

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Pócsik Andrea

A film cigány teste

A magyar filmtörténet romaképei a kortárs kultúrakutatások tükrében

Filozófiatudományi Doktori Iskola

Prof. Dr. Kelemen János CMHAS., intézetigazgató egyetemi tanár, a Doktori Iskola vezetője

Film-, Média-, és Kultúraelméleti Program

Prof. Dr. György Péter DSc., egyetemi tanár, a program vezetője

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

A bizottság elnöke: Dr. György Péter DSc., egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Müllner András PhD., habilitált egyetemi docens

Dr. Kovács Éva PhD.

A bizottság titkára: Dr. Varga Balázs PhD.

A bizottság további tagjai: Dr. Kóczé Angéla PhD.

Dr. Pellandini-Simányi Léna PhD.

Dr. Feischmidt Margit PhD.

Témavezető: Dr. Gelencsér Gábor PhD., habilitált egyetemi docens

Budapest

2011

Tartalomjegyzék

Megfigyelés mozgásban	6
I. Elméleti keretek	7
1. Romaképek a filmes kutatásban, filmképek a romakutatásban	8
2. A filmes romaábrázolás kutatásának helye a filmtörténetírásban	10
3. Szempontválasztás, módszertan és politikum a társadalomtudományokban	13
II. Értelmezési keretek	15
1. Az antropológia diszkurzív fordulata	16
2. Vizuális antropológia (Antropológiai filmelmélet)	17
3. A posztkolonialitás kritikai elmélete	19
4. Médiumelméleti dilemmák – elrugaszkodási kísérletek	21
5. Problémafelvetések a magyar film romakép-elemzéseiben	24
III Korpuszkérdések, testkérdések	28
1. A kulturális és társadalmi távolság áthidalásának egy korai és kirívó példája	29
2. A kísérteties másság mágiája	31
3. A dolgozat korpusza és szerkezete	33
4. A dolgozat testkérdései	37
IV. A dánosi rablógyilkosság esete a rekonstruált híradóval	39
1. A századvég populáris kultúrája és a cigánykép kettőssége	40
2. A néprajzi kutatások őskora és a cigányság tudományos „kiskorúsítása”	45
3. A dánosi eset és a korszak reprezentációs politikái	46
4. Kettős projekció: a cigányokra vetített képek a valóságban és mozgóképen	52
5. A szociofotós elkötelezettség	55
V. „...a világ egy létra...” A dalköltő Dankó Pista feltámadása a negyvenes évek mozivásznain	61
1. Cigányzene és kulturális emlékezet	62

2. A társadalom alatt	64
3. A peremre szorítás eszközei	65
4. A deklasszáció traumáinak gyógyítása	66
5. A műfajfilmek társadalomképe	67
6. A Dankó-reprezentációk története	70
7. A legendás Dankó-mítosz	72
8. A „vászon-Dankó”: a füstös cigány	73
9. (Film)üzetlet és (film)politika	76
VI. Cigányok a hatvanas évek filmművészetében, valóság és képzelet határán	79
1. Egy filmdokumentum a cigány idegenségről	80
2. A <i>Cigányok</i> : a kora Kádár-korszak „átmeneti” filmje	84
3. A túlzott őszinteség	87
4. Nem cigány szegénység a szimulált nyilvánosságban	91
5. Vizuális nyomok a kulturális emlékezetben	95
6. Az árral szemben – sodrásban	96
7. Eltérő nézőpontú poétikai elemzések	98
8. Ráközelítés	103
9. „Fürödj meg, te koszos cigány!”	104
10. A <i>Feldobott kő</i> a filmemlékezetben	107
11. Szenvedésábrázolás és megidézés	113
12. Az inszcenálás áldozatai	117
VII. Én, Cséplő György.	
A szociológiailag meghatározott valóság és a filmnyelvileg konstruált képzelet	120
1. „Társadalmelemzés filmmel”	121
2. Filmelemzés szociológiával	122
3. Cigánykérdés, cigánykutatás	127
4. Az 1971. országos cigányfelmérés	130
5. Szegénység, cigányság	131
6. Az előítélet kutatások romaképei	133
7. Cigány „önmeghatározások” és a Kádár-kor tömegkommunikációja	140
8. Foglalkoztatás, lakhatás, oktatás	144
9. „A vándormunkások sötét tömege”	144
10. „Gazdálkodj okosan!”	146

11. „...csak az mehet be, aki megmosta a kezét...”	149
12. A film „társadalmiasítása”	151
13. A szociológiailag és a filmnyelvileg konstruált valóság	152
14. Húzd meg, ereszd meg – a film készítésének kálváriája	154
15. Cigánysors és Cséplő-szerep	158
16. „A filmet az élet írja”	160
17. Egy tiszta dokumentum	163
18. A <i>Cséplő Gyuri</i> ankétjai	164
19. Az életéhez képest volt kevés	168
VIII. Filmes elrugaszkodások romaképei a rendszerváltás utáni időszakból	173
1. Egy kádár-kori „lelet” mint előkép	174
2. Az átmenet „rite de passage”-ai	177
2.1. Barlangmesék	178
2.2. Tilos az Á(tjárás)	180
3. Kortárs antropológiai filmezés: társadalmi cselekvés, közösségformálás, megfigyelés	182
3.1. „Cselekvő kutatók”	183
3.2. Rendelt film és akcióantropológia	185
3.3. Pászítás vagy együttélés a kutató(i) tekintetek kereszttüzeiben	187
3.4. A fordítás lehetősége antropológiai szótárral	191
4. Identitások fenyegetettsége a kortárs társadalmi környezetben	192
4.1. Romák és rasszisták (és romakutatók) egy táborban	192
4.2. Fenyegetett művészidentitások	194
4.3. Egy roma újságíró önképének eltorzítása a kereskedelmi médiában	198
5. Az elmosódottság megszüntetésére irányuló formanyelvi kísérletek	199
5.1. Megmérettetünk	199
5.2. Performatív romaképek egy hadad-nádasdi anzixon	207
6. „Itt a Vándormozi!”	210
IX. Konklúziók helyett – gondolatok a kutatói (személyes) rite de passage-ról	217
„Képpé vált kutatók” (Bódy Gábor) – a lázadás szükségességéről	225
Bibliográfia	229
Filmográfia	242

“The Negro is not. Any more than the white man.”

(Frantz Fanon)

„Az eszköz éppúgy tartozéka az igazságnak, mint az eredmény. Az igazság kutatásának is igaznak kell lennie; az igaz kutatás maga a feltárt igazság, melynek szétszórt elemei egyesülnek az eredményben.”

(Karl Marx)

Megfigyelés mozgásban

Nem cigány kutatóként a választott téma megközelítésénél rögtön egy alapvető öndefiníciós problémával kellett szembenéznem. Nem bújhatok ki a bőrömből: nem vonhatom ki magam azok alól az intézményi, politikai, ideológiai kötöttségek alól, amelyek között származásom alapján a magyar társadalom „többségi tagjaként” élek.

A fenti Fanon-idézet meghatározatlan, de vélhetően „fehér alanyú” kijelentése sűríti azoknak az évtizedeknek a kaotikus viszonyait, amikor a gyarmati világ felszabadulása, a polgárjogi mozgalmak lehetővé tették a színes bőrűek számára, hogy meglássák magukat a Másik tekintetében: „Nézd, egy néger!” Homi K. Bhabha néhány évtizeddel később a könyvhöz írt előszavában méltatja a posztkolonialitás szellemi atyjának tekintett szerzőt, és rámutat „a kijelentés nyomán hirtelen felnyíló rés pozíciójának” fontosságára. A tagadás tárgyának mellőzésével olyan meghatározhatatlan jelentésmező jön létre, amelynek legfőbb jellemzője maga a negáció: s ez többet elárul a beszélőről, mint arról, akiről beszél. (Szamosi 1996:425)

Erről a tagadásról szól „A film cigány teste”, azokra a kritikai kultúrakutatásokra támaszkodva, amelyek szellemében Magyarországon történelmi és társadalmi okokból kifolyólag nagyon halkán és ritkán szólalnak meg roma értelmiségiek. Ha viszont igen, az rendkívül provokatív és inspiratív, előbb-utóbb elsöprő erejű lehet, mert szavaik hatására a megismerést nem csak kiegészíthetik, hanem felválthatják az elismerés politikái.

A film kiváló eszköze lehet annak a kritikai önvizsgálatnak, amely ebben a folyamatban egy kutatóra hárul. Épp a megfigyelés látására, vagy a látás megfigyelésére tanít. Az elemzés során értettem meg: egy nem roma filmes kutatónak soha nem lehet a *témája* cigány, legfeljebb azokat a *motívumokat* vizsgálhatja, amelyeket ő vagy mások cigánynak gondolnak.

Ehhez nyújtanak kiváló segítséget a kultúrakutatás eszközei: általuk a kutató kísérletet tehet arra, hogy a régebbi korokban (a hozzá hasonló nem cigányok által) létrehozott cigányképek formáit meghatározó diszkurzív folyamatokat feltárja. Keresse azokat a mozgásokat, amelyek az adott társadalomban élők gondolkodását és tevékenységét meghatározták. Ezek számunkra

szükségképpen elérhetetlenek, ám ha a jelenünkben kutatjuk a hasonló elvű működéseket, állandóan ingázunk közöttük, valamelyest rekonstruálhatók.

Figyelmemet igyekeztem épp ezért a reprezentációs politikák vizsgálatánál (állandó helyváltoztatással, tehát a nézőpontok változtatásával,) arra a „másság-kijelölő” viszonyrendszerre irányítani, amelynek természetesen kutatóként magam is része vagyok, bízván abban, hogy így talán nagyobb eséllyel sikerül annak dinamikájáról *társadalmilag érvényes* tudásra szert tennem.

Ennek gyakorlásában nagy segítségemre volt Dziga Vertov forradalmi szelleme, amely mint egy palackba, úgy záródott be az *Ember a felvevőgéppel* című mesterművébe. Mind ahányszor újránézem, és hozzáolvasom egyik legjobb tanítványának, Bódy Gábornak a szavait, kiszabadul: „ablakot nyit számomra az időn”.

A másik mottó, Marx gondolata – a forrása egy francia baloldali szociológus, Georges Perec 1965-ös kiadású, magyarul 1966-ban megjelent regénye, *A dolgok* - megidézi számomra azt a szellemi közeget, amely helyet adott és megszólalásra készítetett olyan, Frantz Fanonnál nem kevésbé radikális gondolkodású tudósokat, akiknek ugyancsak a „rések tágításában” volt vitathatatlan szerepe.

Tartalmán túl inspirációs forrásként is hasznomra válik: miközben egy általam társadalmi cselekvésként értelmezett kutatás módszerének kidolgozásán fáradozom, a magyar társadalomnak újra küzdenie kell a haladó szellemiség érvényesítéséért. A rendszerváltás utáni lassú demokratizálódás, megítélésem szerint, a cigányság szempontjából leginkább „posztpaternalistának” nevezhető hatalmi viszonyai erodálódni kezdenek és a helyükben képződők úgy tűnik, megkísérlik azt, ami szerencsére már lehetetlen: újra gátakat szabnának a romák¹, „egy etnikai kisebbség” velünk egyenlővé válásának.

¹ A dolgozatban a „roma” és „cigány” jelzőt szinonimaként illetve szövegkörnyezettől függően igyekszem használni.

I. Elméleti keretek

1. Romaképek a filmes kutatásban, filmképek a romakutatásban

A romaábrázolás európai történetét - a folklorisztikától a sajtó-, az irodalom- és a zenetörténeten át a művészettörténetig - számos diszciplína vizsgálja. Ám jelentősége különösen az utóbbi évtizedekben értékelődött fel igazán. Ennek az okát alapvetően két fontos, egymással összefüggő társadalmi összetevőben kereshetjük. Az egyik a külföldön már évek óta zajló folyamatok, a különféle polgárjogi mozgalmak hatására meginduló emancipációs küzdelmek, amelyek a romák esetében (az etnikai csoport transznacionális jellegéből adódóan) világszerte kisebb-nagyobb intenzitással mennek végbe. A másik ok, hogy ezek az események és a következtükben végbemenő intézményi, tudományos és szemléletbeli változások olyan kritikai megközelítések kialakulásához vezettek, amelyek a különféle reprezentációkat alapvetően társadalmi összefüggésekben vizsgálják, méghozzá a hatalmi helyzetükért küzdő, különféle nemi, etnikai származás és osztálykülönbségek alapján elkülönülő csoportok illetve az őket ábrázolók láthatóvá tételével.

A posztkolonialista elméletek fontos fogalma, a „subaltern”, az alárendelt számára a mindenkori hatalom megtagadja a reprezentáció mimetikus és politikai formái számára is a hozzáférést: így még a saját önképe sem látható (Spivak 1996). Számos változata létezik azonban azoknak a reprezentációknak, amelyeket mások hoznak róla létre. A kisebbségek, a mi esetünkben a romák ábrázolásának kutatása és annak megélénkülése, - minden fontos különbség mellett is - hasonlítható a hetvenes évek feminista mozgalmához és az azok mellett, illetve azokkal együtt megerősödő feminista elméletekhez. Maga a váltás, amely ez idő tájt bekövetkezett: amint áthelyeződött a hangsúly a biológiai nem (sex) fogalmáról a nemi szerep (gender) kérdésére, tehát arra a társadalmi konstrukcióra, amelyet kulturális és történeti feltételek formálnak, párhuzamba állítható a "cigánykép" megformálásában és analízisében megmutatózó változással. A rassz esszencialista felfogása mellett megjelentek a cigányság társadalmi konstrukciójáról alkotott elméletek, amelyek az etnicitás fogalma köré épülnek (Feischmidt 2010). Ez a hatvanas évektől használt, ám az utóbbi évtizedben elterjedté vált antropológiai fogalom a különböző társadalmi csoportok közötti etnikai különbséget mindig viszonyokban értelmezi, és a következőkből indul ki:

A társadalmi kapcsolatoknak csak akkor van etnikus összetevőjük, ha a kulturális különbségeket észlelik, jelentősnek tartják, és így azok társadalmilag meghatározóvá válnak. (...) Ha a kulturális mássághoz rendszeresen a különbség érzete társul a konkrét csoportok tagjai közötti érintkezések során, akkor az adott csoportok közötti társadalmi kapcsolatnak etnikus összetevője van. Az etnicitás magában foglalja az interakció során keletkező valamennyi hasznot és veszteséget, és vonatkozik az identitásformálódásban létrejövő jelentéseknek egyik fontos aspektusára is. Az etnicitásnak tehát egyaránt vannak politikai, a társadalom szerveződésével összefüggő és szimbolikus vonatkozásai. (Eriksen 2008: 29)

Az etnicitás azonban nyilvánvalóan nem magától értetődő fogalom, hanem – főleg a szimbolikus és politikai vonatkozásaiban - úgy képzelhető el, mint egy „küzdőtér”. Úgy gondolom, a különféle művészeti ágakban való megjelenése a legjobb példa erre, hiszen a kategorizáció általános problémája, egy művész származásának hangsúlyozása (és annak a többi identitáskategóriához kapcsolhatósága) napjainkban számos polémia forrása. A roma irodalom és roma képzőművészet körül dúló értelmezési és azzal szorosan összefüggő kanonizációs küzdelemben azonban nem egészen ugyanazok a kérdéses pontok, mint a filmművészetben.

A filmek esetében meg kell különböztetnünk a roma film és romafilm fogalmát. A „romafilm” definíciója (a sajtóban tapasztalható helyesírási bizonytalanságot is megszüntetendő): romákkal kapcsolatos film, amelyben valamilyen roma kulturális sajátosság nemcsak előfordul, hanem kisebb-nagyobb szerepet is kap. Szemben a „roma filmmel”, amely az összes többi, eredetre, szerzősége, gyártóra utaló jelzős szerkezettel együtt külön írandó.

A romafilm kategóriája elsősorban a programszerkesztést könnyíti meg. A tematikus elemek alapján létrehozott adatbázisok, a filmtörténetek, a leginkább politikai céllal szervezett fesztiválok, vetítéssorozatok azonban gyakran figyelmen kívül hagyják az alkotói szándékokat, a filmes eljárásokat; kritikátlanul kezelik a reprezentációnak épp azokat a vonásait, amelyek az etnicitást jelenítik meg; ezzel tovább táplálják a romák láthatóságával szemben táplált illúzióinkat.

A közelmúlt külföldi szakirodalmában, a *Framework* c. folyóirat tematikus számában egy átfogó, szempontjait tekintve gazdag elemzés értékes szakirodalmi és filmográfiai jegyzékkel kiegészítve jelent meg az egyetemes filmtörténet *romaábrázolásáról*.

Dina Iordanova, a folyóirat vendégszerkesztője bevezetőjében kitér arra, hogy a filmtörténészek élenkölő érdeklődésével közel egy időben különféle beállítottságú, szemléletű rendezvények figyelme is a romaábrázolás felé fordult a 90-es évek végén. Hogy csak néhány példát ragadjunk ki: Montrealban, Amiens-ben, Thessalonikiben, Londonban, Bécsben, Skopjeben, Firenzében választották fesztiválok fő- vagy altémának a romákkal kapcsolatos filmeket. A legnagyobb ilyen válogatást azonban kétségkívül a 2003-as Rotterdami Nemzetközi Filmfesztivál programja tartalmazta, amely a fesztivál profiljának megfelelően főleg dokumentumfilmeket (köztük számos magyar klasszikust) tűzött műsorra.

...míg az etnográf és a dokumentumfilmek némileg módosíthatják is a romákról alkotott képet, esélyük sincs arra, hogy megnyerjék a műfajok között dúló harcot. A 'cigányok' metaforikus alapanyagként való felhasználása

folytatódik mindaddig, amíg el lehet adni. Legalábbis ma reménytelennek látszik annak felismertetése, a 'vászoncigányoknak' és a valóságos romáknak vajmi kevés közülük van egymáshoz. (Iordanova 2003)

Ám az összeállítás fő szempontja, amit ez az idézet jól megvilágít, meglátásom szerint nem képes a médium műfajoktól független hatalmi politikáinak vizsgálatára. Dina Iordanova gondolatmenete kiemeli azt a két leggyakrabban megnevezett, és elköptatott rendezői attitűdöt, amelyet a romafilmekkel összekötnek: a romákról alkotott kép módosítása (társadalmi cselekvés) és metaforikus alapanyagként való felhasználása (dramaturgiai szempont). Ezzel eltereli figyelmünket a legfontosabb kérdésekről: hogyan, milyen eszközökkel konstruálja meg a film a kulturális különbségeket, „leleplezi-e” a társas interakció mindazon résztvevőit, akik ennek jelentésalakító folyamatában részt vesznek?

A dolgozatom ilyen jellegű hiányosságokat hivatott pótolni. Négy egészen eltérő filmtörténeti korszakban (századelő, negyvenes évek, hatvanas és hetvenes évek) elemzek majd néhány kiválasztott alkotást, közöttük olyanokat, amelyek a korszak elfogadott diszkurzusait is megjelenítik, és olyanokat, amelyek valamilyen módon igyekeznek azokat meghaladni, esetleg érvényteleníteni. Ehhez természetesen meg kell idéznem a korszakok azon diszkurzív gyakorlatait, amelyekbe beíródott a „cigány másság”. A társadalomtörténeti és a formatörténeti elemzések egymásba szövésével tehát olyan tényezőket igyekszem feltárni, amelyek egyszerre világítják meg a filmtörténet romaképeit, valamint a romakutatás (Romani studies) tudományos eredményeit is módosíthatják azáltal, hogy a romák „láthatatlanságának” történetét a látás, megfigyelés médiumának vizsgálatával igazolják. Az utolsó fejezetben kortárs filmpéldák segítségével kutatom, milyen formanyelvi eszközök alkalmasak arra, hogy a nézőt elbizonytalanítsák biztosnak hitt valóságreferenciáit illetően, és ráébresszék, a megfelelő kérdések feltevésének elmulasztásával maga is részt vesz a kulturális különbségek társadalmilag meghatározó jelentéseinek konstruálásában.

2. A filmes romaábrázolás kutatásának helye a filmtörténetírásban

A filmtörténetírás különböző módozatainak teljességre nem törekvő, ám alapos tipológiáját Francesco Casetti állította össze a filmelméletekről szóló művében (Casetti 1998: 264-286). A fejezet elején röviden felvázolja a nyolcvanas évek filmelméleteiben tapasztalható történeti érdeklődés erőteljes visszatérésének okait. Itt hivatkozik Michèle Lagny kiváló áttekintésére, amelynek egyik fejezetét a *Metropolis* c. folyóirat 1997 tavaszi, a filmtörténet elméletnek szentelt száma is közölte (Lagny 1997). Ezen írások alapján a romakép vizsgálatának „prototípusa” a magyar filmtörténetben a következőképpen képzelhető el. Egy leíró, rendszerező tipológiában gyűjtenénk össze a különböző korszakok, irányzatok, alkotók azon

műveit, amelyekben roma karakterek, kulturális sajátosságok vagy maga a roma hős környezete valamilyen szerepet kap.² Ezzel a magyar filmtörténetírásnak abba a rendszerezési igényű hagyományába illeszkednénk, amely nyelvi-esztétikai központú (ha egyáltalán lehet a kis számú, elméleti megfontolásokat érvényesítő munkák alapján ilyenről beszélni ilyenről beszélni). Az említett *Metropolis* számhoz írt szerkesztői bevezető utolsó részében Vasák Benedek Balázs röviden ír a magyarországi helyzetről. (Vasák 1997: 7) Ám nem hivatkozhatott egy olyan műre, amely módszertani alaposságát, súlyát és hatását tekintve is majdnem egyedülálló a magyar filmtörténetírásban. Az összeállítás megjelenése után adták ki Gelencsér Gábor *A Titanic zenekara* c. művét, amely több szempontból is hiánypótló volt. Egyrészt a figyelmet (a szerző elnevezésével élve) a hetvenes évek „elsüllyedt évtizedére” irányította, másrészt következetesen alkalmazta azt a formanyelvi megközelítést, amelynek segítségével a korszak stílusirányzatai kiválóan rendszerezhetők (Gelencsér 2002). A modellalkotás követelményét pedig oly módon teljesítette, ahogyan Casetti a nyelvi-esztétikai történetekkel szemben táplált elvárásoknak való megfelelést határozza meg:

(...)nem annyira az egyes filmek értékelésében volt érdekelt, inkább az eljárásaik és architektúrájuk feltárásában, nem annyira a nevek akár váratlan és excentrikus panteonjának összeállítása foglalkoztatta (hiszen a 'szakrális történeteknek' mindig van 'ellentörténetük'), inkább a filmet expresszív és kommunikatív formává tevő eljárások rekonstrukciója. (Casetti 1998:274).

Egy ebben a hagyományban fogant romafilmtörténetben a modellalkotás, amely Vasák Benedek Balázs szerint az egyes művészi produkciók közvetlen, konkrét és zárt struktúráitól való elvonatkoztatással megy végbe, egy olyan korpusz alapján történne, amelynek darabjai egymástól meglehetősen eltérő társadalmi-politikai közegben, különböző alkotói szándékok nyomán jöttek létre. Nos, ezzel a vizsgálati módszerrel nehezen lenne teljesíthető az a jogos elvárás, amely a nyolcvanas évek óta megjelenő kutatásokban „problématörténetként” határozható meg (Lagny nyomán Casetti definícióját használjuk):

Olyan történelem ez, mely nem rejti a kutató munkáját egy feltételezett objektivitás mögé, hanem nyilvánvalóvá teszi saját választásait és eljárási módját. Olyan történelem ez, mely sokrétű eszközöket alkalmaz, de sosem tart

² A kétezres évek közepétől, filmtörténeti kutatásaim kezdetén (nem elhanyagolható mértékben tanárom, Szuhay Péter hatására és segítségével) ebben a felfogásban kezdtem el a magyar filmtörténet roma tematikájú filmjeinek vizsgálatát (Pócsik 2004a; Pócsik 2004b; Pócsik 2006). Ezek a publikációk a hagyományosnak tekinthető reprezentációtörténet vonalába illeszthetők, ám részben az időközben felgyorsuló társadalmi események, részben a doktori programon végzett tanulmányaim és kutatásom hatására megközelítem többszöri, alapos felülvizsgálatára, állításaim újragondolására, majd vizsgálati módszerem átalakítására kényszerültem.

igényt egyetlen meghatározott nézőpontra. Mindenekelőtt pedig olyan történelem, amely tudja, hogy a tények jelentése az elemzés módjától függ, s ezért a valóságot nem annyira 'visszaadja', mint inkább rekonstruálja, vagy még inkább saját diskurzusa tárgyaként konstruálja meg. (Casetti 1998:266)

A romák reprezentációjának vizsgálata elképzelhetetlen a társadalmi viszonyokba való ágyazottság elemzése nélkül, a sztereotip romaképek különböző alakzatainak tipológiája azonban „eltakarná” a kutatói pozíciót, ezért szükségképpen újratermelné azokat a hatalmi viszonyokat, amelyek létrehozásukban közrejátszottak (erről majd a bevezető záró részében részletesen lesz szó).

Az általam kijelölt problémátörténet tehát annak feltárása, hogy egy adott – *különösen a máig ható hatvanas-hetvenes évek* - társadalom- és filmtörténeti korszakában radikálisan újnak és hatását tekintve igencsak erőteljesnek tekinthető stílus megjelenése milyen politikailag determinált diszkurzív formák és funkciók hatására alakult ki. Nem az alkotói eredetiség megkérdőjelezése a célom ezzel, hanem csak annak igazolása, hogy ami a szubjektív szerzői attitűd markáns megnyilatkozásának tűnik, valójában, és mindenekelőtt egy hatalmi eszközzel való élés (esetenként visszaélés) újabb változata. Ennek figyelmen kívül hagyása járhat azzal a következménnyel, hogy egy dokumentumértékű vizuális „nyom” a kulturális emlékezetbe a médium diszkurzív funkcióinak negligálásával épül be.

Egy másik, témámhoz közel álló (inkább külföldön jelentős) történeti iskola a társadalomtörténetre fókuszál. Ez a (nem véletlenül) a hatvanas évek óta virágzó kutatási irány természetesen meglehetősen összetett, ám a közös pontokat az jelenti, hogy a kutatók szerint

(...) a film képes visszaadni a társadalmi szokásokat és orientációkat; az egy közösségben jelen levő cselekvési és gondolkodási formák értékes tanújának s az adott kultúrát megtestestítő gesztusok, szokások, törekvések, hitek, értékek (bár görbe, idealizáló, deformáló, de ettől nem kevésbé hű) tükrének gondolják. Másrészt a társadalmi folyamatokba való beavatkozási képessége is motiválja őket: kiemelik, hogy elterjedt meggyőződéseket erősíthet meg vagy rombolhat le, követendő modelleket nyújthat, elfojtott vágyakozásokat hozhat felszínre, hasonló ízlésű és véleményű embereket kapcsolhat össze, táplálhat divatot, munkaalkalmakat teremthet, szilárd szakmai csoportokat hozhat létre, vagyis feltárják társadalmi *hatóerő* szerepét. (Casetti 1998:271)³

³ A film szociokulturális történetét Casetti további alcsoportokra osztja, attól függően, milyen társadalmi funkciókra fókuszálnak. Eszerint bizonyos kutatások a film és politika kapcsolatát vizsgálják, míg másoknál a társadalmi valóság ábrázolása a központi kérdés. A vizsgálatok harmadik körében a filmművészetben szerepet játszó társadalmi struktúrákra és dinamizmusokra koncentrálnak (ez önmagában egy rendkívül szerteágazó terület, amely a filmek fogyasztását számos eltérő szempontból elemzi). Végül, de nem utolsósorban Casetti több példát hoz azokra az intertextuális, intermediális kutatásokra, amelyek összefoglaló néven reprezentációtörténetként illeszthetők be az osztályozásba.

A romaképek vizsgálatánál a legfontosabb „társadalmi hatóerő”, ami feltárára kínálkozik, a meggyőződések erősödésének, lerombolásának vizsgálata, tehát a csoportközi viszonyokban szerepet játszó kategorizáció, sztereotípa és előítélet.

Kézenfekvő módszer lehetne a „valóságban” és a filmben működő sztereotípiák működési mechanizmusának és viszonyának vizsgálata. Nem célom, hogy a dolgozat elméleti bevezetőjében alapos áttekintést nyújtsak a társadalomlélektani kutatásokban hosszú évtizedek óta vizsgált fogalmak meghatározásáról és a hozzájuk kapcsolódó empirikus vizsgálatokról. Fontos azonban rögzítenünk, hogy a világ észlelésének alapját képező kategóriák (és az ezek képszerű alkotóelemeinek, mentális konstrukcióknak, azaz sztereotípiáknak), a tájékozódásunkat segítő tipizálási mechanizmusoknak az alapvetően értéksemleges működéséből képződik az empirikus bizonyítékok által megtámogatatlan, hiányos ismereteken alapuló, érzelmi elfogultságot tükröző tudás, az előítélet. (Allport 1977; Csepeli 1993). Az előítélet-kutatások számos új eredménnyel gazdagították a csoportközi viszonyokról alkotott tudásunkat: a csoport-hovatartozásban a fenyegetettség, az ismeretlenség szerepének vizsgálata hozta felszínre a homogenizációtól (a csoport tagjai közötti hasonlóság eltúlzásától) a képzelet szerepén át a „kimérikus” előítéletek képződéséig (melynek funkciója az adott csoport tagjainak az elfogadhatóság körein túlra való száműzése) rengeteg adalékkal egészítették ki a folyamatok feltárását (Csepeli 2008; Langmuir 1999). Lényegi összetevőkre mutattak rá a kisebbségekre vonatkozó előítéletek vizsgálataiban is: hogy csak egyet említsünk ezek közül, „az illuzórikus korreláció” szerepének igazolása megvilágította azt, hogy a többséggel szemben a kisebbség inkább kivált negatív asszociációkat, a „nem teljes értékű” csoporthoz való tartozás nagyban befolyásolja mindkét irányban a csoportközi viszonyokat. (Hamilton, Gifford 1999).

3. Szempontválasztás, módszertan és politikum a társadalomtudományokban

A kérdőíves vizsgálatok történeti áttekintését végezte el és az előítéletek mérésével szemben támasztott kétségekről írt Erős Ferenc szociálpszichológus egy alapos tanulmányt, amely több szempontból fontos számunkra (Erős 2005). A záró fejezetben, amely „Az előítélet-kutatás mint társadalmi cselekvés” címet viseli az empirikus vizsgálatok alapján az előítéletek struktúrájáról és elterjedtségéről levonható következtetéseket összegzi. Ebből csak néhány gondolatot emelnék ki, elsősorban az előítéletek hagyományos formáinak átalakulására vonatkozóan. Erős megállapítása szerint a magyarországi előítélet-kutatások eredményei

összhangban vannak azokkal a külföldi vizsgálatokkal, amelyek szerint új típusú, „puhább”, „rejtettebb” előítéletek lépnek fel.

Ezeket sokkal nehezebb „tetten érni”, mivel hagyományos kérdőívek és egyéb attitűdvizsgáló eljárások nem tudják őket kimutatni. A „rejtett előítélet” sokszor nem annyira az ideológia, mint inkább a cselekvés (pl. elkerülő reakciók) szintjén mutatkozik meg, nyelvezete pedig a „másság”, az etnikai és kulturális identitás pozitív mivoltának elismerését hangsúlyozza. Különösképpen így van ez az Egyesült Államokban, ahol a „politikai korrektség” tabuvá tette az előítéletek nyílt kifejezését. (Erős 2005:372)

Kiemeli továbbá, hogy a kérdőíves módszereknél a megkérdezettek sokszor tisztában vannak az elvárásokkal, és működésbe lépnek a közvélemény szociológiája által feltárt folyamatok, mint pl. „lappangó kommunikáció”, „véleménypresszió”, „hallgatási spirál”, stb. Az előítéletek visszaszorulásának, láthatatlanná válásának módozatait Pierre Bourdieu nagy hatású elméletére hivatkozva, a *Férfiuralom* c. művéből vett idézettel szemlélteti:

Szelíd, tetten érhetetlen ez az erőszak, mert maguk az áldozatok sem észlelik, mert alapvetően a kommunikáció, pontosabban szólva a félreismerés, az elismerés, de legfeljebb az érzelem csatornáin keresztül a tudat jelképes medrében jut érvényre... Ez a társas viszony a maga rikító hétköznapiságában kiválóan alkalmas arra, hogy szemléltesse az uralkodó és az alárendelt által egyaránt ismert, elismert szimbolikus elvre hivatkozó fölény logikáját, egy bizonyos nyelvet (vagy beszédmodort), egy bizonyos életstílust (vagy gondolkodás-, beszéd-, vagy cselekvésmódot), általánosabb értelemben egy sajátosságot, emblémát, stigmát, amely mindenekelőtt az olyan merőben önkényes, esetleges jellemzőt domborítja ki jelképesen, mint a bőrszín. (Bourdieu 2000: 9-11)

Összegzésképpen Erős ráirányítja a figyelmünket mindazokra az etikai, módszertani és episztemológiai dilemmákra, amelyekkel a kutatónak, az előítéletességgel egyazon társadalmi térben mozgó, ugyanazon szociális konstrukciókkal körülvelt ágensnek, meg kell küzdenie. Ezeknek és hasonló eredetű kutatói reflexióknak a szerepe a társadalomtudományokban, különösen a szociológiában, az utóbbi évtizedekben óriásira növekedett (Dupcsik 2001). Most ismertetésükre nem térek ki, azonban egy ehhez a kérdéskörhöz szorosan hozzátartozó tudományos fordulatra igen, amely a kulturális antropológiában zajlott le a nyolcvanas években és a jelen dolgozat szempontjából megkerülhetetlen eredményekkel járt.

II. Értelmezési keretek

1. Az antropológia diszkurzivitása

A kulturális antropológia tudománya nemcsak tárgyát tekintve jelent szilárd alapot a romareprezentáció vizsgálatánál, hanem a vizualitásnak a kutatásokban betöltött szerepe miatt is számos gyümölcsöző elméleti megfontolásra készíthet (erről a későbbiekben még többször lesz szó). Fontos azonban az a tudománytörténeti út is, amely során a másság, idegenség vizsgálatától a saját reprezentációs eljárásaira kezdte irányítani a figyelmet. A „retorikai” vagy „irodalmi” fordulathoz vezető hosszú útnak a fázisait magyar nyelven N. Kovács Tímea vázolta fel abban a szerkesztői bevezetőben, amely a *Helikon* folyóirat „Kulturális antropológia és irodalomtudomány” c. tematikus számában közölt tanulmányok elé írt (N. Kovács 1999: 479-493). A korai antropológia a természettudományos leíró-rendszerező, résztvevő megfigyeléssel végzett adatgyűjtésre, a „laboratóriumnak tekintett” terepmunkára alapozta módszereit, az ideális etnográfiaát pedig (nem véletlenül) a táj fölött elhelyezett kameraként képzelte el. Az etnográfiai tekintetek a jellege ezzel a metaforával jól érzékeltethető: ám alaposan megingott a tudományos, etikai hitele akkor, amikor Bronislaw Malinowski, az antropológiai kutatások egyik „úttörőjének” naplóját jóval a halála után publikálták (N. Kovács 1999:481). Bár szerzője az írást nem publikálásra szánta, a bevezetőt író Raymond Firth is hangsúlyozta, hogy „emberi dokumentumként, s nem tudományos műként kell értékelnünk”. Ám épp a hatvanas években zajló radikális polgárjogi mozgalmak, a harmadik világ függetlenedését kísérő szellemi áramlatok vezettek azokhoz a vitákhoz, amelyek során az antropológiát szembesítették saját gyarmati múltjával, a kolonializmusban játszott szerepével (N. Kovács 1999:482). De mik is azok a politikai, etikai és episztemológiai kérdések, amelyek a hatvanas években az antropológiai kutatás módszertanát, a kutatói szerepet más fénybe helyezték? Elsőként az objektivitás/szubjektivitás problémáját kell említenünk, hiszen az addig objektívnak minősített résztvevő megfigyelésből származó tapasztalatok „szavahihetőségét” épp a kutatói „köztes” pozíciónak, a kultúrák közöttiség állapotának felismerése kérdőjelezte meg:

(...) a terepmunka egyáltalán nem laboratórium, hanem olyan, alapvetően szubjektív tapasztalat, amely személyes rite de passage-ként is felfogható. (N. Kovács 1999:481)

Ez a felismerés irányította a figyelmet a terepmunkáról az addig másodlagosnak tekintett írásra, a hangsúly az antropológia diszkurzivitására és textualitására került át.

Abban, hogy az antropológiát mint valamiféle „kamerabeállítást” értelmezzük és ne végérvényes dokumentációként képzeljük el, nagy szerepet játszott az antropológia nyelvének a humántudományok és elsősorban az irodalomtudomány felé való orientálása. E folyamat egyik mérföldköve a Clifford Geertz nevéhez

kapcsolódó interpretatív antropológia s vele a hermeneutikai szempontok és kérdésfeltevések integrálása az antropológiai kultúrfogalomba, illetve az antropológiai tevékenység meghatározásába. (N.Kovács 1999:484)

Az új (filológiai nevezhető) felfogásban a kultúra szöveg, amely a társadalmi beszéd folyamat leírásával és értelmezésével alakul ki. A mikroszkopikus leírások során a kutató a jelenségek mélyére igyekszik hatolni, és azokat egy sajátos, a vizsgált kultúra fogalmaival megalapozott értelmezési keretbe helyezni. A hermeneutikai eredetű felfogás másik fontos eleme a gadameri fordításnak kiterjesztése az antropológiai munkára: az interpretálás, a közös (harmadik nyelv) megtalálásának feladata a két kultúra találkozásánál.

A másik nagy fordulat - James Clifford *Writing Culture* c. művének megjelenése kapcsán - a nyolcvanas évek második felében bekövetkező, az irodalomelméleti dekonstrukció és a történettudomány retorikai kérdésfeltevésai által inspirált váltás volt, amely során a figyelem a szöveg reprezentációs módozataira irányult.

A kultúra szövetéről/szövegéről a hangsúly tehát átkerül a kultúráról létrehozott szövegekre. Az interpretatív fordulathoz következő irodalmi vagy retorikai fordulat a figyelmet az etnográfiai szöveg egészére irányítja, hiszen a leírás tárgyán túl arra is rákérdez, az antropológus hogyan konstruálja meg a szövegét, mikor idegen kultúrákkal kapcsolatos megfigyeléseit, az idegen bennszülötteivel folytatott beszélgetéseit írásba önti. (N.Kovács 1999:487)

A dilemmák sorát, amely „az etnográfiai tekintetnek a saját etnográfiai tevékenységére irányításából fakadt” jól összegzi a következő retorikai fordulat Stephen Tyler megállapításában, miszerint

az etnográfiai leírás az idegent szövegekkel bekötött szemmel nézi. (N. Kovács 1999:488.)

Arra a szerteágazó kérdéskörre már nem térünk ki, hogy a kulturális vizsgálódások mindezek után milyen új irányokat vettek. A vázlatos áttekintésre azért volt leginkább szükség, hogy kiemeljünk bizonyos társadalomtudományi dilemmákat, méghozzá azokat, amelyek a kultúrakutatásokra alapozott romakép elemzéseknél jelentőséggel bírnak.

2. Vizuális antropológia (Antropológiai filmelmélet)

Szorosan idekapcsolódik a vizuális antropológia elméletében és gyakorlatában történő változások számbavétele, a részben a fent vázolt retorikai fordulathoz kapcsolódó kutatási módszertanok kidolgozására tett kísérletek. Ennek magyar nyelvű szakirodalma gyakorlatilag nem létezik. A Dialöktus Fesztivál 2002-es és 2004-es katalógusában közöltek e tárgyban néhány szöveget (Dialöktus 2002; Dialöktus 2004). Egy szerző gondolataira térek ki röviden, hogy a vizuális antropológiában jelen lévő problémafelvetések súlyát érzékeltessem (a

dolgozat elemző részében számos ponton fogom érinteni ezeket a kérdéseket. Röviden csak David MacDougall egyik programadó írására utalnék, melynek címe („A megfigyelő filmen túl”), jól érzékelteti azt az „elmozdulást”, amely az antropológiai filmelméletben az utóbbi évtizedekben bekövetkezett.

Írásai magyar nyelven az említett katalógusokban szerepeltek. Az előbbiben csak néhány olyan tanulmányának a vázlatos ismertetése, amelyek az *Ethnographic film aesthetics and narrative traditions* és *Film as Ethnography* (Crawford – Turton 1992) c. kötetekben jelentek meg, az utóbbiban pedig a *Principles of Visual Anthropology* (Crawford – Simonsen 1992) c., sokáig a vizuális antropológia „bibliájának” tekintett tanulmánygyűjtemény egyik fejezetét közltek.

Ez az először 1975-ben kiadott mű kiválóan tükrözi az etnográfiai filmkészítésnek azt az állapotát, amelyben a pozitívista tudományfelfogásnak megfelelően a valóság objektív megismerésének új, tökéletesebb eszközét látták benne. MacDougall már ekkor eltérő nézeteket képviselt. A megfigyelő film bírálatát tartalmazó írásában (nem kis mértékben Jean Rouch hatására) amellet érvel, hogy a film készítőinek hőseikkel együttműködve, őket a munkafolyamatokba bevonva kell dolgozniuk. Az alkotásnak „nem esztétikai, nem tudományos teljesítménnyé, hanem a kutatás részévé kell válnia”. Máskülönben az alkotó „ha nem is személyes viselkedésével, de munkamódszerének következményeként jóvátehetetlenül az antropológia gyarmati eredetét erősíti.” Ezzel összhangban, ám jóval később, 1992-ben így definiálta az etnográfiai filmet:

Az etnográfiai film különbözik mind az őslakos, mind a nemzeti filmgyártástól, azáltal, hogy az egyik társadalmat igyekszik értelmezni a másik számára. Kiindulópontja két kultúra, ha akarjuk, két élet-szöveg találkozása, s ami ebből létrejön, az egy további, igen speciális dokumentum.(Heltai, 2002: 90.)

Az *Ethnographic film aesthetics and narrative traditions* c. kötet (amelyből ez az idézet származik) szerzői inkább kérdéseket, mint állításokat fogalmaznak meg, megkísérlik az etnográfiai filmet újraértelmezni a posztmodern kritikai, irodalomelméleti irányzatok (posztkolonialitás, dekonstrukció) szellemében. Példaként egy (Magyarországon azóta is kevésbé ismert) kísérleti filmtípust hoznak fel: a megidéző vagy intertextuális antropológiai filmet, amely dekonstruktív beszédmódjával csökkenti a filmes és filmezett hatalmi különbségét.

(...) lehetőséget ad a tér-idő egység, a realista narráció és végül az Én dédelgetett nyugati fogalmainak elbizonytalanítására. (*Ethnographic Film Aesthetics*, Pinney p.101.)⁴

E posztmodern filmmodell propagálása a jelek szerint a szerzők ama meggyőződését tükrözi inkább, hogy az etnográfiai filmnek is át kell esnie a maga „irodalmi fordulatán”, stiláris és funkcionális átértelmeződésén. Nem pusztán a kulturális antropológiában a közelmúltban tért nyert diszkurzus-típus filmbe való átültetését szorgalmazzák, inkább elméleti keretet kívánnak biztosítani az antropológiai kutatás két fajta – szóval illetve képpel dolgozó – reprezentációs formája közötti eltérések meghatározásához. A két szféra összehasonlíthatóságának alapja szerintük egy módszertani rokonság, mely a megváltozott terepmunkamódszerek és az *observational cinema*, valamint a *cinema verité* módszerei között áll fenn. Hasonlóak az etikai dilemmák is, melyek a filmkészítők és filmezettek, illetve az antropológusok és adatközlők kapcsolatának értelmezésében jelentkeznek. (Heltai, 2002: 92.)⁵

3. A posztkolonialitás kritikai elmélete

Nyilvánvaló, hogy ezek a tudományos problémák sem a kulturális, sem a vizuális antropológiában nem a posztmodern kritikai áramlatoktól elszigetelten, hanem inkább azok hatására, a különféle tudományközi diszkurzusokban formálódtak. Ezek közül a posztkolonialitásnak, mint a gyarmati viszonyok által meghatározott (ám számos egyéb alá, fölé rendelésen alapuló) strukturális hatalomgyakorlásnak a kritikai rendszere vitathatatlanul elsődleges szerepet kapott. Ennek a rendkívül gazdag kultúraelméletnek jelen keretek között még a vázlatos ismertetésére sem vállalkozom, szükségképpen csak azokat a gondolati elemeket emelem ki, amelyek a dolgozatom értelmezési keretének kialakításához feltétlenül szükségesek.

A *Helikon* c. folyóirat 1996-ban kiadott, a posztkolonialitásnak szentelt számának bevezetőjében Szamosi Gertrúd így határozza meg az elmélet alapját:

A koloniális, neokoloniális és posztkoloniális (kiemelés az eredetiben) fogalmak a kolonialitás-jelenség három létezési és megformálódási alakját jelzik. A koloniális a korai modern, a neokoloniális a kései modern, a posztkoloniális pedig a posztmodern értelmezési kísérlete, azaz hermeneutikai aktusa a közösségeket összekötő kapcsolat bizonyos formáinak. A lényeges különbség közöttük éppen az (és e különbség felismertetése a posztkoloniális elméletek legfontosabb hozadéka), hogy az egymást követő hermeneutikai cselekmények nem annyira egy eredeti, „objektív” jelenség eltérő leképezései, hanem sokkal inkább egy jelenségcsoport

⁴ Bill Nichols dokumentumfilm tipológiájában (Nichols 2001:99-138; magyarul Nichols 2009) ez a filmtípus a reflexív és a performatív eljárások ötvözete lenne, de erről az elemzés bizonyos pontjain részletesen lesz szó.

⁵ Egy másik ismertetett tanulmány, amelyben a szerző (a kötet szerkesztője) Ian Crawford az etnográfiai film elméleti alapú rendszerezését végzi el. Háromféle anyag-feldolgozási módot különböztet meg: áttekinthető (perspicuous), kísérleti (experimental), és megidéző (evocative). Ezek háromféle filmes eljárással kombinálódhatnak, úgy mint „fly on the wall” (a kamera észrevétlen szemlélője az eseményeknek), „fly in the soup” (a participatory cinemára jellemző, a kamera aktív résztvevője, időnként indukálója az eseményeknek) és a „fly in the I” (az alkotó az adott filmtéma vizsgálatával párhuzamosan radikális, kritikus szemléletű önelemzésre is vállalkozik.) (Heltai 2002:95-96)

értelmezéseinek újraértelmezései. (...) A három fogalommal jelzett eltérő politikai stratégia, politikai és intellektuális törekvés nem integrációval, hanem átértelmezésekkel épül egymásra. Az átértelmezések során egy sajátos természetű, bizonyos társadalmak testén véghezvitt dekonstrukció segítségével az előző koherens eszméi megkérdőjeleződnek, és az új összefüggések felismerése éppen az előző gondolkodási rendszer kohézióját biztosító rejtett indokok feltárása kapcsán érhető el. *Eközben nem az válik világossá, kinek is van igaza, hol a pontos értelem, jelentés, hanem az, hogy mi jellemzi a beszélés helyét, milyen előfeltevések mozgatják az egyes beszélőket és mi hoz létre dialógust* (Kiemelés P.A. Szamosi 1996: 416)

A posztkolonialitásról alkotott egyik értelmezésben a fogalom

(...) egyaránt magában foglalja az eredeti gyarmatosító gondolkodásmódokat és az azokat felváltó neokolonializmust, de mindkettőt egy genealógiai tudatosítás értelmező kontextusába helyezi, amely *a megnyilvánuló helyett a rejtett, a titkolt; a racionális, a szervezett helyett pedig a disszeminálódó vágy- és hatalomszerű nyomába ered* (Kiemelés P.A. Szamosi 1996:417)

A posztkolonialista értelmezési keretben végzett filmtörténeti kutatások módszertanának kidolgozása azért nem olyan egyszerű, mert a technikai kép létrehozásánál használt felvevőgép eredendően hatalmi eszköz. Épp ezért az a radikálisan új út, amelyet Szamosi Gertrúd szerint az irodalomtudományban az irodalmi kontextus szerepének megértésére kijelöl, a filmtudományban egészen más módszerrel járható be. Kiindulási alapja azonban hasonló:

Feltételezi, hogy a művek, a szövegek megírása és befogadása összetett, tudattalanul szerveződő vágy- és hatalomimpulzusok hálójában történik. Úgy gondolja, hogy ezek az ösztönzések – a hatalomnak és vágnak a hálói -, lényegük szerint rendezetlenek, intertextuálisak, dekonstruktívak. Az irodalomtudomány feladata tehát – posztkolonialis szemmel – nem más, mint megfigyelni ezen hálók szövésének technikáját, azokat a metahermeneutikai törekvéseket, amelyeket az ilyen szövegek születését és olvasatát lehetővé és szükségesszerűvé tesz. (Szamosi 1996:429)

Talán egy magyar filmtörténeti kutatásban kifogásolható egy olyan elméletrendszernek az értelmezési keretként való kijelölése, amely alapvetően a gyarmati viszonyrendszer vizsgálatára épül. Bízom benne, hogy az elemzések során világossá válik majd: az elmélet kiterjesztése leginkább a dekonstrukción alapuló módszertannal való próbálkozást jelenti. Megítélésem szerint ugyanis a különböző korszakok diszkurzív mozgásainak vizsgálata a cigányságról alkotott (kolonialista, paternalista, „posztpaternalista”) gondolkodásmódok egymásra vonatkoztatásával, átértelmezésével végezhető el. Különösképpen fontos ennek felismerése a filmképek elemzésénél, hiszen a médium jellegéből adódóan a romakép-konstrukciók létrehozása a vizualitás által uralt kultúránkban újabb és újabb valóságreferenciákat jelent, amelyeket a reprezentációs hatalmi politikákkal marginalizált romák képtelenek ellensúlyozni.

Viszonyításul idézzük fel a posztkoloniális filmelmélet egyik fontos, ám eredeti megjelenését tekintve meglehetősen régi írását (Stam-Spence 2005 [1983]:12-26). Itt a szerzők azt a módszertani problémát veszik górcső alá, amelyre a bevezető korábbi pontján, a filmtörténeti kutatási irány meghatározásánál már utaltam. Nevezetesen, a kolonializmus és a rasszizmus filmes megjelenési formáinak vizsgálatánál az elemzők általában a hagyományos megközelítések alkalmazásával (a társadalomrajzban, cselekményben, jellemábrázolásban jelenlévő negatív vagy pozitív sztereotípiák vizsgálatával) nem fordítottak elég figyelmet sem a kontextusra (a filmi kolonializmus eredetét meghatározó, a gyártást és a fogyasztást szabályozó intézményes háttérre), sem a textuális és intertextuális szempontokra (azokra a kódolási stratégiákra, amelyek a rasszizmust stílusjegyek, motívumok „mögé rejtik”, bonyolult összefüggéseket alakítva ki a nézői reakciók és a filmes kifejezőeszközök között). Ez utóbbi hiányosságot igyekszik a szerző pótolni a „rasszista filmkép és filmhang dekódolásával és dekonstruálásával”. Mindemellett szót ejt a „pozitív imázsok” dekódolásában, a paternalizmus rejtett megnyilvánulásainak felismerésében rejlő nehézségekről, valamint a negatív sztereotípiákra vonatkozó redukcionista egyszerűsítésekről. Ezek könnyen újratermelik a rasszizmust, amelynek felszámolása érdekében alkalmazzák őket.

4. Médiumelméleti dilemmák – elrugaskodási kísérletek

A dolgozatom értelmezési keretének kidolgozásában (mint ahogyan látni fogjuk, számos dokumentumfilm elméleti probléma megfogalmazásában is) az interpretatív antropológia szellemi atyjának, Clifford Geertznek a gondolatai jelentettek termékeny erőt. Programadó írásaiban (Geertz 2001: 144-245) az etnográfiai leírás jellegzetességeinek, a „jelentés találgatásának” újfajta, értelmezésen alapuló módjait taglalja. Az antropológiai leírás „csinált” jellegére rámutatva, azt a szó eredeti értelmében használva fikciónak titulálva a geertzi fordulat lehetővé és szükségessé teszi, hogy a szövegek együtteseként felfogott kultúra vizsgálatának újfajta módjait nem a realista, hanem a „képzeletgazdag” együttgondolkodás határozza meg.

Gondolatainak kiterjesztésével a filmelemzés során a kettős fogalmi struktúra egymásra vetítését végezzük: az egyik annak a „társasbeszédnek” a jelentése, amely a kamera előtti valóság alanyainak cselekedeteiben van jelen, a másik, amelyet a formanyelvi eszközök használatával a filmkészítő konstruál. Mindezt egy olyan, konfliktusos társadalmi környezetben, amelyet kiválóan leír Geertz „nyelvzavar-modellje”: legfőbb jellemzője, hogy a kulturális formák „szokatlan helyzetek vagy szándékok nyomán szokatlanul működnek”

(Geertz 2001:223). (Azaz a jelentéstalálást meglehetősen bizonytalan, mert szemantikailag túlterhelt, ám biztosnak hitt valóságreferenciák alapján végezzük.)

A cigányság esetében meglátásom szerint arról is van szó, hogy bizonyos (koloniálisnak nevezhető) történelmi korszakokban a reprezentáció legitimáltan, deklaráltan lealacsonyító jellege egyértelművé tette, hogy nem az ábrázolt kultúra fogalmi struktúrájának megismertetése a cél, hanem egy azt egészen más jelentésekkel felruházó, lealacsonyító, dehumanizáló, egzotizáló beszédmódnak a rávetítése, az ennek megfelelő kép konstruálása. A problémák akkor kezdődtek (nevezetesen a hatvanas évek paternalizmusával, majd folytatódtak a rendszerváltás utáni „posztpaternalizmussal”), amikor az alárendeltséget elfedni szándékozó ideológiák (a cigányság „felemelése” majd integrációja) nevében a reprezentáció jellege megváltozott. A kulturális különbségek egy sajátos, szokatlanul működő kulturális formákból álló társadalmi gyakorlatban jelentek meg: eleinte a státuszemelkedést lehetővé tevő rendszer kiteljesedését „akadályozó” tényezők együtteseként (a cigányság azonosítása a hátrányos helyzettel), majd egy demokratikusabb, a multikulturalizmus elveire, ám nem annak gyakorlatára épülő kisebbségpolitikát alkalmazó posztszocialista állam esszencialista, homogenizáló elvárásait „meghiúsító”, a szegénységgel, lemaradással azonosított társadalmi csoportként.

Nevezetesen a cigányság társadalmi státuszának vitathatatlan emelkedése, az újfajta közéleti, kulturális szerepvállalások formálódása és reprezentációja egyre inkább fenntarthatatlanná teszi azokat az elmúlt társadalmi rendszerekből átöröklött, posztpaternalista viszonyokat, amelyek az egyenrangúságot és hatalmi átrendeződést erőteljesen ássák alá. A „kénytelen szokatlan működést” nagyban felerősíti az új vizuális, mediális kultúra terjedése, egy olyan reprezentációs felület kialakításával, amely sokkal összetettebb reflexió-rendszer beépülését teszi lehetővé, mint a hagyományos, jórészt elavult vagy átalakulóban lévő közvetítési módok.⁶

Mindezekből kiindulva azt a hipotézist fogalmaztam meg, hogy a film médiuma a „hatalmi- és vágyhálók szövésének” (a megfigyelői szándéknak) eltakarására folyamatosan törekvő „*elmosódott műfaj*”, amelyet azonban a megszokás (az újra és újra kialakított konszenzus) különösen a társadalmi, politikai funkcióval felruházott reprezentációkban még mindig reflektálatlanul valóságreferenciaként közvetít és kezel.⁷ Geertznek a társadalmi gondolkodás

⁶ Az újmédia (művészet) azon műfajaira gondolok, amelyek alapvetően megváltoztatják a dokumentumról alkotott fogalmainkat, és amelyekről az elemzésekben részletesen szólok majd.

⁷ A hipotézis igazolására/elvetésére épített kutatás kétségtelenül teljesebb lenne, ha tartalmazna empirikus vizsgálatokat. Különösen érdekes ebből a szempontból azoknak a filmeknek/ rendezvényeknek a vizsgálata,

átalakulásáról írt tanulmányában alkalmazott kifejezését (Geertz 2001: 304-323) K. Horváth Zsolt terjesztette ki a dokumentumfilm műfajára, egyik, a dolgozatom szempontjából is fontos írásában (K. Horváth 2009: 254). Ha ennek a viszonyrendszernek a tudatában hoznak létre az alkotók a romákról képeket, tehát nem egyszerűen „nézik a tárgyukat”, hanem a látásuk módjáról is szólnak, jelentősen tisztulhat a kép.

Egy eltérő, ám szorosan idekapcsolódó gondolatmenetben Bill Nichols a geertzi problematikát sajátos, ám számomra meggyőző módon terjeszti ki a dokumentumfilm készítésre, ahol

(...) a reprezentáció a Mi provinciánk lesz, miközben oly módon beszélünk Róluk, ami már nem nagyon számíthat Nekik. (Nichols 1993: 183)

Az idézethez kapcsolódó lábjegyzetben pedig összeveti a „mások reprezentációjára létrehozott intézményesített technikák”, az antropológia és a dokumentumfilm megközelítési módjait, felhívván a figyelmet az inkább hierarchikus, mint különbözőségi viszonyokra alapozott reprezentációk veszélyeire. Összegzésül pedig Trinh T. Minh-ha, feminista elméletíró, rendező gondolatait idézi ekképpen:

Még meggyőzőbb Trinh T. Minh-ha megjegyzése, „A ’velünk’ folytatott beszélgetés ’róluk’ egy olyan beszélgetés, amelyben ’ők’ elnémíttatnak... Végül is, az antropológiát jobb lenne pletykaként meghatározni...” In: *Woman, Native, Other: Writing, Postcoloniality and Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 67, 68. (Nichols 1993: 225.)⁸

Nos, a cigányság filmképéről való beszéd, ha a társadalmi kontextus és a filmes ábrázolásmód problémátlan egybevetésén alapszik, legyen mégoly alapos és tudományosan helytálló, a fent említett okokból kifolyólag egyfajta „metapletykának” tekinthető. Ha azonban a kritikai attitűdnek a folyamatos érvényesítésére törekszünk, kialakíthatunk olyan diszkurzustípusokat, amelyekbe beépül a reflexió eleme; hatalmi pozíciónk (ha fel nem is számolható teljes

amelyek/ahol valamilyen, az emberi szenvedés ábrázolását társadalmi/politikai funkcióval kötik össze: pl. az emberi jogi tematikát az aktivizmussal. Ezt az elméleti problémát jártam körbe egy esettanulmánnyal kiegészítve egyik korábbi írásomban. A filmnézés „rítusának” elemzéséhez itt Victor Turner szimbolikus antropológus rítus-elméletét használtam. A rítus (antropológiában és médiaelméletben) széles körben használt fogalmának kiterjeszhetősége a közösségi filmbefogadásra, mint átmeneti vagy küszöbállapotra azonban sokkal alaposabb analízist igényel, amelyet a fentebb említett empirikus vizsgálattal kiegészítve lenne értelme elvégezni. (Pócsik 2011)

⁸ Trinh T. Minh-ha elméleti és gyakorlati tevékenysége ezt a viszonyt ássa alá sikeresen: filmjei az intertextuális dokumentumfilm készítés kanonizálódott darabjai lettek, és állandó hivatkozási alapként szolgálnak mind a dokumentumfilm, mind a vizuális antropológia elméletében. Munkásságáról a későbbiekben még lesz szó.

mértékben), bizonyos elemeiben gyengíthető.⁹ Ez a törekvés összhangban áll a posztkolonialitás szellemiségével, amelyet Edward W. Said, az *Orientalizmus* bevezetőjében a következőképpen összegzett:

Ha munkám eredményeként kialakul a Kelettel való foglalkozás új módja, vagy akár megszűnik a 'Kelet' és a 'Nyugat', akkor valamivel előrébb jutottunk abban a folyamatban, amit Raymond Williams 'az inherens uralkodó létezési módok tudatos elfelejtésének [unlearning]' nevezett. (Szamosi 1996: 449)

Ha ezzel sikerülne annyit elérni, hogy másképp gondolkodjunk a Keletről, vagy netalántán még a Kelet és Nyugat, a két szembenálló fogalom is érvényét vesztené, némiképp előrehaladhatnánk az úton, melyet Raymond Williams a 'velünk született uralkodási vágy kioltásának' nevezett. (Said 2000: 56)

5. Problémafelvetések a magyar film romakép-elemzéseiben

Úgy gondolom, korántsem meglepő az tény, hogy a magyar film romaképéről (néhány kivételtől eltekintve) társadalomtudósok írtak. Kritikák, szemle-, fesztivál beszámolók, interjúk rendszeresen jelentek meg ebben a témában filmes szakemberektől is (leggyakrabban

⁹ Részben ez a törekvés határozta meg annak a dokumentumfilmklubnak a koncepcióját, amely a DocuArt Moziban a 2010/2011. tanév tavaszi félévében meghirdetett kurzusként is működött. Az Müllner András által egyik házikonferencián tartott előadásom után „antropológiai képértelmezésnek” elnevezett módszer, amelyet a Romakép Műhelyben alkalmazni kívántunk, ennek a diszkurzustípusnak a kialakításával próbálkoztunk. A filmek kiválasztásánál a fő szempont az volt, hogy azok valamilyen módon „a saját elmosódottságukra” kérdezzenek rá, tehát műfaji, dramaturgiai, formanyelvi vagy egyéb elemekkel a reflexiónak valamilyen formáját érvényesítsék. A filmek utáni beszélgetésekre a hallgatók olyan módon készültek, hogy a másik, tematikailag szorosan kapcsolódó egyetemi kurzuson megismerkedtek a fontos háttérelméletekkel, fogalmakkal. A vetítések utáni műhelybeszélgetésen szinte minden esetben egy társadalomtudós és egy filmes szakember is részt vett. Ily módon igyekeztünk a filmkészítés és „valóságkutatás” kapcsolatát megvilágítani, feltárni az adott mű kontextuális és textuális jellegzetességeit. A filmklubban (sok esetben rendszeresen) résztvevők háttérelménei, tapasztalatai és azoknak a látottakra való vonatkoztatásai rendkívül érdekes beszélgetéseket eredményeztek, bár emiatt épp a legfontosabb alapszándékot nehéz volt érvényesíteni. A filmek megközelítésmódjának elemzése mindig alárendelődött az adott társadalmi kérdés értelmezésének. Viszont a sokféle háttérelményből származó gondolatokat szintetizáló viták valóban az értelmező antropológiai hagyomány szellemében zajlottak: „a megértésre késztettség” geertzi örökségét folytatva. A beszélgetésekről minden esetben felvétel készült, amely a DocuArt honlapján megtekinthető, további kutatásokhoz segítséget jelenthet. <http://www.docuart.hu/docuart/> A saját, szubjektív reflexióimról egy blogot indítottam, azzal a szándékkal, hogy a vitához, elemzéshez kialakított mozi teret virtuálisan tágítsam. <http://romakepmuhely.blogspot.com/> Ez az elképzelésem nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket, valószínűleg nem sikerült eltalálnom a posztokon a megfelelő, vitagerjesztő hangnemet.

Bori Erzsébet kritikus tollából a *Filmvilág* és az *Amaro Drom* folyóiratokban), de átfogó, tudományos igényű elemzést, nagyobb tanulmányt többnyire szociológusok készítettek. Egy kivétellel kell kezdenem: Imre Anikó, aki a University of Southern California School of Cinematic Arts intézményében tanít film- és médiatudományokat, több alkalommal is publikált angol nyelven olyan írást, amelynek a magyar film romaképe a témája. Az első 2003-ban jelent meg a *Framework* c. folyóirat tematikus, romaábrázolásnak szentelt számában, ennek kibővített változata pedig 2005-ben, a *Postcolonial Whiteness* c. tanulmánygyűjteményben. Számunkra nem maguk az elemzések az érdekesek (sajnos azok meglehetősen pontatlanok), hanem a fehérség kritikai kutatásának értelmezési kerete (critical whiteness theories), amelyben a szerző elhelyezi azokat. Az utóbbi írásban általában Kelet-Európáról beszél, arról az esszencialista romaképről, amely a térség országait jellemzi, és amely a nacionalista ideológiák és az etnocentrizmus megerősödésének szoros velejárója. Legfontosabb megállapításai a „fehér többség” felsőbbrendűségi tudatának egyértelmű megnyilatkozásait veszik számba, amely a „faj” fogalmának a nyugat-európai kolonialista diszkurzusba való száműzésével (és az etnikaira való kicserélésével) álszent módon leplezi saját rasszista sajátosságait. A kelet-európai nemzetállamok torz fejlődése az „európaiságnak” olyan sajátos módozatait hozta létre, amelyben a kulturális imperializmus, kolonializmus és nacionalizmus többnyire reflektálatlanul megfér egymás mellett.

A fehérség észrevétlenül beépült a magyarságba, bolgárságba és egyéb nemzeti jellegbe. (...) Ahelyett, hogy a posztkommunista átmenetről szóló elméleteket a (poszt)kolonialitás kontextusába helyeznék, piac és a demokrácia retorikája uralja a kelet-európai közbeszédet – továbbra is biztosítva ezzel a fajról/ társadalmi és biológiai nemről (racial/gender/sexual) a szilenciumot, amely előfeltétele a nemzetállamok fenntartásának és építésének. (Imre 2005: 85)

Ebben a társadalmi közegben sajátos szerep hárulhat a cigányságra. Imre Anikó a „kívülálló” elfogulatlanságával üdvözli azokat a roma értelmiségi törekvéseket, amelyek az antiesszencialista és antinacionalista paradigma megformálásával aláássák a nemzetállam-ideológiákat, a romák transznacionális sajátosságait emelik ki.

Amikor a romák elutasítják a többségi társadalom által rájuk vetített identitásokat – az áldozati, bűnözői vagy romantikus vadember szerepet – és hibrid képekkel, hangokkal formálják újra „hiteles” kultúráikat, a karibi és a latin-amerikai film *mestizaje* és *creolité* stratégiáival erősítik antiesszencialista identitásaikat: olyan stratégiákkal, amelyekkel „a marginalizált csoportok a reprezentációs rendszer réseit tágítva áradásokat idézhetnek elő”. (Imre 2005: 95)

Annak az új tudományos paradigmának a formálódása, amely kritikai elméletekkel alátámasztva segítené elő „a rések tágítását”, lassan halad előre, ám bizonyos írásokban a szándék tetten érhető. Két fiatal roma tudós, Junghaus Tímea művészettörténész és Kóczé

Angéla szociológus képviselik legerőteljesebben ezeket a törekvéseket, ám írásaik többnyire angol nyelven jelennek meg (Kóczé-Trehan 2009). A fehérség kritikai kutatásának elméletrendszeréről magyar nyelvű összefoglalót Junghaus Tímea egyik írásában olvashatunk (Junghaus 2011).

Fentebb említettem, hogy a romafilm képelemzések többnyire társadalomtudósok által készültek (Bernáth 2002; Bigazzi 2005; Eröss 2005; Juhász 2010; Örkény 2005). Születtek továbbá értékes tanulmányok, kutatások a romák médiaképére vonatkozóan is (Bernáth-Messing 1996; Csepeli 2001; Csepeli 2008). Az írások közül megközelítése okán egyet tartok említésre érdemesnek: Bernáth Gábor tanulmányában a két világháború közötti filmgyártás romaképét veti össze a társadalmi viszonyokkal, és számos értékes megállapítást tesz a korabeli attitűdök és a vizuális reprezentációk kapcsolatára vonatkozóan. A tanulmány hiányosságai részben a források elégtelenségéből (később jelent meg Dupcsik Csaba monográfiája, amely rengeteg fontos adalékkal szolgál a szóban forgó korszakhoz: Dupcsik 2009), másrészt módszertani problémákból ered. A szerző ugyanis kevés figyelmet fordít a film médiumának társadalmi funkcióira, a műfaji és egyéb adottságoknak a cigány tematikával való összefüggéseire.

A kultúrtörténeti, történeti antropológiai szempontoknak a figyelembe vétele és a kultúraelméleti értelmezési keret kialakítása egy olyan írásban valósul meg számomra példaértékűen, amely nem a romák filmes, hanem a képzőművészeti reprezentációját elemzi (Kovács 2009). A szerző a tanulmány elején magát „a képtudományok iránt érdeklődő szociológusként” pozicionálja. Vizsgálatában kulcskategóriaként használja Walter Benjamin „optikai tudattalanját” és Michel Foucaultnak a modernitás panoptikus rezsímjéről szóló elméletét. Ily módon a megfigyelői tekintet és a megpillantottság viszonyát elemzi a korszak képzőművészeti ábrázolásaiban, méghozzá abból a társadalomtudományi megfontolásból kiindulva, hogy a tudomány, a művészet és a mindennapi élet reprezentációi azonos státuszúak.

A látás története mégsem pusztán reprezentációtörténet, hanem a test és az intézményes, diszkurzív hatalom formái közötti kapcsolatok metszéspontján megképződő megfigyelői státusz története is. (Kovács 2009:75)

Tézisei szerint a „fehér” társadalom a rossz közérzetét a „fekete” női és férfi testre vetíti, a közép-európai társadalmak pedig létrehozzák a maguk saját „feketességét”: a modernitás közép-európai panoptikus rezsímjében a „cigányok” lesznek a pendant-jai Nyugat-Európa afrikai és ázsiai „primitívjeinek.”

Dolgozatom célja a felvevőgéppel „kiegészített” megfigyelői tekintetnek a vizsgálata, annak feltárása, hogy adott társadalmi, politikai viszonyok között hogyan íródnak be a kutató/adatközlő, filmkészítő/filmezett közötti találkozások *hatalmi* tényezői a szövegekbe, miképp működik a film médiuma ebben a viszonyrendszerben. Ezen vizsgálatokkal igyekszem olyan dekonstrukciós eljárásokat kidolgozni, amelyek újabb, leginkább empirikus kutatási irányokat jelölnek ki. Feltételezésem szerint ugyanis a (roma)képelemzésekkel párhuzamosan vagy akár azok helyett a befogadók (vizuálisan „túltelített”) valóságreferenciáinak, a kulturális terek megnövekedett szerepének és a vetítések közösségi formáinak összefüggéseiről végzett kutatások válhatnak egyre inkább szükségessé.

A módszer elméleti hátterének és értelmezési keretének ismertetése után következzen a vizsgálati korpusz kijelölésének koncepciója.

III. Korpuszkérdések, testkérdések

1. A kulturális és társadalmi távolság megmutatásának egy korai és kirívó példája

Mielőtt azonban a dolgozat korpuszának ismertetéséhez fognék, egy apró, ám (módszertani szempontból is tanulságos) kiegészítést fűznék hozzá Kovács Évának az előző fejezetben ismertetett kutatásához. A történeti antropológiai ráközelítés rendkívül érdekes eredményekkel, esetemben a kulturális és társadalmi távolság egy revelatív példájával szolgálhat.

A szerző a századforduló polgári tekintetét elemezve, a művész esszencializáló pillantására és a kor európai művészetét uraló szinergiára példaként Kunffy Lajos műveit említi. A Somogytúron alkotó festő visszaemlékezéseiből valóban számos érdekes adalékot megtudhatunk az alkotói hozzáállásról, hogyan hasonlítja maga a művész a teknővájó beás cigányokat „az indiai vadakhoz”, miképp vált témát, amikor az 1914. sorozás után a férfiaknak le kell vágatniuk hosszú hajukat. (Később a lányokat és a kolompár cigányokat kezdte festeni, akiknek a viselete sokkal színesebb volt.) Kovács Éva azt is megjegyzi, hogy a festő meghívására érkező művész barátok, pl. Iványi Grünwald Béla, Szilányi Lajos, Edvi-Illés Aladár és Rippl-Rónai József is lefestették Kunffy „cigányait”, így Somogytúr a magyar művészek gyarmatává vált, Párizsban pedig jó kereslet kínálkozott a cigány tárgyú képekre. A visszaemlékezésekből azonban az is kiderül, hogy Kunffy Franciaországban nemcsak festészetet tanult, hanem – nagybirtokos lévén - élénk érdeklődést mutatott a korszerű gazdálkodási formák iránt.

Amíg Párizsban éltünk, a nyarakat Somogytúron töltöttük. Minden évben festettem, dacára annak, hogy a gazdálkodás is elfoglalt, egy-egy nagyobb méretű képet, amely aztán a következő évben Párizsban lett kiállítva. Ez időben készült a 'Vasárnapi beszélgetés' két kiöltözött falusi lányt ábrázoló kép, amint a szép napfényes időben a fűben ülve beszélgetnek. Életnagyságú alakok. A 'Tanácskozó cigányok' egy kis patak partján négy férfi és egy asszony. (...) *Egész cigánytelep volt nálam, rendszeren 4-5 család, és minthogy sok gyerekük volt, 30-40 modellem volt állandóan. Amennyire a gazdálkodás engedte, minden szabad időmet köztük töltöttem, megfigyelve minden életmegnyilvánulásukat.* Ez áldozatot is követelt, mert szerették volna összes nyárfáimat, hogy abból teknőket csináljanak. Sajnáltam nagyon ezeket a fasorokat és úgy oldottam meg a nehéz problémát, hogy csak minden második fát adtam nekik és így még sokáig élveztem ezeket a magyar ciprusokat. (Kiemelés: P. A.: Kunffy 2006:122)

Kunffy megközelítésében tehát (amint az idézetek és a festmények is tanúsítják) többféle attitűd keveredett: az üzleti szellem mellett a modern (és nem a korszak merev társadalmi kasztrendszerét magáénak valló, feudalista) gazdálkodóra jellemző demokratikusabb, megértőbb hozzáállás vegyült a résztvevő megfigyelő antropológus nyiladozó tekintetével. Kunffy visszaemlékezése egy - a dolgozatom szempontjából kulcsfontosságú -

művészetelméleti problémát, nevezetesen a modell és motívum értelmezésének Arthur C. Danto által megfogalmazott kérdését is felveti, amelyre hamarosan kitérek. (Danto 1997) Érdeemes kicsit elidőznünk a „magyar ciprus” metaforájánál is: nem véletlen, hogy Kunffy a nyárfát egy Magyarországon nem honos fafajtához hasonlítja a beás cigányokkal való viszonyát leíró naplóbejegyzésben (gondoljunk Kovács Éva meghatározására, az afrikai és ázsiai „primitívek” nyugat-európai primitívjeinek „pendantjaira”). Jóval hangsúlyosabb azonban az együttélésből eredő feladat, a fakivágás gazdálkodói dilemmája és annak megoldása: minden második fa átengedése. Ez az üzleti, partneri viszony az, amely Kunffy attitűdjét (és laikus műértőként számomra képeit is) kivételessé teszi.

Kunffy Lajos fent idézett festményét a dolgozat vizsgálati korpuszát bemutató fejezet mottójának is tekinthetjük (*Tanácskozó cigányok*, 1911). A kép előterében négy, viseletük alapján teknővájó (beás) cigányként azonosítható alak ül, akiket a művész közletről ábrázol: az asszony félig háttal, a többiek szemből vagy profilból láthatók. Együttlétüket meghitt könnyedség jellemzi, tekintetükből komolyság, elmélyültség olvasható ki. Viseletük a beás cigányok bő fehér inge és nadrágja, az asszony hosszú fejkendőt és lábszárközépig érő szoknyát visel.

Erre a motívumra érdemes részletesebben kitérnünk. A hagyományos női cigány viseletben ugyanis nem létezett térden felül érő szoknya, ám a gondosan eltakart női lábak elővillannak például azokon a népi életképeken, sajtóillusztrációkon, amelyeknek elemzését Révész Emese művészettörténész e témában írt tanulmányában találhatjuk. A dolgozatban a korabeli sajtóra hivatkozva kiemeli a korszak közfelfogásában a ruházat fontosságát:

’Ha a külsőségekből szabad ítélni, úgy főleg a ruházat az, melyből legtöbbet következtethetünk a belső jellemre; mert a ruházat a mint mérve az erkölcsnek, szeméremnek, úgy mérve az emberi hiúságnak is’) – társítja morális értékfogalmakkal a ruházatot az egyik képeslap. (N. N.: Oláh nőviselet. *Budapesti Viszhang*, III, 1856, augusztus 14., 33. szám, 272). A nemzetiségek magyar viselettel való azonossága egyszersmind a történeti sorsközösség vitathatlan bizonyítékaként jelenik meg. A mérce ezúttal is a magyar etnikumú alsóbb néposztályok – a biedermeier polgári értékrenddel egybecsengő – szolid egyszerűségű, rendezett, egyszersmind mutatós viselete, amely a morál szintjén józanságot, mértéktartást és takarékoságot jelez. A túlzottan színes, díszített, felékszerezett ruházat a hiúság és kacérság erkölcsi fogyatékoságát is magában hordozza, a hiányos ruházat pedig éppúgy jele a civilizálatlanságnak mint a testi szabadosságának. (Révész 2001)

Másutt, a cigányságról, a magyar nemzeti jellem romantikus alternatívájáról szóló fejezetben leírja, hogy a 19. sz. második felében megjelenő sajtóillusztrációkon leggyakrabban a foglalkozásukhoz kapcsolódó szerepkörökben, „a társadalmi beilleszkedés útjára lépett csoportként” jelentek meg. (Révész 2001) Behatóbb elemzést érdemelne azonban szöveg és kép viszonya, a leírásokban alkalmazott, „megfigyelésekre” alapozott beszédmód.

Hiszen ha csak a saját példánkból indulunk ki: a korabeli erkölcsi tabukat sértő ruházatot a cigány nők a *képeken* és nem a valóságban viselték.

Egy patak partjától kissé távolabbi magaslaton ülnek, a háttérben a nyári napfényben csillogó víz látható. A középpontnak tekinthető sötét női szoknyából induló enyészvonalak mentén a háttérben helyezkedik el a bal oldalon a fűben ülő két, feltételezhetően nem cigány (színes ruhát viselő) gyermekalak, és a patakot átívelő híd, a középső enyészvonalon, a komoly arcú beás férfi mögött egy fatörzs, a jobb oldali enyészvonalon pedig, a patak túlsó partján két sétáló, polgári öltözetű nő. A társadalmi távolságot jól érzékeltető kép tehát több szempontból is figyelemre méltó: a cigány csoport közeli, etnográfusi hitelességű ábrázolásának háttérben elhelyezkedő, választó vonalat képező patak és a hídmotívum megjelenítése, a nem cigány szereplők (gyerekek, felnőtt nők) ehhez képest való elhelyezése sokat elárul Kunffy-nak a birtokán élő cigány modellekhez fűződő viszonyáról. Ez a – már a mozi, a populáris kultúra és az etnográfiai kutatások elterjedésének időszakában - szinte valószerűtlennek tűnő őszinte érdeklődés különbözteti meg Kunffy attitűdjét a kortársaktól.

Lehetséges, hogy Kunffy a kor divatjának megfelelően „indiai vadakat” kívánt festeni. Ám a teknővájó beás cigányokat, akiket látott maga körül, nézte is: így *motívumként* megjelenhettek képein.

2. A kísérteties másság mágiája

Az egzotikumba hajló másság mágikus erejű megmutatása szorosan hozzátartozik a mozi médiumának a születéséhez, és elemzése a korai film történetének kultúraelméleti megközelítéseiben óriási szerepet kapott az elmúlt évtizedeken (pl. Griffiths 2001; Moore 2000; Christie 2007; Marks 2000). Ezek a kísérletek (mellőzvéen mind a kognitív, mind a pszichoanalitikus filmelméletek meglátásait) a társadalmi, politikai kontextusra összpontosítva *a befogadói viszony és a befogadás folyamatának újragondolására készítetnek*, és számos fontos adalékkal szolgálnak a filmkészítés korai szakaszára jellemző törekvések és az antropológia koloniális korszakában zajló tudományos munka indíttatásainak közös vonásaira vonatkozóan. A modernitásnak általában, de különösképpen egyik legfontosabb médiumának, a mozgóképnek a primitívhez való vonzalma tudományban, művészetben, populáris kultúrában egyaránt nyilvánvaló, sok tudóst foglalkoztatott már a kortársak közül is (Balázs 1961, Benjamin 1983, Epstein 1996, Kracauer 1960). Ez egy olyan viszonyrendszer, amely bár más és más alakban jelentkezik újra, behálózza a romaképeket is.

A vizsgálati korpusz kijelölését nagyban meghatározták ezek az elméletek, hiszen mint fentebb utaltam rá, a dolgozat alapvető célja felfedni azokat a filmes (hatalmi) eszközöket,

amelyek a „kísérteties másság” feletti uralkodási vágyból eredő, rejtett viszonyok eltakarására alkalmasak. Ezek a különböző kultúrák találkozásának metszéspontjain képződő diszkurzusokban képileg, nyelviileg reprezentálódnak: feladatunk az egymásra rétegződő, egymásba épülő jelentéstartalmak által létrehozott textusok, intertextusok vizsgálatát tekintem, különös figyelmet fordítva a társadalmi-politikai környezetre.

De mit értünk kísérteties másságon és honnan ered maga a fogalom? Nem térek ki részletesen a használatának különbözőségeire, mert a „kísérteties” Sigmund Freud által feltárt jelenségének egy magyar szerző általi kiterjesztése elégséges számunkra a lényeg kiemeléséhez. Bán Zsófia egyik esszéjében Forgács Péter *Col Tempo – a W. projekt* c. installációjának és Nádás Péter *Párhuzamos történetek* c. regényének W. fejezetét veti egybe (Bán 2009). Gondolatmenetében az eredeti német „unheimlich” kifejezésnek etimológiai összetettségében a magyar „kísérteties” von párhuzamot: a „nyugtalanító különösség” érzéséhez köthető kiváltó okokban Freud híres művészetpszichológiai tanulmányára hivatkozva rendkívül gazdag jelentéstartalmat jelöl ki. (Freud 2001) „A kísérteties lényegében olyasvalami lenne, amiben úgymond nem ismerjük ki magunkat. Minél jobban eligazodik egy ember az őt körülvevő világban, annál kevésbé valószínű, hogy a tárgyak vagy események a kísérteties érzését válthatják ki belőle” – idézi Freud egyik meghatározását. Bán Zsófia a második világháborút megelőző évtizedek antropológiai, humángenetikai és eugenikai vizsgálatainak politikai célokra való felhasználását is a „kísérteties másság érzésének leküzdésére” alkalmazott taxonomikus törekvésekkel köti össze. A századelő a tőlünk eltérő etnikai csoportokkal, társadalmi osztályokkal érzett *antropológiai azonosságba* *vegyülő idegenség megfigyelésének és mechanikus reprodukálásának* jegyében telt.

Maga a film médiuma, a dolgok, az emberi arcok, testrészek felnagyításával, az egzotikummal való (vetítőtermi) találkozásnak a sajátos, álomszerű körülményeivel a maga módján hozzájárulhatott „a szorongás leküzdéséhez”, ám közben minden járulékos elemével újabb és újabb jelentéseket társított az ábrázoltakhoz.

A cigányság esetében a „kísérteties másság” keltette szorongás ellentmondásosságát még a két tizenkilencedik századi társadalmi szerephez és toposzokhoz (romantikus művész és féktelen kóbor cigány) köthető ambivalencia is erősíti. Az otthonosság/ismerősség és az otthonalanság/idegenség változó aránya, más-más kulturális sajátossággal való összekapcsolása azonban mindvégig jelen van a romák reprezentációjában. Ha mindehhez a társadalmi távolság érzete (eltérő társadalmi osztályok esetén) is társul, a helyzet tovább bonyolódik. A távolság „megszépítése”, „romanticizálása” is megtörténhet, de gyakoribb a

kétféle idegenség (egymást versengve felerősítő) elutasítása. Az igazi problémák mégis akkor kezdődnek, ha eltűnhetnének az osztálykülönbségek: ha – mint a hatvanas-hetvenes években – a cigányságnak a parasztság/munkásság, vagy a rendszerváltás után a középosztály részeként kell(ene) a reprezentációkban helyet adni.

Az egzotikus Másik státuszemelkedéseinek történetei a hatvanas évek filmművészetében, a gyarmati világ felszabadulása és a polgárjogi mozgalmak megerősödésének idején vannak nagyon erőteljesen jelen. A kultúrák közötti valódi hídépítésre azonban csak kevesen voltak képesek. Jean Rouch munkássága, amelyről a dolgozat későbbi részében lesz még szó, talán a legjobb példa rá, egyik elemzőjének megállapítása szerint:

Roucht úgy tekinthetjük, mint aki a távoli, egzotikus helyeken található 'etnográfiai primitívtől' az első világ nézőihez vezető átjáróban helyezkedik el, emlékeztetvén őket arra, hogy az afrikaiak olyan világban élnek, amelyet az ő segítségükkel formáltak meg, és amelyen mindannyian osztoznak, legalábbis ha a mozi mindent átívelő kultúráját vesszük figyelembe. Epstein 1926-ban így írt: 'a fiatal fekete, aki szolgálatkészen térdelt a felfedező autójának fényszórói elé, most Párizsban vagy New Yorkban taxit vezet. Jobb lenne, ha mi sem maradnánk le tőle.' (Christie 2007: 270)

Rouch pályájának elején, a késő ötvenes, korai hatvanas években, amikor legtöbbet foglalkozott a státuszcserevel, a feketék már a taxikban utasként is ültek, és talán olyan frusztráló helyzetekbe is hozhattak fehéreket, hogy az orruk előtt intettek le egy kocsit. A Rouch szemléletét átható, állandó nézőpontváltással járó megújulás Epstein ironikus megjegyzését példázza.

Ma Magyarországon, ugyanezt mondhatjuk. Hiszen a romáknak azon része, akit ebben nem akadályoznak a reprezentációs politikák hatalmi eszközeivel, magas presztízsű, felelős munkát végez. Jobb, ha mi sem maradunk le.

3. A dolgozat korpusza és szerkezete

A magyar filmtörténetnek négy korszakát jelöltem ki olyan mélyfúrás-jellegű elemzésre, amely kiválóan szemlélteti a társadalomtörténetének és a médium formatörténetének egymásra hatását. Ez az erősen szelektív és célirányos megközelítés indokolja, hogy a dolgozat korpuszának felépítése nem tekinthető reprezentatívnak és szisztematikusnak.

Erre utal a dolgozat címében hangsúlyozott kultúrakutatói szemlélet. Elfogadtam és igyekszem alkalmazni a kortárs *Kulturwissenschaft*, *cultural studies* azon törekvéseit, amellyel lemondanak az univerzalitás igényéről, és egy olyan paradigma képzését tűztem ki célul, amelyben kitapinthatóvá válnak a nagy diszkurzív mozgásokat éltető hajszalerek, a

lokalitás, a mikrotörténetek válnak láthatóvá és elbeszélhetővé. Bár a négy korszak (és majd a később kifejtendő lezárás) kronológiai sorban áll, nem az áll érdeklődésem középpontjában, hogyan jöttek létre a cigány kép alakváltozatai a film történetében. Sokkal inkább az, milyen domináns diszkurzív gyakorlatok léteztek egy adott korszakban, és miképp befolyásolták ezeknek a képeknek a formáját. Ily módon a korszakokat egymásra rétegződő felületeknek képzelhetjük, amelyekbe – ahogy szemléletesen az ilyen jellegű kutatásokat nevezik – mélyfúrást végzek.

Még hozzá felülről: erről szól a dolgozat utolsó fejezete. A kortárs mediális környezetünk generálta ugyanis mindazokat a kérdésfeltevéseket, amelyek a kutatásra (és a kultúrakutatói módszer megválasztására) ösztönöztek. Az emlékezetkutatásnak, a mikrotörténetnek és a médiaarcheológiának az erőteljes jelenléte a tudományos diskurzuson *túl* általában a kortárs kultúrában elkerülhetetlenné teszi a jelen értelmezésében az effajta megközelítéseket.

Az újmédiának és a kortárs filmkészítésnek azon jellegzetességei, amelyek feloldják a hagyományos műfaji korlátokat, és a reprezentáció nélkülözhetetlen elemévé teszik a reflexiót, a kulturális terek szerepének (és az azokat kialakító hatalmi politikáknak) a befogadásban való felértékelődése mind olyan tényezők, amelyek kulturális normáinknak a pluralitását és diverzitását rendkívüli jelentőséggel ruházzák fel.

Innen nézve a cigánykép vizsgálata nemcsak politikai értelemben fontos. A fikciós és dokumentarista forma keveredése központi kérdéssé vált az antropológiai filmelméletekben is, nem véletlenül. A kérdés iránti fogékonyság tehát annak a diszciplínának a filmkészítéssel való kapcsolatában is megjelent, amelyet már a kezdeti időkben, a modernitás hajnalán is különös kötődés fűzte a vizualitás formáihoz, köztük leginkább a technikai képhez.

Fikció és dokumentum aránya (és a kettő arányában az érvényes forma megtalálása, idézhetnénk Bódy Gábor szavait¹⁰) azért kulcskérdése a cigánykép kutatásának, mert a Kunffy-képekkel kapcsolatban felvetett modell/motívum problémát takarja. A filmek nagy többségében ugyanis láthatók a cigány modellek (fikcióként, szerephősként, konstrukcióként) és láthatatlanok maradnak a cigány motívumok, Kunffy szavaival, „a megfigyelt

¹⁰ „Mintha minden vetítésen egyszerre két filmet látnánk: az egyik *dokumentum*, a másik, amit a felfogás és a kifejezés már addig kialakult konvenciói sugallnak. A művészet voltaképpen abból állna, hogy ezt a két filmet [bár egyikük „örök”, másikuk romlékony jelentést hordoz] valamilyen tartós összhangba hozzuk egymással (...) A *jelentés* épp a részekre tagolt valóságdarabok feszültségéből jön létre, pontosabban, ahogy ez a feszültség a valóságról beszerzett emlékeink viszonylatában beáll. A tagolás konvenciói és lehetőségei végső meghatározottságukban egy *nyelvet* kell alkotni: ez minden fikció alaprajza. Ahogy a kockák képsorokká válnak tehát, ismét megindul a „kettős vetítés”. A „tiszta dokumentum”, bár jól tudjuk, hogy ott pereg a vásznon, számunkra láthatatlan, csak a dokumentum és fikció *arányában* jelenik meg. Ebben az arányban érvényes *formát* alkotni, illetve megtalálni azt a gyakorlati módszert, amely ilyen forma alkotására képes, minden valamirevaló filmkészítő legbensőbb ambíciója. Nem túlzás azt mondani – legalábbis akkor, ha erre a formaalkotásra kísérlet történik –, hogy „a dokumentumfilm a film *filozófiája*”. (Kiemelések az eredetiben. Bódy 2006: 105-106)

életmegnyilvánulások” (dokumentumként). Minden korszak létrehoz ugyanis olyan diszkurzustípusokat (a film esetében ez lehet formai, műfaji megoldás), amellyel „elmosódottá” teheti önmagát, eltakarhatja a konstruálás módját; ezeket vizsgálom meg a különböző fejezetekben oly módon, hogy alaposan bejárom a társadalomtörténeti háttérrel néhány cigánysággal kapcsolatos diszkurzív gyakorlat elemzésével.

A modell, motívum és téma fogalmak használatát Arthur C. Danto-tól kölcsönzöm és terjesztem ki a kutatásomra (Danto 1997). Képelméleti fejtegetése alapján induljunk ki abból, hogy a mi esetünkben a képet létrehozó ok a látható, rasszjegyek alapján azonosított Cigány. (Vagy inkább cigány test, hiszen senki nem kérdezi, minek tartja magát, vagy éppen „hogyan” cigány, de ettől most el kell tekintenünk.) A képen saját szemantikai struktúrát vesz fel (romantikus szabadságvágy, erotika, kitaláltság, bűnözés, hátrányos helyzet, stb.). Így, a konstruáló által modellté válik: valamely dolog helyett áll, valamely interpretációs szabály szerint. Egy másfajta szemantikában, amikor a tudományos megismerés elkezd leírni a tulajdonságait, megfigyeli kulturális sajátosságait, és ezt alkalom adtán (dokumentarizmus) beépíti a konstrukcióba, a képet létrehozó cigány test „állandó modellté válik”: a kép alanya a Cigány motívum. Nem áll valamely dolog helyett, hanem önmaga *kellene*, hogy legyen. Csakhogy a film médiuma erre csak dokumentum és fikció arányában, az érvényes forma megtalálásával alkalmas, ahogyan Bódy írta (ezzel a problémával küzd az antropológiai film.) Ezen okfejtés szerint a cigány modell Cigány témává abban a lehetséges világban válhat, ahol az ábrázolója is cigány, még hozzá deklaráltan az, a filmben önreflexív eszközzel megmutatja önmagát. Ennek egyik legharcosabb és legkifinomultabb formáját a fentebb már idézett posztkolonialista, feminista elméletíró, Trinh T. Minh-ha filmes munkásságában vélem felfedezni. De nyilván létezik számos, a mi látókörünkben egyelőre kieső formája. A róla szóló irodalom inkább elérhető (Marks 2000, Naficy 2001).

A kultúrakutatás alkalmas lehet arra, hogy a film által összekevert viszonyokat valahogyan kibogozza, hiszen (Danto tanulmánya is idevezet): mozgó képeket látunk.

A film tehát valami látványosat ér el, nemcsak azáltal, amit bemutat, hanem a bemutatás tényének bemutatása által. Nemcsak a tárgyat adja, hanem a tárgy percepcióját is, egy világot és ugyanakkor világnézetet is. A művész látásmódja éppen olyan fontos a munkája szempontjából, mint az, aminek a látásáról szó van. (...) Az a mód, ahogyan a világot látjuk, akkor kerül felszínre, amikor az már valamifajta spirituális termékké érlelődik vagy sűrűsödik. A filozófiai figyelmeztetések ellenére öntudatos filmkészítőink a történetek és a nézők között ingadoznak és látásmódjuk – talán stílusukkal ellentétben – elfoglalja meghatározott történeti helyét, még mielőtt egyáltalán észrevehető lenne. Akármilyen módon vagyunk a tudat tudatában, a tudat nem önmagáért való tárgy. Amint tárggyá válik, úgymond mögé kerülünk és a világgal a tudat oly módjain keresztül kerülünk kapcsolatba, amelyek jelenleg reménytelenül maguktól értetődőek. (Kiemelés az eredetiben. Danto 1997:20)

Az első történeti fejezetben egy rekonstruált filmhíradó szerepel: *A kóbor cigányok élete – A dánosi rablógyilkosok* (Projectograph, 1908). Születése idején egészen más volt a mozgókép és a valóság kapcsolata, így a filmtípusok meghatározása is (épp ezért érdekes számunkra az adott film). A leírások alapján rekonstruált híradó (véltetőleg etnográf fotókat mintaként használó) életképekből, népszínművek toposzaiból és a gyilkossággal gyanúsított, majd elítélt kóbor cigányok fotójából épült fel.

A következő fejezetben egy a negyvenes évek elején készült melodramát, Kalmár László *Dankó Pista* c. zenés filmjét elemzem. Itt a műfaj követelményei szerint, a korszak társadalmi elvárásait kiszolgálva formálódik az életrajzi adatok megmásításával a tehetséges cigány muzsikusi története.

Rendkívül fontosak (hatásuk tekintetében is) a hatvanas és a hetvenes filmjei, egyazon alkotó által készített dokumentum- és játékfilmek kapcsolata. Közülük is külön figyelmet érdemel a modernista törekvéseket megvalósító Sára Sándor munkássága, akinek filmjei a kulturális emlékezetünkben is sajátos szerepet töltenek be. A *Cigányok* (1962) és a *Feldobott kő* (1968) elemzése a harmadik fejezet tárgya.

A hetvenes évekből – a számos érdekesnek tűnő, dokumentarista eszközökkel forgatott játékfilm közül – Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (1978) c. filmjére esett a választásom. Ennek legfőbb oka a fikciós dokumentarista forma megtalálásának és alakításának jelentősége, valamint az, hogyan viszonyul ez az újfajta megközelítés a szerző korábbi dokumentumfilmjeihez (*Fekete vonat* 1971, *Faluszéli házak* 1972, *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* 1973).

Minden egyes filmalkotás (és a korszak egyéb elemzett diszkurzív gyakorlata) más viszonyba állítja a modellt és a motívumot, és egyáltalán nem, vagy csak elvétve tesz kísérletet a reflexióra, hogy felfedje saját konstrukciós eljárásainak jellegét.

Természetesen a romafilmek ugrásszerű növekedésével, amelyet a rendszerváltás után a játék- és dokumentumfilm készítésben tapasztalhattunk, a konstrukciók nemcsak mennyiségileg szaporodnak, de a rájuk jellemző megközelítések is egyre változatosabbak. *Mintázataik* azonban nem változtak: ha az előző fejezetek mélyfúrásai sikeresek, működnek, könnyen ráismerhetünk akár a századelő, a háború előtti időszak, de talán leggyakrabban a Kádár-korszak diszkurzív gyakorlataira is.

Viszont megszorodnak az olyan jellegű kísérletek, főleg dokumentum-, elvétve játékfilmes, majd újmédia eljárások, amelyeket az tesz különlegessé, hogy sajátos módon reflektálnak

„saját elmosódottságukra”, tehát valójában társadalmi tettként is értelmezhető fordulatot hajtanak végre azzal, hogy a cigánykép konstruálásának módját is megmutatják: dekonstruálnak. Ezekből válogatom az utolsó elemző fejezet filmpéldáit, hogy megfigyelhessük *egy számomra még nehezen értelmezhető társadalmi környezet diszkurzív gyakorlatainak működése helyett azokat, amelyek ezekre reflektálnak*. Igyekszem ebben a gondolatmenetben elhelyezni olyan roma filmrendezők munkáit, akik biztató jelét mutatják: kezdik megtalálni a témájukat.

4. A dolgozat testkérdései

A dolgozat koncepcióját, a vizsgálati korpusz kijelölését illetően még egy fontos dologgal, a cím magyarázatával tartozom. A tudományos diszkurzusokban az utóbbi évtizedekben óriásira növekedett a testnek, mint bármely elméleti és tapasztalati kontextus legfontosabb felületéről szóló értelmezéseknek a szerepe. A téma társadalomlélektani megközelítésének egyik fontos tanulmányában a szerzők így indokolják a jelenséget:

A szakirodalomban és a kulturális reprezentációkban megjelenő „testek” persze a társadalmi test feszültségeit is leképezik, és tükröződnek bennük a különböző hatalmi intézmények konfliktusai is. Mindez nem tekinthető véletlennek, hiszen éppen ezek az intézmények címkézik az individuális testeket (és azokon keresztül az egyéneket) deviánsnak vagy normálisnak, tisztátalannak vagy tisztának, még szabályozásra szorulónak vagy már megfelelőképpen fegyelmeztetnek. (...) A posztstrukturalista megközelítés szerint az emberi test már semmiképp nem tekinthető eleve adott realitásnak, hanem a tudás, a hatalom és az ezekkel kapcsolatos diskurzusok termékének. (Csabai-Erős 2000: 13-14.)

Dolgozatomban „a film cigány teste” egyfelől jelenti azt a filmes korpuszt, amelyet a vizsgálati szempontok kijelölnek. Másfelől azonban a testnek arra a kultúrszociológiai, antropológiai értelmezésére utal, amely a fentebb tárgyalt társadalmi, politikai és hatalmi viszonyoknak reprezentációs felülete. Végül, de nem utolsósorban jelzi a filmképnek a korporeális természetéből eredő sajátosságait: utal azokra az érzéki tapasztalatokra, amelyeket a médium közvetít. Ez utóbbi értelmezésnek a dokumentumfilm elméletekben is terjedelmes irodalma van, itt csak egy olyan tanulmányra utalok, amely ennek a kérdésnek a tárgyalásában számomra irányadó volt, mivel a fenti értelmezéseket egyesíteni látszik. Bill Nichols „’Getting to Know you...’ Knowledge, Power and the Body” c. írásában a következőképpen határozza meg a „dokumentumfilmes testkérdések” vizsgálatának perspektíváit:

(...) (1) annak a társadalmi cselekvőnek a teste, aki a történelmi tetteknek és eseményeknek, helyzeteknek és tapasztalatoknak egyszerre ágense és alánya; (2) ám annak a narratív szereplőnek a teste is, aki azon cselekmények és enigmák, segítők és donorok fókuszában áll, amelyek mind a narratíva lezárásán munkálkodnak; továbbá (3) egy mítikus, történelmietlen perszonaként, típusként, vagy fétisként, a vágy és identifikáció tárgya is. (Nichols 1993: 184)

Az elemzésekben e fenti szempontokat szem előtt tartva, folyamatos nézőpontváltással igyekszem feltárni a cigánykép-alakzatokon keresztül, egy adott korszak vagy alkotás jellegzetességeit. Csak néhány példát kiragadva ezek a következő lehetnek: egy adott film környezetében létrejött kutatás tudománytörténeti elemzése, a szereplők életével, a filmkészítőivel kapcsolatos történeti adatok, a mű kritikai visszhangjának elemzése, közönségszociológiai felmérések, befogadás hatásvizsgálatok. Ez a mozgás biztosíthatja (mint ahogyan a működő test esetében is) azoknak a társadalmi és mediális viszonyoknak a megfigyelését és értelmezését, amelyek ezt a napjainkban is egyre bővülő korpuszt létrehozzák.

„Az idegenség, a másság nem ott kezdődik, ahol a föld és víz elválik egymástól, hanem a bőrnél, a test felszínén” – írta Geertz (Geertz 1986). Csabai Márton és Erős Ferenc a fent idézett művük bevezetőjében utalnak rá, hogy bizonyos elméletírók szerint a posztmodern test töredezettsége és instabilitása a „halálát” és a virtuális testtel való lecserélődését jelzi. Mások azonban vitatkoznak ezzel az állásponttal; érveik alapja, hogy más testek színre lépéséről, tehát lecserélődés helyett transzformációról van szó.

Nem a test végét tapasztalhatjuk, hanem a testeket és az embereket megszervező sémák közül az egyiknek a letűnését és egy másiknak a fölemelkedését. Az e folyamat által előidézett transzformációk mélysége indokolja részben azt is, hogy a test miért bővölte el a tudományos közéletet. (Martin 1997)

Ennek a „bűvöletnek” a jegyében töltöttem az elmúlt néhány évet, hogy megfejtsem, hogyan használnak el azok a régi sémák, amelyek a mozgókép esetében a cigány testek reprezentációját szervezték. Melyek maradnak makacsul fenn? Születnek-e egyáltalán újak vagy csak hinni szeretnénk újdonságukban, amikor a század eleji sémák transzformációival találkozunk?

III. A dánosi rablógylkosság esete a rekonstruált híradóval

1. A századvég populáris kultúrája és a cigánykép kettőssége

A magyar némafilm történetében kevés alkotás van, amely olyan gazdag összefüggésrendszerbe épül a korszak vizuális kultúrája, tudományos élete és társadalmi háttere tekintetében, mint az 1908-ban bemutatott *A kóbor cigányok élete* címet és *A dánosi rablógyilkosok* alcímet viselő híradófilm.¹¹ Az Első Magyar Mozgófénykép- és Gépgyár (Projectograph) alkotása – számos némafilmhez hasonlóan - sajnos csak leírásokban maradt az utókorra, ám így is kiválóan alkalmas arra, hogy a modernitás mediális változásainak a cigányképekre gyakorolt hatását illetve a film cigányábrázolásán keresztül, a korabeli dokumentumfogalom sajátosságait megvizsgáljuk. A cím/alcím jelzi a modell/motívum dichotómiáját: a kóbor cigányok idegenségére vetített bűnöző életmód megrendezett bemutatásban modellként, a konkrét bűnügy vélhető elkövetőit ábrázoló fotón motívumként szerepelnek az ábrázolás tárgyai.

A dualizmus korának a kultúra különböző területein létrejövő, a cigányságot megjelenítő reprezentációs módjait számos kiváló tanulmányban elemezték, ám az összefüggések megvilágítására mindeddig nem tettek kísérletet. Az alábbi esettanulmány kiváló kiindulási alapja lehet egy sokkal szélesebb körben elvégezhető kutatásnak. Épp ezért bevezetésként megkísérlem felvázolni azokat az összetett diszkurzív gyakorlatokat, amelyek a tizenkilencedik század második felében, az egyre elterjedtebb tömegkulturális termékekben a cigányképeket meghatározták. Ezeknek a konstrukcióknak az alapja az előző századokból örökölt, (a cigányság magyarországi letelepedése óta, a társadalmi berendezkedésekben létező különbségek és a csoportok folyamatos átrétegződése ellenére fennálló) kettősség, amelyre Dupcsik Csaba történeti monográfiájában hívja fel a figyelmünket.

Mint említettem, már a 18. században, még hozzá valószínűleg annak első felében megjelentek Magyarországon a mai oláh cigányok elődei. S bár ők sem a történelmen kívül éltek lakóhelyükön, a román fejedelemségben, nyilvánvaló, hogy archaikusabb viszonyok uralkodtak közöttük, mint a Magyarországon korábban megtelepült roma népesség körében¹²; s az is világos, hogy ez a csoport mindenkor, de a 18-19. században különösen egy kisebbséget alkotott a cigány címkével illesztett népességben belül. Mégis, ettől a korszaktól ered az a sajátos retorikai csúsztatás, hogy a cigányok kifejezést használók *a vándorcigányok*

¹¹ Más forrás szerint a film még egy, *A dánosi rablógyilkosság* címváltozattal létezett. (Balogh-Gyürey-Honffy 2004:15)

¹² A romániai fejedelemségekben egészen a 19. század második feléig létezett a rabszolgatartás intézménye. Ekkor 250 000 állami vagy magántulajdonban lévő cigány ember nyerte vissza a szabadságát. (Achim 2001:133-137)

*vélt vagy valós tulajdonságaira utaltak, de úgy, mintha az valamennyi romára, vagy azok nagy többségére jellemzőek lennének.*¹³

A másik tipikus nyelvhasználati trükk a cigány megkettőzésében állt: megkülönböztették a „rendes”, letelepült, igen gyakran muzsikus cigányt a vándorcigánytól. A jelző nélküli cigány szó használatát azonban szinte mindig ez utóbbi – vélt vagy valós – tulajdonságai határozták meg. (Dupcsik 2009:57)

Ám míg a megelőző időszakban a fantáziadús leírásoknak, romantikus képzelgéseknek a valóságos élményekkel való keveredése szolgált alapul a (gyakran tévedésekbe torkolló) „tudományos” megállapításoknak¹⁴, a dualizmus kora a technikai képrögzítési eszközök és a társadalomtudományok párhuzamos fejlődésének időszakaként egyfajta átmenetet képez a *mérésekre* alapozott, az objektivitás látszatát keltő megfigyelések tömegmértetű terjesztéséhez. A tudományos ismeretterjesztés és a szórakoztatás igényeit addig soha nem tapasztalt méretekben kezdték el kiszolgálni a populáris sajtótermékek, nem kis mértékben befolyásolva a közgondolkodást. Ugyanakkor a polgárosodó Magyarországon egyre fontosabbá váltak azok a (tudományos) eszközök, amelyek épp a mérhetőség kritériumának teljesítésével igyekeztek a hatalmi rendszer szabályozási törekvéseinek megfelelni.

„Kétféle cigány van. Az egyik fajta született – poéta, a másik született – gazember” írja le sommás megállapítását a *Vasárnapi Újság* egyik szerzője a dánosi rablógyilkosságot követően (Gaál 2007:3). A kettős konstrukció, amelyben a „született” jelző külön figyelmet érdemel, a századfordulótól kezdve jelentős leegyszerűsödésen megy keresztül, holott néhány évtizeddel korábban még a nemzeti önkép meghatározó eleme volt a vándorcigány romantikus képe:

A felénk forduló kivételes figyelmet csak részint magyarázta a romantika hagyománya, amely a vándorban egyszerre ismerte fel az individuális önmegvalósítás alapját jelentő szabadság és az ezzel együtt járó társadalmi peremlét szimbólumát. A témát a nemzeti függetlenség elvesztése olyan újabb, aktuális jelentéssrétegekkel telítette, amelyben a vándorcigányok a saját hazájukban jogfosztott magyarsággal, a számkivettként bujdosni

¹³ Ez a téma behatóbb elemzést kívánna, ugyanis érdemes lenne megvizsgálni a kóborlás, csavargás és a szegénység összefüggéseit, valamint a szegénységpolitikák, intézményesülés változásait, a szegénység kezelésének történetét a modern társadalmi átalakulás időszakában. (Gyáni 1999) Ennek a folyamatnak szép és tömör összefoglalása Faragó Gizella, kétegyházi cigány parasztasszony megfogalmazásában így hangzott el Kőszegi Edit és Szuhay Péter *Három nővér* (2009) c. dokumentumfilmjében: „De akinek van számja, házsám, az mindig ember. Ember a talpán. És aki tart egy kis jószágot. Így van ez kérem.”

¹⁴ Megjelenése idején igen nagy visszhangot váltott ki és ma is figyelemreméltó munka Liszt Ferenc könyve: *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* (Az 1861-ben Pesten megjelent kiadás hasonmása), Budapest: Magyar Mercurius Kiadó, 2004. A könyv keletkezésének és fogadtatásának történetét Hamburger Klára, a könyv történeti antropológiai értelmezését pedig Szabó Levente tárgyalja. (Hamburger 2001; Szabó 2003). Liszt és a cigány zene kapcsolatát járja körül a korszak vizuális ábrázolásainak, tárgyi kultúrájának felelevenítésével a Néprajzi Múzeum időszaki kiállítása: Liszt Ferenc és a „cigány zene”, Néprajzi Múzeum, 2011.

kényszerült szabadságharcosokkal és hontalan emigránsokkal kerültek párhuzamba. “Olyan ez a nép, mint a vándor fecske, sehol sincs hazája, nincs vallása, nincs nemzeti ruhája (...) melyet mindenütt üldöznek, mindenütt elkergetnek, és a mely mégis mindenütt ott van...” – fogalmazódtak meg a sorsközösségből eredő együttérzés sorai a *Képes Világban*. (Révész 2001)

Révész Emese erre a megállapításra a század második felének sajtóillusztrációit elemezve jutott. Szuhay Péter fotótörténeti tanulmányában a későbbi, századfordulós időszak műtermi és etnográf fotóinak cigányalakjaiban a következő kettősséget látja megtestesülni:

Az archívumokban legrégebbi datálású képek, melyek a cigányokról szólnak mintegy az európai vadembert tárják elének. A XIX. század végének és a XX. század elejének historikus fényképezői - megörökölve a XIX. század második felének cigányokról szóló irodalmi és képzőművészeti képét - kétfajta cigányt ismertek. Az egyik cigány alakja a beilleszkedő, a hatalommal, az általános kulturális szokásrendszerrel konform cigány, aki általában zenész, és ha nem is túl szorgalmas, de muzsikájával képes ámulatba ejteni hallgatóságát, s még az ország jó hírnevét is öregbíti. E letelepült és joviális cigány ellentéte a vad és szilaj, titokzatos és kiismerhetetlen, szabadságszerető, ám a társadalomra veszélyes, kóborló cigány alakja. E korszak fényképészeit ez utóbbi csoport érdekelte. Mivel kevésbé ismerték őket, szokásaikat, kulturális normáikat és döntéseiket nem értették, vad és egzotikus emberként fényképezték őket. Az egzotikusság mellett az archaikus kultúra hordozóit is látták bennük. Ezek a képeken a cigányok vagy vándorolnak, szekérral, sátorral jelennek meg, vagy erdei telepen emelt kunyhók körül mutatkoznak: ruházatuk szegényes, rongyos, nem ritkán félig meztelenek, hajuk kócos, csimbókban lóg, arcuk és testtartásuk inkább a gonoszság és elvetemültség képzetét kelti. A képeken a megrendezettséget sejtjük, és csak kevésbé a spontaneitást. A társadalomkutatók a szabadban, a természetes környezetükben fényképezik inkább a cigánycsoportokat, míg a műtermi fényképészek sokszor becsalogatják műtermükbe az egzotikus vadembereket, és ott készítik zsánerképeiket. Így válnak kifejezetten anakronisztikussá a festett háttér elé állított mezítlábas, szakadt ruhás teknővájó cigányok. E század elején a másik típus képviselőit, a letelepedett, konszolidált zenészeket, vagy a polgárosodó más csoportokat ez az iskola nem fényképezte. (Szuhay 2002:98)

Ezek a fotók is alátámasztják Kovács Éva azon megállapítását, hogy a cigányok „a modernitás panoptikus rezsimjében Nyugat-Európa afrikai és ázsiai „primitívjeinek” pendantjaivá váltak; nemcsak a képzőművészetben, hanem a fotózásban is.

David MacDougall, vizuális antropológus egyik írásában történeti áttekintést nyújt a vizualitásnak a korai antropológiában betöltött szerepéről. (MacDougall 2006:213-227). Állítása szerint, óriási jelentősége volt a tudomány alakulásában és az ismeretterjesztésében a tizenkilencedik század második felében megélnéköltő múzeumi kultúrájának. A múzeumi terek a tudomány körül szinte vallásos aurát teremtettek: a vizuális a (hiányzó) emberies vonások helyére került, mint ahogyan a templomok építészete Isten láthatatlanságát közvetíti. A szociáldarwinizmus korában széles körben elfogadott volt a „vadaknak” az emberek és az állatok közötti skálán való elhelyezése. (a meztelenség, állati eredetű használati tárgyak, ruházat, mind erre utalt). A huszadik első két évtizedében ezek a jelenségek visszahatottak az

antropológiai kutatásokra, hiszen a ponyvairodalom, a film megteremtette (és fikcionalizálta, tehetnének hozzá) a maga színpadias és szó szerinti értelemben vett vademberét¹⁵. Óriási népszerűségnek örvendtek más vizuális tömegtermékek, MacDougall példaként a század eleji, nagy-britanniai adatokat említi, ahol egy cég naponta 15,000 sztereo kártyát gyártott; 1909-10-ben 866 millió képeslapot küldtek, amelyeken kitüntetett típus volt a bennszülöttek meztelenül vagy „viseletben”, akár antropometrikus „pózban”, szemből, profilból ábrázoló képe. (Akárcsak a múzeumi diorámákon.)¹⁶

Kovács Éva a fentebb idézett tanulmányában a kettősség értelmezésében, a „negrofóbiából és negrofiliából” kiindulva még tesz néhány lépést: miközben a korszak képzőművészeti alkotásainak „romafóbiáját és romafiláját” elemzi, összevetve az egyetemes modern művészetek primitív nép-ábrázolásaival, lényeges különbségeként jegyzi meg, hogy a magyart „szemlélteti” is a cigány: a patrióta nemesúr saját nemzeti identitását is belevetíti a historizált figurába, ugyanakkor az ábrázolók nem a cigányságot emelik fel, hanem azt a természeti létállapotot, amelynek hordozója. A cigány/magyar kép összetorlódásának „honfibun és honderűn” kívüli lehetséges okai közül számunkra mégis az alábbi a legfontosabb:

A Monarchia 'sokszínűsége' ugyanis csupán részben adódott abból, hogy a benne élő népek más nyelveket beszéltek és más kultúrákat teremtettek; e sokszínűséget másrészt maga a birodalom is termelte, hogy így vonja ellenőrzése alá a különböző etnikai csoportokat. Így vált lehetővé a 'cigányt' *pars pro toto* néptípusként megjelölni és láthatóvá tenni. S ezzel egy időben a cigányságot a társadalom fizikai és mentális peremeire száműzni, és fordítva: a peremhelyzeteket 'cigány' helyzetként értelmezni. (Kovács 2009:80-81)

Ennek a hozzáállásnak különleges lenyomatát, egyben a tudományos érdeklődés és a populáris igények kiszolgálásának ötvöződését mutatja meg egy valóban különleges életmű:

¹⁵ Erről olvashatunk Allison Griffiths *Wonderous Difference* – c. kiváló könyvében. A szerző, miután áttekinti az etnográf filmezés előzményeinek tekinthető múzeumi és világiállítások látványközpontú világát, és a tudományos kutatásoknak a fotográfia történetével való kapcsolatát, egy rendkívül izgalmas esettanulmányt közöl abból az időszakból, amikor a „karosszék-antropológia” időszakát felváltotta az igazi terepmunka-végzés. Két olyan tudós, Alfred Cort Haddon és Walter Baldwin Spencer munkásságát ismerteti, akik egy Londonban vásárolt egyszerű kamerával felszerelve indultak expedícióra a század elején. A tanulmány igazi kuriózum a tekintetben, hogy a tudósok naplójegyzetei alapján rekonstruálja az alkotási folyamatot (Haddon korábban, de még a filmkészítéssel egy időben is, szöveggel ellátott rajzokat, akvarelleket készített), valamint feltárja azt is, ahogyan a filmek használata (szóbeli előadások vetítésekkel való kiegészítése), a piaci elvárások visszahatottak a tudományos munkára. Másrészt rendkívül izgalmas filmelemzést közöl a tudósok munkáiról: Noël Burch filmelméleti munkájából, a „haptikus (a tapintás érzékelési módjához kötődő vagy azon alapuló) filmkép” fogalmát alkalmazza az etnográf ősfilmek vizsgálatánál. (Griffiths 2002:172) Erre a kérdésre a dolgozat későbbi pontján, egy „ál-etnográf ősfilm”, a *Szafari* kapcsán majd visszatérek.

¹⁶ Beható vizsgálatot érdemelnének épp ezért azok a képeslapok, amelyek ebben a korszakban a cigányságot ábrázolták. Ezek között találunk képzőművészeti alkotásokat (Kunffy Lajos visszaemlékezéseiben épp a *Tanácskozó cigányok* c. képről jegyzi meg, hogy képeslapon is kiadták), ám litográfiákról, etnográf fotókról is készültek anizxok Magyarországon csakúgy, mint más európai országokban. (Kunffy 2006: 122) A modernitással gyökeresen megváltozó tér/idő érzékelés, az utazás emlékéhez kapcsolódó megidézés fontossága miatt a képeslapok vizuális elemei és a hozzájuk írt szövegek kiváló elemzési korpuszt formálnának.

Garay Ákos karikatúrista munkássága, aki a rajzait saját etnográf fotói alapján készítette el. Itt nem egyszerűen a festészetben gyakori módszerről, a fénykép utáni alkotásról van szó, hiszen a kétféle médium létrehozásának szándéka, terjesztési módja, valamint az a közeg, amely számára készült meglehetősen távol áll egymástól.

Nem önálló rovatként ugyan, de rendszeresen visszatérő téma volt a *Borsszem Jankó*ban a Mucsá-sorozat, amely 1890 és 1910 között mintegy ötven karikatúrában jelent meg. Ezek a rendszerint csak címmel, esetleg egy-két mondatos szöveggel kísért rajzok arról a kitalált faluról írnak, amely nagyon hamar a parlagi, műveletlen magyar vidék szinonimájává vált. A sorozatot az a Garay Ákos rajzolta, aki korának híres néprajzosa volt, többek között cigányokkal is foglalkozott. Nem egy fotográfiáját ismerjük, amelyeket vándor cigányokról készített. Ebből is adódik, hogy ezek a karikatúrák ábrázolják a leghitelesebben a romák öltözetét és a hozzájuk tartozó tárgykultúra egyes darabjait. A hitelesség azonban megreked a tárgycsoportok ábrázolásánál, az élet egyéb területein már jócskán gazdagítja az amúgy is bőséges sztereotípiák sorozatát. (Polyák 2002:96)¹⁷

A hitelesség kényes kérdés a tizenkilencedik századi reprezentációkban, hiszen a legtöbb esetben a valósághoz „vállaltan” nem kívántak kötődni, inkább igyekeztek kiszolgálni a piaci igényeket. A vásári ponyvairodalom illusztrációiban a szánalmat keltő népelemek mellett a század második felében már feltűnnek az életvitelt és a különállást morális aspektusba helyező, negatív hangulatkeltő gúnyrajzok, majd minőségesebb munkák is. Ekkor születik meg a tyúk- és libatolvaj, a jóslás, koldulás címén a házba benyomuló, közben apróbb tárgyakat elemelő, veszekedő, fogadkozó, esküdöző, átkozódó cigány alakja. Ebben az időben jelennek meg, s válnak ismeretlenségük miatt gyanússá, hol tanulatlanságuk miatt nevetség tárgyává a népszínművek epizód szerepeiben azok a típusok, amelyek a cigányokról vélekedve részben máig meghatározónak tart a többségi társadalom. (Szöllősy 2002:74)

¹⁷ Érdekességként megjegyzem, hogy egy jóval korábbi, az élclapi karikatúrák általános történeti monográfiájában a szerző említést sem tesz a rajzok cigányképeiről. A Mucsá-sorozatból egy karikatúra szerepel benne (amelyen egy csontsovány, borzas, földön ülő cigány szegkovács is feltűnik) ezzel a kommentárral: „Mucsá a Borsszem Jankó szimbolikus magyar faluja volt, ahol az országos események vidékies változatban megismétlődtek. (Garay Ákos rajza). A *Borsszem Jankó* szellemiségét tárgyaló („Népszerűtlen politizálás – közkedvelt formában” c.) fejezetben egy bekezdést szentel a nemzetiségek ábrázolásának, amelyek közé (a monográfia 1983-as kiadású) természetesen nem sorol(hat)ja a cigányokat: „A nemzetiségi kérdés többnyire politikai kérdésként merült fel a *Borsszem Jankó*ban, sokszor a baloldal hamis szándékú izgatásainak színtereként – de nem sértette és nem kezelte le a nemzetiségeket.” (Buzinkai 1983:40) Dupcsik Csaba viszont több élclapi karikatúrát is felhasznál a történeti monográfiájában, példaként azokra a jelenségekre, „amikor a negatív sztereotípiákat használták fel arra, hogy a romákat ne a másság, hanem a magyarság megszemélyesítőjeként jelenítsék meg.” Ezt a diszkurzív gyakorlatot én másképp értelmezem: azért ábrázolhatták a korszak politikai színterén hadakozó közszerelőket cigányként, mert a hozzájuk kapcsolható negatív (vagy ritka esetben pozitív) sztereotípiák könnyen mozgósíthatók, beazonosíthatók voltak. (Dupcsik 2009:76;78; 84; 93)

2. A néprajzi kutatások őskora és a cigányság tudományos „kiskorúsítása”

Mielőtt azonban megnéznénk, hogyan kelnek életre a filmvásznon a ponyvairodalom cigány hősei a mozi őskorában, érdemes kicsit még elidőznünk a korszak tudományos vizsgálódásainál. Garay karikatúráinak megjelenése éppen arra az időszakra esik, amikor elkezdődnek Magyarországon az etnográfiai kutatások. A liberális, polgárosodás útjára lépő, ám nemzetiségi és egyéb társadalmi feszültségekkel terhes országban a fiatal tudománynak sajátos szerep jutott, amely épp a cigánysághoz való viszonyulásban mutatkozott meg leginkább. Dupcsik Csaba történeti monográfiájában összefoglalja azokat a tudománytörténeti fejleményeket, amelyek a század végén zajlottak és a cigányság kutatásában a néprajzot tették a legilletékesebb tudománnyá. 1889-ben Herrmann Antal¹⁸, kolozsvári néprajztudós vezetésével megalakult a Magyar Néprajzi Társaság, 1890-ben megjelent *Ethnographia* címmel a saját folyóirata, majd ugyanebben az évben lezajlott a Királyi Statisztikai Hivatal vezetésével a közel nyolcvan évig egyetlen, átfogó cigányösszeírás. Az első „romakutató triász” (a másik két fontos személyiség Wlilocki Henrik és József főherceg voltak) fontos tagja „Noé bárkájának” nevezte a fiatal tudományt (olvashatjuk Dupcsik könyvében), mert úgy gondolta, a modern, polgárosodó társadalom fejlődésével az addig lassú átmenetekkel változó népelet hirtelen átalakulásokon megy keresztül, ezért mindenképpen szükséges a tradícióinak „összegyűjtése, összesítése, számbavétele, leltározása”¹⁹. A cigány népszokásokat ugyan a többi nemzetiség hagyományaival, hiedelmeivel együtt gyűjtötték, gyakran azokkal összehasonlítva közölték, ám a közléseken helyenként átütött az a Dupcsik által civilizatorikusnak nevezett szemlélet, amely a romákat a következőképpen kiskorúsította:

Mert a cigány faj nagyrészt úgyszólván még kiskorú, önsorsának meghatározására alig képes. Nevelni, oktatni, vezetni kell azt egyes illetékeseknek, a társadalomnak, az államnak. (...) Egy kis kegyetlenséget kell elkövetni a

¹⁸ Herrmann nevéhez fűződik a néhány évvel korábban, 1887-ben alapított német nyelvű folyóirat, *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn*, majd magyar nyelvű változatának, az *Etnológiai Közleményeknek* a kiadása is. Ugyancsak ő volt az alapítója a mai napig létező, nemzetközi romakutató egyesületnek, a Gypsy Lore Society-nek.

¹⁹ Voltak olyan néprajztudósok, akik ennél jóval „tovább léptek”, nem tudhatjuk ugyan, hogy csak átvették a korabeli antropológiai kutatásoknak a „primitív” gyarmati népek kultúrájára vonatkozó, a „salvage anthropology” ideológiai alapját képező szemléletet, vagy maguk is hittek ezekben a nézetekben: „Bemutató tisztemet annak a reménynek kijelentésével fejezem be, hogy most, amikor ilyen fennkölt fejedelmi sarjadék a cigányokra vonatkozó kutatásoknak lelkes protektora s Angolországban olyan tudós társaság keletkezett, mely a világ összes zingarológusait egyesíti magában, biztosan sikerülni fog a philológiára nézve semmis de a linguisticára és ethnographiára nézve páratlan érdekességű cigány népnek még meglévő nyelvkincsét és néprajzi sajátosságait, nem ugyan az életnek, mert a mivelődés harcában előbb-utóbb pusztulniuk kell, hanem a tudománynak megmenteni és termékenyíteni.” (Ponori Thewrik Emil József főherceg beszámolójához írt bevezetőjét idézi a folyóiratból Dupcsik 2009:72)

humanitás nevében. Az egyéni szabadság némi korlátozására kell magát rászánni az államhatalomnak, hogy igazi emberi szabadságra neveljen egy jelenleg vadállat módjára szabad fajt. (Herrmann 1896:29-30)

Dupcsik Csaba Herrmann Antal gondolatait abból a Jelentésből idézi, amelyet a néprajztudós az 1893-as Cigányösszeírás eredményeinek összefoglalójaként írt, Hieronymi Károly belügyminiszter kérésére. Az idézet mai szemmel nézve rémisztő, ám számunkra nem a kijelentések fontosak (hiszen azokat nehéz megítélni a kontextusukból kiszakítva: egészen más fogalmaik voltak a tudósoknak az egyéni szabadságról, a nevelésről, a az egyéni és kollektív jogokról), hanem a kijelentő személye és a megbízás jellege, továbbá a statisztikai felmérés (amely alapján a fenti következtetésre jutott) rendszere. A nyilvánvalóan politikai jellegű megbízás – a mi témánk szempontjából kulcsfontosságú - célját maga Herrmann közli a bevezetés elején, erre Dupcsik Csaba is felhívja a figyelmünket:

Herrmann a *Jelentés* első bekezdéseit azzal az általános probléma tárgyalásával kezdi, amelyet a csavargás, a vándorlás, a „nomád elemek” okoznak „minden művelt” országban. Ezután tér rá arra, hogy „a társadalom elődjai, a csavargók tenyészeté” Magyarországon „legnagyobb részében kóbor cigányokból áll”. Megállapítja, hogy ez nem pusztán rendészeti, hanem össztársadalmi is, hogy a megoldás keresésének részeként jött létre ez a kutatás is. A vizsgálat szerint azonban az összeírt romák 89,2 %-a állandóan letelepedett, 7,5 %-a részben letelepedett volt, s mindössze 3,3 %-a számított kóbornak. Az adatokból ráadásul kiderült, hogy a helyhatóságok még e kóbor kisebbségnek is csak mint ötödét minősítették „rossz magaviseletűnek”, utóbbi kategóriába, a „problémás kóborok „ közé tartozott tehát az összeírt cigányok 0,7 %-a (a korabeli Magyarország és Erdély lakosságának 0,012 %-a). (Dupcsik 2009: 82-83)²⁰

Nem céлом a statisztikai kutatás és összegzésének elemzése, mindössze arra akartam irányítani a figyelmet, hogy a civilizatorikus szemléletű néprajzi kutatások politikai, hatalmi célokat (is) szolgáltak, tehát a belőlük táplálkozó kulturális reprezentációkat is erősen meghatározták ezek a viszonyrendszerek.²¹ Hogy miképpen, annak megmutatása lesz a feladatunk a dánosi esetről készült híradó vizsgálatánál.

²⁰ Dupcsik továbbá ironikusan megjegyzi, hogy vajon az időszakban szervezkedő agrárszocialista és nemzetiségi mozgalmak résztvevőinek vajon hány százalékát minősítették volna „rossz magaviseletűnek” a hatóságok? „Válaszként” kicsit előreugrom a dánosi eset sajtóvisszhangjára, amelyben a Népszava egyik újságírója szóvá is teszi, hogy a csendőrség a cigányokkal és a baloldali munkásokkal van elfoglalva. (Idézi Gaál 2002, *Népszava* 35, 1907, 175.5.)

²¹ Herrmann Antal pályájának különös, megmagyarázhatatlan hanyatlására Dupcsik is kitér, ám furcsa módon nem említi, hogy épp a dánosi eset után fellángoló indulatok, politikai csatározások nyomán szorgalmazott, a cigányság letelepítését előkészítő rendelet felelőse, az akkori Belügyminisztérium Cigányügyi Főosztályának tanácsosa is Herrmann Antal volt. Ezt a tényt a Herrmann (máig feldolgozatlan) hagyatékát gondozó szegedi könyvtár honlapján elhelyezett életrajzban sem említik (<http://www.bibl.u-szeged.hu/exhib/evfordulo/hermann.cikk/>), viszont Kőszegi Edit *Sitiprinc* (1999) c. nagyjátékfilmjének forgatókönyve részben az általa készített írásos anyagok alapján készült. (Fleck-Szuhay 2002)

3. A dánosi eset és a korszak reprezentációs politikái

Mielőtt azonban a Projectograph filmjének készítési körülményeit megvizsgálom, ismertetem a rablógyilkosság kontextusát. Ehhez egy kiváló, korabeli forrásokat feldolgozó munka áll rendelkezésre, amely az eset sajtóvisszhangját elemzi: Gaál György: A dánosi rablógyilkosság – és ami mögötte van (Gaál 2002). A tanulmány a következő feltevésekből indul ki:

A dánosi rablógyilkosság a dualizmus korának egyik legnagyobb visszhangot kiváltó és máig vitatott bűneseteként vált hírhedtté. 1907-ben ismeretlen tettesek kirabolták a dánosi csárdát, négy embert meggyilkoltak. A rablógyilkosságért végül vándorcigányokat helyezett vád alá és ítélte el a bíróság. Az eset nem csupán azért lett ismert, mert akadtak olyanok, akik kételkedtek a cigányok bűnösségében, hanem azért is, mert felszínre hozott egy sor olyan problémát, amely a bűntény elkövetése előtt, alatt és után is létezett, és megoldása nem tűrt további halasztást. Ilyen értelemben a rablógyilkosság túlmutatott önmagán, súlyos társadalmi kérdéseket vetett fel; ezzel magyarázható, hogy a korabeli sajtó oly terjedelmesen és kimerítően foglalkozott a Dánoson történt mészárlással. (...) A vándorcigányok iránt érzett bizalmatlanságot a dánosi mészárlás tovább növelte. Amint azt a korabeli sajtóban olvashatjuk, az eset után egyes falvakba be sem engedték a cigányokat, sőt a parasztok „cséplőverővel és kaszával rohannak utánuk”. A helyzet így tovább romlott. A cigányok nem járhattak be a településekre, nem tudtak élelmiszert vásárolni, ezért még inkább lopásra kényszerültek. A csendőrség feltartóztatta a karavánokat: minden cigányban potenciális gyilkost láttak. Ezzel magyarázható, hogy 1907 júliusában és augusztusában tömegesen tartóztatták le a cigányokat. De nemcsak a csendőrség reagált hevesen a történetekre, hanem a közvélemény is. Sokan a sajtóban fejtették ki a véleményüket, valóságos társadalmi vita bontakozott ki a „cigány ügy” kapcsán. Abban minden hozzászóló egyetértett, hogy a helyzet tarthatatlan, de érdemes részletesebben szemrevételezni a megoldási javaslatokat. (Gaál 2002)

A szerző a korabeli sajtóhírek alapján minuciózus pontossággal tárja fel az eset kontextusát: a szenzációjellegtől kezdve (a nyilvános boncolásra 1500 fő érkezett a dánosi csárdához), a korabeli (fővárosi) rendőrség és a (vidéki) csendőrség kapcsolatán, munkamódszerén át a tömegsajtó működéséig. Számunkra mindezeket túl azok a pontok a legérdekesebbek, amelyeken a tudományos érvelés, bizonyítás („néplélekre”, erkölcsi szokásokra való utalások), a vizuális adatok (fotók) felhasználása beépül a bűntény rekonstrukciójába illetve a társadalmi nyilvánosságban való értelmezésébe, valamint ahogyan az adatnyilvántartás hiányát szintén az életmódbeli sajátosságokkal hozzák összefüggésbe. Mindent összevéve (és utalva a híradófilm címére), hogyan kerül minden tudományos vagy laikus állítás, elképzelés egy brutális rablógyilkosság kontextusába?

Az egyik kiugró példa egy korábbi, 1897-es forrásból származik, Endrődy Géza *A bűnügyi nyomozás kézikönyve* c. művéből, amelyet Gaál szerint a csendőrségen és a rendőrségen is alapvető munkának tekintettek. A modern kriminalisztika különös művében külön fejezetet

szenteltek a cigányoknak „másságuk” miatt. Ebben vannak statisztikailag alátámasztható megállapítások (pl. a cigány elkövetők közül gyakrabban kerülnek ki tolvajok mint gyilkosok), ám az általános sztereotípiák (lusták, bosszúállók és gyávák) olyanok is szerepelnek, amelyek abszurd módon érzéki tapasztalaton alapulnak: bűdösek, „szaguk hasonlít a zsír szagának az egér szagával való vegyületéhez” (Endrődy 1897:193), ám nem véletlenül a szapora, élősködő kártevő a hasonlat tárgya.

Számunkra azonban az osztályozás jellege a fontos: végeredményben, a hatalmi helyzet gyakorlásának tekintetében mi a különbség a Wlislöcki Henrik által a Pallas Athéné Nagylexikon „cigányok” c. szócikkének sommás megállapításai, a biológiai, származásbeli adottságoknak a jellembeli tulajdonságokkal való összekapcsolása és Endrődy gyakorlati céllal készült útmutatója között?

„Tagadhatatlan, a nép ellenszenv a cigányok iránt szintén nagyon nehezíti a telepítést. Az ellenszenv némileg jogosult is, mert bizony rakoncátlanok India ezen fekete fiai. S még fokozódik az amúgy is meglévő idegenkedés, ha tudomására jut a föld népének, hogy a cigányság – amint az eleinte szükségesnek mutatkozott – bizonyos kedvezményekben is részesül, mint p. ruházat kiosztása, ingyen ételmezés, stb. Igen, de ilyen kedvezmények nélkül munkához szoktatni oly népet, mely a munkától irtózik és azt soha meg nem kísérelte, merő lehetetlenség”. A tudóstársa, mecénása vagy saját szavaival: „a fenséges védnök páratlan buzgalma, szakértelme, áldozatkészsége és magas állása” iránt érzett tiszteletből, hálából talán, mindenesetre Wlislöcki Henrik több hasábon keresztül idézi József főhercegnek a kóbor cigányok alcsúti letelepítése közben szerzett tapasztalatait, és azokra alapozott tudományos megállapításait. (Pallas IV 1893: 364) A korabeli tudományos kutatásokban és eredményeik közzétételében keveredik tehát a modern államigazgatás kiépítéséhez való hozzájárulás és a néprajzi vizsgálódások gazdagításának szándéka. Hiszen a lexikon „cigány” szócikkéhez egy hosszú melléklet is tartozott, amely a nyelvészeti kutatásokat, a népszokások és népköltészet gyűjtéseinek eredményeit is tartalmazta.

Természetesen a századelőn a „néplélekre” alapozott tipizálás, a nemzetkarakterológia egészen más jelentéssel bírt, és a legkülönbözőbb céllal képződő diszkurzusokban szerepelt. A cigányságnak azért van ebben a helyzetben különös szerepe, mert a tudósok a cigány sajátosságok megfigyelésében és a hozzájuk kapcsolódó társadalmi problémákban még a segítő hozzáállás ellenére sem kerestek érveket, ellenérveket a letelepedett, polgári életmódot élő csoportok kulturális jellemzői alapján, hanem inkább a hatalmi, politikai intézkedésekhez párosítottak (a korabeli tudományos szintnek megfelelő) antropológiai ismerveket.

Nyilvánvaló, hogy a korabeli tudományos beszédmódban nem lenne ildomos az önreflexió jegyei után kutatni, az azonban kérdéses, hogy miért a politikai célok megvalósításához kapcsolódó leírásokban szerepelnek nagy számban a nyilvánvalóan túlzó, általánosító megállapítások.

Példaként vessük össze az alábbi, keletkezését tekintve majdnem egy idejű, ám vélhető céljaiban teljesen különböző két szöveget:

„A közigazgatásnak a cigányok polgárosítását célzó intézkedései oda irányultak, hogy megakadályozzák a cigányoknak az elkülönített nagyobb tömegekben való élését és kényszerítsék őket arra, hogy a többi népességgel együtt lakjanak, tehát nem a községen kívül, annak külön részében, külön cigány városrészekben és utcákban, hanem szétszórva a községben, a többi lakosok során és lehetőleg ezekéivel egyfajtájú épületekben. Ezzel szemben a letelepedett cigányok, kivéve a teljesen rendes polgári foglalkozásúakat, pl. a rendes zenészeket, szeretnek együtt maradni s a többi lakosságtól elkülönítve, külön helyen, a községen kívüli telepen, vagy külön cigány negyedben, vagy utczában, többnyire a község szélén, rendetlen csoportban épült silány negyedben lakni.”

Herrmann Antalnak a cigányösszeíráshoz készült jelentésében tényként szerepelnek a szokásokra vonatkozó ítéletek, az osztályozás kérdésességéről nem is beszélve. Egészen más hangnemben, az adott csoport pontos megjelölésével íródott az alábbi szöveg egy mezőgazdasági szaklapban:

„...cigányaink nagyobb társaságban laknak az erdők közvetlen közelében, de minden család külön gunyhóban él; e lakhelyek félig a földbe ásott meglehetősen meleg viskók, melyek teteje favázra hányt, 50-70 cm vastag földréteg, s némelyik oly tiszta és takaros berendezésű, hogy bizony nem egy keleti szomszédnak példaképül volna felmutatható. Minden kompánia, mely olykor 70-80 családból is áll, tart néhány pár lovat, hogy vásárra vihessék a nagyobb teknőt, vályút, stb.” (Fehér Zoltán: Karcolat a teknővájó cigányokról, In: *Gyakorlati Mezőgazda* 9. sz. 108-109.) (Mindkettőt idézi: Szuhay-Baráti 1993: 21-23)

Visszatérve a dánosi eset sajtóvisszhangjához: a ma már nyilvánvalóan tévesnek tudható statisztikai adatok (az 1893-as cigányösszeírást követően tízévente, ám nem olyan széles körben ismételték meg az adatfelvételeket és összesítésüket) használata pontatlan sajtóhíreket eredményezett. Figyelmet érdemelnek a gyilkosságot követő számos uszító²² és a gyűlölködést elutasító preventív javaslatok²³ közül azok a megszólalások, amelyek a

²² Ezen tartományba egyaránt beletartoznak az erőszakos letelepítést, a gyermekek menhelybe vételét, a Szomáliába száműzetést és a megsemmisítést szorgalmazó megoldási javaslatok.

²³ Az előbbieket ellenreakcióiként számos kritikai vélemény fogalmazódott meg a rendőrség/csendőrség munkájának bírálatától kezdve (csak a szocialistákat és a cigányokat üldözik), a modern államigazgatás kiterjesztéséig, amely elsősorban a korszerű adatfelvételi és nyilvántartási módszereket, az ellenőrizhetőség megvalósítását sürgette. Ennek (nem magyarországi, ám egészen közeli, burgerlandi) példájáról rendelkezésre áll egy archív mozgókép, amelyet a 2007. Velencei Biennálé Roma Pavilonjában rendezett *NoRoma!* c. videóinstalláció részeként mutattak be. A propagandaanyag bevezető felirata szerint egyre nagyobb szükség van a problémás cigány családok nyilvántartásba vételére: hiszen az azonos családnevek viselése miatt

feszültségterhes együttélés társadalmi problémájára hívják fel a figyelmet, amelyért nem lehet bűnbakká tenni a cigányokat. Számos beszámoló jelent meg a nyomozás lefolyásáról, a lehetséges elkövetők a kínvallatásáról. Ami különösen érdekes, a bulvárlapokban a fotó és a szöveg viszonya: a koronatanúként kihallgatott kislányról a fotónak ellentmondó szövegben egy „regényes fordulat” tűnt fel (Gaál 2002), miszerint Lakatos Róza nem is cigány, hanem „rablott gyermek”.²⁴ Ugyanígy, a végül főbűnösként elítélt Balog Tuta is feltűnik a csendőrökkel közrefogva egy fotón, amelyen semmi – de legkevésbé a hajviselet - sem látszik alátámasztani a sajtó által meglehetősen romantikusan kiszínezett képet:

A legtöbbet természetesen a „cigány Don Juannal”, Kolompár Balog Tutával (lásd a 3. képet) foglalkoztak, aki „népszerűbb ma, mint akármilyen primadonna”. Az őt elfogó csendőrtiszt szerint „ideálisan szép férfi ez és alig tizennyolc esztendő suhanc. Testalkatára nézve valóságos atléta, fejét sűrű hullámos haja fűdi, a szeme nagy és csillog, hogy Párizs legszebb kokottja is megirigyelhetné érte. (Gaál 2002)

A bírósági tárgyalást a sajtóban napról-napra követték, figyelmes olvasónak feltűnhet a szakértőként felkért Török Aurél antropológus neve is, a Budapesti Egyetem Embertani Tanszékének professzoráé, akit a fővádlott korának meghatározására kértek fel (az ítélet enyhítésének esélye miatt volt az eljárásra szükség). Érdekes egy kis kitérőt tennünk az orvosi antropológia nemzetközi hírű tudósának munkásságához. Nevéhez fűződik többek között a koponyamérő (craniométer) műszerének feltalálása. Mátay Mónika egyik tanulmányában részletesen feltárja a tudós pályáján keresztül az orvosi antropológiának a szociáldarwinizmussal és a lombrosoi tanokkal való kapcsolatát, azok magyarországi fogadtatását. Mátay egy olyan példán mutatja be a későbbi fajhigiéniai elméletek alapjául is szolgáló teória visszhangjának ellentmondásosságát, amely (nem véletlenül) épp a hazai cigányságon való alkalmazhatóságát teszi egyértelművé:

Az inkonzisztens álláspont a jogászoktól sem idegen, pedig számukra Lombroso eszméinek cáfolata létkérdés. Ha az olasz tudósnak igaza van, a jogi procedúra mellőzhető, a bíró feladata feleslegessé válik, a tettes azonosítása tárgyalóterem helyett az orvosi rendelőben történik. Balogh Jenő büntetőjogász, egyetemi tanár, a liberális jogalkotás egyik jeles magyarországi képviselője a *Budapesti Szemlé*-ben 1906-ban közölt dolgozatában elítéli a századfordulós Lombroso-kultuszt, elfogadhatatlannak minősíti az itáliai kriminálintropológus alaptéziseit, keményen megrója a magyar sajtót Lombroso ünnepléséért, ugyanakkor úgy véli, hogy a gyermekcipőben járó bűnügyi embertan felmutathat még értékes tudományos eredményeket külföldön és

beazonosíthatatlanok. A film egy etnográf felvétellel indul: vidám cigány családot ábrázol mezgerelés (elhullajtott termés gyűjtögetése) közben. A következő rész már a helyi hatósági irodában mutatja, amint ujjlenyomatot vesznek egy komor arcú, lesütött szemű fiúról. Az akták előtt álló, diadalmas tekintetű hivatalnok és a „beszabályozott” fiú képe került az installáció plakátjára. A filmben tetten érhető kétféle törekvés (etnográf felvétel és hatalmi propaganda) egymásra vetítése a kontextus ismeretében szimbolikus értelmet nyer.

²⁴ A gyerekrablás toposzán alapszik a fentebb említett, életrajzi feljegyzésekből összeállított magyar játékfilm, Kőszegi Edit: *Sitiprinc* c. alkotása is.

Magyarországon egyaránt. A bűnöző típus tételének gúnyos és egyértelmű elutasítása békésen megfér az elmélet sugalmazásával egyazon rövid tanulmányban: "Az embertannak és az elmekórtannak magyar művelőire és a magyar orvosokra vár az a föladat, *hogy tanulmányozzák a hazánk területén nagyobb számban jelentkező büntetéseket, különösen a hivatásos büntettes osztályoknak (elég legyen példa gyanánt a kóbor cigányokra utalnom) embertani adatait; testi, elmekórtani és erkölcsi anomáliáit és életviszonyait*". (Kiemelés P.A. Mátay:2005)

De kanyarodjunk vissza a perhez: lezárásának érdekessége, hogy az újságok politikai pártállásuktól függően foglaltak állást a kiszabandó büntetésről. A korabeli ponyvában az ítélet enyhességét énekelték meg, amelynek okaként természetesen a cigány származást nevezték meg.²⁵

A dánosi eset két nagyon fontos tanulsággal szolgál. Egyrészt megmutatja a korabeli magyar társadalom cigányokról alkotott képét. A nyomozás, az ügyről tudósító sajtó, valamint a gyilkosság kapcsán megfogalmazott reakciók alapján rekonstruálhatjuk, milyen előítéleteket, közhiedelmeket és – kevés kivételtől eltekintve – ellenséges indulatokat táplált a századforduló embere a cigányokkal szemben. A többség alacsonyabb rendű fajnak tekintette a cigányságot, amely genetikusan magában hordozza a bűn elkövetésére való hajlamot. A romákon kívül más gyanúsított nem is volt, kevéssel a gyilkosság felfedezése után ez a társadalom peremén élő csoport került a célkeresztbe. Dános után a kisebbség és a többségi társadalom viszonya tovább romlott, végletesen eldurvult. A megmérgezett kapcsolat javításával sem a nagypolitika, sem a sajtó nem foglalkozott érdemben, voltaképpen fel sem merült, hogy a megoldás felé vezető úton mind a két félnek lépéseket kell tennie. A

²⁵ „Bár halálra egy sem lett ítélve
Tekintettel, hogy Faraó népe”

(*A dánosi cigányok elítélve*, Legújabb magyar népdalok, 1908, Idézi Gaál:2002)

„Kioltották az életét egy családnak,
Többé nem lesz párja az ily csúf halálnak,
Most ő nekik mégis marad az élet,
Zúgolódnak most e miatt a népek.

Tetszik ez most minden kóbor cigánynak,
Bátrabban áll be ezután zshiványnak;
Rabló, gyilkos több lesz minden bokorba
Több is talán, mint az erdön a gomba.

Ne menj pajtás már ezután nagy útra,
Se a szomszéd, se a saját faludba,
Fordítsd rá a szob'ajtódnak a kulcsát,
Éjjel-nappal tartsd kezvedbe a puskát!”

(*A dánosi rablógyilkos cigányok ellen hozott ítélet*, 1908, Idézi:Gaál 2002)

véleménynyilvánítók többsége a kényszerterápiát (munkatáborok, dologházak, javítóintézetek), a modern társadalomba való erőszakos beillesztést tartotta az egyetlen üdvözítő módszernek.

Ráadásul ez az egyetlen eset tökéletesen alkalmasnak bizonyult arra, hogy a (vándor)cigányságot kollektíven gyilkosnak bélyegezzék. A sajtó tovább erősítette a cigányokkal kapcsolatos negatív sztereotípiákat, amivel fokozta a cigányok és magyarok közötti feszültséget. Ugyanakkor eszközként használta a vándorcigányokat politikai nézetek propagálására és fontosnak tartott társadalmi problémák kifejtésére. (Gaál 2002)

A dánosi pert követő évtizedekben a cigányság megítélésében, csakúgy, mint életviszonyaiban egyértelmű romlási tendenciák figyelhetők meg. Ezek okait Dupcsik a következőképpen foglalja össze: az előítéletesség új témái, új ideológiai klíma, gazdasági dezintegráció, valamint a szegregáció, a hatósági diszkrimináció erősödése.

Az „új ideológiai klímának” tudható-e be vajon a következő jelenség, amely immár nem Herrmann Antalnak, hanem a fiának a tudományos pályáján fordult elő? A korszakra jellemző nevelő célzatú tudományos ismeretterjesztő előadásainak egyikén, 1913-ban a temesvári felmérés eredményeit elemezte. A bevezetőben hosszan sorolta a dánosi „rablógyilkos népség” tulajdonságait, majd rátért a temesvári „letelepedett” cigányok életmódjának bemutatására. Egyfajta szenzációként ecsetelte az ottaniak „kifogástalan életmódját”.

A számbavétel még külön megjegyzi, hogy a régebben letelepedett cigánycsaládok ivadécai városi polgároknak tartják magukat és tiltakoznak az ellen, hogy őket cigányoknak tekintsék. (Dupcsik 2009: 88)

4. Kettős projekció: cigányokra vetített képek a valóságban és a mozgóképen

Az elkövetkezendő évtizedek politikai légköre még inkább kedvezett a kitaláción, megkülönböztetésen alapuló ideológia terjedésének, ám az erre való fogékonyság kialakítása a tömegkulturális javakból egyre inkább részesülő, szélesedő néptömegekben valószínűleg nem kis mértékben, köszönhető a sajtó mellett a mozgókép médiumának is.

A magyar némafilmtörténetben több okból kiemelt helyen szerepel *A kóbor cigányok élete*. Készítésének dátuma 1908, tehát a rendszeres filmgyártás kezdete, az Ungergleider Mór alapította kölcsönzönből lett filmgyártó cég, az Első Magyar Mozcifénykép- és Gépgyár, a Projectograph működésének első éve. A cég a nevezetes eseményekről hírt adó dokumentarista képekkel indult, de készített rekonstruált híradókat, tájfelvételeket és tréfás

jeleneteket is. A későbbi filmműfajok ősei közül a filmdráma gyökereit épp a dánosi esetről is készült rekonstruált híradóban leljük fel. (Balogh-Gyürey-Honffy 2004:14-15.)²⁶

A „természetes felvételek”-ként hirdetett első filmek életből ellesett pillanatokot, tájakat örökítettek meg. Csak miután a filmezés nem jelentett már akkora szenzációt, akkor vált a felvételek témájává a szenzáció. Az igazi szenzáció azonban ritkán kerülhetett kameravégre, a vasúti szerencsétlenségeket vagy a gyilkosságokat nem tudta lefilmezni az operatőr, ezért az országot foglalkoztató eseményekről a Projectograph utólag készített filmhíradókat, melyek már csak az eredeti helyszíneket, az esemény szereplőit vagy az áldozatok temetését tudták bemutatni, és nem lehettek túlságosan izgalmasak. Ilyen felvétel készült 1908-ban a vakmerően végrehajtott, amerikai mintájú újpesti bankrablásról. Ugyanebben az évben szintén utólagos helyszíni felvétel mutatta be a budapesti vasúti szerencsétlenséget. Az elmaradt izgalomért dramatizált jelenetek beiktatásával kárpótolták a mozinézőt.

A kóbor cigányok élete (A dánosi rablógyilkosság) tartalma korábbi források alapján rekonstruálható:

- 1- Cigányok érkeznek a faluba, és tákolják sátraikat.
- 2- Élet a sátrakban (asszonyok és lármázó lurkók).
- 3- Csirkelopás és lókötés. Az asszonyok a baromfilopás, a férfiak a lókötés mesterségét üzik. Látható, mily ügyességgel szedi ki egy cigányasszony a csirkéket az ólból, és siet a zsákmánnyal a sátorba, ahol a többiek által elkészített párolgó üstbe dobja. A férfiak lovakat kötnek ki egy istállóból, miközben a gazda békésen hortyog, majd eladják a lopott állatokat.
- 4- A tolvajokat feljelentik a csendőrörsön. Hegyen, völgyön, vízen át folyik az üldözés, és csak nehéz küzdelem után tudják elfogni a bűnösöket.
- 5- A dánosi csárda a rablógyilkosság után, majd a dánosi rablógyilkosok bírósági tárgyalása. Lakatos Róza koronatanú és a gyilkos, Kolompár Balogh Tuta, valamint büntársai. (Balogh-Gyürey-Honffy 2004:15)

Magyar Bálint korabeli források (pl. *Vasárnapi Újság* vonatkozó számai) alapján a következőképpen foglalja össze a filmről fellelhető ismereteket:

Az élénkülő magyar filmkészítés számára a nagy port felvert, a sajtóban széltében-hosszában tárgyalt bűnperek: hálás anyagul szolgáltak. Az első ilyen nagyszabású – bár csupán 130 méter hosszú – film 1908-ban készült, kóbor cigányok dánosi rablógyilkosságáról. Az Első Magyar Mozgófénykép- és Gépgyár (Projectograph) részére hiteles anyagként persze nem állt más rendelkezésre, mint a bűnözők lefényképezése. Kolompár Balogh Tuta, a

²⁶ A rekonstruált híradók egyetlen magyar „túlélője” 2002-ben, Milánóban került elő (*Vasúti szerencsétlenség Budapesten*), olvashatjuk a Magyar Bálint némafilmtörténetének bevezetőjében, amelyet Balogh Gyöngyi írt. Érdekessége, hogy „valószínűleg még cím és felirat nélkül került a nézők elé, de már nem egyszerű, rögzített kamerával készült filmfelvétel, hanem egy esemény köré tudatosan megszerkesztett, majd ügyesen megvágott riportfilm. (...) A felvételek minősége jó, a képek tiszták, a mozgó kamera többször is ráigazít a tárgyára, s csak egy snittben fordul elő, hogy a közeledők feje lemarad a képről.” Balogh leírja, hogy a film készítője nem nyugodott bele, hogy lemaradt az eseményről, „trükkfelvétel” segítségével megrendezte az ütközést (valószínűleg párhuzamos síneken egymás felé közeledő vonatokat látunk, jobbra-balra svenkeléssel, majd mindkettő képbe kerül). A megjátszott ütközés előtt vágás következik, majd a drámai esemény utáni pillanatokot láthatjuk, melyeket a gyorsan a helyszínre érkező riporter már képes volt rögzíteni. (Balogh 2003:14-15)

nagyon ismert nevű gyilkos, Lakatos Róza, a koronatanú és a többiek. A gyár ezért egész életképet játszott el, mely "híven elénk tárja a cigányélet minden fázisát", sátorverést, "a sátrak előtt vigadó cigányasszonyok és gyermekek sajnáltságos cigánytáncát", utána persze csirkelopást és lókötetést, majd a lótolvajok üldözését "hegyen-völgyön-vízen keresztül...míg végre nehéz küzdelem után sikerül őket lefogni, letartóztatni". Ezután a primitív "játékfilm" után pedig következett a bűnözők bemutatása. Voltaképpen alacsony ösztönökre számító, cigányellenes szenzációfilmről volt szó, amelynek végén nagyobb nyomaték kedvéért valódi bűnözők is láthatók voltak. Érdekes, hogy ugyanekkor egy másik vállalkozó is készített filmet a bűnügy nyomán, nyilván kevésbé hatással, de hitelesebbet, s a plakáton hivatkozik is erre. Ennek a filmnek – a Tepli-féle vándormozi bácsalmási plakátja szerint – csak a kiindulópontja volt megrendezett (Betörők a munkánál – humoros), nyilván ide nem tartozó, külföldi film, a többi része viszont az unalomig puritán: Utazás Dánosra és a dánosi csárda. – A monori vasúti állomás. – A leégett dánosi szállás stb. Érdekességet csak a befejezés nyújtott: "Az elfogott cigányok és a csendőrség az országúton". (Mozgóképtár I.)

Rendkívül érdekes, hogy Magyar Bálint a magyar némafilm monográfiájában kétféle kontextusban foglalkozik a filmmel. Először természetesen „A mozgófénykép jelentkezése Magyarországon” c. rendszerező jellegű fejezetben:

Tudjuk, hogy a szűk hatókörű Uránia mellett Ungergleider Mór és Neumann József társulása, a Projectograph teremtette meg a magyar filmgyártást, a huszadik század első évtizedeiben. Ez a filmgyártás az ő esetükben is a mai híradóképeknek megfelelő rövidke aktualitásokból állott, itt-ott megjátszott részletekkel, a játékfilm első csiráival élénkítve. A primitív játékfilmgyártás kialakulását segítették elő az úgynevezett „rekonstruált” híradók. Amikor a történeteknek a riporter nem volt (nem lehetett) tanúja, ezért színészekké kinevezett, alkalmi résztvevőkkel „eljátszatta” az eseményt, a könnyebb lelkiismeretű mozisok a művecskét valódiaként mutatták be, a szolidabbak viszont figyelmeztettek, hogy „rekonstruált híradóról” van szó, melyből semmi sem hiteles, vagy legfeljebb egy kis kép (például az elfogott gyilkosok bemutatása) lesz az a gomb, melyhez az előzmények, kabátként hozzávarródnak. Így történt ez a század eleji egyik nagy bűnügy, a dánosi rablógyilkosság esetében is. (Magyar 2003:49)

A másik kontextus, korántsem meglepő módon, a játékfilmes műfajok eredetének a története („A magyar játékfilmgyártás megindulása” c. fejezetben.)

A játékfilmhez az egyik út közvetlenül vezetett. *A lelocsolt kertészből* és *Az amerikai borbélyból* kiindulva. A másik út az úgynevezett rekonstruált híradó volt. A korai operatőr persze nemigen lehetett jelen a váratlan vagy messze történt eseményeknél. Így azokat utólag megrendezték, és többnyire eredeti felvételként terjesztették. Mint a VII. Edward angol király koronázását bemutató riportképet. *A közvélemény* akkoriban legfeljebb néhány tízezer embert jelentett. Ennyien tudhatták, hogy a kép semmi esetre sem lehetett valódi, hiszen az angol koronázásra filmriportert nem bocsátottak be. „Szerte az országban” a kinematográfia milliós látogatóserege azonban ezt nem tudhatta. És akkor sem tudott különbséget tenni, amikor a századelő egyik híres gyilkossági bűnügyében a Projectograph éppen csak a letartóztatott bűnözőket fényképezhette le, („Az elfogott cigányok az országúton”), minden egyéb részletet házilag kellett előállítania, rekonstruálnia. Az őszinteség ritka erénynek számított. A Délvidéken működő Lifka Bioscop például plakátján bevallja, hogy háborús felvételei

rekonstrukciók. Ezekben „...a román kormány engedelmével a román hadsereg válogatott hadosztályai működnek közre”- hirdeti. (Magyar 2003:91)²⁷

Magyar Bálint forrásmunkájának külön érdeme, hogy számos adalékkal szolgál (bár gyakran kényszerűségből, a filmek hiánya miatt) a készítésük, de leginkább fogadtatásuk körülményeiről. Így a hitelesség kérdése nem a mozgóképes anyagok elemzése (értelmezése) által körvonalazódik, hanem a korabeli reakciók alapján. Számunkra ez különösen fontos körülmény. Érdeemes például az aktuális közéleti események megörökítésének bonyodalmainál kicsit elidézünk.

A rövidesen kitörő világháború idején azután a kormányzat nyíltan korlátozta a véleményszabadságot. De ekkor, 1912-ben még liberálisabb volt a szemlélet. „A magyar képviselők kivezetését a magyar képviselőházból ábrázolja a film”- olvashatjuk egy híradóképről. „...az országgyűlési képviselők kivezetése megjelent a mozgószínházak vásznán és evvel a mozi belépett Magyarország históriájába. Tisza István szemére is vetette az ellenzékieknek, hogy kitudszkolásuk közben igyekeztek „odajátszani” a felvevőgépnek. Az első, állandónak szánt magyar filmhíradó, a Fröhlich-Fodor-féle *Kinoriport* így váratlan csemegéhez jutott, mindjárt első száma részére. Sajnos, nem maradt ránk. Kettejük egyikét, Fodor Aladárt ugyanis a rendőrök megkötözve hurcolták el, ezt társa felvette, és az incidens aznap este látható volt a mozikban. (Magyar 2003:60)

5. A szociofotós elkötelezettség

A hitelesség kérdésében van azonban egy olyan körülmény, amelyet alaposan meg kell vizsgálnunk, hiszen a film két címet visel, amelyek közül csak az alcím utal a bűnügyre, a másik egy ismeretterjesztő film ígéretével is kecsegtethet. „A kóbor cigányok élete” egy olyan ősfilmes műfajra utal, amelynek az eredete néhány évvel korábban, az Uránia Tudományos Színház vetítésein lelhető fel. *Angol élet, Budapesti élet, Balaton, Berliini élet, A délibábok hazája, Bácskai multság, A Tisza mentén* – mind diapozitív-bemutatókat mozgóképpel kísérő, igen népszerű előadások voltak a kilencszázas évek elején. Magyar Bálint „a magyar filmkritika első csíráiként” méltatja azt a számos elemzést, amely a sajtóban az előadásokról megjelent. Valóban kivételesek ezek a cikkek, mert számos olyan szempontot tartalmaznak, amelyek alapján a korabeli (ez esetben főleg középosztálybeli) közönség megítélhette az

²⁷ Magyar ezután több példát is hoz a rekonstruált bűnügyek, sőt jótékonysági szervezetek tevékenységét propagáló történetek „amatőr” színészekkel való eljátsztatására. A legszórakoztatóbb és melleleg rendkívül tanulságos, a környezet reakcióját is megörökítő forrásmunka: „A Mozgófénykép Híradó a Projectograph cég orgánuma volt. A Projectograph viszont ellentétben állt a francia világcéggel, a Pathéval. Ennek a vetélkedésnek köszönhetjük a Nagyhöflány községben történt büntényről szóló, Pathé-féle álhíradó leleplezését. Nagyhöflányban megverték egy kinooperatőrt, mert egy francia cég megbízásából újra *inszenálta* a vérengzést – írja – és a Pathé-hétben (híradóban) gyönyörködhetünk... hű, megbízható felvételében, amint egy árvalányhajás, gatyás magyar áll a toronyban, és lövöldöz lefelé.” (Magyar 2003:91) (Kiemelés P.A.: a szóhasználat külön figyelmet érdemel, amint arra majd Sára Sándor *Feldobott kő* c. filmjének elemzésénél visszatérek.)

előadásokat. A leggyakrabban szereplő szempont a készítési szándék és az azzal összefüggő valóságosság:

„(...)Az Uránia Színház azért tudományos intézet, hogy inkább lemond a szenzációról, de mozgóképei, akár külföldről szállítja azokat, akár itt bent készülnek, hiteles felvételek.” (...) „...e rész legutolsó mozgóképe, a Hogy mulat a Bácska? a legjobb, amit e nemben az Urániában láthattunk.” Ez a dicséret a *Pesti Hírlap*ból való, egy hasonló zsánerű produkció éles bírálata viszont csak a műsorújságból. A Tisza mentén-ről van szó. „A régi betyárvilág bemutatása mozgófényképben nem sikerült – olvashatjuk – ezt feltétlenül el kellene hagyni. A mozgó fényképek érdekesek s nagyon a helyükön vannak, ha tárgyukat a jelenből veszik, de hogy egy pár ügyetlen komédiás a népszínművek sablonos szobájában, ruhájában s gondolataival eljátszik egy elcsépelet tartalmú betyárjelenetet, melyben ha jól láttuk, a szerelmes betyárt nő ábrázolja, ennek igazán nincs értelme. E kép nélkül a darab hatása sokkal nagyobb, egységesebb lenne...” (Magyar 2003: 46-47)

Természetesen, a filmek hiányában csak találgatásokba bocsátkozhatunk, melyik „kritikus”, milyen szempontot hogyan érvényesít (Magyar maga is megjegyzi, hogy ezek csak „kritikai morzsalékok, és bár rendkívül őszinték, szempontjaik nem átfogóak”). Arról sem lehet ismeretünk, hogy *A kóbor cigányok* (nem az Uránia közönsége, hanem a több száz poros vidéki és fővárosi mozi nézői számára) ébreszthetett-e hasonló kétségeket nem is a bűneset, hanem a cigányok „hiteles” ábrázolását illetően. Szinte kizártnak tarthatjuk, ha a korabeli sajtó és a tudományos élet fentebb vizsgált megnyilvánulásaira gondolunk.

Ám a szegénység és bűnözés kapcsolatának vizuális megjelenítéséről rendelkezünk, (sajnos szintén csak leírásokban fennmaradt) forrással, amellyel egyik némafilm történetünk sem foglalkozik, pedig pont az Uránia néhány évvel későbbi működéséhez köthető (*Razzia*, 1911; *Az utca bűnei és erényei*, 1913; *Egy halálraitélt ország borzalmaiból*, 1920). A magyar szociofotó történetének egyik meghatározó alakjához, Tábori Kornélhoz²⁸ fűződik az a három, mozgóképekkel tarkított diapozitív-bemutató előadássorozat, amelyet több száz alkalommal mutattak be az Uránia színpadán. Az elkötelezett szociográfus-újságíró fotóit és mozgóképeit a nyomor elleni propaganda készítésének szándéka hitelesíti. Tomsics Emőke, a Tábori munkásságát elemző tanulmányában idézi törekvéseinek összefoglalását az egyik újságcikkből:

„Tessék csak megnézni a szöveget tarkító képeket! Itt nem csak elméleti fejtegetés következik, aminő sokszor és hiába elhangzott már, hanem a fényképezőgép objektív, kegyetlenül őszinte és semmivel nem szépíthető bizonyosságai sorakoznak elénk. Epizódok, jelenetek a pesti élet mélységeiből, csupa döbbenetes kommentár, amely fölöslegessé teszi az írásművészetet, sőt olykor tiltó-táblát is állít elébe.”

²⁸ A kiváló újságíró, riporter a filmtörténetben egyik korai burleszk-sorozatunk, a Kino-Riport 1913-as Pufi-sorozatának rendezőjeként szerepel. (Köháti 1996:88)

Természetesen itt a fotózásról van szó, amelynek a századelején bekövetkező „szerepváltását” Tomsics Emőke a következőképpen foglalja össze:

A fotográfia első három évtizedének fényképészei nem lázító, hanem tisztán dokumentációs céllal vagy etnográfiai és művészi érdeklődésből fordultak a szegények felé. Képeiken nem az elesettség és kiszolgáltatottság, hanem az emberi méltóság, a szegénységben is erkölcsi tartást adó munka és az esztétikum dominál.

A 19. század második felében az ipari fejlődéssel együtt járó, gyorsuló urbanizáció következménye volt a szegénység, a prostitúció, a gyermeknyomor mértékének, az árvák számának emelkedése. A munkanélküliség „feltalálása”, a szegénység megítélésének változása, a társadalom szociális aktivitásának növekedése a nyomorral való szembeállítás új módját kívánta meg, a sajtó átalakulása pedig lehetőséget biztosított, sőt megkívánta a valóság közvetítésének új formáját. A valóságábrázolás írott formája mellett egyre nagyobb szerephez jutott az optikai valóságot rögzítő fotográfia. (Tomsics 2006)

A reformer újságírásnak a magyarországi meghonosításában nem kis szerepet vállalt Tábori Kornél, ám a képes riportokkal kísért írásai mellett nagy jelentőséget tulajdonított az Urániabeli előadásoknak, ahogyan azt az egyik beharangozó cikkében is jelzi: „Nem szimpla látványosság kerekedik az efféléből, hanem talán szociális jelentőségű iniciativa is, amely fölírhatja kicsit a társadalom lelkiismeretét.” Tomsics a bemutatóra vonatkozó reakciókból is idéz: az egyik cikk írója „valóságos társadalmi razzianak” nevezi az előadást.²⁹

Tábori, ha újságírói pályafutása során találkozott is cigányokkal, „nem látta őket”. „Az újságírónak meglátónak kell lennie, észrevehőnek, kérdezőnek. (...) Annak, amit látok, nem keresem itt a biológiai, szociológiai és etikai magyarázatait, hanem beérem vele, hogy rögzítsem szóval és képpel” – írta 1910-ben egyik nagy sikert aratott könyve, a *Pesti élet* bevezetőjében³⁰. Az 1911-es *Razzia* c. előadásának plakátján feltüntették a képcímeket, a 165 diából talán többen is szerepelhettek cigányok, ám csak egy cím jelzi jelenlétüket, „A bűn lejtőjén” címet viselő II. Felvonásban, „Czigányok a határon”. Mint ahogyan Szuhay Péter rávilágít a szociofotó (néhány évtizeddel) későbbi történetében, képviselői a társadalmi igazságtalanság ellen küzdöttek, céljuk a felhívás, megdöbbenés volt, nem etnikai csoportokat, hanem társadalmi osztályokat láttak.

²⁹ Tomsics Emőke elmondja, hogy Tábori széles érdeklődésű és tájékozott újságíró lévén sokat utazott Európa nagyvárosaiban, és nagy valószínűséggel merített a kortársai, pl. Jacob Riis munkásságából. A bécsi Uránia Színházban is előadtak hasonló tematikájú, vetített képes előadásokat, amelyek Tábori Kornél és Székely Vladimír (a budapesti rendőrség sajtóosztályának vezetője) együttműködéséhez hasonlóan, Emil Kläger és Hermann Drawe munkái voltak.

³⁰ Tábori Kornél: *Pesti Élet*. Képes riportkönyv. Budapest 1910. p. 1.

A szociofotó talán természetéből következően a társadalmi egyenlőtlenségekre próbálta a társadalom figyelmét felhívni, és olykor csak szánalmat, máskor azonban szolidaritást is akart keltetni. A művészek nem is tartották mindig fontosnak a képek meghatározásánál feltüntetni a képeken szereplő emberek esetleges cigány származását. Számukra a szegénység még nem etnicizálódott, annak tehát nem etnikus, hanem osztály jellegét emelték ki. (Szuhay 2002: 99)

Albertini Béla történeti monográfiájában egy olyan példával találkozunk ebből az időszakból, amely egy „cigány” jelzővel ellátott szegényiskola hétköznapijairól tudósít propagandaszerűen, a hozzáfűzött értelmezés pedig talán közelebb visz ennek az ellentmondásos viszonyoknak a megértéséhez:

A képek³¹ elárulják, hogy a jószándékú gondoskodás nem volt ellentmondásmentes. A fiúk ill. a lányok tantermében a gyerekek katonás rendben, fegyelmezetten ültek a fényképész gépe előtt. Ugyanakkor a *Tálalják az ebédet* című fénykép azt mutatja, hogy a tálalók az iskolaépület ajtaja előtt *a földön lévő tányérokba* tették az ételt. *Az ebéd* című kép tanúsága szerint pedig a gyerekek ugyancsak a földön ülve ettek a tornácon. A gondoskodók minden bizonnyal úgy vélték: az a fontos, hogy a gyerekek kapnak enni valót, a hogyan másodlagos. A szociális gondoskodás igénye szemmel láthatóan nehezen tudott áttörni a cigányságra vonatkozó beidegződések falán. (Kiemelés az eredetiben. Albertini 1997: 26)

A szociális érzékenységre, megértésre apelláló vizuális ábrázolásokban nem szerepeltek tehát a cigányok, ám a kiszínezett, kész konstrukciókat szállító, közhelyes reprezentációs módokban elfogadott lett a jelenlétük. A hitelesség eltérő értelmezéseiről is szó van itt, hiszen amint azt Tomsics Emőke kiválóan megvilágítja, a mai felfogásunkhoz mérten Táboriék is eltérő elképzeléseket alkottak róla:

A fotográfiát születése pillanatától a valóság lenyomatának, a „történet” bizonyítékának tekintették. Ha ma mást gondolunk is a fénykép hitelességéről, bizonyító erejéről, ahogy Brian Winston írja: „A legtöbb ember számára, a Box Brownie korától a Polaroid korszakáig a fénykép jó bizonyítéka volt az általa rögzített valóságnak.” A vele való manipuláció kívül esett az emberek hétköznapi tapasztalatán, nem változtattak azon a közmondásszámba menő vélekedésen, hogy „a kamera sohasem hazudik.” A trükkfotók, amelyekből pl. a Tolnai Világlapja is sokat közölt, látványos, mulatságos módon torzították a valóságot, kívül estek a hihetőség körén. A fénykép a valóságot jelentette, ezért nem keltett megrökönyödést az sem, ha egyik-másik „pillanatnyi felvételbe” egyszerűen belerajzolták a hiányzó figurát. Tábori nem tudós volt, hanem újságíró, aki munkájával minél nagyobb hatást akart elérni. Számára az volt a fontos, hogy a fénykép valóságot közvetített, mégpedig nagy meggyőző erővel, s az igazságtartalma vitathatatlan volt, még ha esetleg nem is pontosan ott és úgy történtek a dolgok, ahogyan megírta. Maga a nyomor tény volt. Ezzel magyarázható, hogy nem zavarta, ha a riportjainál használt képeken esetleg erősen látszott, hogy nem a pillanat szülte őket, hanem egy sikeres vagy

³¹ Jelfy Gyula : A pankotai cigány-iskola c. riportja melletti nyolc fényképről van szó. *Vasárnapi Újság*, 1910. 6. 124. o. (Albertini 1997)

kevésbé sikerült beállítás eredményei. Még egyik, a valósághoz semmilyen szállal nem kötődő ifjúsági regényét is élő emberekről készült fényképekkel illusztrálta, hogy életszerűbbé tegye a művet. (Tomsics 2006)

Mi számított tehát „ténynek” a cigányság ábrázolásában a huszadik század elején? Nehéz lenne válaszolni erre a kérdésre, főleg ha a korszak tudományos követelményeinek megfelelő etnográfiai leírásokra gondolunk. *A kóbor cigányok élete* c. híradó egy tényt biztosan tartalmazott, a dánosi bűnesetét. Az ellen azonban senki nem tiltakozott, hogy a film a maga hatáskeltő eszközeivel „elmossa” nemcsak a bűncselekmény kontextusát, hanem a dokumentum és fikció közötti különbségeket is, és a „bűn” fogalmát kiterjeszti egy elenyésző kisebbség életmódján keresztül, a társadalmi hierarchia alján elhelyezkedő, ám a maihoz hasonlóan rétegzett, közösséget nem alkotó, tehát megfelelő érdekképviseléssel sem bíró csoportra.³²

A film pontos ismeretében természetesen azt sem tudjuk megítélni, hogy milyen jellegű beállításokat tartalmazott, kelthetett-e olyan „találkozási képzeteket” a korabeli nézőben, amilyenekről Frances Hubbard Flaherty, Robert Flaherty operatőre, munkatársa (mellesleg felesége) egyik írásában beszámolt:

A filmfelvevő gép a mozgást olyan közelről, olyan intim módon képes követni, hogy ezeket a mozdulatokat belülről érezzük. Egy pillanatra szinte megérintjük és megismerjük magát [az előadó] szívét és lelkét; majdhogynem részt veszünk az életében, eggyé válunk vele. (Griffiths 2002:142)³³

A mozgókép mágikus erejéről, a közelképek szerepéről természetesen gazdag irodalom áll rendelkezésre a korszak filmesztétikai írásaiban. Fontos megjegyeznünk azonban, hogy ezek a kezdetleges eszközökkel készült filmek bőségesen szolgáltatnak észleleteket olyan embereknek az életéről, szokásairól, akik még az egyébként társadalmilag közel azonos helyzetű csoportoktól is térben elkülönülve az életüket. A cigányok „kísérteties mássága” látszólag egészen közel, „érintésnyire” került a korabeli közönséghez, miközben a társadalmi

³² Párhuzamként az egyetemes filmtörténet egy – ebben az értelemben szimbolikus – példáját említem. Heiner Ross, német filmtörténész egyik előadásán számolt be kutatásának a következő fejleményéről. (Az előadás 2005. május 30-án, Kölnben hangzott el, a „Mit anderen Augen sehen” c. rendezvényen: http://www.hrb.at/bzt/doc/zgt/b10/woche_romafilm.htm) Lewin Fitzhamon *Rescued by Rover* (1905) c. alkotása a némafilmtörténet egyik klasszikus darabja, többek között az első kutyaszár szerepeltetése miatt. A film egy gyerekrablás történetét meséli el, amelyben a hűséges állat a fogva tartott gyermeket egy londoni nyomornegyedben találja meg. A tolvaj eredetileg egy munkásasszony volt, ám az akkori munkásszakszervezetek tiltakozásának hatására a plakátokon, a tartalomleírásokban lecserélték: a rabló szerepében ezután „egy cigányasszonyt” tüntettek fel. Érdekes – politikailag korrekt - fejlemény, hogy jelenleg a film hivatalos, a British Film Institute-ből származó tartalomleírásában „koldusasszony” szerepel <http://www.bfi.org.uk/education/teaching/storyshorts2/films/film4.html> , a „cigány” jelzőt már csak elvétve használják pl. http://www.movieberry.co.uk/films/film_rescued_by_rover/ .

³³ Flahertyt Allison Griffiths idézi, a forrás:F. H. Flaherty: *The Odyssey of a Film-maker: Robert Flaherty's Story* (Putney, Vt.: Threshold, 1984)

távolság egyre jobban növekedett. A mozgókép nem élhetett olyan eszközökkel, mivel nem volt birtokában, amelyek segítségével erre a viszonyrendszerre reflektálhatott volna.³⁴ Élt viszont a korabeli történetmesélés jól bevált fordulataival, de legfőképp a happy enddel, amely ez esetben nagyon fontos célt szolgált. Enyhítette a társadalmi feszültségtől terhes országban a szorongásokat: dokumentálta a rablógyilkosok elfogatásának tényét. Csakhogy az egyensúly szinte jóvátehetetlenül felborult: korábban a fotót kiegészítették rajzokkal, hogy a hiányzó részleteket fantáziájukkal pótolják, és bár a hitelességről a korszak befogadója egészen más fogalmakat alkotott, a két eszközt nyilvánvalóan meg tudta különböztetni egymástól.

A filmnél azonban más volt a helyzet. Láttuk, sokszor a rendezett jelenetek beazonosítása is gondot okozhatott. A mi esetünkben a kóbor cigányokról készített életképek etnográf fotók kliséit használhatták (mint ahogy Garay Ákos a karikatúráin saját fotóit). Az egzotikus vademberek azonban életre keltek a vásznon: szórakoztató, tréfás jelenetekben játszották el rossz szokásaikat, *társadalmon kívüliségük okait*. Ezt a színes fikciót egészítette ki a dokumentumként kezelt fotó, amelyen még csak a gyanúsítottak, a *vélt* rablógyilkosok voltak láthatók. A század eleji mozgóképeken nemcsak a műfajok keveredtek: megjelent a rasszjegyei (főleg sötétebb bőre) alapján beazonosítható Cigány, amelynek felismerését a filmes konvenció rendszerbe illeszkedő (formanyelvi, narrációs) eszközökkel próbálták könnyíteni. A bűnöző életmódot folytató vándorcigányok vélt vagy valós rossz tulajdonságait immár sokkal hatékonyabban (az érzékelés minden területét célba véve) ki lehetett terjeszteni a rétegzett társadalmi csoportra.

³⁴ A társadalmi távolság testélményének egészen megrázó történetét Ady Endre írta meg 1906-ban, a *Répakapálás* c. novellájában. Az urasági birtokon kapáló cselédek között van néhány cigány lány, akik külön, „az utolsó sorban” haladnak. A falusi parasztlányok azonban nem hajlandóak velük a vizeskorsón közösködni, ezért az intező külön edényt készít oda nekik. A cigány lányok büszkeségből elutasítják a külön korsót, és éjszaka leple alatt beleisznak a „közösbe”: „Míntha nem petyhüdt víz volna, hanem az élet, az álmok teljesülése.(...) Reggel pedig mentek a többi korsóhoz a többi leányok. Vihogva mondták egymásnak: - Nem nyúlt hozzá senki. Ebből nem iszik ám cigány. – És boldog arccal vették fel a kapát, hogy harminc krajcárért dolgozzanak a méltóságos Batáryak üdvére. És a cigányleányok is boldogok voltak már e napon. És így folyik ám a répakapálás szép Magyarországon.” (In: Győri László (szerk.): *Nomád katona*, Budapest: Kozmosz, 1980) A „cigányok után ivástól érzett undorra” még egy hatvanas évekbeli újságcikk kapcsán visszatérek.

V. „... a világ egy létra...”³⁵

A dalköltő Dankó Pista feltámadása a negyvenes évek mozivásznain

³⁵ A világ egy létra, melyen az egyik fel, a másik le megy. (Cigány közmondás). Az antropológiai fotóalbum címe (Szuhay-Baráti 1993)

1. Cigányzene és kulturális emlékezet

A harmincas évek közepétől, végétől kezdve – ha össze lehetne vetni két történelmi korszakot az átélők általános lelkiállapota alapján - sokkal indokoltabb, így erőteljesebb szorongásokat kellett oldania az „álmogyár” munkásainak. A kétszázadik magyar hangosfilm, a *Dankó Pista* (1941), a szórakoztatás módjait nézve, Kalmár László melodramái közül nem emelkedett ki semmilyen értelemben. Balogh Gyöngyi és Király Jenő filmtörténete az „Olcsó filmek kultúrája” c. fejezet „Ízléstelenségek” c. alfejezetében épp, hogy megemlíti (Balogh - Király 2000:64). Jelentősége akkor válik mégis nyilvánvalóvá, ha megvizsgáljuk, a műfaj történetben betöltött szerepén túl hogyan illeszkedik a filmes cigányreprezentációk sorába. Ami pedig még érdekesebb, az elemzés során feltárhatjuk, milyen konstrukcióban formálódik meg a társadalmi határátlépés, a státuszemelkedés a századvégi cigánysorson keresztül. Mit jelentenek ebben a filmes cigány attribútumok, hogyan fonódnak a korszak diszkurzív gyakorlatainak (tudomány, sajtó, politika, stb.) szövetébe? Másképpen fogalmazva, hogyan sajátítja ki, miképp használja fel saját céljaira a századforduló kultikus cigányzenésének, a roma kollektív emlékezet egyik meghatározó személyiségének alakját a harmincas-negyvenes évek magyar filmgyártása?

Kivételes kultúrtörténeti érték született majdnem egy időben az előző fejezetben említett első átfogó cigányösszeírással. Abban az évben, amikor Dankó Pista pályája a csúcán volt. A millennium esztendejében, 1896-ban jelent meg Markó Miklós, újságíró (többek között a *Magyarország* c. lap béli tudósítója) szerkesztésében az a páratlan album, amely „80 elhalt és 320 fővárosi, vidéki és külföldi primás és jelesebb zenekari tag arcképét, 56 zenekar képét, rajzokat, több mint 500 segédzenész arcképét”, valamint számos életrajzot, anekdotát, különféle forrásokból összegyűjtött történetet tartalmazott.³⁶ (Ugyanebben az évben komponálta Dankó Pista a Feszty-körkép átadásakor, a mű hatására a hazafias Feszty-indulót.) *A régi mulató Magyarország* kortörténeti dokumentum, hiszen nemcsak a zenetörténet számára forrásértékű munka, hanem kiváló lenyomata a kulturális emlékezet működésének. Az életrajzok, vizuális illusztrációk összegyűjtésének módja, az anekdotákhoz fűzött kommentárok, kiegészítések jellege és mindezek albumba fűzésének, majd kétszeri kiadásának szerepe a korabeli társadalmi nyilvánosságban a kommunikatív emlékezet intézményesülésének folyamatát, a kulturális emlékezet szociális kereteinek (át)formálódását teszi láthatóvá.

³⁶ Az 1896-os első kiadást egy másik követte 1927-ben, amelynek előszavában a szerző már borúlátóan nyilatkozik a cigányzenészek jövőjét illetően a jazz térhódítása miatt. (Markó 1927:5)

A cigányzenének a magyar kultúrában, a zenetudományban betöltött szerepe azonban a harmincas évekre teljesen átalakult. Bizonyos értelemben elveszíti azt a többletet, amely a hazafiasság, a nemzeti virtus és önérték ápolásának kulturális kódjaival, széles körben (többféle társadalmi rétegben elterjedt,) elismert rangjával a többi művészeti ág mellé, fölé emelte. Szerepét egyre inkább a magyar népzenei hagyomány kutatása és népdalkincs ápolása veszi át. Dupcsik Csaba a harmincas években, zenetudós körökben fellángoló vitát a „kiűzetés a zenei örökségből” fejezetcímmel foglalja össze. Ennek lényege (a Liszt korábban említett könyvének kiadása óta) napirenden lévő problémakör a népies műzene eredetét és annak terjesztési módjához (a cigányzenekarok működéséhez) köthető változásokat illetően.³⁷ A vita Dupcsik által idézett megszólalóinak a tudományosságtól gyakran távol álló megállapításaiban, érvrendszerében hol nyíltabban, hol burkoltan, de tetten érhető a cigányok alsóbbrendűségének bizonyítási szándéka, a „néplélektani alávalóságának” kidomborítása leginkább a magyar parasztsággal való szemben állításában. Az ideológiailag erősen meghatározott szövegek némelyike odáig merészkedik, hogy a néhány évtizede még vitathatatlan presztízzsel bíró cigányzenészek zenei és előadói stílusában véli felfedezni az általános „erkölcsi és gazdasági romlás” okait:

Tudjuk, hogy minden zenében vannak bizonyos elemek, amelyek olyan fiziológiai folyamatokat idéznek elő a szervezetben, hogy ez által csírájául szolgálnak a zene által keltett alaphangulatnak. (...) A cigányzene depresszív természete ilyen beidegződéseken alapszik. Valami megmagyarázhatatlan úrt érzünk a lassú cigányzenében, a vigasztalan csüggedt fájdalomnak, a reménytelen sóvárgásnak olyan intenzív erejét és átható ékesszólását, amely minden feloldódást, minden kiegyenlítődést eleve lehetetlenné tesz. Egy cél és eszmények nélkül tévelygő, állhatatlan, tisztán az ösztöneitől vezérelt lelkiség fegyelmetlensége hangzik belőle. Veszedelmes varázserő rejlik ebben a muzsikában, elpuhító passzív ereje, csüggedésbe, lankasztó hatásának sok esetben része lehetett abban, hogy a régi 'jó' világban a magyar földbirtokok közül annyi idegen kézre jutott. (Prahács In Dupcsik 2009:108)³⁸

A legmegdöbbentőbb kijelentés mindazonáltal épp attól a két néprajzos kutatótól, a Csenkifivérektől származik, akiknek úttörő jelentőségű gyűjtése ma is a cigány népzenei rögzítésének egyik korai példája:

³⁷ Természetesen a vita számos, azóta is tudományos evidenciának tekintett tényt eredményezett, mint pl. a Bartók Béla akadémiai székfoglalójában felvetett problémák a népies magyar műdalok eredetére vonatkozóan (Dupcsik 2009:106), ám téves következtetésekhez is vezetett (pl. a cigány népzene létének tagadásához). Bartók Béla cigányzenéről alkotott felfogásának posztkolonialista kritikai megközelítéséről olvashatunk Julie Brown „Bartók, the Gypsies and Hybridity in Music” c. tanulmányában (Born-Hesmondhalgh 2000)

³⁸ Érdeemes összevetni Prahács Margit nyilvánvalóan vesztes pozícióból kiinduló, szimbolikus hatalmi törekvésekre épülő megszólalását Markó Miklós egészen más forrásból táplálkozó, egy prosperáló, polgáriasodó társadalmi közegben fogant lelkes értékelésével. Bár a kijelentések tartalma tekintetében óriási különbség van közöttük, egy dologban hasonlóak: mindketten a *saját céljaik, eszményeik legitimálása és terjesztése érdekében* közlik állításaikat.

Úgy véljük, nem annyira eddigi gyűjtésünk a jelentős, mint inkább az, hogy a munkát egyáltalán megindítottuk. Adataink valószínűleg nem is annyira a cigány népzene, mint inkább a magyar népdalkincs szempontjából lesznek fontosak különösen, ha felgyűjtjük a cigányokhoz lesüllyedt magyar dallamokat. (Csenki-Csenki In Dupcsik 2009:109)³⁹

2. A társadalom alatt

Figyelemre méltó a „cigányokhoz lesüllyedt” szókapcsolat, amely összhangban áll Dupcsik Csaba azon megállapításával, amelyet a korszak néprajzi és szociográfiai kutatásainak vizsgálata alapján úgy összegez: „A romák tehát valahol a társadalom *alatt* éltek.” (Kiemelés az eredetiben. Dupcsik 2009:112)

A népi szociográfiáknak, akárcsak a korabeli szociofotónak a magyar társadalom alsó rétegeinek a megismertetése és ezen keresztül a társadalmi állapotok megváltoztatása volt a célja. Az Erdei Ferenc, Szabó Zoltán, Veres Péter és Illyés Gyula műveiből válogatott szemelvények mind arról tanúskodnak, hogy a figyelemfelkeltés fókuszába a romák szinte kizárólag valamilyen negatív kontextusban kerülhettek. Ennél azonban radikálisabbak voltak, különféle hatalmi intézkedések szükségességét sürgették azok a kutatások, amelyek a szegénység problémáján belül, ám elkülönítve láttatták a cigányokat, és még az alsóbb néposztályokra is veszélyt jelentő („elcigányosodás”) társadalmi csoportnak tekintették. A hivatalos szegénypolitikában, tudjuk meg Ferge Zsuzsa történeti monográfiájából, ugyanakkor az egyik fő kérdéskörben, „a segélyezésre érdemesek” kiválasztásában, újra csak láthatatlanná váltak a cigányok:

A „*munkakerülő*” érdemtelenek a szociálpolitika gyűlöletének tárgyai voltak. Velük szemben nemcsak a segély és koldulási engedély megtagadása, de mindenféle erőszakos megtorlás is jogosnak ítéltetett. (...)

Azt talán nem szükséges hosszan bizonygatni, hogy a hivatalos szociálpolitikának nem voltak különösebb aggályai az ’önhibából munkakerülők’ meghatározásánál. Noha nem hivatkoztak az angol szegényjogra, az úgynevezett ’work testet’ alkalmazták. (A harmincas évek közepéig találni nyomát e szabálynak, amit a ’munkakészség’ igazolásának hívtak.) A lényeg az, hogy aki elfogadta az ínségmunkát – annak összes embertelen és megalázó feltételével –, az segélyezésre ’érdemes’ lett, aki nem, az érdemtelen. Egyébként erkölcsi, politikai vagy faji szempontból is érdemtelené lehetett válni. Definíció szerint érdemtelenek, tehát a közsegélyre jogosultak jegyzékébe fel sem vehetők voltak a *cigányok*. Az érdemtelenek családtagjai sem kerülhettek a segélyezetttek közé – így a gyermekek esetében az egyetlen segítségi lehetőség az elhagyottá nyilvánítás volt. (Ferge 1998:78-79)

³⁹ A gyűjtés módszere is figyelmet érdemel: a fivérek a kutatási beszámolójukban elmondják, hogy a cigány közösségeknek úgy igyekeztek bizalmukba férközni, hogy egyikük cigánynak vallotta magát. Ez a körülmény majd a Sára-filmeknél merül föl újra, hiszen a Gaál István egyik írásában említi, a *Cigányok* forgatásán ők is „odatartozónak” vallották magukat, hogy elnyerjék a telepiek bizalmát. (Gaál 1978:6)

3. A peremre szorítás eszközei

Teljességgel érthető tehát, hogy sem a művészek, sem a tudósok nem törekedtek arra, hogy bármilyen formában betöltsék egy társadalom alatti, társadalmon kívüli csoport képviselőjét. Ennek az áthidalhatatlan társadalmi távolságnak is maradt egy kivételes vizuális dokumentuma, amely Szuhay Péter antropológus gyűjtésében került elő, és szintén a már említett *NoRoma!* videóinstalláció részét képezte. *A csentei geder népe* c. amatőrfilm⁴⁰ egy az uradalmi cselédséggel egy sorban élő, ám tőlük térben és szimbolikusan is elkülönülő (elkülönített) cigány közösség életének megörökítése egy sajátos értelmezési keretbe helyezve. Az ismeretlen szerző feleségével és gyermekeivel kirándulást tesz Csentére, amelynek meghatározása (némafilm lévén) feliraton történik ekképpen: „Messze a falvak népétől”. A kezdő képsoron hangsúlyos az erdővel tarkított nyári mezőn való séta, megerősítve az előbbi pozicionálást. A film rövidege ellenére „fejezetekre” tagolódik, amelyek kezdetleges szociológiai kutatásnak is felfoghatók: a lakhatás („földbevéjt kunyhók”), az élelmezés („ebéd”), a munkalehetőség (kanálfaragó idős férfi „Matuzsálem és neje” felirattal). A filmben ellentétes erők összehatásaként erős feszültség képződik a kirándulók jótékonykodása és a filmezés aktusában, majd az utólagos feliratozásban megnyilvánuló ellenséges attitűd között. A polgári ruhát viselő gyerekek ajándékokat osztogatnak a körük csoportosuló rongyos „purdéknak”: a közvetlen érintkezéstől való félelem (kapkodó, ugráló mozdulatok, állandó helyváltogatás) disszonanciát hoz létre a kamera pásztázó, részletekre összpontosító mozgásával. A kopott vaslábasban főzött, beazonosíthatatlan étel közelképe, vagy a cigarettázó kislány közelije a szegénység ilyenfajta mélységét soha meg nem tapasztaló (feltehetően szűk, baráti) közönség számára szokatlan, sokkoló közelségbe hozhatta a nyomort. Mindezt azonban egy olyan értelmezési keretben, amelyben az elszenvedőit állatsorba alacsonyította, és ebben a minőségében undor és gúny tárgyává tette. Erre a némafilmek párbeszédese formában írt, a filmkészítőhöz címzett, az ábrázoltakat a gúnyrajzok, népszínművek zsánerfiguráinak stílusában megszólaltató felirata a legjobb példa: „nagyságos úr! bides a szám”. A film legerősebben az érzékelésre hat, a kora gyermekkorban elkezdett bagózás elrettentő példája, a tűz mellett guggolva főző kócos rongyos asszony megörökítése nem valószínű, hogy társadalmi szolidaritásra ösztönözte volna a korabeli nézőket, mint ahogyan a szociofotók.

A szegénységnek erre a szintjére jellemző higiéniai viszonyok természetesen az uradalmi cselédség körében sem voltak eltérőek, erről tanúskodnak a népi szociográfiák leírásai is.

⁴⁰ A szuper nyolcas technikával, 1944 nyarán készült amatőrfilm részletei a Páva utcai Holokauszt Emlékközpont állandó kiállításának anyagát képezik.

Dupcsik Csaba az említett fejezetben Illyés Gyula *Puszták népe* c. híres alkotását idézi, ahol a szerző több helyen is ezen állapotok egyfajta végleteként a „cigányként élést” jelöli meg. (Dupcsik 2009:114-115) Ennek az „alacsonyrendű létmódnak” sajátos, közegészségügyi szempontokat figyelembe vevő vizsgálatát gyakran végezték el cigány közösségekben. Ezen felmérések alapján bontakozott ki egy vita a *Népegészségügy* c. szaklapban a harmincas évek végén, negyvenes évek elején, ahol a „cigánykérdés végleges megoldásáról” folytattak eszmecsereket a szakemberek. Számunkra itt nem a vitában felszólalók érvelése, állításainak nyilvánvalóan áltudományos jellege az érdekes, hanem a kategorizálás, amely szerint a magyarországi cigányságot csoportokra osztották. Az életmód megítélésében (mint mindig) fontos szerepet játszott a letelepedettség, így kerültek a hierarchia legalsó szintjére a vándorcigányok, és a legfelsőre „a zenész és kulturált cigányok”. Dupcsik is felhívja a figyelmünket a hangnemváltásra, amely a század korábbi felében megjelent írásokhoz viszonyítva egyre határozottabban és erőteljesebben védelmezi a „magyar nemzet és faj” érdekeit a cigánysággal szemben.

S tegyük hozzá, a vitában megjelenő *mérsékelt* megközelítéseket nem a durva megoldások elvi kritikája vagy elvetése jellemezte, hanem a *differenciálás*: megfogalmazóik szerint a „rendes” általában (muzsikus) cigányokra nem, csak a „javíthatatlan” kóbor cigányra alkalmazandók a kegyetlen módszerek. Ráadásul a radikális és mérsékelt megközelítések közötti halvány határvonalat még jobban elhomályosította, hogy a cigányok hasonló differenciálása nemegyszer megjelent az egyébként radikális javaslatokban is. (Dupcsik 2009:126)

Egy olyan cikk különösen érdekes számunkra, amelyben a szerző a 18-20 ezresre becsült cigányokkal szemben méltányosabb elbánást javasolt. Figyeljük meg az indoklását:

Ezt a kivételezést nem a cigányság, hanem a magyarság érdekében javaslom. A zenész cigányok évszázadok óta népdalaink majdnem kizárólagos, vetélytárs nélküli művelői, teljes kiiktatásuk –utánpótlás hiányában – népdalaink terjesztésében nagy hézagot okozna, ez pedig nemcsak kulturális, hanem nemzeti szempontból is kárt jelentene. (Kormos 1943:96 In: Dupcsik 2009:126-127)

4. A deklasszáció traumáinak gyógyítása

A cigányság társadalmi reprezentációjának ezeket a szélsőséges formáit természetesen abban a közegben értelmezve kell vizsgálnunk, amelyben *a társadalmi státusz rendkívüli módon felértékelődött*. A magyar társadalom a harmincas-negyvenes években erősen foglalkoztatták az egyén társadalmi helyzetét jelképező szimbólumok. Természetesen ez a felfokozott érdeklődés nemcsak a szimbólumokra irányult, hanem azokra a magatartásmintákra, amelyeknek azok hordozóivá váltak, illetve azokra a folyamatokra, amelyek az egyik csoportból egy másikba való átlépést lehetővé vagy épp ellenkezőleg, lehetetlenné tették. Az egyénnek a veleszületett vagy szerzett tulajdonságai, mint a társadalmi

helyzet legfőbb meghatározói, a tömegkulturális produktumokban sematizálódtak: a sztereotip ábrázolásmódok alapjaivá váltak. Különösen fontos szerep jutott ebben a folyamatban a filmnek. A magyarországi filmgyártás épp ebben az időszakban, nagyrészt politikai, ideológiai nyomásra jelentős szerkezetváltáson megy keresztül (Király Jenő filmtörténész szavaival: az „álmogyár” „méreggyárként” kezd működni). Ám a két évtized általános jellemzője a műfajfilmek kizárólagossága, amelyek bár stílusokban jelentős eltéréseket mutathatnak, történeteik társadalmi kérdések körül bonyolódnak. A harmincas évek korstílusának kettősségét a korszak elemzői a következőképpen jellemzik:

Az egyik a naturalizmus és a „Kammerspiel” német tradíciója, melyet a gondos milióábrázolás, a „nagyon is emberi dolgok” iránti vonzalom és groteszk poentírozás hajlama jellemez, a másik az amerikai glamúrfilm, a minden féltől és gátlástól mentes vágygondolkodás jellemez. (...) A naturalizmus az alkotók „művészi” törekvéseinek megnyilvánulásaképp lép fel, míg a kor közönsége glamúrfilmeket kíván. (...) A realista, naturalista és a glamúrfilmi stílus vonzása egyszerre hat, befolyásolja, fékezik egymást. Így a magyar film a milió feltárásában is óvatos, a vágygondolkodásban is mértéktartó, egyiket sem csinálja végig, de mindaddig termékeny és tetszetős kompromisszumokat talál, amíg a fejleményeket a mozinézők igényei és nem a hivatalnoki ész és a hatalmi gondolkodás külső beavatkozási diktálják. E középutassággal függ össze, hogy a társalgó film műfajai, a komédia és a melodráma virágoznak fel, s nem a fantasztikus és kalandos akciófilmi műfajok. (Balogh-Király 2000:50-51)

Balogh Gyöngyi és Király Jenő a glamúrfilm esztétikája és a boldogságmitológia közötti szoros kapcsolatot részben a társadalmi igényekkel magyarázzák: „a modern tömegemberre jellemző kamaszkori lázas képfogyasztással”:

A boldogságmitológia az aranykor eszméjét, mely a tömegfantáziában mindig élt, az evolúció és a mobilitás tapasztalataiból biztatást merítve, a technikai „csodák” világában élő tömegember optimizmusával a jelenbe vetíti. Mindennek, mert a vulgáris szenzibilitás alapvető érzékiségének megfelelően a populáris mitológiák erotikus jellegűek, a nemi viszonyban kell reprodukálnia. A filmhős a szeretőtől kapja vissza mindazt a feltétlen igenlést és szolidaritást és a társadalomtól ama tökéletes ellátottságot, amit a szülő a primér gyermeki szimbiózis lebomlásakor megvont vagy megvonni látszott tőle. (Balogh-Király 2000:59)

5. A műfajfilmek társadalomképe

A szerzők korszakolásában a harmincas évek a glamúrfilm és a komédia aranykora volt: az első fele a hőskorszaknak tekinthető, amikor a filmstílus kialakult, illetve a műfajrendszer és a sztárrendszer kiépült, az évtized vége felé a film átlépett a tömegprodukciónak korába. A negyvenes évek a film noir jegyeket is mutató melodráma kibontakozásának kora. Kalmár László *Dankó Pista* c. (1940) filmje sajátos, köztes helyet foglal el a műfaji és stíluselemeit tekintve: felvonultatja a népszínművekből átöröklött komikus zsánerfigurákat, műfaját tekintve azonban a melodramák közé sorolható. Filmtörténeti szempontból érdekessége épp

abban áll, ahogyan ezeket a stílus- és dramaturgiai elemeket a „cigány” sorssal kiszínezi, tudatosan vagy spontán módon felhasználva a korszak diszkurzív gyakorlatainak meghatározó vonásait. Balogh és Király a cigány sztereotípiák alakváltozatai alapján értékeli a filmet, véleményem szerint helytelenül, ám a médium „elmosódottságából” kifolyólag védhetően, hiszen épp a műfaji és stíluselemek „takarják el” az alkotásban fellelhető hatalmi törekvéseket. A melodramatikus elemekkel, a Dankó-nóták és a cigányzene „bódító” dallamaival fűszerezett, a korszak sztárjait felvonultató (nem mellékesen Jávor Pált Dankó Pista szerepébe helyező) műfajfilm a kulturális emlékezetben egészen más szerepet tölt be: az életrajzi elemeket kisajátítja, azokat saját, rejtett hatalmi céljaira használja fel. Ez az eljárás eszközeiben és tartalmi vonásaiban különbözik ugyan más filmtípusoktól, a hatalmi politikákat erősítő, szilárdító, rejtett viszonyok jellegét tekintve nem. Nézzük meg közelebbről, hogyan is működnek ezek a gyakorlatok a negyvenes évek magyar filmkészítésében.

Amint azt fent említettem, a „társalgó filmműfajok” egyik legfontosabb tematikája a társadalmi státusz, illetve annak megváltoztatása. A sematikus műfaji követelmények meghatározott szerepköröket rónak egyes társadalmi csoportra. A társadalmi hierarchia alsó szintjén állók közül a parasztság, azon belül a cselédség érdemel figyelmet. Ők természetesen nem a saját közegükben szerepelnek ezekben a műfajfilmekben, hanem „szolgálat közben”, hogy még több alkalom adódhasson az őket a polgári és nemesi középosztálytól elválasztó határok megmutatására. Balogh és Király leírják, hogy a korszak filmjeiben a paraszti alakok az amerikai filmek „vicces négereinek” megfelelői, viselkedésük (bumfordi tudatlanságuk) állandó gegforrás. A vidéki középosztály túl közel áll hozzá, ezért keres eszközöket az eltávolítására, a nagyvárosi polgárság pedig olyan messze él tőle, hogy egzotikumnak tartja. Fontos tehát a cselédszerepekkel összevetve megvizsgálni a filmek cigányalakjait, amit a szerzők ekképpen tesznek meg:

Korai hangosfilmünk leggyakoribb „négerei”, a paraszt mint cseléd és a cigány mint zenész; a városi úr számára a paraszt és a cigány egységes kulináris komplexus részei, a paraszt főzi, a cigány zenél a lakomához, az úr pedig az, aki megeszi. Rokonszenves emancipatórikus előrelépés, egyelőre a mellékmotívum szintjén, a *Tomi, a megfagyott gyermek* (Balogh Béla, 1936), melyben „előítéleteszlató célzattal szerepel élénk eszű, szeretni való cigánygyerek, nem túlromantizált cigányközösség...” A cigány sztereotípiáját először a gyermek archetípusával egyesítve vetik alá egyenlősítő átértelmezésnek. A *Tomi, a megfagyott gyermek* a „vicces néger” modelljén belül emancipál: a figura modellje a *Tamás bátya kunyhója* kis Topsyja. *A cigányt Kalmár László 1940-ben készült alkotásában, a Dankó Pistában, a századik magyar hangosfilmben reprezentatív módon rehabilitálták, de a továbbiakban, a korán jött, nem valóságos helyzetváltoztatást kifejező s ezért következmények nélküli filmet követően, ismét a régi szerepkörben lép fel.* A paraszt rehabilitálása a „népi filmekben” hatékonyabb: elzárja a

régi szerepkör felé vezető utakat (Rodriguez Endre: *Bors István*, 1939, Bánky Viktor: *András*, 1941, Martonffy Emil: *Nemes Rózsa*, 1943) (Balogh-Király 2000:64, kiemelés tőlem)

Ezt a látszólagos rehabilitációt a szerzők egyrészt a híres zenész életútját megörökítő filmmesére, másrészt a polgári miliőben ábrázolt cigány hősre vonatkoztathatták. A közelebbi vizsgálat alapján azonban kitűnik, hogy a biográfiai tényeket kisajátító, műfaji követelményeknek megfelelően átalakító dramaturgia sajátos módon formálja át „az uralkodó műfaj szellemi arculatát” (Balogh-Király) is. A társadalmi határátlépésnél megfordítja a nemi szerepeket: a szinte állandó viszonyrendszer (a társadalmi ranglétrán magasabban elhelyezkedő nagypolgári vagy nemesi férfi és a kispolgári, esetleg paraszti származású nő között szövődik szerelem) felbomlik, a megvetett cigány szökteti el, majd veszi feleségül a vidéki, polgári származású lányt. A konfliktus fő forrásaként a cigány szerető (szimbolikusan a származás) megtagadását jelölik ki.⁴¹

A korszakban zajló társadalmi és gazdasági változásoknak fontos lenyomata a vígjátékok és a melodramák által is kedvelt deklasszációsi tematika. Ennek magyarázatát Balogh Gyöngyi és Király Jenő több oldalról világítják meg: összeveti a stagnálóan kedvezőtlen társadalmi helyzet („párianymor”) tematikájával, és ennek háttérbe szorulását azzal magyarázza, „nincs kalandstruktúrája, hiányzik belőle a lázadás”. Ezzel szemben a lecsúszás „tragikus-dinamikus metamorfózisok” eredménye.

Filmjeink a komédiát vagy a melodramát latens tragédiákkal szeretik fokozni. Tipikus hősük dupla képlet: a feltörekvő self made man egyúttal melankolikus aurával átrómantizált lecsúszott úr. A társadalmi helyzet visszanyeréséért küzdő feltörekvő lecsúszottal szemben a „sima” feltörekvő az első időkben többnyire komikus hősként szorul másodvonalba. (...) A harmincas években, melyeket igénybe vesz Trianon következményeinek lelki feldolgozása, ez a döntő élmény, a népszerű téma, s csak miután kitárgyalták és kimerítették, a negyvenes évek felé haladva nő a self made man tiszta, nem elődeklasszált típusának idealizálása iránti hajlandósága. (Balogh-Király 2000:75)

⁴¹ Ez a dramaturgiai klisé számtalanszor előfordul a filmtörténetben, önálló vizsgálatot érdemelne. Az egyik legérdekesebb megvalósulása csak terv szintjén maradt ránk egy kissé korábbról, a némafilm időszakából. Magyar Bálint a Tanácsköztársaság filmelképzelései között bukkant a következő leírásra: „A Star-filmgyár *Szeszély* c. filmjének terve (...) egy főúri nő becstelen kedvtelését hozta elénk. Az arisztokrata hölgy, a régi világ ingyenélője, szeszélyből beleszeret egy cigányfiúba, s amikor azt látja, hogy könnyelmű érzései a vándorlegény szívében visszhangra találtak, egyszerűen ellöki magától. A cigányfiú eleinte szörnyű bosszúra gondol, de később lemond erről, mert belátja, hogy a léha nagy urak lélek nélkül való tartalmatlan élete önmagától omlik össze.” (Magyar 2003: 182) Alighanem ez lett volna a valódi rehabilitációs kísérlet a magyar filmtörténetnek ebben a korszakában.

Az új ember-mitológiának egyik tiszta példája épp a fent említett film, amelyben az elemzők szerint „a cigány sztereotípiát az egyenlősítő átértelmezésen” megy keresztül. A Balogh Béla *Tomi, a megfagyott gyermek* (1936) c. melodrájában ábrázolt család a középosztály lelki betegségének képét rajzolja meg: már nem a komédiákban megszokott módon szólnak erényeikről, hanem a meghasonlottságot helyezik előtérbe. A dzsenti és parasztlány házasságából (tehát kettős határátugrással) született gyermek történetében sajátos szerepet játszik egy kis cigánylány:

A két távoli osztály frigyéből születet *Tomi* otthontalan a társadalom emberskatulyáiban. Hősünk két összeférhetetlen osztály gyermeke, akit az egyik eltartani, a másik befogadni nem tud. Tominak nincs helye a társadalomban, mert nem osztályegyen: be nem ágyazott, be nem tagolt, lebegő helyzetének kifejezése a groteszk kapcsolat Sutyival, a kis cigánylánnyal, gyermekbarátság és gyermekszerelem kombinációja, mellyel a film kis cigánybárót csinál az osztály életkereteiből kilógó úrigyerekből. A falusiak által kigúnyolt és megsértett vérszomjas kis átkokat szóró Sutyi (Ádám Klári) a film legkedvesebb motívuma. A harcias kis cigánylány volt, emlékezik vissza Szepesi Mária 'a film fő szenzációja'". (Balogh-Király 2003:496)

A nevelhető pozitív hőst még épp „elviselte” a korszak filmkultúrája, ám az ugyancsak szerethető, a bonyodalom megoldásában fontos szerepet játszó irodalmi alakot már parasztlányra cserélte; helyette új, a konfliktus kioldásában tevékenykedő cigány karaktert talált ki Radványi Géza *A beszélő köntös* c. Mikszáth-adaptációban, tudjuk meg Bernáth Péter elemzéséből (Bernáth 2002:111)

6. A Dankó-reprezentációk története

A *Dankó Pista* c. film történetében illetve a filmmel való bánásmódban is létezik ez a kettősség: a főhős cigány származása (és attól való elszakadni nem tudása) egyfajta *átokként* nehezedik rá, nagy szerepet játszik a tragikus végkifejletben is. Ugyanakkor a film kiválóan alkalmas volt reprezentációs és politikai célokra: kétszázadik hangosfilmként tüntették ki, holott nem ez következett a sorban. Szintén Bernáth hívja fel rá a figyelmünket, hogy a bemutatóján több miniszterrel együtt Horthy Miklós is megjelent, a Velencei Filmfesztiválra (az ugyancsak cigány zsánerhőst szerepeltető *Gül babával* együtt) nevezték, majd itthon és külföldön is nagy sikerrel játszották. Ebben valószínűleg nagy szerepet játszott a muzsikussá váló cigány főhős, aki a Horthy-korszak nacionalista, az úri középosztály ízlését hordozó "sírva vigadó magyarok vagyunk" mentalitásának még megfelelt, írja Bernáth.

Ennél azonban összetettebbé válik a helyzet, ha megnézzük, hogy a szerzők milyen változások mentén alakították ki a film végső változatát a *Dankó Pista* életrajzhoz képest. Természetesen felmerül a kérdés, mennyiben tekinthetjük Kalmár László alkotását életrajzi filmnek? A cím adhat okot erre a kiindulásra, valamint a forgatókönyv elkészítésének

körülményei: filmíróként Nagymihály Sándort tüntették fel a stáblistán, a forgatókönyv megírásában szintén ő vett részt Kalmár László mellett. A történet alapját tehát Nagymihály munkája képezte, amely könyv formájában nem jelent meg, csak kéziratban létezhetett, a szerző ezekben az években szegedi tárgyú regényeket írt, legismertebb műve a Blaha Lujza életrajzi regénye volt.⁴² Létezett azonban egy 1938-ös kiadású, népszerűbb alkotás, amelyet Gárdonyi Géza József nevű fia írt: *Dankó Pista – Gárdonyi hegedűse* címmel.⁴³ Valószínűleg nem véletlen, hogy nem ez a (dokumentumokon) alapuló mű lett a forgatókönyv alapja, hiszen egészen máshová helyeződnek benne a hangsúlyok. Gárdonyi József írása bár szépirodalmi mű, bizonyos megkötésekkel kultúrtörténeti forrásként is kezelhető. Legérdekesebb vonása az a viszony, amelyet a korszak két fontos művészegénységének barátságáról fest. Erről árulkodik az alcím is, „Gárdonyi hegedűse”. Dankó életútjának regényes megformálásában meghatározó szerep jut a nagy író barátságának, egyszersmind annak az öröklött alá-fölérendeltségi viszonynak, amely a korszak cigányzenészeit még ekkor is a „megrendelőikhez” fűzte. A patrónusnak való kiszolgáltatottság a cigányzenekarok számának növekedésével egy évszázad alatt ugyan sokat változott, a szolgáltató zene jellegéből adódóan mégis az igények kielégítésére épült. Gárdonyi (csakúgy, mint Pósa Lajos) azonban Dankó *szerezőtársai* voltak, hiszen a neves író és költő számos nóta dalszövegét írták. Gárdonyi József regényében finom utalások szerepelnek a magyarságtudat, a nemzeti érzés velünk született birtoklására, és ebből a közösségből természetesen kizsorszorultak a cigányzenészek, legyenek bármilyen tehetségesek, elismertek. A regénybeli Dankó Pista többször nyilvánítja ki tudatlanságát a korabeli politikai viszonyokról, ám a millenniumi ünneppsorozat idején magával ragadja a nemzeti azonosságtudat szelleme, és a frissen felavatott Feszty-körkép hatására indulót komponál, a *Magyarok bejövetele* címmel. A regényíró szerint Gárdonyinak nemcsak nem tetszik a dallam, ezért átírja, hanem szóvá is teszi a cigányzenészeknek ebben a műfajban való járatlanságát. Ugyanitt utal több Dankó-szerzeményre, amelynek dallamát a prózáíró komponálta. (Gárdonyi 1938:132-134) Ezzel

⁴² Nagymihály Sándor: *Szegedtől Kolozsvárig*, Budapest: Atheneum, 1941; *A nemzet csalogánya: Blaha Lujza életrajzi regénye*, Budapest: Helikon, 1941; *A szegedi boszorkányok*, Budapest: Általános Nyomda, 1935

⁴³ A könyv 2008-ban, a kettős évfordulón (Dankó születésének 150., Gárdonyi születésének 145. évfordulóján) jelent meg újra a Kairosz Kiadó gondozásában. Bár az eredeti mű alcímét elhagyták, az ismertetőben nem mulasztották el megjegyezni, hogy sok, ismert Dankó-nóta szövegét Gárdonyi írta. Részlet a könyv fűlészövegéből: „Különös szeretettel bocsátja útjára ezt a könyvet a Kairosz Kiadó, amelynek profiljába a magyar nemzeti értéktudatot képviselő írások is beletartoznak. Gárdonyi Józsefnek, Gárdonyi Géza fiának 1935-ben megjelent regényes Dankó-életrajza, amelyet most kezében tarthat az olvasó, életrajzi tényeken alapuló színes, élő, történelmileg hiteles képet fest a 'cigány Petőfi'-nek titulált nótaszerzőről és a korabeli művészi, irodalmi és politikai élet ismert alakjairól. Egyúttal hitelesen mutatja be a 'cigánysors' és a 'művészcigány', a 'muzsikuscigány' sorsát is, amely száz évvel ezelőtt se volt rózsás, és máig érvényes tanulságokkal szolgál.” (Kocsis Klára)

ugyan nem vitatja el a nótaszerző érdemeit, kissé meggyengíti annak presztízsét. Mindazonáltal a könyv emléket állít Dankó Pistának, megjelenítve a korszak társasági, közösségi és kulturális életében betöltött fontos szerepét.

7. A legendás Dankó-mítosz

A Dankó Pista körül kialakuló (máig tartó) kultusznak valószínűleg nemcsak a nótáinak népszerűsége az oka. Épp az általa kivívott társadalmi státusz, széleskörű elismerés lehet a titka; és nem utolsósorban az a megítélés, ami ellentmondásossága miatt minden cigány művészsorsnak a sajátja.⁴⁴ Kétségszű tény, hogy Dankónak pályája során számos (csak részben a származásához köthető) nehézséggel kellett szembenézni, nélkülözéssel megbirkózni. Ám ugyanilyen nyilvánvaló az is, hogy a korszak társasági, kulturális életében a többi alkotóművésszel *egyenrangú* helyet vívott ki magának. Erről tanúskodik számos életrajzi adat, a művészet fontos személyiségeivel ápolt barátságtól kezdve, a korai betegségénél nyújtott segítségen át egészen a korán bekövetkező halála utáni, társadalmi összefogással történő emlékéllítésig.⁴⁵ Dankó Pistának a korszak tekintélytisztelő szertartásosságához mérten is a szokásosnál fényűzőbb temetést rendeztek, a Nyugati pályaudvarról Szegedre induló vonatnál ötszáz cigányzenészből álló zenekar kíséretében, számos tisztelője búcsúztatta el a koporsóját. Szegeden dízsírhelyet kapott, majd a költő barát Pósa Lajos kezdeményezésére szobrot állítottak neki kedvenc kávéháza előtt. Ady Endre és Juhász Gyula is verset írtak hozzá.

Életrajzának kiegészítéseképpen találunk a filmre vonatkozó utalást is: „Jávor Pál főszereplésével, 1940-ben, film kelti életre a hegedű szerelmesének alakját, természetesen néhány, a film kedvéért megváltoztatott életrajzi elemmel keverten.”

⁴⁴ Dankó Pista életét a közelmúltban is feldolgozták egy „álomregény” formájában. (Csemer 2001). A mű érdekessége, ahogyan a cigány származású Csemer Géza forgatókönyvíró, színházi rendező rávetíti saját élményeit, korának identitásproblémáit a közel százötven éves történetre. Részlet az előszóból: „Apám (1911-1983) annak a háznak a helyén épült viskóban született Szegeden, a Bihari u. 13. szám alatt, ahol Dankó Pista is meglátta a napvilágot. Anélkül, hogy túlértékelném ezt a tényt, gondolom okom is van, hogy Róluk, az ismeretlenségből, a homályból magukat fényre küzdő, fajtájukat vállaló, ám magyarságukat is mindig és mindenkor valló alkotóművészekről szólva írjam meg magamat.”

⁴⁵ Neves közéleti személyek Pósa Lajos kezdeményezésére levelet fogalmaznak Szeged város tekintetes Tanácsának a következő kéréssel. Miközben a zseniális dalköltő utolsó tusáját vívja, bár az orvostudomány lemondott már róla, ám ő maga "melódiával teli szívének minden hitével csügg az életen - méltányolva nagy szülőttének halhatatlan érdemeit, halála esetén kegyeskedjék hazavitetni a dalköltő holttestét, s forró kívánság szerint az édes szülőtte föld, pihentető hantja alá eltemettetni. Hadd süssön dicső sírjára örök csillagként Szeged szerető szíve' - áll a levélben, amelyet legelőször is dr. Jókai Mór írt alá.”
<http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/a-e/dankopelet.htm>

8. A „vászon-Dankó”: a füstös cigány

Mint fentebb említettük, a film középponti témája a korszak melodramáihoz hasonlóan „a feltörekvő újemberként működő” cigány művész küzdelme a sikerhez, boldoguláshoz vezető úton. Érdekessége a két korszak, a századvég polgárisodó és a harmincas évek Magyarországnak egymásra vetítése. Bár a történet az ezernyolcszázados évek végén játszódik, a naplementekor a Trianon előtti Nagy-Magyarországot formázó felhők a korszak uralkodó ideológiáját idézik meg: a film a két bécsi döntés közötti időszakban, a zsidótörvények bevezetése utáni „örségváltás” időszakában készült. A bonyodalom kiváltója látszólag a kétféle nőalak, a szűzies, gondoskodó polgárlány és az erotikus, boszorkányos cigánylány közötti választás nehézsége. Valójában azonban *a származás megtagadása* az asszimilálódással járó siker (amelybe beletartozik a Jánky Ilonkával kötött házasság is) elérése érdekében. Ezt jelképezi az apai örökség, a hegedű vándorlása, a visszaszerzéséért folytatott küzdelem. A társadalmi felemelkedésnek tehát két, nem egyenrangú útja létezik a filmhős Dankó számára: az egyik, a hagyományos, anyagilag ugyanolyan kedvező, ám kiszolgáló cigányzenész működés, amelyhez kiváló partner lehet a cigány táncos, énekes Rózszi. A másik az önálló, alkotó művészpálya, amelynek alkotóeleme az öröklött zenei tehetség, ám annak etnikai sajátossága nélkül, a nem cigány polgárlány, Jánky Ilonka oldalán. Ez a problematika a filmben többször, különböző döntés- vagy konfliktushelyzetben megfogalmazódik, legexplicitebben a film elején Dankó jelenti ki: „Nem vagyok én cigánynak való. Ne ragasszanak bankót a homlokomra, ne mondják, hogy füstös cigány!”

Nemcsak arról van szó tehát, hogy a filmkészítők leegyszerűsítenek egy meglehetősen összetett társadalmi kérdést a feltételezett közönségigények illetve a korszak ideológiai elvárásainak megfelelően, hanem épp azokat a motívumokat takarják el a Dankó-életútból, amelyek valamennyire hozzásegíthetnek a cigány művészek helyzetének megvilágításával az azonosságtudatukban (azóta is jórészt feloldatlan) anomáliák megértéséhez. Ez az erőltetett, szimplifikáló szándék a filmnek szinte minden műfaji és stíluselemében megtalálható. A kezdő képsor az apai örökség átvételének pillanatát idézi fel, amelynek központi motívuma az Andrea Amati-hegedű. A rendkívül értékes (több száz éves) hangszer a primás apa egy olasz gróftól kapta ajándékba: ennek a fiktív elemnek a beépítése már előrevetíti a cigányzenészeknek a patrónusaiktól való függését, hangsúlyozván, hogy mit sem ér a zenei tehetségük a megfelelő eszköz birtoklása nélkül. A bevezetés Dankó zenésszé válásának másfél évtizedes időszakát sűríti egy szekvenciába, áttűnéssel változó kottalapok és egymást váltó, egyre bonyolultabb zenei dallamok megidézésével. Ezzel a filmírók nem egyszerűen az idő sűrítésének eszközével élnek, hanem megmásítják a zenei fejlődésnek a cigány zenészek

körében megszokott, személyes kontaktuson, az improvizációs és variáló készség fejlesztésével együtt járó módját. Kihagyják továbbá a főhős jellemfejlődéséhez elengedhetetlenül hozzájáruló kamaszéveket, amikor a kilenc évesen árván maradt fiú, tizenöt éves korában „malacbandát” (fiatalokból álló, önálló zenekart szervezve) kezdte el keresni a kenyerét. Ezekre a „kitakarásokra” nemcsak dramaturgiai okból van szükség, hanem hogy megfelelően lefaraghassák a főhős Dankó karakteréről a realiztikusan motivált, egyszersmind nagyobb társadalmi távlatokat nyitó, a cigányságot *valóságosan küzdő, leleményes, aktív* csoportként bemutató elemeket. Ehelyett olyan háttérközeg megformálására törekednek, amely ellentmondásosan egyesíti a szegényparaszti miliő (a szobabelső tárgyai, az olvasót morzsolgató anya alakja) és a népszínművek komikus cigányhőseinek (lakodalmi jelenet, Kukac alakja) sztereotip jegyeit. Semmilyen formában nem utalnak a szegedi cigánytelep lakóinak életére, amelyet gyökeresen megváltoztatott az (épp a Dankó házasságának első éveire eső, 1879-es) nagy tiszai árvíz utáni átépítés.

Természetesen a korszak tömegfilmjeinek áramába tartozó melodramától nem az elemző társadalomábrázolást kérem számon, hanem azt próbálom megvilágítani, mi az, és legfőképp miért az áll helyette, ami. Nagy vonalakban egy nagyravágyó, ám jellemgyenge férfi kudarcokkal teli, misztikummal átítatott élettörténete, akinek a siker inkább a polgári feleség számára megteremtett anyagi biztonságot, mint az alkotóművészként kivívott társadalmi presztízst jelenti. Ez nemcsak meghamisítja Dankó Pista élettörténetét, de teljes ellentétben áll vele. Dankó köztudottan nem az anyagi jólétre, hanem a művészi önállóságra törekedett. Kultikus alakja épp – a mai fogalmainkkal – emancipációs törekvésként is értékelhető tudatos kulturális értéképítés és társadalmi státuszteremtés szintézise miatt emelkedik ki a többi legendás zenész közül.

Jól megvilágítja ennek az életrajz meghamisításnak a lényegét a szimbolikus hegedű-vándorlás. Az értékes apai örökség eladására (a származás megtagadását jelentő házasság „tragikus vétsége”, konkrétan az elhagyott Rozi által elhangzó „cigányátok” következményeként felfogható) nélkülözés közben kényszerül Dankó, ráadásul tudatlansága következtében fillérekért. A hangszer egyre több pénzért cserél gazdát, közben, (akárcsak a korabeli cigányzenekarok) bejárja a világot. Végül egy dúsgazdag hangszergyűjtőnél állapodik meg, Oroszországban, *mivel* az elhagyott cigány szerető is ott próbál „vengerkaként” (kitartott táncosként) szerencsét. (Valószínűleg nem véletlen a magyar származású prostituált és a félművész cigánylány alakjának egymásra vetítése sem.) Dankó, aki a hegedű eladásával illetve az átok hatására elveszíti zenei tudását, elmegy, hogy a hangszert a lány segítségével visszaszerezze. A rendkívül olcsó dramaturgiai fogásokban

bővelkedő záró jelenetek, a cselekmény tetőpontján a már beteg, ám a szibériai körúton még jobban elgyengülő Dankónak a hegedűért folytatott eszelős küzdelmét, a két nő közötti vergődését emelik ki. (Dankó valóban fiatalon, öröklött vagy az ifjúkori nélkülözések során szerzett tüdőbajban halt meg, bár a művészbartái által szervezett gyűjtésből San Remo neves szanatóriumában is próbálták gyógyítani.) A megoldás felé közeledve újra Magyarországon vagyunk, ahol a haldokló Dankó megkapja (Rózsi megbocsátó üzenetével együtt) a hangszer, egyben az átok feloldását, ám későn.

A történet érdekessége még, hogy a Dankó életrajzokban nyomát sem találjuk az elhagyott cigány szeretőhöz fűződő romantikus szálnak, ellenben a nótaszerző maga próbálkozott egyszer egy népszínmű megírásával és színpadra állításával, amelyben szerepel ez a motívum. A *Cigányszerelem* c. népszínműben a híres primás, Rigó Jancsi és Chimay hercegné valós alapokon nyugvó, egykorú romantikus szerelmét dolgozta fel, a művet 1896-ban mutatták be és játszották rövid ideig az óbudai Kisfaludy Színházban. (A dolog pikantériája, hogy ugyanezt a történetet dolgozza fel aztán 1958-ban Keleti Márton nagysikerű filmje, a *Fekete szem éjszakája*). A cselekmény bonyodalmát itt is az elhagyott cigányközösség és feleség váltja ki, valamint a hegedű, mint fétistárgy ebben is nagy szerepet kap. Mintha a *Dankó Pista* szerzői a nótaszerző által színpadra vitt fikciót gyúrták volna össze a művész élettörténetével.

Hogy a cigányság attribútumait negatívan vagy pozitívan értékelte a korabeli közönség, az nagyban függött attól, mennyire azonosította azt be „a magyar vagy a cigány néplélekre” jellemző sajátosságokkal. A társadalmi távolság hangsúlyozása (amelyre Bernáth Péter az idézett tanulmányban több, korabeli filmben hoz példát) még a romantikus szemléletű, dicsérő kritikákban is fellelhető:

A szép cigányleány, egyetlen végzetesen izzó szenvedély, fajtája végzetesen izzó, gyűlöletes szerelmével szereti a közülük szakadt renegátéletű cigányt és halhatatlan muzsikust. (...) Micsoda asszonyi sors lehetett: a legszebben zengő hegedűn kapni szívéből szakadt, csodálatos szerelmi vallomást - és örökké idegen maradni amellet, akit legjobban szeret. (Tersánszky 1941:16 In: Bernáth 2002)

Egy erősen elmarasztaló kritikában szintén a cigánytematika a bírálat tárgya, ám a szélsőjobboldali politikai propaganda céljai szerint. Az írás viselhetné a mi a magyar és mi a cigány alcímet, ugyanis a többnyire jogos filmbírálatban az érvelés alapja a szerző értékrendje és álfolklorista kategorizációja. Az alapprobléma a szerző szerint a megidézett korszakban rejlik, amely

(...) a magyarság biológiai történetének talán legszomorúbbik fejezete: a kivándorlás, a másfélmillió vécscsapolás, a zsidó és román térhódítás és a tragikus magyar földcsuszamlás kora, Trianon szálláscsinálója. (Pálóczy Horváth:1941)

A színészválasztás és – vezetés gyengeségei, a dramaturgiai hibák mind terítékre kerülnek, időnként paródiába illő érveléssel, helyenként túpontos szarkasztikus élel, ám a legfontosabbak mégis a Dankó Pista nóták „magyartalanságait”, a cigány zenei előadóművészet „ritmustúlzásait” pellengérré állító megállapítások. A cikk utolsó részének a „vissza a gyökerekhez” passzusa természetesen a magyar népdal, a paraszti élet kutatásának, bemutatásának fontosságát állítja szembe „a szegény magyartalan magyar Hollywoodból” kikerülő filmekkel.

9. (Film)üzlet és (film)politika

Kalmár László *Dankó Pistája* akárhogy is, de *bárkinek* érveket szolgáltatott arra, hogy a műfajból, a stílusból, a rendezői munkából, színészi alkalmatlanságból eredő hiányosságait összefüggésbe hozza a magyarországi cigányzenészek tevékenységével. A film általános elmosódottságából következően, miközben látszólag leegyszerűsítve, kiszínezve is, de egy cigány művész „emancipációs küzdelmét” ábrázolja, megszilárdítja a fennálló hatalmi viszonyokat. Megmásítja mindazokat az életrajzi tényeket, amelyek ezeket a harcokat átélhetővé tennék, a Dankó személyiségében és pályájában rejlő valódi értékeket felfednék. A viták egyik fontos pontja, a cigány zenészek „magyarsága” vagy „magyartalansága” valójában irreleváns abból a szempontból, hogy „védelmezőik” sem érintették a lényegi kérdést: a társadalmi egyenlősítést, a művészeknek a hasonló nem cigány társadalmi csoporttal való *egyenrangúsításának* szükségességét.

Mindez újra a film „elmosódott természetére” irányítja figyelmünket, ezért érdemes a problémát a fenti elemzés fényében megközelítenünk. Mindeddig, szándékosan mozogtam kétféle nézőpont között: Kalmár *Dankó Pista* c. alkotását hol a korszak egyik, ha nem is fontos, de jellegzetes játékfilmjeként vizsgáltam, hol pedig „véletlenszerű dokumentumként”, amely a két világháború közötti cigányképek egyik különleges lenyomata. Első látásra ez az eljárás nem feltétlenül tűnik célravezetőnek, ám meggyőződésem, hogy a tömegfilm diszkurzív gyakorlatának lényegi vonásait emeli ki. Segítségképpen idézzük fel Arthur C. Danto „Mozgó képek” c. már idézett tanulmányát (Danto 1997). Játékfilmként nézve bár *életrajzi témájú* alkotás, valójában a *fiktív* Dankó Pista alakja egy saját szemantikai struktúrával bíró modell, a cigány művészsors allegóriája, amely mellesleg erős párhuzamot mutat a Dankó által megformált Rigó Jancsi alakjával. Ez esetben a korszak diszkurzív gyakorlataitól nem sokban különböző mozgóképes reprezentáció. Itt külön kell szólnom ennek az eljárásnak a legfontosabb eszközéről, a színészválasztásról. Dankó Pista szerepét ugyanis az első magyar férfisztárra, Jávor Pálra osztották. Jávor pályájának felívelése egybeesett a hangosfilm gyártásának elindításával, egyben a hollywoodi típusú sztárrendszer

magyarországi kialakulásával. Nem véletlen tehát, hogy a számos filmszerep közül Jávor legtöbbször mulatozó urat játszott, akinek a legfontosabb előadási „kelléke” a cigányzenész.

Nincs az a "móriczsigai" Kerek Ferkó és nincs az a bihari, vagy nyírségi, fiatal tiszteletbeli szolgabíró, akinek hetyke és angyali, bricseszes, sárgacsizmás, "reitpecsnis" férfi-szekszepilje vetekedni tudna ennek a mosolygó, karakán, ruganyos és renitens Jávor Palinak a kedvességével, hatszáz fogú mosolyával, úri, magyar, lobbánékony és megejtő, huszártisztes és négylovas sandlaufert hajó, sárga szavasbőrkesztyűs, ostopattintó, félreccsapott kalapú, villogó szemű - s mind e tulajdonságok mellett mégis oly kisfiús bájával..." (Egyed 1942)

Bernáth Péter a fenti tanulmányban Jávornak egyik idevonatkozó nyilatkozatát idézi:

Az *Egy tál lencséről* ezt írták a lapok: "Jávor Pál végre megmutathatta, hogy van igazi dolgos jómarkú, szerelmes-szívű magyar férfi - füstösképű, fülbehúzó kíséret nélkül." Jávor Pált, amikor rá akarták venni, hogy búcsúzzon el a mulatós filmekről, így válaszolt: "Eszem ágában sincs elbúcsúzni a cigánymuzsikától. Függetlenül attól, hogy művészeti vonatkozásban a legszélesebb skála híve vagyok, igenis érzem, hogy az egyéniségem kitűnően harmonizál a nótázó, cigányozó, mulatós szerepekkel, tehát a jövőben is szívesen vállalom őket. (...) A *Nosztaly fiú* felvételei alatt különös élményben volt ezzel kapcsolatban részem. A film tudniillik magyar-német verzióban készült, s mindkét változatban én játszottam a címszerepet. Nos, én már sokat mulattam az életben, és a színpadon is. Minden idegszállammal érzem a cigányzenét, a mulatós jeleneteket olyan spontán természetességgel, hogy úgy mondjam ősi ösztönösséggel élem át, hogy színészi alakításra nincs szükségem. Ellenben még sohasem mulattam németül. Ez volt az első eset, hogy a primást dirigáló, asztalra csapó, poharat törő jelenetekben németül kellett kurjantani. Azt hittem semmi az egész, hiszen hibátlanul beszélek németül. És mégis pokolian nehéz volt megállni, hogy egyszer-egyszer magyarul el ne szóljam magam, hiszen a cigányos mulatsághoz úgy hozzátartozik a magyar szó, mint a huszárhoz a lova. (Bános 1975:147-148 Idézi Bernáth 2002:114)

Ennél hitelesebb vallomást a cigányzenés mulatozás szeretetéről aligha lehet találni a korszak sajtójában, őszinteségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Jávor a halála előtt a kórházba rendelt egy zenekart és utoljára eljátszatta velük kedvenc nótáit.

Annak azonban, hogy Jávor alakította Dankó Pista szerepét, méghozzá annak karakterét, életrajzi vonásait a fenn tárgyalt módon leegyszerűsítve, kisajátítva, tagadhatatlanul van némi pikantériája. Arthur C. Danto ugyanitt leszögezi, hogy a sztárszisztémában a színész „autogramszerű kultúrtermék”, „metafizikai szempontból összetett egyéniség”, amely *eltakarja* az általa játszott szerepet. Amikor tehát a fiktív Dankó Pistát, a Kalmár-Nagymihály-féle cigány művészsors allegóriáját *nézzük*, Jávor Pált, a cigányzenére mulatozó urat *látjuk*.

Ez ad felmentést a nézőpontváltásra és a dokumentumként vizsgált film kritikai megközelítésére. Ha tehát a filmben szereplő Jávor-Dankót és környezetét motívumoknak

tekintjük, megvilágíthatjuk ennek a minden elemében hamis cigány művészsors allegóriának a lényegét.

A valódi produktum egy olyan Dankó-film, amely eltűnhetne ugyan az ismeretlenségben, ha született volna sok, egyéb maradandó életrajz alapú feldolgozás cigány művészekről. Így azonban fájdalmas mementó, *dokumentuma* egy hiánynak, amely újra és újra termelődött a magyar filmtörténetben. A „hozzánk tartozó magyar cigányzenészek” romantikus hangulatemelő vagy kultúránkat gazdagító szerepének hangsúlyozása bármilyen céllal történjen is, a hagyományos hierarchikus viszonyok megváltoztatásának szándékát egyetlen elemében sem tartalmazza. Ehhez pedig a film, (mint remélhetőleg láttuk és látni fogjuk,) épp elmosódottságánál fogva, kiváló eszköznek bizonyul.

Hiszen a dánosi eset idején még magas presztízsű cigány muzsikusból így lett újra „füstös cigány”.

VI. Cigányok a hatvanas évek filmművészetében, valóság és képzelet határán

A magyar filmművészet cigányábrázolásában áttörést jelentett egy meglepő módon, megjelenése idején is elismert, majd később kanonizálódó műalkotás, Sára Sándor *Cigányok* (1962) c. rövid dokumentumfilmje. Néhány év múlva az addig inkább operatőrként jeleskedő alkotó elkészítette első önálló, önéletrajzi elemekből építkező nagyjátékfilmjét, *Feldobott kő* (1968) címmel. Ennek történetében egy epizódyszerű, ám a film dramaturgiai tetőpontján elhelyezett jelenetsor egy faluszéli erdőben élő cigányközösség életét, valamint a rajtuk (ellenük) végrehajtott közegészségügyi intézkedést, a kényszermosdatást örökíti meg. A korai Sára-mű, valamint ezt a dokumentarista filmrészletet magában foglaló játékfilm sajátos helyet foglalnak el a magyar filmtörténetben: az előbbi a balázs béla stúdiós lírai dokumentarizmus korszakváltó darabja, ez utóbbi az „így jöttem”-filmek sorában, a „cselekvő hősöket” középpontba állító modernista alkotás, a magyar új hullámos irányzat egyik korszakzáró műve. Jelentőségük azonban a cigánykép-alakzatok formai változásait tekintve és a rajtuk keresztül megelevenedő korszaknak a kulturális emlékezetünkben betöltött szerepe miatt is jóval túlnő ezen a filmtörténeti kánonhelyezeten. Létrehoztak ugyanis egy olyan „filmemlékezeti státuszt”, amelynek dokumentumszerű minősége rendkívüli módon megerősödött: látni fogjuk, illusztrációként, a múltra való hivatkozás megjelenítéseként többféle történeti forrásban szerepelnek. Egyszersmind számos, nyugtalanító, a szenvedésábrázolással kapcsolatos filmelméleti kérdést vetnek fel, amely mindezülig tisztázatlan maradt. Viszont kialakítottak egy konvenciórendszert a cigányság áldozatként való megjelenítésében, amely – akár anélkül, hogy ennek a ténynek tudatában lenne – sok, Sáránál kevésbé tehetséges alkotót is követésre ösztönzött.

1. Egy filmdokumentum a cigány idegenségről

Mielőtt azonban a filmek vizsgálatába kezdenék, meg kell emlékezni egy olyan, nagy valószínűséggel a korszak magyar alkotói számára ismeretlen előképről, amely szigetként létezett saját korának filmtermésében. A párhuzam kedvéért is érdemes elidézni itt: alaposan szemügyre véve az alkotói szándék, a megközelítés, a szellemi, kulturális és társadalmi környezet kapcsolódásait.

Moholy-Nagy László berlini emigrációja alatt, 1932-ben készített egy rövid dokumentumfilmet *Nagyvárosi cigányok* (*Grossstadtzigeuner*) címmel. Bár a filmet természetesen nem magyarországi cigány közösségben forgatták, nálunk évtizedekig jóformán ismeretlen volt, a szerzőjének személye miatt mégis a magyar filmtörténet részének tekinthetjük (annál is inkább, mert a korszak német filmgyártása „sem fogadta be”). A film példátlan módon, *az önreflexió eszközeivel* közelíti meg az ábrázolás tárgyát, így nemcsak a cigányreprezentáció, hanem a dokumentumfilm készítés történetében is kitüntetett helyet

érdemel. Holott figyelmet nem kapott: Moholy-Nagy életében nyilvános bemutatót sem tartottak.⁴⁶

Nem véletlenül: a harmincas évek Németországában érzékeny pontnak számíthatott a cigányság életének dokumentarista bemutatása. Ugyanebben az évben került viszont a mozikba egy teljesen más szemléletű, műfajú játékfilm Leni Riefenstahl rendezésében és Balázs Béla forgatókönyvírói, segédrendezői közreműködésével. (A kiváló filmesztéta ekkor már a Német Kommunista Párt tagja volt, ezután emigrált Moszkvába. Amikor az őt megillető tiszteletdíjat kérte, Riefenstahl még a nevét is levetette a stáblistáról.) *A kék fény* (*Das blaue Licht*, 1932) a hegyi filmek (*Bergfilme*) egyik tucatdarabja: romantikus szerelmi történet egy falusi cigánylányról és egy festőről. A szerzők a természetfeletti képességekkel megáldott lány tisztaságát, önzetlenségét állítják szembe a kapzsi parasztok életszemléletével, akik a főhőst boszorkánynak tartják. Siegfried Kracauer a következőképpen jellemzi a filmmesének a „német film pszichológiájában” betöltött szerepét:

Gyönyörű külső felvételek hangsúlyozzák a primitív emberek és természeti környezetük feloldhatatlan kötelékét. (...)Míg a parasztok csupán a talajhoz kötődnek, Junta az elemi erők igazi megtestesülése, és halálának körülményei megdöbbentően erősítik meg ezt. Junta meghal, amikor a józan értelem megmagyarázta, és így elpusztította a kék fény legendáját. A kristályok ragyogásával együtt az ő lelkét is elhordták. Mint a *Viharok a Mont Blanc* fölött meteorológusa, ez a hegyi leány is összhangban van azzal a politikai renddel, amely az intuícióira támaszkodik, imádja a természetet, és mítoszokat kultivál. Igaz, a végén a falu örvend a szerencséjének és a mítosz legyőzöttnek látszik, de a film a racionális megoldást annyira röviden intézi el, hogy inkább kiemeli, semhogy csökkentené Junta jelentőségét. Ami megmarad, az a lány birodalma iránt érzett nosztalgia, és a szomorúság a kijózanított világ felett, amelyben a varázslatos áruvá válik. (Kracauer 1991:224)⁴⁷

Néhány évvel később azonban, 1936-ban, jóval a zsidók tömeges deportálása előtt, Berlin-Marzahnban már állt az a gyűjtőtábor, ahová a „társadalomellenesnek” minősített cigányokat zárták. Leni Riefenstahl ekkor már javában készíti a náci propagandafilmjeit, majd 1940-ben egy régóta dédelgetett álma valósul meg, elkezdi *A hegyek alján* (*Tiefland*) c. film forgatását.

⁴⁶ Sibyl Moholy-Nagy, a szerző volt felesége, visszaemlékezéseiben részletesen beszámol a film keletkezéstörténetéről. Azzal az indoklással utasították el a filmkópia nyilvántartásba vételét, hogy készítője külföldi, nem tagja a Német Filmkamarának, ráadásul a német szociális állapotokat nem kedvezően mutatja be. Moholy-Nagy 1934-es távozásáig nem mutatták be nyilvánosan Németországban, de máshol sem, egészen 1946-ig. (S.Moholy-Nagy 1969 In Curtis 1997:60)

⁴⁷ Egy kiterjedt kutatás keretében érdemes lenne megvizsgálni a film készítésének körülményeit, a metaforizációt kiváltó késztetéseket. Balázs Béla ugyanis életrajzi regényében (Balázs 1976) hosszan mesél a „gyermekkor metaforikus koráról”. Elbeszélésében pontos leírását adja a kísérteties élményének. Az egyik példa, egy gyerekkori álomban látott színnel való felnőttkori „találkozás”: egy kiránduláson a Dolomitokban, a Monte Cristallot övező hegyláncon (*A kék fény* forgatási helyszíne). A film történetének alapja a hegycsúcshoz kapcsolódó helyi legenda, Balázs Béla kísérteties élményét pedig a Monte Cristallo gleccserén tükröződő holdfény színe váltotta ki. Ezek egymásra vetítéséből születhetett Leni Riefenstahl alakításában Junta, a cigánylány. „Az álomban, ahol nincs objektum, látomásaim színe az én kivetített, láthatóvá lett érzéseim, melyek leváltak rólam, és visszanéznek rám. Azért olyanok, mint az értelmes pillantás, mint a hívó kiáltás, és a szándék, mely engem illet.” (p.32.)

Ebben újra ő játssza a főszerepet, Juntához hasonlóan egy vonzó cigánylány alakjába helyezi magát. A filmtörténetben kevés film bír ilyen tragikus keletkezéstörténettel: az 1940 és 1944 között, megszakításokkal zajló forgatásokon több alkalommal, a Karwendel hegységben zajló külső helyszíneken és a babelsbergi stúdiókban is alkalmaztak a közeli gyűjtőtáborokból (főleg Maxglanból) cigány fogvatartottakat, többségében gyerekeket. Később Auschwitzba deportálták őket, ahonnan csak néhányan térhettek vissza. A forgatások és a később róluk szóló viták történetét nyomom követhetjük Steven Bach monográfiájában. A szerző a következőképpen kommentálja a tragikus végkifejletet:

Leni később azt állította: 'A háború után jóformán valamennyiüket viszontláttuk' és mind úgy emlékeznek a forgatásra, mint életük legszebb korszakára', nem utolsósorban azért, mert hiszen 'egyiküknek' sem esett bántódása'. (...) Önmagát a cigányok jótévőjének tartotta, és az önvád éppoly idegen természetétől, mint az önvizsgálat. 'Alkotóerőmet nem csorbította kétség vagy lelki furdalás, ború vagy balsejtelem – jelentette ki. – A művész számára egyetlen küzdelem létezik: az, amelyet műve tökéletességéért vív – és csak egyetlen szabadságot ismer: ha elgondolása testet ölt az alkotásban.'" (Bach 2008:345)

Riefenstahl a film 1954-es (!) bemutatóját követő felháborodásra reagálva és a későbbi megnyilatkozásaiban is többször kísérletet a cigány holokauszt megtagadására. Csak halála után, egy a *Der Spiegel*-nek 2002-ben adott interjú miatt sikerült egy kölni roma jogvédő szervezetnek (Rom e. Verein) kártérítési pert indítania ellen, amelyet meg is nyertek.

A film háború utáni (kegyeletsértő) befejezésére és bemutatójára némiképp magyarázatot ad a pharrajimos (cigány holokauszt) utáni traumafeldolgozás késleltetett, ellentmondásos története.⁴⁸

Erre a látszólag nem annyira fontos kitérőre nemcsak azért volt szükség, hogy a megfelelő kontextusba tudjuk helyezni Moholy-Nagy filmjét, hanem azért is, mert a filmgyártás és kulturális emlékezet e kirívó példája megfelelő párhuzamot jelent majd Sára Sándor *Feldobott kő* c. filmjének keletkezéstörténetéhez. A fenti, valószínűleg helytálló Kracauer-idézet újra csak a film elmosódott természetének egy újabb igazolására példa: hiszen „a cigány misztikum” toposzait még egy olyan politikai, ideológiai vonulat is képes volt a szolgálatába állítani, amely néhány évvel később már a romák társadalmi csoportjának végső megsemmisítésére törekedett.

Épp ezért Moholy-Nagy filmje elkészítésének tényével is forradalmi lépésnek számított. Jelentőségét csak növeli az általa képviselt alkotói szemlélet, annak kiteljesítéséhez használt filmes eszközök. A film két létező változatának kiváló összehasonlító elemzését Robin Curtis

⁴⁸ Erre vonatkozóan ld. a Katrin Seybold filmrendezővel készített interjúmat (Pócsik 2006).

végezte el (Curtis 1997). Eszerint az eredetihez valószínűleg közelebb álló néma, ún. Bauhaus-verzió mellett a Chronos nevű cég 1971-ben kiadott egy olyan változatot, amelyet zenével, kísérőszöveggel (Sibyl Moholy-Nagy már idézett művének vonatkozó részleteivel) láttak el.⁴⁹ A szerző épp ezért a két változat közötti eltérésekből kiindulva egy kiváló állítás melletti megalapozott érvelést tesz közzé: a *Nagyvárosi cigányok* sem városdokumentumfilmnek, sem egy városi cigány közösség etnografikus szemléletű *Lebenswelt*-lenyomatának nem tekinthető. Ellenben egy olyan alkotásnak, amely Moholy-Nagy avantgardista szemléletét tükrözi, és az ábrázolás tárgyává *a nézői tekintetet* teszi. Az általa a Bauhaus-évek alatt programszerűen kitágított fogalom, a *Sinneserweiterung* („az érzékek kiterjesztése”) egyik megnyilvánulása. (Curtis 1997) A szerző érveléséhez csatlakozva úgy gondolom, hogy a film életképeket rögzítő, rövid snittekből álló, kb. minden tizedik beállítás után egy önreflektív elemet beépítő szerkesztésmódja nemcsak Moholy-Nagynak a térről és mozgásról alkotott haladó elképzeléseit példázza, de jól mutatja kortárs dokumentarista kísérletező alkotók, legfőképp Dziga Vertov hatását is.⁵⁰ A közösség tagjainak civakodását és a táncos mulatságot bemutató jelenetek közé ékelte képsor a kamera *nemkívánatos* jelenlétéről, tehát a filmező Moholy-Naggal való (elutasító) kapcsolatteremtésről nemcsak a cigányábrázolás, hanem a dokumentumfilm történet egyik kivételes pillanata. A megfigyelő tekintetre tett utalások (és a szándékosan alkalmazott, „zavaró” formanyelvi eszközök, mint például a rosszul fókuszált, ferde kompozíciók), amelyek folyton-folyvást kizökkentenek a voyeurisztikus nézői szerepből, azt a viszonyt teszik láthatóvá, amely az alkotót az ábrázolt tárgyhöz fűzte. Bár Sibyl Moholy-Nagy visszaemlékezése szerint a nagyváros szélén táborozó, ám a természetközeli életmódból sok elemet megőrző cigányok Moholy-Nagyban gyermekkori emlékeket ébresztettek, a filmen *nyoma sincs* romantikus nosztalgiának, a vagabond vándorlók „kihalóban lévő” kultúráját érzelmes mázzal bevonó leírásnak (S. Moholy-Nagy 1969). Ellenben a kultúrák közötti, illetve a közösségen belüli

⁴⁹ A filmet legutóbb Magyarországon a Ludwig Múzeum Moholy-Nagy László életműbemutató kiállításán láthattuk (Moholy-Nagy László: „The Art of the Light” <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=768&menuId=44>). Itt egy olyan verzió szerepelt, amelyet a jogutódok készítettek. Kortárs cigány és magyar népzene (Kalyi Jag, Sebő, Vujicsics) felhasználásával, Moholy-Nagy (számomra egyelőre ismeretlen) instrukciói alapján hoztak létre egy folklorizált változatot, amely teljesen más értelmezését adja a szerző felvételeinek. A Moholy-Nagy Foundation dvd-n forgalmazza, megrendelhető a honlapján, ám pontos adatok a zenére vonatkozóan nem szerepelnek a leírásban http://www.moholy-nagy.org/Ein-Lichtspiel-DVD-p/dvd_6.htm . Az egyes változatok eltéréseit, a zeneválasztás és értelmezés összefüggéseit egy alaposabb kutatás keretében kívánom a jövőben feltárni.

⁵⁰ Moholy-Nagy László az egyik „mozgó képekről” írt, a montázst elemző tanulmányában behatóan vizsgálja Vertov eljárását. „Mindezen elemek kombinációja meglepő változásokban forradalmasította a szokásos vizuális, valamint felfogási folyamatot. Az érzékelés teljesen új ütemezését teremtette meg, amely a fizikai mozgásnak a festői mozgásba és a kezdeti cselekvésnek maguknak a cselekvő személyek által látott, objektíven megfigyelhető folyamatába való átültetésén alapult. Habár ez először zavarba ejtőnek tűnhet, el kell ismerni, hogy készülöben van a tér-idő felfogás új törvénykönyve.” (Moholy-Nagy [1946] 1996:280)

kapcsolatteremtés legkülönbélebb, ellentétes módozatain keresztül (lóvásár, utcai jóslás, utcai árulás, kártyázás, gyerekjáték, veszekedés, tánc. stb.) az emberi interakcióknak színes tárháza jelenik meg előttünk, az említett önreflektív elemek segítségével állandóan utalva „az idegenség” élményére. Ezzel a metanarratív eszközzel Moholy-Nagy felülírja és más minőségbe fordítja a cigánysághoz kapcsolódó, a „kísérteties mássággal” jól megragadható idegenségérzet kiváltotta szorongást. Egyszersmind a modernizálódó nagyváros szélén élő, nyilvánvalóan polgáriasodó cigányok *állandósuló (tehát folyamatos határátlépéssel járó) jelenlétének a saját betolakodói szerepkörén keresztül ábrázolt valóságát* úgy jeleníti meg, hogy az a bevándorlás örökké érvényes metaforájaként is működhet. Kívül és belül viszonyai még inkább összezavarodnak, ha Moholy-Nagy emigráns magyar (külföldön gyakran épp a cigánysághoz kötött) identitására és az ábrázolt szintő cigányok „németiségére” gondolunk. Ebben a rendkívül érzékeny, a film mediális sajátosságait tudatosan kiaknázó formanyelvi játékban kétségkívül Dziga Vertov hatása érhető tetten: Moholy-Nagy a *Látás mozgásban* c. kötetében (Moholy-Nagy 1996:10-12) közölt bevezetőjében van egy hitvallás, amely sok párhuzamot mutat Vertov „filmszem-elméletével”, az élet dolgainak „látáskivonattá” való szervezésével. Azt hiszem, Moholy-Nagy filmjére ugyanúgy illik az a megállapítás, amelyben Bódy Gábort idézve Vertovról írtam, s amelyet most a következőképpen egészíthetnénk ki:

Az észlelésmód megjelenítésével, elemzésével olyan „állapotba” hozza a befogadót, amelyben az ábrázolt világ megismerése teljesebbé válhat. A médium természetét a valóság észlelési módjainak elemzésével párhuzamosan vizsgálta, és a kettőt a reflexivitás eszközével egymásban tükrözve ábrázolta. Ezzel hozott létre – *kevésbé elmosódottnak tűnő - valódi dokumentumokat*, egy korszak viszonyainak, összefüggéseinek lenyomatait – Bódy Gábor szavaival élve „ablakot nyitott számunkra az időn”. (Pócsik 2009: 289-305)

2. A *Cigányok* – a kora Kádár-korszak „átmeneti” filmje

Sára Sándor *Cigányok* c. rövid dokumentumfilmje hasonló módon egyedülálló, előzmény nélküli alkotás, ám már természetesen megjelenése idején sokkal szélesebb körben vált ismertté, mint Moholy-Nagy műve.⁵¹ Hamarosan szó lesz majd a politikai irányvonalakban bekövetkező változásokról, amelyeknek a film elkészülésének ténye és a korszak egészen más szemléletű propagandaáradatához képest radikális kritikai megközelítése volt köszönhető. Ám mielőtt ezt a rendkívül összetett kérdést megvizsgálánk, tekintsük át röviden a társadalomtörténeti előzményeket.

⁵¹ Az ötvenes-hatvanas években cigány zsánerhősök szerepeltek néhány kosztümös műfajfilmben Keleti Márton: *Fekete szem éjszakája* (1958), Várkonyi Zoltán: *Egy magyar nábob* (1966), Fejér Tamás: *A beszélő köntös* (1968).

A *Cigányok* a bemutató után közvetlenül díjat kapott a Miskolci Rövidfilm Fesztiválon, 1963-ban a Lipcsei Filmfesztivál II. díját hozta el, valószínűleg ennek hatására a szerzőket ebben az évben SZOT-díjjal tüntették ki. (Gaál 1978). A film kritikai visszhangja is jelentősnek mondható.

Dupcsik Csaba, a már sokat idézett monográfiájában így foglalja össze az 1945-től az 1960-as évek fordulataig tartó időszak hatalmi politikájának a lényegét:

A hatóságok folytatták a korábbi „civilizáló” gyakorlatukat, csak éppen most már a totalitarisztikus állam kibővült eszköztárával. A korábbi *nyilvánosságban* elvértve bukkantak fel a cigányok. Ha mégis felbukkantak, akkor ezeket a diskurzusokat a civilizatorikus megközelítés szocialista változata uralta – a rendészeti megközelítés erős, de bizonyos korlátok közé szorított pozícióival. A mindennapi életben pedig – a korszak második felében ezt már kutatások is kimutatták – sokkal erősebbek voltak a szélsőséges, indulatokkal terhelt előítéletek, mint amelyek a nyilvánosság szűkre méretezett szférájában megjelenhettek. (Dupcsik 2009:138)

Ennek az előítéletes gondolkodásmódnak az egyik legszembeűnőbb fokmérője a cigány és nem cigány szegénység közötti különbségtevés (folytatódó gyakorlata) volt. Holott, a koalíciós években, a vesztes háború után eltűntek a társadalmi igazságtalanságot jelentő óriási vagyonok: mindenki egyformán volt, azaz „senki nem volt” szegény, tudjuk meg Ferge Zsuzsa már idézett tanulmányából. (Ferge 1998:35-36).

S mindemelllett a földosztás és általában a társadalmi mozgások lendülete megcsillantotta a szegénység végleges felszámolásának lehetőségét és reményét. Ez pedig a szegénységtudatot gyengíthette, alkalmasint teljesen megszüntethette. (Ferge 1998:35)

De nem mindenkinél, derül ki a szegénységpolitikát leíró, elemző részből. A háború előtt szándékosan elkülönített munkás- és parasztpolitika a szegénypolitikával összefonódott. A földreform gyakorlata például népi mozgalomként zajlott le néhány hónap alatt, ám a cigányok ebből is kimaradtak:

A cigányság korábban oly mértékben marginális és jogfosztott volt (láttuk, még a szegénykataszterbe sem voltak felvehetők, nemhogy az ONCSA⁵² juttatottjai közé), hogy – a jelek szerint – fel sem foghatták, hogy most esetleg jogaik lehetnének. (...) Ha mások a feltételek, ha – mindenekelőtt – a cigánykérdés iránti érzékenység létezett volna, talán számos későbbi nehézségnek elejét lehetett volna venni. (Ferge 1998: 95)

A koalíciós időszak után, a kemény diktatúra éveiben a szegénység mértéke növekedett, 65-75 %-os lett, és bár a társadalom homogénebbé vált, a munka biztonsága nagyobb lett, a fejlődés lendülete hiányzott, helyette a megfélemlítés határozta meg az emberi, társadalmi viszonyokat, írja Ferge.

Dupcsik kutatásai alapján képet formálhatunk arról, hogy ekkoriban a diszkriminatív eljárások mintha a háború előttiek folytatásai lettek volna (erről tanúskodnak a bűnügyi és közegészségügyi szervek intézkedései, az a kevés vitaanyag, amely nyilvánosságra került), ám többnyire elfogadott gyakorlatként alkalmazták azokat, nagyobb ellenállásba nem ütköztek sem a párt ideológusai, sem a lakosság részéről.

⁵² Országos Nép- és Családjóléti Alap

Erre az időszakra esik Sára Sándor pályájának indulása is, amely korántsem volt zökkenőmentes, épp a szociofotós indíttatás, a szegénység megmutatása jelentette a problémát a sematikus szocialista realizmus kizárólagosságának időszakában:

Ranódyval ugyan már dolgoztam, a *Szakadék*hoz fényképeztem a Viharsarokban, Orosháza környékén parasztokat. Részben típus, részben ruházkodás szempontjából. Az ötvenes években, amikor a parasztság már a fényes jövő felé - nem menetelt - menekült..., lementem Orosházára és környékére, és olyan anyagot hoztam, mint amilyenek Kálmán Kata szociofotói voltak annak idején. Az ideológia és a valóság között óriási volt a különbség. (Pintér 2000)

Ugyanennek a történetnek „némileg kibővített” változatát olvashatjuk Kincses Károly fotótörténész tanulmányában:

Ranódy László, mielőtt elkezdte volna forgatni az *Akiket a pacsirta elkísér* című filmjét, felkérte Sárát, hogy készítsen tanulmányokat a Viharsarok életéről⁵³. Ekkor fotózott Békésben egy sorozat szegény földművest, cigányt, a társadalom szélére sodródott embert. Nem aratott osztatlan sikert, a rendőrök még aznap éjjel rátörték a szállodaszoba ajtaját, s a negatívokat követelték. Megúsza valahogy, pedig 1958-at írtak ekkoriban. (Kincses 2003:36)

Nagyon fontos tény, hogy Sára magát a Kálmán Kata-féle szociofotós hagyomány folytatójának vallotta. A szociofotó általa képviselt korszakának cigányképét Szuhay Péter így jellemzi:

A szociofotó - lényegében az 1930-as és 1940-es években - a cigányok jelenlétét nem etnográfiai kuriózumként kezelte, hanem egyenlőnek tartva őket a nem cigány szegényekkel, a szegénység egyetemesen marginális, megalázott és kismimizett helyzetét ábrázolta. Cigány és nem cigány szegények egyaránt a fennálló hatalommal, az igazságtalan társadalmi berendezkedéssel pereltek. A szociofotó talán természetéből következően a társadalmi egyenlőtlenségekre próbálta a társadalom figyelmét felhívni, és hol csak szánalmat, máskor azonban szolidaritást is akart kelteni. A művészek nem is tartották mindig fontosnak a képek meghatározásánál feltüntetni a képeken szereplő emberek esetleges cigány származását. Számukra a szegénység még nem etnicizálódott, annak tehát nem etnikus, hanem osztály jellegét emelték ki. A gyermeki meztelenség, a gyermekét szoptató anya - mintegy a betlehemi istállót idéző környezettel - még nem válik speciálisan cigány ábrázolástípussá. Ebből a korszakból talán Besnyő Éva és Kálmán Kata nevét érdemes külön kiemelni, bár egyikőjük sem "szakosodott" a cigányok fotografálására. Besnyő Éva már-már festői képeket készít zenészekről (lásd például. E. Csorba 2000. 8. kép), Kálmán Kata híressé vált *Tiborc és Szemtől szemben* című köteteiben megtalálható parasztábrázolásai mellett a cigányok megjelenítése is beletartozik a szegények képi világába. Kálmán Kata egyik későbbi elemzője azt fejtegeti, hogy "A szegénység megfigyelése, anélkül, hogy a látottak személyesen érintenék őket, a középosztálybelieket büntudattal töltötte el. Kálmán Kata képei azt a tragédiát mutatják, ami a riporter szívében és tudatában, de nem szükségszerűen modelljeiben játszódott le. Amit a néző lát, az nem a szegénység, hanem Kálmán Kata reagálása a szegénységre." (Simon 2000:185. In Szuhay 2002)

⁵³ Kincses Károly valószínűleg tévedett: Sára nemcsak a Pintér Juditnak, hanem egy jóval korábbi interjúban is a *Szakadék* c. Ranódy-filmről beszél, aminek az előkészületei korábban, nem 1958-ban, hanem 1955-ben folytak. (Ablonczy 1978:14-20)

Erre a kérdéskörre majd a filmek elemzése során visszatérek, most azonban a kontextus feltárásának folytatásával kell továbbhaladnom.

Az sem elhanyagolható tény ugyanis, hogy a fiatal Sára a számára meghatározó, mélyen humanista világlátású Szóts István után Ranódy László mellett is tevékenykedhetett. Ha nem is közvetlenül, de hathatott rá a Ranódy-filmek eszmevilága, a baloldali szemléletű népi szociográfiákat adaptáló történetek, amelyeknek alapkonfliktusai a segítő szándékú értelmiségiekkel szövetkező szegényparasztság életvilágában gyökereznek. (Gelencsér 2011)

3. A túlzott őszinteség

Az 1956-os forradalom utáni időszak politikai enyhülése ugyanis nagyon különös dolgokat produkált. Az ötvenes évek végén a kormány cigánypolitikájának egyik legfontosabb eleme annak hivatalos kinyilvánítása volt, hogy a magyarországi cigányság nem tekinthető nemzetiségnek, tehát nem illetik meg a saját kultúra ápolásához szükséges jogok. Éveken keresztül készítették elő az eredetileg 1960-ra tervezett, majd 1961-re átcsúszó párthatározatot, amely az egyre égetőbb „cigánykérdés” megoldási javaslatait tartalmazta. Ehhez egy olyan országos statisztikai felmérés szolgált alapul, amelyet tanácsi hivatalnokok tölthettek ki – az útmutató szerint tilos volt az érintetteket is megkérdezni. (Dupcsik 2009:139). Ugyanakkor, az 1957 nyarán a Művelődésügyi Minisztériumban létrehozott Nemzetiségi Osztály (vezetője Vendégh Sándor) alá rendelve hozták létre októberben a Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetségét, az első országos cigány szervezetet. Ennek vezetője a szociáldemokrata múlttal bíró újságíró, a zenész cigány származású László Mária lett, olvashatjuk Dupcsiknál.

Ő lett tehát a Szövetség első főtitkára, de az államapparátus szemében gyorsan „rossz választásnak” bizonyult, mivel túl komolyan vette a feladatát. A cigányok „úgy gondolják, azért van a Szövetség, hogy cigány mivoltukat képviselje, és kötelessége, hogy mindenféle ügyes-bajos dolgokban (bírószági, rendőrszági, családi, segély stb.) eljárjon” – fogalmazta meg egy László utóda által aláírt irat a konfliktusok fő okát.

A Szövetség nem érdekvédelmi szervezet volt, de mivel más cigány szervezet nem létezett, a sérelmet szenvedett romák tömegesen ide jöttek panaszaikkal – az elhivatott László Mária pedig nem tudta és valószínűleg nem is akarta elküldeni őket. 1958-ban lejáratták és lemondatták Lászlót, utóda pedig a katonai állományban lévő, karhatalmista Ferkovics Sándor lett. (...) Ferkovics 1995-ös szóbeli közlésében tömörebben, de lényegre törően így fogalmazta meg saját szerepét: „a mór mehet, a mór megtette kötelességét”. Miután formálissá tette a Szövetség működését, 1961-ben hosszú rendkívüli szabadságra küldték, hogy új állást találjon magának – még azelőtt, hogy az 1961-es határozat hivatalosan is felszámolta volna a Cigányszövetséget. (Dupcsik 2009:140)

Mindezek ismeretében másképpen tudjuk értelmezni Sára Sándor 1978-as nyilatkozatát, amelyben az újságíró a *Cigányok* készülésének előzményeiről, körülményeiről kérdezi:

Az indíttatás közös [Sára itt a riporter kérdésében szereplő Csoóri Sándor-írásokra utal – P. A.]; az 1957 utáni politikai nyitásnak folyamányaképp nyílhatott tér és engedékenység ezeknek a törekvéseknek. A felsőbb vezetésben és az alsó igényekben közösen munkált: végre őszintén beszéljünk magunkról. Múltunkról és jelenünkről egyaránt. A *Cigányoknak* is előzménye volt. Sík Igor osztálytársam közvetítette a cigányszövetség igényét, hogy jó volna, ha készítenénk egy filmet, amely a cigányság életét hitelesen bemutatja. De hasonló társadalmi megrendelés indította útra Gyöngyössi Imrét, amikor gépkocsival, magnóval járták az országot, hogy rögzítsék: a szövetkezetesítés miféle drámákat, gondolatokat hullámoztatott meg az emberekben. Így gyűlt össze a *Tízezer nap* alapanyaga.

A „túlzott őszinteségnek” azonban, mint láttuk, nemcsak korlátai, de ára is volt. Sára az interjúban nem részletezi, de a megbízást még a László Mária vezette cigányszövetségtől kaphatta: az ország nyomorúságos cigánytelepeiről kellett szociófotókat és rövidfilmeket készítenie, annak igazolására, hogy a szegénység ezekben a közösségekben konzerválódott, és a szocialista állam kínálta „felemelkedési lehetőségek” ellenére sem akar megszűnni.⁵⁴ Ebben az időszakban, közvetlenül a keménydiktatúra sematikus realizmusa után, az ország újjáépítéséről szóló tömeges propagandagyártás korában a szegénység *csak megfelelő értelmezési keretbe helyezve* volt megjeleníthető. Az állandó nélkülözés, amely az érintettek számára alapvetően testélmény (táplálkozás, lakhatás, öltözködés, munkakörülmények, stb.) és ahhoz köthető társadalmi státusz tapasztalata, többféle diszkurzív gyakorlatba íródott be egészen eltérő módon. A *szegénység szégyenéhez* (hiszen a kiszolgáltatottság, alsóbbrendűség minden társadalmi rendszerben szégyenérzettel párosult) még egyfajta *bűntudat* is társult: az érintettek nem képesek élni a szocialista társadalom kínálta lehetőségekkel. Hogy miért, arra a cigányság esetében a *származáshoz köthető okok garmadája* állt rendelkezésre, elég csak elolvasni Faludi András újságíró irodalmi szociográfiáját. Az újságíró 1961 őszén kezdett anyagot gyűjteni a riportokhoz, aztán két évig járta az országot: a könyv 1964-ben jelent meg. A mai szóval élve diszkriminációs és szegregációs esetek százait gyűjti össze, s közben a szocialista állam civilizatorikus megközelítésének és paternalista hozzáállásának szellemében minden egyes problémához a Kádár-korszak megoldási javaslatait illeszti. (Faludi 1964)

A magyarországi cigánykérdés olyan probléma, amely hazánkban talán minden embert érdekel. Előítéletek, objektív adottságok, a faji ideológia még meglévő maradványai, a cigányság eddigi életformája, s körülötte az épülő szocializmus viszonyai rendkívül bonyolult összképet adnak. De a társadalom egészének felemelkedésével együtt, ha lassúbb ütemben is, de megindult az asszimilációs folyamat, a cigányok beilleszkedése a körülöttük élők közé. (Idézet a fülszövegből. Falusi 1964)

⁵⁴ A „László Mária-hagyaték”, Sára megbízásból készített szociófotói a Kecskeméti Fotótörténeti Archívumban található. Közülük néhányat, amelyeket a későbbi film forgatásának helyszínén rögzített Sára, digitalizált változatban Szuhay Péter bocsájtott rendelkezésemre. Ezúton is köszönöm.

Az irányelvek a háború előtti, fasiszta múltból örökölt „faji ideológia” megbélyegzésén, a szocialista eszmerendszer internacionalizmusán alapultak, a gyakorlati megvalósításuk azonban egészen másképp zajlott.

Miközben az értelmiség nagy része a maga erősen korlátozott eszközeivel valóban „harcot vív” a cigányokat sújtó előítéletek ellen, elindult egy másik, sokkal erőteljesebb folyamat: a tabusított szegénységnek a cigánykérdéssel való azonosítása, vagy másképp fogalmazva a szegénységnek cigány szegénységként való láthatóvá tétele. Ennek igazolásához újra Ferge Zsuzsa történeti áttekintésére van szükségünk.

A társadalomtudományok a szegénység többféle meghatározását használják. Általánosan elterjednek az Eric Hobsbawm-féle definíció tekinthető, amely szerint társadalmi szegénységet és pauperizmust különböztetünk meg (továbbá morális szegénységet, amelyet Ferge nem tart a vizsgálat tárgykörébe tartozónak). Az előbbi nem kötődik meghatározott jövedelmi szinthez, viszont nemcsak gazdasági, hanem társadalmi egyenlőtlenséggel jár együtt, s alsóbbrendűségi, függőségi viszonyt implikál. A pauperizmus olyan egyénekre vonatkozik, akik külső segítség nélkül képtelenek az önfenntartásra. (Ferge 1998:16) Ferge a fenti meghatározások és a rendelkezésre álló hiányos adatok alapján igyekszik bemutatni a különböző korszakokra jellemző szegénység mértékét és az enyhítésére alkalmazott politikákat. A Kádár-korszak vizsgálatánál azonban bevezet egy újabb, társadalmilag elfogadottabb meghatározást, amely Peter Townsendtől származik:

(...) egyénekről, családokról vagy a népesség bizonyos csoportjairól csak akkor állítható, hogy szegénységben élnek, ha nem rendelkeznek elég erőforráshoz ahhoz, hogy úgy táplálkozzanak, olyan társadalmi gyakorlatokban vegyenek részt és olyan körülmények, illetőleg felszereltség mellett éljenek, ami szokásos, vagy legalább széleskörűen elfogadott és helyesnek tartott abban a társadalomban, amelyben élnek. (Ferge 1998:43)

Ferge ezután leszögezi, hogy az 1957-től a hetvenes évek közepéig tartó, két prosperáló évtizedben a tömeges, a népesség felére vagy annál nagyobb hányadára kiterjedő, a létfenntartáshoz épp elegendő vagy az alatti szintet jelentő szociális szegénység megszűnt. A kor színvonala alatt élők aránya azonban 10–30 % körülire tehető, és közöttük az egész népességen belüli létszámuknál (4–5 %) nagyobb arányban szerepelnek cigányok. Az anyagi szűkösség, illetve a „halmozott hátrányok” problémája azonban messze nem „cigánykérdés”. (Ferge 1998:42) Egy másik helyen, a társadalomkutatások és érdekmozgások kapcsolatát ugyanebben az időszakban elemezve, a szerző utal a rendelkezésre álló adatok hiányosságára. Bár a hatvanas években enyhült a történelem- és közgazdaságtudományt övező szigor, a lényeges információkat a még nem létező szociológia vagy szociográfia helyett a statisztika kezdte gyűjteni. 1962-ben zajlott az első, az egész népesség jövedelemeloszlását is magában

foglaló rétegződéskutatás. A hatvanas évek közepétől jelent meg „saját színeiben” a szociológia, a hetvenes években pedig a társadalompolitika elmélete. Ferge, a következményekről nagyon óvatosan fogalmazva, megjegyzi:

Ennek a gyenge elméleti és demokratikus politikai alapozásnak a hátulütői csak a gazdasági és társadalmi-szociális fejlődés megtorpanásával váltak nyilvánvalóvá. Addig úgy tűnhetett, és ez ennek a húsz évnek a jellemzője, hogy jól fejlődő gazdaság mellett néhány gazdaságkorlátozó és korrekciós intézkedéssel önálló szociálpolitika nélkül is folyamatosan javítható a lakosság helyzete, csökkenthető a szegénység, az egyenlőtlenség. (Ferge 1998:109)

A hatvanas évek nyilvánosságában nagy szerepet játszottak a már említett irodalmi szociográfiák, amelyeknek egy része a népi írók háború előtti mozgalmának szellemi örökségét folytatta. Azonban a szegénységnek egészen más értelmezési keretet nyújtott ez a „köztes műfaj”, a valóságábrázolásnak, valóságkutatásnak az a „határmezsgyéje”, amelynek kialakulását K. Horváth Zsolt a már hivatkozott írásában elemzi. (K. Horváth 2010) Példaként nézzük az akkori magyar társadalom másik (a cigánysággal csak kis részben átfedést mutató, ám annál jóval népesebb) hátrányos helyzetű csoportjáról szóló szociográfia ismertetőjét:

A tanyán ma is petróleumlámpa pislákol, rontva a szemét annak, aki rászánja magát az olvasásra. Elzártan élnek s a távolság konzerválja a maradiságot, a társadalmi elmaradottságot. Hazánkban közel egymillió ember él tanyán. Egymillió ember létformájának történelmi súlyosságú problémájáról ír Mocsár Gábor és Taar Ferenc ízes magyar nyelven és szenvedélyesen. Cáfolhatatlan tényeket közölnek, de nem száraz tényeket. Szavukból árad a sürgetés: itt várni nem lehet, itt cselekedni kell, mégpedig gyorsan és hathatóan. (Mocsár-Taar 1964)⁵⁵

Ez a határmezsgye, de leginkább a hozzákapcsolódó sajtóviták tere annak a kádár-kori leleménynek a kiváló példája, amelyet K. Horváth Kalmár Melinda nyomán „szimulált nyilvánosságnak” nevez.

Ennek a faramuci, sajátosan kádárista alkotmánynak a célja éppen az volt, hogy egyfelől szanálja a közélet korábban tapasztalt fundamentális ideológiai elnyomását, másfelől pedig lehetőséget teremtsen az egy kicsit szabadabb beszéd hatalmi normalizálására. Évtizedes távlatban így alakult ki a szegmentált nyilvánosság gyakorlata (első – hivatalos, másfelek – félhivatalos, második – rejtett, szamizdat), s ez indirekt módon mégiscsak kialakított egy olyan félig publikus, félig rejtett mezőt, ahol egyes, különösen fontos, az első nyilvánosságban elhallgatott, elkendőzött társadalmi problémák megvitatásának nyitott teret. (K. Horváth 2010:254)⁵⁶

⁵⁵ Érdekességként megjegyzem, hogy a könyvkiadói szokásoknak megfelelően, a szociográfia ismertetőjét „reklámként” elhelyezték a *Cigányok* c. könyv hátsó borítóján.

⁵⁶ A korszak értelmiségi, művész közszereplőinek a múlthoz való viszonyát (amely talán nem túlzó megállapítás részemről, de úgy gondolom, számtalan jelenkori, akut társadalmi probléma gyökere) a mai napig meghatározza a nyilvánosság három szegmense közötti határvonalak elmosódása. Ebből következően a hatalommal való együttműködés vagy azzal szembeni ellenállás széles skáláján való elhelyezkedés is problémás lehet, mint

Ezért érdekes újra megnéznünk, mit ír Ferge a szegénység kérdésének a nyilvánosságban való megjelenítéséről:

Az adatok szerint a szociálpolitika és a szociális kérdés nyilvánossága 1952-ben volt a mélyponton. E problémák fontossá, témává 1956 után, a reformot követően, és leginkább a mai helyzetben váltak. Igaz, a „szegénység” tabu jellege a napi sajtóban megmaradt (legalábbis 1982-ig), de egy sor szinonimája terjedni kezd, és kifejezetten polgárjogot nyert a „hátrányos helyzet”, a „halmozottan hátrányos helyzet” kifejezés. Ez egyébként – visszautalva a Huszadik Század kapcsán elmondottakra – önmagában nem baj. A szegénységtudat általában leszerelő, cselekvést bénító lehet. Az is igaz, hogy a „szegénység” sokféleképpen értelmezhető, tudományosan pontatlan kategória – ezért a kutatásban célravezetőbb lehet a magyartalan, de pontosan körülhatárolható fogalmat, az „objektív relatív deprivációt” használni. Mindazonáltal, ha tényszerűen léteznek a szegénység bizonyos formái, s ha erről az állampolgároknak véleményük van, akkor a fogalom kerülése vagy felcserélése – mint tájékoztatási stratégia – vitatható. (Ferge 1998: 123)

A fogalomhasználat problémája érint egy másik, ismeretelméleti kérdéskört, amelynek elsősorban az antropológiában van nagy jelentősége, ám a mi esetünkben is felmerül. Clifford Geertz antropológus egyik írásában kitér az értelmezésre használt nyelvezet elemzésére, majd a Heinz Kohut pszichoanalitikustól kölcsönzött „élményközeli–élménytávoli” fogalom párt ajánlja.

Az előbbi [...] olyan valami, amit bárki [...] minden erőfeszítés nélkül, magától értetődően használ, ha el akarja magyarázni, hogy ő, illetve a társai mit látnak, gondolnak, éreznek, képzelnek stb., s amelyet könnyen megért, ha mások is ezek használatához folyamodnak. Az élménytávoli fogalmakat a különböző szakemberek [...] alkalmazzák tudományos, filozófiai vagy gyakorlati céljaik elérése érdekében. (Geertz 1994: 201-202)

A Ferge felvázolta fogalomhasználati probléma tehát két síkon jelenik meg: a tabusított szegénység körülírással történő eltakarása egyszerre jelenti a valóság meghamisításának igényét, ugyanakkor épp a – mint Ferge utal is rá – tudományos beszédmódban praktikus élménytávoli fogalmak bevezetésével (bizonyos értelmezések szerint a szegénység „eufemizálásával”) igyekszik megfosztani azt lealacsonyító jellegétől. Alapvetően a kontextustól függ, milyen jelentésekkel telítődik a szegénységről való beszéd.

4. Nem cigány szegénység a szimulált nyilvánosságban

Ez azért is lényegi kérdés számunkra, mert ahogyan feltehetően a Sára számára ihletforrást jelentő, a tanyavilágról, a cigányság életkörülményeiről vagy a modernizálódó paraszti életmódról, a szövetkezetesítésről (Csoóri 1964; Csák 1964) szóló szociográfiákban is más-más jelentéssel telítődik a szegénység, úgy a filmekben is. A riportregény műfajának és a dokumentumfilmzésnek összekapcsolódására, illetve a korabeli nyilvánosságban betöltött

például Sára Sándor esetében. Egy vetítés utáni beszélgetésen (Paloznak, 2009., *Feldobott kő*) hangsúlyozta a *Cigányok* betiltásának a tényét, amelyet korabeli dokumentumokkal nem lehet igazolni.

szerepük közelebről való megtekintésére kiváló alkalmat nyújt egy 1976-ban befejezett, ám 1968-ban elkezdett dokumentumfilm, a *Vannak változások*, Gulyás Gyula és Gulyás János alkotása. A Cinema 64 nevű amatőrfilmes csoport néhány tagja 1968-ban forgatott egy dokumentumfilmet, amelyben az akkor óriási sajtóbotrányt keltő Végh Antal publicisztika riportjainak nyomába eredt: Penészlekre, az ország egyik legkeletebbre eső zugába. A „Magyarország Szicíliajaként” emlegetett Nyírségben a hatvanas években a földrajzi, természeti adottságok és a központosított gazdaságpolitika, a tervgazdálkodás és rossz településfejlesztés együttes hatásaként az ország többi térségéhez mérten jelentős különbségek alakultak ki. Ezek a kisebb településeken, mint például Penészleken, halmozottan jelentkeztek. Végh Antal „Állóvíz” című írása a község helyzetéről 1968 áprilisában, a *Valóság* c. folyóiratban jelent meg., A szociográfiára több írásban is reagáltak, köztük a szociográfusokat általában kifigurázó pamflet⁵⁷ és „ellenriport-sorozat” Végh írásának ellentmondó „tények”, interjúrészeket közlésével⁵⁸.

Gulyások közben érkeztek a helyszínre és *Valóság sípval, dobbal avagy tűzön-vízen át* címmel egy 8 mm-es amatőrfilmet készítettek. A sajtóvita hónapokon át folytatódott⁵⁹, majd azt követte Darvas Józsefnek a riportból írt drámája, „A térképen nem található” címmel, amelyet a Miskolci Nemzeti Színházban, majd felvételtől a televízióban is bemutattak. Ez újabb sajtóvitát indított el. Az egyik kerekasztal beszélgetésen Darvas problémafelvetése után a fő kérdés, hogy „hol legyen a határ az író hibákat feltáró tevékenységében és a politikus negatívumokat visszautasító magatartásában?” Az író-politikus a következőképpen válaszolt: „Nekünk, pártmunkásoknak arra kell vigyáznunk, hogy különbséget tudjunk tenni a rendszerellenes támadások és a kritikai észrevételek között. Mi legyen itt a mérce? Szerintem minden írói feltárást, írói kritikát el kell fogadni, ha tartalmilag a többes szám első személyben íródik.”⁶⁰ Ezeknek a vitáknak az anyaga a szimulált nyilvánosság minden kritériumának megfelel, különösen ha Darvas József személyére és hatalmi pozíciójára gondolunk: az ő szerepe lehetett a legfőbb garancia a vita bizonyos korlátok közé szorítására.

⁶¹ A beszélgetésből kiragadott gondolatnak pedig Sára filmjeinél nagy jelentősége lesz: hogyan képes egy alkotó filmes eszközökkel a még oly közeli 56-os forradalmi szellemiség „rendszerellenessége” és a hatalommal kiegyező kritikai szemlélet között egyensúlyozgatni.

⁵⁷ Ordas Nándor: Szomorúfüz, Hogyan írjunk korszerű szociográfiát? *Kelet-Magyarország*, 1968. május 1.

⁵⁸ Gesztelyi Nagy Zoltán: A valóság Penészleken I-IV. *Kelet-Magyarország*, 1968. május

⁵⁹ Lengyel József: Miből lesz a serke? *Élet és Irodalom*, 1968. szeptember 4., Darvas József: Magyarország felfedezése *Kortárs*, 1968. szeptember

⁶⁰ Zimonyi Zoltán: „Érted haragszom, nem ellened” Vita Darvas József újdrámájáról, *Napjaink*, 1969. március

⁶¹ Darvas 1953-ban Révai Józsefet váltotta a Népművelési Minisztériumban, 1957-től 1959-ig a Hunnia Filmstúdió igazgatója, majd az Írószövetség elnöke volt. Gelencsér Gábor írásából megtudjuk, hogy Darvas „azt a fajta lány diktatúrát igyekezett megvalósítani a művészet területén, amelyet majd kiforrott formájában Aczél György gyakorolt”. (Gelencsér 2011)

Visszatérve az amatőrfilmre: erre nem terjedtek ki a fenti korlátok, mivel az irodalom mellett egyre erőteljesebb kulturális funkcióval bíró médiumnak (Gelencsér Gábor) azon típusa volt, amely rendkívül szűk nyilvánosságot kapott, ezért nem is tulajdonítottak neki akkora jelentőséget. A „kollektív filmet” a fiatal, nem hivatásos filmesek 8 mm-re forgatták. A forgatás körülményeiről számos érdekes dolog elhangzik Dékány István 2007-es dokumentumfilmjében (*Ők akik...Cinema 64*). Az állami támogatáson és egyben szabályozottságon kívül eső világ szabad (bár drága médiumról lévén szó, anyagilag erősen behatárolt) kísérletezési terepet jelentett, amely a hivatásos filmesek számára is ihletforrásként működött. A Gulyás-testvéreknek ez volt az első dokumentumfilmjük, a szociográfiára Sárközy Erika (akkor bölcsészhallgató) hívta fel a figyelmüket, velük tartott a forgatásokon, majd kifejezetten etikai aggályai miatt kiszállt a csapatból. A filmben elhangzó beszélgetésen három problémakör rajzolódik ki: a társadalmi probléma (szegénység) és a hatalom viszonya; az érintettek és a nyilvánosság (bizalom az érdekképviselő reményében); az érintettek és a filmkészítők (etikai kérdések).

Nekem egyszerűen nem tetszett, csak a jóérzésem tiltakozott az ellen, hogy ezeket az embereket egymásnak is kiszolgáltattuk, tehát ma már a mai eszemmel tudom megfogalmazni, hogy amikor egy ember nyilatkozik, vagy az indulatait elő tudod hívni, kamerával, mikrofonnal, akkor ő nincsen annak tudatában, hogyha ezt levetítik egy televízióban, vagy bárhol meghallgatják mások is, hogy akkor mit gondolnak róla. Ő ezt nem a nagy nyilvánosságnak szánta, hanem annak az embernek, aki empátiával, emberséggel kérdezte, érdeklődött utána. Én mikor a felelősségről beszéltem, erről beszéltem. (...) Minden olyat próbáltunk megtalálni, ami különös, amit takargatni is igyekeztek, a szégyen, a kosz, az ótvar, tehát tudták ők ezt, hogy ez nem a kirakatba való, de hát mi ezért mentünk, hogy ezt dokumentáljuk, ezt fölírjuk. De valahol, nem tudom nektek megfogalmazni az akkori érzéseimet, de úgy éreztem, hogy becsapjuk őket. Ők ürügyek valamire, felhasználjuk őket, és ez valahol nem tisztességes. (Részlet a filmből: Sárközy Erika nyilatkozata)

A film készítői tisztában voltak a téma tabusértő, cenzurális korlátokat feszegető jellegével, de amatőr filmes státuszuk valamennyire védelmet jelentett számukra. A nyilatkozóknak azonban „a mikrofon és a kamera” a Nyilvánosságot jelentette, fel sem merült bennük a filmkészítők státuszához kötődő hatalmi helyzet mérlegelése. Segítséget reméltek, érdekképviselőt vártak el tőlük. Elgondolkodtató, hogy a kemény diktatúra után egy évtizeddel az állami irányítású médiumok iránt ilyen naiv bizalommal viseltettek. Talán épp a szimulált nyilvánosság kialakulása erősítette meg a lakosságban azt a tévhitet, hogy problémáik meghallgatásra és megoldásra találnak. (Szerepe lehet ebben a propagandagyártásnak is: ugyanis ezekben sorra megjelentek a társadalmi kérdések, ám kizárólag az állam segítő gondoskodásának mellérendelésével.) A *Vannak változások* c. dokumentumfilmnek áttételesen épp ez a témája: az amatőrfilm készítői közül néhányan (immár a Balázs Béla Stúdió kötelékében) visszamennek Penészlekre, hogy megnézzék,

történt-e lényegi változás az ott élők életében. A film érdekessége, hogy a szociális, gazdasági helyzetet illetően a szegénység (tehát a környezethez, az „elfogadotthoz” mérten a rendelkezésre álló erőforrások) nem sokat változott, a szereplőknek a nyilvánossághoz való viszonya annál többet. A nyitó jelenetben egy asszony, akinek a szegénységét korábban „kipellengézték” hosszasan rábeszélésre ül csak újra a kamera elé.

Az „Állóvíz” megjelenését követő sajtóvitában ugyanis állandóan középpontba került a „tetvesség”, mint a szegénység legfőbb fokmérője. Egy néhány éve rendezett Végh Antal-konferencián az egyik felszólaló így fogalmazta meg ezt a problémát:

Amit Végh Antal az *Állóvíz*ben leírt, az egyszerűen nem illett a helyi vezetés által a megyéről alkotott képbe. A szembesülés a csikorgó nyomorral valóban drámainak nevezhető. A hazai szegénységről *igazából hallgatott az egész ország*. És annak jeleiről is. Szégyellte. A nyers valósággal addig sosem találkozott kádereknek szinte fizikailag sajgott a tetű említése. Tudhatták volna pedig. Az az élősködő eléggé elterjedt a szabolcsi és nem csak szabolcsi falvakban, s egyáltalán nem tekinthető penészleki specialitásnak. Hajvizsgálatokat folytattak szinte minden iskolai osztályban. Rendszeresen. Sűrűn. Fürösztő és fertőtlenítő brigádok járták ez idő tájt a településeket, s különösen a cigánykolóniákat. Gyaníthatták a tetűinvázió forrását a putrik lakóiban, habár még Nyíregyháza is csupán pár éve dicsekedhetett központi vízművel. Községekben alig találhattunk ilyet, a házi vízellátók is csak ekkoriban kezdtek terjedni. (Kun 2008)

Úgy gondolom, a kádereknek valószínűleg sok esetben nem azért fájt a tetű említése, mert a valóságban nem találkoztak vele. Legfeljebb *már* nem voltak tetvesek; gyermekkori rossz emlékeiket szerették volna kitörölni, vagy ha nem lehetséges, hát rávetíteni másokra.

A film megjelenése után néhány évvel sokszorosított kézirat formájában kiadtak egy dokumentumgyűjteményt, amely részleteket tartalmaz az eredeti (1968-69-es sajtóvitából), a filmben elhangzó nyilatkozatokból, illetve a *Vannak változások* 1978-as fogadtatásából. A könyv „mottójaként” Illyés Gyulának az alkotókhoz írt levelét használták fel:

A vigasztalás – vigasztalódás – ott kezdődik, amikor a valóság már ki akarja fejezni s végül elsőként ki is mondja magát.

Számomra így volt vigasz máris Gulyás Gyula és Gulyás János filmje.

A *Vannak változások*... valósága lever; de a föltárás bátorít, erősít.

Szerencsét kívánok hozzá, melegen, megrendülten, vitára borzoltan.

Igen, ártatlanok érzékenységét sose bántsuk. De: --

Gyermekkorom Tolna megyéjében, a Dunatáj egyik legrendezettebb megyéjében a vásárok sátrai bőven kínáltak sűrű-, népiesen: tetvésző-fésűt is. Anyánk is vett. Iskolából megtértemkor szokott térde közé állítani. Noha nálunk soha serke sem volt. Épp azért, mert folyton kerestük. Nem kívül volt a fejünkön, hanem a tudatunkban. (Fekete 1980)

A levél érdekessége, hogy sűrítve tartalmazza a hetvenes évek dokumentarista vonulatának problémakörét: a (szociológiailag leírható) valóság feltárásába vetett hitnek és az ábrázoltak érzékenységét (amely gyakran épp a performatív erejű, testélményeket megidéző filmkép korporeális természetéből és az intim szférába való behatolásból ered,) sértő etikai dilemmáknak a feszültségét. Az Illyés gyermekkori emlékének „élményközelségét” az egyes szám első személyű verbális közlésben bizonyos irányzatok képesek lesznek majd adott filmes eszközökkel „elérni”, ennek tárgyalása azonban egy későbbi fejezet feladata lesz.

5. Vizuális nyomok a kulturális emlékezetben

A fentiek alapján talán kezd körvonalazódni megközelítésem jellege. Dolgozatom egésze szempontjából rendkívül fontos ugyanis annak feltárása, hogy egy adott – *különösen a hatvanas-hetvenes évek* - társadalom- és filmtörténeti korszakában radikálisan újnak és hatását tekintve igencsak erőteljesnek tekinthető stílus megjelenése milyen politikailag determinált diszkurzív formák és funkciók hatására alakult ki. Nem az alkotói eredetiség megkérdőjelezése a célom ezzel, hanem csak annak igazolása, hogy ami a szubjektív szerzői attitűd markáns megnyilatkozásának tűnik, valójában, és mindenekelőtt egy hatalmi eszközzel való élés újabb változata. Ennek figyelmen kívül hagyása járhat azzal a következménnyel, hogy egy dokumentumértékű vizuális „nyom” a kulturális emlékezetbe a médium diszkurzív funkcióinak negligálásával épül be: jelen esetben rögzíti egy társadalmi csoport „passzív áldozati szerepben” való megjelenítését.

Elemzésemben azt a foucault-i gondolatrendszerre épülő felfogást képviselem, amelynek irányelveit Michael Renov dokumentumfilm-poétikájának „megelőlegezésében”, „Poétika és politika” fejezetcím alatt fejt ki. Az általa példaként említett tudósok (mint a korábban az antropológia irodalmi fordulatával kapcsolatban említett James Clifford vagy az avantgárd, Gender és politika összefüggéseit boncolgató Susan Rubin Suleiman) kulcsfontosságúnak tartják, „hogy a kulturális/esztétikai gyakorlat elemzése figyelembe vegye a tárgya által elfoglalt tér társadalmi dinamikáját” (Renov 2009:49)

Szembeötlő ezekben az új keletű –irodalmi, etnográfiai és filmes – poétikakísérletekben az a közös ambíció, hogy a textualitás egy-egy olyan általános elméletét hozzák létre és kísérletezzék ki, amely a kompozíció, a funkció és a hatás működésének konkrét folyamataira összpontosít. Noha kimondatik, hogy a figyelem a

retorikai eszközre vagy a formai stratégiára irányul, ebből nem következik a történelmi vagy ideológiai meghatározottságuk (köztük a kritikus vállalkozásban rejlő történelmi vagy ideológiai meghatározottságok) figyelmen kívül hagyása. (Renov 2009:50)

6. Az árral szemben - sodrásban

A Balázs Béla Stúdió alapítása után egy évvel, 1962-ben Sára Sándor nagy magasságba szökött a „trambulinról” (így nevezte Gaál István a fiataloknak kivételes lehetőséget biztosító műhelyt⁶²). A *Cigányok* (1962) elkészítésének története, forgatásának körülményei emblematikusak a BBS-ben kialakuló újfajta valóságfeltáró igények szempontjából. Részben a cigányszövetség megbízásából készített dokumentáció forgatása alatt szerzett élmények alapján született meg egy dokumentumfilm elkészítésének az ötlete, ám Sára akkori munkahelyén, a Híradó és Dokumentumfilm Stúdióban ezt az elképzelését elutasították. (Jakab 2004) A korszak propagandagyártásának cigányképéről Szuhay Péter antropológus így ír a fentebb idézett tanulmányban:

Az 1960-as, 1970-es években egy új műfaj és hivatal képei veszik át a főszerepet, vagyis az erről a korszakról szóló ismeretünket az MTI fotóanyagának forráskritikai tanulmányozásával érhetjük el. A mezőgazdaság átszervezését és a parasztság likvidálását követően a vidéki cigányság elvesztette létalapját, a paraszti gazdaság nyújtotta megélhetési biztonságot. A falusi térségek cigánysága egyre nagyobb krízis helyzetbe került, amely már az 1950-es évek második felében fennálló szocialista társadalmi rend legitimitását is megkérdőjelezte, vagyis a cigányság körében tapasztalható nyomor és szegénység, analfabétizmus és munkanélküliség ellentétben állt a szocializmus által vallott értékeivel: egyenlőség, a dolgozók megélhetése, a szegénység megszüntetése. A cigányság – mint társadalmilag elmaradt réteg – beilleszkedése érdekében 1961-ben az MSZMP KB párthatározatot tett közzé, amelyben célul tűzte ki az analfabétizmus leküzdését, illetve az iskoláztatást, a telepek és putrik felszámolását, illetve az emberi lakhatásra alkalmas házak megépítését és a cigányság munkába állítását. Ennek a politikai célnak volt teljes szószólója és illusztrátora az MTI hurráoptimizmusa. A párthatározatot követő évtizedek propaganda fotói arról szólnak, hogy (elsősorban a párt jóvoltából és segítségével) megváltozik a cigányság élete, a gyerekek boldogan járnak iskolába, a felnőttek munkáik nyomán új otthonokat emelnek, konszolidált családi életet teremtenek, a tanácsok pedig megszüntetik a régi szegénytelepeket és új házakhoz segítik a cigányokat. [...] A kérdés valójában az, hogy az MTI képek a cigányokról szólnak, vagy olyan cigányokról, akik részesültek e politikai határozat áldásaiból, vagy inkább arról a politikai rendszerről szólnak, amely a maga módján fogalmazott meg egy cigányságproblémát és annak megoldási választát. (Szuhay 2002)

Nézzünk meg közelebbről egy olyan, Sára ekkori munkahelyén készített propagandát, amely alapján láthatjuk, valóban jogos Szuhay Péter kérdésfeltevése. *A pálfai majális* (1961) c. híradórészlet kezdő képsorán a majálist ünneplő parasztok között egy cigány férfi ül. A

⁶² „1961. A Balázs Béla Stúdió alapításának esztendeje. Ez volt a pánt, amely feszülő energiáinkat egybefogta, ez volt az az intézmény, amely trambulin volt a nagy ugrásokhoz.” (Gaál 1978: 6)

narrátorhang a következőképpen vezeti fel az örvendetes eseményt: „Ennyi kedves menyecske között vajon gondol-e még arra Balog József, mi volt Pálfán a cigányok sorsa?” Nagyon fontos, hogy általában a cigányokról múlt időben beszél: a jelen hősét néven nevezi. Ugyanígy jár el az út szélén ülő idős koldussal is, aki „ma nyugdíjat kap, mint a többi, munkából kiöregedett szövetkezeti tag.” Figyelmet leginkább a következő képsor érdemel: a falu utcáján csoportosuló cigány férfiak, asszonyok, gyerekek között egy munkáskínézetű férfi fennhangon olvassa „A pálfai cigánysoron” c. cikk részletét: „Kicsit nehezen ment, de mondhatom, hogy cigányaink többsége legalább olyan lelkiismeretesen végzi a közös munkát, mint a szövetkezet bármely más tagja.” Az akadozó, iskolásszerű felolvasás utószinkronjára rákeverik a következő narrátorszöveget: „Az újságban is önmagukról, életük változásáról olvashatnak.” Majd az újsághír igazolását látjuk rövid életképekben: a putri lebontását (amelynél „az egykor megvetett cigányoknak a falu lakói segítenek”); az új ház építését immár a faluban és nem a cigánysoron; a szalonnával, kolbásszal teli éléskamrát; a rádió hangjára táncoló, mulató cigányközösséget). És halljuk a konklúziót: „A cigányból is ember lett Pálfán!”

A film érdekessége, hogy nem általában a cigányok helyzetéről mesél: megnevezi a helyet, a személyeket, ahol, akikkel akár megeshettek a látott események. Az, hogy nem ez volt a *jellemző*, hogy a szocialista állam jótéteményeiből részesülő cigányok száma elenyésző volt, csak azok számára volt nyilvánvaló, akik közvetlen környezetükben megtapasztalhatták. Ami a filmen *látszik*, az a vidám, törekvő, dolgos cigány ember, aki segítséggel bár, de boldogulhat, részt vehet az új társadalom építésében. Az újságban valószínűleg a falu egyik vezetője nyilatkozik, ám szavait az érintett, mint a tudás újdonsült birtokosa olvashatja el. Még a csattanó is többértelmű: ember lett, noha korábban nem az volt, illetve ember lett, mert emberszámba veszik.

És ez a kettősség a korszak legellentmondásosabb sajátja: a cigányság „felemelésére” tett gazdasági, társadalmi lépésekben inherensen és kiirthatatlanul létezett az alsóbbrendűség eleme. Viszont azoknak, akik emberségből vagy őszinte politikai meggyőződésből fontosnak tartották az alapvető közösségi, emberi értékeket, adott volt a – mint László Mária esetében láttuk – korlátozott lehetőség a cselekvésre. A politikai mozgósítás retorikája, a társadalmi cselekvés népszerűsítése nélkülözhetetlenné tette a meggyőzés eszközeként használt propagandát, ám ehhez feltétlen kellett egy jól elkülöníthető, átnevelésre váró társadalmi csoport, akin ezt még jobban illusztrálni lehetett. Kellott egy állandóan kiskorúsított, (néha bár rakoncátlan) alany, amely *nem* a parasztság vagy a munkásság szerves része, tehát az öntudatosodásnak azon a fokán áll, amely még kevésbé teszi lehetővé a róla formált kép hamissága elleni lázadást.

7. eltérő nézőpontú poétikai elemzések

Tekinthető-e a „cselekvő értelmiség” tettének, a drámaian leleplező erejű képeknek a megformálása lázadásnak? Mennyiben szolgál(hat)ta a szubjektív, lírai formanyelv kialakítása az egyéni felelősségnek a társadalmi cselekvésben megnövekedett szerepét? Mit „dokumentált” Sára filmje: egy szűk korlátok közé szorított művészi önmegvalósítási kísérletet, amelynek legalkalmasabb tárgya a cigányság archaikus kultúrájának modernizálódása és az aktuális társadalmi változásoktól való lemaradás közötti feszültség lett? Milyen társadalmi jelenségeket „takart el” az elkötelezett alkotói szemlélet?

Sára Sándor a film elkészítése után a következőképpen fogalmazta meg saját céljait:

Az a meggyőződés alakult ki bennem, hogy a filmet elsősorban az előítéletek, a faji megkülönböztetés ellen kell készítenem – lemondva a teljesség igényéről, vállalva bizonyos elfogultságot, siratóik szellemében együtt panaszkodva velük. (Sára 1964 idézi Nemes 1972:12)

A film „hivatalos” tartalomleírása a filmintézeti filmográfiában pedig így írta elő a film „olvasási módját”:

A cigánykérdésről sajtó, szemelvények, portrék alapján, majd a továbbiakban a cigányok életéről, munkájáról, és arról tudósít a film, hogy társadalmunk eddig mit tett annak érdekében, hogy a kóborláshoz szokott embercsoport állandó lakáshoz jusson, letelepedjen, tanuljon és beilleszkedjen környezetébe. Előítéletek és ősi szokások felidézése. (MNFA – www.bbsarchiv.hu)

Sára dokumentumfilmjéről a korabeli sajtóban is elismerő kritikák születtek, közöttük talán a legpontosabb Létay Vera írása a *Filmvilág*ban, amely a művet a korszak dokumentumfilm irányzataiban és a magyar modernista törekvésekben belül egyaránt elhelyezi és erényeit ezekhez képest méltatja. (Létay 1963). Rendelkezésünkre áll azonban két kiváló, megközelítését és keletkezését tekintve is távoli poétikai elemzés: Pernecky Géza írása 1968-ból és Stöhr Lóránt tanulmánya 2009-ből. Az előbbi abból az indítatásból született, hogy – mint az alcím is jelzi – a hatvanas évekbeli magyar filmképek stílusváltozatainak alakulását elemezze.⁶³ Ebben a poétikai rendszerben nincs jelentősége a film típusának, a dokumentum-, a kis és nagyjátékfilm stilizációs eljárásokat a szerző együttesen vizsgálja. Szempontrendszerének kiindulási alapja ugyanis a bátor, avantgárdista, újító jellegű törekvéseknek és a folklorisztikus stilizáció összekapcsolódásának problematikája. Ebben a vonulatban kitüntetett helyet biztosít Sára filmjének:

⁶³ Pernecky cikke nagy visszhangot váltott ki, és felélénkítette a népies-urbánus viták szellemiségét, olvashatjuk Gelencsér Gábor könyvében. (Gelencsér 2002:31)

Sára a *Cigányok*ban ugyanis éppen a magatartást találta el. Kemény és szigorú ritmusban komponálta össze a dokumentációs anyagot: az archaikus életforma és a mai világ ellentétes gravitációjú látleteleit. A film alapélménye a diszsonancia, amelyet Sára felülről, a dolgokat elrendező művész látszólagos szenvtelenségével szorít lezárt, harmonikus formába. Sára matematikai szigora így végül az életképi elemeket archaikus rögökké, az egymás melletti történéseket kontrasztokká, a film egészét pedig a helyi, extrém problémán messze felülemelkedő egyetemes látomássá növelte. Itt kopogtat ajtónkon az a bizonyos „Ázsia”, az Indiában éhezők, a Himalájában gyaloglók és a nagy folyamok sarából kunyhót építők kontinense, amely a mi számunkra nem annyira földrajzi, mint inkább lelkiismereti kérdés. (...) Sára *Cigányok*ja a legjobb és legmeggyőzőbb példa arra, hogy a magyar filmeseknek miért volt jó a „távolságtartó”, parasztian vagy archaikusan stilizált filmnyelv. (Perneczky [1968] 1991:237)

Perneczky ezután sorra veszi azokat a Sára közreműködésével készült játékfilmeket, amelyekben ez a filmnyelv meghatározó szerephez jut. Végül, egyfajta „zsákutcaként” a *Vízkereszt* (1967) c. dokumentumfilmet említi, amelynek „himnikus ragyogású záróképe” (a belvízzel elárasztott pusztá jegén korcsolyázó tanyasi gyerekek „megrendezett, folklorizált valósága”) a szerző tehetségét, „a magyar tájképet görög sorsdrámák egyetemességéig tágító” művészi ítéletalkotás szenvedélyességét hitelteleníti. Perneczky érvelésének érdekessége, hogy Sára pályájának ezen „egyenetlenségeit” nagyrészt a befogadói igények, nézői elvárások hatásának tulajdonítja (tehát a formanyelv funkcióiról áttér azok hatására):

E kérdésben csak őszintén beszélhetünk: nagy az igény az igazság ilyenfajta érzelmes felhígítására, és gyakran a közönségnek éppen a művészettel együttérző, aktívabb része az, amely szinte kisarcolja az alkotókból azt a jellegzetesen honi életérzést, amit így foglalhatnánk össze: mélyről szenvedni jó. (Perneczky 1991:239)

Ebben az összefüggésben tehát a *Cigányok* alkotói szemlélete nem a „szenvelgő, önigazolást keresőt, az igazságot felöltöztető” esztétizálás, hanem annak „kutatásával, személytelen szolgálatával törődő racionalitás”. Ezt a vonást méltatva elemzi Sára alkotását Stöhr Lóránt is, miközben a művet egy fontos fordulópont, a fiatal Balázs Béla Stúdióban kialakuló lírai dokumentarizmus nyitányaként helyezi el. Részletes poétikai vizsgálatának több hozadéka is van: a Sára által használt kifejezőeszközöket textuális elemként (kognitív szempontból narrációs, érzelmi szempontból az asszociatív líraiság eszközeként), illetve funkcióik szerint, a kortárs dokumentumfilmes irányzatokban elhelyezve tárgyalja. A film legfőbb erénye eszerint, hogy a „líraiság rendkívül hatékony szerzői stratégiájával” kapcsolatot tud teremteni a mű és a közönség között. Az alkotó nem analizál, hanem szintetizál:

(...) a cigányságban archaikus életet élő népcsoportot lát, amely a modernizálódó magyar társadalomban a múlt szigeteként létezik. A *Cigányok* a hatvanas évek modernista filmjének példaértékű darabja: egyetemes érvényű látomássá formálja a részleteket, a töredékeket. (Stöhr 2009:89)

A poétikai elemzések, miközben behatóan elemzik a mű formai tulajdonságait, legfeljebb érintik, ám leginkább megkerülik azokat a kérdéseket, amelyeket Sára filmje a korszak fent tárgyalt diszkurzív gyakorlatainak hálójában elhelyezve felvet. Az értelmezésekben megjelenik annak az elvitathatatlan távolságnak az érzékelése, amely a hatvanas évek társadalmában a cigányságot a többségi társadalomtól elválasztotta. Azonban nem bukkan fel a szegénység tabusértő megmutatásának problémája, pedig az épp a *Vizkereszt* c. filmmel való összevetésben válik relevánssá. Stóhr utal ugyan arra, hogy a két filmben a szerző a „kívülről érkezők” látogatásával hasonló, jellegét tekintve mégis teljesen eltérő helyzetet teremt: a *Cigányok*ban az orvosi vizsgálatot végzik az „idegenek”, míg a *Vizkereszt*ben vendégszínészek érkeznek a tanyaközpontba. Ez kulcsfontosságú motívuma mindkét filmnek, amely alapján Stóhr a következő konklúziót vonja le:

Sára lágyabb, érzelmesebb pozíciót vesz fel a tanyasi világ, mint a cigánytelep ábrázolásában: a tradicionális paraszti élet szépségeit nyomatékosabban jeleníti meg, mint az ezzel a létformával szükségszerűen együtt járó árnyoldalakat. (Stóhr 2009:89)

Valóban így van: a két film e tekintetben gyökeresen különbözik. A tanyasi szegénység Sára filmjében egy öntörvényű világ, amely a modernizálódó, nagyipari, nagyüzemi gazdálkodást előnyben részesítő szocialista társadalom építésénél szükségképpen a perifériára kerül többféle értelemben. A segítségnyújtás (a távolság leküzdése) a közművelődési lehetőség kiterjesztésében nyilvánul meg, ám a folklorisztikus stilizáció eszközével Sára mintegy „egyenrangúsítja” a magaskultúra termékét a népi kultúrával, idealizáltan bár, de a tekintetek és tárgyak folklórájában is annak gazdagságát jeleníti meg. Ennek része az esztétizáló befejezés, amelyet Pernecky Géza bár nem ezekkel a szavakkal, de alapvetően hatáskeltő célúnak ítélt.⁶⁴

Ez a peremhelyzet egészen más társadalmi, gazdasági okokra vezethető vissza a cigányság esetében: míg a tanyak szegényebb vagy módosabb parasztjai egy elavult gazdálkodási és életforma örökösei, addig a cigányok kirekesztettsége egy sokkal összetettebb problémakört takar. A film bevezető képsora épp ennek a leegyszerűsítését végzi el: a fent leírt új politikai irányelveket propagáló újságcikkekből idéz. A gyors vágás (és az alatta felhangzó dobszóval indító dzsessz dallama) inkább a figyelemfelkeltés célját szolgálja, mint az ismeretátadást. Ám a hivatalos diskurzus megidézése a korszak tömegkommunikációjából vett „idézetekkel”, amelyek között a figyelmes olvasó „a munkára nevelés” fontos szlogenjét

⁶⁴ Figyelemre méltó továbbá, hogy Sára két rövid dokumentumfilmje épp a tabusított szegénységen kívül helyezett két témával foglalkozik: a cigányok és a tanyasiak élethelyzetével. Ha emlékszünk, a két említett irodalmi szociográfia, az 1964-es *Cigányok* és *Tanyavilág – bomló világ* (Faludi 1964; Mocsá-Taar 1964) is ezeket dolgozza fel.

is olvashatja, az elkövetkező „érvelés” fontos alapja. Melléhelyeződnek ugyanis a Sára által (nagy valószínűséggel a Cigányszövetség megbízásából) készített szociófotók. Ezek a nyers látletelek egy másfajta törekvést szimbolizálnak: nem kiegészítik az újságcikkeket (mint hajdan a szociografikus újságírás hajnalán, a munkásnyomorról készített riportokban), hanem mellettük állnak, a tisztán látás céljait szolgálva. Ezután következnek azok a költői, szubjektív szegénység-narratívák, amelyeket Sára valóban a lírai én elbeszélői pozíciójából formál meg. A statikus kamerával felvett kép mozdulása, előbb a szalmatetők, majd a sárból tapasztott kunyhófalak lassú pásztázása (Gaál István operatőri munkájának köszönhetően) egészen bensőségesé teszi a külső tereket. Nem egyszerű kocsizó mozgást végez, hanem „barangol” a viskók között, mintha valóságosan is bevezetné a nézőt az ismeretlen, többnyire elzárt világba.⁶⁵ Az egyes képi kompozíciók között megbújnak a konstrukció-jelleget őszintén feltáró beállítások, mint például az egyik kunyhóablakban álló asszony szomorú tekintete, vagy a szekvencia végén, a homályos, összetákoltságot mutató ablakban, a ház belsejében elhelyezett kamera, amint az elsuhanó autót filmezi. A szekvencia aláfestő zenéje egy romani nyelven énekelt hallgató, amely a fasizmus alatt átélt borzalmakról szól: ezzel Sára egy újabb tabut sértett, hiszen a cigányok meghurcoltatása egészen a nyolcvanas évekig nem képezte a hivatalos, kollektív emlékezet részét. Egy-egy beállítás feltűnik komponáltságával: a szomorú asszonyi és fiú arc kép/ellenképe, a bölcsőt ringató nő a karon ülő gyermekkel (a későbbi roma tárgyú fotók ikonografikus madonnaalakja, aki majd a záró fejezetben jelenik meg újra, immár „filmtémaként”). Ezzel hangulatilag, képileg előkészíti a következő narratívákat: a telepre érkező orvosok törődést nélkülöző, inkább számon kérő jellegű vizsgálatát, majd a lakhatás és foglalkoztatás égető problémáit. A szereplők hangján (időnként a képtől elválasztva) elhangzó panaszáradat szokatlansága ellenére az előző narratívákban domináns áldozatiság-motívumot erősíti azzal, hogy az interjúrészletek képei között komor, fájdalmas arcú férfiakat, nőket mutat.

A következő narratíva hangulatában nem, ám tartalmilag ellenpontoszza az előzőeket: nem véletlenül emleget Sára „siratót” az írásában: a film egyik legszebb, igen hangsúlyos, bár megrendezett, még is dokumentumértékű jelenete a cigány hagyományok egyik legfontosabbikát, a temetés előtti halott búcsúztatást, virrasztalást mutatja. Ez még talán a szegénység nyílt ábrázolásánál is kevésbé tetszhetett az akkori hatalomnak, hiszen a kizárólag elmaradott társadalmi csoportnak tekintett cigányság létező, bár eltagadott etnikai kultúrájából villantott fel részleteket. A siratáson eléneklik, majd egy asszony romani nyelven elmeséli a

⁶⁵ Több korabeli forrásban előfordul, hogy a cigánytelepekre ritkán „merészkedtek” idegenek. Gaál az egyik írásában utal is arra, hogy Sárát kreol bőre és bajusza miatt gyakran cigánynak nézték. (Gaál 1978:7)

cigányság egyik legszebb, *Madarakból lettünk* című eredetmondáját.⁶⁶ A virrasztalások szokásrendjéhez tartozó közös éneklés, beszélgetés mellett fontos elem, és az elzártabb, hagyományörző közösségekben máig élő hagyomány a mesemondás, amely a cigány folklórnak rendkívül összetett eleme. A mesélés a közös zenéléshez, énekléshez hasonlóan „érzelmi közösséget” teremt, amint arra Bonini Baraldi olasz antropológus egy romániai cigány faluban végzett terepmunka leírásában rámutatott. (Baraldi 2008) A következő jelenet egy hagyományos cigány mesterség, a kovácsmunka végzése közben ábrázol férfiakat. A dinamikus, a csapások ritmusára komponált szekvencia ellenpontozza az előző csendes jelenetsort, és azzal a filmnek a legkevésbé didaktikus egységét alkotja. Ennek oka, hogy az archaikusnak mondható kulturális gyakorlatokat funkciójukkal együtt jeleníti meg: az elzártaságból is eredő szorosabb közösségi kötelékek és a modernizálódó gazdaságban még megélhetést jelentő hagyományos munkavégzés a filmben is hangsúlyos és a cigányság életében is meghatározó elem. Az utolsó narratíva az iskolai élet megrázó epizódjait villantja fel: a repedt aszfalton mezítlábas gyerekek sietnek az iskolába (még egy valóságos határon, egy árokra helyezett keskeny pallón is átvonulnak). Majd következik a kötelező mosakodás, átöltözés rítusa, amely a telepen hiányzó higiéniai eszközöket hivatott pótolni. A változás reménye a gyerekek nyelvén, hangján fogalmazódik meg: a szavalt versekben egyfajta „hűségnyilatkozatként” vallanak idetartozásukról, fogalmazásaikban pedig a vágyott, elképzelt foglalkozásokba vetítik jövőkéjüküket. A jelenetsor érdekessége, hogy az iskolai környezet csak szegényes tárgyokban jelenik meg: a gyerekeken kívül egyetlen emberi alak (akár tanárok, akár nem telepi gyerekek) sem tűnik fel, mintha a telepről való kiszakadás egy nem valóságos, konstruált társadalmi gyakorlatként működne egy lakatlan, élettelen térben. Sára rövid dokumentumfilmje nemcsak a hossza, hanem a célja és hangneme miatt is az epigramma irodalmi műfajával állítható párhuzamba. (Huszárik Zoltán, akinek életművében legalább olyan hangsúlyosak a rövid, mint az egész estés játékfilmek, épp e műfajra hivatkozva kelt az előbbieik védelmére.) Nemcsak az enyhén didaktikus hangnem, a társadalmi kérdéskör, hanem az ellenpontosító szerkesztésmód is erre utal. Épp ezért rendkívül fontos a film lezárása, amelyet Stóhr így értelmez:

A zárlatban visszatérnek a kemény portréfotók és a szigorú ritmusú főcímmzene, a változás ötödik tételben feleledő szellemét visszazárva a mélyszegénység palackjába. (Stóhr 2009:87)

⁶⁶A monda teljes szövege (többek között) az alábbi kötetben található: *Sosemvolt Cigányország. Szegkövács cigány történetek.* (Gyűjtötte és írta Bartos Tibor.) Európa, Budapest, 1958.

8. Ráközelítés

A szociofotók valóban újra megjelennek, keretezik a filmet, ám az kiegészül még egy kulcsfontosságú jelenettel, „csattanóval”, amelyben Sára összegzi az addigiakat. Egy behatóbb, „antropológiai képértelmezés” szerint művészi alkotómódja több kérdést vet fel. Rendelkezésre áll ugyanis az a (filmben nem szereplő) szociofotó, amelyet az alkotók ugyanezen a helyszínen vettek fel (a krétával telerajzolt fal kizárja a tévedés lehetőségét).⁶⁷ A fotó jobb oldalán a fal előtt a filmben látható asszony ül két kisgyerekekkel, szakadt ruhában, kócosan. A záró jelenetben tiszta, rendes ruhában szerepel krumplihámozás közben. Mellette a vélhetőleg ugyancsak „beöltöztetett” iskoláskorú kisfiú krétával rajzol a falra. A rendkívül bensőséges jelenet egyszerre jeleníti meg a szegénység „élhetőségét” és a társadalmi távolságot: a falra rajzolás elképzelhetetlensége a normális lakásviszonyok között élők körében ötvöződik az egy élettér funkcionális megosztottságából következő szoros érzelmi, társas viszonyok megidézésével. Ennek az egységnek a hitelességét robbantja szét a kisfiú ruházata, amely mintha a beilleszkedés, a társadalmi felzárkózás zálogaként konstruált utolsó narratíva összegzése lenne. A tiszta, fehér kabátka és svájci sapka a korszak propagandafotóinak ismerőiben felidézheti azt a híres, sokat hivatkozott MTI fotót, amelynek témája egy idős cigány férfit írni tanító, hasonló ruhát viselő iskolás portréja. A kép a már idézett antropológiai fotógyűjteményben és Dupcsik Csaba monográfiájában is szerepel (Szuhay-Baráti 1993:164; Dupcsik 2009:143) Szuhay Péter a következőképpen jellemzi tanulmányában:

Ebben a műfajban a legszebb kép az 1963-ban készült felvétel, amelyen „a kis Lázár Jani II. osztályos tanuló segít Lakatos Péternek a tanulásban”(…) Mindketten a füzetre merednek, de mégis úgy érezzük, hogy a jövőbe néznek. A kisgyerek leküzdözi a múlt átkos örökségét az analfabetizmust, és utat mutat az értelmes jövő felé. (Szuhay 2002)⁶⁸

A konstruálás módja Sára filmjében *nem* ugyanezen a reprezentációs politikán alapszik, ám tagadhatatlanul „azonos töről fakad”. Az átöltöztetés szimbolikus aktusa, az *inszenálás* módja olyan rejtett paternalista viszonyok meglétére utal, amelyet látszólag felülír a figyelemfelkeltés, együttérzés, közösségvállalás szándéka. Ennek, amint azt látni fogjuk, „súlyosabb” következménye lesz Sára nagyjátékfilmjében. A szociofotós hagyomány, amely sokkal inkább az alkotó „bűntudatát” dokumentálja (olvashattuk fentebb) a filmet még

⁶⁷ László Mária archívuma, Galambok.

⁶⁸ A korszak korábbi propagandagépezetének ikonográfiájában több helyen is rábukkantam erre a motívumra. Gertler Viktor *Én és a nagyapám* (1954) c. filmben az alkoholista munkás nagypapa átnevelésében segédkező úttörők láthatók ugyanígy, valamint egy MTI fotón (készítette.:Pap Jenő) „A halásztelep írástudatlan dolgozói a napi munka után tanulnak írni, olvasni. Domingo Leon építőmunkás keze nehezen szokja a betűvetést, így a 12 éves Lazaro Lopez segít a tanulásban. Kuba, 1961.” (Horvát 2006)

elmosódottabbá teszi. A *Cigányok* – ahogy a címe, a helymegjelölés hiánya, a sokféle szereplő felbukkanása is jelzi – általánosít: egy már akkor is rétegzett társadalmi csoport életén keresztül illusztrálja a hatalmi politika céljainak és eljárásainak visszásságát. Közben eltakarja a különbségeket, a passzív áldozat egységes szerepkörébe helyezi a cigányokat.

9. „Fürödj meg, te koszos cigány!”

Ennek az áldozatiságnak a narratívája épül ki Sára első önálló nagyjátékfilmjében, a *Feldobott kő* c. 1968-as alkotásban. A filmben szereplő dokumentarista epizód azt a közegészségügyi intézkedést jeleníti meg, amelyet már a háború előtt intézményesítettek, ám 1945 után is, egészen a nyolcvanas évekig alkalmaztak.

A kényszermosdatások sorozata a magyarországi cigányság kollektív emlékezetének egyik legsúlyosabb traumája, amelynek feldolgozása korántsem mondható kielégítőnek. 2002-ben a Nyílt Társadalom Archívum munkatársai rendeztek egy kiállítást, amelynek a leírásában ezt olvashatjuk:

Borotválás, kopasztás, nyilvános megszégyenítés: Cigánytelep-fertőtlenítések a szocializmusban

Kopaszra borotválás, fürdetés maró vegyszerekkel (köztük a rákkeltőnek bizonyult, és 1968-ban betiltott DDT-vel is) - a háború utántól a rendszerváltásig zajló egészségügyi akciók a cigánytelepeken. Bár a dokumentumok alapján az ötvenes években a falvakban általános volt a csatornázatlanság, a vezetékes víz és a vécék hiánya, a hatalom csak a roma lakosságot büntette egészségügyi körülményeiért e rendszerint hajnalban kezdődő fürdető-borotváló akciókkal.

A kényszermosdatások az adatok alapján a magyarországi romák több mint felét érintették. Több helyen azokat is, akik a városba költöztek, és - igen ritkán - a szintén e telepeken lakó többségeket.

A sok helyütt rendőri brutalitás kísérte akciók során sokszor azokat is kopaszra borotválták, akik nem voltak tetvesek, néha csak csikokat vágtak a hajukba: afféle "szégyenmenetként" kísérték végig őket a falun, vagy terelték be a sátrakban felállított fertőtlenítőszeres zuhanyfürdőkbe. A hatalomnak a romák szégyenével szembeni közömbösségére jellemző, hogy évek óta zajlottak már a fürdetések, amikor egy 1961-es utasítás végül elrendelte: "a nők fürdetésénél kizárólag női dolgozók segédkezhetnek", és ugyanebben az évben döntöttek arról is, hogy "csak azokat a cigányokat kell ellenőrizni, fürdetni és fertőtleníteni, akikben élősködőket találnak". (Az intézkedést a helyi tanácsok a jelentések szerint gyakran ezután is figyelmen kívül hagyták.)

Az ötvenes évek végétől beígért telepfelszámolás sok helyen már megindításakor elakadt, másutt pedig a helyi tanács újakat hozott létre. 1971-ben a roma családok kétharmada lakott még ilyen telepeken, a legtöbb helyen csatorna, vezetékes víz és áram nélkül, és még 1980 körül is komoly összegeket fordítottak a fürdető akciókra ott, ahol a víz 25 évvel az első rendelet megszületése után sem volt bevezetve. Egyes vidékeken mindmáig változatlan a helyzet. (http://www.osaarchivum.org/galeria/catalogue/2002/forced_bathing/hu_index.html)

Ugyanebben az évben a Roma Sajtóközpont kötetet állított össze a visszaemlékezésekből és dokumentumokból. (Bernáth 2002) A kötethez írt bevezetőben Bernáth Péter és Polyák Laura összefoglalják a hatalmi intézkedés eredetét, dokumentumok alapján végigvezetnek bennünket azon az úton, ahogyan a járványveszély „eticizálódott”; hogyan jutunk el „az egészségtelen körülmények között élőkötől” a roma közösségekig: hogyan lett a „kóborból” „telepi”, a „telepiből” „cigány”. A közegészségügyi intézkedéseknek, mint hatalmi politikáknak melleleg óriási irodalma van. Az egyik külföldi történeti antropológiai kötetben ez a század eleji forrásból származó mottó szerepel:

’A birodalmi tisztaság’ – írta a huszadik század elején egy közegészségügyi hivatalnok - ’a higiénia nevelés ... inkább a közismert tisztasági szabályokkal folytatja a gyarmatosítást, mint katonai erővel.’ (Cumpston in Bashford 2002)⁶⁹

Az etnicizálásnak – úgy gondolom a fenti források alapján, - volt még egy praktikus célja: a szocialista társadalomban is létező szegénységet (és az azzal járó rossz, megoldatlan lakáskörülményeket) kívánta a „koszos cigányokkal” elfedni.

Azzal pedig, hogy a közegészségügyi programok kiemelt feladata lesz az „elmaradott néprétegeket” célzó „felvilágosító munka”, megtörténik az első lépés afelé, hogy a „megrögzött szokásrend” és ne a körülmények legyenek a felelősek. (Bernáth – Polyák 2002:9)

A kulcsszó tehát az átnevelés lett, írják a szerzők, a telepfertőtlenítések mellett a Vöröskereszt filmvetítéseket is tartott. Mindeközben a telepfelszámolás területén alig történt előrelépés, vagy ahogyan majd a hetvenes évek tárgyalásánál látni fogjuk, a régiiek helyett újak jöttek létre. A használt technológia nemhogy elavult, de egészségre ártalmas is volt. Az intézkedések pogromszerűen zajlottak, ahol a munkát végző egészségügyi alkalmazottak, kivezényelt katonák, rendőrök, helyi tanácsi dolgozók hozzáállásától függő mértékben zajlott az érintettek megszégyenítése. Erről az oral history, a kötetben található interjúk szolgálnak tanúságul. A legszégyenteljesebb stigma a tetvesség megalapozott vagy – számos esetben – megalapozatlan vádja és annak következményei voltak. A kopaszra nyírás, szőrtelenítés nem rövid ideig tartó nyomai gyakran a helyi társadalmi viszonyokban is jóvátehetetlen károkat

⁶⁹ A keserű megállapítás mellé érdemes egy (keserű) pillantást vetnünk a kádárista propagandaanyag szövegére: „Ahol nincs fürdésre alkalmas helyiség, nagy edény, a mozgó-fertőtlenítő szolgálat ingyen biztosítja a zuhanyfürdőt a lakótelepeken. A zuhanyfürdő üdít, frissít, testünket megtisztítja a portól, szennytól, élősdtől.” Kiadja: az Egészségügyi Minisztérium Felvilágosító Központja, Budapest, 1963 (Bernáth 2002:17)

tettek: a munkahelyi kapcsolatokban az intézményesített megkülönböztetés hatékonyabban rombolt, mint ahogyan az építő szándékú propaganda a cigányság „felemelkedését” hirdette.⁷⁰

Másfelől a hivatali retorikában a tetvességet hol az elmaradott körülmények, hol az alcsoportok közötti különbségtevés, hol az ún. „cigány életmód” magyarázza: erre jó példa a Csongrád Megyei Tanács 1982-es beszámolójának egyik mondata: „egyes csoportoknál a hagyományos életforma komoly egészségügyi és közegészségügyi feladatok mindennapos megoldását teszi indokolttá, bár tömeges fertőző megbetegedés a cigány lakosság körében az elmúlt időszakban nem fordult elő.” (Bernáth-Polyák 2002:18)

A kötetben számos korabeli vizuális dokumentum (fotók, plakátok, szóróanyagok) mellett Sára Sándor filmjének egyik képe is szerepel, „Nyírás előtt” címmel, a forrás megjelölésével. A hozzátartozó szöveg egy önéletrajzi alapú, *Csisznyikói cserepek* c. novelláskötet (Farkas 1998) egyik elbeszélése, amelyben a főhős kisfiú megszökik a kényszerfürdetés elől, ám elkésik az iskolából. Az őt felelősségre vonó tanár kérdésére elmondja a késés okát, aki aztán „elővigyázatosságból” az utolsó padba ülteti:

- Csattogatóval a kezében a szikár Benedek tanár úr alakja magasodott fölöttem. Mellette a pufók, rózsás arcú, kis Pelyhe Miska állt. Vele oldottuk meg mindig a matek feladatokat. Szemeiben most szomorúság vibrált. Adamik Pista arcáról együttérzést olvastam le és valami olyasmit próbált dadogni, hogy végre valamit találjak már ki. Már tudtam: képtelen vagyok hazudni! (...) Megbotránkozó csend támadt körülöttem. Döbbenet ült ki Benedek tanár úr csontos arcára. Száját minduntalan szólásra csücsörítette, de egy hang sem jött ki rajta. Körbe hordozta tekintetét a fiúkon, majd hirtelen megszólalt:

- Mit bámultok? Indulj a tanterembe! Kezdődik az óra – rebtentette szét maga körül az együttérző Pelyhe Miskáékat. Leporoltam magam, az ivókútnál megmosakodtam, zsebkendővel megtörölgettem az arcom, szemem, hónom alá vettem a bakóm, és elindultam a tanterembe. A fiúk tekintetének kereszttüzeiben foglaltam el helyemet a padban. Bár hangosan nem beszéltek róla, gyorsan híre futhatott a történeteknek a tanári karban, az egész iskolában. Ezt arról sejttem, hogy a következő órán már elültettek a mindig piszkos, trágyaszagú Csóri fiúk, az ikrek mellől is. Egyedül ültem egész tanévben a hátsó padban. (Bernáth 2002: 54)

A novellának (amely a fürdetési kényszerrítus részletes leírását tartalmazza) ez a része kerül a kép alá: mintha a tanár kezében lévő „csattogató” (valamilyen korabeli rendteremtő, fegyelmező eszköz) a kopaszra nyíráshoz használt eszköz lenne (a képen a kisfiú megtört arca látszik, az elkövetőé nem). A két hatalmi gyakorlat, a kétféle agresszió így kerül párhuzamba,

⁷⁰ A szerzők a fertőtlenítések beszüntetése utáni időszokról (az utolsó adat 1985-ös!) megjegyzi, hogy ezek a gyakorlatok áttevődtek az iskolai életbe és számos jogsértést hoznak példaként. Snétberger Ferenc, a neves dzsesszgitaros, nemrég egy interjúban ezt a gyermekkori emléket idézte fel: „Volt az osztályban 32-33 gyerek. Abból kettő roma, én meg egy ismerős, vagy lehet, hogy többen. És akkor voltak ilyen, minek hívják ezt, jöttek ellenőrizni, nézték a körmöt! Komolyan mondom, nézték a körmöt és megnézték az embernek a haját, van-e tetve, vagy hogy mondják. És ahogy benéztek az órára, nem akartak zavarni, ki akartak menni, de megláttak minket hátul, fekete gyerekeket, és odajöttek hozzánk. És akkor találkoztam először, akkor tudtam, hogy ez a dolog, ez a rasszizmus. Kegyetlen. Mikor játszottunk a gyerekekkel kinn a játszótéren, akkor mi ezt nem is vettük észre.” http://nol.hu/ajanlo/20090526-huros_ember

és szöveg/kép egysége a novella befejezésének gondolatiságát idézi meg: a fürdetés elől való szökés hiábavalósága szimbolikusan jelenik meg a jogtalan, ok nélküli, iskolai szegregációban.

A szövegekörnyezetből kiderül, hogy egy jóval korábbi, háború előtti esemény felidezéséről van szó. Figyelemre méltó a kép és szöveg viszonya az adott kontextusban: a négy idősík (az 1945 előtti biográfiai adat, az ötvenes évekbeli történet és 1968-as megfilmesítése) egymásba csúsztatása és a kötet dokumentumai szerint a nyolcvanas évekig folytatódó gyakorlatnak a kulturális emlékezetben betöltött szerepe 2002-ben.

10. *A Feldobott kő* a filmemlékezetben

Annak az „emlékezetdömpingnek”, amely Pierre Nora történész szerint világszerte és Magyarországon is zajlik, a cigányság kevés jelét tapasztalhatja. Természetesen bizonyos történelmi események kollektív felidézése, a megemlékezések körükben is ritualizálódnak, ám kevés olyan alkalmat tudnánk találni, amikor a helyi társadalmakban romák és nem romák közösen emlékeznek a hatalmi eszközökkel való durva visszaélésekre. Annál is inkább, mert ezek a gyakorlatok vagy napjainkig folytatódhatnak, vagy ha nem, akadnak esetleg olyanok, akik helyesnek tartanák újbóli bevezetésüket.⁷¹ Az emlékezetkutatók szerint létezik az emlékeknek is központja, perifériája: a kényszermosdatás az emlékek földrajzában a periférián helyezkedik el. Pedig Nora az emlékezet „világméretű diadalmaskodásának” okait kutatva azt állítja, hogy a lényegi változás, miszerint a jelennek egykor a múltat és jövőt összekötő szerepét felváltotta az emlékezethez fűződő, kitüntetett viszonya, részben a történelem „demokratizálódására” vezethető vissza. A kisebbségi emlékezetek „felszabadultak” a többségi hatalom ideológiai, politikai uralma alól: a több szinten zajló folyamat egyik szelete az integrálódás útjára lépett kisebbségek történelmének megerősítése. A szerző szerint alapvetően megváltozott a történelem és az emlékezet viszonya is: felértékelődött a kollektív emlékezet, a történelmi igazság helyébe a megélt tapasztalat és az emlékek igazsága lépett. Az addig az egyénhez tartozó identitás is közösségi, társadalmi lett, s ekképpen mindkettő (identitás és emlékezet) „egyfajta feladattá” vált.

Sára Sándor filmje ennek a feladatnak a „teljesítésében” tölthet be kivételes szerepet. Ám nem lehetséges-e, hogy a fikciós film ezen részlete átveszi a nem létező archív feltételek szerepét, olyan emlékezeti alakzattá válik (a fogalmat Jan Assmanntól kölcsönözve), amely bár

⁷¹ Dupcsik Csaba monográfiájában egy olyan interjú idéz, amelyet Bernáth Péter és Polyák Laura készítettek K. P. nyugalmazott megyei tiszti főorvossal. A hivatalnok a beszélgetés idején is sajnálatát fejezte ki a kényszermosdatások gyakorlatának megszüntetése miatt. (Dupcsik 2009:149)

látszólag a kényszermosdatások erőszakos cselekedeteinek állít emléket, valójában a kiszolgáltatottság, az áldozatiság allegóriájaként szerepel egy történetben, amely a diktatúra korszakának az egyéni felelősségben jelentkező korlátairól szól? Miért van szükség egyáltalán arra, hogy különbséget tegyünk a két funkció között? Vagy másképpen fogalmazva: a filmtörténetben elfoglalt kanonikus helyzetet módosíthatja, befolyásolhatja-e a *filmemlékezetben* betöltött szerep?

A filmemlékezet fogalma némi magyarázatra szorul. Azon jelenségek leírására használom, amelyek az assmanni emlékezet alakzatokként, ám valamilyen mozgóképes reprezentációhoz kötődve működnek. Egy csoport számára a hely, esemény felidezésében (konstruálásában, tehát a szelektivitásban és a fikcionalizálásban) a film médiumának kitüntetett szerepe van. Befolyásolja-e egy társadalmi csoporthoz – pl. a magyarországi cigánysághoz – fűződő viszonyunkat ezen filmemlékezeti kánon darabjainak tekinthető vizuális anyagok alapján formált tudás? A mozgóképek természetében rejlenek-e olyan tulajdonságok, amelyek az írott szövegtől eltérően az eredeti szándéktól egészen eltérő használati módot tesznek lehetővé?

A film formai elemzése során azt igyekszem majd körbejárni, hogy milyen „következményekkel” járhat a két funkció szerinti értelmezések eltérése. Assmann szerint a jelen „belakott múlt”, amely a mindenkori társadalmi, kulturális keret függvénye. A Sára jelenetfotók a kényszermosdatások dokumentumkötetében, Dupcsik Csaba történeti monográfiájában, a filmrészlet a Velencei Biennálén a „NoRoma!” videóinstallációban mind megannyi „belakott múlt”, amelyet érdemes bejárni újra a film behatóbb elemzésével.

Murai András a magyar filmnek a kollektív emlékezetben betöltött szerepéről írt könyvében Sára filmjét azon ötvenes évekről szóló, Kádár-korszakban készült múltfilmek kategóriájába sorolja, amelyek „a történelmi kontinuitás időszakában” készültek.

Miközben ezek a filmek azt vizsgálják, hogyan hat a történelmi fordulatok egymásutánja egy közösségre (*Húsz óra, Tízezer nap*) vagy személyek sorsára (*Apa, Szerelmesfilm, Feldobott kő, Párbeszéd*), a cselekményt elvezetik a jelenbe, s a szereplők a múltat saját életük részeként, a mai világ előzményeként tekintik. (Murai 2010:76)

Ez azért fontos, mert, ahogy Murai írja, a készítőik – és a mi esetünkben a főhős alteregó - számára a múltnak a feldolgozott darabjai „az átélt emlékezetéhez”, tehát még a kommunikatív emlékezetéhez tartoznak, míg a későbbi korosztályok tagjai között egyre kevesebb azoknak a száma, akik saját, viszont egyre több, akiknek közvetett vagy közvetített tudásuk van ezekről az eseményekről. A mi esetünkben ez azért bonyolultabb kérdés, mert lényeges, hogy *kinek* a kommunikatív emlékezetéről van szó? Ha a kötet dokumentumait olvassuk, nyilvánvalóan

szembetűnő az áldozati, elkövetői vagy szemtanúi nézőpont közötti különbség.⁷² A formai elemzésben megmutatjuk, hogyan *mossa el* a film ezeket a különbségeket: miképp jelöli ki a szemtanúi nézőpontot meghatározónak és hozza létre a passzív áldozatiság narratíváját a releváns viszonyok megmutatása, megidézése helyett.

Az elemzés érdekessége, hogy – egy fontos eltéréssel – követi a dokumentumkötet szerkezetét. Ott ugyanis a tanulmány utáni első fejezet („a szappant nem is kérjük vissza”) tekinthető prologusnak, nálam ez inkább az epilógus szerepét tölti majd be. Az utána következő kifejtés hármasság tagolása azonban megegyezik az általam kialakított struktúrával:

A/”Pogrom” – a filmrészlet funkcióját vizsgálom: egyrészt a film dramaturgiai, narratív szerkezetében betöltött szerepét. Ezzel megkérdőjelezem a kényszermosdatás jelenetének dokumentumjellegét.

B/”Szégyen” – a kompozíciót vizsgálom, a jelenetet a szenvedésábrázolás kontextusában helyezem el.

C/”Szereplők” – az elemzésben megkísérlem a filmrészlet hatásának sajátos szempontrendszerű vizsgálatát.

Sára Sándor filmjének helyét a hatvanas évek magyar új hullámának kanonikus alkotásai között a téma és megközelítésmód együttesen jelölik ki. Közismert tény, amelyre Varga Balázs, Gelencsér Gábor elemzése (Gelencsér 2002; Varga 2004) is felhívják figyelmünket, hogy ebben az időszakban az ideológia és a politika területéről a magánéleti problémák átkerültek a modernista alkotások történeteibe: a fiatalabb generáció alkotóinak „így jöttem” filmjeiben a szerzők számot vetnek saját múltjukkal, gyermek- vagy fiatalkoruk történelmi sorsfordulóit értékelik át. Felerősödik az egyéni felelősség vállalásának kérdése a társadalmi, történelmi változásokban. A Kádár-rendszer kulturális hatalma a reformista politika szellemében hallgatólagos „alkut köt” az alkotókkal: bizonyos határok betartása mellett biztosítja az alkotói szabadságot, ezen a vékony mezsgyén egyensúlyozgatva készülnek el a gyártás adott pontjain megfelelően cenzúrázott filmek. (Varga 2005). Ehhez járult hozzá a korabeli nyilvánosság a maga módján: az 1965-től rendszeressé váló filmszemlék (és az ott megfelelően „beszabályozott” viták), a filmes szaklapok és napilapok, társadalmi folyóiratok kulturális rovataiban fel-fel lángoló polémiák.

⁷² A kötet összeállítóinak érzékenységére vall a belső borítón elhelyezett megjegyzés: „A kötetben szereplő fotók túlnyomó részét a többségi intézmények munkatársai készítették, ezért sokkal inkább a mosdatásokat levezénylő hatalom, semmint az azokat elszenvedők szemszögéből mutatják az eseményeket. Néhány részlet azonban még ezeken a fotókon is árulkodó.” (Bernáth 2002:6)

A kritika ideológiai beállítottsága tehát egyrészt a korszak kultúrpolitikájából fakadt, másrészt a művek jellegéből, amelyek elsősorban egy társadalmi-történelmi állapot esztétikai megfogalmazásához kerestek érvényes, újszerű formát. (...) Az ideológia felől értelmező kritikának így már nem pusztán mint „hatalmi szócsőnek” volt szerepe a korszak filmtörténetében. Művészet és társadalmiság összefonódása az alkotók és a kritikusok számára valóban fontossá tette az ideológia megfogalmazását, az absztrakciók analizését, hiszen így viszonylag nyílt, érdemi vitát folyhattak, amelyek nem pusztán adminisztratív módon, hanem az érvek súlyával is hathattak az elkészült művekre. (Gelencsér 2002:31)

Sára főhőse, a rendező alteregója, Pásztor Balázs, az ötvenes évek erőszakos téveszesítése idején egy görög forradalmárral és annak feleségével egy tanyaközpont megszervezésénél vesz részt. Igaz, kényszerűségből: apját ugyanis egy szakmai, ám politikai következménnyel járó hiba miatt bebörtönzik. A fiú emiatt nem nyer felvételt a filmfőiskolára, ám személyiségének formálódásában óriási szerepet kapnak a munka közben szerzett élmények: „felébresztik szemlélődéséből”, olvashatjuk a korabeli tartalomleírásban. A kemény diktatúra éveiben játszódó konfliktussorozat lezárása átvezet a filmkészítés jelenébe, hiszen Sára az önreflexió modernista eszközével a film végére illeszti a *Feldobott kő* forgatásának jelenetét. A film története egy egyenes vonalú kronológiai sorba illeszthető eseményekből áll, amit a szerző belső monológja keretez. A keret első része egy fotósorozat, amelyben a nagyüzemi, nagyipari gazdálkodásra való áttérés, a modernizálódó társadalom emblematikus képei váltakoznak a történetelemeket idéző fotókkal, főleg portrékkal. Ez az előreutalás nemcsak formailag fontos, hanem a történetelbeszélés szempontjából is: hiszen részben azokra a fotókra épül, amelyeknek készítése és tartalma is a cselekmény fontos része. A cselekmény tulajdonképpen kettős bonyodalomra épül, egy „valóságos”, gyakorlati jellegű problémára: a paraszti származású főhős a kitűnő érettségi után filmfőiskolára jelentkezik, de terve meghiúsul apja bebörtönzése miatt. Azt követhetjük majd nyomon, milyen fázisokon megy keresztül célja megvalósításáig. A másik, etikai probléma a társadalmi szerepvállalással függ össze: az új társadalom építését kísérő anomáliák, a hatalom részéről elkövetett sorozatos erőszak mennyiben és milyen módon befolyásolható az egyén részéről, hol és miképp avatkozhat be a dolgok menetébe úgy, hogy közben célja megvalósítása sem végződjön kudarccal. Az ideológia és a valóság konfliktusának felismerése – ha nem kísérik konkrét cselekedetek – mennyiben tekinthető megalkuvásnak? Sára ezt a kettős bonyodalmat kibonthatta, majd megoldhatta volna, ha a görög halála után a főhős etikai küzdelmét a művészi/alkotói öntudat ébredésével valamilyen módon lezárja, ám e helyett egy epizódként illesztette a cselekménybe a cigány favágókkal való kapcsolatteremtés és a kényszermosdatás jeleneteit. Az epizódnak azonban – mint általában – fontos szerepe van a főhős jellemfejlődésében és ennek ábrázolásában. Egyrészt a cigány közösséggel kialakított munkakapcsolat emberségessége feloldhatja az addigra már feloldhatatlannak látszó etikai

dilemmát (a politikai akarat végrehajtása összeegyeztethetetlen az érintettek érdekeinek képviselésével). Ám úgy tűnik, az újabb durva jogtiprás során a hatalommal szembeni lázadás és annak leverése váltja ki a főhősből azt az elszántságot, amely a döntés meghozatalához szükséges: a művészet eszközeivel folytatja a harcot. A kényszermosdatás megjelenítése tehát az elbeszélés szempontjából is fontos szerepet kap, a dramaturgiai funkciója azonban még ennél is erősebb. A drámai feszültség itt éri el a tetőpontját.

Az epizód dokumentarista jellege inkább a drámai fordulat előkészítésében érhető tetten. A főhős és a favágók ismerkedése során ugyanis Sára rendkívül érzékenyen ábrázolja a cigányság helyzetét a lokális társadalomban: a szociális állapotokat a megfelelő összefüggésrendszerben, a kirekesztettséggel köti össze. A közösségvállalás belső motivációja így társadalmi jelentéssel gazdagodik: Pásztor Balázs embersége és a cigány munkásoknak a parasztokkal való egyenrangúsítása valódi társadalmi cselekvés. A szokatlan helyzet egy szimbolikus értelmű kérést vált ki, amelyet a kunyhóban, az ételt elfogadó főhősnek szegeznek és a rá adott válasz is: „Mondjon már valamit cigányul.” „Nem tudok. Elfelejtettem.” Az elhalványult tudás talán a szegénységükben megalázzottak szolidaritásvállalására vonatkozhat, amelynek megvannak a határai, jelzi majd Sára a kényszernyírás jelenetében, amikor a főhős az őt megragadó alkalmazottaknak odaszól: „Vakok vagytok?”

Sára ugyanazokat a motívumokat emeli be a közösség bemutatásánál, mint a *Cigányokban*, mondhatnánk, antropológiai szempontok szerint a társas, közösségi viszonyokba ágyazva, ám természetesen az „áldozati narratíva” megtartásával. Közben egy-egy beállításban feltűnnek a hagyományos életmódhoz tartozó tevékenységek, a teknőfaragás, a kenyérsütés. Ismerkedésük, barátkozásuk egyik legérdekesebb jelenetsora a fényképészkedés, amikor a telep lakói sorban „levetetik magukat” Balázzsal. A portréalanyok arckifejezése, pózolása a családi fotók meghittségét, természetességét és derűjét idézi meg.

A filmek és az íráskorok, nyilatkozatok alapján valószínűsíthetjük, hogy Sára fiatalkorában meghatározó élmények lehettek a különféle cigány közösségekkel való találkozások. Az is nyilvánvaló, hogy kirekesztettségük és jogfosztottságuk az akkori hatalmi politikákban sokkal kevésbé számított problémásnak: a dokumentumok szerint a jelenet felvétele sem ütközött akadályokba. A cenzúra egy ponton avatkozott be: Sára elképzelése szerint, amikor a főhős elfut a kamerával az erdőbe, lövések dörrennek. Ezt a jelenetet nem engedélyezték, a rendőri brutalitás ábrázolásával lépték volna át azt a bizonyos határt.

A kényszernyírás, mosdatás jelenetének megrendezése a traumatikus esemény „inszcenálásával” történik, amelyben az epizódjelleg, a drámai tetőpont miatt a hangsúly a főhős jellemábrázolásán van. Az ő szerepe köré szerveződik minden beállítás. A jelenet elején az erdei telepen lassan készülődnek az egészségügyi alkalmazottak, a cigány asszonyok, gyerekek pedig várakozással vegyes idegenkedéssel veszik körül őket. Amikor kiderül érkezésük oka, az egyik lány elfut a favágók munkahelyére, értesíti a férfiakat. A futás ismétlődő motívuma a filmnek, minden visszatérésnél tovább töltődik szimbolikus jelentése.

A konfliktusoknál, jogsértéseknél ez a jellegzetes cselekvésmódja a főhősnek: a beavatkozás vagy a passzív szemlélődés helyett futással igyekszik valahová, hogy a probléma megoldásában részt vegyen: az utolsó alkalommal a legdrámaibb szituációban, üldözés közben menekül a fotókkal. A jelenetben először a telepiek oda-vissza irányú futását követjük nyomon, ezzel Sára újra megerősíti a főhős és közöttük fennálló közösségvállalást. Ezután következik a kényszernyírás-, mosdatás jelenete. A színpadi zsargonból átvett kifejezést, az „inszcenálást”, (amelyet, mint olvashattuk a dánosi eset rekonstruált híradójáról szóló fejezetben, a film megjelenése idején is használtak a kritikákban), azért érzem fontosnak alkalmazni, mert ha a narratív funkciót nézzük, itt nem egyszerűen a valóságból merített esemény reprezentálásáról van szó, hanem annak olyan módon való megrendezéséről, hogy „az alkotó hozzá környezetet és látásmódot rendel”⁷³.

Amit Sára reprezentál, az tehát maga a dramatizált látás, megfigyelés érzéki tapasztalata, amely egyfajta következménye a korszak politikai körülményeinek: a főhős megfosztva az aktív tett, a beavatkozás eszköztől, a filmezés művészi kifejezésmódját választja. A jelenetben az alkotó alteregóján keresztül a saját, hatalomhoz fűződő viszonyát inszcenálja. Milyen formai következményekkel jár(hat) ez a törekvés? Következő lépésként ennek feltárása a feladatom.

Vincze Teréz, rövid összefoglaló elemzésében a filmet így méltatta:

A *Feldobott kő* rendezőként Sára első nagyjátékfilmje (írója és operatőre is ő), benne a második világháború utáni magyar film legcsodálatosabb és legbeszédesebb arcaival, ami organikus kapcsolatban áll Sára történelemszemléletével, melynek kiindulópontja az ember, az individuum mindent felülíró jelentősége – ennek képi megtestesülése a „beszédese” emberi arcok katalógusa.

(<http://magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/feldobott-ko-1968-filmtortenet-elemzes.html>)

A jelenet drámai feszültségét az alkotók a néhány másodperces, rövid snettek váltakozásával tartják fenn. Ezek nagy része arcok közelképei, többnyire a kényszernyírást végzők kezével,

⁷³ Rényi András Forgács Péter Col Tempo c. installációjához írt bevezető tanulmányában használja ebben a jelentésben az inszcenálás fogalmát. (Rényi 2009:12)

köpenyével vagy a nyíróeszközzel a háttérben. Az áldozatokról készült felvételekkel „szemben” látunk a szemtanú parasztokról, a segítő karhatalmi szervek képviselőiről is néhány képet. A „beszédes arcok” és Sára történelemszemléletében „az individuum mindent felülíró jelentősége”, ahogyan azt Vincze Teréz kiválóan megfogalmazta, a kulturális emlékezet és film kapcsolatának lényegi pontjait érinti. A *Feldobott kőben* ugyanis átfedésbe került a történelem és az aktuális hatalmi gyakorlat: a film az ötvenes évek (lezártnak tekinthető) diktatórikus viszonyait ábrázolja, mégis egy olyan eseménysoron mutatja meg legdrámaibb módon a főhősnek a hozzá fűződő viszonyait, amely folytatólagosan átvezetett nemhogy a filmkészítés idejébe, hanem még jóval későbbre is. Ennek azért van jelentősége, mert a múltfilmekben lényegi kérdés „a történelmi hűség” problémája, az, ahogyan a valóságreferenciáink működnek (Murai 2009:77).

11. Szenvedésábrázolás és megidézés

A kényszermosdatások gyakorlatáról nagy valószínűséggel a benne résztvevőkön kívül nem sokaknak volt valóságreferenciájuk, mivel semmilyen egyéb társadalmi reprezentációban nem is szerepeltek. Ezért, akár tekinthették azt a lezárt múlt, az ötvenes évek részének is. A benne résztvevők pedig szükségképpen valamilyen *viszonyban* álltak a történetekkel. Ezen viszonyok ábrázolásának az elmulasztása tehát azt vonta maga után, hogy a jelenet az adott hatalmi gyakorlatot inkább eltakarta, illetve a saját szubjektív szerzői látásmóddal felülírta. Következésképpen a „beszédes arcok” nem annyira a nagy történelmi áramokban sodródó egyén képi megfelelői, mint a cselekvésképtelen, büntudattól szenvedő szerzői tekintet *visszatükröződései*. Murai András az „Ábrázolható versus megmutathatatlan” c. fejezetben a holokausztábrázolás két enigmatikus (és gyakran elemzett példáját) veti össze. (Murai 2009:79) A szenvedésábrázolás elemzéséhez általában nagyon sokat adott a holokauszt-reprezentációk vizsgálata, amely a „helyes” és „megengedhetetlen” ábrázolásmódok széles skáláján helyez el adott műveket. Holott itt nem a normativitás adja a probléma lényegét, inkább annak figyelembe tartása, hogy minden eltérő megközelítés *mást mutat meg és mást takar el*. Claude Lanzmann *Shoah* c. alkotása több okból marad örök vonatkoztatási pont: eszközhasználatában, filmnyelvileg egészen új utakra merészkedett és ennek következtében képes volt az emlékezés végtelenül szövevényes hálójában elhelyezkedő eseményeket *megidézni*. Mindeközben a helyek megmutatása a közösségi, társas kapcsolatok feltárásával párosult, történelmi dokumentumfilmekben addig példátlan módon. Sára filmjelenete a történelemhez való viszonyában nem összevethető Lanzmann alkotásával, hiszen nem egyenértékű múltfilmekről van szó, nemcsak a fikció/dokumentum jelleg, hanem

az alkotói szándékok miatt is. A szenvedés ábrázolásához, a trauma megidézéséhez való viszonyában azonban úgy gondolom, igen.

Egy korábbi írásomban az emberi jogi dokumentumfilmekről és fesztiválokról elmélkedve tekintettem át a szenvedésábrázolás külföldi szakirodalma közül néhányat. (Pócsik 2009) A választott mottó, amely a filmnézés során mások szenvedéséről szerzett „másodlagos élményekről” szól, a következő volt:

Talán nincs is másnak joga az ilyen szélsőséges szenvedés képeire tekintenie, csak azoknak, akik tettek valamit az enyhítéséért – mondjuk a fényképfelvétel helyszínénél szolgáló tábori kórház seborvosainak –, vagy azoknak, akik tanultak belőlük. Mi, többiek akarva-akaratlanul kukkolók vagyunk. (Sontag 2004)

A szenvedés vagy a nézőtől bizonyos társadalmi távolságban elhelyezkedő, stigmatizált egyének megfigyelése által kiváltott nézői reakciókat főleg a televíziós műsorok és a sajtófotók esetében vizsgálták. A filmeknél ezt tovább árnyalhatjuk, vagy bizonyos tekintetben meg is kérdőjelezhetjük a nézői attitűdök sokfélesége és a különféle filmes eszközök alkalmazása miatt. Brigitta Höijer egyik tanulmányában a távoli szenvedés képei által kiváltott globális részvét kimerítően részletes rendszerezését találhatjuk (Höijer 2004: 524-525.). A közönségreakciók empirikus kutatása alapján elemzi, hogy a részvét mértéke miképpen függ a vizuális elemektől, az „ideális áldozat” képeitől és a nemektől. Az egyik legfontosabb megfigyelése a résztvétől való eltávolodás, azé a stratégiáé, amelyet a közönség annak érdekében alkalmaz, hogy az érzelmi és kognitív jellegben is megőrizze passzivitását, „képes legyen elfordulni a humanitárius tragédiáktól”.

A mások szenvedésének szemtanújaként átélt befogadási folyamat nagyon fontos elemére mutat rá egy másik tanulmány szerzője. Rentschler John Peters szemtanú-meghatározását használja, amely

(...) a médium paradigma esete: eszköz, amellyel tapasztalatunkat megosztjuk az eredetivel nem rendelkezőkkel. [...] John Peters leírása szerint a szemtanúság érzékelési tapasztalat és elbeszélés cselekedete – test és szöveg. (Rentschler 2001: 709.).

De mi adja a tömegmédia szemtanújának a morális erőt? Peters szerint a szemtanúság tettéhez „rendkívüli morális és kulturális erő kifejtés járul”, mert a szemtanúk közel állnak az élet és halál közötti határhoz, és az élet egyéb fontos átmeneteihez (Rentschler 2001: 708.). A szemtanúság azt jelenti, hogy élet és halál határának közvetlen vagy másodlagos közelségében ülünk.” (Rentschler, 2004: 298-299.). Rentschler azokat a szerzőket is idézi, akik a mások szenvedését ábrázoló fotókat elemzik: „Sontag és Zelizer is hangsúlyozzák, hogy a háborúk és atrocitások fotografikus evidenciájának potenciális hatalmának birtokában,

de a politikailag mobilizáló hírmédia nélkül a szemtanúk csekély vagy semmilyen, a cselekvés irányát megszabó útmutató nélkül maradnak (Rentschler :2004, 300.). Aztán arról beszél, „(...) ahogyan a fotók megtanítanak bennünket arra, hogyan képzeljük magunkat az erőszak áldozatának helyébe, vagy miképpen könnyebbülünk meg azzal a tudattal, hogy ez nem én voltam.” Bár az említett szerzők egy másik médiumról beszélnek, gondolatmenetük egy eleme hasznos lehet számunkra a filmek megközelítésénél. Rentschler említi a „közelállók” szerepét, akiket bizonyos fotók egy agresszív esemény megfigyelőiként ábrázolnak, pl. lincselésnél támogatóként, s ily módon indirekt résztvevőként. Rentschler azt állítja, hogy bár ezek a fotók épp arra taníthatnának, hogy a hétköznapi életben hogyan ne vegyük magunkra a közelálló szerepét, a legtöbben – még a társadalmi távolság ellenére is – az áldozatokkal való azonosulásra vagyunk tanítva, és a hasonló verbális vagy tettleges támadás célpontjaként átélt emlékeket idézzük fel. Ez a fajta empátia azonban lényegi következményekkel bír mentalitásunkra és attitűdünkre nézve. Rentschler szerint „ami a felszínen a közönség mulasztásának tűnik az erőszakos népiirtás megállításában vagy enyhítésében, az épp a tanúskodás célját igazolja: a tanúskodás ugyanis nem annyira feljogosítja az állampolgárokat a cselekvésre, mint inkább képessé teszi őket az állami erőszak passzív támogatására és a humanitárius segély melletti szelektív (és nem létező) elkötelezettségre. [...] „A tanúbizonyosság-tevés” például etikailag igazolhatja a híripar mentalitását, az *if it bleeds it leads* üzleti imperatívuszát.” És amikor a háborúban a katonai akciónál tanúként szólítanak meg, nem üzenik-e azt is, hogy *támogassuk* az akciónkat? Ahhoz, hogy a tanúskodást teljes mértékben mediatizált és gyakran nagyon is politikamentes etikus cselekedetnek tekintsük, önmagunkhoz és helyzetünkhöz közelállóként (és nem elsősorban áldozatként) kell viszonyulnunk. Dominick LaCapra a tanúskodás veszélyétől óv, attól, hogy mindenfajta kritikai hozzáállás nélkül azonosulunk az áldozatokkal az empátia kialakulásának folyamatában. (LaCapra 1999: 699.). Az állampolgároknak azonban olyan politikailag erőteljes szemtanú-modellekre van szükségük, amelyeknek nem az áldozattá válás az alapja. (Cvetkovich 2003: 284.). De ez a modell másfajta média-dokumentációt feltételez, olyat, amely a szemtanúvá válás aktusával a társadalmi igazságosság iránt elkötelezett, felelős állampolgári cselekedetre tanít. A tanúskodásnak az erőszak megszüntetésére irányuló, szélesebb politikai és etikai készletnek kellene részévé válnia. (Rentschler 2004: 301-302.)

Egy másik, általam még fontosabbnak ítélt értelmezési keretbe is helyezhetjük a mások szenvedéséről készült filmek befogadását. Segítségünkre lehet a szimbolikus antropológia megalapozójának, Victor Turnernek az elmélete, és annak (hozzánk időben, megközelítésben is közelebb álló) kiterjesztése Hammer Ferenc egyik írásában. Turner a társadalmi viszonyok modalitását elemezve megkülönbözteti a társadalmi struktúrától (a

normák által szabályozott, intézményesült, absztrakt jellegű modalitástól) a *communitast*, azt a fajta rituális egyenlőséggel, egyformasággal jellemezhető közösséget, amely a liminalitás strukturálatlan, kezdetleges állapotban van (Turner 2002: 139.). Ez utóbbit a “liminalitás” jellemzi, az antropológusok által „átmenetinek” nevezett rítusok közbülső fázisa.

Az első fázis (az elkülönülés) olyan szimbolikus viselkedésformát tartalmaz, amely egy személy vagy egy csoport leválását jelképezi, vagy a társadalmi struktúra egy korábbi, rögzített pontjáról, vagy egy adott kulturális feltételrendszerrel (egy „állapotról”), netán mindkettőről. A közbülső, „liminális” szakaszban a rituális szubjektum (az „utazó”) jellemzői bizonytalanok; olyan kulturális területeken halad át, amely alig, vagy egyáltalán nem emlékeztet a múltbéli vagy eljövendő állapotra. A harmadik szakaszban (újraegyesülés vagy visszafogadás) az átmenet beteljesedik.” (Turner 2002: 140.)

Hammer értelmezése ugyancsak hasznos lehet számunkra:

Nyilvánvaló, hogy míg a premodern társadalmak életében a liminális fázis jól meghatározható, körülírható helyzeteket jelentett, a modern társadalmakban a liminoid szituációk keresése egyfajta általános stratégiává vált, nagyobb embercsoportok életformájává. [...] A modern életnek szinte bármely formája hozhat létre a liminalitásra érdemes helyzeteket. A liminális vagy inkább a liminoid magában foglal különféle emberi viselkedési módokat, általában az emberi élet bizonyos fázisait, bizonyos kulturális folyamatokat és más gyakorlatokat, termékeket. Mint már korábban utaltunk rá, a modern kultúrák által létrehozott jelentések meglehetősen relativisztikus természetének köszönhetően szinte bármi működhet liminoid entitásként. Ezzel némiképp kiterjesztjük Victor Turnernek a modernitásról alkotott elméletét (Turner: 1974/1996: 14.). Itt „az irodalmat, a filmet, a művesebb újságírást” az iparosodott társadalmakban elszaporodó, a tér és idő „liminoid műfajainak” tartja, míg szerintünk a liminoid élmény és jelenség – mint az állandó jelentésváltozás előidézői és termékei – a modern kultúrák lényegi elemei, amelyeket a jelentések többértelműsége és polyszémikussága jellemez.” (Hammer 2002: 82.)

Úgy vélem, a filmnézés a liminalitásnak mindkét, eredeti és kiterjesztett értelmezését is lehetővé teszi, hiszen azok nem zárják ki egymást. Az előbbi inkább a filmnézésre érvényes. Annak közösségi formája önmagában egy liminoid állapotban, a nézőterem „titokzatos sötétjében”, a „sem itt, sem ott” élményének megtapasztalásával történik. Turner szerint a *communitas* modalitása és a liminoid állapot többnyire (különösképpen a vallásos formáiban) a marginalitáshoz és a szegénységhez kötődik. Amikor szegény, megalázott, stigmatizált áldozatok, elutasított emberek életét szemléljük, egyfajta modern vezeklési formában van részünk, az áldozatokkal való azonosulás pedig „státuszcsereként” is értékelhető. A filmkészítők a forgatás és a vágás során szintén egy liminális folyamatba lépnek, s azzal, hogy stigmatizált, szenvedő embereket visznek vászonra, egy másik rítusban vesznek részt velük, amelyet a szereplők „státuszemelkedése” jellemez. A lényegi probléma az, hogy a film a valódi rítusokról pszeudo (másodlagos) élményeket közvetít, hiszen egyrészt ott van „köztünk” a vászon, másrészt a kamera. Ettől a lényegi vonástól eltekintve még azt

is leszögezhetjük, hogy a „státuszcsere” a filmnézés idejére, a „státuszemelkedés” a forgatás időtartamára érvényes.

12. Az inszcenálás áldozatai

És vajon mi történik azokkal, akik ezeket a szenvedéseket nemcsak a forgatás során, hanem a hétköznapokon is átélhetik? Hiszen Sára filmjében nem egyszerű statiszták vettek részt, hanem olyan emberek, akik maguk is ezeknek a hatalmi gyakorlatoknak az áldozatai lehettek előtte és utána is.

A kényszermosdatásokról nem készültek történeti antropológiai tanulmányok, nem tárták fel, milyen hatással voltak a helyi társadalmakra, a családi, munkahelyi kapcsolatokra. A visszaemlékezések, amelyek a dokumentumkötetben találhatóak, rengeteg adalékkal szolgálnak a Kádár-korszak társadalmi hierarchiájáról a felelevenített rituális megalázások kapcsán.

Ezek olyan hatvankettő körül történtek, még fiatal, suttyó gyerek voltam. Úgy évente megcsinálták, vagy tizenkét-tizenháromszor. Ránk fogták, hogy tetvesek vagyunk, meg bűdösek. Lehet, hogy volt valakibe, de vót, akire csak ráfogták. A rendőrség meg a katonák kora hajnalban körülfogták a cigánytelepet, se ki, se be. Felállítottak egy hatalmas sátrat, muszáj volt megfürödni. Hiába tiltakoztunk, ha bementünk a tanácsra, meg se hallgattak, kizavartak minket. Ahogy hallottam, a Kőjáltól voltak ezek kiküldve, vagy talán a tanács rendezte, nem tudom. Már meghalt az az ember, aki ezzel foglalkozott. Ő volt, aki a tisztaságra felügyelt. Úgy hívtuk: a tetűvizsgáló. Az édesapámmal pásztorok voltunk. Aznap még azt sem engedték meg, hogy kihajtsuk a nyáját. Mi, gyerekek eleinte örültünk a fürdésnek, de aztán ahogy nőttünk, már nagyon bántott. Fájtna nagyon a dolog, mert nem éreztük piszkosabbnak magunkat, mint a többi fehér bőrű parasztok. De bele kellett mennünk, mert alacsonyabb rendűek vótunk, mint a fehér nép. Nem mosdattak ott fehér bőrűt, csak minket, a barna bőrű cigányokat. Őket az iskolába se nézték meg soha. Mi elég tisztán jártunk, vót, hogy anyám éjszaka mosott, hogy reggel tisztán menjünk iskolába. Heten vótunk testvérek, nem volt nagy házunk, egy szoba-konyha, de mindig tiszták vótunk. A tanár soha nem mondhatta, hogy piszkosan járunk, vagy tetvesek vagyunk. Még is ránk fogták: egy hónapba kétszer is megnézték a fejünket, a holminkat, az ingnek a gallérját, vagy hogyha alsónadrág vót rajtunk, annak a gumis részét is megnézegették. De hát állandóan tiszták voltunk, minket nem kentek be az iskolába. Akibe vót, azt bekenték féregirtóval vagy mit tudom én, mivel. (...)

A mosatásnál sem vizsgálták sohase, hogy tetvesek vagyunk-e. Csak az vót, hogy jöttek és behajtottak bennünket, előre a nők, utánuk a férfiak. Én is odakerültem, szégyelltem bemenni, de két gumibot után muszáj volt bemenni. Aki nem akart, már kapott is a gumibottal. El vótunk nyomva. Most is el vagyunk, de azért most szoba állnak velünk, abba a rendszerbe, ha bementünk a tanácshoz, kérdezni akartunk valamit, azt mondta a tanácselnök, hogy no, mi van cigány, mit akarsz? A bálból is kivertek a rendőrök, a munkásőrök, gyomorszájba vertek, jól megrúgdostak. Azt üttek meg, akit akartak. Övék volt a hatalom, miénk a nyomor. (...)

Nem adtak nekünk semmit se a fürdetéshez, csak egyszerűen bezavartak, hogy fürdj meg, te koszos cigány. Megfürdöttünk, megmosakodtunk, kijöttünk, volt egy rongy, amibe megtörölköztünk, kiültünk a napra és megszáradtunk. (Oláh Teofil, Pétervasára In:Bernáth 2002:46-47)

Sára cigány filmszereplői hasonló élmények birtokában állhattak a kamera előtt: - visszatérve a Dankó-filmmel kapcsolatos elméleti problémára – a modell és motívum funkció esetükben összekeveredett. Áldozatiságuk látványa meglehet büntudatot ébresztett a korszak nézőiben, a kényszermosdatások kontextusát elmosta. A „tetűvizsgálás” szimbolikus tettét, és a „magukat a szegények tudatába befészkelő tetveket”, ahogyan Illés írta, filmnyelvi eszközökkel nem sikerült megidézni. Jóval bonyolultabb is, mint szövegben: úgy, ahogyan egy visszaemlékezésben hirtelen az elbeszélő alany egy kívülre helyezett beszélői pozícióból felhangzó felszólítás letegezett tárgya lesz: „fürdj meg, te koszos cigány.”

Ennek a bőrre íródó szégyenérzetnek a megidézése anélkül, hogy a szereplők (beleértve a helyi parasztoktól kezdve az egészségügyi alkalmazottakon át a rendőrökig mindenkit) közötti viszonyokra fény derülne, úgy tűnik, nem lehetséges. Lanzmann filmje ezért marad örök vonatkoztatási pont: a megidézés ezek által a visszaemlékezések által történik, nem az áldozatokról készült archív felvételeken.

Sára filmje a cigányreprezentáció által kijelölt értelmezési keretben a Kádár-kor dokumentuma marad, de oly módon, hogy nem a pogromot, a szégyent, a „szereplők” tetteit, hanem a hatalmi viszonyoknak a filmes reprezentációban (is) működő rejtett módozatait dokumentálja. Képviselő helyett – szándékával ellentétben - újra/kijelöli a cigányok helyét a társadalomban.

A film másik emblemikus képsorát, amelyen a vonaton bóbiskoló Pásztor Balázs a felvételijére utazik a félkész fotókkal, talán nem túlzok nagyon, ha párhuzamba állítom a dokumentumkötet első, „a szappant vissza sem kérjük” c. fejezetével. A szimbolikus tettet, a hatalom elleni művészi lázadást tanúsító fotók (a megalázottságukban *sem* egyenrangúak arcképeivel) lebegnek a befőttes üvegben. A dokumentálás látszateredményei azokra az áldozati visszaemlékezésekre „rímelnék”, amelyek a kényszermosdatásokat megpróbálták a gondoskodó állam jótéteményeiként felfogni.

Egy korabeli kritika, B. Nagy László írása – egészen más gondolatmenet szerint – fogalmazza meg a hosszan méltatott film iránti hiányérzetét. (B. Nagy 1969) Érdemes felidézni, mert a szerző meglátása szerint Sára abban az alkotói fázisban van, amelyben „az emberfőmálta történelem, a ’volt’ mellett a ’lehet’ világa még nem keltette fel figyelmét”. B. Nagy azt a „cselekvő igeragozást” kéri rajta számon, amelyet „Pásztor Balázssal együtt a film más hősei

is – parasztasszonyok, tévesz-elnökök, cigány favágók és más értelmiségiek – megtanultak, s mindinkább módjuk is van élni vele.” Ez a hatvanas évek ideológiai klímáját jól érzékeltető idézet is mutatja, mennyire mást „kért számon” a korszak befogadói közege, bár az 1969-es pécsi játékfilmszemle a filmet fődíjjal jutalmazta.

A film szimbolikájából, képi megfogalmazásából ez a nyomatékos hangsúly, sajnos, hiányzik. Sára pöröl osztályosaiért, de nem pöröl ellenük. A "szenvető igeragozás" a film nyelvét is jellemzi. Vannak képsorai - például a tanyaközpont házhelyeinek átadása, a himnusz, a *Talpalatnyi föld* egy részletének vetítése a vándormoziban, s főleg a cigányok megnyírásának főlháborodástól fütött, általános történelmi érdekűvé emelkedő epizódja -, melyek személyes hitele, a megformálás tökélye nyomán *nemcsak a szerző, de a néző lelkiismeretének is részévé válnak. S nem a tegnapra vonatkozóan, de jövőre szóló hatállyal.* Amint az összefoglalás epizódja is hibátlan tisztaságú metafora: a főhős - a szerző - egy befőttesüvegbe zárva viszi magával emlékeit - fényképek úsznak előttünk, félbevágott arcok, próbacsíkok, ahogy a nagyítógép alól az öblítő vízbe kerültek - nem a múltját, a jövőjét rezegetti a Pestre szaladó vonat. "Számon kérik tőled a történelmet, s igazuk van. Kérd számon a történelemtől az embert, s igazad lesz" - halljuk a belső monológot. Az utóbbira azonban *Sára Sándor* a "Feldobott kő" kilátópontján nagyobb hangsúlyt tesz. Az ember formálta történelem, a "volt" mellett a "lehet" világa egyelőre még nem keltette föl e nagyszerű művész figyelmét. (Kiemelés P.A. B. Nagy 1969)

B. Nagy László számon kérő sorai „meghallgatásra” találtak, csak nem a Sára-féle alkotói szemléletben, és nem úgy, ahogyan azt a kritikus elképzelte. A „lehet” világának kialakulását *akadályozó* társadalmi, politikai tények analizáló megismeréséről épp ebben az évben született meg az a kiáltvány, amely a következő fejezet tárgyául szolgáló, szociológiai indíttatású dokumentarizmust meghatározta.

VII. Én, Cséplő György.

A szociológiailag meghatározott valóság és a filmnyelvileg konstruált képzelet határán

A hetvenes évek magyar filmtörténetének romaképe jóval gazdagabb, szerteágazóbb, mint az előző évtizedé. Van azonban egy olyan, a dokumentarizmushoz köthető iránya, amely hatását tekintve is jelentős, de ami még fontosabb, vizsgálatával jól láthatóvá válik, milyen ellentétes irányú diszkurzív mozgások léteztek a korszak kulturális, társadalmi gyakorlataiban. A Balázs Béla Stúdióból kiinduló, majd jóval szélesebb körben elterjedő dokumentarizmus, az ahhoz szorosan köthető „öszvér” filmes forma, az utóbb Budapesti Iskola néven elhíresült fikciós dokumentarizmus jelen van egy olyan alkotói életműben, amelynek a cigánykép formálódására tett hatása (legalább annyira, mint Sára Sándoré) számottevő. Schiffer Pál filmjeinek kiindulási alapja a „szociológiai gondolkodás” alkalmazása a filmkészítésben. De mit jelentett ez a hetvenes években? Rekonstruálható-e kizárólag a filmek alapján? Az a sejtésem, hogy nem, legfeljebb töredékesen, részlegesen. Ami viszont láthatóvá válik, nevezetesen, milyen következményekkel járt ez a formaválasztás, nem kevésbé fontos. Ennek indoklására, alátámasztására később rátérek, előbb azonban igyekszem bemutatni vázlatosan magát a korszakot.

1. „Társadalmelemzés filmmel”⁷⁴

1969 fontos dátum, amelyhez a filmtörténeti kutatások a hatvanas évek „illúziórealizmusából” a hetvenes évek dokumentarista és szerzői stilizáció stílusához vezető korszakváltást kötik. Természetesen egy folyamatról van szó, amelyet Gelencsér Gábor a hetvenes évek stílusirányzatairól írt monográfiájának bevezetőjében behatóan elemez. A jelzett év mégis fontos: egy fiatal alkotócsoporthoz céljaik markáns megfogalmazását tette nyilvánosan közzé. A „Szociológiai filmcsoportot!”⁷⁵ c. kiáltvány aláírói (részben) annak a nemzedéki váltásnak a képviselői, amelynek az újfajta szemlélet meghonosításában és a kollektív alkotómunka kialakításában fontos szerepe lesz. A Balázs Béla Stúdió ugyanis ebben az évtizedben nemcsak (az alapításának céljai szerint,) a pályakezdő főiskolások gyakorlóterepeként működik, mint az 1961-ben végzett „Máriássy”- és az 1964-ben diplomázó „Herskó”-osztály esetében, hanem egy olyan szellemi műhelyként, ahol egy fiatal művészcsoporthoz alkotómunkájában külső tagok, más művészeti ágak képviselői valamint társadalomtudósok is részt vesznek. Az említett nyilatkozatban jól meghatározott célként deklarálódik ez a később megvalósuló működési mód:

(...)Mi mégis úgy gondoljuk, hogy a magyar filmgyártás számára – különösen, ha „valóságfeltáró” funkcióját komolyan veszi – hasznosabb lenne egy olyan csoport működése, amely:

rendszeresen és szervezett formában,

⁷⁴ Józsa Péter lentebb idézett tanulmányának címét használtam itt (Józsa 1978).

⁷⁵ *Filmkultúra*, 1969/3.

folyamatos és tudományos alapon,

céltudatosan,

a filmi feldolgozás elvei szerint

kiterjedt anyaggyűjtési munkát végez. A célkitűzés a *szociológiai gondolkodás* bevitele a dokumentumfilmek látásmódjába. A csoportnak ez a törekvése a filmművészetben már létező tendenciákhoz kapcsolódna. Ezeket a tendenciákat fejleszthetné tovább azzal, hogy:

az anyaggyűjtésben – szociológusok bevonásával – tudatosan és átfogóbban alkalmazná a szociológia módszereit;

a feldolgozásban pedig kísérletet tenne a szociológia kategóriáinak, leíróstruktúrájának a film követelményeihez igazodó kialakítására. (Zalán 1991:45)

Hammer Ferenc, a Balázs Béla Stúdió történetéről szóló tanulmánykötetben, a korszakban fénykorát élő műfaj, a szociológiai dokumentumfilm elterjedésének körülményeit a hatvanas évek tudományos, művészi életében tapasztalható „valósággláz” kontextusában helyezi el. A találó címben („A megismerés szerkezetei, stratégiái és poétikái”) alkalmazott többes számok is jelzik, hogy a számunkra kulcsfontosságúnak ítélt társadalomtudományos vizsgálódás megélénkülése (és egyéb kulturális gyakorlatokkal való összefonódása) mellett „a valóság évtizedében” (Hammer), a hatvanas években számos különböző módja létezett a megfigyelésnek, leírásnak, értelmezésnek.

A szociológiai indíttatású dokumentarizmust képviselő hazai filmkészítők szándékait, módszereit Hammer Ferenc az etnometodológiai kísérletekkel állítja párhuzamba.

A módszer lényege a megfigyelendő emberek életének aprólékos, elfogulatlan vizsgálata, s különösebb prekonceptió nélkül annak megfigyelése és megértése, hogy cselekvésük milyen szabályokat követ, mely mintázatok alapján rajzolódik ki a megfigyelő számára a társadalmi rend. A valóságfeltárás politikai jellege pedig abban rejlik, hogy a kamera objektív tekintete segítségével leleplezi a mindennapok megszokásából származó hazugságokat és az érdekek elnyomó apparátusát. (Hammer 2009:238)

Ennek az „öntudatosan vállalt utópista programnak” (Hammer Ferenc), amely a kiáltványban is manifesztálódik, két fontos sarokköve a filmkészítés alapját szolgáló „megismerő analízis” és a „társadalmiasított terjesztés”. Nem tekintem át ennek megvalósulási formáit a korszak dokumentumfilmjeiben és forgalmazási módjában (erről az idézett tanulmányban meglehetősen teljes képet kapunk), ehelyett egy olyan írásra hivatkozom, amelynek számomra több szempontból is forrásértéke van.

2. Filmelemzés szociológiával

A kádár-kori szövegek olvasásánál számos értelmezési nehézségbe ütközünk, amelyekre itt nem térek ki részletesen. A következő rész nem tudománytörténeti szempontból

érdekes, hanem azért, mert segítségével *megpróbálom rekonstruálni azt a fajta szociológiai gondolkodásmódot*, ami a BBS alkotók megközelítéseit ekkortájt nagyban meghatározta.

A korszak fontos kutatója, Józsa Péter művészetszociológus 1978-ból visszatekintve erre az időszakra, egy kiváló tipológiát állított fel a fentiek szerint formálódó filmes módszerekről. Józsa szerteágazó munkássága meghatározó számunkra abban az értelemben, hogy tudományközi tanulmányaiban a kulturális értékek befogadását vizsgálta. Filmes és irodalmi hatásvizsgálatait a köré az elgondolás köré építette, hogy a társadalmi mentalitások sokfélesége (amely a műalkotások befogadásában és értelmezésében is megmutatkozik) onnan ered, hogy az emberek nem az életfeltételeikre, hanem azok *értelmezésére* reagálnak. Ezeknek a kutatásoknak ebben az időszakban felbecsülhetetlen értéke, és ma talán már nehezen megítélhető módon, de tétje is volt. A hatvanas évek végén, a hetvenes években ugyanis a gazdasági fellendülés következményeként a modern társadalmi tömegfogyasztás a kultúra területén is jellemzővé vált, méghozzá a tudatos, ideológiai szempontú művelődéspolitikai irányelvek szerint. A „felépítményre” irányult a figyelem, a közélet, közügy, közbeszéd problémáira és a közízlés formálódására. Csakhogy pontosan behatárolt, normalizált feltételekkel: a kulturális köztereken (a gombaként szaporodó művelődési házakban, a könyvtárakban, mozikban, a gyárak, üzemek erre a célra kialakított klubjaiban) és a tömegkommunikációs eszközök segítségével megújult erővel folyt a kultúra „társadalmiasítása”, demokratizálása. Józsa Péter szerteágazó munkásságának egyik legfontosabb részterülete volt a műalkotások befogadásának és értelmezésének vizsgálata, legfontosabb motivációi között szerepeltek a „társadalomjobbítás és ízlésnevelés” marxista alapokon, lukácsi esztétikán nyugvó, néhol utópikus céljai. Kamarás Istvánnak, egyik munkatársának tanulmányából tudjuk, hogy Józsat többek között a következő kérdések foglalkoztatták: hogyan lehet kidolgozni a modern társadalmi tömegfogyasztás olyan modelljét, amely betölti összetartó erő szerepét, de meghagyja a szuverenitást? Hogyan lehet elindulni egy olyan szituáció felé, amelyben a lakosság kis csoportjai önállóan fogják megteremteni a maguk kultúráját, a maguk autentikus formáit és tartalmait, az autonóm önkifejezés jegyében?” Józsa a művelődés- és művészetszociológia korszerű eszközeivel próbált tudományos módszereket kidolgozni a befogadói viselkedéstípusok és műtípusok találkozásainak mérésére, elképzelései szembeálltak „az akkor divatos voluntarista és délibábos szocialista ízlésformálással” (Kamarás 2002:106-122.) Bár az esztétikai élmény „kiszámíthatóságára” alapozott kutatásai többnyire utópisztikusnak tűnnek, számos kiváló észrevétellel gazdagítják a korszakról alkotott közönségszociológiai ismereteinket.

Nem véletlen tehát, hogy a Balázs Béla Stúdió dokumentumfilmjeiről készült egyik legfontosabb rendszerező jellegű tanulmányban nemcsak alkotói eljárásokat elemző megállapításokat tesz, hanem ezekkel rámutat az újfajta módszerek közönségre gyakorolt hatásaira is, még hozzá elsősorban azokra, amelyek a jelenkor vizuális környezetében élő befogadót már nem vagy nem olyan formában érik. Józsa négy eljárást talál fontosnak: a *felnagyítással* a szerzők aprólékosan, hosszan elemeznek látszólag lényegtelen dolgokat. A riportalanynak hosszasan beszéltetése során például nem csupán a „csak közterületeken gondolkodó ember” világa tárul fel, hanem – mimikájának, gesztusainak beható megismerésével – a közterületekhez való viszonya is. Ezek a filmek – már a mindennapiság filmtémává választásával – *kiemelnek a kontextusból*, a hétköznapiság más szögéből való megmutatása révén lehetővé teszik az ütköztetést a nézők ideológiai háttérével. Józsa *dezilluzionálásnak* nevezi azt a módszert, amely során „a filmhíradók kliséiben preparált anyagai helyett benne hagyott vagy vágósnittként hasznosított 'inadekvát' felvételeket alkalmaznak, s ezzel frenetikus hatást keltenek a nézőben”. Végezetül az ilyen filmek gyakran *konfrontálják* a szereplőket a saját problémáival, múltjával, a hiedelmeket pedig az objektív tényekkel. (Józsa 1978:39-45)⁷⁶

Megkockáztatom, hogy a filmtörténetnek egyetlen korszakában sem született ilyen – folytonos polémiaiban körvonalazódó - egyértelmű és nyílt konszenzus a valóság filmes eszközökkel való feltárásának mibenlétéről: „a szociológiai gondolkodás bevitele a filmek látásmódjába” az empiriának a leképezéséhez korántsem egységes, ám egyezményes szabályokat rendelt. Az a fajta „közelség”, amely a szociológus Józsa elemzésében, a gyakorló filmrendezők, mint Szomjas és Gazdag megnyilatkozásaiban rendkívül hangsúlyossá válik, (többek között) valóban azt a fontos célt szolgálta, hogy a „prosperáló” szocialista államban egyre nagyobb szerephez juttatott tömegkommunikáció *értelmezésére* tanítson. A hetvenes évek propagandagépezete ugyanis korántsem olyan sematikus módon igyekezett biztosítani a megfelelő ideológiai nevelést és legitimálni a fennálló hatalmi viszonyokat, mint a hatvanas években. A híradógyártástól kezdve a televíziófilmekig a társadalmi nyilvánosság legkülönbözőbb tereiben jelentek meg azok a motívumok, amelyek a

⁷⁶ Ezeknek az eljárásoknak a mind gyakoribbá válását természetesen bizonyos technikák elterjedése tette lehetővé: a 16 mm-es film, a kézi kamera, a szinkronhang alkalmazása. Szomjas György a kiáltvánnyal majdnem egy időben ugyancsak a *Filmkultúra* lapjain szorgalmazza a 16-os technika elérhetővé tételét, Gazdag Gyula pedig egy interjúban kifejti, hogy a technikai eszközök nemcsak a film formáját újítják meg, hanem a tartalmát is. Olyan fajta közelséget, kontaktust tesznek lehetővé, amely korábban elképzelhetetlen volt a film alanya és alkotói között: „És ez a kapcsolat, ennek milyensége, nemcsak fontos hatástényezője lehet a filmnek, hanem adott esetben tartalma is.” Szomjas György: Tizenhat milliméteres technikát! (*Filmkultúra*, 1969/5.) és Bernáth László: Betölti-e hivatását a mai dokumentumfilm? Beszélgetés dokumentumfilm rendezőkkel (*Filmkultúra*, 1969/5.) Ehhez egy apró megjegyzést fűznék: a filmkészítő és a filmben ábrázoltak fizikai távolsága is testkérdés, formai következményei más szempontú elemzéseket is igényelnének, de erre jelen keretek között nincs lehetőségem.

megfelelően irányított értelmezést irányították, a társadalmi kérdések nyílt megvitatásának „szimulált lehetőségét” kínálták.

Csak hogy számomra rendkívül nehéz ennek a rekonstruálása, mivel az azóta eltelt, rendszerváltás utáni időszakban párhuzamosan zajlanak a kultúra különféle színterein a „feltárások”, elég vegyes eredménnyel. A Kádár-kor divata sok olyan kacatot is a felszínre hoz, amely nem hogy könnyíti, nehezíti a megértést. Továbbá az értelmezési keret kiválasztása, a (re)konstruálás módja is befolyásolja látásmódunkat.

Térjünk vissza kicsit Józsa elemzéséhez. Ha „felnagyítást” látunk, amelyben a kor nézője megismerte a közhelyekben gondolkodó ember közhelyekhez való viszonyát, mi nem ragadunk-e le a „közhelyek bővületében”? A szocialista káderek, funkcionáriusok beszédmódja egészen más „ízeket, színeket, tereket, benyomásokat” idéz fel nekünk, mint azokban, akik benne éltek (és esetleg ugyanígy beszéltek).⁷⁷ Ha kiemelnek a kontextusból, hogyan ismerünk rá az eredeti tulajdonságaira? Ha dezilluzionálnak, több száz filmhíradót kell végignéznünk, hogy annak preparált kliséi beépüljenek gondolkodásunkba. Az utolsó módszer azonban meglátásom szerint számunkra is revelatív lehet: „Végezetül az ilyen filmek gyakran *konfrontálják* a szereplőket saját problémáival, múltjával, a hiedelmeit pedig az objektív tényekkel.”

Azért, mert tartalmazza az önreflexió mozzanatát (ennek mértéke alkotói felfogástól függ), a változásra vagy annak lehetőségére való rámutatás (a dinamika) az általa feltárt társadalmi tapasztalatot teszi közvetíthetővé. Ennek működtetésére látunk majd kiváló példát a *Cséplő Gyuri* című filmben.

De amíg odáig eljutunk, hosszú és meglehetősen fárasztó utat kell megtennünk. A fejezet felét ugyanis olyan rekonstrukciós próbálkozások töltik ki, amelyek alapján igyekszem valahogyan bejárni a Sára *Cigányok* és a Schiffer *Cséplő Gyuri* közötti, a *Pálfai majális* c. és a *Pedig...!* c. híradófilmek közötti óriási teret. Felmerülhet, hogy mivel a korszak filmjeiben számos romaképet találunk, miért nem azokat veszem sorba?

⁷⁷ Legfőképp azért, mert a posztoszocializmus még mindig a Nyugat tekintetét tükörként használó, annak pózoló, hatásra vadászó divatja összezavar bennünket. Kiállítási terekben, a megfelelő kurátori koncepció, az installálás jól megválasztott eszközei sokat segíthetnek ennek a problémának az áthidalásában. Példaként Páldi Livia munkáját említeném, a 2010-ben a Múcsarnokban „BBS 50 éve” címmel rendezett kiállítását, amelynek egyik részletéről a *Filmkultúrában* írtam egy recenziót. A kiváló kurátori munkán túl, azért is fontos nekem, mert a kiállítás apszisában elhelyezett anyag, Szalai Gyöngyi-Dárday István *Leleplezés* c. filmje szorosan köthető a kutatásomhoz. (Pócsik 2010) Egy másik kiváló példa egy animációs/képzőművészeti életmű felfedezése Iványi-Bitter Brigitta kurátori-kutatói tevékenységének részeként. Meggyőződésem, hogy Kovásznai épp „az anima verité” teljességgel egyedi alkalmazásával korszakalkotó módon járult hozzá többek között a rekonstrukció „megoldhatóságának” kultúraelméleti problémájához.

Csak néhány lehetséges példát említek. Ebben a korszakban születtek jelentős, a cigány tematikára épülő nagyjátékfilmek, amelyek különbözőképpen bár, de köthetők a dokumentarizmushoz: Gyöngyössy Imre *Meztelen vagy* (1971) c. alkotása a Balázs János-festmények és az életút bizonyos elemeinek felhasználásával, a pharrajimosra tett utalás, a romani kris (cigánytörvény), számos egyéb antropológiai elem és a film keletkezéstörténetének megvilágításával (a dramaturgia a fiatal Bódy Gábor volt) lenne számomra érdekes. A *Koportos* (1979) c. filmjét az irodalmi alapanyag, de leginkább a főhős Balog Mihályt alakító amatőr szereplő, a kiváló mesemondó Rostás Mihály személye, és a szülőfalujában, Nagyecsedben, a cigány néprajzi kutatások egyik kitüntetett helyszínén zajló forgatások tennék izgalmassá. Szomjas György *Tündérszép leány c.* (1969) fikciós betétekkel kiegészített dokumentumfilmje feminista nézőpontból érdemelne figyelmet. Mindhárom film fontos adalékokkal szolgálna a modell/motívum problematikához, valamint kiváló alapja lehetne egy filmemlékezeti kutatásnak, mégis mellőzöm elemzésüket. Alapvető formanyelvi változást sem jelentettek, az általam vizsgált kérdéskör mélyebb megértéséhez sem segítenek hozzá. A fogalmat a *Koportos* egyik korabeli kritikájának szerzőjétől kölcsönözve (Csalog Zsolt: Nem csak „cigány film”, *Filmvilág*, 1980/03.) ezeket az „alkalmazott dokumentarizmus” kategóriájával illetném, ellenben a *Cséplő Gyurit* egy egészen új, bár követők nélküli irány megalapozójának tekintem.

A válasz másik, fontosabb része az eddigiékből következik, az előbb felsorolt filmek elemzéséhez „máshol” kellene mélyre fúrnom, bár a Schiffer-filmekkel közel egy időben születtek. Én a szociológiai gondolkodás filmes megvalósítására és az azt kikényszerítő diszkurzív mozgások működésére vagyok kíváncsi. Nem utolsósorban pedig arra, mi homályosította el a kiváló szakemberek (filmesekek, szociológusok) kameráját, tekintetét?

Ezért tekintem át a korszak cigányokkal kapcsolatos társadalomkutatásait, művészetpszichológiai és művészetszociológiai filmes hatásvizsgálatokat, valamint olyan, talán első ránézésre jellegtelennek tűnő filmeket a Kádár-kor tömegkommunikációs terméséből, amelyek hatása alól nagy valószínűséggel a korszak ellenzékinek számító értelmiségi szereplői sem tudták kivonni magukat.

A magyarországi cigányság ugyanis a hetvenes években megjelent, láthatóvá vált a hivatalos médiában, de igen rafinált módon. Már-már úgy tűnt, szóhoz is jutott, csak hogy pontosan előírt szerepet róttak rá, amely szerint a változás *lehetőségét* volt hivatott képviselni. A hagyományos kulturális sajátosságok (amelyek a fent említett 1961. párthatározat óta deklaráltan a szegénység és elmaradottság jelentéseivel váltak egyenlővé) olyan narratívákban jelentek meg, amelyek szerint a cigányság társadalmi mobilitása ezen okok miatt hiúsul meg.

Ami pedig ennek a diszkurzusnak a fenntarthatóságát biztosította, az előítéletes társadalmi környezet megjelenítése volt, mégpedig ugyanebben az összefüggésrendszerben: az előítéletes gondolkodás az ideológiai átnevelésben még nem, vagy nem megfelelő módon részesülő társadalmi csoportok sajátja.

Talán körvonalazódik, hogy számomra a fő kérdés, befolyásolhatta-e a mozgókép médiuma a cigány szegénységhez való viszonyokat? Hogyan próbálta a hivatalos propaganda gépezete folytonosan a társadalmon kívüliség megszüntetését gátló előítéletes környezetre irányítani a figyelmet, a fent megfogalmazott kérdések vizsgálata helyett? A felemelkedés pozitív példáinak kihasználásával (személyes teljesítmény), ám épp a propagandisztikus eszközök egyértelmű használatával (külső erők felmagasztalása) kevésbé elmosódott képet sugározva, milyen értelmezésre tanította a befogadót? Hogyan próbálta ezt a folyamatot a kritikai szociológia megzavarni és képviselőinek gondolkodásmódja miképp érvényesült a Schiffer-filmekben? Mennyiben volt alkalmas a film elmosódott médiuma azok közvetítésére? Felmerült-e a reakciókban, hogy a szegénység vizuális reprezentációja a testkérdések előtérbe helyezésével, a filmkép korporeális természetéből adódóan, a megfelelő viszonyrendszer ábrázolásának *elmulasztásával* fizikai undort válthat ki, élményszerűvé téve és erősítve a kognitív és érzelmi szinten egyébként is létező elutasítást?

3. Cigánykérdés, cigánykutatás

Egy 1977-es kiadású, szöveges és képi riportsorozat (*Búcsú a cigányteleptől*) bevezetőjében találjuk ezt az 1963-as Magyar Nemzet interjúrészletet:

-, Igaz, hogy a dorozsmai kocsmában piros csíkkal megjelölt poharakból ihattak csak a cigányok?

- Igaz. De később felülről betiltották. Faji megkülönböztetésnek minősült a csík. Azóta a csapos ügyel arra, hogy melyik pohárból ivott a cigány. Az én apám kubikus volt. Nem kényeztettek el, de én sem innék utánuk. Maga talán inna?" (Tamás – Révész 1977:18)⁷⁸

Hogyan próbálták eltüntetni a reformkommunista elképzelések, az új gazdasági mechanizmus, de legfőképp annak hibáit feltáró társadalomtudósok a fejekben még létező „piros csíkokat”? Miképp reagálhattak az életkörülményeik különféle értelmezéseire maguk az „érintettek”: a kubikus utódok és a cigányok?

Dupcsik Csaba könyvének erre a korszakra vonatkozó fejezetében rajzolódik ki legvilágosabban az az alcímben megjelölt törekvés, hogy a cigányság történelmét „a

⁷⁸ Ezt az albumot érdemes lenne összevetni Faludi András *Cigányok* c. szociográfiájával, különös tekintettel a kép és szöveg viszonyára. A kortárs fotóelméleti szövegek alapján rendkívül izgalmas kérdéseket vetne fel (Burgin 1997)

cigánykutatások tükrében” írja meg. Nem véletlenül. A hatvanas évek végén, a hetvenes években egyrészt (ahogyan korábban Fergénél olvashattuk) a szociológiai kutatások is egyre kiterjedtebbé és alaposabbá válnak, szélesedik, különféle részterületekre szakosodik és gyakran a kortárs nemzetközi tudományos élettől is érintkezik a vizsgálatokat végző szakemberek csoportja. Tudományos eredményeik egy része pedig bekerül a nyilvánosságba, megjelenik a tudományos vita és elkülönülnek felfogásbeli irányzatok. A cigányság társadalmi helyzetének vizsgálatát a polémiák (és a kutatási eredmények) alapján Dupcsik két fő irányzatra osztja:

A kritikai és a civilizatorikus megközelítés legfontosabb módszertani különbsége így vázolható fel: - miközben a civilizatorikus megközelítés szerint a cigányok túlságosan kívülállók voltak a többségi társadalomhoz képest, *nem integrálódtak eléggé* a társadalomba, és ebből adódtak a problémák, - addig a kritikai megközelítés hívei szerint a cigányokkal kapcsolatos *problémák éppen „integráltságukból adódnak*, pontosabban a fennálló kapcsolatok sajátos jellegéből. (Dupcsik 2009:173)

Az utóbbi – Kemény István szociológus és köre – képviselte irány egyik legfontosabb felismerése, hogyan lesz az évszázados *társadalmon kívüliségből hátrányos helyzet*. Az addigi éles határvonalak (a falvakon kívüli telepek, külön kocsmák, közlekedési viszonyok) a szocializmusban másképpen jelölődnek ki: közös lesz a munkahely (a bánya, a kohó), az iskola, az orvosi rendelő, a kórház „de a művezető, a párttitkár, a munkafegyelem, a munkaidő is” – írja Dupcsik.

De nem az elbánás, a megítélés, tehetnénk hozzá. Hiszen a társadalmat építő munkások, parasztok kapcsolata ez a társadalom segítségére szoruló, felemelésre váró cigányokkal, ám a felsőbbrendűség tudata ezen az új, kolonialista jellegből paternalistává lett viszonyon alapszik.

Ennek illusztrálására lássunk egy példát. Az ötvenes-hatvanas évek hagyományos néprajzi kutatásait (Sára a *Cigányokban* még a kiváló néprajztudós Erdőss Kamill szakmai segítségére támaszkodott) felváltották olyan ciganológiai-romológiai kutatások, amelyek (gyakran áltudományos) adatok tömkelegével látták el a tudományos közéletet, és leplezetlenül képviselték, kiszolgálták a korszak ideológiai irányelveit, amelyben kódolva volt a cigányság alsóbbrendűsége. Az egyik – főleg a tanárképzésben – igen aktív tudós, dr. Vekerdi József, „tudományos tényekkel bizonyította”, hogy a cigányoknak asszimilálódniuk kell, írja Dupcsik.

De az előbbi testkérdésünknel maradva, olvassuk el a fent idézet kötetből az elismert tudóssal készült gátlástalanul nyílt interjút, amely szinte a Sára-képsorokat idézi:

Dr. Vekerdi József ciganológussal beszélgetek. Meséli, ő is járt már Marispusztán. „Mikor közöttük vagyok a putriban, a szennyben, közös pohárból iszunk, elfogadom a letört kenyeret. Gyűjteni csak így lehet. S az ember a

telep környezetében mindent természetesnek vesz, szinte kiesik a világból, még a civilizáció zajai is csak távolról jutnak el hozzá. A vonatfütyty, vagy az autóduda... Ha a városban látok egy szutykos cigánycsaládot, undorodom tőlük.”

Faggatom, mi segítené ki őket saját maguk kulcsra zárt s a külső világ által is sok tekintetben lelakatolt világából?

- Az intézményes jóakarát, az intézkedésekben pedig a szülői szeretettel párosult szülői szigor. Meg kell értenünk – nekik soha nem volt önálló megélhetési forrásuk, későbbi mesterségeiket is csak föl-fölvették, ráadásul azokra ma már alig van szükség, enni sem tudnak belőle... Aki Indiában gyűjtögető volt, az Európában parazita lett. Még ma is a jelennek élnek, elfelejtik a jót, a rosszat, előre nem gondolkodnak, mert eddig nemigen tudhatták, hogy mit hoz a holnap. Meg kell értenünk ezt, de nem kell belenyugodnunk. Ez a kötetlenség a legnagyobb fogság, amiben csak ember élhet... (...) Én, aki a múltat forrásokból, mesékből ismerem, őszintén mondhatom, hogy a cigányok beépülése a társadalomba olyan gyors ütemű, amit csak egy ilyen egységesen, szervezeten felépített szocialista rendszer biztosíthat. Sajnos, az első időkben nem számoltunk az évezredek hagyományokkal, a lélektani törvényekkel. Nincs olyan ugrás, amely több lépcsőfokot kihagyhat. A félig-meddig ösközösségi társadalomból rögtön a szocializmusba akartuk vezetni a cigányságot. Azóta – mióta ennek a kudarcát beláttuk – lépcsőfokokkal operálunk. Van Cs-lakás és kötetlenebb munkalehetőség. Van gyorssegély és cigánynapközi. (Tamás-Révész 1977:51-52)

A riport végén a szerzők „visszatérnek” a cigánytelepre. Vekerdi szavait saját élményeikkel „támasztják alá”, hitelességüket egy cigány férfi (név nélkül) kifakadásával megerősítve:

Ismét a telep. Szalma és nádtetők alatt térdelnek a putrik. Néhány férfi kisvasárnapot tart – ők így nevezik az igazolatlan mulasztást. Az egyik magyaráz: - Hát, mik lesznek ezekből? Hát, úgysem járják ki a nyolc osztályt! Minek az iskola? – kérdi a körülötte állóktól, senki sem felel, a hallgatás helyeslő, a nap süt, a gyerekek szürcsölik a cigánylevelest. (Tamás-Révész 1977:53)

A riportok mellett szociofotó-sorozatok szerepelnek, minden helyszínhez, témához egy-egy képekben elmesélt történetet rendelnek. Ikonográfiájuk néhol Sára Sándor képeit idézi, de inkább illeszthető a hetvenes évek szociofotós irányzatába. Tartalmilag (helyenként feliratokkal is megerősítve az illusztratív-dokumentatív szándékot) a szöveges riportokat hivatottak vizuálisan alátámasztani, tehát azok egymással támogatott értelmezésére tanítanak. A ciganológusok a hatalommal való viszonyuk és a tudományosságról alkotott nézeteik szerint is szemben álltak a kritikai megközelítésű szociológiai irányzattal: támadták annak szemléletét, módszereit. Egyik – bár homályos – érv volt annak szűklátókörűsége, amelybe nem fér bele a cigányság kulturális sajátosságainak figyelembe vétele. Ezekhez, mint láthattuk, ők a hatalmi érdekek szerint fűztek *magyarázatokat*. Ugyanezen logika alapján ítélték el az idő közben színre lépő cigány értelmiségiek „nacionalista” törekvéseit, „nemzetiségként való elkülönülési vágyát”. A Dupcsik-monográfia egyik hiányossága, hogy nem tér ki részletesen a hetvenes évek cigány kulturális mozgalmára, épp a Vekerdiék által elítélt értelmiségiek színre lépésének politikai jelentőségére, amely különösen a

rendszerátalakítás idején, az átmenet éveiben vált majd kiemelkedővé. Daróczi Ágnes így idézi fel a hetvenes éveket:

Mint ahogy politikai érdekképviselőre nem nyílt lehetőségünk, az ellenkultúra részeként – párhuzamosan a magyar táncműveléssel (gyakran karöltve) – saját kulturális forradalmunkba kezdtünk. A néphagyományok és a magas művészetek területén demonstratív módon mutattuk meg: van cigány kultúra – tehát van cigány nép is. (Daróczi 2006)

4. Az 1971. országos cigányfelmérés

A ciganológusok tevékenységére azért is tértem ki részletesebben, mert a leginkább Kemény Istvánhoz és tanítványaihoz, munkatársaihoz köthető kritikai szociológia formálódásában is nagy szerepet jelentett a kulturális sajátosságok (át)értelmezése, az etnikai és/vagy szegénységi kultúra jellemzőinek meghatározása, leírása. Nem itt van a helye, hogy ezt az egészen napjainkig elhúzódó tudományos polémiaát akár vázlatosan is bemutassam, a Kemény-kutatásokkal kapcsolatban azonban tisztáznunk kell azokat a kérdéseket, amelyek a szegénység képi reprezentációjához, a Schiffer-filmekhez kapcsolódnak. Dupcsik Kemény pályájának ismertetésében is nagy hangsúlyt fektet arra, hogy az okot, amely miatt munkásságának hivatalos elismerését, megnevezését majd megakadályozását tényként kezelhetjük, szegénység-kutatásaiban kereshetjük.

1970-ben az Akadémia ünnepi ülésén tartott előadásán *szegénységről* beszélt, nem alacsony jövedelmű rétegekről, ezért azonnal elbocsátották. Ettől kezdve, a kor viszonyai között szokatlan formában, havonta meghosszabbított szerződésekkel alkalmazták, 1973-ig, amíg folyamatban lévő kutatásait be nem fejezte. (...) Miután az 1970-es években kiszorult a hivatalos nyilvánosságból, nem hivatalos szemináriumokat szervezett, amelyeken publikálhatatlan, de sokszorosított kutatási beszámolókat, kéziratokat, betiltott külföldi publikációkat is megvitattak. Amikor (1972 márciusában) elkészült a szegénységkutatásának zárótanulmánya, azonnal titkosították és páncélszekrénybe zárták – „ami azért is volt vicces, mert közben legalább 100 példány cirkulált a városban.” (Dupcsik 2009:184)⁷⁹

A cigányvizsgálatokat Keményék tehát 1971-ben végezték, beszámolóját csak 1976-ban a Szociológiai Kutatóintézet belső kiadványaként, ennek rövid összefoglalóját pedig a *Valóság* c. folyóiratban 1974-ben jelentették meg.⁸⁰ A kutatás kiindulópontjául szolgáló „Ki a cigány?” kérdésre a külső meghatározottságot tekintették mérvadónak, tehát, akit a környezete annak tart. Az önbevallás szerinti romaság ebben a társadalmi környezetben nem tette volna lehetővé a megfelelő minta létrehozását, épp az asszimilációs elvárások miatt. A

⁷⁹ A *Vannak változások* c. Gulyás-film szociológus riportalánya is hivatkozik ezekre.

⁸⁰ Rendkívül érdekes tény a nyilvánosság szegmentáltsága tekintetében, hogy 1977-ben, Kemény emigrálásának évében, a *Filmkultúrában*, az épp hogy elkészült *Cséplő Gyuriról* szóló elemzésében Kozák András a szociológiai intézetben kiadott kutatási beszámolóra hivatkozik (a forrás pontos megjelölésével) és ebből származnak az idézetei is. (Kozák 1977:89)

védőnők, tanácsi alkalmazottak, iskolai statisztikák alapján elkészítették az összes cigány háztartás listáját, majd erről kiválasztották azok 2 %-át, ahol a kérdőíves felméréseket végezték. A nemzetiséggel kapcsolatos kérdések mellett a felmérés részletes adatokkal szolgált a lakhatás, foglalkoztatás és iskolázottság kérdésköreiről. Ezeket az eredményeket Kemény tanítványai, munkatársai (Csalog Zsolt, Havas Gábor, Solt Ottília és mások) a hetvenes években tovább finomították, kiegészítették a nem roma lakosság körében végzett hasonló vizsgálatokkal. Az etnikai és/vagy szegénységi kultúra kérdésében is változtattak álláspontjukon. Kemény ugyanis *úgy látta* 1971-ben, hogy a cigányoknak nincs saját kultúrája, a szegénység szubkultúrájának egyik sajátos etnikai vonásokkal rendelkező csoportját alkotják. A későbbiekben elkezdtek feltárni a cigány közösségek összehasonlító vizsgálatával a rétegzettséget, az eltérő csoportokat, azt, hogy lássák,

(...) melyikben játszanak szerepet sajátos társadalmi hagyományok, hol tűntek el esetleg ezek teljesen; a tradicionális és a modern közötti átmenet skáláján hol helyezkednek el. (...) A tanulmányok is, amelyek a vizsgálatok alapján születtek, próbálták ezt megfogalmazni. Akkor írtam tanulmányomat a foglalkoztatás különböző típusairól, ami arról szólt, hogy eltérő hagyományok birtokában a cigányok különböző csoportjai ugyanazokra a helyzetekre másképp reagálnak, más stratégiákat képzelnek el a maguk számára; és a rendszer melyik stratégiát engedi működni, és melyiket nem. (Havas Gábort idézi Diósi 2002: 114)

Ez a kérdéskör nagyon sokféle problémát okozott, hiszen melleleg a tét a cigány értelmiség kulturális mozgalmának legitimálása is volt. Bár a nevezett szociológusok támogatták az etnikai alapon való önszerveződést (Havas is utal rá az interjú későbbi részében), kutatásaiknak célja *elsősorban* annak a tényekkel való igazolása volt, hogy a hetvenes évek elején a szegénység a cigány lakosság nagyobb hányadára jellemző és másképp befolyásolhatja annak életkörülményeit. Dupcsik így összegzi az alapvetően rendszerellenes kritika lényegét:

S emögött ott húzódott az a kimondatlan, de az idő haladtával mind többek által ki is mondott tétel, mely szerint *„ezek a társadalmi mechanizmusok tulajdonképpen az osztársadalom kultúrájának, társadalmi kohéziójának, a társadalmat alkotó emberek mentális állapotának sem tettek minden esetben jót. Sőt, időnként kifejezetten rombolták azt is.”* (Dupcsik 2009:187)⁸¹

5. Szegénység, cigányság

Ezután Dupcsik sorba veszi a Kemény-kutatás fontosabb eredményeit, kiegészítve azokat a hetvenes években (főleg a tanítványok által végzett) vizsgálatokkal.

Számomra ezek közül a „Szegénység és szociálpolitika” c. alfejezetben írottak a legértékesebbek. Itt Solt Ottília egyik, a budapesti szegények körében végzett, 1976-os

⁸¹ Hiszen ezt látszanak rögzíteni a Balázs Béla Stúdióban készült filmek, bármelyik irányt vesszük is alapul.

felmérésére hivatkozik elsőként. Dupcsik leírja, hogy a cikk először szamizdatban jelent meg, majd a *Budapesti Nevelőben*, úgy, hogy a szegény szót ki kellett húzni a címből, ám nem a szövegből. (Solt 1998: 242, 250-251)

A cikk először azt a több százezres, nyomorúságos szállásokon lakó, gyakran éhező vagy alultáplált tömeget jelenítette meg, amely a két világháború közötti Budapesten élt. „Ez a szegénység már az 1950-es és főleg az 1960-as évek táján szinte teljesen eltűnt a fővárosból. Azért nem egészen. Élt, és ma is él Budapesten néhány ezer cigány, pontosan ilyen színvonalon. (...) A cigány telepeken vagy romok között meghúzódó cigányok és a többi budapesti között azonban nincs érintkezés. A hatóságok alig, a lakosság egyáltalán nem vesz tudomást ennek az életformának a létezéséről, amelytől a többi életformát szakadékok választják el. A legszegényebb cigányok jelenleg a főváros közigazgatási területén belül, de társadalmán kívül élnek.” *A korábbi kiterjedt nem cigány szegénység még nem tűnt el a cikk születésekor*, de Solt már prognosztizálja: ha így megy tovább, idővel a romák „átvehetik a budapesti szegénység egész társadalmi szerepkörét”. (Kiemelés tőlem, Dupcsik 2009:198)

A közelmúltban rábukkantam egy olyan, eddig nyilvánosan be nem mutatott fotósorozatra, amely a Solt-írás „mellé” nem oly módon, mint a Tamás-Révész kötetben, hanem egy óriási kérdőjellel helyezhető. Kovács Endre fotóművész⁸² a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején fiatal, pályakezdő műtárgyfotósként tevékenykedett. Kedtelésből a budapesti utcákon készített élet-, és hangulatképeket. Barangolás közben bukkant egy barakkszerű összetákolt házcsoportha a Vizafogón, a Rákos-patak mellett, egy óriási gyár közvetlen közelében, mondhatnánk árnyékában. Az ott élő néhány cigány család története ismeretlen, de a képek találgatásra ösztönöznek: talán nemrégiben Budapestre költözöttekről lehet szó, ahol a családfő az ingázás helyett az egész család felköltöztetését választotta. A képek különlegessége, hogy a téma megragadásának módja, a komponálás, a fotós és a képen láthatók közötti viszonyra tett utalások *nem* a korszak szociofotós hagyományát, hanem egy sokkal korábbi, egészen Moholy-Nagy László fotós életművéhez vezető felfogásmódot tükröznek. A képeken a gyárhoz „tapadó” szegényes környezeti háttér előterében megörökített alakok bemutatása dominál, gyakran a fotós felé irányított gesztusok, néhol a családi fotók meghittségét idéző pózolás, „beállítás” megörökítésével. A nyilvánvalóan nehéz életkörülmények *ellenére* a képeken szereplők derűsen, közvetlenül viselkednek a kamerával felszerelt fotós jelenlétében, ám gesztusaik természetesen nem a korszak propagandájának „hurrá-optimizmusát” idézik.

A Solt-kutatás ismertetése után Dupcsik kiemeli, hogy a korábbi nyomorból jött vagy származott, már nem szegény nem romák számára ez nem könnyítette meg, hogy empátiával forduljanak a még szegények felé.

⁸² Kovács Endre később a Kassák Színház előadásainak fotós dokumentációját készítette, majd emigrált. A rendszerváltozás után tért vissza Magyarországra. A kérdéses sorozat egy darabja az „Amnesia temporis – Időleges felejtés” c. berlini, majd balatonfüredi kiállításon szerepelt, és bekerül az ebből készült nyomtatott kiadványba is majd. <http://kovacsendre.hu/amnez/index.html>

„A mai magyar társadalom döntő többsége agresszívan elutasítja a saját szegényeit. E társadalom nagyra nőtt középrétegeinek jelentős része a 'szegénység kultúrájából' jött, hiszen óriási méretű volt a szegénység. Nagy társadalmi-gazdasági változások kapták szárnyukra, és tették egy-két lépcsővel feljebb, mint ahol születtek – nyilván senkit sem személyes erőfeszítések nélkül. *Hol van a világon 'mobil szegény', aki a hangsúlyt – önmaga előtt is – ne személyes teljesítményére tenné? Senki nem vet számot szívesen a számára kedvező külső erővel, mert az talán saját érdemét csökkenti.*

A mobilitást kísérő sajátos pszichológiai érvekkel és igazolással látja el a hivatalos ideológiát, amely felmagasztosítja a régi nyomort, de makacsul nem vesz tudomást saját, társadalmi és gazdasági struktúránkba ágyazott szegénységünkről. Csak 'lumpenek' léteznek, részeges munkakerülők, akik nem élnek korlátlan lehetőségekkel. Legfeljebb annyi enyhítő körülményt írnak javukra, amennyit 'a múlt tudati örökségből' le lehet vezetni.” (Solt 1998 [1976]:252-253 Idézi Dupcsik 2009:199)

Solt Ottília bölcs gondolatai rendkívül fontosak számomra. Ugyanabban az évben írta le ezeket a sorokat, amikor a *Cséplő Gyuri* készült: *a személyes teljesítmény* (erőfeszítés), a külső erők szerepe és a – külvilág által is elismert, az önmagunk által is megfogalmazott - *érdem* kulcsfontosságú fogalmi lesznek az elemzésnek.

Szavainak hitelességét igazolják a korszak közvélemény kutatásai, amelyeknek eredményeit Dupcsik a korábban általam is idézett Ferge-monográfiából veszi át. (Ferge 1998).

Az országos közvélemény mintegy fele – a Tömegkommunikációs Kutatóintézet 1978-as felmérése szerint – úgy gondolta, hogy az államnak *az erre érdemeseket* kell támogatni, harmada szerint *az erre rászorulókat*. Csaknem minden hatodik magyar állampolgár szerint pedig senkit sem kell támogatni. (Lábjegyzet: A nyolcvanas évek elején átmenetileg csökkent az „érdemesség”-tábor [egészen 40%-ig], de 1984-re, minimális különbséggel az 1978-as arányok álltak vissza [Ferge, im. 186.o.]. A jelentős roma lakossággal rendelkező falvakban némileg megnőtt az „érdemesség”-ideológia tábora a másik kettő rovására, de lényegi eltérés nem mutatkozott. (Dupcsik 2009:199)

6. Az előítélet-kutatások romaképei

Újra felidézve Józsa Péter művészetszociológus gondolatait, miszerint a társadalom tagjai nem az életkörülményeikre, hanem azok értelmezésére reagálnak, a filmek elemzése előtt érdemes egy pillantást vetnünk egy olyan kutatási irányra, amely számos érdekes adalékkal szolgálhat a fenti kérdéskörhöz. Ezek ugyanis valamelyest megvilágítják a korszakban fellendülő kommunikáció kutatások jellegét, a különféle lehetséges irányok közötti különbségeket.

Dupcsik Csaba a sokat idézett fejezetet a korszakban megjelenő előítélet kutatások vázlatos áttekintésével zárja. Ezek között található egy, méghozzá a civilizatorikus megközelítést képviselő dr. Várnagy Elemér egyik vizsgálata, amely módszerét (és eredményét) tekintve is érdekes számomra, annak ellenére, hogy Dupcsik jogos kritikájával egyetértésben

megállapíthatjuk, nem teljesíti a tudományosság alapvető kritériumait. Várnagy azonban a szokásos Bogardus-skálát alkalmazó módszer mellett egy olyannal is élt, amelyben 52 kisiskolás, nem cigány, dél-dunántúli gyereket egy fotó alapján fogalmazás írására kért. „A képen cigánytelep távoli képe volt putrikkal, továbbá premier plánban kis cigány gyerekek a hóban, hiányos öltözetben, valamint egy kislány, aki szomorúan néz ki egy putri nyílásán.” (Várnagy 1972:102, idézi Dupcsik 2009:236) A válaszokat összefoglaló táblázatból Várnagy csak egy 19 fős almintát elemzett részletesebben. Kutatását az alkalmazott módszer érdekessége és a (részleges) eredmények összefoglalását tartalmazó mondat egyetlen (a Dupcsik Csaba által kurzívval kiemelt) szava miatt említem:

(...) Várnagy megállapította, hogy ebből a 19 főből 14-en „csak tényleírást” adtak, s mindössze hárman írták le (a cikk megfogalmazása szerint: „*mondták ki*”) azt, hogy cigányok láthatóak a képen. (Dupcsik 2009:236)

A cigányok felismerése a képen és annak kimondása tehát egyfajta modalitást feltételez, ha szembeállítható a nem felismerés tényleírásnak számító rögzítésével. Mindkét szövegfajta hozok egy példát, azért is, hogy megfigyeljük, miképp rögtönöz egy kerek történetet a „cigányt kimondó” tanuló a kép alapján:

„S. Zs. csupán tényleírást ad: 'Egy szegény kisfiút láttam, aki rövid nadrágban jár télen is. Lábán csak egy csizma van. Egy sárkunyhóban laknak. Biztos szegények és nem telik nekik semmire. A kisfiú ábrázata elárulja, hogy búskomor. Ruházata hiányos, nincs eléggé felöltözve.'

B.B. a tények mellett negatív tapasztalatait rögzítette: 'A cigányok nagy nyomorban élnek. Életük a mesebeli kunyhókra emlékeztet. Télen is egy nadrágban járnak a gyerekek. Szüleik nem dolgoznak. Lehet, hogy tudnának dolgozni, de szinte irtóznak a munkától. Aki pedig dolgozik, csak épp annyit keres, hogy annyi ételmet tudjon venni, ami sokszor népes családjának elég. Ezért keserűségükben sokszor elisszák azt is, amit kerestek. Sokszor éheznek is, emiatt az életük mindig rosszabb lesz.' (Dupcsik 2009:237-238)

A következtetések összefoglalására épp a kutatás tudománytalan jellege miatt nincs szükség. Nos, ehhez a különös előítélet-kutatáshoz társítunk olyan művészetpszichológiai befogadás hatásvizsgálatokat, amelyek ezzel és a Józsa-kutatásokkal közel egy időben, de más irányultsággal készültek.⁸³ Dr. Halász László és dr. Sípos Kornél 1969-1970-ben végeztek két olyan kutatást, amelyek számomra rendkívül érdekesek. Az egyik „egy cigánykérdésről szóló ifjúsági színmű vizsgálata 10-14 éves tanulók körében” (Halász-Sípos 1969), a másik Sára Sándor *Cigányok* c. filmjének befogadás hatásvizsgálata hasonló korú fiatalok körében, amelynek eredményeit a *Filmkultúra* „A film és közönsége” c. rovatában tették közzé (Halász-Sípos 1970). Ez utóbbit négy évvel később megismételték egy francia-magyar

⁸³ Józsa Péter ez idő tájt olyan filmszociológiai felméréseket végzett, amelyek a filmek értelmezésével kapcsolatos tényezőket, összefüggéseket voltak hivatottak megvilágítani, ezáltal „a társadalmilag szervezett esztétikai nevelés” tágan értelmezett kérdéskörének boncolgatásához járultak hozzá. (Józsa 1976)

együttműködés keretében, összehasonlító vizsgálatként francia és magyar diákokkal (Halász 1974). Az első kutatás során vizsgált színmű alapja egy ifjúsági regény volt: Halasi Mária *Az utolsó padban* c. műve, 1975-ben pedig egy televíziós ifjúsági film is készült belőle, amelyre majd később részletesen kitérek.⁸⁴

A szerzők miután áttekintik a színi előadásnak a művészeti kommunikációban betöltött helyét, a művészeti jelenségek pszichológiai történetére térnek át. Ezután a műhatás különféle pszichológiai és szociológiai kutatásainak különbségeit illetve átfedéseit ismertetik. Ez utóbbiba tartoznak a művészet szociálpszichológiai hatáselemzései, amelyek kétféle céllal készülhetnek: a szociálpszichológiai jelenségeknek a műátélésre gyakorolt hatását kutatják, vagy épp fordítva, azt vizsgálják, miképp képesek a műalkotások „bizonyos emberi tudattartalmakat illetve viszonyokat formálni”. Természetesen ez utóbbiba tartozik Halászné kísérlete. A faji előítéletkutatások szakirodalmának alapos ismertetése után, a magyar irodalom cigányképét illusztrálандó idézetek felsorakoztatásával tér rá a kérdéses színdarab 1968-69-es, Bartók Színházbeli előadásaira. „A színdarab azt sugallja a nézőnek, hogy a társadalom perifériájára szorult, hátrányos körülmények között élő, faji megkülönböztetéssel sújtott fiatal pozitív tulajdonságainak kibontakozása, illetve tulajdonságai pozitívvá alakulása környezetével való együttműködés során valósulhat meg. A téma és a mondanivaló színre vitelében előkelő hely illeti meg a népi és a beat elemeket egyesítő, olykor új slágerek lehetőségét magában hordozó zenei anyagot. A vizsgálat szempontjából kulcsfontosságú szerepeket ismert, népszerű színészek alakítják”- foglalják össze a történet üzenetét a szerzők. Eszerint tehát a színdarabban megnyilvánuló nevelési szándék a társadalom cigány és nem cigány tagjaira is irányul. A főhős Kati, aki csonka (anya nélküli) családjával Budapestre költözik, szegényes körülmények között él, nehezen illeszkedik be a nagyvárosi környezetbe és az iskolai közösségbe is. A cselekmény sorozatos bonyodalmai során (amelynek alapeleme, hogy miközben Katit iskolatársai kiteszítják gondozatlan külseje, rendetlensége miatt, a nézők tudják: otthon neki kell ellátni az anyai, háztartásvezetői szerepet) árnyaltan ábrázolják jellemét és erőfeszítéseit. Ugyancsak részletgazdag képet kapunk a környezet támogató és ellenséges elemeiről. A cigányságnak tulajdonított sajátosságok is szerephez jutnak: a kislány érzelmi kitörését („Én cigány vagyok!”) a tanárnővel folytatott beszélgetésben az váltja ki, hogy osztálytársai tiszta ruhában, rendes hajjal befogadnák. De a kislány „státuszemelkedésében” ugyancsak szerepet kap a beat- és népzenei stílusban játszó zenekari tagság. A megoldást hozó jelenetben (a sorozatos félreértések tisztázódása után) Katit osztálytársai rituálisan megfésülik, felöltöztetik, zenekarát pedig meghívják az iskolai

⁸⁴ *Utolsó padban*, ifjúsági tévéfilm, 1975. Rendezője Kende Márta, forgatókönyvét a regény írója, Halasi Mária készítette. A regény több kiadást megért a „Pöttös könyvek” sorozatban: 1963, 1969, 1974, 2001.

ünnepségre. Nem kezdek a vizsgálat részletes ismertetésébe (bármilyen érdekes), mert jelen dolgozat számára csak bizonyos összetevői fontosak.⁸⁵ A szerzők mérték a tanulókat a cigányoktól elválasztó társadalmi távolságban bekövetkező változást, és a véleményváltozásokban a darab különféle összetevőinek (szereplők karaktere, adott jelenetek, stb.) szerepét. Hipotéziseiket sikerült igazolniuk, – bizonyos tekintetben – várakozáson felüli eredményeket kaptak a különböző időpontokban (röviddel, majd három hónappal a darab megtekintése után) mért adatok alapján a kedvező elmozdulásokról, a pozitív főhős jellemvonásainak és a cigányságnak tulajdonított karakterjegyek összefüggéseiről. A minta kialakításának számomra legfontosabb tényezője, miszerint a tanulókat három, lakhely szerint definiált, különböző társadalmi háttérű iskolából választották ki, az eredmények ismertetésében egyáltalán nem kapott szerepet. Holott az egyik a város kultúrcentrumához tartozó, kedvező szociális miliőben található intézmény, ahol intenzív zenei képzés is folyik. „A másik iskola helyileg ugyan nem perifériás, ám a környék összhatásánál fogva a tanulókat az előbbinél gyakrabban érik személyiségfejlődésüket károsan érintő tapasztalatok.(...) A harmadik iskola a fővárosunk cigánylakta perifériáján található. Míg a másik két iskolában cigánygyerekek csak elvétve akadnak, itt a tanulók jelentékeny hányadát alkotják.”

Az előítéletek felszámolásával együtt járó asszimilációs politika kiszolgálásában tehát semmilyen összefüggésben nem kap szerepet, hogy a vizsgálat alanyai származásuknál fogva miképp azonosulnak a főhőssel, hogyan véleményezik a környezet részéről a cigány kislány befogadására vagy elutasítására utaló jeleket. Felmerül a kérdés, hogy a valójában róluk szóló színdarab hatását vizsgáló kutatásban miért is kerültek a mintába? Lehetséges, hogy a tanulmányi eredmények, szociális háttér tekintetében reprezentativitásra törekvő kutatók velük igyekeztek pótolni a szükséges adatokat?

A másik hiányosság, hogy míg a bonyodalom megoldásában nagy szerepet játszó zenekari motívum értelmezése és szerepe a hatáselemzésben jelentős (bár nem a népzene etno-kulturális vonása, hanem a korosztályra jellemző, exhibicionista törekvések, a sztárság pozitív vonzása miatt), addig a másik elemmel, a rituális átöltöztetéssel kapcsolatban nem találunk érdemleges választ. (Néhány szöveges véleményben szerepel a kulturált, tiszta megjelenés elvárásának fontossága.)

A *Cigányok* c. film hatáselemzésében ugyancsak azokat a tényezőket kerestem, amelyek a befogadói reakciókban a szegénység dokumentarista ábrázolására és az etnokulturális sajátosságokra (halottvirrasztás, mesélés, kovácsolás) irányuló figyelemről tanúskodnak. Az eredmények ugyanis (a Bogardus-skála alkalmazását kiegészítő pozitív/negatív

⁸⁵ A vizsgálat a minta körültkintő, és minden bizonnyal a tudományosság kritériumainak megfelelő kiválasztásával, precíz lebonyolítással történt.

tulajdonságpároknak a cigányokhoz való kapcsolását tartalmazó kérdőív) igazolták a kísérletezők hipotézisét: az előítéletesség tekintetében jelentős csökkenést tapasztaltak. Csakhogy a kutatók arra voltak kíváncsiak, hogy a művészeti kommunikációnak ez a módja (a színházi élménnyel összevetve) hogyan fejt ki hatását.

A filmélmény eredményeként létrejövő kedvező változásokhoz mérve meglepően előnytelen – halvány színben jelenik meg a változások életrehívója. Igaz, a film kevésbé hidegnek – nemtetszőnek, némileg érdekesebbnek, természetesebbnek tűnik, mint az alanyai: a cigányok. De ez a különbség jobbára nem szemet szűrő. Nem arra utal, hogy a vizsgáltak érzelmi-értékelő magatartásának egyik oldalán helyezkednének el az előítéletek kereszttüzeiben álló cigányok és a velük ellentétes oldalon, a sorsukat megrázó erővel, jelentőséggel bemutató alkotás. Annyira nem így van, hogy a filmet és a cigányokat egyformán kissé csúnyának, szegénynek és korszerűtlennek vélik, sőt a filmet még kevésbé tartják egészségesnek, mint a cigányokat. (Halász-Sípos 1970:60)

Az idézetekkel nem a mérés kritikai megítélése a célo, hanem az azt létrehozó gondolkodásmód megfigyelése, a film felhasználásának módja. Az eredmények értelmezése során a kutatók ugyanis rendkívüli módon leegyszerűsítették a filmi kifejezőeszközök szerepét (a dokumentumfilmben, szemben a játékfilmmel, „rejtve marad” a művészi megformálás, hiszen a tárgy és a mű összefonódik, ráadásul a nézők általában a műfajjal szemben táplált ellenérzések miatt sem tekintik önálló, „szép, eredeti, korszerű” alkotásnak). A szegénység naturalis ábrázolására reagáló tanulók válaszait a kutatók a „naiv szemlélet” megnyilvánulásaként értékelték: „Az ábrázolás, a művészi megjelenítés sajátos módja, kompozíciója rejtve marad előtte: érzelmeit csak a téma mozgatja meg” - írják.

Mintha a mű túl nagy árat fizetett volna tárgyválasztásáért. Erről tanúskodik számos vélemény írásbeli megindoklása is:

„Azért nem tetszett, mert rossz az a látvány, amikor olyat mutatnak, hogy elképesztő.”

„Nem tetszett, mert unalmas volt, mert vad pofákat vágtak.”

„Nem tetszett, mert undorító volt, még filmen is – hát még a valóságban milyenek.”

„Nekem a film nem tetszett, mert a nyomorúság és sok nélkülözés. Egyébként rosszul tápláltak és betegek voltak a gyerekek. És egészségtelen lakásuk volt.” (Kiemelés P.A. Halász-Sípos 1970:60)

A vizsgálatot végző pszichológusokban természetesen fel sem merül az általam végzett elemzéshez hasonló szempont, a film világának konstruálásában alkalmazott eszközök figyelembevétel. Az ideológiai keretre tett utalásokat a következőképpen értelmezik:

A lényeg a bemutatottak hitelességének átélése. S ez végbemehet és végbemegy anélkül, hogy a filmélmény sajátos, s e célt biztosító összetevőit a vizsgáltak képesek lennének tudatosan felfogni.

„Tetszett, mert az igazságot mutatta és sajnálatot sugárzott. És ők nem tehetnek arról, hogy ilyen a szervezetük. Én nem vetem meg őket.”

„Tetszett, mert pontosan megtudtam a szegény cigányok életét. Azt is megtudtam, hogy üldözik őket. És együtt érzek velük küzdelmük során.” (Halász-Sípos 1970:61)

Sokkal árnyaltabb az a vizsgálat, amelyet 1974-ben, a Bordeaux-i egyetem munkatársaival közösen, francia és magyar minta kijelölésével végeztek, mivel a célját is másképpen határozzák meg. A fentiekben „a kommunikációnak a faji előítéletet (attitűd) változtató hatását” kutatták, ebben pedig „az audio-vizuális kommunikáció hatékonyságát fékező tényezők meghatározott csoportjának működését, a dekódolás módjának megfigyelésével” igyekeztek feltárni. Arra voltak tehát kíváncsiak, hogy a cigányokról a befogadókban élő előzetes kép hogyan befolyásolja a filmüzenetnek a felfogását. Épp ezért a Bogardus-skála kitöltése mellé olyan kérdőívet állítottak össze, amely a film tartalmi értelmezése mellett azok közvetítésére használt kifejezőeszközöknek a befogadásban játszott szerepét is megvilágította. A cigányságtól elválasztó társadalmi távolság mérésének eredményét a kutatók így foglalták össze:

Summázatul: a francia eredmények tagadhatatlanul kedvezőbbek és dőreség lenne ezt valamilyen vizsgálati műtermékként értékelni. Az alkalmazott vizsgálati eljárások illetve feldolgozásuk semmiféle kultúrához kötött validitással nem rendelkeznek, semmi olyan mozzanat nem lelhető fel bennük, amely az egybevetés hibaforrása lehet. Alighanem abban kell keresni az eltérések döntő okát, hogy az anyaországon belül az idegen „fajokkal” való együttműködésnek történelmileg jobban kimunkált, a francia polgári demokratikus hagyományokkal összecsengő mintái vannak. A közelmúltig feudális-félf feudális magyar társadalmi valóság, az autoritanizmusnak minden tekintetben kedvezőbb melegágya volt, megtévezve a nemzetiségek szövevényes problémáival. S ha ehhez hozzávesszük a cigányságnak az össznépességhez viszonyított eltérő súlyát a két országban, megkapjuk azokat a főbb tényezőket, amelyek mindenekelőtt részesei az eredmények által jelzett helyzetnek. (Halász 1974:68)

Mielőtt a filmhatás vizsgálatának összefoglalását ismertetném, érdemes néhány részletet kiragadnunk. A szegénység okaihoz kapcsolódó kérdésnél (amelyet a kutatók a cigányokra illetve az ellenük irányuló előítéletre vonatkozóan tekintenek) mindkét minta tagjai a munkaalkalom illetve a szakképzettség hiányát nevezik meg, önhibából eredőnek pedig mindkét csoportnak csak kis töredéke tartja.

Viszont igaz, hogy ha egy-egy tényezőben nincs is érdemi különbség a magyar és francia minta tagjai között, a különbségek tendenciáját meg kell állapítanunk. A magyar minta aránya az első három „tolerancia” tényezőben mindig a francia mintáé alatt marad, az intoleranciára utaló válaszokban pedig megfordult a helyzet. (Halász 1974:71)

A kulturális sajátosságok megjelenítésének értelmezésére ebben a vizsgálatban már nagyobb figyelmet fordítanak:

Hasonló benyomásunk alakul ki a cigányság eredetéről szóló érdekes és szép legendára adott reakciókból. Mind a magyar, mind a francia minta tagjainak többsége nagyon fontosnak tartja a cigányság megértése érdekében. Kisebbség nagyban költőinek véli. Még kevesebben vannak azok, akik jelentéktelennek illetve nevetségesnek

tartják. De az első két „tolerancia” kategóriában ismét a franciák, az utóbbi kettőben a magyarok enyhe fölénye észlelhető. (Halász 1974:72)

A halott melletti virrasztást és éneklést a magyar minta fele szomorúnak, harmada lesújtónak találja. Meglepőnek, ünnepélyesnek és nevetségesnek csak kis hányaduk véli. A franciáknak csak harmada ítéli szomorúnak, hatoda lesújtónak, viszont ugyancsak harmada hangsúlyozza ünnepélyességét és meglepőnek hatoduk véli. Ismét egy jele a francia minta nagyobb érettségének: jelentősebb közöttük azoknak az aránya, akiknek „szemük van” a cigányok idegen, furcsa szertartásaiban észrevenni az ünnepélyességet, a méltóságot. (Halász 1974:80)

Az összegzésben a szerző leszögezi, hogy a magyar és a francia minta tagjai is úgy foglaltak állást, hogy a dokumentumfilmben „a lakkozatlan valóságot” látták. A cigányoktól elválasztó társadalmi távolság az előzetes mérésekben jóval nagyobb volt a magyar minta tagjainál, a filmhatás vizsgálatában azonban a két csoport mérései sokkal közelebb eredményeket mutattak.

A kutatások kiindulópontjában tehát – bár korántsem meglepő módon – de egyértelműen hiányzik az a felismerés, hogy a cigányságnak a gazdasági, társadalmi körülmények áldozataként való megjelenítésében a vizsgált gyerekcsoportok a hátrányos helyzetet (annak életszínvonalban, társadalmi megbecsülésben megnyilvánuló negatívumait) utasítják el, vagy igyekeznek toleránsabban viszonyulni hozzá. A filmnézés során olyan új ismeretekkel találkoznak, amelyek az – egyébként is mindennapos - ideológiai nevelés értelmezési keretébe illeszkednek (pl. az intézményes gondoskodás kitüntetett szerepe). Épp a kulturális sajátosságoknak a korszakban ritkaságszámba menő hangsúlyozásából derülhet ki számunkra, hogy a kérdőív készítői (a lehetséges válaszok alapján feltételezhetjük) azokat a múlt hagyományos értékei közé sorolták. Úgy gondolkodtak, hogy a szocialista társadalom által kínált modern életviszonyok vagy még inkább életminőségek „a humanizáltság” megfelelő szintjét biztosíthatják, ám nem feltétlenül állítandók szembe a szegénységre jellemző „hiány kultúrájával.”

A francia gyerekek válaszai tehát – akárcsak az előítélet filmtől teljesen független mértékeiben észlelhettük – jóval kiegyensúlyozottabbak, és úgy látszik érettebbek, „bölcsebbek”. Jobban bele tudják élni magukat a cigánygyerekek helyzetébe. A magyar minta tagjainak válasza erősebben distanciáló (elhárító), merevebb. Mert ugyan igaz, hogy a cigányok nyomorúságos otthoni körülményeihez képest, az iskolai körülmények között a mi vizsgálati személyeink és hozzájuk hasonló igényűek „boldogabbnak” érzik magukat. Ám nincs okunk feltételezni ugyanezt a cigánygyerekeknél. Különösen 6-10 éves korban természetesnek, sajátjuknak érezhetik családi környezetüket anélkül, hogy tartósabb boldogtalanságélményük lenne. Egy nép, nemzet életkörülményeinek humanizáltsága és az egyén boldogságélménye között koránt sincs direkt viszony. *Ezért a toleránsabb, előítéletmentesebb felfogás a diszkrimináció okaira, háttérére összpontosít anélkül, hogy a diszkriminációval sújtottak élményvilágának, jellemének szélsőségesen fekete-fehér színekkel való megrajzolását szükségesnek érezné.*

Ugyanezek az okok magyarázzák, hogy a francia minta tagjainak több mint kétszerese véli úgy, hogy a szóban forgó körülmények ellenére is büszkék a felnőttek, hogy cigányok. A cigányokról a film nézése előtt szerzett személyes tapasztalatok szerepe elhanyagolható. A budapesti minta tagjai olyan iskolákból-környezetből kerültek ki, ahol cigányokkal találkozni ritkaságszámba megy. A párizsiaknál pedig szinte lehetetlen. (Kiemelés: P.A. Halász 1974:79)

A kutatás vezetői az összegzésben számos értékes gondolatot fogalmaznak meg, és felvetik annak lehetőségét is, hogy a tanulók (mindkét minta esetében) a filmélményt a cigány szegénységhez köthető valóságreferenciák szerint értelmezik, amelyeknek a kialakulásában nem elhanyagolható szerepe volt már ebben az időszakban a tömegkommunikáció propagandisztikus eszközeinek.

7. Cigány „önmeghatározások” a Kádár-kor tömegkommunikációjában

Ezek használatából ragadok ki most néhány egészen különböző műfaji sajátosságokkal bíró példát. A közös vonás a propagandajelleg leplezésére tett kísérlet, a „ráközelítés” módja cigány származású hősök szerepeltetésével, érdekességük pedig a műfaji eltérések mentén kialakuló konstrukciók különbözősége.

Macskássy Katalin, animációs filmrendező a hetvenes években, egy komlói általános iskola diákjainak és a rajzsakkört vezető pedagógusnak a közreműködésével készítette el a *Nekem az élet teccik nagyon* (1976) című rövid animációs filmjét. A gyerekek (valószínűleg tanári kérésre) saját életükből, telepí élményeikből merítettek, ezeket dolgozták fel animált rajzaikon, a szerző narrációként a gyerekek hangját, a képekhez fűzött elbeszéléseiket használja. A komlói cigánytelep (Kossuth-akna) szimbolikus helyszín abban a tekintetben, hogy a hetvenes években a megerősödő nagyipari termelésben tömegesen segédmunkásként alkalmazott, iskolázatlan cigányság lakóhelye. Így valóság és fikció sajátos keveredése jön létre: művészi képzeletük és kreativitásuk átszínezi, sőt némiképp csodássá varázsolja a mindennapok gyakran kegyetlen történéseit. A szegénység, az alkoholizmus és a bűnözés rideg szociológiai tényeit megszelidítik, azok közé mesés elemek keverednek (az egyik legkedvesebb az elnevezett egerek megjelenítése). A gyerekek élményközele (Clifford Geertz) fogalmakkal jellemzik környezetüket, a lakhatás és a munkahelyi viszonyok elemzése, a családi, közösségi kapcsolatok antropológiai ismereteket közvetítő bemutatása szubjektív meglátásokkal, élményekkel egészül ki. A rövid elbeszélések több utalást tartalmaznak a cigány identitásra vonatkozóan: pontosan leképezik az uralkodó szemléletet, amely az önmeghatározást a társadalmi hierarchiában elfoglalt helyhez köti. Ám minduntalan előkerülnek kulturális sajátosságok, a közösségi életforma narratívái, a mesék, sőt egy esetben az eredetmítosz világán keresztül jelentős értékek közvetítésére is mód nyílik. Az animációs

film szerkesztésmódjából adódóan a szereplők az elbeszélésekhez kapcsolódó rajzok alakjainak varázslatos transzformációihoz, a szín- és motívumvilághoz kapcsolják történeteiket, ily módon határozzák meg saját életükhöz való viszonyukat. Épp ezért a film befejezése rendkívül fontos adalék a korszak diszkurzív gyakorlatainak vizsgálatához: az utolsó percben rajzolás közben látjuk a gyerekeket, a képekhez fűzött narráció pedig ugyancsak *konkrét* valóságreferenciával szolgál, amennyiben egy jól meghatározott értelmezési keretben helyezi el az addigiakat. Immár a Kádár-kor neveltjei, az átnevelés alanyai szólalnak meg (és *láthatóak*) alkotás közben, megfogalmazzák a társadalmi felemelkedéshez az asszimiláción keresztül vezető útra vonatkozó elképzelésüket: *nem az addig bemutatott elmaradott cigányként kívánják leélni az életüket*. Az alkotó itt egy rendkívül erőteljes önreflexívnek tűnő filmnyelvi eszközzel szolgálja a propaganda céljait: az animáció alkotóinak megmutatása és ideológiai érettségüknek demonstrálása az addigi elbeszélői pozíciók felszámolásával, egyfajta „hasadással” jár együtt. Én, a telepi cigány (élményeimmel, vágyaimmal, képességeimmel, kapcsolataimmal) többé nem vagyok azonos magammal: az animált környezet a múlt maradványaként létezik tovább, az új iskolai (az állam biztosította intézményes) környezetben zajló alkotómunka közben a társadalom hasznos, asszimilálódott cigány tagja lettem. A film elmosódottságának rendkívül fontos vonatkozása mutatkozik itt meg, nevezetesen a szubjektív szerzői pozícióknak az elbeszélésbe való építésével, majd megmutatásával az alkotói (hatalmi) diszkurzív gyakorlat leplezése.

Ezt a törést, az önazonosságunk a felszámolását a fikció eszközeivel és ezért jóval átláthatóbb (tehát kevésbé leplezett) módon mutatja meg egy televíziós ifjúsági film. Halasi Mária *Utolsó padban* című, fent említett regényéből készült film főszerepét egy rendkívül tehetséges cigány kislány (Imre Etelka) játssza. A fentebb elemzett modell és motívum viszonyának egy újabb típusával találkozunk tehát, amennyiben a kor uralkodó felfogása szerint a hátrányos helyzetet azonosítjuk a cigány származással (és nem feltételezzük, hogy a kislány egy magasabb társadalmi pozíciót elfoglaló családból, budapesti szereplőválasztáson került a forgatásra). Bár korántsem mindegy, bármelyik esetről is legyen szó, a dokumentarista elemeket is tartalmazó film a hitelesség követelményének ezzel a ténnyel is meg kívánt felelni. A filmben (feltehetően a szociológiai indíttatású dokumentumfilmek hatására) különös hangsúlyt kapnak a lakáskörülmények: a főcím alatt a vidékről jobb munkalehetőség miatt Budapestre költöző család szegényes otthoni környezetéből indulunk, és jutunk a főváros egyik elhanyagolt bérházának szoba-konyhájába. A cselekmény az iskolai beilleszkedés eseményei körül bonyolódik. A folyamatban egészen gazdag jelentéssel telítődik a „cigány” származás: a hagyományos kulturális sajátosságok és értékek összeütközésbe kerülnek a nagyvárosi modern környezet jellegzetességeivel, csakúgy, mint a beszabályozott, normalizált

viszonyokat képviselő intézménnyel, az iskolával. A rendkívül sematikus ábrázolt életvilágokban azonban, főleg a dramatizálás, az érzelmi feszültség fenntartásának, növelésének vagy a gazdagabb jellemábrázolás céljából itt-ott hangsúlyossá válnak olyan antropológiai szempontok, amelyeknek érvényesítése szinte példátlan a korszak filmtermésében. Az elhagyott falusi környezet közösségi viszonyai, a kislánynak a nagymamájához fűződő kapcsolata, a közös piacozás és az ott szerzett tudás kiválóan dramatizált bemutatása erre az egyik legjobb példa (A kislány a piaci stand alatt ülve „tipologizálja” a vevőket cipőik alapján). Ugyancsak fontos az anya nélküli csonka családban élő kislány háztartásvezetői szerepe a családfenntartó, dolgos apa és a két mihaszna fiútestvére mellett. (És ennek a körülménynek a bonyodalomban betöltött szerepe.) A hátrányos helyzet összetevőinek ábrázolása különös színezetet kap azáltal, hogy a cigány származásbeli sajátosságokat elé illetve mögé helyezi: hol kiváltó okként (pl. a fiútestvérek lustasága), hol azt enyhítő körülményként (pl. a kislány érzékenysége, adottságai, mint a bonyodalom megoldásához segítő énektudás). A film azonban él egy olyan sajátos eszközzel, amelynek segítségével ezt a jelentéshálót a saját, ideológiai szempontjai szerint teszi értelmezhetővé (mellesleg a történetet érzelmileg is gazdagabbá teszi): a társadalmi, közösségi viszonyokat a kislány nézőpontjából mutatja be. Miközben a narráció Kati belső monológjára, küzdelmes, etikai átformálódására épül, olyan tudás birtokába jutunk, amelyből a konfliktus többi szereplője (a tanítónő, az osztálytársak) természetesen ki vannak zárva. A cselekmény bonyolításához szükséges félreértések sorozata erre *a negatív vonásnak gondolt pozitív jellemformálódásra épül*. Az előítéletesség (a fent említett módon a filmben osztályjellegre nyer, hiszen a szőke hajú rivális kislány a mamája viselkedése és külső jegyek alapján polgári származású) mintha az átkos múlt örökségként létezne, Kati beolvasztása, befogadása ez által kettős értékű: cigányként is, hátrányos helyzetüként is a különbségektől mentes társadalom részévé válhat. Ennek szimbolikus rítusa a kislány megtisztítása és átöltöztetése. A film ugyanis az első iskolai napon, kócosan, cigány népviseletben, hosszú szoknyában, mezítláb, ám öntudatosan érkező Katit mutatja, akit a tanárnő - látván a gyerekek irtózását - az utolsó padba ülteti. Az intézmény által gyakorolt, szimbolikus átváltoztatási (és beolvasztási) kísérlet (néhány bonyodalom után) a mikulásünnepségen a doktornő szerepének ráosztása, amelynek eljátszása aztán a családi körülmények miatt számára lehetetlenné válik. A segítők beavatkozása nyomán jutunk el a megoldáshoz: Kati szólóban énekelhet az ünnepségen. Előtte azonban a szomszéd néni rituálisan megfürdeti, felöltözteti és megfésüli, mintegy lemosva, eltüntetve róla a származásra utaló jeleket. (Erre most nincs mód, de érdekes lenne az adaptálás módjának elemzése, hiszen a színdarabban az átöltöztetést a tanulótársak végzik, Kati státuszemelkedése pedig nem a kórusban való szólóénekléssel,

hanem a nép- és beatzenei stílusban játszó zenekarban való fellépéssel zárul.) Ebben a didaktikus, ám dramaturgiailag jól felépített történetvezetésben a jellem és mentalitás átformálása olyan testkérdésekkel kapcsolódik össze, amely a megnyugtató megoldást – miután a megkülönböztetetten magasabb presztízsű doktornői szerepbe való emelkedés (egyelőre) lehetetlen – legalább az egyformaság látszatára építve éri el.

A Híradó- és Dokumentumfilmgyár 1975-ös alkotásában ennek a társadalmi felemelkedésnek az eredményét láthatjuk. Csóke József egy észak-magyarországi kis település, Visznek orvosáról, dr. Rácz Máriáról (talán ebben az időben az ország egyetlen cigány származású doktoráról) forgatott rövid dokumentumfilmet, amelyben a fiatal nő a munkájáról, annak szépségeiről és nehézségeiről mesél.⁸⁶ Miközben a rövid jelenetekben a betegekkel kialakított bensőséges viszonyát látjuk, az interjúkban (édesanyja is megszólal) az iskola elvégzésének és a továbbképzés nehézségeiről hallunk. A narratíva kiemelt eleme a cigány származás, a paraszt és munkásszülőknél is alacsonyabb státusz, amely egy hagyományosan értelmiségiek által preferált pályán még távolabbinak tűnik. (Miközben látjuk a korszakban kifejezetten jónak tekinthető lakáskörülményeket.) A státuszcsere alapuló szituációkból és interjúkból álló film emblematikus jelenete, amikor az orvosnő a falusi iskola udvarán mosolyogva tanítgatja a gyerekeket a higiéniai szabályokra. Közben a doktornő narrációjában halljuk az epigrammatikus szerkezetű rövidfilm „csattanóját”: nem szereti azt a szót, hogy „pedig”, mert bármilyen eredményt ért el az életében, hozzátették (vagy értették): „pedig cigány lány”.

Bár a három kiválasztott film nem jelent „reprezentatív mintát”, közös vonásaik sokat elárulnak arról a vizuális és társadalmi környezetről, amelyben majd a későbbi elemzésre kerülő filmek születtek. Mindhárom műben az egyedi eseteket (a kreatív alkotómunka a telepi iskolában, a vidékről nagyvárosba költözők gyors és sikeres beilleszkedése, a családnál jóval magasabb státusz elérése) a megfelelő műfaji stílusesszűkökkel igyekeznek általánossá tenni és tanító módon kiaknázni.

⁸⁶ Dr. Rácz Mária néhány éve elhunyt. Radics Eszter, a doktornő (fiútestvérének házasságából született) nevelt lánya ma is Visznen él, főiskolai tanulmányait Budapesten végzi. Szóbeli közlése alapján tudom, hogy a család Szűcsiből, a Visznectől 38 km-re lévő kis faluból származott. Az orvosi egyetem végzése alatt még az ottani cigánytelepen éltek, ahol titkolták a fiatal lány terveit, részben azért, mert féltek, nem hisznek nekik. Valószínűleg ő maga sem mindig hitt a vállalkozás sikerében, rengeteg nehézség, lemondás árán sikerült befejezni tanulmányait. (Előfordult, hogy karácsonykor nem volt pénze hazautazni.) A gyöngyösi kórházban végzett gyakorlata alatt, orvos kollégái segítségével jutott a viszneki háziiorvosi álláshoz. A filmben látható lakás (ahol anyukája a bútorokat fényezgeti), szolgálati lakás volt. Ide költözött az elhelyezkedése után: ám vitte magával a telepről az egész népes családját, akik közül többeket az orvosi fizetéséből ő támogatott vagy tartott el. Visznen, ahol korábban nem, vagy nagyon rövid ideig éltek cigány családok, óriási ellenállásba ütközött a doktornő megjelenése. Radics Eszter szerint soha nem fogadták be, élete végéig „cigány doktornő” maradt. A dokumentumfilm lehangsúlyosabb, a dramatizáláshoz szükséges (ugyancsak szimbolikus) elemének nincs valóságalapja. Dr. Rácz Mária három szakvizsgát tett ugyan, de egyiket sem gyermekgyógyászatból.

A Macskássy-animációban a kiszínezett, ám alapjában véve mégis súlyos szociális gondokat taglaló történetek mesélőinek megmutatása a rendezett iskolai környezetben; Kati átváltoztatása, a fürdetés és a cigány viselet lecserélése az ünnepi egyenruhára; a viszneki fehér köpenyes doktornő megjelenítése mind-mind a magyarországi cigányság szimbolikus megtisztítása performatív erejű képekben, a megfelelő ideológiai értelmezési keretben.

Kemény István szociológus és társainak felmérése, valamint a rá alapozott Schiffer Pál-filmek igyekeztek cáfolni azt az állítást, miszerint a társadalmi felemelkedés „már pedig” lehetséges, így jelen időben, a magyarországi cigányok számára, ha az állami gondoskodás, a környezet részéről némi segítőkészséggel kiegészülve találkozik az egyéni törekvésekkel, „a származásbeli negatívumok leküzdésével”.

8. Foglalkoztatás, lakhatás, oktatás

Ha áttekintjük a hetvenes évek filmes sajtójának a dokumentumfilmekkel foglalkozó cikkeit, már a címek alapján nyilvánvaló, az a töretlen hit, amelyet filmes szakemberek, társadalomtudósok a valóság filmes leképezése, a „megismerő analízis” iránt tápláltak. A tények megfelelő módszerrel történő feltárásának, dokumentálásának és a terjesztés által a valóság *megváltoztatásának* ügye volt az a közös nevező, amelynek megtalálása Kemény és Schiffer néhány éven át egybefonódó munkásságát meghatározta.

„A dokumentumfilm felzárkóztatásából”, „hivatásának betöltéséből”, „társadalmi küldetéséből” hamarosan konkrét és nagyon intenzív munka lett, amely során „társadalmi folyamatok láthatóvá tétele”, „a dokumentum erejének” kiaknázása, „társadomelemzés filmmel”, „elkötelezett tárgyilagosság”, „a valóság változásának illúziók nélküli” bemutatása és „az előítéletek elleni harc missziója” zajlott (újságcikkek címeit idéztem). A korszakra vonatkozó irodalom nagyon gazdag, így most Schiffer filmjeit (sem a dokumentumsorozatot, sem a fikciós dokumentarizmus fontos darabját, a *Cséplő Gyurit*) nem fogom összevetni az irányzatok egyéb fontos képviselőivel, csak az elemzés bizonyos pontjain fogok utalni más alkotásokra.⁸⁷

9. „A vándormunkások sötét tömege”

Az első dokumentumfilmjét Schiffer még nem Kemény Istvánnal, hanem az akkor szintén fiatal, később irodalmi szociográfiáiról híressé vált Végh Antallal közösen készítette. Az 1970-es próbálkozás módszerét tekintve még a későbbiek előtanulmányának is aligha

⁸⁷ Két fontos kötet is megjelent, amely a korszak dokumentarizmusával foglalkozik, a *Budapesti Iskola* (Zalán 2005) és a *BBS monográfia* (Gelencsér 2009).

tekinthető. A pályakezdő Schiffer ekkoriban sofőrként, adatgyűjtőként kísérte el 1969–70-ben vidéki terepmunkáira Kemény Istvánt és társait. Részben az ott látottak hatására készült el a *Fekete vonat*, a Szabolcsból a nagy ipari központokba, főleg Budapestre ingázó munkásokról. Schiffer feljegyzései arról tanúskodnak, hogy maga sem tartotta sokra ezt a munkáját, egyik későbbi írásában sem hivatkozik rá.⁸⁸ Hammer Ferenc a már idézett tanulmányában épp a „Szociológiai filmsoportot!” c. kiáltvány beváltatlan ígéretének egyik példajaként elemzi, megítélésem szerint jogos felvetéseit ezért hosszabban idézem:

Első látásra úgy tűnhet, hogy a nagy hírnevet szerző *Fekete vonattal* (Schiffer Pál, 1970) kapcsolatban nem lehet kifogást találni, hiszen a munka szociográfiai jellege szavatolja a filmprogramban foglaltak érvényesülését, annál is inkább, mivel pontosan ehhez a korszakhoz kötődik a hazai szociológia egyik fontos teljesítménye, a Kemény István és munkatársai által végzett cigányság-vizsgálat. Minden hasonlóság ellenére azonban a *Fekete vonat* szerintem nem tekinthető a Kemény-kutatások – a szociológiai filmprogramban leírt – dokumentumfilmes meghosszabbításnak. Formailag azért nem, mert annak ellenére, hogy Schiffer Pál filmje talán filmes szociográfia, talán jól szerkesztett riportfilm, ám nem valósítja meg a program legambiciózusabb ígéretét, hogy ti. az anyag a látható megmutatásán túl, dramaturgiai segítség nélkül jelenítse meg a valóság szerkezetét. Az olvasó képzeletére bízom, mennyire befolyásolja a filmes találkozások kimenetelét, ha 1970-ben egy választékos beszédű, bördzsekis ifjú riporter a technikai sleppel, mikrofonosokkal, világosítókkal, végigmegy a fekete vonaton vagy a szabolcsi putrisoron!⁸⁹ A valóság beavatkozás-mentes rögzítése már csak azért sem tűnik magától értetődőnek a film beszédhelyezeteiben, mert szemmel látható, hogy a kérdező nyelvi világtól gyökeresen különböző nyelvi kompetenciákat megvalósító válaszolók olykor kimondottan elutasítják a riporter kérdéseit. Tartalmi szempontból pedig azért nem tekinthető a *Fekete vonat* a Kemény-kutatások filmes kiterjesztésének, mert a szociológus a film fő témáját, az ingázást – a jó kereset nyilvánvaló előnyei miatt – nem tartotta annyira nyomorúságos életnek, mint ahogy a filmből kirajzolódik (a családok tönkremennek bele, a férfiak isznak, a nők meg küszködnek a gyerekekkel). Kemény ezzel szemben fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy az elesett helyzetben lévők az ingázás adta mozgékony és rugalmas munkavállalás révén tudnak segíteni magukon és családjukon. A *Fekete vonat* mindent sugall, csak a túlélést nem. És ha már a cigánykutatásról van szó, a film nem tekinti analitikus szempontnak azt a kérdést, hogy miként határozza meg a társadalom: ki tekinthető cigánynak és ki nem, ami pedig a korszak Kemény-kutatásainak fontos hozadéka. (Hammer 2009:242)

⁸⁸ Tévedésnek tekintem ezért a film „kanonizálását”, hiszen Schiffernek mai napig ez az egyetlen korai dokumentumfilmje, amely dvd kiadásban megjelent. Ennek az az oka, hogy ezt készítette a Balázs Béla Stúdióban, amelynek ötven éves évfordulója alkalmából egy kiváló sorozatot indítottak el a korszak filmjeiből. (BBS Arcok/Faces. Dokumentumfilmek) Ezt a hibát például a *Cséplő Gyuri* kiadásával lehetne „korrigálni”, hiszen annak elkészítéséhez is nagyban hozzájárult a BBS.

⁸⁹ „És felszálltunk a FEKETE VONATRA. Schiffer Pali elintézte az engedélyeket, aztán azt mondta, hogy hunyjuk be a szemünket és ugorjunk bele. De közben nagyon is nyitva kellett tartanunk azokat a bizonyos szemeket, amelyeket könnyen kiverhettek volna. A Fekete Vonaton utazott hétvégeken oda-vissza a vándormunkások sötét tömege, a család viszontlátásának részeg várakozásában, vagy éppen az elválás dühében. Sok esetben háromszáz kilométert bumliztak az ország különböző építkezéseihez segédmunkára. Az »odvas farakásként«, egymás hegyén-hátán alvó emberek tömegébe vetettük magunkat, és az összehányt, mocskos kupék mélyén megszólaltattuk azokat, akik hajlandónak mutatkoztak sorsukon elmélkedni.” (Andor Tamás: In: memóriám Schiffer Pál. Egy körültekintő ember. *Filmvilág*, 2001.12. sz.

A *Fekete vonat* érdekessége ebből a szempontból épp az, hogy a tartalomleírásokban szó sincs cigányokról. Ellenben olyan szabolcsi munkásokról, akiknek családi életét szétrombolja ez az életmód, és még az anyagi helyzetükön, szociális körülményeikön sem képesek változtatni. Ha a korszak kijelölő álláspontját tekintjük mérvadónak, ezek a munkások a környezetük számára, hátrányos helyzetüknél fogva – származástól függetlenül – cigányok voltak.⁹⁰

Valóban, Schiffer filmjében az ingázó életmód rendkívüli összetettségét, amellyel a korszakban és később is számos (többek között Kemény-elemzés) foglalkozott, leegyszerűsíti a deviáns jelleg hangsúlyozása, a riportok pedig ha valamiről, akkor épp a probléma megközelíthetetlenségéről tanúskodnak.⁹¹ Tóth Eszter egyik tanulmányában (Tóth 2008) áttekinti a korszak szociológiai írásait, és ezek alapján veti össze az ingázáshoz kötődő életmód-, és mentalitásbeli jellemvonásokat, a gazdasági, szociális háttér feltárását a Schiffer-filmek „ingázó-képeivel”. (A *Fekete vonat* mellett a *Cséplő Gyurit* és *A pártfogoltat* elemzi röviden.) A *Fekete vonattal* kapcsolatban inkább a felhasznált források érdekesek. Az egyik korabeli kritika, a Pest Megyei Hírlap szerzője azt hangsúlyozta, hogy a film legfőbb erénye, hogy „nyomja a csengőt, figyelmeztetni akar, hogy tennünk kell valamit az igen népes rétegért, mert különben gyermekeiben [...] újratermeli a maga elmaradott, alacsony civilizációs, kulturális és tudati szintű életét”.⁹²

10. „Gazdálkodj okosan!”

Ezután kezdte el Schiffer a cigányság helyzetét feltáró dokumentumfilm sorozat készítését, immár Kemény Istvánnal és munkatársaival közösen (a gyártás nem a Balázs Béla Stúdióban, hanem a Híradó- és Dokumentumfilmgyárban zajlott, ami azért érdekes, mert a Kemény-kutatás eredményei így a filmkészítés hivatalos nyilvánosságába kerültek). Elsőként a lakáshelyzetről forgattak filmet, pontosabban a telepfelszámolás folyamatáról. A filmről ez a tartalomleírás készült (és maradt fenn a magyar dokumentumfilmek filmográfiájában): „A film a Borsod megyei Szendrő község cigányairól szól. Érzékletesen szemlélteti a cigányság két, a tudatosan elmaradottságban élő, és a jobb, kulturáltabb körülmények után vágyódó, és ezért tenni akaró rétegek közötti életmódbeli és erkölcsi különbséget.”

(*Magyar Filmográfia, Dokumentumfilmek 1971-1980*, Szerk.: Farkas Márta, Magyar Filmintézet, Budapest, 1991). Ennek a tömör összefoglalásnak a beszédmódja több dologra

⁹⁰ Természetesen szándékosan torzítom el a kijelölés problémáját. Tanulságos azonban összevetni Korniss Péter (hosszú éveken át készülő) szociofotó riportját egy Budapestre ingázó, szegényparaszti származású férfiról. (Korniss 2008)

⁹¹ Hammer Ferenc is utal a film egyik jelenetére, amelyben nem egyszerűen elutasítják a riportert, hanem (mivel szégyellik szegénységüket a kamera elé tártni), nem engedik be a házba.

⁹² Takács István: *Fekete vonat*. *Pest megyei Hírlap*, 1971. december 16.

irányítja a figyelmünket: elsősorban a film elmosódottságára, amely a megszólaltatott szereplők elbeszélésén, helyzetleírásán keresztül kísérelte meg a helyzet elemzését, ám akár a korszak hivatalos politikai céljainak megfelelő értelmezésre is módot adhatott. Nagyon fontos eleme a „tudatos elmaradottság”, tehát a hátrányos helyzet önhibából eredtetésének deklarálása, amelyre a filmben a szereplők valóban utalnak. Csakhogy ennek a magyarázata nem mindenki számára nyilvánvaló: a riportalanyok segítségével Schiffer „a beilleszkedés stációit” jeleníti meg, amelynek fontos velejárója, hogy a telepről elköltöztek maguk is használják ezt a beszédmódot. Amint arra Szuhay Péter egy vetítés utáni beszélgetésen rávilágított:

Ezzel azt mutatják: lám, én már valamire jutottam, én már itt tartok. A parasztok közé költöztek azt is elmondják, hogy a „cigányok” ellopják a tulajdonukat, s ez a kijelentés még pontosabban mutatja, hogy átvették a többségi kategóriarendszert. Egy kisebbség egyik része úgy legitimálja magát, hogy elhatárolódik saját „korábbi” kisebbségétől, vagyis ebben a helyzetben a parasztokhoz szeretne hasonlítani. (Boronyák 2009)

A teljes zavart az okozza, hogy a faluban kimért házhelyek szinte kivétel nélkül olyan területen voltak, ahol nem vagy csak távolabb éltek nem cigányok: így a csökkent értékű (kisebb komforttal rendelkező) házak csoportos építésével egy új telep képződött. (Ez történt Szendrőn is.)

Schiffer a film narrációjában közli a friss szociológiai adatokat a telep felszámolásokról, a dokumentatív erőt pedig Féner Tamás szociófotóval növeli. Az elhangzó interjúk kivétel nélkül az érintettekkel készültek, nem hallunk tanácsi alkalmazottakat, szomszédokat, akik más megvilágításba helyeznék a történeteket. Az alkotók a beilleszkedésnek azt az oldalát ragadják meg, amely az anyagi gyarapodással járó szemléletváltozást jelzi: az új háztulajdonosok büszkén és boldogan sorolják, mutogatják új szerzeményeiket: a konyhabútorokat, a szőnyeget, tervezgetik a későbbi megtakarításból beszerzendő új tárgyi javakat. (A film kicsit úgy mutatja be a „felemelkedést”, mintha a lépésenként gyarapodó családok a „Gazdálkodj okosan!” társasjátékot játszanák éppen.) Kizárólag az anyagi lehetőségekről és körülményekről esik szó, semmit nem tudunk meg sem a felbomlóban lévő telepi közösségi, sem az új helyen kialakuló, a falu lakóihoz fűződő viszonyokról. Az interjúhelyzetekben a filmesek hatalmi helyzete időnként nyíltan kifejezésre jut: egyik alkalommal egy alvó férfira „rontanak rá” a házában (nyilvánvalóan azt az információt kívánták közölni, a férfi éjszakai műszakban dolgozik, így nappal alszik). Ám fel sem merült bennük, milyen megalázó helyzetbe hozzák, még akkor is, ha a „maga beteg vagy most jött haza” kérdésre az utóbbi a válasz: hiszen arra sem ügyelnek, hogy ezután magát rendbe hozva, felöltözve üljön a felvevőgép elé: az interjút az ágyban fekvő férfival a fölé magasodó

kameraállásból készítik el. A filmkészítők egyetlen olyan eszközzel sem élnek, amellyel a szociológiai tényektől sűrű anyagot igyekeznének megmunkálni. Párhuzamos vágással látjuk a két helyszínt, a cs-lakásokból álló telepet és feltörekvő lakóit, valamint a helyzetük kilátástalanságáról panaszkodó, valóban nyomorúságos viszonyok között élőket a falu túlvégén. Andor Tamás kamerája nem „kalandozik”, hanem gyűjtöget, válogatás nélkül „veszi”, ami elé kerül. Nincsenek a nyers szociofotók világát esztétizáló lírai betétek, mint Sára Sándornál, ez távol is állna a cinema direct alapelveitől. A filmet az a „kérlelhetetlen” pozitivisták szemlélet hatja át, ami a korszakban általában a valóságfeltárást jellemezte: a szociológiailag definiált tények segítségével a társadalmi valóság megismerhető. Csak a benne élő emberek nem, tehetnénk hozzá némiképp igazságtalanul, hiszen a korszak „hurraoptimizmusától” áthatott propaganda termékekben elő sem fordulhatott, hogy valaki a cigánytelep közepén állva hosszan sorolja, mennyi fizetést kap és azt hogyan (nem) lehet beosztania.

De a látottaknak az egyszerű interjúhelyzeteken is átütő ereje (nem beszélve a viskóbelsőkből fényképezett nyomor képeiről) a szegénységet magától a valóságban és annak reprezentációjában is eltávolítani, eltagadni igyekvő társadalom tagjai számára hirtelen újra megmutatja, ám sajnos épp annak *nem megfelelő értelmezését is lehetővé tevő* eszközökkel. Még a korabeli, nem publicisztika-ízű, napilapi, hanem szakfolyóiratban megjelenő kritikákban is találunk olyan, a film hatására fogant gondolatot, amely ezt támasztja alá. Zalán Vince filmkritikus, a dokumentumfilmek kiváló ismerője „A valóság változásáról illúziók nélkül” c. cikkében elemzi a két Schiffer-filmet (Zalán 1974):

A *Faluszéli házak* érdeme, hogy a témájául választott változás következményeit is jelzi: a Cs-ház, a falusi porta elsősorban és döntően jobb életkörülményeket jelent, de egyben elősegíti, megindítja a tudati változást is. (...) Mint ahogy a filmből – illúziószlatóan – az is kitűnik, hogy a községi, telepi cigányság számára nemcsak a falusi porta a cél, hanem a községben lakó magyar emberek *életformájának* teljes mértékű elérése is. Anyagiakban és szellemiekben ezt tekinti *mintá*-nak. A tudati változásoknak ezen a fokán a személyes önállósulásról, boldogulásról van szó, nyoma sincs olyan törekvéseknek, mely a cigányközösség önállósulását akarná, ellenkezőleg, az alapvető törekvés: a társadalomba való beilleszkedés, a hasonulás a jobb élet és az egyenlő megítélés elnyeréséért. (Zalán 1974:17)

Idézzük fel újra a tartalmi összefoglalót: „Érzékletesen szemlélteti a cigányság két, a tudatosan elmaradottságban élő, és a jobb, kulturáltabb körülmények után vágyódó, és ezért tenni akaró rétegek közötti életmódbeli és erkölcsi különbséget.” Hogyan is gondolhatná bárki is, hogy a Kemény-Schiffer szerzőpáros ezt a különbségtételt és rendszermagasztalást akarta volna a *Faluszéli házak* sűrű tényszerűségével sugallni? Ám azon mégiscsak érdemes elgondolkodnunk, hogy a Balázs Béla Stúdióban ekkor már egyre élénkülő viták a

dokumentumfilmes forma mibenlétéről miért is nem éreztették hatásukat ezekben a korai filmekben. Az idézett Zalán-kritika ezt is szóvá teszi:

Schiffer, aki már korábban is vonzódott a valóság szociologikus elemzéséhez, mintha – talán ennek hatására? – alkotómódszerébe át-át plántálta volna a szociológia módszereit. Ennek értékei, melyek a dokumentumfilm műfaji sajátosságait támogatják a téma alapos ismeretében, a pontos és reprezentatív tárgyválasztásban meg is mutatkoznak. Még a *Cigányok*-kal szemben is, hiszen a *mából visszatekintve* Sára filmje nem rendelkezik ezekkel a dokumentumfilmes erényekkel. Ám Schiffer filmjeiben ez az értéknövekedés a kifejezés rovására történik. Vagy talán ennek mélyebb oka van? Valószínűleg. Ezért nem teljes igényűek ezek a filmek. Hiányzik belőlük a határozott alkotói állásfoglalás és az ennek megfelelő, eredeti képi fogalmazás. Kétségtelen, hogy a szociográfikus valóságfeltárás, a valóságos tények képi fölmutatása jelentős előrelépés volt a filmművészetünkben. Gyakran még ma is az. De a továbblépéshez a valóságfeltárásnak erőteljes rendezői véleménnyel kell ötvöződnie, olyannal, mely nem elégszik meg a rögzítéssel. S ez talán nemcsak a hazai cigányság sorsát faggató rendezőkre érvényes, hanem a szociográfikus filmek el-el akadó áramára is. (Kiemelés az eredetiben. Zalán 1974:19)

11. „...csak az mehet be, aki megmosta a kezét...”

Zalán Vince azonban egyazon cikkben belül elemzi a két filmet, és kevés figyelmet szentel a kettő közötti különbségeknek. Pedig már a címük is hangsúlyeltolódásról tanúskodik: a „faluszéli házak” a lakhatási, szociális *körülményeket* veszi górcső alá, tehát a szociológiai viszonyokat ezek megfigyelésével igyekszik dokumentálni. A film végén Féner Tamás putribelsőket, nyomorúságos használati tárgyakat ábrázoló szociofotóit látjuk, miközben a súlyos statisztikai adatokat közlő, (majd feliratban is megerősítő) narrációt halljuk: kb. tízezer ember költözött be a csökkent komfortfokozatú lakásokba és kb. kétszázezer él még telepeken. Ezután a környezeti zajokat, gyerekhangokat halljuk: „Engem is tessék lefényképezni, engem is, engem is!”. Ugyanezzel a hangfelvétellel indul a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* c. film, csak hogy a Féner-szociofotókon mosolygó vagy komoly, „portrét álló” gyerekek láthatók. A fotókon tapasztalt közeledés és a címben jelzett fókuszváltás is arra utal, hogy a szociológiai összefüggések által meghatározott életmód megfigyelése most azokra a gyakorlatokra irányul, amelyeket a cigány gyerekek a körülmények szorításában kénytelenek „végezni”. A probléma szimbolikus, hiszen a gyerekeken (koruknál, helyzetüknél fogva) könnyen megvalósítható hatalmi politikák gyakorlása az iskola intézményében, épp az interjúalanyok „védhetőségével” könnyebben megmutatható, mint ugyanezen hatalmi viszonyoknak a munkaadók és a cigány munkavállalók, a telepfelszámolást végző tanácsi alkalmazottak és a teleplakók közötti kapcsolatokban való megnyilvánulásában. (Nyilván Schifferéknek ki is kellett tapogatniuk a

cenzurális korlátok hollétét: a tabusértő szegénység elemzésében hol lehet az ideologikus irányelvek mentén elhelyezni a „cigánykérdést”?)

Ezt a filmet három helyszínen forgatták, hogy érzékeltessék, fontosak az adott lokalitás szabta emberi és infrastrukturális feltételek, minden központosított irányelv ellenére egészen más jellegű, eredményüket tekintve mégis hasonló megoldások szülehetnek. A dokumentumfilmet fejezetekre osztották (a címben feltett kérdés alkérdései szerint): „Járnak-e iskolába?”, „Mit esznek?” „Mi lesz belőlük, ha felnőnek?”, stb. Egy-egy részen belül ugyanazok a szereplők, helyszínek váltakoznak: iskolaigazgatók, tanítónők, gyerekek és a szüleik. Egy-egy jelenet felépítése hasonló, ám vannak olyan helyzetek, amelyek különös hangsúlyt kapnak épp a szerkesztésmódjukból adódóan. Az interjúhelyzeteket szituációkkal változtatják, így élnek a párhuzamállítás, de gyakrabban a kontrasztos szerkesztés, vagy érzelmi, dramaturgiai árnyalás eszközével. (Például az irányelvek végrehajtásának módjait, az azokat akadályozó infrastrukturális hiányosságokból vagy épp a megszólalásban lelepleződő, rossz emberi hozzáállásból eredő tényezőket az azokat megjelenítő szituációk, a szóban forgó jelenséget a saját szemszögükből elmesélő interjúalanyok beszámolóival egészítik ki.) Így sokkal összetettebb kép rajzolódik ki előttünk, mint a *Faluszéli házakban*. A hangsúlyosabb jelenetek közül kiemelném azt, amelyre majd a *Cséplő Gyuri* előkészítése kapcsán visszatérünk. Egy sok tagú család lakásában ülnek a kamera elé az iskoláskorú és felnőtt gyerekek szüleikkel. A riporter Schiffer minden apró részletre kíváncsi, az apa munkaviszonyától kezdve, a gyerekek iskolába járását akadályozó tényezőkig. A megszokott kérdés/válasz sorozatot egy váratlan esemény szakítja meg: a füzete bemutatására kért kislány előhoz ugyan egyet, a többiek is meg akarnak mutatni a sajátjukat, de hirtelen a testvérek elbizonytalanodnak, melyik kié is. Ez a közösségi és szociális viszonyokat, az iskolával és a tanulással való kapcsolatukat egyaránt megvilágító, ám rendkívül bensőséges jelenet egészül ki aztán az intézményes oktatásból való kimaradás fizikai gátjainak (a cipőhiány és a telepi lakóhelyet a falutól elválasztó belvizes terület) megmutatásával. A jelenetsor másik nagyon fontos eleme (amely egy későbbi fejezetben való visszatérésnél még továbbiakkal egészül ki), az egyazon családban nevelkedő gyerekek eltérő felfogása az iskoláról, viszonyulása a tanuláshoz. Ezekben az interjúkban a „mi szeretnél lenni” kérdésre adott válaszok egészen másképp hangzanak, mint Sára *Cigányok* c. filmjének didaktikus-érzelmes, vagy a *Nekem az élet teccik* nagyon c. Macskássy-film propagandisztikus befejezésében. Schiffer valóban a *tényeket* állítja szembe a vágyakkal, a film végén elhangzó, társadalmi összefogást sürgető narrátorszöveget pedig a látottak, elhangzottak rendkívüli hitelesítő erővel látják el. Egészen egyszerűen azért, mert a nézői valóságreferenciákat (származzanak azok személyes tapasztalatból, sajtóból vagy tudományos kutatások ismeretéből) olyan, a hátrányos helyzet mibenlétét feltáró

összefüggések megmutatásával egészítik ki, amelyek megfellebezhetetlen, a szegénység testkérdéseivel kapcsolatos igazságokat tartalmaznak. A film befejezésére pedig az operatőr Andor Tamással Schiffer olyan megoldást talál, amely ezt az egész hozzáállást egy rendkívül hatásos (ám nem érzelmes vagy költői) filmes eszközzel teszi még radikálisabbá. Miközben a narrátor a fent említett társadalmi összefogást sürgeti, az egyik iskolaudvar totálképe jelenik meg előttünk. Az udvaron felszabadultan játszó gyerekek futkosását a folyamatos, szünet nélküli, fülsértő csengőhang szakítja félbe, elindulnak a tantermek felé. Egy új beállításban (immár közelebbről) az iskola ajtaja előtt sorban haladó, kezüket a szájuk elé emelő kisgyerekeket oldalról, félközelin látjuk, miközben halljuk a tanító nénit: „Lakat a szájon, lakat a szájon!” Újabb beállításban magasra emelt kezek meredeznek előttünk: „...csak az mehet be, aki megmosta a kezét, hadd lássam...” halljuk a tanári intelmet (ez a motívum Sára Sándor filmjében is szerepel: csakhogy ott a telepről érkező gyerekeket látjuk, amint szorgosan mosakodnak, öltöznek át az intézményi ruhába). Az utolsó beállításon a kamera szemben áll az ajtón bevonuló gyerekekkel, akik előtte elhaladva sorban, nyílt tekintettel néznek az optikába. Ez az önreflexív eszköz nemcsak a társadalmi viszonyok és a számos, interjúrésztben, gesztusban jól megvilágított hatalmi politikák markáns összefoglalása, hanem kiválóan összegzi Schifferék egyre jobban körvonalazódó szemléletváltását.

12. A film „társadalmiasítása”

A Hammer Ferenc által utópisztikusnak nevezett elvek, bár még 1973-at írtak a film elkészítésekor, mintha kissé valóban felfordították volna az addigi dokumentumfilmes gyakorlatot. Sőt, a társadalmi forgalmazás követelményét is teljesíteni látszottak: Schiffer maga számolt be a film terjesztésének sikeresnek mondható eredményeiről. Egy BBS kiadványban írja, hogy a MOKÉP által a (meglehetősen alacsony) nézőszámról készített statisztikák némi kiegészítésre szorulnak.⁹³ Ezt a hagyományos terjesztési módot a hetvenes évek elején a valóságfeltárás iránt elkötelezett alkotók kibővítették az ún. „társadalmi forgalmazással”: ők maguk vitték el a közönséghez, olyan vetítéseket rendeztek, amelyeket viták, ankétok követtek. A *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* c. film esetében ez másképp történt: a Filmfőigazgatóság 22 példányban rendelt 16 mm-es kópiákat a megyei filmtárak számára. Ezek egy olyan félhivatalos rendszerben kerültek levetítésre, amikor a rendezvényeket megyei tanácsok, népfront bizottságok, községek pártszervezetei, egyetemek, középiskolák, cigányklubok, termelőszövetkezetek maguk kezdeményezték, hívták el a beszélgetésekre a film alkotóit. Schiffer elbeszélése szerint azonban a leghatékonyabban az a

⁹³ Schiffer Pál: *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* Egy hosszú dokumentumfilm forgalmazásának tanulságai. In: *A film társadalmi funkcióinak érvényesítése a forgalmazásban*. Pécs, 1977. március, BBS (Zalán 2005:150-151)

módszer működött, amikor a Minisztertanács Tanácsi Hivatalában a cigánykérdés egyik illetékese több megyei vezető figyelmét felhívta a filmre. Öt megyében szervezett formában, különböző (a pedagógusoktól a rendőrségi dolgozókon át az egészségügyi alkalmazottakig és párt-, illetve tanácsi funkcionáriusokig) illetékesek vettek részt a vetítéseken, beszélgetéseken. Schiffer így számol be ezekről az ankétokról:

Ezekon a helyi vetítéseken általában 100-200 néző látta a filmet, a vitákon 50-60 volt a résztvevők száma. Járási hivatalvezető, tévész-brigádvezető, községi párttitkár, gimnáziumi igazgató, kórházi orvos, tanító, cigány segédmunkás és vándoriparos kerültek egymás mellé. A film itt nemcsak provokált, katalizált, összehasonlítási alap volt – de a felszínre is hozta az adott járás, község, tévész vagy iskola meglévő, eddig azonban meg nem tárgyalt gondjait, problémáit. És javaslatok születtek, a javaslatok nyomán pedig konkrét intézkedések. De ami ennél is fontosabb: megindult egy folyamat, közelebb kerültek egymáshoz cigányok és nem cigányok. Egy Nógrád járási hivatalvezető a háromórás ankét után azt mondta nekem: „Tudja, máskor egy év alatt nem tudok meg annyit a járásomról, amennyit most egy este megtudtam a film után...” (Zalán 2005:151)

13. A szociológiailag definiált és filmnyelvileg konstruált valóság

Bármennyire is könyvelhette el „sikeresnek” a film forgalmazásának eredményeit Schiffer, magával a filmkészítés módszerével egyre kevésbé volt elégedett. Nagy valószínűséggel azoknak a hatásoknak is köszönhetően, amelyek a Balázs Béla Stúdió műhelyében érték. Sok fiatal filmrendező (pl. Dobai Péter, Erdély Miklós, Grunwalsky Ferenc az élen Bódy Gáborral) olyan filmnyelvi kísérletekbe kezdett, amelyek alapjául a „dokumentum” szolgált. Ennek egyik legfontosabb eredménye Bódy *Négy bagatellje* lett (1972-1975). A rövidfilmek közül számunkra különösen az első, az önállóan *Egy bagatell* címet viselő főiskolás vizsgafilm a legérdekesebb.⁹⁴ Bódy itt különböző eszközökkel reflektál a filmkészítés helyzetére, de a legizgalmasabb az, ahogyan annak *hatalmi gyakorlatát* teszi önnön tárgyává. Ezt úgy sikerül elérnie, hogy a kisfilm „témája” a társadalomtudományos leírás, megismerés ironizáló elemzése. Az alkalmazott eszközök közül néhány fontosabb: a leírás és tárgyának egyazon diegetikus térben való elhelyezése, amelynek keretén keresztül igazából rálátunk egy másik, a filmkészítés folyamatára utaló keretre. Így a leírást végző, a tudományos diskurzust létrehozó szociológus egy egyértelműen megrendezett helyzetben elemzi azt a jelenséget, az alkoholizmust, amelynek megtestesítője vagy elszenvedője mellette ülve nevetgél. Bódy azzal, hogy a filmkészítés hatalmi gyakorlatával élve, ám annak megmutatásával egy másik, alapvetően hatalmi helyzetet fordít ki, megfosztja azt „erejétől”: egy deviánsnak tekintett társadalmi gyakorlatot megtestesítő, stigmatizált személy viselkedését dokumentálja. Ebben a többszörös reflexióval körülbástyázott filmezési

⁹⁴ Ez később felhasználásra került a Fehér György által 1989-ben szerkesztett szkeccsfilmben, a *Hat bagatellben* is.

helyzetben teremti meg azokat a kereteket, amelyek között a megfigyelés, megismerés során az ábrázolt személy „dehumanizálástól” mentes szerepeltetése lehetővé válik. Bódy módszerére a *Cséplő Gyuri* elemzése során majd visszatérek. Mielőtt azonban a fikciós dokumentarizmus fontos alkotását közelebbről megvizsgálánk, érdemes felidéznünk Bódy Gábornak azt a fikció és dokumentum kapcsolatára vonatkozó fontos gondolatát, amely jól megvilágítja az utóbb Budapesti Iskolának elnevezett irányzat alkotói törekvéseit is; azt a fontos gondolatrendszert, amely dokumentum és fikció határának „tologatását” szükségessé tette. 1975-ben, az az évi BBS dokumentumfilmest elemző beszélgetésen a következőket mondta:

Megmaradva a kutatásnál (...) látnunk kell, hogy maga a „dokumentum” egy probléma, amit kutatni kell. Mégpedig ebben az értelemben én azt szoktam gondolni, hogy a dokumentumfilm a film filozófiája. Ugyanis aki filmkészítés közben gondolkodik – bár ilyenek egyre kevesebben vannak-, az valamilyen értelemben mindig a „dokumentum” problémáján keresztül alakítja ki a maga szakmai világnézetét, még akkor is, ha játékfilmet rendez. Ez az a viszonylat, amiben az ember kényszerűen el kell gondolkodjon magán azon a feszültségen, hogy van ő, van a világ, és köztük a kamera, a film érzékelő anyagával, s ő azzal, hogy filmet készít, erre a helyzetre valamilyen megoldást ad, s ez a megoldás, mint egy körkörös dokumentum, őt minden esetben definiálja. A legtöbb filmkészítő szükségét érzi, hogy kísérleteket tegyen erre a definícióra, s ha ennek a feszültségnek a tudatosításában valóban filozófia van, olyan „kísérletekről” beszélhetünk, amelyek rendkívül jelentősek a filmtörténet, egyáltalán a gondolkodás szempontjából. (Zalán 2005:174)

Korábban már idéztem Bódynek a film filozófiájára vonatkozó, írásban rögzített gondolatait, most azért választottam a kerekasztal beszélgetésen elhangzott szöveget, hogy érzékeltessem, ez a probléma nemcsak elméletben létezett, hanem nagyon is gyakorlatias viták során is megfogalmazódhatott.

Mi lehet az oka, hogy Schifferék számára nem így merült hát fel a „láthatóság” problémája? Véleményem szerint az, hogy egy szociológiailag definiált valóság leképezésére törekedtek. Fel sem merült, hogy reflektálnia kell arra, amit és ahogyan ő lát. Csak az jelentett problémát, hogyan lehetne a hátrányos helyzet meghatározta társadalmi kényszergyakorlatokat másképp közvetíteni. Visszatérve az alapproblémánkhoz: a propaganda által közvetített valóságban a „jó cigány” a felemelkedés útján haladó, magyar mintát követő, tehát megfelelő erőfeszítéseket tevő egyén. Őt támogatja törekvéseiben a szocialista rendszer. Ezt az értelmezést Schifferék úgy igyekeztek zavarni⁹⁵, hogy próbálták megmutatni a rendszerben lévő hibákat, még hozzá az érintettek életmegnyilvánulásainak aprólékos feltárásával, olyan helyzetek teremtésével, amelyekben azok szinte spontán és tisztán megmutatkoznak.

⁹⁵ Az értelmezés zavarásával jellemezte György Péter egyik elemzésében a BBS filmnyelvi kísérleteit, különösen Szentjóbó Tamás *Kentaur* c. filmjét. (György 1990)

Csakhogyan ez a szociológiailag konstruált összefüggésrendszer szükségképpen eltakart olyan életmegnyilvánulásokat, amelyek a rendszer szabta szűk korlátok ledöntésére irányuló erőfeszítésekről tanúskodtak: tehát igazolták volna a propaganda másik tételének érvénytelenségét. Nem az a jó cigány, aki beolvad a magyar munkástömeg mintázatába, hanem aki önmaga cigány identitása jogán emancipálódik, támogatással bár, de megvívja a saját küzdelmeit.

Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* c. filmjét mégis rendkívül fontos kísérletnek tartom, amely igazán jelentőssé a rendszerváltozás utáni időszak filmtermésének (és társadalmi változásainak) megfelelő, kritikai szemléletű értelmezési keretbe helyezésével válhat.

14. Húzd meg, ereszd meg – a film készítésének kálváriája

A film rendezői előzetesében (amely nyomtatásban is megjelent, de annak egy hosszabb kéziratban létező változatára is hivatkozni fogok) Schiffer jól megvilágítja azokat a kétségeket, amelyek a sorozat készítése idején elbizonytalanították, illetve azokat az élményeket, amelyek hatására új utakra merészkedett (Schiffer 1977). A terv szerint a magyarországi cigányság életével foglalkozó sorozat (lakhatás, iskoláztatás, munkavállalás) utolsó részének forgatása volt még hátra. Ám az előkészítés során rájötték, eddigi gyakorlatuk nem alkalmas ennek a problémakörnek a feldolgozására.

E felismerésünk találkozott a dokumentumfilm formanyelvének továbbfejlesztésére irányuló törekvéseinkkel.(...) A *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* minden sikeres fogadtatása ellenére is egyfajta csődöt jelentett. A film forgatása, majd vágása során megéreztem-megértettem, hogy a mindenre kiterjedő gondos előtanulmányok, a pontos analízis ellenére is valami hiányzik a filmből. Valami, amit éreztem a putrikban, a cigánycsaládok között, a beszélgetések során, és amit korábban nem tudtam beleépíteni a filmbe. (...) ⁹⁶ A *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* forgatása során egyszer megkértem egy gyereket, hogy hozza elő az iskolai füzetét. A gyerek egyik testvérével átment a szomszédos helyiségbe, keresni kezdték a füzetet. Találtak egyet, de nem tudták eldönteni, hogy melyiküké az iskolába járó négy-öt gyerek közül. Visszajöttek a konyhába és veszekedni kezdtek, hogy kié is a füzet. A vitába beleavatkozott az apa és a többi testvér is. Pillanatok alatt elfeledkeztek a kamera jelenlétéről. Ma is ez az egyik legkedvesebb jelenetem ebből a filmből: többet árul el a cigánygyerekek tanulásának helyzetéről, mint tíz interjú. (Schiffer 1977:83-84)

Íme a „láthatóság” problémája szociológiai összefüggésekbe helyezve. Schifferéket is izgatta, ami a BBS kísérletezőit, csak más eszközökkel láttak hozzá a terv megvalósításához.

⁹⁶ Ugyanezt a gondolatot, más kontextusban, Kemény István is megfogalmazta, azóta is gyakran idézik: „A cigányok legtöbb csoportjának életét elsősorban a hiány jellemzi, a megfelelő kereset és jövedelem, a jó lakás, a kielégítő ruházatkodás és étkezés, az egészséges ivóvíz, az iskolázottság és a nem cigányokkal való versenyképesség hiánya. De nemcsak hiányt tapasztaltunk körükben, hanem pozitívumot, többletet is, amely egész életünkre szóló élmény marad: a személyes kapcsolatok melegségét, a személyiség spontaneitását, a pillanat örömeivel való élni tudást.” Többek között ez az antropológiai fotógyűjtemény mottója is (Szuha-Baráti 1993:1) Forrása: Kemény István: A magyarországi cigányok helyzete In: *Beszámoló*, 1976. pp. 7-67.

Ráadásul, a filmkészítés során az alkotóknak kialakult az a - jogos – elvárásuk, hogy túllépjék a tudományos kutatás korlátait, a szociológiai tények ismeretében alaposan megtervezett forgatások során „tetten ériék” az életet.

Egyre határozottabban éreztük azonban, hogy ez így nem igazán átékelhető, a néző számára nem alakul folyamattá, és nem lehetséges az azonosulás a filmek szereplőivel. Ezért is határoztuk el, „hogy olyan filmet próbálunk készíteni, amely *egy ember sorsáról* szól, egy ember útját követi, olyan dokumentumfilmet, amely dramaturgiájában nagyon emlékeztet a játékfilmre (sztorija van, ha nem is írható le előre, főszereplője, aki valahonnan elindul és valahová eljut, miközben ő maga is megváltozik), mégis *dokumentumfilm*; valóságos szereplők, valóságos helyszínek, valóságos, *nem-fiktív* történet, amely hitelesen dokumentál egy meghatározott szociális jelenség- és problémakört.” (Schiffer 1977:84)

Az egyetemes dokumentumfilm elméletben ebben az időszakban számos kritika érte a cinema direct, cinema vérité különböző válfajait, hogy az egyik legfontosabbat említsem, Bill Nichols gondolatait idézem. Az általa „behaviorista vagy pozitivista megközelítésnek” nevezett eljárás ’dehumanizálhatja’ a benne szereplő embereket”, továbbá nem respektálja az individuumokhoz tartozó gondolkodásmódot és tapasztalatokat. A film hősei bizonyos nézetek, életfelfogások, identitástípusok „illusztrációivá” válnak, nem tárulnak fel azoknak a fontos interakcióknak a mozgatórugói, amelyek a fent leírt többség/kisebbség viszonyrendszert meghatározzák. A „respektus” hiánya természetesen nem jelent szándékos lealacsonyítást, mindössze annyit, hogy a szerzők által megtapasztalt élményanyag (amely hangsúlyozom, többnyire bensőséges kapcsolatrendszerből táplálkozik) sem közvetítődik a néző felé. A (szimbolikus jelentésű) történetek szereplőivel a szerzők *elmeséltetik* ugyan, hogyan, milyen motivációk szándékok mentén szerveződik az életük, ám sem az operatőri munkával, sem a szerkesztésmóddal nem segítenek az egyes szereplők mikrovilágainak felépítésében. (Nichols 1981: 238-239.)

De térjünk vissza az előzményekhez: az 1974-es filmtervet három év alatt sikerült megvalósítani. Schiffer feljegyzéseiben gondosan dokumentálta ennek a leginkább kálváriának nevezhető folyamatnak a fázisait. Az egyes események alapján kirajzolódik, valamint a történésekből, a fontos funkciót betöltő „szereplők” viszonyulásából hozzáképzeltető, mi volt az oka a folyamatos „húzd meg - ereszd meg” stratégiának azok után, hogy az előző két dokumentumfilm általános elismerésben részesült, nívódíjat is kapott. Bár feltételezhetjük, hogy a társszerző-dramaturgként közreműködő Kemény István helyzetében időközben bekövetkező változás, kutatói szerepének egyre negatívabb politikai megítélése is közrejátszott a film körüli elbizonytalanodásban, valószínűbbnek tartom, hogy maga a téma és feldolgozásának módja együttesen támasztottak akadályokat a megvalósítás elé.

Az alapproblémát a film besorolása jelentette, hiszen a gyártásra előirányozott pénz megszerzésében ez volt a döntő: így dőlt el, melyik stúdió vállalja (az előre meghatározott keretből) a megvalósítását. A fikciós és dokumentarista elemek keverésére alapozott módszer ekkor már létezett a magyar filmgyártás gyakorlatában (Schiffer is hivatkozik ezekre): 1972-ben készült el a Hunnia Játékfilmstúdióban Zolnay Pál *Fotográfája*, 1974-ben a Budapest Játékfilmstúdióban pedig Dárday István *Jutalomutazása*. Bár korántsem azonos eljárásokról van szó⁹⁷, a lényeg, hogy az újfajta felfogás gyakorlattá kezdett válni a hivatalos filmgyártásban. Két éves huzavona után azonban a Schiffer-terv a Balázs Béla Stúdióban kötött ki, itt teremtették elő a szükséges forrás nagy részét a forgatásokhoz (kis hányadát állta a Filmfőigazgatóság, hozzájárult a Hungarofilm is). Schiffer – szerintem meglehetősen naiv – megjegyzése szerint talán az egyik döntő érv az lehetett: Cséplő György már két éve vár a budapesti munkavállalásra.

A státusz megteremtésében vitathatatlan érdeme volt tehát a BBS-nek, a gyártásban azonban ez nehézséget okozott: a nem-hivatalos rangsorolásban a BBS filmek hátul szerepeltek, ezért rendkívül nehéz volt, és sok megalkuvással járt a megfelelő technika hiánya, utalt a forgatások menetére Schiffer. A film 1976 júliusában befejezett forgatása után az utómunkálatokkal nem kevesebb probléma volt: a Hunnia folyamatosan kérte az adaptálás lehetőségét a Filmfőigazgatóságtól (nem utolsósorban azért, hogy a legyártott keskenykópia felnagyításával alkalmas legyen moziforgalmazásra): közben a szakmai bemutató vetítések nyomán a film egyre rövidült, a kifogásolt jeleneteket az alkotóknak kurtítaniuk kellett. (Schiffer beszámolt az időközben erősen megromló idegi és fizikai állapotáról, ami – valószínűnek tartom – befolyásolhatta a változtatásokkal szemben tanúsított ellenállását is.) A film végső formájának kialakítása azért rendkívül fontos számomra, mert épp azt a jelenetet (a csillaghegyi téglagyárban lévő munkáslakások felmérése Cséplő utólagos kommentárjával) érinti, amelynek az elemzésben nagyobb jelentőséget tulajdonítok, ezért kissé részletesebben követem nyomon módosításának folyamatát.

Az első, a Hunnia Stúdió kérésére rendezett vetítésen (1977. július 8-án), amelyen a MOKÉP képviselői, a Filmfőigazgatóság tagjai vettek részt, a 2 óra öt perces film kurtítását javasolták: „elsősorban a film bevezető részét, a közös udvar jelenetet és a passzázsokat javasolták rövidítésre”. A következő alkalomra hosszú hónapokat kellett várni: a Hunnia és Schiffer sürgetésére végül szeptember 1-én került rá sor.

⁹⁷ A Budapesti Iskolának nevezett, ám egységesnek nem tekinthető irányzat filmjeinek tipológiáját Stöhr Lóránt állította össze egyik tanulmányában. (Stöhr 2005)

Az általános vélemény nagyon pozitív volt, többen dicsérték a filmet, a vállalkozás jellegét, elismerően szóltak a film tartalmi és formai értékeiről. Vitát elsősorban a téglagyári közös udvar jelenete váltott ki. Ezzel kapcsolatban oszlottak meg a legszélsőségebben a vélemények. A kifogások nem a jelenet művészi hitelét és erejét kérdőjelezték meg, hanem *taktikai szempontból tartották veszélyesnek*, - többek között az elfogadó bizottság számára is. Érthetetlen módon úgy vetődött fel a kérdés, hogy a Balczó-film⁹⁸ után a bizottság tagjai vajon vállalhatják-e ezt a jelenetet? Végül a vitát Szabó B. István⁹⁹ foglalta össze. Elismerését fejezte ki az alkotóknak a vállalkozásért és azért a szívósságért, amellyel nem normális körülmények között, magas színvonalon létrehozták a filmet. A film problematikáját jelentősnek, izzónak, fontosnak minősítette. László-Bencsik könyvéhez¹⁰⁰ hasonlította a *Cséplő Gyurit* és kiemelte, hogy ez a fajta elemző munka a filmművészet feladata. Azt is elmondta Szabó B., hogy a film alapvetően marxista módon fogalmazza meg a problémát, helyes, politikus megközelítésben. A film műfajáról folytatott korábbi vitát „tévesztett vitának” minősítette, hangsúlyozva hogy a mű lényeges, nem az, hogy minek nevezzük. Ettől függetlenül játékfilmnek tekinti a *Cséplő Gyurit* – mondta Szabó B.

A közös udvar jelenetét fontosnak minősítette, a marxista szemléletet érzi benne.

A problémát ott látja, hogy a jelenet túl hangsúlyos a film egészén belül és így a felbillenő arányok miatt kaphat fals értelmezést.

A vita összegzéseként olyan határozat született, hogy a közös udvar jelenetét, elsősorban a jelenet második felét, különösen a rendkívül szenvedélyesen panaszkodó „zöld pulóveres asszony” szövegeit rövidítsük le. Javasolták továbbá, hogy a film bevezető részét is próbáljuk meg rövidíteni. Szabó B. külön kérte, hogy vizsgáljuk meg azt a jelenetet, ahol Cséplő három trágár kifejezést használ a jelenet során. (...)

Október elején Köllővel végrehajtottuk a változtatásokat. A stúdióvezető javaslata alapján kivettünk 2 perc 20 mp-et a közös udvar jelenetéből, Cséplő trágár kifejezéseiből kettőt kigyomláztunk, lerövidítettük az egyik jelenet elejét, és a film bevezető részéből kiemeltünk egy jelenetet. Így a film öt perccel lett rövidebb. (Kiemelések P.A. Schiffer 1977b)

A problémák ezzel még nem értek véget, a besorolás ugyanis újabb gondot jelentett: miután elkészültek a standard kópiák, kiderült a MOKÉP a filmet dokumentumfilmként kezeli, tehát az V. forgalmazási kategóriában (legalacsonyabb kópiaszámmal és propagandakerettel) kívánja forgalmazni. Az is felmerült, hogy a hazai bemutató előtt külföldi fesztiválra küldjék a filmet. A film cenzúralapján a Filmfőigazgatóság újra a korábban kifogásolt jelenet további csonkítását kérte, konkrét mondatok kihagyásával. Schiffer jegyzeteiben ezzel fejeződik be a film kálváriája.

⁹⁸ Ugyanekkor készült Kósa Ferenc *Küldetés* c. portréfilmje is az Objektív Filmstúdióban Balczó András öttusázóról, amelyet – a filmben elhangzottak miatt - ugyanezzel a műfaji minősítő procedúrával próbáltak kissé háttérbe szorítani, sikertelenül.

⁹⁹ A Kulturális Minisztérium Filmfőigazgatóságának osztályvezetője.

¹⁰⁰ Valószínűleg László-Bencsik Sándor *Történelem alulnézetben* c. 1975-ös kiadású könyvéről van szó, amely egyik méltatója szerint „(...) belülről tárja fel a munkásélet, munkássors gondját-baját, táblázatok mögé menekülő szociológusokat, statisztikusokat megszégyenítő eleven szókimondásával, életközelségével.” (Szigethy Gábor recenziója, *Kritika* 1974. 4. sz. p. 22.)

A *Cséplő Gyuri* azonban végül játékfilmként bemutatásra került a X. Pécsi Játékfilmszemlén 1978 februárjában, a mozipremier is megtörtént májusban, nagyon jó kritikai fogadtatásban részesült.

A film keletkezéstörténetének felidézéséből talán nyilvánvaló, hogy a viták, alkudozások valódi tétjét korántsem a forgalmazás szempontja, a nehezen meghatározható műfaj jelentette, hanem a szegénységábrázolás. A cigányság „felemelkedését” érintő tematika (még ha épp az azt nehezítő szociológiai tényeket veszi is sorba) zöld jelzést kapott, hiszen láttuk, a korábbi két dokumentumfilmnek milyen sikeres volt a társadalmi forgalmazása. A „közös udvar” jelenete azonban nemcsak az ott elhangzottak miatt, hanem – ahogyan Szabó B. fogalmaz – a filmben kapott hangsúly miatt esett más megítélés alá.

15. Cigánysors és Cséplő-szerep

Kanyarodjunk vissza a módszerhez, amelynek kidolgozására a forgatás elkezdése előtt, majd további alakítgatására az alatt is erős késztetést éreztek az alkotók. Erre vonatkozóan Schiffer feljegyzései alapján is két tényezőre esik a hangsúly: a cigányokról szerzett szociológiai ismeretanyag szerint kidolgozott játékfilmes dramaturgia alkalmazására ("a filmet az élet írja" - Schiffer), és a Cséplő Gyuri személyiségéből táplálkozó, "addig nem látott hőstípus" dokumentarista eszközökkel való megformálására. A szerző ezt a két tényezőt így egyesíti: "olyan hőst kerestünk, aki életében hordozza a filmet." Így találtak rá három hónapos kitartó kutatómunka után Kemény Istvánnal Cséplő Györgyre, a zalai Németszék melletti cigányközösség vezető személyiségére.

Filmünk hőse nem átlagos, hanem különleges képességekkel megáldott cigányfiatal. Igaz, csak három osztálya van, de ott, ahol lakik, többet nem végezhetett. Olvas, művelődik, gondolkodik, meg akarja érteni a világot, amelyben él. Ha nem papíron mérjük, a szó legigazibb értelmében értelmiségi. El kell hagynia a közösséget, amellyel egybeforrt, mert tanulni akar. Iskolát is akar végezni, de elsősorban tanulni akar: érteni akarja sorsát, és még inkább a cigányságét. (Schiffer 1977a:86)

Schiffer ezután konkrét eseményeket ír le Cséplő György életéből, amelyek aztán dramatiszálva bekerültek a filmbe.

A mi szerepünk itt az volt, hogy a valóságos elemeket időben és térben „kamerára” szervezzük. (Schiffer 1977a:86)

Azokat a helyzeteket is megvilágítja, (mint lehetséges opciók, fordulatok Gyuri „útjain”) amelyeket az alkotók előre számításba vettek, és előre „megrendeztek” abban az értelemben, hogy a szereplők közül valaki tisztában volt a forgatás céljával.

Természetesen voltak olyan helyzetek, időszakok, amikor a történet, Cséplő Gyuri története a valóságban kersztülhúzza számításainkat, amikor számunkra váratlan, új elemeket produkált az élet.(...) Így alakult ki a

filmnek az a sajátos szerkezete, amely nem a fordulatok rögzítésére koncentrál, hanem az azokat megelőző vagy követő helyzetekre. (Schiffer 1977a:88)

Gelencsér Gábor a *Titanic zenekara* c. könyvében a hetvenes évek fikciós dokumentarizmusának azt az irányát, amelyet a *Cséplő Gyuri* is képvisel, a „Sors és szerep” alfejezetben tárgyalja, amelynek a címe igen találóan jelzi a módszer lényegét:

A fikciós dokumentumfilmek másik csoportjában azokat a törekvéseket találjuk, amelyek egy-egy személyiség vagy közösség saját történetét, élethelyzetét örökítik meg a felvevőgép jelenlétében létrehozott szituációk segítségével. Nem fiktív vagy megtörtént, más szereplőkkel rekonstruált szüzsét látunk, de nem is direkt filmezést: a kamera jelenléte része a szituációnak, befolyásolja a szereplők viselkedését, s ezt nem igyekszik leplezni, ugyanakkor az apparátus „láthatatlan” marad, csak „leköveti” az egyébként is bekövetkező eseményeket. (...) A drámai helyzetek közvetlen megfigyelésére a fiktív rekonstrukciót elutasító eljárás kevésbé alkalmas, ugyanakkor az, hogy bizonyos szituációkban mi fog történni, a szereplők helyzetének és alkatának ismeretében kiszámítható, sőt a forgatás előkészületeivel vagy magával a forgatás metódusával befolyásolható. (...) *Sors és szerep viszonya az alkotó és szereplő oldaláról egymással szembeesülő érdekekben ölt testet*: a film készítője a sors közvetlen megélését várja el, ezért nem forgat játékfilmet vagy amatőrökkel rekonstruált történetet, miközben a történet alanyának a hitelesség megőrzése mellett tisztában kell lennie a szerepjáték mibenlétével. E kényes egyensúly megteremtése a módszer legnagyobb nehézsége, ami különösen fontossá teszi a forgatás előkészítését, a forgatási szituáció 'szoktatását', a szereplők életének megismerését, a mindennapjaiknak eleve részét képező helyzetek finom 'hozzaigazítását' az elképzelt történethez, illetve a váratlan fordulatokhoz való alkalmazkodóképességet." (Kiemelés tőlem. Gelencsér, 2002, 263.)

Ha egy pillanatra visszatérünk a cigányábrázolás vizsgálatán végighúzódo modell és motívum problémájához, a fentiek alapján érdekes helyzettel találjuk magunkat szembe. A korábbi játékfilmpéldákban a cigány sajátosság a modell jelleget erősítette, a cigány származású hős valamilyen, az alkotó számára létező probléma „illusztrálásaként”, „színesítéseként” szerepelt, a motivikus elemek, az adott életmegnyilvánulások (antropológiai, társadalomtörténeti tényezők) önkényesen, adott célok érdekében kerültek felhasználásra és maradtak valójában láthatatlanok. Cséplő Gyuri szerepében a modell a motivikus elemekből épül fel (hiszen saját életét játssza), ám hogy ezek közül *melyikre esik a választás*, azt jórészt a rendezői koncepció határozza meg (néhány véletlen, váratlan eseménytől eltekintve). Világosabbá válnak a különbségek, ha a film konkrét jeleneteit vizsgáljuk meg.

Cséplő Gyuri sorsa egy tudományos tényekkel alátámasztható, elképzelt alkotói koncepció alapján kialakított életút kellett legyen: egyfajta típus, amely jól modellezi a fiatal, képzetlen, hátrányokkal induló cigányok helyzetét. A szerepjáték, amely során a főhős megéli a kamera előtt az elképzeltet és a valóságot, a hiteles személyiség garanciájával lehetővé teszi a befogadó számára az azonosulást. Schiffer olyan hőst keresett (és talált), aki egyszerre testesíti meg a néző számára a társadalmi szolidaritásra képességeinél, jelleménél fogva *érdemeset és körülményeinél fogva rászoruló*t. A történetében épp ezért egyértelműen a

körülmények bemutatására és a kapcsolatteremtésre helyezi a hangsúlyt. Cséplő Gyuri felemelkedési kísérletének nehézsége, hogy be tud-e illeszkedni új közösségekbe: a szociális, anyagi hátrány a jobb munkalehetőséggel, továbbtanulással leküzdhető. De a társadalom perifériájáról való elmozdulás *cigányként* oly módon, hogy megőrizze önazonosságát, már jóval összetettebb kérdés, és az alkotók számára nyilvánvalóan nem is tartozott a megjelenítendő problémák köréhez. Cséplő cigánysága hátrányos helyzetével volt egyenlő, amely bizonyos állapotrajzoknál (mint a munkakeresés és a közös udvar jelenetei) segítette a *domináns hatalmi viszonyok leleplezését*, másoknál viszont (a falusi kocsmá vagy a cigányklub) épp azokat az elemeket takarta ki, amelyek *azok aktív megváltoztatásában* játszhattak volna szerepet a Kádár-korszak szűkös keretei között.

De haladjunk végig a film fontosabb jelenetein, hogy a fentieket alátámaszthassuk. A film négy viszonylag könnyen elkülöníthető nagy egységből áll: az első a cigánytelep és a faluhoz köthető, hátráltató tényezők bemutatása, Cséplő döntésének fő motivációi; a második a munkakeresés, közösségkeresés; a harmadik a beilleszkedés; majd a negyedik a visszatérés a telepre, a végső döntés meghozatala.

16. „A filmet az élet írja”

A németfalusi cigánytelep nyomorúságos viszonyait, az ott élőket a falutól elválasztó szimbolikus és fizikai, térbeli távolságot jeleníti meg, elemzi a film bevezető része. Ennek hangsúlyait Schiffer valóban a hátrányos helyzetre és az előítéletes környezet leírására helyezi, holott a feljegyzései alapján láthatjuk, hogy rendkívül pontos, részletes ismeretanyaggal rendelkezett az ott élő cigány közösség múltjáról, hagyományos mesterségeiről, az általuk beszélt nyelvjárásról, a szocializmus időszakában életükben bekövetkezett változásokról, összességében mindazokról a szociálintropológiai összefüggésekről, amelyek a hátrányos helyzetet más megvilágításba helyezik. Tisztában volt azokkal a jellemvonásokkal is, amelyek miatt Cséplő Gyurit a közösség vezetőjének választotta, amelyek közül csak egy volt az írni-olvasni tudás, a hivatalokkal való kapcsolattartásban, ügyintézésben tanúsított rátermettség.

A másik ok, amiért Cséplő Gyuri vezető lett, az személyiségének alapvető intelligenciájában, közösségi tudásában, felelősségérzetében rejlik.

Cséplő Gyuri hallatlanul intelligens és érdeklődő. Képes felülni az autóbuszra és beutazni Zalaegerszegre, mert hallotta, hogy ott a moziban játszanak egy filmet, melynek címe: „Találkoztam boldog cigányokkal is”¹⁰¹.

¹⁰¹ Aleksandr Petrovic: *Találkoztam boldog cigányokkal is* (1967)

Színjátszócsoportot szervez a telepen élő fiataloknak /"Csak az a baj, hogy nem tudnak olvasni és nekem kell felolvasni minden szerepet nekik..."/ Így azután kényszerűségből felfedezi a *commedia dell'arte* műfaját. Estéknként a telep közepén régi hangszerekkel kísérvé zenés-táncos színjátszást rendeznek önmaguk és az öregek felvidítésére. A jelenetek néha meseszerűek, néha viszont saját életük epizódjai „kerülnek színre”. /Tőlem azt kérték, hogy ha találok abban a filmgyárban egy-két régi hangszert, ugyan küldjem le nekik, jól tudnák használni.../

Cséplő Gyuri most azt szervezi, hogy a téli estéken hadd mehessenek be a faluba /20 perc gyaloglás/ megnézni a tv-t a KISZ-klubban. „Nekünk itt nincs tévénk, még villany sincs, nem hogy tévé. De most jönnek a téli esték, hideg van: jó lenne beengednének a kizesekhez...”

Úgy tűnik, hogy e szerény óhaj megvalósítása nem lesz könnyű, Gyuri azonban csinálja. Mint ahogy megpróbálta megszervezni az esti iskolát is. /Meg is indult, nem rajta múlt, hogy végül befulladt a kezdeményezés./ Cséplő Gyuri tehát egy a természettel még közvetlen kapcsolatban lévő tradicionális cigányközösség vezetője. (Schiffer 1974)

Schiffer Pál mindezen tényezőkből, megfigyelésekből csak néhányat hasznosított a filmben, részben talán kényszerűségből, részben azért, mert a munkavállalás nehézségeire helyezendő hangsúlyokat fontosabbnak tartotta. Holott nincs szükség túl nagy képzelőerőre ahhoz, hogy belássuk: ezekből a közösségi viszonyokból, Cséplő Gyurinak a saját életminőségük javítására irányuló *erőfeszítéseinek* megmutatásából néhány is elég lett volna, hogy a nemrég még szegényparaszti kisközösségekben élők a „hátrányos helyzetben” ráismerjenek a népi kultúra hagyományos tevékenységeire, a hasonló gondokkal küzdő cigányok pedig ne a rászorulókban, hanem a túlélési stratégiákon és közösségépítésen egyszerre munkálkodó, aktív szereplőkben leljenek önmagukra. A németfalusi kocsma paraszt közönségének indulatos, előítéletes megnyilatkozásának és a cigány fiúk reakciójának jelentőségét nincs okunk megkérdőjelezni, de nem biztos, hogy a közösségi interakciók közül épp ez volt az, amely Cséplő „hídépítő” tevékenységének a legjellemzőbb oldalát domborította ki. Nyilvánvalóan óriási különbség van a között, hogy valaki a társai számára *esti iskolát szervez*, és amint majd a filmben látjuk, *esti iskolában tanul*.

A budapesti munkavállalás kálváriájának strukturálása, a helyzetek generálása és azok felvétele valószínűleg egészen pontosan, „az élet írta forgatókönyv” és az alkotók terve szerint történt.

Kétségtelen, hogy ebben a részben a legfontosabb az a „közös udvar” jelenet, amelyet a film elfogadtatása során annyi problémát okozott. Cséplő a csillaghegyi téglagyárban kapott munkát, ahol telepszerűen, régi munkáslakásokban élt a dolgozók egy része. Egy tanácsi hivatalnok érkezett, hogy a lakáskörülményekről felmérést készítsen, Cséplő Gyurit kérték meg, kísérvé el. A jelenetben az ott élők a telep közepén csoportosulnak és elárasztják panaszaikkal a hivatalnokot. Cséplő oldalt áll, kissé távolabb, a kamera időnként ráirányul,

így figyeli reakcióit. Tekintete is sokat elárul arról a döbbenetről, amit a hallottak, látottak váltanak ki: a háború előtt istállóként funkcionáló épületeket akkoriban alakították át munkáslakásokká, azóta is erre a célra használják őket, csak a felújításukra nem fordítanak gondot. A rendkívül alacsony bérből élő téglagyári munkásoknak nincs mit félretenni, hogy elköltözzenek. (A jelenet „színfoltja” a nemrégiben beköltözött kisgyermekes fiatal cigányasszony elleni támadás. A telepiek szolidaritása rá nem terjed ki, hiszen még újak, idegenek a szokásai, másrészt a cigányságával szembeni előítéletek is felizzanak: koszos, hanyag, járványt terjeszt, stb. Cséplő Gyuri együtt érző arckifejezése sok mindent elárul, a jelenet utáni indulatos kitörését valószínűleg ez az érzelmi hatás is befolyásolhatta.)

A felmérés befejezése után ugyanis a hivatalnok félrevonul Cséplő Gyurival, aki a következőképpen fogalmazza meg benyomásait: *„Ugyanolyan szegénységben laknak, amint én lakom. Ugyanúgy, mint otthon, Németfalun. Hát mondjuk, ugyanazt a viseletet tartás itt is, azt a cigánymódot. Elsőbe azt hittem, hogy valami cigányok laknak itt, mikor elsőbe ide jöttem, de hát mégis kisült, hogy magyarok laknak itt, nem cigányok.”*

A filmnek ez az epizódja nem csak tartalma miatt kirívó: jelentősége messze túlnő a szegénység problémájának megközelítésén. Azon van a hangsúly, ki eleméz: Schiffer a főhős cigány fiatalembert a kívülálló megfigyelő *hatalmával* ruházza fel, az ő tapasztalatain keresztül, az általa megfogalmazott összefüggésben alakul a szegénységképünk. Ez a kísérlet, úgy gondolom, a fikciós dokumentarizmus irányzatán belül is egyedülálló, és eredményét tekintve azokkal a formanyelvi kísérletekkel állítható egy sorba, amelyek közül fent Szentjóbby Tamás *Kentaurját* emeltem ki. A korszak áldemokratikus rítusainak elemzése helyett egy végtelenül egyszerű eszközzel a fennálló hatalmi viszonyokat illeti radikális kritikával.

Természetesen a jelenetet tabusértésként értelmezők számára a legfontosabb gondot nem ez, hanem a jelenet drámai feszültsége, az embertelen viszonyok radikális bemutatása jelenthette. Ezáltal ugyanis az értelmezést lehetett úgy alakítani, hogy a továbbra is a cigányság hátrányos helyzete legyen a fókuszban, mint ahogyan egy korabeli kritika Cséplő Gyuri rögtönzött elemzését lefordította:

A súlyos emberi indulatoktól terhes jelenet után fogalmazza meg a fentieket, amelyek a szociológia nyelvére visszafordítva azt a tudományos felismerést takarják, hogy a cigányprobléma nem oldható meg faji alapon, mert az nem faji kérdés. A cigány és nem-cigány lakosság legszegényebb, legelesettebb csoportjai – mint a téglagyáriak – azonos módon élnek, gondolkoznak, tehát a társadalmi rétegződés felől kell a cigánykérdéshez közelíteni. (Kozák 1977)

De ez csak egy „részeredménye” volt a Kemény-kutatásoknak, bár valóban erre épült a schifferi megközelítés. Aminek a kimondása fontosabb lett volna, arra természetesen a szociológus elemző sem merészkedik. Annak leszögezésére, hogy a korszak központosított gazdaság- és nem létező szociálpolitikája tartósítja a szegénységet egy viszonylag széles, nem cigány társadalmi csoport számára is, arra a cenzurális korlátok miatt nem nagyon lett volna lehetőség.

Ez az értelmezési keret azonban tagadhatatlanul kioltott, felszámolt olyan jelentésmezőket, amelyek fenntartása támogatta volna azt a folyamatot, amely a Kádár-korszakban a kulturális kötődések erősítésével, a cigányság közösséggé formálódásán keresztül vezetett volna erőteljesebb politikai önszerveződéshez, és talán a rendszerváltozás után más hatalmi viszonyok kialakulásához. A Choli Daróczi József által szervezett Rákospalotai Cigányklubban felvett jelenetben az új elveket valló cigány értelmiség tagjaival találkozik Gyuri. Az asztaltársaság tagjai (Daróczi Ágnes, Bársony János, Choli Daróczi József, Lojkó Lakatos József, és Péli Tamás) a fiút elvárásairól, problémáiról faggatják és a szegény cigány munkások sorsára vonatkozóan saját elképzeléseiket is elmondják. Ez a jelenet azért tartozik szorosan az előzőhöz, mert ugyanazt a problémát kívánja más oldalról megközelíteni: Cséplő Gyuri ugyanis a jelenetben nem talál közös nyelvet a fiatal cigány értelmiséggel, egyszerűen nem érti, amit kérdeznek tőle. Az enyhén ironikus felhang a közöttük (közös származásuk ellenére is létező) társadalmi távolságot emeli ki, amely bár a közművelődési politika nyújtotta lehetőségek között módot adna közösségépítésre, egyelőre nem áthidalható. Joggal tehetjük fel a kérdést, nem jelenthetett volna közös nyelvet Cséplő falujában végzett népművelői tevékenysége?

17. Egy tiszta dokumentum

Nem, mert akkor nem lehetne szembe állítani azzal a sorsközösséggel, amit a szegény munkáslét jelent: a cigányklubban felvett beszélgetés jelenete után ismerkedik meg Cséplő Rézműves Jóskával, a szabolcsi cigány fiatalemberrel. A HÉV megálló melletti büfében felvett jelenet formailag is figyelemre méltó, ugyanis váratlan fordulatot hozott. A férfit szemből, Gyurit többnyire háttal, vagy profilban látjuk. A párbeszéd kezdetén, az ismerkedés első mondatai alatt megjelenik mellettük egy lány, sejtelmes mosollyal az arcán figyel, hallgatja őket. A két férfi később észleli jelenlétét, mint a nézők. Felé fordulnak, ekkor a lányt már szemből látjuk: egy pillanatra a kamerába néz, miközben megkérdezi: "Mit csináltok?" Mivel a két férfi nem kezdi magyarázni a forgatás célját, okát, hanem úgy tesz, mintha a kamera ott sem lenne, valóságos beszélgetés indul közöttük *cigány nyelven*. Úgy tűnik, a hősök tényleg belefeledkeznek az ismerkedésbe, figyelmük valóban a lány felé fordul,

próbálják megérteni egymást, ami nem megy könnyen, hiszen Cséplő Gyuri a közös nyelv egy eltérő dialektusát beszéli. Néhány mondat után a lány észreveszi az érkező HÉV-et, és épp olyan gyorsan eltűnik, ahogy érkezett. A kamera távolodó alakját követi, miközben a két férfi elismerő szavait halljuk. A jelenet fontos szereplői még a mellettük falatozó magyarok (a "többség" képviselői), akik - valószínűleg a stáb kérésére - a forgatásra ügyet sem vetve, rezzenéstelenül figyelik a beszélgetőket. A jelenet elején és végén a képkivágatot egy fa lombja keretezi, időnként szinte az egész képet eltakarja, egészen felerősítve ezzel a voyeurizmus érzetét. Ennek az oka az volt, hogy Andor kamerája szó szerint megleszte a bensőséges pillanatok: a legjobbnak ítélte, „váratlan” jelenetek egyikeként emeli ki Schiffer a találkozást:

A Rézműves Jóskával való beszélgetés általunk tervezett, szervezett találkozás eredménye volt. Viszont a cigánylány megjelenése teljesen a véletlen műve. A jelenet szépségét azonban épp ez adta meg, hogy megjelenik a lány, beszélgetni kezd a két férfival, pontosabban a két cigányférfival, majd ahogyan jött, ugyanolyan váratlanul eltűnik. Én semmi mást nem csináltam, csak odasúgtam Andor Tamásnak, el ne eressze a gombot. (Felesleges instrukció volt.) (Schiffer 1977b:88)

Schiffer Pál alkotói, művészi érzékenységéhez nem fér kétség, a módszer, amellyel Cséplő Gyuri kivételes „személyiségéből próbált átmenteni valamit a filmvászonra”, jórészt sikerrel járt. Ám a társadalmi kérdések elemzésére alapozott koncepció erőssége nyilvánvalóan sértette ennek a személyiségnek az integritását, hiszen annak kulturális meghatározottságára, a cigány önazonosság rendkívül szenzitív felületének épségére vajmi kevés figyelmet fordított.

18. A Cséplő Gyuri ankétjai

A film „missziója” azonban korántsem ért véget elkészítésével. Az alkotók ugyanis maguk vették kézbe a társadalmi forgalmazást: „a szociológiailag meghatározott valóság” értelmezését nem bízták a „véletlenre”. A ma már valóban a teljes elkötelezettségről tanúskodó, heroikusnak tűnő vállalkozás keretében 1977. november és 1978. június között a hivatalos mozi bemutatókon kívül mintegy 70 olyan vetítést rendeztek az ország különböző részein, amelyet a rendező vagy egyéb szakértő vezetésével ankét (vita, megbeszélés) követett. A Tömegkommunikációs Kutatóközpont résztvevő megfigyeléssel végigkövette az ankétokat, majd azok lejegyzett változatát tartalomelemzéssel megvizsgálta. A kutatásról Szekfű András készítette el a beszámolót, az alábbiakban erre a dokumentumra támaszkodom (Szekfű 1979).

Az ankétok általános jellemzésében két érdekes megfigyelést rögzít: az egyik, hogy a nagyobb cigánylakossággal rendelkező megyék közül csak Szabolcs-Szatmárban mutattak

igazi érdeklődést a vetítésekkel kapcsolatban. A beszélgetések jellegénél pedig az volt szembetűnő, hogy ahol spontán kialakult, ténylegesen létező közösség tagjai vettek részt, ott sokkal élénkebb beszélgetések zajlottak, mint ahol valamilyen intézmény e célból verbuvált közönséget.

A spontán közösségek körében rendezett anketokra az volt a jellemző, hogy összehasonlításokat tettek a filmen látott cigányok helyzete és a saját helyzetük (illetve a környezetükben élő cigányok helyzete) között. Gyakran felvetették, hogy ők mit tehetnének a film által exponált kérdésekben, kutatták az öntevékenység lehetőségeit. Az „ad hoc” közönségre ezzel szemben a film által felvetett problémák némileg leszűkítő szemléletmódja volt jellemző. Míg az előbbiek a cigánykérdést általános társadalmi kérdésként, a hátrányos helyzetű lakosság problémáiba ágyazva tárgyalták, az utóbbiak leszűkítették kifejezetten cigánykérdéssé, az öröklött faji-etnikai különbségeket hangsúlyozták (eközben gyakran többé-kevésbé önkényesen értelmezve a filmet is, mely ilyen értelmezésre nemigen adott lehetőséget) és a cigánykérdéssel kapcsolatban az adminisztratív feladatokat hangsúlyozták, rosszabb esetben az erőszakos megoldások szükségességét bizonygatták. (Szekfü 1979:3)

Ezek a megfigyelések rendkívül fontos kiegészítések a fenti elemzéshez, hiszen azt igazolják, hogy a Schifferék által határozottan, és kissé egyoldalúan alkalmazott koncepció *a film elmosódottságának következtében az etno-kulturális sajátosságok önkényes (tehát személyes, esetenként előítéletes valóságreferenciákra alapozott) értelmezésére is módot adott.*

Nem térek ki a kutatás részletekbe menő elemzésére (ahhoz érdekesebb lenne a konkrét adatok ismeretében nekilátni), csak azokat az eredményeit emelem ki, amelyek azt példázzák, *milyen véleményeket, társadalmi tapasztalatokat vetítettek rá a korabeli nézők Schiffer filmjére.*

Az egyik legfontosabb adat, hogy a vitában a csak a cigányokra vonatkozó problémák mintegy egyötödét maguk a cigányok vetették fel (18 %), négyötödét pedig a nem cigány vitázók (82 %). Az anketok felén nem vettek részt cigányok, és csak néhány alkalommal voltak többen, mint a nem cigányok.

Több helyen a résztvevő cigányok elmondták, hogy évek óta, sőt esetleg egyáltalán ez (a filmvita) volt az első alkalom, hogy nem cigányok, köztük számos illetékes helyi vezető előtt elmondhatták problémáikat, Ez a „fórum” effektus egyedi esetként nagyon örvendetes jelenség, általánosságban mégis inkább sajnálatos tényt jelez, ugyanis a film egyszeri vitája nem tudja pótolni évekre visszamenőleg (és netán évekre előre) a cigánykérdés helyi közéleti fórumainak nyomasztó hiányát. (Szekfü 1979:5)

A kutatók megfigyelése szerint a cigánykérdés élesebben volt jelen ekkor a társadalmi köztudatban, mint korábban, még hozzá két problémára irányultan: a munkavállalás és az

állami támogatás. A cigányság nagyobb arányú alkalmazása szerintük kétféle tapasztalat együttest alakított ki: növelte a súrlódási felületeket, vagy épp ellenkezőleg, pozitív tapasztalatok megerősödéséhez járult hozzá. A cigányság társadalmilag hasznos, szükséges munkájára, egyenrangúságára ott hivatkoztak inkább, ahol általános gyakorlat a közös munkahely, míg ahol még inkább az intézményes munkalehetőség hiányában hagyományos mesterségeket folytatnak, ott jóval ritkább volt a pozitív megítélés. Az állami támogatással kapcsolatban egyértelmű volt az a korábban ismertetett szociológiai tény, hogy a cigányokkal kapcsolatban jóval fontosabb szempont az érdem, mint a rászorultság. Szekfű kiemelte a „lakástámogatással kapcsolatos hiedelmek folklorisztikus gazdagságát” és ezek archetípusának, az eltüzelt parkettának történetét, amelyről 40 vitán 37 említés esett. Ehhez magyarázatot is fűzött: a történet egyesíti a vádat (pocsékolók) és az ítéletet (ne támogassuk őket).

Érdekes továbbá a problémák okára és a megoldás felelősére vonatkozó vélemények, valamint a megoldási módokra tett javaslatok kódolása. Az okokat jóval nagyobb arányban a cigányokban vélték felfedezni, a megoldást ha a cigányokra hárították, meggyőzéssel, segítséggel, ha a nem cigányokra, akkor meggyőzéssel illetve kényszerrel, ha pedig intézményre (munkahelyi, állami), akkor kizárólag kényszerítéssel képelték el.

A konkrétan a filmhez kapcsolódó problémák átlagértéke 18, 5 % volt, ami anketonként jelentős eltérést mutatott. A vitázók hivatkozásainak kódolása érdekében a filmet felosztották 35 jelenetre, ezek közül 28-ra történt hivatkozás. Számomra az a „rangsor” az érdekes, amely a hivatkozások alapján alakult ki:

- Putri, kisgyerek, kutya	- 15
- Németfalusi kocsmá	- 30
- Rendőrök a metrónál	- 11
- Taurus munkafelvétel	- 22
- Téglagyári közös udvar	- 50 (!)
- Cigányklub	- 31
- Főzés az új szállón	- 12
- Gyuri hazalátogat	- 16
- Gyuri visszaindul Pestre	- 10 (Szekfű 1979:20/4)

A közös udvar jelenetére kimagaslóan sokszor utaltak a viták résztvevői, az idézett megszólalásokból pedig kiderül, mennyire árnyaltan közelítették meg a problémát. (Arról nem is beszélve, hogy sokak számára „a nem cigány nyomor” ténye is meglepetést okozott.) A cigányklubbal kapcsolatban leginkább fenntartások fogalmazódtak meg, annak bírálható

mozzanatait hangsúlyozták. A németfalusi kocsmá jelenetéhez kapcsolódva egyértelmű volt a cigányellenes hozzászólások többsége.

Míg a kocsmajelenetben a tudati elmaradottság, a faji megkülönböztetés, a szóban elmondott problémák filmbeli megjelenítése szinte mindenkinek elfogadható volt, és csak az értékelésen vitatkoztak, a putrijelenet szemmel látható fizikai nyomorúsága, kisgyerekekkel és kutyával, már a bemutatás tényével is vitát váltott ki több helyen. (Szekfű 1979:20/9)

Az idézett megszólalók hihetetlennek tartották a szegénységnek ezt a fokát, mások a szereplők helyében a filmezést sem engedték volna. A bemutatott lakáskörülmények gyakoriságát szinte mindenki kétségbe vonta. A viták elemzésének összegzéséből is idézzünk néhány gondolatot:

Úgy véljük, a cigánykérdés jelenleg tagolatlan és differenciálatlan módon él a közvéleményben – legalábbis vitáink erre mutatnak. Nincsen olyan elvi keret, mely – ha nem is mindenkinek, de legalább az emberek jelentősebb csoportjának, rétegeinek számára – konzisztens módon „elhelyezné” a köztudatban a cigánykérdés sokféle ágazó témaköreit. (...) A hozzászólásokban eklektikusan keverednek azok a véleményelemek, melyek a cigányság helyzetét lelki okokkal magyarázzák és melyek társadalmi-gazdasági okokat említenek. A történeti szemlélet úgy látszik, nagyon erősen hiányzik a cigánykérdésről való közgondolkodásból. (...)

„A cigányság ma félúton van” – hangzott egyik vitánkon egy hozzászóló tömör véleménye. (...) Minden jel arra mutat: „rögös” és „gírbegurba” út ez, helyenként embertelen „kényszerpályákkal”. Előfordul, hogy egyes emberek vagy közösségek megkísérelnek „elágazó utat” keresni, erre azonban csekély a lehetőség. Jelen tanulmány szerzője szerint az lenne a megoldás, ha a jövőben a cigánykérdés megoldásának sokféle, a helyi igényeknek és lehetőségeknek megfelelő modellje alakulna ki, köztük egyaránt szükség lenne „asszimilációs” és „integrációs” típusokra is. Csak így válhatna lehetővé, hogy a cigányság (bár a nem cigányok támogatásával – ez nélkülözhetetlen!) végülis saját sorsának alakítójává váljon. Mint például a németfalusi fiatalember, Cséplő György. (Szekfű 1979:23)

A kutatás összegzése – a jelenlegi társadalmi viszonyok ismeretében – ha nem is utópisztikus, de idealisztikus gondolattal zárul. Ennél azonban sokkal fontosabb kérdés, hogy az alkotók és munkatársaik, valóban azt hitték, hogy Cséplő György – némi támogatással - alakítja a saját sorsát? Lehetséges-e, hogy miközben a filmnyelvi kutatások folyamatosan a reflexió módjait boncolgatták, szó szerint ízekre szedték a filmes ábrázolást, ilyen módon hittek volna a vállalkozásukban?

Cséplő György igazi történetét valóban „az élet írta”, tragikusan végződött, röviddel a film befejezése után (amikor már hozzájutott a lakásépítéshez szükséges OTP-kölcsönhöz), tüdőbajban meghalt.

Kulturális emlékezetünkben az általa alakított *szerep* kapott helyet, sorsa, amelyet megítélésem szerint nem ő alakított, hanem a szocialista állam, aligha.¹⁰²

Még mindig az ankétokhoz kapcsolódva, végezetül egy olyan salgótarjáni résztvevőt idézek, akinek hozzászólását Szekfű András is kiemelten kezelte, az élőbeszéd töredékességével együtt, változtatás nélkül közölte:

Szóval Gyuri nem tud telefonálni, ez egyértelmű. Cséplő Gyuri nem tud metrón utazni, a Cséplő Gyuri nehezen tud olvasni, írni. Ismer néhány szót. Ezt felfogni egy átlagembernek, hogy ez mit jelent, hogy ennek az embernek így elindulni, nem a magyarországi lakáshelyzethez képest adunk keveset, hanem az életéhez képest adunk keveset, szóval ezt felfogni ez az iszonyatos, mert tudniillik nem is a lakásviszonyokhoz képest. Egy embernek az élete annyi, amennyit megél belőle, amennyit élni tud belőle. Ők egy másfajta életből tudnak élni, többet talán, mint mi, de abból, amit mi életnek hiszünk, egy olyan parányit, hogy ehhez képest ezzel a lakással még mindig nem tud megélni annyit, amennyit lehetne. A kérdés az, hogy kinek mondom ezt el, mert vagy megérti, akinek elmondtam, vagy nem...” /5170/ (Szekfű 1979: 20/12)

Hosszan lehetne elemezni ezt a felszólalást, de úgy gondolom, a fentiek fényében szükségtelen. Miközben *Cséplő Gyuriról* beszél, a Kádár-korszak „fénykoráról” szól: a Sára Sándor *Cigányok* c. filmjének készítése és a Schiffer-filmek forgatása között eltelt időszak lényegi különbségei – akárcsak a filmcímekben –szűrődnek át rajta, ám dolgozatom összefüggéseibe ágyazva a jelenünknek is szólnak. Vagy megértjük, vagy nem.

19. Az életéhez képest volt kevés

Talán a megértéshez hozzásegít bennünket egy kis „kitekintés”. Az elemzés lezárásaképpen párhuzamba állítom Schiffer Pál filmjét egy filmtörténeti klasszikussal, Jean Rouch *Én, egy néger (Moi, un noir)* című 1958-as alkotásával. Az időben, térben egyaránt távoli példa választása önkényesnek tűnhet, mégis bízom benne, a hasonlóságok és különbségek vizsgálatával közelebb kerülünk a *Cséplő Gyuri* azon vonásaihoz, amelyek a film médiumának hatalmi viszonyait is jobban megvilágítják.

Rouch etnográf filmes pályájának alapeleme a formai kísérletezés volt, ám korántsem „öncélú” módon. Az ötvenes évek Franciaországának, a volt gyarmati birodalom függetlenedésének korszakában olyan szellemi közegben alkotott, ahol a kultúrák közötti kapcsolat kutatása is állandó változásban volt, minden folyamatosan megkérdőjeleződött, a kutatóktól állandó önreflexiót követelt. Az ötvenes években formálódó antropológiai

¹⁰² Egy filmemlékezeti kutatás előkészítése miatt kerestem meg telefonon Galambos Lászlót, Németsfalun jelenlegi polgármesterét (aki nem sokkal a hetvenes évek végén befejeződő települészámolás idején költözött a faluba). Ismerte a Cséplő-családot. Mikor hollétük után érdeklődtem elmondta: „szétszórták” őket a környék falvaiban. „Németsfalun hál’ Istennek nem laknak cigányok.”

filmkészítési stílus, módszer, amelynek kialakításában Rouch meghatározó szerepet játszott, a cinéma vérité elnevezést kapta. Ennek lényegét a modern filmes irányzatokról szóló művében Kovács András Bálint a következőképpen jellemzi:

A cinéma vérité történetek kontextusa, egy egyén kommunikatív viszonya saját környezetéhez, amelybe bele van komponálva a filmezés helyzetének tudata. Ennek az első következménye, hogy a cinéma vérité figurák egyedi személyek, és nem szociális típusok, másodsor, állandó interakció van a szereplők és a szerző között. (Kovács 2008:191)

Rouch szinte minden filmjében más módszerhez folyamodott, a témához kereste a megfelelő eljárást. Az *Én, egy néger* című filmjében valóságos szereplőkkel játszattott el egy fiktív történetet, a cselekmény eseményeit közösen találták ki. Schiffer módszerétől eltérően azonban narrációt is alkalmazott. A film elején ő maga mond egy bevezetőt, amelyben röviden jellemzi az események helyszínét és hőseit: a film az elefántcsont-parti kikötővárosban, Abidjan Treichville nevű negyedében játszódott, szereplői pedig fiatal, nigéri származású dokkmunkások voltak, akik a helyi társadalom hierarchiájában a legalsó helyet foglalták el. Eredetileg rövidfilmet akart készíteni, amelynek címe Treichville Zazouman – a nigéri munkások helyi elnevezése lett volna. Majd egy verbálisan deklarált gesztussal (amit a butleri performatív beszédettnek is tekinthetünk) a narrátor a főszereplő lesz: "Itt az ideje, hogy átadjam neki a szót..." A leforgatott jeleneteket utólagosan felvett narrációval látták el, amely a szereplők, főleg a főhős Oumarou Ganda monológjából, kommentárjaiból vagy társaival folytatott párbeszédéből állt. A film szüzséje bár a dokkmunkások egy átlagos hétvégéjének eseményeit beszélte el, a narrátorok hol valóságos, hol filmsztárként, híres boxolóként képzelt önmagukra reflektáltak. A könnyed, játékos hangnem és előadásmód, a valóságos események mellé rendelt álmodozások a filmben olyan sajátos stílust alakítanak ki, amellyel a periférikus társadalmi helyzetről egészen kivételes állapotrajzot kapunk. „Szemünk láttára” zajlik a fekete fiatalok *fiktív* státuszemelkedése, amely a filmezési helyzetre tett állandó utalásokkal a koloniális viszonyok felszámolási kísérleteként is értelmezhető. Úgy gondolom, bár kissé patetikusan hangzik, az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején a mozivásznakon nyomon követni ezeket a változásokat ritka pillanatai lehettek a társadalmi tudat formálódásának.

A Jean Rouch életművét feldolgozó tanulmánykötetben Steven Ungar írása kritikai megközelítésben vizsgálja az etnográfus filmjét, de legfőképp annak hatását, utóéletét. A szerző Gilles Deleuze-t idézi, aki a következőképpen jellemezte Roucht:

Felvethető, hogy Jean Rouch nehezen tekinthető harmadik világbeli alkotónak, de senki nem tett annyit, mint ő, azért, hogy elmeneküljön a Nyugat és önmaga elől, hogy szakítson a néprajzi filmmel, és azt mondja: *Én, a néger*. (Deleuze 1985:223 idézi Ungar 2007:111)¹⁰³

Jean-Luc Godard, aki mesterének tekintette Rouch-t, erről a filmjéről azt tartotta, egyszerre arcátlanul merész és alázatos, megmutatja, ahogyan egy szabad francia szabad tekintetét szabadon szegezi egy szabad világra (Godard 1998:177 idézi Ungar 2007:111). Rouch-sal a szenegáli író, filmrendező Ousmane Sembéne készített 1965-ben egy interjút, amelyben a film méltatása mellett az is elhangzik: bár a Rouch által elfoglalt pozíció a filmben kiváló nézőpontot jelent arra, hogy jól lássuk onnan, valaki sétál, annak megmutatására mégsem képes, „honnan jön és hová tart”¹⁰⁴. Ezt afrikai szerzők filmjei mesélhetnék el. ”(Mellesleg az interjúban nem is a feltett kérdések a legfontosabbak, hanem hogy ki, hol és hogyan kérdez.)

Rouch, aki a filmkészítés legfőbb értelmét és célját abban látta, hogy másokat újabb és újabb alkotások létrehozására ösztönözzön, igazán elégedett lehetett. Főszereplője, Oumarou Ganda a forgatás befejezése után visszatért Niamey-be, Niger fővárosába és filmkészítést tanult az etnográfus által alapított kulturális központban. 1968-ban készítette el első önálló filmjét *Cabascabo* címmel, amelyet, mintha Sembéne szavait igazolná, a *Moi, un noir* folytatásának tekintett. (1981-ig, fiatalon bekövetkezett haláláig nyolc másik filmet forgatott, halála óta Niamey legnagyobb kulturális központja viseli a nevét.) A film főhősének sorsa azonban egészen máshogy alakul: az indokínai frontról való hazatérés után visszamegy Nigerbe, a falujába. Minden nehézség ellenére ott akar maradni, mert rájön: saját közegében, társai között kell újraépítenie önmagát, „mielőtt eldöntené, hová is megy és ki is akar lenni”. (Ungar 2007:120)

Steven Ungar a tanulmány végén így összegzi a Rouch-film elemzését:

Nem lehet Jean-Paul Sartre-hoz hasonlítani, aki egy évtizeddel korábban az *Orphée noir* c. művét¹⁰⁵ másokért elkötelezettként – tehát mások helyett – írta, Rouch törekvéseit inkább lehet Michel Foucault-val párhuzamba állítani, aki a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején aktívan küzdött azért, hogy az önreprezentáció jogát átadják azoknak, akiktől korábban megtagadták. (Ungar 2007:121)

Nyilvánvalóan nem az a szándékom, hogy Schiffer módszerét és a *Cséplő Gyurit* Rouch-hoz és filmjének hatásához „mérjem”, hiszen egészen más kulturális közegekről, társadalmi háttérről

¹⁰³ Az idézet Kovács András Bálint fordításában így folytatódik: (...) – miközben a négerek az amerikai és francia sorozatok begyakorolt szerepeit játsszák. (Deleuze 2008:268)

¹⁰⁴ Ha emlékszünk, Schiffer saját filmkészítési célja meghatározásaként épp ezeket a kifejezéseket használta.

¹⁰⁵ Jean-Paul Sartre *Orphée noir* c. híres esszéje egy antológia (Léopold Senghor, szerk.: *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, 1948) elé írt bevezető tanulmány, amelyben a szerzők által képviselt „négritude-mozgalom” védelmében szólal fel. Többek között védelmébe veszi „a fajelméletellenes fajelmélet”, a feketék emancipációját sürgető intellektuális kört és az adott társadalmi környezetben tevékenységének fontosságát emeli ki.

van szó. (Talán érdemes lenne egy kiterjesztett kutatás keretében összevetni az eltérő társadalmi viszonyok között működő diszkurzív gyakorlatokat, ám erre itt, ilyen mélységekben természetesen nincs mód.) Oumarou Ganda nyilatkozataiban bátran bírálhatta Rouch módszerét, a kiváló etnográfus pedig állta a kritikát, hiszen pontosan tudta, ez adja munkájának értelmét. Az általa „shared anthropology-nak” nevezett, a megfigyelt közösséget az alkotás folyamatába bevonó, majd reflexióikat rögzítő módszer lényegét is abban látta, hogy a megfigyelő, miután lejön végre az elefántcsont toronyból, kamerájával és hangfelvevőjével próbál olyan lényegi tudásra szert tenni, aminek *érvényességét* végre nem a tudósokból álló bizottságok, hanem az általa megfigyelték ítélik meg. Ganda elhíresült mondása: „Minden alkalommal, amikor filmet készítek, megölöm Jean Rouch” nyilvánvalóan nem az etnográfus személye, hanem a fennálló hatalmi viszonyok elleni lázadást fejezi ki. (Henley 2009)

Ezzel a példával mindössze azt akartam megmutatni, hogy olyan országokban, ahol a „visszabeszélésnek”¹⁰⁶ legalább a lehetősége megadatott, épp a saját hatalmi pozícióra irányuló önreflexió filmes eszköze volt képes a legerőteljesebb hatást kiváltani. Úgy tűnik, ha adottak a megfelelő társadalmi feltételek, a támogatás támogatás és nem képviselő, akkor az érintetteknek valóban megadatik „a saját sorsuk formálása”.

Magyarországon természetesen nem voltak adottak a feltételek valódi lázadásokra. Látszattmegoldások születtek. Schiffer Pált, aki őszintén elkötelezett alkotó volt, állandóan kereste a témának megfelelő módszereket. Erről tanúskodik *A pártfogolt* c. fikciós dokumentumfilm (1981) sajtófüzetében közölt gondolata. Ezt tekinthetjük bizonyos értelemben a sorozat lezárásának, vagy inkább egyfajta epilógusnak, mivel főhőse, ifj. Kitka János, a *Fekete vonatban* szereplő kisfiúból lett kallódó fiatalember.

Ma már közhelyként hangzik az a megállapítás, hogy aki nagyon mélyről jön, annak sokkal nehezebb a kitérés, az életforma-váltás, majd az új életforma megtanulása. Még akinek „sikerült”, az is évekig cipeli magával az örökölt hiányokat és szenved azoktól. Mégis, amikor a maga konkrétságában találkozom újra és újra e közhely valóságával, rá kell jönnöm, hogy nagyon keveset tudok azokról az erőfeszítésekről, sikertelenségekről, megaláztatásokról és örömeikről, amelyek az előbbi megállapítás igazságtartalmát adják. Érdeklődésünk látóköréből mintha kiesett volna az a jelentős réteg, amely két vagy több életforma között tántorogva, a körülmények és a vágyak szorításában keresi a helyét a világban. És nehezen találja. Tudunk-e nekik segíteni? És ha igen, ha megvan a szándék a segítségre, akkor mivel tudunk segíteni e réteg tagjainak? Egyre inkább azt gondolom, hogy nem annyira a társadalomhoz szóló felhívásokkal, sokkal inkább helyzetleírásokkal – mondjuk, azoknak a fiatal embereknek, akikkel az elmúlt hónapokban találkoztam -, hanem inkább azzal, ha nekik, meg a

¹⁰⁶ A „visszabeszélés” („talking back”) fogalmát Ian Hancock nyomán Szuhay Péter használja a már idézett tanulmányában. Eszerint a közös tudat kialakításának fontos eleme, azt jelenti, hogy a romák visszautasítják azokat a külső reprezentációkat, amelyeket a nem roma kívülállók fogalmaztak meg róluk és átveszik az identitásuk ellenőrzését (control of identity). (Szuhay 2010:390)

hozzájuk hasonló helyzetben élőknek segítünk abban, hogy saját körülményeiket, helyzetüket, lehetőségeiket és önmagukat jobban megismerjék. (Schiffer [1981] 2005:343)

A pártfogolt (bár az 1982. XIV. Magyar Játékfilmszemlén díjat kapott, számos méltatásban részesült), sok tekintetben nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket. A főhős sorsa lehet, hogy igen, de a személyisége nem volt alkalmas rá, hogy kitöltse a számára túl tágnak bizonyuló rászabott ruhát, a filmszerepet.

Schiffer Pál halála után, a *Cséplő Gyuri* bemutatója után közel negyedszázaddal volt munkatársa, Elbert Márta indított egy iskolát (Roma Média Iskola), amelyet aztán a magyar bürokrácia rendszere néhány év működés után bedarált. Az ott végzett diákok közül sokan ma is aktív filmkészítők, bár ebben a társadalmi hangzavarban „visszabeszélésüket” nehezen hallani.

A rendszerváltás utáni magyar filmtermés cigánysággal kapcsolatos, igen jelentős hányada bővelkedik látszatmegoldásokban, annak ellenére, hogy a demokratikus társadalmi feltételek elvben adottak voltak, lettek volna valódi lázadásokra is. A következő fejezetben olyan filmpéldák segítségével igyekszem megvizsgálni – az én felfogásomban - jelentősnek mondható útkereséseket, amelyek alkotói valamilyen módon rákérdeznek „a film elmosódott természetére”, és ez által valamit, ha nem is sokat, de elárulnak a fennálló hatalmi viszonyokról.

X. Filmes elrugaszkodások romaképei a rendszerváltás utáni időszakból

Az utolsó fejezetben a rendszerváltás óta eltelt időszak romaképeiből választottam néhány példát. Rendkívül értékes feladat lenne ugyanis feltárni azokat az elmúlt két évtizedre jellemző diszkurzív gyakorlatokat, amelyek a romaképek (innen nézve) sokszínűségét, (onnan nézve) egyoldalúságát meghatározták; a „cigány/roma” jelentéseinek különféle filmes konstrukcióit, esetenként dekonstrukcióit. Az elemzésekkel megmutathatóak lennének azok a mintázatok, amelyek újra és újra visszatérnek a filmtörténetben: a megfigyelői pozíció eltakarása, a film elmosódottságának leplezése céljából. Ám igazából azt lenne érdemes megnézni – amint arra majd a konklúziók megfogalmazásánál kitérek, empirikus vizsgálatokkal -, hogy a jelenlegi társadalmi közeg milyen formanyelvi eszközökre a legfogékonyabb, mely eszközök működnek a leghatékonyabban a néző valóságreferenciáinak megerősítésében vagy elbizonytalanításában? Vagy melyek azok, amelyek ráébresztik: maga is része a másság-konstruálás folyamatának?

Úgy vélem, leginkább a filmes rendezvényeket, filmfesztiválokat (azoknak a létrehozási céljait, az arculatformálását, támogatási rendszerét, intézményes háttérét is átvilágító) közönségszociológiai és befogadás-hatásvizsgálatokra lenne szükség. *Ezekkel lehetne vélhetőleg azokat a romaképeket is vizsgálni, amelyeket a befogadók társadalmi tapasztalataik alapján a filmek műfaji, formanyelvi alakzataira vetítenek.*

Épp ezért nem kísérlem meg a kutatásomnak ebben a fázisában „rekonstruálni” a rendszerváltás óta eltelt időszak szerteágazó történetét, hanem kiragadok belőle bizonyos mozzanatokot. Ez adja a mozaikszerű szerkezetet, amely így nem képes folyamatelemzésre. Csak filmpéldákat hoz, amelyek felvillantják a reprezentációs küzdelmek néhány tényezőjét. Alkotóik szándékai a film elmosódott természetének előtérbe állításával dekonstruálni próbálják a romaképeket. Méghozzá oly módon, hogy ellenállnak a befogadók „vetítési kísérleteinek”: a szerzői öntudatosság olyan fokát igyekeznek megvalósítani, amely nem engedi a bizonytalan kimenetelű újrafelhasználásukat.

„Intellektuális szöszölések”, (még ha forgatásuk gyakorlati érzékkel párosul is, mint a vándormozi esetében), gyümölcsöző termékenységük vagy teljes marginalitásuk rajtunk, nézőkön áll.

1. Egy kádár-kori „lelet” mint lehetséges előkép

A rendszerváltás utáni időszakot elárasztották a nyomor képei, a „rendszerváltás veszteseként definiált társadalmi csoport életkörülményeit volt hivatott megmutatni: a sokat

emlegetett, kritizált „negatívan tematizált romakép” részben a passzív áldozati szerep dokumentarista hagyományának folytatásaként, részben a média felszines tényfeltárásaiban rögzült. Holott a dekonstrukcióra már jóval a rendszerváltás előtti időkből is van egy példa, amely a későbbi kísérletek előzményének tekinthető: Grunwalsky Ferenc *Anyaság* c. (1972) alkotása Schiffer Pál szociológiai dokumentumfilmjeivel egy időben készült. Azért tartom fontosnak kiemelni, mert az itt használt formanyelvi alakzatok (az önreflexió eszközei) az azóta eltelt időszakban jelentős átalakuláson mentek át, amelyet vizuális, mediális környezetünk gyökeres megváltozása hozott magával.

Téves tartalomleírás szerepel róla a filmográfiákban, amelyre keletkezési körülményei adnak magyarázatot:

Egy árvíz sújtotta falu újjáépítése után az ott lakott 22 cigány családot nem akarja visszafogadni a magyar közösség. Ezt a feszültséget, s ezen túl a cigányok társadalmi és családi kapcsolatait mutatja be a film. (Farkas 1991)

Az eredeti terv szerint ugyanis tényfeltáró szociográfia lett volna, ám (miután annak forgatására az akkori Balázs Béla Stúdió vezetősége nem adott pénzt), végül az ábrázolás tárgya nem a lefilmezett valóság, hanem maga a filmezés folyamata lett, a filmkészítő és a filmezett közötti viszony lett. Ebben az értelemben a helyszín és a film szereplői – egy nyomorúságos cigánytelep lakói – *deklaráltan, vállaltan* egy kísérleti filmben teremtett világ „nyersanyagai”, amelyek segítségével a szerző többek között épp a kommunikációképtelenségről beszél. Grunwalsky később egy interjúban elmondta, hogy egy fiatal lányt (anyát) ábrázoló szociofotó készítette a film elkészítésére, a kifejező női arc ragadta meg. Ez alapján írt egy két oldalas szinopszist, amelyet a stúdió vezetősége elfogadott, így indulhattak el forgatni.

A fotózás, a dokumentumfilmek megtanítottak arra, hogy vannak az életben olyan arcok, amelyeket első látásra nem vesz észre az ember, de kamerán keresztül vagy filmen kivétítve mégis rendkívüliek. Egy egész élet, egy sors van minden rezdülés mögött. Hogyan lehet ezt megfogalmazni. Úgy éreztem, hihetetlen belső tartalék, érzékenység, tehetség van benne, amely azonban a saját szavaival nem kifejezhető. Ezt csak a kamera fogalmazhatta meg és ehhez hozzátartozott a hallgatása is. Itt már a dokumentumfilm olyan szubjektív területére kerültem, ahol egész dokumentumvilágot kellett teremteni. Magyarul: *az volt a kérdés, mit és hogyan kell róla és a környezetéből felvenni ahhoz, hogy olyannak mutathassam meg őt, amilyennek én ismerem.* A 2,3 x 4 méterben még csak azt a szereplőt mutattam, akiről a film szólt. Itt arról volt szó, miképpen tudom a környezetet úgy megteremteni, hogy az egész világ azt a hangulatot hordozza magán, amit ő jelent. Én ekkor éreztem meg azt, hogy az ember a kamerán keresztül valóban világot teremt. Nem azzal, hogy a filmet levetítik, hanem az által, ahogyan azt fölveszi. (Kiemelés P.A. Vásárhelyi 1977)

Ám ennek a világteremtésnek a befogadása nehézséget okoz annak, aki a dokumentálásban szociológiai tényeket keres.

Milyen mértékben tudatosítják önmaguk számára a különösen hátrányos helyzetű emberek - jelen esetben a cigányok - problémáikat, konfliktusaikat? Egyáltalán képesek-e felismeréseiket megragadni és megfogalmazni?" (www.port.hu filmes adatbázisa)

A leírás érdekessége, hogy a film megközelítésmódját egyetlen aspektusra szűkíti le, s ezzel megfosztja számos, lényegi vonásától. A felületes szemlélő számára valóban az interjú „meghiúsulása” a film lényege. Grunwalsky kereshetett volna olyan (szituatív) filmezési eljárást, amellyel oldottabb hangulatot teremt, azonban ő *nem ezekről és nem így* akart filmet készíteni.

Alapvetően a filmezési helyzetben létrejövő kommunikáció-képtelenség és a naturalista képi fogalmazásmód kimeríthetetlen gazdagsága között létrejövő kontrasztra épít. A fiatal asszonnyal készített interjú időnként háttérzajokkal tarkított hosszú csendjeiben, az arcok hosszan kitartott közeli és nagyközeli képei váltakoznak a nyomorult körülmények között élő telepi gyerekekről készült felvételekkel. A film egyik meghatározó eleme a ritmusa: a kamera lassan pásztázza a tárgyakat, az arcokat, a testeket és külső helyszíneket, a hosszú beállítások nyomasztó hangulatú képei teremtik meg a lány környezetrajzát. Az interjút kényszeredett, gyakran tömör, elutasító válasszal elintézett kérdések, végtelennek tűnő csendek tagolják részekre, ám a szavakban kifejezett érzéseknél, elmondott rövid történéseknél százszorta fontosabbak az arc rezdülései, a számtalan érzelmi árnyalatot kifejező szempár.

Ily módon Grunwalsky filmje a mélyszegénység ábrázolásának, tehát önmagának, a „filmes gondolkodásnak” a dokumentuma lett¹⁰⁷. A képek kompozíciójában egyenrangúvá válnak a jelentéktelen és a jelentőségteljes elemek, ezzel a befogadó számára lehetővé teszi a szemlélődésnek azt a módját, amelyhez a korporeális filmkép nyers naturalizmusa megidézi a koszt, a hideget, a hiányt. Mindezt azonban az interjúk mesterkéltége kiegészíti egy folyamatos reflexióval. A két közeg egymásra hatása egészen más minőséget hoz létre: ennek egyik emblemikus jelenete, amikor az interjú közben beálló szünetek egyikében a közösség életének zajait halljuk a háttérben. Egy gyerekcsoport a hetvenes évek egyik divatos slágerét harsogja: „...az arcomat a fényre fordítom...” Grunwalsky filmje nem állít, nem vádol azzal, ahogyan a mezítlábas cigánygyerekeket fényképezi, hanem láttat és éreztet, a szegénység kiváltotta ezernyi benyomást közvetíti a néző felé. Az általa tapasztaltak nem élesen belénk

¹⁰⁷ Ezt maga a szerző is megfogalmazza: „Az *Anyaság* dokumentumfilmnek készült, és magam sem tudom eldönteni, hogy voltaképpen micsoda. Filmdokumentumnak szokták nevezni, hogyha éppen el kell nevezni valaminek. (Vásárhelyi :1977)

hasító felismerésként hatnak, hanem fokozatosan elének tárják egy ismeretlen világ elemeit, miközben egy szinte már megéltnek hitt, megváltoztathatatlan állapot nyomasztó, súlyos leplevel vonják be a nézőt. Folyamatosan közelít és eltávolít, és ezt az állandó, ellenirányú mozgást megismétli azzal, ahogyan a fiatal anyát ábrázolja. Szaggatott beszédével kiemeli lényében a nyers természetességet, amely a környezetéhez hasonítja, ugyanakkor szinte tapinthatóvá teszi azt a légies finomságot, amely legbensőbb énjéből árad. Ez a kettősség a filmben más motívumokban is szerepel, például a disznókat terelgető nagykabátos, pucér fenekű fiúról forgatott jelenetben: a botladozó kisgyermek képe éles ellentétben áll az óriási disznókat kellő határozottsággal hajtó felnőtt mozdulatokkal; maga a helyzet pedig egyszerre tartalmazza az önkéntes játékosságot és a munkát, a szükség hozta kényszert.

Grunwalskynak tehát sikerült megtalálnia azt a szerkesztésmódot, megteremtienie azt a képi világot, amely által közvetíteni tudta saját, ambivalens érzéseit. Nem konstruál áldozati szerepet, kirekesztettséget. A filmbeli nőalak titok, mint az anyaság: a nyers testiség és a feltétlen érzelmi kötődés kettőssége. Nem véletlenül nevezte Bódy Gábor minden idők egyik legerősebb magyar dokumentumfilmjének. (Bódy [1977] 1996:80) Ám a film – mint ahogyan az a rövid elemzés alapján világossá vált – nem a hetvenes években a cigányság egy részét jellemző mélyszegénység dokumentálása, hanem a megközelítési mód elemző rögzítése, a filmkészítői viszonyról feltett kérdések megfogalmazása teszik egyedülállóvá. Hiszen épp a cím igazít el bennünket legvilágosabban: a főhős anyaként és nem cigányként való megszólítása a telepi környezetben világossá teszi Grunwalsky szándékát. A kamera elé ültetett fiatal asszony a képet kiváltó „ok”, akit cigánnyá a környezete tesz életkörülményei alapján. Grunwalsky kamerája előidézi egy zavart, majd azt igyekszik rögzíteni, a motívumokat (a környezetet és azok részeként a lány arcát is) ebben az értelmezési keretben helyezi el, így próbál „dokumentum és fikció arányában érvényes formát találni”. A kísérteties másság szertefoszlik, „a póre nincstelenség” a maga antropológiai valójában tárul fel előttünk.

2. Az átmenet „rite de passage”-ai

A rendszerváltás utáni időszak filmtermésében volt néhány olyan alkotás, amely épp a szegénység megközelítésében merészkedett új utakra, így törekedett a romakép-dekonstrukcióra. A filmezett közösséggel egyfajta „rituális egyenlőség” kialakítására törekedtek, oly módon, ahogyan a szimbolikus antropológia átmeneti rítusaiban képzelhetjük a „communitast” (Turner 2002).

Ez a stilisztikai következményekkel járó „viselkedésforma” meglátásom szerint leginkább két alkotócsoportha volt jellemző: a független filmesekből álló Közgáz Vizuális Brigádra, és a késői Balázs Béla Stúdiós rendező, Szederkényi Júlia stábjára. Azokban a műfajilag besorolhatatlan filmekben, amelyeket ekkoriban készítettek, magába az elbeszélésbe is beépül az átmeneti rítus, ez a – sok egyéb eltérő mellett – a közös vonásuk.

Jean-Luc Godard kijelentése: „Szükségem van arra, hogy beszéljek, és megmutassam magam, amint beszélek; megmutassam magam, és megmutassam azt, amint megmutatom magam”¹⁰⁸, mindkét film elbeszélésmódjára érvényes, ám az önreflexiót (az átjárás személyes tapasztalatának a filmben való megjelenítését) némiképp eltérő módon alkalmazzák.

2.1. Barlangmesék

1994-ben Szederkényi Júlia *Paramicha* című műve nyitja a rendszerváltás utáni magyar filmművészetben a cigány kultúrával kapcsolatos játékfilmek sorát. Ez azért is érdekes véletlen, mert az ekkor készült alkotásokban fellelhető közös motívumok közül a legerősebb az emlékezés és a mese. (A film címe mindkettőre utal.) Szederkényi filmje több szempontból is emblematikus alkotás: a kultúrák találkozásának érintkezési pontjait rendkívüli érzékenységgel próbálja kitapintani, sajátos formanyelvi megoldásokkal egyszerre reflektál saját filmkészítői szerepére, attitűdjére és az ábrázolt világhoz fűződő viszonyaira.

Szederkényi a megértés erőfeszítését dokumentálja. A „paramicha” a görög eredetű „paramitia” szóból származik: jelentése mitológiai tárgyú tanítómesé, a romani nyelvben, annak lovári nyelvjárásában pedig mesét jelent. A cigány hagyományrendszerben a leglényegesebb szerepet az éneklés és a tánc mellett a mesélés tölti be. Ám ez a hagyomány, (mint a virrasztolás és az ingázók hosszú, hat-hét órás vonatútja) a cigány – szóbeliségen alapuló – kultúra olyan sajátja, amely a cigány közösségekben is kihalóban van, a magyar folklórban pedig már szinte egyáltalán nem létezik.

A történet szerint Glonczy Miklós, Szederkényi főhőse egy kivételes, belső látó képességgel megáldott idős cigány ember, akin az orvosok kísérletet hajtanak végre: a fejére szerelt különleges készülékkel tennék láthatóvá emlékeit. A kutatást egy filmes stáb rögzítené, de Glonczy megszökik, és keresése alkotja a bonyodalmas cselekmény vázát. Szederkényi tehát egy áldokumentumfilm forgatását meséli el, de olyan módon, hogy a stáb tagjai egy „ál-fikciós dokumentumfilm” szereplőivé válnak.

¹⁰⁸ Az idézetet David Bordwell használja mottóként az *Elbeszélés a játékfilmben* című művének Godard-ról szóló fejezetében (Bodwell 1996:329)

A *Paramicha* egy más értelmezésben társadalmi cselekvés. A fantázia- és emlékképek „foglyul ejtésének szándékával” utal a cigány kulturális sajátosságoknak, hagyományoknak már az értelmezés céljából történő rögzítésére, amelyhez a segítségnyújtás a többség részéről egyfajta *kizsákmányoló* tetteként is értékelhető.

Rendszeremben tehát Szederkényi filmje egészen sajátos helyet foglal el: modell és motívum megkérdőjelezését rendkívül érzékenyen, dokumentarista és fikciós sémákat egymásba játszó formanyelvi eszközökkel valósítja meg. Glonczy Miklós önmagát játssza, nem véletlenül, ám nem oly módon, mint Cséplő György. A cigány kultúra modelljeként szerepel, miközben a szerzői beavatkozás (és annak megjelenítése) a motívumok láthatatlanságának deklarált megmutatása.

Itt említést kell tennem Szederkényi Júlia nemrég készült dokumentumfilmjéről, a *Barlangról*. A metaforikusan is értelmezhető (Platon ideáira és árnyékvilágára utaló) cím sajátos módon kötődik az előző filmhez: Glonczy Miklós tufába vájt barlanglakásban lakott, a jóval későbbi dokumentumfilm forgatási helyszínéhez közel eső falvakban pedig nemrégiben számoltak fel ilyen telepeket. A helyszín (enyhe iróniával) Európa közepe, (pontos megjelölés nélkül) Észak-Magyarország, a film szintén felirattal jelzett önmeghatározása megfigyelési gyakorlat.

A dokumentumfilm szűk, szegényes élettérben élő soktagú családok életét rögzíti, a szereplők szinte soha nem lépnek interakcióba a rendezővel, a kamera jelenlétére tekintetükkel és feszélyezettségükkel utalnak. Szederkényi fejezetekre osztja a filmet, amelyeket kiféheredő filmkockák, gongütések választanak el egymástól. (A *Barlanghoz* Melis László komponált érzékeny, mediatatív zenei aláfestést.) Az érzékeinkre hat: bőrünkön, gyomrunkban, orrunkban érezzük a létezésnek ezt a rendkívül szűkre szabott, korlátozott módját.

Ez a szemlélet azonban távol áll a *Paramicha* alkotói felfogásától. Bizonyos tekintetben még mindig tekinthető a Balázs Béla Stúdiós szellemiség folytatódásának, amennyiben a szegénység megfigyelése, a hosszú cselekmény nélküli, csak lassú időmúlást rögzítő felvételek a „tettenérés” illúziójával kecsegtetnek. Az időkezelés rákényszeríti a nézőt az apró, jellegtelen részletek, az emberi interakciók, mozdulatok felnagyított képének szemügyre vételére. Az öntudatos szerzői jelenlét, amely a fejezetek közötti „szünetekben” válik erőteljessé, azonban mintha elválna az anyagtól. A forma érvényességét az teszi kétségessé, hogy nem tiszták a viszonyai. A térfigyelővé változó mechanikus szem motívumnak tekint mindent, válogatás nélkül: ám ezzel éppen saját vakságát igyekszik leplezni. A külső megfigyelőnek, az „idegennek” a szegregáltságról alkotott felfogása válik láthatóvá, ami

szükségképpen (ugyanúgy, ahogyan a sűrített filmidő sem azonos a szereplők által megélt idővel) nem közvetítheti a szereplők életvilágát.

Felmerül a kérdés, mennyiben tekinthető ez a szerzői attitűd, megfigyelési mód antropológiainak? Furcsa módon, egy korábbi, épp a diszkurzív fordulat előtti szakaszához áll közel, míg a *Paramicha* formailag inkább annak (nemcsak a rendszerváltás politikai értelemben vett) átmenetét közvetítette. Az anyagi és társadalmi értelemben vett peremhelyzet, amit Szederkényi kamerája rögzít, ha valamin, azokon a kulturális gyakorlatokon, performanciákon keresztül válhat megidézhetővé, amelyek egy adott, marginális helyzetű közösséget a lokális társadalomhoz kötik. Ahhoz, hogy ez a fajta rituális egyenlőség (amely hangsúlyozom, sokkal inkább legitim volt a rendszerváltás körüli években) érvényes legyen, erőteljesebb, sokkal határozottabb önreflexióra épített formát kellett volna alkalmazni. Az a társadalmi környezet, amelyben ma élünk, öntudatosabb és hibridebb identitásformákból áll: nem engedi a merev kategorizációt, sokkal inkább a „fordításra” tart igényt, mint a kultúrák közötti átjárásra, közvetítésre.

2.2. Tilos az Á(tjárás)

A másik fontos átmenet-példám, Czabán György és Pálos György *Országalma* (1998) c. játékfilmje. A Közgáz Vizuális Brigád tagjai három filmet (köztük két dokumentumfilmet) forgattak Csenyétén, ezek közül csak az *Országalma* tűnik ki a „közösségi filmezés” kezdeti formájának megvalósítása miatt. Az alkotók ekkoriban egy sajátos szemléletet és munkamódszert képviseltek a magyar filméletben. A kritikákban "örömfilmzésként" emlegetett metódus lényege - kissé leegyszerűsítve - azt jelenti, hogy az adott művek leginkább barátok, családtagok segítségével támaszkodva készülnek. Ez a kényszer természetesen részben a támogatottság hiányából eredt: csak részben jelentett szándékos különállást. Ezek igen kis költségvetésű filmek lettek, a szemléletbeli különbség, a stáb tagjai közötti másfajta viszony, gyakran a nyersanyaggal való kényszerű takarékosabb bánásmód pedig nemcsak nyomokat hagyott a kész filmen, hanem elkészítési módját eleve meghatározta, amint azt a következőkben látni fogjuk.

Mielőtt azonban a film elemzésére térnék, néhány szót szólnom kell magáról a helyszínről.

A kilencvenes években, szinte a rendszerváltással egy időben, egy igencsak szerteágazó és sokrétű program keretében társadalomtudósok (főleg szociológusok), pedagógusok, művészek figyelme egy csereháti, főleg cigányok lakta kis településre, Csenyétére irányult. A

kutatásokról, kísérletekről számos dokumentum készült, amelyek a kezdeményezés sikereiről és kudarcairól tudósítanak. (Kereszty-Pólya 1998)

Szelényi Iván és Ladányi János a csenyétei cigányság történetét feldolgozó tanulmányukban így jellemzik a települést:

Csenyéte tehát a hazánkban kialakulóban lévő kislelusi cigány gettó jó példájának tűnik. A kislelusi cigány gettó több szempontból is számot tarthat a társadalomkutatók érdeklődésére. Mindenekelőtt itt egy új, és legjobb tudásunk szerint számát és társadalmi jelentőségét tekintve növekvő súlyú jelenséggel találjuk szembe magunkat, ami a hazai cigányság nyomorúságának új fejezetét jelentheti. A többségi társadalomtól már térben is teljes mértékben elkülönülő kislelusi cigány gettó mintegy az észak-amerikai indián rezervátumokra, vagy a dél-afrikai apartheid által létrehozott, teljesen szegregált népességzárványokhoz hasonlóan valóban áthidalhatatlan távolságot teremthet a cigányság és a többségi társadalom között. Elszakítja e két népességcsoport "szimbiotikus" kapcsolatrendszerét, s a cigányságot megfosztja a megélhetés utolsó lehetőségétől is, teljes mértékben függővé téve őket az állami, egyházi és alapítványi jótékonykodástól. (Ladányi-Szelényi 1998:9)¹⁰⁹

Csenyéte tehát amellet, hogy "kiváló" kutatási terepnek minősült a kislelusi cigány gettók tanulmányozásához, "a kísérleti ló" szerepét is betöltötte (mint ahogyan az egyik "felfedezője", F. Havas Gábor, a kötet „Csenyéte-blues” c. írásában jellemezte).

A Közgáz Vizuális Brigád a közös játékkal azonban egészen átfórmálja ennek a mélyszegénységnek a képét. Az *Országalma* műfaját a szerzők felnötteknek szóló mesefilmként definiálták, amelyben a dokumentarista és fikciós elemeket vegyítették, de sajátos módon: a játékfilm és a dokumentumfilm készítését is „eljátsszák a szereplőkkel”. A két tévériporter alteregóként való szerepeltetése az öntudatos elbeszélésmód alapköve. Főhőse, a "cigánysorsból" kitörni igyekvő fiú (Badár Sándor- Jankó). Amikor a cigány népmesehős, Csulánó történetét kezdi eljátsszani, állandó "kiszólások" kísérik próbálkozásait, a valóság mesévé alakítása és az ebből származó "képtelenségek" elemzése rendkívül öntudatos módon a vásznon zajlik. Majd Jankó és a tévériporterek szabadulása utáni párbeszédben a film alapkérdését boncolgatják, amikor a Mátyás király-szerep cigány színészi alakításának lehetetlenségét fogalmazzák meg: "Az egészen más, hogy valami a valóságban hiteles, vagy a filmen hiteles."

A csenyétei cigány közösségben zajló forgatások alatt az állandó "kiszólások", jelzések, amelyek nemcsak a stáb jelenlétére, de "kilétére" is utalnak, a gesztusok, mozdulatok felerősítik a kölcsönös elfogadás, befogadás euforikus hangulatát. Ennek emblemikus megjelenítése például a cimbalmon játszó idős cigány férfi a Tilos Rádió pólójában, vagy

¹⁰⁹ Ladányi János és Szelényi Iván később önálló kötet alapjául szolgáló kutatása számos tudományos polémia forrása lett (Ladányi-Szelényi 2004).

Czabán György a pap szerepében. A jelenetsor (egyszersmind a film) tetőpontja (a fent idézett mondatban) pedig annak felismerése, hogy a film elején feltűnt Jankó "valójában" Mátyás király fia: a tévériporterek reakciója újabb föléírás; az öntudatos narráció fontos része, egyben a cselekmény szálainak továbbviteléhez nélkülözhetetlen dramaturgiai fogás.

Pálosék filmje azonban mégsem csak az elbeszélésmód esetlegesnek tűnő, mégis végtelenül precíz kialakítása miatt rendkívül fontos alkotás. A szemléletmód megválasztása és tetten érhetősége az, ami megkülönbözteti a roma kultúrát valamilyen szempontból megközelítő játékfilmek sorától. A közösségi filmezésben ugyanis a rendszerváltás átmenetét erősen meghatározó (zenei, filmes, és a háttérben, mint láttuk kutatói) csoportok, szubkultúrák tagjai vesznek részt. A modell/motívum rendszer tehát rájuk is kiterjed: nehéz is pontosan meghatározni, mikor, melyik funkcióban szerepelnek, ez épp az adott műfaji sémától függ.

Az a figyelem, amely a filmezésnek a falu közösségére tett hatására irányul, a kész anyagon tapinthatóvá válik: a már említett kölcsönös elfogadás / befogadás elméleti szintről a gyakorlatira emelkedik; egyfajta "sorsközösség" alakul ki a közös játék résztvevői között (kiválóan ábrázolja ezt az állakodalmi menetet.)

Szimbolikus a falusi ünnepeken, a „communitas képződésén” megvalósuló "egybeolvadás" párja, a film zárójelenetének megformálása, ahol épp annak hiányosságát, értelmezésében a „rite de passage” lezárhatatlanságát, teszik szóvá. A stáb tagjait ábrázoló csoportképen: mindenki rajta *lehetne*, a pestiek és a csenyéteiek is, „de kár, hogy nincsenek itt a csenyéteiek...”

3. Kortárs antropológiai filmezés: társadalmi cselekvés, közösségformálás, megfigyelés

Az antropológiai filmezés ma Magyarországon egyáltalán nem tükrözi azokat a polémákat, különböző felfogásokat, amelyek a tudományos, különösen a romákkal kapcsolatos kutatásokban jelen vannak. Ennek vélhetően az az oka, hogy a vizuális antropológiai diskurzus sem igazán létezik, a dokumentumfilm készítésén belül sincs ennek az iránynak hagyománya (szemben a szociológiai tradícióval). Az itt felsorolt néhány példa mind különálló „sziget”, nincsenek egymással kapcsolatban, egészen eltérő megközelítéseket képviselnek, különbségeik „önmagukért beszélnek”. Közös problémájuk a „láthatóság”: hogyan tudják a társadalmi tapasztalatokat meghatározó kulturális gyakorlatokat kis közösségekben, működés közben megmutatni. Ez a dekonstruálásnak rendkívül hatékony módja lehet, amely az önreflexiót nem feltétlenül formanyelvi eszközök használatával, hanem az alkotási folyamatba építve valósítja meg.

3.1. „Cselekvő kutatók”

A közösségi filmezésnek kialakulóban van ma Magyarországon a KVB által említett rítustól egy egészen eltérő formája, amelyben a kutatás, az akció és a drámapedagógia egyesül, közvetítéséhez pedig a filmet kezdi használni, egyelőre többnyire dokumentációs céllal. A projektek történetének áttekintéséről, részletes ismertetéséről itt lemondok, csak a számomra lényegesebb vonásait emelem ki, és a közvetítés módjaira próbálok összpontosítani.

Horváth Kata antropológus az *AnBlok*k c. kulturális, társadalmi magazin Akció/kutatás, 2011. 5. számában, a „Cselekvő kutatók” c. alfejezetben publikált cikkében foglalta össze a 2002 és 2010 között zajló drámaprojektek történetét és elemzését.

A Dráma Drom nem csak drámapedagógiai program, hanem egy lépésről-lépésre átalakuló kutatási folyamat, amelynek során a drámás módszerek segítségével kamaszok, drámapedagógusok és társadalomkutatók járták körbe és „kutatták” egyebek mellett a hátrányos helyzet és a cigányság jelentéseit. (Horváth 2011: 104)

Az összegzésben pedig így vázolja a tapasztalatokat:

Azt kíséreltem meg bemutatni, hogy miként jeleníthetők meg és fogalmazhatók át a hátrányos helyzet hétköznapi tapasztalatai a drámás munka során. Két különböző helyszínen és különböző időpontban megvalósult drámaprogram során maga a kutatás fogalma is átalakult: hagyományos antropológiai résztvevő megfigyelésből részvételi akciókutatás lett. Ebben a szemléletben a dráma nem egyszerűen egy kutatható pedagógiai gyakorlat. A dráma felfogható egy elkötelezett kutatási módszerként, amely a hétköznapi helyzetek színrevitele által egyszerre tesz láthatóvá, reflektálhatóvá és adott esetben kimozdíthatóvá alapvető társadalmi tapasztalatokat. (Horváth 2011:110)

Számunkra az a két újabb projekt az érdekes, amelyek közül az egyiknek a filmes dokumentációja is revelatív (ám nem roma témájú, az iskolai demokráciáról szól: *Akadályverseny*, 2010¹¹⁰), a másiknak, mely ugyancsak a cigányság és a hátrányos helyzet társadalmi tapasztalatainak befolyásolásával foglalkozik, pedig nemcsak a dokumentációi jöttek (*Új Néző*¹¹¹), létre, hanem egy „részvételi filmnek” nevezett kisjátékfilm is. (Gulyás Márton: *Ilyen ez a popszakma*, 2010¹¹²). A forma kísérleti (mint maga a projekt): a

¹¹⁰ „A Káva Kulturális Műhely és a Krétakör együttműködéséből középiskolás diákok számára létrehozott színházi nevelés (TIE) program, melynek témája a szabadság volt. Produkciós és pedagógiai vezető: Takács Gábor (Káva),

művészeti vezető: Schilling Árpád.” (Krétakör dvd)

¹¹¹ „A Káva Kulturális Műhely által kezdeményezett közösségfejlesztő program, melynek egyik fő partnere a Krétakör volt. A program két magyar falu lakosságát (Ároktó és Szomolya) szólaltatta meg, és vette rá arra, hogy közös problémáikról egyeztessenek a program keretein belül. Projektvezető: Takács Gábor (Káva), művészeti vezetők: Schilling Árpád, Fancsikai Péter, Gulyás Marci, Tóth Ridovics Máté.” (Krétakör dvd)

¹¹² „Az Új Néző Program keretében négy cigány fiatal (Balázs Andor „Marci”, Csóka Csaba, Hamza Rozi, Horváth Zsanett) egy új műfajt alkotott meg: a *részvételi* filmet.” (Krétakör dvd) Megjegyzés: a részvételi film nem tekinthető új műfajnak, a külföldi vizuális antropológiának a Jean Rouchtól származó „shared

szereplőkkel közösen kitalált forgatókönyv szerint, improvizációs gyakorlatok végzése után stilizált környezetben eljátszották a cigány-magyar konfliktussorra épülő jeleneteket. Gulyás Márton, a projektben résztvevő Krétakör ügyvezető igazgatója a szituációkhoz kitalált, berendezett színhelyekkel „környezetet és látásmódot rendelt”, ügyesen választott harsány színeket, geometrikus formákat, hétköznapi tárgyakból díszleteket, pontos, szögletes beállításokat. „Kammerspiel”-hagyományokat idéz, a szereplők (egy heti közös munka után) kiválóan játsszák saját szerepeiket. Horváth Kata és antropológustársai terepmunkájukkal valami egészen más minőséggé érlelték a kutatói/adatközlői viszonyokat, ezt közvetíti a kisjátékfilm és a szereplőkkel készült fekete-fehér, szuperközeliken fényképezett riportok a másik dokumentációban (*Új Néző*).

Önállóan ez a kisfilm azonban nem sokat mond el a projektről, sem annak szemléletéről, sem módszeréről, sem a célba vett társadalmi tapasztalatokról. Viszont a közvetítés, kiegészítés, értelmezés módját megtalálták: egy honlapon tették közzé a projekt vizuális (filmek, fotók) és szöveges (résztvevő szakemberek, színészek, az érintett közösségek tagjainak visszajelzéseit, elemzéseit. Így a kutatási, cselekvési folyamatok tetszés szerint bejárhatók. A webes dokumentumfilmezésnek olyan formája van itt kialakulóban, amely a kontextusnak minden elemét igyekszik megmutatni, értelmezhetővé tenni, és ugyanolyan hangsúlyosan jeleníti meg a résztvevők reflexióit, mint magát a projekt menetét. Hasonló célt szolgál maga az *Új Néző* c. dokumentáció, amelyen Takács Gábor bevezetője után részleteket láthatunk a program különböző fázisaiból.

Nem bocsátkozom a projekt elemeinek és a vizuális reprezentációk részletes elemzésébe, hiszen talán a leírtak alapján is világos, hogy ebben a megközelítésben feloldódnak, értelmüket veszítik a modell és motívum funkciók, sokkal inkább, mint a Közgáz Vizuális Brigád által művelt közösségi filmezés esetében. A projekt lényeg ugyanis, hogy az interaktív jellegnél fogva a dokumentációban sokkal több minden válik láthatóvá: a projektvezetők kérése, beavatkozása, a színészi játék jellege, a közösség tagjainak megszólalásai, játéktípusa azokat a kulturális performanciákat mutatja meg működés közben, amelyek társadalmi tapasztalataink alapjául szolgálnak.

Egyáltalán mi az a társadalomszemlélet, amivel színházunk dolgozik? Szükség van-e egyáltalán „társadalomszemléletre”, ahhoz, hogy létrehozzunk egy ilyen programot? Hogyan értheti a színház és a dráma a politikát? Hogyan értelmezi saját jelenléte politikáját? Vagyis honnan, milyen pozícióból fogalmaz meg jelentéseket, milyen viszonyulásban a helyi résztvevőkhöz, és milyen céllal teszi ezt? Látszólag ezeknek a

anthropology-nak” nevezett irányában számos kísérlet létezik a részvételnek a filmes gyakorlatba való átültetésében.

nagyon absztrakt kérdéseknek semmi köze nincs a konkrét szomolyai és az ároktói munkához. Nagyon sokszor azonban, amikor a cigány helyéről és szerepéről vitatkoztunk a projekt során valójában ezeket a kérdéseket vetettük fel. Tehát innen nézve a cigány, (mint valószínűleg ma bármely társadalmi akció szükségszerűen érzékeny momentuma) egy apropó volt, amin keresztül saját projektünk még tisztázatlan céljai, illetve a résztvevők céljai közötti különbségek előjöttek. A cigány, mint projekciós felület működött. Jól lejátszható rajta számos olyan kérdés, ami saját színházi akciónk feladatára vonatkozik: arra hogy mit is akar csinálni a színház ezekben a falvakban? (Horváth Kata, AnBlok, <http://www.ujnezo.hu/Ertekeles>)

Ily módon, a webes dokumentumfilm nézésekor, a szövegek hozzáolvasásával sokat tisztul a kép. A játékban résztvevők interakciói, szubjektív nézőpontú elbeszélései, a kutatók elemzéseik hozzák létre az (új) néző fejében a filmet, amelyben saját valóságreferenciáit, és azoknak „az elmosódott film” általi legitimálását kizsírítják a projekt résztvevőinek saját életükről közvetített megnyilvánulásai. A megfigyelt közösség egyenrangú részvétele (és a projekt kidolgozásának módja, a lehetséges csapdák elkerülésére irányuló figyelem) biztosítja, hogy önképüket, ha nem is önállóan, de szakemberekkel együtt maguk formálják. Annak lehetséges pozitív következményeiben pedig aktívabb szereplői lesznek nemcsak a reprezentációjuknak, hanem az életük alakításának is. Ha emlékszünk a *Cséplő Gyuri*-ankétok összegzésében megfogalmazott idealisztikus megjegyzésre a várt társadalmi hatásról: a cséplő gyurik saját sorsuk alakítójává válhatnak, és Schiffer Pálnak a nyolcvanas évek elején meglehetősen utópisztikusnak tűnő gondolatára (nem sokkoló képekkel, hanem az érintettek önkép-elemzésének segítségével kell befolyásolni társadalmi folyamatokat), láthatjuk a tudományos megközelítések közötti óriási különbségeket.

3.2. „Rendelt film” és akcióantropológia

Mennyiben tekinthető közösségi filmnek Kovács Kristóf *Malaccal teljes c.* dokumentumfilmje, amelyre a „rendelt film” kategóriáját alkalmazta Muhi Klára filmkritikus, az akcióantropológia kifejezést pedig maga az alkotó? Egy antropológiai terepmunka során ismerkedett meg a későbbi film szereplőivel, majd beszélte rá őket a forgatásra, a közös játékokra. A kortárs vizuális antropológia elmélete (és gyakorlata) erős érvekkel szolgál a pozitívista tudományfelfogáson alapuló, „objektív realizmusra” törekvő filmkészítéssel szemben. Az antropológia „interpretatív fordulata” után, a kulturális performanciákat, (szimbolikus gyakorlatokat) tartja leginkább megfigyelésre érdemesnek – ezek vizsgálatára pedig a film médiuma kiváltképp alkalmas. Az egyik elméletíró, Jay Ruby álláspontja szerint a filmkészítőknek - Clifford Geertz terminusával élve – „etnográfiailag sűrű filmeket” kellene készíteniük. Ennek elérésére azonban nem elégségesek a megfigyelő film módszerei, a vizuális antropológia művelői maguknak kell bizonyos helyzeteket provokálniuk, a köztük és filmhőseik közötti interakcióknak kell nagyobb jelentőséget tulajdonítaniuk, egyfajta

„fikcionalizált tudás” létrehozására törekedni: mindezt azonban a kitartó terepmunkán alapuló szilárd háttérismeretek birtokában. A Ruby által bevezetett új fogalom, a „trompe l’oeil etnográfiai realizmus” lényegi elemei, hogy az antropológiai filmnek „nonfiction narratívát” kell létrehoznia, a történetelbeszélés hagyományostól eltérő módozatait használva, állandó reflexiót alkalmazva, a nézőket pontosan instruálva arról, hogy a látottak „szándékos választások” eredményei. A „naiv” realizmus-felfogást elhagyva az etnográfusoknak világossá kell tenniük: műveik „az ábrázolt hősök valóságának társadalmi konstrukcióról alkotott filmkészítői konstrukciók”.

Kovács Kristóf vajszlói történetében a roma származású Balogh Lajos, (aki többször sikertelenül próbálkozott a település önkormányzatába képviselőként bekerülni) engedve a szerző kérésének szervezni kezd egy böllércsapatot, akikkel majd benevezhet a napközi böllerversenyre, és képviselheti az Ormánságot. Az alkotó elképzelése szerint a csapat romákból állt volna, érdekes „színfoltként” jelent volna meg a szerinte inkább paraszti, parasztosodó közösségekre jellemző versenyben. Balogh Lajos azonban meghívott a részvételre tapasztalt, nem roma bölléreket is. A film kiváló dramaturgiai (és humor-) érzékkel építi fel a történetet: nyomon követjük a készülődés fázisait, a csapat szervezése, a kapcsolódó feladatok kiosztása pedig módot ad arra, hogy kicsit megismerjük azokat a kulturális performanciákat, amelyeket fentebb Jay Ruby említett.

Az eredeti elképzelés szerint a film inkább a „státuszemelkedés” folyamatára és következményeire irányította volna a figyelmet, így azonban, a főszereplő határozta meg, hogy „az együttéléstről szóljon”. A fordulatos, derűs alkotás nem nélkülözi a szerző ironikus megjegyzéseiként szolgáló stíluselemeket, öntudatos narrációt alkalmaz, ám épp a dramaturgiai követelményeknek rendeli alá az „etnográfiailag sűrű leírással” szembeni elvárásainkat. Felmerül a kérdés: az etnikus vállalás, amely kétség kívül fontos tényezője a cigány szereplők társadalmi tapasztalatainak, miért nem ágyazódik mélyebb összefüggésekbe? Elfogadhatjuk-e azt az érvet, hogy épp a főszereplő utasította el ezt a megközelítést azzal, hogy „vegyes csapatot” állított össze? Hogyan értelmezzük háttértudásként akkor a film bevezető jeleneteit, amelyek a sikertelen képviselői jelölésről tudósítanak? Milyen szerepet töltenek be a különféle (közéleti) rítusoknak a lokális társadalmak életében, hol helyezkedik el ezekhez képest a böllér-csapatépítés, a versenyre készülés?

A film, amennyiben lemond ezeknek a kérdéseknek a feltevéséről, talán valóban az ormánsági böllércsapat szerveződéséről és szerepléséről szól, és ellenáll az etnicitásra fókuszáló értelmezésnek. Az „együttélés” társadalmi tapasztalatának a mai Magyarországon azonban

nem szerves része-e az etnicitás egy olyan településen, ahol romák és nem romák élnek vegyesen?

3.3. Pászítás avagy együttélés a kutató(i) tekintetek keresztüztüében

Szuhay Péter és Kőszegi Edit életművének kivételes jelentőségű részét képezik az együttélés-esettanulmányok, amelyekről filmes dokumentációk készültek. Számunkra ezek azért is fontosak, mert az antropológiai elemzésekbe szöve számos utalást találunk a filmkészítői / kutatói szerepre, valamint a köztük és az adatközlők között kialakuló viszonyra vonatkozóan.¹¹³ Az alábbiakban ezekre, valamint két 2007-ben rögzített interjúra is támaszkodunk.

A kétegyházi terepmunka 1994-ben egy „etnikai konfliktus” okainak feltárási szándékával indult. Az alkotók kamerájukkal „újságírói szerepben” érkeztek a helyszínre; a cigány közösség erre vonatkozó reakciói így be is épülhettek az elemzésbe, Suhay részletes leírása pontosan megvilágítja az adott cigány közösség tagjainak kiváló konfliktuskezelő képességét. A kutató/dokumentátorok kitartó közeledése később lehetővé tette az őszinte viszony kialakulását, amely több szalon is, mély barátság szövődését eredményezte. A bizalom elnyerésének egyik fontos eleme a családfő által kitűzött feladat volt: a család életében bekövetkezett (az etnikai háborúnál sokkal fontosabb) tragédia felgöngyölítése (Suhay 2007) Az adatgyűjtés, elemzés célja ezáltal egy olyan oláh cigány közösség szokás- és normarendszerének a feltárása lett, „akiket a többség cigánynak mond, akik hangsúlyozzák a roma kultúra különállását” (Suhay 2003: 43), valamint akiknek történeteik kiválóan alkalmasak voltak a többség (tehát a néző, valamint a szomszéd parasztok), a kutató megfigyelő és a cigány közösség által felépített konstrukciók összehasonlítására. A megközelítésmód kiválasztását a következőképpen indokolja a szerző:

A kétegyházi oláh cigányság példáján keresztül azt a kérdést próbálom vizsgálni, hogy a kisebbségben lévő magyarországi cigányság etnikus öntudata és szimbolizációja hogyan épül fel egy kettős rendszerként, s benne kifelé (a társadalom felé) és befelé (a saját csoport, illetve etnikum felé) magáról milyen képet fest. Kiinduló pontként azt a megfontolást kell rögzíteni, hogy a cigányság (mint minden kisebbség) etnikus öntudatát és szimbolizációját csakis kizárólag a „többségi társadalomhoz” való viszonyrendszerén és viszonyulásán keresztül értelmezhetjük, vagyis abba a társadalmi mezőbe kell elhelyezni e problémát, amelyben egymással folyamatos (elfogadó, elutasító) kapcsolatban áll többség és kisebbség. (Suhay 2003: 44)

¹¹³ Suhay Péter rendelkezésemre bocsátotta publikálatlan doktori dolgozatát; segítségét ezúton is nagyon köszönöm.

A számos kiváló megfigyelést, értelmezést tartalmazó esettanulmányhoz képest a dokumentációt képező filmes anyag dokumentumfilmmé szerkesztett változata azonban rendkívül hiányos. Ott pontról pontra világosabbá válnak az etnikus öntudat és szimbolizáció összetevői, feltáruznak az összefüggések, a (filmben is elhangzó) interjúrészletek kiválóan árnyalják, kiegészítik a kutató meglátásait. A reflexiókkal tűzdelt, megfigyelői szerepre vonatkozó, szubjektív megjegyzések, a paraszti és a cigány közösségek tagjaihoz fűződő viszonyok leírásai teljesítik azokat az elvárásokat, amelyeket egy közösségtanulmánnyal szemben táplálunk. Ugyanakkor a dokumentumfilmből teljességgel hiányoznak azok a formanyelvi eszközök, amelyek ugyanezt a célt szolgálnák. Ez abból a már fent említett szemléletmódból ered, amelyet a dokumentum- és antropológiai filmelmélet „behaviorista vagy pozitivistá megközelítésnek” nevezi. A film hősei bizonyos nézetek, életfelfogások, identitástípusok „illusztrációivá” válnak, nem tárulnak fel azoknak a fontos interakcióknak a mozgatórugói, amelyek a fent leírt többség/kisebbség viszonyrendszert meghatározzák. A „respektus” hiánya természetesen nem jelent szándékos lealacsonyítást, mindössze annyit, hogy a szerzők által megtapasztalt élményanyag (amely hangsúlyozom, többnyire bensőséges kapcsolatrendszerből táplálkozik) sem közvetítődik a néző felé. A (szimbolikus jelentésű) történetek szereplőivel a szerzők *elmeséltetik* ugyan, hogyan, milyen motivációk szándékok mentén szerveződik az életük, ám sem az operatóri munkával, sem a szerkesztésmóddal nem segítenek az egyes szereplők mikrovilágainak felépítésében. Pedig az ellensúlyozáshoz kiváló „nyersanyagok” álltak a szerzők rendelkezésére, a családi fotókon kívül egy amatőr videofelvétel is, amely Faragó Lajos fiának, a fiatalon, tragikus halállal elhunyt Ádámnak a temetésén készült. Szuhay az esettanulmányban leírja, hogyan szolgált ez a szinte „műalkotásnak” tekinthető esemény dokumentációja mintaként későbbi temetésekhöz. Az amatőr felvétel részleteit a történetek közé szöve látjuk, méghozzá vélhetőleg egy olyan koncepció alapján szerkesztve, amelyben szintén a látottak „illusztratív” jelentőségén van a hangsúly. Ám az épp természetességüknél, valamint egészen más, többnyire érzelmi hangsúlyokat kijelölő szerkesztésmódjuknál fogva kivételes képsorokat érdektelenné teszik az eléjük, mögéjük vágott, az értelmezést segítő interjúrészletek.

Az általam kijelölt rendszerben ez a fajta antropológiai filmezés azonban rendkívül fontos szerepet tölt be, hiszen az alapproblémánkat nagyon jól megvilágítja. Az esettanulmányban szereplő részlet (az újságírói szerepben érkező alkotópáros elutasítása, majd a bizalmi viszony kialakulása az ismerkedés után) nyilvánvalóvá teszi, hogy az antropológiai filmkészítői/kutatói pozíció egy hagyományosnak mondható cigány közösség számára nem minősül hatalmi helyzetnek (hiszen nyilván semmilyen tapasztalatuk nincs működéséről). Az sem kétséges, hogy az alkotók részéről tapasztalt érzelmi közeledés, barátkozás őszinte lehet.

Csakhog ez meghatározott céllal történik – adatgyűjtés, filmkészítés – és hiányzik belőle az a fajta kölcsönösség, amelyet épp a fenti Új Néző projekt vizsgálatában kimutattunk. Azt gondolom, hogy ha Szuhay Péter következetes marad a saját kutatásához, amelynek tézise szerint „ a cigányság etnikus öntudatát és szimbolizációját csakis kizárólag a „többségi társadalomhoz” való viszonyrendszerén és viszonyulásán keresztül értelmezhetjük, vagyis abba a társadalmi mezőbe kell elhelyezni e problémát, amelyben egymással folyamatos (elfogadó, elutasító) kapcsolatban áll többség és kisebbség”, akkor megkísérel kidolgozni egy olyan filmzési metódust, amelyben ennek az etnikus öntudatnak a szimbolikus reprezentációját, a rendelkezésre álló amatőr felvételt Faragó Lajos fiának a temetéséről, amelyet nem melleleg az esettanulmányban „műalkotásnak” nevez, a hozzá méltó szerepben illeszti filmjébe.

Kőszegi Edit és Szuhay Péter filmje azonban 1994-ben készült, egészen más társadalmi környezetben, így igazságtalan lenne számon kérni rajta azt az (egyébként is ritka) attitűdöt, amely a „cselekvő kutatókat” jellemzi.

Annál is inkább, mert ugyanebből a nyersanyagból, egészen más nézőpontú filmet készített a szerzőpáros *A három nővér* címmel 2008-ban. Főhőse, az időközben elhunyt, Faragó Gizi, a Markának becézett apró kis asszony, akiről fentebb szó volt. A film azonban sokkal több annál, mint hogy emléket állítson egy küzdelmes életnek: az ő személyiségére van „igazítva”. A szegénységet úgy látjuk általa, mint természetes életteret, a meghatározó sorselemeket elbeszélése nyomán úgy éljük át, ahogyan ő kommentálja. Ugyanakkor mindvégig tudatában vagyunk a film konstrukció-voltának, hiszen a szerzők jól megszerkesztett beállítások vizuális elemeivel, a hangsúlyozás szerepét jól ellátó hanghatásokkal kommentálják az eseményeket. *A három nővér* nem antropológiai, hanem dokumentumfilm.

A váltást az alkotópáros gazdag életművében úgy értékelhetjük: a romakép konstruálása helyett annak dekonstruálása zajlik, hiszen Faragó Gizi etnikus vállalása egészen máshogy szerepel ez utóbbi filmben. *A Szemembe megy a bánat...* c. film modellje a cigány kulturális sajátosságok rendszere lett Szuhay Péter antropológus értelmezésében, és bár annak motívumait az esettanulmányban (épp a szubjektív tapasztalatok, megfigyelések és a cigány közösség saját fogalmainak egymásra vetítésével) nem illusztratív jelleggel, hanem értelmezve tárta fel, ugyanezt nem sikerült érvényesítenie a filmkészítésben. Találgatásomnak nincs sok értelme, mégis megjegyzem: Szuhay Péter elbeszélése alapján úgy sejtem, talán a két férfi barátságáról, hasonló habitusáról kellett volna filmet készíteni: az lett volna a megfelelő „társadalmi mező” a cigányság etnikus szimbolizációjának értelmezéséhez. Hasonlóan a 2008-as filmhez, amelyben az „alaphangnemet”, tehát a szerkesztésmódot, a

stíluslemek kiválasztását Kőszegi Editnek a főszereplő iránt érzett feltétlen tisztelete és csodálata határozta meg. Nem alaptalanul; mellesleg a két asszony közötti barátság hasonló módon alakult, mint Szuhay és Faragó Lajos esetében. A film modellje ebből következően Marka lett, a motívumok (amelyek mellesleg a cigány etnikai öntudat motívumai is) többnyire akkor és úgy válnak láthatóvá, amikor és ahogyan ő rámutat. (Persze nem kizárólag: hiszen a film elmosódottsága miatt néhányszor nem megfelelő összefüggésekben is jelennek meg motívumok.) Az előbbire példa az asszony életfelfogását, értékrendjét summázó kijelentés: „De akinek van számja, házszám, az mindig ember. Ember a talpán. És aki tart egy kis jószágot. Így van ez kérem.” Az utóbbira pedig épp az a rossz beidegződésű operatőri mozdulat, amely során a kamerával „végigméri” az apró asszonyt: tetőtől a tornacipős talpáig. Ám nem ez a jellemző, inkább vizuális elemekkel, hanghatásokkal kommentálják az eseményeket: a csendes hangulatképek, az áttűnések, a finom zene (Fátyol Tivadar munkája) kiválóan kiegészítik a nyers „valóságképeket”. Nem véletlenül került fel Faragó Gizella fotója a 2011. Athe Sam Cigányfesztivál plakátjára.

Visszatérve az alapproblémánkra, Kőszegi Edit és Szuhay Péter együttműködésének a számos dokumentumfilm mellett van még egy nagyon fontos gyümölcse: a szendrőládi terepmunkáról készült filmes dokumentáció archívuma. (Ennek filmmé szerkesztésével már többször próbálkoztak, egy-egy motívum kiemelésével, sikertelenül.) A kutatás metaforikus elnevezése, a „pászítás” a közösség által használt fogalom, amely a szendrőládi cigányok három szólamú (leginkább virrasztalásokon) alkalmazott éneklési stílusa.

„Pászítás”, avagy az együttélés anatómiája” címmel készítettünk filmdokumentációt a községben. A dokumentáció során abból az előfeltevésekből indultunk ki, hogy a helyi társadalomban a cigányok/romák élete, társadalmi helyzete, a munkamegosztásban elfoglalt helye, egyáltalán esélyei alapvetően a többség-kisebbség viszonyának a függvénye, annak, hogy a parasztok hogyan „bánnak” a cigányokkal, s a központi rendelkezéseken túl milyen helyi feltételeket teremtenek, illetve a romák milyen törekvéseket fogalmaznak meg. Természetesen a szendrőládi kutatásnak is az az alapkérdése, hogy hol helyezhető el az itteni cigánynak mondott, magukat is cigánynak/romának mondó emberek törekvése és kulturális teljesítménye az identitás és önmeghatározás tengelyén. (Szuhay 2003)

A rendkívül gazdag anyag több, mint kordokumentum: a megfigyelt (konstruált) és spontán („tisza dokumentum”) kulturális performanciák tárházát tartalmazza. Formát keres, de előbb-utóbb valószínűleg – a szerzők jelenlegi, kiváló elképzelése szerint talán egy virtuális Szendrőlád internetes adatbázisában – megtalálja majd.

3.4. A fordítás lehetősége – antropológiai közvetítéssel

A romareprezentációban kivételes helyet foglal el egy olyan antropológiai film, amely a téma kiválasztása és megközelítése révén egészen közel került az önkép megformálásához, bár alkotói nem roma származásúak. Gát Balázs és segítője, Antos Balázs *Gypsy Side* (2006) címmel forgatott egy rövid dokumentumfilmet nyolcadik kerületi fiatal roma rapperekről, kiaknázták a sajátos zenei szubkultúra bemutatásában rejlő lehetőséget: mivel a hiphop dalszövegek az önreprezentáció tiszta, nyers szövegei, azok idézetként való használatát a környezet bemutatása egészíti ki.

Pedig módszerét tekintve hagyományos megfigyelő film: interjúkat, szituációkat rögzít. Ami azonban „működteti”, hogy párhuzamba kerülnek az interjúkban megfogalmazott gondolatok, tehát a filmkészítőknek, közönségnek szánt kijelentések (önmeghatározások) és a gyakori zenei bejátszások dalszövegei. A freestyle rögtönzések ugyanis a „valódi” hitvallások: Gát Balázsék ezekhez „csak” kontextust teremtettek a környezet aprólékos bemutatásával és a rapperek társas viszonyainak érzékeny, mégis célratörő feltérképezésével. (Rendkívül fontosak a lakóhelyeken – a nyolcadik kerületi belső udvarokon – a próbajellegű rögtönzött előadások.)

A film másik fontos jellegzetessége, hogy kamaszok, fiatalok identifikációjáról, a felnőtté válás küszöbállapotáról, a kortárs csoportok hatásáról és annak a szociális helyzet általi meghatározottságáról mesél, ám mindezt kiegészíti egy autentikus önreprezentációs formával, hiszen ugyanezt verbálisan, interjúk során nem, sőt még szituációkkal is nehezen lehetne feltárni. Az identitások fenyegetettsége, a stigmatizáltság azonban nem párosul „áldozati szereppel”, mert épp a hip-hop szubkultúra általi fordítás lehetősége teszi a fiatalokat aktívvá, és szükségképpen vonja maga után új, hibrid identitások megjelenését. A fordítás Salmon Rushdie értelmezésében ugyanis feloldja az „eredeti forrásokhoz való visszatérés” és „az asszimiláció, homogenizáció” közötti választás hamis dilemmáját, helyette a régi és új kötődések párhuzamosságának fenntartását tartja járhatónak. A globalizáció ebben az értelemben jótékony hatást fejthet ki: a hibriditással a kreativitás új formáit válthatja ki. Stuart Hall „az új etnicitásokról” szóló szövegében (Hall 1992) a különbségelméletek újrafogalmazásának szükségességét sürgeti, mivel az ellentmondásos kategória: lehet radikális, éles választóvonal és feltételes, összekötő minőség is.¹¹⁴

¹¹⁴ Szerencsés dolog lenne, ha a dolgozat ezen a pontján kitérnék Gauder Áron: *Nyócker!* (2004) c. egész estés animációs filmjének elemzésére. Itt ugyanis véleményem szerint ugyanezeknek a kérdéseknek a felvetése történik, a populáris kultúra normái szerint. Mivel azonban egy különleges formai megoldással a modell/motívum problémát kikerüli (fényképek alapján animált arcokat, rajzolt alakokat használ), a lehető

4. Identitások fenyegetettsége a kortárs társadalmi környezetben

A következőkben olyan „identitásfilmeket” elemzek, amelyek saját konstrukciókat jelenítenek meg és bizonyos tekintetben állítanak szembe a többségi romaképekkel. Ezeknek jelentős szerepük kellene legyen az elismerésért folytatott küzdelemben, amely elé – minden látszólagos siker ellenére - épp a környezet általi „fenyegetettségük” gördít akadályokat.

4.1. Romák, rasszisták (és romakutatók) egy táborban

A Roma Média Iskola¹¹⁵ két volt diákjának 2002-es vizsgafilmje, Révész János és Szirmai Norbert *Jobb a Fradi!* c. dokumentumfilmje Tolerancia-díjat kapott. A film egyik elemzésében ezt olvashatjuk:

A jó témaválasztás már önmagában a film sikerének záloga: az alkotók egyszerűen bementek a ferencvárosi 'B-középbe', onnan vették fel a mérközést, s beszélgettek a szektor szurkolóival. A filmben ezen kívül riportot látunk a kisebbségi ombudsmannal, *egy roma származású megrögzött Fradi-szurkolóval*, a Fradi ügyvezető igazgatójával, egy játékosal, sőt az alkotók megkeresték a MAZSIHISZ képviselőjét is. Fekete hajjal, barna bőrrrel bemenni a Fradi B-középbe, azt gondolom, önmagában nagy merészség. Az alkotók bátorságához kitűnő filmes érzék társult, s az így megszületett film sikeresen ötvözi a riport- és a dokumentumfilm sajátosságait. Szikár, de sokatmondó alkotás.” (Kiemelés: P.A. Szigeti:2004)

A film elmosódottságából adódóan az elemző bizonyos, kulcsmotívumokat félreértett. A „roma származású megrögzött Fradi-szurkoló” ugyanis nem véletlenül szerepel a filmben, a fekete hajjú, barna bőrű fiúk pedig nem kimentek forgatni a B-középbe, hanem maguk is kijártak szurkolni, tehát az említett férfi egyfajta alteregói szerepben jelenik meg. A film értelmezését véleményem szerint ugyanis meghatározta az akkori társadalmi környezet: tényfeltáró szociográfiaként fogadták, méltatták vagy bírálták óvatosan (hiszen mégiscsak vizsgafilmről volt szó). A Roma Média Iskola ebben az időszakban nagyon fontos szerepet töltött be, épp azt a célt szolgálta, hogy rövid idő alatt jó szakembereket képezzen (sokan közülük ma is a médiában dolgoznak), ám volt egy kimondott elvárása, arra tanította a fiatalokat, hogy az újságírást a jogvédelem eszközeként használják. Ez egyrészt tükrözte a szervezők, köztük leginkább az alapító Elbert Márta elkötelezettségét: szociológusként forgatott filmeket, aktívan részt vett a Fekete Doboz rendszerváltást dokumentáló tevékenységében, korábban pedig Schiffer Pál közvetlen munkatársa volt. Ez a fajta szemlélet azonban nem vett tudomást épp arról a lehetőségről, hogy a roma fiatalok hibrid

legelmosódottabb filmes eszközöket alkalmazza. A megfelelő elemzéshez hiányosak a kompetenciáim, nem értek az animációhoz, játékfilmként pedig épp a fentiek miatt nincs értelme vizsgálni.

¹¹⁵ A Roma Média Iskola rövid ideig tartó fennállásának történetét Szigeti Ferenc tanulmányából ismerhetjük meg a *Metropolis* c. folyóirat 2004/2. számában (Szigeti Ferenc: Mérföldkövek. A Fekete Doboz Roma Média Iskolája).

identitásainak kifejeződését segítse¹¹⁶, támogassa. Ilyen értelemben Szirmaiék filmje valahol félúton áll: az ötlet, hogy az általuk kiválóan ismert B-középről forgassanak, kiváló volt, a megvalósításban „elhalkult a hangjuk”. A magukat elrejtő/felfedő játék erőtlen lett. A szurkolói szubkultúra megjelenítése ugyanis szinte az egyoldalú szociografikus tényfeltárás paródiája: a durva rigmusokat kántáló fiatalokkal szemben helyezik el a kamerát, a meccs alatt készített felvételekhez párhuzamos vágással a jelenség különféle szempontú, de szinte kizárólag negatív előjelű értelmezéseit megfogalmazó interjúkat kapcsolják. Mígnem feltűnik a deklaráltan roma identitású szurkoló és mesél a Fradi B-közép iránti érzelmi kötődéséről. A film végén, csattanóként elhelyezett jelenetben Révészék egy fiatal szurkoló párt interjúvolnak meg. Az addig csak az arcjátékával jellemzett szőke lány Révész Jani kamerájába mondja: „csak az a baja a cigányokkal, hogy élnek”. Az alkotók hatalmi pozíciójuk biztos tudatában kimerevítik a képet, fényképezőgép kattán, megjelenik feliratként az elhangzott mondat, és felhangzik újra a Fradi-szurkolók cigányozós rigmusa. Ez a rendkívül frappáns lezárás él tehát az önreflexió lehetőségével: saját, vállalt, fenyegetett roma identitását megmutatja, de a reprezentáció hatalmi eszközével felfegyverkezve *utasítja el a félelmet*.

Erre utalhatott a Roma Média Iskolában kiadott gyártói annotáció szövegének kezdete: „Romák és rasszisták egy táborban: különleges helyzetben készítették el az alkotók ezt a filmet a rasszizmus természetrajzáról.” Szirmai Norbert és Révész János megtalálták a *témájukat*, ám kis híján önmaguk modelljévé váltak.

Talán egyetlen kulturális térben adatott meg a lehetősége, hogy az eredeti elképzelés szerint működjön: a 2007-es Velencei Biennálé Junghaus Tímea kurátor által összeállított Roma Pavilonjában, ahol kiállítási tárgyként szerepelt, és kiválóan illeszkedett a többi külföldi művész alkotásával. Hozzá hasonlóan azok is – a koncepcióhoz híven - egy új, transznacionális, hibrid roma identitás formálódásáról és annak nehézségeiről tettek bizonyosságot.¹¹⁷

¹¹⁶ Szirmai Norbert „hibrid identitásáról” Bakos Gábor és Weber Imre képzőművészek által készült egy olyan képi reprezentáció, amely a Roma Integráció Évtizede Program keretében támogatott „ARC Vágyképeken”, óriásplakátokon szerepelt. Szirmai plakátján a következő idézet volt olvasható: „Azt gondolom, hogy egy roma fiatalnak valami olyasmire kellene vágyakoznia, ami ellentétben van a jelenlegi helyzetével.”

¹¹⁷ A kiállításához tartozott egy – korábban említett „NoRoma!” c. videóinstalláció is, amelyet az OSA archivistája, Zádori Zsuzsa és Szuhay Péter állítottak össze: 1940 és 2007 között készült rasszista mozgóképekből. A „NoRoma!” összeállítás sok tekintetben szemben állt a kiállítás koncepciójával, de maga a szerkesztés elve is problémássá tette az anyagot (az archív képek használata ugyanis rendkívüli körültekintést igényel). Ennek kritikai elemzését egy filmes konferencián tartott előadásomban végeztem el: „A Self Fulfilling Project” címmel, ám nyomtatásban nem jelent meg. (European Network for Cinema and Media Studies, Budapest, ELTE MMI, 2008.május)

4.2.Fenyegetett művészidentitások

A látszólag támogató, ám valójában ellenséges (posztpaternalista) társadalmi környezet – újra a film elmosódottságára kell hivatkozzam – nehezen bár, de láthatóvá válik két olyan dokumentumfilmben, amelyeket Mészáros Antónia készített Bogdán Árpád közreműködésével egy brit tévécsatorna, a TV for Environment számára. A *Megtagadva* (2009) egy olyan felkérésnek tett eleget, amelyben a rendezőnő a magyarországi roma értelmiség helykeresésének problémáit elemzi. A „*Darkness on the Edge of Town*” c. dokumentumfilm a „*Life on the Edge*” c. sorozatba készült: Bogdán Árpád riporterként járja végig a 2009-es romagyilkosságok helyszíneit, és elemzi a háttérben zajló társadalmi folyamatokat.

A fiatal filmrendező Malgot István egyik színdarabjában színészként kezdte pályáját, majd később Fodor Tamásnál a Stúdió K-ban játszott. Néhány év múlva megrendezte első önálló nagyjátékfilmjét, amely a 2008-as Magyar Filmszemlén az elsőfilmeseleknek járódíjat kapta. A *Boldog új élet* Magyarországon valójában első fontos darabja az önreprezentációnak; biográfiai ihletésű története pedig egy fiú sorsán keresztül a romák identitáskeresésének metaforájává válhat. Sajátos „így jöttem” darabja a magyar filmtörténetnek, mert a korrajz jelentősége eltörlül a személyes sorstragédia mellett: mindent felülír a „nem-származás” élménye. Főhőse állami gondozásban nő fel, a film életének két évét meséli el, az intézetből való kikerülés utáni időszakot. Az önállóságért a fiúnak nagy árat kell fizetnie, úgy érzi, ha nem képes feldolgozni gyermekkori traumáit, ha nem tud összegyűjteni az intézetbe kerülés előtti időszakról annyi információt, amennyi alapján a családi háttéréről valamilyen képet formálhat, akkor nem bír önálló életet kezdeni. A boldogulás története két síkon zajlik: a valóságos események mellett egyenrangú szerepet töltenek be a fiú emlék- és képzeletvilágát megjelenítő képsorok. A szerkesztésmód érdekessége pedig abban rejlik, hogy az intézetből való kikerülés utáni új élet párhuzamba állítódik az oda bekerülés pillanatával, mindkettő azonos súlyú fordulópontnak mutatkozik. A „kinti élet” élményei sorban idézik fel a valós emlékszákkal átszótt fantáziaképeket. A múlttal való szimbolikus kommunikációra való törekvés a jelen megélésének és a jövő építésének feltételeként jelenítődik meg. Az önazonosság elengedhetetlen feltétele annak a csoportnak a körülhatárolása, amelyhez tartozni kívánunk vagy kényszerülünk. Ez az a probléma, ami a film érzékeny látásmódját áthatja, és igazából a két dokumentumfilm felől éleződik ki. A három film ugyanis az identitásépítés három fázisaként értelmezhető, amelyet Jan Assmann a kulturális emlékezetről szóló könyvének „Kulturális identitás és politikai képzelőerő” c. fejezetében rögzít. (Assmann 2004:129-159)

Az első filmben (nem vegytisztán, de hangsúlyosan) az *egyéni identitás* formálódásának fikciós történeté szövést maga Bogdán Árpád végezte el: olyanformán, hogy „az egyén által a hús-test vezérfonal mentén önmagáról fenntartott képet, sajátyszerűségéről, összetéveszthetetlenségéről, pótolhatatlanságáról” (Jan Assmann) próbálta felépíteni a vásznon; az egész „így-jöttem” és alterego-játékban elkezdte kialakítani a filmrendezői énjének gyermekkori alapjait. Csakhogy – valószínűnek tartom, épp a nem megfelelő társadalmi környezet vagy az azzal összefüggő állami gondozásban szerzett valós élmények hatására– ebbe az egyéni identitásképbe a vásznon nem megfelelően sikerült beilleszteni a cigány származást. Az egyik vele készített interjúban azzal indokolta döntését, hogy a „cigány lét a legalkalmasabb a kirekesztettség többféle síkon való megmutatására” (Pócsik 2007a).

A rendezőnek ez az indoklása számos kérdést felvet, de leginkább újra a modell/motívum problémáját. Ha Bogdán Árpád számára a cigány sors a számkivetettség modellje, akkor elutasítja a társadalmilag legitim roma identitást. Ha viszont így van, milyen szerepet játszanak az életrajz-alapú filmben annak motívumai? A filmnek témája lehetne a cigány (ön)sors, ha az alkotója az öntudatos narráció, az önreflexió eszközeivel láthatóvá tenné önmagát, de ennek nem érezte szükségét.

A játékfilm bemutatója után nem sokkal Mészáros Antónia dokumentumfilmet forgatott Bogdán Árpádról, amelyben a rendező a filmhősehez hasonló utat jár végig (*Megtagadva*, 2009), a forgatás keretein belül felkutatja a múltjára vonatkozó dokumentumokat, felkeresi a fontos szereplőket, majd hosszas vívódás után néhány rokonát, köztük édesapját is meglátogatja. A filmet nemcsak a személyes találkozások dokumentálása, érzékeny megjelenítése, hanem a főhős kommentárjai, visszaemlékezései teszik érdekessé. Az állami gondozottság traumatikus élménye ugyanis sajátos megvilágításba kerül azzal, ahogyan Bogdán elemzi, értelmezi a saját roma identitásának el- illetve megtagadását, a hetvenes-nyolcvanas évek intézményrendszerében nagyon markánsan kirajzolódó hatalmi politikákat. (A film emblematikus jelenete a balatonberényi intézet volt nevelőivel való találkozás, amely a paternalista viszonyok jelenünkbe való átöröklődésének röntgenszerű átvilágítása.) A roma származáshoz kapcsolódó képzetekbe sajátos módon keveredik a társadalmi helyzet: a visszaemlékezésben nagyon fontos szerepet játszanak azok az emlékképek, amelyekben a családokkal töltött hétvégekről visszatérő gyerekek beszámolóiról beszél Bogdán Árpád. A gyermekek számára nem vagy alig létező társadalmi különbségeket felülírta a közösségi, rokoni kapcsolatok bensőségessége, illetve az utána való vágyakozás. A vonzódás ellenpólusaként a rokonokkal való találkozástól tartó, felnőtt Bogdán a szorongás egyik okaként a közben kialakuló társadalmi távolságot említi. Ez a kérdéskör tehát már átvezet a

személyes identitás szférájába, amely a „társadalomépítményben kialakuló összes szerep, tulajdonság, képesség foglalatát” jelenti. A film bemutatóját követően az „elsőfilmes roma rendező” kategória és annak minden személyes és társadalmi bonyodalma Bogdánra zúdulhatott, erre talált rá jó televíziós szimattal Mészáros Antónia. A dokumentumfilmjében kíváncsi volt a roma értelmiségi szerep kialakulásának arra a drámai folyamatára, amely Bogdán esetében traumákkal; az állami gondozásban átélt sérelmekkel, a sztereotípiaszorongással, stigmatizáltsággal terhelt.

A film a tényfeltárás, oknyomozás sémáját használva mesél el egy drámai és rendkívül személyes történetet, azt, ahogyan az állami gondozásban felnőtt főhős elkezd kutatni a múltját, felkeresi a helyeket, megtalálja szüleit, testvéreit. Ebben a narratívában Bogdán Árpád önmaga lenne, hiszen az első jelenet a *Megtagadva* c. film az Athe Sam Cigányfesztiválon rendezett vetítése utáni beszélgetéssel indul. Csakhogy nem az: hanem színészként alakítja a Bogdán Árpádról szóló történetet.

A *Megtagadva* műfaji önmeghatározása dokumentumfilm, ami nagyban befolyásolja befogadását, funkcióját: utal arra a konszenzusra, amely a műfaji konvenciókat tartalmazza. Ebbe természetesen az arról alkotott tudásunk is beletartozik, ahogyan a játékfilmes dramaturgia kezdi eltolni a dokumentumfilm valóságkezelésének határait. Csakhogy ennek léteznek különféle jelzései, amelyeket Mészáros Antónia nem hogy nem alkalmaz, de úgy tesz, mintha nem színtiszta konstrukciókat látnánk, hanem - bár általa létrehozott helyzetekben – valóságosan működő interakciókat. Az egyetlen „gyanús elem” a film időkezelése: nyilvánvaló, hogy a jelenetek kronológikus felépítése egy feszes dramaturgia követelményeinek rendelődött alá, az időnként elhelyezett „megtorpanások”, elbizonytalanodások a főhős részéről a késleltetés feszültség teli izgalmának kiváltását szolgálják. De ez épp hogy a kortárs, „kreatív” dokumentumfilmek sajátja, tehát a konszenzus része. Az azonban nem, hogy a film cselekménye a *Boldog új élet* bemutatója után kezdődik, tehát kijelöl egy olyan valóságreferenciát, amelyhez *viszonyítanunk kell* a főhős múltbejárását. Az ugyanis minden elemében konstrukció.

Mindezek fényében hogy állunk a modell/motívum problémájával? Ha Bogdán Árpád a magyarországi roma értelmiség identitásharcát hivatott modellezni Mészáros Antónia filmjében, nyílt jelzéseket kellene használni: ki kellene jelölni egy értelmezési keretet, ezzel – ezt a rendező tudhatta - láthatatlanná tenne motívumokat (Bogdán valós küzdelmeit, élményeit). Helyette egy sokkal inkább piacképes konstrukciót talált ki, amellyel eltakarja saját hatalmi pozícióját. Bogdán útkeresését motívumnak *tetteti*. Még egy lehetséges szemantikai mezőt építhetnénk a film köré: a főhős színészként újrajátssza a múltfeltárás

gyötrelmeit: „szubverzív affirmációként” konstruálódnak a jelenetek. Csakhogy ehhez (Bogdán Árpádnak ezt épp filmrendezőként kell tudnia) megint csak jelzések kelljenek. Ezek nélkül épp a felforgató, kritikai elem marad el. Magyarán: roma értelmiségként kell maga mellé odaállnia.

Csakhogy ez a mai Magyarország ellenséges, értetlen társadalmi környezetében irtózatosan nehéz feladat, ezt tapasztalhatta Bogdán a *Boldog új élet* fogadtatása során. Viszont a kollektív identitás (önazonosságunk harmadik eleme Assmann szerint) jól konstruálható, amint azt a másik dokumentumfilm példázza. Ez olyan mértékben fals, hogy magyar változata nem is készült, csak a megrendelő tévécsatornán mutatták be. A *Darkness on the edge of town* egy rövid, „sokszereplős” riportfilm, amelyben a romagyilkosságok lehetséges okait találgató riportter és jól kiválasztott interjúalanyai elemzik a kapcsolódó társadalmi hátteret.

A filmben Bogdán Árpád új szerepben tűnik fel: felelős, tevékeny roma értelmiségként, aki a társadalmi folyamatok elemzésével és közösségvállalással a rasszizmus elleni küzdelemben küldetést teljesít. (Ennek emblematikus jelenete az igrici uborkázók foglalkoztatási programjának bemutatása és a főhős hozzájárulása egy uborkás láda szállításával.)

Egy csoporthoz tartozás komoly „feladatokkal” jár, amelyeknek a vállalását Magyarországon jelenleg különösen súlyos politikai, gazdasági problémák nehezítik meg: miért épp Bogdán Árpádnak kellene ezeket a terheket viselnie?

Úgy tűnik, Bogdán Árpád fikció iránti vonzódása (saját történetének dramatizálásában rejlő lehetőség) találkozott a televíziós dokumentarizmus követelményeivel, szakmai elvárásait jól ismerő és annak megfelelni igyekvő rendező határozott elképzeléseivel. Ez a fajta siker rövidtávon megéri, de hosszabb távon nem valószínű, szakmailag, emberileg és társadalmilag is jelentős károkat okozhat.

Viszont rámutat egy olyan társadalmi jelenségre, amelyet érdemes lenne sokkal több példával, összetettebb rendszerben elemezni. Nevezetesen a *critical whiteness theories* szellemében, hasonlóan az Imre Anikó idézett tanulmányában felvázolt értelmezési kerethez megmutatni, hogyan is zajlik ma Magyarországon a roma művészek, értelmiségiek „kifehéretése”, „újrabarnítása” épp a kínálkozó piaci igények vagy hatalmi politikák szerint.

4.3. Egy roma újságíró önképének eltorzítása a kereskedelmi médiában

A cigányságra irányuló asszimilációs törekvések azért nem járhattak sikerrel, mert a többség lehajló gesztusában a kisebbség felé a felsőbbrendűség vélt jogai fogalmazódtak meg, hogy értékeit ráerőlteti azokra, akik egészen más értékekhez igazodnak. Ez a magatartás eleve lehetetlenné tette a két kultúra közötti közeledést: egyik sem vált nyitottá a másik felé. (...) A beindult folyamat viszont mindezeket úgy tükrözte a politikai gondolkodásban és köztudatban, hogy ez a társadalom minden lehetőséget megad a felemelkedésre, a lehetőség megragadása csak a cigányokon múlik. A cigányok elhitték - mert amit sokszor hall az ember, végül is elhiszi-, hogy 'cigány módon élni' egyértelműen csak a lehető legrosszabbat jelenti, és aki arra tart számot, hogy a többség elfogadja, törekedjék, hogy ne legyen cigány, vagyis úgy éljen, mint a magyarok. Az eredmény a cigányok többségének gyógyíthatatlan identitászavara és a saját kultúra rohamos pusztulása lett anélkül, hogy utat találtak volna a többségi társadalom kultúrájához...(Diósi, 1990:181)

Bár Diósi Ágnes ezeket a gondolatokat a Kádár-rendszer paternalista viszonyiról írta, érdemes felidézni a következő filmmel kapcsolatban. Baranyi Mária rádiós újságíró (MR1 Kossuth Rádió „Roma Magazin”, „Smink nélkül”) *Pogácsás Julcsi* c. kisfilmjét 2010. őszén forgatta a Roma Produkciós Iroda (MTV Roma Magazin) segítségével, stábjával, majd elnyerte vele a „Szegénység Arcai Filmfesztivál” rövidfilmes fődíját. Főhőse Lakatos Judit, aki rövid ideig tartó munkanélküliség után, negyvennégy évesen, egy év alatt átképezte magát cukrászsnak, az újpesti lakótelepen talált egy elhagyott pavilont, átalakította és nyitott benne egy sütödét. Ami nem egyszerűen ontja magából a finomabbnál finomabb sós, édes süteményeket, hanem a környék legfontosabb *közösségi tere* lett: ismerkedések, beszélgetések, vidámkodások és vigasztalódások színtere. A portré egy rendkívül érzékeny alkotó és ügyes stáb közös munkája, jól építkezik a vizuális elemekből, elsősorban az érzékszerveinkre hat nagyon erőteljesen, a képek ritmusával pedig átadja a főhős dinamikus lendületét és életigenlését. De nemcsak magával ragad, okosan konstruál is a megszólaltatottak kiválasztásával: az idős, magányos kutyasétáltató asszony megnyílása, a fáradt tekintetű, igazán sötétbőrű cigány asszony szolidáris és a rokonlélek, természetes asszonyság kitörő lelkesedése és a (talán egyetlen) férfi szereplő elismerő véleménye a régi ízek visszavarázslásának képességéről. Bármennyire úgy tűnhet, nem a cigányság megfelelő erőfeszítések árán elérhető felemelkedésének lehetőségéről szól, nincs benne didaktikus kioktatás. A kulcsa talán az alkotó azonosulása a főhőssel, a megfelelő *témaválasztás*.

A filmnek azonban az „utóélete” is fontos: főhőse és alkotója bekerültek a kereskedelmi média reggeli magazinjaiba, még hozzá hasonló céllal és funkcióban, mint a fentebb elemzett *Pedig...!* c. híradófilm. A saját stábbal leforgatott anyagból, filmrészletből és stúdióbeszélgetésekből álló konstrukciók címei sokat elárulnak: *Pogácsás Julcsi csodálatos élete* (RTL Klub), *Pogácsás Juliska mézeskalács házikója* (Fókusz). Az összeállítások minden

mozzanata a lealacsonyítás rejtett szándékát próbálja eltakarni: a reggeli magazin pogácsázás közben tanúsított totális tájékozatlansága, a sütődében behomályosuló kamera, a vágóképként nyolcszor felhasznált kutyaetetés. Az eredeti, Baranyi Mária-film bemutatása *helyett* ezek a műsorok kizsákmányolnak: bezabálják a kiváló témát és a saját szájuk íze (bulvár szerkesztési elveik) szerint megemészte tárják elénk. A legfontosabb eleme Baranyi Mária, a továbbképzésen részt vevő sajtómunkás képe, amely épp úgy lefokozza rajta keresztül a cigányság törekvéseit, ahogyan Lakatos Juditét. Nem munka, hanem tanulás közben ábrázolja, véletlenül sem egyenrangú helyzetben a tévés munkatársakkal.

5. Az elmosódottság megszüntetésére irányuló formanyelvi kísérletek

A rendszerváltás óta eltelt időszakban nagyon kevés olyan film készült, amely az önreflexiót értelmezési keretként jelöli ki. Két olyan dokumentumfilmet elemzek példaként, amelyek egészen más diszkurzív pozícióból építik fel ezt a dekonstrukciós rendszert: az egyik a társadalmi nyilvánosságban létrehozott konstrukciók, a másik a tudományos megfigyelés hatalmi politikáinak leleplezése és lebontása. Párba állításuk egy egészen különleges vonásukat emeli ki: Jeles a hetvenes évek experimentalizmusának hagyományában, formanyelvi eszközökkel antropológiai ismereteket közvetít: megidéz olyan társadalmi tapasztalatokat, amelyek válságosnak tekinthető közösségi viszonyaink megfigyelésén, értelmezésén alapszanak.

Pölcz Róbert és Pölcz Boglárka egy „home videón” végzett utólagos beavatkozással, egyszerű digitális eszközökkel teremt megfelelő intellektuális és érzelmi távolságot egy olyan közösség megfigyeléséhez, akiket a nézőtől valóságos, áthidalhatatlannak tűnő társadalmi távolság választ el.

5.1. Megmérettetünk

Jeles András 2009-ben készített egy dokumentumfilmet *Párhuzamos halálrajzok* címmel, amely egy tragikus bűnüggyel, az olaszliszkai lincseléssel kapcsolatos és a megszólaltatott szereplők között van egy roma származású férfi (a bűnelkövetők családjából). A magyarországi cigányságra vonatkozó motívumok kizárólag deklaráltan konstrukcióként szerepelnek a filmben, teljes ellentétben a bűneset utáni médiaszövegekkel, amelyekben minden a kulturális sajátosságaikkal, szociális helyzetükkel kapcsolatos állítás a lincselés brutális büntetének kontextusába került.¹¹⁸

¹¹⁸ Pár gondolat erejéig meg kell állnunk egy másik filmnél, amely ugyancsak az elmosódottság megszüntetésére törekedett, ám egészen más irányból: formanyelvi kísérlet helyett a propaganda eszközeivel kívánta meggyőzni,

Ha a Jeles András képviselte szellemiséghez hűek szeretnénk maradni a dokumentumfilmjének az értelmezésében azokra a formanyelvi problémákra kell összpontosítanunk, amelyeket a szerző egy tényfeltárással alkalmasnak gondolt tematika megjelenítésénél felvet. Megkérdőjelezi mindazoknak az eljárásoknak az érvényességét, amelyeket napjainkban a különféle médiumok használnak. Mint látni fogjuk, Jeles a hangsúlyosan személyes beszédmód kijelölése mellett kifordítva alkalmazza a nemcsak hagyományosnak tekinthető filmes, hanem újságírói módszereket is. A választott szubverzív megközelítésmód kapcsolatba hozható ugyan az 1979-ben forgatott *Montázs* c. filmmel és az 1976-os „Teória és akció” c. írással is, ám épp az eltérések mentén rajzolódnak ki az azóta eltelt harminc évre jellemző, gyökeresen megváltozott társadalmi, kulturális és mediális viszonyok. Épp ezért, lassan a fejezet vége felé közeledve, talán ahhoz a problémához is közelebb jutunk, miért bizonyulhat Grunwalsky Ferenc *Anyaság* c. filmje formailag „romlandónak”.

Az elemzés során mindenekelőtt arra kereselek választ, milyen eszközöket használ a szerző annak érdekében, hogy két eltérő problémakört érintő, számos tekintetben különböző *halálesetet* egymás mellé helyezhesse. Miképpen segítik az adott formanyelvi megoldások (a halálrajzok kontúrjai) a befogadót abban, hogy az érintett társadalmi, de legfőképp antropológiai problémákkal kapcsolatban új kérdéseket tegyen fel, megvilágítva eddig homályban lappangó összefüggéseket?

A Jeles által alkalmazott eljárásnak legszembeütőbb vonása, hogy egymásba fűz több tekintetben is egymástól eltérő filmfelvételeket, azokon beavatkozásokat végez el, amelyek úgyszintén különböző jellegűek. A két részből álló, teljes hosszában egész estés dokumentumfilmet keretezi és tagolja, ám a tagoláshoz alkalmazott felvételek a második rész „történetéből” származnak. Ez a különös, „visszaöltésekből” álló szövet tartalmilag a következőképpen formálódik. Jeles a keretben elmondja és megmutatja, mivel foglalatostkodott, milyen varázslatos felvételeket készített épp egy kisgyermekről, környezetéről („szórakozásból csak úgy magának...”) azon az októberi 16-i délutánon, amikor az olaszlisztkai tragédia híre elhangzott a rádióban. Lezárásként maszkolást alkalmaz,

érzelmileg befolyásolni a nézőket. Kálomista Gábor *Szíven szűrt ország* (2009) c. filmje (nem véletlenül) egy másik, immár nyíltan „cigánybűnözésként” kategorizált bűnesettel kapcsolatos. Amit állítani akar, azt megjeleníti: a lezáratlan nyomozás idején sztárszínészekkel rekonstruálja a bűnesetet, a „cigánybűnözést” a cigány származású bűnözők képében, a kísérteties másságot a „sötét oldalon”, az egzotikus másságot a cigányvajda alakjában, a liberális jogvédelem „hazugságait” Mohácsi Viktória vágott interjújában. A filmről Bódi Lóránt írt egy kiváló médiakritikai elemzést. (Bódi 2011) Kiváltképp érdekes, milyen hatalmi politikák segítségével próbálta Kálomista Gábor legitimálni a saját eljárását, hogyan igyekezett terjeszteni azt minél szélesebb körben. A közelmúltban beadott egy filmtervet az Andy Vajna vezette Nemzeti Filmalaphoz, a folytatás elkészítésére.

majd egy 12 perces felvétellel indít, amelyet az olaszliszkai gyilkosság áldozatának, Szögi Lajosnak a temetésén rögzített. (Mivel az esemény maga október 21-én zajlott, feltételezhető, hogy Jeles valóban egy tényfeltáró dokumentarista szerepét magára öltve utazott a helyszínre, Tiszavasváribába). Ez egy – az operatóri munkát, a vágást, a természetes zajok meghagyását tekintve – családi videó is lehetne, azzal együtt, hogy a maszkolást kiemelésként újra alkalmazza, hiszen ma ez digitális eszközökkel házilag is elvégezhető. Az áldozat legkisebb lányának („a főszereplőnek”) mozdulatát választja ki, amint a sírba helyezett koporsóra virágot dob. Az amatőrjellegnek ellentmondó, így rendkívül hangsúlyos beállítás azt ábrázolja, ahogyan a kislány a helyzet és közeg pátoszáat meghamisítva ásít, majd a kezében lévő papírral legyezgetve arca előtt szinte ráerősít az unottság vagy kimerültség kifejezésére. (A sírba tétel után ezt újra, még hangsúlyosabban, lassítva megismétli.) A felvétel lezárásaként a kislányt az egyik rokon karján ülve látjuk, majd vágás után, külön megjelölés nélkül, a tulajdonképpeni első részben elhangzó történet főszereplőjének, a tizenhárom évesen leukémiában elhunyt Zsoltinak a fényképe következik. A haláleset körülményeiről a gyermeket ápoló apa beszél hagyományos interjúhelyzetben, fekete-fehér felvételeken. A riport végén, a keret zárásaként a kislány képét látjuk lassítva. A II. rész ugyanennek a képnek a fekete-fehér változatával kezdődik. Ezután a feltételezett bűnelkövetőkkel végzett helyszíni szembesítő eljárást látjuk, amelyhez kommentárként az áldozat középső lányának, a gyilkosság szemtanújának vallomását halljuk. Ezt követi két másik interjú: az egyik az újságíró az áldozat olaszliszkai ismerőseivel eleveníti fel az eseményeket, a másikon pedig a lincselő család egyik tanúskodó tagjával. A második rész végén, a személyes keret zárásában Jeles egy liftben állva filmezi tükörképét.

A film testkérdései

Az első részben, a kisfiú fényképének megmutatásával egy időben már halljuk az elbeszélő interjúalany, a fiú édesapjának hangját is. A közel egy órára vágott beszélgetést Scipiades Erzsébet újságíró vezeti, akinek az azonos témájú cikke felkeltette Jeles érdeklődését. Tapintatosan számon kérő kérdések hangzanak el a kisfiú kórházi kezelésének, betegségének körülményeiről, amelyek nyomán az apa felidézi, kommentálja, elemzi az eseményeket. Elbeszélésének bizonyos mozzanatait Jeles kiemeli, a kép alján feliratként megjeleníti. Ezek összeolvashatók egyfajta tudatfolyamként, asszociációs sorokból álló prózaversként, és bár a filmi befogadásban másképp, a képpel, hanggal együtt lépnek működésbe, a mondatfoszlányok épp az eltérő szintaktikai minőségüknél fogva valamiképp önállósulnak.¹¹⁹

¹¹⁹ „nem volt ereje hozzá/ abban is folyik a vér/ a kisfiú rájátszik a betegségére/ a mai napig nem tudom ennek a miértjét/ megígérte, hogy igen/a doktornő aznap nem ért rá vizitálni/többet nem hajlandó ilyet csinálni/

Keverednek igeidők, igemódok, hiányoznak mondatrészek, ám ennek ellenére valamilyen szinten követhetők az események, akkor is, ha az apa kiegészítő történeteit nem ismerjük. Bizonyos kijelentések egyszerű tipográfiai eszközökkel még hangsúlyosabbá válnak (növekszik a betűnagyság, pl. „Hickman katéter”, „a fiam neve mit keres a sírkövön”). A legerőteljesebb hatást az a rész vált ki, amelyben az orvos-beteg interakció lényegére, az apa szerepére világít rá az elbeszélő „segítségével” Jeles. A doktornőnek az apa szerint túlzó elvárásai konfliktushelyzeteket okoztak, a betegség leküzdéséhez nélkülözhetetlen akaraterőt nem megfelelően kérték számon: például az önálló öltözködéshez hiányzott a kisfiú ereje, holott az orvos szerint” a keze és a lába nem beteg”. Az apa reakcióját halljuk és látjuk feliratozva: „abban is folyik a vér”, majd a folytatás közben („vérrákos volt, mi az, hogy nem beteg? abban is folyik a vér...”) kiszínesedik egy pillanatra az addig fekete-fehér kép. A filmnek ez olyan katartikus pillanata, amelynél a szerző egy végtelenül egyszerű, szinte közhelyes filmes eszközt alkalmaz, ám épp ezzel a minimalista törekvéssel világítja meg eljárásának lényegét. Miközben egy hétköznapi elemekben bővelkedő történetet hallgatunk (az egészségügy aggasztó állapotáról, a munkájukat gépiesen, hanyagul vagy közönyösen végző alkalmazottak felelősségéről, a rászorultak kiszolgáltatottságáról, a hozzátartozók bénult engedelmességéről, a kommunikáció képtelenségéről), hirtelen szinte megvilágosodásszerűen látjuk azokat a mozzanatok, amelyek a mindennapi interakciók során bizonyos – ez esetben tragikus – irányba fordítják, fordíthatják az eseményeket. Ez a mozzanat egyben megvilágítja Jeles módszerének lényegét: egyértelművé teszi az addig hihetőnek tetsző, szokásos interjúhelyzetről, hogy amit látunk, hallunk, az egy érintett szemtanú által élénk tárt *konstrukció*. Ez alapján lehetünk képesek egy egyedi eset háttérének általános összefüggéseket felkutatni, még hozzá érzelmileg „felborzolt” állapotban. A beteg test megidézése a lehető legpuritánabb módon, tárgyyszerűen történik, még csak nem is a látványnak a képzeletünkbe taszításával, hanem a normális életműködéshez elengedhetetlen, a szerveket éltető keringés leromlott állapotának performatív erefű felvillantásával. Ez az apró elem biztosít a film további részében egy másfajta szemszöget: a fiú küzdelméhez való közelebbi hozzáférést, és a képződő helyzetek érthetlenségéhez utólagosan feltételezhető megoldási kulcsokat. Ezáltal öltenek az apa által felidézett, értelmezett interakciók még

örömmujongásban kéne kitörni/ nem hiszem”

„a gyerek karanténban van/haragban volt a világgal/na, Zsoltika, itt ücsöröghetsz két órán keresztül/egy horzsolás

ezek a foltok/elkönyvelték”

„nem akartam megijeszteni/megyünk szépen az intenzív osztályra/ezek a műszerek mind vigyázni fognak rád, nem lesz itt semmi baj, Zsoltika”

„beköszön az üres szobába/a fiam neve mit keres a sírkövön”

erőteljesebben olyan lélektani játszma-jelleget, amelynek megbontásához társadalmi, közösségi és egyéni szinten is hiányoznak alapvető tudáselemek.

Párhuzamosok

A halálrajzokban ez a megközelítés adja a közös pontot, ez teszi lehetővé a két történet egymásra vetítését. Bár számos különbség létezik: míg az első esetben egy lassú, kórházi halál fázisait ismerjük meg, a másodikban egy erőszakos gyilkosság körülményei tárulnak fel előttünk, a két esetben más a társadalmi megítélése is. Jeles módszere azonban a párhuzamosítás révén lehetővé teszi olyan gondolati szálak bevezetését, amelyek a két esetben önmagukban nem történnének meg.

Egészen más eszközökkel közelíti meg az olaszliszakai gyilkosságot. Több részre tagolja, a kislány (már ismert, ám itt fekete-fehérré tett) fényképével indul a második rész. Először azt a rendőrségi eljárást látjuk, amelyen a feltételezett bűnelkövetők a helyszínen a nyomozók jelenlétében bábukkal eljátsszák a gyilkosságot. Ez a teátrális, mégis rutinszerű esemény a filmben kiegészül egy hangfelvétellel, amelyen Szögi Emese, az áldozat lánya, aki a gyilkosság idején az autóban tartózkodott, a hűgát próbálta oltalmazni, majd segítséget hozni, felidézi a történeteket. A felvétel lehet egy telefoninterjú vagy a nyomozati anyag része, tanúvallomás. Korántsem mindegy, mikor, milyen szándékkal készült, hiszen a konstrukció jellegét alapvetően meghatározza: ha a rendőrség számára rögzítették, nyilvánvalóan megelőzhette egy olyan jellegű felvilágosítás, amely alapján a tanúvallomást tevőnek tisztában kell lennie szavai súlyával, bizonyító erejével. Ha azonban a szerző felkérésére, a film számára készített visszaemlékezés, a beszélő akár szándékai ellenére is kiegészítheti több szubjektív elemmel. Több olyan megjegyzés felbukkanhat, amely a történet szereplőinek viselkedésére utal, bekerülhetnek a traumatikus élmény feldolgozását segítő vagy épp nehezítő utólagos, akár a környezetnek az esetről formált véleményéből származó motívumok. (A stáblistán erre vonatkozólag nem találunk információt, ezért valószínűbbnek látszik az első feltevés, a nyomozati anyag felhasználásáról lehet szó.)

A befogadóban a teátrális jellegű esemény képsora egészül ki a legfontosabb szemtanú tényszerű, mégis hátborzongató történetével. Az „amatőrjelleg” hangsúlyozottá válik a videófelvételt jelző keret meghagyásával, a különféle pozíciót, szemszöveget próbálgató operatóri munkával, az összesereglett nézőközönségnek a képkeretben való állandó szerepeltetésével. Megfelelő kriminológiai ismeretek hiányában csak feltételezni tudjuk, mi a célja az eljárásnak és a nyomozás melyik fázisában végezhető el. Valószínűleg olyan gyakorlat, amely az addigi vallomásokból gyűjtött információk ellenőrzésére szolgál,

mindemellett a feltételezett bűnelkövetők további beszámolóját az ismétlés közbeni felidézéssel is módosíthatja. Mi, nézők, csak az előkészületeket látjuk, az események képzeletünkben játszódnak, a fenti kommentár segítségével. Ezzel a disszonáns jelleggel Jeles kiemeli az egész olaszliszkai diskurzus lényegi vonásait, mindemellett előkészíti az utána következő interjú recepcióját. Az eset – a bűncselekmény súlyosságából, brutalitásából és számos egyéb okból kifolyólag – rendkívül hangsúlyossá vált a sajtóban és az általa erősen befolyásolt közgondolkodásban. Ám hiányzott az értelmezéshez nélkülözhetetlen összhang az információk erdejében, „a rendteremtési kísérletek” sorra meghiúsultak, történtek azok akár politikusok, akár közírók, társadalomtudósok vagy mértékadó sajtóorgánumok részéről. Az olaszliszkai gyilkosság szimbolikussá vált, lehetővé tette egy bűncselekmény ürügyén olyan indulatok, olyan lappangó társadalmi problémák felszínre törését, amelyeknek kezelése semmilyen eredményre nem vezethet egy bűncselekmény által kijelölt kontextusban. Maga a gyilkosság olyan elemeket tartalmazott, amelyek lehetővé tették annak fikcionalizálását, az önmagukban is borzasztó tettek kiegészültek egy „idegen” népcsoportra évszázadok óta rávetített tulajdonságok felnagyított következményeivel. Szocio- és etnokulturális választóvonalak rajzolódtak ki, ott, ahol azok addig nem vagy más formában léteztek. Az áldozat személyének felmagasztalása, amely a gyászmunka elengedhetetlen feltétele *minden esetben*, a gyilkosság körülményeinek és a fenti társadalmi mechanizmusok működésbe lépésének következtében a heroizálásig, a mítoszteremtésig felerősödött, és mint ilyen, szintén szimbolikus értelmet nyert.

Halálrajzok

Jeles András néhány évvel későbbi visszatérési kísérlete (az interjúfelvételek pontos ideje nem ismert, ám a film végső munkafázisai nagy valószínűséggel 2008-ban zajlottak) önmagában is lehetővé tenné, hogy az eseményeken, ha nem is felülemelkedve, számos indulati, érzelmi megkötöttségtől, ítélettől mentesen tekintsünk az ügyre. Megközelítése azonban épp összetettségénél és irányultságánál fogva afelé tereli a befogadót, hogy a halálesetek feldolgozását ne az akkor és azóta is aktuális, bár a konkrét esettől némiképp függetlenedő politikai, társadalmi feszültségek mentén értelmezze. *Jeles elemzése olyan antropológiai vetülettel árnyalja a konkrét esetekről formált tudásunkat, amely sem az egészségügyről, sem a szociális, szociokulturális problémákról kialakított beszédmódban, sem az általa befolyásolt közgondolkodásban nem lelhető fel.*

Nemcsak a címben jelzi ugyanis, hogy a két történet megfilmesítésénél a halálok lefolyására, a környezetnek az ahhoz való viszonyulására és nem utolsósorban a feldolgozására kíván összpontosítani. Erre utal a film tagolásához használt, a temetési szertartásból kiszakított

kislányfotó, valamint a tiszavasvári gyászszerartásnak az első rész elejére illesztése. Az összes megszólított szereplő valamilyen módon nemcsak közel állt a halottakhoz, hanem a haláluknál vagy közvetlenül azután segítő szerepet töltött be. A választások nem egységesek, a megszólítottak szerepüket tekintve nem „egyenrangúak”, ám épp ezzel biztosítja az alkotó, hogy képet alkothassunk arról a közösségi hálóról, viszonyrendszerrel, amely az élet nagy fordulói során mindnyájunkat körbefog. A két esetről alkotott konstrukcióikban, a személyes érintettségéről tanúskodó beszámolóikban a történetek menetét meghatározó interakciók kerülnek erős megvilágításba, és általuk azok a közösségi viszonyok, amelyek azokat meghatározzák. A legérdekesebb ebből a szempontból az olaszliszka házaspár elbeszélése, mivel az akkori és a mai társadalmi viszonyokról formált közgondolkodás ismeretében fedi fel a diskurzus meghatározó elemeit. „Olvasata” mégis több ennél, és ebben nem kis szerepet játszik Jeles megoldása, a szinkronszínészek szerepeltetése. Bizonyos kijelentéseik megismétlődnek, vagy „kihangsúlyozva” hallhatók a házaspár képére vetített felvételen látható színészek tolmácsolásában. Ez a jelentős filmtörténeti előzményekkel bíró eljárás (Bódy Gábor: *Négy bagatell*, Erdély Miklós: *Álommásolatok*) azt eredményezi, hogy az elbeszélés személyességétől, a segítő tanúk érintettségétől eltávolodva lehetőségünk nyílik kijelentéseik, és nem mellékesen értelmezéseik *lefordítására*. A házaspár ugyanis nemcsak a tragédiát átélő család közeli ismerőse, hanem olaszliszka lakos is, ezzel a „bennfentességgel” felhatalmazva érzik magukat arra, hogy aktívan közreműködjenek a bűneset feltárásának a különböző szintjein (nyomozás, közösségi, kollektív esetfeldolgozás, sajtó bevonása, tágabb politikai-társadalmi összefüggések kimutatása, a család erkölcsi támogatása) való cselekvésre. Tevékenységük és hozzáállásuk szimbolikus: a társadalom intézményi struktúrájában csalódott állampolgár felelősségét mintázza. A „fordításban” azonban rejtett tartalmak tárulnak fel, megalapozott véleményformálásuk igazságtartalma kérdőjeleződik meg azáltal, hogy összefüggéseket vélnek felfedezni tényeknek látszó ítéletek között. A legfeltűnőbb vonása elbeszélésüknek, hogy a különböző családok egyedi értékrendjének, világlátásának elemzése után áttérnek a cigányságról alkotott differenciálatlan kép vizsgálatára. A kérdező újságíró feltűnően hosszan hallgat, ugyanígy, a kiemelésre szolgáló feliratok is ritkák (Jeles itt is alkalmazza az első rész eljárását), tartalmuk inkább pontosításra szolgál, ritkán utalnak modalitásra.

A második részben elhelyezett, rövidebbik interjú, a lincselő család egyik tagjával, a gyilkosság egy olyan szemtanújával készült, aki erőtlen kísérletet tett annak megfékezésére. Továbbá jelen volt az eset után a bűnelkövetők között születő egyezségről, amelyben feltűnően józan megfontolások alapján újraosztották egymás között a szerepeket, a kisebb büntetések érdekében. A higgadt elemzéssel szolgáló férfi felé záporoznak az újságíró

provokatív kérdései, időnként itt is hallunk „fordítást”, ám a színészt már nem látjuk. Az újabb módosítást valószínűleg az indokolja, hogy Jeles fontosnak találta a férfi mimikájának, arca rezdüléseinek, (vagy épp rezzentlenségének), a szája szögletében megbúvó, talán a zavar leplezésére szolgáló mosolynak a megmutatását. A beszélgetés végén (csakúgy, mint az első részben) megszólal az interjúalany – hanyagul bekapcsolva hagyott – mobiltelefonja.

„Teória és akció”

Jeles 2009-es filmjének vizsgálatával az említett 1976-os írásának sajátos újraértelmezése lehetséges, ugyanígy párhuzamba állíthatjuk a *Montázs* c. alkotását is az elemzett művel. A *Párhuzamos halálrajzokban* a szerző ugyanis elgondolásom szerint ismeretelméleti problémákat feszeget, amelyeknek kulcsfogalmi épp a fenti írás címében szerepelnek. A hagyományos tényfeltárás, oknyomozás során az alkotók aprólékos kutatással igyekeznek felfedni egy egyedi eset kapcsán olyan nagyobb összefüggéseket, amelyek társadalmunkról, kultúránkról, stb. alkotott tudásunkat bővíthetik, valamint hozzájárulhatnak hasonló problémák, gyakran tragikus élethelyzetek elkerüléséhez. A Jeles által alkalmazott szubverziós eljárások, mint a tanulmány elején említettem, megkérdőjelezzik ennek a megközelítésnek az érvényességét. Miért? A „beszélő fejek” dokumentumfilmeknek bizonyos történelmi korszakokban kifejtett relevatív ereje, a társadalmi kommunikációt élénkítő hatása vitathatatlan, elég csak a rendszerváltást megelőző évekre gondolnunk. A válasz a filmben rejlik, az elbeszélők kiválasztásában és történeteiknek a dokumentumfilmzés formanyelvére reflektáló, sajátos összefűzésében. Jeles a *Montázs*hoz hasonlóan nem összehasonlít, hanem jelentéseket olt ki és generál, a szerzői beavatkozással „párhuzamosít”. A tényfeltáráshoz használatos dokumentumokból egy szubjektív elbeszélői keretbe helyezett, fikciós elemekben bővelkedő történetet konstruál. A tragikus halálesetek körülményei, az interjúhelyzetbe hozott szereplők elbeszélései önmagukban hordozzák a drámai feszültséget, a befogadót érzelmileg mélyen érintik. Ám a szerzői beavatkozás nem engedi, hogy „megrekedjünk” az eseménysorozat átélésének szintjén, hanem egyfajta „kódolással” (a montázzsal, a kiemeléssel, a feliratozással, a fordítással) működésbe hozza az azokat generáló hétköznapi cselekedetek értelmezését.

Az emberi interakciók szövevényes hálózatának kirajzolódásában felismerhetővé válnak viszonyulásaink, de leginkább azok az alapvető *hiányosságok*, amelyek jellemeznék bennünket: egymásról és az életről alkotott tudásunk hézagossága, viselkedésmódok, mentalitások, attitűdök, amelyek alapvető minták nemlétezéséről tanúskodnak. Különösen szembetűnő ezeknek a hiánya a konfliktusos vagy traumatikus élethelyzetekben. A tabusítás, az elhallgatása vagy épp elhazudása a dolgoknak, a közösségeken belüli falak,

választóvonalak megszilárdítása, merevítése azok helyett a törekvések helyett, amelyek épp megszűntetésüket szolgálnák mind olyan kortünet, amelyet szemügyre véve – és ebben Jeles kétségtelenül nem téved - állapotunk válságosnak látszik. A film azonban minden látszat ellenére mentes a moralizálástól, nélkülözi a bölcselkedő kioktatást. Tisztességes szándékának komolyságát épp azzal igazolja, hogy az utolsó beállításban saját alkotói szerepére reflektál: önmagát egy fel-le mozgó lift tükrében filmezi. Ebben a helyzetében, mint képzeletben mindannyian, „könnyűnek találhatik”.

5.2. Performatív romaképek egy hadad-nádasdi anzixon

Az utazó távoli tájakon forgat. Hazatérve levetíti filmjét a Grand Cafében az úri publikum számára. A film anyaga egyetlen felvételi napon készült. Ezt a napot öt év intenzív kapcsolatépítés előzte meg. (Gyártói annotáció)

Gelencsér Gábor a Jeles-film elemzéséről szóló előadásában felvetette: az egymástól szétválaszthatatlan, egymást erősítő politikai és poétikai radikalizmus – a magyar dokumentumfilm-készítés egyik legfontosabb hagyománya, nincs kellő súllyal jelen a rendszerváltást követő években, lehetséges okokként pedig a modernizmus lezárulásától a társadalmi funkció átalakulásán keresztül a médiakörnyezet megváltozásáig¹²⁰. Bizonyára igaza van, de megállapítását egy fontos dologgal egészíteném ki: számos alkotás nem kap elég figyelmet, mert nem a megszokott terjesztési módokon jut el a befogadókhoz és/vagy nem a tradicionális formai alakzatokkal fonódik össze a nem hagyományos politikai radikalizmusa.¹²¹

Bár a következő film rövid ideig Pálfi György *Hukkle* c. alkotása kísérőfilmjeként moziban volt látható (a MAFSZ pályázott egy 35 mm-es kópiára való felnagyításához), független filmes alkotás lévén inkább fesztiválok közönségei ismerhették.¹²² Elkészülését is szinte a „véletlennek”, egy hirtelen, játékos ötletnek köszönhettem, mégis, úgy vélem, jelentősen hozzájárult a magyar film romaképének dekonstruálásához.

Ugyanis épp annak a - Magyarországon kevésbé ismert - kísérleti filmtípusnak, a megidézõ vagy intertextuális antropológiai filmnek egy példája, amely dekonstruktív és

¹²⁰ „Az új magyar dokumentumfilm és a dokumentumfilm elméletei”. Zsigmond Király Főiskola, 2010. szeptember

¹²¹ Több példát sorolhatnánk ide: a legfrissebb mozgóképes Forgács-installációktól fiatal videó művészek (pl. Schneemeier Andrea, Keserue Zsolt) munkáin át a legkülönfélébb új médiaformákig.

¹²² A digitális kamerával forgatott alkotást elsőként a 2001. Magyar Független Filmszemle III. díját nyerte el (ezután sikerült legyártani a 35 mm-es kópiákat, majd később Magyarországon és külföldön is számos díjat nyert. Azonban figyelemre méltó az a tény, hogy csak a külföldi méltatásokban emlegetik vizuális antropológiai alkotásként. A szerzők viszonylagos „marginalitása”, „szakmán kívülállósága” – a fesztiválsikerek ellenére – akadályozza (el)ismertségét.

posztkolonialista beszédmódjával csökkenti a filmes és filmezett hatalmi különbségét, „...lehetőséget ad a tér-idő egység, a realista narráció és végül az Én dédelgetett nyugati fogalmainak elbizonytalanítására” (Heltai, 2002: 92.)

Pölcz Róbert és Pölcz Boglárka, a *Szafari* c. film szerzői nem hivatásos filmkészítők, munkájuk nem egy nagyobb filmes életmű része, számottevő sikerei ellenére sem „kanonizálódhatott”, így az általa kifejtett hatás sem tekinthető erősnek. Holott mint fentebb említettük, az antropológiai filmezésnek egy olyan irányát képviseli, amely bár Magyarországon kevésbé ismert, külföldön egyre nagyobb figyelmet kap, mivel feloldani látszik mindazokat az ellentmondásokat, amelyek a különféle tudás- és ábrázolásmódok között feszülnek. Mielőtt a film intertextualitását elemeznénk, mindenképp érdemes felidézni a forgatás körülményeit, amelyek talán épp ennek a filmnek a készítésénél a legérdekesebbek. (Ez esetben a szerzőkkel készült interjúra támaszkodom.¹²³)

Az alkotó házaspár – Pölcz Boglárka és Pölcz Róbert – egy karitatív egyházi tevékenység keretében 2000-ben az ötödik nyarukat töltötték a romániai Szilágyságban, a hadad-nádasdi cigánytelepen, ahol foglalkozásokat tartottak gyerekeknek. Az amatőr fotós múltú, antropológiai érdeklődésű szerzők számos, az emberi kapcsolatokról szerzett tapasztalataik mellett, fontos élményforrásként jelölték meg azt a tárgyi környezetet, amelyet a rendkívüli szegénységben élő telepiek kialakítanak maguk körül. A funkciójukat elvesztett tárgyak új, esztétikai minőségben való felhasználása elmondásuk szerint olyan „valóság-kollázst” eredményezett, amely az elmaradottságot, az anyagi, szociális hátrányból eredő távolságot az ott élők számára megszelídíti, egyszersmind a mi szemérről alkotott fogalmainkat más minőségben tünteti fel. Mindezen – talán mellékesnek tűnő – megfigyeléseket azért tartom fontosnak hangsúlyozni, mert véleményem szerint ezekben gyökerezik a film sajátos képvilága: a szerzők képesek voltak elsajátítani egyfajta látásmódot, amely a – többnyire a szegénységtől irtózó - felületes szemlélő számára ismeretlen.

A „forgatásra” a telepiek kérésére került sor, akik önmagukról semmilyen fotóval vagy filmfelvétellel nem rendelkeztek. A képek felvétele napközben, a mindennapos tevékenységek dokumentálásával zajlott, mintegy „mellékesen”, mivel a figyelem ekkor is inkább a foglalkozásokra irányult, ezért a helyzetek többnyire nem a kamera számára képződtek. A szerzők a leforgatott anyag megtekintése során döbrentek rá a felvételek „erősségére”, és láttak hozzá olyan filmnyelvi eszközök kereséséhez, amelyek megfelelő formát biztosítanak a képek archaikus jellegének, a rácsodálkozó tekintet nyomainak kidomborítására. Pölcz Róbert

¹²³ 2006-ban végeztem egy kutatást a Magyar Mozgóképek Közalapítvány támogatásával, amelynek keretében interjúkat készítettem dokumentumfilm rendezőkkel, közöttük Pölcz Róberttel és Pölcz Boglárkával. (Kézirat)

elbeszélése szerint a megfelelő stílus kialakításához a legfontosabb a videó harsány színeinek a megváltoztatása volt, valamint egy olyan elbeszélőmód megtalálása, amely összhangban áll a felvételeken „képződött”, szinte csak az archív amatőrfilmekben tapasztalt közvetlenséggel, természetességgel.¹²⁴

A szerzők a formakeresés közben kiváló esztétikai, formanyelvi érzéssel filozófiai tartalommal töltötték meg a képsorokat, és ösztönösen rátapintottak az antropológiai film lényegére. A korai etnográfiai filmek stílusában örökítették meg a kutató és adatközlő *találkozásait*, az áthidalhatatlannak tűnő társadalmi távolságot igyekeztek megszüntetni a gyermekien naiv, csodálkozó tekintet megformálásával. A megfelelő elbeszélői keret és stílus kialakításával lehetővé tették újra azt a látásmódot, amely a korai útifilmek óta eltelt időszak vizuális kultúrájának sémákra épülő képáradatában kivételes. A filmkép haptikus természetének kiemelése azoknak a tevékenységeknek a megmutatásával (vályogvetés, fürdés a talajvízből képződött tóban), amelyek szorosan hozzátartoznak a közösség életéhez, megidézi azok természetközelségét, ám az utólagos reflexióval fosztja meg egzotikumától. A kísérleti film egyszerre dekonstruálja a „szegény romaképet” és a filmkészítői „mindenhatóságot”, az előbbit a formai, az utóbbit az elbeszélői keretet alkotó játékkal. A cím, a század eleji vetítési körülményekre való utalás, az utólagos beavatkozások (a mozgás gyorsítása, az amatőr felvételek stílusát imitáló leállítások, a digitálisan végzett utólagos „kópiaszínezés) egy játék része, amely médiumtudatos gondolkodásmódot takar, ugyanakkor reflektál az egzotikumra vadászó tekintet felsőbbrendűségére. Az életképek, apró narratívák, „szándékos beállítások” laza szövedékét a képek belső ritmusához igazított zenével központoszza, tölti érzelmileg. A választott darab (az alapkonceptióval összhangban) azonban több ennél: Johann Pachelbel, 17. századi zeneszerző *Kánon* c. műve klasszikus mű, s ilyen értelemben archaizálja a képeket, a magaskultúra részeként utal a filmkészítői szerepre, ám épp modern hangzásával aktualizálja a megközelítést. Az eredmény egy olyan lírai etűd, amely a megfigyelő/kutató/dokumentáló szerep dekonstruálásával párhuzamosan a szegénységet nem idealizálja, nem vonja be romantikus mázzal, hanem közelíti, természetes közegként ábrázolja, ezzel megfosztja az ábrázoltakra – és a hozzájuk hasonló helyzetben lévőkre – kifejtett destruktív hatásától.

¹²⁴ Különös véletlen, hogy a film bemutatásának évében a MEDIAWAVE Fényírók Fesztiválján Győrött szerepelt Vincent Monnikendam: *Mother Dao the Turtlelike* (1995) c. dokumentumfilmje, amely a Holland Antillák gyarmatain forgatott archív etnográf felvételek és narráció helyett indonéz nyelvű versek, dalok felhasználásával készült. A film azóta is számos dokumentumfilm elméleti írás gyakran hivatkozott példája a választott, posztkolonialista megközelítés és a formanyelvi megoldások összefonódása miatt <http://www.yidff.jp/97/cat045/97c048-e.html> .

A kisfilm nem véletlenül idézi a századelő hangulatát, a jelenkor befogadóját is megigézi a haptikus filmképek korporeális természetének ritkán tapasztalható, intenzív élménye. Azonban, remélem, az eddigi elmondottak fényében ezt nem kell hangsúlyoznom, ha a szerzők a film anyagán nem végeznek változtatásokat, a kialakuló szemantikai mezőt feltölthetik a sematikus „szegény cigány képeink” (amelyekben a kosz-undortól kezdve a passzív áldozati szerepig ki tudja, mi mindent hívunk elő). Az archív felvétel-imitáció egzotikum-játéka metanyelvként működik, távolít.

Közvetlen tapasztalataink határai, vagy ahogyan felidézzük és újrateremtjük azokat, az érzékszervi észlelés és az emlékezet (vagy álmodás), az élet és a művészet, a korporeális vagy az inkorporeális közötti vonalak gyakran elmosódnak. A film egyike azoknak az új technológiáknak, amelyek leginkább zavarokat okozhatnak a művészet és a mindennapi tapasztalat határain. (MacDougall 2006:16)

A romakép dekonstrukcióját pedig egy végtelenül egyszerű eszközzel éri el: a képen a távolodó bivalycsordát látjuk, amikor az hirtelen videóra vált. Ebben a pillanatban megtörik a varázslat, vége az időutazásnak, ám „*a primitív vadak*” modelljeit visszatekintve *motívumoknak* látjuk.

6. „Itt a vándormozi!”

A következő, egyben utolsó példám egy jelenleg is tartó projekt, amelynek forgatási eredményei egy privát, az alkotó által létrehozott archívumban, részben egy internetes oldalon, részben azoknál található, akiről a felvételek készültek.

Azért került a dolgozatom végére, tehát a leghangsúlyosabb pontjára, mert meglátásom szerint az antropológiailag meghatározott valóság (roma)képének társadalmilag is érvényes formája Kővári Borz József *Vándormozijában* található meg.

Ha pedig lehet egy kutatásnak esztétikai szempontja, azzal is indokolnám választásomat, mivel a beás cigány filmkészítő tevékenységét tekintem példáim közül a *legigazabbnak* és ily módon a *legszebbnek*.

"Ők csak az emléket hagyják maguk után. A gyerekeknek engedték, hogy kamerázzanak, hogy egymást vegyék, meg a sok fénykép, amit itt hagytak, hát azt, a sok élményt, azt hagyják ők itten." (Halmos 2005:44)

Kővári Borz József 2000-ben kezdte el a projektet: a *Latcho Drom* c. Tony Gatlif filmet vitte el egy kölcsönkapott „grúz-kecskével”, hordozható 35 mm-es vetítőgéppel szülőfalujába,

Úzdra és a szomszédos Sárszentlőrincre.¹²⁵ Aztán megtetszett a program: néhány barátjával azzal töltötték a hétvégéket, hogy elindultak az országban egy vetítővel, filmekkel felszerelve, eldugott kis falvakban letáboroztak, összeismerkedtek a helyiekkel, és házfalakra kifeszített lepedővel az udvaron vagy a kultúrházban mozielőadást rögtönöztek. Nem volt előre meghirdetett, kötött program: ha egy film nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket, leállították, másikkal próbálkoztak.

Később a projektek lebonyolítása szervezettebb formát öltött: megalakította a Fény-Árnyék Egyesületet, amelynek égisze alatt ma is működik, ám maga a koncepció alapja tizenegy év alatt gyakorlatilag *nem változott*. Azért tartom ezt fontosnak hangsúlyozni, mert bár látszólag ez is a filmezés jellegének örömelvűségét bizonyítja, nagyon határozott elkötelezettséget takar. A szerzői pozíció nem a rituális egyenlőség átmenetiségében, a szegénységgel való közösségvállalásban, hanem egy célratörő, egyszerre szimbolikus és valóságos kulturális gyakorlatban határozható meg. Az eredmény pedig olyan felvételekből áll, amelyek nem az utólagos beavatkozás, formanyelvi törekvések miatt „nem újrafelhasználhatók” (például gyűlölködő indulatok rávetítése céljából, rasszista honlapokon), hanem a szerzői megközelítés módja miatt. Ám mégis mély, élményközeli tudást közvetítenek a marginális élethelyzetekről.

A projektről 2005-ben készült egy dokumentumkötet is, mivel abban az időszakban része volt egy nagyobb, antropológiai terepmunkákkal kiegészülő kutatásnak. Ez az esettanulmányokkal kibővített projekt behatóbb elemzést érdemelne, mivel nem hozott jelentős eredményeket, vélhetőleg épp a módszer megválasztása miatt, amely idegen volt a vándormozi spontaneitáson alapuló „konceptiójától”. Bár Kővári Borz József filmjeinek jelentőségére a kötet nem mutat rá, számos értékes fotót (Katona Vanda munkái) és idézetet tartalmaz, amelyekben a helyiek a mozis élményeikről beszámoltak. Ez a kortárs vizuális antropológiának (főleg webes formájának) is bevett gyakorlata: a kutatás kiegészítése a megfigyelt közösség által létrehozott vizuális, verbális szövegekkel.

A vándormozi azóta is működik, pályázati forrásoktól függően hol ritkábban, hol gyakrabban. Minden alkalommal kiegészül közös főzésekkel, mulatságokkal (tűzsonglőr, dj dolgozik velük) és a gyerekeknek szervezett kézműves foglalkozásokkal.¹²⁶

A vetítési program összeállítása spontán módon történik, Kővári Borz József válogat – a nagyrészt cigány kultúrával kapcsolatos filmes – archívumából. De ma már a program

¹²⁵ Kővári Borz József ugyanabban a csoportban tanult filmkészítést a Roma Média Iskolában, amelyben többek között Bordás Róbert, Révész János, Szirmai Norbert és Csík Juci. Vizsgafilmjének címe: *Szülőfalum, vasárnap*. (2002) A téma és feldolgozási módja már a formálódó szemléletváltásról tanúskodik.

¹²⁶ <http://www.myspace.com/vandormozi>

meghatározó részét alkotják azok a felvételek, amelyeket egy korábbi időpontban, ugyanazon a helyszínen forgatott (hiszen általában nem újakat keres, hanem visszajár falvakba). Ezek vetítésénél rögzíti a reakciókat, és közben folytatja az interjúk felvételét. (Az is előfordul, hogy bizonyos falvak lakói „üzennek” a szomszédos faluban élőknek.) Ezeknek a visszacsatolásoknak a jelentősége nemcsak abban rejlik, hogy egyáltalán képződnek cigány közösségekről nem adott szabályok szerint konstruált, a tág társadalmi nyilvánosságnak szánt audiovizuális anyagok. Még fontosabb hozzáadéka, hogy azok a közösségek, akik a megfelelő eszközök hiányában nem tudnak házilag készíteni magukról felvételeket, hozzájutnak a lehetőséghez. Önképük ideológiamentes konstrukciói megfelelő összehasonlítási alapot képeznek a mediális környezetünk romaképaradatában, tudatosabb befogadói attitűdöket alakíthatnak ki.

A gilvánfai kép

Kővári Borz József másfelől pótolja azt, amit az intézményes filmterjesztés elmulaszt: elviszi azokat a filmeket azoknak az embereknek, akikről szólnak.¹²⁷ Egy olyan példán mutatom meg ennek a tevékenységnek a kulturális emlékezetünkben betöltött jelentőségét, amely a kutatásom egyik legfontosabb pontját érinti, és megvilágosító erejével azt nagyban befolyásolta.

Sára Sándor a *Cigányok* c. filmjét többek között Gilvánfán forgatta. Kővári Borz József 2005-ben tartott ott először mozielőadást, ahol ezt a filmet is vetítette. A nézőtéren többen ültek a filmszereplők leszármazottai közül: Kővári felvételeim felismerjük az egymáshoz hajló alakok testbeszédében az örömteli rácsodálkozás gesztusait. „Performatívumokat”, „beszédtetteket” látunk, amelyek a múltidézésben résztvevőket *a képeik feletti uralkodás visszavételének hatalmával* ruházzák fel.

A „cigányok” végre nem modellek és nem motívumok, *témái* a filmnek, méghozzá spontán válnak azokká, hiszen Kővári Borz József célja nem a megfigyelés, az adatgyűjtés volt, hanem ennek a vetítésnek, mint az összes többinek a megvalósítása és dokumentálása. Bár megfigyelhetjük őket, nem ejthetjük foglyul az élményeiket, hiszen azok ott, akkor a vetítés zajába olvadtak, későbbi beszélgetéseken folytatódtak. Ám tetten érjük élményeik jelenlétét, méghozzá a szakmailag-etikailag hiteles filmkészítői „being there” (Clifford Geertz) igaz

¹²⁷ Tudjuk, a dokumentumfilmek készítői szinte mindig bemutatják a kész munkát a szereplőknek, de ez rutinszerű gyakorlat, egyfajta „kötelesség”. Sok esetben azonban tudomást sem vesznek a reakciókról, hiszen gyakran az adott közösség elutasítja a róla formált képet. Ez természetesen nem befolyásolja a rendezőket a film további sorsát illetően, többnyire elintézik azzal az ügyet, hogy az ábrázoltak „nem értik”, miről szól a film, vagy hogy az „igazából nem nekik készült”.

gesztusának segítségével. Ez olyan érvényes forma, amelyről Bódy Gábor beszélt: dokumentum és fikció arányában jön létre.

A gilvánfai felvételek egy későbbi pontján (a vetítés másnapján) előkerült egy családi fotó: annak a madonna arcú asszonynak a képe, akit a filmben többször is látunk. (02:30) A Sára által kínált áldozati modellre épített szemantikai mezőt támogatja a szobabelső (a falon a feszület, de a többi népi tárgy, a „tisztos szegénység” szimbólumai is), az asszony lesütött szeme, szenvedő arckifejezése és az első megjelenése idején a képeket kísérő cigány hallgató fájdalmas hangja, szövege: „...Jaj pedig nem loptam, büntelen a lelkem.”

A családi fotó nyilvánvalóan műteremben készült, felismerjük a korszakban szokásos beállítást. A fiatal anya révedező, boldogan büszke és a kisbaba lencsére szegeződő komor tekintete természetesen teljes ellentétben áll a filmi konstrukcióval. Továbbá a Sára-filmben elvégzett homogenizációs gesztus érvénytelenségét is igazolja, hiszen egy műtermi fotó elkészítését kifizető család nem abban a mélyszegénységben élhetett, amelybe a film szereplői a végén visszatérnek.

Számunkra azonban nem ez a fontos. Kizárólag a kép fellelőjének személye, és az általa gyakorolt spontán gesztus közben végrehajtott *társadalmi cselekvés*.

Politika és poétika összefonódása, ahogyan Gelencsér Gábor mondta, hiszen itt az emlékek szimbolikus, „figuratív visszahonosítása” zajlik. Ez a művészetelméleti fogalom azt a jelenséget takarja, amely számtalan országban ismerős: őshonos csoportokhoz tartozó művészek használják fel kulturális örökségük tárgyi vagy szellemi darabjait műveik létrehozása során. Jennifer Kramer kanadai művészettörténész a figuratív visszahonosítás terminusát használta ennek a jelenségnek az értelmezésénél. (Kramer 2004) Ez a fizikai visszahonosítás alternatívája: egy olyan politikai tetté, melynek során a különféle múzeumokban tárolt, antropológiai kutatások során (többnyire a 20. század elején) a kihalóban lévő kultúrák „megmentett” tárgyai, meghatározott jogi eljárás keretében visszakerülnek eredeti tulajdonosukhoz.¹²⁸

A folyamat eredménye Kramer szerint a „recovering”, amely a helyreállítás mellett gyógyulást is jelent. Ennek fontosságát példázza a *Feldobott kő* c. Sára-film vetítése ott, ahol a kényszermosdatásokat végrehajtották. A vándormozsi teremtette, hatalmi politikáktól mentes

¹²⁸ A *Cigányok* forgatásához kapcsolódó motívumoknak Szuhay Péter is „a közelébe került”. Néprajzi, megfigyelői szemléletét azonban nem vetkőzhette le, ezért a projekt szükségképpen nem járhatott ugyanezzel a sikerrel, bár a belőle készült film rendkívül informatív, és a törekvést sem értékelhetjük negatívan. (*Az acsádi völgy népe, 2008*)

körülmények tehetik jóvá azokat a sérelmeket, amelyeket a korszak (filmkészítést is magában foglaló) intézményrendszere ejtett a magyarországi cigányságon.

Nagyszékelyen és Úzdon (második alkalommal)

„Volt olyan, akinek a szülei benne voltak a filmben. Örültek, hogy láthatják újból, vissza kellett pörgetni. Volt lehetőség az akkori romákat látni munka közben, de most ezt nem lehetne felvenni, mert nincs munka. Régen, ahol laktam a telepen, ott szégyen, nem szégyen, volt olyan, hogy összeterelték a népet és fertőtlenítették az orvosok. Sátrakban laktunk, de már ideköltöttünk a telepről. (cigány asszony)

A program lezárásaként a résztvevők beszélgettek a Vándormozi jelentőségéről.

Akkor ad jót ez a Vándormozi, ha folyamatos. Most is ez volt a legnagyobb öröm, hogy a régi felvételeket mindenki visszanézhet. Ez a legjobb. A Józsi (Borz) hiába, hogy nem itt él, de foglalkozik a romákkal, az úzdiakkal. Lefilmezett minket 12 éves korunkban, még gyerekként, és akkor mindig jönnek, és a 3 vagy 5 évvel ezelőtti felvételeket megnézzük. Mindig összehozza a bandát a Józsi, ez a jó benne, főz egy halászlét és beszélgetünk. (cigány fiú) (Halmos 2005:69)

Én, egy cigány – Kővári Borz József, a vertovi „kinopravda” és a rouch-i cinéma vérité örököse

Vertov „kinopojezdjei”, a vetítógépekkel, vágószobával felszerelt vonatok, amelyekkel bejárta Szovjetunió távoli vidékeit Kővári vándormozis autójának az elődei. Bár Vertovról kevesen tudják, rendkívüli módon érdekelték a nézői reakciók. A helyszínen forgatott felvételeket mindig bemutatta az adott közönségnek. Ezt láthatjuk az *Ember a felvevőgéppel* c. filmben is, ám ott úgy tűnik, a filmet keretező mozgóképszínházias előadás az önreflexív módszer egyik, bár fontos eleme csak.¹²⁹

A felvételeiből álló óriási archívum őrzi a nézői reakciókat is. Ám Vertovnak szükségképpen ki kellett dolgoznia azokat a formai eljárásokat, amelyekkel ezek közvetíthetővé válnak: „a filmszem-elmélet”, a dolgok „látáskivonattá” szervezése szolgálta ezt a célt.

Csakhogy az azóta eltelt időben, Bódy Gábor megállapítása szerint, de a zseniális szellemi utód halála óta még inkább, a néző elveszítette „naiv tekintetének” tisztaságát. Lehetséges, hogy a montázs eszközével nem lehet megfelelően ezt az „etikailag-szakmailag hiteles jelenléte” közvetíteni. Rendkívül nehéz ezekből a „lézengő kamerával” forgatott felvételekből, spontán beszélgetésekből, interakciókból hagyományos dokumentumfilmeket készíteni.

¹²⁹ Felvételeinek digitalizált változatai egy bécsi archívumban találhatóak, ahol különleges szoftverekkel analizálják a vertovi montázs jellegzetességeit. (Digital Formalism – The Vienna Vertov Collection, <http://www.isis.tuwien.ac.at/node/4850>)

Kövári Borz József a 2011-es vetítéssorozat lezárásaként erre is tett (a lehetőségekhez mérten sikeres) kísérletet. A különböző időpontokban, helyszíneken felvett anyagokat olyan narratív szálakra fűzte fel, amelyekben általa fontosnak ítélt szereplők (másokon vagy önmagukon segíteni akaró és tudó) személyek tűnnek fel újra és újra, mesélnek tapasztalataikról. A szegénység (és a cigányság) így megjelenik motívumként, ám a megfelelő társadalmi gyakorlatok (szociológiai és antropológiai tényezők) összefüggéseibe ágyazva. Az interjúkban a választott hangnem (a kérdező és a válaszolók részéről is) nélkülözi a tényfeltáráshoz vagy kutatásokhoz társuló adatgyűjtés szigorúságát, sokkal közelebb áll az amatőrfilmek oldottságához, fesztelenségéhez. Nem utolsósorban annak köszönhetően, hogy az interjúkat szituatív jelenetek szakítják meg, amelyek szinte mind és a társas együttléteket (főzés, zenélés) és a közös mozizást örökítik meg. Ezek a vetítések azonban a vándormoziban szimbolikus értelmet nyernek. A legszebb példa a Tony Gatlif *Latcho dromjának* az indiai Rádzsasztáni sivatagban, a cigány genealógia kultikus helyszínén felvett jeleneteiben pörgő-forgó táncosok képeinek és a vetítőgép kerékformájú orsójának, a tekerceselővel játszó gyerekek képeinek párhuzamos vágása során képződő kerék szimbóluma, amely egyben a cigányság nemzeti jelképe is. A romaképek „emancipációjának” is tanúi lehetünk: hiszen Kövári azokat a vetítéseket (és nézői reakciókat) is megörökíti, amelyeken a korábbi időpontokban felvett anyagok „visszanézését” látjuk, így azok a kanonizált dokumentum- és játékfilmekkel, nem csak ideiglenesen, hanem a mozgókép archiváló funkciójának köszönhetően mindörökre azonos státuszba kerülnek.

Ennek a rendkívül gazdag anyagnak a közvetítésére talán megfelelőbb formát kínálna az újmédia. Nem véletlenül került 2011 májusában a *Vándormozi* a számára épp megfelelő kulturális térbe, politikai értelemben is. A Múcsarnok MenüPont Galériájában Péli Sarolta roma művészettörténész kurátorságával valósult meg az a kiállítás, amely a Nemzetközi Roma Újmédia Művészeti Kiállítás címet viselte. Itt három egymás mellé helyezett képernyőn láthattunk a különféle helyszíneken, időpontokban készített felvételekből Kövári Borz által lazán szerkesztett összeállítást. Bár tekintetünk itt alternálhat a képernyők között (hiszen valószínűleg úgy is tesz), mindig tudatában vagyunk a váltásnak, befogadói szerepünknek, a filmet többnyire mi készítjük, a random kapcsolások „között”. (Ugyanez megvalósítható egy internetes adatbázisban is, csak még gazdagabban.)

Kövári Borz József mozijában értelmezésében valóban a reprezentációs politikák felületét szolgáló „testnek” jut kitüntetett szerep, amely Bill Nichols szerint,

(...) (1) annak a társadalmi cselekvőnek a teste, aki a történelmi tetteknek és eseményeknek, helyzeteknek és tapasztalatoknak egyszerre ágense és alanya; (2) ám annak a narratív szereplőnek a teste is, aki azon

cselekmények és enigmák, segítők és donorok fókuszában áll, amelyek mind a narratíva lezárásán munkálkodnak; továbbá (3) egy mítikus, történelmietlen perszonaként, típusként, vagy fétisként, a vágy és identifikáció tárgya is. (Nichols 1993: 184).

A vándormoziban bemutatott romaképek vetítéséről készült felvételek, a hozzájuk kapcsolódó interjúk, a helyiek által készített anyagok pedig bízom benne, teljesíthetik, amit egy erről szóló kutatás nem: *szubverzív módon tisztára mossák a film cigány testét.*

XI. Konklúziók helyett – gondolatok a kutatói (személyes) *rite de passage*-ról

A négy történeti fejezet szinte „magától értetődő” korpuszának kijelölése után igen nagy problémát jelentett az utolsó, kortárs filmmel foglalkozó fejezet szerkezetének kialakítása.

Miért? A lehetséges válaszokat újra két úton, társadalomelméleti és képelméleti megfontolások alapján próbálok megfogalmazni.

Dupcsik Csaba könyvét most nemcsak forrásként, hanem a társadalomelméletekben fellelhető problémafelvetés párhuzamának kedvéért is érdemes fellapoznunk. Az utolsó rész jól érzékelteti ezeket a nehézségeket. „A rendszerváltás vesztesei” c. fejezet egy olyan alfejezettel kezdődik, mint az előző, a Kádár-kor második, 1970-1980-as évekkel foglalkozó időszakának vizsgálata, de itt „A romák és kutatóik új felállásáról” van szó. Ennek pedig a szerző maga is része.

Nem próbáltam meg a romakutatások (vagy inkább azok egy véletlenszerűen kiválasztott mintája) minden egyes darabjait besorolni tipológiám valamelyik cellájába, s ennek alapján statisztikát készíteni. Egyrészt azért nem, mert az így nyert százalékok semmit sem mondanának egyik vagy másik irányzat jelentőségéről, értve ezalatt akár a (közvéleményre és/vagy döntéshozókra gyakorolt) befolyását, akár intellektuális súlyát. Másrészt, a legfontosabb tendencia így is nyilvánvalónak tűnik számomra: a kritikai-leíró megközelítések abszolút túlsúlya. Tisztában vagyok vele, milyen reménytelenül elfogultnak, sőt előítéletesnek tűnhet ez a kijelentés, de ez a fölény a szakmai színvonalat tekintve még nagyobb, mint a publikációk száma alapján.

Ez a fölény semmiképp sem magától értetődő, hiszen a közvélemény túlnyomó többsége olyan nézeteket vall magáénak a cigányokról, amelyek inkább a devianciaorientált megközelítésekre jellemzőek. Első pillantásra tehát lenne piaca az ilyen nézeteknek – miért szorultak vissza ilyen nagy mértékben azok a társadalomtudományokban? (Dupcsik 2009:243)

Ezután (a deklaráltan „kötött” szociológusi képzettségű nézőpontból) igyekszik áttekinteni a különféle kutatási irányokat, helyenként empirikus vizsgálatok eredményeinek felhasználásával, gyakran utalva az intézményi háttér jellegzetességeire. A fejezet elolvasása után rengeteg hiányérzetünk marad, ám meggyőződésem, hogy Dupcsik Csaba vállalkozásának sikertelensége nem a szerző felkészületlenségéből ered, hanem pozíciójából: arról az átmeneti időszakról írni, amelynek aktív tudósként maga is része, egy egészen új értelmezési keret kialakítását kívánja meg. A lezáró, kérdéseket megfogalmazó rész tükrözi is ennek a paradoxonnak a feloldhatatlanságát, nyíltan veti fel – több idézett szerző hozzájárulásával – a megismerés = hatalmi viszony nyomasztó képletét.

„A roma szakirodalom –írta le a kifejezést Kerényi György, majd jellegzetes gesztussal hozzáfűzte – nincs mit tenni, az ismeretelméleti és etikai problémák dacára nem lehet megúszni ezt, a cigány tárgyat vizsgáló tudós és a

tárgylemez alatt kapálódzó roma képét idéző szövszerkezet.” Az idézet folytatása is érdekes: tehát a roma szakirodalom „újabbban szerencsére elszakad a mi a válasz [a cigánykérdésre] típusú megközelítéstől, helyette a ki (milyen) a cigány, és miért él úgy kérdésre születnek feleletek. Pozitív a váltás: a többség-kisebbség viszonyból szükségszerűen következő manipulatív és legtöbbször többségi, hatalmi pozícióból eredő megközelítést az enyhébb leíró váltja fel, ami persze így sem tudja kikerülni a definiálásban, értelmezésben rejlő hatalmi attitűdöt.” (Kerényi 2000:32 idézi Dupcsik 2009:333)¹³⁰

(Zárójelben meg kell jegyeznem: e sorok közlése óta az enyhébb leíró megközelítések szándékát lassan elmossa az a politikai földcsuszamlás, amelynek következtében a hatalmi politikákat a devianciaorientált, civilizatorikus szemléletű kijelölések határozzák meg.)

De térjünk vissza a romakutatások történetéhez: a monográfia „keretének” első része, amelyhez a könyv lezárása kapcsolódik, tartalmaz egy rendkívül fontos elemet. A szerző a „Tükrök, tükörképek” c. bevezető fejezet „A hatalom pillantása” c. keretezett részében idézi Szuhay Péternek a *Beszélő* 1998. július-augusztusi számában „Egy régi kép” c. cikkét. A szóban forgó képet is közli (ez került a könyv borítójára, de valami szerencsétlen tipográfiai okból kifolyólag félbe vágva).

„Egyfolytában szemem előtt lebeg egy kép” – írta egy 1998-ban megjelent tanulmányában Szuhay Péter néprajzkutató (a nevével fogunk még találkozni a kötetben). „kolompár cigány sátora, 1909-ben készült Zsiden, Zala megyében, Sági János objektívén keresztül. E kép számomra nem is a cigányság történetét, hanem azt a viszonyt szimbolizálja, amely a cigányok, a tudomány, a hatalom és a karitatív civilszervezetek négyesében fennáll. A kolompár cigány egyszerre jelenti az egzotikus vadembert, a vándorló nomádot, a kutatás tárgyát; a nyomorúságos körülmények között élő kitalált embert, a segítségre szoruló honpolgárt, és egyszerre jelenti a veszélyes bűnözőt, akit kordába kell szorítani, és rá kell kényszeríteni, hogy beilleszkedjék a társadalomba. A kép sugall egy szövetséget, amely valamilyen szinten létrejön a három szereplő: a hatalmat megtestesítő erőszakos szervezet, a segítő polgári törekvések képviselői és a tudomány érdeklődői között. A negyedik fél, maguk a cigányok (...) a képen vannak, a történet valójában róluk szól, de mintha igazán nem volnának részesei annak a diskurzusnak, amelyik róluk szól.”

A szöveg megfelelő értelmezése érdekében kicsit fel kell lapoznunk ezt az 1998-as *Beszélő* számot, és megnéznünk, miért is, mire is használta Szuhay Péter ezt a régi képet. Az írás az adott társadalmi problémák szemügyre vételével egy akkor is, most is életbevágó kérdést, politika és tudomány kapcsolatát feszegeti.

¹³⁰ Fontos felidézni itt Kerényi György „intézményesülésének” történetét: először egy rendkívül fontos kezdeményezés, a hosszú ideig kiválóan működő közösségi rádió, a Rádió C alapítója volt, majd megkísérlete nem a magyarországi, hanem a nemzetközi normáknak megfelelően egy közszolgálati médium, az MR1 Kossuth Rádió átszervezését. Az általa kissé erős hasonlatot, a „tárgylemez alatt kapálódzó roma” képét a Velencei Biennálé Roma Pavilonjának egyik művésze, a roma származású finn Kiba Lumberg „nőiesebb” kifejezési eszközt választva „The Black Butterfly” (2000) címmel installálta egy rács alatt kiterített népviseleti szoknya felhasználásával. (Junghaus-Székely 2007:131)

A kérdés számomra valójában az, hogy kitől és mitől remélhető az integratív szemléletmód, illetve gondolkodás kialakítása. Ez vajon csakugyan a tudomány feladata lenne? Tegyük fel: a tudományok kialakítják az integratív szemléletmódot. De hogyan válik ez a politikai diskurzus tárgyává, sőt hogyan válik valóságos politikai cselekedetké, vagyis döntésekké, programokká, hogyan teremődik meg a programok pénzügyi fedezete? És akkor még nem beszéltünk a politika és a romák közötti diskurzus meglétéről vagy annak hiányáról. Nem beszéltünk arról, hogy mi a romák politikai érdekképviselőinek és a tudományoknak a viszonya, mi a kívánt diskurzus a tudomány és a politika között? De ne menjünk a dolgok elébe. Maradjunk egyelőre a tudománynál.

Ezután a szerző néhány általa készített antropológiai esettanulmány szemléletes példáin keresztül mutatja be a cigány kulturális sajátosságok közötti óriási távolságokat. Leírásainak legfontosabb hozadéka az értelmezéshez elengedhetetlen kontextus, a leírás tárgyai általt használt fogalmak ismerete, azon túl pedig a szándék, hogy ezt a tudást „társadalmilag felhasználhatóvá” tegye. Nevezetesen a homogénnek tekintett cigányság differenciáltságának és annak a viszonyrendszernek a megismerése a legfontosabb feladat, amely a romák önazonosságához kapcsolható jelentéseket meghatározza. Gondolatmenete egy képzeletbeli kép leírásával zárul:

Egy olyan képet - ma még nem létező fotót - képzelek el, amelyet a négy fél egy önkioldós objektívvel készítene, s így mindannyian rajta lennének, talán egy kerek asztal mellett üldögélve, romák, a hatalom képviselői, tudósok, és a civil segítőszervezetek képviselői. Mindenki kibeszélhetné félelmeit, szorongásait, vágyait, s talán még egy közös nyelvet is kialakítanának, és létrehoznának egy új konvenciórendszert, mely mindannyiunk számára elfogadható, és a beszélgetés eredménye nem kompromisszum, hanem konszenzus lenne. Nagyon szeretném látni ezt a képet.

A cikk írása óta eltelt közel másfél évtizedben számos asztalnál ültek a fent megnevezettek, a legkülönbélebb szándékokkal: képzeletben felidézhetjük gesztusaikat. Közös nyelv helyett pedig szinte általános lett a „nyelvezavar”.

De térjünk vissza az eredeti képhez, érdemes kicsit jobban szemügyre vennünk azt.

Valóban rendkívül „erős”, méghozzá a kompozíciója miatt: a hatalmat megtestesítő három szereplő (köztük a láthatatlan dokumentáló) háromszöget alkot: középen áll a kolompár cigány férfi. A barthes-i „studium” alapján mozgósított tudásunk szerint valószínűsíthetjük: egy csendőrségi razzia tanúi vagyunk, épp a dánosi eset után váltak gyakorivá a vándorcigányok ellenőrzései, a polgári lakosok segítségével és valószínűleg gyakran épp az ő kezdeményezésükre. A „punctum” azonban a testbeszédekre, *a fotóapparátusnak szánt gesztusokra* vonja figyelmünket: a csendőrök kötelességtudó vigyázállása, a polgári lakosok csípőre tett kezű meglepedettsége és a cigány férfi megadó, megfelelni akaró egyenes testtartása mind-mind *a mögötte álló tudós érdeklődőnek szánt pózolás*.

A történet elsősorban róla kellene, szóljon, folytatnám Szuhay Péter gondolatát, bár tagadhatatlan, és legfőképp azért, mert a képen cigányok vannak (a feszes tartású férfi mellett két kócos kisgyerek áll).

A keretes idézet után Dupcsik Csaba Michel Foucault-nak a társadalomtudományokra kifejtett hatását említi, amely kitágította a hatalom fogalmát, „s a metaforikusnál szorosabb értelmet adott a régi *a tudás – hatalom* gondolatnak”. Ebből az egész elméletrendszerből azt a fontos – majd bizonyos mértékben az írás során alkalmazott - elemet hangsúlyozta a szerző, amely önkritikára, önvizsgálatra készítette a társadalomtudósokat. De azokat, a *reprezentációs politikákra* nézve lavinaszerű folyamatokat, amelyeket ez elindított, figyelmen kívül hagyta.

Pedig egészen közel jár hozzá a záró fejezet azon gondolataiban, amelyek egy Szalai Júliatanulmányból indulnak ki.

Itt a szerző a társadalomtudományok feladatát, felelősségét járja körbe a tekintetben, hogy *azok a cigányság önértelmezésének kérdését át kellene fordítsák belülyből a „többségi-kisebbségi viszony minőségét érintő általános társadalmi kérdéssé”*.(Szalai 2000)

A válasz keresésekor Szalai az „elismerésért folyó harc” kategóriáját tette kiindulópontjává, amely a „jelenkori társadalmi folyamatok magyarázatára törekvő társadalomelméletben” is „termékeny kiutat kínál”. „Az elmélet kiindulópontja az a felismerés, hogy a mások általi elismerés az egyénnek éppen olyan megvonhatatlan alapszükséglete, mint a kenyér, a víz, vagy a ruházat. Az elismerés szükséglete azonban egy lényeges ponton különbözik a materiális alapszükségletektől: míg az utóbbiaknak alanya maga a szubjektum, az előbbié – a dolgok természete folytán – a személyközi viszony. Azaz, elismerés iránti szükségletünk kielégítése mindenkor a másikkal, a másokkal való interakciónk függvénye. Az elismerés tétje ezért a másokkal való viszony minősége.”

A megközelítés által közvetlenül az elméletre terhelt feladatot pedig a szerző a következőképpen fogalmazta meg:

(...) meg kell születnie a nyelvnek, amely alkalmas az elszenvedett megkülönböztetések és sérelmek társadalmi közvetítésére, valamint alapul szolgál arra, hogy az érintett kisebbség az egyenlő elismerés garanciái iránti követeléseit az általános politikai diskurzus részévé tegye. (...) az elismerésért vívott mozgalmak középponti problémája tehát az identitás személyesen elszenvedett sérelmeinek helyrehozatala, és ehhez olyan fogalomkészlet és szótár kimunkálása, amely az egyéni sérelmek kollektív jellegét ragadja meg.” (Dupcsik 2009:335-336.)

Dupcsik Csaba könyvének záró gondolata mindezek alapján azokat a kétségeket rögzíti, amelyek a „kollektív sérelmek” megfogalmazásának módjára vonatkoznak: a szótár

megalkotásáért folyó versenyben alul maradhatnak a kidolgozott társadalomelméletek és felülkerekedhetnek „a leegyszerűsítő, magyarázatok helyett mítoszokkal operáló nyelvek.” Egy fontos kérdést, úgy gondolom, újra figyelmen kívül hagy, soha nem mindegy, hogy „ki beszél”.

Pont azért, mert meglátásom szerint ma Magyarországon, épp az általános „nyelvezavar” következtében, borzasztó nehéz megítélni, melyik nyelv, mivel operál, és ez nemcsak a mítoszokat gyártókra, hanem mindannyiunkra, a társadalomelméletek képviselőire, rendezvények, kiállítások szervezőire is vonatkozik.

Egy olyan példát hozok ennek illusztrálására, amely újra tanárom, Szuhay Péter munkásságához, azon belül egy fotókiállításához kapcsolódik („Képek, cigányok, cigányképek”, Millenáris, 2005). A kiállításra adott reakciók „kollektív sérelmek” megfogalmazásai, a „visszabeszélés” már korábban említett példái voltak, hiszen a leginkább a Rádió C roma közösségi rádióban és a RomNet nevű közösségi portálon elhangzó erőteljes vádak a kiállítással szemben roma értelmiségieknek a saját önképüket sértő fotóanyag bemutatására vonatkoztak. (Ráadásul ez az esemény volt az, amely az antropológia iránti érdeklődésemet felkeltette: a kiállítás szervezését, majd az azt követő reakciókat is végigkísérhettem. Meggyőződésem, hogy ezek a képek, szövegek és a Szuhay Péterrel, az őt segítő Kőszegi Edittel folytatott beszélgetések alapvetően meghatározták szemléletemet, kirajzolták a vizuális reprezentációk vizsgálatáról alkotott felfogásaink közös és eltérő pontokból álló kontúrjait.)

Szuhay Péter a kiállítás recepcióját egyik írásába beillesztette: a cigány/roma fotó- és képzőművészeti reprezentáció kontextusában helyezte el (Szuhay 2010). Az írás a többségi és az önreprezentáció dichotómiájára épül és „Ki beszél? Cigány/roma fotó- és képzőművészeti reprezentáció” címmel a Feischmidt Margit szerkesztette Etnicitás-kötet (Feischmidt 2010) „Kulturális politikák és az etnicitás láthatóvá tétele” című fejezetében jelent meg, melynek bevezető tanulmánya a „Megismerés és elismerés: elméletek, módszerek, politikák az etnicitás kutatásában” címet viseli. A szerző lépésről lépésre felépíti mindkét művészeti ágak a reprezentációtörténetét, a kronológiai sorhoz elválaszthatatlanul hozzátartozó oksági viszonyok elemzésével.

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 „cigányképével”)2. 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.

Ahelyett, hogy a tanulmány állításaival polemizálnék, inkább arra irányítanám a figyelmet, ahogyan a szerző saját pozícióját kijelöli.

Tanulmányomban mindezekből következően kísérletet teszek arra, hogy rekonstruáljam a cigány/roma művészek és művészettörténészek beszédmódját; majd egy 2005-ös fotókiállítás kapcsán elmesélem a „visszabeszélés”, a többségi kép cáfolatának történetét. Természetes, hogy a művészek tevékenysége nem függetleníthető a mindenkori hatalmi viszonyoktól, a politikai és kulturális élet szereplőinek törekvéseitől, a segítőktől a gáncsoskodókig. Esetünkben kezdetben állami intézmények támogattak – hol aktívan, hol csupán passzívan – egy-egy programot, ennél is fontosabbnak bizonyult azonban, hogy egyes kultúrmunkások rendszeres kapcsolatot tartottak roma művészekkel, vagy olyan rendezvényeken vettek részt, amelyek jelentősen változtattak mind a romák, mind a nem cigányok ismeretein, hozzájárulva a diskurzus finomodásához, elmélyüléséhez.

Az ő személyük, jelenlétük és hatásuk bemutatása e tanulmány másik szándéka, bizonyosak vagyunk ugyanis afelől, hogy az a különösen jelentős szerep, amit Magyarországon a képzőművészek és mentoraik betöltöttek, jelentős hatással volt a roma emancipáció egészére. Ezt a jelenséget, illetve folyamatot, elsősorban történetiségében mutatom be, inkább elbeszélék, rekonstruálok egy történetet, semmint annak szociológiai elemzését adom. (Szuhay 2010: 368)

Felmerül a kérdés, valóban Szuhay Péter-e az, akinek rekonstruálni kell ezt a történetet? Ha igen, nem elengedhetetlen követelmény-e az, amiről lemond, az alapos szocioanalízis, amelyhez viszont hozzátartozik a kutatói, archiválói, gyűjtői, muzeológusi, filmrendezői szerepek hatalmi pozícióinak önreflexív elemekkel tűzdelt vizsgálata? A Magyarországon zajló társadalmi, politikai események gyökeresen megváltoztak 1995 óta, amikor Szuhay Péter (ahogyan a tanulmány elején is felidézi) „a magyarországi cigány nyelvi, etnikai és foglalkozási csoportok kulturális integrációjáról, a cigány nemzeti kultúra megteremtésének törekvéseiről elmélkedett.” (Szuhay 1995) Ez az írás, mint ahogyan a területen dolgozó legtöbb szakember tevékenysége igazolta azt a Szuhay által mindig is erőteljesen képviselt alapállítást, „hogy a cigány kultúra konstrukciója alapvetően hozzájárul a cigány identitás pozitív élményként való megéléséhez, az önbecsülés és a méltóságérzés kiteljesedéséhez.” Csakhogy az *Etnicitás-kötet* megjelenésének idejében (és terében) azonban – úgy tűnik - a „konstruálók szerepének” *legitimálására* van szükség, hiszen Szuhay Péter maga is rögzíti ezt a szándékot.

Meglátásom szerint azon túl, hogy ennek a legitimációnak nem egy tanulmány keretében (és főleg nem *ebből az elbeszélői pozícióból*) kell végbemennie: a cigányság által generált

társadalmi folyamatoknak, kulturális politikáknak kell hivatkoznia Szuhay kutatási eredményeire (ahogyan ez bizonyos esetekben meg is történik), amint az elismerésért folyó küzdelmet is a roma értelmiség vívja. A mentori tevékenységnek elsősorban ennek láthatóvá tételére kellene irányulnia.

Szuhay Péter által a tanulmány végén, „epilógusként” hozott példája a bódvalenkei „freskófaluról” egy dichotómiába helyezi a program megnevezett alapítója, mentora (egy elkötelezett nem roma értelmiségi) által kialakított kulturális tér romantikus, több sorban lefestett képét és a névtelen roma értelmiségiek által szorgalmazott fővárosi állandó kiállítóhely elképzelésének egy soros leírását. Ennek a hatalmi és legitimációs küzdelmekre visszavezethető dichotómiának a feloldása ma Magyarországon nem kis feladat.

Meglátásom szerint ebben fontos szerepet tölthetne be az 1989 utáni időszak reprezentációs politikáinak elemzése olyan jellegű mélyfúrásokkal, amelyeket a történeti fejezetekben igyekeztem végezni. Több okból is megfontolandó lenne alapvető módszertani változtatásokkal élni, sokkal jobban előtérbe kellene állítani a médiakörnyezetnek, az intézményi átalakulásoknak és hatásaiknak a vizsgálatát. Alapvetően empirikus kutatásokra, esettanulmányokra, valamint azokat kiegészítő film- és médiaelemzésekre lenne szükség. Többek között saját – a romaábrázolásokra irányuló - programszerkesztői, kritikus munkásságom fázisainak autoetnográf szocioanalízise is tanulságos lenne. Sokkal nagyobb figyelmet érdemelnek - akár a filmelemzések kárára - azok a kulturális terek, ahol, és azok a közönségek, akiknek a vetítések zajlanak.

A láthatóság problémája a jelenlegi társadalmi valóságot nézve kétféleképpen merül fel. Továbbra is zajlik a romakép-konstrukciók és az integratív törekvések, a társadalmi problémák megoldására tett kísérletek alanyainak folyamatos legitimálása. Ezekre bizonyos fokig szükség van, az egyre magabiztosabb devianciaorientált, civilizatorikus szemlélet ellensúlyozásaként. Ezzel azonban az elkötelezett, aktív értelmiség válik „hiperláthatóvá”, ám módszereinek, hatalmi politikáinak jellege megfelelő kritikai értelmezés, önreflexió hiányában még mindig rejtve marad. Eközben a segítségre szoruló, passzív áldozati szerepre kárhóztatott romák „modellként” vagy „motívumokban” túlrprezentáltak maradnak. Ám az elismerés kivívásához feltétlen szükséges a cigány identitás megerősödése: „annak pozitív élményként való megéléséhez, az önbecsülés és a méltóságérzés kiteljesedéséhez” (Szuhay Péter) vezető legegyszerűsebb út, ha „önmaguk témájaként”, megfelelő reprezentációs, hatalmi eszközök birtokában válnak végre láthatóvá.

Mindazonáltal feltétlen szükség van további képlemeleti kérdések megfogalmazására is. A nyelvzavar a jelenkori kulturális környezetben párhuzamba állítható azzal a „képzavarral”, amelynek leírására újra Bódy Gábort idézem. Negyedszázaddal ezelőtt az új érzékenység filmes vitájáról (az aktuális alkotói szemléletekről) rendezett beszélgetésen a következőket mondta:

Ami eredetileg egy bizonyos funkcióban összetartozott, egységes dolog volt, az szétvált egymástól, idegen darabokra hullott. Minden alkotóban van törekvés arra, hogy valamilyen saját értelmi mezőt teremtsen, amely az ő érzésein, látomásain, gondolatain keresztül összeszűr dolgokat: zenét, tárgyakat, embereket. Ő úgy érzi, hogy ezzel egységes képet mutat, a régi nézőpontból azonban ez képzavarnak, kollázsnek tűnik. Egészen addig, amíg egy mű olyan erővel nem jelentkezik, hogy áttöri a régi értelmezési kereteket, vagy olyan erővel nem jelentkezik az új generáció, hogy egyszerűen ő válik mérvadóvá az ízlés terén. (Bódy 1985)

Az új generációk „roma képei” (és azok antropológiai képértelmezései) segíthetnek elsajátítani a hatalomról való lemondás képességét, amelyhez Edward Said sokat idézett gondolata szerint az uralkodási vágy kioltása, tudatos elfelejtése (*unlearning*) vezet.

Úgy gondolom, ha létezik ma Magyarországon kulturális ellenállás a művészet eszközeivel, akkor azt Oláh Mara valósítja meg. Ezért a kutatásom lezárása egy olyan vázlatos esettanulmány, amely hozzá kapcsolódik; a lázadás sürgősségét példázza.

A történet első része a Romakép Műhely utolsó vetítése, ahol Sugár János *Omara* c. nem hagyományos portréfilmjét vetítettük. Sugár János videó- és képzőművész, aki a Liget Galériában rendezett Oláh Mara kiállítást 2010-ben, majd a közelmúltban, 2011 őszén, a kis digitális kamerával vett fel egy interjúnak sem nevezhető helyzetet. Inkább egy „személyreszóló performansz” ez: Sugár János az Omnibusz Hotel egyik szobájában nézi, hallgatja, amint a művésznő előadja a festményeit. Sorban mindegyikhez hozzáfűzi a történeteit, kiegészíti a képekre írt szövegeket. Utolsóként annak a festménynek a darabjait veszi elő, amely naturalista jelenetekből áll. Ezt dühében darabokra vágta, amikor a megrendelő – pornográf jellege miatt – nem vette át. A feliratokkal tűzdelt kép olyan lett, mint egy puzzle, amit a művésznő sikertelenül próbál összerakni: ezért segít Sugár János neki. Ez a közös performansz (a valóságban), amelyet Oláh Mara Sugár iránti feltétlen odaadása fűszerez (a művésznő a legváltozatosabb díszítő jelzőket alkalmazza azokra, akiket kedvel, Sugárt mindvégig „Jánoskám, szerelmemnek” nevezi), olyan, mint a munkatársi viszonyban bimbózó párkapcsolat szublimálása a művészet eszközeivel. De mindez filmen más, hiszen a performansz egyik résztvevője rögzíti az eseményt, és bár a rövid kis dokumentum látszólag Oláh Maráról szól, valójában azonban ő rendezi, hiszen kettőjük *viszonyát, a hatalmi pozíció megkérdőjelezését, sőt feladását* rögzíti. „Portréfestés kamerával”: a *téma* az az eszköz, az a médium, amely a portré alanya és készítője között van. Mivel az alkotó nem alkalmaz utólagos változtatást, nincsenek különleges poétikai eszközök, a jelenet filmképeinek nyers korporealitásával a valóságos és a diszkurzív testek: a jogaiért küzdő cigány nőművész és a nem cigány, többszörös hatalmi pozícióval bíró (a film készítője, kurátor, tanszékvezető) alkotó „párharca” jelenik meg. Bár Oláh Mara nem kapta ki Sugár kezéből a kamerát, finoman, de határozottan és rendkívül okosan, „női praktikával” elvitatta tőle a reprezentáció jogát. Sugár pedig készségesen átadta. Így kerülhetett ez a „filmdokumentum” érvényesen a fentebb említett Roma Újmédia Művészeti kiállítás anyagába.

Ezért szerepelt továbbá a Romakép Műhely leghangsúlyosabb helyén, a záró előadáson. Vendégként az alkotó videó- és képzőművészt, Junghaus Tímea művészettörténész, kurátort és Kovács Éva szociológust hívtuk meg. Oláh Mara festőművész, aki bár nem szereti, *ha róla nélküle beszélnek*, kérésemre nem jött el. Telefonon magyaráztam neki a koncepciót, amit

megértett és elfogadott: mivel túl erőteljes a jelenléte és a terv szerint a filmnek a Romakép Műhelyben betöltött szerepéről szólna majd a disputa, jobb, ha nincs ott. Megígértem, utólag elviszem majd neki a filmet és a beszélgetésről szóló felvételt is.

A felkészülésnél használtam egy előadásszöveget, amelyet Junghaus Tímea írt: „Roma – The "Unpredictable European Outcast" címmel. A többértelmű (és ha Oláh Mara jósnői tevékenységéhez is kötjük, ironikusan szellemes) cím a tárgyalt probléma súlyosságára utal. A romák az agresszív reprezentációs politikák következtében a rasszizmus, szélsőjobbaldali radikalizmus jól látható célpontjaivá válnak Európában: a megjósolhatatlan vagy kiszámíthatatlan események kitagadásukhoz vagy kiűzetésükhöz vezethetnek. A szöveg mottója Salmon Rushdie-től származik:

Beszéltek faji kérdésről, a bevándorlás problémájáról, mindenféle problémákról. Ha liberális vagy, azt mondd: a feketéknek vannak problémái. Ha nem, azt mondd, ők okoznak gondot. De az új [Európa] tagjainak csak egy baja van: a fehér ember. A rasszizmus, természetesen, nem a mi problémánk. Mi csak szenvedünk a rasszizmus következményeitől. (Rushdie 1982)

A mottóban természetesen nem az állítások sarkosságát kell látnunk (hiszen a kijelentés éve sem mellékes körülmény), hanem azt a tényt, hogy ma, 2011-ben Magyarországon egy Oláh Mara-elemzés elé mennyire odaillik. A kimondás hatalma, a lázadás gesztusa és a művészet politikai radikalizmusa miatt állítható párhuzamba a két művész, és természetesen a társadalmi környezet, amiben élnek. A két beszélgetés elé (nem véletlenül, hiszen Oláh Mara „rendezte” azokat) ugyanúgy odaillik Rushdie gondolata.

A Romakép Műhelyben a beszélgetés első felében Oláh Mara kiállításairól és a hozzájuk kapcsolódó performanszokról volt szó, a kontextust meghatározó kurátori szerepről. Kicsit úgy tűnt, mintha a beszélgetés résztvevői anekdotáznának, pedig talán jó kiindulópont lehetett volna, ha innen jutunk el a kulturális ellenállás fontosságához és sürgősségéhez. Junghaus Tímeának azonban el kellett mennie, épp amikor felszólalt egy fiatal roma festő, aki a Képzőművészeti Egyetemre jár, és annak a kategorizációnak az érvényességére kérdezett rá, amelyet ő is alkalmaz a kurátori tevékenységében. A vita innentől nagyon szerteágazóvá vált, ismertetésének nincs is értelme, annál inkább a lezárásának. A Romakép Műhely beszélgetéseit Bordás Róbert rögzítette néhány kivétellel (a TASZ-nak dolgozik és munkája miatt néhányszor, pl. a gyöngyöspatai események idején nem tudott eljönni). Elégedetlenségének többször is hangot adott, leginkább sóhajtozott a kamera mögött. Ez alkalommal azonban előbb ironikus, majd egyre indulatosabb kommentárokat fűzött a történésekhez. Most nem az álláspontja érdekes, hanem az általa elfoglalt diszkurzív pozíció,

a nem-a-helyén-kezelést, a nem-kimondást, nem-lázadást elítélő indulat a kamera mögött és a végén a performatív gesztus, amely ott konkrétan Kovács Évara irányult, de nyilván mindannyiunknak szólt (Oláh Mara hangján): „felveszlek, drága, veszlek én, ameddig csak akarod...”

A beszélgetés felvételét és a Sugár-filmet néhány héttel később vittem el Oláh Marának. Közben telefonon összebarátkoztunk, azt, azonban, hogy nem egyedül megyek, hanem Kővári Borz József operatőrrel és egyik barátommal azért, hogy felvegyük a beszélgetést, csak aznap délelőtt mondtam el neki. Ekkor ingott meg a bizalma bennem, váltam „gyanússá”: rá is kérdezett, nem szélhámos újságírókat viszek-e hozzá (a kérdés nyilván rám is vonatkozott). Oláh Mara köztudottan minden igyekezetével próbálja kontrollálni a róla formált képet. Hogy ez mikor, milyen sikerrel jár, arra csak egy példa az olasz forgatócsoport által készített összeállítás, amely nem sokkal korábban épp az Újmédia Művészeti Kiállítás ürügyén készült. A Szarvasgedén forgatott jeleneteket hiába rendezte meg, a kész film, a kontextus, amelyben azt elhelyezték mindent megváltoztatott.

A nála töltött délután minden apró részlete fontos, de itt csak a drámai tetőpontot emelem ki. Oláh Mara millió dolgot elmondott, megmutatott magáról, de semmit nem engedett felvenni. A számunkra hosszú, kínzó performansz apró részleteibe belesűrűsödött az összes megaláztatás és öröm, ami nőként, cigányként, képzőművészként érte. Médiaszerepléseit őrző archívumából kiválasztott néhány kazettát és a lejátszó elé ültetett bennünket, a televíziós jóslásairól, majd életének egyik legfontosabb szakaszáról mutatott egy videófelvételt (Vészi János készítette a megrendezett televíziós portrét). A számára leglényegesebbnek ítélt résznél figyelmem elkalandozott, ekkor irtózatossá erejű verbális agressziót zúdított rám. Majd amikor lecsillapodtunk, megette velünk az ebédet, amit főzött nekünk, és megnéztük Sugár János filmjét. (Tetszett neki.)

Résztevő antropológusként az eseménysorról kiváló esettanulmányt lehetne írni, kimeríthetetlen a részleteinek gazdagsága. Számomra azonban ez a májusi délután egy képzelet és valóság határán mozgó képsorra, fikciós filmmé állt össze, amelynek szereplője vagyok, de közben nézem is. Cselekményében a legfontosabb pillanat, amikor a megoldás felé közeledünk: a megghiúsult interjú miatti csalódottsággal, egy leírhatatlanul ellentmondásos érzelmi állapotban, zavarodottan, bénultan ülök a Vészi János-videó előtt, Mara előkapja a telefonját és lefényképez: „Nézd, egy fehér!”

Oláh Mara bármi lehet kontextustól függően, de egy valami mindig lesz, marad: radikális kulturális ellenálló. Lázasának szükségességét és sürgősségét – többek között – cigány nőként érvényesíti.

Néhány nappal később, elkezdtem végre írni a kutatásomat.

Bibliográfia

- Ablonczy László 1978. Hogy a táltos mént is megüljök... Beszélgetés Sára Sándorral. In: Gaál Katalin (szerk.) 1978. *Filmek és alkotók 12. Sára Sándor*. Budapest: MOKÉP
- Achim, Viorel 2001. *Cigányok a román történelemben*. Budapest: Osiris
- Albertini Béla 1997. *A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig*. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum
- Allport, Gordon W. 1977. *Az előítélet*. Budapest: Gondolat Kiadó
- Assmann, Jan 2004. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó
- Casetti, Francesco 1998. *Filmelméletek 1945-1990*. Budapest: Osiris, pp.264-285.
- Bach, Steven 2008. *Leni Riefenstahl élete és munkássága*. Budapest: Európa Könyvkiadó
- Balázs Béla 1961. *A film*, Budapest: Gondolat
- Balázs Béla 1976. *Álmodó ifjúság*. Budapest: Magvető és Szépirodalmi Kiadó
- Balogh Gyöngyi 2003. Előszó In: Magyar Bálint: *A magyar némafilm története . Némafilmgyártás 1896-1931*. Budapest: Palatinus, pp. 7-26.
- Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honffy Pál 2004. *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó
- Balogh Gyöngyi – Király Jenő 2000: „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete* Budapest: Magyar Filmintézet
- Bazin, André 2005 [1967]. 'The Myth of Total Cinema', 'Cinema and Exploration' In *What is Cinema? Essays Selected and Translated by Hugh Gray*, University of California Press, pp. 17-22.; 154-163.
- Bán Zsófia 2009. 2W: Párhuzamos tekintetek - A W.-fejezet (Nádas Péter) és a W.-projekt (Forgács Péter) In: Rényi András (szerk.) *Col Tempo. The W. Project. Katalógus* Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft. pp. 54-78.
- Alison Bashford 2002: *Imperial Hygiene – A Critical History of Colonialism, Nationalism and Public Health*, Palgrave, MacMillian

Bonini Baraldi 2008: *The Gypsies of Ceaus, Romania: An „Emotional Minority”*. In: *The Human World and Musical Diversity — Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group 'Music and Minorities' in Varna, Bulgaria 2006*. (Eds. Rosemary Statelova, Angela Rodel, Lozanka Peycheva, Ivanka Vlaeva and Ventsislav Dimov.) Bulgarian Musicology Studies, Sofia, pp. 255–261.

Benjamin, Walter 1983. A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. In: Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, pp. 27-34.

Bernáth Gábor – Messing Vera 1996. *Vágóképként, csak némában – Romák a magyarországi médiában*. <http://mek.niif.hu/00100/00144/00144.pdf>

Bernáth Gábor (szerk.) 2002. *Kényszermosdatások a cigánytelepeken 1940-85*. Roma Sajtóközpont Könyvek, 3.

Bernáth Péter 2002. A távolságtartó megközelítés *Beszélő*, VII. évf. 7-8. szám, 2002. július-augusztus, pp. 107-114.

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

Bódi Lóránt 2011. Szíven szúrt nyilvánosság. *Belügyi Szemle*. 59. évf. 2011/9. 65-75.

Bódy Gábor 1985. Milarepa-verzió. Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1985/02.

Bódy Gábor 1977. Sor, ismétlés, jelentés. In: Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*. Budapest: Pesti Szalon, 1996.

Bódy Gábor 2006. Hol a valóság? A dokumentumfilm metodikai útvonalaihoz (1977). In: Zalán Vince (szerk.) *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Akadémiai, Budapest, 2006, pp. 105-110.

Boronyák Rita 2009. Amit látnak, elfogadják annak, amit látni vélnek.

http://www.filmkultura.hu/arcok/cikk_reszletek.php?kat_azon=616

Born, Georgina- Hesmondhalgh, David (eds) 2000. *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press

Bourdieu, Pierre 2000: *A férfiurolom*. Budapest: Napvilág Kiadó

- Buzinkay Géza 1983. *Borsszem Jankó és társai. Élclapok és karikatúrák*. Budapest: Corvina Kiadó
- Christie, Ian 2007. Disbelieving Documentary. In: Joram ten Brink (ed.) *Building Bridges – The Cinema of Jean Rouch* London: Wallflower Press, pp. 267-276.
- Crawford, Peter Ian - Turton David (eds.) 1992. *Film as ethnography*. Manchester; New York: Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology; New York
- Crawford, Peter Ian – Simonsen, Jan (eds.) 1992. *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Intervention Press
- Curtis, Robin 1997. The Stranger in a City Filled With Strangers: Moholy-Nagy's *Urban Gypsies*. *Framework* 44.2, 2003 Fall, pp. 42-62.
- Csabai Márton-Erős Ferenc 2000. *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. Budapest: Jósöveg Kiadó
- Csemer Géza 2001. *Szögény Dankó Pista*. Budapest: PolgArt
- Csepeli György 1993. *Bevezetés a szociálpszichológiába*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó,
- Csepeli György 2008. Cigányok és gádzsók. Romakép a magyar társadalomban, (A Loyolai Szent Ignác Kollégiumban 2008. április 25-én tartott előadás kibővített változata) http://www.csepli.hu/pub/2008/csepli_ciganyok_gadzok.pdf 2008. december 17. 21:50:39
- Csepeli György 2001. *Kinek a képe?*
http://www.csepli.hu/pub/2001/csepli_jelkep_2001_2.pdf
- Csák Gyula 1963. *Mélytengeri áramlatok*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó
- Csoóri Sándor 1964. *Tudósítás a toronyból*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó
- Danto, Arthur C. 1997. Mozgó képek. *Metropolis*, 1997. ősz
- Daróczi Ágnes 2006. *Mivé lettünk? Roma kulturális mozgalom az emancipációért*.
<http://www.romnet.hu/jegyzet/jegyz195.html>.
- Deleuze, Gilles 2008. *Az idő-kép – Film 2*. Budapest: Palatinus
- Diósi Ágnes 1990. *Szűz Mária zsebkendője* Kozmosz Könyvek, Budapest

- Dialöktus 2002. *Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Füredi Zoltán-Gergely István-Komlósi Orsolya (szerk.), Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány
- Dialöktus 2004. *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány
- Diósi Ágnes 2002. *Szemtől szemben a magyarországi cigánysággal*. Budapest: Pont Kiadó
- Dupcsik Csaba 2001. *A reflexivitás a tudományos ismeretek szociológiájában*. Budapest: Osiris.
- Dupcsik Csaba 2009. *A magyarországi cigányság története. Történelem a cigánykutatások tükrében. 1890-2008*. Budapest: Osiris
- Egyed Zoltán 1942. Jávor Pálról (az idézet pontos forrása ismeretlen). <http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/a-e/dankopelet.htm>
- Epstein, Jean 1996. Néhány szó a fotogéniáról. In: A sajtóság természetrajza – források. *Filmspirál* 3 (II. évf. 1996/3. szám. pp. 73-98.)
- Eriksen, Thomas Hylland 2008. *Etnicitás és nacionalizmus – antropológiai perspektívák*. Budapest-Pécs: Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék
- Erös Ferenc 2005. Az előítélet-kutatás dilemmái In: Neményi Mária-Szalai Júlia (szerk.) *Kisebbségek kisebbsége. A magyarországi cigányok emberi és politikai jogai*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, pp. 353-375.
- Eröss Gábor 2005. Az idegen, filmnyelven szólva. Külföldiek és kisebbségek a magyar filmben (1960-2005). *Regio*, 2005. 16. évf. 4 sz. pp. 77-130.
- Faludi András 1964. *Cigányok*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó
- Fanon, Frantz [1952; 1986] 2008. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press
- Farkas Kálmán 1998. *Csisznyikói cserepek*. Sóstófürdő
- Feischmidt Margit (szerk.) 2010. *Etnicitás – Különbségteremtő társadalom*. Budapest: MTA Etnikai és Kisebbségkutató Intézet
- Fekete Ibolya (szerk.) 1980. *Vannak változások... (Penészlek, 1968-1978) filmszociográfia*. Balázs Béla Stúdió '78. Budapest: MAFILM Sajtó- és Propaganda Osztály

- Ferge Zsuzsa 1998. *Fejezetek a magyar szegénypolitika történetéből*, 2. kiadás, Budapest: Kávé Kiadó
- Fleck Gábor – Szuhay Péter 2002. *A roma kultúra virtuális háza*. Multimediális dvd-rom. (EU Phare Program, ICSSZEM „Összetartó társadalom” c. program).
http://www.etnologia.mta.hu/images/ROMA/a_roma_kultura_haza.swf
- Freud, Sigmund 2001. A kísérteties In: *Művészeti írások*, Budapest: Filum
- Gaál Katalin (szerk.) 1978. *Filmek és alkotók 12. Sára Sándor*. Budapest: MOKÉP
- Gaál István 1978. Flash-back In: Gaál Katalin (szerk.): *Filmek és alkotók 12. Sára Sándor*, Budapest: MOKÉP
- Geertz, Clifford 1986. *The Uses of Diversity*. Michigan Quarterly.
- Geertz, Clifford 2001: Mély játék: jegyzetek a bali kakasviadalról; „Sűrű leírás”. Út a kultúra értelmező elméletéhez; „A bennszülöttek szemszögéből”: az antropológiai megértés természetéről In: *Az értelmezés hatalma*. Budapest: Osiris, pp. 144-193; 194-226; 227-245.
- Gelencsér Gábor 2002. *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris
- Gelencsér Gábor 2011. *Forgatott könyvek*. (Kézirat, megjelenés előtt)
- Griffiths, Allison 2001. *Wondrous Difference*, Columbia University Press. pp. 3 -125.
- Gyáni Gábor 1999. Könyörületesség, fegyelmezés, avagy a szociális gondoskodás genealógiája. *Történelmi Szemle* XLI (1999) 1-2.szám, pp. 57-84.
- György Péter 1990: A lázadás esztétikája. *Filmvilág*, 1990/03. 16-19.
- dr. Halász László – dr. Sípos Kornél 1969. *Művészeti kommunikáció hatása faji előítéletekre. (Egy cigánykérdésről szóló színmű vizsgálata 10-14 éves tanulók körében)*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- dr. Halász László – dr. Sípos Kornél 1970. A “Cigányok” és a cigányok megítélése. *Filmkultúra*, 1970/05. pp. 57-62.
- Halász László 1974. *A “Cigányok” című film hatásának összehasonlító vizsgálata*. Budapest: MRT Tömegkommunikáció Központ

Hall, Stuart 1992. New Ethnicities In: James Donald and Ali Rattansi (szerk.) *Race, Culture, Difference*, pp. 252-259.

Hammer Ferenc 2002. A Gasoline Scented Sindbad: the Truck Driver as a Popular Hero in Socialist Hungary, *Cultural Studies* 16(1) 2002, 80–126. A tanulmány rövidített változata magyarul is megjelent: Benzinszagú Szindbád. A kamionos mint népi hős az államszocializmusban, *Café Babel*, 39-40.szám (Kelet-Nyugat), 141–160.o <http://www.cafebabel.hu/szamok/kelet-nyugat/hammer>

Hamburger Klára 2000-2001. Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása 1859-1861. Első rész, *Muzsika*, 43 (12):20-25. Második rész 1881-1886. *Muzsika* 44(1):11-18.

Hamiltin G.R., Gifford R. K. 1999. Illuzórikus korreláció a személyközi észlelésben: A sztereotip ítéletek kognitív alapjai. In: Hunyady Gy., Hamilton D. L., Ngueyeen Luu Lan Anh (szerk.) *A csoportok percepciója*. Budapest: Akadémiai Kiadó

Hammer Ferenc 2009. A megismerés szerkezetei, stratégiái és poétikái In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió ötven éve*. Műcsarnok, pp. 263-274.

Henley, Paul 2009. *The adventure of the real, Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*, The University of Chicago Press

Heltai Gyöngyi 2002: “Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban.” In: Füredi Zoltán – A. Gergely András – Komlósi Orsolya (szerk.): *Dialéktus Fesztivál, 2002. Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, pp. 89-112.

Herrmann Antal 1895. Jelentés. In: *A Magyarországon 1893. január 31-én végrehajtott cigányösszeírás eredményei*. Budapest: Atheneum

Hockings Paul (szerk.) 2003: *Principles of visual anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter

Horvát Éva (szerk.) 2006. *Híres képek, képes hírek. MTI Fotó – 50 év képei*. Budapest: MTI Zrt.

Höijer, Birgitta 2004. The discourse of global compassion: the audience and media reporting of human suffering, *Media, Culture & Society* SAGE Publications (London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 26(4): 513–531.(2004)

Imre Anikó 2003: Screen Gypsies. *Framework* 44.2, 2003 Fall, pp. 15-33.

Imre Anikó 2005: Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies. The End of Race. In: López, Alfred J. (ed.) *Postcolonial Whiteness. A Critical Reader on Race and Empire*. New York: State University of New York Press, Albany pp. 79-102.

Iordanova, Dina 2003: Romanies in International Cinema. *Framework* 44.2, 2003 Fall, pp. 3-9.

Jakab Dia 2004: „Hát ez tud cigányul...”. Beszélgetés Sára Sándorral, *Amaro Drom*, 2004/június.

Józsa Péter 1976. *Mikrofelvétel a film hatásmechanizmusáról*. Budapest: Népművelési Intézet (sokszorosított kézirat)

Józsa Péter 1978. Társadalmelemzés filmmel. A BBS dokumentumfilmjei. *Filmkultúra*, 1978/4.

Juhász Péter 2010. A kulturális idegenség ábrázolása mint az etnográfiai szöveg és mozgókép közös kihívása. <http://apertura.hu/2010/tavasz/juhasz>

Junghaus Tímea – Székely Katalin (szerk.) 2007. *Paradise Lost. The First Roma Pavilion*. Munich: Prestel Verlag

Junghaus Tímea 2011. A fehérség kritikai kutatása 1-2. <http://www.commmunity.hu/2011/10/05/a-feherseg-kritikai-kutatasa/> ; <http://www.commmunity.hu/2011/10/14/a-feherseg-kritikai-kutatasa-2/>

Kamarás István 2002: Józsa Péter művészetszociológiai munkássága. *Szociológiai Szemle*, 2002/1. 106-122.

K. Horváth Zsolt 2009. A valóság metapolitikája. Kognitív realizmus a magyar társadalomkutatásban: szociográfia és dokumentumfilm. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió ötven éve*. Műcsarnok, 2009.

Kincses Károly 2003. A fényképező Sára. In: Kolta Magdolna (szerk.): *Feledheted-e ezeket az arcokat? Sára Sándor fényképei*. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum pp. 15-44.

Kóczé Angéla – Trehan, Nidhi 2009. Postcolonial racism and social justice: the struggle for the soul of the Romani civil rights movement in the ‘New Europe’ In: Huggan, G. (ed.) *Racism, Post-colonialism, Europe*, Liverpool: Liverpool University Press. pp.50 –77.

Korniss Péter 2008. *Kötődés*. Budapest: Helikon Kiadó

- Kovács András Bálint 2008. *A modern film irányzatai: az európai művészfilm, 1950-1980.* Budapest: Palatinus.
- Kovács Éva 2009. Fekete testek, fehér testek. *Beszélő*, 2009. január. 14. évf. 1. sz. pp.
- Kozák Gyula 1977. Az előítéletek ellen. Egy film társadalmi missziója. *Filmkultúra*, 1977/06. pp. 89-96.
- Kőháti Zsolt 1996. *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A Magyar némafilm 1896 és 1913 között.* Budapest: Magyar Filmintézet
- Kracauer, Siegfried (1947) 1991. *Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiájának története.* Budapest: Magyar Filmintézet
- Kracauer, Siegfried 1960. A film elmélete In: Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából.* Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, pp. 160-170.
- Krame, Jennifer 2004. Figurative Repatriation: First Nations ‘Artist-Warriors’ Recover, Reclaim, and Return Cultural Property through Self-Definition, *Journal of Material Culture* 2004; 9; 161 <http://mcu.sagepub.com/cgi/content/abstract/9/2/161>
- Kun István 2008. A felkavart állóvíz. *Élet és Irodalom*. LII. évfolyam 42. szám 2008. október 17.
- Kunffy Lajos 2006. *Visszaemlékezéseim. Önéletrajzi dokumentumkötet.* (Szerk.: Horváth János). Kaposvár: Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága
- Ladányi János - Szelényi Iván 1998: Adalékok a csenyétei cigányság történetéhez In.: Kereszty Zsuzsa - Pólya Zoltán (szerk.): *Csenyéte antológia* Csenyéte-Budapest, Szombathely, 1998.
- Ladányi János – Szelényi Iván 2004. *A kirekesztettség változó formái. Közép- és délkelet-európai romák történeti és összehasonlító szociológiai vizsgálata.* Budapest: Napvilág Kiadó
- Lagny, Michèle 1997. A filmtörténet felosztása *Metropolis*, 1997 tavasz, pp. 8-29.
- Langmuir, G.L. 1999. Kísérlet az antiszemitizmus definíciójára. In: Kovács A. (szerk.) *A modern antiszemitizmus.* Budapest: Új Mandátum. pp. 62-79.
- MacDougall 1997. The Visual in Anthropology. In: Marcus Banks – Howard Morphy (eds.): *Rethinking Visual Anthropology.* New Haven; London: Yale University Press, pp. 276-295.

- MacDougall 2006. *The Corporeal Image – Film, Ethnography and the Senses*. Princeton and Oxford: Princeton University Press
- Magyar Bálint 2003. *A magyar némafilm története. Némafilmgyártás 1896-1931*. Budapest: Palatinus
- Markó Miklós [1896] 1927. *A régi mulató Magyarország. Híres cigányzenészek*. Budapest
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film- Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Martin, Emily 1997. A test vége? *Replika*, 1997. 28. 109-131.
- Mátay Mónika 2005. Agycentizők a századfordulón. *Budapesti Negyed* 47-48. 2005/1-2.
- Mocsár Gábor – Taar Ferenc 1964. *Tanyavilág – bomló világ*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó
- Moholy-Nagy László (1946) 1996. *Látás mozgásban*. Budapest: Műcsarnok-Intermedia
- Moholy-Nagy, Sibyl 1969. *Moholy-Nagy, experiment in totality*. Cambridge: M.I.T. Press
- Moore, Rachel 2000. *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*, Durham: Duke University Press
- Mozgóképtár 2 – Magyar Filmtörténet sorozat, *Dokumentumfilmek a kezdetektől 1920-ig*
- Nichols, Bill 1993. „Getting to Know You...” . In: Renov, Michael (ed.) *Theorizing Documentary*. Routledge, New York. pp. 174-192.
- Nichols, Bill 1981. *Ideology and Image*. Indiana University Press
- Nichols, Bill 2001. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press
- Nichols, Bill 2009. A dokumentumfilm típusai. *Metropolis*, 2009/04. pp. 20-41.
- N. Kovács Tímea 1999. Kultúra – szöveg – reprezentáció: kulturális antropológia és irodalomtudomány. *Helikon* 1999 (4) pp. 479-493.
- Örkény Antal 2005. Cigány film vagy roma film? *Filmvilág* 48(6). pp. 8-10.
- Perec, Georges 1966 [1965]. *A dolgok. Történet a hatvanas évekből*, Budapest: Európa Könyvkiadó
- Pintér Judit 2000. Képek sodrásában. Interjú Sára Sándorral. *Metropolis* 2000/1.

Pócsik Andrea 2004a. A romák ábrázolása a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmekben *Metropolis*, 2004. tavasz pp. 70-85.

Pócsik Andrea 2004b. Roma identitás(ok) megközelítésmódjai *Tabula*, 2004. 7(2) pp. 327-332.

Pócsik Andrea 2006. Válogatott cigányképek. Cigányábrázolás a magyar játékfilmekben a hatvanas évektől napjainkig. *Tabula* 2006. 9(2) pp. 241-285.

Pócsik Andrea 2006. Egy roma holokauszt-film kálváriája. Beszélgetés Katrin Seybold filmrendezővel. *Amaro Drom*, 2006/1.

Pócsik Andrea 2007a. Az első nagy dobás – Beszélgetés Bogdán Árpád filmrendezővel. *Filmtett* <http://www.filmtett.ro/cikk/2723/az-első-nagy-dobás-beszélgetés-bogdán-árpád-filmrendezővel> 2007. május 15. 08:00

Pócsik Andrea 2007b. Közszolgálatosság és diskurzus. Az olaszliszkai tragédia a médiában, *Beszélő*, XII. évf. 5. szám, 2007. május, pp. 60-71.

Pócsik Andrea 2008. Their Life and Our Vicarious Experiences – On Human Rights Films and Festivals. *Politics and Culture* 2008 Issue 2
<http://aspen.conncoll.edu/politicsandculture/arts.cfm?id=73>

Magyar nyelven:

Pócsik Andrea 2011. Másodlagos élményeink. In: Müllner András (szerk.): *A változás kultúrái. Művészet, media és rendszerváltás*. Budapest: L'Harmattan – ELTE MMI

Pócsik Andrea 2009. Megfigyelés mozgásban. In: *Látás, tekintet, pillantás*. Budapest-Pécs: Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, pp. 289-304.

Pócsik Andrea 2010. A *Leleplezés* szobája.
http://www.filmkultura.hu/keptar/tema_reszletek.php?kat_azon=642 Utolsó letöltés ideje:
2010. júl. 2. 14:04:20 GMT

Polyák Laura 2002. Cigányok Mucsáról. Az élclapi karikatúrák cigányképe. *Beszélő*, VII. évf. 7-8. szám, 2002. július-augusztus, pp. 89-97.

Rentschler, Carrie A. 2004. Witnessing: US citizenship and the vicarious experience of suffering. *Media, Culture & Society* SAGE Publications (London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 26(2): 296–304.

- Rényi András 2009. Col Tempo. In: Rényi András (szerk.) *Col Tempo. The W. Project. Katalógus* Budapest: Múcsarnok Nonprofit Kft. pp. 54-78.
- Révész Emese 2001. Képi elbeszélés és popularizálódás az 1850 és 1870 közötti sajtóban megjelent történeti képek példáján. *Művészettörténeti Értesítő*, 2001/1-2. pp. 147-172.
- Ruby, Jay 2000. Toward an Anthropological Cinema: Some Conclusions and a Possible Future. In: *Picturing culture: explorations of film & anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Rushdie, Salman 1982. "The New Empire Within Britain," in *New Society*, vol. 62, no. 1047.
- Said, W. Edward 2000. *Orientalizmus*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Schiffer Pál 1974. *Cséplő Gyuri – forgatókönyvi meditációk egy filmtervhez*. OSA Nyílt Társadalom Archívum, Schiffer-hagyaték. Kézirat
- Schiffer Pál 1977a. Cséplő Gyuri. Rendezői előzetes. *Filmkultúra*, 1977/06. pp. 83-89.
- Schiffer Pál 1977b. *Egy forgatókönyv történetéhez*. OSA Nyílt Társadalom Archívum, Schiffer-hagyaték. Kézirat
- Solt Ottília 1998 (1976). A hetvenes évek budapesti szegényei. In: *Méltóságot mindenkinek. Összegyűjtött írások*. Budapest: Beszélő, pp. 242-288.
- Sontag, Susan 2004. *A szenvedés képei*. Budapest: Európa Könyvkiadó
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1996. Szóra bírható-e az alárendelt? *Helikon*, 1996/04. pp. 450-483.
- Stam, Robert – Spence, Louise 2005. Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció. Bevezetés. *Metropolis*, 2005/02. 12-26. (A fordítás alapja: Stam, Robert – Spence, Louise: Colonialism, Racism and Representation: An Introduction. *Screen* 24 (1983) no. 2. pp. 2-20.)
- Stöhr Lóránt 2005. Az eltűnő valóság nyomában. In: Zalán Vince (szerk.) *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984*. Budapest: MADE, pp. 104-130.
- Szabó Levente 2003. Csupán zene? Liszt Ferenc *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* című könyve és kontextusai. In: Biczó Gábor – Kiss Noémi szerk. *Antropológia és irodalom. Egy új paradigma útkeresése*. 252-269. (Biczó Gábor sorozatszerk. A Csokonai Kiadó és a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszék sorozata.) Debrecen: Csokonai Kiadó.

- Szalai Júlia 2000. „Az elismerés politikája és a cigánykérdés”. In: Horváth Ágota- Landau Edit – Szalai Júlia (szerk.): *Cigánynak születni. Tanulmányok, dokumentumok*. Budapest: Aktív Társadalmi Alapítvány – Új Mandátum Könyvkiadó. pp. 531-571.
- Szamosi Gertrúd 1996. A posztkolonialitás. *Helikon*, 1996/4. 415-429.
- Szekfű András 1977. „Cséplő Gyuri”. *Közvélemény, cigánykérdés és egy film ankétjai*. OSA Nyílt Társadalom Archívum, Schiffer - hagyaték. (Kézirat)
- Szigeti Ferenc Albert 2004. Mérföldkövek. A Roma Média Iskola. *Metropolis* 2004/2. pp. 86-94.
- Szuhay Péter- Baráti Antónia (szerk.) 1993. *Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből. „A világ létra, amin az egyik fel, a másik lemegy”*. *Antropológiai fotóalbum*. Budapest: Néprajzi Múzeum
- Szuhay Péter 1995. Cigány kultúra. A magyarországi cigány csoportok kulturális integrációjáról és a nemzeti kultúra megalkotásáról. *BUKSZ.*, 3. sz. 329-341.
- Szuhay Péter 1998. Egy régi kép. *Beszélő* 7-8- szám, 1998. július-augusztus
- Szuhay Péter 2002. Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig *Beszélő* 7-8. szám, 2002. július-augusztus, pp. 97-107.
- Szuhay Péter 2003. *A cigány kategória jelentéstartalmának konstruálása és dekonstruálása avagy a cigánytól a nem cigányig az antropológiai és szociológiai kutatások tükrében*. (Doktori disszertáció – kézirat)
- Szuhay Péter 2010. Ki beszél? Cigány/roma reprezentáció a képző- és fotóművészetben In: *Etnicitás. Különbségteremtő társadalom*, Szerk.: Feischmidt Margit, Budapest: Gondolat - Kisebbségkutató Intézet, pp. 367-391.
- Tamás Ervin – Révész Tamás 1977. *Búcsú a cigánytelepektől*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Tomsics Emőke 2006. Tábori Kornél és a szociofotózás. *Fotóművészet*, 1996. XLIX. 3-4. szám
http://fotomuveszet.com/index.php?option=com_content&view=article&id=235&Itemid=233
- Tóth Eszter 2008. Mibe halt bele a Cséplő Gyuri? *Eszmélet*, 2008. tavasz 77. szám
- Turner, Victor 2002. *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*. Budapest: Osiris Kiadó

Varga Balázs 2004: Párbeszédok kora. A hatvanas évek magyar filmje, In: *Rainer M. János szerkesztésében: "Hatvanas évek" Magyarországon*, Budapest: 1956-os Intézet,

Varga Balázs 2005: Tűrészhatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években, In: *Kisantal Tamás és Menyhért Anna szerkesztésében: Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, Budapest: József Attila Kör-L'Harmattan

Vasák Benedek Balázs: A filmtörténet hasznáról és káráról, *Metropolis*, 1997. tavasz, pp. 5-7.

Vásárhelyi Miklós 1977. Világot teremteni a kamerával. Magnetofonbeszélgetés Grunwalsky Ferencsel In: Hernádi Gyula - Grunwalsky Ferenc: *Vörös rekviem*. Budapest: Magvető. 1977. pp 333-370.

Zalán Vince 1974. A valóság változásáról illúziók nélkül. *Filmkultúra*, 1974/02. pp. 15-19.

Zalán Vince (szerk.) 1991. *Filmkultúra 65/73. Válogatás*. Budapest: Századvég.

Zalán Vince (szerk.) 2005. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984*. Budapest: MADE

Filmográfia

- Az acsádi völgy népe*, Szuhay Péter, 2008
- Akadályverseny*, Káva Kulturális Műhely - Krétakör, 2010
- Akiket a pacsirta elkísér*, Ranódy László, 1958
- Álommásolatok*, Erdély Miklós, 1977
- Anyaság*, Grunwalsky Ferenc, 1972
- Apa – Egy hit naplója*, Szabó István, 1966
- Barlang*, Szederkényi Júlia, 2009
- Beszélő köntös*, Fejér Tamás, 1968
- Boldog új élet*, Bogdán Árpád, 2007
- Cabascabo*, Oumarou Ganda, 1968
- Cigányok*, Sára Sándor, 1962
- A csentei geder*, Ismeretlen szerző, 1941
- Cséplő Gyuri*, Schiffer Pál, 1978
- Dankó Pista*, Kalmár László, 1940
- Darkness ont he edge of town*, Mészáros Antónia, 2009
- A dánosi eset*, Projectograph, 1908
- Egy magyar nábob*, Várkonyi Zoltán, 1966
- Én, egy néger (Moi un noir)*, Jean Rouch, 1958
- Faluszéli házak*, Schiffer Pál, 1972
- Fekete szem éjszakája*, Keleti Márton, 1958
- Fekete vonat*, Schiffer Pál, 1973
- Feldobott kő*, Sára Sándor, 1968
- Fotográfia*, Zolnay Pál, 1972
- Gipsy Side*, Gát Balázs, 2006
- Három nővér*, Kőszegi Edit, 2008
- Hat bagatell*, Fehér György, 1989
- Hegyek alján (Tiefeland)*, Leni Riefenstahl, 1954

Hús óra, Fábri Zoltán, 1965

Ilyen ez a popszakma, Káva Kulturális Műhely – Krétakör, 2010

Jobb a Fradi! Révész János-Szirmai Norbert, 2002

Jutalomutazás, Dárday István, 1974

A kék fény (Das blaue Licht), Leni Riefenstahl, 1932

Kentaur, Szentjóby Tamás, 1975

Koportos, Gyarmathy Livia, 1979

Latcho Drom, Tony Gatlif, 1993

Malaccal teljes, Kovács Kristóf, 2007

Megtagadva, Mészáros Antónia, 2009

A megöntözött öntöző, P. és L. Lumière, 1895

Meztelen vagy, Gyöngyössy Imre, 1971

Mit csinálnak a cigánygyerekek?, Schiffer Pál, 1973

Montázs, Jeles András, 1976

Nagyvárosi cigányok (Grossstadtzigeuner), Moholy-Nagy László, 1932

Nekem az élet teccik nagyon, Macskássy Katalin, 1976

Négy bagatell, Bódy Gábor, 1972-1975

Nyócker!, Gauder Áron, 2004

Országalma, Czabán György – Pálos György, 1998

A pálfai majális, filmhíradó, 1961

Paramicha, Szederkényi Júlia, 1994

A pártfogolt, Schiffer Pál, 1973

Párbeszéd, Herskó János, 1963

Párhuzamos halálrajzok, Jeles András, 2009

Pedig...!, Csőke József, 1975

Pogácsás Julcsi, Baranyi Mária, 2010

Shoah, Claude Lanzmann, 1985

Rover a megmentő (Rescued by Rover), Lewin Fitzhamon, 1905

Sitiprinc, Kőszegi Edit, 1999

Szakadék, Ranódy László, 1955

Szafari, Pölcz Róbert-Pölcz Boglárka, 2008

Szemembe megy a bánat, Kőszegi Edit – Szuhay Péter, 1994

Szerelmesfilm, Szabó István, 1970

Szíven szúrt ország, Kálomista Gábor, 2009

Szülőfalum vasárnap, Kővári Borz József, 2002

Találkoztam boldog cigányokkal is, Aleksandr Petrovic, 1967

Teknősanya (Mother Dao the Turtlelike), Vincent Monnikendam, 1995

Tízezer nap, Kósa Ferenc, 1967

Tomi, a megfagyott gyermek, Balogh Béla, 1936

Tündérszép leány, Szomjas György, 1969

Új néző, Káva Kulturális Műhely – Krétakör, 2010

Utolsó padban, Kende Márta, 1975

Valóság síppal-dobbal avagy tűzön-vízen át, Gulyás János- Gulyás Gyula, 1968

Vándormozi, Kővári Borz József, 2000-2011

Vannak változások, Gulyás János- Gulyás Gyula, 1978

Viharok a Mont Blanc felett (Stürme über dem Mont Blanc), Arnold Franck, 1931

Vízkereszt, Sára Sándor, 1967