

Romakép Műhely 5. (2015)

Válogatás a legjobb szemináriumi dolgozatok közül

## Tartalomjegyzék

Bacsadi Zsófia – Karácsony Nikolett – Takács Alexandra: Bogdán Árpád Boldog új élet című filmjének komplex elemzése

Bacsadi Zsófia – Csabai Bernadett: Roma emberek vagy emberek? – Két példa az ezredforduló utáni filmes romaábrázolásra

Danszki Fruzsina – Kizsel Sára – Molnár Dávid: Elhalkuló nótaszó – egy magyar film útja

Demeter Fanni - Gunther Dóra - Martikán Kristóf - Süle Dániel: Közösség és identitás – a saját környezet dokumentálása. Siroki László, Roma News Production, Bódvalenkei gyerektábor

Dömötör Nikolett – Ghiurutan Bura Rozina: Hitelesség, eredetiség, autentikusság a kortárs roma színházi előadásokban

Dömötör Nikolett - G. Bura Rozina - Sz. Rajkó Kinga: „Én játszom ugyan, de ti vegyetek komolyan”

Gönczi Petra – Kiss Eszter: Az optikán túl: szimbólumok, szándékok, szerepek. Féner Tamás szociofotói a magyarországi cigányokról készült fényképek kontextusában

Kiss Eszter – Lázár Kata – Mózs Barbara – Somogyi Zsóka Zsófia: Állóképek – Ikonok. Féner Tamás, Kovács Endre és Lakatos Erika munkái

Szabó Mercédesz - Vörös Dóra Rebecka: Filmes trauma-reprezentáció a 2008-2009-es romagyilkosságok tükrében

Nánai Attila – Rubik Gina – Szilágyi Dávid: Roma reprezentáció a magyar közszolgálati médiában – roma esélyképek a közszolgálati televíziózásban

Csepregi Evelyn - Déri Ágota - Molnár Viktória - Zsilák Szilvia: Letérni a cigányútról? - A roma nők reprezentációja a Rácz Katiról és Daróczi Ágnesről készült filmek alapján

Bacsadi Zsófia – Karácsony Nikolett – Takács Alexandra: Bogdán Árpád *Boldog új élet* című filmjének komplex elemzése

Dolgozatunkban Bogdán Árpád *Boldog új élet* című filmjének komplex elemzését végezzük el. Három releváns vizsgálati szempontot különítettünk el: a technikai részben először elemezzük a film készítési körülményeit, a rendező háttérét és a használt formai megoldásokat, melyekből esztétikai konklúziók is levonhatók. A második részben az igen karakterközpontú mű motorját, a névtelen roma főhőst vesszük górcső alá, megpróbáljuk felvázolni, hogyan használja őt a rendező mondanivalója közvetítésére, illetve, hogy hogyan játszódik le a közönségben a főhőssel való azonosulás. A harmadik részben pedig a film által előhívott értelmezési kereteket, toposzokat (illetve ezek kiforgatását) vesszük sorra.

### *Az alkotó háttere, a film háttere és formája*

Bogdán Árpád *Boldog új élet* című filmjében egyszerre rendező és forgatókönyvíró, az egész film minden pillanata és gondolata az ő kezében összpontosul (így Francois Truffaut definíciója szerint egy valódi auteur-ről beszélhetünk). A nem intézményes háttérből érkező roma származású alkotó nem önéletrajzi művet hozott létre, sokszor azonban „így jöttem” – filmként tekinthetünk rá, amint arra az utolsó fejezetben bővebben is utalunk majd. Bogdán színházi tapasztalatokkal vágott neki a filmvilágnak, szakmai tudását két mesterétől merítette: Forgách András dramaturgtól és Malgot Istvántól. Az elsőfilmes rendező a forgatókönyv kezdeti változatába annyi gondolatot, ötletet próbált belesűríteni, amennyi a nézők számára már nehezen érthetővé tette volna a cselekményt. Forgách segítette Bogdánnak abban, hogy a történet felosztása jobban átlátható, sűrítettebb legyen – olyan hibákra is rá tudott mutatni, melyeket a rendező maga nem vett észre. Mint mondja, nem mindig örült Forgách kritikájának, ám szükségesnek érezte azt: „A filmkészítés közben egy idő után már nincs meg az objektív távolság a készülő műtől, amely lehetővé tenné a megfelelő értékítéletet. Andrásnak azonban természetesen megvolt a kellő rálátása, sokszor nem is szerettem, amikor mondott. Nem is fogadtam el mindent maradéktalanul, mert bizonyos dolgokat annyira magaménak éreztem, hogy képtelen voltam elvetni, még ha nem is tűntek jónak. Viszont András árnyéka mindig is „rá fog vetülni” a munkásságomra, szerintem minden induló alkotónak szüksége van egy ilyenfajta támaszra.” (Pócsik 2007). Bogdán mai napig figyelmesen meghallgatja mesterei véleményét, azonban ha ő maga ragaszkodik egy-egy témához, megjelenítési módhoz vagy formához, még az esetleges kockázatot vállalva sem engedi el azokat. Bogdán szavait idézve: „Nekem az a legfontosabb, hogy akikkel együtt dolgozom, higgyenek bennem, mindannyian.” Ez nemcsak Forgáchra és Malgotra vonatkozik, hanem arra a stábra is, akik együtt dolgoztak vele. Mindenkinek ugyanúgy kell hinnie magában a filmben, mint magának a rendezőnek ahhoz, hogy nehézségek mellett is együtt alkothassanak. A rendezőnek fontos volt a technikai tökéletesség megközelítése, a kidolgozott képi világra fektetni a hangsúlyt. Ebben az operatőröknek (Szabó Gábor és Győri Márk) volt nagy szerepük. A filmben gyakran látunk szuperközeliket, homályos beállításokat, valamint a rángatózó kameramozgást, ezzel egy göröngyös útként mutatva a szereplő útját. Nem engedi közel a nézőkhöz a főhőst, még ők maguk sem gyámolíthatják, számukra sem nyílik meg (ennek mechanizmusát a következő részben fejtjük ki bővebben). Lassú közelítések, letisztult formák uralják a képkockákat. A városi utazásokon belül elnyújtott képek enyhítik a szereplőt körülvevő tragédiát. A filmet kettőség jellemzi. A film egyik rétege tárgyakkól, szürke épületekből, semmitmondó helyekből áll, míg a másik a belső lelkiiséget mutatja be. A személytelen sínek, hideg üvegen

át látszó épületek azok számára is idegenek, akik valójában ebben a közösségben élnek. A táj kapcsolatban van a szereplőkkel, kietlenségével azok lelki életét, elidegenedtségét írja le (ennyiben pedig Michelangelo Antonioni lelki tájaihoz hasonló).

A stábot magát független filmes hozzáállás jellemezte. Ott forgattak, ahol épp lehetőségük adódott, gyorsan rögzítették a jeleneteket. Ezért a stábnak mindig mobilnak kellett lennie, hogy gyors helyváltásra legyenek képesek. Különböző helyszíneket felkeresve sokszor a hétköznapi életben elővették a kamerát és forgatni kezdtek. Metrón utazó emberek unott, üres pillantásai, szerelmesek őszinte ölelése minden színészi játéknál életszerűbbek a vásznon. A rendező az elérni kívánt hatáshoz speciális vágási ritmust, sajátos színvilágot képzelt el. A mű egésze nélkülözi a tradicionális értelemben vett cselekményt (többek közt a cselekmény makroszinten is mellőzi a dramaturgiai tetőpontokat, felépítése inkább epizodikus, mikroszinten – a jelenetekben – sem találunk klasszikus megalapozást, tetőpontot és lezárást). Az események lassan gördülnek, nem bontakoznak ki, a felvetülő kérdésekre sem mindig kap választ a néző. A merevség később a színészi játékban és a film cselekményében is feloldódik. Álomjelenetek, a flashbackek színesítik az amúgy sötét, sokszor hirtelen váltó képeket – ezek a hangsúlyozottan a szubjektum pszichéjére koncentráló részek közelebb visznek főhősünk tudatához, így elősegítenek egyfajta kezdetleges azonosulást, mint azt a dolgozat következő fejezetében kifejtjük. A minimalista film a drámai végkifejlettel teljes egységet tud alkotni Bogdán művében.

A szürkesség uralja a filmkockákat. A lakótelepi képek, a metróablakban elsuhanó épületek teljesen semmitmondóak, ezzel is szimbolizálva a főhős jelentéktelenségét a világ szemében. Ki a főhős? Múlt nélküli állami gondozott felnőtt, orvosi adatok, papírlapok, elidegenedett személy. A szereplők maguk nem profi színészek. A keveset beszélő Orsós Lajos az egész műben kívülálló, sokszor a színész feszültsége jól beleillik a forgatási jelenetekbe. Bogdán láthatóan az olasz neorealizmus rendezőinek stratégiáját követte, akik amatőr szereplőket válogattak filmjeikhez: úgy vittek hitelességet a műbe, hogy egy fiktív, de saját élethelyzetükhöz hasonló szituációt kellett eljátszaniuk, mely akár velük is megtörténhetne: „Valójában nekem az a filozófiám, hogy minden ember játékos, nem kell, hogy tanulja a mesterséget, nincs szükség metamorfózisra, ahhoz hogy jól alakítson, egyszerűen el kell találni, milyen feladatot tud teljesíteni. Olyan szerepet kell kapjon, ami hasonlít a hétköznapi létezéséhez. Régen rossz, ha valakit állandóan instruálni kell; az azt jelenti, nem ő a megfelelő.” (Pócsik 2007). A történet alakjai közül kiemelkedik a kislány nevelőanyját alakító hölgy, aki személyiségével, sajátos előadásmódjával megtörte Bogdán által pontosan felépített cselekményt: a kislány születésnapjában angolul énekelt, majd improvizálva romani és magyar nyelven is mondott köszöntőt – ezzel színéssé, élővé téve a jelenetet (Pócsik 2007). A filmben fontos momentum, hogy a szereplő nem beszél a romani nyelvet, így saját közösségében még inkább kívülállónak érzi magát. Ezt a kirekesztettséget Bogdán tovább érzékelteti azzal, hogy nem használ feliratot – így a nézőt is az ő pozíciójába helyezi. A néző is azt látja, amit a szereplő és számára is megérthetetlen, zavaros, idegen az a világ, amelyben a többi szereplő otthon érzi magát. A filmben kevés a dialógus, a rendező a főhős hangulatának érzékeltetésére sokszor a zenét használja. A Membrán együttes díjnyertes zeneszámai megfelelő aláfestésként szolgálnak (ugyanolyan monoton, nyomasztó dallamokat hallunk, amilyen a szereplő sivár, eseménytelen élete), néha pedig a csönd az, amely még erőteljesebbé teszi a vizuális világot.

A film központi motívuma, amely többször is megismétlődik, a fürdőkádban játszó jelenet. A magzatpózban kuporodó férfit testként ábrázolja. (A filmben egyébként a roma fiút gyakran pusztán biológiai lényként látjuk – élete monoton körforgás: alszik, eszik, dolgozik. Ahogy kétségbeesése, elszigeteltsége egyre nő, úgy ezeket az alapvető szükségleteket is elhanyagolja: egyre rosszabbul alszik, elmegy az étvágya, végül már dolgozni sem jár be.) A fürdőkád fölött elhelyezett női plakát tekintetéről vezetik le a férfit a kamerát. Ez az egyetlen tekintet, amely nézheti. A nő kilétét sosem foglalja szavakba, leginkább a vágyott anya képe (ennek lacani értelmezésére a dolgozat toposzokat vizsgáló részében még visszatérünk), a kád az otthon illúziója. A víz szimbóluma több helyen is megjelenik, egységessé téve a jelentést, amelyet hordoz (a flashbackekben is az elvesztett apához/otthonhoz kapcsolódik a víz, többször viszont látjuk a fiút, amint apjához hasonló mozdulatokkal mossa arcát). A jelenet többször lejátszódik, Bogdán a végletekig fokozza az ismétlést, mely utal a főszereplő ciklikus, rutinszerű, üres életére. A hosszan kitartott, statikus utolsó jelenet végén egy éles vágással megszünteti a képet – érzékeltetve a főhős halálát.

### *Egy karakterközpontú film – a Boldog új élet főhőse*

A következő részben a film főhősét és a nézők vele való azonosulási folyamatát fogjuk megvizsgálni. Egy árvaházban felnőtt gyermek számára nagyon nehéz elindulni az életben. A szülő szeretetét, amely a biztonságos alapokat adja, egy árvaházi gondozó nem tudja pótolni. Gyökereinkbe való kapaszkodás, a belőlük való töltekezés ad egyfajta eligazodást az életben. És mi történik akkor, ha ez hiányzik? Ha még a múlt sincs, amely választ adna a jelenre? A jelenre, amelyből a jövő építkezik.

Nehéz témát dolgozott fel a roma származású rendező. Filmjében egy árvaházban felnőtt roma fiú történetét mutatja be. A film címe megtévesztő lehet, hiszen szöges ellentétben áll a tartalommal. A rendező szépen végigvezeti a film fő szimbólumát, az útkeresést. Az elejétől a végéig egy elvesztett ember útkeresését követheti végig a néző. Bár a romák mindig is a társadalom peremén álltak, azonban a főhős kétszeresen is kirekesztett helyzetben van: állami gondozottként, emlékek nélkül nem találja azt a helyet, ahol a lelke végre megnyugodhatna. Láthatjuk, ahogy tárgyokban (dokumentumok az intézetben töltött évekről), emberekben (roma társak az intézetből) és munkában próbál önmagára lelteni, mindhiába.

Az árvaházban nevelkedett emberek esete külön fejezet a pszichológiában. Beilleszkedésük a társadalomba vagy sikeres, vagy nem. A szülő, a család és az otthon egy olyan biztos alapot ad az életben való elinduláshoz, amely elengedhetetlen ahhoz, hogy könnyen feldolgozzuk az utunkba kerülő nehézségeket. Kitől kapja meg ezt a biztonságot az a gyermek, aki intézetben nevelkedett? Az elszakadás egy önmagában is fájdalmas folyamat, amelyet nem lehet teljes mértékben feldolgozni. Meg kell találni azokat az eszközöket, amelyek segítenek ezt a folyamatot végigvinni, és a továbbiakban kapaszkodóként szolgálnak, ha a személy újra letérne arról a bizonyos helyes útról. Ebben általában segít, ha van egy biztos pont a múltból. Főhősünk esetében ez nem adatott meg, csupán emlékfoszlányok állnak a rendelkezésére, hogy összerakja múltjának darabjait („[...] lélegző egészé rakja össze a múltjának mozaikdarabkáit [...]” (Hungler 2007)). Ez azonban kevésnek bizonyul. Van egy jelenet, ahol az egyik intézeti társ próbál reményt önteni a címszereplőbe, lesz barátnője, családja, de mintha ezek a szavak semmit nem mondanának neki („Neked is lesz majd egy családod,

olyan, amelyet megérdemeltél volna, leköltözöl vidékre...” (Engelmann 2008). Kifejezéstelen arccal hallgatja barátja jövőről való elmélkedését. A néző talán próbál kiolvasni valamit a tekintetéből, de mindhiába – a szereplő mindig mintha távol lenne a nézőtől. Ennek kapcsán érdemes megfigyelni, milyen szokatlan, rendhagyó módon játszódik le a nézői azonosulás Bogdán filmjében. Strausz László *Producing Prejudice* c. tanulmányában Murray Smith-t idézi, aki három lépésben vázolja fel a nézői azonosulást egy filmbeli karakterrel (vagy ahogy ő nevezi elköteleződést /engagement/) (2014: 4-6). Ezt véleményünk szerint alkalmazhatjuk Bogdán főhősére is. Először a ráismerés (recognition) játszódik le: a nézőben előzetesen létező tudás/tapasztalatok alapján főhősként ismerjük fel Bogdán központi karakterét. A kötődés (alignment) során közelebb kerülünk hozzá, amit megszab az, hogy térben/időben mennyire vagyunk közel a karakterhez (kameramozgások, közelik, mélységélesség) és mennyire férünk hozzá szubjektív tudattartalmihoz. Ezt a lépést Bogdán megtöri: nem tudjuk pontosan, mi játszódik le a főhős fejében, a beállítások is gyakran eltávolítanak tőle (testet széttördelő szuperközelik, nagy terekbe helyezett, aprónak látszó test). Így a harmadik lépés, a nézői ragaszkodás (allegiance) is csak töredékesen valósul meg, mely érzelmi, morális és kognitív választ is magában foglal a néző részéről. Bogdán főhőse meghal a film végén, így a kezdetleges, szándékoltan roncsolt nézői azonosulás brutálisan megszakad. Strausz a *Csak a szél* kapcsán írja tanulmányában, ami a *Boldog új életre* is igaz lehet: ennek a mégoly gyenge köteléknek a megszakadása is érzelmi választ vált ki a nézőből, aki így racionálisan egy a film alapjául szolgáló, de filmen kívüli nem-fikciós eseményt kapcsol ehhez az érzelmi élményhez. Az intézetben nevelkedett, gyökerek és kilátások nélküli fiatalok sivár, szeretet nélküli sorsát.

A film elején az intézeti gondozó átnyújtja azokat a papírokat a főhősnek, amelyben az összes feljegyzett dokumentum megtalálható az állami gondozásban töltött évekről. Ebből kiderül, hogy koránál fejletlenebb volt, keveset beszélt. Ezen talán meg sem lepődik a néző. Ennél több adat azonban nem áll a főhős rendelkezésére, és a külső szemlélő számára sem jut több néhány zavaros képfoszlányra. A nézőnek az az érzése, hogy a következő emlékdarabnál talán több információhoz jut, de ez esetben csalódnia kell. Ahogy a főszereplőnek is. Valamivel ki kell töltenie a lelkében tátongó űrt. Barátai segítségével ellop egy reklámplakátot, amelyen egy szőke hajú, kék szemű fiatal nő látható. Az anyakép helyettesítése egy, a roma nőkre egyáltalán nem hasonlító nőképpel egyfajta lázadásként is felfogható. De inkább annak a vágya, hogy más legyen, olyan, akit befogadnak. Árvaként és romaként kétszeresen is hátrányos helyzetben van (helyzetére alkalmazható Kimberlé Crenshaw 1989-ben bevezetett interszekcionalitás fogalma, mely épp az olyan pozíciókra vonatkozik, melyekben ötvöződik/egymásra rakódik többféle nemi, gazdasági, etnikai, szexuális stb. értelemben marginalizált helyzet). Ahhoz, hogy befogadják, önmagát kellene elfogadnia. Azt a tényt, hogy a múltját, árvaházba kerülésének történetét homály fedi. A rendező József Attila életéből vette az ihletet (Hungler 2007), és bár személyes tapasztalat is áll a háttérben, a film és a főszereplő lelki hangulatában inkább a költő személyes élménye áll. Érdekes párhuzam, hogy a főszereplőnek nincs neve és annak idején József Attila nevelőszülei sem ismerték el az *Attila* nevet. Mintha megkérdőjelezték volna a létezését. A főszereplő név nélkülsége is hasonló problémát vet fel. Ha tudnánk, talán kicsit közelebb éreznénk, de erre nem ad lehetőséget a rendező. Ha nincs múltja, akkor a jelenben már nem is létezhet. Egy másik értelmezése a névtelenségnek: a megfoghatatlanság. A néző nem tudja, hogyan nevezze azt, akiről a film szól. Bár nem biztos, hogy a film erről az egy fiúról szól. Hanem mindazokról az intézetben nevelkedett emberekről, akik nem tudnak

beilleszkedni sehova, mert ők maguk sem tudják, hogy kicsodák is valójában, miért születtek erre a világra.

A film egyik legnagyobb ellentmondása a főszereplő háttére és jelen életvitele között figyelhető meg. A homályos és gyorsan eltűnő emlékfoszlányokból kiderül, hogy gyermekora tele volt megpróbáltatásokkal mielőtt bekerült volna az intézetbe. Kikerülése után pedig viszonylag rendezett körülmények között él. A külső, tiszta, már-már steril környezet ellensúlyozza azt a káoszt, amely a főszereplő lelkében uralkodik. De az anya hiányán még ez se segít. A már említett magzatpóz, amelyet minden fürdés alkalmával felvesz, nyújt némi megnyugvást, de ez csak pillanatnyi. A film végén megjelenik egy fehér ló, amint éppen elfut az emberek előtt, akik szeretnék befogni. Valószínű, a fehér szín használata tudatos választás volt a rendező részéről. A tisztaságot jelképezi. Ez összefüggésben áll a rendre visszatérő fürdéssel. Az eddig látott jelenetek közül kilógó kép adhat választ a most már pattanásig feszülő kérdésre: mit keres? Látszólag mindene megvan. Támogató barátok, munka, saját, tiszta lakás. Ha megfigyeli a néző, a ló nem elfut, hanem befogják. Túl nagy a szabadság, szinte már elviselhetetlen. Bent se jó, de kint se. Vissza kell térni az anyaméhbe, amely az utolsó biztonságos hely volt.

A film végén talán eltűnődik a néző, hogy mit kezdjen a benne dúló kérdésekkel, amelyekre nem kapott választ. Sokféleképpen lehet értelmezni a látottakat. A személy belső világától függ, hogy hogyan viszi tovább magában a filmet. Mást mond egy családban nevelkedett embernek, és mást egy intézetben felnövő személynek. Mást egy romának és egy nem romának. Ám a film legkülönösebb tulajdonsága, hogy univerzálisan befogadható, szinte bármilyen pozícióban lévő néző találhat benne valamit, amivel azonosulni tud (Strausz 2015). A látszólag specifikus élettörténet (intézetből kikerült roma fiatal) egyetemes témákat rejt: az elveszettség, az otthontalanság, az elidegenedtség.

### *Keretek, toposzok*

Az említett többféle értelmezési lehetőséget érdemes közelebbről is megvizsgálni. Tanulságos lehet elemezni a filmben felbukkanó toposzokat. Egyből feltűnhet, hogy a rendező nem az elsőként kínáló romákkal kapcsolatos sztereotípiákat használja: nem a szegénységgel, bűnnel, szenvedéllyel/szabadsággal, természetfeletttel társítja a roma tematikát, hanem a kulturális gyökértelenség, az érzelmi elhagyatottság keretébe illeszti azt. Ez a gyökértelenség főként abból adódik, hogy a főhős roma fiú állami gondozásban nevelkedett (ami már önmagában előhívhatná az intézeti, bűnbe sodródó, kallódó roma suhanc kliséjét, ám a rendező nem ezt az utat választja). A névtelen főhős nem nélkülöz, nyílt diszkriminációval nem találkozik, van lakása/munkája, nem kényszerül bűnözésre nincstelensége miatt – azaz nem a megszokott, általánosan romákhoz társított problémákkal kell szembenéznie. Egy univerzálisabb – így a többségi társadalomhoz tartozó nézőknek is átélhetőbb – problémával küzd: nem ismeri gyökereit, családját, nincs közössége (illetve saját roma közösségének kultúrája is idegen számára), ahová tartozhatna. Sehová sem tartozását a film nyelvileg és képileg is kiemeli: a főhőst a kamera sokszor úgy ábrázolja, mint aki ott sincs (sokszor csak kívülállóként szemléli az eseményeket, mint például a kislány születésnapját), hatalmas, hideg terekbe van „belevetve”, szinte elvész a gyár gépei közt, be van szorítva a szűk fehér szekrényekkel tagolt öltözőbe, eltölpül a tágas, fehér kintinban. Nyelvileg és kulturálisan sincsenek gyökerei: saját roma közösségének tagjai veszik szárnyaik alá, ám képtelen megérteni őket – sokszor romani nyelven beszélnek, roma zenét hallgatnak,

melyek semmit nem mondanak neki (biológiailag romának született, ám neveltetésében nem sajátította el a „romaság” kulturális mintáit). A társadalomban közszájon forgó popkulturális utalások sem érhetők számára: barátai Bruce Lee-ről és a Terminátorról fecsegnek, ám ő roncsolt szocializációja miatt (család és azonos korú barátok nélkül nőtt fel, a külvilágtól gyakorlatilag elzárva) ezekről mit sem tud.

Mivel a filmnek bevallottan vannak önéletrajzi vonatkozásai (Pócsik 2007), bár mint már említettük nem teljes mértékben önéletrajzi mű, mégis beilleszthetjük a fiatal magyar filmesek önéletrajzi vonulatába (főképp a Simó-osztály ún. „így jöttem”-filmjeit készítő rendezők: pl. Török Ferenc: *Moszkva tér*, Hajdu Szabolcs: *Macerás ügyek*). Ám fontos megjegyezni, hogy Bogdán nem intézményes háttérből érkezett, nem tanult a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Másfelől, érdekesen ki is forgatja a megszokott „így jöttem”-filmek narratív mintáit, egy negatív Bildungsroman-logika szerint működik: a fiatal főhős nem helyet talál magának a világban, személyisége nem egyre erősebb lesz, inkább fokozatosan szétcsúszik, egyre bizonytalanabb, megtörtebb lesz a barátságatlan, rideg világban.

A másik központi tematikai csomópont a filmben a már említett anyátlanság[1], az anya képe hiánya, mellyel szinte minden intézetben nevelkedett gyermeknek meg kell birkóznia. A főhős egy szőke lányt ábrázoló posztert ragaszt fürdőszobája falára, mely értelmezhető a lacani imaginárius, anyával való elveszített egység pótlásaként[2]. Ugyanakkor a lacani Másikat is helyettesítheti a modell tekintete, melyben a főhős mint szubjektum megszülethetne – ez a Másik azonban a többségi társadalom hideg, részvétlen, de akár kirekesztő tekintete is lehet, mely őt egy nem kívánatos, deviáns roma testnek látja.

Innen szinte logikusan érkezünk el egy újabb értelmezési kerethez, a test és a medikalizáló tekintet kérdéséhez. A főhős a narráció és a vizuális megformáltság révén is gyakorta válik puszta testté a filmben[3]. Először is az állam/intézet aktáinak leírásaiban redukálódnak anatómiai adatokra, élettani leírásokra – az állami árvaház pontosan az az intézmény, mely foucault-i értelemben felügyelni, szabályozni kívánja őt[4]. A rendező gyakran helyezi őt tágas, világos terekbe apró, összekuporodott barna testként, szuperközelikkel testrészekre/darabokra bontja, megakadályozva a nézőt, hogy teljes, koherens szubjektumként lássa a főszereplőt.

Fontos aspektus, hogy a *Boldog új élet* egy roma rendező által készített romákról szóló reprezentáció. Dina Lordanova mutat rá, hogy a roma népeiséget (de általában a legtöbb kisebbséget is) nem romák/a többség szempontjából ábrázolják, ritkán kerül kezükbe az önreprezentáció eszköze (2003). Emiatt folyamatosan a 'Másikként' jelennek meg. Amint Gay y Blasco rámutat, a romákkal kapcsolatos centrális sztereotípiák természetük: abból ered radikális másságuk, hogy nincsenek gyökereik, „itt” sincsenek otthon, de „eredeti” hazájuk sincs (2008: 299). Bogdán filmje ezt meg is cáfolja (felmutat lehetőségeket az otthonra, közösségre, kulturális gyökerekre), de áttételesen alá is támasztja: a főhősnek lenne lehetősége gyökeret eresztetni, de ő másképp, egyéni szinten gyökértelen (intézeti neveltetése miatt), nem romaságából adódóan.

Szintén Strausz László *Visszabeszélés és önegzotizálás* című tanulmányában a posztkoloniális elméletek kelet-európai alkalmazhatóságának lehetőségeit vázolja fel (2014). Az önegzotizálásnak két változatát említi: a formait (mimikri[5]) és a tematikait. Strausz filmelméleti értelemben mimikrinek nevezi, amikor nem nyugati filmesek nyugati filmes



mintákat vesznek át és alakítanak át saját céljaikból (ironikus és nem ironikus példákat egyaránt hoz). Fontos megjegyezni, hogy Bogdán direkt módon nem él az önegzotizálás eszközével (a romákhoz társított sztereotípiákat ironikusan sem alkalmazza, az állami gondozásban nevelkedett gyerekek tapasztalatait tematizálja a romákhoz kapcsolt nyomor helyett), ám áttételesen, a Strausz értelmezésében vett önegzotizálás egyes mintái megjelennek a filmben. A rendező – bár nem intézményes közegből érkezett – a nyugati[6], és mint fentebb vázoltuk, a többségi magyar filmes narratív mintákat is alkalmazza, hogy saját tapasztalatairól beszéljen (így jöttem-filmek, testközpotúság). Sokszor lebontja a lineáris narrációt (beillesztett álm jelenetek, főhős szubjektív benyomásai), ám ezzel saját traumáját viszi filmre, nem engedve, hogy mások beszéljenek helyette. Hőse egyszerre külső és belső szemlélő: kiszolgáltatott roma, aki gyakran testként jelenik meg, de megismerjük nagyon szubjektív, belső nézőpontját – ebben a kettős perspektívában keveredik a kolonizáló többségi társadalom és a kolonizált kisebbség tekintete. A tematikai önegzotizálás, már általában nem szubverzív vagy ironikus. A filmek társadalomábrázolásában jelenik meg, a kelet-európai lét súlyos, mindennapi problémáit mutatja be: az osztály alapú, faji, nemi kirekesztést, az ösztönös, irracionális erőszakot, a szolidaritás hiányát (Strausz 2014: 115). Az ilyen filmek egyfajta kegyetlen, intoleráns, univerzális, téren-időn kívül helyezett kelet-európai teret rajzolnak ki, mely (sugalltan) ellentétben áll a toleráns, szolidáris, civilizált Nyugattal[7]. Bogdán pontosan ezt teszi: egy névtelen, időben és térben nehezen meghatározható, de jól láthatóan kelet-európai várost választ helyszínül, és bár a főhős nyílt agresszióval vagy kirekesztéssel nem szembesül, mégis elveszettnek, elhagyottnak, örök „Másiknak” érzi magát. Inkább egyfajta hideg részvétlenség (pl. a bürokrácia szenvtelensége) jelenik meg, mely ellen csak a stabil érzelmi háttér tudná megvédeni Bogdán árva hőseit.

#### *Felhasznált irodalom:*

Bori Erzsébet (2007): Keleti végeken. *Filmvilág* 2007/4: 4 – 7.

Engelmann Léna (2008): Elvagyódás és soha meg nem érkezés. *Filmkultúra* 2008/1. URL: [http://www.filmkultura.hu/planok/cikk\\_reszletek.php?cikk\\_azon=118](http://www.filmkultura.hu/planok/cikk_reszletek.php?cikk_azon=118) (letöltés: 2015.04.22.)

Filmtekercs (2007): Folyadékhangok. *Filmtekercs*. 2007. december 4. URL: <http://www.filmtekercs.hu/kritikak/folyadekhangok-boldog-uj-elet>

Gay y Blasco, Paloma (2008): Picturing „Gypsies”: Interdisciplinary Approaches to Roma Representation. *Third Text* 22(3): 297 – 303.

Hungler Tímea (2007): „Csontszikár nap alatt”- Bogdán Árpád költő, színész, filmrendező. *Magyar Narancs*. 2007. december 6. URL: [http://magyarnarancs.hu/film2/csontszikar\\_nap\\_alatt\\_-\\_bogdan\\_arpad\\_kolto\\_szinesz\\_filmrendezo-68019](http://magyarnarancs.hu/film2/csontszikar_nap_alatt_-_bogdan_arpad_kolto_szinesz_filmrendezo-68019) (letöltés: 2015.04.22.)

Iordanova, Dina (2003): Editorial. Romanies and Cinematic Representation. *Framework* 44(2).

Pócsik Andrea (2007): Az első „nagy dobás” – Beszélgetés Bogdán Árpád filmrendezővel. *Filmtett*. 2007. május. 15. URL: <http://www.filmtett.ro/cikk/2723/beszelgetes-bogdan-arpad-filmrendezovel> (letöltés: 2015. 05. 07.)

Romakép Műhely, 2015. március 18. felvétele, beszélgetés Bogdán Árpáddal és Strausz Lászlóval

Smith, Murray (1995): *Engaging Characters*. Oxford University Press.

Strausz László (2014): Producing Prejudice: The Rhetoric of Discourses in and around Current Films on Roma-Hungarian Interethnic Relations. *Romani Studies* 5 24(1): 1 -24.

Strausz László (2014): Visszabeszélés és önegzotizálás. A posztkoloniális filmelméletek kelet-európai alkalmazhatóságáról. *Pannonhalmi Szemle* 22(1): 104 – 119.

---

[1] A főhősnek szokása egy kád vízben magzatpózba kuporodni: ez az egyetlen hely, ahol újraélheti a biztonságot, az anyával való egygyéolvadást – egy kritika *A nagy kékség* bűvár főhőiséhez hasonlítja, aki szintén az óceánba menekül a valóság elől (Filmtekercs.hu 2007).

[2] A rendező a Pócsik Andreával készített interjúban elmondja, hogy a legtöbb intézetis roma gyerek – önmagát is beleértve – kékszemű, szőke nőt képzel el anyjaként (mivel igazi anyjukra nem emlékeztek), nem egy roma asszonyt, akit megvetnek, leköpnék.

[3] Ez az ábrázolásmód visszatükrözi a többségi társadalom tekintetét is, melyben a romák gyakran pusztá testekként, biológiai lényekként jelennek meg. Másrészt a test mint központi téma kiválasztása ismét visszavezethet a kortárs magyar film egy hangsúlyos vonulatához, melyet például a *Taxidermia*, a *Fehér tenyér*, Mundruczó Kornél filmjei vagy a *Pál Adrienn* képviselnek.

[4] A film elején megjelenő hajnyírás még a romák patologizálását is felidézheti: beteg testekként kezelik őket, melyeket könnyebb rendben, tisztán tartani, ha kopaszok. Talán nem véletlenül juttathatja eszünkbe Sára Sándor *Feldobott kő* c. filmjét, melyben egy cigánytábor lakóit kényszerű tetűirtás keretében megalázó módon kopaszra borotválják az állami egészségügyi hatóság emberei.

[5] Homi Bhabha a *Location of Culture* c. könyvében vázolja ezt a stratégiát, melynek során a kolonizált, alávetett kultúra szándékosan a kolonizáló nyelvén szólal meg, pl. annak reprezentációs mintáival jeleníti meg magát egy hibrid diszkurzív formát hozva létre.

[6] Mint Bori Erzsébet kritikájában rámutat, Bogdán hőséneke összeomlása rokonítható a nyugat-európai modernizmus egyes filmjeinek elidegenedés-tematikájával (pl. Antonioni: *Vörös sivatag*, Ferreri: *Dillinger halott*) (2007).

[7] Bori Erzsébet kritikájában generációs vonásként értelmezi a fiatal magyar filmeseknél megjelenő kegyetlenséget, részvétlenséget (pl. Kocsis Ágnes, Mundruczó Kornél, Fliegauf Bence). Ilyen módon Bogdán újfent beilleszthető a kortárs magyar film irányzataiba, annak ellenére, hogy nem intézményes háttérből érkezett (2007).

Bacsadi Zsófia – Csabai Bernadett: Roma emberek vagy emberek? – Két példa az ezredforduló utáni filmes romaábrázolásra

Dolgozatunkban két ezredforduló után készült roma tematikájú filmet fogunk megvizsgálni: Fliegaut Bence *Csak a szél* és Bogdán Árpád *Boldog új élet* című munkáit. Vizsgálati szempontunk az lesz, hogy hogyan nem jelennek meg a filmekben a romákhoz hagyományosan társított negatív illetve pozitív sztereotípiák. Anélkül, hogy valamilyen normatív, preskriptív filmkészítési irányelvet nyújtanánk a „helyes” filmes roma reprezentációról, amellett érvelünk, hogy ezek a munkák előremutató, pozitív példák lehetnek a sztereotípiáktól mentes roma reprezentációra. Más-más módokon, de mindkettő kikerüli a cigányokkal kapcsolatos előítéletek erősítését, azaz Pócsik Andrea értelmezésében hiteles ábrázolások (Pócsik 2003). A fenti filmek elemzése és a teoretikus háttér vizsgálata alapján levont következtetések mintául szolgálhatnak más stigmatizált, marginalizált csoportok reprezentációjának elemzéséhez is. Mivel rengeteg – akár akaratlanul is – sztereotip roma-ábrázolást találunk a (magyar) filmtörténetben, úgy gondoltuk, érdemesebb két toposzokat elkerülő művet vizsgálnunk, tekintve, hogy mind a filmkritikusok, mind a társadalomtudósok körében gyakran merül fel a kérdés, hogy milyennek kellene lennie a megfelelő reprezentációnak. A fenti filmek egy ilyen „helyes”/hiteles reprezentáció példái lehetnek, de nem állítjuk, hogy egyedül a hozzájuk hasonló művek lennének elfogadhatók – a nem előítéletes ábrázolásnak számtalan más módja lehetséges. Fontos vizsgálati szempont továbbá, hogy mindkét film valamilyen tágabb társadalmi kontextusban tárgyalja a romák helyzetét, valamilyen társadalmi problémát vet fel, ám fontos, hogy a romákat nem mint a problémák okozóit, hanem mint elszenvedőit mutatják be (etnikai indíttatású gyilkosságok, kirekesztés, állami gondozás, családon belüli erőszak). Fontos kiemelni, hogy a *Boldog új élet* egy roma, míg a *Csak a szél* egy nem roma direktor munkája. Egyik rendező sem mint különálló, kultúrájában idegen, egzotikus csoportot, hanem a társadalomba beilleszkedni vágyó, de annak többsége által mégis megvetett emberekként mutatja be a romákat. Megvizsgáljuk, hogy hogyan érik el a rendezők, hogy a nézők azonosuljanak főhőseikkel (mely fontos lépcsőfok egyfajta érzékenység, szolidaritás kialakulásában) – itt a formai (társított beállítások, sok közeli, követő felvételek) és a narráció eszközeit (a romák szemszögéből elmesélt történet, környezetük, lelki folyamataik részletes leírása) egyaránt elemezzük. Bogdán esetében érdekes azt is megvizsgálni, hogy hogyan idegeníti el minket főhősétől s hogyan tudja mégis elgondolkodtatni nézőit tágabb társadalmi kérdésekről, az identitás formálódásának problémájáról.

Amikor a romák filmbeli ábrázolásáról beszélünk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül Pócsik Andrea *A romák ábrázolása a kortárs magyar filmekben* című tanulmányát (Pócsik 2003). Ő a 90-es években készült roma tematikájú filmeket vizsgál, egyrészt szociológiai/szociálpszichológiai szempontból (milyen képet közvetítenek a filmek a romákról? tükrözik-e a többségi társadalomban élő hiedelmeket, véleményeket?), másrészt filmelméleti/filmtörténeti szempontból (milyen jellegzetes elbeszélésmód, forma jellemzi őket? milyen a viszony alkotó és teremtett világa között?). A romák ábrázolásában a szerző kulcskérdésnek tekinti a hitelességet, melyen ő a sztereotípiáktól való mentességet érti (ezt az értelmezést mi is átvesszük dolgozatunkban). A ’nem hiteles’ ábrázolások általában homogén, egységesként elképzelt közösségként mutatják be a romákat, a pluralitás, változatosság nem jelenik meg. Sok esetben egyfajta romantikus, egzotikus képet közvetítenek róluk a filmkészítők (gyakran maguk a roma rendezők is, ilyenkor

önegzotizálásról beszélünk). Dina Iordanova is megemlíti ezeket a sztereotipikus, egzotizáló roma-ábrázolásokat (Iordanova 2003). Egyrészt felhossa, hogy leggyakrabban nem romák készítenek filmeket romákról, ők maguk jobbra meg vannak fosztva az önreprezentáció lehetőségétől (eleve nagyon kevés roma rendező dolgozik a filmiparban vagy függetlenként, épp ezért fontos például Bogdán Árpád munkássága). A nem roma filmkészítők gyakran leereszkedő, egzotizáló hangnemben szólnak a cigányokról, nem számolnak a valódi roma történelemmel és kultúrával, sokszor pedig kimondottan ellenséges képet festenek róluk: amorális, lusta, felelőtlen, erőszakos csoportként mutatják be őket. Amint Iordanova is említi, a romákat gyakran metaforikus funkcióban látjuk: a tragikus, szenvedélyes szerelemnek (Carmen-toposz), a szembenálló kultúrák, vágyak harcának (modern vs. barbár, tudat vs. ösztön), a misztikumnak, a természetfelettinek, az ösztönöknek és a szabadságnak a megtestesítői. Nem a valódi roma kultúrát látjuk, annak sokszínűségében, hanem egy a nem roma ember szemében megszülető mitizált képet. Nem konvencionális életmódjuk az elfojtott nyugati vágyakat jeleníti meg, ám a valódi romák valódi anyagi nehézségeivel, a kirekesztéssel, diszkriminációval ezek a filmek nem foglalkoznak. Ugyanakkor kevés film tárgyalja a többségi társadalom és a romák közti társadalmi konfliktusokat – mondja Iordanova. Amint Pócsik Claire Johnston-t idézve kifejti, a sztereotípiák nem egyszerűen banális képek – a valóságot annak tipikus vonásaiban ábrázolják, első látásra felismerhető eszközök. Mellőzi az árnyalatokat, valamit rögzültként, örökként mutat be, ezáltal egységes magyarázatot ad a folyton változó eseményekre. A romákkal kapcsolatban ez legtöbbször a vad, zabolátlan, barbár, egzotikus, öntörvényű vándor – ebben a képben a roma kultúra egységes mássága jelenik meg – érvel Pócsik. Sok esetben a filmekben a cigány figurák csak mint díszítőelemek jelennek meg, nem esnek át jellemfejlődésen, nincsenek érdemi kapcsolataik a többi szereplővel. Pócsik szerint sok film „működés közben” kívánja feltárni a sztereotípiák működését, és így akarja hatástalanítani őket, de végül nem két kölcsönhatásban lévő, egymás mellett élő kultúrát mutatnak be (roma és nem roma népeesség), hanem két harcban álló, ontológiai ellentétes, emiatt eredendően összeférhetetlen csoportot. Pócsik leglényegesebb állítása, hogy nem a sztereotípiák megléte vagy hiánya adja a hitelességet, hanem a szerzőnek a hozzájuk fűződő viszonya, hogy hogyan alkalmazza őket – a filmben ezt kell elénk tárnia. A sztereotipizálás is indokolt lehet, ha mélyebben elemzik, esetleg ironikusan, idézőjelbe téve, önreflexíven alkalmazzák. Fontos, hogy a rendező egy szubjektív látásmódra épített világot tárjon elénk, mely átélhető, poétikailag megindokolt. Strausz László abban látja a romákról szóló filmek jelentőségét, hogy formálhatják a diskurzust a roma-nem roma együttéléstről, viszonyokról (Strausz 2014). Szerinte a posztoszocializmus bizonytalan miliójében fontos szerepe van annak, hogy a nem roma rendezők milyen reprezentációkat alkotnak a romákról (milyen vágyakat, félelmeket tükröznek?). Gay y Blasco-t idézve azt állítja, hogy a többségi társadalom képzeletében a romák radikális mássága abból ered, hogy azt feltételezik, nincsenek gyökereik; sem „ide” (azaz a fogadó országba), sem „máshova” nem tartoznak (azaz nincs eredendő hazájuk). (Strausz 2014: 5).

Murray Smith a nézői azonosulást, a szereplők melletti elköteleződést (engagement) felvázoló modelljében számunkra is használható elemzési szempontokat ad. Háromlépcsős rendszerében az első lépés a *recognition* (ráismerés): ekkor a néző már előzetesen létező tapasztalatait, tudását mozgósítja. A második lépcső az *alignment* (kötődés): ezt az szabja meg, mennyire vagyunk közel térben és időben a karakterhez, mennyire férünk hozzá szubjektív tudattartalmihoz. A harmadik lépés az *allegiance* (ragaszkodás): ez már egyszerre kognitív, érzelmi és morális értékelése a karakternek az előző lépések alapján (Smith 1995).

## *Fliegauf Bence: Csak a szél*

Fliegauf a Berliini Filmfesztiválon Ezüst Medve-díjat nyert filmje egy roma család utolsó napját követi nyomon, mielőtt a környéken romákra vadászó rasszista gyilkosok áldozatai lesznek. Az anya, Mari két műszakban dolgozik: reggel közmunkát végez, délután pedig takarít, hogy el tudja tartani családját, amíg az apa után mennek Kanadába (itt a néző Smith rendszere alapján máris felismerhet két motívumot, melyek mozgósítják eddigi tudását, vagy akár sztereotípiáit, de egyben meg is cáfolják őket – közmunkát végző cigány, cigány takarítónő, Kanadába emigrált cigányok. Ugyanakkor a lusta, munkakerülő roma képe is cáfolat tárgya lesz: az anya egész nap dolgozik, hogy eltartsa két gyermekét). Lánya, Anna iskolába jár, szorgalmasan tanul és még a szomszéd kislányra is vigyáz (felismert, majd megcáfolt sztereotípiák), akit alkoholista szülei elhanyagolnak (felismerhető roma sztereotípiák). Öccse, Rió nem megy iskolába, inkább az erdőben csatangol (beazonosított sztereotípiák), ám az előzőleg a faluban történt gyilkosságok hatására bunkert épít, ahova családja veszély esetén menekülhet (ez felülírja az eddig látottakat, Rió nagyon is felelős, morálisan megindokolható munkába fogott). Rió elkövet apróbb lopásokat (felismert sztereotípiák), ám családja érdekében teszi, a bunkert tölti fel a lopott holmikkal (árnyalt sztereotípiák). A második smith-i lépés (alignment/kötődés) azáltal történik, hogy a film különböző kameratechnikákkal és narratív eljárásokkal tartja közel a nézőket a szereplőkhöz (Strausz 2014: 19). A kamera fizikailag többnyire mögöttük vagy mellettük van, szorosan követi őket mindenhová. Gyakorik a társított beállítások (over-the-shoulder shot) vagy a frontális közelik, melyekben egészen közlelől követhetjük banális napi rutinjukat. Ezáltal azonosítjuk őket mint megalázott, mai Magyarországon élő romákat. Mind térben, mind időben közel vagyunk hozzájuk, ám a társított beállítás nem mossa egybe a néző és a szereplő perspektíváját, inkább egyesíti őket – egyszerre látjuk a képkivágatban a szereplőt és azt, amit lát. A kicsi mélységélesség irányítja a néző figyelmét – melynek fókusza a három főszereplő. Nemcsak a vizuális eljárások, de a narráció is a szereplőkhöz kapcsolja a nézőt: pontosan annyit tudunk, amennyit ők – többnyire ebből adódik a suspense is. Sem ők, sem mi nem tudjuk, mikor fog bekövetkezni a támadás (Strausz 2014: 19-20). A nézőknek viszont Fliegauf a főcímet megelőző inzerben előre jelzi, hogy a film bár fikciós, de a valós romagyilkosságok alapján készült, így sejthető, hogy a főszereplő család is meg fog halni. A támadáskor a kamera követi Riót az erdőbe. Az utolsó kép, melyet a családról látunk, amikor a boncasztalon fekszenek és előkészítik testüket a temetésre – erre a pontra már megszületett a nézőben a ragaszkodás (allegiance) is: olyan sokáig követtük őket, éltük át megaláztatásaikat, félelmüket, hogy már ragaszkodunk a karakterekhez. Az utolsó képek erőszakosan megtörik ezt a néző-karakter kapcsolatot, de épp ez a váratlan és brutális megszakítás teszi lehetővé a nézőnek, hogy a smith-i ragaszkodás definíciójának megfelelően kognitívan, érzelmileg és morálisan is értékelje a látottakat. Fáj neki a megszeretett szereplők elvesztése, ugyanakkor belátja a Magyarországon uralkodó kirekesztés és rasszizmus súlyos jelenlétét is. Mint láthatjuk Fliegauf filmjében egy pozitív elköteleződés jön létre a szereplőkkel, melynek folyamata során a sztereotípiákat is többnyire elkerüli vagy legalábbis tudatosan használja a rendező. Pócsik kívánalmainak megfelelően látható a rendező kapcsolata ezekkel a sztereotípiákkal: hol alkalmazza, majd kifogatja, kommentálja vagy árnyalja őket.

A legtöbb külföldi kritika a filmet a thriller műfaji keretébe illeszti a fokozatos kibontakozás (a banális, mindennapi rasszista megnyilvánulásoktól az erőszakos végkifejletig), a suspense-dramaturgia és a néző illetve a karakterek között fennálló egyenlő tudásmennyiség miatt.

Kiemelik, hogy a nézői azonosulást segíti a szereplők kamera általi szoros követése és az árnyalt jellemrajz (tradicionális narratív ív helyett Fliegaufról az aprólékos, részletező ábrázolást választja) (Mintzer 2012; Simon 2012; Fainaru 2012). A legtöbb magyar kritika hol pozitív, hol negatív konnotációval utal Fliegaufról egyensúlyra való törekvésére. Berkovits Balázs és Jónás Marianna *Azért nem csak a szél...* című esszejükben erősen kritizálják a filmet. Szerintük csupán a témaválasztás sokak szemében legitimálja az egyébként hiteltelen művet (a néző belevetítheti antirasszista, humanitárius érzéseit, politikai lelkiismeret megnyugtatása). Csak politikai gesztust tesz, nem mutatja be hitelesen a falusi cigány közösségek életét, a diszkriminációt – szerintük depolitizálja a többség-kisebbség viszonyt. A filmben csak individuális rasszizmust látunk, nem mutatja be reálisan az iskolai szegregációt és pozitív színben tünteti fel a közmunkát. Általánosan tompultnak, koszosnak, passzívnak (áldozattípusként) mutatja be a romákat, akikkel magától értetődően történik meg a gyilkosságsorozat, mivel szétesett a közösségük. Szerintük Fliegaufról erősíti a negatív roma sztereotípiákat (cigány uzsorás, részeg, hőzöngő roma férfiak, Kanadába emigráló, családját elhagyó apa). Azt erősíti, hogy a cigányok csak egymással szolidárisak (pl. Anna nem segít megerőszkolt osztálytársnőjén, viszont a szomszéd roma kislányra vigyáz). Véleményünk szerint viszont pontosan ez az egyensúlyra törekvés árnyalja a főhősök képét, ez ment meg a sztereotípiáktól. Fliegaufról nem hallgatja el és nem is romantizálja, egzotizálja a nyomort (nem erőltet egyfajta külső, általánosító nyugati tekintetet a magyar nyomorra, mely a nyugati filmfesztiválok példaképe népszerű stratégia – lásd: Sággy Miklós: *Szegénységfilmek mint kulturális exportcikk*). Azzal, hogy megmutatja a nyomort, a koszt, rengeteg ma Magyarországon élő roma család való életkörülményeit tárja elé, mely nem minősíti őket morálisan, csupán társadalmi-gazdasági helyzetüket tükrözi. A filmben látható individuális rasszizmus a film szerkesztésében logikusan vezet el a nagyobb léptékű, társadalmi méretű, intézményes rasszizmusig (rendőrök párbeszéde, a Marit végző iskolagondnok) – a rasszizmust nehéz általánosan megmutatni, az a társadalom szövetében, az egyéni megnyilatkozásokban bújjik meg. Azzal pedig, hogy szolidáris nem romákat (a közmunkavezető, még, ha némileg paternalista módon is, de ajándékot ad Marinak) és agresszív romákat (uzsorás, részeg romák – sok esetben a nyomorban élők a náluk is gyengébbeket, pl. gyerekeket, nőket végzálják, hogy frusztrációikat levezessék) is bemutat, filmjében szintén a feketénél és fehérenél némileg árnyaltabb társadalmi valóságot igyekszik elé tárni (Hlavaty 2012; Gyenge 2012). Főhősei sem feddhetetlenek, vannak ellenszenves, de morálisan többnyire megindokolható cselekedeteik (Anna elszállása a nemi erőszak alatt, Rió lopásai, Mari a felmosóvízbe dobja főnöke szendvicset) – ezek többnyire megaláztatásaikra, frusztrációjukra adott reakciók. Ezek csak egyedi, kontextusba helyezett tettek, a szereplők egyébként is árnyalt, kidolgozott figurák – bár jobbára szótlanak, cselekedeteikből alaposan megismerjük őket, már nem mint „a roma” megtestesítői, hanem mint egyes ember állnak előttünk. Sokszor inkább találkozásai, interperszonális viszonyai jellemzik őket, mint szavaik, és ahogy egyre előrébb haladunk a napi rutinjukban, úgy tárul fel tágabb környezetük is, akár csak az olasz neorealizmus filmjeiben (Hlavaty 2012). Anna szeret rajzolni, Rió bunkert épít családjának, Mari magatehetetlen apját gondolja, aprólékosan megismerjük mindennapi rutinjukat, környezetüket, megaláztatásaikat, félelmeiket, vágyaikat (Gyenge 2012). Ahogy Bori Erzsébet rámutat, a filmben egy roma családot úgy látunk, ahogy egy normális, átlag magyar családot: nem élnek másképp, nem más a szegénységük (Bori 2012).

## *Bogdán Árpád: Boldog új élet*

Bogdán Árpád nemcsak a rendezői pályafutása során alkotott maradandót. Színpadi színészként kezdte pályafutását, majd irodalmárként is munkálkodott. Első rendezése József Attila és Flóra kapcsolatáról készült, két éven át teltházias előadások kísérték. Ahogy Iordanova is kifejti cikkében, a többi marginalizált csoporthoz képest a romáknak kevesebb lehetőségük van az önreprezentációra, tehát ez a csoport önreprezentációtól megfosztott, mivel mások ábrázolják őket. Nem roma rendezők filmeket rendeznek a romákról. (Iordanova, 2013). Ugyanezt a kérdést problematizálja Alaina Lemon a *Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután* c. tanulmányában, csak színházi keretek között. Az orosz színházban meghatározó szerepet kaptak a romák, de itt is általában nem roma rendező definiálta és utasította a roma színészeket, hogy hogyan legyenek autentikusak (Lemon 1996). A *Boldog új élet* ebben is eltér a megszokott roma reprezentációktól, mivel ezt a játékfilmet egy roma rendezőhöz köthetjük. Ráadásul nem ez az egyetlen párhuzam a film főszereplője és a rendező között. Maga Bogdán Árpád is nevelőintézetben nőtt fel. Kikerülése után nevelőanya által volt szerencséje megismerkedni Magyarországon értelmiségi köreikben roma személyekkel. Tekinthetjük a rendező első filmjét egy „így jöttem” filmnek is, mely fogalmat Jancsó Miklós hozta be a filmtörténetbe. Első filmes rendezések során megfigyelhető a rendező gyökereinek, élettörténetének beépítése a dramaturgiába. Bogdán Árpád elmondása szerint soha nem bújt gyerekkora mögé, mindig a filmet követő szakmai diskurzusban kívánt részt venni, származását mellékesnek tekintette a film értékelése szempontjából. Itt fontos megemlíteni, hogy Bogdán nem intézményes keretek között sajátította el a filmkészítés mesterségét, nem akadémiai keretek között tanulta meg, hogy hogyan fejezze ki önmagát a művészetben keresztül. Ezáltal a kapcsolati tőke is hiányzik az életéből, amit a Pócsik Andrea által készített interjúban is kifejt. A film alkotói gárdája a József Attila-filmnél kialakult csapatból tevődött össze és leginkább amatőr színészekből áll. A főhős egy gyökértelen ember történetét jeleníti meg, aki kénytelen mozaikokból összerakni az életét, de amit összerak, az nem elég egy boldog élet elkezdéséhez (Bogdán 2014). A filmben lévő zenék, zajok és hangminták a Membrán zenekar nevéhez fűződnek, akik elnyerték a legjobb filmzene díját is. A zene hangsúlyos volt a film több jelenetében is, néhol indokolatlanul. A sok zenei motívum olykor vonatottá teszi és felaprózza a film egészét. A néhány leütéses hangminták kivételével elűt a hangulattól, a vége főcím pedig teljesen elhibázott. Itt nem lehet zenével elvarrni a csomópontokat. Bogdán világának kétségbeejtő sivárságához jobban illene a kiáltó csönd, mint a megnyugvást segítő halk dallamok. (Biliczy 2003). A *Boldog új élet* számtalan díjat és elismerést besöpört; a 38. Magyar Filmszemle első filmeseknek járó díját, a Simó Sándorról elnevezett díjat valamint a Berliini Filmfesztivál Special Mention Prize-ának is tulajdonosa lett.

Bogdán Árpád sokkal nagyobb hangsúlyt helyez a vizualitásra, mint a dialógusokra. A film különleges és hangsúlyos vizualitással dolgozik. A superközeli képek és a komor színvilág mind az elveszettség, a reménytelenség szimbólumai. Inkább a közeli használata jellemzi a képi nyelvezetet, de elenyésző mennyiségben a totálok is előfordulnak. A közeli, olykor már erőszakos képek emocionális többletet akarnak adni. Sok jelenetnél megfigyelhető a kézikamera használata, amit Strausz László a főhős identitáskeresésének leképezéseként értelmezett (Strausz 2015). Jelképezi a bizonytalanságot, a hezitálást, ami a főszereplőben lejátszódik. Felkínálnak neki több irányt, amerre elkezdheti új életét, de valamiért egyik irányvonallal sem tud azonosulni. „Talán azért is, mert első filmemen dolgoztam: úgy

éreztem, nem elég mondogatni, cigány vagyok, árva vagyok, milyen magányos vagyok, hanem ezt meg kell tudnom mutatni, át kell adnom ezeket az érzéseket. S ebben nagy szerepe volt a kamera atmoszférateremtő képességének. De valószínűleg annak is, hogy próbáltam magas igényeket támasztani a technikai minőséget illetően” (Bogdán 2003). A városi légkör megjelenítése is hangsúlyos: hideg üvegek, szürke betonfelületek, vasúti sínek ábrázolása. Mind elidegenedést és személytelenséget konstruálnak, a külvilág és a főhős között nincs kapcsolódási pont.

Különböző motívumok kísérik végig az alkotást, amelyek okot adnak sztereotipikus diskurzusokra. A roma fiú lopott egy plakátot egy szőke nőről, amit a fürdőszobában helyez el a kád felett. Ezt a nőt idealizálja, aki egyben anyapótlékként is jelentkezik. Az intézetben felnőtt gyerekek édesanyjukat soha nem egy roma, hanem világos hajú és szemű nőként képzeltek el (Bogdán 2014). A plakát a nyugalomhoz és a szépséghez való ragaszkodást is szimbolizálja, ez az egy dolog nyújt védelmet a főszereplő számára. Szexuális tartalmat is jelképez, de inkább az anyakép a hangsúlyosabb, mivel a kádban magzatpózban fekvő fiú is ezt erősíti meg. A főszereplő ráadásul lopta a plakátot, ami szintén sztereotipikus. Mivel azonban a szőke nővel pótolja a hiányzó anyaképét, így megcáfolódik a sztereotípiája, hiszen emocionális oka van a lopásnak. A kép és a kád együtt idézi fel az anyát (a plakát mint az anya arca és a kád vize az anyaméh) – konstruál magának egy „mesterséges anyát”. Egy elveszett, ősi egységet akar visszaállítani. Megjelenik a filmben egy fehér ló is, ami a szabadság motívuma. A szabadság implikált toposza mindig valamilyen módon kapcsolódik a cigányság ábrázolásmódjához. A filmben ez a klisé árnyaltabb jelentést kap: a fehér ló a fiú harmónia, kiegyensúlyozott, felszabadult élet utáni vágyát jeleníti meg. Nem akar többé nyomasztó múltjának foglya lenni, új életet akar kezdeni – ám ez sajnos végig nem sikerül neki, ahogy végül az elszabadult lovat is utoléri a gazdája.

A főhős kikerül az intézetből, majd nevelője átad neki egy aktát. Az iratok között a fiú múltjának darabkái találhatóak. Ez az egyetlen remény számára, hogy megismerje önmagát és identitáskeresése sikerrel záruljon, el tudja magát helyezni a világban. De a fiú szembesül a leírt sorok személytelenségével, így összetépi az aktákat. A főhőssel való azonosulás így is nehéz feladat a néző számára, tekintve, hogy még a nevét sem tudjuk meg a film kontextusából. A dialógusok kevésbé kapnak hangsúlyt és a fiú is elég zárkózott, ez még inkább megnehezíti az azonosulást. Az identitás keresése során hiányként mutatkozik az is, hogy bár a fiú tartozik egy csoporthoz, ám még ide sem tartozik igazán, hiszen annak nyelvét nem érti, nem ismeri. A rendezőnek többen feltették a kérdést, hogy miért nem feliratoztatta a lovári nyelven zajló jeleneteket. A rendező szerint épp az a lényeg, hogy a főhős nem érti a nyelvet. Nem tud azon a nyelven megszólalni, ami az identitásának szerves része, a roma kultúra egyik alapköve. A nézőnek is ugyanazt az idegenséget kell megélnie, amikor hallja a nyelvet, mint amit a fiú megél (Bogdán 2015). A főszereplőt hiába veszik körbe barátai, nem tudja kezelni ezt a folyamatot. Nem tudja mi az, hogy család, hogyan viszonyuljon a barátaihoz, akik bár nyitottak felé, de nem tudják kirángatni a csapdába ragadt fiút. A főhős sztorijának ellenpontja a roma kislány, akit már kisebb kora óta nevelőszülő nevel. Igazi multikulturalizmus jelenik meg a kislány születésnapjának jelenetében. Nevelőanyja angolul és magyarul is elénekli neki a klasszikus „Happy Birthday to You-t”, majd a végén lovári nyelven is köszöntőt mond kislánya születésnapjának alkalmából. A főszereplőnek is vannak emlékei édesanyjáról és gyerekkori képek villannak fel előtte, ám ezek nem viszik előre az identitása keresésében. Általános elidegenedettség jellemzi a fiút, ahogy pl. az A38-on játszódó jelenetben is láthatjuk. A roma fiú egy nagy társaságban találja



magát, de legbelül így is egyedül van, közösségben is magányosként, társaitól elidegenedtként. A koncerthajón lát először zenélő cigányokat, amit szintén egy újabb mozaikként értelmezhet, ami identitásához is hozzátartozik, vagy hozzátartozhatna.

A klasszikus roma sztereotípiákat mellőzi a film, így egy pozitív példa lehet a már említett hiteles romaábrázolás tekintetében. Bár vannak közhelyek, amik a filmben felbukkannak, ezek cáfolata már a megjelenítés után meg is történik. A roma fiú munkáját elhanyagolja, nem jár be. Ez is egy tipikus sztereotípiája, ami övezi a romareprezentáció diskurzusát. A lusta, munkakerülő, szabadelvű cigányok megjelenítése is toposzként értelmezhető. A *Boldog új életben* viszont láthatjuk, hogy a fiú nem azért hagyja ki a munkát, mert lusta és máshogy üti el az időt, hanem mert identitásválságban van, és nem tud senkihez fordulni ezzel. Az állami gondozásban felnövekedett fiatal roma képe tudatos választás, amit a rendező is megerősít. „Anélkül, hogy az állami gondozásba kerülést cigány sajátossággá tenném, el kell ismernünk, az ott élő gyerekek többsége roma. Másrészt nem titok, hogy a filmnek vannak önéletrajzi vonatkozásai, természetesen, ha ruha lenne, nem illene rám, itt-ott szorítana, itt-ott lötyögne. Fontos volt a kirekesztettséget, a számkivetettséget többféle síkon megmutatni, erre a cigány lét a legalkalmasabb” (Bogdán 2007). Az autólopásos jelenetet szintén ide sorolhatjuk, ami a nézőben elindíthat egy sztereotipikus és egzotizáló gondolatmenetet. Jordanova szerint ellentmondásos a kortárs filmipar, hiszen miközben a roma karakterek ábrázolásáért elismerés jár, valódi roma színészek rendkívül ritkán jelennek meg a filmvászonon. A tipikus roma film a melodráma jellemzőivel bír, általában egy társadalmilag helytelenített és ellehetetlenített szerelmi kapcsolat van a középpontban, melyben a szereplők közül tipikusan a nő a roma (a csábító, egzotikus roma nő sztereotípiája), a férfi fehér. Ellenkező szereposztásnál a vad, agresszív, erősen túlszexualizált roma férfi karakterét helyezik előtérbe, aki kapcsolatot létesít a törékeny fehér asszonnyal (Jordanova 2003). Bogdán filmje ebben az esetben is szembemegy a sztereotípiákkal: roma származású színészeket alkalmaz, ráadásul a Jordanova által említett műfaji toposzokat is elkerüli. Szokatlan témát választ, amikor egy állami gondozásban felnövő roma fiatal történetét viszi filmre: sem a romákhoz általánosan kapcsolható nyomor, sem a tragikus etnikumok közti szerelem, sem a bűn, sem a vándorlás nem jelenik meg. A névtelen főhős küzdelme értelmezhető univerzális történetként út- és identitáskeresésről, elidegenedettségről, mellyel nem roma nézők is azonosulhatnak.

„Magyarországon a cigányok médiareprezentációja iszonyatosan két pólusú. Az egyik póluson ott vannak a szíven szúrt országok vagy a pesti fekete doboz filmek. Iszonyatosan rasszista sztereotípiákat gyártó mainstream reprezentációk. A másik oldalon ott vannak olyan filmek, amiket sok esetben kívülállók készítenek. Amelyek minden rossz legfőbb okaként egy ilyen egydimenziós rasszizmust húznak ki” (Strausz 2015). A *Boldog új élet* viszont lehet egy új pólusa a magyarországi romák reprezentációjának, mert majdnem teljesen el tud vonatkoztatni a klasszikus, romákkal kapcsolatos toposzoktól. Ha használ is sztereotípiákat, azok általában megcáfolódnak. Nem a probléma okozójaként, hanem annak elszenvédőjeként mutatja be főhősét és annak tragikus végű sorsát.

## Konklúzió

Dolgozatunkban a romák ábrázolásmódjának egy területét mutattuk be két általunk választott film elemzésén keresztül. Elemzésünkben arra jutottunk, hogy a *Csak a szél* és a *Boldog új élet* c. játékfilmek nem a klasszikus, sztereotipizált romakép reprezentációját erősítik, holott ezekre több példát találunk a roma filmtörténetben. A két film közös pontja kétségtelenül, hogy a romákat nem a problémák okozóiként, hanem azok elszenvedőiként mutatják be. Olyan árnyalt roma szereplőket látunk, akikkel a nézők könnyen tudnak azonosulni, mivel a rendezők formai és narratív eszközeikkel érzelmileg és intellektuálisan is közel hozzák őket. Egyénekként, nem egy homogén, sztereotipizált csoport képviselőiként mutatják be roma hőseiket, akik a társadalomba ágyazva, azzal komplex interakcióban léteznek (illetve, ha ki is szorulnak, a rendezők részletesen bemutatják, milyen társadalmi folyamatok állnak ennek hátterében). A többség és kisebbség viszonya mindkét alkotásban hiteles társadalmi- pszichológiai kontextusban jelenik meg. Ha találunk is bennük közhelyet vagy általános sztereotípiát jóval kevesebbet, mint a legtöbb romákat ábrázoló filmben. Az is jellemző, hogy az adott sztereotípiát cáfolata/kiforgatása/kommentálása a használat után nem sokkal már meg is történik. Elemzésünkhöz legnagyobb segítséget Dina Jordanova cikke nyújtott, ezen kívül a filmekről készült kritikák, valamint a Romakép Műhelyben készült beszélgetések is hasznosnak bizonyultak. Végső konklúzióként azt írhatjuk, hogy ez a két film mindenképpen pozitív példaként tűnhet fel a jövő filmesei előtt, ha a romák (vagy esetleg más marginalizált csoportok) filmes reprezentációit szeretnék létrehozni.

## Felhasznált irodalom:

Berkovits Balázs és Jónás Marianna (2013): Azért nem csak a szél... – Fliegauf Bence filmjéről. *Beszélő*. 2013. április 15. [Hivatkozás](#)

Biliczy Balázs (2007): Bogdán Árpád: Boldog új élet – Fosztóképző. *Filmhu*. [Hivatkozás](#)

Bori Erzsébet (2012): Emberekről – Fliegauf Bence: Csak a szél. *Magyar Narancs*. 2012. április 5. [Hivatkozás](#)

Bujdosó Bori (2007): Rezzenéstelen tekintettel. *Origo*. 2007. február 1. [Hivatkozás](#)

Fainaru, Dan (2012): Just the Wind. *Screen*. 2012. február 16. [Hivatkozás](#)

Filmtekercs (2007): Folyadékhangok. *Filmtekercs*. 2007. december 4. [Hivatkozás](#)

Gyenge Zsolt (2012): Valami búzlik – Fliegauf Bence: Csak a szél. *Revizor*. 2012. február 18. [Hivatkozás](#)

Hlavaty Tamás (2012): A vihar kapujában – Fliegauf Bence: Csak a szél. *Filmtett*. 2012. április 5. [Hivatkozás](#)

Hungler Tímea (2007): „Csontszikár nap alatt” – Bogdán Árpád költő, színész, filmrendező. *Magyar Narancs*. 2007. december 6. [Hivatkozás](#)

Iordanova, Dina (2003): Editorial. Romanies and Cinematic Representation. *Framework* 44(2).

Lemon, Alaina (1996): Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután. Ford. Vörös Miklós. *Replika* 23-24: 243 – 260.

Mintzer, Jordan (2012): Just the Wind: Berlin Film Review. *The Hollywood Reporter*. 2012. február 16. [Hivatkozás](#)

Pócsik Andrea (2003): A romák ábrázolása kortárs magyar filmekben. *Beszélő*. 2003. november 10. [Hivatkozás](#)

Pócsik Andrea (2007): Az első „nagy dobás”. Pócsik Andrea beszélgetése Bogdán Árpád filmrendezővel. *Filmtett*. 2007. május 15. [Hivatkozás](#)

Romakép Műhely, 2015. március 18. felvétele, beszélgetés Bogdán Árpáddal és Strausz Lászlóval

Simon, Alissa (2012): Review: Just the Wind. *Variety*. 2012. február 16. [Hivatkozás](#)

Smith, Murray (1995): *Engaging Characters*. Oxford University Press.

Strausz László (2014): Producing Prejudice: The Rhetoric of Discourses in and around Current Films on Roma-Hungarian Interethnic Relations. *Romani Studies* 24(1): 1 – 24.

A Romák – Itthon Európában nevet viselő projekt öt közép-kelet európai ország alkotócsoportjának munkája, egy amerikai támogató donorral, Európai Unió koordinálással. Ez a felállítás érdekes szituációt hozott létre, amely a mai, poszt-szocialista országokban megvalósuló rövid távú külföldi finanszírozású projektekről is képet nyújt.

A projekt keretében öt országban öt kisfilm készült el, ezek az *Álmunk* című film epizódjai (lásd: Romák – itthon Európában hivatalos weboldal: <http://romahomeland.org/>). Inkább társadalmi problémákat feldolgozó ismeretterjesztő kampányfilmeknek, mintsem a szó klasszikus értelmében vett dokumentumfilmeknek tekinthetjük őket. Ezek közül dolgozatunkban a magyar stáb által készített *Elhalkuló nótaszó* című kisfilmre fókuszáltunk.

Célunk a filmek elkészülési módjának feltárása, és velük kapcsolatban a nonprofit szervezetek által létrehozott, valamint USA-béli szervezet által támogatott projektek működési mechanizmusainak megismerése. Ehhez először röviden felvázoljuk a filmek keletkezésének körülményeit, bemutatjuk a magyar filmet, és annak történetét, ennek kapcsán kitérünk a cigány zenére, majd megpróbáljuk a filmet a filmkészítés és a filmet létrehozók oldaláról körüljárni.

#### Romák Itthon - Európában – film és beszélgetés

A 2009 óta működő Romakép Műhely filmklub és egyetemi kurzus alapvető célja, hogy a közösségformálás eszközével rendhagyó módon felelősségteljes szemléletre tanítsa az eseménysorozatban résztvevőket. Kritikus szemmel való értékelésre oktat a kisebbségek helyzetével kapcsolatban a felmerülő társadalmi problémákat illetően. E kurzus keretében láttuk a bevezetőben említett kisfilmeket.

A Romakép Műhely 2015 tavaszi félévének kurzusán *Álmunk* címet viseli az a dokumentumfilm, aminek kapcsán beszélgetést folytattunk a *Romák – itthon Európában* elnevezésű nemzetközi projekt résztvevőivel: Ligeti Lászlóval (szerkesztőriporter – TV2), Móricz Ilonával (a Független Médiaközpont vezetője), Galyas Gyulával (újságíró – Sosinet) és Sárközi Gáborral (újságíró – Roma Sajtóközpont). (Lásd: [www.romakepmuhely.hu](http://www.romakepmuhely.hu)) „A Romák – itthon Európában projekt célja a romák egyenlőségért és elfogadásért folytatott küzdelmének láthatóvá tétele, és egy csoport roma és nem roma újságíró munkavállalási esélyeinek javítása Bulgáriában, Csehországban, Magyarországon, Romániában és Szlovákiában azáltal, hogy a legújabb multimédiás történetmondási eszközökkel és publikálási lehetőségekkel ismerkedhetnek meg a projekthez kapcsolódó képzés során. A prágai központú, médiafejlesztéssel és internetes publikációkkal foglalkozó Transitions szervezet dolgozta ki a projektet, amelyet 2012 novembere és 2014 októbere között valósítottak meg hat európai és egy egyesült államokbeli partnerrel együtt. Ezek a szervezetek: a budapesti Független Médiaközpont, a bukaresti Független Médiaközpont, a prágai Romea, a szófiai Médiafejlesztési Központ, a pozsonyi Memo 98 és a Miami Egyetem Kommunikáció tanszéke. A tanszék vezetője és a projekt vezetőoktatója és felelős producere Rich Beckman. A Színesen és elfogulatlanul című projekt sikere után — mely 2010-ben és 2011-ben ötven roma és nem roma újságírót fogott össze öt kelet-közép-európai országban —, a Romák – itthon Európában újabb közös fellépés az utóbbi években a romákkal kapcsolatos, egyre szélsőségesebb sztereotipizálás és a bűnbakkeresés ellen. Ezt a projekt elsősorban a kelet-közép-európai

romák helyzetével foglalkozó multimédia anyagok létrehozásával és terjesztésével igyekszik segíteni.” (Forrás: Romák itthon- Európában, hivatalos weboldal).

A beszélgetés során a filmben felmerülő roma integráció problémájának értelmezése mellett szóba kerültek a projekt kapcsán kialakult konfliktusok. Fény derült többek között arra is, hogy a magyar film elkészülte során számos szembenállás merült fel a projektvezető és a kivitelező között.

A beszélgetésen többször is belefutottunk a nemzetköziség, a szakmaiság témájába, valamint olyan konfliktusokra keresték beszélgető partnereink a megoldást és a magyarázatot, melyek nem csupán a romákról készült dokumentumfilmekről szólnak, hanem a kortárs finanszírozási rendszer működéséről is, amelynek sajátosságai (erősségei, gyengeségei egyaránt) a projektben jól kivehetőek voltak. Dolgozatunkban ezért igyekszünk betekintést nyerni abba, hogy az *Elhalkuló nótaszó* címet viselő magyar kisfilm miként valósult meg a projektvezető, és miként a kivitelező szempontjából.

## Nótaszó

Az *Elhalkuló nótaszó* című kisfilm a Független Médiaközpont munkája. Mint azt Móricz Ilona elmondta, ők eredetileg egy másik filmtervvel álltak elő, mely a roma rapról szólt volna. Ám már a csehek is rapes témával készültek, ráadásul náluk az eseményekre éppen egy rasszista indíttatású gyilkosság árnyéka vetült, ami nagyon érdekessé tette az ő témájukat. A Független Médiaközpont tartalék terve egy mezőgazdasági téma lett volna, de az amerikai fél városi témát várt inkább. A magyar nóta témáját így az amerikai fél javasolta. A rap és a mezőgazdasági téma helyét tehát felváltotta a pesti muzsikás cigányok témája, mint akut integrációs kérdés. Ezt beszélgetés során így kommentálta Móricz Ilona: *„A csalódottak voltunk, úgy gondoltuk, hogy mégiscsak érdekes lehet Magyarországról, és nem egy sztereotípiát erősítő zenésztémát választunk.”*

A kisfilmben a probléma felvetése után nem esik szó annak megoldási lehetőségeiről, csupán ábrázolja magát a helyzetet, amely helyzetről ifj. Boros Mátyás Cigányzenészek régen és ma című tanulmányában is olvashatunk. A munkaerő-piaci elhelyezkedések problémáinak legfőbb oka, hogy „a rendszerváltás társadalmi, gazdasági hatásai jelentősen érintették a romák helyzetét is” (Boros, 2010), a társadalmi tőke felülemelkedik a kulturális értékeken, azaz a cigányzene hagyományán. (Boros Mátyás említett tanulmányában szó esik a megváltozott berendezkedésű ország új követelményrendszeréről, például arról is, hogy a roma zenészekről komoly zeneiskolai végzettséget is elvárnak.)

Az, hogy a romák maguk beszélnek a helyzetükről, a zene és a romaság kapcsolatáról, életpályájukról, egyedivé teszi a kisfilmet. Ennek kapcsán Móricz Ilona a következőket nyilatkozta: *„...nem csak a hagyomány elmúlását, az idők változását mutatja, hanem azt is, ahogy megélik ezek az emberek és valószínű ez a film tud azokhoz is szólni, akik nagyon keveset tudnak a nóta háttéréről.”* Boros Mátyás elképzelései a cigányzenével kapcsolatos problémákra a projekt létrejöttével megvalósultak. Szerinte ugyanis fontos, hogy a médiában és a sajtóban fokozott mértékben megjelenjen a cigányzene, mint kulturális érték, ez több generáció számára lehetővé tenné a magyar nóta ismeretét (Boros, 2010). A kisfilm tájékoztató jellege meghatározó a problémafelvetést illetően. A roma zenészekről és a magyar nóta mibenlétéről tudhatunk meg információkat, megismerhetjük a témában közvetlenül érintettek életét. A Boros Mátyás tanulmányában olvasott általános megállapításokat mintegy illusztrálja az *Elhalkuló nótaszó* című kisfilm a valódi sorsok ábrázolásával. *„A rendszerváltás óta a vendéglátóipari egységek privatizálása egy teljesen új munkaerőpiaci helyzetet*

eredményezett a cigányzenészek számára.” (Boros, 2010) A filmben többek között erről a konkrét problémáról is szó esik. A tágabb értelemben vett társadalmi problémákról azonban nem ad számot a kisfilm, a cigányzene inkább, mint kulturális érték jelenik meg benne.

## Elhalkulók

Kóczé Angéla *Gender Ethnocity Class: Romani Women’s Political Activism and Social Struggles* c. tanulmányában rávilágít az ilyen alapvetően nyugati támogatású poszt - szocialista országok emberi jogi non-profit projektjei megvalósulásának paradox helyzetére. Ő ezt a helyzetet alapvetően függőségi kapcsolatként értelmezi, amely újratermeli a társadalomban meglévő hierarchikus egyenlőtlenséget romák és nem-romák közt. Ennek kialakulását történelmi folyamatokra és jelen társadalmi működési mechanizmusokra alapozza, amelyeket fontos megemlítenünk ahhoz, hogy értőn tudjunk a Romák – itthon Európában projektekre tekinteni.

Ezek a nemzeti és nemzetközi szervezetek, amelyek ezeket a projekteket anyagiakkal és szakértelmükkel támogatják, Kóczé szerint alapvetően egy neoliberális politikai és gazdasági rendszer részeként életképesek, s ha ez nem is jelenik meg explicit módon, érdekük a saját rendszerük fenntartása, s ezen érdek alá rendelik a projektjeik megvalósítását is.

Tanulmányában egy elég erős kritikáját is megemlíti ezeknek a szervezeteknek. Blanka Kozma reflexiója a Roma Woman Association munkájáról: ”Ezek a projektek nem a mi perspektívánkból lettek megtervezve, ez nem a mi megerősítésünkről, képessé tételünkről, fejlesztésünkről szól. A fő céljuk nem a roma közösségek helyzetének fejlesztése, segítése, hanem hogy megelőzzék a romákat attól, hogy Angliába menjenek, vagy Amerikába [...]”

A non-profit szervezetek roma integrációs kísérletének paradoxonát látja abban a piaci érdekeltségben is, amelyet *Roma Rights Industry*-nak, romajogi iparnak nevez. Annak, hogy a roma jogokért való harc piaci folyamat lett, oka többek közt az is, hogy a nonprofit szervezetek olyan karrierlehetőséget nyújtanak, melyek korábban csak a privátszférában, a kormányzati körökben, vagy az akadémikusok körében jelentek meg. Akik korábban ezekben a szférákban dolgoztak, most belépnek a non-profit szférába, ezzel növelve annak professzionalizmusát, egyben pedig egyfajta elitréteg kialakulását. Ennek egy következménye, hogy ha egyszer már a nonprofit elit elhelyezkedett ebben a domináns pozícióban, akkor szövetségek formálásával, és egyéb stratégiai kapcsolatok kiépítésével tovább erősíti ezt a pozíciót. Ezek a kapcsolatok általában egyenlőtlenségen alapulnak, mivel a támogató elit nonprofit szervezetektől függő helyzetbe kerülnek a kisebb szervezetek.

Ezt a jelenséget Kóczé az emberiségi jogok piacosításának egyik lehetséges területeként elemzi. A pénz általános befolyása a régióban a nyugati magánalapítványokon keresztül egy olyan jelenséghez vezetett, amit sok roma entellektüel *ethno business*-nek vagy roma iparnak nevez. Míg azt gondolnánk, hogy a növekvő professzionalitást általában pozitívan kell értékelnünk, az emberi jogok területén komoly kérdéseket kell feltennünk olyan szereplők megjelenése esetén, akik stratégiáik alkalmazásával elkezdik nyilvánvalóvá tenni egy neoliberális gazdasági rend szükségszerűségét, elveszítve ezzel annak a közösségnek szempontját, akiket ki kéne szolgálniuk.

Kóczé olyan kérdéseket tesz fel, hogy kinek felelősek a roma és nem roma nonprofit szervezetek. A donornak? A roma közösségnek, akiket elvileg támogatnak? Vagy a nagy

nyilvánosságnak? Ki dönt és kinek kéne döntenie, mik a fő szempontok a romák emancipálásában a nonprofit szektoron belül? (Kóczé, 2011)

Elhalkuló nótaszó

E szempontok lehetővé teszik a filmek és azok elkészülésének árnyaltabb megértését. A Romakép Műhely keretében folytatott beszélgetésben többek közt arra voltunk kíváncsiak, hogy a filmek elkészítésekor mekkora szerep jutott a magyar roma stábnak, és mekkora a donornak. Megtudtuk, hogy a donor nem csak támogatóként működött közre. A projektben az előállító folyamatot megelőzte egy módszertani képzés is, melyet a donor az európai stáboknak nyújtott. Ez az oktatási folyamat fontos része annak a hierarchiának, amely kialakult a munka során.

Ezekben a filmekben két külső megmunkáló erő érvényesül egyszerre: a donor elképzelése, valamint az annak mintegy tanítványként a projektben alárendelt helyzetű európai csoportok látásmódja. Az amerikai fél kívülről látja az európai országokban uralkodó viszonyokat, de ezeknek az országoknak a stábjai mégis tőle tanulnak és kapnak segítséget a náluk uralkodó helyzet bemutatásához. Azzal, hogy ez a projekt alapvetően oktató jellegű volt, újratermelte azokat a hierarchikus viszonyokat a projekt folyamatán belül, amelyek a romák és a nem romák közt a társadalom rétegzettségében vannak jelen. Az oktatás maga persze nem hozza magával értelemszerűen ezt az alá-fölérendeltségi viszonyt, s a csoportmunka ténye is inkább az egyenlőséget eredményezné, a beszélgetésből viszont tudjuk, hogy az amerikai csoport hozta minden esetben a végső döntéseket, ahogyan a magyar film példáján látjuk, még olyan meghatározó döntéseket is, mint a témaválasztás.

Ha egyetértünk azzal, amit Kóczé állít, a donor célja a fejlődő országokban az esélyegyenlőség megteremtése, a romák reprezentációjának elősegítése, de oly módon, hogy azzal a saját berendezkedését védje. Valahol ez utóbbi célt szolgálja az, hogy saját példáit, eljárásait, tapasztalatait adja át a munkafolyamatban beépítetten jelenlévő, tanító folyamat során. Ez a filmekre is szükségszerűen hatással van. Ebben a felállásban a magyar csoport, mint az oktatott jelenik meg, ez a szerep magával vonja a későbbi értékelésnek való megfelelés vágyát, a hierarchikusan alacsonyabban álló szerepének betöltését, s a film elszámoltathatóságát végig szem előtt kellett tartaniuk a munkafolyamat során.

A film után bennünk, hallgatókban, alapvetően pozitív élmény maradt, és ez a pozitív hangulat a beszélgetés során sem változott meg bennünk túlzottan. Habár a témaválasztás kapcsán Móricz Ilona kifejezte levertségét, és hiányosságokat érzett a projekt megvalósulásában, direkt kritikát nem fogalmazott meg, Ligeti László, operatőr, pedig csak jó élményekről számolt be, alapvetően hálával fordulva a donor felé.

Ez a fajta hála, vagy sokszor csodálat, ami a segítők szakmai felkészültsége iránt jelent meg beszélgetőtársainkban, vagy akár bennünk a filmek megnézése kapcsán, szintén a hierarchikus rend rögzítésére szolgál, s ez az érzés újratermeli azt az egyenlőtlen felállást, ami – ha nem is elnyomó – mindenképp eltolódott erőviszonyokról szól, ami alapvetően jelen van roma és nem roma, nyugati és közép-európai társadalmak közt.

A donor a függő helyzet kialakításával, amely az ilyen projekteken megjelenik nem csupán az anyagiakkal, vagy a professzionalizmussal tartja saját kontrollja alatt a munka folyamatát, hanem az adakozásszerű jótékonyság következtében megszülető hála érzetével is, s ez az érzelmi kötődés egy új arcát adja ennek a függő viszonyoknak, s még erősebben köti össze az egyébként gazdasági, társadalmi érdekekről szóló projektet.

### Felhasznált szakirodalom

Boros Máttyás, ifj. 2010. Cigányzenészek régen és ma. Link: <http://palheidfogel.gportal.hu/gindex.php?pg=32898168> utoljára megnyitva: 2015. június 1. 03:35,

Kóczé Angéla 2011. Gender Ethincity Class: Romani Women's Political Activism and Social Struggles. Central European University Department of Sociology and Social Anthropology, Budapest. pp. 41-51



Demeter Fanni - Gunther Dóra - Martikán Kristóf - Süle Dániel: Közösség és identitás – a saját környezet dokumentálása. Siroki László, Roma News Production, Bódvalenkei gyerektábor

Dolgozatunk alanyainak munkássága meglehetősen eltérő, azonban szándékuk közös: megmutatni a világot ahol élnek. A kultúra felhasználásával szeretnének közösséget építeni és közös identitást létrehozni. A kultúrát tudatosan a sztereotípiák ledöntésére használják fel, ezzel is bebizonyítva, hogy az anyagi szegénység nem egyenlő a lelki, illetve kulturális szegénységgel. Ennek a kultúrának a közvetítése az internet segítségével történik, ami rávilágít a digitális megosztottságra is, ugyanis a mélyszegénységben lévő területeken kevés helyen férnek hozzá az internethez. Ez a szakadék egyben kapocs is a külvilág felé, ami nem csak a figyelmet képes felhívni a romák, illetve környezetük helyzetére, hanem egy oda-vissza működő társadalmi megismerésben is segítséget nyújt. Az adott környezetben élők ezt saját maguk megismeréseképp is kamatoztathatják. Életük és munkájuk dokumentálása minden esetben a saját szemszögükből történik, így a többségi társadalom új nézőpontból ismerheti meg a kultúrájukat, helyzetüket. A következőkben bemutatott emberek másik fontos célja, hogy példát mutassanak társaiknak. Mivel a film, a tv és a média korunkban egyre nagyobb kulturális erőt képvisel, és a lakosság ezek alapján tájékozódik, fontos a helyzetek objektív reprezentációja. A digitális korban jelen lévő „mi” és „ők” problémája így könnyebben megoldódhat, hiszen bemutatathatják saját közösségüket, kultúrájukat és nem csak „bemutatva vannak”. Ez a fajta kulturális termelés azért is fontos, mert a technológia segítségével több emberhez juthat el, ezáltal a többségi társadalom által kialakított romakép is megváltozhat.

Siroki László

Siroki László, közösségi filmes munkáiban nagy hangsúlyt kap az önreprezentáció, a saját közösség bemutatása. Siroki elsősorban olyan kisfilmeket készít, amelyekben a személyes, és ezáltal a közösség nézőpontjából nyújt betekintést lakóhelye és a csereháti kistérség mindennapjaiba, az ott élők problémáiba és életébe. A filmes célja azonban túlmutat a pusztán tájékoztatáson: a saját környezet dokumentálásával (kb. 20 kisebb-nagyobb település) közösséget is épít, „ablakot ad” a világra a túlnyomórészt szegénységben és kilátástalan helyzetben élők számára. A főleg cigányok által lakott területen Siroki többnyire civil kezdeményezésekkel és a lakosság mozgósításával próbálja megváltoztatni a többségi társadalom cigányságról kialakult negatív képét, amihez a videózásban és az internet elterjesztésében látja a megoldást.<sup>[1]</sup>

Bár a technológiai fejlődés napról napra gyorsabb (míg tíz éve a világ lakosságának kb. 16 % a rendelkezett internet-hozzáféréssel, ma már ez a szám átlépte a 40 %-ot)<sup>[2]</sup>, még mindig nagy problémát jelent az „információs szakadék”, a digitális megosztottság kérdése. A kommunikációs technológiák egyenlőtlen eloszlása, az alulreprezentált és kirekesztett emberek számára nem, vagy csak minimális esélyt ad a felzárkózásra. Magyarországon, bár a lakosság háromnegyede már használja az internetet<sup>[3]</sup>, a fennmaradó 25 % nagy eséllyel a szegénységben és elzártnan élő térségeket fedi le, ami még inkább elmélyíti a mélyszegénységben élők és a társadalom többi tagja közötti különbségeket. Siroki László amellett, hogy a saját közösség filmek általi bemutatásával példát is mutat, az előrelépést az

internet használatában látja. Az általa képviselt közösségi videózás és a hiteles (ön)reprezentációra való igény összekapcsolható a 20. század utolsó évtizedeinek és az új évezred első éveinek „hagyományával”, azaz a szerte a világon elszigeteltségben élő, pl. őslakos népek és etnikumok azon filmes kezdeményezéseivel, amelyekben már nem a hagyományos „ők minket”, hanem a „mi magunkat” felfogást képviselték.[4] Az egyszerű, kézi kamerás (ma pedig már akár telefonos) megoldások könnyedén beépülhettek az adott közösség életébe: nem igényel(t/n)ek nagy technikai tudást, különösebb gond nélkül megtanulható, és a mai, digitalizált kor a különböző kis- vagy dokumentumfilmek web alapú megosztását is lehetővé teszi.[5]

Siroki László a Cserehát közelében élő közösség „motorjaként” olyan kezdeményezésekben vett részt, mint a 2008-ban indult Wifi-falu projekt, a Csereháti Roma Önségítő Közhasznú Egyesület (Cserőke) szervezése, vagy a Cserehát Hangja Csoport (Cserepressz) létrehozása. A Wifi-falu program keretében majdnem kétezren, jórészt mélyszegénységben élő családok jutottak számítógéphez és internet-hozzáféréshez.[6] Az egy évvel korábban indult Cserőke célja a helyi roma fiatalokból álló stábok létrehozása és mentorálása, ezáltal pedig a film mint az önreprezentáció eszközének népszerűsítése, a kulturális termelés és együttműködés fellendítése, és a helyi cigányság életének hiteles bemutatása.[7] A Cserőkéhez szervesen kapcsolódik a Cserepressz is, amely Siroki vezetésével az előzetesen már leírt módon (kisfilmek, videók) jeleníti meg a csereháti közösség mindennapjait, amelyeket web 2.0-s eszközökkel (Youtube, Facebook) próbál terjeszteni.

A kisfilmek többsége a közösség konkrét problémáit mutatja be: a „Fűtsünk be nekik”[8] pl. a tűzifa beszerzésének nehézségeit, míg a „Közmunka érdemes-e?”[9] c. videó a 2010-2011-es közmunka-program kezdeti sikereit, majd teljes kudarcát mutatja be a térségben élők szemszögéből. Siroki munkái azonban nem csak és kizárólag a problémákra fókuszálnak, hiszen a „Valóvilág”[10] c. videó pl. a hátrányos helyzetű gyerekek egyik kitörési lehetőségét (konkrétan a művészetet, a fotózást és videózást), míg a „Krumplis Hurka”[11] a tájegység gasztronómiai jellegzetességeinek elkészítési módját mutatja be a szerző édesanyjának segítségével. Siroki a filmekben mint kérdező vesz részt, de sok esetben szerves része a történeteknek, tehát érezhetően nem a „kívülálló” szerepében jelenik meg.

#### A Roma News Production

A Roma News Production a 2014 őszén rendezett Ki Mit Tube?[12] online magyar tehetségkutatón tűnt fel, az első videójukat fél évvel azelőtt készítették. A két huszonéves, diplomás roma fiú kisfilmjeiben humoros tartalmakkal próbál küzdeni az előítéletek, sztereotípiák ellen. Balogh Tibor és Lakatos Richárd a Miskolci Egyetemhez tartozó kollégiumban találkoztak, itt született meg az ötlet, hogy tegyenek valamit a cigányokért, hiszen a kétezres évektől kezdve – legfőképpen a média által közvetített kép miatt – a romák megítélése egyre negatívabb lett. Véleményük szerint az olyan műsorok, mint a Mónika- vagy Győzike-show is hozzájárult ehhez; ezt szeretnék ellensúlyozni olyan aktivista humorral, amelyben nem csak rajtuk, hanem velük is lehet nevetni. Balogh Tibor szerint ez a fajta önreprezentáció és nézőpont hiánycikk ma Magyarországon, ezért videóikra egyfajta kampányként is tekint: bár a Roma News Production nem alkot profi stábot, fel akarja hívni a figyelmet arra (mind a cigányság, mind a többségi társadalom szemszögéből), hogy hasonló tematikájú műsorokat nagyobb célközönség számára is elérhetővé kellene tenni.[13]

Identitásukat meghatározza a célkitűzésük: a humor eszközeivel szeretnék enyhíteni a cigányság felé irányuló előítéleteket, és megváltoztatni a többségi társadalom megítélését. Videóikban leginkább a parodisztikus elemek dominálnak, de azokkal nem csak a szórakoztatás a cél, hanem bizonyos problémák bemutatása is. A humor fő forrása ezek a sokszor téves elképzelések, előítéletek: a „másik oldal” – az ő oldaluk – bemutatása, mint például a Ki Mit Tube?-ra beküldött filmjükben, az „Ahogyan minket látnak”<sup>[14]</sup> című munkájukban látható. A Roma News Production kezdetben híradós paródiákat készített, találóan a „Mi nem figyelünk a részletekre!” mottóval, ugyanis görbe tükröt igyekezett mutatni a médiának. A videók többsége a magyarországi cigányság helyzetét mutatja be szatirikusan: milyen előítéletekkel szembesül egy roma fiatal egy átlagos napon, hogyan reprezentálja őket a média, vagy hogyan beszél helyettük az „értelmiség”. Az „Eltűntek?”<sup>[15]</sup> című epizód vezető híre, hogy eltűntek Magyarországról a cigányok, még szakértőt is megszólaltatnak az ügyben, aki a megszokott, dogmatikus szöveget mondja el egy kis csavarral: itt valóságos problémák is előkerülnek.

Nagyjából fél évvel az indulásuk után változtattak a híradós tematikán: innentől kezdve több és másféle videót gyártottak, azonban közös nevezőként továbbra is a humor, és ezáltal az előítéletek leküzdése maradt a fő cél. Videóblogger körben elterjedt, klasszikus „vlog”<sup>[16]</sup> tartalommal is jelentkeztek, de készítettek előzetest egy (nem létező) filmhez is, illetve legújabb sorozatukban, mely a „Felzárkóztak”<sup>[17]</sup> nevet viseli, vígjátékszéria gyártásába fogtak. Nem ritka az olyan eset sem, amikor egy-egy cigányokhoz társított képre „játszanak rá”, a „Díszcigány”<sup>[18]</sup> vagy a „Hogyan legyél RAJ 7 lépésben”<sup>[19]</sup> videók ezt a fajta humort képviselik.

Az aktivista humorukkal egy olyan újfajta roma reprezentációt hoznak létre, amely hangsúlyozza az „érem két oldalát”, tehát hogy nem csak a többségi társadalom által hangoztatott vélemény és kép létezik. Azért is szerencsés az eszköz választása, mert a nevetés az egyik legősibb emberi képesség és egyben stresszoldó fegyver is.

## Bódvalenke

Bódvalenke egy törpefalu, amely Magyarország északkeleti részén, Borsod-Abaúj-Zemplén megyében az Edelényi járásban helyezkedik el, Miskolctól 57 kilométerre északra. A falut 210-en lakják és állapotát jól mutatja, hogy a 48 házból, ami megtalálható ott, egyetlen házban sincs csatorna. Sajnálatos módon Bódvalenke csak egy a sok település közül, amely a nyomor szélén áll: a lakosság túlnyomó része a létminimum alatt él, a nélkülözés a mindennapok része. A 2014-es adatok szerint a lakosság kilenc tizede roma.<sup>[20]</sup> Ez a túlnyomó részt cigány közösség 2009 óta számos érdekes projekt házigazdájává vált.

A történet 2009-ben kezdődött, amikor Pásztor Eszter, az Európa Műhely Kulturális és Közművelődési Társaság projektvezetője megelégedve a nyomorúságos közállapotokat úgy gondolta, tenni kell valamit a faluért, ezért egy Európában egyedülálló közösségi alkotás ötletét dolgozta ki. Egy egyiptomi példából merítve ihletet, belevágott a freskófalú projektbe és felkérte Horváth János festőművészt, hogy vezesse a házak freskókkal való feldíszítését. Horváth János mellett számos cigány származású festőművész munkája található meg a freskófalú házainak falain.<sup>[21]</sup> Ez a megmozdulás remek közösségépítő hatással bírt, például az egyik épületet a miskolci Herman Ottó iskola diákjai festették ki, illetve arra is különleges lehetőséget biztosított, hogy az embereket megismertessék a cigány művészettel. A projekt

hosszú távú célja, hogy folyamatos munkát biztosítson legalább 30-40 embernek, illetve, hogy fellendüljön a helyi turizmus, ezáltal is növelve a falu foglalkoztatottságát. A freskófalú projekt megvalósulása gyönyörű példája annak, hogy a legszegényebbek is lehetnek a kulturálisan gazdag társadalom részei.

A freskófalú programot 2012-ben követte a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem fenntarthatósági kutatócsoportjának, az EcoLab-nek az egyedülálló projektje. Az egész social-design program a főzés tudománya köré épült. A masina (sparhelt), ahogy a helyiek hívják, azon kevés jól működő eszközök egyike, amely megtalálható minden háztartásban, még Bódvalenkén is. „A masina körül forog az élet, és a masina forgatja körül az életet itt.” Az EcoLab csoport első lépésként a helyi étkezéskultúra értékeit és erőforrásait kutatta fel, illetve a falubeliek segítőkészségével lehetőségük nyílt arra, hogy interjúztassák őket és megízleljék a helyi ételeket. A fejlesztés második foka az volt, hogy a csapat olyan eszközöket fejlesztett, amivel aszalni, illetve szárítani lehet különböző terményeket azzal a céllal, hogy akár kereskedelmi forgalomba is hozzák őket. Ez a hosszú távú projekt nem csak a bódvalenkeieknek kínál fenntartható gazdasági fejlesztési modellt, hanem később kiterjeszhető a környező, térségben lévő szintén mélyszegénységben élő falvak közösségei számára is. A projekt üzenete nem más, mint hogy jóllakni és jól enni, mindenkinek ugyanazt jelenti, társadalmi helyzettől függetlenül. [22]

#### Bódvalenke – gyerektábor

Egy ezektől eltérő kezdeményezés a gyerekek számára létrehozott alkotótábor, mely már öt éve teszi színesebbé az ott élők életét nyaranta. Egy egyetemistákból álló önkéntes csapat dolgozik a projektben, melynek kezdeményezője Kenesei Zsófi [23], aki korábban is önkéntesként dolgozott a faluban. Korcsoportokra bontva foglalkoznak gyerekekkel, a különböző művészeti ágakon és a játékokon keresztül közelítik meg őket. Alapvetően céljuk az, hogy az ottani közösséget építsék, tanítsák a gyerekeket, megmutassák nekik, hogy létre tudnak hozni értékeket. Alternatív módon közelítik meg azt a komplex szituációt, melyben ezek a gyerekek nőnek fel, de nem kívánnak egy mindenre kiterjedő megoldást sem kidolgozni. A szegénységet nem csak az anyagi oldalról lehet megközelíteni. A művészetek és általánosabban véve a kultúra pont ebben tud segíteni, de a projekt nem csak a művészeti vonalra helyezi a hangsúlyt, hanem a játékokra is (melyek nyilván gyakran nem választhatóak el teljesen egymástól).

Fontos, hogy a gyerekek a közösségben, melyben élnek valóban jelen legyenek, aktívan vegyenek részt annak életében. Hogy lássanak más mintákat, más lehetőségeket, mint amik eleve adóttak, hogy a más környezetből érkezők nézőpontjaival, az általuk hordott értékekkel is megismerkedhessenek, ne csak a szűk környezet legyen az, ami determinálja a jövőről alkotott elképzeléseiket. Pont ezen lenne a hangsúly, hogy a kettőt, ezt a „belső világot” és a csapat által oda elvitt „külső világot” tudják együtt értelmezni és egyfajta szintézist alkotni, hogy nyitottak legyenek a világra. Éppen ezért a csapat célja, hogy közösséget, közösségeket hozzanak létre, erősítsenek meg, hogy biztosítsák számukra milyen az, amikor demokratikus körülmények között sajátítanak el viselkedési mintákat, az együttműködéshez elengedhetetlen szabályokat.

A közösséghez szervesen kapcsolódó identitás kérdése központi szerepet játszik a programok kidolgozásában és megvalósításában. A közösség identitását is gazdagítják

alkotótevékenységükkel. Fontos volt a csapat számára, hogy ne a gyerekektől idegen módszerekkel, tematikával dolgozzanak, hanem felmérve szükségleteiket és igényeiket, a lehetőségeket, közösen dolgozzanak, működjének együtt. A művészet fundamentális és univerzális volta miatt tökéletesen alkalmazható a pedagógiában[24]. Egyrészt az önkifejezés eszköze, tehát önmegismerés, a közvetlen környezet, így a közösség és tágabb értelemben véve pedig a társadalom, a világ megismerése, ennek a folyamatnak a rögzítése, a feldolgozása. Lehetőséget adnak nekik, hogy elkezdjenek alkotni, gondolkodni, reflektálni a világra, hogy mindeközben, figyelembe véve az összes külső tényezőt, valahogy megtalálják a saját hangjukat ebben az összevisszaságban. Fontos, hogy a csapat megtanítsa nekik, hogy értéket igenis képesek teremteni.

A másik nagyon fontos tényező az, hogy a művészet és az alkotás meg tudja adni azt a belső erőt, amire szüksége lehet az embernek, megerősít, és a személyiséget is fejleszti, a problémamegoldásra, a különböző képességekre nagyon jó hatással van. Ezen kívül kizökkent, megnyitja az utat a gyerekekre még sokkal inkább jellemző erős absztrakciós képesség és általában a fantáziájuk előtt[25]. Továbbá fontos, hogy a kreativitásukkal kezdjenek valamit, tapasztalják meg mikre képesek, és mindehhez nyújt segítséget a projektet szervező csapat.

A három erőteljesen különböző projekt valójában mégis találkozik egymással. Különböző térségek, gazdasági viszonylatok, motivációk és háttér kerülnek egymás mellé, mikor a három kezdeményezést vizsgáljuk, ennek ellenére azonban alapvető elgondolásaik mégis hasonló reflexiókra vezethetőek vissza. Fontos megjegyezni, hogy mindegyik az intézményi kereteken kívül, nem hivatalos platformokon vagy által próbál segíteni adott térségben, nem egy politikai döntés végrehajtói, pályázatok nyertesei, hanem magánemberek, akik a saját erejükből állnak ki eszmék, gondolatok mellett, melyeket fontosnak tartanak. Fontosak ezek, hiszen valójában olyan dolgokkal foglalkoznak, melyek a társadalom alapvető problémáira hívják fel a figyelmet, és aktívan tesznek azért, hogy minél több emberhez eljusson az üzenet, hogy az adott közösségen belül változásokat eszközöljenek. Határozottan egy jobb, egyenlőbb és elfogadóbb társadalomért küzdenek olyan színtereken, ahova a hivatalos hangok ritkán jutnak csak el, ha eljutnak egyáltalán.

Kezdeményezések, melyek kis léptékben kívánják elérni a változást, lokálisan keresnek válaszokat nem csak lokális kérdésekre, a saját közösségeikre, ismerőseikre, barátaikra támaszkodva. A civil önszerveződés és aktivizmus példái ezek a projektek, melyek a cigányság elleni diszkrimináció enyhítését, felszámolását szeretnék elérni, megmutatni, hogy még a szegény térségekben élő romáknak is van mondanivalója, nem is kevés. Alternatívát kívánnak felmutatni, mely a „mi” és az „ők” közötti szakadékot szeretné megszüntetni, lehetőséget biztosítanak a felszólalásra, az önkifejezésre, a fejlődésre, a saját közösségek és identitásuk építésére. És ezáltal arra is, hogy mindez ne egy elzárt térben ragadjon, hanem törjön ki és jusson el minél több emberhez. Siroki László és a Roma News Production alkotói online platformon keresztül juttatják el üzeneteiket, kihasználva a digitális korszakban rejlő lehetőségeket. Különböző műfajokon keresztül küzdenek az előítéletesség, a sztereotípiák, a többségi társadalom berögzült és gyakran téves nézetei ellen. A kreativitásra, az alkotásra nagy hangsúlyt fektetnek, hiszen így tudják megmutatni, hogy adott közösség vagy akár

egyének mikre képesek. A saját nézőpontjukból mutatják be a világot és keresik, hol kapcsolódhatna ez más, ettől eltérő perspektívákkal.

Hivatkozások:

Autonómia Alapítvány: Csereháti Roma Önségítő Közhasznú Egyesület  
(URL: <http://autonomia.hu/hu/reszletek/cserehati-roma-onsegito-kozhasznu-egyesulet>)  
(letöltés: 2015. május 6.).

Bodoky Tamás (2008): Száz wififalut, ezeret! In: Index.hu (URL: <http://index.hu/tech/net/wifa8557/>), (megjelenés: 2008. június 19.), (letöltés: 2015. május 6.).

Ginsburg, Faye (2006): Rethinking Documentary in Digital Age, *Cinema Journal*, Fall 2006; 46, 1, 128-133; URL: [http://coolstudios.com/576/pdf/ginsburg\\_docdigitalage6pp.pdf](http://coolstudios.com/576/pdf/ginsburg_docdigitalage6pp.pdf)

Ginsburg, Faye: Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film. In: Banks, Marcus – Ruby Jay (eds.) (2011): *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*. The University of Chicago Press. Chicago and London. 234-255.  
(URL: [http://ussc.edu.au/ussc/assets/media/docs/other/Ginsburg\\_Native\\_Intelligence.pdf](http://ussc.edu.au/ussc/assets/media/docs/other/Ginsburg_Native_Intelligence.pdf))

Hanna Csata: Bódvalenke Gyerektábor 2014. 2014. április 29.  
(URL: [https://www.youtube.com/watch?v=sLLM\\_nB9Fzc](https://www.youtube.com/watch?v=sLLM_nB9Fzc))

Hauser Arnold (1982): *A művészet szociológiája*, Gondolat, 23. o.

Internet Live Stats – Internet Usage & Social Media Statistics (2014): Internet Users in the World. (URL: <http://www.internetlivestats.com/internet-users/>), (letöltés: 2015. május 6.).

Internet Live Stats – Internet Usage & Social Media Statistics (2014): Internet Users by Country (2014). (URL: <http://www.internetlivestats.com/internet-users-by-country/>)  
(letöltés: 2015. május 6.).

Romakép Műhely: Közösség és identitás – a saját környezet dokumentálása. 2015. március 25. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q221wBLz1tg>).

Roma News: Ahogyan minket látnak – Humor – Ki Mit Tube. 2014. szeptember 1.  
(URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pGLttctDk5Q>)

Roma News: Díszcigány (Wolf Flóri). 2014. július 19.  
(URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FKJxVkoalQ>)

Roma News: Elűntek? 2014. szeptember 24.  
(URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4xE75hql8Ws>)

Roma News: Felzárkóztak 1. rész – A beköltözés. 2015. március 28.  
(URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6sHEEl6FvY4>)

Roma News: Hogyan legyél RAJ 7 lépésben. 2015. április 13.  
(URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bhBoDK8sMSA>)

Siroki László: Fűtsünk be nekik. 2011. január 7.  
(URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JMiX7O5Vrol>)

Siroki László: Közmunka, érdemes-e? 2011. október 17.  
(URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g2BaatEsWHs>)

Siroki László: Krumplis hurka. 2013. január 24. (URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=cirgrCAXYf0>)

Siroki László: Valóvilág. 2011. szeptember 28.  
(URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k1Abk7CNj4k>)

Toulet, Elisabeth (2014): La beauté à la rencontre de l'éducation, L'Harmattan, 121. o.

Készítette: Demeter Fanni, Gunther Dóra, Martikán Kristóf, Süle Dániel

2015. május 8.

---

[1] Romakép Műhely: Közösség és identitás – a saját környezet dokumentálása. 2015.  
március 25. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q221wBLz1tg>)

[2]Internet Live Stats – Internet Usage & Social Media Statistics (2014): Internet Users in the  
World. (URL: <http://www.internetlivestats.com/internet-users/>), (letöltés: 2015. május 6.).

[3]Internet Live Stats – Internet Usage & Social Media Statistics (2014): Internet Users by  
Country (2014). (URL: <http://www.internetlivestats.com/internet-users-by-country/>),  
(letöltés: 2015. május 6.).

[4]Ginsburg, Faye: Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and  
Ethnographic Film. In: Banks, Marcus – Ruby Jay (eds.)(2011): Made to Be Seen. Perspectives  
on the History of Visual Anthropology. The University of Chicago Press. Chicago and London.  
234.

[5]Ginsburg, Faye: Rethinking Documentary in Digital Age, *Cinema Journal*, Fall 2006; 46, 1,  
129.o.

[6]Bodoky Tamás (2008): Száz wifialut, ezeret! In: Index.hu. (URL:  
<http://index.hu/tech/net/wifa8557/>) (megjelenés: 2008. június 19.), (letöltés: 2015. május  
6.)

[7] Autónia Alapítvány: Csereháti Roma Önségitő Közhasznú Egyesület (URL:  
<http://autonomia.hu/hu/reszletek/cserehati-roma-onsegito-kozhasznu-egyesulet>)

[8] Siroki László: Fűtsünk be nekik. 2011. január 7. (URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=JMiX7O5Vrol>)

[9] Siroki László: Közmunka, érdemes-e? 2011. október 17. (URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=g2BaatEsWHs>)

[10] Siroki László: Valóvilág. 2011. szeptember 28. (URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=k1Abk7CNj4k>)

[11] Siroki László: Krumplis hurka. 2013. január 24. (URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=cirgrCAXYf0>)

- [12] A Ki Mit Tube? az első olyan magyar tehetségkutató volt, amely internetes platformon, a Youtube-on zajlott, valamint műfaji kötöttségek sem „korlátozták”.
- [13] Romakép Műhely: Közösség és identitás – a saját környezet dokumentálása. 2015. március 25. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q221wBLz1tg>)
- [14] Roma News: Ahogyan minket látnak – Humor – Ki Mit Tube. 2014. szeptember 1. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pGLttctDk5Q>)
- [15] Roma News: Elűntek? 2014. szeptember 24. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4xE75hql8Ws>)
- [16] A videóblogger személyére építő, naplóbejegyzés szerű tartalom.
- [17] Roma News: Felzárkóztak 1. rész – A beköltözés. 2015. március 28. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6sHEEI6FvY4>)
- [18] Roma News: Díszcígiány (Wolf Flóri). 2014. július 19. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FKJxVkooalQ>)
- [19] Roma News: Hogyan legyél RAJ 7 lépésben. 2015. április 13. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bhBoDK8sMSA>)
- [20] <http://hu.wikipedia.org/wiki/Bódválenke>
- [21] <http://epiteszforum.hu/ez-a-muveszet-mas-bodvalenke-a-freskofalu>
- [22] Szocio-gasztronómia Bódválenkén – A masina – MOME
- [23] Hanna Csata: Bódválenke Gyerektábor 2014. 2014. április 29. (URL: [https://www.youtube.com/watch?v=sILM\\_nB9Fzc](https://www.youtube.com/watch?v=sILM_nB9Fzc))
- [24] Toulet, Elisabeth (2014): La beauté à la rencontre de l'éducation, L'Harmattan, 121. o.
- [25] Hauser Arnold (1982): A művészet szociológiája, Gondolat, 23.o.



Dömötör Nikolett – Ghiurutan Bura Rozina: Hitelesség, eredetiség, autentikusság a kortárs roma színházi előadásokban

Bevezető

Dolgozatunkban a Romakép Műhely keretében levetített Független Színház *Kitágított terek – fél évszázad cigánykodás és parasztkodás* című előadását elemezve, a köré szervezett beszélgetésen elhangzottakat felidézve és más előadásokkal összevetve járjuk körül az autentikusság problémáját. Mitől lesz hiteles egy színházi előadás? Mást jelent-e „belülről”, az alkotói oldalról nézve, mint a befogadó számára? Egyáltalán, ki mondja meg és milyen szempontok alapján, hogy hiteles-e, amit látunk?

A Független Színház és néhány működő roma színtársulat

A Független Színház 2004 óta aktív, alapítója Balogh Rodrigó. A csoport előadásai, művészeti akciói, tréningjei a jelen társadalmi problémáira való közös reflexió céljával jönnek létre, a befogadó aktív bevonásával jelenítenek meg különböző élethelyzeteket. Hátrányos helyzetű, roma és nem roma fiatalok oktatásával foglalkoznak, segítséget nyújtva a szakemberré váláshoz. Küldetésük fontos pontjának tekintik, hogy bebizonyítsák: a roma integráció ügye előmozdítható olyan társadalmilag aktív, pénzügyileg fenntartható társadalmi vállalkozások keretei között, melyek értékes művészeti produktumokat állítanak elő, és melyek eltérő származású aktív szakembereket képeznek. Előadásaikkal és művészeti nevelő munkájukkal azon dolgoznak, hogy eltérő csoportok megismerjék, megértsék, elfogadják egymást és közösen értéket teremtsenek.

Magyarországon több hasonló társulat is működött-működik, például a Romano Teatro, a budapesti Karaván Művészeti Alapítvány vagy a Cinka Panna társulat, vagy – korai éveiben – a Maladype, ugyanakkor kevésbé jellemző az, hogy előadásaikban ennyire célzottan és határozottan reflektálnának a körülöttünk létező társadalmi problémákra. Többen közülük nemzetiségi színházként definiálják magukat, hiszen leginkább a roma kultúra népszerűsítését-őrzését, látványos formában való megmutatását, a művészi megjelenítést és nem utolsósorban a hátrányos helyzetű roma fiatalok tehetséggondozását tartják fontosnak kiemelni.

Nemzetközi szinten a leghíresebb és legnagyobb múltra visszatekintő roma társulat a moszkvai Tyeatr Romen, amelyet 1931-ben hoztak létre a Szovjetunióban az első ötéves terv időszakában. Hivatalosan azért, hogy „megőrizzen egy nemzetiségi kultúrát” és ugyanakkor “segítse a nomád népcsoportok asszimilációját, letelepedését és művelését”. A társulat ma is működik, noha küldetésük, szerepük az orosz kulturális életben nyilvánvalóan változott. Repertoárjuk zenés-táncos darabokból áll, melyeket roma nyelven énekelnek, és orosz szöveggel kísérik. Előadásaikat a minőségi szórakoztatás és kikapcsolódás igényével készítik, elsősorban a roma kultúrát kívánják látványos formában megjeleníteni és népszerűsíteni.

Alaina Lemon kapcsolódó tanulmánya szerint azonban a társulat darabjai nagyban hozzájárulnak a kulturális sztereotípiák és a társadalmat tagoló fogalmi kategóriák újratermeléséhez, méghozzá úgy, hogy azt sem a romák, sem a többségi társadalom nem

veszi észre. Az előadással kapcsolatos elgondolások, reprezentációk, sematizálás és romanticizálás közvetve még a nem-előadóművész romákra is hatnak.

A Tyeatr Romen vezető színészeit idézve a szerző rávilágított arra, mennyire fontosnak tartják, hogy "minden cigány szerepet romák játsszanak, csak egy-két orosz színész van a társulatunkban." Számukra minél "valódibb" a színész, annál hitelesebben játssza szerepét. A roma előadóművészekről emellett komoly elvárás a többségi társadalom részéről, hogy nem csak a színpadon, de a "való életben" is megfeleljenek a hitelesség és karakteregység követelményeinek.

„Tolerancia – színház egy megosztott társadalomban”

A Független Színház elemzett előadása, a *Kitágított terek* olyan előadások között helyezkedik el, mint a *Tollfosztás*, mely öt fiatal történetén keresztül, közelmúltbeli jogesetek, valamint személyes történetek felhasználásával mutatja be a roma integráció visszasságait, többek között bevonva a romagyilkosságok történetét is; vagy a *Peer Gynt gyermekei – Sin Village* mely a Gellérthegy különböző pontjain jeleníti meg az Ibsen-dráma adaptációját.

A *Kitágított terek* a *Metszéspontok I-III.* rendezvénysorozat részeként jött létre. Az előadás a Kádár-korszak öt filmjét, illetve a *Tollfosztás* egy részletét rendezte egymás mellé, a színészek játékaival keretezve, „a filmek narratív, a mozi szociokulturális terének kitágításával a néző befogadási folyamatába kívánt beavatkozni: a „visszakérdezés” performatív aktusával létrehozva egy reflexív pozíciót.” Az előadás közreműködői, Balogh Rodrigó, Szegedi Tamás, Illés Márton és Boros Tamás saját nevüket használják a darabban. A négy megjelenített karakter, a cigány kultúrát romanticizáló művész-pedagógus, az identitás kérdését pragmatikusan megközelítő vállalkozó, a romakérdésből hasznot húzó kormányzati képviselő, illetve az idealista elképzeléseket dédelgető jogvédő aktivista a kortárs civil és kormányzati szféra tipikus alakjai. A négy alak létrehoz egy olyan diszkurzív teret, mely szerkezetével egy több perspektívájú valóságábrázolásra, az egymás mellé helyezett valóságok megkérdőjelezésére tesz kísérletet.

A továbbiakban arra keresünk választ, mikor kérjük, mikor kérhetjük számon egy előadáson a hitelességet. A *Kitágított terek* mellett két másik, a roma identitást, kultúrát, a kortárs társadalmi kontextust tematizáló darab felől közelítjük meg az autentikusság kérdését.

Az autentikusság megítélése: a néző szerepe

Az autentikusság elvárása mindig feltételez egy nézői prekoncepciót. A Független Színház előadása megpróbálja kitágítani ezeket az elvárásokat, reflexívvá tenni a befogadás folyamatát, döntéshelyzetek elé állítva a közönséget. Az oktatásra, kultúrára kéne több pénzt szánni vagy infrastrukturális fejlesztésekre? Van-e értelme az etnikai alapú pártalapításnak? – szegeznek a nézőknek a kemény kérdéseket, alaposan „helyzetbe hozva” ezzel őket. Noha az előadás szerkezete a televízióban is gyakran közvetített kerekasztal-beszélgetéseket, vitaesteket idézi, ezáltal sokak számára ismerős és könnyen értelmezhető, a nézők egy érdekes idő- és térjáték részeseivé váltak – szó szerint, ugyanis a performanszban több ponton jutott nekik aktív szerep. Az alkotóknak céljuk volt, hogy "a bőrükön érezzék", ami előttük játszódott. A megszólítás, a bevonás kibillentette őket kényelmes, jól megszokott voyeur-pozíciójukból és passzivitásukból, hiszen nem az történt velük, amire egy zárt

kulturális térbe lépve számítottak. Az esetleges kínossággal azonban a “közöm van hozzá” érzése, a saját bőrön tapasztalás, a “részvé válás” párosult, amely után sokkal inkább magukénak érezhették a felvetett és megjelenített problémákat, mintha csupán kényelmesen hátradőlve szemlélték volna a színészi játékot és a vetített filmrészleteket.

Más nézőpontból közelítve: elvárható-e az etnikai hovatartozás tematizálása a roma és nem roma alkotók részéről? A saját néven alakító színészek saját élményanyagot jelenítenek meg, egyfajta dokumentarista jelleget kölcsönözve a színpadi fikciónak. „Mivel pedig a „cigánykodás, parasztkodás” címet viselő alkotásban a *téma* épp azoknak a hatalmi viszonyoknak a működési mechanizmusa, amelyeknek mi mindannyian (cigányok és nem cigányok) évtizedek óta passzív vagy aktív áldozataivá válunk, a színészek önmaguk témáivá váltak.” A belsővé tett nézőpont, a különböző valóságpercepciók ütköztetése, illetve egymás mellé helyezése által eljutunk a hitelesség egyik rétegéhez.

A befogadás szubjektivitása. Más néző, más vélemény?

Pócsik Andrea szerint visszatekintve „idealista elképzelés volt”, hogy a Roma Parlamentben tartott, a *Kitágított tereket* követő szimpózium előadói – Choli-Daróczi József, Daróczi Ágnes, Zsigó Jenő, Junghaus Tímea, André Raatzch – is részt vesznek a performanszon, holott közülük többen is aktívak voltak a 60-as, 70-es, 80-as években, sőt nagyban alakították a roma önszerveződés fordulópontjait. A jelenlévő roma értelmiség kvázi testületileg kivonult, csak Zsigó Jenő és – az előadás szünetéig – Choli-Daróczi József maradtak a teremben. Az ő reflexióik különösen érdekesek lehettek volna, hiszen azok a folyamatok, amelyekről beszéltek, és amelyeket maguk is átéltek, később megjelentek a filmekben (bár több esetben egészen másképp, a rendezők, a készítőik megfogalmazásában), majd a színészi játék keretezésében aktualizálva – de erre sajnos nem került sor, az okokat pedig ma sem tudjuk pontosan.

A beszélgetésen alkotói oldalról sem érkezett válasz erre a kérdésre; az derült ki, hogy a Független Színház művészei sem értik ezt a csendes protestálást. Csupán feltételezés, de talán ugyanúgy, ahogy a Független Színház művészei – a nézők szerepében – pálcát törtek a *Cigányok* hitelessége fölött, lehetséges, hogy a szimpózium előadói és részben a filmek szereplői sem értékelték igaznak, relevánsnak az erős párhuzamot a Kádár-kori viszonyok és a jelenkori mindennapok között. Kodolányi Sebestyén, a performanszból készült film operatőre talán erre is utalt, amikor a beszélgetésen elmondta: ugyan a Balázs Béla Stúdió archívuma nagyon fontos, de nem biztos benne, hogy a régi anyagok, a több évtizeddel ezelőtt készült filmek minden szempontból adekvát és célszerű eszközei a jelenre való reflexióknak. “Nem vagyunk rendben a múltunkkal, nem néztünk vele szembe. Abban az esetben tehetnénk meg ezt nyugodt lelkiismerettel, ha a jelenünkkel sokkal őszintébbek lennénk és tisztábban látnánk.” Tapasztalatai alapján elmondta, ő hajlik arra, hogy kortárs felvételeket hatékonyabban lehetne alkalmazni a hasonló témájú előadásokban. “A jelenidőben megfogalmazott kortárs anyagok beépítése fontos és hathatós lenne, hatékonyabban lehetne aktivitást generálni, nem kellene megküzdeni annyi jelentésréteggel.”

Ugyanakkor, amit az egyik nézői csoport a maga szubjektív befogadási szempontrendszere alapján nem talál hitelesnek, könnyen lehetséges, hogy a közönség másik része mégis igaznak, autentikusnak ítél. A *Kitágított tereket* egy rendkívül szűk nézői réteg láthatta azon az egyszeri alkalmon, amikor előadták: azok, akik elmentek a budapesti Roma Parlamentbe, egy független társulat előadására, ráadásul egy nem könnyen fogyasztható, erősen politizáló performanszra. Vajon ha a Független Színház ugyanezt a darabot az utcára is kivinné (ahogy egyébként más előadásaikkal gyakran tették), hogyan ítélné meg a hitelességét a szélesebb nézői réteg, az "utca népe"? Megint csak egy másik csoporthoz érne el, ha – a *Tollfosztás* mintájára – workshop formájában feldolgoznák és járnak vele a középiskolákat, rendkívüli osztályfőnöki órák keretében érzékenyítve a diákokat. Ettől azonban ódzkodnak az alkotók. "A *Tollfosztásban* is nagyon igyekeztük kerülni a párpolitikát, ehhez képest ez egy jóval erősebb politikai töltetű előadás volt. Ha fiatal diákokhoz vinnénk, lehet, hogy elmenne egy erős pártpolitizálásba, amivel nem lennénk előrébb" – fogalmazta meg Boros Tamás. Illés Márton szerint az előadások másképp értelmezhetők egy színházi közegben, de megint más, "amit az ember iskolába visz be. Annak az utolsó centiig igaznak kell lennie, minden félreértelmezésre, támadásra fel kell készülnie. Míg a *Tollfosztás* mögött ott van több tíz oldal konkrét eset, a *Kitágított terekben* voltak kvázi kitalált dolgok, nem minden pont úgy történt-történik, mint ahogy megjelentettük."

Az autentikusság számon kérése. Művészi szabadság vagy hiteltelenség?

A 2008-2009-es romákkal szembeni atrocitásokat több színház is feldolgozta. Az esetekhez kapcsolódik a Katona József Színház *Cigányok* című előadása, a PanoDráma *Szóról szóra* című darabja, illetve a Független Színház által jegyzett *Tollfosztás* is. Feltehetjük a kérdést, vajon másképpen artikulálódik a hitelesség fogalma a kőszínházi módszerek, a kőszínházi esztétika esetében, mint az alternatív színházak elképzeléseiben?

Az autentikusság kérdéskörébe illeszkedik az a 2013-as eset, mely során a Független Színház alkotói mint nézők kérdeznek rá a színházi felelősségvállalásra. Máté Gáborhoz, a Katona József Színház igazgatójához és a 2010 októberében bemutatott *Cigányok* című darab rendezőjéhez írt nyílt levelükben a kulturális hitelesség és társadalomábrázolás kérdéskörére reflektálnak az előadás alapján. Egy roma szupervízor hiányát kifogásolják a dramaturg mellett. Olyan problematikus részekre kérdeznek rá, mint az eltérő cigány csoportok kultúrájának összekeverése (pl. cigányprímások feleségei nem járnak népviseletben, egy cigányprímás nem rongálná meg a saját hangszerét). Továbbá kitérnek olyan sztereotípiák működtetésére, mint a rokonokkal, családtagokkal való szexuális közösülés.

„Továbbírtam a Tersánszky-féle kezdetet, és könnyedén eltörtem a sosemvolt mesevilágot, mert a mai önfeledt kegyetlenséggel beszélte el magát. Pedig a *Cigányokat* felkérésre írtam, a rendező, Máté Gábor akarta megérteni, mily korban él ő a földön.”<sup>[12]</sup>–írja GreCsó Krisztián, Tersánszky Józsi Jenő *Szidike* című darabjának aktualizálási kísérletéről. Ezután jogosan merülhet fel a kérdés, miért nyúl vissza babonákhoz, rég elavult hiedelmekhez egy előadás, mely a jelenhez, konkrétan a roma sorozatgyilkosságokhoz kíván kapcsolódni.

Válaszlevelében Máté Gábor kiemeli, többek között a „cigánygyilkosságokkal kapcsolatos megdöbbenő részvétlenség”<sup>[13]</sup> indítja arra, hogy színre vigye a darabot. A Katona József Színház társulata nem dokumentumdrámát ad elő, hanem fikciót, azzal a céllal, hogy beszéljen erről a problémáról és társadalmi jelenségről. A rendező nézőpontja szerint az

előadás első részében Tersánszky darabja „egy szürreális, vonzó, mesebeli cigányvilágot ábrázol”, s az összes használt színházi eszköz ennek felerősítésére szolgál. Levelében kitér továbbá arra, hogy a gyanúsítás, miszerint a cigányok családon belül folytatnak szexuális viszonyt, csupán „a rasszizmusra hajlamos, részvétlen karakter szájából hangzik el.” Meglátása szerint a Független Színház művészei nem tesznek különbséget a valóság és egy színházi előadás absztrakciója között.

### Alternatív perspektívák

A kőszínházi módszerek és esztétikai felfogások jelentősen eltérnek az alternatív társulatok elképzeléseitől. A PanoDráma *Szóról szóra* című darabja dokumentum-színházi előadás a magyarországi 2008-2009-es rasszista romatámadásokról, mely tényekből kiindulva vizsgálja a magyarországi többségi társadalom reakcióját és felelősségét. Az alkotók verbatim módszerrel dolgoztak, az előadás interjúk szövegeiből áll össze, melyeket a túlélőkkel, hozzátartozókkal, ügyészekkel, rendőrökkel, a helyi kisebbségi önkormányzat vezetőivel, polgármesterekkel készítették. Galgagyörkön, Piricsén, Tarnabodon, Tatárszentgyörgyön, Nyíradony-Tamásipusztán, Lakon, Sajóabonyban és Debrecenben, de nagyban támaszkodunk a közszereplők publikus megnyilvánulásaira és a médiavisszhangra is. Az előadás hónapokig tartó kutatómunka eredménye, nagy hangsúlyt fektettek a szöveghűsége, a húzásokat, a szerkesztést csapatmunkában oldották meg.

A Független Színház által színre vitt *Tollfosztás* szintén konkrét, objektív tényekre alapoz, s ezeket ülteti bele a cigánygyerekeknek rendezett nyári táborból megszököő öt fiatal történetébe. Többek között a Nemzeti és Etnikai Kisebbségi Jogvédő Iroda diszkriminációs eseteit dolgozzák fel az előadásban. „Ott voltunk a tatárszentgyörgyi kisleány temetésén, olvastuk az újságot, hallottuk a híreket. De valójában a különféle jogvédő irodák esetei hívták fel a figyelmemet a problematikára.” –nyilatkozta Balogh Rodrigó egy interjújában.

A három előadás esetében az esztétikai felfogások pluralitásával, művészi szabadság különböző értelmezéseivel találjuk szemben magunkat. Ugyanakkor jogos kérdés, hogy meddig mehet el egy előadás a *művészi szabadság* címszó alatt? Létezik autentikusság a részletek hiteltelenségén túl?

### Konklúzió

Dolgozatunkban az autentikusság több rétegét vizsgáltuk, mind az alkotói, mind a befogadói folyamat felől. A romákat érintő kérdések reprezentálásának hitelessége különösen problematikus. Ahogy a Gallery 8 2015 márciusában megnyitott kiállításának címe is jelzi, *nincs ártatlan kép*. Jelen tanulmány felől értelmezve, mind nézőként, mind alkotóként tudatosítanunk kell az egyéni és kollektív felelősségvállalás jelentőségét, reflektálva hitelesség-felfogásunk gyökereire, arra az előzetes tudásra, mely ezeket a képeket működteti.

## Hivatkozások

A Független színház honlapja: <http://fuggetlenszinhaz.blogspot.hu/> (Utolsó letöltés: 2015.05.08)

A Független Színház nyílt levele Máté Gábornak: <http://fuggetlenszinhaz.reblog.hu/nyilt-level-a-katona-jozsef-szinhaz-igazgatojahoz> (Utolsó letöltés: 2015.05.08)

Máté Gábor válaszevele: <http://katona.reblog.hu/valasz-a-fuggetlen-szinhaz-nyilt-levelere> (Utolsó letöltés: 2015.05.08)

Alaina Lemon, Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután. <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/18lemon.htm> (Utolsó letöltés: 2015.05.08)

Pócsik Andrea, Láthatóvá tenni. A romaképelemzés elmélete és gyakorlata. Apertúra, 2014 nyár-ősz. Elérhető az interneten: <http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/pocsik-lathatova-tenni-a-romakepelemzes-elmelete-es-gyakorlata/> (Utolsó letöltés: 2015.05.08)

Dömötör Nikolett - G. Bura Rozina - Sz. Rajkó Kinga: „Én játszom ugyan, de ti vegyetek komolyan”

Bevezető

*A Kitágított terek – fél évszázad cigánykodás és parasztkodás* című előadás a Roma Parlamentben helyet kapó *Metszéspontok I-II-III.* rendezvénysorozat első része volt[2] egy kiállításához kapcsolódva, melyet 2013. december 13-án láthatott a közönség. Maga a rendezvény alapvetően a Romakép Műhely kurzusfejlesztésének koncepciójába illeszkedett. Az eredeti szervezői elképzelés szerint a szimpózium lezárásaként a Balázs Béla Stúdióban készült Kádár-kori, romákkal foglalkozó filmeket vetítettek volna, egyfelől múltidéző szándékkal, másfelől a korszak hatalmi-politikai működésének bemutatásának céljával. A kiválasztott hat film[3] mindegyike valamiképpen a szegénység-ábrázoláshoz kapcsolódott, de nem elsősorban életkörülményként, etnicizáló módon jelenítve meg azt, inkább a Kádár-korszak hiányosságaira reflektálva. A filmekben szereplők saját életükről beszélnek, de teljesen eltérő módon, a Balázs Béla Stúdió módszereinek, megközelítéseinek és eszközhasználatának[4] sokféleségét mutatva. A szervezők felkérésére a látottak feldolgozásához a Balogh Rodrigó vezette Független Színház performansa adott keretet. Színészi játékkal aktualizálták a szocialista érában készült alkotásokat; a kor visszasságait, problémáit a jelenkori mindennapokkal, viszonyokkal állították párhuzamba, több ponton bevonva a nézőket és ezáltal felkínálva a filmek egyfajta „mélyebb megértését”. A látszólag banális alaphelyzet, melyet a két részből álló előadás kibont, egy vitával egybekötött filmvetítés. A színészek négy különböző szemszögből próbálnak a filmekhez viszonyulni, kommentálni őket a jelen szempontjai felől. A performansz második része, átlépve az előtérbe, még közelebb hozza a nézőt az előtte folyó történésekhez.

Az előadás kapcsán a Romakép Műhely keretében beszélgetést szerveztünk Pócsik Andrea, a rendezvénysorozat egyik ötletgazdája-kivitelezője, az előadás kurátora, Balogh Rodrigó, Illés Márton, Boros Tamás, a Független Színház művészei és Kodolányi Sebestyén filmrendező-operatőr részvételével; az ott elhangzottak alapján építettük fel esettanulmányunkat, az előadást boncolgató elemzésünket és fogalmaztunk meg kérdéseket, a konklúzió során próbáltunk lehetséges válaszokat találni. Képes a performansz dokumentálása egy újabb nézőpontot, egy újabb réteget hozzátenni az előadáshoz, vagy ellenkezőleg, újrajátszhatóságával gyengíti az alkotást? Ki az előadás, vagy az előadásról készült dokumentumfilm közönsége? Eléri az előadás, vagy a film egy szélesebb nézői kör ingerküszöbét is, vagy a kitágítás kísérlete ellenére is belterjes marad? Mérhetők-e egy hasonló kísérlet társadalmi hatásai?

Szellemi műhelyek szimbiózisa

A filmvetítés és az azt keretező darab, végül az előadásról készült film újszerű formája a Romakép Műhely és azon kívül még két kortárs szellemi műhely együttműködésének eredménye, ezért először rövid bemutatásukkal helyezzük kontextusba elemzésünket.

Balázs Béla Stúdió – kísérleti filmes műhely és archívum

Az előadás műfaji meghatározására a „kiterjesztett mozi” kifejezést használják az alkotók. A darab alapját képező filmek a Balázs Béla Stúdió felvételei, amely 1959-ben alakult magyar

kísérleti filmes stúdió volt. Eleinte, működésének első néhány évében inkább filmklubként és vitafórumként működött, a tényleges alkotómunka 1961-től indult be. Munkáikat bemutatási kötelezettség nélkül készíthették, ami a kísérletezés lehetőségét adta meg a fiatal rendezőknek. A 70-es években nagyjátékfilmek is készültek itt, többek között Maár Gyula (*Prés*), Lányi András (*Segesvár*), Bódy Gábor (*Amerikai anzix*) rendezésében, meghatározó vonal volt ugyanakkor a társadalmi konfliktusokat, a magyar történelem egyes epizódjait bemutató dokumentumfilmek. A Stúdió fennállása során 271 rendező 511 filmet készített, igen jelentős formai, terjedelmi és stílusbeli eltérésekkel. A rendszerváltás után a Stúdió különleges helyzete megszűnt, szellemi és anyagi bázisa meggyengült. A 2000-es években már csak kevés film készült és a Stúdió egyre inkább archívumként funkcionált tovább, melynek vezetését Kodolányi Sebestyén filmrendező látja el, aki a *Kitágított terek* operatőre volt.<sup>[5]</sup>

Független Színház – művészi alkotómunka, tehetséggondozás, interetnicitás

A Független Színház célja szerint magas szakmai színvonalú, roma és interetnikus témájú művészeti produktumokat hoz létre, emellett tehetséggondozással is foglalkoznak. Előadásaikban gyakran reagálnak aktuális társadalmi kérdésekre, bevonva hátrányos helyzetű fiatalokat és elősegítve a roma integráció ügyét. Nem formális, újszerű művészetoktatási eszközökkel dolgoznak, munkájukat állami forrásoktól függetlenül végzik. Előadásaik palettája sokszínű: vittek már színre zenés cigány-folklór előadást, csináltak „túraszínházat”, a *Kitágított terek* pedig azt példázza, hogy a performansz műfaja sem áll távol tőlük.<sup>[6]</sup>

Az előadás – előkészületek, karakterek

A Független Színház módszereitől nem idegen az élményanyagok dokumentumszerű megjelenítése, ezen az előadáson pedig azt láthattuk, hogy a filmösszeállításokat és a maguk alkotta jeleneteket milyen módon rétegezték, vetítették egymásra.

Maga a helyszín – a Roma Parlament – nemcsak az előadás atmoszféráját, de a felépítését és az eszközhasználatot, a dramaturgiát is nagyban meghatározta. Az alkotók, Balogh Rodrigó, Illés Márton és Boros Tamás a Romakép Műhely keretében lezajlott beszélgetés során elárulták: a mai korról vonható párhuzam és az egyszerűség, a megismételhetetlenség<sup>[7]</sup> mellett a játékosság is fontos volt számukra. Célzottan nem úgy kezelték a filmeket, mint befejezett, szent alkotásokat, amelyekhez hozzányúlani sem lehet. Ahogy saját játékukat sem misztifikálták: a dramaturgia ugyan rögzítve volt, de nem fix szövegeket és fix helyzeteket gyakoroltak be, inkább „labdákat dobáltak egymásnak”.

Így alakult ki a Balogh Rodrigó által megformált Művész karaktere, aki a „cigány kultúrát előszeretettel romantizálja”. Szegedi Tamás a Vállalkozót alakítja, aki „a roma identitáskérdéseket szigorúan operatív szemszögből közelíti meg”, a kormányzat álláspontját az Illés Márton által alakított Államtitkár tenyérbemászó figurája képviseli, Boros Tamás pedig az idealista Aktivistát adja elő. (Kerényi 2014) Az előadók szerint a cigány szereplőknél szándékosan nem akarták egyértelműsíteni, hogy ki a jó: az, aki vállalja a cigány identitását vagy az, aki nem. Az alkotók arra törekedek, hogy ne legyen egyetlen kizárólagosan elfogadható szempont, vagy megmondóember a darabban.



A jelenetek során szó esik a roma gyerekek jövőképéről, a felzárkóztatásról és annak lehetséges módjairól, pályázati pénzek elosztásáról és egy roma párt megszervezéséről is. Az előadás – címének megfelelően – sorra veszi a „cigánykodás” diskurzusának tipikus álláspontjait, szöfordulatait, például „munkára nevelés”, „népszaporulat”, „higiéncia” „emancipációs törekvés”, „dekriminalizáció”. (Kerényi 2014). A performansz ironikus hangneme kemény kritikai attitűdöt tükröz.

A közönség bevonása – kiterjesztett színházi tér

Boros Tamás szerint az előkészületek során nem határolták be konkrétan, hogy kiknek, milyen közönségnek szóljon a darab, habár valószínű volt, hogy nagyon leszűkült közeg lesz jelen. A szereplők kiemelkedően fontosnak tartották, hogy a nézőket is bevonják az előadásba. Balogh Rodrigó úgy fogalmazott, hogy általában, ha a nézők egy zárt, kulturális térbe érkeznek, akkor hátradőlnek és kikapcsolódnak. Illés Márton tovább fűzte a gondolatot, leszögezve, hogy „ha valamiben nem veszünk részt, akkor ahhoz nincs is közünk.” Mindjárt az első vetítés utáni performansz során vitára bocsátották a kérdést, hogy inkább a kultúrára és az oktatásra szánnának több pénzt vagy az infrastrukturális fejlesztésekre.

Azzal, hogy az előadás lelép a színpadról, lehetőség nyílik az azonnali visszacsatolásra a közönsége részéről. Illés Márton fogalmazta meg azt a gondolatot, hogy egy művészi aktusnak, akkor van igazán értelme, ha a néző elveszti a biztonságérzetét. Az előadás izgalmas idő- és térjátéka által a közönség néhol már-már zavaró közelségből tapasztalhatja meg a roma közélet, a társadalom- és kultúrpolitika, illetve az emancipációs és integrációs törekvések kudarcait.

A keret, amit feltöltének tartalommal egy egyszerű kerekasztal-beszélgetés, vitaest sémája, melybe a néző egyszerűen belehelyezkedhet. A második rész módosít, csavar egyet ezen a struktúrára. Az előtérbe kihelyezett jelenetben, a nézők is részeseivé válnak a jelenetnek, tanúi, szereplői lesznek a cigánypárt megalakításáról folyó vitának, az aláírásokat gyűjtő Boros Tamás (az Aktivista) által közvetlenül is megszólítottak érezhetik magukat. Az alkotók ezzel egyúttal bekapcsolják a közös felelősség fogalmát. (Pócsik 2014) „A helyzet megint nekünk kényelmetlen, hiszen a történelmi példa (és talán a bármilyen „pártalapítással” kapcsolatos ösztönös ellenérzésünk) az aláírás ellen szól, ugyanakkor sem biztos érvkészlete, sem kellő bátorsága nincs az átlagos nézőnek, hogy visszautasítsa” – mondja Kerényi Máté az előadásról írt kritikájában (2014). A kollektív felelősségtudatra erősít rá az a döntés is, hogy a színészek saját neveiket adják a karakterekhez. Valós elemekkel, reáliákkal dolgoznak, melyek feltételeznek egyfajta határátlépést fikció és valóság között, ezáltal is csökkentve a néző biztonságérzetét. (Vö. Pócsik 2014)

Alaina Lemon antropológus úgy fogalmaz a Moszkvai Roma Színházról és az orosz kultúra cigány toposzairól írt tanulmányában (1996), hogy „a roma előadóművészeknek egy nemzetiségi színházban sokkal problematikusabb hitelesnek és eredetinek láttatni magukat, mint egy nem-etnikai színházban lenne.” Azért lehet ez, mert míg alapvetően a néző különbséget tesz szerep és színész között, de ha „egy cigány szerepet egy cigány személynek kell eljátszania” „a roma előadóművészekről elvárják, hogy a színpadon és azon kívül is megfeleljenek a hitelesség és karakteregység követelményeinek.” (Lemon 1996) Ez különösen igaz jelen esetben, hiszen a roma színészek saját nevüket adták a karakterükhöz.

Illés Márton, az Államtitkárt alakító színész a Romakép Műhely beszélgetés során kiemelte, karaktere megformálásához olyan érveket keresett, amelyeket logikusnak, következetesnek tart, annak ellenére, hogy nem ért velük egyet.

#### A performansz műfaja – aktualitás és egyszerűség

A tranzit.hu-n megjelent kritikájában Kerényi Máté azt írja, hogy „a filmeket természetesen a színészek segítségével is ösztönösen a jelenkor kontextusában értelmezzük.” (2014) A Független Színház részéről egyértelmű volt, hogy a vetített filmeket párhuzamba lehet hozni a mai korral, mondták a Romakép Műhely beszélgetésén. Kodolányi Sebestyén szerint viszont az archívumok szerepe ugyan jelentős, de kétséges, hogy hogy minden szempontból adekvát és célszerű eszköz az állandó múltba nézés.

A performansz egyik legnagyobb erőssége a jelenlét, tényleges egyszerűsége és megismételhetetlensége által átértékelődik az *itt és most* jelentése. A *Kitágított terek* megváltoztatja, újraértelmezi a hagyományos alkotó-befogadó viszonyt, mind térbeliségében, mind időbeliségében, vagy épp testiségében. Ugyanakkor az egyszerűség kérdése felveti a dokumentálás problematikusságát. Egy performatív aktus megörökítése eredendően magában hordoz egyfajta összeférhetetlenséget. A *found footage*<sup>[8]</sup> (*talált film*) jelenségéhez hasonlóan, a *Kitágított terek* az archív anyagok egymás mellé rendezésével beemelte a múltat egy olyan előadásba, mely a jelen, az *itt és most* koordinátái között működik.

#### Politikai színház – fikció és didaktikusság

Az alkotókkal való beszélgetés során felmerült a darab utóéletének kérdése, a *Tollfosztás-workshop*hoz<sup>[9]</sup> hasonló továbbgondolás lehetősége. Boros Tamás a *Tollfosztással* szemben kiemelte a *Kitágított terek* erős politikai töltetét, mely egy iskolai vita során magában rejtheti többek között a pártpolitizálás veszélyét. Míg az előbbi konkrét esetekből épül fel, az utóbbi előadás helyet ad a fikciónak is. Ugyanakkor politikai jellege ellenére nem válik didaktikussá. Kodolányi Sebestyén a beszélgetés során elmondta, hogy szerinte a film és a színház „társadalmiasítása” általában azon a ponton bukik el, hogy milyen politikai szinteket üthet meg és azt az aktuálisan regnáló politikai hatalom hogyan fogja elfogadni, a társadalom pedig hogyan fogja relativizálni. „A Független Színház politikai művészete lehetővé teszi azokat a határátlépéseket, amelyek során származásunk és szerepeink tudatára ébredhetünk: a Roma Parlament előterében zajló performansz egy olyan kulturális gyakorlatnak is felfogható, amely a nem roma többséget jó értelemben kényszeríti perspektívaváltásra” – írja Pócsik Andrea (2014). A filmek máig élő érvényessége is jelzi, hogy politikailag nem egy korszakhoz lehet kötni az előadás kritikai hozzáállását, és az egész, többségi és kisebbségi társadalomnak is egyaránt közvetít üzenetet.

#### A film – kísérleti dokumentáció

Az előadást a Romakép Műhely közönsége több mint egy év után, filmen láthatta. A Balázs Béla Stúdió archívumának vezetője és egyben a film operatőre, Kodolányi Sebestyén szerint „nem is nevezhető filmnek, inkább egy dokumentációnak”: a legegyszerűbb, legtisztább kétkamerás felvétellel lett rögzítve. „Ahhoz képest, amit kéne csinálni, ez próbadarabnak

tekinthető csak. Ebben az esetben pozitívum, hogy kísérletszaga van, ettől megmozdulhatna, elindulhatna valami. De ha kísérletszaga van, nem megismételni kell, hanem fejleszteni, változtatni rajta.”

#### Konklúzió

Az előadás a visszakérdezés aktusa által önmagát is reflexívvé teszi. (Pócsik 2014) A filmek rendkívül árnyalt problémafelvetése, illetve jelenlegi kulturális és politikai szcéna négy tipikus karakterének megjelenítése lehetővé tesznek egy többpólusú ábrázolásmódot. Az előadás struktúrája átlátható, befogadható mindenki számára.

A darab és a róla készült film is olyan romaképet ábrázol, amelyről egy kívülről évtizedekkel ezelőtt bezárt diskurzus folyik a társadalomban. Ugyanakkor az előadás rámutat arra is, hogy belülről sem lehet egységesnek tekinteni egy etnikai csoportot sem.

Az archív felvételeket keretező performanszot a róla készült film helyezi újabb narratívába. A darabról és filmről szóló beszélgetést filmre rögzítették az idei Romakép Műhely keretében is. Így egy újabb réteggel gazdagodott a kitágított tér, a diskurzus kinyitásának szándékával, és talán azzal a reménnyel, hogy újabb fél évszázad múlva a Független Színház eme darabja és a Balázs Béla Stúdió archív filmjei végre elveszítik aktuálisukat.

Dömötör Nikolett, G. Bura Rozina, Sz. Rajkó Kinga

#### Hivatkozások

Az 2015. tavaszi félévi Romakép Műhely: Közösségformálás és identitás-erősítés színházi eszközökkel című beszélgetése: [https://www.youtube.com/watch?v=ffm\\_EUPaUGo](https://www.youtube.com/watch?v=ffm_EUPaUGo) (Utolsó letöltés: 2015.05.08)

Kerényi Máté (2014): Parasztkiválás, cigánykiválás. *tranzit.blog.hu* Megjelenés ideje: 2014.02.26. Elérhető az interneten: [http://tranzit.blog.hu/2014/02/26/parasztkivaltas\\_ciganykivaltas](http://tranzit.blog.hu/2014/02/26/parasztkivaltas_ciganykivaltas) (Utolsó letöltés: 2015.05.08)

Lemon, Alaina (1996): Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután. Ford. Vörös Miklós. *Replika* 23-24. Elérhető az interneten: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/2324/18lemon.htm>

Pócsik Andrea (2014): Láthatóvá tenni. A romaképelemzés elmélete és gyakorlata. *Apertúra*, 2014 nyár-ősz. Elérhető az interneten: <http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/pocsik-lathatova-tenni-a-romakepelemzes-elmelete-es-gyakorlata/> (Utolsó letöltés: 2015.05.08)

Zryd, Michael (2003): Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99, *The Moving Image*, Vol. 3, Nr. 2, 2003, 40-61

---

[1] Szilágyi Domokos: Nyár

[2] Metszéspontok II. – *Stratégiák 1957-2014*. A szimpózium célja többek között az volt, hogy közös gondolkodásra hívjon olyan roma értelmiségieket, akik meghatározó szerepet töltek, töltenek be az elvárt és elengedhetetlen intézményesülésben. ([http://hu.tranzit.org/file/roma\\_the\\_contract\\_to\\_sell.pdf](http://hu.tranzit.org/file/roma_the_contract_to_sell.pdf) )

Metszéspontok III. – *{roma} Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról*. A kiállítás kurátora: Raatzsch André. ([http://hu.tranzit.org/file/roma\\_the\\_contract\\_to\\_sell.pdf](http://hu.tranzit.org/file/roma_the_contract_to_sell.pdf) )

[3] Sára Sándor: *Cigányok* (1962), Gulyás Gyula-Gulyás János: *Vannak változások* (1979), Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri* (1978), Gazdag Gyula: *A válogatás* (1970), Dárday István: *Rongyos hercegnő* (1975), Illés Márton-Balogh Rodrigó-Maly Róbert: *Tollfosztás* (2012)

[4] A Balázs Béla Stúdió filmjei, módszerei izgalmas példák arra, hogyan kerülnek be a hétköznapok a filmekbe és aztán vissza a közönséghez.

[5] <http://www.filmkultura.hu/regi/articles/teaching/bela.hu.html>

[6] <http://fuggetlenszinhaz.blogspot.hu/p/bemutatkozas.html>

[7]Az előadás erre az egyetlen alkalomra, eseményre készült. Balogh Rodrigó szerint „annyira extrém helyzetek” adódnak a mindennapokban, hogy folyamatosan újabb és újabb témák jönnek elő, ebből következően rövid időn belül veszít frissességéből és relevanciájából a feldolgozott probléma.

[8] [http://dss-edit.com/plu/Zryd\\_Found-Footage-Metahistory.pdf](http://dss-edit.com/plu/Zryd_Found-Footage-Metahistory.pdf)

[9] <http://fuggetlenszinhaz.blogspot.hu/p/szolgalatasok.html>

Gönczi Petra – Kiss Eszter: Az optikán túl: szimbólumok, szándékok, szerepek. Féner Tamás szociofotói a magyarországi cigányokról készült fényképek kontextusában

## Bevezetés

A cigányokról készült fotók története gyakorlatilag egyidős a fotózás történetével, ezt a százötven évet felölelni pedig hatalmas vállalkozás, ami ennek a dolgozatnak természetesen nem is célja. Fel szeretnénk azonban vázolni egy olyan szélesebb történeti kontextust, ami általános képet ad arról, hogy ez alatt az idő alatt milyen típusú fotók készültek a magyarországi cigányokról. Ezen felül célunk, hogy ebben a történeti keretben elhelyezzük a Féner Tamás által az 1970-es évek elején készített szociofotókat, ezáltal jobban megértve a Kossuth-díjas fotóművész munkáit.

## Történeti kontextus

Már a fotózás elterjedésének kezdetekor felmerült az a kérdés, birtokba veszi-e a fotót készítő a képen szereplő személyt, csapdába ejti-e valamilyen értelemben. Még ha ez a gondolat elavultnak és spirituálisnak is tűnik, valódi problémát vet fel ma is, különösen olyan esetekben, amikor kisebbségeket fotóz a többségi társadalom egy tagja. A fotón szereplők alanyai vagy áldozatai a képnek? Kiről is szólnak valójában ezek a fotók? A tapasztalatok azt mutatják, a fotós minden jó szándéka ellenére a képek általában többet árulnak el a készítőjükről, a fotós motivációjáról. Szuhay Péter szerint a magyarországi romákról készített képek közül „majd minden felvétel ideológiailag terhelt” (Szuhay 2002), az alábbiakban bemutatott esetekben pedig a roma szereplők a legritkább esetben befolyásolhatták a kép elkészítésének körülményeit, a fotóknak sokkal inkább csak tárgyai, mint aktív szereplői, a többségi tekintet által gyarmatosított testek. Ezért fontos kiemelni, ez a kronologikus kontextus nem értelmezhető a romák valódi történeteként.

A 19. század második felének és a 20. század elejére három ábrázolási mód jellemző. Az egyik a „historizált vadember” fotójának típusa, a cigányok nyíltan egzotizáló, vad és szenvedélyes emberekként, az archaikus kultúra hordozóiként való ábrázolása. A másik a műtermi zsánerkép, amikor ezeket az egzotikusnak látott embereket a műtermi háttér előtt fényképezték, majd az így készült képeket postahivatalokban és más forgalmas helyeken kuriózumként árusították. A képek esztétikai értéke megkérdőjelezhetetlen, azonban a cigányok itt mint a múzeumban látható „kiállítási darabok” szerepelnek, egyértelműen áldozatai a gyarmatosító tekintetnek. Mindkét típus esetében azonban csak óvatos kritikával élhetünk, nem szabad a történetietlenség hibájába esnünk: a Másik, az Idegen egzotikumként, kuriózumként való bemutatása a kor jellemzője volt.



1. Sátoros cigányok, Haraszti, 1910. Garay Ákos



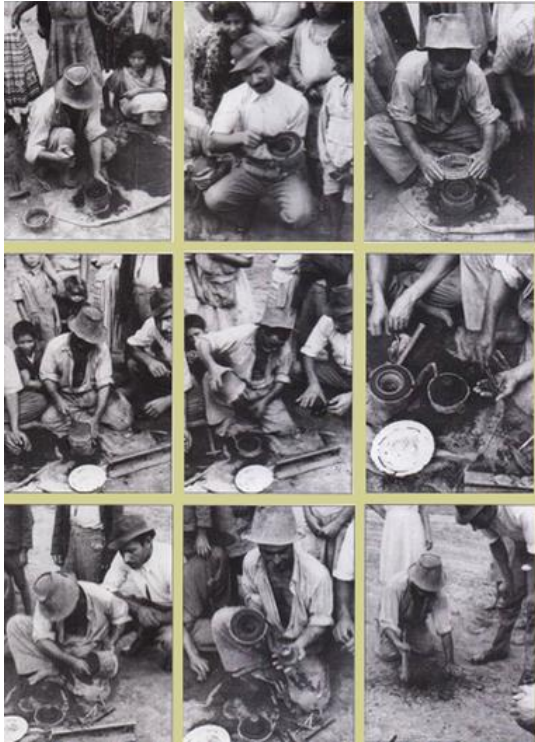
2. Cigányok, Kassa, 1865 körül. Ismeretlen



3. Kolompár család, Zalaegerszeg, 1922 előtt. Madarassy László

Az erre az időszakra jellemző harmadik fényképtípusba azok a fotók tartoznak, amelyeket polgárisult cigány családok rendeltek saját magukról. Itt az előző két esethez képest jóval kisebb mértékben beszélhetünk áldozatiságról, hiszen a szereplők hatással lehetnek az általuk készített képre. Ugyanakkor ez az ábrázolás ellenkező irányú hatásokat is kivált, meghatározza a családok önmagukról alkotott képét, befolyásolja identitásukat, és felmerül a kérdés, az általuk ideálisnak látott önkép a többség által konstruált, majd oktrojált, általuk pedig internalizált kép-e. Tehát e képek autentikussága is értelmezés kérdése.

Az 1930-as, 1940-es évek fotóiban komoly változás figyelhető meg, ez a korai szociofotó időszaka. Az olyan fotósok, mint Besnyő Éva, Kálmán Kata vagy Bakó Ferenc „a szegénység egyetemesen marginális” (Szuha 2002) természetét tárták a nézők elé, a szegénység etnicizálása – a szegények és a romák egyazon csoportként való azonosítása – nélkül. Érdeklődésük középpontjában a társadalmi egyenlőtlenségek, igazságtalanságok, a kizártság, vagy éppen a munka világába betekintést jelentő jellegzetes cigány mesterségek álltak. Ambivalens hatást kelt azonban, hogy ugyanazokat az emblematisz jelölőket (pl. meztelen gyermek, szoptató anya) használják ezek a fotók is a szegénység szimbolikus ábrázolása érdekében, mint amelyeket egzotizálóknak és gyarmatosítóknak minősíthetünk a korábbi fotók esetében. A kettő közötti különbség, hogy az előzőekben ezek a szimbólumok a Cigány attribútumaiként jelentek meg, itt azonban a Szegény tulajdonságaiként láthatjuk, tehát nem etnikus természetű, hanem sokkal inkább osztályjellegű jelölők.



5. Csengőöntés, Tiszaigar, 1949. Bakó Ferenc





#### 4. Hegedűs cigány pucér fiával, 1935 körül. Kálmán Kata

Az 1960-as évek fotói azonban visszafordították ezt az ígéretes ábrázolási folyamatot. Az 1961-es párthatározatot, ami „a cigányság” életkörülményeinek javítását célozta meg, előbb előkészítették, majd alátámasztották az MTI fotói. Ezek azon a deklarált elven alapultak, hogy nem létezik cigány kultúra, nyelv vagy hagyomány, tagadták az etnikus kultúra létezését és állították, a romákról csak mint szociológiai értelemben vett rétegről beszélhetünk, és az, amit látunk valójában csak szegénységekultúra. Ezzel párhuzamosan a szegénységet a romák attribútumaként állították be, ami egyébként nem jellemzi a nem-roma társadalmat. Az ebben az ideológiai légkörben keletkezett fotókra a konstruáltság, a távolságtartás és a szemantizmus jellemzőek, a szereplők ismét csak a fotók áldozatai, a fotósok ideológiai céljainak illusztrációi.



6-7. Képek egy tanácsi fotóalbumból: Szabolcs-Szatmár megye területért lakó cigányok életét szemléltető képek.

Az MTI hurráoptimizmusára reagálva alakult ki a 1970-es évek szociofotó-világa, melynek ikonikus háttéremét adták az 1971-ben Kemény István társadalomkutató vezette országos reprezentatív cigánykutatás eredményei, a párthatározat után egy évtizeddel. „A felmérés alapegysége a háztartás, illetőleg az egy lakásban lakók közössége volt. Azokat a háztartásokat soroltuk a cigányok közé, amelyeket a környezet cigánynak tekint.” (Kemény-Janky 2003).<sup>[1]</sup> A kutatás eredményei azt bizonyították, hogy a cigányok döntő többsége amellett, hogy szegény, szegregált és diszkriminált is, azaz a rendszer addig hangoztatott üzenetei hamisak: van szegénység a szocializmusban is. A felmérésben résztvevők éppen a rendszer felelősségére mutattak rá, mely folyamatra Schiffer Pál dokumentumfilmjei is nagy hatással voltak. Schiffer az említett kutatás szociológusaival és Andor Tamás operatőrrel készített három dokumentumfilmet az 1970-es évek elején. „A Fekete vonat<sup>[2]</sup> a munka világát, a Mit csinálnak a cigány gyerekek? az iskola világát, míg a Faluszéli házak a telepekről való kijutás nehézségeit tárja fel” (Szuha 2002). A forgatást kísérő Féner Tamás fotográfus ekkor készíti el sorozatát az észak-magyarországi cigánytelepekről – a szociofotó történetében új fejezetet nyitó képekről és a mögöttük álló művészeiről a dolgozatban még lesz szó.

A kései, 1980-as, 1990-es években készült szociofotókat új tendenciák jellemzik. A cigány kultúra megint mint etnikus kultúra jelenhet meg, „amely identitását s társadalmi különállását kulturális és szimbolikus eszközökkel is kifejezi.” (Szuha 2002) A cigányok immár nem mint alanyok vagy tárgyak jelennek meg a képeken, hanem aktív közreműködői a fotóknak. Az ilyen felvételek létrejöttéhez természetesen elengedhetetlen a fotós és a fotón szereplő közötti bizalom kiépítése, amelyet az olyan fotográfusok, mint Horváth Dávid, Rákosi Péter, Hajnal László Endre vagy Bódi László antropológiai eszközökkel vívtak ki: valóban együtt éltek, vagy legalábbis hosszú időt töltöttek a fotózott közösségek tagjaival. Ezáltal képessé váltak egy-egy képbe sűríteni hangulatokat, illetve fotó formájában megfogalmazni komplex, mélyreható ismeretség nélkül vizuálisan ábrázolhatatlan problémákat.



8. Lakodalom, Kántorjánosi, 1988.  
Horváth Dávid



9. Nyugati pályaudvar, hajléktalanok, Budapest, 1991. Rákosi Péter



10. Apa és fia, Nagydobos, 1991. Horváth M. Judit

A 20-21. század fordulójának jellemző fotografiai műfaja a sajtófotó, illetve a témához lazán kapcsolódik a romák televíziós ábrázolása, ami a sajtófotóval rokon tendenciákat mutat. A médiában megjelenő képek nagy mértékben megerősítik a társadalomban élő előítéletes többségi képet, a legkevésbé sem segítik a sztereotípiák lebontását, sőt, konzerválják azokat. A sajtóban megjelenő romákat ábrázoló képek többsége társadalmi szerep nélküli embereket jelenít meg (pl. gyerek, az utca embere), gyakran mint lődörgő, tétlen személyek csoportja (Bernáth-Messing 2011). Jellemző képi toposzok az elhanyagoltság és semmittevés bemutatása, illetve ennek ellenkezője is, a mértéktelen gazdagság ábrázolása is. A média jellemző manipulatív eljárásai közé tartozik a sugallmazó keretezés és a keresztkategORIZÁCIÓ, nem írják le vagy mondják ki, hogy roma személyről van szó (pl. egy bűncselekmény vagy más negatív hír kapcsán), a képen szereplő személy(eke)t viszont egyértelműen romaként lehet azonosítani. A média által bemutatott pozitív megítélésű roma szereplők ábrázolására viszont jellemző a kulturális kifelhéjtés, a szereplő roma identitásának elhallgatása vagy e tény marginalizálása.



11. Esküvő, Újpest, 2011. Molnár István Gábor

Végül pedig a kontextus teljességének érdekében ki kell térnünk a romák önreprezentációjának kérdésre is. Önmagában már az is kérdéses, hol húzzuk meg az önreprezentáció határát. Csak az számít-e önreprezentációnak, ha roma származású fotós kezében van a fényképezőgép, vagy az is elég, ha a szereplő aktív közreműködője a fotónak, ő maga választja a beállítást, a háttérrel? Ezzel pedig vissza is kanyarodunk a polgári cigány családok századeleji képei által felvetett problémához. Szűk értelemben vett önreprezentációról beszélve azonban Szuhay Péter (2010) azt írja, hogy bár a képzőművészet területén léteznek roma társulások, közös kiállítások, a fotóművészetben viszont nem jellemző ez az etnikai megkülönböztetés. A „visszabeszélés” (Szuhay 2010), azaz az önreprezentáció első jelentős aktusának a 2005-ben a Millenáris Parkban tartott „Képek, cigányok, cigány-képek” című kiállítást tartja, ahol magukat romaként meghatározó művészek – Horváth M. Judit, Molnár István Gábor, Nyári Gyula és Vári Zsolt – munkáit tekinthették meg a látogatók. Az önreprezentáció kiemelt szerepe abban rejlik, hogy ez az eszköz, amivel a roma közösség kitörhet abból az ábrázolási gettóból, amely szükségszerűen mindig áldozati szerepbe kényszeríti őket.

Féner Tamás munkássága: stílustörés és politikai tett a '70-es években

Az 1938-ban született Féner Tamás fotóspályája '57-ben kezdődött, amikor gyakornokként a Film Színház Muzsikához került. Harminc évet töltött itt riporterként, kép-és művészeti szakértőként, ahol „jóval nagyobb szabadsága volt, mint ha napilapnál elvtársi kézfogókat fotografált volna. Tiltott művészekről nem készülhetett riport, de ahogy puhult a diktatúra, úgy szűkült a szilenciumosok köre.” (Sándor 2010).



12. Handel Edit balerina, 1965. Féner Tamás

Pályája során számos lapnál dolgozott még: a Képes 7, a Népszava, a Griff, a Vasárnap, a Népszabadság, az MTI, a Fotóművészet folyóirat mind „vendégül látta” őt otthonában képszerkesztőként vagy főszerkesztőként. (OSZK.hu 2011). Kezdetben többnyire a kultúra, azon belül is elsősorban a színház és a balett világával foglalkozott, ám ezekből sem a „megszokott” színpadi képeket hozta ki – inkább nézett be a színpad és a művészek saját kulisszái mögé. A Handel Edit balerináról ebben az időszakban készített képét fordulópontként jelölte meg: „Ült egy széken a próba után, tekintetéből, lényéből látszott, hogy teljesen végére jutott a fizikai és szellemi teljesítőképességének. Úgy érzem, ennél drámaibb, bensőségesebb, szebb pillanatot a színház nem tud nyújtani. Ez a kép határkő volt számomra.” (Sándor 2010).

A művészeti világtól aztán a '70-es évek elején fordul a szociofotó műfaja felé, amellyel szintén határfeszítésbe kezdett, és míg a színházat „kívülről nézte”, addig e műfaj keretein belül sokkal intenzívebb szerepvállalásra „kényszerült”. A fényképész Schiffer Pál filmrendezővel, Solt Ottilia és Kemény István szociológusokkal járta a cigánytelepeket. „Ott tanulta meg: ha a fotós a valóságot akarja feltárni, részt kell vennie a riportalanyok életében, köztük lakni egy ideig.” (Sándor 2010). Féner később maga így fogalmazza meg és pontosítja a gondolatot:

„Másrésről meg kell találni a határát – valaki a teljes beolvadást választja, ebben nem hiszek. Meg kell őrizni a két lépés távolságot, hogy az ember rá tudjon pillantani a dologra. Ha valaki beolvad, akkor már befolyásolja a történetet, viszi előre, ahelyett, hogy csak leképezné.”

(Beke 2010)

A két lépés távolságot Féner három éven át, 1970 és 1973 között tartotta a cigánytelepeken, majd a nagyközönség számára is publikálta a fotósorozatot, amely előbb a Cigányok, majd a Tartalécsapat címet kapta. A fotótörténet e munkája kapcsán ma úgy emlékezik meg Féneréről, mint aki összetörte a „magyaros stílus és a szocialista realizmus öntőmintáját” (idézi Szuhay 2002). Vizsgáljuk meg e kijelentést!

A magyaros stílus megszületését a fotográfiában Balogh Rudolf (1879–1944) nevéhez kötik, mely stílus népszerűsége az 1920-as évektől ívelt felfelé, kitartva a '40-es években is. A merevebb piktoralista, azaz festészetet utánzó megközelítést váltotta fel. A fordulatot Balogh Rudolf maga így írta le:

„Tudod, abban az időben rajtunk is erőt vett az internacionális fotókór. És mert abban pittoreszk hatások érvényesültek, mi magunk is úgy csináltuk. Azonban kezdtük észrevenni, hogy nem ez az igazi fotográfia, legalább is nem ez a magyar fotográfia útja. Nem találtuk benne saját magunkat. A sok mesterkéltn festői folthatás után világosságra, fényre és természetességre vágykoztunk. Megcsömörlöttünk a várostól, mely összhatásában szintén internacionális mázt hazudott magára... felkerekedtünk, hogy a magyar falu, a magyar táj és a magyar fajta napsugaras világában találjuk meg a magyar fényképezés igazi témakörét. Nem mondom, az elején megszédítettek minket is a néprajzi érdekességek, a sok ünneplő köntös között elsikkadt a lélek, de ez nem tartott sokáig. A magyar fajta sajátos egyéniségét, természetes báját akartuk képbe foglalni, a magyar táj varázslatos szépségét megcsillogtatni



a fény és árnyék különös játékában. Látod, valahogy így született a magyar stílus! Aztán kezdtek rákapni a többiek is. S mire észrevettük magunkat, tele volt az egész világ a magyar stílus dicséretével.”

(Mandarchiv.hu 2012)



13. Boldogi menyasszony, 1930. Balogh Rudolf

Féner az észak-magyarországi cigánytelepeken látottakból készült első szociofotó sorozatával elsősorban a magyaros stílus idilli képvilágát törte meg, amely stílus bár maga is a mesterkéeltség elől menekült, a túlzó szépség megmutatásáért küzdve mintha elfeledte volna eredeti küldetését. A magyar falu napsugaras bája és a rendszer által autentikusan magyarnak vélt arcok néznek vissza ránk Balogh Rudolf képeiről is – Féner cigányképei szinte nekik szegezik a kérdőjelet: mindebbe miért csak a többségi társadalom fért bele?

A magyaros stílus témaválasztásai így harsognak: „Mi, magyar fotográfusok és amatőrök azért értünk el újra a népies genre-képekhez, mert szeretjük, bámuljuk népünk ősi erejét és kitartását” (idézi Tarsoly 1996-2000). Talán a magyar nép ezen ősi ereje az, amelyet kizárólagosnak vélték a stílus követői és amelybe nem fértek bele a kisebbségek, így a cigányság sem. Féner az ő megjelenítésükkel törte meg a magyaros stílust, az MTI hurráoptimizmusának konstruált cigányképével ellentétes megközelítésével pedig nem illett többé a szocialista realizmus öntőmintájába sem.

mélyére hatol.” (Sándor 2010). Még tárgyképeiben – melyeknél némi idelizáltság kétségkívül megjelenik – sem a „putrit” látjuk, hanem otthonokat és egy-egy háztartás szokásait, például a fűre kiterített párnákat. Propaganda helyett a hétköznapiakat mutatta meg.



14. Arckép Féner Tamás Cigányok (Tartalékcsapat) című sorozatából, 1970-1973

Féner ezzel ugyanis elindította azt a folyamatot, amelynek hatására az „1970-es évek szociofotója a nyomor ábrázolásával politikai tettet hajtott végre” (Szuhaý 2002). Miközben a szociofotó történetének a '70-es éveket megelőző nagyobb szakasza a cigányok ábrázolásával a fennálló politikai rendszert kívánta legitimálni, a '70-es évek szociofotója – élén Fénerrel – megszabadult a propagandista kötöttségektől és az elképzeléstől, hogy a fotókon szereplőknek „azt kell hitelesíteniük, hogy az a világ, amelyről a képek szólnak, az a cigányok világa és már nem általában a szegényeké.” (Szuhaý 2002). Féner ominózus sorozata abban is eltért e megelőző korszak felfogásától, hogy búcsút mondott a távolságtartó képeknek.

Közeli felvételeivel megmutatta az arcokat, szemeket és kezeket, az anyjához bújó gyermeket, a szegénységben is összetartó közösségeket. Portréképeinél különösen igaznak hatnak a 168 óra riportjának sorai: „Féner önérzetes művész. Mindig is úgy vélte: a fotó nem csupán kopírozza a valóságot. Az optika a lélek

Féner később még több szociofotó-sorozatot is készített. A romák után bányászokat, vadászrepülőket és sebészeket is fényképezett – utolsó szociofotó-sorozata a budapesti zsidóság életét mutatta be.



15. Tárgyfotó Féner Tamás Cigányok (Tartalékcsapat) című sorozatából, 1970-1973



*„De több szociofotót már nem készített. Ambícióit a politika közönyössége is megtörte. Féner hitt abban, hogy fényképekkel jobba tehető a világ. Remélte, ha bemutatja, milyen kirekesztettségben, nélkülözésben élnek a szocializmusban, a párt azonnal felszámolja a putrikat, a szegénységet. Nem így történt.”*

(Sándor 2010)

A fotós több interjúban is arról nyilatkozott, hogy minden esetben a társadalmat szétfeszítő, gyakran ignorált konfliktus érdekelte és nem tagadta sosem, hogy a fényképezés egy eszköz volt arra, hogy véleményt mondhasson ezekről a dolgokról (Beke 2010). S talán a fényképezőgépe minden egyes kattintásában benne volt a hit, hogy az éppen születő képek változást hozhatnak:

*„Minden esetben nagyon konkrét társadalmi probléma érdekelt, arra szerettem volna választ keresni. Az, hogy ezek mennyire voltak 'aufklérista' válaszok, mint a cigánysorozatomban, az más lapra tartozik, ugyanis az ember egy darabig elhiszi, hogy ha megérti a problémát, akkor ismeri a megoldást is.”*

(Sándor 2010)



16. Féner Tamás Cigányok (Tartalékcsapat) című sorozatából, 1970-1973



17. Féner Tamás Cigányok (Tartalékcsapat) című sorozatából, 1970-1973

#### Kitekintés

A szociofotó kétféle lehet – magyarázza Szuhay az Artportal.hu-nak adott interjújában, mely a „Vidas Gitanas” – Cigányok Spanyolországban, valamint a Képek, cigányok, cigányképek tárlatok kapcsán készült.

„... [az egyik] csak megbotránkoztatni akar, megbélyegezni a fotón szereplőket, hogy ezek már csak ilyenek. A másik típus szolidáris: a fotós azt üzeni, őt felháborítja, nyugtalanítja, hogy emberek ilyen körülmények között élnek, segíteni akar, fel akarja hívni a figyelmet a helyzet tarthatatlanságára. ”

(Gócza 2013)

Ha e műfaji megközelítésű diskurzusban maradunk, azt kell mondanunk, hogy Féner Tamás képei a fenti lehetséges kategorizálás szerint a másodikba tartoznak: a Cigányok (Tartalékcsapat) című sorozat üzenetet hordoz a rendszer és a benne élők számára (és ellen) is a '70-es években. Rámutat egy társadalmi problémára, amelyet azelőtt elhallgattak, elfedtek és amelyről a fotós úgy érzi: változtatásra ítéltetett. Ehhez egyetlen eszköze pedig a (szocio)fotó, amelyet azonban – amint Féner is elismerte – mintha nagyobb hatalmasságként képzelne el, mint amekkora erő a valóságban realizálható lenne.

Ha reprezentációs folyamatként tekintünk e képekre, illeszthetjük hozzá Szuhay Péter néprajzkutató és szociológus kérdését is: „Kiderülhet-e egy fotóalbumból, egy azt követő kiállításból, a gondolatban tovább épített képgyűjteményből, hogy milyenek is igazán a cigányok?” (Szuhay 2007). A kérdésfeltevő válaszával egyetértünk, amennyiben csak azt állíthatjuk bizonyos magabiztossággal, hogy miként gondolkodnak egyes politikai vagy fotográfiai iskolák a cigányokról és mutatják be őket elképzeléseiknek megfelelően. Mindehhez fájó hiányként párosul a kevés vagy nem létező felvétel, melyet romák önmagukról és közösségeikről készítettek, készítenek. Mégis, bár „majd minden felvétel ideológiailag terhelt... talán nem hiábavaló ezeknek a képeknek a közzététele”, írja Szuhay,

hiszen a látottak jelentésrétegei és állításai vagy igazságai, a „sokféle konstruált valóságból talán egy új valóságot” adhatnak.

Így lehet meg a helye a szociófotó történetében a magyaros stílusnak és az idillt megtörő '70-es évek szociófotójának egyaránt. Minden esetben a fotós optikája keretezi a témát személyiségével, világnézetével és munkamódszerével együtt, a befogadónak pedig kritikai figyelemmel kell fordulnia a képek felé. Miközben pedig a fotónak magának is folyamatos mediatiszálásra van szüksége, a közvetítés folyamata is hangsúlyos lehet, melyben a kritikai figyelem elősegíthető vagy akár el is nyomható. Bármely esetben igaz, hogy ez egy intenzív és tevékeny folyamat – ha nyitottak vagyunk rá, talán máris teljesül Féner kívánsága: észrevettünk egy problémát, amit a társadalom, a rendszer a szőnyeg alá söpört.

### Felhasznált irodalom

Beke Dániel (2010): „Sosem szokom le a fotózásról” – interjú Féner Tamás fotóművésszel. *Pixinfo.hu*. Budapest: Pixinfo Kft.

URL: [https://pixinfo.com/cikkek/interju\\_fener\\_tamas](https://pixinfo.com/cikkek/interju_fener_tamas)

Bernáth Gábor-Messing Vera (2011): Szélre tolva. Kutatási zárójelentés a roma közösségek többségi médiaképeről. In Médiakutató 2012 tavasz

URL: [http://www.mediakutato.hu/cikk/2012\\_01\\_tavasz/05\\_roma\\_mediakep](http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_01_tavasz/05_roma_mediakep)

Gócza Anita (2013): „Az én cigányságomat csak te tartod számon”. *Artportal.hu*. Budapest: Artportal Hungary Kft. URL: <http://artportal.hu/magazin/klasszikus/az-en-ciganysagomat-csak-te-tartod-szamon>

Kemény István – Janky Béla (2003): A cigányok foglalkoztatottságáról és jövedelmi viszonyairól. A 2003. évi országos cigánykutatás alapján In: *Esély* 2003/6. Elérhető az interneten: [http://www.kemenyistvan.hu/images/pdf/2003\\_ciganyvizsgalat.pdf](http://www.kemenyistvan.hu/images/pdf/2003_ciganyvizsgalat.pdf)

Mandarchiv.hu (2012): Magyaros stílus a fotográfiában. Balogh Rudolf képei az OSZK-ban. *Mandarchiv.hu*. URL: [http://mandarchiv.hu/cikk/873/Magyaros\\_stilus\\_a\\_fotografiaban](http://mandarchiv.hu/cikk/873/Magyaros_stilus_a_fotografiaban)

Origo.hu (2013): Féner Tamás Kossuth-díjas fotóriporter. *Origo.hu*. Budapest: Origo Zrt. <http://www.origo.hu/foto/20100322-fener-tamas-fotoriporter-fotomuvesz-kossuthdijat-kapott.html>

OSZK.hu (2011): Időszaki kiállítás: „Latiatuc feleym zumtuchel”. Féner Tamás Kossuth-díjas fotográfus kiállítása. *OSZK.hu*. URL: <http://www.oszk.hu/kiallitasok/idoszaki-kiallitas-fener-tamas-fotomuvesz>

Sándor Zsuzsanna (2010): Kossuth-díj 2010: Fénnel írt vallomás. *168óra.hu*. Budapest: Telegráf Kiadó Kft. URL: <http://www.168ora.hu/itthon/fener-tamas-kossuth-dij-szociofoto-zsidotorvenyek-film-szinhaz-muzsika-52481.html>

Schiffer Pál (1970): Fekete Vonat. *Vimeo.com*. New York: VIMEO, LLC.

URL: <https://vimeo.com/81268277>

Szuhay Péter – Baráti Antónia (szerk.) (1993): Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből. URL:

[http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag\\_i\\_nemzetisegek/romak/a\\_vilag\\_letra/](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/a_vilag_letra/)  
Szuhay Péter (2002): Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig *Beszélő*, (7)7-8:97-107. URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-egzotikus-vadembertol-a-hatalom-onnon-legitimalasaig>

Szuhay Péter (2007): A (fotó)művészet szabadsága, a fényképezettek lázadása és az archiváló

korlátai, *Kisebbségkutató.tk.mta.hu*.

URL: <http://kisebbssegkutato.tk.mta.hu/uploads/files/archive/683.pdf>

Szuhay Péter (2010): Ki beszél? Cigány / roma reprezentáció a képző- és fotóművészetben In: *Etnicitás – Különbségteremtő társadalom*, szerk.: Feischmidt Margit, Gondolat – MTA

Nemzeti Etnikai és Kisebbségkutató Intézet, 2010, pp. 367-391.

URL: [http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag\\_i\\_nemzetisegek/romak/etnicitas\\_kulonbsegeteremto\\_tarsadalom/pages/000\\_konyveszeti\\_adatok.htm](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/etnicitas_kulonbsegeteremto_tarsadalom/pages/000_konyveszeti_adatok.htm)

Tarsoly István (szerk.) (1996-2000): A magyar fajta napsugaras világa. In: *Magyarország a XX. században. III. kötet, Kultúra, művészet, sport és szórakozás. Elérhető az interneten: <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/415.html>*

A képek forrása

1-10. kép: Szuhay Péter – Baráti Antónia (szerk.) (1993): *Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből. Sulinet.hu*.

URL: [http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag\\_i\\_nemzetisegek/romak/a\\_vilag\\_l\\_etra/](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/a_vilag_l_etra/)

11. kép: Molnár Gábor István Facebook profilja. URL:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=176001639116613&set=a.169359756447468.59812.100001203331235&type=3&theater>

12. kép: Handel Edit ballerina. *Artphoto.hu*. URL: <http://www.artphoto.hu/hu/kep/handel-edit-ballerina>

13. kép: Boldogi menyasszony. *Fotómúzeum.hu*.

URL: [http://fotomuzeum.hu/fotografiai/balogh\\_rudolf\\_boldogi\\_menyasszony](http://fotomuzeum.hu/fotografiai/balogh_rudolf_boldogi_menyasszony)

14-17. kép: Féner Tamás Kossuth-díjas fotóriporter. *Origo.hu*.

URL: [http://kepek.origo.hu/galleriesdisplay/gdisplay?xml=/1003/F\\_ener2010322202141/gallery.xml&rovat=fotoriport](http://kepek.origo.hu/galleriesdisplay/gdisplay?xml=/1003/F_ener2010322202141/gallery.xml&rovat=fotoriport)

Gönczi Petra

Kiss Eszter

[1] Kemény István vezetésével 1993-ban és 2003-ban is zajlott ilyen reprezentatív vizsgálat.

[2] „Fekete vonatok a Szabolcs-Szatmár megyéből ingázó dolgozókat szállító munkásvonatokat neveztek, amelyek vasárnap Budapestre, míg pénteken, illetve szombaton pedig Szabolcsba (illetve általában az ország északkeleti részébe) szállították az alacsony iskolázottságú fizikai munkásokat a 100-as számú Budapest–Szolnok–Debrecen–Nyíregyháza-vasútvonalon. A rendszeres balhékról elhíresült fekete vonat a Kádár-korszak Magyarországnak egyik ikonikus fogalmává vált. (Schiffer Pál – *Fekete Vonat* (1970), Vimeo.com)

Kiss Eszter – Lázár Kata – Mózs Barbara – Somogyi Zsóka Zsófia: Állóképek – Ikonok. Féner Tamás, Kovács Endre és Lakatos Erika munkái

2015. április 15-én a DocuArt Moziban a RomaKép Műhely keretein belül nyitotta meg kapuit a kiállítás, amelyen Lakatos Erika két, igen különleges képét („*Mindent látó szem*”, „*Sophia varázslatos kertje*”), Kovács Endre „*Vízafogó*” című sorozatának darabjait, illetve Féner Tamás romákról készített szociofotóinak egy részét láthatta a közönség.

Dolgozatunkban a három fotóművész a kiállított képekhez kapcsolódó munkásságát elemezzük, ezen kívül reflektálni szeretnénk a kiállítás után elhangozó kerekasztal-beszélgetésre, amin a három fotográfus mellett a kiállítást megnyitó Tóth Balázs Zoltán, esztéta is részt vett.

Mivel a három alkotó közül ketten is a szociófotográfia képviselői, így érdemes ezt a műfajt közelebbről is megvizsgálni. Az első ilyen jellegű, önálló kiadvány az 1920-as években jelent meg Magyarországon, virágzása a következő évtizedeket felölve a mai napig tart.<sup>[1]</sup> Témáját tekintve marginális helyzetű, perifériára került csoportok bemutatása áll a középpontban, melyben már a harmincas, negyvenes években a romák is helyet kapnak. A műfajban alkotó művészek személyes, megrázó felvételek által igyekeznek a társadalom egyenlőtlenségére irányítani a figyelmet.

Féner Tamás: *Cigányok / Tartalékcsapat* (1970-1972)

Féner Tamás 1938-ban született Budapesten, fotográfusi munkája mellett egyetemi oktatóként is tevékenykedik, hosszú pályája során több lap művészeti szerkesztője, képszerkesztője is volt. 1957-ben kezd el fotográfusként dolgozni, elsőként a Pest Megyei Hírlaphoz kerül gyakornokként, majd felveszik a Film Színház Muzsikához, ahol a következő harminc évet tölti. (Trencsényi 1997) Már ekkor élénken érdeklődik a szociófotó iránt, színházi tevékenysége során nem csak magát a látványt, hanem a munkafolyamatokat is igyekszik megörökíteni. Féner Tamás mára már nyugdíjas, akit a szakma nagyra becsült, élő legendájaként tartanak számon.

A *Cigányok* – később *Tartalékcsapat* – címet viselő sorozatát 1974-ben mutatták be a Miskolci Galériában, melyben a szabolcsi falvak roma közösségeinek mindennapjait örökíti meg. (Origo 2010) Féner a helyszínre Schiffer Pál dokumentumfilmjének kapcsán érkezik, mint a forgatást kísérő fotós. Itt készíti el szociográfiai jellegű sorozatát, melyről ma a fotótörténet úgy emlékezik meg, hogy képes volt „összetörni a magyaros stílus és a szocialista realizmus öntőmintáját”. (Szuha 2002) A hatvanas-hetvenes években ugyanis mind a szegénységet, mind a vidéki életet idilli hangulatú, sztereotip képekkel igyekeztek bemutatni, elfedve a jelenlévő, egyre súlyosabb problémákat. Féner szociofotográfusi tevékenysége ehelyett a valóság tükrözésére helyezi a hangsúlyt, őszintén igyekszik bemutatni alanyai életét, még akkor is, ha azt nem a korra jellemző „hurráoptimizmus” lengi be.

A sorozat képei didaktikus struktúra szerint épülnek fel, körbejárva a lakás, a munka, a család és az iskola témaköreit. A képek ugyan nagyon bensőségesen ábrázolják a helyi cigányok mindennapjait, Féner azonban hangsúlyozza, hogy számára fontos a három lépés távolság megtartása az alanyaitól, hiszen csak így tud objektív maradni, saját megfogalmazásában „rápillantani a dolgokra”. (Beke 2010)

Ugyan a képek között számos portré található, a meghatározóak mégis az emberek közötti, valamint az ember és környezete viszonyát bemutató fotók. Féner műveit pontos kompozíciók és meghatározó motívumok jellemzik, melyek által a *Cigányok* sorozatot is megrázó, őszinte hangulat hatja át. Az analóg géppel készült képeken gyakran fedezhetünk fel erős kontrasztokat, a kinti és a benti világ erőteljes ellentéteződését.



A sokszínű roma kultúrát és a helyi közösség hagyományait Féner pontosan megragadott tárgyi világon keresztül tárja a szemlélődő elé, az ilyen típusú képek rendkívül objektívák, mégis nagyon személyesek, közeli belátást engednek a falu lakóinak életébe.



A családok mindennapjait és hétköznapi tevékenységeit szuggesztív pillanatok elkapásával, néhány esetben beállított képeken, de gyakran teljesen kívülállóként fotózza a művész. Hangulatuk tükrözi a korabeli valóságot, a cigányság nehéz helyzetét, és ezzel párhuzamosan a közösség összetartását is.



A legmegrázóbbak talán azok a viszonylag közeli felvételek, melyek hatása a már említett bensőséges hangulatból erednek, és melyeket Féner a tőle megszokott kívülre helyezkedés, de közlőről láttatás eszközével ér el.





A fotográfus a későbbi pályafutása során sokáig nem szakadt el a szociófotózástól, készített sorozatokat többek között bányászokról és zsidó közösségekről, melyeken szintén a fent említett technikai megoldások és látásmódok érvényesülnek. Féner Tamás a rengeteg elismerés mellett 2010-ben Kossuth-díjat is kapott, mely szintén alátámasztja a magyar fotótörténetben tanúsított meghatározó munkásságát.

#### Kovács Endre: Vizafogó (1968)

Kovács Endre 1947-ben született, a középiskola után fényképészetet tanult, majd alapvetően műtárgy-fotózásra szakosdott, így főként művészeti folyóiratokban publikál. A Vizafogó-sorozat elkészültének idejében, 1966 és 1974 között a magyar underground, avantgard mozgalmak résztvevője és fotója. 1974-ben Svájcba emigrál, a Genfi Képzőművészeti Főiskolán tanul audiovizuális film-videó szakon, de a fotózást is folytatja. A rendszerváltás után, 1993-ban költözik haza, tagja a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének és a Magyar Fotóművészek Szövetségének.

A *Vizafogó* című, 52 képből álló sorozatot Kovács Endre 1968-ban készítette. Azon kívül, hogy a sorozat önállóan is többször kiállításra került már az *Amnesia temporis – Időleges felejtés* című fotógyűjtemény részét képezi, amely onnan kapta a nevét, hogy Kovács Endre hazatelepülése után fedezte fel újra az addigra elfelejtett képeit, köztük ezt a sorozatot is, ezért hivatkozik a fotókra Pócsik Andrea úgy, hogy „talált képekből” áll. (Pócsik – kézirat)

A talált jelző ugyanakkor egy másik szempontból is igaz a sorozatra, maga a téma is talált, ellentétben például Féner Tamás szervezett, szociológiai kutatások keretei között készült képeivel. Kovács Endre ugyanis a sorozat elkészültekor barátaival, személyes érdeklődésből látogatott a Vizafogónak nevezett külvárosi területekre, a Rákos-patak menti gyártelephez, hogy megörökítse az ott élő családok körülményeit. Az 52 fotó így szokatlan módon egyazon napon készült, nem előzte meg hosszas, bizalmi viszony kiépítése a fotón szereplőkkel, spontaneitása így nem is kérdéses.

Ugyanakkor a téma keresésének motivációjában mindenképp szerepet játszhatott az 1968-ra egyre hangsúlyosabbá váló szociológiai mozgalom, a szociófotó műfajának újjáéledése. A Féner Tamás által készített fotókhoz képest azonban különbség, hogy Kovács Endre képei mind a téma megragadásának módját, mind a komponálást, valamint a fotós és a képen láthatók közötti viszonyát tekintve inkább Moholy-Nagy László életművét és felfogását



tükrözik, nem pedig a kor szociofotós hagyományát. (Pócsik 2013) A képek sokkal inkább portré-jellegűek, nem a tárgyi kultúra, vagy a környezet és a szereplők közötti kölcsönhatás dominál, hanem a képen szereplő arcok, emberek töltik be a teret. Szintén eltér a szociofotó hagyományától, amennyiben nem explicit célja a társadalmi problémákra való figyelemfelhívás, az esztétikai élmény létrehozása iránti motiváció erőteljesebbnek tűnik.



A képeken szereplő cigány családok sorsa nem ismert, a gyár árnyékában, homályba veszve élnek, a sorozat egyes képei pedig ezt a homályt, sejtelmességet, rejtettséget igen érzékletesen adják vissza.



Ez az ismeretlenség összefonódva azzal, hogy a városban, így a szoros értelemben vett társadalmon kívül élő családokról van szó, illetve a „városi nomád” metaforikus képével azonban nem egyszer egzotizáló ábrázolásba torkollik. A sorozat egyes képei akaratlanul is újratermelik a vad, megszelídíthetetlen, a társadalomba be nem illeszkedő cigány

sztereotípiáját. Ezek a fotók erős oppozíciót képeznek a város, a gyári környezet, illetve az iparosodott társadalom és a falusi, tanyasi jellegű életet élő cigány családok között.



A fotósorozat rendkívüli esztétikai erejét azonban azok közvetlensége, családias jellege adja. A sorozat számos darabján a fotós felé irányuló gesztusokat látunk, a szereplők egyértelműen részesei, és nem csak alanyai, „áldozatai” a fotózásnak, ez pedig különösen figyelemre méltó tekintve a sorozat keletkezésének spontaneitását. A fotókon szereplők aktív részvétele fontos szempont, ugyanis több képen láthatunk nem teljesen felöltöztetett gyerekeket, ez a gyermeki meztelenség, illetve annak ábrázolása pedig már több vitát is kiváltott fotós körökben: joga van-e a fotósnak egy ilyen képet birtokolni, természetes vagy gyarmatosító lesz tőle a fotó? Kovács Endre fotói ebből a szempontból viszont egyértelműek, a szülők mozdulatai irányítják a fotós tekintetét.



Lakatos Erika: Roma Ikonok. New York – Budapest (1996 – 2011)

*Lakatos Erika* 1964-ben született, zenész roma családból származó fotóművész, dzsesszénekes. Középiskolai tanulmányait Budapesten, dráma tagozaton végzi. Ezt követően New Yorkban dzsessz- és fotószakon kezdi az egyetemet. Kiváló professzora, Stuart Fishelson, – akinek munkássága valódi inspirációt jelentett számára -, biztatására jelentkezik egy washingtoni nemzetközi fotóversenyre, melyen elnyeri az Év Fotográfusa díjat(1997). Mesterdiplomáját médiaszakon szerzi meg. A *Roma Ikonok* megszületésének ötlete ehhez az időszakhoz kapcsolható, ugyanis az albumban összegyűjtött fotók képezik diplomamunkáját, ekkor fő kutatási területe a romák sztereotipikus ábrázolása. 2005-ben hazatér és külföldön szerzett tapasztalatait a magyar fotóművészet palettáján kamatoztatja.

*A Roma Ikonok, New York – Budapest, 1996-2011*, emlékkönyv a művésznő kislányának, Sophiának, önmagában egy igazán sokrétű, önreprezentatív fotókból álló alternatív portrészorozat. A meglehetősen nehézkesen induló, megelőző kutatás során a művésznőre nem csupán saját roma származása, de az őt körülvevő számos más, kisebbségi és nem kisebbségi kultúra is termékenyen hatott. A folyamatosan változó projekt alapötlete egy olyan munka elkészítése volt, amely a sztereotipikus ábrázolás ellen szól. Lakatos Erika egyetemi tanulmányai alatt ismerkedett meg közelebbről az önreprezentáció fogalmával. Roma művészként fontosnak tartja, hogy kultúráját nem egy kívülálló szemével, hanem résztvevőként, saját élményein keresztül ismertetheti meg. Képeit azonban nem csak romákról készíti. A megtévesztő, ám tudatos címadás (*Roma Ikonok*) ez által erősíti az album mondanivalóját: a kultúra közöttünk létezik, minden kultúrának vannak olyan elemei, amelyek értékesek és cserélődnek, a különféle sztereotípiák pedig csak a fejünkben léteznek egyfajta gátként, amelyet megfelelő nyitottsággal és empátiával le lehet győzni. Ennek egy kiváló példája a *Roma Ikonok*.

A Roma Ikonok meglehetősen privát tereket megmozgató, a különféle médiumok határait átlépő fotók gyűjteménye. A könyvben szereplő képek alapja minden esetben a hagyományos értelemben vett *fotó*, azonban a kész alkotások számos utómunkán átesve érik el végső formájukat. Minden kép különféle alkotói rétegeket örökít meg, meglehetősen spontának, gyakran néhány év is eltelik a fotó készülte és a végső igazítások között. Így kerül alkotó és alkotás intim viszonyba egymással, hiszen az utólagos javítások, rádolgozások a már kész anyagra megmozgatnak emlékeket, benyomásokat, tapasztalatokat, amelyek valaha foglalkoztatták a művészt. A képző – és fotóművészet határait feszegető multikulturális portrék vad színei, a váratlan formák és szokatlan technikák intenzív érzéki benyomásokat keltenek szakértőben és laikusban egyaránt.



Sophia mágikus kertje, Polaroid SX-70

Lakatos Erika zenén és fotográfián kívül az írásban is megtalálta az önreprezentáció lehetőségeit. A Roma Ikonokban olvasható szöveges elemek a free writing jegyében születtek, s mintegy magyarázzák, kiegészítik a fotókat. Keletkezésük igen érdekes, némelyik már a fotók készülte előtt megíródott, mintegy múzsaként szolgáltak Lakatos Erikának a képi anyagok elkészítéséhez. Az írások nem csak útmutatóként szolgálnak az értelmezéshez. Segítenek a befogadónak egy személyesebb kapcsolatot kialakítani az alkotással, közelebb kerülni az alkotóhoz, de ugyanakkor az alkotó-alkotás viszonyának intim szféráját is erősítik.

Lakatos Erika egyedi, a magyar fotóművészetben nem nagy gyakorisággal előforduló képei megmozgatnak jelent, múltat és jövőt, de ami a legfontosabb: különböző kultúrákat közelítenek egymáshoz.

## Összegzés és a kiállítás értékelése

Az elemzések alapján láthattuk tehát, hogy a három fotóművészt egyaránt megkülönbözteti a kor és a körülmények, melyben képeiket megalkották, de az ábrázolás módja és kivitelezése is. Ez a legszembetűnőbb, hisz míg Féner és Kovács képei hagyományos szociofotónak mondhatók – habár a Vízafogó elemei inkább portré-jellegűek-, Lakatos Erika manipulált, rajzolt, színes és többszöri átdolgozással készült képei egy teljesen más megvilágításba helyezett roma kultúrát szerepeltetnek.

A kiállítás kontextusát, melyben ezek, az egymástól igen eltérő műalkotások szerepet kaptak, a Romakép Műhely kurzusa adta. Azonban Tóth Balázs Zoltán, esztéta és fotós, a tárlat megnyitóbeszédében a három művész találkozási metszeteként a tematikát, a romaábrázolást, valamint a személyességet is hangsúlyozta.

A személyességhez leginkább a saját élmény és a fotókhoz fűződő kapcsolat áll legközelebb. Lakatos Erika képeit akár önreprezentációkként is értelmezhetjük, nemcsak saját életéből (kislánya fotózása) ragad meg pillanatokot, hanem romaként a saját kultúráját, a „rólunk-at” ábrázolja. Ezek mellett női identitása, az anyaság és a gyermekéhez való viszonya is befolyásolta a képek megalkotásakor. Mindezeket pedig megpróbálta úgy kivitelezni, hogy ne állítson, és ne erősítse a sztereotípiákat. Vallja, hogy a romaság nem csak a romákról szól, nem tartja őket elszigetelt körnek, képein ezért nem csak romákat jelenít meg, hanem egy színes, mozaikokból álló multikulturális közeget, melybe egyaránt belefér, a magyar, az amerikai és az afrikai közösség is. Szerinte azért hatékonyabb ez az ábrázolási mód egy kultúra bemutatására, mivel egy szociofotó nehezen ragad meg egy egyéniséget, legtöbbször csak a külsőségekre koncentrál, a fotós pedig általában egyáltalán nem ismeri ezeket az embereket. Az album, melyben a képek szerepelnek, a művésznő naplójából született; a fotókhoz egy-egy általa írt, személyes hangvétellű szöveget is olvashatunk.

Féner és Kovács képei a szociofotó műfaján belül mozognak. Ezek a képek a magyarországi cigányok életkörülményeit, a szegénységből eredő problémákat hivatottak ábrázolni. Féner sorozata a legfontosabb társadalmi és közpolitikai kérdések mentén készült el: lakhatás, iskoláztatás, munkanélküliség, család. A képek a társadalmi egyenlőtlenségekre is megpróbálták felhívni a figyelmet. Azonban a szociofotók hőskorában a romák egy kutatás tárgyává, politikai eszközzé váltak. Mindkét sorozat a rendszerváltás előtt készült el, de egyik sem lett a rendszer „áldozata”: Kovács kizárólag saját célra és nem sajtónak készítette őket, Féner pedig ki is állíthatta képeit.

Nem-roma fotósként gátak akadályozhatták mindkét művész alkotásmódját. Bizalmas és meghitt kapcsolatot kellett teremteniük a közösséggel a cigánytelep meglátogatásakor. Féner a beszélgetésben kiemelte, hogy fontos a három lépés távolság az ábrázolni kívánt személyekkel, ugyanakkor „le van kötelezve nekik, hisz neki adták az arcukat”.

Kovácsnál a személyesség az ábrázolásmód ártatlanságával jelenik meg. Ahogy Tóth Balázs is hangsúlyozta, képei olyanok, mintha amatőr fotós készítette volna. Talán ez a műtárgyfotós munka és a portrékészítés ellentétéből fakad. Ugyanakkor Kovács igen meghatározónak tartja, hogy a roma ön/reprezentáció minden lehető médiumban jelen legyen és a szemléletmód változását eredményezze: végre úgy láthassuk a romákat, ahogy saját magukat látják.

Ez a probléma pedig végsősoron elvezet minket a képek befogadási kontextusának kérdéséhez, valamint a képek jövőbeli sorsához: mindhárom fotós bízik abban, hogy fotóik további publikum elé kerülnek majd, a nagymértékű manipuláció ellenére is, de azt még kétségesnek tartják, hogy mennyire fogja érdekelni a közönséget, Lakatos Erika saját sorsukra hagyja képeit, hiszi, hogy el fognak jutni oda, ahova kell.

Készítette: Kiss Eszter  
Lázár Kata  
Mózs Barbara  
Somogyi Zsóka Zsófia

#### Felhasznált irodalom

Beke Dániel: „*Sosem szokom le a fotózásról*” – interjú Féner Tamás fotóművésszel. Pixinfo.com, 2010, URL: [https://pixinfo.com/cikkek/interju\\_fener\\_tamas](https://pixinfo.com/cikkek/interju_fener_tamas) (2015.05.06.)

Féner Tamás *Kossuth-díjas fotóriporter*, Origo, 2010. <http://www.origo.hu/foto/20100322-fener-tamas-fotoriporter-fotomuvesz-kossuthdijat-kapott.html> (2015.05.06.)

Féner Tamás: *Fények által homályosan*. Budapest, Scriptor füzetek 10., 1993.

Lakatos Erika. (Interjú Lakatos Erikával). FotoVideó Magazin, 2010. URL: <http://www.fotovideo.hu/interjuk/lakatos+erika.html> (2015.05.06.)

Lakatos Erika – *Roma Ikonok, New York – Budapest, 1996 – 2011*. (Videó a kiállításról), 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nRzRxqxMfA0> (2015.05.06.)

Kovács Endre *életrajza* URL: <http://kovacsendre.hu/index.html> (2015.05.06.)

*Kritika és Nostalgia – Off Biennálé 2015*. (Kiállítás-ismertető) URL: <http://offbiennale.hu/kategoriak/kritika-es-nostalgia-vizafogo-1968/> (2015.05.06.)

Kovács Endre: *Az ideiglenes amnézia*. 2011. (Kiállítás-ismertető) URL: <http://kovacsendre.hu/amnez/index.html> (2015.05.06.)

Pócsik Andrea: *Teremtő tekintetek. Kritika és nostalgia* (Kéziratban)

Pócsik Andrea: *A hetvenes évek „társadalmiasított” filmkultúrájának cigányképei*. Apertúra, 2013. tavasz URL: <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-a-hetvenes-evek-tarsadalmiasított-filmkulturajanak-ciganykepei/> (2015.05.06.)

*Roma Ikonok* (Kiállítás-kritika). Fuga 2013. URL: <http://fuga.org.hu/roma-ikonok/> (2015.05.06.)

*Roma Ikonok – Megjelent Lakatos Erika fotográfiai albuma*. Népszava, 2011. URL: <http://nepszava.hu/articles/article.php?id=496601> (2015.05.06.)

*Romakép Műhely – Állóképek – Ikonok* (Videó a kerekasztal-beszélgetésről), 2015. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=T05WH7kkuAs> (2015.05.06.)

Szuhay Péter: *Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásig*, Beszélő. 2002 (7)78:  
97-107. URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-egzotikus-vadembertol-a-hatalom-onnon-legitimalasaig>, (2015.05.06.)

Trencsényi Zoltán: *Beszélgetés Féner Tamással*, Fotóművészet, 1997. URL:  
[http://www.fotomuveszet.net/korabbi\\_szamok/199756/beszelgetes\\_fener\\_tamással?PHPSESSID=ab4441502c1326dd91266d86a536ad5f](http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/199756/beszelgetes_fener_tamással?PHPSESSID=ab4441502c1326dd91266d86a536ad5f) (2015.05.06.)

Szabó Mercédesz - Vörös Dóra Rebeka: Filmes trauma-reprezentáció a 2008-2009-es romagyilkosságok tükrében

Jelen dolgozatban a 2008-2009-es romagyilkosság-sorozat és az azt feldolgozó két film, az *Ítélet Magyarországon*, valamint a *Csak a szél* című alkotást mutatjuk be a trauma-reprezentáció keretében.

A trauma-reprezentáció fogalmával leginkább irodalmi területen találkozhatunk a különböző művek elemzése során, azonban vizsgálata a filmek esetében is rendkívül fontos. Azt feltételezzük, hogy a traumák feldolgozásának dinamikusabb, átélhetőbb és fokozottan intenzívebb módja az események mozgóképen való megjelenítése, feldolgozása és megosztása.

Ahhoz, hogy értelmezhesük a trauma-reprezentáció kérdéskörét, először magának a trauma definíciójának ismertetésére, majd ezt követően a két film elemzésén keresztül a trauma ábrázolásának bemutatására vállalkozunk, illetve annak a társadalomra és emlékezetre gyakorolt hatásának a jelentőségére mutatunk rá.

„A pszichológiai definíció értelmében traumának tekinthető minden olyan egyszeri vagy krónikus lelki és/vagy testi extrém abúzus (például nemi erőszak, baleset, gyógyíthatatlan betegség, fontos személy halála, természeti katasztrófa, válás, totalitárius hatalomnak való alávetettség stb.), amely hosszantartó és diszfunkcionális emocionális reakciókat vált ki a túlélőben, tehát nem képes azt feldolgozni, ezért az érzelmi háztartás, az identitás, a szociális kapcsolatok és a globális jelentésrendszer negatív módosulásaihoz vezethet” (Pintér 2008).

Virágh Szabolcs a trauma átélésének élményét két összetevőre osztja, *váratlanságra* és *állandósulásra* (Virágh 2011). Témakörünk szempontjából mindkét komponens jelentős, ugyanis a 2008-as első támadás meglepetésszerűen, egyik napról a másikra történt, miután az első-, másod- és harmadrendű vádlott elhatározta, hogy a romák megfélemlítése érdekében hajtják végre cselekedeteiket. Emellett állandósult is az esemény, ugyanis több helyszínen, tíz alkalommal is támadást követek el a vádlottak. Virágh szerint az állandósulás azonban nem csupán azt jelenti, hogy a cselekmény folyamatosan, többszöri alkalommal megtörténik, hanem annak hatására is utal (Virágh 2011). A romagyilkosságok során állandóvá vált a roma emberek életében a félelem, a rettegés attól, hogy vajon mikor válnak ők is gyilkosság áldozatává. A következőkben bemutatásra kerülő *Csak a szél* című film is ezt a nyugtalanságot, szorongást mutatja be, mely átszövi a színészek által megtestesített romák mindennapjait.

Fliegauf Bence 2012-es filmje a *Csak a szél* egészen más nézőpontból köthető a trauma-reprezentációhoz, mint az áldozatoknak, az áldozatok hozzátartozóinak is szóló *Ítélet Magyarországon*. Bár valós eseményeken alapul, a megtörtént támadásokat csak inspirációként használja fel. Ugyanakkor mindkét filmre jellemző, hogy elsősorban nem csak a roma közösséghez szól, a gyilkosságokban közvetlen módon nem érintett nem roma közösséget is a trauma részesévé kívánja tenni.

A *Csak a szélben* a tényleges történésekhez lazán kötődő cselekmény egy áldozatul esett család napját mutatja be közvetlenül a tragédia előtt. Fliegauf filmje nem azért formabontó, mert a roma lét egy addig feltáratlan aspektusát ragadja meg, hiszen már meglevő jól ismert motívumokból építkezik (rendkívüli szegénység, iskolakerülés, közmunka), hanem mert



lehetővé teszi a nézőnek, hogy pozitív módon azonosuljon a szereplőkkel. Az azonosulás megteremtése érdekében a rendező rendkívül tudatos vizuális stratégiákat alkalmaz, rengeteg a kézi kamerás felvétel, a közeli kép és a szűk képkivágás. Fliegaufl először vizuálisan, majd ennek következményeképp emocionálisan is összeköti a befogadókat a karakterekkel. A kamera folyamatosan valamelyik szereplő közvetlen közelében marad, a felvételek az ő szemszögéből vagy szorosan mögötte haladva, a válla felett átnézve készülnek (Strausz 2014).

A három karakter napja három különböző cselekményszálon fut. Mari, az édesanya közmunkára megy, majd takarítani az általános iskolába. Anna, az idősebb gyermek bemegy az óráira, utána pedig az egyik alkoholista szomszéd kislányára vigyáz, eközben öccse, Rió az előző bűncselekmények helyszínein lófrál, és bunkert készít arra az esetre, ha az ő családját is támadás érné (Strausz 2014). A hangsúly nem magán az előre látható végkifejleten van, sokkal inkább a cselekményt személyessé tevő apróságokon, a gyilkos rasszizmust előrevetítő mindennapi bosszúságokon, mint a méterekkel a megálló után lefékező buszsofőr, a portás piszkálódása. Maguk az elkövetők nem is képezik részét a narratívának, nem ismerjük meg személyes motivációjukat, az egyik helyszínen felbukkanó rendőrök válnak szándékaik szócsövénév. A helyi rendőr direkt rasszizmusa fogja egybe az apróbb incidenseket és erősíti fel sorozatgyilkosság méretűvé, még a pesti kollegája a többségi társadalom tétlenségét és beletörődöttségét reprezentálja.

A filmben szembetűnő az a roma és nem roma nők közötti ellentét is, mely a hajszínekben mutatkozik meg. A közmunka előtt a sötét hajú Mari egy ruhacsomagot kap egy szőke hölgytől, aki ezzel támogatni szeretné a családot. Ezt követően az általános iskolában Mari és a szőke takarítónő közötti konfliktusnak lehetünk szemtanúi, valamint Anna esetében is felfedezhető ez az ellentét, amikor az öltözőben osztálytársnőjével, egy szőke lánnyal látható, aki valószínű, hogy nemi erőszak áldozatává válik. A világos és sötét haj közötti kontraszt az alá-fölérendeltségi viszonyra is utalhat. Noha a ruhákat átadó szőke nő segítős szándéka megkérdőjelezhetetlen, érezhető a társadalmi különbség a két asszony között. Ezt erősíti meg a takarítónő is, aki szándékosan sértegeti Marit, holott mindketten azonos munkaköri pozíciót töltenek be. Emellett az iskola öltözőjében lejátszódó jelenet során észrevehető az is, hogy a magát éppen cicomázó szőke lány, aki nagyobb gondot fordít kinézetére mint Anna, láthatóan jobb körülmények között él. Említhetjük itt példaként a deospray használatát, mely Anna számára luxuscikknek tekinthető. Erre utal a körömlakk is, melyet Anna egy rajzért cserébe kap. Ennél a jelenetnél érzékeljük el a külsőségek közötti különbség vizsgálatánál az a pont, amikor három szélsőséges stílust képviselő lány, akik ezt „feketességükkel” (fekete haj, ruházat, feketére festett száj) hangsúlyozzák, Annával mégis kapcsolatot teremtenek. Ők a filmben Annát nem romaként kezelik, hanem egy olyan lányként, aki nagyon szépen tud rajzolni. Fliegaufl filmje ezekben a képsorokban arra mutat rá, hogy a többségi társadalom miként rekeszti ki azokat az embereket, akik valamilyen formában különböznek tőlük. Ugyan nem látjuk azt, hogy a három „sötét” stílusban fellépő lány milyen társadalmi életet él az intézményben, de feltételezhető, hogy ugyanolyan elszigetelten járnak-kelnek az iskola falai között, mint Anna és ez a különbségük kapcsolja össze őket a filmben.

A rendező úgy kényszeríti bele a nézőt, hogy azonosuljon a kilátástalan helyzetben levő romákkal, hogy közben azt is tudatosítja benne, hogy maga is hibás a karakterek izoláltságáért. A két, befogadóra ruházott identitás tovább fokozza az előre látható

végkifejletből következő folyamatos feszültséget. A nézőnek, aki bár tudja, hogy a karakterek a bűncselekmények áldozatai lesznek, és egy kivételével mindegyik életét veszti a film végén, brutálisan megszakad identifikációja a szereplőkkel (Strausz 2014). Az okozott sokk által a befogadók minimális mértékben bár, de átérezhetik az áldozatok hozzátartozóinak veszteségét, és újraértékelhetik a film alapjául szolgáló tényleges eseményeket.

Mindemellett azonban az is elmondható, hogy a *Csak a szélnek* nincs lezárása. A nézőben számos kérdés merül fel azzal kapcsolatban, hogy az életben maradt Rió élete miként folytatódik a gyilkosság után, valamint a Torontóban élő apa hogyan szerez tudomást a családjával történt eseményekről, illetve a temetésre haza tud-e utazni, vagy fiát magához tudja-e venni. A történetből azt sem derül ki, hogy a halottak öltöztetéséhez ki rakta össze a ruhákat, illetve ki intézte el a temetést. Sejthető, hogy a pénzhiánnyal küszködő család végső búcsúztatását az apa finanszírozta, azonban erre Fliegau filmje nem ad pontos választ és ezáltal még inkább felkelti a nézők érdeklődését és felébreszti az empátiát a szereplők, valamint a túlélő kisfiú iránt.

A *Csak a szél* című alkotás tehát a trauma-reprezentáció során az átélés eszközével magában a befogadóban is traumát generál, aki nem szükségszerűen azonos a történések közvetlen érintettjeivel. Célja sokkal inkább a kollektív felelősségtudat felélesztése, a trauma kiterjesztése az elszenvedő közegről a film minden egyes nézőjére, hogy a szubjektív nézőpontnak köszönhetően újraértékelhessék a tényleges történéseket.

A trauma-feldolgozás közvetlen ábrázolásának tekinthető az *Ítélet Magyarországon* című dokumentumfilm is, mely a 2008-2009-ben történt romák ellen elkövetett támadás- és gyilkosságsorozat perét dolgozza fel.

A film az első tárgyalási naptól (2011. március 25.) kezdődően az ítélelhirdetés napjáig (2013. augusztus 6.) tökéletes képet mutat a per hangulatáról, a résztvevők személyiségéről, illetve arról az apátiáról is, hogy a tárgyalóteremben a per közvetlen érintettjein kívül nem igazán volt érdeklődés az eredmények iránt, holott egy nyílt tárgyalásról volt szó (Matalin 2014). Hajdú Eszter rendező volt az a gyilkosságoktól és pertől független személy, aki stábjával együtt mind a 167 tárgyalási napon részt vett és azt kameráival rögzítette, melynek következtében közel 2000 órányi felvételből hozta létre 107 perces filmjét (Dinamó Műhely 2014). A dokumentumfilm készítése során a nyers felvételekből készült anyag folyamatosan rövidült, azaz egyes jelenetek kivágását követően született meg a két és fél évig húzóódó tárgyalás összefoglalójának tekinthető alkotás. Hajdú például az aktuálpolitikai eseményekhez kapcsolódó részeket azért nem hagyta benne filmjében, mert egy olyan dokumentumot kívánt létrehozni, amely nem csupán a magyar, hanem a külföldi közönség számára, évek elteltével is világos képet mutat a per menetéről, valamint magáról a tragédiáról is (Gyárfás 2014).

Hajdú Eszter elmondása szerint a felvételekre jellemző a cinema verité műfajához hasonló megfigyeléses módszer, ahol az eseményeket befolyásolástól mentesen, kívülrőlként rögzítették (Dinamó Műhely 2014). A rendező több interjút is készített a tárgyalás résztvevőivel, de ezeket állítása szerint azért nem használta fel a filmbe, mert a magyarázatok helyett inkább az események hű bemutatására törekedett. Tehát a nézőkre nem az interjúalanyok elbeszélései alapján akart hatást gyakorolni, hanem a tárgyalóteremben zajló események ábrázolásával (Gyárfás 2014). Ennek ellenére pár

percben külső felvételek szemtanúi is lehetünk a dokumentumfilmben. Az egyik ilyen alkalom, amikor Miszori László bíró az események helyszínén tekint körül, míg másik esetben az áldozatok hozzátartozói szólalnak meg. Ezek a jelenetek nyújtanak betekintést a gyászba és engedik a közönséghez olyan közel az áldozatok hozzátartozóit, hogy a bennük rejlő fájdalom átérezhetővé váljon (Kránicz 2014). Mindemellett olyan filmkockák is megjelennek a nézők előtt, melyek a tárgyalás szüneteiben készültek. Ekkor szemtanúi lehetünk annak, ahogyan Dr. Csonka Árpád, a sértettek jogi képviselője beszélget a családtagokkal és megkérdezi Kóka Jenő özvegyét, hogy evett-e már aznap valamit. Az ügyvéd szavaiból áradó szeretet és gondoskodás megható jelenetté válik a filmben.

Hajdú Eszter több kamerát is felállított a Pest Környéki Törvényszék tárgyalótermében, így lehetősége nyílt arra, hogy ne csak a bírói kart, hanem az egész helyiségben zajló mozdulatokat rögzítse (Gyárfás 2014). Ennek hatására a filmben számos közeli jelenetet és ezek révén érzelmeket, reakciókat láthatunk, mindez pedig valószínűleg egyetlen kamerával nem lett volna megvalósítható. Ilyen például az egyik olyan pillanat, amikor a másodrendű vádlott összemosolyog a bírónővel. Ez a jelenet számos kérdést felvet a nézőben a bíróság elfogultságával kapcsolatban. Erre utalnak a film főszereplőjének tekinthető Miszori László bíró megnyilvánulásai is, amikor több alkalommal is rendre utasítja a sértetteket, majd pénzbírságot szab ki az egyik áldozat édesapjára a bírói tanáccsal szemben tanúsított tiszteletlensége miatt. Ezzel ellentétben többször is megjelennek a vásznon olyan jelenetek, amikor a vádlottak rendbontása maximum szóbeli fegyelmezést von maga után. Azonban annak ellenére, hogy a bíró személyét illetően felmerül annak a lehetősége, hogy esetleg a vádlottak pártján áll, illetve ő maga is rasszista nézeteket vall, Miszori bíró karaktere éles fordulatot vesz, amikor a nyomozati eljárásban részt vevő tanúkat vonja kérdőre. A bíró leplezetlen indulattal mutat rá azokra a hibákra, melyeket a helyszíni szemlét tartó tűzoltó, mentőtiszt és nyomozó vétettek. Miszori bíró ebben az esetben annak a véleményének is hangot ad, hogy „ha ez így megy ebben az országban, az minden tekintetben vállalhatatlan”. Tehát a rendező ennek a résznek a bemutatásával nem pusztán az eljárást folytató szervek mulasztásaira, hanem az országban jelenlévő rasszizmusra is felhívja a figyelmet (Kovács 2014). Erre utalnak azok a képsorok is, melyek az elsőrendű vádlott karján látható tetoválásokat emelik ki, illetve az erről készült vallomásokat mutatják be (Kránicz 2014), valamint a vádlottak otthonában készített felvételek is, ahol a Hitlert ábrázoló kép egyértelművé teszi azt a világnézetet, melyet a vádlottak képviselnek (Ruff é.n.). Következésképpen megállapíthatjuk, hogy a dokumentumfilm nem csupán a romagyilkosságok perének feldolgozása, hanem azon keresztül egy olyan társadalmi probléma ábrázolása is, melyre rendszerint a háritás a jellemző. Az *Ítélet Magyarországon* a cigánysággal szembeni ellenszenv és a rasszizmus meghazudtolhatóan létének bemutatása (Kovács 2014), mely a *Csak a szélben* szintén megjelenik.

Virágh szerint a trauma feldolgozásában jelentős szerepet játszik az átélt események tapasztalatainak másokkal való megosztása, valamint „a megoszthatóság egyszersmind feltételezi az élmény valamiképpen reprezentálását is, a reprezentálás pedig nem történhet az emlékezet működése nélkül” (Virágh 2011). Tehát azáltal, hogy a gyilkosságsorozatot az áldozatok hozzátartozói elmesélik, egyben azt fel is idézik, mely hozzájárul ahhoz, hogy a történések ne vesszenek a feledés homályába. Ezek az elbeszélések figyelhetőek meg az *Ítélet Magyarországon* című filmben is, amikor a sértettek családtagjai vallomásaik tétele során visszaemlékeznek a tragikus eseményekre. A film azonban mindemellett, hogy a

történekekről beszámol, láthatóvá is teszi a tanúkat és az arcukon megjelenő érzelmekkel még mélyebb hatást gyakorol a közönségre, mintha az csak papírra vetve lenne olvasható.

Ugyanakkor mindkét film a tragédia bemutatásával emléket is állít a gyilkosságok áldozatainak. Az *Ítélet Magyarországon* egyik legmegrázóbb pillanatának tekinthető az a jelenet, amikor a bizonyítékok felmutatása során előkerülnek az öt éves kisfiú, Csorba Robi testén ejtett sérülésekről készített felvételek. Hajdú Eszter elmondása szerint ezeket a részeket kezdetben nem akarta felhasználni filmjében, de az áldozatok hozzátartozói ragaszkodtak hozzá, hogy a közönség lássa azt a brutalitást, mellyel kivégezték szeretteiket. A rendező ezeket a képsorokat hasonlatosnak tartja ahhoz, ahogy a holokauszt áldozatokat megjelenítik különböző dokumentumokban és úgy gondolja, hogy a valóság láttatásával nem lehet ezeket az eseményeket lekicsinyelni vagy elrejteni. Mindemellett a rendező és a hozzátartozók is remélik, hogy az *Ítélet Magyarországon* hatására a többségi társadalomra jellemző empátia nőni fog az áldozatok családtagjai és a cigányság iránt (Gyárfás 2014).

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy igazolást nyert az a korábban tett állításunk, mely szerint a trauma filmen történő ábrázolása az irodalmi alkotásokhoz viszonyítva erőteljesebb hatást gyakorol a közönségre azáltal, hogy átélhetőbbé teszi az eseményeket. A *Csak a szélben* a kamerahasználat révén szinte testi közelségbe kerülő szereplők, illetve az *Ítélet Magyarországonban* a tanúvallomást tévő családtagok tekintetében felfedezhető érzelmek a vizualitás révén még mélyebbé válnak és a közönségben kialakítanak egyfajta azonosulást. Ennek az azonosulásnak a következtében válik átérezhetővé a gyász, valamint az igazságtalanságból adódó fájdalom, az elszigeteltségből és elnyomásból eredő félelem érzése is.

## Kitekintés

A négy vádlott a sajtó híreivel ellentétben nem kilenc, hanem tíz helyszínen<sup>[1][2]</sup> lőfegyverekkel és Molotov-koktélokkal végrehajtott támadásai hat ember, köztük egy kisgyermek életét követelték és öt embert súlyosan megsebesítettek. Az elsőfokú bíróság 2013. augusztus 6-án Csontos Istvánt (negyedrendű vádlott), az utolsó két támadásban sofőrként résztvevő vádlottat 13 év fegyházbüntetésre, míg az első- (Kiss Árpád Sándor), másod- (Kiss István Zoltán) és harmadrendű vádlottat (Pető Zsolt István) tényleges életfogytiglanra ítélte és 10 év közügyektől való eltiltást szabott ki rájuk. Az elsőfokú bíróság ítéletét követően a vádlottak fellebbezést nyújtottak be és a másodfokú tárgyalás 2015. április 15-én vette kezdetét, melynek ítélethozatalára 2015. május 8-án került sor.

A Fővárosi Ítéltábla helybenhagyta az elsőfokú bírói döntést, ugyanakkor jogerőre csak a negyedrendű vádlott, Csontos István ítélete emelkedett. Mindemellett személyi szabadság megsértésében is bűnösnek találták a vádlottakat abban a 2008. március 7-én elkövetett besenyszögi rablásban, amikor G. Csaba vadásztól eltulajdonították azokat a lőfegyvereket, melyeket a romák ellen elkövetett támadások során használtak.

A vádlottak fellebbeztek a másodfokon eljáró bíróság döntése ellen, azonban ez nem változtat az életfogytiglani ítéleten. A Kúria két dolgot fog majd vizsgálni: utánajárnak annak, hogy a másodfokú bíróság döntése helytálló-e, illetve azt is megnézik, hogy eljárási hiba történt-e a persorozatban (HírTV 2015). Amennyiben a harmadfokú tárgyaláson a Kúria hibát

talál az első- és másodfokú ítéletben, akkor hatályon kívül helyezheti a bíróság döntését, valamint az egész eljárást előlről kell kezdeni. Dr. Bérdi Zsolt, az elsőrendű vádlott védője szerint hatályon kívül kell helyezni ezt az eljárást és ez is a céljuk a harmadfokú tárgyalás során. Azonban Dr. Csonka Árpád úgy gondolja, hogy a nyomozati eljárásban felmerült hibák – melyeket a későbbiekben orvosoltak – ellenére a harmadfokú tárgyalás során nem lesznek gondok és az első-, másod-, és harmadrendű vádlott ítélete is jogerőssé válik (HírTV 2015).

#### Hivatkozások:

Cigányvadászatper (2012): 2008. június 2. – Debreceni menekült tábor. *Cigányvadászatperblog*. Megjelenés dátuma: 2012 február 19.  
URL: [http://ciganyvadaszat-per.blog.hu/2012/02/19/2008\\_junius\\_86](http://ciganyvadaszat-per.blog.hu/2012/02/19/2008_junius_86)

Dinamó Műhely (2014): Leszorító, csendre parancsoló valóság – interjú Hajdú Eszterrel, az Ítélet Magyarországon c. film rendezőjével. *Dinamó Műhely*. Megjelenés dátuma: 2014. 08. 02.  
URL: [http://dinamo.blog.hu/2014/08/02/leszorito\\_csendre\\_parancsolo\\_valosag\\_interju\\_hajdu\\_eszterrel\\_az\\_itelet\\_magyarorszagon\\_c\\_film\\_rendezo](http://dinamo.blog.hu/2014/08/02/leszorito_csendre_parancsolo_valosag_interju_hajdu_eszterrel_az_itelet_magyarorszagon_c_film_rendezo)

Gyárfás Dóra (2014): Ezután már nem lehet egy jót cigányozni. *Origo*, 2014. 05. 14.  
URL: <http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20140514-ezutan-mar-nem-lehet-egy-jot-ciganyozni-hajdu-eszter-interju-itelet-magyarorszagon.html>

HírTv (2015): Magyarország Élőben [extra] című műsorában Marászki Tamás műsorvezető, Dr. Csonka Árpád és Dr. Bérdi Zsolt beszélgetése. 2015. május 08.

Kovács Bálint (2014): Ilyen országban élünk. *Origo*, 2014. 05. 21.  
URL: <http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20140520-ilyen-orzagban-elunk-itelet-magyarorszagon-kritika-hajdu-eszter-romagyilkossagok.html>

Kránicz Bence (2014): A bőrünkön érezzük – Ítélet Magyarországon. *Prizma*, 2014. 07. 15.  
URL: <http://prizmafolyoirat.com/2014/07/15/a-borunkon-erezzuk-itelet-magyarorszagon/>

Laszlo, Strausz (2014): Producing prejudice: The rhetoric of discourses in and around current films on Roma–Hungarian interethnic relations. In *Romani Studies*, Volume 24, Number 1, June 2014. pp. 1-24.

URL: [https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/romani\\_studies/v024/24.1.strausz.pdf](https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/romani_studies/v024/24.1.strausz.pdf)

Pintér Judit Nóra (2008): Orwell, Nádas, Kertész – trauma és reprezentáció. In *Jelenkor*, 51. évfolyam, 2. szám, 196. oldal. URL: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1407/orwell-nadas-kerteszes-trauma-es-reprezentacio>

Ruff Orsolya (é.n.): Elmesélni az elmesélhetetlent. Hajdú Eszter: Ítélet Magyarországon. *Filmhu*. URL: <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/elmeselni-az-elmeselhetetlent-hajdu-eszter-dokumentumfilm-romagyilkossag.html>

Virágh Szabolcs (2011): Trauma és történelem találkozása Emlékezet, reprezentáció, rítus. In *BUKSZ 2011*. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00062/pdf/08prob.virag.pdf>

---

[1] A támadások sorrendjében: 1. 2008. június 2. – debreceni menekülttábor; 2. 2008. július 20. – Galgagyörk; 3. 2008. augusztus 7. – Piricse; 4. 2008. szeptember 4. – Nyíradony-Tamáspuszta; 5. 2008. szeptember 28. – Tarnabod; 6. 2008. november 2. – Nagycsécs; 7. 2008. december 15. – Alsózsolca; 8. 2009. február 22. – Tatárszentgyörgy; 9. 2009. április 22. – Tiszalök; 10. 2009. augusztus 2. – Kisléta.

[2] Az első támadás során a vádlottak 2008. június 2-án a debreceni menekülttáborra is lőttek, mikor Debrecen közterületén kipróbálták fegyvereiket (Cigányvadászatper 2012).

## Nánai Attila – Rubik Gina – Szilágyi Dávid: Roma reprezentáció a magyar közszolgálati médiában – roma esélyképek a közszolgálati televíziózásban

*„A 21. század előtt álló nagy kihívás még mindig az, hogy megtanuljunk együtt élni a különbséggel, azokkal a különböző másságokkal, amelyek sokkal többfélék már annál, semmint hogy egyetlen vagy akárcsak egyértelmű és rögzített társadalmi határokkal leírhatók volnának.” (Hall 1996, 361)*

### *Esély-mesék* – portré egy iskoláról és annak cigány tanulóiról

A Józsa Márta és Litauszki János által készített *Esély-mesék* egy, a kétezres évek elején készült dokumentumfilm, amely a Baranya megyei magyarmecskői általános iskola diákjainak későbbiekben kirajzolódó életútját mutatja be. A néző már a film kezdeti szakaszában szembesül a településsel, azon belül is az érintett általános iskolát sújtó, alapvetően szociális jellegű problémákkal. A film az 1988-as *Esély-lesők*ből archivált részletekkel idézi fel a szereplők gyermekkorát, majd az aktuális létkörülményeiket, amely egyfajta nyomasztó monotonitású képként jelentkezik.

Balatoni Tamásné, az iskola igazgatónője arról számol be, hogy intézményük még az alapvető ellátási szükségleteket sem tudja megteremteni önállóan, a diákok közül pedig csak két család tudja finanszírozni a teljes tankönyvcsomagot. Lelkiismeretes pedagógusként meglátogatja Orsós Ferencné, aki négy gyermeket nevel férje hatvan ezres fizetéséből. Ez a felelősségteljes magatartás részben kötődik a Jeremy Sandford<sup>[5]</sup> által bemutatott brit roma oktatási modellhez, ahol a diákok családait is bevonják a közösségi iskoláztatásba. E koncepción túlmutatva a magyarországi romáknál az állam által nem finanszírozott oktatás hézagait igyekszik betömni a többségi társadalmi tanárok és a roma tanulók közötti személyes odafigyeléssel gazdagított viszony, amely az emberi lelkiismereti tényező megnyilvánulása. A környéket sújtó munkanélküliség, amely a korábbi felvételeken is említésre kerül, tovább gyűrűzik a filmben reprezentált kétezres években. A dokumentumfilm a nézők elé tárja azoknak a tanulóknak a sorsát, akik az általános iskolából való kilépés után kapaszkodó nélkül maradva tengetik a napról napra folydogáló életüket. A szereplők többségében meglett, családos emberekké válnak, javarészüket a szakmunkásvizsga letétele után a környékbeli településeken vállal alkalmi jellegű munkákat.

A filmben szereplő franciatanár, Derdák Tibor szerint fiatal tanítványai általánosnak vehető munkanélküliségéről nem lehet egyöntetűen negatív bizonyítványt kiállítani. „Nem szabad csodát várni!”- fogalmaz. Osztályából mindössze két személy tesz sikeres érettségi vizsgát, akik közül csak egy megy tovább a felsőoktatásba. A „nyomorúságos helyzet”, ahogy a tanárúr említi, meglehetősen kétélű jelenség: a körülmények egyáltalán nem segítik a filmben bemutatott személyek érvényesülését. Az egyik tanuló, Orsós Ildikó társaihoz hasonló létkörülményekből indulva külföldi tanulmányokat folytat, a későbbiek pedig szociálpedagógiai diplomát szerez. Kiemelkedésének példája egyedi eset, a többi filmben szereplő fiatal nem tudja érvényesíteni vágyait: lemondóan nyilatkoznak az őket kérdező riporternek vagy tanárjuknak. A vetítés utáni beszélgetésből kiderül, hogy Józsa Márta és Litauszki János több alkalommal visszamentek meglátogatni dokumentumfilmjük

szereplőit. Az utókövetés azonban nehézkessé vált ennyi év után. Maga a dokumentumfilm a szerzők elmondása alapján „elavultnak” érződik, ezáltal a film újranyitása a közmédiában nem érné el a kívánt informatív és emocionális hatást.

Az *Esély*-mesékben a képi reprezentáció mellett érdemes megfigyelni a zene és az ehhez kötődő dalszövegekben az alkotók által tudatosan vagy tudattalanul rejlő üzeneteket. Az iskolai megnyitó énekekben és mondókákban elhangzó a „morzsát szedhet az egér”, a „fejszém vágtam keményfába” kifejezések mind a megjelenő emberelemek próbálkozásainak nehézségeit tükrözik. Az osztálytalálkozón a francia gyerekdal a felnőtt romák szájából elhangozva (egy elefánt egyensúlyozva keresi a másikat, majd ismétlik a strófát, ahol már két elefánt megy, mígnem a csorda összeverődik, de a roma diákok nem énekelik tovább kettőnél) az el nem ért célokra utalhat. Az élőben előadott beás dallam pedig szép és szomorú, és felveti azt a kérdést, hogy miért nem foglalkoznak ezen a vidéken a romák kultúrájával, és annak beépítésével az oktatásba? Daróczy Ágnes[6] szerint a rendszerváltás után a Magyar Televízió roma műsorai és roma újságíró-képző gyakornoki programjai dokumentumfilmekben keresztül igyekeztek bemutatni a roma élet és művészet értékeit, és visszatanítani az elfeledett roma hagyományokat. Az *Esély-mesék* által reprezentált életeket a néző ingerszegénynek tapasztalja, amely érzés nemcsak az érintett családok elszigetelt kilátástalanságából táplálkozik.

Ez az elszigeteltség a mai gyakorlatban, a médiafigyelem centrumától való marginalizálódás miatt jön létre. A közszolgálati média nem tartja fenn a lehetőséget arra, hogy a mindennapi tévénéző számára feldolgozható ingerré válhasson az „*Esély-mesék*”-ben prezentált családok és települések valós helyzete. Gilvánfa, Kisasszonyfa és Magyarmecske lakosainak létkörülményei (több mint tíz éves távlatból szemlélve) nem hogy javultak, sokkal inkább rosszabbodtak országszerte. A mai médiafigyelem fókusza érezhetően áthelyeződött, ami megfigyelhető a napjainkban készülő dokumentumfilmek témafeldolgozási stratégiájában, valamint a nézői „igény” megváltozásában. Litauszki János szerint a kétezres évek elején készült dokumentumfilmek valós ambíciókra és javító szándékú reményekre épülnek. A napjainkban nézettség-orientálttá váló közszolgálati média szerepet vállalhatna a szegény romák és nem romák valós helyzetének bemutatásában, ami egyúttal feladata és felelőssége kellene, hogy legyen. Továbbá, az időközbeni (kétezres évek utáni) súlypontáthelyeződéssel a médiafigyelem jelentős részét a televízió helyett az internet szolgálja ki. A tájékoztatói kultúra megváltozása új lehetőségeket nyit ahhoz, hogy az ország legelmaradottabb, legszegényebb pontjai megfelelően legyenek a köztudat gondolataiba beépítve. Bajomi-Lázár Péter[7] cikkében megkérdőjeleződik a közszolgálati média költséges fenntartásának szükségessége, és amely az általa javasolt olcsó, szélessávú internetes infrastruktúra széleskörű hozzáférhetőségével kiválthatóvá válhatna. A mostani közgondolkodás viszont többségében intoleráns arcát mutatja a különböző szegény rétegek, avagy a tévesen szegénységgel azonosított kisebbségek irányába. Az egész országot érintő, egzisztenciális félelemből fakadó kilátástalanság szélsőséges megoldáskereséssel párosulva teljesen más megvilágításba helyezi a romák és a létminimum alatt tengődő családok szerepét a társadalomban.

Litauszki János szerint a magyarországi politikai elit feladatai közé tartozna ezeknek a téves sztereotípiáknak a felszámolása, amelyek demoralizáló hatásukkal újabb kérdéseket vetnek fel, bizonytalanságban tartva ezzel az olvasót vagy nézőt. Bársony János és Daróczy Ágnes interjújában kifejtett módon, ezek a kérdőjelek a későbbiekben elvezetnek a



szélsőséges gondolkodáshoz, valamint a végső konklúzióként levont bűnbakkereső utópiákhoz, amely megszilárdult politikai bázisként 2010 óta jelen van a magyar parlamentben. Ez a politikai kikristályosodás, a téves médiahullámok tudatos felkorbácsolásának termékeként, rosszabb helyzetet eredményez a kisebbségek társadalmi helyzetének médiareprezentálásban, mint a 88-as *Esély-Iesők*ben bemutatott időszakban. Ennek a bűnbakkereső retorikának egyik jelentős sarkköve a megkülönböztetethez, amely etnikailag kategorizálva kínál alternatívát a felelősök kilétére, megmagyarázva ezzel a Magyarországon fennálló állapotokat. Ez az alapvető emberi értéket és toleranciát mellőző ars poetica visszaszorítja a nincstelenséget filmvászonon megörökítő műveket, és annak a sajtóban (esetlegesen) felmerülő igényét is a minimálisra csökkenti. Józsa Márta és Ligeti László szerint megoldást jelenthet a kisebbség más aspektusból történő megvilágítása a köztudatban. Ennek egyik eszköze a szakma iránt érdeklődő roma fiatalok gyakornokként történő alkalmazásának folyamatos fenntartása. Az önmagukat reprezentáló, értelmiségi hivatásokat választó romák új irányzatot hozhatnak a peremre szorult rétegek bemutatásában.

#### Rasszizmus és erőszak reprezentáció a *Szebb jövő*című filmben

A cigányok megjelenítése a közmédiában a legtöbb esetben felerősíti a velük kapcsolatos sztereotípiákat és előítéleteket. Szándékosan vagy sem, de a cigányokról szóló tudósítások, hírek, egyszerűen nem tudnak objektívek maradni. Pócsik Andrea tanulmánya szerint az eddig kialakult romakép konzerválásában a közszolgálati média a romantizáló szemlélet és a negatív tematizáltság keretei között tengődik, amely politikai érdekek által vezérelve bűnbakká, „méltatlan kivételezettek” és „segélyből élők” sematizálja a cigányságot. A probléma gyökere abból adódik, hogy ez a cigányságról kialakított kép beleivódott a magyar társadalomba. Ennek ellenpéldája Joka Daróczi János 2011-ben készült *Szebb Jövő* című riportfilmje. Már a cím is beszédes, sőt provokatív, a szélsőjobb által kisajátított jelmonddal indít, egy olyan filmet, amiben a romák pozitív szereplők. A tudósító, Joka Gyöngyöspatára kalauzolja el a nézőket, ahol az ő megfogalmazása szerint szélsőjobbos hatalomátvitel folyik. A Jobbik Magyarországért Mozgalom nevű politikai párthoz köthető, a Szebb Jövőért polgárőr-egyesület áll szemben a cigánysággal. Ez a szembenállás adja a film tengelyét, Joka a két tábor között ingázik a mikrofonnal, és próbálja felderíteni mi is történik igazából a helyszínen. Az eset már csak azért is érdekes, mivel itt nem cigányterror, hanem gárdaterror történik, azaz, nem a romák bántalmazzák a nem romákat, hanem, nem romákból álló csoport a romákat. A nem cigányok által, cigányokat érintő atrocitásokról pedig keveset lehet hallani a közszolgálati médiában, ez valamiért nem kívánatos téma. A Bársony-Daróczi cikk szerint a műsorok többsége még csak a romák véleményére sem kíváncsi, a konfliktusokat nem vállalják fel, valamint a rendőrök sem nyilatkoznak a helyi roma közösségeket érintő ügyekről. A közmédia nem készíti kimondottan oknyomozó riportokat, a cigányképet pedig a külső társadalom elvárásai szerint alakítják.

Joka Daróczi, a filmjében mind a két tábor álláspontját be tudja mutatni állásfoglalás nélkül. A filmet nézve, a roma csoporttal szemben alakul ki együttérzés a nézőben, átlag, dolgozni és normális életet akaró embereket láthatunk, akiket megfélemlítenek, leköpnék és bántalmazznak szimplán az előítéletek és a bőrszínük miatt. A „polgárőrök” pedig témakerülő, félrefogalmazó agresszorok. Az első reakciója az lehet a nézőnek, hogy Joka a cigányok

pártját fogja, és rossz színben tünteti fel a Szébb Jövőért polgárőr-egyesületet. Ez nem így van: a polgárőrök cselekedetei és nyilatkozatai tüntetik fel saját magukat negatívan, nem pedig Daróczi. Fontos eleme a filmnek hogy nincsen narráció. Joka csak a kérdéseket teszi fel, nem fűz hozzájuk kommentárt, a nézőre hagyja, hogy összerakja a képet és levonja a konklúziót. A helyzethez mértén objektív tud maradni, még akkor is, amikor a „polgárőrök”, vagy azok vezetői szüntelenül kitérő és átlátszó válaszokat adnak. A filmben több szimbólum is szerepel és ezek hangsúlyozva is vannak mind a képi megjelenítésben, mind a dialógusokban: az Árpád-sávós zászló, ami a szélsőjobb kedvelt jelképe, és Szent-Imre címerjelképe, az oroszlán, ami a Magyar Gárdához köthető. Ezek jelenléte is arra utal, hogy nem csupán rendfenntartó polgárőrökről van szó, hanem egy félkatonai szervezetről, akik igyekeznek teret nyerni a politikában. Az első riportalanytól megtudhatjuk, mi az egyik oka a mozgalom jelenlétének. Egy idős ember öngyilkosságot követett el. A filmből vett idézet szerint: „többen feltételezni vélik, hogy erősen köze lehetett az elkövetett bűncselekményhez az etnikumnak.” Azonban egyik fél sem gondolja, hogy az alapszituáció a magyarok és a cigányok közötti konfliktus lenne. Ahogy azt a homályos előzmények is alátámasztják, a megmozdulás célja Juhász Oszkár polgármester-jelölt politikai térnyerése, jó adag rasszizmussal fűszerezve. Ezt az állítást nem is igazán tagadják a megkérdezett emberek. A másik indok az, hogy a roma közösség és a Vöröskereszt, valamint Habsburg György között régebb óta fennálló jó kapcsolat révén hátrányos helyzetű cigány családok házhöz jutottak volna a Bajcsy-Zsilinszky utcában, ami már nem a romatelepen helyezkedik el. Ez egyes ottani lakosokban ellenszenvet váltott ki. Azonban a Gyöngyöspatán élőknek sem egyező a véleményük az ügyel kapcsolatban. A nem roma többség szimpatizál a félkatonai szervezettel, azonban nem világos, hogy mindenki önszántából, vagy a szervezettől való félelem miatt teszi ezt. Daróczi egyik interjúalanya arról számol be, hogy eddig nem volt semmi gond közte és a nem roma szomszédjai között, de mióta megérkezett a „polgárőrség” a városba, elfordulnak tőle, ha találkoznak. A filmnek egyetlen hibája, hogy ezt a nem roma többséget nem szólaltatja meg, nem tudjuk, hogy az ott élő nem szélsőjobb lakosok hogyan vélekednek a helyzetről. Csak vágóképet kapunk róluk, és akkor is olyan grandiózus mondatok hangzanak el, mint a „nektek is más a megélhetési bűnözés, meg nekünk is más”. A folyamatos megfélemlítések és a közhangulat miatt, több cigány család is tervezi, hogy elhagyja az országot, amit meg is tesznek, sokan kapnak menedékjogot Kanadába. A film legszebb jelenete, amikor egy volt cigány származású katona így nyilatkozik: „Engem is vittek volna, én is mentem volna harcolni, akkor miért ne élhetnék ebben az országban én is, becsületesen?” A film azonban egy még érdekesebb képpel zárul, egy kukás kocsit láthatunk eltávolodni az utcán. Ez lehet, hogy nem jelképez semmit, azonban mégiscsak ad egy ötletet Daróczi álláspontjáról, egyfajta néma narrációt. A békés, csendes utcáról kivonul a „szemét”. A Romakép Műhely interjújából kiderül, hogy a film nincsen lezárva, Daróczi úgy fogalmaz, hiányzik a folytatása és reméli, hogy egyszer meg tudja majd csinálni.

A film kapcsán felmerül a kérdés, hogy ki is a felelős a történetekért? Bogdán Mária tanulmánya a „kritikai fehérségkutatáson” keresztül vizsgálja a magyar többségi társadalmi közszolgálati média normabeidegződésének problematikáját. Pesty László „a cigány-magyar együttélés” című, 2012-ben az M1-en vetített filmjének elemzésén keresztül arra a következtetésre jut, hogy az alkotás egyértelműen a cigányságot teszi egyoldalúan felelőssé a két népcsoport kapcsolatának problémáiban, melyet a roma etnikum alapvető tulajdonságaival magyaráz, mint a sokgyermekesség, a korai házasság, az iskolázatlanság és a bűnözés. A *Szebb jövő* c. filmben azonban másról van szó. Az egyszerűnek tűnő válasz, hogy a

szélsőjobboldali politikai erők a felelősek, azonban ez nem ad teljes képet. A rendőrségnek és a kormánynak is feladata lenne megvédeni a kisebbségeket az őket ért atrocitásoktól, azonban ezekre nem látunk kísérleteket. Az erődemonstráció ideje alatt több emberen is a betiltott Magyar Gárda jelképeit lehet látni, azonban a rendőrség még az ő eltávolításukra sem lát okot. Egy ilyen helyzetben a közszolgálati médiának a szolidaritást kéne hangsúlyoznia, ahogy ezt a *Szebb Jövő* című riportfilm teszi, nem pedig a romák és nem romák közötti ellentétet túlfeszíteni.

## Összefoglalás

A közszolgálati televízió a cigánysággal kapcsolatos negatív gondolatok és előítéletek közvetítésén keresztül mellőzi a valós roma reprezentációt, és nem tölti be identitásformáló szerepét. A közszolgálati médiának társadalomformáló ereje van, ezáltal lehetősége lenne a romák társadalmi képét újraírni. A fentiekben elemzett két dokumentumfilm, az *Esély-mesék* és a *Szebb jövő* azonban különbözik az átlagos értelemben vett közszolgálati műsorok normáitól. Mindkét film közvetlenül szólítja meg szereplőit, ami által valóságosabb képet kapunk a romák helyzetéről. Arra lenne szükség, hogy a roma közösségek vagy személyek mindennapjait nagyobb arányban mutassa a közmédia, annak érdekében, hogy visszaszoruljon a cigányságról kialakult, mélyen beidegződött negatív kép. A filmek alkotói fontosnak látják a gyakornoki programok újjáélesztését és a fiatalok aktívabb részvételét a közösségi médiában és a civil szervezetekben. Tehát a széles körű, kellően objektív médiafigyelemnek és roma médiamunkásoknak a hiánya az alapvető probléma. Ahogy Joka Daróczi János<sup>[18]</sup> lehetőségként megfogalmazza: „Ezeket a dolgokat kellene egy normális, értelmiségi közösségnek végre kibeszélni, végre egy tervet építeni, és erre a különböző szerkesztőségeket, közösségeket ráállítani.”

## Felhasznált irodalom és vizuális anyagok

Litauszki János, Józsa Márta: *Esély-mesék* dokumentumfilm. Bp. 2002

Jeremy Sandford: *Gypsies* (1975., Abacus edition, Sphere Books Ltd., London)

Romaképműhely: *Televíziós identitáskonstrukciók I.* (közszolgálati műsorok). Bp. 2015.03.04.

Identitás és reprezentáció. Interjú Daróczi Ágnessel és Bársony Jánossal (Alaina Lemon és Vörös Miklós), *Replika*, 1996. december (23-24. szám), 261-272. (pdf)

Bajomi-Lázár Péter: *Homokot a sivatagba*, Közszolgálati televízió vagy közszolgálati tartalom (Médiakutató, 2012.nyár)

[http://www.mediakutato.hu/cikk/2012\\_02\\_nyar/05\\_homokot\\_a\\_sivatagba](http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_02_nyar/05_homokot_a_sivatagba)

Interjú Ligeti Lászlóval, a TV2 Tények riporterszerkesztőjével és dokumentumfilm rendezővel (2015, ELTE Média Szerkesztői terepmunka 2.)

Joka Daróczi János: Szebb Jövő 2011

Feischmidt Margit: Rasszizmus és média- Elméleti megközelítések. In: Bogdán Mária, Feischmidt Margit, Guld Ádám (szerk.): „Csak Másban”. Roma reprezentáció a magyar médiában. Budapest-Pécs, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, 2013.

Pócsik Andrea: Közzolgálatosság és diskurzus Az olaszliszkai tragédia a médiában, *Beszélő*, XII. évf. 5. szám, 2007. május, pp. 60-71.

Bogdán Mária: A hiányzó kép – A közzolgálati média identitáskonstrukciói a roma reprezentáció tükrében. In: Bogdán Mária, Feischmidt Margit, Guld Ádám (szerk.): „Csak Másban”. Roma reprezentáció a magyar médiában. Budapest-Pécs, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, 2013.

Daróczi János <https://bhimrao.hu/csatatunk/daroczi-ianos>

Pesty László: A cigány-magyar együttélés (MTV, dokumentumfilm, 2012)

Csepregi Evelyn - Déri Ágota - Molnár Viktória - Zsilák Szilvia: Letérni a cigányútról? - A roma nők reprezentációja a Rácz Katiról és Daróczi Ágnesről készült filmek alapján

## Bevezetés

A média fontos információforrása a többségi társadalomnak, a roma kisebbségről is sok esetben innen tájékozódnak. A mainstream média romaképe viszont, ahogy azt kutatások bizonyítják (Bernáth-Messing 2011), erősen sztereotipizált és homogénizált. Általában negatív színben tüntetik fel a cigányokat, erősen kriminalizálva, a szegény társadalmi réteggel azonosítva, névtelenül és némán ábrázolva (Bernáth-Messing 2011). A roma nők duplán hátrányos helyzetben vannak, mert a média rasszista és szexista beszédmódjával is szembe kell nézniük.

A dolgozat két, előremutató vizuális megjelenítést elemez, amelyek cigányábrázolása kitűnik a mainstream roma reprezentációkból, ezáltal a szereplők megmutathatják, hogyan próbálnak kilépni a fősodorbeli média által rájuk rótt cigányútról. Az egyik elemzett film a Propaganda című televíziós műsor portré-filmje Rácz Katiról, a másik pedig a Daróczi Ágnesről készült portréfilm, amely a Hosszú az út előttem címet viseli. Az elemzés célja, hogy feltárjuk ennek a két filmnek mennyiben sikerült, és mennyiben nem kilépni a romákról szóló domináns diskurzusból.

A dolgozatban részletesen foglalkozunk a kisebbségek médiareprezentációjához kapcsolódó szakirodalommal, a hazai kutatási eredményeket is felhasználva. Ismertetjük az interszekcionális egyenlőtlenségek fogalmát, majd pedig megmutatjuk a két filmhez kapcsolódó kisebbségábrázolás sajátosságait.

## 1. A roma nők helyzete

A roma nők helyzetével több tanulmány is foglalkozik, egyebek között Kóczé Angéla (2010) az „Aki érti a világ hangját, annak muszáj szólania”. Roma nők a politikai érvényesülés útján című írása. A szintén roma származású szerző előtérbe helyezi az interszekcionalitás fogalmát, amely alatt a feminista irodalom alapján az egyenlőtlenségek összefonódását érti. Ezek szerint egy roma nő származása és neme miatt többszörösen hátrányos helyzetbe kerülhet a társadalomban. Kóczé állításait olyan interjúkra alapozza, amelyeket értelmiségi, jelentős karriert befutott roma nőkkel készített. Az ő elbeszélésekből is kiderül, hogy egész életükben, és előrehaladásukban folyamatosan újabb és újabb akadályokkal szembesültek. Ha sikerült is a szegény környezetből kilépniük, gyakran már későbbi, politikai pályájukon akadnak el. Ezek a nők sokszor átléptek egy határt (Kóczé ezért „határátlépőnek” is nevezi őket), de később szembesültek az ún. „üvegplafon jelenséggel”. Vincze Enikő (2012) szerint is „többszörös és interszekcionális egyenlőtlenségek strukturálják” a romák helyzetét, amelyek gyakran a rasszista, a szexista és az osztályalapú hátrányos megkülönböztetésekből fakadnak. A roma nőkről Vincze így ír:

„Mebélyegzettségük, valamint a hatóságok, a vállalatok/munkaadók és általában a többségi lakosság részéről őket érő igazságtalan bánásmód a romák számára további hátrányokat teremtenek a hasonlóan bizonytalan gazdasági körülmények között élő román vagy magyar etnikumú egyénekkel szemben. A szegénységben élő roma nők problémái pedig nemcsak a bizonytalan anyagi körülményeikből és a többségi társadalom részéről őket érő etnikai megkülönböztetésből, hanem a családjaikra (de a társadalom egészére is) jellemző patriarchális nemi rend szabályaiból és az általuk előírt női életpályákból is származnak.” (Vincze 2012: 63)

## 2. A média romaképe

A bevezetőben már említett romákról szóló sztereotip képek a valósághoz képest leegyszerűsített ábrázolások. Stuart Hall szerint viszont ebbe a helyzetbe nem kell beletrőrdni, mert a kisebbségekről szóló diskurzus átalakításával lehetőség van e jelentésrétegek átalakítására, és egy pozitívabb reprezentációra (Hall 1997 idézi Németh 2013: 98.). Németh Boglárka ezt kiegészíti azzal a meglátással, hogy a romák pozitívabb reprezentációjával a társadalom elfogadói attitűdjében és a romák önértékelésében lehet elérni pozitív változást (Németh 2013: 98.).

Az ismert roma emberek nagy szerepet játszhatnak romákról alkotott előítéletek ledöntésében vagy újratermelésében. Megjelenésükkel, illetve megjelenítettetésükkel megcáfolhatják az előítéleteket, azaz pozitív példaképként szolgálhatnak, de meg is erősíthetik azokat. A TV2 kulturális műsora különösen azért fontos, mert a romák többnyire csak a kisebbségi médiában jelennek meg pozitív szerepben. (Bernáth-Messing 1999, idézi: Németh 2013: 99.), itt viszont lehetőség volt egy országos televíziós csatornán, igaz, hogy késő éjszakai műsoridőben, bemutatni Rác Katit, egy sikeres roma dívát. Az énekesnő egyébként szintén úgy vélte, hogy a sok roma celeb rossz hatással van a cigányok megítélésére (Rác Kati 2015).

## 3. Daróczi Ágnes, Rác Kati, és amit a filmek mutatnak

Daróczi Ágnes a 70-es években tűnt fel a médiában, mint a Ki mit tud? csillogó szemű versmondója. Akkor még csupán egy cigány származású költő (Bari Károly) magyar nyelvű versét szavalta, azonban a későbbiekben már lovári nyelven is mondott meséket, verseket. A kultúra szeretete és annak művelése mellett komoly közéleti tevékenységet vállalt egészen a 80-as évektől napjainkig. Már 15 évesen határozott elképzelése kezdett kialakulni roma identitásáról, és ezt igyekezett az élet minden területén érvényre juttatni, mindig is tudatosan vállalta cigányságát.

Fontosnak tartotta és tartja mind a mai napig, hogy az egyenlőségek és különbözőségek hangsúlyozása helyett az egyéniség és az emberi értékek kapjanak figyelmet. Kezdeményezője és fejlesztője a roma folklór mozgalomnak Magyarországon, a Patrin Magazin alapítója és szerkesztője, a magyar televíziózás történetében az első romanap szervezője. A roma folklór mozgalom lényegét abban látja, hogy a romák polgárjogot

tudjanak szerezni a kultúra által – meg kellene mutatni az értékeiket, engedni a többségi társadalmat rácsodálkozni ezekre, s ezáltal némiképp változtatni a többség elnyomó hozzáállásán. Így a romáknak sikerülne az értékek által megmutatni magukat, ezáltal közelebb juthatnának a politikai elismertséghez is (Daróczy 2009). Daróczy Ágnes munkássága jó példa az interszekcionalitás és a határátlépés jelenségére. Roma származású nőként – Kóczé Angéla tanulmánya (2010), és a Hosszú az út előtt című filmben elmondottak szerint – sok akadállyal kellett megküzdenie, hogy a társadalomban elfogadják értelmiségi szerepét. A filmben megjelenő Daróczy Ágnes hangsúlyosabbnak tartja a származása miatti hátrányokat, mint a nőiség hátrányait. A dokumentumfilm be is mutatja, milyen szegény környezetből jött, megszólaltatja édesanyját, aki kifejezetten óva intette Daróczy későbbi férjét attól, hogy szegény lányt vegyen feleségül. Ezzel ő maga kategorizálta lányát, felhívva a figyelmet arra, hogy romaként, illetve szegény lányként többszörösen is hátrányos helyzetben van.

Rácz Kati egészen más életutat tudhat maga mögött mint énekesnő, azonban a kultúra, az értékek felmutatása nála is elsődleges helyen szerepel mind a mai napig. A róla szóló film előremutató abban, hogy egy, a szakmájában sikeres roma nőt ábrázol. (Bár a cigány énekesnő toposza nem új a romákkal kapcsolatos sztereotip ábrázolásokban.) Saját elmondása szerint ő kiváltságos helyzetben van a romák között is, mivel zenészek között él, egy védett burokban, mint elfogadott művész.

Nem gondolja, hogy bármi köze is lenne nőiességéhez vagy akár elismertségéhez annak, hogy ő cigány, csupán annyiban, hogy temperamentumát részben a cigányságból is hozza. Karrierje esetében inkább a szerencse szerepét hangsúlyozza, már fiatal korában felfedezték a zenéhez, elsősorban a jazzhez való tehetségét (Rácz 2015).

„Nálam nincs olyan, hogy hovatartozás, tehát se faji, se szexuális, se szereti az állatot, vagy nem szereti, vörös a haja, vagy lila a haja, engem ez nem érdekel, hogy kövér vagy sovány, engem az érdekel, hogy az illetőt szerethetem-e, vagy nem szerethetem.”  
(Rácz Kati 2014)

A Romakép Műhely beszélgetésén Rácz Kati azt is elmondta, hogy bár nem folytat aktív közéleti vagy politikai tevékenységet, a hétköznapi életben, amikor csak teheti, kiáll az igazságtalanságokkal szemben, amelyek a romákat érik.

Rácz Kati és Daróczy Ágnes pályája különböző területekhez kapcsolódik, azonban közöttük lévő hasonlóságként megemlítendő az alázat is, amellyel önmaguk, foglalkozásuk és az általuk megszólított „közönség” – legyenek, azok romák vagy nem-romák – felé fordulnak. Rájuk nézve két erős, keményen dolgozó nőt láthatunk, mely azt a képet erősíti – ezt Daróczy is hangsúlyozza – hogy a romák sem mások, mint a nem-romák (Daróczy 2009).

Életük pontos és részletes ismeretének hiányában a két roma nőről készült filmet is fontos elemezni, mivel ezek jelentősen hozzájárulnak a róluk kialakított képhez. Ezen a ponton azonban rögtön felmerül egy lényeges különbség a két alkotás és így a két főszereplő között is. Rácz Kati, ahogy már említettük elsősorban sztár vagy diva: egy énekesnő, kinek munkája, személyisége könnyebben megragadható egy kereskedelmi csatorna műfajában, míg a Daróczy Ágnes életéről készült film sokkal inkább azt dokumentálja, hogyan változott meg teljes mértékben egy roma nő életútja. Daróczy elsőgenerációs roma értelmiségi (Kóczé

2010): nagyon hangsúlyos, hogy honnan jött és hol tart az életében. Így míg mind a két filmben roma nő szerepel, mind a kettő egészen máshogy ragadja meg a roma nő karakterét.

A Propaganda adott része határátlépésnek számíthat annyiban, hogy egy roma nőről készít riportot, de nem számít annak, amennyiben egy énekesnőt mutat meg: mindennel együtt, ami egy énekesnőhöz tartozik. Itt jelenik meg a fentebb tárgyalt vitás kérdés is, hogy ha Ráczi Kati magát dívának tekinti, és elégedett a saját filmbéli reprezentációjával, megengedhető-e az, ahogy a kamera férfiszemmel pásztázza a testét. Annyi viszont biztos, hogy Ráczi Kati személyiségének legfontosabb jellemzője, hogy énekes. Hogy roma énekesnő, az háttérbe szorul. A műsor egy eleven, profi művésztől szól, akinek lényéhez hozzátartozik női megjelenése és szépsége, és az is, hogy történetesen roma. Ebből az derül ki, hogy Ráczi Katinak kevésbé kellett megküzdenie az interszekcionalitás nehézségeivel. Érdekesebb kérdés ennél a rövidfilmnél a szexista bemutatás kérdésköre. Vajon azzal, hogy Ráczi Kati elfogadja és jónak tartja azt a módot, ahogy a filmben bemutatták, hitelesíti-e azt a tendenciát, hogy a nőket, a nők testét a kamerával lehet mérgetni? Ez a kérdés olyan messzemenő vitához vezet, amelynek érveit alább még külön fejezetben tárgyaljuk, de azt előrevetíthetjük, hogy pontos választ adni erre a kérdésre nagyon nehéz volna.

Érdekes viszont hangsúlyozni az énekesnő egyéb alkotótevékenységét, a Cigány Rádióban való munkásságát. A film ezt egy nagyon rövid részletben, ráadásul csak fél képen mutatja meg (ezt a beszélgetésen a rendező sem tartotta már a legoptimálisabb szerkesztési módnak). A műsorvezető szerepében Ráczi Kati hasonlítani kezd Daróczi Ágnesre: a saját etnikumához szól, nem tündöklök, hanem az énekesnő másik arcát mutatja be, amely során akár más sztárokkal is készít interjút. Átkerül a reprezentáció másik oldalára: ő maga reprezentál. Ez nagyon fontos mozzanat, mivel roma identitása itt nagyobb hangsúlyt kap. A film ennél a résznél a reprezentációt reprezentálja, ez a helyzet egy olyan lehetőséget teremt, amit a filmkészítő talán nem emelt ki kellőképpen.

Daróczi Ágnes és a róla készült dokumentumfilm már sokkal szorosabban köthetőek a határátlépés, az interszekcionalizmus és főleg a roma identitás és a női identitás kérdéséhez. Életútja bizonyítja, amit a film is bemutat: komoly munkával, hátrányos helyzetből jutott el a városba, és futott be karriert. Az ő aktivizmusa több tudatosságot feltételez Ráczi Katiénál, de az is előfordulhat, hogy csak a róla szóló film emeli ki erősebben ezt a szegmenst. A Hosszú az út előtt nem a konkrét munkáit, eredményeit mutatja meg főszereplőjének, hanem, hogy honnan jött és hova tart (ehhez kapcsolódik a film címe is). Előtérbe kerül a vegyes házasság, a közösségszervezés, és Daróczi Ágnes mint előadóművész. Maga a film mutat be egy erősebb és „férfiasabb” jelenséget, akinek nőiessége nem elsősorban a megjelenésben mutatkozik meg, hanem emancipáló munkásságában. Elképzelhető, hogy Daróczi Ágnes is így látja saját magát, de ezt nem tudjuk biztosan állítani.

#### 4. A roma nők szexualizálása

Ebben a fejezetben arra a kérdésre térünk ki részletesebben, hogy a Propaganda című magazinműsor ábrázolása mennyiben tekinthető szexistának. A roma nőket érintő rasszista és szexista diskurzusra vonatkozóan Kóczé Angéla (2014) alkalmazza a posztkoloniális elméleteket. A kolonizáló mechanizmus szerinte hatással van a romák médiaábrázolására. A



szerző szerint többféle erőszakot lehet elkövetni a reprezentációs területeken: a szimbolikus erőszak során például az újratermelődés folyamatában nem kérdőjeleződik meg a domináns hatalom, hanem azt mások tovább erősítik (Bourdieu 1994, idézi Kóczé 2014). Kóczé azt a következtetést vonja le, hogy a média ezáltal fenntartja a romák különbözőségét, de nem csak ezt, hanem a nemek szerinti különbségeket is, mindez pedig összefonódik a szexista, férfiak által uralt narratívával. A roma nők médiareprezentációját tehát ez a két narratíva alakítja.

A nők reprezentációjára jó példa lehet a Rácz Katiról szóló portréfilm, amelyben a nőiességre heggyezték ki az énekesnő bemutatását. Mivel Rácz Katit dívának kezelték, ezt minden részletében hangsúlyosan megmutatták, ehhez azonban hozzátartozott az a technika, hogy a kamera pásztázta a testét. Kérdés, hogy ez a „végigmérés” mennyire elengedhetetlen ahhoz, hogy egy divát jellemezzenek. A divaság abszolút hozzátartozója lehet a női szépség, amelynek hangsúlyozása viszont szexista, férfiszemléletű ábrázoláshoz vezethet. Az erőszak e fajtája nem feltételezi az alkotó rosszakaratát, ahogy ez Arányi Vanda esetében is kiderült. A rendező véleménye szerint ez a technika a lényeg kiemelése miatt fontos, és nem szexista. A túlzott óvatosság Arányi szerint nem célravezető (Arányi 2015). Ráadásul a reprezentációval maga Rácz Kati is teljesen elégedett volt. A kamera szemlélődő tekintetével és folyamatos pásztázásával viszont véleményt alkot, megbélyegez, ezáltal pedig a nézők hatalommal bírnak a testek felett. (Hooks 1992 idézi: Kóczé 2014). A nőket így a férfi dominanciájú diskurzusok alakítják (Laqueur 2002 idézi Kóczé 2014). Érdekes, hogy maga Arányi nőként is a férfiak által uralt diskurzusban gondolkodik, máskor pedig kilép ebből. Nem mellékes viszont a rendező azon szempontja sem, hogy amikor a film készült, még nem volt jelen a köztudatban a férfidiskurzus ilyen erős kritikája. Arányi Vanda „óvatosságnak” tartotta a pásztázás kritikáját, mivel szerinte Rácz Katihoz hozzátartozik, hogy hangsúlyozzák nőiségét. A két nézőpont nehezen egyeztethető össze, és nagyon fontos figyelembe venni azt a kérdést, hogy ha lényege is a divaságnak a túsarkú cipő mutogatása, ez hosszútávon milyen tendenciákat eredményez a médiareprezentációban.

Daróczi Ágnest mint nőt a róla készült portréfilm nem tárgyisította. Előremutató filmes reprezentációnak tekinthető, hiszen az alkotók az elért eredményeit függetlenítették a külső attribútumaitól, és a roma női szerepek sztereotípiáiból kitörve ábrázolták. A film a roma nők nyilvánosságbeli szereplésének érvényességét és szükségességét támasztja alá. Daróczi rendkívülivé válása a képernyőn nem a kamera pásztázásának, hanem aktivista tevékenysége bemutatásának köszönhető. Sok mindenben előremutató a Darócziról készült portréfilm is, viszont a rendező bizonyos vágóképek (egy gyermeket vállalnak), narratívák (oktatásban való sikeres részvétel, tisztességes szegénység a lump szegénységgel szemben) kihangsúlyozásával, néhol a fennálló domináns reprezentációba való beilleszkedését akarja hitelesíteni, igazolva annak kizárólagos legitimitását.

## 5. A roma nők és a vegyes házasság

Érdeemes megvizsgálni a vegyes házasságok aspektusát is, mert ez sok mindent elárul az adott korszak romákhoz fűződő viszonyáról és előítéleteiről. Vannak, akik a békés együttélés zálogának tartják a vegyes házasságok létrejöttét:

„A társadalmi csoportok közötti interakció lehetőséget kínál, hogy a szociális struktúrát alkotó egyes csoportokat behatároljuk. Mivel a házasság egy intim, gyakran hosszú távra szóló kapcsolat, a vegyes-házasság vagy heterogámia, nem csupán felfedi a csoportok közötti interakció létezését, de megmutatja, hogy ezen különböző csoportok tagjai egyenlőként fogadják el egymást. A vegyes-házasság így tekinthető egy intim kapcsolódási pontnak a társadalmi csoportok között, ezzel szemben a csoporton belüli házasság, a homogámia egy csoport összezárásának tekinthető, ezáltal a többi csoport kirekesztésének.” (Kalmijn 1998:396)

A Magyarországon élő cigányok három csoportra oszthatók: romungro (magyar cigány), oláh cigány, beás cigány. A romungro a leginkább integrálódott cigány közösség a magyar társadalomban. A magyar cigányoknál nem nézik jó szemmel, ha másik cigány csoporttal keverednek, a magyarokkal (gádzsókkal) való házasságot jobban elfogadják (Békési 2008). A másik részről a magyar köztudatban él az a felfogás, hogy a cigány-magyar vegyes házasság presztízscsökkenést jelent a magyar család számára, amely által a romák sok esetben kirekesztett helyzetbe kerülnek.

A Daróczi Ágnesről szóló film pozitívan mutatja be két különböző etnicitású, illetve két különböző társadalmi osztályhoz tartozó ember házasságát, és az abból született gyermeket is. A portréfilm mint hiteles ábrázolás segíthet leszámolni a vegyes házasságokat körülölelő tabukkal, így elősegítheti a roma-magyar harmonikus együttélést is. Ráczi Kati a róla szóló filmben szintén teljes természetességgel beszél zsidó-roma származásáról, azaz szülei vegyes házasságáról.

## 6. Összegzés

A tanulmányban két, roma nőkről készült film alapján igyekeztünk bemutatni a roma nők helyzetét a mai magyar társadalomban. A dolgozatban megvizsgáltuk, hogy a róluk készült két reprezentáció mennyiben illeszkedik a többségi média romákról alkotott képébe és mennyiben lép ki abból.

A filmek elemzése előtt érdemes volt megvizsgálni az alkotásokat körülvevő társadalmi és mediális kontextusokat. A roma nők társadalmi helyzetének mélyebb megismeréséhez az interszekcionalitás és a határátlépés fogalmát kölcsönöztük a feminista irodalomból. A terminus tükrében vizsgáltuk meg Daróczi és Ráczi helyzetét, azaz hogy mennyiben bélyegezte meg tevékenységüket az csoport- és nemi hovatartozásuk. Az elemzés során arra a megállapításra jutottunk, hogy az énekesnő kevésbé szorult hátrányos helyzetbe, mint Daróczi, hiszen a roma énekesek mindig megkülönböztetett helyzetben voltak a többségi társadalomban, így tevékenysége kevésbé tekinthető határátlépésnek. A társadalmi

kirekesztés jelensége Daróczinál már jobban érvényesült, hiszen nem egy védett burokban, hanem Délkelet-Magyarország egy kicsiny falujában született, és a közéleti szerepvállalást tűzte ki a zászlajára. Egyik konklúzióként megállapítottuk, hogy Rácz mint énekes könnyebben megvalósíthatta önmagát, mint a roma nők előtt elzárt utakat járó Daróczi, aki a közéletben érvényesült. A Hosszú az út előttem című film előremutató alkotásnak tekinthető, mivel egy olyan roma nőt mutat be, aki nem csak a hagyományos „nőket érintő témákról” beszél, hanem olyan problémákról, amelyek roma nőket és férfiakat egyaránt érintenek.

Jelen dolgozatban még egy fontos problémára hívtuk fel a figyelmet, mégpedig a roma nők szexualizálására, azaz, hogy ábrázolásuk mennyire szolgálja ki a domináns, férfiak által uralt diskurzust. A Darócziról szóló film ebből az aspektusból is megvizsgálva is előremutatónak tekinthető, viszont a Rácz Katiról szóló film kapcsán már problémásabb ábrázolást láthattunk. A filmet mind a rendező, mind a főszereplő szexista elemektől mentes produkciónak tartja, mi mégis úgy véljük, a kamera néhol a férfiak tekintetét szolgálja ki. A szerkesztő és a riportalany egyetértése mögött az húzódhat meg, hogy a férfiszemeket kiszolgáló ábrázolásban nem a rendező rosszakarata, hanem a jelenleg fennálló domináns rendszer mintái tükröződnek vissza.

A dolgozatban elemeztük a roma nőkről szóló ábrázolás fontosságát is, hiszen a média sokat tehet azért, hogy az érdekeiket közvetítse. A filmek kapcsán láttuk, a szerepminták kiválasztásának gendertudatosan kell lezajlania, hiszen nem mindegy, hogy milyen képet közvetítenek a cigány nőkről.

A jövőben fontos lenne a roma nők ábrázolásakor nem a sztereotip képek ismétlésével, hanem a közéletben vállalt szerepük hangsúlyozásával foglalkozni, amely megváltoztathatná a társadalom vélekedését a nők részvételéről a politikai mechanizmusokban. A média, mint ahogy Daróczi Ágnes tevékenysége is sokat tehet azért, hogy felkészítse a nőket a modern szerepekben való otthonra találásra.

## Irodalomjegyzék

Békési Ágnes (2008): Magyar cigány és oláh cigány családok Magyarországon.

Kisebbségkutatás. 17 (4) Elérhető az interneten:

[http://www.hhrf.org/kisebbssegkutatas/kk\\_2008\\_04/cikk\\_nyomtatasi.php?id=1621](http://www.hhrf.org/kisebbssegkutatas/kk_2008_04/cikk_nyomtatasi.php?id=1621) (letöltés: 2015.05.06).

Bernáth Gábor és Messing Vera (2012): Szélre tolva: Roma médiakép. Médiakutató. 13. (1.):

71-84. Elérhető az interneten:

[http://www.mediakutato.hu/cikk/2012\\_01\\_tavas/05\\_roma\\_mediakap](http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_01_tavas/05_roma_mediakap) (letöltés: 2015.05.06.).

Janky Béla (1999): A cigány nők helyzete. In: Szerepváltozások. Jelentés a nők és férfiak

helyzetéről. Pongrácz Tiborné és Tóth István (szerk.). Budapest: TÁRKI, 217-238. Elérhető az interneten: [http://www.tarsadalomkutatas.hu/kkk.php?TPUBL-A-445/publikaciok/tpubl\\_a\\_445.pdf](http://www.tarsadalomkutatas.hu/kkk.php?TPUBL-A-445/publikaciok/tpubl_a_445.pdf) (letöltés: 2015. 05. 06.).

Kalmijn, Matthijs (1998): Intermarriage and Homogamy: Causes, Patterns, Trends. Annual Review of Sociology. 24 (1): 396. Elérhető az interneten: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/13605> (letöltés: 2015.05.07.).

Kóczé Angéla (2014): A rasszista tekintet és beszédmod által konstruált roma férfi és női testek a médiában. Apertúra. 9 (4): 98-99. Elérhető az interneten: <http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/kocze-a-rasszista-tekintet-es-beszedmod-altal-konstrualt-roma-ferfi-es-noi-testek-a-mediaban/>

Kóczé Angéla (2010): „Aki érti a világ hangját, annak muszáj szólania”. Roma nők a politikai érvényesülés útján, in Feischmidt Margit (szerk.): Etnicitás: Különbségteremtő társadalom, Budapest: Gondolat-MTA Kisebbségkutató Intézet, 208-224. Elérhető az interneten: [http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag\\_i\\_nemzetisegek/romak/etnicitas\\_kulonbsogteremto\\_tarsadalom/pages/014\\_aki\\_erti\\_a\\_vilag\\_hangjat.htm](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/etnicitas_kulonbsogteremto_tarsadalom/pages/014_aki_erti_a_vilag_hangjat.htm)

Németh Boglárka (2013): Pozitív azonosulási lehetőségek a médiában? In „Csak másban” Roma reprezentáció a magyar médiában. Bogdán Mária, Feischmidt Margit és Guld Ádám (szerk.). Budapest: Gondolat Kiadói Kör, 98-99.

RomNet (n.i.): Kikicsoda: Daróczy Ágnes. RomNet. URL: [http://www.romnet.hu/kikicsoda/daroczi\\_agnes/39](http://www.romnet.hu/kikicsoda/daroczi_agnes/39)

Vincze Enikő (2012): Társadalmi kirekesztés és interszekcionalitás. Kultúra és közösség. 3 (3 4): 71-86. Elérhető az interneten: [http://www.kulturaeskozosseg.hu/pdf/2012/2/KEK%202012\\_3\\_6.pdf](http://www.kulturaeskozosseg.hu/pdf/2012/2/KEK%202012_3_6.pdf) (letöltés: 2015.05.06.).

Arányi Vanda (Riportálány) (2015): Roma nők reprezentációja. Romakép Műhely. Budapest. április 29. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DPXmfr6Wam4>

Daróczy Ágnes (Riportálány) (2009): Záróra [Televíziós beszélgetés]. M2. augusztus 6. Elérhető az interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=1M4qbz9Styk>

Kígyós Sándor (1983): Hosszú az út előttem...-Lungoj o dromanglamande... [Portréfilm]. Mtv, október 24, 18.10 óra.

Rácz Kati (Riportálány) (2011) Propaganda [szerk.: Arányi Vanda; Kulturális portréfilm]. TV2.

Rácz Kati (Riportálány) (2014): Bóta Café. [Televíziós beszélgetés]. FIX TV. június 11. Elérhető az interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=B7acM0fB3R4>

Rácz Kati (Riportálány) (2015): Roma nők reprezentációja. Romakép Műhely. Budapest.

április 29. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DPXmfr6Wam4>