben a film nagyon is hozza az irodalmi alapanyag, a fikció szerkezetét, Gyarmathy szóhasználatával: dramaturgiáját, és noha sokan másként értelmezik, de ilyenként távolodik a szociografikus dokumentarizmustól: „Mindennek következtében ez a film sem mond ellent dokumentarizmus és irodalom közvetett viszonyának: még úgy sem, hogy a filmváltozatban a rendező az írónál erőteljesebben állítja előtérbe és teszi stilizációs elvvé a könyv szociografikus motivációs bázisát és cselekményvilágát. Gyarmathy Lívia filmje a korszak jellegzetes dokumentarista hőstípusa és közege ellenére – és a kisregény szelleméhez híven – az elvont-metaforikus formateremtés (irodalmi) útját követi." (Uo.)

Ez a kánonvita, hogy tehát a *Koportos* a Budapesti Iskolához tartozik-e, szorosan összefügg, mondhatni lényegi szempontként, a film cigányábrázolásával. Szélsőségesen fogalmazva, ha cigányok jelentek meg filmen a hetvenes-nyolcvanas években, akkor az egyben azt jelentette, hogy ott a filmkészítők „szociológiai filmcsoportot" alkotnak, és igényt jelentenek be egy újabb filmes társadalomkutatásra. Ez a gravitáció csak az olyan rendkívül stilizált filmekre nem hatott, mint a *Meztelen vagy* (r. Gyöngyössy Imre, 1972] – amely a Balázs János-féle apolitikus-mitologikus festészeti világot ötvözte a Bari Károly-féle politizáló nemzeti-polgárjogi költészet Megváltó figurájával; vagy az *Átok és szerelem* (r. Mihályfy Sándor, 1985) – amely pedig a szovjet *A cigánytábor az égbe megy* (*Tabor ukhodit v nebo*, r. Emil Lotjanu, 1976) mintájára konstruálta meg vagy újra a Monarchia „békebeli" cigányromantikáját. Talán a *Koportos* is az előbb említett szociológiai vonzásnak köszönhetően lett a Budapesti Iskola reprezentáns művévé sokak szemében.

A korszakban szinte közhelyes módon a szociológiai dokumentarizmus jeleként és biztosítékaként értelmezett cigányábrázolás volt az

a Budapesti Iskola témájával szorosan összefüggő pont, amely a *Koportos*t a maga idejében az egyik legvitatottabb filmmé tette. Élhettek vidéken, láthatták a filmet falusi mozikban és részt vehettek a film utáni ankéton, hogy ott szót emeljenek a film mellett vagy ellene, vagy írhattak kritikusként pro vagy kontra, az emberek széles spektrumon fejezték ki véleményüket a filmmel kapcsolatban a korabeli sajtóhíradások, riportok, kritikák, filmesszék és „filmlevelek" tanúsága szerint. Ez a tény ad alapot arra, hogy a filmet egy a műfajiságnál vagy a stilizáltságnál tágabb kontextusban *mégis* szociológiai érvényűnek nevezzük, olyan alkotásnak, amely, ha elsőbbséget élvező dramatizáltsága és általános emberi érvénye okán talán kevésbé, de hatása szempontjából mindenképpen a korabeli magyar társadalom és kultúra szerkezetére mutat rá. A médiabeli megnyilvánulások csak első pillantásra szólnak a *Koportos* cigányábrázolásáról; ami a mai néző szeme előtt látványként a filmen túli korabeli médiatájban kibomlik, az nem a cigányok, hanem a nem cigányok világa, világértelmezése, normatív képük a cigányokról, illetve az ideális cigányábrázolásról. Ily módon a figyelmes szemlélő számára az ún. „magyarok", a „fehérek", a „magyar fehérek" válnak olvashatóvá; azok, akik az euroatlanti központú jelölési gyakorlatok szerint láthatatlanok, hiszen jelölőként ők irányítják a jelölőfolyamatot. A továbbiakban egy részben médiaantropológiainak is nevezhető vizsgálat keretében, néhány cikk elemzésén keresztül arra próbálok rámutatni, hogy miként konstruálódik meg a szocialista Magyarország fehérségképe a filmes cigányábrázolás tárgyalásának médiabeli „melléktermékeként". Más szóval, hogyan beszélnek a kritikusok a *Koportos* cigányábrázolásáról, ugyanakkor ezáltal hogyan adnak hírt önnön fehérségükről vagy fehérség-elképzelésükről, és így hogyan konstruálják meg a fehérséget. Azon kívül, hogy ez a fehérség saját megélt individuális többségi pozíciójukat jelent(het)i, jelenti azt a kelet-európai „szocialista" fehérséget is, amit dominánsnak képzelnek, amivel azonosulni szeretnének, és amit ugyanakkor performatív módon ismételnek és megerősítenek, nem függetlenül az érzékelt krízistől, ami számukra a „cigánykérdés" tematizálásával megnyílik. Ilyenformán ezekben a cikkekben a fehérség a nacionalizmushoz hasonló módon konstruálódik újra és újra, rituális ismétléseken keresztül.

A kritikai fehérségkutatás Magyarországon

A kritikai fehérségkutatás nevű kutatói irányzatnak, még ha nem is nevezhető kiterjedtnek, több meghatározó képviselője is van Magyarországon. 2011-ben a *Tranzitblog*on írt kétrészes ismertetőjében Junghaus Tímea felsorolja az irányzat legfontosabb külföldi képviselőit, és egyben Kóczé Angélára és Nidhi Trehanra hivatkozik, akik megnyitották az utat az európai romák helyzetének posztkoloniális kontextusban való értelmezése felé (Junghaus 2011a, 2011b; Trehan–Kóczé 2009). Kóczé és Trehan tanulmányával egy évben publikálta a cikkét a romák festészeti ábrázolásáról Kovács Éva, aki fontos állítást tett arról a párhuzamról, ami a birodalmi gyarmattartó országok és a gyarmat nélküli országok festészeti tradíciója között megfigyelhető a rasszizált kisebbségek ábrázolásának szempontjából (Kovács 2009). Kovács tézise, amely szerint nem szükséges gyarmattal és alárendelt gyarmati kisebbséggel rendelkeznie egy ország fehér többségének, hogy létrehozza önnön egzotikus „feketéit" (ahogy a Monarchia művészei tették a cigányokkal), egy néhány évvel korábbi, szintén magyar keleteurópa-kutató gondolatmenetével rokonítható. Imre Anikó a *Postcolonial Whiteness* című kötetben publikálta „Fehérség a posztszocialista Kelet-Európában: a cigányok ideje és a rassz vége" című tanulmányát, és ebben a kelet-európai fehér felsőbbrendűség természetét elemzi. Mint írja, „Kelet-Európa országaiban a legtöbb ember valószínűleg még mindig ragaszkodik ahhoz, hogy a gyarmatosítás és a rassz problémái nem relevánsak a régióban, annak ellenére, hogy Berlinhez hasonlóan ezek a helyek sokkal kevésbé fehérek, mint régen. A szocializmus lezárultával, a hatalmas eurázsiai migráció és a globális média beköszöntével, valamint a cigányok és rasszizált idegenek újfasiszta és rasszista üldözése következtében a rasszalapú különbség új öntudata jelent meg a posztszovjet régióban. Lengyelország, Szlovákia, Csehország és Magyarország utcáin és képernyőin látható bőrszínek változatossága ellenére a fehérség mint morális kategória láthatatlan [transparent] maradt. Azaz a fehérségre alapozott politikát és esztétikát elkerülte az elemző szándék." (Imre 2005: 80; a szerző saját fordítása)

Az itt felsorolt tanulmányok minden különbségük ellenére ott kapcsolódnak egymáshoz, hogy mind a posztkoloniális kritika elemző keretének legitim volta mellett érvelnek Kelet-Európa vonatkozásában, és hasonlóképpen a láthatatlan jelölőként működő fehérség láthatóvá tételét

szorgalmazó kritikai fehérségkutatás regionális adaptálása mellett. Bár Imre Anikóval ellentétben Bogdán Mária nem filmekről ír „A hiányzó kép. A közszolgálati médium identitáskonstrukciói a romareprezentáció tükrében" című tanulmányában, de tudomásom szerint ő hivatkozik először Richard Dyer fehérségről szóló filmes esszéire magyar kontextusban. (Dyernek sokkal inkább a sztárséggal kapcsolatos alapvető meglátásai nyertek teret a magyar kutatásokban.) Bogdán röviden, de lényegre törően foglalja össze Dyer 1997-es tanulmánykötetének programját: „egyrészt szükség van a fehérség faji [rassz-szempontú] meghatározására, illetve arra, hogy a fehér emberek megtanulják saját magukat fehérnek látni, hogy észlelni és értelmezni tudják a saját különbözőségüket, vagyis azt a továbbiakban már ne normaként tekintsék, hanem egy lehetséges válaszokat generáló pozícióként a társadalmi helyzetekre. Azaz a fehérséget *idegenné* kell tenni az elfoglalt pozíciójához képest, ahhoz, hogy látszódjon." (Bogdán 2013, 160; a szerző saját betoldása) A *making whiteness strange* ('elidegeníteni a fehérséget') fordulat brechti asszociációkat kelt, és Maxime Cervulle a kötethez írt bevezetőjében kijelöli azt a hosszú (Franz Fanontól Paul Gilroyon keresztül Kobena Mercerig és tovább tartó) sort, amelynek mint elemző-kritikai elidegenítő tendenciának Dyer munkássága is részét képezi már a hetvenes évektől fogva (Cervulle 2017). Szándékom szerint az itt röviden bemutatott kritikai irányzathoz csatlakozom, azzal a különbséggel, hogy a festészeti, filmes, valamint médiabeli romareprezentáció tükrében végzett fehérségkutatás, vagyis a fehér tekintet kritikai elemzésének, láthatóvá tételének empirikus anyaga jelen esetben az a recepció, ami a *Koportos*t saját korában fogadta. Abból a sejtésből indulok ki, hogy az *optikai tudattalan* Kovács Éva által Walter Benjamintól kölcsönzött (Benjamin által pedig a technikai sokszorosítás leírására Freudtól átvett) fogalma minden médiumra kitágítható metaforának tűnik, amennyiben rámutat arra az eladdig láthatatlan területre, amit a hegemón „szöveg" (szöveges, képi, hangzó anyag) alkotója nem kívánt vagy nem tudott elmondani önnön kelet-európai (fél)fehér pozíciójáról, a hatalmi jellegű „társadalmi gesztusokról", vizuális vagy verbális retorikai manőverekről. Valószínűleg minden cigány témájú film alkalmas arra, mégpedig sokszorosan, hogy kritikai recepciójának elemzésén keresztül láthatóvá tegyük a fehérséget, pontosabban a fehérség konstrukcióját mint hegemón beszédmódot, jelen esetben a szocialistának nevezett tömb kelet-európai (magyar) fehérség-változatát.

A magyar kritika fehérsége a *Koportos* kritikáinak tükrében

Gyarmathy Lívia a Romaképp Műhelyben zajlott beszélgetés során, még jóval a Budapesti Iskolából való „kiiratkozása" előtt, tulajdonképpen szinte a beszélgetés legelején felidézte, hogy milyen negatív kritikákat kapott a *Koportos* bemutatása idején. Kapásból mondta az egyik kritika címét is, ilyen formában: „mutogatjuk szennyeseinket". Gyarmathy Lívia Fábián Lászlónak a *Film Színház Muzsikáb*an megjelent cikkét idézte fel, és ha emlékezete pontatlanul működött is, de a cikket, tartalmát tekintve, alapvetően helyesen foglalta össze. Az eredeti cím ugyanis így hangzott: „Mutogatjuk cigányainkat" (FÁBIÁN 1980).[232] Mielőtt röviden összefoglalnám, hogy milyen kritikát fogalmazott meg Fábián, hangsúlyozom, hogy tendenciáról beszélhetünk az itt megfogalmazott kritikát illetően. Fábián ismertetője előtt egy héttel az *Élet és Irodalom*ban, és szintén előtte két nappal a *Pest Megyei Hírlap*ban ugyanezt a hangot ütötték meg kritikusok, és ez a hang újra és újra megjelent a tavasz folyamán, a film terjesztésével párhuzamosan további fővárosi és vidéki lapokban. Két egymásba kapcsolódó motívumra kell figyelnünk a következőkben: a *Koportos* cigányábrázolására és a nyugatnémet koprodukció témájára. Ez utóbbihoz tudni kell, hogy a *Koportos* a ZDF nyugatnémet televízióval koprodukcióban készült, ami a nyugat-európai forgalmazásra nézve azt jelentette, hogy Magyarországgal ellentétben, ahol a filmet mozikban vetítették, az NSZK-ban televízióban tűzték műsorra, ezáltal jóval nagyobb közönséget érve el. A cikk írójának állítása szerint a nyugatnémet „megrendelőnek" (nem a „koprodukciós partner" kifejezést használja) elvárásai lehettek a támogatásért cserébe, és „tőlünk [magyaroktól] valami extremitás várható". A filmbe „az »elvárásoknak« megfelelően – be kell zsúfolni azt az egész nyomorúságot és neoromantikus folklórt, ami egy számító nyugati producer szerint jellemzi a vidéki magyar cigányságot (és ami részint valóban jellemzi is), mert ez majd tévékészüléke elé gyökerezteti a legínyencebb nyugatnémet nézőt is, hiszen ilyet még nem látott. És csakugyan nem látott, az ő cigányaik urbánusabbak, kevesebb vadromantikát mutatnak. […] [Ú]gy vélem, az extremitás önmagában nem elégséges a művészethez, legföljebb a divathoz. Ebben az értelemben pedig Gyarmathy Lívia kétségtelenül behódolt a divatnak, amely afféle romantizált szociográfiából kísérli meg

232 Fábián László két évvel később könyvet írt Gyarmathy Líviáról: FÁBIÁN 1982.

a drámát kicsiholni, keresvén a büszke humánumot, ami elvezethet a szabványoptimizmushoz." (U.o.)

A szerzőnek nem tetszik a film „álságos mikrorealizmusa", „idegenforgalmi negatív látványosság"-jellege és ezáltal „a cigánykérdés megközelítése" sem. A szöveg retorikussága még akkor is a fehér fensőbbrendűséget sugározza, ha ezt érthető módon a film alkotóira terheli: vannak a *mi* cigány*ink* (a fehér magyaroké) és az *ő* cigány*ik* (a fehér nyugatnémeteké). Amitől a kritika némi pikantériát kap, az a cigány „extremitás" (egzotikum, nyomorúság, neoromantikus folklór és romantizált szociográfia) mellett megjelenő magyar öngyarmatosító szólam: a megvásárolhatóság („olcsóbbak vagyunk [tessék csak a munkabérre gondolni]") és a műveletlen keleti karakter, amit a szerző a patás ördög és a nyereg alatt puhított hús képével fejez ki: „A művelt nyugat – úgy tetszik – még nem egészen bizonyos benne, hogy nem vagyunk loboncos farkú, patás ördögfiúk, s hogy már régen nem puhítjuk nyereg (újabban: gépkocsiülés) alatt a parizert." Viccesnek szánt utalás ez arra, hogy a magyarok a németek szemében Európán kívüli, ördögi attribútumokkal ellátott nép. Az idézett képek révén veszélyes közelségbe kerül egymáshoz a két „extremitás", a magyar és a cigány, holott a szöveg ezt szeretné elkerülni mindenáron. Míg az előbbit ironizálva és némileg öngyarmatosító és sértett módon másoknak tulajdonítja, az utóbbit nem tagadja (legalábbis részben elismeri, hogy a vidéki magyar cigányságot jellemzi a nyomorúság és a folklór), de a mutogatását felrója a filmeseknek és a „számító" producernek.

A *Koportos* körül kialakult kritikai univerzum eme darabjában azt látjuk megvalósulni kicsiben, amit Imre Anikó több tanulmányában is a keveredésnek, hibriditásnak, a tiszta nemzetről alkotott kép elszíneződésének nevez.[233] Úgy tűnik, hogy Imre Anikónak a posztszocialista médiauniverzumra vonatkozó elemzését meghosszabbíthatjuk az időben, kiterjeszthetjük a szocialista múltra is. Imre Frankenbergre hivatkozva a fehérségről mint egy (történetileg alakuló) *folyamatról* beszél, továbbá nem mint egységes rasszról, hanem mint *sokféléről*, amely mindig diszkurzív módon jött létre. A magyar fehérség a fent említett kritikában (és kortársaiban) relatív módon, egy *kettős elhatárolással* konstruálódik: a kritikus megpróbálja elkerülni az európai (német)

233 „[F]enyegető keveredéstől való félelem, amelyben a nemzetállamot és a nemzeti értékeket nem lehet egyszerűen behatárolni." (Imre 2009; Imre 2005: 86–88)

démonizáló-orientalizáló tekintetet („nem vagyunk loboncos farkú, patás ördögfiúk", nem puhítjuk nyereg alatt a húst), ugyanakkor saját tulajdonaként értekezik a magyar cigányokról, így egy birtokos-birtokolt viszonyt létesítve határt húz a magyarok és a cigányok között, mert azt is érzi, hogy a démonizáló és egyben egzotizáló-kizsákmányoló tekintet számára esetleg összemosódik a kettő. Jóllehet szeretne láthatatlan (értsd európai) maradni, de a szemünk láttára jön létre, pontosabban ismétlődik a kelet-európai (magyar) szocialista fehérség: szemben egyrészt a cigány feketeséggel (első határhúzás), másrészt a nyugatnémet kapitalista szuperfehérség által képzelt magyar feketeséggel (második határhúzás) – amely képzelet a magyar kritikus általánosító képzeletének és egyben kisebbségi kényszerképzetének szülötte.

A jelen vizsgálódás szempontjából fontos, hogy a *Koportos* ilyen és hasonló kritikáiban bizonyos értelemben megjelenik az „optikai" tudattalan felfedése iránti analitikus igény. Nevezhetnénk ezt akár vulgármarxista megközelítésnek, amelynek során a kritikus rávilágít a műalkotás anyagi bázisára és azokra a kizsákmányoló érdekekre, amelyek befolyásolják a mű karakterét. „[L]áthatatlanul mégis jelen vannak a nyugatnémetek ebben a filmben", írja Sumonyi Zoltán az *Élet és Irodalom*ban, és a filmet Fábián Lászlót megelőzve és vele egy véleményen „hazug idegenforgalmi propagandának" nevezi (Simonyi 1980: 13). Az ilyen elemzés számára a cigányfolklór az az optikai felszín, amelynek felstilizáltságában meg kell látnunk az anyagi alapot, ami a nyugatnémet valuta. A szerző személyes gyerekkori emlékeire hivatkozik, így próbálván meg autoritásra szert tenni mint tapasztalati szakértő és ekként nyilatkozik ironikusan a film cigányábrázolásáról: „Nézem a filmet: színes, hangos családi perpatvar, cigánykodás. Romantikus éjszakai asszonyszöktetés, bátyúkkal, csónakkal. Lármás cigánylakodalom egy folyó füzes árterületén, egzotikus rituáléval, cigány nyelvű köszöntőkkel és dalokkal hitelesítve. Teljesen belefeledkezem ebbe a rikító folklorisztikus kavargásba, és azon tűnődöm, hogy vajon hol élnek ezek az emberek, hol forgatták ezt az érdekes, tudományos ismeretterjesztő filmet?" A folytatásban pedig megjelenik az előző kritika elemzésekor elhatárolásnak nevezett folyamat, ami egyben nem kevésbé hangsúlyosan arisztokratikus fehérség-definíció is: „a nyugatnémet mozinéző nem töpreng. Azonnal tudja, hogy a történet Magyarországon játszódik. S amit lát, az nem a Szamos-partnak egy gondosan kiválasztott része, hat-nyolc cigánycsaláddal, hanem Magyarország! Vagyis a bugyuta turista hamis képzelgéseire még ráteszünk egy

lapáttal. Ezért nyugatnémet is ez a#film? Vagy azért ilyen, mert koprodukciós? Hogyha már beszálltak – nem színésszel, rendezővel, operatőrrel, de gondolom, pénzzel –, akkor már el is tudják adni? Az egzotikummal akarják becsalni a nyugati nézőt? Jó ez nekünk? Megéri? És még ha csak az első nyolc-tíz perc nyugtatná meg a turisták lelkét, amiért Magyarországot rendre összecserélik a nem létező Romanisztánnal! Ám a cselekmény többi színhelyén is csak cigányokat láthatnak. A vonaton, a kompon, a kocsmában, a templomban. Csak a pap nem cigány, valami idegen misszionárius lehet. Talán német." Itt is megjelenik az iróniába rejtett sértettség, mintha a németek Magyarországról általában mint egy távoli gyarmatról gondolkodnának, ahová képzeletben német térítő misszionárius érkezik és bugyuta turisták a valóságban. Ezzel szoros összefüggésben a szerző tiltakozik az ellen, hogy a német tekintetben Magyarország összemosódik „Romanisztánnal", vagyis a magyarok a romákkal. Végül a kritikus ironikus (bár minden valószínűség szerint nem szándékolt) módon valóban láthatatlanná próbálja tenni a fehér magyarokat, amennyiben a papot kivéve vakká válik a nem roma szereplőkkel (a fuvarossal, a kecskés bakterrel és másokkal) szemben, így mintegy homogén etnikus (cigány) gettóként nézi a filmet.

Ahogy a fent elemzett két kritikában, úgy természetesen az itt következő harmadikban sem válhat láthatóvá a hegemón, eufemisztikusan „szocialistának" nevezett hatalom strukturális rasszizmusa. A kritikus feladata egyrészt az, hogy kiemelje a főszereplő „érdemes" cigány karakterét, amit rögtön kiegészít azzal, hogy a magyarországi cigányságnak ő csak az egyik felét képviseli, azt, „amely már beilleszkedett a társadalomba, rendesen dolgozik, tisztességesen él stb." Ez a szétválasztás (érdemesek és érdemtelenek) a következő mondatban eltűnik, és általában a cigányság „belső problémáira" helyeződik a hangsúly, amely „az életformaváltással együtt járó elkerülhetetlen emberi, lelki, szociális, sőt etnikai konfliktusokat is" eredményez (Takács 1980). Nincs pontosítva, hogy mit értsen az olvasó „etnikai konfliktus" alatt, de mivel „belső problémákról" volt szó, ezért valószínűleg a film végi összecsapásra utal a szerző, ami a „beilleszkedő" Mihály és agresszív, nem beilleszkedő, de szintén cigány vetélytársa között zajlik. A szövegnek ezen a pontján indul el az az aktuális kritikán túlmutató motívum, ami a film cigány vagy nem-cigány (általános emberi) karakterét boncolgatja.

> „Amikor Mihályban az ember és nem a cigány kap hangsúlyt, a film felszárnyal, költőivé válik. Amikor a cigányfolklór, az egzotikum kerül előtérbe, előjön a déja vu, az ezt már láttuk érzése. S ilyenkor nem lehet nem gondolni arra, hogy a *Koportos* magyar–NSZK koprodukcióban készült film, és hogy valószínűleg a nyugati partnernek kellettek ezek a képsorok. […] Ki kellene találni valamit, hogy ne sikeredjenek félre ezek a koprodukciók, mert akár akarjuk, akár nem, a nem hazai közönség előtt épp a *Koportos* aligha segít majd reális képet adni hazai viszonyainkról, a mai magyar társadalom igazi rétegződéséről, egyáltalán, Magyarországról. S ez az aggodalom egyáltalán nem túlzott, hiszen a német partner alighanem televízión mutatja majd be a *Koportos*t. Ég óvjon bennünket, hogy a *Gyökerek* magyar mását lássák majd benne az NSZK-ban…”[234]

A kritikus páni félelme nagyon is indokolt, hiszen ha már az ő képzeletében megszületett a két különböző történeti korszak és társadalmi rendszer közti lehetséges párhuzam a hegemón többség és a rasszizált kisebbség viszonyát illetően, akkor ez a párhuzam bárki képzeletében megszülethet. Jóllehet a *Koportos* explicit módon nem tárgyalja ezt a viszonyt, és nem célja a cigányok rendszerszintű elnyomásának ábrázolása, de a cigányok életkörülményeinek naturalista bemutatása egy magyar többségi újságíró képzeletében képes volt létrehozni egy ilyen lehetséges nézőpontot.

A történeti allúziók mellett (*Gyökerek*) szinte kiszámíthatóan megjelent a kortárs rasszizmus, és ha a létező szocialista nézőpontból a rabszolgaság az Egyesült Államok stigmája, akkor az apartheid Dél-Afrikáé. A jelen kötet „Rasszizmusváltozatok és filmes kritikáik” című alfejezetében tárgyalom, ott Lionel Rogosin *Jöjj vissza, Afrika!* (*Come Back, Africa*; 1960) című filmjének magyarországi vonatkozásain és egy összehasonlító filmelemzésen keresztül, hogy mi jelentett a szocialista szoft apartheid. Ennek a szoft apartheidnek feltétlenül része volt

234 A *Gyökerek* egy nagy sikerű televíziós sorozat volt az USA-beli rabszolgaságról egy család történetén keresztül. A sorozatot amerikai forgalmazása után két évvel Magyarországon is bemutatták, alig egy évvel a *Koportos* mozikba kerülése előtt, tehát emléke elevenen élt a televíziónézőkben. A filmet Magyarországon elismerték, és ha egyáltalán, akkor főként esztétikai szempontú kritikák érték (Inkei 2023).

a szocialista fehérségnek az a sajátossága, hogy minden erejével tagadta az ország egyetlen számottevő rasszizált kisebbségén gyakorolt rendszerszintű elnyomást, és természetesen elhatárolódott a rabszolga- és apartheid-allúzióktól. A következő arra példa, hogy miképpen beszéli el mégis a szerző az igazságot, bár annak ellenkezőjét szeretné mondani. Retorikai nézőpontból itt kettős (szándékolt és szándékolatlan) iróniának vagyunk a tanúi, amely iróniák egymás ellen fordulnak. Csontos Károly *Koportos*-kritikájában az apartheidtől való elhatárolódás jelenik meg vitriolos és egészében rendkívül infantilis gúnnyal. Mivel „az Odera-Neisse vonaltól nyugatra még nagyobb hiánycikk lehet az »echtvalódi« cigányromantika! [Ezért j]ön a folklór: lányszöktetés, cigányesküvő, halottöltöztetés, -siratás, mulatás… Bizonyára töredékesen is hitelesek, remélhetőleg nem dobták el a felvett, de fel nem használt anyagot, eltűnőben lévő néprajzi értékekről lehet szó! De térjünk vissza a nyugati vevőkörre, hátha még bővíthető! Hiszen ahogyan ez a Balog Mihály a városi autóforgatagból visszatér *a cigánytelepre, ahogyan ott élnek az emberek, ez tisztára Dél-Afrika! A fejlődésére büszke szocialista ország határain belül egy másik, fejletlen ország!* Statisztikai arányokat nem forgattak a filmbe a magyarok, az egész egy az egyben felhasználható elégedetlenkedők politikai felvilágosítására, vagy legalábbis arra, hogy a »szabadság lovagjai« önhitükben erősödjenek!” (Csontos 1980; a szerző kiemelése)

Az utókorból nézve feltűnően tendenciaszerű a kritikai tiltakozás a folklorisztikus, illetve szociografikus elemek *Koportos*-beli megjelenítése, valamint az emögött sejtett kapitalizáló erők ellen, továbbá a rasszalapú elnyomás akárcsak halvány gyanúja ellen. Mivel ez utóbbi nem a filmben, hanem a kritikusok fantáziájában születik meg, ezért indokoltnak érzem olyan olvasatként értékelni ezeket a reagálásokat, amelyek jól diagnosztizálható módon a szocialista kritikai közeg félelmeiről árulkodnak. Jóllehet születtek pozitív kritikák, amelyek közül kiemelkedik például Csalog Zsolt írása (aki a Kádár-rendszerben „szabadság-lovagként” volt számontartva) (Csalog 1980),[235] de ezek inkább kivételek voltak.

235 Csalog pontosan az ellenkezőjét állítja annak, amit a főszólam: a filmet piacra kacsintás nélküli hitelesség jellemzi, nem romantizál és nem patetizál. „[A]hogyan elutasítja az olcsó naturalizmus kínálkozó lehetőségeit, úgy tud nemet mondani a talmi folklorizmus csábításának is; temetés köré zsúfolódó folklórelemek végig példásan funkcionális szerepben maradnak, akként jelennek meg, amik

Sejthető, hogy a *Koportos* negatív kritikai recepcióját a politikai vezetés szintjén bátoríthatták, netán szervezték. Erre utal Gyarmathy Lívia egy interjúban: „A módszer meglehetősen manipulatív volt. A filmet ugyan bemutatták a Puskinban, de aztán hamar áttették egy külterületi kis moziba. Elsüllyesztették. Kár, hogy így alakult, mert úgy érzem, a lelkem legmélyén a *Koportos* az egyik legjobb munkám." (Gervai 2003) Csontos Károly megjegyzése az „üres mozinézőterekre" való ráfizetésről a nyugatnémet valutáért cserébe végképp cinikus, ha tekintetbe vesszük, amit Gyarmathy Lívia itt mond a film elsüllyesztéséről.

A *Koportos* kapcsán mégis hangot kapott egy-két eldugott különvélemény a rasszista elnyomásról. A pécsváradi származású angol-magyar újságíró, Kutna Mari a Pécsi Filmszemlén nézte meg a *Koportos*t, és a Dunántúli Naplónak nyilatkozott. Ezt a rövid cikket, illetve annak pár sorát a cenzúra figyelmét elkerülő, véletlen „hibaként" értékelhetjük: „Feltétlenül szólnunk kell Gyarmathy Lívia munkájáról, a ZDF NSZK-beli televíziótársasággal közösen készített *Koportos*ról is. A rendezőnő amikor a hátrányos helyzetben lévő, kiszolgáltatott kisemberekről beszél, akkor, úgy érzem, nemcsak azokról szól, akiket a vásznon láhatunk, hanem szerte a világon található elnyomottakról, vendégmunkásokról, fajilag megkülönböztetettekről is." (Kutna 1980) Ehhez hasonló hibaként lehet értelmezni azt a néhány idézetet, amelyet a *Magyarország* című hetilap a *Koportos* külföldi recepciójából vett át: „Mind a film, mind az irodalmi anyag az előjogokat nem élvező, magyar cigány kisebbség parabolaszerű, kilátástalan kitörési kísérletét ábrázolja." (*Frankfurter Rundschau*) „Nem tipikus cigánysors, amelyet Balázs József és Gyarmathy Lívia elénk tár. Ez a problémakör sokkal jellemzőbb azokra a kisebbségi sorsokra, amelyeknek belső vagy külső ismertetőjelei különböznek a többségi társadalmat képviselők jegyeitől." (*Kölner Stadtanzeiger*) (Anonim szerk. 1980) Mindebből úgy tűnik, hogy amit a filmmel, illetve annak szociográfiai valóságábrázolásával szimpatizáló magyar újságíró nem mondhatott el a saját hangján, vagy csak hegemón hangon kifordítva, azt rendkívül szűk keretek között, de jól elérhető módon megtehette a külföldi újságíró hangján.

a jelenkori valóságban: a nyomor támadta létben az emberi tartás már ingatag, groteszk és egyben drámaian megindító kapaszkodói."

Következtetések és a kutatás további lehetőségei

A hivatalos szocialista médiának mint a Kádár-rendszer ideológiai államapparátusának a szerepe a szocialista fehérség propagálásában és demonstrálásában, illetve a fehér médiamunkások ezirányú aktív és elkötelezett tevékenysége, a kettő közti kapcsolat mibenléte további kutatások tárgya lehet. A hetvenes évekbeli hivatalos cigánypolitika bizonytalanságai, a felsőbb vezetés iránymutatásának időnkénti hiánya, ezzel párhuzamosan az induló roma polgárjogi mozgalom, ami többek között az autentikus cigány kultúra és cigány kulturális identitás emancipálódását jelentette (cigány népzene, cigány táncház, cigány népköltészet, cigány-magyar történelem, például a cigány holokauszt lassú tudatosulása, és nem utolsósorban a szegénységkutatás, illetve a cigány értelmiség első generációja), közrejátszhattak abban, hogy az újságírók a fehérséggel kapcsolatos performatív tétjeiket mintegy magukra hagyva, egy átalakulóban lévő közegben tették meg. Ezért van néha az az érzése az olvasónak, hogy a kritikusok nem ugyanazt a filmet látták, és ennek köszönhető, hogy a néprajzi betétek kapcsán ennyire eltérőek lehettek a vélemények – bár ebben az alfejezetben elsősorban az ezzel kapcsolatos negatív kritikákat soroltam. Például a cigány folklór a hivatalos álláspont szerint kihalóban lévő csökevény volt, de ez a nézet a hetvenes években már nem volt képes egységes nézetként megjelenni az állami tisztségviselők szintjén sem. A szegénység és a cigányság ábrázolása természetesen a rendszer érzékeny pontja maradt továbbra is, és a médiamunkás nem tudott rossz lóra tenni, ha a kettő közös reprezentációját kritizálta. Főleg akkor nem, ha ezt a kombinációt mint a Nyugaton kelendő kelet-európai árut tették mérlegre, és a relatíve új gazdasági struktúrával, vagyis a koprodukcióval együtt lehetett kritika tárgyává tenni. Úgy értékelhetjük ezt a szocialista öntudattal bíró kapitalizmuskritikát, mint ami a saját szempontjából hozta létre és egyben kritizálta a sztereotip „vászoncigány" paradigmát, a kapitalista ország számára szolgáltatott hamis cigánykép értelmében.[236]

236 A fogalom Bori Erzsébettől származik, több cikkében használja (Bori 1998; Bori 2005). A 1998-as cikk definíciója: „A vászoncigány – szemben az igazival, amely nyelvében és múltjában éppoly sokféle, mint életvitelében és értékeiben – meglehetősen egyforma az egész világon: dalból van a lelke és aranyból a szíve, festői és fotogén szegénységben él, akár a jég hátán is, féli az istent meg a rendőrt, mivel szenvedélyes temperamentuma és pusztíthatatlan életereje folytán mos áthágni a

Ennek a „sztereotípia"-kritikának az elemzése, mint arra a tanulmányban többször utaltam, rámutathat a film recepciójában létrejövő *öntudatlan fehérség-definíciókra és -vallomásokra*, így a filmkritika a kritikai fehérségkutatás legitim tárgya lehet, kiegészítve az olyan fehérség-kutatásokat, mint például Richard Dyeré, melyek a filmekben létrejövő fehérségre irányulnak. Úgy vélem, hogy szükséges a kritikai fehérségkutatás kiterjesztése, mégpedig a mindenkori sajtótermékek és médiatartalmak elemzésével. Ennek szellemében a *Koportos* és más „cigányfilmek" a kritikai média- és kultúrakutatás terepévé válhatnak, annak tárgyalásává, hogy mit jelent a többségiek számára a „cigányfilm", hogyan nézik a fehérek a filmeket mint a Másik ábrázolásának helyét, továbbá hogy miként definiálják Magyarországot és saját magyarságukat a „cigányfilmek" európai befogadói horizontjának elképzelésével.

A tanulmányban bemutatott kutatást az Arcanum digitális adatbázisban végeztem. Változatos műfajú szövegeket olvastam és tekintettem át, mint tévé- és moziműsorokat, beszámolókat ankétokról, riportokat a forgatásról, kritikákat, ún. „filmjegyzeteket" és „filmleveleket", interjúkat. Nagyon sok cikkre nem tudtam itt kitérni, és nagyon sok olyan téma merült fel a kutatás során, amelyet érdemes lenne kidolgozni. Ezek közül csak hármat említek meg röviden a tanulmány zárlatában.

Sok cikk szól a *Koportos* című regény és a film kapcsolatáról, a konkrét adaptációról, elsősorban a regény és a film különbségeiről, ami sokszor a kritika alapját képezi a regény javára. Bár a regényre valóban jellemző

tízparancsolat és a Btk. szabta korlátokat. A többségi csoportokkal való kapcsolata ennélfogva konfliktusokkal terhes, a sápadtarcúak amúgy is kiszámíthatatlan népség, miszerint van köztük jó és rossz, rasszista és mintaszerűen toleráns. A roma ábrázolat gyakran emlékeztet óegyiptomi (v. ö. őshaza) reliefre: statikus, nem ismeri a perspektívát, csak egy nézete van, kor- és világtalan." – A *screen Gypsy* fogalmához lásd Dina Jordanova által szerkesztett tematikus *Framework*-számot (2003), illetve a számon belül elsősorban Imre Anikó tanulmányát, aki Bori terminusának etimológiáját fejtegeti: „Amikor a magyar »vászoncigányok« kifejezést angolul »screen Gypsies«-nek fordítom, a régi kifejezés Bori Erzsébet általi ügyes újragondolását veszem kölcsön, aki a legújabb magyar játékfilmekben megjelenő cigányokat cigányábrázolásokról értekezik (Bori 1998: 53). A »vászoncigányok« kissé archaikus kifejezés, amely szó szerint »vásznat viselő« jelent, és egy bizonyos osztályhoz tartozó vagy gazdasági státusszal bíró cigányokra utal – azokra, akik etimológiai logikám szerint megengedhették maguknak a vászon viselését. A »vászon« azonban azt is jelenti, hogy »(festő)vászon« vagy »(mozi)vászon«, ami a ruhavászon, a festővászon és a mozivászon közötti nyilvánvaló metonimikus kapcsolatra utal." (Imre 2003: 15)

a filozofikusság, de meg kell jegyeznünk, hogy ugyanakkor nagyon filmszerű szövegről van szó. Különös jelentőségre tesz szert ez a megfigyelés, ha a Balázs József özvegyével, Balázsné Fodor Katalinnal készült interjút olvassuk: „Jóska mindig filmes akart lenni […] ő igazán a Színművészeti Főiskola rendező szakára szeretett volna járni. […] amatőr filmjeihez írt forgatókönyveket. Ő nem írónak készült, hanem – amint említettem – filmesnek." Balázs József aktívan látogatta az ELTE amatőrfilmklubját, és filmet is készített. „Az *Egy kis séta* című filmjének forgatásán magam is jelen lehettem. A film egy cigánygyerek délutánját mutatja be. Vitkán vette fel a nagynénje házánál, ami előtt egy kerekes kút állt. A gyereknek erre kellett ráhasalnia. Jól emlékszem, ahogy instruálta a gyereket. Kérdeztem tőle, hogy miért ez a címe? Gondolj Adyra – mondta. Ezzel párhuzamosan már dolgozott a *Koportos*on, mint filmen. Emlékszem, mennyire izgatta őt egy idős cigányember sorsa." (Babosi 2014; 85–86) Az amatőr filmkultúrának a professzionális filmmel való kapcsolatát tudomásom szerint ez idáig kevés helyen tárgyalja a szakirodalom. A fent idézett interjúban erre a kapcsolatra sok utalás történik. (Uo. 86–87)

A másik téma a kor kelet-európai roma tematikájú filmjeivel való kapcsolat. A *Koportos*t az Arcanum tanúsága szerint az első Cigány Filmfesztiválon 1994-ben együtt vetítették a *Találkoztam boldog cigányokkal is* (*Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967) című jugoszláv filmmel. A két filmet egy 1980-as kritika is kapcsolatba hozza, mondván, „a megjelenítés egésze kísértetiesen emlékeztet a téma klasszikus alkotására, a jugoszláv Alexander Petrovic *Találkoztam boldog cigányokkal is* című filmjére, annak humora, s a cigányok legyőzhetetlen életerejének, életkedvének ábrázolása nélkül." (A. Szabó 1980) Tekintsünk el a kritika vakságától a *Koportos* főszereplőjének életerejére, és nézzük a „kísérteties emlékeztetést". A *Koportos*ban konkrétan megidéződik a *Találkoztam…* (eredeti címével 'A tollkereskedő') egyik jelenete, amelyben a férj az otthoni televíziót felesége átkozódása közben elviszi otthonról – a *Koportos*ban a „ficsúr cigányként" emlegetett szereplő viszi át felesége varrógépét ahhoz a nőhöz, akit szeretne megkörnyékezni, és aki nem mellesleg Rostás Mihály felesége. Ez az intertextuális viszony rámutat arra, hogy Gyarmathy Lívia miként kapcsolódik a *Koportos*sal a jugoszláv fekete hullámhoz, illetve annak renegát és egyben paradigmaváltó cigányábrázolásához. Ugyanez mondható el a *Koportos* cseh kapcsolatairól, amelynek egyrészt vannak nyilvánvaló jelei, mint például Jiří Menzel vendégjátéka a pap szerepében, másrészt vannak nem nyilvánvaló és kevésbé tudatosított jelei.

A cseh újhullám egyik korai filmjében hasonló paradigmaváltás történik, többek között egy új cigányábrázolással, mint a *Találkoztam…*-ban. Ilyen szempontból Jiří Menzel nyilatkozata inkább udvarias, mint tényszerű.[237] A *Gyöngyök a mélyben* című 1965-ös filmantológiában kapott helyet Jaromil Jireš *Románc* című kisfilmje, amit a rendező Bohumil Hrabal azonos című elbeszéléséből forgatott.[238] A film témája egy szerelem, amely egy cigány lány és egy nem cigány (a filmben „csehként", illetve „fütyikémként" emlegetett) fiú között bontakozik ki, mindez a cseh hétköznapiságba ágyazva, ahogy a fiatalok moziplakátokról és filmekről elmélkednek, dzsesszt hallgatnak, és ahogy a lány végül elviszi a fiút a cigányok közé, akik élik a mindennapi életüket.[239] Ahogy a fiatalok élnek ebben a filmben, úgy mutatja be a *Koportos* Mihályt, aki hétköznapi díszletek között intézi felesége temetését.

Végül, a filmről szóló cikkeket olvasva felmerül a kérdés, hogy a sok kritika, interjú, filmesszé között vajon volt-e olyan hely, ahol a romák hangot adhattak a véleményüknek. Hol és mikor szóltak hozzá a filmhez romák? Erre sok lehetőség adódott, hiszen az akkor még élő és aktív vidéki mozik műsorra tűzték a filmet, amit így az országban sok helyen lehetett látni. A forgalmazásról szóló híradások is sokszor említik a filmet követő szervezett vitákat, ankétokat, beszélgetéseket, amelyeken nem egy esetben a stáb is részt vett. Az általam olvasott tudósítások között egy olyat találtam, amelyben név szerint és konkrétan megemlítenek egy cigány nézőt, akinek a hozzászólását is idézik. Egy ankéton Gyarmathy Lívia „szólt »a kedves Linárol«, azaz Rézműves Mihálynéról, a hodászi óvónőről, a film egyik szereplőjéről, akitől mi is megkérdeztük: ők, a cigányok, hogyan fogadták a filmet? – Nagyon tetszett, mert őszintének tartjuk. Arról beszél, ami az igazság." (Barakso 1980)

237 Gyarmathy „olyan típusú filmeket alkot, melyek nálunk, Csehszlovákiában egyelőre még nincsenek." (Fenyves 1979)

238 *Perličky na dně*, rendezők: Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, 1965.

239 Témánk, vagyis a romák mint kelet-európai rasszizált kisebbség reprezentációja kapcsán fontos megemlíteni, hogy a Hrabal-elbeszélés és azt követve a film is egyértelmű kapcsolatot állít fel az észak-amerikai feketék és a kelet-európai romák között: „Te, ez úgy énekel, ahogy én beszélek", mondja a lány a dzsessz lemezt hallgatva. A film végén egy nagy sugárban pisilő cigány kisfiút látunk, a vágóképen pedig városi cseheket esernyővel futva az utcán, felülnézetből. A kisfiú játékos isteni pozícióját egy szereplő kommentárja teszi félreérthetetlenné: „lehet, hogy egyszer majd ő lesz az elnök".

13. A „vászoncigány” és a „celluloid roma”

A roma–nem roma viszonyok ábrázolása 2010 és 2025 között készült magyar játékfilmekben[240]

A „celluloid cigány” két jelentése

A kritikai kultúra- és médiakutatás, a kritikai rassztanulmányok és a posztkoloniális tanulmányok rendszerváltás utáni megérkezése Kelet-Európába egyben az esszencializáló és sztereotip cigányképek, a *vászoncigány* képeinek kritikáját is jelentette vagy jelenthette volna.[241] A későbbiekben részletesen is kitérek arra, hogy milyen tanulmányokban és kritikákban jelent meg ez a fogalom a magyar filmre vonatkozóan.[242] A *screen Gypsy* („vászoncigány”) kifejezésnek a szakirodalomban olyan szinonimák felelnek meg, mint a „metaforikus”, a „misztikus”, a „textuális” vagy „szövegszerű”, az „képzelt” vagy „képzeletbeli” stb.[243] Ebbe a sorba illik a „celluloid” jelző is, amit *Celluloid Drom* formában Edouard Chiline használ 2003-as *Framework*-tanulmányában, majd ezt mások is átvették.[244] A *celluloid Gypsy* kifejezés azonban egy kevésbé ismert jelentéssel és

240 Angol nyelvű tanulmányként megjelenés alatt *Az Orbán-rendszer filmkultúrája* című tanulmánykötetben.

241 Ahogy később kifejtem, a vászoncigány-paradigma részvételi típusú alternatívájának Magyarországon voltak rendszerváltás előtti példái, ahogy a rendszerváltás után is készültek filmek a vászoncigány-paradigma jegyében, nem beszélve arról, hogy a legtöbb film ebből a szempontból többé-kevésbé hibrid és kontextusfüggő, ahogy ezt az értelmezők közti viták bizonyítják. Ez az értelmezés- és kontextusfüggő jelleg szabja meg például az emancipáció kiteljesedésére épülő teleologikus romaábrázolás-történet határait.

242 Tudomásom szerint a fogalmat angol nyelven Imre Anikó használta először 2003-as *Framework*-cikkében. Imre egy magyar kritikából vette át a kifejezést (Bori 1998), és a kifejezés lefordításának szenteli tanulmánya első bekezdését.

243 „A romákkal mint »metaforikus anyaggal« való (vissza)élés a főáramú nyugati kultúrákban” (Iordanova 2003: 8–9); „a misztikus kizsákmányolása – egészen a kirekesztésig – a valóságos [romák] kárára” (Hancock 1999); „a cigányság egyre inkább textuális elemmé redukálódik” (Trumpener 1996: 233); „a képzeletbeli cigány alakja a filmben” (Mladenova 2016), „irodalmi cigány” (Erdős 2013: 67).

244 Nikolina Dobreva Kusturica és Gatlif filmjeiről szóló tanulmányában (Dobreva 2007), majd *The White „Mask” and the „Gypsy” Mask in Film* című könyvében Radmila Mladenova: „a »cigány figurájának« celluloid formái” (2022: 4).

történettel is bír, amelyben a cigányok és a nem cigányok viszonya összehasonlíthatatlanul kiegyenlítettebb, mint az előbbiek sztereotip karakterekben való tárgyiasítása az utóbbiak által. Ebben a történetben is megjelenik a vándorlás toposza, ami olyannyira ismerős a cigányokkal kapcsolatos diskurzusokban, populáris szórakoztatóipari tartalmakban és kirekesztő demagóg politikai propagandaszólamokban, de itt történeti és szociológiai hitelességgel bír, és nem olyanként, mint amit a nem cigányok alkottak meg a cigányokról egyfajta redukált és sűrített képzeletként. Eltérően a fenti használatoktól, Lewis B. Funke nevezte egy 1943-as cikkében *Celluloid Gypsy*nek azokat a többségében kelet-európai cigányokat, akik az óhazában űzött vándorló vásári tevékenységüket az Újvilágban vándormozisként folytatták a 20. század első felében, és még jóval az után is (Funke 1943). A hatvanas években Mexikóban kutató nyelvész-antropológus Pickett úgy hivatkozik a vándormozis cigányokra, mint „utazó filmes cigányok" *(travelling movie Gypsies)*, vagy „nomád teljes munkaidejű *cineros*, avagy mozisok" *(nomadic, full-time cineros, movie operators)*" (1971: 111, 134; lásd még Lagunas 2023: 53). A *cineros* által művelt műfaj neve *cine ambulante*, vagyis vándormozi, amit a köznyelvben úgy is hívtak, hogy „kollektív hipnózis" *(collective hypnotism)* vagy „látványos hipnózis" *(spectacular hypnotism)*. A vándormozisok által válik nyilvánvalóvá, hogy a romák nem csak a vetített képek tárgyai, hanem vetítői is lehetnek; nemcsak áldozatai a mozinak mint kollektív hipnózisnak, hanem a közösségileg vágyott álom aktív kiszolgálói és irányítói is.[245] A „celluloid cigány" kifejezést Funkétől átvéve és újrafunkcionálva, olyan romaképeket értek alatt, amelyek a cigányokról szóló sztereotipikus mozgóképes elbeszélések kritikáiként vagy alternatíváiként értelmezhetők. Különösen tanulságos a „celluloid cigány" kifejezésben rejlő alternatív cigány mozitörténet akkor, amikor a cigányok több részesedést szeretnének a filmiparban, mint hogy a róluk gyártott képekkel hipnotizálják a társadalmat, amikor fontossá és időszerűvé válik a cigányok képek által is történő gyarmatosításának kritikája, és amikor történeti mintákra van szükség ahhoz, hogy az önnön képük létrehozásában részt kérő romák a nem roma

245 „Kitartásuk meghozta gyümölcsét. Egy filmforgalmazó vállalat szerint a roadshow-üzletág ma rendkívüli módon virágzik, sőt, aktívabb, mint a békeidőben. Egy másik, a roadshow-szervezők igényeit kielégítő cég vezetője a minap kijelentette, hogy a filmkölcsönzések és a terepen dolgozókkal való közvetlen kapcsolatok alapján a cigányok soha nem látott mértékben prosperálnak." (Funke)

szövetségeseikkel közösen megújítsák az aktuális filmes romareprezentációt. Ha a „vászoncigányok" olyan képek, melyek alkalmasak arra, különösen fehérségüket és nemzethez tartozásukat a történelem során frusztráltan megélő kelet-európai társadalmakban, hogy projektív azonosulás tárgyai legyenek a többségiek számára, vagyis a kollektív hipnózis eszközei a románok mint kelet-európai Másiknak a megkonstruálásában, akihez képest „magyarnak", „fehérnek" és a „nemzethez" tartozónak lehet lenni, akkor tekintsünk rá azokra a képekre is, amelyek nem hoznak létre sztereotip védőhálót *(screen)* a többségi néző és a tárgyiasított romák között, hanem rostálatlanul *(unscreened)* engedik át az émikus formát kapó roma tapasztalatot, vagy éppen az aktív roma visszabeszélést. Ez utóbbinak lehet a következménye, hogy a projektív azonosulásban nagy szerepet játszó freudi áthelyezés szublimációs útjai eldugulnak a fehérek számára, és megakad a Másik iránti elfojtott vágy elutasításba való átfordítása.[246] A sztereotip képek általi áthelyezés (kirekesztés, hazátlanná válás) állapota innentől nem a romákat fenyegeti, hanem helyettük a nem romáknak kell kilépniük a biztonságosnak tekintett képi világból, és átkelniük egy másik képi világba. A saját történetet fehér kontroll nélkül elbeszélő aktív „celluloid cigánnyal" való azonosulás kihívást jelent a sztereotip képek által kondicionált fehérek számára, és a megszokottól eltérő utakra viszi őket.[247]

A magyar játékfilmes romareprezentáció története

A romák magyar játékfilmekben való megjelenésének története szélesebb körű kulturális, politikai és filmes trendeket tükröz, amelyeket a nemzetközi sztereotípiák és a változó hazai ideológiák egyaránt alakítottak. A 20. század első felében az ábrázolások nagyrészt az ismert trópusoknak – mint például a cigányzenész, az egzotikus cigányasszony és a bűnöző figurája – feleltek meg (*A tánc*, 1901; *A munkásubbony*, 1914). Az 1940-es *Dankó Pista* című film, a „cigányálarc" (*Gypsyface*) mozi egyik legmeghatározóbb példája, amelyben a korszak főszereplője, Jávor Pál egy ünnepelt roma hegedűművészt alakított, megerősítve a romantikus és rasszista

246 Az áthelyezés *(displacement)* fogalmáról a dokumentumfilmben lásd Nichols (1991: 91, 287), illetve a részvételi filmmel kapcsolatban Müllner 2022.

247 Ennek egyik következménye, hogy a fentiek tükrében ezek a filmek nem tekinthetők csak romafilmeknek, hanem viszonyfilmekként értelmezendők.

képeket.[248] A második világháború, pontosabban 1948 után az országban szovjet típusú diktatorikus-cenzurális közeg uralkodott, amely az 1960-as évek elejétől tiltotta a többségi társadalom egyébként nagy részére jellemző rasszizmus nyilvános terjesztését,[249] de ugyanúgy tiltotta a kritikus vagy emancipatorikus kisebbségábrázolást is, amely a szocialista állam rasszista intézményi működésére irányult vagy irányulhatott volna. Ez utóbbi körben mégis születtek olyan alkotások, amelyek paradigmaváltónak minősíthetők. Az előbb említett korlátok ellenére a roma szövetségesként jellemezhető filmkészítők előszeretettel fordultak a roma téma felé már a hatvanas évek elejétől, hogy feltárják a magyar cigányok másodrendű állampolgárságának okait. Korai példa Sára Sándor *Cigányok* című tizenhét perces dokumentumfilmje 1962-ből, amely sűrített módon mutatta be a cigány közösségeket nagyban érintő lakhatási, munkavállalási, oktatási és egészségügyi nehézségeket, valamint egy cigány népdallal utalt a hivatalos emlékezet szintjére nem emelt roma holokausztra is.[250] Kivételesen azért idéztem fel ezt a dokumentumfilmet, mert a rendező egyik roma tematikájú játékfilmjének az elődjét láthatjuk benne. Sára rendezte a *Feldobott kő* című filmet 1968-ban, amely egy jelenetében a cigányok kényszermosdatását mutatta be, amely a filmben meghatározó negatív élményt jelentett a szocializmusban addig feltétel nélkül hívő ifjú protagonista számára. A néprajzi filmeket készítő Moldován Domokos *Rontás és reménység* című 1982-es dokumentum-játékfilmje egy különleges kortárs történet újrajátszását vitte színre nagyrészt az érintett cigány és nem cigány civilek bevonásával, eltérve a magyar néprajzi filmet abban

248 A *Gypsyface* ('cigányálarc') kifejezést Radmila Mladenovától kölcsönzöm, aki egy egész könyvet szentelt a maszk témájának a 20. századi játékfilmben (Mladenova 2022).

249 Bár a szoft rasszizmus, a cigányok áldozathibáztatása a rendszerszintű hátrányok miatt, vagy az ún. „cigánybűnözés" hivatalos használata nagyon is szabad utat kapott a hírmédiában vagy standup előadók műsoraiban (Berkovits 2010). A magyar szocialista állam cigánypolitikájáról lásd Majtényi és Majtényi (2016).

250 Sára filmje a magyarországi romák helyzetét az elnyomás történeti perspektívába helyezése mellett (holokauszt-népdal) kortárs globális kontextusban is elhelyezte, tudomásom szerint egyedüliként a korszakban. A film nyitó szekvenciájában hallható dzsessz-kompozíció a Dave Brubeck Quartet *Calcuta Blues* című száma, amely a kvartett 1958-ban tett indiai turnéján született, látva az ottani szegénységet és az abból fakadó egészségügyi helyzetet. A magyar filmkészítők hozzájutottak a frissen megjelent lemezhez, és felhasználták a filmben (bár érthető módon jelölés nélkül), áttételesen, szinte csak önmaguknak jelezve a magyar romák és az indiai szegények helyzete közti párhuzamot.

az időben meghatározó, a kulturális örökégmegőrzést célul kitűző hagyományos rítus- vagy szokás-újrajátszásoktól.[251] Gyarmathy Lívia 1979-es *Koportos* című regényadaptációja részben szintén roma civil színészekkel forgott, és fontos ponton idézte fel a kelet-európai filmes romaábrázolásokat, amely hivatkozásokkal kinyilvánította azt is, hogy milyen trendekhez kíván kapcsolódni: Jiří Menzel játszotta a filmbeli papot, akinek 1969-ben betiltott Hrabal-adaptációja, a *Pacsirták cérnaszálon* (Skrivánci na niti) című filmje nemcsak a kényszermunkára ítéltek, hanem nem mellékesen a csehszlovák romák életéről is kritikus állítás volt. Gyarmathynak a magyarországi romák életéről készített szarkasztikus hangvételű filmje Menzel alakján keresztül felidézi a cseh új hullámot, ugyanakkor egy nyílt idézettel (a hűtlen férj ajándékba viszi a felesége varrógépét szíve választottjának) megidézi az Aleksandar Petrović rendezte 1967-es *Találkoztam boldog cigányokkal is* című jugoszláv filmet is (Skupljaci perja), eljegyezve így a *Koportos*t a jugoszláv fekete hullámmal is. Mindhárom film a romák másodrendű állampolgárságát és szubaltern életét jeleníti meg, nyíltan vagy kevésbé nyíltan politikai kontextusban: deklasszált cseh politikai elítéltekkel közös sorsuk, a multikulturális Jugoszláviában vagy éppen a többségi magyarokhoz képest elfoglalt alsóbbrendű helyük bemutatásával.[252] A legnagyobb kreatív kreditet és mozgásteret azonban Schiffer Pál adta roma szereplőinek, különösen Cséplő Gyurinak, aki Schiffernek a romák helyzetét (lakhatását, oktatását, munkavállalását) szociológiai mélységgel kutató filmsorozata harmadik, 1978-as filmjének a főszereplője volt. Schiffer egy írásában beszámol arról, hogy miként esett filmje

251 A *Rontás és reménység* módszerében olyan kései filmek rokona, mint a *Fejezet egy vasgyűjtő életéből* (Epizoda u životu berača željeza) című szerb film. Az újrajátszást tekinthetjük egy olyan módszernek, ahol a szociológia és a játékfilm találkozik egymással, hogy egy új típusú vizuális társadalomkutatás szülessen, és a szereplői érintettség révén az ábrázolás egy másfajta hitelességre tehet szert.

252 Az Antonio Gramscitól származó *szubaltern* fogalma az eredetiben még minden elnyomott osztályt és csoportot jelentett, bár nyilván kontextustól függően meghatározott módon (*subaltern classes*, az olasz eredetiben *classi subalterne*), de fél évszázaddal később a posztkoloniális tudomány újraértelmezte a fogalmat a gyarmati, tehát rasszalapú kizsákmányolás kontextusában, és ebben a kontextusban már nem minden elnyomottat jelent, hanem kifejezetten a rasszizált Másikat (Green 2021). Gramsci az alárendeltről szóló eszmefuttatásaiban csak néhány helyen utal az elnyomás rassz-elemére. Egy példa: „A hátrányos helyzetű csoportok gyakran eredetileg más rasszhoz tartozók voltak (és más vallásúak, más kultúrájúak), mint a domináns csoportok, és gyakran különböző rassz-csoportok keverékét alkották, mint például a rabszolgák esetében." (Gramsci 2021: 9)

aktív, született érdekképviselő főhősére a választás, hogyan készült az ún. szituációs dokumentumfilm jelenetről jelenetre Cséplő Gyuri választásainak és döntéseinek, gyors helyzetfelismerő képességének köszönhetően[253] (Schiffer 1977).

Az itt bemutatott filmek abban a törekvésükben kapcsolódnak össze, hogy általuk a többségnek a romák életére rasszizmustól mentes rálátása nyíl(hatot)t, a filmkészítők nemcsak statisztákként alkalmazták a romákat, hanem a film témájában érintett autentikus roma civil (fő) szereplők nézőpontja (is) dominált, vagyis megjelent a roma narratíva. Az akkor még kutatási módszerként nem, csak külföldi mintákból ismert részvételi paradigma irányadó lett a profi nem roma filmesek és a civil roma érintetti szereplők közötti demokratikus együttműködés megtervezésében. Mindehhez kapcsolódott még az a részvételiség céljából nélkülözhetetlen jelleg, hogy az alkotók kisebb-nagyobb mértékben hibridizálták a műfajt, vegyítve egymással a dokumentum- és játékfilmes elemeket. A fenti filmek mellett, amelyek hagyományára majd a jelen fejezet által elemzett filmek építenek a fehérség kritikai keretezésekor, említenünk kell, hogy az egzotizáló és cigányálarc-típusú romaábrázolás egyik legmeghatározóbb (amúgy A kategóriás külföldi fesztiválon díjazott) szovjet példája, az 1976-os *A cigánytábor az égbe megy* (Tabor uhogyit v nyebo) is erőteljes nyomot hagyott a magyar filmhagyományon.[254] Nem meglepő módon az abból inspirálódó, vagy legalábbis azt nagymértékben felidéző magyar film, cím szerint *Átok és szerelem* aratta a legnagyobb közönségsikert elkészültekor (1986), és aratja évtizedekkel elkészülte után is a magyar nem roma és magyar roma közönség körében egyaránt. Jóllehet a film kreatív stábjában résztvevő roma identitású alkotók életművükkel nagyban hozzájárultak a romák kulturális és politikai emancipációjához,[255] éppen ez a romantizáló, historizáló, egzotizáló film mutatott rá arra, hogy a kreatív stáb tagjainak etnikai identitása nem garancia arra, hogy az adott alkotás

253 A fent már említett külföldi minták és párhuzamok között Lionel Rogosin filmjeit kell megemlítenünk a *Cséplő Gyuri* kapcsán, ahogy arról egy előző fejezetben már szó esett. Bár egy visszaemlékezés Rogosin *On the Bowery* című filmjét idézi fel Schiffer alapélményeként, a globálisan és Magyarországon is feltétlen népszerűségnek örvendő *Come Back, Africa* alapvető hasonlóságokat mutat a magyar filmmel annak témáját és módszerét illetően. A *Cséplő Gyuri* című filmről lásd Pócsik (2017).

254 San Sebastián-i Nemzetközi Filmfesztivál, 1976 (Arany Kagyló-díj).

255 Forgatókönyv: Lakatos Menyhért, zene: Fátyol Tivadar, főszerep: Hollai Kálmán.

kritikus lesz a többségi (vagy épp az ahhoz alkalmazkodó kisebbségi) képzeletet kiszolgáló mítoszképzéssel szemben.[256]

Érdekes és ambivalens példa a rendszerváltás utáni évekből a Gyöngyössy Bence által rendezett *Romani kris/Cigánytörvény* című 1997-es filmje, ami a legjobb idegen nyelvű Oscar-díj magyar jelöltje volt, bár végül nem fogadták el a jelölését. A filmet a készítője filmrendező édesapjának ajánlotta, aki 1971-ben szintén rendezett egy romafilmet. Bár a huszonöt év különbséggel elkészült filmek témájukban különböznek, de erős kapcsolat van köztük, például mitizáló és egzotizáló jellegük, az ugyanabból a kisrégióból származó roma statisztáik miatt, vagy éppen abból a szempontból, hogy a főszerepeket mindkettőben nem romák alakítják. A *Romani kris* az első magyar kritikusok egyikét a magyar *vászoncigány* kifejezés megalkotásához vezette, amit aztán Imre Anikó *screen Gypsy* alakban fordított angolra. Imre Anikó idézi a *Romani kris* egyik első, magyar nyelven írott kritikájának kérdéseit (amit kissé bővebben én is megteszek alább), hogy tanulmányában választ találjon rájuk:

> „A történet Magyarországon játszódik, lovári cigányok körében (lásd a hős beszélő nevét), akik időnként cigányul beszélnek egymással, de mindennek semmi jelentősége. A *Romani kris*t nem lehet korszakhoz kötni, ideje bizonytalan – a szegénytelep felszámolás tanácsi programja és a cigány Regan garázsában tárolt csempészáru hazai megjelenése két különböző évtizedre esett –, bár erre elfogadható mentséget teremt a mese. A szociológiai hitelesség vagy a dramaturgia csele különben is érvényét veszti azzal a kérdéssel szemben, hogy minek csinált roma filmet Gyöngyössy Bence. Mi köze a cigányokhoz, mit akar róluk, velük vagy általuk elmondani? (És kinek?) Nem eléggé nyomós ok, hogy most ez érdekli a világot."
>
> (Bori 1998: 53)

Bori Erzsébet ezekkel a szó szerint plasztikus szavakkal zárja a „vászoncigány" fogalmának jellemzését: „A roma ábrázolat gyakran emlékeztet óegyiptomi (v. ö. őshaza) reliefre: statikus, nem ismeri a perspektívát,

256 Zsigó Jenő szociológus, politikus és roma polgárjogi aktivista a Romakép Műhelyben fejtette ki a filmmel kapcsolatos kritikáját 2013. április 24-én, az *Átok és szerelem* vetítését követő beszélgetés során (Romakép Műhely 2013b).

csak egy nézete van, kor- és világtalan." Imre Anikó szavaival, a *Romani Kris* egy a cigányképek közül, melyekre mint „metaforikus vásznakra a kelet-közép-európai nemzet saját elutasított vagy idealizált képeit vetíti – azokat, amelyek ellentmondanak az egyetemes testvériség, az egyenlőség és a demokrácia nacionalista retorikájának, vagy túllépnek azon, és ezért nem férnek bele abba."[257] Egy jegyzetben hozzáteszi, hogy

> „egy ilyen metaforikus projekció nyilvánvalóan hasonlít a gyarmati dinamikára. Egy összehasonlító, posztkoloniális elméleti keret – amely eddig szinte teljesen hiányzott a roma kulturális tanulmányokból – elengedhetetlen ahhoz, hogy hasznos analógiákat találjunk ezekre a komplex identitásképzési folyamatokra; a »posztkoloniális« címkét azonban csak megfelelő óvatossággal szabad alkalmazni a helyzetre. A posztszocializmus posztkoloniális jellemzői és a legtöbb harmadik világbeli társadalom posztkoloniális sajátosságai közötti különbségek ugyanolyan fontosnak bizonyulhatnak, mint a hasonlóságok, nem is beszélve a posztszovjet térségben növekvő regionális különbségekről."
>
> (Imre 2003: 29)

257 A „projektív azonosulás" kifejezést Mattijs van de Port alkotta meg: „Mindazonáltal helytelen lenne a cigány alakja köré szőtt fantasztikus képzeletbeli világot túlzottan rejtvényként vagy talányként, pusztán kognitív jelenségként bemutatni. A cigányokról alkotott képzeletbeli világ az érzelmekben és az ösztönökben gyökerezik (és abból táplálkozik). Ez döntőnek tűnik a cigányokkal kapcsolatos fantáziák erőteljes affektív és érzelmi töltete szempontjából, és azt eredményezi, hogy az elismerés azonosuláshoz és dicsőítéshez vezet, a zavarodottság pedig undorhoz és gyűlölethez." (van de Port 1998: 153) „Valahányszor ilyen felfedezést tettem, teljesen tanácstalanul álltam ott. Úgy éreztem, hogy ez a projektív azonosulás, azaz a másokról szóló szövegben rejlő saját jelenlétem, jelentősen aláássa azokról a másokról szóló állításaim hitelességét. »Segítség!« – ez volt a pánikszerű reakcióm. »Ez a könyv egyáltalán nem a szerbekről szól, hanem kizárólag rólam!«" (224) A projektív identifikáció, mint a hegemón helyzetben lévő fehér identitás pszichológiai és egyben politikai alapvetése tanulmányonként és szerzőnként változó alakban, de posztkoloniális kritikai értelmezés meghatározó terminusává vált az 1980-as évektől. Homi Bhabha például a fixálás-fixáció kettősén keresztül mutatja be a sztereotípiaalkotás és a fétisképzés, a hatalom és a vágy együttes mozgásának identitáskonstruáló erejét (Bhabha 1994: 25–26). A fogalom meghatározó a kritikai rassztanulmányokban is, azon belül is a kritikai fehérségkutatás területén.

Imre itt idézett 2003-as *Framework*-cikkében, ahol tudomásom szerint először elemez roma témájú filmeket, a fehérség mint téma még nem jelenik meg, annál inkább fontossá válik egy pár évvel későbbi hasonló film- és társadalomelemző vállalkozásában, amelyben a kelet-európai fehér felsőbb- *és* kisebbrendűség jelenségét vizsgálja, valamint az arra adott mozgóképes válaszokat. Annak oka érdekli, hogy „[a] posztkommunista filmek és média újult érdeklődést tanúsítanak a cigányok ábrázolása iránt" (Imre 2005: 89). Imre fenti elemzését alapvetően meghatározza az a posztszocialista politikai és kulturális kontextus, amelyben a cigányképek a rendszerváltás utáni Magyarországon megszülettek, amelyet egyszerre határoz meg a nacionalista politika és a globális média, az eurocentrikus fehér felsőbbrendűség és a frusztrált kelet-európai kisebbrendűség, a tiszta nemzet iránti vágy és a hibrid identitások valósága.

Ez a cikk meghatározó a jelen fejezet szempontjából, és mellette még jó pár olyan mű, amely a romák művészi és kulturális ábrázolásait magyar kontextusban a kritikai fehérségkutatás nézőpontját alkalmazva elemezte a 2000-es évek első két évtizedében.[258] Imre Anikó 2006-os tanulmányában nem az aktuális kormányzat és a romafilmek között vont párhuzamot, hanem nagyobb távlatban mérte a politikának, illetve a globális trendeknek a romák filmes és médiabeli ábrázolására gyakorolt a hatását. Megállapítása szerint a posztszocialista országokban, így Magyarországon is a szocializmus alatt elfojtott nacionalizmus különös erővel tért vissza, és rasszizmussal párosult, amikor a többségiek a gazdasági nehézségek által frusztráltan a romákat okolták a „munkakerülők" és a „segélyen élők" sztereotip fordulataival. A népszerű jobboldali politikai ideológiák a magyar nemzetet homogénként határozták meg, kizárva belőle a hatszáz éve Magyarországon élő romákat, ahogy ez a szólam a jelenlegi, illiberális politikai rezsim által uralt diskurzusban is visszatérő fordulat.[259] A nagy különbség az, hogy a jobb-

258 Junghaus Tímea és Kovács Éva a művészettörténészekként (Junghaus 2011; Kovács 2009), Bogdán Mária az újmédia-kutatóként (2013), Pócsik Andrea filmtörténészként és kultúrakutatóként (2017), Kóczé Angéla szociológusként (2009) végzett úttörő munkát a Romani Studies és a kritikai rassztanulmányok területén magyar kontextusban. A kritikai fehérségkutatás jegyében született magyar nyelvű tanulmányokat egy előző fejezetben tekintettem át.

259 Két példa a számtalan közül a cigányok vezető politikusok általi kirekesztésére, az első Orbán Viktor miniszterelnöktől, a második Lázár János kancelláriaminisztertől: „Nekünk is az az adottságunk, függetlenül, hogy ki mit gondol róla, hogy

oldali politikusok a 2000-es évek elején nem vonták kétségbe az Európai Unió közösségének eszméjét, hiszen igényt tartottak az kelet-európai imaginációként megkonstruált nyugat-európai fehérségre és az azzal társított fehér felsőbbrendűségre, valamint nem utolsósorban a kapitalista jóléti társadalom szelektíven szemlélt előnyeire. A fehér felsőbbrendűség alig titkolt eszméje azóta is fennál, sőt még erősebb hangon szólal meg. Ugyanakkor a kelet-európai fehérségtudat tovább frusztrálódott, amikor szembesült az aktuális Nyugat-Európa és a virtuális globális médiaképek multikulturális jellegével, és a frusztráció folytán a „nemzet" Másikjaként definiált romák újra és újra tárgyiasított formában jelentek meg a magyar médiaképekben és politikai beszédekben.[260] A rendszerváltás óta eltelt harmincöt évben egyetlen dolog nem változott többek között a filmek terén sem, és ezt Dina Iordanova szavaival lehet leírni: „A »cigány egzotikum« és a »roma állapot« típusú filmek valószínűleg továbbra is egymás mellett fognak létezni." (Iordanova 2003: 9)

A fent már bevezetett posztkoloniális kritikákban az imaginárius cigányábrázolás szembeállítódik az autentikus cigányábrázolással, Iordanovánál „cigány egzotikum" vs. „roma állapot" formában, Ian Hancock megfogalmazásában „a misztikus kizsákmányolása – egészen a kirekesztésig – a valóságos [romák] kárára". A hancock-i „valóságos" *(actual)* a szociológiai és történelmi kontextussal hitelesített romaábrázolást jelenti, ahogy Bori Erzsébet is ezt kéri számon kritikájában a *Romani Kris* című filmen. Mint látni fogjuk, a 2010-es évek roma filmjei kapcsán is visszatér ez a szempont. Ez a bináris oppozíció távolról nézve talán jól működik, de a következő esettanulmányokban épp arra szeretnék rámutatni, hogy mennyire relatív a két szélső érték, és milyen erősen szituációfüggő, hogy mi minősül valóságosnak vagy

szereti-e a túrós csuszát, vagy nem, Magyarországnak az a történelmi adottsága, hogy együtt él néhány százezer romával. Ezt valakik, valahol, valamikor eldöntötték. Ezt mi megörököltük, ez a mi helyzetünk. Ez egy adottság. Ezt senki nem kifogásolhatja, se így, se úgy. Nekünk kell ezzel együtt élnünk. De mi nem támasztjuk senki felé azt az igényt, nyugati irányba különösen nem, hogy ők is éljenek együtt egy nagyszámú roma kisebbséggel." (Orbán Viktor beszéde a külképviselet-vezetők értekezletén. Magyarország Kormánya honlapja, 2015. szeptember 8.) „Migránsok százezrei jöhetnek Magyarországra, akikkel nem tudni, hogyan tudnánk együtt élni. Hiszen 600 éve élünk együtt cigányokkal, akiknek nem tudtuk megoldani a problémáit." (Részlet a Lázár Jánossal 2016. szeptember 19-én készített *Magyar Nemzet*-interjúból.)

260 Az Orbán-rezsim rasszizáló politikájának egy elemzését lásd Böröcz-Sarkar 2017.

éppen misztifikációnak és imaginációnak, mi minősíthető progresszív, demokratikus és emancipatorikus reprezentációnak és mi nem. A filmeket a maguk szingularitásában kell vizsgálnunk, vagyis azokat a kontextusokat is, amelyekben nézőik megtárgyalják őket és egyezkednek a jelentéseiket illetően.

Az Orbán-rendszerben készült romaképek (2010–2025)

Imre 2005-ös kijelentését a jelen tanulmány által tárgyalt időszakra vonatkozóan úgy aktualizálhatjuk, hogy van-e különös kapcsolat a 2010 és 2026 között fennálló Orbán-rendszer, annak tágabb művészeti és filmpolitikája, valamint a magyar film romaképe között. Az etnonacionalista Fidesz 2010 óta tartó megszakítatlan kormányzása alatt változatos játékfilmek születtek a romákról (még ha számszerűen nem is sok), illetve pontosabb úgy fogalmazni, hogy a roma–nem roma viszonyokról.[261] Bár a kortárs magyarországi közéleti viszonyokról, köztük a rasszviszonyokról kritikus módon beszélő filmek még kisebb állami támogatásokat is kaptak, azonban az általánosságban megállapítható, hogy a kritikus hangokat az illiberális hatalom leginkább az erőforrások megvonásával próbálja meg lehalkítani és ellehetetleníteni a filmkészítés terén is, vagy akár direkt negatív kommunikációval. A megvalósult kritikai romaképek állítása a hegemón helyzetben lévő fehér felsőbbrendűség ideológiájáról mégis határozottabb, mint volt a rendszerváltás után eltelt húsz évben, 1990 és 2010 között. A 2010 és 2025 között készült releváns filmek egy része (melyek többségükben művészfilmek), maguk mögött hagyja a romanticizált cigányképet, amely olyannyira meghatározó volt a 20. században, és az előző évtizedek kritikai szociológiai alapú filmes képzeletét viszik

261 Ebben a tanulmányban nem térek ki az Orbán-rendszer kultúrpolitikájának, azon belül pedig filmpolitikájának ismertetésére, az intézményi átalakításokra, és arra a meghatározó két korszakra, amelyek közül az első a professzionális körülmények biztosításával adaptált hollywoodi műfaji film priorizálását jelentette (ezt a korszakot az Andy Vajna vezette Nemzeti Filmalap határozta meg 2011 és 2019 között), a második pedig a nacionalista képzelet játékfilmes megalkotását, illetve a filmnek a magyar „kultúrharcba" való erőteljes involválását volt hivatott biztosítani (ebben a 2019 óta tartó korszakban a Káel Csaba irányította Nemzeti Filmintézet az állam által fenntartott központi filmes intézmény). A két korszak intézményi és rendezői munkásságának elemzéséhez lásd Gelencsér (2022, 2024) és Győri (2024) cikkeit.

tovább, illetve a 2010-es évek kritikai rasszpolitikai diskurzusát bontakoztatja ki, aktualizálja magyar viszonyok között. Az esettanulmányaim azok a meghatározó filmek lesznek, amelyek tehát egy alternatív képzeletet képviselnek a politikai szólamokban megnyilvánuló és a gyakorlatban megvalósuló kirekesztés, diszkrimináció és közvetett apartheid mellett. Ezek a filmek azért is sokszínűek, mert kritikájukat nem korlátozzák a fehér rasszista politikai vagy társadalmi közegre (ezt képviseli a cigányok elleni sorozatgyilkosságot feldolgozó, Ezüst Medve-díjas *Csak a szél*), hanem kiterjesztik a roma emancipáció nem roma szövetségeseire, a „fehér megmentőkre" (*Nyersanyag*), a későkapitalizmus-konform kortárs identitáspolitikára és identitásalapú művészetre (*Háromezer számozott darab*), vagy például a kortárs populáris kultúra olyan elemeire, mint a sztárkutató (*Larry*).

A szélsőjobboldali illiberális Orbán-rezsim csak mint történelmi korszak keretezi az itt bemutatott romafilmeket, és nem számítható be mint aktív romaképgyártó ágens, legalábbis játékfilmes szempontból. Más szavakkal, a hibrid autoriter rezsimet átható illiberális ideológia olyan filmekben jelenik meg, amelyek a fehér hősi és patriarchális nemzeti múltat, valamint a tradicionális nemi szerepeket konstruálják meg, és a globális médiatrendekből azokat a mozgóképes formákat, stílusjegyeket, narratívaképző elemeket veszi át, amelyek sikerrel biztatnak és nézettséget biztosítanak. Közvetlenül azonban egyáltalán nem érdeklődik például a nemzeti-etnikai kisebbségek mozgóképes ábrázolása iránt, hiszen a magyar nemzeti múltból (és jelenből) más kisebbségekkel együtt ezek a kisebbségek is ki vannak zárva. Éppen a hatalom etnikai kisebbségek iránti érdeklődésének hiánya miatt nem hozható létre az a bináris oppozíció, amelyben sztereotip „vászoncigányok" illiberális (kirekesztő) ábrázolásai állnának szemben a szociológiailag megalapozott, kritikus, autentikus és emancipatorikus romaképekkel. Ehelyett azt látjuk, hogy az állami ideológiától és támogatástól független vagy kvázi független (az által csak kismértékben támogatott) liberális világnézetű filmek hoznak létre elválasztásokat és támasztanak vitákat nézőközönségükben a romaábrázolás helytálló voltáról. Egy másik meghatározó jellegzetessége a korszaknak, hogy az Orbán-rendszer és annak előbb említett patriarchális nemzet- és fehérségpropagandája a kisebbségi és feminista identitáspolitikai ellenállás nemzetközi tendenciáival interferál (Woke, Black Lives Matter, MeToo mozgalom). Ennek köszönhetően például a magyar roma identitáspolitika még karakteresebbé vált az elmúlt

tizenöt évben, és határozottan emlékeztet a hetvenes-nyolcvanas évek kulturális hangsúlyú roma polgárjogi mozgalmára. Ennek a hatása pedig megmutatkozik a játékfilmekben is, éppen a részvételiség paradigmájának különböző formákban való érvényre jutásában és ábrázolásában.[262]

A romákról szóló kulturális reprezentációkhoz, azok között is a magyar filmekhez ebben a tanulmányban két meghatározó, egymással természetes módon összefüggő szempont elemzésével szólok hozzá, ezek közül az egyik a fehér kulturális és politikai hegemónia, a másik pedig fekete identitáspolitika. Mindkét szempontot besorolhatjuk a kritikai rassztanulmányok körébe, amely kutatási irányzatként a hatvanas évek kritikai kultúrakutatásának egyik leszármazottja. A kritikai kultúrakutatás paradigmaváltó erővel bírt a hatvanas évektől, többek között azért is, mert a szemiotikai és a diszkurzív elemzést kombinálta annak érdekében, hogy megmutassa a rasszizált csoportok kulturális reprezentációiban rejlő elnyomást. A paradigmaváltás részét képezte az is, hogy a reprezentációkra irányuló akadémiai kutatás kritikai jelleget öltött és összekapcsolódott az identitáspolitikával, hiszen a fehér dominancia kitermelte sztereotip képek vizsgálata óhatatlanul elvezetett azok kritikai keretezéséhez, ahogy az eminens módon megjelent például Stuart Hall életművében, és a Hall-lal majdnem egyidőben akadémiai pályáját elkezdő Ian Hancockéban.[263]

262 A roma identitáspolitikát a magyar kulturális életben 2010 óta meghatározó új szervezetek képviselték és különleges művészi alkotásokban formálták meg: UCCU Roma Informális Oktatási Alapítvány, TudásHatalom csoport, Sostar csoport, Független Színház, Szívhangok Társulat, vagy éppen a dokumentumfilm-rendező Debre Zsuzsa által alapított casting ügynökség, az Ethnic Talents.

263 Ha áttételesen is, de ők ketten össze is kapcsolódnak, legalábbis a RomArchive Hancocknak szánt oldalán, ahol Thomas Acton ezt írja Hancockról: „lenyűgözte bevándorló barátainak nyugat-afrikai kreol nyelve, mivel az szerkezetileg hasonlított az angol és a roma nyelv keverékéből álló nyelvjárásra". Hall nyugat-afrikai eredetű angolként akár maga is ott lehetett volna a fiatal Hancock barátai között, hogy visszaigazolja számára a hibriditás konstruktív erejét (Acton 2018). A roma származású Hancock nyelvészként építette akadémiai karrierjét, de írt romákat ábrázoló filmekről is, többek között *A cigányok ideje* című Emir Kusturica-filmről: „A *Raggedy Rawnie* című, szintén »cigány« témájú filmről írt korábbi kritikámban (*Traveller Education*, 23: 17–23, 1990) már bírálat alá vontam azt, ami a most tárgyalt alkotásban [Cigányok ideje] is zavar: a misztikum kihasználását a valóság rovására – sőt, annak kizárásával. Ironikus módon az egyetlen cigányfilm, a *Les Princes* [Hercegek] (amelyet Tony Gatlif rendezett, aki maga is roma származású), amely a párizsi külvárosi *cigánytelepeken* zajló nyomorúságos valósággal foglalkozik, nem kapott sem megfelelő reklámot, sem pozitív kritikákat. Csak arra lehet

A ’90-es évek második felétől egyre-másra jelentek meg azok a könyvek és tanulmányok, amelyek a kritikai kultúrakutatás módszereit kombinálták a kulturális antropológiával, a filmtudománnyal, a színháztudománnyal vagy éppen az irodalomtudománnyal, hogy megújítsák a romákról alkotott tudást, és olyan megállapításokat tegyenek, amelyek már nem a romák tudományos tárgyiasítását (többségi „megismerését”, pontosabban kisajátítását) eredményezték, hanem a romák és a nem romák viszonyaira, a reprezentáció módjaira kérdeztek rá, vagy az önreprezentáció példáit és lehetőségeit kutatták. Több más mű és szerző mellett Katie Trumpener „A cigányok ideje: egy »történelem nélküli nép« a Nyugat narratíváiban” című tanulmánya, Alaina Lemon *Between two fires: Gypsy performance and Romani memory from Pushkin to postsocialism* című könyve, vagy Dina Iordanova munkái, illetve a szerkesztésében megjelent tematikus *Framework*-szám jó példák ebből vonulatból, amelyre a posztkoloniális és társadalmi nemi kritika érvényesítése volt jellemző. Megfigyelhető, hogy a nem csak Hancocktól származó kritikus recepció ellenére milyen erős nyomot hagyott ezen generáción Kusturica filmjének címe: többen választották művük címéül „a cigányok ideje” kifejezést, köztük a kelet-európai, közelebbről magyar film romareprezentációját vizsgáló Imre Anikó is.

A következő filmeket fogom elemezni, hogy összehasonlítsam őket a roma és nem roma kapcsolatok ábrázolása, a hegemón fehérség és a fehér felsőbbrendűség iránti kritikai hozzáállásuk, valamint abból a szempontból, hogy milyen mértékben érvényesítik a kisebbségek filmes ábrázolásának részvételi paradigmáját: *Csak a szél* (Fliegauf Bence, 2012); *Brazilok* (M. Kiss Csaba–Rohonyi Gábor, 2017); *Lajkó – Cigány az űrben* (Lengyel Balázs, Magyar Nemzeti Filmalap, 2018); *Anja* (Baranyi Benő, 2019); *Larry* (Bernáth Szilárd, Budapest: Focusfox, 2022); *Nyersanyag* (Boross Martin, 2024); *Háromezer számozott darab* (Császi Ádám, 2022).[264]

következtetni, hogy a nagyközönség igénye a cigányokról szóló fantáziákra valóban folyamatos, és túlmutat a puszta szórakozás iránti vágynál. De amíg a roma nép misztikuma nem oszlik el, addig saját munkánkat és eredményeinket továbbra is másoknak fogják tulajdonítani, és a cigányellenesség mai valóságával szembeni felháborodás továbbra is néma lesz.” (Hancock 1999)

264 Bár Bogdán Árpád 2007-es „így jöttem” filmje, a *Boldog új élet* nem a tárgyalt időszakhoz tartozik, esztétikai, filmtörténeti és identitáspolitikai szempontból fontos megemlíteni. Bogdán azon kevés magyar játékfilmrendezők egyike, akik roma identitással bírnak. A film, amely hazai és nemzetközi közönség körében egyaránt nagy sikert aratott, és európai filmfesztiválokon is díjakat nyert, egy

Csak a szél

Fliegauf Bence *Csak a szél* című filmjét 2012-ben mutatták be, így a tárgyalt időszak filmjei közé sorolható, bár intézményi szempontból némileg kívül esik azon, amennyiben még nem a 2010-ben megválasztott Orbán-kormány által létrehozott, Andy Vajda által irányított Nemzeti Filmalap terméke, hanem egy még azt megelőző intézményi állapoté.[265] A tárgyalt korszak legelején készült film bizonyos értelemben nagyon is az Orbán-rendszer terméke. Több, itt részletesen nem tárgyalható ok miatt a 2002 és 2010 között uralmon lévő szocialista kormányzat 2006-tól az Orbán vezette ellenzék foglya volt. Az egyre szélsőbbre tolódó jobboldal a hazai és globális válságot használta a magyar szavazatok begyűjtésére, és ebben a közegben a rasszizmus is egyre fokozódott, egészen odáig, hogy 2008–2009-ben fegyveres szélsőségesek több támadást hajtottak végre roma családok ellen, amely támadások során hat ember meghalt (köztük egy ötéves), és kilenc súlyosan megsebesült. A *Csak a szél* a rasszista terror egy képzeletbeli formáját mutatta be. Az akkor már uralmon lévő Fidesz-kormány a film nemzetközi fesztivál-bemutatóját kisajátította, többek között az aktuális kormány cigánypolitikáját dicsérve, az előzőét kritizálva és nyugat-európai országokban történt rasszista gyilkosságokat felemlegetve.[266] A filmnek ezt a politikai kommunikációval történő eltérítését a magyarországi hegemón fehérség egy erőteljes megnyilatkozásának tekinthetjük. Volt azonban egy másik, immár magyarországi platformon és szakértő szociológusok között zajló vita is a filmről, ami osztozott az előbbi esettel egy lényeges motívumon. Berkovits Balázs és Jónás Marianna kritikája az „aktualitásként" megnevezett szociológiai

gyermekotthonban felnövő fiatal roma férfi életét követi nyomon. Néhány visszaemlékezés kivételével a meditatív képek a traumát elsősorban a mindennapi élet egzisztenciális nehézségein keresztül ábrázolják, de nem rejtik el a magyarországi romák által tapasztalt diszkriminációt és intézményes rasszizmust sem. A másik egy 2014-ben készült svájci film *Viktória* címmel, amely a konszenzuális kritériumok szerint nem tekinthető magyar filmnek (a gyártó cég és a rendező sem magyar), de főszereplője, a bevallottan roma Farkas Franciska miatt nem hagyható ki a felsorolásból – az ő neve más alkotások kapcsán is felmerül majd. Farkas Franciska az első magyar színésznő, aki romaként főszereplője egy játékfilmnek.

265 Ennek megfelelően nem is szerepel a Nemzeti Filmalap és utódja, a Nemzeti Filmintézet által támogatott filmek mozis nézőszámokat feltüntető listáján (NFI).

266 A film és a berlini esemény pontos elemzését lásd Strausz 2014.

kontextus szinte teljes hiányát rója fel a filmnek. Érveik részletes ismertetésétől eltekintek, ehelyett két idézettel mutatom be álláspontjukat:

> „Ha viszont nincs szisztematikus diszkrimináció, nincs rasszista ideológia, a gyilkosságsorozatot nem előzi meg semmi, nem motiválja semmi, nem létezik a mindenki által kedve szerint szabadon gyakorolható gyűlöletbeszéd jelensége, nincs Sólyom ablaka alatt felavatható náci és a mindig újjáalakuló magyar gárda, s nincsen a közbeszédbe szépen lassan begyűrűző, előbb burkolt, majd teljesen nyílt cigányellenesség, akkor csak objektív léthelyzet van, ez a (látszólag) bemutatott magyar falusi »világállapot«. S ha egyúttal a roma közösséget a teljes passzivitás jellemzi, akkor a gyilkosságok valóban fátumszerűen következnek be: gonosz emberek motiválatlan, ideológiátlan, megmagyarázhatatlan tetteiként jelennek meg."

Majd így zárják az írásukat:

> „[A] rendező egy csöpp figyelmet sem fordít azoknak a társadalmi folyamatoknak a bemutatására, értelmezésére, amelyek a gyilkosságok elkövetéséhez vezettek – holott a »fikció« státusza erre korántsem ad felmentést, míg a film témája, a megtörtént gyilkosságok, ezt kötelezővé tenné."

A kritikusok szerint a valóságos cigány alakok hiánya jellemzi a filmet, annak minden naturalitása ellenére, sőt az éppen hogy aláássa a látszólagos realizmust. Ha a hancocki valóságosság fogalmának megfelelője a szociológiai mélység, akkor a *Csak a szél* annak ellenpontja, mondják a kritikusok, amennyiben a valós események fikciós instrumentalizálását, kisajátítását és társadalmi folyamatoktól való elszigetelését hajtja végre, valamint depolitizálja a többség-kisebbség viszonyát. A szerzők nem használják a „vászoncigány" kifejezést, és valóban, a *Csak a szél* nem vádolható mitikus és misztifikáló kétdimenziós figurák megalkotásával, mint például a *Romani Kris*. Az árnyaltabb valóságábrázolástól azonban a *Csak a szél* alakjai is nagyobb mélységet kaphatnának. Az azonban tény, hogy a civil roma főszereplő színészek és statiszták feladata láthatóan a rendezői vízió

végrehajtása, amely vízió leginkább a társadalmi horrornak nevezhető műfajban gondolkodik: arctalan és láthatatlan, kvázi „természetfeletti" gyilkosok, feszült atmoszféra, természetes elemek, elsősorban a szél fenyegető hangjának szerepe a diegetikus és nézői hallucinálás elősegítésében. A filmben hétköznapi rasszizmust képviselő figuráknak a gyilkosokkal ellentétben van arcuk, de ez az individualizáció viszont éppen hogy eltereli a figyelmet az intézményi rasszizmusról, így a néző csak egysíkúan gonosz embereket lát (vagy éppen nem lát) a kritika szerint.[267] A kritika ki nem mondott végső állítása az, hogy a *Csak a szél* a felszínen antirasszista film, de szándékolatlanul latens módon rasszista képzeteket kelt. A kritika a hegemón fehérség reflektálatlan liberális változatának egy új definícióját adja, annak kapcsán, ahogy a film a horrorfilm eszköztárának alkalmazásával előállítja a nem romák által elképzelt romákat.[268]

Nyersanyag

A valóságosság számonkérése egy másik film kapcsán más formát öltött, de a részleges párhuzamok miatt itt kell rátérnünk. A *Nyersanyag* Boross Martin 2024-es filmje, amely egy fővárosi, filmes facilitátorokból álló csapat vidéki kalandjait meséli el. A film ironikus módon viszonyul főszereplőihez, akik azért utaznak egy kis faluba, hogy hátrányos helyzetű,

267 Zolnay János szociológus ellenkritikája a film védelmére kel: „egy *műalkotáson nem lehet számonkérni a »médiareprezentáció« esélyegyenlőségi felfogását*, a központi téma – esetünkben a sorozatgyilkosság – *hátterének leíró komplexitását, vagy bármiféle politikailag korrekt elvet*. […] A *Csak a szél* című filmet azonban nem ők készítették, hanem Fliegauf Benedek." (Zolnay 2013) Gelencsér Gábor filmtörténész szintén pozitívan ítéli meg a filmet: „a fikciós dokumentarista formába képes beleszőni stílusának legeredetibb, a minimalista eszközhasználatot maximális hatékonysággal működtető, s ennek következtében a filmjeit meghatározó megfoghatatlan szorongás-érzetet rendkívüli stíluserővel közvetítő hatást. […] A megfoghatatlan szorongás a romagyilkosságok miatt drámaian megfoghatóvá válik – Fliegauf nem tesz mást, mint ehhez a szomorúan aktuális társadalmi jelenséghez igazítja filmjének formáját. S az »igazítás« eredménye a fikciós dokumentarizmus újrafogalmazása lesz." (Gelencsér 2013; bővebben lásd Gelencsér 2012)

268 A cigánykép megalkotásának fehér liberális *és* egyben hegemón változata más médiumokban és kulturális platformokon is megtalálható. Magyarországon a kormánytól független és egyben kormánykritikus hírmédiával kapcsolatban formálódik kritika a fehér megmentő preferálása és ezzel együtt a roma hangok elhallgatása miatt. (Lásd az ezt tematizáló fejezetet.)

részben roma gyerekekkel készítsenek részvételi módon filmet. A projekt jól indul, de a kezdeti sikerek után fény derül a helyi polgármester üzelmeire, aki uzsorakamatokkal tartja markában a falu szegényeit, akiket nem mellékesen egy jövedelmező mezőgazdasági termelőegységben foglalkoztat, tehát megélhetést biztosít számukra. A fővárosi fiatalok nyomozásukkal felborítják ezt az autoriter „rendet", és bár intervenciójuk eredményeképpen a polgármestert letartóztatják, de ezzel a falusiak is elesnek szerény, de kiszámítható jövedelmüktől. A film összetett módon ábrázolja a helyzetet, hiszen egyrészt kritikus a kívülről érkező fehér megmentőkkel, másrészt empatikusan és megértően viszonyul hozzájuk. A film fő alakja, a csoport vezetője egy fejlődési folyamaton megy keresztül, amelynek során megérti a falusi közeg elsőre láthatatlan függőségeit, az emberek egymásra utaltságát, és megérti az antidemokratikus és hierarchikus kapcsolatok oksági viszonyait. Az érintett közönség számára a film alkalmat adott arra, hogy reflektálhasson az emancipatorikus szövetségesi szándékok határaira, a fehér privilégiumok által okozott vakságra és a részvételi akciók kontextuális beágyazottságára. De ez is egy privilegizált helyzetből fakadó olvasat, amire egy filmklubbeli beszélgetés során derült fény, ahogy az előbbivel együtt arra is, hogy más érintettként nézni filmet egy olyan közönség számára, amelynek tagjai társadalomkutatók és filmesek, akik adott esetben vizuális művészetalapú részvételi kutatásokban dolgoznak, és más érintettnek lenni hátrányos helyzetű és/vagy a többség által rasszizált nézőként. Ezek a csoportok társadalmi helyzetükből fakadóan más-más karakterekkel azonosulnak.[269]

A *Nyersanyag* megvitatására az ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszékén 2011 óta működő Romakép Műhelyben került sor, a 2025-ös évad egyik programjában. A vetítést követő kerekasztal-beszélgetés résztvevőit a szervezők a Romakép Műhely műsorpolitikájához hűen úgy választották ki, hogy különböző nézőpontokból fogalmazzanak meg szakértői véleményt. Jelen esetben a filmrendező Boross Martin mellett egy szociológus, Oblath Márton ült, és a filmklub hallgatói őket kérdezték a filmről, annak előzményeiről és tágabb kontextusáról. A két vendég jól ismerte egymást, hiszen már dolgoztak közös projektben, ami (részben legalábbis) éppen a *Nyersanyag* inspirációs forrásául szolgáló művészetalapú részvételi akció volt. A rendező annak idején Oblath Márton

269 Strausz László Murray Smith azonosulás-fogalmán keresztül elemez roma tematikájú filmeket, melyek a 2010-es évek elején készültek (Strausz 2014).

meghívására érkezett egy Siklósbodony nevű településre 2015-ben, hogy az ott élő, főleg roma identitású fiatalokkal megalkossanak egy filmes képzeletet a jövőről.[270] Ez volt az a projekt, amelynek során az addig közösségi színházi rendezőként dolgozó Boross Martin tapasztalatot szerzett a részvételi filmes társadalomkutatás módszeréről, és ezeket a tapasztalatokat kamatoztatta a *Nyersanyag* című, már nem részvételi filmje alkotásakor. Visszakanyarodva a közönség és az érintettség kérdéséhez, a szociológus kritikája éppen arra irányult, hogy tekintetbe vették-e a megelőző projekt résztvevőinek helyzetét, akik adott esetben nagyon is magukra ismerhettek a *Nyersanyag* szereplőiben és egyéb motívumokban, és nagy eséllyel kulturális kizsákmányolás áldozatainak érezhették önmagukat és az egykori részvételi projektet. A szociológus a negatív azonosulásra kérdezett rá, ami a közönség különböző érintett csoportjai számára persze lehetőségként ugyanúgy adott volt, de eltérő módon. A fehér értelmiség egy olyan aktív alakkal azonosulhatott, akit a film ironikus helyzetben mutat be, de aki fejlődésen megy keresztül, és megtanulja a leckét, ezzel szemben a hátrányos helyzetű közönség csak az áldozatokkal azonosulhatott, és egy kisebb csoport számára azzal a plusz lehetséges teherrel, hogy konkrétan őket ábrázolja a film. A filmrendező válasza hasonló ahhoz, ami a *Csak a szél*ről folyó vitában elhangzott: a művészi ábrázolás sűrítéssel él, és bár nyomokban emlékeztet a valóságra, hiszen valós élmények inspirálják, de az nem kérhető rajta számon, mert nincs felelőssége azzal kapcsolatban. A párbeszéd egyrészt a kulcsművek évezredes kérdésére emlékeztet, másrészt egy akut felismeréshez is vezeti az értelmezőt, mégpedig, hogy a különböző társadalmi és kulturális mezők, például a művészetalapú részvételi projektek és a hagyományos művészeti tevékenységek képzelt határai a valóságban diffúzak és átjárhatók. Ha egy alkotót az egyik területen az *informed consent* szabályai kötik (a közösen megalkotott művek felelősségteljes és konszenzusos terjesztése), a másik területen, ahová élményeit és inspirációit óhatatlanul magával viszi, ez már érvényét veszti. Természetesen ez is azoknak a privilégiuma (és nem személyes bűne), akik tudnak mozogni területek között, határátlépők lehetnek, vagyis kulturális brókerekként alkotnak.[271]

270 A Remake_Bodony közösségi dokumentumfilm vagy fantázia-dokumentumfilm (Oblath 2023).

271 A film készítői a StereoAkt kortárs színházi társulat (amely a film egyik producere) honlapján, a filmet bemutató aloldalon kétféle szöveget tettek közzé a mozinézők számára, egyet angolul és egyet magyarul. A magyar szöveg a következőképpen

Brazilok, Lajkó – Cigány az űrben

A *Brazilok*[272] című vígjátékot kis részben roma civil színészekkel, nagy részben nem roma profi színészekkel forgatták 2017-ben. Egyik kritikusa szerint „A *Brazilok* kusturicás hangvételű, optimista tanmese az előítéletek meghaladásáról és a cigány-magyar együttélés mindennapi kihívásairól. Humorba csomagolja a falusi kilátástalanságot és a társadalmi csapdahelyzeteket, de szerencsére nem veszi el teljesen a felvillantott problémák élét. Így annak ellenére is szerethető marad, hogy helyenként egyenetlen a történetvezetés és a színészi játék." (Jankovics 2017) A 2018-as *Lajkó* című film egy ironikus magyar *The Expendables*, Wes Anderson-stílusban és sci-fi műfajban elkészítve. Egyik elemzője így foglalja össze a filmet: „Célja a szocializmus kigúnyolása, valamint – a nyugati néző elvárásainak megfelelően – az orosz űrkutatás közvetett lejáratása és leértékelése. Mint melankolikus szatíra sztereotípiákkal dolgozik, és egy alternatív/apokrif

hangzik: „Kritikus hangvételű történet egy elnyomó mikrokozmoszról, a művészek felelősségéről és a visszájára forduló aktivizmusról, amely visszatükrözi napjaink Magyarországát. Azt a tétlenséget és tanácstalanságot, ami a sokszor privilegizált városiak és a mélyszegénységben élő falusiak közt tátongó szakadékot jellemzi. A közvetlen állami támogatás nélkül elkészült filmben a főszereplők mellett számos amatőr és gyerekszereplő is feltűnik a helyi lakosok megformálóiként. Az 'A' kategóriás Tallinn-i Black Nights Nemzetközi Filmfesztiválon a legjobb work-in-progress projekt díját elnyerő *Nyersanyag* a Filmfabriq és a STEREO AKT gyártásában készült." Az angol szöveg címe „A rendező nyilatkozata", és jelentőséggel bírhat a magyarral való összevetésben: „The idea for the story came out of my experience filming a documentary, which centered on a group of teenagers in a Roma-majority Hungarian village. During filming, we came across the ethical questions which we must face when making work with and about marginalized groups: Who has authorship? When should we intervene? What happens to our carefully built relationships after a project ends? I began playing with the idea of activism going wrong and a story in which the artists lie to themselves about the effect and importance of their work, and think that they can solve a community's problems better than the community itself. *Raw Material* is a social drama with a mixed cast of professional and non-professional actors. The film is about the collision of two cultures and the parallel stories of leaders whose success legitimates their abuse of power. It's a modern colonization story where the colonizer is not a big firm or an oppressive country, but rather a well-meaning artist: a filmmaker." (StereoAkt 2024) A „gyarmatosítás" fogalma nem szerepel az oldalon közzétett magyar szövegben, de megtalálható a rendező naplójának szentelt következő aloldalon (Boross 2024).

272 A „brazilok" a hétköznapi rasszista magyar nyelvhasználatban a cigányok egyik szinonimája.

világot teremt, amelyben az 1950-es és 1960-as évek diktatúrája – karikatúraszerű, nem egyéni vagy pusztán felhasználóorientált működésével, bürokratikus és korrupt ostobaságával, valamint paranoiájával – ütközik a »kisember« vágyaival és lehetőségeivel." (Domokos 2022; a szerző saját fordítása) Mindkét film komikus sztereotípiákkal dolgozik, de a kortárs realista közegben játszódó *Brazilok* fehér készítői ezt úgy próbálják feloldani, hogy ugyanolyan karikatúraszerűen ábrázolják a rasszista fehéreket is; a *Lajkó* pedig egyrészt mágikussá változtatja a cigány miliőt és karaktereket (ez szintén Kusturicát idézi), másrészt viszont a cigányoknak a szovjet rendszerbeli másodrendű állampolgárságát, az ellenük irányuló rasszizmust is hangsúlyossá teszi. Bár *Lajkó*ban a sűrítetten cigány toposzokkal bemutatott családtól eltekintve semmilyen sztereotipikus jegy nincs, a néző mégis felidézheti, hogy a fantasztikus képességekkel rendelkező karaktereket a szerzők a romantika óta előszeretettel látják el kisebbségi (például cigány) jegyekkel: „A cigányok lesznek a legfőbb támaszai például a fantasztikum új műfajának a 19. századtól kezdődően: a fantasztikumban sarkalatos ellentét feszül a felvilágosodott és babonás világképek között […]" (Trumpener 1996). Valóban, Lajkó fantasztikus képességekkel rendelkezik: már gyerekkorában képes egy budiból űrhajót készíteni. A budi felszáll, de a kísérlet nem sikerül, és Lajkó édesanyja az égbe repül (pontosabban felrobban), és onnantól a tudományos ambíciók mellett Lajkót az is motiválja, hogy anyjával találkozzon ott fent és bocsánatot kérjen tőle. Lajkó alakja nagyon is beleilleszthető a Trumpener által jellemzett romantikus hagyományba, hiszen kívül áll az aktuális szovjet rendszeren, és bár alárendelt *(subaltern)* pozíciója azzal jár, hogy teljes értékű ember mivolta újra és újra megkérdőjeleződik (a szovjetek kísérleti állatnak tekintik, nem véletlen a Lajka kutyával való névazonosság, genetikailag kifejlesztett náci szupernő versenytársa pedig mint cigányt egyszerűen csak nem embernek), de bizonyságot tesz különleges képességeiről. Ezzel le- és meggyőzi rasszista antagonistáit, és Gagarint megelőzve mégis ő jut ki elsőként a világűrbe, ahol találkozik az édesanyjával, és a végén ő nevet – igaz, rabként a Gulágon egy kőbányában. Lajkó igazolja a narrátori szólamot, amely a bevezető kvázi archív, fekete-fehér tudományos (űrkutya-) kísérleti képsorok alatt hangzik el: „Van egy mondás, valahogy úgy szól, hogy a történelmet a győztesek írják. Nem emlékszem, ki mondta, de ez egy orbitális baromság. A történelmet csendes bátor hősöknek köszönhetjük. Kommunista hősöknek." A filmben sok rétegben tárul(hat)nak fel allegorikus jelentések, így a megidézett

totalitárius rendszer áthallás a mai Magyarországra nézve, egyrészt a nyílt rasszizmus révén, másrészt a melegséghez való hipokrita viszony által (a homoszociális viszonyok fedik el a homoszexuális vágyakat, legális utat biztosítva azoknak a férfi testvériség formájában). A *Brazilok* és a *Lajkó* példája megmutatja, hogy milyen határai vannak a rasszizmuskritikus filmeknek, ha Kusturica-mintából építkeznek, és cigány-sztereotípiákkal játszó komikus filmes képzelet vezérli őket.

A *Háromezer számozott darab* című film és a Tudás Hatalom csoport

A *Brazilok*ban mellékszerepben jelennek meg roma színészek, a *Lajkó* fő- és mellékszerepeit nem roma színészek játsszák.[273] Az Academy of Motion Picture Arts and Sciences által 2024-ben bevezetett új „A képviseletre és az inklúzióra vonatkozó szabványokról", illetve annak kapcsán a magyar filmek roma karaktereiről és egy lehetséges kvótaszabályról Paár Ádám, a Méltányosság Politikaelemző Központ történész-politológusa fejtette ki a véleményét egy interjúban. „[A] magyar filmeseket nem érintik ilyen kvóták. A másfajta filmpolitikai hagyományok és történelmi előzmények miatt a kvóta nem lenne szerencsés szerintem.", mondja az amerikai szabályról, majd a kérdésre, hogy „Magyarországon, magyar filmekben meg lehetne ezt csinálni a cigányokkal?" a következőt válaszolja:

> „Úgy fogalmaznék: az lenne jó, ha a filmrendezők maguk éreznék szükségét annak, hogy minél több – amerikai nyelvezeten – alulreprezentált csoportból származó karaktert vonultassanak föl a filmvásznon. Hiszen abban nincs vita, hogy a filmeknek tükrözni kell valahogyan a társadalom sokszínűségét, és a művészet rendelkezik olyan misszióval, hogy érzékenyítenie kell a társadalmat. Ez

273 Tudomásom szerint az etnikai kvótáról a kreatív iparban és a művészetekben hivatalosan nem esett szó Magyarországon. A Roma Integrációs és Monitoring Bizottság „Javaslatok az esélykiegyenlítés megvalósítására" című jelentéséből kiindulva a kvóta kérdése felvethető a filmiparban is: „A Magyar Köztársaság még mindig az ország legnagyobb munkáltatója, emellett a legnagyobb megrendelője is. Ugyanakkor az állami alkalmazottak között minimális arányban foglalkoztatnak romákat. […] A probléma kezelésére nincs más tényleges lehetőség, mint a kvótarendszer." (Roma Integrációs és Monitoring Bizottság 2009: 253)

> azonban nem jelenthet kényszert, ezért a kvótákat nem helyeslem a mi filmpolitikánkban. Ugyanis egészen más a jelenség történelmi háttere a két ország esetében. […] A kvótáknak egészen biztos nem lenne sikere. A roma főszereplős filmeknek akkor van sikerük, ha a forgatókönyv és a cselekmény izgalmas. Szóval, a követelmény ugyanaz, mint minden más főszereplős filmben."
>
> (Millei 2020)

Mielőtt rátérnék a valódi roma identitásokból roma karaktereket építő, illetve ennek kritikáját megfogalmazó *Háromezer számozott darab* című filmre, megemlítek két olyan filmet, amelyben civil roma szereplők lépnek színre a nem roma főszereplők mellett, hogy jelenlétükkel hitelesítsék a filmek társadalmi mondanivalóját. A *Larry* (2022) egy vidéki fiú történetét meséli el, aki többségiként is interszekcionálisan hátrányos helyzetű (dadog, félárva, az apja alkoholista). Larryt egy roma rapper karolja fel és ketten együtt jutnak el aztán egy tehetségkutató műsorba. Az *Anja* (2019) egy rövidfilm, amelyben a roma nők elleni rendszerszintű egészségügyi diszkrimináció jelenik meg, és a film morális kérdése a roma nők kényszersterilizálásához kapcsolódik. Mindkét filmben civil romák alakítanak mellékszerepeket, és mindkét film sok roma statisztával dolgozik. Bár a *Larry*nek nem témája a romák társadalmi helyzete, de ebben a filmben is, ahogy az *Anjá*ban is megjelenik a romák hátrányos helyzete, például szegregált településrészek bemutatásával.

A *Háromezer számozott darab* a roma identitás színpadra állításáról szól, egyben művészi kisajátításáról, kizsákmányolásáról, valamint arról, hogyan kebelezi be a roma történeteket a nagyvárosi kortárs művészeti ipar; de nemcsak a történeteiket, hanem a romák materális környezetét, a roma művészek testét is felhasználja erre a célra. „Édesem, tudod, hogy imádlak – mondja a rendező felesége –, de cigányokról csinálsz színdarabot, mindenképpen kihasználod őket." A film egy több mint húsz évre visszamenő művészi és baráti együttműködés legfrissebb eredménye. Császi Ádám 2004-ben rendezte meg az *Egy hét* című rövidfilmet, amelynek főszerepét Horváth Kristóf aka Színész Bob alakította.[274] Tíz évvel később Horváth megalakította a Tudás Hatalom nevű társulatot, amelyhez többek

274 Horváth Kristóf hasonló karakterekben tűnik fel Császi további filmjeiben, mint például a 2005-ös *Undergroundb*an és a 2008-as *Gyengébb napok*ban.

között Farkas Franciska, Oláh Edmond Mizo, Pászik Christopher, később Varga Norbert csatlakoztak. A Tudás Hatalom csoport partnerül fogadta Császi Ádámot, és ő rendezte a csoport első klipjét (Tudás Hatalom 2014). Pár évvel később a fent említett tagok személyes történeteiből a rendező velük közösen létrehozta a *Cigány–Magyar* című színházi darabot. Ez a darab szolgált aztán a *Háromezer számozott darab* című film alapanyagául. A film karaktereiben és azok történeteiben a nem ismert vagy *el nem ismert* roma életek, marginális-marginalizált identitások jelennek meg.

Császi osztályfőnöke a Színház- és Filmművészeti Egyetemen Grunwalsky Ferenc volt, akit a magyar filmtörténet többek között az 1969-es „Szociológiai filmcsoportot!" című kiáltvány egyik szerzőjeként tart számon, több második generációs BBS-taggal együtt. A kiáltvány a filmezést összekapcsolta a társadalomkutatással, és hangsúlyozta a vizualitás, elsősorban a mozgókép legitim voltát a társadalmi megismerésben. A társadalmi témához választott adekvát vizuális forma kap hangsúlyt itt, és ezt a szöveget a vizuális társadalomkutatás egyik kifejtett példájaként tartja számon a filmtörténet és a kultúrakutatás. Grunwalsky 1974-es, a Balázs Béla Stúdióban készült *Anyaság* című filmje formabontó interjú egy roma anyáról, akinek a szótlansága legalább annyira sokatmondó, mint az, amit mond. Grunwalsky kameráját kutató tekintetnek nevezhetjük, amelynek mintha az lenne az ambíciója, hogy a hiányzó verbalitást pótolja egy arc rezdüléseinek, gesztusainak megmutatásával.[275]

Egy teljesen más típusú vizuális világ mutatkozik meg a *Háromezer számozott darab*ban, de abban mégis felfedezhető a párhuzam, hogy a karakterek történeteihez a kamera egy azzal adekvát, a diszkurzív-narratív világukat tükröző, azt kiegészítő és feltáró világot konstruál. Az *Anyaság* dokumentumfilm, de a kamerába hosszan és némán (vissza)néző alanyának képe túlmegy a konvencionális interjúformán, és kizökkenti a nézőt nyugalmas(nak hitt) pozíciójából. Ha lenne az el nem ismert, alárendelt *(subaltern)* „visszanézésnek" számontartott hagyománya a magyarországi filmes kánonban, akkor abban az *Anyaság* helyet kaphatna, egyfajta némán figyelő elődjeként a visszabeszélő identitáspolitikai filmeknek, mint amilyen a *Háromezer számozott darab* is. A visszabeszélés a figyelem felhívása arra, hogy rasszizált Másikról (például a romákról)

275 A film az eredeti terv szerint egy árvíz sújtotta falu roma közösségének kálváriáját akarta volna elbeszélni, de végül egyetlen karakter, egy kétgyermekes egyedülálló anya megmutatására vállalkozott.

alkotott tudás valójában többségi konstrukció; a visszabeszélés arra világít rá, hogy a többségi tekintet mint reprezentációs hagyomány relatív, elfogult, egyoldalú. A visszabeszélés ölthet konkrét diszkurzív formát, mint amiről Ian Hancock beszél a romákról szóló detroiti néprajzi konferencia konfliktusait idézve (Hancock 2010: 43; Hancock 1981), de a visszabeszélés megképződhet egyetlen tekintetben, szavak nélkül is, néma vádként.[276] De a visszabeszélésnek mint diszkurzív aktusnak a legfőbb eleme annak beszélője mellett mégis annak címzettje – aki eddig beszélt, és akinek most visszabeszélnek. Az *Anyaság*tól elválasztó minden meghatározó különbsége ellenére ez a stilizált és megszólító értelemben vett, performatívnak nevezhető tekintet tér vissza már verbális szólammal kiegészítve Császi egyik kisjátékfilmjében is, hogy aztán továbbhagyományozza ezt az örökséget a Tudás Hatalommal való együttműködésben keletkezett olyan művekre, mint a Tudás Hatalom-videók, a *Cigány–Magyar* című színházi előadás és a *Háromezer számozott darab*. A *Gyengébb napok* című kisjátékfilm főszereplője a televízió képernyőjét bámulja, ami viszont sosem kerül a filmnéző látóterébe, csak annak hangját halljuk. Ugyanakkor időnként a képernyő a néző pozíciójával azonos, ilyenkor a tévét néző karakter egyenesen a néző szemébe néz. Ezt a megoldást hagyományosan a realista illúzió lerombolásának eszközeként tárgyalják (a színházból vett metaforával élve a negyedik fal lerombolásaként), de a *Gyengébb napok* ilyen jellegű megoldásában éppen az az érdekes, hogy egyszerre lehet a diegézis szerves részének tekinteni (a főszereplőnek mint „flasztergengszternek" a keménykedésén ironizálandó, ahogy a televízióban mutatott rapperekkel méri össze az erejét), és a diegézisen túlra, a nézőnek szóló, agonisztikus performatív nyelvi hadműveletnek.

Ez a kétféleképpen is értelmezhető megoldás csatornázódik át több áttételen keresztül a *Háromezer számozott darab*ba is. Az itt alkalmazott ironikus, agresszív vagy felelősségre vonó performatív hullámok egyrészt megtörnek-megtörhetnek a filmben több alkalommal és huzamos ideig mutatott fiktív nézőközönségen, és így nem érik el a valós nézőt, ha ő nem érzi magát megszólítva; másrészt minden szerzői intenció arra biztat, hogy az aktuális filmnéző is álljon bele a performatív-interpellációs hullámokba, és vegye magára, amit a vásznon szereplők premier plánban a kamerába (vagyis a néző arcába) mondanak. Ezt az ambivalenciát erősítik a film

276 A „visszabeszélésről" lásd „A zárójel mint a gettó ironikus képe" című fejezet 10. lábjegyzetében írottakat.

elején és végén olvasható ellentétes üzenetek,[277] vagy az olyan iránymutatások, mint a Császié, aki egyes megszólalásaiban felelősséget ruház a feltételezett középosztálybeli nézőre, és lelkifurdalásra készteti őt a látott sorsok és hallott történetek miatt (Romakép Műhely 2023). A Tudás Hatalom klipjeiben ugyanez a negyedik falat leromboló formai megoldás játszik kitüntetett szerepet, azzal a különbséggel, hogy ott nem a fehér nézőknek szól, nem a fehér felsőbbrendűséget kezdi ki, hanem a roma fiatalokat biztatja tanulásra, így megerősítő-emancipatív funkcióval bír. Továbbá ugyanez a kifelé beszélés jelenik meg, de már provokatívan a fehér nézőnek szánt célzattal a *Cigány–Magyar* című színházi előadásban, ahol a „cigány" karakterek a „magyarként" megszólított közönséghez beszélnek:

> „Ha elmondanám, hogy miért hazudok, elhinnéd? Szerintem az igazság nem tetszene neked. Pedig ez a világ neked tetszeni teremtetett."
> „Mindenki együttérez. Az együttérzés jó. Nekünk szar volt a gyerekkorunk, érted? Sajnálsz? Persze. Akkor jó ember vagy."
> [Majd egy másik nézőhöz fordulva:] „Te nem sajnálsz. Csak azért mondod, hogy azt mondjam, jó ember vagy. De nem vagy jó ember."
> „Képességeim alapján sokkal előrébb kellene tartanom, szociális hátterem miatt sokkal hátrébb tartok. De ez így most oké? Egyik kezével ad, a másikkal meg elvesz? De ki? A Jóisten vagy a társadalom?
> [Majd az egyes nézőkhöz fordulva:] Vagy te? Vagy te? Igazad van, dönthettem volna róla, de arról nem dönthettem, hogy milyen választási lehetőségeim legyenek. De akkor ki döntött róla? Te? Vagy te? Pucolom az ablakot."

A Tudás Hatalom küldetése Facebook-oldaluk szerint „a romák – a legnagyobb európai kisebbség – diszkriminációja és megbélyegzése elleni

277 „A roma főszereplők létező személyek, akik igazi nevüket használják a filmben. Élettörténeteiket saját értelmezésükben és írásaik alapján adják elő" és „A film cselekménye kitalált történeten alapul. A történet szereplői kitalált alakok, mindennemű egyezésük a valósággal csupán a véletlen műve."

küzdelem." (Tudás Hatalom Facebook) A weboldalról vett öndefiníció így hangzik:

> „A Tudás 6alom Csoport 2013-ban alakult, tagjai fiatal roma származású művészek, országosan ismert alkotók. A Tudás Hatalom című videoklip témája a korai iskolaelhagyás volt, jelenleg több mint százezer megtekintésnél tart. Számos videó, színházi produkció került ki a kezeink közül. A *Cigány–Magyar* című előadásunk több fesztiválra is meghívást kapott, idén pedig nagyjátékfilmet forgatunk belőle. Végzett drámapedagógusok, színészek, költők, slammerek és rapperek vagyunk, mindannyian dolgoztunk a szociális szférában. Az elmúlt években sok száz gyerekkel alkottunk közösen, színházi előadásokat, videoklipeket hoztunk létre együtt."

Az oldalon a csoport saját pedagógiai projektjét hirdeti, amellyel gyerekek művészetalapú közösségi fejlesztését célozza mentálhigiénés stratégiával támogatva. A leírás szerint a foglalkozások célja a workshopok aktuális helyszínének fiataljai számára fontos helyi szuperhős karakterének megalkotása.[278] A csoport társadalmi küldetése tehát kettős értelemben inklúzió-fókuszú: egyszerre irányul a roma és nem roma kapcsolatok megerősítésére és a romák diszkriminációja és stigmatizációja ellen. Ennek a két fókusznak az aránya az alkotói együttműködésben az évek során megváltozott, vagy legalábbis másféle tematikus hangsúlyokat kapott a klipekben, a színházi előadásban és a filmben, nem beszélve az alkotások célközönségéről. Véleményem szerint ez a hangsúlyeltolódás egyrészt az alkotói belátásoknak, az alkotói attitűdben történő

278 „A Tudás 6alom Csoport a Lorca Alapítvány (Országos Civil Roma Alkotóház Alapítvány) honlapján kapott helyet, olyan művészi és művészeti oktatással foglalkozó csoportokkal partnerségben, mint a Romano Glaszo együttes (»Iskolán kívüli népzenei, népdal, néptánc programok« megvalósítása), a Karaván Színház (»színház és tehetséggondozó szervezet, amely azt a társadalmi missziót vállalta fel, hogy a roma–nem roma szerencsés találkozások lehetőségének üzenetét közvetítse a magyar társadalom felé«), Müller Péter Sziámi és Kovács Antal vagy a Khamoro Budapest Band." (Lorca – Partnereink) A fogadó szervezetek között több Jelenlét Pontként, illetve Máltaiként megnevezett oktatási intézmény van. A Lorca Alapítvány célja a honlap szerint „összművészeti kulturális programokkal", „a művészet erejével, a kultúra elemeivel hidat építeni a cigányok és nem cigányok között" (Lorca – Rólunk).

változásoknak, másrészt egy általánosabb kulturális fordulatnak tudható be. Röviden úgy lehetne fogalmazni, hogy a roma fiatalok képessé tételéről, felvértezéséről *(empowerment)* a fókusz áttevődött a láthatatlan fehérség láthatóvá tételére, a visszabeszélésre *(talking back)*. Emögött az a felismerés rejlhet, hogy hatékony roma identitáspolitika nem létezik kritikai fehérségábrázolás nélkül. Az arányok átalakulásának megvilágításához két tendenciára utalok itt röviden, egy társadalmi-kulturális és egy ezzel összefüggő mediális vonatkozásra.

Az 1990 óta eltelt időszak első húsz évét liberális demokráciának, a 2010 óta eltelt másfél évtizedet illiberális demokráciának nevezhetjük. A magyar romák a demokráciának sem a liberális, sem az illiberális változatában nem nyertek politikai és társadalmi értelemben elismerést.[279] Az Európai Unió két uniós keretrendszert is létrehozott „a nemzeti romaintegrációs stratégiák" elősegítése érdekében a 2011–2020 és a 2020–2030 közötti időszakra tervezve (Korver 2020). A második stratégia az első megújítása, mert ahogy több dokumentumban is olvasható, annak hatékonysága „korlátozott" volt. Magyarországon a romák emancipációja, inkluzív módon történő elfogadása semmivel sem jobb az ország uniós tagsága alatt, mint volt az 1990-es években, és mindezt a romák saját bőrükön tapasztalták meg, például az oktatás terén – hogy a Tudás Hatalom számára fontos témát említsük. A romák emancipációjának egyik kulcseleme a tanulás, és a téma a modernkori Magyarországon hol leleplező, hol propagandisztikus motívumként ismétlődik a társadalmi diskurzusban, aminek részét képezte a romák médiareprezentációja is: Sára Sándor *Cigányok* (1962) című filmjétől (lásd annak pátosszal teli befejezését, ahogy a cigány gyerekek mezítláb és rossz cipőkben mennek az iskolába), Schiffer Pál *Hol vannak a cigánygyerekek?* (1974) című filmjén keresztül (ami az intézmények elégtelen működését tárta fel) a rendszerváltás utáni filmekig, mint például Pálos György *Csenyétei iskola* (1995) és *Ahogy te akarod* (2011) című dokumentumfilmjei (amelyekben az alternatív művészetalapú, gyerekközpontú oktatás a téma). A cigány gyerekek tanuláshoz való joga azonban mindig is sérült, soha nem volt teljes értékű Magyarországon (lásd szegregált oktatás, alulfinanszírozottság, elégtelen lehetőségek stb.), ezért a tanulásra való felszólítás, ha a tágabb társadalmi kontextust homályban hagyják, értelmetlen is lehet, sőt kifejezetten

279 Az elismerés politikájának fogalma Charles Taylor kanadai filozófustól származik (Taylor 1994).

hipokrita. Ha mindezt a Tudás Hatalom munkásságára vetítjük, akkor a művészi munkában tapasztalható fent említett arányeltolódás magyarázatot nyer. Jól megvilágítja ezt a változást Horváth Kristóf személyes közlése, ami a Tudás Hatalom első klipjében elhangzó slam egy sorára vonatkozott: „Ha választanod kellene, hogy olvasás vagy evés, válaszd az olvasást, és megszűnik az éhezés." Horváth Kristóf visszatekintése szerint ez a sor alapvető tévedés volt, amit úgy értelmezhetünk, hogy a rendszerszintű kirekesztés (amelynek egyik eredője a szegénység) nem küzdhető le egyéni erőfeszítéssel, például tanulással. Ebben pedig benne rejlik az a feszítő ellentmondás, hogy a tanulás elvezethet az elismeréshez, de az elismerés nem függhet a tanulástól. Nézzünk rá a szótárunkra: hányszor fordul elő a „kitörés" szó a nem romák által írt roma sikertörténetekben – legalább annyiszor, mint a rasszista tudósításokban a „betörés". A két szó a fehér tekintet és habitus két tükörképe. A tudatos kirekesztő kriminalizálás ölt testet az egyikben, az öntudatlan „elismerő" rasszizmus a másikban. A „kitörés" az egyéni kvalitást és akaraterőt hangsúlyozza, de implicit módon rasszista, hiszen kimondásával rögtön el is takarjuk azt, hogy a tanulásnak nem kizárólag egyéni akaraterőn kellene múlnia, hanem rendszerszinten kellene lehetőséget biztosítani mindenki számára, hogy tanulhasson. Elismerés szempontjából a legnagyobb kihívás a középosztálybeli többséget éri, akinek osztályhovartozásától függetlenül kellene más társadalmi csoportok felé nyitnia, de a középosztály csak afelé nyitott, aki az övéhez hasonló értékeket vall és hasonló teljesítményre képes. A nemzeti kultúrával indoktrinált középosztálybeli fehér többség nem rasszista része „szereti" a tanult romákat, mert felfedez valami közöst bennük önmagával, és akkor „szereti" a hátrányos helyzetű romákat, ha együttérezhet velük azok szenvedéseit látva – de nem feltétlenül köti össze ezt a kettőt (nem sajnálatra van szükség, hanem közösen belakott osztálytermekre), és legfőképpen nem kapcsolja össze ezekkel saját társadalmi helyzetét. A többségi társadalom nagy része nem realizálja, mert kényelmetlen lenne, hogy a rendszerszintű privilégiumai mások hátrányaiból származnak. A romák az „elfogadó" középosztálybeli világképnek a „kitörés" elismerésén vagy az elesettséggel szembeni együttérzésén keresztül válhatnak csak részévé. Mindezt egy, a jelen tanulmány vonatkozásában is adekvát címmel bíró cikkben Kerényi György így mutatta be 2000-ben:

> „A magyarországi cigányok nemcsak az életüket sokszor a többségiekétől eltérő irányba terelő társadalmi meghatározottságokkal, politikai döntésekkel szemben kiszolgáltatottak, hanem az ezeket meghatározó gázsók (nem cigányok) világképével, nézeteivel szemben is. Sok olyan nézet kanonizálódik, válik hivatkozási alappá, amely inkább jellemzi alkotója világképét, mint tárgyát, a cigányokat."
>
> (Kerényi 2000)

Nemcsak az akadémiai tudástermelésről van itt szó („Mi írjuk meg nekik a történelmüket" – idézi Ian Hancock az angol Gipsy Lore Society egyik tagját, és idézi Hancockot Kerényi), hanem az össztársadalmi tudástermelésről, ami éppúgy vonatkozik a cigányokról alkotott sztereotípiákra, mint arra a „tudásra", hogy miként kell érezni, ha hátrányos helyzetű embereket látunk szenvedni a vásznon. Ennek a sok értelemben vett és sok szinten elsajátított tudásnak való ellenállást nevezte Pócsik Andrea a Magyar Filmtudományi Társaságnak a *Háromezer számozott darab*ról szóló kerekasztal-beszélgetésén Trinh T. Minh-hát idézve „episztemikus ellenállásnak". A fehér tudástermelésnek való episztemikus ellenállásról van tehát szó, aminek van társadalmi-kulturális és egy ezzel összefüggő mediális vonatkozása – ez utóbbi a Másikról alkotott fehér tudás médiareprezentációja.

Visszatérve a romák filmes reprezentációjára, Imre Anikó 2005-os cikkében még két jellegzetes filmes roma típusról értekezett, a deprivált és a romantizált cigányról, és csak néhány dokumentumfilmes kivételről tudott számot adni,[280] illetve egy-két játékfilmes kivételről, amelyek pedig az egzotikus-historizáló vagy mágikus-realista keretet preferálták.[281] A 2005 óta eltelt időben készült játékfilmes romareprezentációk már sokkal tágabb spektrumon mutatnak be roma karaktereket. Továbbá, Imre Anikó 2005-ös cikkének egy másik állítása is érvényét vesztette: „a fehérség mint morális kategória láthatatlan [*transparent*] maradt.

280 Salamon András: *Városlakók* (1997), Almási Tamás: *Meddő* (1995).

281 *Átok és szerelem* (Mihályfy Sándor, 1985), *Romani Kris – Cigánytörvény* (Gyöngyössy Bence, 1998), *Paramicha* (Szederkényi Júlia, 1993), *Cigányok ideje* (Dom za vešanje, Emir Kusturica, 1992) A transznacionális roma identitás egyik nem magyar képviselője Tony Gatlif, és az ő legismertebb zenés dokumentumfilmje, a romák eredetét és vándorlását zenei klipekben bemutató *Szerencsés utat!* (Latcho Drom 1993).

Azaz a fehérségre alapozott politikát és esztétikát elkerülte az elemző szándék." (Imre 2005: 80) A 2005 utáni filmek fehérségképe megváltozott, és a magát antirasszistának tartó fehér középosztály számára könnyen elutasítható szélsőséges tartalmak és karakterek mellett megjelent a „jóakaratú" fehér megmentő alakját előtérbe helyező és annak görbe tükröt tartó filmtípus. A fehér megmentő toposza természetesen könnyű azonosulási mintát kínálhat a fehér középosztály számára, ahogy annak párja, a fent már bemutatott tanult roma toposza is,[282] és fordítva, a fehér megmentő toposzának mélyén megbújó latens rasszizmus reflexiója és kritikája irritáló és provokatív a fehér többség számára.[283]

A *Háromezer számozott darab* egy kortárs roma színházi csoport nemzetközi karrierjét és karrierjének végét mutatja be, miközben nem roma rendezőjük a rendkívül kompetitív kulturális közegben sikeresen igazol át a romákról a transzgender líbiai gyerekkatonák színházi csoportjához. A „színház a filmben" fikció lehetőséget ad arra, hogy erőteljes metaleptikus váltások révén elbizonytalanodjon a néző, nem tudván, hogy az adott kritikai interpellációs monológnak ki a címzettje, ő vagy a fiktív közönség. Mindenesetre a film végén a színészektől ugyanott búcsúzik el a fehér rendező, ahonnan Berlinbe vitték őket és autentikus díszletként a cigánytelepi házat, háromezer számozott darabban. Ember és tárgy egyneművé válik a kortárs kizsákmányoló és gyarmatosító kulturális gyakorlatok révén.[284]

A filmet nagy elismerés fogadta a magyar kritikai diskurzusban, de megfigyelhető, hogy az első elhanyagolhatónak tűnő különbségek a recepció szövegei között nagy elvi szakadékokat jelez(het)nek. Erre könnyű bizonyítékot találni, egyszerűen csak meg kell kérdezni a kritikusokat, hogy mit gondolnak a következő fogalmakról: romareprezentáció, identitáspolitika, multikulturális társadalom, az elismerés politikája. A baloldali kultúraelméleteknek elkötelezett kritikusok

282 Ez a toposz általánosnak mondható, a hírmédiában való megjelenésének elemzését lásd Müllner (2022).

283 Ignácz Judit a *Háromezer számozott darab*ról szóló kritikájában felsorolja az összes témát, amit a film érintett a fehér felsőbbrendűségtől a fehér törékenységig, mely témák valóban provokációként hathatnak a többségi nézők számára (Ignácz 2023).

284 Ezzel ellentétben Császi, ahogy egy interjúban elmondja, nem roma rendezőként a Tudás Hatalom művészeiben társalkotókat és barátokat lát, akiknek az övével párhuzamosan létezik látásmódja, és számára evidencia volt az alkotói folyamat során, hogy a víziók legyenek összhangban, a színészek ne bábok legyenek, hanem tudják, hogy mi zajlik, és a koncepciót tartsák elfogadhatónak (Mozinet Intro).

használhatatlannak tartják ezeket a fogalmakat, mert a kortárs kapitalizmus ideológiai varázsszavaiként értékelhetők számukra, míg például a roma és nem roma aktivisták ezeket a fogalmakat továbbra is kritikai szótáruk tartozékának tekintik. András Csaba az előbbi csoportba tartozik, állítása szerint a *Háromezer számozott darab* nem hagyja, hogy a néző a saját emberbaráti érzelmeiben gyönyörködjön, és kigúnyolja a *woke* korszellemet, amely szerint a kulturális produktumok a felettes identitáspolitikai én előtti vezekléssé válnak. A filmbeli tér egyetlen tér, a reprezentáció kibogozhatatlan tere, a film kritikájának tárgya pedig maga a kultúripar. A film nem a romák valamely ábrázolását bírálja, hanem az ábrázolás ma adott lehetőségeit, azt a reprezentációs mátrixot, amelybe be kell lépnie. A mű nem a kisebbségreprezentáció fokozatváltásaként értelmezhető, hanem igényként a reprezentáció mai feltételeinek meghaladására; nem önvizsgálatra kér, hanem társadalmi elemzésre, és etikai mérlegelés helyett a politikai cselekvés irányába terel. Ezeknek az állításoknak egy részével egyetértek, de azt gondolom, a film nem *általában* az empátiának mint érzésnek a kritikája, hanem a kisajátító, sajnálattal teli és egyben cselekvésképtelen (ha tetszik fehér középosztályi) empátiáé, ami szituatív és relatív módon kezelendő, vagyis egy adott történelmi helyzetnek megfelelően. A világban zajló visszaélésekről csak mediatizált formában szerezhetünk tudomást, melyek egyszerre a kapitalista kultúripar termékei, ugyanakkor sok esetben jogos (identitás)politikai cselekvések megjelenítései. A *Háromezer számozott darab* nem utasítja el az etikai diskurzust, hogy vele szemben kizárólagossá tegye a politikai megközelítést, hiszen ethosz és polisz mindig csak ideologikusan állítható merev oppozícióba egymással – a *Háromezer számozott darab egy bizonyos típusú* együttérzést utasít el. Továbbá, a film nem általában az identitáspolitika kudarcát mutatja be, hanem a kortárs kapitalista kultúriparnak az identitáspolitikával szembeni visszaéléseit. Autentikus identitáspolitika és kisajátított (kapitalizált) identitáspolitika közötti különbségek figyelmen kívül hagyásával az elnyomott kisebbségek jogos igényét utasítjuk el, arra hivatkozva, hogy a kapitalista kultúripar kompromittálta azokat. A 20. század folyamán zajló, kulturális fordulatnak nevezett folyamatban a hegemón hatalom kritikáját láthatjuk, többek között éppen a norma ellenében kialakított identitások révén. A „roma" ennek az ellenidentitásnak az egyik neve és megvalósulása lehet, a kritikai hang megtestesülése. Imre Anikó tanulmányának befejezése utópikusnak és himnikusnak hangzik:

> „[A]mikor a romák egy része visszautasítja azokat az identitásokat, amelyeket az uralkodó társadalom rájuk kényszerít – az áldozat, a bűnöző, a romantikus vadember képeit – és újraalkotják saját »autentikus« kultúrájukat hibrid képek és hangok formájában, akkor megerősítik az anti-esszencialista identitást a karibi és latin-amerikai filmekben látható meszticizáló és kreolizáló stratégiák bevetésével: ezeknek a stratégiáknak a révén »marginalizált csoportok rést keresnek a reprezentációs rendszerekben, hogy azokon keresztül áradást idézzenek elő.« (Shohat and Stam, 316)."
>
> (Imre 2005: 95)

A „himnikus" jelzőt itt kifejezetten szándékosan használom, utalva a *Háromezer számozott darab*ban arra a jelenetre, amikor a ballagásra ünneplőbe öltözött roma középiskolások szemben állnak a kamerával, és közben a magyar nemzeti himnusz szól. A kamera közelít feléjük, majd „átbújik" köztük, és a hátuk mögött álló szereplőkre közelít, köztük is „Bogdán Márióra", aki elmond egy zárómonológot:

> „Tudod, néha legszívesebben csak odamennék hozzád egy hamiskás mosollyal az arcomon, telibe vernélek, elvenném az összes pénzedet, aztán elsétálnék, hogy megetessem veled, amit főztél. Te hitetted el velem, hogy ez vagyok én, és hogy csak így létezhetek, mert erre teremtettek. Hát nem, Bogdán Máriót senki más nem teremtheti meg, csak én, Bogdán Mária. Bogdán Mária vagyok, huszonhárom éves, és szeretném elmondani, hogy még mindig itt vagyok. És most biztosan arra gondolsz, hogy egyszer úgyis minden jóra fordul majd és minden rossznak vége lesz egyszer, de nem. Semmi nem fordul jóra és semminek nem lesz vége."

Ez a kép a következő rávágott képpel alkot egy egészet, egy hasonló szerkezetű ambivalens montázst, amiről már volt szó ebben a fejezetben. Mária a fiktív berlini színházi térben a háromezer számozott darabra szétszedett és a színpadon összerakott „eredeti" romatelepi ház előtt áll, és monológja után, amit a kamerába mond, meglátjuk a német közönséget, ahogy némán figyeli őt. Az ezt követő utolsó jelenetben visszatérünk a telepre, ahová a színészeket és a házat visszaszállítják, és egy hosszú

utcai kocsizás után itt ér véget a film története. Mário monológja egyáltalán nem himnikus, éppen hogy az a funkciója, hogy a himnusz által előidézett fehér többségi (más szóval nemzeti) pátoszt visszavegye, és hogy ezt a pátoszt egy roma hang rombolja le, közben a hang által megteremtve Bogdán Máriót, aki „még mindig itt van". Mário a magyar nemzetből újra és újra kizárt romák identitáspolitikai hangjának allegóriája. Ezt a hangot tekinthetjük a filmben megszólaló valódi himnusznak, egyfajta negatív himnusznak, vagy ellenhangnak, hogy az *anthem* görög eredetére utaljunk (*anti-phoné*). Nem felejtve közben, hogy azok a bizonyos „meszticizáló és kreolizáló stratégiák" is megmutatják magukat a filmben, egy másik fajta közösségtudat formálójaként. A film elején és végén is megszólal Margaret Burroughs afroamerikai költő verse megzenésített formában, a következő szövegrész idézésével: „Mit mondjak fekete bőrű gyermekeimnek arról, hogy mit jelent fogságban élni ebben a sötét bőrben?"[285]

Konklúzió

A fent elemzett romafilmek többségükben és kisebb-nagyobb mértékben osztoznak az utazás motívumán, és talán éppen a fentiek miatt nem véletlenül építenek erre a régi cigány toposzra – hogy általa új utazásra, egy szimbolikus vándormozizásra hívják a roma és nem roma nézőt. Akár az űrbe (*Lajkó*), akár faluról a cigánytelepre, majd onnan a városba (*Larry*), akár városból falura (*Nyersanyag*), akár a cigánytelepről Berlinbe (*Háromezer…*), de a közös utazások által a néző el tud távolodni saját megszokott romaképeitől, és túl a szélsőségesen rasszista fehérségen alkalma lesz meglátni a rasszizmus kifinomultabb formáit is, melyek még mindig a hegemón fehérség diszkurzív termékei. Közülük a *Háromezer számozott darab* című filmet tartom a filmben többszörösen reflexió tárgyává váló sztereotip „vászoncigány" ellenparadigmájának, a progresszív „celluloid roma" egy kortárs játékfilmes megtestesülésének. Legelsősorban is azért, mert a film a Tudás Hatalom csoport roma tagjainak és a velük szövetséges rendezőnek az identitáspolitikai válasza a hegemón fehérségre, annak nyílt vagy rejtett rasszizáló tendenciáira. Tény, hogy a *Háromezer…* roma karakterei a film története alapján áldozatok, hiszen

285 „What shall I tell my children who are black/Of what it means to be a captive in this dark skin." (Burroughs, Dawid) (a szerző fordítása)

tárgyiasítják őket, művészeti csoportként utaztatják őket, majd már elhasznált anyagként visszaszállítják őket a magyarországi cigánytelepre. Ennyiben ők maguk és a film egésze az illiberális hibrid autoriter rezsim lenyomatai, szkeptikus történelmi válaszok arra az elméleti hullámra, amely a rendszerváltás eufóriájában született, és amely a nemzet alternatíváját látta a transznacionális hibridizáló és meszticizáló tendenciákban. Az áldozat képe azonban ebben a filmben nem egyszerűsíthető le, az áldozat nem tekinthető néma tárgynak, különösen, ha a film történetén túlra nézünk, és a benne megformálódó ellenhangokra figyelünk. A film kritikája a cigányokat kirekesztő magyar nacionalista diskurzusra irányul (lásd a rasszista magyar rendőr, tanár, rendező alakját), ugyanakkor kilép a nemzeti keretek közül és a globális kapitalista identitáspolitikai kultúripar kritikáját is felvállalja. Mindeközben fenntartja egy autentikus identitáspolitika lehetőségét az roma hang számára, a romák és velük együtt a nem romák filmképének radikális újrakonstruálásával.

Filmográfia

A munkászubbony (1914)
A táncz (Pekár Gyula, 1901)
Ahogy te akarod (Pálos György, 2011)
Anja (Baranyi Benő, 2019)
Anyaság (Grunwalsky Ferenc, 1974)
Átok és szerelem (Mihályfy Sándor, 1985)
Brazilok (M. Kiss Csaba–Rohonyi Gábor 2017)
Cigányok (Sára Sándor, 1962)
Come Back, Africa/Jöjj vissza, Afrika! (Lionel Rogosin, 1959)
Csak a szél (Fliegauf Bence, 2012)
Csenyétei iskola (Pálos György, 1995)
Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)
Dankó Pista (Kalmár László, 1940)
Dom za vešanje/Cigányok ideje (Emir Kusturica, 1992)
Egy hét (Császi Ádám, 2004)
Epizoda u životu berača željeza/Fejezet egy vasgyűjtő életéből (Danis Tanović, 2013)

Feldobott kő (Sára Sándor, 1968)
Genezis (Bogdán Árpád, 2018)
Gyengébb napok (Császi Ádám, 2008)
Háromezer számozott darab (Császi Ádám, 2022)
Hol vannak a cigánygyerekek? (Schiffer Pál, 1974)
Koportos (Gyarmathy Lívia, 1979)
Lajkó – Cigány az űrben (Lengyel Balázs, 2018)
Larry (Bernáth Szilárd, 2022)
Latcho Drom (Toni Gatlif, 1993)
Meddő (Almási Tamás, 1995)
Nyersanyag (Boross Martin, 2024)
On the Bowery/Bowery utca (Lionel Rogosin, 1956)
Paramicha (Szederkényi Júlia, 1993)
Remake_Bodony (Boross Martin, 2015)
Romani Kris – Cigánytörvény (Gyöngyössy Bence, 1998)
Rontás és reménység (Moldován Domokos, 1982)
Skivánci na niti/Pacsirták cérnaszálon (Jiří Menzel, 1969)
Skupljaci perja/Találkoztam boldog cigányokkal is (Aleksandar Petrović, 1967)
Tabor uhogyit v nyebo/A cigánytábor az égbe megy (Emil Loteanu, 1976)
Underground (Császi Ádám 2005)
Városlakók (Salamon András, 1997)
Viktória: A zürichi expressz (Men Lareida, 2014)

Média

A magyar film születése – A táncz (rövid dokumentumfilm, NFI Filmarchívum, 2021) https://nfi.hu/filmarchivum/kutatasoktatas/hungarika-kutatas-1/120-most-wanted/nemafilm/a-tancz-1.html *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Burroughs, Margaret: *What Shall I Tell My Children Who Are Black (Reflections of an African-American Mother)* https://www.poetryfoundation.org/poems/146263/what-shall-i-tell-my-children-who-are-black-reflections-of-an-african-american-mother *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Dawid, Angel Bat (2019): *What Shall I tell my Children who are Black*, Vrije Geluiden – VPRO Broadcast https://www.youtube.com/watch?v=K-9fVuwQJuqo *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Lorca Alapítvány (Országos Civil Roma Alkotóház) https://lorca.hu/
Mozinet Intro: Interjú Császi Ádámmal https://www.youtube.com/watch?v=0dreQdlqHUA *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*
Nemzeti Filmintézet https://nfi.hu/a-filmintezetrol/hirek/a-filmalap-altal-tamogatott-filmek-nezoszamai.html *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*
StereoAkt (2024) https://stereoakt.hu/eloadasok/raw-material-2/ *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*
Tudás Hatalom Csoport (2014): A Tudás Hatalom. Roma Oktatási Alap Youtube-csatorna https://www.youtube.com/watch?v=m46y9dR7l-LI&t=5s *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*
Tudás Hatalom Csoport https://lorca.hu/filmudio_service/a-tudas-6alom-csoport/ *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*
Tudás Hatalom Csoport Facebook https://www.facebook.com/T6Tudas-Hatalom *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*
What Shall I tell my Children who are Black (Dawid, Angel Bat, Vrije Geluiden – VPRO Broadcast, 2019) https://www.youtube.com/watch?v=K9fVuwQJuqo *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

VIII. Filmklub

14. Gubera-cinezine[286]

Inforg-filmek a Romakép Műhelyben

Bevezetés

Az a kérdés, hogy a mozgókép miképpen találja meg a helyét a kiállítási terekben, régóta foglalkoztatja a szakembereket. Egyrészt a film látványosság, ezért mi sem természetesebb, hogy ekként tárják a nézők elé – és miért ne történjen meg ez egy kiállításon? Másrészt a film önálló művészeti ág, amely abban az értelemben is autonóm, hogy az elmúlt bő száz évben önálló „kiállítási" terek jöttek létre a bemutatására, ezeket filmszínháznak vagy mozinak hívják. A film saját térre való igénye annyiban feltétlenül jogos, hogy amikor az emberek filmet néznek, akkor nem abban az értelemben nézik, mint ahogy egy tárgyat néznek (kivéve, ha archeológiai leletként tekintenek rá, amely médiumból műtárggyá vált). A fent említett, önálló terekben is megtestesülő autonómia ellenére az utóbbi évtizedekben mégis egyre erősebb lett az igény, hogy kiállítások részévé váljon a film. Természetes, hogy az esetek többségében a maga médiumszerűségében történik ez vele: a kiállítások helyszínei, a múzeumi terek és galériák „fehér kockái" vetítésre alkalmas „fekete kockákat", mini mozikat fogadnak magukba, amelyekben a kiállítás témájával összefüggésben láthatók filmek. A mozi beköltözött a kiállítási terekbe, kialakítva azokban saját autonóm tereit, az érzékelés szintjén is elkülönülve a befogadó tértől. Hogyan lehet ezt az elkülönülést oldani, a fekete kockából a fehér kockába vetíteni a filmet – szervesíteni a kiállítási térben? Hogyan installálható, hogyan térbeliesíthető a film?

A 2021-ben fennállásának tizedik évét ünneplő Romakép Műhely nevű filmprogram történetének feldolgozásakor a program újfajta bemutatásán dolgoztunk a kurzust látogató hallgatókkal, Varga Krisztina doktori hallgatóval és Thury Lili grafikussal. Ennek a gondolkodásnak lett aztán az eredménye a *Romakép Műhely Cinezine* című kiadvány (Müllner – Varga – Thury 2021). Az intézményesen az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén, fizikailag Budapest befogadó kulturális tereiben zajló

286 A fejezet eredeti megjelenési helye: Müllner 2021.

filmprogramban a filmeket szokás szerint szakértő vendégekkel beszéljük át, ily módon a mozgóképek a klasszikus filmklubokhoz hasonlóan a vetítést követően azonmód értelmezésbe ágyazottan jelennek meg a filmnéző hallgatók és vendégek számára. Ennélfogva, amikor a Romakép filmprogramjainak egy tervezett kiállításon majdan megvalósítandó térbeliesítésén gondolkodtunk, akkor két szempont volt nyilvánvaló számunkra. Egyrészt, hogy a filmeket szeretnénk a rájuk jellemző időbeliségből mintegy térbe fordítani, szekvenciáikat fotósorozatokba tördelni, másrészt, hogy az egykori filmvetítéseket követő beszélgetéseket is szeretnénk a filmek mellett térben megmutatni, hasonló módon. Tanulmányomban a Romakép Műhely működését szeretném röviden bemutatni, valamint a fent említett többrétegű térbeliesítő kísérlet koncepcióját és eredményét, mégpedig az Inforg Stúdióban készült *Gubera* című film példáján keresztül.

Az Inforg Stúdió filmjei a Romakép Műhelyben

Összevetve az Inforg Stúdió katalógusát a Romakép Műhely adatbázisával kiderül, hogy a Romakép Műhelyben négy olyan film szerepelt az elmúlt tíz évben, amelyet az Inforg Stúdióban készítettek. A vetítések kronológiai sorrendjében így következtek egymás után: *Malaccal teljes* (készülés éve: 2008, Romakép-vetítés: 2011), *Gubera* (készülés éve: 2004, Romakép-vetítés: 2013), *Csak a szél* (készülés éve: 2012, Romakép-vetítés: 2015), *Falusi románc (Meleg szerelem)* (készülés éve: 2007, Romakép-(nem)vetítés: 2021). Jelen esetben a *Gubera* vetítéséről beszélek, azt „mutatom meg", és a másik háromról nem lesz szó. Ennek a választásnak többféle oka van, köztük külső korlátozó okok, valamint olyanok, amelyek pozitív módon határozzák meg a választásomat. Bár az elmúlt tíz évben zajlott kerekasztal-beszélgetésekről majdnem kivétel nélkül készült felvétel, de sajnos nem rögzítettük a *Csak a szél*ről készült beszélgetést. Mivel a filmvetítések lényegi eleme a róluk szóló diskurzus, ezért ennek hiányában lemondtam a Fliegauf-film feldolgozásáról. Ennek bizonyos értelemben a fordítottja történt a magyar filmes kontextusban szinte egyedülálló, interszekcionális határhelyzeteket megmutató *Falusi románc (Meleg szerelem)* című dokumentumfilmmel, amely egy vidéki leszbikus szerelem története. A filmet egykori szereplőinek kérésére nem vetítettük le nyilvánosan, így csak

egy vetítés nélküli beszélgetés történhetett meg aznap este a Romakép Műhelyben 2021. március 17-én.[287] (Romakép Műhely 2021)

A *Malaccal teljes* című Kovács Kristóf-dokumentumfilm egy böllérversenyre készülő csapat heroikus története. A téma szempontjából ez a film is megfelelne a céljaimnak, hiszen a *Guberá*hoz hasonlóan ebben is (újra)feldolgozásról, „csináld magad"-kultúráról van szó, és a végeredmény szintén egy egyedi alkotás, ebben a példában gasztronómiai jellegű. Bár talán kissé frivol a hasonlat, de a cinezine (amely definíciója szerint saját készítésű filmes rajongói magazin) és a kolbász lényegüket tekintve rokonok, amennyiben mindegyik a kulturális vagy egyéb matéria részvételi-kollaboratív jellegű újratöltése.

„Szemétálmok" – A *Gubera* vetítése

Itt elérkeztem a *Guberá*hoz, ahhoz a filmhez, amelyet a Romakép Műhely kontextusában be szeretnék mutatni, egyben felhasználva azt egyfajta cinezine-alapanyagként, mondhatni „újratöltve". Az Inforg Stúdió katalógusa ezt a filmet „lírai »szocio ródmúviként«" címkézi, és érdemes közelebbről megnézni, hogyan érinti a film pozícióját a Romakép Műhely műsorpolitikája, és a kontextus, amelyben levetítettük.

A roma közösségekről szóló mozgóképek vetítésére specializálódott Romakép Műhely már azzal „romaként" címkézi a filmeket, hogy műsorra tűzi őket, hiszen ekként nyilvánítja ki a filmek roma szempontú érintettségét. A szervezői szándék szerint ez a címkézés a lehető legtágabbra veszi a szóba jöhető filmek körét, amennyiben nem csak etnikai alapú válogatást érvényesít, kikerülve így az esszencializálás vádját. Ebben a filmklubban egyfajta stratégiai vagy *szituatív pozicionálás* zajlik, amelyben a „cigány" vagy „roma" jelzők egy-egy aktuális helyzetet jellemeznek, sokkal inkább kérdező modalitásban, mint állítóban, sokkal inkább folyamat- és eseményszerűen, mint rögzítetten, sokkal inkább fluid identitásképekkel operálva, mint abszolutizálva a származást. A filmprogramban alkalmazott szituatív pozicionáló gyakorlat alapvetően kritikai jellegű, hiszen

287 A 2020–2021-es COVID-járvány a filmklub működésére, formájára is hatással volt, és a kényszerű izoláltság a felvételeken is látszik: a részvevők nem jelen lévő közönség előtt beszélgetnek, hanem videókonferencia-oldalakon, amit online követnek az érdeklődők. Ennek egyetlen pozitív következménye, hogy a némely régi Romakép-felvétellel ellentétben itt tisztán érthető a beszéd és jól látható a beszélő arca.

tudatosítja, hogy a mindenkori hatalom azáltal érvényesíti önmagát, hogy rögzíti az alárendelt és kisebbségi identitásokat és állandónak, végérvényesnek próbálja beállítani azokat, ez a rögzítés pedig megkérdőjelezendő és megkérdőjelezhető. A műsorpolitikának megfelelően a cigányokról készült, klasszikussá vált filmek kánonja mellett[288] a Romaképben „cigánynyá" változott a *Reassemblage* (Trinh T. Minh-ha, 1982), a *Párizs lángokban* (Jennie Livingston, 1990), az *Emberi piramis* (Jean Rouch, 1960) vagy a *Handsworth-dalok* (John Akomfrah, 1988) című film is. A New York-i afroamerikai transzvesztita báli kultúra, a szenegáli nőkről forgatott kritikai feminista montázsfilm, az elefántcsontparti fekete és fehér középiskolásokkal, a köztük kialakult érzelmekről forgatott fikciós dokumentumfilm *(cinema vérité)*, vagy az angliai bevándorlók elleni rendőri erőszak és annak posztkoloniális képi kritikája a Romakép terében mind roma allegóriákká nőtték ki magukat, vagy fogalmazzunk inkább úgy, hogy roma–nem roma viszonyok és kapcsolatok allegóriáivá. Ez az allegorizáló-aktualizáló és szituatívan pozicionáló gyakorlat harmonizál azzal, ahogy a kiválasztott filmek többségükben maguk is eltávolodnak a konvencionális ábrázolásmódtól, és a rögzített identitások kritikai „bemozgatása" mellett műfajilag is rendkívül heterogén módon „írják szét" a rasszizált kisebbségekről szóló hagyományos mozgóképet, olyannyira gazdagon, hogy sokszor a válogatás szempontját is kihívás azonosítani – bár amikor erre kísérlet történik, az sokat elárul a programról.

Erre az egyik legjobb példa épp a „Roma kulturális, művészi, politikai tevékenység a rendszerváltás után" című évad 2013. április 17-én a Docuart Moziban megvalósított „Szemétálmok" című programja és annak filmjei (Romakép Műhely 2013a). A beszélgetés másfeledik órájában a résztvevők arról kezdenek értekezni, hogy mi köti össze a levetített három filmet, a *Tiszta feketét*, a *Guberát* és a *„Szemétálmok"*-at. Ennek kapcsán Pócsik Andrea kérdésbe ágyazottan játékról, játékosságról és iróniáról beszél, Czabán György művészi megközelítésről, valamint szóba kerül a függetlenség fogalma is. „Nem véletlen", teszi hozzá a filmklubvezető, „hogy [a *Gubera*] az Inforgban készült." Bár a kétórás beszélgetésben kevés szó esik a *Guberá*ról, elsősorban annak köszönhetően,

288 A több mint kétszáz levetített film közül csak egyet-kettőt kiemelve: Sára Sándor Cigányokja, Schiffer Pál Cséplő Gyurija, Almási Tamás: tititája stb. A Romakép Műhelyben vetített filmek listája itt olvasható: http://romakepmuhely.hu/vetitett-filmek/.

hogy a vendégek között a másik két film alkotói ültek (Czabán György és Kerényi György a *Tiszta fekete*, Illés Márton pedig a *Szemétálmok* képviseletében), és emiatt főleg azokra a filmekre terelődik a figyelem, de még így is sok minden megjelenik itt, ami fontos a *Gubera* vonatkozásában is.

A „Szemétálmok" című program esetében is érvényesült az, ami a Romakép Műhelyt alapítása óta, ha nem is kizárólagosan, de visszatérő módon jellemezte, ez pedig az a filmklubszervezői koncepció, mely szerint a filmek egymás tükrében, egymással összehasonlítva többet vagy mást mondhatnak, mint magukban állva, és ezért ildomos őket más filmekkel együtt vetíteni. Ezt a gyűjtögető és új kontextusba helyező reflexív szervezői attitűdöt metaforikusan nevezhetnénk akár „lomizásnak", „guberálásnak" is. A filmek közti, fentebb említett tematikus és formai hasonlóságon túl (a guberálás mint közös téma, művészi és formabontó-kísérletező megközelítés, függetlenség, a mainstream szegénységkép ellenpontozása, játékosság és irónia stb.) a három filmet a köztük lévő különbségek alapján is lehet elemezni: hét-nyolc év választja el őket egymástól (1996, 2004, 2011), és ez a különbség, ahogy az a beszélgetésben elhangzik, megengedi, hogy időben és térben rálássunk a „guberálás" („lomizás", „vasazás", „turkálás"), vagyis a posztszocialista magyar társadalomban zajló gyűjtögető életmód változó kontextusaira. Miképpen zajlott ez ózdi mélyszegény környezetben nem sokkal a rendszerváltás után *(Tiszta fekete)*, miképpen zajlott Budapesten az ezredforduló után (éppen az Európai Unióhoz való csatlakozás évében), ahol és amikor nem a mélyszegénység életképei meghatározók, hanem a nagyvárosi lomizóké (*Gubera*), és miképpen a 2010-es évek elején, amikor egy művészeti akció szolgál keretül a lomizás megmutatásához vagy szublimálásához, „megemeléséhez" *(„Szemétálmok")*. A beszélgetés érint tágabb társadalmi-kulturális aspektusokat is, például azt, hogy miként vált a lomizás a '90-es évektől professzionális bevételszerzéssé, hogyan szerveződött meg ekként, a várospolitika miképpen kezdte kriminalizálni és minősítette szabályszegésnek, illetve, hogy a filmek hogyan próbáltak meg a determináló bemutatási módokon (pl. szegénységábrázolás) túllépni a téma feldolgozásakor. A *Gubera* rendezője, Oláh Lehel a maga módján teszi ezt, annak megfelelően, ahogy azt egy 2015-ös televíziós interjúban mondja: a *Gubera* bemutatja „Budapest[et] mint esztétikai univerzum[ot] lomtalanítás idején." (FIX TV) A film talán leginkább az említett „játékosságnak", „esztétizálásnak" (is) köszönheti sikerét, például azt, hogy 2004-ben megkapta a Magyar Filmszemle legjobb kísérleti dokumentumfilm díját, ugyanott az operatőri díjat, és több nemzetközi

filmfesztiválra is meghívták. (Lásd Nemzeti Filmintézet honlapját.) Ezzel a játékossággal a film mintha kikerülné azt a társadalmi kérdést, amit Oláh Norbert tesz fel a vendégeknek: milyen értelemben jelent problémát a lomtalanítás és kinek a számára? (Romakép Műhely 2013, 1:49:22) Kerényi György a válaszában azonosítja is a csoportellentéteket, amelyek a lomizás kapcsán megképződnek a guberálók, a lakók és a politika viszonyában, de hozzáteszi, hogy végül is ezek az ellentétek el tudnak simulni: „Van egy meló része, beépült a budapesti mindennapokba, nincs ezzel baj, ráadásul kiterjesztettük, Bécsből hozzuk, hát Devecser erről szól, egy csomó településen, és nem is csak cigányok csinálják." Czabán György pedig az esztétizáló értelmezést viszi tovább, bizonyos értelemben egy *ekphrasziszt*, képleírást adva a *Guberá*hoz, amely az ő tervéhez hasonlóan egy lomtalanítás mozgóképes története:

> „Szerintem a lomtalanítás nagyon szép. Én mostanában fotózok, és már régóta szeretnék egy komoly sorozatot csinálni a lomtalanításról, mert nagyon vonzó téma, és én is elkezdtem utánajárni, hogy hol és mikor van lomtalanítás, hogy akkor betervezzem, hogy akkor pénteken megyek és akkor reggel hattól egy fél napot azzal töltök. [...] Gyönyörű az, hogy ilyen fotelek, ilyen fotók, életek, szóval ilyen maradékok kikerülnek [az utcára], tényleg emberek ülnek fotelokban, fogják azt az akasztót, vagy nem tudom, bogarásznak ott régi cuccok között, szerintem tök jó."
>
> (Romakép Műhely 2013, 1:51:11)

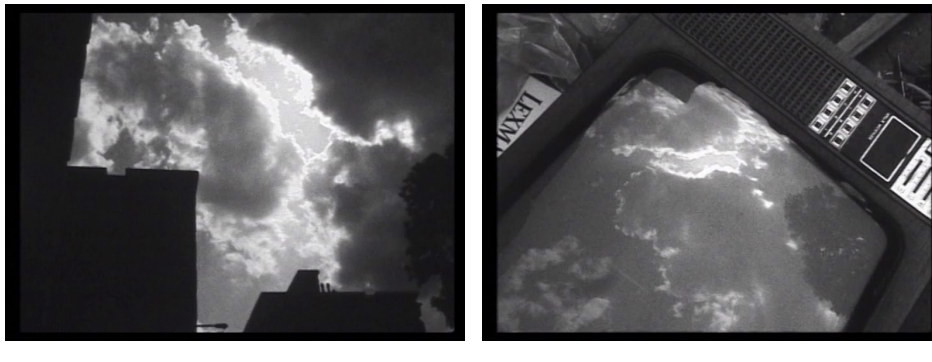
Guberálás a *Guberá*ban egy majdani cinezine-hez

A *Gubera* mozgóképen valósítja meg az idézetben említett fotósorozatot, a tárgyak maradékká válását, ahogy elvesztik a funkciójukat egykori gazdáik számára, majd új funkciót nyernek mások számára.[289] A film ezt

289 Talán ez az a pont, ahol, ha csak egy lábjegyzet erejéig is, de hangsúlyoznunk kell a guberálás és a lomtalanítás közti különbséget. Bár a két szót felváltva, egymás szinonimájaként használják a beszélgetés egyes pontjain, de jól követhető, hogy lomtalanítás alatt ilyenkor lomizást értenek. Különösen érdekes, hogy ugyanaz a szó egy becéző módban átalakított formájában az eredeti fogalom pozitív ellentétét jelenti. Lomtalanítani: megszabadulni a felesleges lomoktól. Lomizni: begyűjteni

az átmeneti állapotot rögzíti, a tárgyak liminális vagy határlétét, amely rávetül a filmre vett emberekre is, akik itt nem cigányként vagy nemcigányként jelennek meg (hogy a témánk szempontjából két releváns identitáskategóriát emeljek ki), hanem a liminális tárgyakhoz való viszonyukban nyernek maguk is új identitást, jelentést és funkciót a filmben.

Alább azokat a képeket írom le, amelyeket egy bizonyos szempont alapján guberáltam ki a filmből, az ironizáló dekontextualizálás példáiként.[290] A valóság közvetlennek hitt látványáról a *Guberá*ban időről időre kiderül, hogy az már egy közvetített látvány, és ez a közvetített látvány is már romlásnak indult. Kiváló példa erre a felhős égbolt direktnek látszó képe, amelyet egy hátán fekvő „vak" televízió képe követ, és a néző itt rájön, hogy annak a képernyőjén látta tükröződni a felhős égboltot az előző képkockán. Ebben a vonatkozásban nem tekinthetünk el attól a szekvenciától sem, amely a temetőt és annak „maradékait" mutatja (szalagok, sírfeliratok), vegyítve a családi privátfotók és fényképalbumok képeivel. Mindezek révén „áthallunk", rálátunk arra a határra is, amely a képi emléket a nem-emléktől elválasztja: az egykor személyes élettel bíró fotók lomtalanítva „meghalnak", emlékből tárggyá válnak. A képválogatásom szempontja itt tehát a kép vagy a képi médium funkciót vesztett tárggyá válása, ebből következően ironikus „vaksága".



Felhős égbolt, amelyet egy hátán fekvő „halott" televízió képe követ, képernyőjén tükröződő felhős égbolttal.

és újrahasznosítani a mások által kidobott lomokat. Ily módon a derivátum önnön eredetének újraértelmezésévé és kritikájává változik.

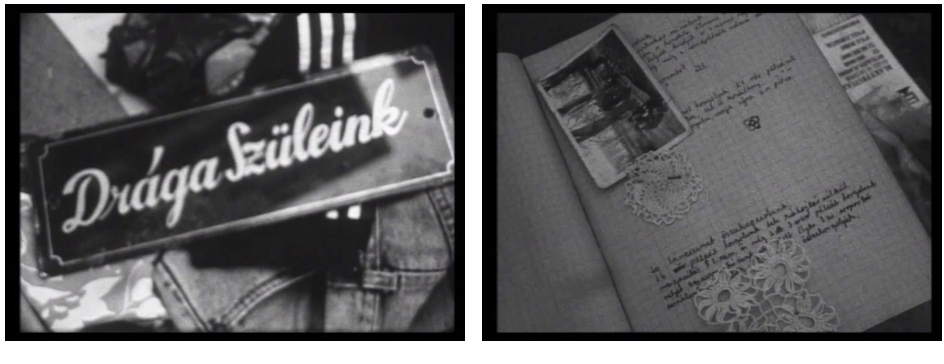
290 Köszönöm Oláh Lehel filmrendezőnek és Muhi Andrásnak, az Inforg Stúdió vezetőjének a *Gubera* című filmhez adott hozzáférést és az engedélyt a képek felhasználására.



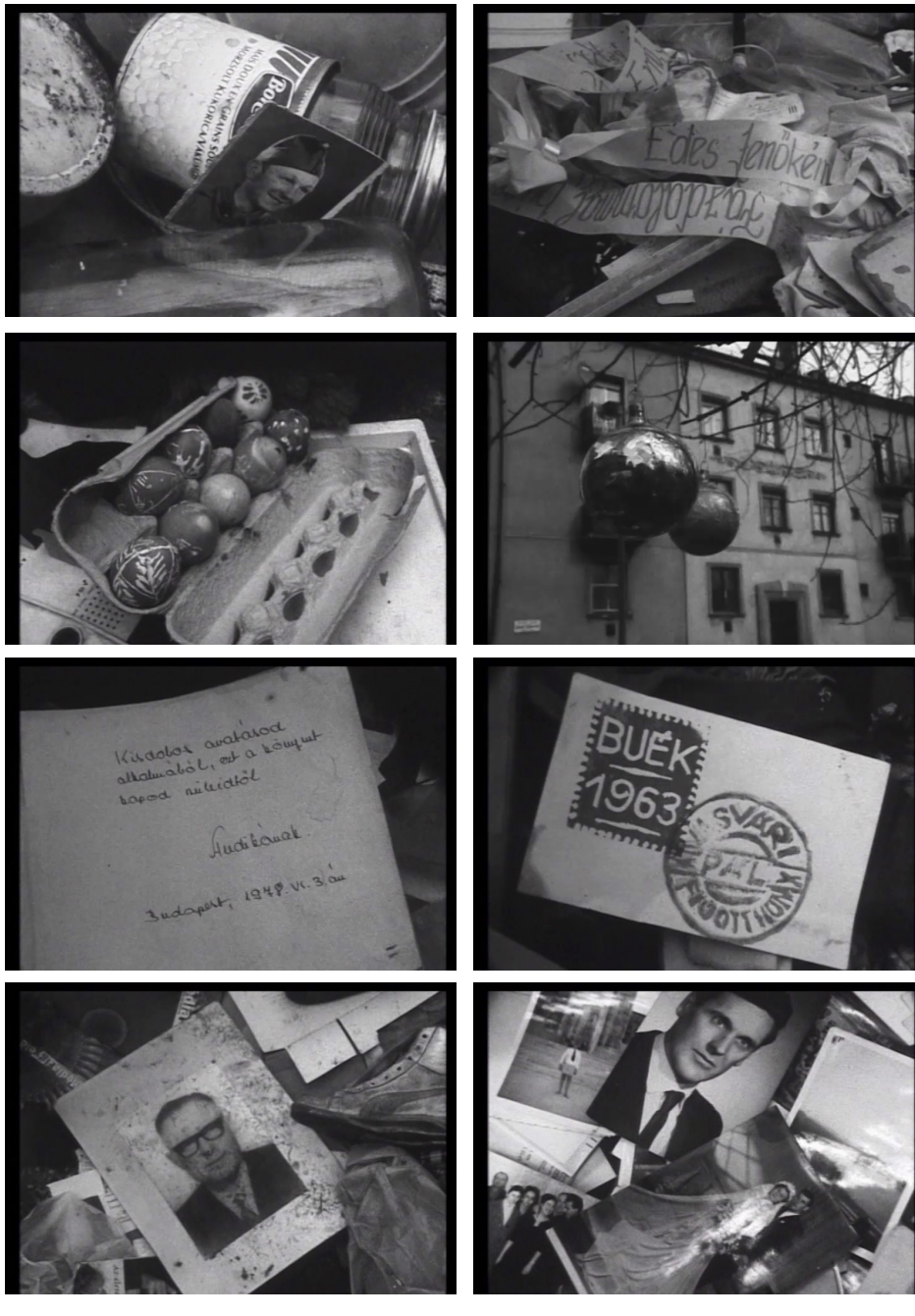
A város látképe a filmen, amelyről egy kameramozgás révén kiderül, hogy egy képeslap a lomok között.



A kamera a platóra pakolt és lekötözött tárgyak „nézőpontját” veszi fel, a másik képi szekvenciában pedig filmtartó fémdobozt látunk platóra kerülni.



Sírfelirat és fényképalbum.



Emlékből nem-emlék lesz.




Fekvő emberek: a bal oldali képen kidobott szobor, a jobb oldali képen a film főszereplője gyerekekkel.




Dobozirónіák




Viszonyok és kapcsolatok





Viszonyok és kapcsolatok

Az itt bemutatott képsorozat persze önmagában nem a *Gubera* igazi térbeliesítése. Egyelőre annyi történt, hogy kiválasztottam és bemutattam képeket, képpárokat, amelyek révén a *Gubera* saját témáján, a lomizáson keresztül dekonstruálja a képi ábrázolást, azt, ahogy a képeken keresztül a világra nézünk, és ironikusan reflektál a képek materialitására. A jelen gyűjtemény sem tekinthető igazi guberálásnak, hiszen nem kidobott dolgok újrahasznosításáról van szó, így a filmtől általam kölcsönkért metafora sem működik teljes mértékben. Maradjunk annyiban, hogy a koncepció kiindulásnak talán jó lehet a *Gubera* című „lírai »szocio ródmúvi«" cinezine-keretben történő majdani kiállításához, melyben párhuzamosan futnának a falon a film állóképeiből alkotott sorozatok a filmet értelmező Romakép-beszélgetésből vett vonatkozó részletekkel és más dokumentumokkal. Ha a guberálást a kurátori koncepció metaforájaként alkalmazzuk, akkor mindezt kiegészíthetik egyéb talált anyagok is, és a megszülető heterogén verbális és vizuális kollázs rávilágíthat a képek mindenkori újrakontextualizált, „lomizott" életére, cinezine-létére.

Melléklet

Előszó a Romakép Műhely Cinezine *című könyvhöz*

Hogyan állítsunk ki egy filmprogramot? – ez a kérdés fogalmazódott meg bennünk a Romakép Műhely 10. évada közben, 2020 tavaszán. A filmeknek van terük, de erről beszélvén általában a film által megjelenített térre gondolunk, és kevésbé arra a térre, amelyet a film belakhat, amelyben teret és helyet foglal. A kérdésünket tovább pontosítottuk, és beleloptunk egy kizárást: hogyan állítsunk ki egy filmprogramot, jelen esetben a Romakép Műhelyt úgy, hogy nem vetítünk filmeket, hanem mintegy teresítjük azokat? Mégpedig azoknak az embereknek a szövegei által kísérve, akik a Romakép első tíz évében a vendégeink voltak a filmvetítések utáni beszélgetésekben. A kérdést az is inspirálta, hogy 2017 óta egy Visegrádi Alap által támogatott pályázatban vettünk részt, amelynek fő fókusza a filmtörténet múzeumi, galériabeli bemutatása. 2020 augusztusában felhívással fordultunk a Romakép Műhely egykori tagjaihoz, vendégeihez és moderátoraihoz. A filmklub 2020-as évada volt a tizedik a sorban, és 2021-ben ünnepeljük a filmklub tizedik születésnapját. A kerek évforduló alkalmából egy részvételi kutatáson alapuló kiállítást terveztünk, először online formában, majd aktuális helyszínen is. Az előbbi egy digitális *cinezine*-t jelent (más néven filmrajongók lapját), az utóbbi az ELTE Média Kipakol Galériájában valósul meg, és a tervek szerint 2021 februárjában nyílik. A cinezine és a kiállítás célja, hogy bemutassuk a Romakép Műhely tízéves munkáját, és ezt az egykori résztvevők javaslatai alapján tegyük. Az ötletünk az volt, hogy a Romakép-beszélgetések legizgalmasabb perceit képkivágásokkal és az elhangzott szövegek révén elevenítsük fel, és ezek az anyagok kerülnek majd ki az online és fizikai falra. Ily módon a másfél-két órás beszélgetéseket mintegy belesűrítjük egy-egy rövid és erős jelenetbe, és térben jelenítjük meg, az egyes szereplőkhöz társítva a mondott szöveget. A részvételi jelleg abban ölt testet, hogy megkértük a résztvevőket, hogy válasszák ki a számukra legérdekesebb részletet abból a beszélgetésből, amelyben egykor részt vettek, és küldjék el nekünk ezt az időadatot (pl. 10. évad 6. rész, 42:00–51:40). Mi a kiválasztott részt képekkel-szövegekkel megjelenítjük, majd ehhez az adott filmrészletet is mellékeljük, hasonló módon képekkel és szövegekkel. A terv szerint tehát egy

filmrészlet és egy beszélgetésrészlet fut majd egymással párhuzamosan. Azt gondoljuk, hogy ez a típusú színrevitel egy izgalmas kísérlet lesz egy filmklub kiállításban történő bemutatására, és talán elég eredeti is ahhoz, hogy a közönség szeresse majd.

A levélhez mellékeltünk egy előzetes és nagyon kezdetleges példát, hátha úgy könnyebb elképzelni, mit is szeretnénk megvalósítani. Biztosak voltunk benne, hogy az első terv vizuálisan rengeteget fog változni, és a koncepciót, a beszélgetések és filmek egymás mellé társított, kivágott részleteinek gondolatát is szerettük volna jobban kidolgozni. Egy kiváló grafikust, Thury Lilit kértük fel az arculat megtervezésére. A példa a 2020-as évadból való, amikor a járvány miatt egy online videókonferencia-oldalon folytattuk a Romakép-beszélgetéseket. Az online felvétel megkönnyítette az új formában való megfogalmazást, hiszen a videókonferencia működéséből következően az éppen beszélő ember premier plánban jelenik meg. Ez a Romakép megelőző kilenc évadának felvételeiről nem mondható el, hiszen ott a kamera általában statikus módon egy kerekasztalt és annak résztvevőit egyben filmezte. De úgy gondoltuk, hogy ezt is meg tudjuk oldani majd, vizuálisan kiemelve az arcokat, amikor épp beszélnek. A felkért közreműködőkkel megosztottunk egy Excel-táblázatot, benne megtalálhatták annak a Youtube-videónak a linkjét, amelyben moderátorként vagy vendégként megjelentek. A kérésünk tehát annyi volt, hogy nyissák meg a videót, válasszanak ki egy tízperces részletet, és küldjék el nekünk az időadatot. A részvételükkel a kutatás és az arra épülő kiállítás a Romakép közösségének együttes alkotása lett, egy emléket eredeti módon felidézve az egykori tagok számára, és eredeti formában megszólítva a jövőbeli közönséget.

Bibliográfia

Acton, Thomas – Gheorghe, Nicolae (1996): A multikulturalitás problémái: kisebbségi, etnikai, nemzetiségi és emberi jogok (Kulcsár Dalma ford.). *Replika* 1996(23–24). 207–218. https://www.replika.hu/replika/23-16 *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Acton, Thomas (2018): Ian Hancock, *RomaArchive*. https://www.romarchive.eu/en/collection/p/ian-hancock/ *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Adichie, Chimamanda Ngozi (2009): The danger of a single story. *TED Talks* (július). https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Althusser, Louis (1996): Ideológia és ideologikus államapparátusok. Jegyzetek egy kutatáshoz (László Kinga ford.). In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* ICTUS – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged. 373–412.

András Csaba (2024): Jó emberek kíméljenek. Az „etikai ideológia" visszautasítása a *Háromezer számozott darab* című filmben. *Apertúra* 2024(tavasz). https://www.apertura.hu/2024/tavasz/andras-a-jo-emberek-kimeljenek-az-etikai-ideologia-visszautasitasa-a-haromezer-szamozott-darab-cimu-filmben/ *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*, https://doi.org/10.31176/apertura.2024.19.3.2

Anonim (1960c): Új irányok az amerikai filmművészetben. *Filmkultúra* 1(1). 20–28.

Asavei, Maria-Alina (2013): Performative Approaches to Identity in Contemporary Roma Art. *Artmargins* 2013(október). https://artmargins.com/performative-approaches-to-identity-in-contemporary-roma-art/ *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

B. Révész László (2016): „Kimondta, amit akkor nem lehetett kimondani". Részlet Havas Gábor életútinterjújából. *Beszélő* 2016(3). http://beszelo.c3.hu/onlinecikk/%E2%80%9Ekimondta-amit-akkor-nem-lehetett-kimondani%E2%80%9D *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Babosi László (2014): A Koportostól a torcellói Krisztusig. Beszélgetés Balázs József író özvegyével, Balázsné Fodor Katalinnal. *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 49(2). 84–93.

Balázs Gusztáv (2001): A tánc hagyományozódása a nagyecsedi oláh cigányok körében. In: Kovalcsik Katalin – Csongor Anna – Bódi Zsuzsanna (szerk.): *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*. IFA-OM-ELTE, Budapest. 363–379. https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/tanulmanyok_a_ciganysag_helyzete/pages/022_a_tanc_hagyomanyozodasa.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Balogh Lídia – Kassa Nóra – Sinkó Zsófia (szerk.) (2011): *Nők mint az erőszak áldozatai a médiában. Álláspontok és esettanulmányok*. MONA – Magyarországi Női Alapítvány, Budapest. https://nokjoga.hu/sites/default/files/filefield/keret-media-esettanulmanyok-nok-elleni-eroszak-2011.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Bányai Gábor (1987): Érvényes gesztusok. Képek a 60-as évek amerikai független filmjeiből. *Filmkultúra* 28(6). 3–17.

Bársony Katalin (2015): Media, power and strategies. Shaping Attitudes towards Roma through the European Mass Media. *Romológia* 3(8). 80–87. https://btk.pte.hu/sites/btk.pte.hu/files/romologia_folyoirat/8.%20sz%C3%A9lr%C3%B3zsa%20barsonykata_tan.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Barthes, Roland (2016): On Left-wing criticism (Deborah Glassman ford.). In: Watts, Philip – Andrew, Dudley – Citton, Yves – Debaene, Vincent – Di Iorio, Sam: *Roland Barthes' Cinema*. Oxford University Press, Oxford. 124–127.

Bartók Béla (1947): Gypsy Music or Hungarian Music? *The Musical Quarterly* 33(2). 240–257. http://www.jstor.org/stable/739152 *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*, https://doi.org/10.1093/mq/XXXIII.2.240

Bátorfy Attila – Szabó Krisztián (2020): Grafikonokon és diagramokon mutatjuk, hogyan alakult át a magyar média az elmúlt tíz évben. *Átlátszó.hu* (augusztus 7.) https://atlatszo.hu/kozpenz/2020/08/07/grafikonokon-es-diagramokon-mutatjuk-hogyan-alakult-at-a-magyar-media-az-elmult-tiz-evben/ *(Letöltés ideje: 2026. 07. 18.)*

Baumgartner, Gerhard (2021): Prolegomena zur Geschichte der filmischen Darstellung der Roma und Sinti. In: Frank Reuter, Daniela Gress, Radmila Mladenova (Hg.): *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*. Heidelberg University Publishing, Heidelberg. 311–338. https://doi.org/10.17885/heiup.973.c12938 *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Beck Zoltán (2009): *A romológia írása. Egy elbeszélhető romológia felé*. PhD-értekezés tézisfüzete. PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, Pécs. http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14738/beck-zoltan-tezis-hun-2009.pdf?sequence=2&isAllowed=y *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Békési András (2009): Nem hozott eredményt a cigányság „megjavítása". *Múlt-kor* 2009(szeptember). https://mult-kor.hu/cikk.php?id=26544&pIdx=2 *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Berkovits Balázs – Jónás Marianna (2013): Azért nem csak a szél... – Fliegauf Bence filmjéről *Beszélő* 2013(április) http://beszelo.c3.hu/onlinecikk/azert-nem-csak-a-szel-%E2%80%93-fliegauf-bence-filmjerol *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Berkovits Balázs (2010): „Cigánybűnözés" a Kádár-korszakban. *AnBlokk* 2010(4). 14–17. https://matarka.hu/cikk_list.php?fusz=132072 *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Bernáth Gábor – Messing Vera (1998): „Vágóképként, csak némában" Romák a magyarországi médiában. Nemzeti és Etnikai Kisebbségi Hivatal. https://mek.oszk.hu/00100/00144/00144.pdf *(Letöltés ideje: 2026. július 17.)*

Bernáth Gábor – Messing Vera (2012): Szélre tolva. Kutatási zárójelentés a roma közösségek többségi médiaképéről. *Médiakutató* (Tavasz) https://mediakutato.hu/cikk/2012_01_tavasz/05_roma_mediakep *(Letöltés ideje: 2026. július 17.)*

Bernáth Gábor (2003): Hozott anyagból. A magyar média romaképe. *Beszélő* 8(6). http://beszelo.c3.hu/cikkek/hozott-anyagbol-0 *(Letöltés ideje: 2026. július 17.)*

Bernáth Gábor (2012): Bulvár – A média romaképének változása. *Beszélő* (4–6). 48–58. https://romatika.sk/data/kat16/011.dat *(Letöltés ideje: 2026. július 17.)*

Bhabha, Homi K. (1994): The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism. In: Bhabha, Homi: *Location of Culture*. Routledge, London – New York. 66–84. https://ia801402.us.archive.org/11/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Bhabha, Homi K. (1999): DisszeminNáció. A modern nemzet ideje, története és határai (Sári László ford.). In: N. Kovács Tímea (szerk.): *A kultúra narratívái (Narratívák 3.)*. Kijárat Kiadó, Budapest.

85–118. https://adatbank.ro/html/cim_pdf722.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Biczó Gábor – Soós Zsolt – Szabó Henriett (2022): *KISVILÁGOK. Kelet-magyarországi települések kortárs társadalmi folyamatai és dokumentumfilmes ábrázolása*. Debreceni Egyetem Gyermeknevelési és Gyógypedagógiai Kar, Lippai Balázs Roma Szakkollégium, Hajdúböszörmény. https://mad-hatter.it.unideb.hu/portal/displayDocument/Szervezeti%20t%C3%A1rak/Kari%20t%C3%A1rak/GYFK/Kiadv%C3%A1nyt%C3%A1r/Kari%20kiadv%C3%A1nyok/kisvilagok_konyv.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Biczó Gábor – Szabó Henriett (2020): *A magyarországi roma szakkollégiumok tagságának országos vizsgálata Humán. Regiszter 2020*. Roma Szakkollégiumok Egyesület, Debrecen. http://romaszakkollegiumok.hu/wp-content/uploads/2021/05/Human-Regiszter_2020.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Biczó Gábor (2019): A Lippai Balázs Roma Szakkollégium alkalmazott társadalomtudományi kutatási programja, értékelése és a tevékenység elemzése. In: Biczó Gábor (szerk.): *Terepek és elméletek. A Lippai Balázs Roma Szakkollégium válogatott romológiai tanulmánygyűjteménye*. Didakt Kft., Debrecen. 39–46. https://share.google/62l5zeXBuYWyiwaMR *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Biczó Gábor (2019): Kortárs oláh cigány női identitás-narratívák. In: Frauhammer Krisztina – Pajor Katalin (szerk.): *Emlékek, szövegek, történetek: Női folklór szövegek*. Magyar Néprajzi Társaság, Budapest. 323–335. http://real-eod.mtak.hu/9949/1/emlekek_szovegek_tortenetek.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Binder Mátyás – Pálos Dóra (2016): *Romák a kerettantervekben és a kísérleti tantervekben. Tanulmány, elemzések, ajánlások.* Az Európai Roma Jogok Központja és az Esélyt a Hátrányos Helyzetű Gyerekeknek Alapítvány (CFCF) támogatásával, Budapest – Piliscsaba. https://adoc.pub/romak-a-kerettantervekben-es-a-kiserleti-tanknyvekben-tanulm.html#google_vignette *(Letöltés ideje: 2026. április 16.)*

Bleyer-Simon Konrád – Benedek Kata – Rácz Tibor (2024): Romani Ethnic Media in Hungary. *Oxford Research Encyclopedia of Communication* (június 18), https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1331

Bódy Gábor (2006): Privát történelem (1–2.). In: Zalán Vince (szerk.): *Egybegyűjtött filmművészeti írások I.* Akadémiai Kiadó, Budapest. 197, 215–217.

Bogdán Mária (2013): A hiányzó kép. A közszolgálati médium identitáskonstrukciói a romareprezentáció tükrében. In: Bogdán Mária – Feischmidt Margit – Guld Ádám (szerk.): *„Csak másban". Romareprezentáció a magyar médiában*. Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest – Pécs. 157–176. http://kisebbsegkutato.tk.mta.hu/uploads/files/olvasoszoba/intezetikiadvanyok/Csak_masban.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Boglár Lajos (1959): *Trópusi indiánok között. Brazíliai útijegyzetek*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Boglár Lajos (2004): *Még találkozunk!* Nyitott Könyvműhely Könyvkiadó – Szimbiózis Alapítvány, Budapest.

Bori Erzsébet (1998): Vászoncigányok. Romani Kris – Cigánytörvény, *Filmvilág* 1998(10). https://filmvilag.hu/cikk.php?cikk_id=3822&gyors_szo=&kep= *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Bori Erzsébet (2005): Cigányutak. Roma-dokumentum. *Filmvilág* 2005(6). http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8270 *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Böröcz József – Sarkar, Mahua (2017): The Unbearable Whiteness of the Polish Plumber and the Hungarian Peacock Dance around „Race." *Slavic Review* 76(2). 307–314. https://doi.org/10.1017/slr.2017.79 *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Buják Mátyás Andor (2020): Az irányított beszélgetés hatása a fikcióképzésre Dr. Oláh Imre *Köztük élni, szomszédnak lenni!* (1982–1983) c. filmjében. In: Müllner András (szerk.): *A roma/cigány közművelődés képei és emlékezeti helyei. (Romakép Műhely 10.)* Minor Média/Kultúra Kutatóközpont – ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék, 78–81. https://romakepmuhely.hu/wp-content/uploads/2021/03/Romak%C3%A9p-M%C5%B1hely-2020-besz%C3%A1mol%C3%B3.pdf *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Campbell, Bradley – Manning, Jason (2018): *The Rise of Victimhood Culture: Microaggressions, Safe Spaces, and the New Culture Wars*. Palgrave MacMillan, https://doi.org/10.1007/978-3-319-70329-9

Cervulle, Maxime (2017): Looking into the light: Whiteness, racism and regimes of representation. In: Dyer, Richard: *White: Essays on Race and Culture*. Routledge, New York.

Chalfen, Richard – Rich, Michael (2009). Combining the Applied, the Visual and the Medical: Patients Teaching Physicians with Visual Narratives. In: Pink, Sarah (ed.): *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Berghahn Books. 53–70. http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qcktr.8 *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Chiline, Edouard (2003): „The Celluloid Drom: Romani Images in Russian Cinema." *Framework* 44(2). 34–41. www.jstor.org/stable/41552367 *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Choli Daróczi József (2018): A Rákospalotai Cigányklubról (1972–1978). *Barátság* 25(6). https://epa.oszk.hu/01200/01259/00097/pdf/EPA01259_baratsag_2018_06.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Choli Daróczi József (szerk.) (1981): *Fekete korall*, Táncsics Kiadó, Budapest.

Choli Daróczi József (szerk.) (1998): *Fekete korall 2.* Chali Kiadó, Budapest.

Clark, Kenneth B. (2008): *A fekete gettó – A hatalom dilemmái* (Vámosi Pál ford.). Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhasznú Társaság, Budapest.

Cohen, Anthony P. (1997): A kultúra mint identitás egy antropológus szemével (Farkas Krisztina ford.). In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Osiris Kiadó, Budapest. 101–108. https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/multikulturalizmus/pages/007_a_kultura_mint_identitas.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Cole, Teju (2012): The White-Savior Industrial Complex. *The Atlantic* 2012(március). https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/ *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Cseke Balázs (2017): A nyomor szenzációja. A „Dzsumbuj" stigma a médiában. *Médiakutató* 18(3). 7–19. https://mediakutato.hu/cikk/2017_03_osz/01_a_nyomor_szenzacioja.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Csengey Dénes (1986): „Nehéz élet az ének". Cigány írók és költők a magyar irodalomban. In: Murányi Gábor (szerk.): *„Egyszer karolj át egy fát!". Cigányalmanach*. TIT Országos Központja Cigány Ismeretterjesztő Bizottsága, Budapest.

Csepeli György (1993): Kisebbségek képe a többségi tömegkommunikációban. In: Csurdi Sándor (szerk.): *Kisebbségkép a tömegtájékoztatásban*. Régió könyvek, Budapest. 17–27. https://kisebbsegkutato.tk.hu/uploads/files/olvasoszoba/regiokonyvek/kisebbsegkep_a_tomegtajekoztatasban.pdf *(Letöltés ideje: 2026. július 17.)*

Daróczi Ágnes (2003): Identitás – útkeresés. Daróczi Ágnes emlékezik az újkori roma folklór mozgalomról. *Szín* 8(5). 9512–9513. http://epa.oszk.hu/01300/01306/00082/pdf/EPA01306_Szin_2003_08_05_november_10-15.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Daróczi Ágnes (2023): *Hosszú az út előttem*. Magvető Kiadó, Budapest.

Debord, Guy (1970): *Society of the Spectacle*. Radical America – Black and Red, Detroit. https://library.brown.edu/pdfs/1124975246668078.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Dékány István (2025): *Nagylátószög. Hiányzó képek a magyar film történetéből. Amatőrfilm 1945–1989.* MMA Kiadó, Budapest.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2009): *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Qadmon Kiadó, Budapest.

DiAngelo, Robin (2018): *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*. Beacon Press.

Dobos Balázs (2023): A magyarországi nemzeti és etnikai kisebbségek jogairól szóló törvény történeti kronológiája. *Pro Minoritate* tél. https://prominoritate.hu/portfolio/2023-tel/ *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Dobreva, Nikolina (2007): Constructing the „Celluloid Gypsy": Tony Gatlif and Emir Kusturica's „Gypsy Films" in the Context of New Europe. *Romani Studies* 17(2). 141–53. https://doi.org/10.3828/rs.2007.7 *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Domokos Áron (2022): „Gypsy in Space": A Note on the Representation of the Roma in Contemporary Hungarian SF Short Stories. *Vector* 296(May). https://vector-bsfa.com/2022/05/28/gypsy-in-space-a-note-on-the-representation-of-the-roma-in-contemporary-hungarian-sf-short-stories/ *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Dósa Mariann – Krizsán Andrea (2014): A többszörös diszkrimináció helye a magyar genderpolitikában. In: Juhász Borbála (szerk.): *A nőtlen évek ára. A nők helyzetének közpolitikai elemzése 1989–2013*. Magyar Női Érdekérvényesítő Szövetség, Budapest. 63–92. https://mek.oszk.hu/14900/14936/14936.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Durst Judit – Nyírő Zsanna (2021): Introduction. Cultural migrants? The consequences of educational mobility and changing social class among first-in-family graduates in Hungary. *Szociológiai Szemle* 2021(3). 4–20. http://real-j.mtak.hu/16927/13/Szociol%C3%B3giai_Szemle_2021_03_Belivek.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*, https://doi.org/10.51624/SzocSzemle.2021.3.1

Emőd Botond (2026): Társadalmi reflexiók alulnézetből. Cigányságreprezentációk a Kádár-korszak intézményes- és amatőrfilmjeiben. *Metropolis* (Megjelenés előtt.)

Erdély Miklós – Antal István (1995): Krónika. Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a *Verzió*ról. In: Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák* (Peternák Miklós szerk.). Balassi – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest. 246–251. http://www.artpool.hu/Erdely/Verzio.html *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Erdős Zoltán (2013): Mítoszok és sztereotípiák. A cigányság a 16–17. századi német és magyar közvéleményben. *Romológia* 2013(67). 39–73. https://real-j.mtak.hu/19996/2/romologia_2013_1_2-3_.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Európai Bizottság (2020): *Egyenlőségközpontú Unió: a romák egyenlőségének, társadalmi befogadásának és részvételének előmozdítását célzó uniós stratégiai keretrendszer.* Európai Bizottság, Brüsszel. https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:9a007e7e-08ad-11eb-a511-01aa75ed71a1.0005.02/DOC_1&format=PDF *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Fábián László (1982): *Gyarmathy Lívia*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest.

Fanon, Frantz (1986): *Black Skin, White Mask* (Charles Lam Markmann ford.). Pluto Press.

Fanon, Frantz (2002): Feketének lenni (Rohonyi Borbála ford.). In: Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrúd – Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmusról a posztkolonialitásig*. Osiris, Budapest. 614–629. https://www.szaktars.hu/osiris/view/bokay-antal-vilcsek-bela-szamosi-gertrud-sari-laszlo-szerk-a-posztmodern-irodalomtudomany-kialakulasa-a-posztstrukturalizmustol-a-posztkolonialitasig-szoveggyujtemeny-osiris-tankonyvek-2002/?pg=0&layout=s *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Fejes József Balázs – Szűcs Norbert (2021): Digital learning for disadvantaged students during Covid-19: Perceptions of teachers in Hungary's after-school programmes. *Intersections* 7(3). 60–79. https://intersections.tk.mta.hu/index.php/intersections/article/view/783 *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*, https://doi.org/10.17356/ieejsp.v7i3.783

Feld, Steven (2003): Editor's Introduction. In: Rouch, Jean: *Ciné-Ethnography*. University of Minnesota Press. 1–28.

Feldstein, Ruth (2013): Screening Antiapartheid: Miriam Makeba, „Come Back, Africa," and the Transnational Circulation of Black Culture and Politics. *Feminist Studies* 39(1). 12–39. https://www.jstor.org/stable/23719285 *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*, https://doi.org/10.1353/fem.2013.0014

Filkó Veronika (2014): „Csak igazi varázslók álmai válnak valóra." – Boglár Lajos (1929–2004) emlékére. *Újkor.hu* 2014(9). http://ujkor.hu/content/csak-igazi-varazslok-almai-valnak-valora-boglar-lajos-1-929-2004-emlekere?fbclid=IwAR0c7k7cyK0PswMbWBv6eouExWLNISj4kj5p1hSmy65HPeorh3eBabk9Gq0 *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Finke, Peter – Sökefeld, Martin (2018): Identity in Anthropology. In: Callan, Hilary (ed.): *The International Encyclopedia of Anthropology*. JohnWiley & Sons Ltd., https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea2142

Fleck Gábor (2005): „A Csentei Geder" (kutatási jelentés). *A 20. század hangja* archívum. *(Letöltés ideje: 2026. július 17.)*

Forray R. Katalin – Kozma Tamás (2010): Társadalmi egyenlőség vagy kulturális identitás? A cigány/roma oktatáspolitika dilemmái. *Képzés és Gyakorlat* 8(2). 3–21. https://epa.oszk.hu/02600/02641/00042/pdf/EPA02641_kepzes-es-gyakorlat-2010-02_003-022.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Forray R. Katalin – Varga Aranka (2022): Roma szakkollégiumok. In: Forray R. Katalin (szerk.): *Romológia. Kutatástól az oktatásig*. Gondolat Kiadó, Budapest. 115–128. https://issuu.com/szdoridooo/docs/merge_from_ofoct_1_/s/16808123 *(Letöltés ideje: 2026. április 17.)*

Funke, Lewis B. (1943): Down The Trail Of The Celluloid Gypsy. A Line on the Movie Entrepreneurs Who Do Business at the Crossroads. *New York Times*(Szept.12). https://www.nytimes.com/1943/09/12/archives/down-the-trail-of-the-celluloid-gypsy-a-line-on-the-movie.html *(Letöltés ideje: 2026. április 18.)*

Fülöp Zsófia (2023): The decline and dispersal of Roma representation in Hungarian media, Reuters Institute (december 15.) https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/decline-and-dispersal-roma-representation-hungarian-media?fbclid=IwAR2hi0CYFzZyPOQZGBh7XsI5OaPdD-d35la47IRffoXf6l5y28jmEUzxDdA *(Letöltés ideje: 2026. július 17.)*

Gadó Flóra – Müllner András (2025): A version of the *Version*. On Hajnal Németh's *False Testimony* series. *East European Jewish Affairs* 53(2–3). 317–333. https://doi.org/10.1080/13501674.2025.2487077 *(Letöltés ideje: 2026. április 18.)*

Gaunt, Kyra D. (2006): *The Games Black Girls Play: Learning the Ropes from Double-dutch to Hip-hop*. New York University Press, New York.

Geertz, Clifford (1988): A kultúra fogalmának hatása az ember fogalmára. *Kultúra és Közösség* 1988(4). 67–75.

Geertz, Clifford (1994): *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások* (Niedermüller Péter szerk.). Századvég Kiadó, Budapest. https://www.szaktars.hu/osiris/view/geertz-clifford-az-ertelmezes-hatalma-antropologiai-irasok-szazadveg-konyvtar-antropologia-1994/?pg=0&layout=s *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Gelencsér Gábor (2012): Félelemrengeteg. Fliegauf Bence: *Csak a szél*. *Beszélő* 2012(7–8–9).

Gelencsér Gábor (2013): Csend és kiáltvány. A fikciós dokumentarista forma hagyománya, *Apertúra* 8(3). https://www.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/ *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Gelencsér Gábor (2022): Óhullám. A Nemzeti Filmalap (2011-2019) filmjei. *Filmvilág* 2022(6). 4–9. https://filmvilag.hu/tartalom.php?cikk_id=15363&ev=2022&szam=06 *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Gelencsér Gábor (2024): Ellenfilmkultúra születik. Az NFI-hatás. *Filmvilág* 2024(3). 8–11.

Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Kijárat Kiadó - Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest.

Genée, Dominique: Gome back Africa! / Térj vissza, Afrika! *Filmkultúra* 1961(8). 109–118.

Gervai András (2003): „Elvtársak, lázadjanak!" Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Kritika* 32(9). 12.

Gilman, Sander L. (1986): Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature. In: Gates, Henry Louis (ed.): *„Race", Writing and Difference*. University of Chicago Press, Chicago – London.

Ginsburg, Faye D. (1991): Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology* 6(1). 92–112. https://www.jstor.org/stable/656496 *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*, https://doi.org/10.1525/can.1991.6.1.02a00040

Ginsburg, Faye D. (2002): Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media. In: Ginsburg, Faye D. – Abu-Lughod, Lila – Larkin, Brian (eds): *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London. 39–57. https://monoskop.org/images/9/95/Ginsburg_Abu-Lughod_Larkin_Media_Worlds_Anthropology_on_New_Terrain.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*, https://doi.org/10.1525/9780520928169-004

Ginsburg, Faye D. (2006): Rethinking Documentary in Digital Age. *Cinema Journal* 46(1). 128–133. https://www.jstor.org/stable/4137157 *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*, https://doi.org/10.1353/cj.2007.0001

Gócza Anita (2017): „A tudatosságot cselekvésbe átfordítani." – A Tettek ideje és a Közélet Iskolája. *Artportal* 2017(15.29.).

Goffman, Erving (1998): Stigma és szociális identitás. In: Erős Ferenc (szerk.): *Megismerés, előítélet, identitás*. Új Mandátum Könyvkiadó – Wesley János Lelkészképző Főiskola, Budapest. 263–295.

Gottfried Juli (2014): A sokadik első lépés. *Tranzit.blog* 2014(02.04.). http://tranzitblog.hu/a_sokadik_elso_lepes/ *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Gramsci, Antonio (2021): *Subaltern Social Groups. A Critical Edition of Prison Notebooks 25*. (Buttigieg, Joseph A. – Green, Marcus E. eds). Columbia University Press, New York, https://doi.org/10.7312/gram19038

Grassilli, Mariagiulia (2007): Anthropology and Cinema: Visual Representations of Human Rights, Displacement and Resistance in Come Back, Africa, by Lionel Rogosin. *Visual Anthropology* 20(2-3). 221–232. https://doi.org/10.1080/08949460601152831 *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*, https://doi.org/10.1080/08949460601152831

Green, Marcus E. (2021): Introduction. In: Gramsci, Antonio: *Subaltern Social Groups: A Critical Edition of Prison Notebooks 25*. (Buttigieg, Joseph A. – Green, Marcus E. eds). Columbia University Press, New York. xxi–xxii.

Gulyás Klára (2021): *Magyarországi roma értelmiségiek szerepei a romák oktatási integrációjában és társadalmi felzárkózásában*. PhD-értekezés. Eszterházy Károly Katolikus Egyetem, Eger. http://disszertacio.uni-eszterhazy.hu/92/ *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Gunther Dóra (2017): Cserehát hangja. Közösségi filmezés Cserehátон. In: Müllner András (szerk.): *Saját kép – ellenkép. A Romakép Műhely médiaantropológiai konferenciájának tanulmányai*. ELTE Média és Kommunikáció Tanszék – Eötvös Kiadó, Budapest. 180–205. https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/49821 *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*, https://doi.org/10.30866/Sajatkep_2017.180

Győri Zsolt (2025): From Neoliberalism to Illiberalism: Film Policy and the Cinematic Ecosystem in Recent Hungarian Cinema. *Eastern European Screen Studies* 2025(01.25.) https://doi.org/10.1080/29974828.2025.2458354 *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Hall, Stuart (1992): The question of cultural identity. In: Hall, Stuart – Held, David – McGrew, Tony (eds): *Modernity and its Futures*. Open University Press, Cambridge. 273–326.

Hall, Stuart (1996): New Ethnicities. In: Morley, D. – Chen, K-H. (eds): *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. Routledge, London – New York. 441–449.

Hall, Stuart (1997): A kulturális identitásról (Farkas Krisztina – John Éva ford.). In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Osiris Kiadó, Budapest. 60–86. https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/multikulturalizmus/pages/005_a_kulturalis_identitasrol.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Hall, Stuart (1998): The Spectacle of the „Other". In: Hall, Stuart (ed.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University – SAGE. 223-290.

Hammer Ferenc (2006): *Közbeszéd és társadalmi igazságosság. A Fókusz szegénységábrázolásának értelmezése*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Hammer Ferenc (2006): *Zöld könyv A romák médiaábrázolása*. Szociális és Munkaügyi Minisztérium. https://www.academia.edu/38142900/Zo_ld_Ko_nyv_A_roma_k_me_diaa_bra_zola_sa *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Hancock, Ian (1999): Dom za vesanje, o vaxt a Rromengo: Time of the Gypsies. *The Patrin Web Journal* 7(1). 52–57. https://www.geocities.

ws/server2/homestead/paris/5121/timeofthegypsies.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Hancock, Ian (2010): Talking back. In: Dileep Karanth (ed.): *Danger! Educated Gypsy: Selected Essays*. University of Hertfordshire Press, Hertfordshire. 38–43.

Haragonics Sára (2022): A kamera mint társadalmi katalizátor. *Replika* 2022(124). 103–127. https://doi.org/10.32564/124.4 *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Harper, Krista (2016): Vizuális beavatkozások és „reprezentációs válságok" a környezetantropológiában. A környezeti igazságosság vizsgálata egy magyarországi roma közösségben (Balatonyi Judit ford.). *Replika* 2016(100). 167–189.

Havas Gábor (2016): A Kemény István vezette 1971-es országos reprezentatív cigányvizsgálat keretében készült interjúk. *Socio.hu* 2016(2). 271–277. https://www.socio.hu/uploads/files/2016_2/kemeny_gyujt.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Hayles, N. Katherine (2001): The Condition of Virtuality. In: Lunenfeld, Peter (ed.): *The Digital Dialectic. New Essays on New Media*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England. 68–95.

Hegedűs T. András (1989): A cigányság képe a magyar sajtóban (1985-86). In: *Kultúra és Közösség* (1). 68–79.

Hey, Kenneth R. (1980): Come Back Africa (1959): Another Look. *Film & History. An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*. 10(3). 43–46. https://dx.doi.org/10.1353/flm.1980.a486649 *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Hofman, Ana (2010): Maintaining the Distance, Othering the Subaltern: Rethinking Ethnomusicologists' Engagement in Advocacy and Social Justice. In: Harrison, Klisala – Mackinlay, Elizabeth – Pettan, Svanibor (eds): *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne. 22–35.

hooks, bell (1986): Talking Back. *Discourse* 1986(8). 123–128. http://www.jstor.org/stable/44000276 *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Horn Dániel – Bartal Anna Mária (2022): *Fehér könyv a Covid-19-járvány társadalmi-gazdasági hatásairól*. Eötvös Loránd Kutatási Hálózat Közgazdaság- és Regionális Tudományi Kutatóközpont, Közgazdaságtudományi Intézet, Budapest.

Horváth Kata (2008): „Passing”: Rebeka és a meleg büszkeség napja. A bőrszín diszkurzív korlátairól és lehetőségeiről. *Beszélő* 13(7). http://beszelo.c3.hu/cikkek/%E2%80%9Epassing%E2%80%9D-rebeka-es-a-meleg-bueszkeseg-napja *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Hughes, Langston (2002): The Negro artist and the Racial Mountain. *The Nation* 2002(03.11.) https://www.thenation.com/article/archive/negro-artist-and-racial-mountain/ *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Huonker, Thomas (1990): *Fahrendes Volk - verfolgt und verfemt. Jenische Lebensläufe*. Limmat Verlag, Zürich. http://thata.ch/wordpress/wp-content/uploads/2012/07/thomas_huonker_fahrendes_volk_verfolgt_und_verfemt_jenische_lebenslaeufe.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Ignácz Judit (2023): „Roma akartam lenni és valóra vált az álmom”. *Háromezer számozott darab. InStyle* 2023(04.13). https://www.instyle.hu/eletmod/haromezer-szamozott-darab-filmkritika *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Imre Anikó (2003): „Screen Gypsies”. *Framework* 44(2). 15–33. www.jstor.org/stable/41552366 *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Imre Anikó (2005): Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies, the End of Race. López, Alfred J. (ed.): *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*. State University of New York Press, New York. 79–102.

Imre Anikó (2009): A (poszt)szocialista valóságshow avagy mit tanulhatunk Győzikétől? *Médiakutató* 2009(ősz). https://mediakutato.hu/cikk/2009_03_osz/09_gyozike_valosagshow *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Iordanova, Dina (2003): Images of Romanies in Cinema: A Rough Sketch? *Framework* 44(2). 5–14. https://www.jstor.org/stable/41552365?seq=1 *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Jankovics Márton (2017): A mágikus téglalap. *Filmtett* 2017(04.05.). https://filmtett.ro/cikk/m-kiss-csaba-rohonyi-gabor-brazilok *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Jávor Katalin (1969): Asszonyfarsang Mátraalmáson. In: *Népi kultúra - népi társadalom II.-III. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatócsoportjának Évkönyve*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 265–294. https://real-j.mtak.hu/5228/1/NeprajziKutatointezetEvkonyve_02-03.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Junghaus Tímea – Székely Katalin (szerk.) (2007): *Paradise Lost – The First Roma Pavilion*. Prestel, München. http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/eng/2007/tour/roma/index.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Junghaus Tímea (2011a): A fehérség kritikai kutatása (Critical Whiteness Studies) I. *tranzit.blog.hu* 2011(08. 01.). http://tranzitblog.hu/a_feherseg_kritikai_kutatasa_critical_whiteness_studies_i/ *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Junghaus Tímea (2011b): Whiteness II. A fehérség kritikai kutatása. *tranzit.blog.hu* 2011(09.06.). http://tranzitblog.hu/whiteness_ii_feherseg_kritikai_kutatasa/ *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Junghaus Tímea (2015): Opposition is not enough (The Role of Roma Art in the contemporary constellation). *Romológia* 3(8). 59–65. https://btk.pte.hu/sites/btk.pte.hu/files/romologia_folyoirat/sz%C3%A9lr%C3%B3zsa%20Opposition%20is%20Not%20Enough_%20Roma%20Art_Junghaus%20(6).pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Junghaus Tímea (2016): Nekrológ – Roma Parlament 1991–2016. *Tranziblog.hu* 2016(11.18.). http://tranzitblog.hu/nekrolog-roma-parlament-1991-2016/ *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

K. K. I. [Karcsai Kulcsár István] (1962): Haladó amerikai dokumentum törekvések. *Pergő Képek* 13(1).

Keller Judit – Kovács Katalin – Rácz Katalin – Swain, Nigel – Váradi Monika (2016): Workfare Schemes as a Tool For Preventing the Further Impoverishment of the Rural Poor Eastern European Countryside. 22(1). 5–26. https://doi.org/10.1515/eec-2016-0001 *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Kemény István (1974): A magyarországi cigány lakosság. *Valóság* 1974(1). 63–72.

Kende Ágnes – Messing Vera – Fejes József Balázs (2021): Hátrányos helyzetű tanulók digitális oktatása a koronavírus okozta iskolalabezárás idején. *Iskolakultúra* 31(2). 76–97. https://epa.oszk.hu/00000/00011/00241/pdf/EPA00011_iskolakultura_2021_02.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*, https://doi.org/10.14232/ISKKULT.2021.02.76

Kerekes György (1983): Értelmet keresve (Vitazáró). *HVG* 1983(05.21). 71–72.

Kerényi György (2000): Tudás és hatalom. *Beszélő* 5(1). http://beszelo.c3.hu/cikkek/tudas-hatalom *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Kerényi Máté (2014): Parasztvakítás, cigányvakítás. *Tranzitblog* 2014(2). http://tranzitblog.hu/parasztvakitas_ciganyvakitas/ *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Kiss Gabriella (2007): „A kisiklás tapasztalata". Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról. *Alföld* 2007(2). 60–78. http://epa.oszk.hu/00000/00002/00102/kiss.html *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Koinova, Maria (2000): „Roma of Macedonia". Center for Documentation and Information on Minorities in Europe – Southeast Europe (CEDIME-SE). Greek Helsinki Commette.

Korver, Ron (2020): *Framework for national Roma integration strategies up to 2020. European Implementation Assessment*. EPRS | European Parliamentary Research Service https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2020/642827/EPRS_STU(2020)642827_EN.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Kovács Éva (2009): Fekete testek, fehér testek – A „cigány" képe az 1850-es évektől a XX. század első feléig. *Beszélő* 14(1). 74–92. http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Kovalcsik Katalin (2003): The music of the Roma in Hungary. *Rombase* 2003(szeptember).

Kovalcsik Katalin (2011): Roma muzsikusok a plurikulturalizmus színpadán: esettanulmány a Kalyi Jagról és utódairól. In: A. Gergely András (szerk.): *Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához*. L'Harmattan, Budapest. 51–68.

Kozák Gyula (1977): Az előítéletek ellen Egy film társadalmi missziója, *Filmkultúra* 13(6). 89–97. http://filmarchiv.hu/pdf/viewer.html?id=461&name=filmkultura_1977_evfolyam+6.+szam.pdf *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Kozakiewicz Joanna (2015): A romákat illető magyar sajtódiskurzus néhány aspektusa. A magyar nemzeti szövegtár anyagának kvantitatív vizsgálata. In: Gécseg Zsuzsanna (szerk.): *LingDoc 14. Nyelvészdoktoranduszok dolgozatai*. Szegedi Tudományegyetem Nyelvtudományi Doktori Iskola, Szeged. https://acta.bibl.u-szeged.hu/63012/1/lingdok_014_125-143.pdf *(Letöltés ideje: 2026. július 17.)*

Kőháti Zsolt (1980): Nemcsak nézni a világot, látni. is A díjnyertes Amatőrfilmek 4. Nemzetközi Fesztiváljáról. *Filmkultúra* 21(1). 83–86.

Könczei Csilla (2015): A ’60-as – ’80-as évek magyar néptánckutatásának képe a cigány kultúráról. Beszédmódok és osztályozási rendszerek. In: Jakab Zsolt Albert – Kinda István (szerk.): *Aranykapu. Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*. Kriza János Néprajzi Társaság – Szabadtéri Néprajzi Múzeum – Székely Nemzeti Múzeum, Kolozsvár (Cluj). 829–839. https://kjnt.ro/szovegtar/uploads/tartalmak/2015_JAZs-KI_szerk_Aranykapu_63_KonczeiCs.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Kürti László (2017): Tánctörténeti mítoszok: a hajdútánc forráskritikai megközelítése. In: Jakab Albert Zsolt – Vajda András (szerk.): *Aranyhíd. Tanulmányok Keszeg Vilmos tiszteletére*. Kriza János Néprajzi Társaság – BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék – Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár. 1029–1041. https://real.mtak.hu/89665/1/2017_JakabAZs-VajdaA_szerk_Aranyhid.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Laczó Ferenc (2021): Hirosima és a perspektívaváltás szükségessége. *Mérce* 2021(02.28.). https://merce.hu/2021/02/28/hirosima-es-a-perspektivavaltas-szuksegessege/ *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Lagunas, David (2023): *American Gitanos in Mexico City. Transnationalism, Cultural Identity and Economic Environment*. Palgrave Macmillan, https://doi.org/10.1007/978-3-031-27997-3

Laki Péter (2006): Bartók és a nemzetközi etnomuzikológia. *Holmi* 2006(8). 1070–1073. https://www.holmi.org/2006/08/laki-peter-bartok-es-a-nemzetkozi-etnomuzikologia *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Le Virág Mai-Lan (2023): Az érzékenyítés narratív eszközei. Lionel Rogosin *Out* (1957) című filmjének elemzése. *Apertúra* 2023(nyár). https://www.apertura.hu/2023/nyar/mai-lan-az-erzekenyites-narrativ-eszkozei-lionel-rogosin-out-1957-cimu-filmjenek-elemzese/ *(Letöltés ideje: 2026. április 21.)*

Lemon, Alaina – Vörös Miklós (1996): Identitás és reprezentáció. Interjú Daróczi Ágnessel és Bársony Jánossal. *Replika* 1996(23–24). 261–272. https://www.replika.hu/replika/23-19 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Lemon, Alaina (1996): Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután (Vörös Miklós ford.). *Replika* 1996(23–24). 243–260. https://www.replika.hu/replika/23-18 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Lemon, Alaina (2000): *Between Two Fires. Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*. Duke UP, Durham, https://doi.org/10.1215/9780822381327

Lendvay Judit (1978): A cigánykérdés sajtóvisszhangja. *Rádió és Televízió Szemle* (1). 100–113.

Lipkov, Alexander (1994): India's Bollywood in Russia. *India International Centre Quarterly* 1994(2–3). 185–194. https://www.jstor.org/stable/23003644 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Lyford, Amy (2013): Modernism, Essentialism, and „Racial Art" in America. *Art Journal* 72(3). 85–88. http://artjournal.collegeart.org/?p=4353 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*, https://doi.org/10.1080/00043249.2013.10792856

Majtényi Balázs – Majtényi György (2016): *A Contemporary History of Exclusion. The Roma Issue in Hungary from 1945 to 2015*. Central European University Press, Budapest – New York.

Málovics György – Bajmócy Zoltán – Csernák Janka – Fehér Bori – Frigyik Márta – Juhász Judit – Matolay Réka – Müllner András – Szerencsés Rita (2024): Az egyetemi közösségi szerepvállalás lehetséges szerepe a társadalmi innovációk létrehozásában hazai kontextusban. *Tér és Társadalom* 38(2). 71–102. https://tet.rkk.hu/index.php/TeT/article/view/3531/5733 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*, https://doi.org/10.17649/TET.38.2.3531

Martin György (1964): Magyar tánctípusok kelet-európai kapcsolatai. *A Magyar Tudományos Akadémmia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 21(1–4). 67–96. https://real.mtak.hu/186146/1/71_real_NYIROSZTKOZL_21_01-04.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Martin György (1980): A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánckultúrájában. In: Berlász Melinda – Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1980.* Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, Budapest. 67–74.

Martin György (2020): Eastern European Relations of Hungarian Dance Types. In: Fügedi János – Quigley, Colin – Szőnyi Vivien – Varga Sándor (eds): *Foundations of Hungarian Ethnochoreology: Selected Papers of György Martin*. Research Centre for the Humanities Institute for Musicology Hungarian Heritage House, Budapest. 121–129. https://db.zti.hu/neptanc_tudastar/pdf/biblio/l01928.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Masilela, Ntongela (1991): Come Back Africa and South African film history. *Jump Cut* 36(május). 61–65. https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/ComeBackAfrica.html *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Máté Dezső (2015): Reziliens romák identitáskonstrukciói. *Erdélyi Társadalom* 13(1). 43–55. https://erdelyitarsadalom.ro/files/et25/et-bbu-25-03.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Mehr, Mariella (2002): *Kőkorszak* (Dévény István ford.). L'Harmattan, Budapest.

Mekas, Jonas (1972): Lionel Rogosin and Come back, Africa. In: Mekas, Jonas: *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema 1959-1971*. The Macmillan Company, New York. 13–15. https://monoskop.org/images/3/39/Mekas_Jonas_Movie_Journal_The_Rise_of_a_New_American_Cinema_1959-1971_1972.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Merényi Ágnes (szerk.) (2022): *Elmozdul a fal. Mácsai István Kiscellben* (kiállítási katalógus, kurátor: B. Nagy Anikó). BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár. https://fovarosikeptar.hu/wp-content/uploads/doc/elmozdul%20a%20fal_m%C3%A1csai_katalogus_online.pdf *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Messing Vera (1998:) Nemzeti és etnikai kisebbségek képe a magyar sajtó híreiben. *Jel-Kép* (4). 77–92.

Messing Vera (2003): Változás és állandóság. Kiköltöztetéses konfliktus médiabemutatása a rendszerváltás előtt és után. *Médiakutató* (2). 57–73. http://www.mediakutato.hu/cikk/2003_02_nyar/04_valtozas_es_allandosag *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Messing Vera (2008): „In a white framework". The representation of Roma in the Hungarian press. VDM Verlag, Frankfurt.

Millei Ilona (2020): Mit tehet a filmművészet a toleranciára nevelésért és az érzékenyítésért? Interjú Paár Ádámmal. *HírKlikk* 2020 (dec. 3.). https://hirklikk.hu/kozelet/mit-tehet-a-filmmuveszet-a-toleranciara-nevelesert-es-az-erzekenyitesert/373480 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Miller, Liz (2010): Filmmaker-in-Residence. The Digital Grandchild of Challenge for Change. Interview with Katerina Cizek. In: Baker, Michael Brendan – Waugh, Tom – Winton, Ezra (eds): *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. McGill – Queen's University Press.

Milne, Elisabeth-Jane (2016): Critiquing participatory video: experiences from around the world. *Area* 48(4). 401–404. https://www.jstor.org/stable/44131868 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*, https://doi.org/10.1111/area.12271

Milojev-Ferkó Zsanett (2023): Szárnyaszegett felemelkedés. Munkakeresés narratívák ellenszélben. *Apertúra* 2023(nyár). https://www.apertura.hu/2023/nyar/milojev-ferko-szarnyaszegett-felemelkedes-munkakereses-narrativak-ellenszelben/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*, https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.4.1

Mitchell, W. J. T. (2005): The Work of Art in the Age of Byocybernetic Reproduction. In: Mitchell, W. J. T.: *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press, Chicago. 309–335., https://doi.org/10.7208/chicago/9780226245904.001.0001

Mladenova, Radmila (2016): The figure of the imaginary gypsy in film: *I Even Met Happy Gypsies* (1967). *Romani Studies* 2016(26). 1–30. https://doi.org/10.3828/rs.2016.1 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Mladenova, Radmila (2022): *The 'White' Mask and the 'Gypsy' Mask in Film*. Heidelberg UP, Heidelberg. https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/54669 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Modisane, Bloke (1986): *Blame Me on History*. AD Donker, Johannesburg.

Monitor – kritikai platform és nyitott műhely (szerzői közösség) (2014). *Fekete pont. A cigányság reprezentációja az általános- és középiskolai tankönyvekben*. https://monitorlive.wordpress.com/2014/05/30/fekete-pont-2014-a-ciganysag-reprezentacioja-az-altalanos-es-kozepiskolai-tankonyvekben/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Moore, D. C. (2001): Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique. *PMLA* 116(1). 111–128. http://www.jstor.org/stable/463645 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*, https://doi.org/10.1632/pmla.2001.116.1.111

Mouffe, Chantal (2007): Artistic Activism and Agonistic Spaces, *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods.* 1(2). https://chisineu.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/07/biblioteca_mouffe_artistic-activism.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Munk Veronika – Morvai Judit – Szabó Kitti (2012): Cigány csillagok. Roma sztárok médiareprezentációja. *Médiakutató* (Tél). 101–116. https://mediakutato.hu/cikk/2012_04_tel/10_cigany_csillagok *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Munk Veronika (2007a): „Húzd rá cigány!”. A magyarországi roma sztárok reprezentációja. *Ezredvég* 17(2). 83–89. https://magyar-irodalom.elte.hu/ezredveg/0702/07024.html *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Munk Veronika (2012): „Ha nem lennék cigány, nem lennék sikeres”. Interjú Gáspár Győzővel. *Index* 2012(május 19.) http://index.hu/kultur/showbiz/2012/05/19/ha_nem_lennek_cigany_nem_lennek_sikeres/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Munk Veronika (2013): A leghíresebb romák önreprezentációja. In: Bogdán Mária – Feischmidt Margit – Guld Ádám (szerk.): *„Csak másban”. Romareprezentáció a magyar médiában*. Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Pécs. https://www.szaktars.hu/gondolat/view/bogdan-maria-feischmidt-margit-guld-adam-szerk-csak-masban-romareprezentacio-a-magyar-mediaban-2013/?pg=0&layout=s *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Murányi Gábor (2007): Betűt vetők. A magyar cigány irodalom születése. A *Fekete korall* [1981] c. antológiáról. *HVG* 2007(08.30.).

Müllner András – Pócsik Andrea (2016): Fedőemlékek. Romák vizuális emlékezete a Kádár-kori Magyarországból. *Filológiai Közlöny* 62(4). 323–331. http://real-j.mtak.hu/8746/3/Filo_2016_4mtmt.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András – Pócsik Andrea (2017): *Romakép Műhely. Módszertani kézikönyv*. Palantír Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest. https://romakepmuhely.hu/tudastar/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András – Varga Krisztina – Thury Lili (szerk.) (2021): *Romakép Műhely Cinezine*. ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék – Minor Média/Kultúra Kutatóközpont. https://romakepmuhely.hu/tudastar/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2007): *A császár új ruhája. Esszék a könyv és a hipertext kapcsolatáról*. Jószöveg, Budapest. https://www.academia.edu/41816638/A_cs%C3%A1sz%C3%A1r_%C3%BAj_ruh%C3%A1ja_Essz%C3%A9k_a_k%C3%B6nyv_%C3%A9s_a_hipertext_kapcsolat%C3%A1r%C3%B3l_valamint_m%C3%A1s_m%C3%A9diumokr%C3%B3l *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2015a): Nézetek és eltérések. Néhány gondolat az [ön]reprezentációról és más törölt fogalmakról. *Romológia* 3(8). 47–58. https://epa.oszk.hu/02400/02473/00005/pdf/EPA02473_romologia_2015_08_047-058.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2015b): Romakép Műhely 5. A program értékelése. Romakép Műhely honlap. https://romakepmuhely.hu/wp-content/uploads/2020/07/E%CC%81rte%CC%81kele%CC%81s-2015.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2017a): Beszámoló a kutatásról. In: Müllner András (szerk.): *Saját kép – ellenkép. A Romakép Műhely médiaantropológiai konferenciájának tanulmányai*. ELTE Média és Kommunikáció Tanszék – Eötvös Kiadó, Budapest. 7–16. http://media.elte.hu/wp-content/uploads/2018/04/Mullner_Sajat_kep_READER.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*, https://doi.org/10.30866/Sajatkep_2017.7

Müllner András (2017b): Estézés. *Eperbombázó* 2017(február 15.). https://eperbombazo.blog.hu/2017/02/15/estezes *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2017c): Regina és a Nimand (I. rész). *Eperbombázó* 2017(május 3.). https://eperbombazo.blog.hu/2017/05/03/regina_es_a_nimand_i_resz *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2017d): Romakép Műhely 6. A program értékelése. In: Müllner András (szerk.): *Saját kép – ellenkép. A Romakép Műhely médiaantropológiai konferenciájának tanulmányai*. ELTE Média és Kommunikáció Tanszék – Eötvös Kiadó, Budapest. 272–284. http://media.elte.hu/wp-content/uploads/2018/04/Mullner_Sajat_kep_READER.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*, https://doi.org/10.30866/Sajatkep_2017.272

Müllner András (2018): The Parenthesis as an Ironic Symbol of the Ghetto (Excerpts). *RomArchive* https://www.romarchive.eu/en/politics-photography/reading-photography/parenthesis-ironic-symbol-ghetto/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2020a): A magyarországi részvételi film története és jelenlegi helyzete. Vázlat egy kutatásról a Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban. *Jel-Kép* 2020(2). (A *Nyilvánosságok – részvétel, hozzáférés, társadalmi megosztottság* c. különszám.) 128–144. http://communicatio.hu/jelkep/2020/2/JelKep_2020_2_Mullner_Andras.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*, https://doi.org/10.20520/JEL-KEP.2020.2.129

Müllner András (2020b): Önmagunk mássága. A Privát történelem mint a Mass Observation mozgalom magyar változata. *Médiakutató*

21(1). 11–23. https://www.mediakutato.hu/cikk/2020_01_tavasz/02_onmagunk_massaga.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2020c): Új érzékenység a tudományban, avagy a romaképkutatás pátoszformái. Recenzió Pócsik Andrea *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája* című könyvéről. *Metropolis* 24(1). 76–77. https://metropolis.org.hu/uj-erzekenyseg-a-tudomanyban-avagy-a-romakepkutatas-patoszformai *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2021a): Dél-Afrika Magyarországon. Jegyzet a rasszizmus elleni világnap alkalmából. A Minor Média/Kultúra Kutatóközpont blogja 2021(március 22.). http://minormedia.hu/mullner-andras-del-afrika-magyarorszagon/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2021b): Gubera-cinezine. Inforg-filmek a Romakép Műhelyben. In: Iványi-Bitter Brigitta (szerk.): *A kísérletezés szabadsága. Inforg Stúdió 2000-2010* (kiállítási katalógus). Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre. 60–71.

Müllner András (2021c): Interjú Rostás Tündével (június 9.)

Müllner András (2022a): A független média romaképe. A Telex-Ame Panzh-eset. *Korunk* (1). 41–49. https://epa.oszk.hu/00400/00458/00686/pdf/EPA00458_korunk_2022_01_041-049.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2022b): Same place, different bicycles. The etic and emic perspectives of digital life in Hungary. *Acta Universitatis Sapientiae – Communicatio* 2022(9). 46–61. https://doi.org/10.2478/auscom-2022-0004 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2022c): The Roma Heroes at the Department of ELTE Media. *Digital Collection of the European Roma Theater and Drama*. https://romaheroes.org/reflections/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2022e): „To be continue…". Reflexiók a kortárs részvételi videós projektek egy példájával kapcsolatban. *Replika* 2022(124). 73–102. https://doi.org/10.32564/124.3 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2023a): A néma botolótól a hibrid hangzó repertoárig. A nyírvasvári Rostás család mozgóképes ábrázolásának néhány példája. In: Hajnáczky Tamás (szerk.): *A cigányzene és a zenész cigány alakváltozásai. Történelmi, társadalmi és kulturális metszetek a 19-20. századból*. Gondolat Kiadó, Budapest. 443–485.

Müllner András (2023b): Árnyékot vető madarak. A *Darinka* című tévéfilmről. *Romológia* 2023(18). 121–124. https://epa.oszk.hu/02400/02473/00015/pdf/EPA02473_romologia_2023_18_121-124.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2023c): Displacements. Contexts for a Participatory Media Project. *Acta Universitatis Sapientiae – Film and Media Studies* 2023(23). 86–109. https://doi.org/10.2478/ausfm-2023-0005 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2023d): Rasszizmus-változatok és dokufikciós kritikáik. A Jöjj vissza, Afrika és a Cséplő Gyuri összehasonlító elemzése. *Apertúra* 2023(4). https://www.apertura.hu/2023/nyar/xviii-evfolyam-4-szam/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*, https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.4.2

Müllner András (2023e): The stakeholder spectrum. History and current state of the participatory film in Hungary. *Acta Universitatis Sapientiae – Film and Media Studies* 2023(23). 1–18. https://doi.org/10.2478/ausfm-2023-0001 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2024a): „Ég óvjon bennünket, hogy a *Gyökerek* magyar mását lássák majd benne…”. Gyarmathy Lívia *Koportos* című filmjéről. *Metropolis* 2024(1). 20–30. https://metropolis.org.hu/2024-1 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2024b): A belső világ tevékeny megismerése: A „Kik vagyunk… és miért?”-sorozat identitás-szempontú elemzése. In: Biczó Gábor – Szabó Henriett: *Sors/Képek. Roma életutak dokumentumfilmen*. Debreceni Egyetem Gyermeknevelési és Gyógypedagógiai Kar Lippai Balázs Roma Szakkollégium, Hajdúböszörmény. 209–238. https://gygyk.unideb.hu/sites/default/files/inline-files/book_studia_cingarorum_11_sors-kepek_WEB_2024_02_19.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2024c): Más biciklik. A digitális élet étikus és émikus perspektívái. In: Doboviczki Attila – Keresztesi József (szerk.): *Tettek és szövegek. A hatvanéves Szijártó Zsolt köszöntése*. Médianegyed Egyesület, Pécs. 67–80. https://drive.google.com/file/d/1TLZj8F44qFUIoOJWgfRG1ua4I42vMO3d/view *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Müllner András (2024d): Tudás, hatalom, mit főztél? Gondolatok az identitáspolitika elévülhetetlenségéről a *Háromezer számozott darab* kapcsán. *Apertúra* 2024(tavasz). https://www.apertura.

hu/2024/tavasz/mullner-tudas-hatalom-mit-foztel-gondolatok-az-identitaspolitika-elevulhetetlensegerol-a-haromezer-szamozott-darab-kapcsan/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*, https://doi.org/10.31176/apertura.2024.19.3.3

Müllner András (2025): The other tree. In: *Proceedings of the Participation in Art/Museums Conference*. Zágrábi Egyetem Bölcsészettudományi és Társadalomtudományi Kar, Zágráb. (Megjelenés alatt.)

Müllner András (2026): From the silent weapon dance to the hybrid sounding repertoire. Some Examples of the Cinematographic Representation of a Vlach Gypsy Family From Nyírvasvári, Hungary. *Acta Ethnographica Hungarica*. (Megjelenés alatt.)

Müllner András (2027): In the Spirit of a Negative Anthem. Representation of Roma/Non-Roma Relations in Hungarian Cinema 2010–2025. In: Győri Zsolt (ed.): *Film Culture in Hungary under the Orban-Regime*. (Megjelenés alatt.)

Müllner András (szerk.) (2022d): Bevezető a *Replika* „A részvételi videó" c. tematikus blokkjához. *Replika* 2022(124). 7–17. https://doi.org/10.32564/124.1 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Nagy Péter (1960): Forgatókönyv vagy meseváz? *Filmvilág* 3(9).

Neményi Mária (2007): Serdülő roma gyerekek identitás-stratégiái. *Educatio* 2007(1). 84–98. https://folyoiratok.oh.gov.hu/educatio/serdulo-roma-gyerekek-identitas-strategiai *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Nemes Magdolna (2020): Elmagyarosodtunk, pedig cigányok vagyunk – a romák nyelvi identitásáról. In: Vargáné Nagy Anikó (szerk.): *Családi nevelés: a család megismerésének módszerei*. Forstag Nonprofit Közhasznú Kft – Budapest.103–112.

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington, https://doi.org/10.2307/j.ctv32bm1p2

Oblath Márton (2023): Remake Bodony: Visual Participatory Action Research and Tiny Publics. *Acta Universitatis Sapientiae – Film and Media Studies* 2023(23). 38–61. https://doi.org/10.2478/ausfm-2023-0003 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Orsós Anna (2024): Beás nemzetiség. In: Borbély Anna – Bartha Csilla (szerk.) *Többnyelvűség Magyarországon. Szociolingvisztikai vizsgálatok nemzetiségekről*. HUN–REN Nyelvtudományi Kutatóközpont,

Budapest. 54–114. https://nytud.hu/kiadvany/tobbnyelvusegmagyarorszagon *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Orsós János (2015): Interpretációs példák a romológia szövegkorpuszának kritikai vizsgálatához. *Romológia* 3(8). 66–72. https://epa.oszk.hu/02400/02473/00005/pdf/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

ORTT (2010a): A televíziós hírműsorok romaképe a konfliktusok tükrében. In: ORTT: *Beszámoló az Országos Rádió és Televízió Testület 2009. évi tevékenységéről*. ORTT, Budapest. 320–339.

ORTT (2010b): A magyarországi televíziós hírműsorok romaképe a konfliktusok tükrében. *(Letöltés ideje: 2024. 05. 06.)*

Orwell, George (1945): You and the Atom Bomb. *The Orwell Foundation*. https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/you-and-the-atom-bomb/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Palkovics Máté (2021): Az egyetlen ország a történelemben, amely önként megsemmisítette atomfegyvereit. *Portfolio* 2021(április 25.). https://www.portfolio.hu/global/20210425/az-egyetlen-orszag-a-tortenelemben-amely-onkent-megsemmisitette-atomfegyvereit-480030 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Pallag Katalin (2008): Interjú Kállai Andrással a Velencei Biennálén. *Barátság* 15(1). 5593–5595. http://nemzetisegek.hu/repertorium/2008/belivek_11-13.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Pethő András (2022): Az Index ostromának színfalak mögötti története. *Direkt36* (március 18.). https://www.direkt36.hu/az-index-ostromanak-szinfalak-mogotti-tortenete/ *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Pettan, Svanibor (2019): Sounds of Minorities in National Contexts: Ten Research Models. *Musicological Annual* 55(2). 41–64. https://doi.org/10.4312/mz.55.2.41-64 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Pickett, David Wayne (1971): *The Gypsies of Mexico*. PhD-értekezés. Syracuse University. https://www.proquest.com/openview/62e35dc005b31addfc6b41c64feb6ae7/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Póczik Szilveszter (1999): *Cigányok és idegenek. Társadalmi és kriminológiai tanulmányok*. Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc. http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/ciganyok_es_idegenek/pages/004_ciganyok_jenisek.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Pócsik Andrea (2013): Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a Cséplő Gyuri. *Apertúra* 2013(tavasz). https://www.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Pócsik Andrea (2014): Láthatóvá tenni. A romaképelemzés elmélete és gyakorlata. *Apertúra* 2014(nyár–ősz). https://www.apertura.hu/2014/nyar-osz/pocsik-lathatova-tenni-a-romakepelemzes-elmelete-es-gyakorlata/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Pócsik Andrea (2015): „Második tekintetek". (Széljegyzet a kulturális reprezentációs elméletekhez). Talált filmek installálása, inszcenálása. *Romológia* 3(8). 30–46. https://doi.org/10.35402/kek.2025.2.7 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Pócsik Andrea (2017): *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Prins, Harald E. L. (2002): Visual Media and the Primitivist Perplex: Colonial Fantasies, Indigenous Imagination, and Advocacy in North America. In: Ginsburg, Faye D. – Abu-Lughod, Lila – Larkin, Brian (eds): *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. University of California Press. 58–74.

Quigley, Colin – Varga Sándor (2020): Peasant dancers and Gypsy musicians: Social hierarchy and choreomusical interaction. *The World of Music* 9(1). 117–138. https://www.jstor.org/stable/26970258 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Quigley, Colin (2020): Prolegomena: György Martin's role in ethnochoreology and dance folkloristics. In: Fügedi János – Quigley, Colin – Szőnyi Vivien – Varga Sándor (eds): *Foundations of Hungarian Ethnochoreology: Selected Papers of György Martin*. Research Centre for the Humanities Institute for Musicology Hungarian Heritage House, Budapest. 8–16. https://db.zti.hu/neptanc_tudastar/pdf/biblio/l01928.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Rácz Tibor (2014): „Maga roma témákról szokott írni, ugye?" *HVG* 2014(február 5.).

Raffay Anna (1968): És még néhány szó az 1967-es fesztiválokhoz. *Pergő Képek* 19(1). 8–10.

Rákó Erzsébet (2019): A gyermekotthonok feladata a roma gyerekek nevelésében. *Iskolakultúra* 29(6). 128–140. https://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/31855 *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Rogosin, Lionel (1960): Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisational Acting). *Film Culture* 1960(21). https://www.undergroundfilmjournal.com/film-culture-issue-21/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Rogosin, Lionel (1960): Valóság és vizualitás. *Filmvilág* 1(22). 18–20.

Roma Integrációs és Monitoring Bizottság (2009): Javaslatok az esélykiegyenlítés megvalósítására. In: Kóczé Angéla – Neményi Mária – Szalai Júlia (eds): *Egymás szemébe nézve. Az elmúlt fél évszázad roma politikai törekvései*. MTA TK Szociológiai Intézet – Budapest. 253–254. https://mek.oszk.hu/17500/17552/17552.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Romakép Műhely (2011): Közösségkutatás és akcióantropológia. *Romakép Műhely* 1(2). https://www.youtube.com/watch?v=pUJ87ejTo0k *(Letöltés ideje: 2026. július 18)*

Romakép Műhely (2013a): „Szemétálmok." *Romakép Műhely* 3(15). http://romakepmuhely.hu/romakep-muhely-3-2013/ *(Letöltés ideje: 2026. július 18)*

Romakép Műhely (2013b): Egy kultuszfilm emlékezete. *Romakép Műhely* 3(10). https://www.youtube.com/watch?v=KUO21i7XRT8 *(Letöltés ideje: 2026. július 18.)*

Romakép Műhely (2014a): Bűbáj. *Romakép Műhely* 4(7). https://www.youtube.com/watch?v=EutZNbKV28Q *(Letöltés ideje: 2026. július 18.)*

Romakép Műhely (2014b): Élet a közeli Balkánon. *Romakép Műhely* 4(2). https://www.youtube.com/watch?v=nBSv5GDnzdY *(Letöltés ideje: 2026. július 18.)*

Romakép Műhely (2014c): Roma színház. *Romakép Műhely* 4(5). https://www.youtube.com/watch?v=OGMFwcmyWb8 *(Letöltés ideje: 2026. július 18.)*

Romakép Műhely (2018): Schiffer Pál-gyűjtemény. *Romakép Műhely* 8(8). https://www.youtube.com/watch?v=Z4UWDwLsrW4&t=1s *(Letöltés ideje: 2026. július 18.)*

Romakép Műhely (2020): Mi volt a legnagyobb élmény? Amatőrfilm és nyári tábor. *Romakép Műhely* 10(4). https://www.youtube.com/watch?v=wGdIjotsUh8 *(Letöltés ideje: 2026. július 18.)*

Romakép Műhely (2021): A független média romaképe 1. *Romakép Műhely* 11(5). https://www.youtube.com/watch?v=s3UfRiZr9WM *(Letöltés ideje: 2026. július 18.)*

Romakép Műhely (2023): *Háromezer számozott darab. Romakép Műhely* 13(5). https://www.youtube.com/watch?v=dzKM_r0ypaM&t=4s *(Letöltés ideje: 2026. július 18.)*

Romakép Műhely (2025): Nyersanyag. *Romakép Műhely* 15(5). https://youtu.be/t5P9cbS_OLc?si=LnXoAQpwFpwh2nhX *(Letöltés ideje: 2026. július 18.)*

Rouch, Jean (1962): Afrika színrelép. *Filmkultúra* 3(13). 176–184.

Rouch, Jean (2003): The Camera and Man. In: Rouch, Jean: *Ciné-Ethnography.* University of Minnesota Press, Minnesota. 29–46.

Ruby, Jay (2000): Milyen a világ a képeken át – a fotózás antropológiája (Forgách András ford.). In: R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I.* Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc. 142–153. https://www.researchgate.net/publication/331210243_R_Nagy_Jozsef_szerk_Csaladi_album_Vizualis_antropologiai_szoveggyujtemeny_I *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Sághy Erna (2008): Cigánypolitika Magyarországon az 1950-1960-as években. *Múltunk* 2008(1). 273–308. http://www.epa.hu/00900/00995/00013/pdf/saghye.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Schensul, Jean – Dalglish, Campbell (2022): Nehéz kiút: improvizációs film és fiatalokkal végzett részvételi akciókutatás (Orbán Katalin ford.). *Replika* 2022(124). 61–72. https://www.replika.hu/replika/124-04 *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Schiffer Pál (1977): Cséplő Gyuri. Rendezői előzetes. *Filmkultúra* 13(6). 83–88. http://filmarchiv.hu/pdf/viewer.html?id=461&name=filmkultura_1977_evfolyam+6.+szam.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Sélley Andrea (2006): Tomor, Lak és vonzáskörzetük megismerése, fejlesztése. *Parola* 2006(5). 9–11. https://kofe.hu/parola/korabbi-lapszamok/parola-2006-5/ *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Somogyi Lia – Surányi Vera (szerk.) (1996): *Filmévkönyv 1996. A magyar film egy éve.* Magyar Filmintézet, Budapest.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1996): *Szóra bírható-e az alárendelt?* (Mánfai Alice – Tarnay László ford.). *Helikon* (Irodalomtudományi Szemle) 1996(4). 450–483. https://mandadb.hu/common/file-servlet/document/229088/default/doc_url/helikon_19964.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Spivak, Gayatri Chakravorty (2011): Making Visible (konferencia-megnyitó beszéd). *Safe European Home?* Architektur Centrum, Bécs.

2011(május 28.). https://arepository.akbild.ac.at/view.php?uid=11049&t=afc4fc7d709cc235408a3c8abef71205&org=/eyebase.data/dokumente/1024/3/00010894_m.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Stewart, Michael (2022): A titkok a szerény, hétköznapi dolgokban rejlenek: kollaboratív antropológia a digitális korban (Gács Anna ford.). *Replika* 2022(124). 19–38. https://www.replika.hu/replika/124-02 *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Strausz László (2014): Producing prejudice: The rhetoric of discourses in and around current films on Roma–Hungarian interethnic relations, *Romani Studies* 24(1). 1–24. https://doi.org/10.3828/rs.2014.1 *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Szabó Henriett (2018): Mit lehet és mit nem… Antropológiai szemléletű közösségkutatás a nagyecsedi oláh cigány társadalomban. In: Kavecsánszki Máté – Marinka Melinda (szerk.): *Táj és Kultúra I.* MTA-DE Néprajzi Kutatócsoport – Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, Debrecen. 189–202.

Szabó Henriett (2019): A dokumentumfilmek és a társadalmi integráció – *Kik vagyunk… és miért?* 3. széria. In: Biczó Gábor (szerk.): *Terepek és elméletek. A Lippai Balázs Roma Szakkollégium válogatott romológiai tanulmánygyűjteménye*. Didakt Kft., Debrecen. 47–64. https://share.google/vvTZ3IkuNx1WpcSPR *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Szabó Orsolya (2000): Hagyományalkotás egy mátrai szlovák faluban. *Kisebbségkutatás* 9(4). https://epa.oszk.hu/00400/00462/00008/8.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Székely Anna (2024): Közösség és autenticitás: a kortárs magyar néptáncos revival mozgalom vizsgálata. PhD-értekezés. Történelemtudományi Doktori Iskola Modernkor Doktori Program, Szeged. https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/12261/1/Doktori%20ertekezes%20-%20Szekely%20Anna.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Szekfű András (1980): Közvélemény és cigánykérdés – a Cséplő Gyuri c. film ankétjainak tükrében. *Jel-Kép* 1(2). 142–149. http://real-j.mtak.hu/5640/2/JelKep_1980_2.pdf *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Szemetová, Lucia (2021): Alternatív történelem a Privát Fotó és Film Alapítványon keresztül. Forráspont blog – Blinken OSA Archivum. Okt. 29. https://forraspont.444.hu/2021/10/29/alternativ-tortenelem-a-privat-foto-es-film-alapitvanyon-keresztul *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Szerk. (2011): Szükséges-e ma Magyarországon roma múzeumot létrehozni, és ha igen, minek a bemutatása legyen a feladata? *MúzeumCafé* 5(24). https://muzeumcafe.hu/hu/muzeumcafe-24/ *(Letöltés ideje: 2026. április 27.)*

Szerk. (2013): Akkor is cigány vagyok. 2000-beszélgetés Setét Jenővel, *2000*, 4. http://ketezer.hu/2013/10/akkor-is-cigany-vagyok-2/ *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Szőnyi Vivien (2020): The significance of György Martin's historical and comparative studies in Hungarian and international ethnochoreology. In: Fügedi János – Quigley, Colin – Szőnyi Vivien – Varga Sándor (eds): *Foundations of Hungarian Ethnochoreology: Selected Papers of György Martin*. Research Centre for the Humanities Institute for Musicology Hungarian Heritage House, Budapest. 101–118. https://db.zti.hu/neptanc_tudastar/pdf/biblio/l01928.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Szuhay Péter (2002): Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. *Beszélő* 7(7–8). 97–107. http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-egzotikus-vadembertol-a-hatalom-onnon-legitimalasaig *(Letöltés ideje: 2026. július 16.)*

Szuhay Péter (2004): „így lövünk mi". A néprajzi fotó szerepe a társadalom megértése folyamatában / Értelmezési kísérlet a Néprajzi Múzeumfényképgyűjteménye alapján. In: Fejős Zoltán (szerk.): *Fotó és néprajzi muzeológia*. Tabula könyvek 6. Budapest: Néprajzi Múzeum. 39–62.

Szuhay Péter (2010): Ki beszél? Cigány/roma reprezentáció a képző- és fotóművészetben. In: Feischmidt Margit (szerk.): *Etnicitás – Különbségteremtő társadalom*. Gondolat – MTA Nemzeti Etnikai és Kisebbségkutató Intézet, Budapest. 367–391. http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/etnicitas_kulonbsegteremto_tarsadalom/pages/024_ki_beszel.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Szulecki, Sarah (ed.) (2012): *Come back Africa Press Kit*. Milestones Films. https://comebackafrica.files.wordpress.com/2011/08/comebackafricapresskit1.pdf *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Takács Róbert (2015): Szovjet és magyar nyitás a kultúrában Nyugat felé 1953–1964. *Múltunk* 2015(3). 30–68. https://www.multunk.hu/2015-3-szam/ *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Takács Róbert (2016): A nyugati film és közönsége Magyarországon Sztálin halálától Helsinkiig (1953–1975). *Korall* 2016(65). 137–163. https://korallfolyoirat.hu/szamaink/65-szam-2016/ *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Tanner, Samuel J. (2020): Jewishness and Whiteness. In: *Encyclopedia of Critical Whiteness Studies in Education*. Brill, https://doi.org/10.1163/9789004444836_043

Taylor, Charles (1997): Az elismerés politikája (John Éva ford.). In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, Budapest. https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/multikulturalizmus/pages/009_az_elismeres_politikaja.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Terestyéni Tamás (2004): A sajtó roma vonatkozású tartalmai a 2002-es parlamenti választások kontextusában. *Médiakutató* (5). 117–136. http://www.mediakutato.hu/cikk/2004_02_nyar/08_sajto_roma *(Letöltés ideje: 2026. 07. 17.)*

Terestyéni Tamás (2005): Középiskolai tankönyvek etnikai tartalmai. In: Neményi Mária – Szalai Júlia (szerk.): *Kisebbségek kisebbsége. A magyarországi cigányok emberi és politikai jogai*. Új Mandátum, Budapest. 283–315. https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/kisebbsegek_kisebbsege/pages/kk_00_kiado.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Török Ervin (szerk.) (2013): A Budapesti Iskola utóéletei. *Apertúra* 8(3). https://www.apertura.hu/2013-tavasz-tartalom/ *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Trehan, Nidhi – Kóczé Angéla (2009): Racism, (neo-)colonialism and social justice: the struggle for the soul of the Romani movement in post-socialist Europe. In: Huggan, Graham – Law, Ian (eds): *Racism Postcolonialism Europe*. Liverpool University Press, Liverpool. 50–73., https://doi.org/10.5949/liverpool/9781846312199.003.0004

Trumpener, Katie (1996): A cigányok ideje: egy „történelem nélküli nép" a Nyugat narratíváiban (Örlősy Dorottya ford.). *Replika* 1996(23–24). 219–242. (Részletek) http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/17trump.htm *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Turner, Terence (2002): Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples.

In: Ginsburg, Faye D. – Abu-Lughod, Lila – Larkin, Brian (eds): *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. University of California Press 76–89.

Vajda Boróka (2022): „Líra és erő fűtik minden jelenetét". 120 éve született Jávor Pál. Nemzeti Filmintézet. 2022(január 31.) https://nfi.hu/filmarchivum/kutatasoktatas/konyvtar/120-ev-120-kep/ollo/lira-es-ero-futik-minden-jelenetet-120-eve-szuletett-javor-pal.html *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Vajda Melinda (2021): A romák nyelvi identitása. *PR Herald* 2021(április 25.) https://prherald.hu/a-romak-nyelvi-identitasa/ *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

Vajdovich Györgyi (2012): Awara. *Bollywoodextra.hu* 2012(április 2.) http://www.bollywoodextra.hu/filmek/289-awara-1951 *(Letöltés ideje: 2026. április 30.)*

van de Port, Mattijs (1998): *Gypsies, wars, and other instances of the wild*. University of Amsterdam Press, Amsterdam.

Vekerdi József (1981): c. n. *Kritika* 1981(7). 6.

Vicsek Lilla (1997): Cigánykép a magyar sajtóban. *Szociológiai Szemle* (3).

Walder, Urs (1999): Nomaden in der Schweiz. Mit Texten von Mariella Mehr. Venanz Nobel und Willi Wottreng, Zürich, Züst.

Williams, Raymond (2003): A kultúra elemzése (Pásztor Péter ford.). In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris – Láthatatlan Kollégium, Budapest. 33–40.

Wilson, William A. (1976): Folklore and Nationalism in Modern Finland. Bloomington, Indiana USA: Indiana University Press. https://publish.iupress.indiana.edu/projects/folklore-and-nationalism-in-modern-finland *(Letöltés ideje: 2026. május 4.)*

Worth, Sol – Adair, John (1972): *Through Navajo Eyes: An Exploration of Film Communication and Anthropology*. Indiana University Press.

Zalán Vince (szerk.) (2005): *Budapesti Iskola. Magyar dokumentumjátékfilmek 1973–1984*. MADE, Budapest.

Zimmermann, Patricia (1995): *Reel Families. The Social History of Amateur Film*. Indiana UP., Bloomington.

Zimmermann, Patricia R. (1996): Geographies of Desire: Cartographies of Gender, Race, Nation and Empire in Amateur Film. *Film History* 8(1). 85–98.

Zolnay János (2013): A romák „művészi reprezentációjának" képtelensége. *Beszélő* 2013(április 20.). http://beszelo.c3.hu/blog/zolnay-janos/a-romak-%E2%80%9Emuveszi-reprezentaciojanak%E2%80%9D-keptelensege *(Letöltés ideje: 2026. május 4.)*

Zsigó Jenő (2005): „Feltárni és megnevezni az elnyomások direkt rendszerét". In: Neményi Mária – Szalai Júlia (szerk.): *Kisebbségek kisebbsége. A magyarországi cigányok emberi és politikai jogai*. ÚMK, Budapest. 7–41.

A *Romaképek. Kritikai elemzések a romareprezentáció történetéből* című kötet történeti és kortárs művek elemzésén keresztül nyújt betekintést a rasszizáló reprezentáció esztétikájának és politikájának egymást meghatározó világaiba. Az egyes fejezetek a kritikai rassztanulmányok (mint például a kritikai fehérségkutatás vagy a kritikai romatanulmányok) meglátásaira épülnek, és a látható és kevésbé látható keleteurópai rasszviszonyok megvilágítását célozzák. Az esettanulmányok olyan szerteágazó művészeti és mediális területeket vizsgálnak, mint a képzőművészet, a fénykép, a performansz és a színházi előadás, vagy a videóriport, a dokumentumfilm, az amatőrfilm és a játékfilm. A formai elemzések szándék szerint mindig beleágyazódnak a diszkurzív, hatalmi viszonyokkal telített kontextusokba, és az követik figyelemmel, hogy a fentiek következményeként miként termelődnek és értelmeződnek a kisebbségi és többségi etnikai és/vagy rasszidentitások. A kötetet haszonnal olvashatják a kommunikáció- és médiatudomány, vizuális antropológia, romológia, interkulturális kommunikáció, néprajz vagy éppen szociológia szakos hallgatók, valamint mindazok, akiket érdekel a reprezentáció politikája.

ELTE | EÖTVÖS KIADÓ
Az ELTE hivatalos könyvkiadója

ELTE | BTK
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

ISBN 978-615-134-005-9