

# Romakép Műhely 7.

Válogatás a legjobb szemináriumi dolgozatokból



**ROMA  
KÉP  
MŰHELY**

[www.romakepmuhely.hu](http://www.romakepmuhely.hu)

ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék

2016-2017

## Tartalom

- Bakos Dániel: A kép és a zaj, Vas Róbert: *Refuge England*
- Fabulya Gabriella: Menedék Anglia, Robert Vas és a brit „free cinema”
- Fődi Kitti: Vérnász, Cigányokról – nem cigányoknak? (Kulturális gyakorlatok, 2016–2017/I.)
- Gyenis Ajándok: Nem túl távoli kisebbségek, *Számi vér*
- Katona Eszter: A város peremén
- Kovács Blanka: Traumafeldolgozás digitális történetmesélés és szociodráma segítségével
- Lázár Kata: A város peremén, A Dzsumbuj és a tatabányai Mésztelep vizuális reprezentációja
- Sóky Bernadett: Szociopoly – érzékenyítő társasjáték a mélyszegénységről

## A kép és a zaj – Vas Róbert: Refuge England

A traumatikus élmények feldolgozása gyakori témája a különböző művészeti alkotásoknak. Azonban ritka az olyan alkotás, ami képes egy új oldalát megmutatni a traumának. Talán az egyik legjobb példa erre Kertész Imre *Sortalansága*, ami az irodalomban képes volt egy teljesen új perspektívából megmutatni a holokauszt történéseit. Bár az általam tárgyalt alkotás egy későbbi eseményről szól, a zsidóüldözés sem ismeretlen a művész számára, mint arról később írni fogok. Vas Róbert filmjének apropója az 1956-os felkelés leverése, utóhatásainak bemutatása egy menekült szemén keresztül úgy, hogy sajátosan kever dokumentum- és játékfilmes elemeket.

1956 egy olyan fordulópontra volt Magyarországon, aminek utóhatásai jó ideig erőteljesen meghatározták a túlélők életét. Bár 56 előtt volt egy kis reménysugár, ami alapján változást várhattak a korábban kivándorlók és az otthon maradtak a rendszer állampolgárokkal szemben tanúsított hozzáállásával kapcsolatban, ám a forradalom leverése és az utána bekövetkező retorziók sokak számára döntő tényezővé váltak az elvándorlást és a kint maradást illetően. Nagy Imre első megnyilvánulásai enyhülést vetítettek előre a politikai vezetés részéről, azonban igazi enyhülés csak a Kádár-korban jött el a megtorlások után, amikkel a felkelőket büntették. Ezek mellett a kint maradásnak voltak kevésbé Magyarországtól függő okai is.

„A nyugaton élő magyar menekültek 1956-ban még nem adták fel a közeli hazatérés reményét, de csökkent és lanyhult a készség arra, hogy ha megnyílik a lehetőség, valóban élnek is majd vele. Ennek fő oka az volt, hogy megtörtént a befogadó országokban a beilleszkedés. A kezdeti évek nehézségei, megpróbáltatásai, viszontagságai után a gyökéresztés és gyarapodás látható jelei mutatkoztak.” (Borbándi 2006:220-221)

Borbándi Gyula könyve szerint 200 ezer ember hagyta el a forradalom után az országot, ebből 21000 ember Nagy Britanniába ment. (Borbándi 2006:243) Borbándi maga is emigráns volt, a Szabad Európa Rádió szerkesztője éveken keresztül.

Vas Róbert egyike volt ennek a hatalmas kivándorló embertömegnek. Később 1956-ról is forgatott dokumentumfilmet *My homeland* címmel 1976-ban. Nem az 1956-os forradalom leverése volt az egyetlen trauma, ami érte őt élete során. Származása miatt, mint azt az emlékére készített filmben is elmondja Karel Reisz, gyermekkorában egy részét egy budapesti gettó falai között töltötte, ahol a szeme előtt zajlottak a zsidósággal szembeni atrocitások. 1956-ban feltételezhetően ő is kint volt az utcákon a tömeggel, erre utalnak az emlékfilmbe bemutatott részletek alatt elmondott monológok a *My homeland* című filmből.<sup>1</sup> Reisz szerint a náci idők nem inspirálták a filmjeit, ellentétben a

---

<sup>1</sup> Robert Vas filmmkaer <https://www.youtube.com/watch?v=5QV5ScoFpAY> (letöltve: 2017.05.22.)

forradalommal, ami azonban központi szerepet töltött be az életében. Az emlékfilmben felolvasott személyes emlékirataiban is előjön a kultúrák közötti átmenet kérdése.

Angliába érkezésekor Vas Róbert olyan helyzetben találta magát, ami egy teljesen újfajta szemléletmód elsajátítását követelte meg tőle. Ennek hatása erőteljesen jelen van a *Refuge England* című filmben is. Meg kellett alkotnia, ki kellett találnia egy formanyelvet ahhoz, hogy érthetővé tegye saját és ezzel egyszerre nemzete traumáit a külföldi nézők számára. Ráadásul olyan nézők számára, akik nem értettek a nyelvén – értve a nyelv problémáját úgy, mint a születés, nemzetiség adta nyelvet, amin eddig beszélt, valamint úgy is, hogy a teljesen különböző szociokulturális és történelmi közeg is falat emelt közé és a befogadó ország lakói közé.

Angliában telepedett le, ahol sokáig dolgozott a British Film Institute-nak, először csak filmmagazinok katalogizálásban segédkezett, majd később, ahogy beindult filmes karrierje, már a BBC számára csinált dokumentumfilmeket. Negyvenhét évesen halt meg több, mint 10 évnyi dokumentumfilmzés után 1978-ban. A *Refuge England* című filmet 1959-ben forgatta le, a főszereplője Molnár Tibor Kossuth-díjas színész volt, aki végül visszatért Magyarországra.

A *Refuge England* igazi erénye a formanyelvben van. Bíró Yvette *A film formanyelve* című könyvéből idézek: „Minden kifejezési forma magán viseli annak a társadalmi, szellemi légkörnek jegyeit, amelyben született. (...) Szuggesztivitása dokumentáló erején alapszik.” – majd kicsivel később így ír: „Ha a filmnyelvet a beszélt nyelvvel hasonlítjuk össze, szembetűnő a filmnyelv konkrétsága a másik elvontságával szemben.” (Bíró 1964:7-9) A film dokumentáló ereje ezek szerint a valóságreferencián, és a beszélt nyelvhez való közvetlen, mégsem egyenes irányú kapcsolaton alapszik. Természetesen ez korántsem jelenti azt, hogy minden film alapvetően hiteles, inkább azt, hogy a történetek recitálásában hasonlóan erőteljes szerepet tölt be a filmes nyelv, mint a beszélt nyelv segítségével felidézett emlékezet, miközben a film világa plusz (ám nem minden esetben többletjelentést hordozó) ingerekkel szolgál a teljesebb megértéshez. Ebben az esetben talán a dokumentumfilm és a játékfilm differenciálására is szükség van, mert véleményem szerint Vas Róbert filmje erőteljesen épít a képiségre, aminek célja a menekült létnek, gyökértelenségnek az érzékeltetése. Néhol annyira sikeresen oldja meg ezt a feladatot, hogy a narráció rovására megy az audiovizuális megoldások sora.

Marx József részletesen leírja, hogy egy dokumentumfilm bizonyos tekintetben teljesen megrendezett és előre kigondolt képekkel bír, ez mégsem vezet odáig a legtöbb esetben, hogy a film hitelessége sérüljön. Bár tény, hogy néha etikailag megkérdőjelezhetővé válik egy-egy rendezőnek a

döntése a vágásokkal, az események sorrendjével való játék.<sup>2</sup> Vas Róbertnél ez a film stílusából adódóan – egyensúlyozik dokumentum és játékfilm között - nem áll fönn, sokkal inkább a személyes, főleg vizuálisan megjelenített benyomások kiemelését alkalmazza filmjében. A beállítások, a hangok – amiknek köszönhetően a Free cinema mozgalom is sorába fogadta a rendezőt -, valamint a jól hallhatóan akcentussal bíró elbeszélő megteremt egy erős atmoszférát, ami érzékelteti a kultúrsokkot, amivel minden idegennek szembe kell néznie egy új kulturális közegben.

Azt gondolom tehát, hogy minden valós dokumentumokkal dolgozó filmet olyan szemmel érdemes nézni, aminek segítségével képesek lehetünk kiszűrni az olyan rendezői fogásokat is, amelyek ugyan nem hitelrontóak, mégis előzetes koncepció részei. Fel kell ismernünk, hogy a játékfilm és a dokumentumfilm közös eredettel bír: kamerával veszi fel a rendező a stilizált képeket, melyek sajátos valóságreferenciákkal bírnak. Marx József megfogalmazásában:

„Ha tehát a játékfilmet el akarjuk választani például a dokumentumfilmtől, azt nem formai jegyek alapján tehetjük meg. Azt a szándékot kell mérlegelnünk, vajon az alkotó bennünket mint nézőket a »félillúzió« vagy a »teljes illúzió« bűvkörébe akart-e bevonni, azaz megengedi-e számukra, hogy a látvánnyal kapcsolatban mindvégig működjön az a kritikai éberség, amely a kép tartalmán túl a megvalósítás hogyanjára is mindvégig reflektálni tud, vagy a *hogyan* csak a tartalom világosabb kifejtését segíti elő, a sokértelműség lehatárolását végzi el.” (Marx 2003:67)

A film egyszerű sémán halad végig: a megérkezés az idegen közegbe – majd a film játékidéjének nagy részét kitöltő cselekmény, a befogadó otthonkeresése és végül megtalálása. A száguldó vonatok, amikkel kezdődik a film, toposzként is értelmezhető, az utazás fizikai és lelki síkon is értelmezhető voltára utalnak. Vas rendkívül átgondolt technikákkal alakítja a befogadói hangulatot. Hangulatot és nem tudást: gyakorlatilag csak minimális részleteket árul el a motivációkról, nincsenek igazi háttérinformációk. Inkább szól a film Angliáról, mint egy magyar menekültről, aki a narráció alapján feltehetőleg harcolt is a felkelésben. Gyakoriak a filmben az „ijesztő” képek: vigyorgó bohóc, horrorfilm posztterek, maszkok. Erőtéljes képi megoldás a békaperspektíva alkalmazása, ami érezteti a folyamatos elveszettséget, veszélyeztetett érzést kelt a nézőben, nyugtalanító elem. Ezt ellensúlyozza Vas az arc nagyotáljával, aminek köszönhetően nem képződik egyensúly, egyben erősödik a szubjektív látásmód kihangsúlyozása. Emellett egy másik jellemző kamerahasználati mód is felfedezhető a filmben: az emberek felsőttestét vevő kamera az utcán, akiknek mozgását álló helyzetből követi a kamera. Gyors, dinamikus, zaklatott mozgás jön így létre, mi, nézők is kapkodjuk a fejünket a képek láttán. Hangyaboly szerű, pezsgő londoni életet látunk, ahol mindenkinek és mindennek megvan a helye, és funkciója.

---

<sup>2</sup> Klasszikusnak számít a megrendezettséget illetően Roger Moore egyik dokumentumfilmje, amelyben egy folyamatosra összevágott jelenetnél kilóg a lóláb: egy operatőrrel vette fel az egészet, azonban két ellenkező irányból mutat képeket: <https://youtu.be/DC2QaWmat7A?t=38>

Még a kívülálló figurák is ilyennek tűnnek fel: a vak harmonikás, aki egy kerítés tövében játszik, vagy a szabaduló művész az utca kövén fekvő. A főszereplő karakter elidegenedettsége hangsúlyozott lesz. Megnyugvást, bátorságot csak a másik menekült feltűnése ad, aki szintén elveszett, és szintén keres egy címet.

A film reggel kezdődik, és este végződik, miközben egy kívülálló szemével megismerjük London arcait. Azonban ez a kívülállás, az idegenség fokozatosan oldódik, kialakulnak kapcsolódási pontok Londenal, amit mint egy labirintust jár be, térképez fel. A labirintus érzésére erősít rá a város madártávlatból való fényképezése. A hely és a helyzet megismerése megnyilvánul a másik menekültnek történő segíteni tudásban is. Az elveszettség érzésén enyhít a menekült helyzetben lévők közössége. Paradox módon itt a hasonlóság, a közösségi érzés abban materializálódik, ahogyan a két férfi nem érti egymás szavait, igazi bábeli zűrzavarban vannak: egymás nyelvét sem értik, és a befogadó ország embereivel sem értenek szót. „Anyway, who are you?” – teszi fel magának a kérdést a narrátor, amikor elgondolkodik az első kudarcélmény után, hogy mit gondolhat a többi ember róla.

A film legnagyobb erőssége a hangok, zajok konzekvens használata. Folyamatos a háttérzaj, ami nem egyszerűen aláfestésként szolgálja a mozgóképet, hanem konzisztensen a részét képezi a filmnek, egy szinten van a képekkel. A város idegenségére erősít rá a fülsiketítő robaj, a gyakori vágóképek, amik a nyüzsgő város utcaképet mutatják, miközben a főhős próbál segítséget kérni, eltalálni a rengeteg ugyanolyan nevű utca közül a megfelelőhöz. Az emberi interakció hangja halk, többnyire csak a mimikából és az alig hallható beszédből következtethetünk a kommunikáció jelentésére és kimenetelére. Ez felfogható egyfajta társadalomkritikaként is a szerző részéről, amivel az urbanizálódó életmóddal járó elidegenedést mutatja meg az emberek közt (ami nem idegen a Free cinemától), de véleményem szerint inkább a közös nyelv hiányának érzékeltetése. A zajt, a képeket az egymástól nem túl távoli kultúrából érkezők közül mindenki képes lehet megközelítően helyesen interpretálni, a szavakat viszont nem, csak a mimikát.<sup>3</sup> A narratíva viszonylagos egyszerűségét tehát ellensúlyozzák az audiovizuális megoldások, amelyek kitöltik a történet monotonosága miatti lehetséges üresjáratokat.

A film pozitív fogadtatással bírt, ám különösen nagy recepciója sem Magyarországon, sem Angliában nincs. Ennek ellenére a British Film Institute a mai napig számon tartja Vas Róbertet, mint fontos dokumentumfilm szerzőt (a film Angliában ingyen megtekinthető az intézmény honlapján). Mink András, akit a Romakép Műhely vonatkozó estjén Léopold Zsanett kérdezett arról, hogy milyen nemzetiségű szerzőként tekinthetünk rá, azt mondta: célszerű az angol formánál maradni, mivel „a

---

<sup>3</sup> Paul Ekman és Wallace V. Friesen tanulmánya szerint van 6 alapérzelem, minden ember felismer, és ugyanúgy fejez ki mimikájával [http://hvg.hu/tudomany/20110201\\_mero\\_laszlo\\_hat\\_alap\\_erzelem](http://hvg.hu/tudomany/20110201_mero_laszlo_hat_alap_erzelem)

magyar filmtörténetben, filmtörténeti kánonban alig van jelen.”<sup>4</sup> Az az érdekes helyzet is fennáll, hogy Molnár Tibor életművében sem tartják számon szinte sehol. Ennek oka Molnár nem sokkal a film utáni hazatérése is lehet. A Magyar Narancs cikkében találni olyan információkat is a film készüléséről, amelyek jobban megértethetik velünk a film kimaradását Molnár életművéből.

(Molnár) „Történetének legérdekesebb leágazása egyébként éppen ez a filmszerep. 1958-ban Molnárt újsághirdetés útján megkeresi »valami Vas Róbert« Londonból, filmezni hívja. A színész Londonba utazik, ahol Vas (56-os menekült, huszonhét éves kezdő dokumentumfilmes) és egy bizonyos Walter Lassally nevű operatőr leforgat vele egy egyszemélyes doku-játékfilmet. (...) Molnár nem lelkesedett a dologért. Vas a Brit Filmintézettől kapott pénzt, a színészenek szánt gázsit is beleértve, mind nyersanyagra költi, közben Molnár kocsiját használják stábautónak, a benzint is a főszereplő fizeti. Az egyszereplős kisfilm színésze csalódottan megy vissza Münchenbe, s megpróbálja gyorsan elfelejteni a londoni kalandot. A jelek szerint sem akkor, sem később nem tudta, miben is vett részt.”(Takács 2014)

Fontos lehet még két Vas életében fontos szerepet betöltő embert megemlíteni. Filmkészítői pályájához nagyban hozzájárultak azok a kapcsolatok, amelyek a Free cinema mozgalomhoz kötötték. De mielőtt ezt megteszem, álljon itt egy rövid idézet a Filmtett.ro oldalról, ami összefoglalja ennek a filmes irányzatnak a magját, és magyarázatként szolgál arra, hogy miért fogadták Vas filmjeit sajátjaik közé.

„A mozgalom dokumentumfilmes indíttatású, a rendezők mély személyes elkötelezettsége, egyéni nézőpontja jellemzi ezeket a dokumentumfilmeket. Képviselői (Karel Reisz, Lindsay Anderson, Tony Richardson) az angol film jelentős dokumentarista, realista hagyományaihoz kapcsolódnak (John Grierson, Edgar Anstey), amikor a háború után urbanizálódó Angliáról próbálnak kozmetikázatlan képet mutatni.” (Vincze 2002)

Karel Reisz, és Lindsay Anderson, a mozgalom két fő figurája közeli kapcsolatban dolgoztak filmjeiken, azonban teljesen más szociokulturális közegekből érkeztek. Lindsay egy indiai katona gyermekeként nőtt fel, viszonylagos nyugalomban, míg Reisz, csakúgy, mint Vas Róbert, menekült volt. A második világháború kitörése előtt közvetlenül érkezett Angliába Csehszlovákiából. Szülei Auschwitzban meghaltak. (Milne 2002) Ezek a különböző háttértörténetek különböző mozgatórugókat feltételeznek a két művész között, aminek tárgyalása nem fér bele dolgozatom keretei közé, mégis érzékeltetik, mennyire komoly erők mozgatták ezekben a filmekben a kreatív energiáit.

A Free cinema kiáltványában a következőket fektették le az alkotók:

„Filmkészítőként azt valljuk:

Nincs olyan, hogy egy film túl személyes.

A kép beszél. A hang erősíti és kommentálja.

A film hossza irreleváns. A tökéletesség nem cél.

---

<sup>4</sup> Menedék (Anglia) [https://www.youtube.com/edit?o=U&video\\_id=dLWqVGnnNI](https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=dLWqVGnnNI) (letöltve: 2017.05.23.)

Az attitűd stílust jelent. A stílus attitűdöt jelent.” (Gallagher 2012)

Vas Róbert filmje tökéletesen beleillik ebbe a sémába. A *Refuge England* egyértelműen több figyelmet érdemelne, mint amennyit jelenleg kap. Remélem hamarosan eljön az idő, amikor felismeri az utókor is, hogy milyen minőségi és fontos filmeket forgatott.

## Források

Bíró Yvette (1964): *A film formanyelve*. Budapest: Gondolat

Borbándi Gyula (2006): *A magyar emigráció életrajza: 1945-1985*. Budapest: OSZK  
<http://mek.oszk.hu/03400/03472/>

Gallagher, Paul (2012): LINDSAY ANDERSON: RARELY SEEN DOCUMENTARY ON FREE CINEMA  
[http://dangerousminds.net/comments/lindsay\\_anderson\\_rarely\\_seen\\_documentary\\_on\\_free\\_cinema](http://dangerousminds.net/comments/lindsay_anderson_rarely_seen_documentary_on_free_cinema) (letöltve: 2017.05.23.)

Marx József (2003): *A kétdimenziós ember*. Budapest: Vince

Vincze Teréz (2002): *Vissza a valóságához (II.) – Az angol free cinema és az angol újhullám*  
<http://www.filmzett.ro/cikk/1403/filmtortenet-vissza-a-valosaghoz-ii-az-angol-free-cinema-es-az-angol-ujhullam> (letöltve: 2017.05.21.)

Milne, Tom (2002): Karel Reisz



<https://www.theguardian.com/news/2002/nov/28/guardianobituaries.filmnews>

(letöltve:

2017.05.22.)

Takács Ferenc (2014): *Disszidálni – visszidálni (Molnár Tibor, a Refuge England és a Párbeszéd)*

<http://m.magyararancs.hu/egotripp/takacs-ferenc-kapirgalo-91343> (letöltve: 2017.05.20.)

## Menedék Anglia

### Robert Vas és a brit „free cinema”

Jelen dolgozatomban Vas Róbert *Refuge England* című filmjét állítom középpontba. Vas Róbert, Angliában Robert Vasként ismert, az 1956-os forradalom után az Egyesült Királyságba disszidált magyar származású rendező, aki Magyarországról távozása után rövidesen, pár évvel később a *BBC* dokumentumfilmesevé vált. Több dokumentumfilmet készített, az angol free cinema mozgalom elismert alakja, neve és munkássága Magyarországon mégis kevésbé – majdhogynem egyáltalán nem – ismert. Lehet-e ennek oka, hogy nagyon fiatalon (47 évesen) életét vesztette, 56-os kivándorlása után pedig haláláig nem tért vissza szülőföldjére? Minden bizonnyal hazautazásának hiánya is hozzájárult ahhoz, hogy a magyar filmesek közül is csak kevesen hallottak róla annak ellenére, hogy Angliában többen is kiemelkedő rendezőként hivatkoznak rá. Dolgozatom azonban nem tűzi ki célul a kérdés megválaszolását. Emellett érdekes, hogy míg nálunk nem ismerik a rendezőt, a Koppenhágai Egyetem professzora, Peter Leese egy tanulmányt<sup>5</sup> szentelt Vas Róbert munkásságának.

A továbbiakban röviden ismertetem az olvasóval Vas Róbert személyét, munkásságát, a free cinema mozgalmat, majd elemzem a rendező első filmjét, a *Refuge England*-et. A film elemzése előtt mindenképpen fontosnak tartom a rendező életét és a mozgalom bemutatását, mert ezek ismerete nagyban hozzájárul a film alapos megértéséhez. Ugyanakkor a film által felvetett téma napjainkban is aktuális kérdéseket vet fel, melyekről a Romakép Műhely 2017. április 19-én tartott eseményén Bognár Katalinnal, a Menedék Egyesület programvezetőjével, Kalmár György kultúrakutatóval (Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszék) és Mink András történésszel (OSA Archívum) beszélgettünk.<sup>6</sup> A film által felvetett aktuális problémákat jól szemlélteti Meghan Horvath 2008-as *Anyway, who are you?* c. rövidfilmje, melyben Horvath a *Refuge England* menekültjének monológját állítja párhuzamba egy mai menekült gondolataival.

---

<sup>5</sup> Peter Leese: *Traumatic Displacements: The Memory Films of Jonas Mekas and Robert Vas* (A kéziratához a szerző szíves közreműködésével jutottunk.)

<sup>6</sup> A beszélgetésről készült felvétel elérhető a Romakép Műhely weboldalán: <http://www.romakepмуhely.hu>

## 1. Vas Róbert élete és munkássága<sup>7</sup>

Vas 1931-ben született zsidó családban. Mindössze 13 éves volt a német megszállás idején. Hogy családja biztonságban lehessen, szülei sikeresen hozzájutottak egy svéd diplomata, Raul Wallenberg által kiállított okirathoz, mely megakadályozta a család deportálását. A fiatal Vas ennek ellenére szemtanúja volt, ahogy a nyilasok több szomszédját kirángatják a gettóbeli otthonaikból és a Dunába lövik őket. Ez mély nyomot hagyott az ifjú Vasban, az ekkor ért traumától később sem tudott szabadulni. A háború vége után nem sokkal édesanyja meghalt, apja pedig Ausztráliába disszidált, így Vas 17 évesen magára maradt az országban.

Bár a náci Németország bukásával a zsidógyűlölet miatti félelem elmúlt, apja miatt a kommunista hatóságok Vast potenciális ellenségként kezelték. A folyamatos atrocitások újabb terhet tettek Vas vállára a fiatalkori világháborús élményei mellé. Az 56-os forradalomról ugyan nem sokszor emlékezett meg, de amikor mégis, emelkedett hangulatot írt le.

„*The unbelievable had happened: the revolution was victorious. We had the incredible experience of a few days of democratic socialism.*”<sup>8</sup>

A felkelők között Vas is abban reménykedett, hogy a kapitalista országok közbeavatkoznak, legyőzik a Szovjetuniót, azonban a forradalom leverése után belátta, hogy minden addigi vérontás hiábavaló volt, és már nincs miért Magyarországon maradnia.

1956 után a reményvesztett Vas 25 évesen elhagyta az országot egy jobb élet reményében, és nyelvtudás nélkül Angliában, Londonban próbált új egzisztenciát teremteni. A Brit Filmintézetben talált munkát adminisztrátori, archiválói pozícióban, ahol lehetősége volt Eisenstein filmjeit is megismerni. A Filmintézetnek hála sikerült olyan kapcsolatokra is szert tennie, melyek végül a rendezői karrierjét segítették. Karel Reisz és Lindsay Anderson is támogatták Vas korai és későbbi munkásságát. Mindketten az brit free cinema művészeti mozgalmat képviselték, így került kapcsolatba Vas is a dokumentarista irányzattal. Másik kiemelkedő figura Humphrey Jennings, aki megihlette Vast mind Anglia, mind a lírai dokumentarizmus megismerésében.

Így született meg 1959-ben a Filmintézet támogatásában első filmje a *Refuge England*, majd követte 3 évvel később a *Vanishing Street*, mely a londoni zsidó negyed életét mutatja be sajátos stílusban – a negyed akkor bontás alatt állt, hogy toronyépületeket húzzanak a helyére. A téma különösen közel állt Vashoz magyarországi emlékei miatt. Korai filmjeinek köszönhetően a BBC dokumentumfilmjének fogadta Vast, ahol még több munkája születhetett: *The Issue Should Be Avoided* (1971) – a katyni 1940-es vérengzésnek állít emléket; *Nine Days in '26* (1974) – a film alapja az 1926-os brit sztrájkhullám, amit munkások bányában rekedése váltott ki (ironikus módon a film bemutatását el kellett halasztani bányász sztrájk miatt); és *My Homeland* (1976), amelyben visszatér gyökereihez, Magyarországhoz és 1956-hoz. Filmjeiben Vas olyan témákat dolgoz fel, amelyek szinkronba állíthatók az életével, aktuális kérdéseket feszegetnek. Filmjei lírai dokumentarista feldolgozása az őt ért traumáknak, és ez olyan lényegi pont, amely őt a free cinema-hoz köti.

## 2. A brit free cinema

A mozgalom kialakulásához hosszú út vezetett – kezdve a brit dokumentumfilm-iskola inspirációjával szolgáló 1925-ös *Patyomkin páncélos* (Eisenstein) című szovjet montázsfilmmel. A fejezetben röviden ezt a folyamatot vázolom, hogyan alakult át a dokumentumfilm hagyományos szándéka a brit filmművészetben a társadalmi problémák lírai dokumentálásává.

---

<sup>7</sup> A fejezetet Peter Leese tanulmánya alapján írom, mert a bevezetőben említett okok miatt magyar forrásra nem támaszkodhatok.

<sup>8</sup> Robert Vas in: Alan Rosenthal, *The Documentary Conscience. A Casebook of Film Making* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1980), 264.

## 2.1. A brit filmipar a II. világháború után

A második világháború kitörése a legtöbb nemzet filmiparára rányomta bélyegét. Míg a fasiszta uralom alatt álló Olaszország és a nemzetiszocialista Németország javarészt propagandafilmeket gyártott, a brit filmgyártásnak a kis létszámú alkotói gárda mellett finánciális problémákkal is meg kellett küzdenie. Az filmes szakemberek nagy részét besorozták, a stúdiókat és felszerelésüket pedig hadi célokra kezdték el használni.<sup>9</sup> Ennek eredményeképp drasztikusan lecsökkent a legyártott filmek száma a második világháború alatt: míg 1939-ben 103 filmet forgattak, 1944-re már csak 37 készült el.<sup>10</sup>

Ennek ellenére a mozik látogatottsága nőtt, a filmszínházak légitámadások alatt is nyitva voltak<sup>11</sup>; a játékfilmesek pedig a háborútól távol álló témákat részesítették előnyben a szórakoztatás és a kollektív ellenállási szellem növelésének érdekében.

A világháború után továbbra is hollywoodi mintára készült műfajfilmeket forgattak, melyek témái nem követték a társadalmi rendszer változásait, így ahogy az olasz neorealista, a brit fiatalok is egy friss szemléletmóddal, valóságra reflektáló alkotásokkal próbálták megújítani az angol filmipart.

## 2.2. Az angol dokumentarizmus

A „free cinema”, és ezzel együtt a brit újhullám stilisztikai előzményei korábbra, egészen az 1930-as évekre nyúlnak vissza, John Grierson dokumentumfilm-iskolájáig, az EMB<sup>12</sup> filmcsoporthoz. Grierson publicistaként a filmet találta a megfelelő médiumnak arra, hogy a társadalom számára üzenetet átadhasson, és a kor valóságát megismertethesse mindenkivel. Grierson Eisenstein munkásságának tanulmányozása során maga is a munkásság realista ábrázolását tartotta fontosnak a korabeli játékfilmek tematikájával ellentétesen (melyek már akkor is csak mellékesen foglalkoztak a kor valóságával). Leginkább a parasztok, halászok, ipari munkások mindennapi életét vitték vászonra, de az alkotók leggyakrabban magát a munkát helyezték fókusz alá, mintsem a munkásokat, akik így személytelen figuraként vannak ábrázolva. Egyedül Robert Flaherty mutatta be főszereplőit emberi közelségből, individualizált karakterekként.

1933-ban a feloszlatták az EMB-t, filmcsoportját pedig átvette a General Post Office (GPO – Posta Igazgatóság), így Grierson filmes publicisztikai törekvése biztonságban maradhatott.<sup>13</sup> A GPO támogatta a technikai újításokat, ezért a hangosfilm térnyerésekor a filmcsoport is kísérletezni tudott a hanggal: a brit dokumentumfilm eredetin és egyedül alkalmazta a filmi zörejeket, zenét és a beszédhangot.<sup>14</sup>

A harmincas évek második felében a dokumentaristák próbálták a karakterek jellemét kidomborítani; már nem csak a valóság megmutatására törekedtek, de annak rekonstrukciójára is – az önmagukat adó laikusokat kamera elé állítva pedig sikerült olyan pszichológiai reakciókat vászonra vinniük, amiket szigorúan vett dokumentumfilmes keretek között lehetetlen lett volna. A háború végére a dokumentumfilm Nagy-Britanniában olyan publicisztikai jelentőségre tett szert, és olyan művészi színvonalat ért el, amelyet addig még sehol máshol. Az a dokumentumfilmes irányzat, amely továbbment a pusztán dokumentumkészítésen, eljutott a valóság játékfilmes eszközökkel történő rekonstrukciójához, és így egyedi pszichológiai jellemzéseket is

---

<sup>9</sup> Virginiás Andrea: A brit-angol filmgyártás története II. (<http://www.filmtett.ro/cikk/2535/a-brit-angol-filmgyartas-tortenete-a-vilagaborutol-napjainkig>)

<sup>10</sup> Magyar Független Film és Video Szövetség (MAFSZ): Az angol „free cinema” in Fejezetek a Filmtörténetből ([http://www.mafsz.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=93:15-az-angol-free-cinema&catid=17:fejezetek-a-filmtoertenetbol&Itemid=134](http://www.mafsz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=93:15-az-angol-free-cinema&catid=17:fejezetek-a-filmtoertenetbol&Itemid=134))

<sup>11</sup> MAFSZ

<sup>12</sup> Empire Marketing Board; a szervezet vezetője Sir Stephen Tallents, aki támogatta Grierson célját, hogy a film népoktatás szolgálatában álljon

<sup>13</sup> A posta feladatkörébe tartozott akkor a hírközlés is.

<sup>14</sup> MAFSZ

vászonra tudott vinni. Az egyik legjelentősebb alkotó ezen a vonalon Humphrey Jennings, akinek költői ábrázolásmódja és a társadalmi problémákra kihegyezett attitűdje köszön vissza Vas filmjeiben is.

### 2.3. Free cinema

*„Olyan Nagy-Britanniát akarok, ahol mindenki tiszteli és megérti a filmművészetet mint lényeges elemét a közösség alkotói életének. És ha negyvenperces filmet készítek a Covent Garden-i vásárcsarnok munkásairól, akkor nem akarom, hogy azt mondják, vágjam meg és rövidítsem le a filmet tizennyolc percre, ha szeretném az angol közönségnek bemutatni, mivel a nagy amerikai filmek ebben az évben túlságosan hosszúra sikerültek. Ezek a kedves, baráti figurák megérdemlik a díszhelyet saját hazájuk filmvásznán. És én harcolni fogok, hogy ezt meg is adják nekik. Harcolni: ez azt jelenti, hogy részt venni, ez azt jelenti, hogy hinni. Ez azt is jelenti, hogy érzelmesnek kiáltanak majd ki, azzal vádolnak, hogy hiányzik belőlünk a komolyság ... És egy újfajta értelmiség- és művésztipust is jelent, aki nem retteg, de nem is veszi semmibe a jövőjét, aki nem érzi fenyegetve magát a nyárspolgári tömegtől, és nem helyezkedik vele természetszerűleg szembe, aki közreműködni kíván, mégpedig a tömegközlés eme eszköze segítségével.”*

- Lindsay Anderson 1957-es Manifesztumából, amelyet a „free cinema” hitvallásaként tartanak számon

1944-től, a háború befejezte után a brit játékfilmek a háború után kialakult társadalmi helyzetet semmibe véve továbbra is a rég bevált témákat vitték vászonra. Ezzel az elavult hozzáállással ment szembe az 50-es évekre megérett free cinema mozgalom, melyet a 60-as évek brit újhullámának közvetlen előfutáraként tartunk számon. A megújulást különböző filmszakmai folyóiratok segítették, többet között a *Sight and Sound*, a *Monthly Film Bulletin* és a *British Film Institute* (Brit Filmintézet). Lindsay Anderson, Karel Reisz is ezeknél a lapoknál kezdték meg karrierjüket filmkritikusokként, majd később a Filmintézet kísérleti filmalapjának köszönhetően készítették el első kísérleti rövidfilmjeiket, amelyek erősen követték Jennings és az általa képviselt dokumentumfilm-iskola irányzatának hagyományát. Filmjeik a jelent igyekeztek megragadni, Reisz dokumentumfilmjeiben a modern társadalom emberi magatartásmódjainak érzékeny megfigyelője és ábrázolója, hőseit megértően mutatja be a *We Are the Lambeth Boys* című filmjében is, amely azt hivatott bemutatni, mivel töltik a fiatalok a szabadidejüket.<sup>15</sup> A legfőbb cél, hogy a filmek azt mutassák meg, amilyen Anglia tulajdonképpen.

Anderson és Reisz ezen korai dokumentumfilmjei képviselik a free cinema irányzatát, s később a játékfilmes irányzatot választva (továbbra is a kor valóságábrázolásához, és társadalmi problémáit figyelemben tartva) a brit új-hullám kiemelkedő alakjaiként jegyzi nevüket a filmtörténet.<sup>16</sup>

Robert Vas a British Film Institute adminisztrátori pozíciójában ismerkedett meg Karel Reisz-szal és Lindsay Andersonnal; a Filmintézet archívumában volt lehetősége látni nem csak Hunphrey Jennings munkáit, de az őt és John Griesont is inspiráló Eisenstein filmjeit; és a free cinemának köszönhetően művészetiileg is be tudott tagozódni egy olyan csoporthoz, mely olyan témákat vett alapul filmjeihez, melyek Vast is foglalkoztatták: az egyén és a társadalom szembenállását.

### 3. Refuge England

---

<sup>15</sup> MAFSZ

<sup>16</sup> Vincze Teréz: *Vissza a valósághoz (II.) – Az angol free cinema és az angol újhullám* (<http://www.filmnett.ro/cikk/1403/filmtortenet-vissza-a-valosaghoz-ii-az-angol-free-cinema-es-az-angol-ujhullam>)

Az 1959-es *Refuge England* Vas legelső filmje; korábbi filmes tapasztalat nélkül, 3 évvel Angliába érkezése után készítette a kivándorlás élményéről. A filmben egy magyar politikai menekült a kommunista közegekből érkezik a kapitalista nagyvárosba, Londonba – egy napját látjuk vissza a vásznon az érkezéstől, és halljuk belső monológját, visszaemlékezését arra az egy napra. Érdekes adalék, hogy erre a főszerepre Vas nem mást kért meg, mint a híres magyar színészt, Molnár Tibort, aki maga is disszidált a forradalom után. A film disszidens főszereplője a menekülttáborban kapott címet keres, próbál eljutni a Love Lane-i címre, és közben megtapasztalja a nyugati élet „csodáját”, a nyüzsgést.

Lírai dokumentumfilmről van szó, mert a rendezőben felmerült kérdéseket, egzisztenciális problémákat dokumentálja a film, nem pedig Molnár Tibor valódi érkezését, egy napját a brit fővárosban. Ehhez a film képi szimbólumokkal (a kétségbeesést szimbolizáló a szerző Eisenstein által is alkalmazott asszociális montázst használ – egy fejét tenyerébe temető alak plakátjával), zenével (magyar népdalok) és hangalámondással (a visszaemlékezés, erős akcentussal) operál.

A rendező ezen tapasztalatait kvázi idegenként, kívülállóként próbálja elmondani egy olyan közönségnek, akik valószínűleg nem éltek át hasonló egzisztenciális törést életük során. A korabeli társadalom ugyanakkor tisztában volt azzal, hogy a kelet-európai blokkból disszidálnak az emberek, Nagy-Britannia menekült-politikájával tisztában voltak. Nem Magyarország volt az egyetlen, ahol a fennálló rezsim ellen harcoltak az emberek, a híradások teli voltak mind a magyar, lengyel és cseh forrongásokkal. Így a téma 3 évvel a forradalmak leverése után is érzékeny volt a brit lakosság számára az 50-es évek végén.<sup>17</sup>

A képiség mellett fontos helyett foglal a hang is: magyar népdalt játszó furulyászó mellett a városi nyüzsgés zöreje, különböző rádióműsorok, felhívások, reklám hangja töri meg a különböző képeket – gyakran épp nem szinkron idejű felvételekhez illesztve azokat. Reklámplakátok képei, utcai zenész, kirakatbabák, és jövőmondást híresztelő felhívások tarkítják London utcáit, miközben a főszereplő a londoni embereket fürkészi. Egy teljesen új világba került. Nincs ismerőse, nincs tető a feje fölött, nincs munkája, és nem beszéli a nyelvet. Ilyen hátrányokkal elmélkedik azon, mit fognak az emberek szólni, ha majd segítséget, munkát kér tőlük.

Ebben az egyedüliségben csak akkor talál kis időre társra, amikor egy magához hasonló elveszett, bevándorolt indiai fiúval találkozik – aki szintén eltévedt a nagyvárosban. Nem beszélnek a közös nyelvet, de mindketten segítségre szorulnak. A testbeszéd ilyenkor az egyetlen, amivel mégis szót tudnak érteni – a főhős egészen véletlenül látta az utcát, amit az indiai keresett, így el tudja mutogatni neki az utat. „*For a moment, I felt myself at home*” – ebben a pillanatban, a közös nyelv megtalálása és az utca ismerete elegendő volt ahhoz, hogy a főszereplő otthon érezze magát, biztonságban. Pedig nem az általa keresett címet találta meg, hanem máson segített.

Egy ponton a főszereplő azon elmélkedik, hogyan tudja megszólítani London lakosait, hogyan tudna úgy érezni, úgy látni a várost, ahogyan az ott élők – ezek egyben Vas kérdései is, 3 év távlatából, amikor nyelvismeret nélkül belépett az országba. Vajon mennyi időnek kell eltelnie? – kérdezi a filmben. Azt mondhatnánk, három év – hiszen ennyi idő telt el Vas érkezése, és első filmjének készülté között. Azonban a kérdés megválaszolhatatlan: Vas sosem tud ugyanúgy érezni, élni, gondolkodni, ahogy a „bennszülöttek”. Három év után is magyarságára fókuszálva készül a *Refuge England*, magyar népdalokkal, magyar főszereplővel – és utolsó filmjében is a hazáját helyezi központba (*My Homeland*).

A film által felvetett kérdések ma is aktuálisak, ezt mutatja Meghan Horváth interpretációja is, filmjében egy mai gazdasági menekült Vaséhoz hasonló gondolatait hallhatjuk az *Anyway, Who Are You?* című rövidfilmben. De az egzisztenciális kérdések nem csak a disszidálás kapcsán merülnek fel az emberekben, a mindennapok részét képezik, azonban hatványozódnak, amint az embernek el kell hagynia hazáját, vagy az

---

<sup>17</sup> A Romakép-műhely április 19-i beszélgetésén elhangzottak alapján

addig megszokott környezetét. A kommunikáció hiánya, a nyelvtudás hiánya pedig különösképp kirekesztően tud hatni.

Molnár Tibor visszatért Magyarországra, nem sikerült új otthonra találnia Nagy-Britanniában, Vas Róbert azonban sosem tudott visszatérni. Filmográfiája alapján érzékelhető, hogy mint Molnár, ő sem tudta otthon érezni magát a nyüzsgő nyugati fővárosban. Hogy neve és munkássága miatt nem ismert itthon, arról csak találgatni lehet. Fiatalon disszidált, karriert Magyarországon nem épített, és a filmes kapcsolatait is Angliában szerezte. Talán, ha ő is visszajön, mint Molnár, akár csak filmforgatás miatt is, jobban elterjed a neve, de erre korai halála miatt nem volt lehetősége – 47 évesen, 1978-ban hunyt el.

### **Felhasznált irodalom**

Peter Leese: Traumatic Displacements: The Memory Films of Jonas Mekas and Robert Vas

Vincze Teréz: Vissza a valósághoz (II.) – Az angol free cinema és az angol újhullám

(<http://www.filmtett.ro/cikk/1403/filmtortenet-vissza-a-valosaghoz-ii-az-angol-free-cinema-es-az-angol-ujhullam>)

Magyar Független Film és Video Szövetség: Az angol „free cinema” in Fejezetek a Filmtörténetből

([http://www.mafsz.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=93:15-az-angol-free-cinema&catid=17:fejezetek-a-filmtortenetbol&Itemid=134](http://www.mafsz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=93:15-az-angol-free-cinema&catid=17:fejezetek-a-filmtortenetbol&Itemid=134))

Virginiás Andrea: A brit-angol filmgyártás története II. (<http://www.filmtett.ro/cikk/2535/a-brit-angol-filmgyartas-tortenete-a-vilaghaborutol-napjainkig>)

Vincze Teréz: Vissza a valósághoz (I.) – Az olasz neorealizmus története

(<http://www.filmtett.ro/cikk/1401/filmtortenet-vissza-a-valosaghoz-i-az-olasz-neorealizmus-tortenete>)

Lojkó Miklós: Nagy-Britannia, a vonakodó európai. A múlt vonzásában

([http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nagy\\_britannia\\_a\\_vonakodo\\_europai\\_a\\_mult\\_vonzasaban](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nagy_britannia_a_vonakodo_europai_a_mult_vonzasaban))

Robert Vas Filmmaker 1931-1978, Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=5QV5ScoFpAY>)

Fődi Kitti

Várnász. Cigányokról – nem cigányoknak?

## Bevezetés

Dolgozatomban a Várnász című előadást rögzítő filmről, annak keletkezési körülményeiről fogok beszélni a film rendezője, Joka Daróczi János és a darab egy szereplője, Jónás Judit visszaemlékezései és a darabról fellelhető kritikák alapján. A film és a Maladype társulat ismertetése utána olyan kérdéseket vetek fel, melyek a történet cigány kontextusba történő helyezésének létjogosultságát hivatottak megkérdőjelezni, emellett röviden kitérek a sztereotípiák kérdéskörére.

## A filmről

A Várnász egy Federico García Lorca-dráma alapján készült, amely nem cigány emberekről, hanem spanyol parasztokról szól. Az ötlet, hogy készítsenek egy olyan darabot, ami roma nyelven játszódik és roma származású szereplők is részt vesznek benne Dragan Ristic-től, egy Szerbiában élő zenésztől és filmes szakembertől származik.<sup>18</sup> Dragan ötlete azonban nem volt teljesen új, ugyanis egy német rendező, Rahim Burhan megcsinálta a Várnászt cigány nyelven az általa alapított színházi egyesületben, a „Phralipe” nevű roma színházban, ami gyakran foglalkozik német diszkriminációs problémákkal.<sup>19</sup>

Lendvai Zoltán lett a darab rendezője, aki a kecskeméti Katona József Színház főrendezője is volt<sup>20</sup>, felesége pedig a színész, Varga Izabella, aki a *Várnászban* is feltűnik. Lendvai Zoltán úgy adaptálta a színművet, hogy ő maga sem ismerte a cigány nyelvet, ezért gyakorlatilag a közönség szerepébe helyezkedett, akik az előadás során maximum csak a Lorca-féle alapszituációt ismerhették, de fordítást nem kaptak a darab megtekintése során. A színműben játszanak roma és nem roma származású színészek is, az ő megoszlásuk véletlenszerűnek tűnik, ugyanis míg a völegényt egy nem roma játszotta, addig a menyasszonyt egy roma lány. A nem roma etnikumú színészeknek is nagy kihívást jelentett megtanulni és eljátszani a szerepet cigány nyelven, de a roma színészeknek sem volt könnyű, ugyanis Jónás Judit, az anyát játszó színésznő mesélte, hogy a cigány nyelvnek is több változata él, de Dragan nyelvváltozatát szerb behatások érték, ezért ő maga is sokszor kérte Dragant, hogy engedje meg, hogy a saját dialektusa szerint használja az adott kifejezést.

A már említett Jónás Judit volt a helyszín ötletadója is. Mivel Dragan nem ismerte a magyar viszonyokat, hogy hol lehetne a darabot eljátszani, ezért ő segített neki ebben. A Várnászt végül a Roma Parlament

---

<sup>18</sup> [https://sr.wikipedia.org/wiki/Dragan\\_Risti%C4%87](https://sr.wikipedia.org/wiki/Dragan_Risti%C4%87)

<sup>19</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Rahim\\_Burhan](https://en.wikipedia.org/wiki/Rahim_Burhan)

<sup>20</sup> [https://hu.wikipedia.org/wiki/Lendvai\\_Zolt%C3%A1n](https://hu.wikipedia.org/wiki/Lendvai_Zolt%C3%A1n)



épületében rendezték meg, aminek az volt az oka, hogy nem tudták ezt a darabot egy kőszínházban elképzelni, és bár folytak próbák a Vidám Színpadon, de az ott dolgozók nem értették, hogy mért akarnak egy eredetileg nem cigány művet cigány nyelven előadni, és maguk az alkotók sem érezték otthonuknak a színházat. A helyet Zsigó Jenő, a Roma Parlament akkori elnöke biztosította a társulat számára. Az épületben először csak a nagyteremben kezdtek el játszani, ami a nyitó jelenetben is látható, de később felmerült az ötlet, hogy mi lenne, ha kimennének a konyhába is, majd a folyosóra, a lépcsőházba és az udvarra, így nőtte ki a darab magát és foglalta el az egész épületet. Mivel a darab során a színészek is állandó mozgásban vannak az épületen belül és kívül, ezért a közönség sem telepedhetett le egy helyre, hogy onnan szemlélje az előadást. Jónás Judit elmondásai szerint ez „nagy lutri volt”, ugyanis a közönség nem kapott semmilyen utasítást arra nézve, hogy hogyan történik majd az előadás menete, ezért csak bízhattak abban, hogy a nézők követni fogják őket a különböző helyiségekbe. A biztonság kedvéért többször is elpróbálták a Roma Parlamentben dolgozókkal, de a színészeknek így is embert próbáló feladat volt úgy szerepben maradni, hogy sokszor a teltház miatt a közönség akadályozta az útjukat. Lendvai Zoltán azt az utasítást adta a színészeknek, hogyha egy néző elállja az útjukat, akkor várniuk kell és fel kell venniük a szemkontaktust. Jónás Judit azt mesélte, hogy többször is előfordult, hogy az utolsó jelenetnél teljesen elállták az ablakot, és nem fért oda, de a nézők mindig észrevették, hogy útban vannak és alkalmazkodtak, de olyan eset is volt, amikor Jónás Judit egy ismerőse az előadás közben köszönt neki, és kérdezte meg tőle, hogy mi újság vele.

A darabot a Varese Aver (Valami más) társulat adta elő, melyet maga Dragan alapított 2000 márciusában, később a társulat Maladype (Találkozások) nevet kapta.<sup>21</sup> A Maladype később ezt az attitűdöt, ami a közönséget és a színészeket ilyen formán közel hozta egymáshoz, megragadva folytatta tevékenységét. A társulat „tudatosan keresi a színházi-, és a nem színházi terek adta váratlan lehetőségeket, a szabálytalan színházi megoldásokat és azokat a közvetlen nézői reakciókat, melyek mentesek a hagyományos színházi elvárásoktól és klasszikus viselkedésformáktól.”<sup>22</sup>

Azonban a színészeknek nemcsak a közönséghez kellett alkalmazkodnia, hanem a film rendezőjéhez, Joka Daróczi Jánoshoz és az ő egész stábjához. Az ötlet, hogy a darabról szülessen egy film is tőle származik, mert látta az egyik előadást, és úgy érezte, hogy ezt meg kell örökíteni az utókornak. Az akkor az MTV Roma Magazin nevű műsorában dolgozó rendező nagy kihívást látott abban, hogy egy olyan helyszínen, mint a Roma Parlament, mozgó közönséggel rögzítsen filmet. Szerinte az, hogy a darabot a Roma Parlament épületében játszották, olyan hatást keltett, mintha a néző egy való életben zajló jelenetet szemlélne, nem pedig egy színielőadást. Négy-öt kamerával vették fel a darabot, dokumentarista módon, tehát a rendezőnek nem volt célja, hogy különböző filmes eszközökkel

---

<sup>21</sup> <http://maladype.hu/hu/criticism/3093>

<sup>22</sup> <http://www.maladype.hu/hu/maladype/1614>

megkomponálja és átszerkessze a darabot, mert a közönség ottléte szerinte már önmagában akkora többletet adott az előadáshoz, hogy nem volt szükség filmes eszközök bevetésére. A cél az volt, hogy a színészeket és a színészekkel együtt mozgó közönséget rögzítsék, úgy, ahogy azt Dragan és Lendvai megálmodta.

Magának a filmnek nem volt nagy anyagi támogatottsága, a Magyar Televízió lényegében csak az eszközöket biztosította. A film mégis sikeres lett, 2001-ben elnyerte a Nemzetközi Televíziós Európa-díjat, amelyet Lengyelországban vehettek át. Joka Daróczi János nem is számított a kitüntetésre, ugyanis a mezőnyben nagy költségvetésű filmek versenyeztek. A *Vérnász* előadásait a közönség is imádta, Jónás Judit úgy fogalmazott, hogy a fogadtatás „bődületes” volt.

### **A Vareso Aver – Maladype társulat**

A Vareso Averből alakult Maladype társulat célja az, hogy cigány nyelven játsszanak színházi előadásokat nagyközönségnek. A bemutatkozó darab volt a *Vérnász*, 2001-től pedig már Maladype néven olyan darabokat dolgoztak fel, mint Ionesco műve Jacques vagy a behódolás. Ennek a darabnak a rendezése során lett Balázs Zoltán a társulat művészeti vezetője, ugyanis más társulatvezető-jelölt nem látott fantáziát abban, hogy roma nyelven, többnyire amatőr színészekkel csináljon színházat. Dragannak ekkor ajánlották Balázs Zoltánt, az örült fiatal rendezőt, aki most végez az egyetemen, és valószínűleg kapható lesz erre az ötletre. Így Balázs Zoltán Dragan javaslatára került a társulathoz, 2002 óta művészeti vezetője a társulatnak.<sup>23</sup>

A Maladype alapvetően nem cigány színtársulat, ugyanis több nem cigány is játszik náluk, de Demeter Andrea, a társulat produkciós vezetője mindig törekszik arra, hogy felkarolja a fiatal, tehetséges, roma származású színészeket. A társulat gazdasági körülményeit részben ez is határozta meg, mert annak okán, hogy a Maladype nem mondható a hagyományos értelemben véve cigány színtársulatnak, tehát nem csak roma színészekkel, roma nyelven, roma szerzők által írt műveket adnak elő, a Roma Kulturális Alap nem is támogatja őket. A társulat pályázatokból kénytelen fenntartani magát, a kezdetekben a színészek fizetésére sem futotta, a *Vérnász* próbái is kocsmákban és a színészek lakásán zajlottak, egészen addig, amíg a Bárka Színházban otthonra nem találtak.

A Maladype a célkitűzésüket úgy fogalmazta meg, hogy a cél a magyar és a cigány kultúra közelítése, a cigány nyelv ápolása és a cigány előadóművészet népszerűsítése, azonban nem a cigány kultúra közvetítése. „Minden előadásunkban megjelenik a kisebbségi életforma és életérzés, a kirekesztettség,

---

<sup>23</sup> <http://maladype.hu/hu/criticism/3093>

másság témaköre [...] De mindez nem azért van benne az előadásainkban, hogy a roma kultúrát ápolják, hanem azért, mert ott helyük van.”<sup>24</sup>

### Létjogosultság

A Vareso Averből alakult Maladype kijelentette, hogy nem cigány színtársulatként működnek, ezért nem is roma szerzők által írt műveket dolgoznak fel. Ebben az esetben viszont felmerül a kérdés, hogy mi alapján választanak darabokat, amelyekben a szereplők romákká válnak? Miért alkalmasabb a *Vérnász* arra, hogy roma színházként adják elő, mint a *Rómeó és Júlia*?

Hogy a problémakört jobban lássuk, meg kell vizsgálnunk a Maladype más darabválasztásait, amelyek a *Vérnász*t követték. Ilyen volt a már említett *Jacques vagy a behódolás*, amely Jacquesről, a család lázadójáról szól, aki elutasítja a szalonnáskrumpli imádat ősidőkig visszanyúló hagyományát. Jacques hiába próbál a szülői nyomásnak ellenállni, végül a párválasztásba is beleszólnak, Jacques pedig megalkuvó lesz, ezzel feladva saját személyiségét. Ha ezt a művet lefordítjuk roma nyelvre és a szereplőket is romává tesszük, akkor a darab egy allegóriaként lesz értelmezhető, mely arra hívja fel a figyelmet, hogy a romák annak érdekében, hogy kikerüljenek a marginalitásból és a társadalmi megbélyegzés alól fel kell adniuk személyiségüket, és „nem romákká” kell válniuk. Ez természetesen nem jelent egyet azzal, hogy a többségiekkel úgy élnek együtt, hogy közben megőrzik a roma kultúrát és identitást, itt a teljes feladásról, behódolásról van szó annak érdekében, hogy a többségi társadalom elfogadja őket. Tehát Ionesco műve és a cigányság kapcsolata érthetővé válik, ha azt allegóriaként értelmezzük.

Michel de Ghelderode – *Bolondok iskolája* című művét is feldolgozta a Maladype társulat, amiért el is nyerték a Színházkritikusok díját mint az évad legjobb alternatív előadása. A *Bolondok iskolájában* a diákok évek óta a kinti világ megmérettetéseire készülnek. Ebben a zárt világban Foliai lovag, a tanítómester lázadásra készíti a diákokat, hogy kitörjenek. Ez a darab is értelmezhető egyfajta allegóriaként: „a Bolondok iskolája a romák zárt iskolája, ahonnan ugyanolyan nehéz kitörni, mint oda bekerülni.”<sup>25</sup> Ebben a darabban is a cigányságot sújtó marginalitás és az abból való szabadulás vágya jelenik meg, így a kapcsolat itt is világos.

Mi a helyzet a *Vérnásszal*? Az alapszituációban szó sincs marginalitásról vagy kirekesztettségről, a szereplőkről tudjuk, hogy több birtok tulajdonosai, amelyeket a friggyl szeretnének egyesíteni. A darabban egyáltalán nem jelennek meg a cigányságra jellemző jegyek, nem látunk színes, pörgős szoknyákat, nem szól cigányzene. Sőt csupán azért feltételezzük, hogy maguk a szereplők cigányok, mert cigány nyelven beszélnek, de ez a darabban sehol sincs kimondva. A személyneveket sem

<sup>24</sup> <http://maladype.hu/hu/criticism/3093>

<sup>25</sup> [http://szinhaz.hu/2003/04/02/maladype\\_bolondok\\_iskolaja](http://szinhaz.hu/2003/04/02/maladype_bolondok_iskolaja)

változtatták meg, így azok is a spanyol eredetik maradtak. A *Vérnász* egy romantikus történet, lányszöktetéssel, drámával és vérrel a végén.

Ha onnan közelítjük meg a kérdést, hogy a cigányság nyelvi jogai Magyarországon folyamatosan sérülnek, akkor azt mondhatjuk, hogy a kisebbségben élőknek igenis joguk van, hogy a saját anyanyelvükön tanuljanak az iskolában vagy épp művelődjenek a színházban, ebben az esetben pedig valóban bármilyen darabot le lehet fordítani roma nyelvre és azt előadni. A Maladype célkitűzései között azonban az nem szerepel, hogy a cigányság nyelvi jogait szeretnék érvényesíteni, ezért cigány nyelven adnak elő műveket, sőt kifejezetten kiemelik, hogy darabjaikat a nagyközönség számára, tehát nem csak romáknak szánják. Ezt a kérdést veti fel a dolgozat alcíme is.

A kérdés ezért nyitott marad. Miért alkalmas ez a Lorca-dráma arra, hogy a cigány nyelvre lefordítsák és cigány származású színészek legyenek a szereplők?

### **Sztereotípiák?**

Felmerülhet bennünk annak a kérdése, hogy a darabban megjelenő heves érzelmek, a gyilkosság és lányrablás nem sorolhatók-e a cigányokhoz fűződő sztereotípiák közé, ezzel mégis valahogy megteremtve az összefüggést a Lorca-darab és a cigány *Vérnász* között. Hiszen a sztereotípiák szerint akárcsak a spanyolokra a cigányokra is jellemző a heves vérmérséklet, ami akár szerelmi féltékenység miatt gyilkossághoz is vezethet. Azonban ezek a sztereotípiák egyáltalán nem zavarók vagy leginkább fel sem tűnnek a film nézése során, aminek talán az lehet az oka, hogy sokkal általánosabb emberi érzelmekről szól, nem köthető csak a spanyolokhoz vagy a cigányokhoz. A szerelmi féltékenység, a szerelmesek vívódása, a vérbosszú olyan alapvető emberi tulajdonságok, amelyek képesek felülemelkedni a sztereotípiákon. A *Rómeó és Júlia* épp ilyen emberi tulajdonságokra épít, a viszálykodásra, a bosszúra és a szerelemre, és ezt akár olyan szereplők is megjeleníthetnék, akik történetesen cigányok. A probléma tehát továbbra is adott, nem tudunk allegóriát építeni aköré, hogy a spanyol darabot, amely általános emberi érzelmekről szól roma nyelven, roma szereplőkkel adnak elő.

## Hivatkozások

[https://sr.wikipedia.org/wiki/Dragan\\_Risti%C4%87](https://sr.wikipedia.org/wiki/Dragan_Risti%C4%87) [Letöltés dátuma: 2017. 02. 07.]

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Lendvai\\_Zolt%C3%A1n](https://hu.wikipedia.org/wiki/Lendvai_Zolt%C3%A1n) [Letöltés dátuma: 2017. 02. 07.]

[https://en.wikipedia.org/wiki/Rahim\\_Burhan](https://en.wikipedia.org/wiki/Rahim_Burhan) [Letöltés dátuma: 2016. 12. 20.]

<http://www.maladype.hu/hu/maladype/1614> [Letöltés dátuma: 2016. 12. 20.]

<http://maladype.hu/hu/criticism/3093> [Letöltés dátuma: 2016. 12. 20.]

[http://szinhaz.hu/2003/04/02/maladype\\_bolondok\\_iskolaja](http://szinhaz.hu/2003/04/02/maladype_bolondok_iskolaja) [Letöltés dátuma: 2016. 12. 20.]

# Nem túl távoli kisebbségek<sup>26</sup>

## *Számi vér*<sup>27</sup>

Dolgozatom fő témája a *Számi vér* c. film kisebbségrepresentációja (ezen belül is a film a számi (lapp) népcsoportot helyezi gyújtópontjába), valamint ezzel érintkezve az a kérdés, hogy mennyire általánosíthatóak a kisebbségrepresentációs módszerek azok tárgyától függetlenül. Vizsgálni szándékozom azt a filmen keresztül, hogy a számi kisebbség helyzete az északi régióban (Norvégia, Svédország, Finnország) mennyiben vehető össze a hazai roma kisebbség helyzetével. Ezt nem is lehetne kihagyni, hiszen a Romakép Műhely egyetemi kurzus elsősorban a romák médiában való megjelenítésével foglalkozik, de ennek keretében azt is vizsgálja, hogy más kisebbségek (akár más országokban, kontinenseken) miképp jelennek meg ezekben a közvetítő orgánumban.

A film sok rétegű, foglalkozik az szegregált oktatással, az 1930-as évek kisebbség politikájával, a levethető és megtagadható identitás kérdésével. A *Számi vér* nézőpontja sajátos: időskori visszaemlékezés olyan ifjúkori traumákra, mint a meztelenre vetkőztetéssel járó, áltudományos frenológiai vizsgálat, vagy az első szerelem, mely végül Elle Marja megalázásába torkollik<sup>28</sup>. A *Számi vér* igazi coming-of-age történet, Elle Marja legfontosabb, sorsfordító döntésének meséje, ahol nem csak a jövője dől el, hanem meg is tagadja<sup>29</sup> örökségét az önmegvalósítás érdekében.

A kisebbségek representációs vizsgálatánál szerintem nem elegendő csak magát a kész terméket elemezni, fontos a mű elkészültének háttérét és közegét is megnézni. Mindig kérdés, hogy a filmet (akár dokumentumfilm, akár fikciós), riportot, magazinműsort kik készítik, illetve hol jelenik meg, hol elérhető a késztermék. Az elsőfilmes Amanda Kernell ilyen szempontból kitüntetett szerepben van: személyes filmje a *Számi vér*, hiszen számi felmenőkkel rendelkező nőként forgatott filmet egy fiatal számi lány identitásválságáról, élete legfontosabb döntéséről.

### **Történelmi háttér - a számi kisebbség helyzete az északi régióban**

---

<sup>26</sup> A dolgozat a címét az azonos néven futó eseményről kapta, amit a Nemzetközi Roma Napon, 2017. április 8-án tartott a Romakép Műhely és a Titanic Filmfesztivál az Art+Cinemában. A beszélgetésen részt vett Müllner András egyetemi oktató és Binder Máttyás történész.

<sup>27</sup> Sameblod - rendezte Amanda Kernell, megjelenés: 2016.

<sup>28</sup> Itt arra a jelentre utalok, amikor Elle Marjának antropológus hallgatók előtt kell "produkálnia" magát, a számi népdalformát, joik-ot kell énekelnie.

<sup>29</sup> Ez itt nem értékítélet vagy moralizálás, a film nem ítéli el Elle Marját a döntés miatt.

A számi nép<sup>30</sup> Skandinávia északi részén él, finnugor eredetű kisebbség. Területileg négy országban is jelen vannak, Norvégiában, Svédországban, Finnországban és Oroszországban is kisebbségnek számítanak. A számik által lakott területet, kulturális régiót Lappföldnek hívják, de a népcsoport sosem alkotott önálló államot. Nagyjából 60-80.000 emberből áll jelenleg a számi népcsoport, többségük (~30.000 fő) Norvégia területén él. Önálló nyelvvvel rendelkeznek, ami a finnugor nyelvcsalád része. Életvitelüket tekintve nomád pásztor nép, az utolsó ilyen Európában. A számik főleg rénszarvastartással foglalkoznak. Népviselőjük jól beazonosítható, főleg indigókék és vörös, valamint sárga és zöld színekből építkezik, ezt tükrözi a számi zászló is.<sup>31</sup>

Ahogy említettem, a számik négy ország területén élnek, társadalompolitikai helyzetük országoként változó, főleg történelmi távlatból tekintve:

- **NORVÉGIA:** 1751-ben kötötte a norvég és a svéd királyság a Lapp Codicil c. egyezséget, ami alapvető fontosságú volt a számi lakosság számára, egészen 1972-ig (amikor újkori szabályozást vezetett be a két ország).<sup>32</sup> Ebben biztosítottak alapvető jogokat a rénszarvas legeltető számik számára, akik így szabadon mozoghattak a két ország között nyájaikkal, valamint földhasználati jogaikat is törvénybe foglalta a két ország területén. 1947-ig a norvég kormány agresszív asszimilációs politikát folytatott a számikkal szemben, aminek során a számi nyelv használatát is próbálták korlátozni. Végül 1947-ben elismerik a számik anyanyelvét, majd 1959-től fogva számi nyelvű oktatásban is részesülhettek, ezzel lezárult a norvég asszimilációs politikai szándék. Azóta folyamatosan szélesedik a számi népcsoport jogköre Norvégiában, 1989-ben létrehozták az országban a Lapp Parlamentet.<sup>33</sup>
- **SVÉDORSZÁG:** Röviden összefoglalva, Svédország más utat jár be, mint Norvégia a számi kisebbséggel kapcsolatban. Itt nincs alkotmányos szinten elismerve a számi kisebbség, de általánosságban tartalmazza, hogy a kisebbségeknek joguk van saját kultúrájuk megőrzéséhez és fejlesztéséhez. Svédországban, a norvég példától eltérően, nem volt olyan erős asszimilációs politika, itt a számi fiatalok tudtak tanulni saját nyelvükön, igaz, 1950-ig csak szegregáltan. A számi kisebbség itt is fokozatosan érte el a svéd kormányzatnál jogait. 1983-ban kezdődött az a

---

<sup>30</sup> A magyar nyelvben a lapp kifejezés az elterjedt a népcsoportra, viszont számukra ez megalázó, ezért a címben is használt számit igyekszem használni. A lapp szó jelentése egyébként svédül azt jelenti, hogy *falt*.

<sup>31</sup> Szatmári Andrea: *A számi (lapp) népcsoport autonómiája Norvégia, Svédország és Finnország területén.*  
<http://flachbarth.blogspot.hu/2012/02/szami-lapp-nepcsoport-autonomiája.html>  
(utolsó letöltés dátuma: 2017.05.20.)

<sup>32</sup> u.o.

<sup>33</sup> Szilvási Zsuzsanna: *A számi kisebbség nyelvhasználatának szabályozása Norvégiában.*  
<http://www.prominoritate.hu/folyoiratok/2013/ProMino-1303-05-szilvasi.pdf>  
(utolsó letöltés dátuma: 2017.05.20.)

bizottsági munka, amely végül a svédországi Lapp Parlament 1993-as megalapításához vezetett.<sup>34</sup> Azonban 2011-ben egy ENSZ-jelentés felszólította a svéd kormányt, hogy jogi garanciákkal biztosítsa az országban a számi nyelv védelmét, mivel ellentétben Norvégiával és Finnországgal, Svédországban például közigazgatásban nincs lehetőség a számi nyelv használatára.<sup>35</sup>

- **FINNORSZÁG:** Az országban 1973-ban alapították meg a Számi Parlamentet, elsőként a skandináv országok között. 1980 óta teljes körű, számi nyelvű oktatási rendszer épül ki az országban, ami óvodától egyetemig biztosítja a kisebbség anyanyelvű oktatását. Finnországban 1992-ben hozták meg a számi nyelv közigazgatási használatáról szóló törvényt, de míg Finnországban a finn-svéd kétnyelvűség kötelező a közalkalmazottak számára, a számi nyelv nem. 1995-től fogva a finn alkotmány is rendezi a számi kisebbség helyzetét, ahol elismerik őshonos státuszuk.<sup>36</sup>

### ***Számi vér* (Sameblod, 2016 - rendező: Amanda Kernell)**

Elle Marja jól beszél svédül, osztályában kiemelkedő tehetség. Hajtja a tudásvágy, tanár szeretne lenni. Eközben folyamatos konfliktusban él, aminek egy része kívülről jövő, de másik fele belső vívódás. Az 1930-as évek norvég társadalma épp a frenológia, a megbélyegzés és az agresszív asszimiláció korát éli. Ebben a közegben a főszereplő Elle Marjának nincs sok lehetősége, mivel számiként nem tud továbbtanulni.

Amanda Kernell filmjében az identitás lehangsúlyosabb jelzője a jól beazonosítható számi népviselet. Ezt először a filmben a városból érkező bizottsággal jelzi, akik nagyon markánsan érdeklődnek, szinte rácsodálkoznak a számi indigókék ruházatra. Később Elle Marja ennek a ruhának levetésével (és a lopott, fehér ruha felvételével) már-már Jancsó Miklós filmjeit<sup>37</sup> idéző módon veti le identitását. Az átöltözés később is fontos motívum marad a *Számi vér*ben, például amikor erőszakkal öltöztetik vissza Elle Marját társai a táncmulatság után.

---

<sup>34</sup> Szatmári Andrea: *A számi (lapp) népcsoport autonómiaja Norvégia, Svédország és Finnország területén.* <http://flachbarth.blogspot.hu/2012/02/szami-lapp-nepcsoport-autonomiaja.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017.05.20.)

<sup>35</sup> Fejes László: *A számik támogatására szólít fel az ENSZ.* <https://nyest.hu/renhirek/a-szamik-tamogatasara-szolit-fel-az-ensz> (utolsó letöltés dátuma: 2017.05.20.)

<sup>36</sup> Szatmári Andrea: *A számi (lapp) népcsoport autonómiaja Norvégia, Svédország és Finnország területén.* <http://flachbarth.blogspot.hu/2012/02/szami-lapp-nepcsoport-autonomiaja.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017.05.20.)

<sup>37</sup> Jancsó Miklós filmjeiben a ruha-szimbólum mindig visszatérő és kulcsfontosságú. A Jancsó által szinte bábként mozgatott szereplők hovatartozásukat ruhájuk levetésével, ruhacserével jelzik, és ezt gyakran kíséri egy másik szimbólum, a mosdás is, mellyel sok esetben korábbi tetteiktől, bűneiktől "szabadulnak meg". Ezt láthatjuk a *Csillagosok, katonák* (1967) vagy a *Szerelmem, Elektra* (1975) esetében is.



Ehhez hasonló számi identifikációs jel a filmben a név, ebben szintén változtat a főhősünk, amikor Christina néven mutatkozik be táncpartnerének. A név - ahogy a ruházat is - itt származási, kulturális címke, igazi nevének használatával Elle Marja "lebukna" a többségi társadalom előtt.

Emellett több apró motívummal jelzi Amanda Kernell, hogy a többségi társadalom hogyan bélyegzi meg a számi kisebbséget, és ezekre miképp reagál Elle Marja. A ruházaton és néven túl a filmben előkerül a testszag, ezzel a falusi fiúk élcelődnek, majd később erre reagálva mossa meg magát Elle Marja a tóban, illetve a film egy későbbi pontján hűgát is. Viszont ahogy a filmvásznon keresztül mi sem érezzük azt, hogy Elle Marja (vagy bárki a számik közül) más, esetleg idegen testszaggal rendelkezne, ő maga sem tudja ezt megállapítani, mivel sajátjához hozzá van szokva (ahogy ezt hűga is megemlíti a későbbi jelenetben).

Nem tértem ki eddig a film narratív keretére, amin keresztül megismerjük a *Számi vér* főhősnőjének, Elle Marja/Christinának történetét. Az idős Christina hűga temetésére érkezik vissza Lappföldre fiával és unokájával, de vonakodik részt venni a szertartásban, mintha nyűg lenne számára, és bizonyos felsőbbrendűséget is mutat a számik felé (például nem hajlandó számi nyelven kommunikálni velük). Fia (és unokája) egészen másképp élük meg a számi származást, főképp az előítéletmentes kíváncsiság hajtja őket. A visszaemlékezés után, lekésve már a helikoptert<sup>38</sup>, ami a táborba vitte volna, gyalog kel útra Christina a falu felé azon az úton, amin sok-sok évvel korábban hátrahagyta családját.

### **Párhuzamok, kisebbségi és roma értelmezési keretek**

Nehéz nem találni párhuzamokat az 1930-as évek számi társadalmi kirekesztettsége és a még jelenkorban is meglévő (hazai) roma kirekesztettség között. Habár a filmben elsődlegesen egy levethető identitásként jelenik meg Elle Marja *számisága*, mégis azonosításra kerül származása. Ezzel szemben mondjuk a roma kisebbség nagy része nem tudja csupán az öltözködéssel megváltoztatni romaságát, a számikkal ellentétben az egyik legerősebb roma identifikáció a bőrszínen alapul, és hasonló *passing*<sup>39</sup> történetet itthon csak a kevésbé markáns bőrszínnel rendelkező romával lehetne elmeséltetni.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> A helikopter szerintem fontos jelzés a filmben, egyfajta indikátora annak, hogy ez a számi nép már nem az a deprivált élethelyzetben lévő csoport, mint az 1930-as években volt.

<sup>39</sup> A passing fogalmáról bővebben például itt: Takács Boglárka: *Leri róla, hogy roma?*. <https://www.nyest.hu/hirek/leri-rola-hogy-roma> (utolsó letöltés dátuma: 2017.05.20.)

<sup>40</sup> Ilyenre példa Elia Kazan 1949-es filmje, a *Pinky*, aminek főszereplője egy világos bőrrel született afroamerikai. A film központi témája a rasszok közötti házasság, amely a kor Amerikájában még nem volt elfogadott. A filmben Pinky beleszeret egy fehér orvosba, és próbálja eltitkolni, hogy szülei valójában feketék. A filmben előkerül a *passing* fogalma, azaz Pinky sikeresen *megy el* fehérnek.

A *Számi vér* keretes szerkezetében megjelenő intenzív identitásmegtagadás is kisebbség-független jelenség. Elle Marja/Christina karakterének ahhoz, hogy meg tudja valósítani álmait, ki tudjon törni helyzetéből, *játszania kell a játékot*, amit a többségi társadalom diktál számára. Nem elég pusztán a ruháját levetni, megválni késétől és eladni nyáját, tehát a külső társadalmi jegyeitől megszabadulnia, hanem egy másik szinten is azonosulnia kell. Ez pedig a belső jegyek, a számi öntudat, nyelvtudás (használatának) feladása, illetve a kirekesztő többségi társadalommal való azonosulás, ahol meg kell tagadnia és neki is ki kell rekesztenie a számi kisebbséget. Hasonló ehhez, amikor mondjuk cigányok, feketék használják saját kisebbségükre ugyanazokat a sértő kifejezéseket és sztereotípiákat, amiket a többségi fehér társadalom használ, sokszor disszonánsan nem törődve azzal, hogy őket ugyanezzel a fogalomkészlettel rekesztik ki a társadalomból.

A filmben szinte már sztereotíp az, ahogy a sztereotípiák megjelennek, a szóismétlést fokozva a számiak felé sztereotíp sztereotípiákat fogalmaz meg a többségi norvég társadalom. Ahogy a filmben a számikat бүдösnek, butának, elmaradottnak és állatinak állítják be a norvégok, úgy ugyanezzel a fogalomkészlettel és megbélyegzésekkel fogalmaznak sok esetben a kirekesztők a romák felé, de akár a feketék, mexikóiak, zsidók felé is.

### **Összegzés, kitekintés**

Végül kitekintésként szeretném a Romakép Műhely egy korábbi filmjét feleleveníteni, Marlon Fuentes *Bontoc Eulogy* c. ál-dokumentumfilmjét.<sup>41</sup> Marlon Fuentes és Amanda Kernell filmje látszólag nem sok ponton kapcsolódik, földrajzilag is távol áll a kettő, valamint az előbbi egy filippínó elhurcoltatás-történet dokumentumfilmes köpenybe csavarva. Viszont mindkét film úgy tud szólni egy kisebbség helyzetéről történelmi távlatban, hogy az alkotó maga is annak a kisebbségnek a tagja. Ezzel úgymond számi (vagy épp filippínó) kézbe kerül a történelem gyepplője, a rendező által a kisebbség szóhoz jut, tudja saját nézőpontját képviselni a többségi történelmi nézőponttal és tudással szemben.

A két film egészen más módszert használ a filmes önrendelkezés megvalósítására, ebben talán a *Bontoc Eulogy* az, ami filmnyelvi új szerű látásmódot hoz, de ez nem veszi el a *Számi vér* érdemeit. Amanda Kernell filmjének sikere, hogy szikár megfogalmazással tud egy lány felnövéstörténetén keresztül beszélni talán az egész számi nép modern kori történelméről. Illetve ahogy dolgozatom második részében próbáltam kitérni rá, a film univerzálisabb jelentéssel is rendelkezik, ha eltekintünk a konkrét számi kisebbségtől, és a filmet többségi-kisebbségi társadalmi szempontból értelmezzük. Társadalmi nemi kisebbségi szempontból nem elemeztem a filmet, de a végén fontosnak tartom megjegyezni, hogy Amanda Kernell filmje nemcsak a 1930-as évek számi kisebbségéről szól

---

<sup>41</sup> Ennek részint személyes érintettség is az oka, mivel ennek a filmnek a Romakép Műhelyes beszélgetését is (részben) moderáltam, valamint írtam róla.

közvetlenül, hanem egy erős, karakán női karakteren keresztül fontos női emancipáció kérdéseket is feszeget.

Katona Eszter

A város peremén

A Romakép Műhely 2014 óta működik közösségi filmklubként, célja a romák vizuális, mozgóképes reprezentációjának kritikai elemzése. A 2017-es évadban a filmklub az „estézés” fogalmát járta körül, hogy a romák miféleképpen, milyen események, milyen alkalmak során hoznak létre önálló kisközösségeket.

A Romakép Műhely 2017-es évadának első estéje a „A város peremén” címet viselte: az est során a mélyszegénységben élők lakhatási helyzete volt a kiinduló téma, ezen belül is az Illatos úti „Dzsumbuj” lakóközössége kapta meg a központi szerepet – életeket, tapasztalatokat ismerhettünk meg, bepillanthattunk a társadalmi kirekesztettség egy olyan helyszínébe, mely családok százainak adott otthont az évtizedek során.

Az estét a Kassák Múzeumba rendezték meg, így a filmvetítés és a beszélgetés előtt még a múzeum és a Közélet Iskolája közös kiállításából, a *Tettek ideje. Lakhatási mozgalmak a modernitásban* című programba is kaphattunk betekintést. A tárlatvezetést a kiállítás kurátora Csatlós Judit tartotta, aki a későbbiekben a beszélgetés résztvevőihez is csatlakozott.

A kiállítás körbejárása után Szabó Simon *A Fal* című filmje került vetítésre, valamint a közönség riportokat láthatott a Dzsumbujról, illetve videóinterjúkat az egykori Dzsumbuj-lakókkal. A filmeket kötetlen beszélgetés követte a meghívott vendégekkel: Cseke Balázs és Thury Lili a város peremén kutatócsoportból, a múzeumból Csatlós Judit, Szántó Kata szociális munkás – a Dzsumbuj Help utolsó vezetője –, valamint Budai Gábor, a Dzsumbuj egykori lakója vett részt.

### **A társadalmi kirekesztettségről**

Napjainkban a legtöbb ember Magyarországon a „társadalmi kirekesztettség” hallatán vagy egy társadalmi csoportot, vagy egy etnikumot tudnak párosítani: a mélyszegénységben élőket, vagy a romákat.

Meglehetősen nehéz megfogalmazni a kirekesztettség jelentését, mivel minden tudomány, minden szakterület másképp tekint rá. Rengeteg másik fogalmat tudnánk sorolni a kifejezés alá, de valójában még mindig nincs pontos meghatározása. Erre utal Peace 2001-es tanulmányának címében is: „Social exclusion: a concept in need of definition?”.

Peace szerint a fogalom jelentése körüli zavar kialakulásának van egy történelmi háttere – vagyis az idő múlásával folyamatosan mást látunk bele –, illetve a különböző tudományágak (gazdasági, politikai, társadalomtudományi ágak különböző nézőpontjai is befolyásolták a fogalmat körülvevő homály kialakulását. Szociológusok, kulturális antropológusok, szociálpszichológusok, közgazdászok és jogászok használják gyakran a fogalmat – akkor is, ha esetenként más és más jelenséget is értenek alatta. Mindeközben néhány tudományág úgy írja le egyazon jelenséget, hogy nem kizárólag a „társadalmi kirekesztés” szót használja a jellemzés során.

A közgazdászok a „munkaerőpiaci diszkrimináció” vagy a „munkapiaci diszkrimináció” kifejezést használják akkor, amikor a kirekesztésnek csak egy dimenziójáról szólnak – arról, amikor egy meghatározott társadalmi csoportnak nincs hozzáférése a munkaerő-piachoz.

„Munkahelyi vagy munkaerőpiaci diszkriminációnak nevezzük azt a jelenséget, amikor a munkáltatók, felettesek vagy munkatársak a munkavállaló képességeit (pl. termelékenységét) egy bizonyos csoporthoz való (vélt vagy valós) hovatartozása alapján ítélik meg, és ez hatással van a munkavállaló munkaerő-piaci helyzetére vagy jövőbeli kilátásaira.”(Lovas 2012:156)

A negatív munkahelyi diszkriminációra példa lehet, ha valakit neme, életkora, szexuális preferenciái, vallási hovatartozása, bőrszíne vagy származása miatt egyáltalán nem, vagy bizonyos munkakörökben nem alkalmaznak, vagy kevesebb bérrrel, rosszabb munkakörülmények között foglalkoztatják.

Jogi tanulmányok, törvények is a „diszkriminációt” használják akkor, amikor az egyenlő elbánás követelményét sértő szegregációra, kirekesztésre, zaklatásra vagy áldozattá válásra utalnak.

„A jelző nélküli „diszkrimináció” szinte kivétel nélkül mindig annak negatív formáját, azaz a hátrányos megkülönböztetést jelenti. Mivel az emberiség történetét sajnálatos módon átszövi e jelenség, mára könyvtárnyi szakirodalom taglalja mibenlétét, megnyilvánulási módjait, természetét, elméleti alapjait, definícióit. Az egyik igen népszerűvé vált definíció értelmében „a diszkrimináció olyan megközelítést jelent, amely ésszerűtlen különbségtételt vezet be az érintett alanyi jogok élvezetével összefüggésben”.”(Kálmán-Könczei 2002:72)

A szociális munkások a „depriváció” szót preferálják akkor, amikor a szegénység, hátrányos helyzet, erőforrás-nélküliség és társadalmi kirekesztés mélységét és jellemzőit mutatják be:

„A depriváció – azaz, ahogy Peter Townsend (1979) a fogalmat eredetileg bevezette: az objektív relatív depriváció – arra utal, hogy az adott egyén, társadalmi csoport nem rendelkezik elegendő erőforrással ahhoz, hogy a társadalomban elfogadott, szokásos életfeltételeket biztosítsa maga számára, s az ennek megfelelő életmódot folytassa.” (Koós, 2015:56)

A szociológusok többször egymás szinonimájaként használják a “diszkrimináció” és a “társadalmi kirekesztés” szavakat akkor, amikor egyének vagy csoportok tulajdonított vagy észlelt tulajdonságaihoz kapcsolódó gyakorlatokat és tevékenységeket vizsgálnak. A szociálpszichológia és a pszichológia változatos leírását adja azoknak a reakcióknak, amelyeket a „társadalmi kirekesztés” vált ki emberekből. Összességében a jelenséget vizsgáló tanulmányok számos fogalmat alkalmaznak még, úgy, mint „marginalizáció”, „kirekesztés”, „visszautasítás”, „elnyomás”, „zaklatás”, „abúzus”, „el nem ismerés”.

## **A Dzsumbuj**

A Dzsumbujnak elnevezett épületegyüttest 1937–1938-ban húzták fel azzal a céllal, hogy a IX. kerület barakkokból álló nyomortelepeit felszámolhassák, és a Hős utcában, az Illatos úton, valamint a Bihari úton ehelyett szükséglakás-telepeket adjanak ki az egykori barakk-telep rászorulóinak. (Cseke,2016) A mintatelepek 28 négyzetméteres, bérelhető lakásaiba csak olyan négygyermekes családok költözhetek be - összesen nagyjából tízezer főről beszélhetünk -, amelyeknek legalább egy tagja Budapesten dolgozott. (Ambrus 2000: 35)

Az Illatos úton 1948 folyamán kezdődött a beköltözés, amikor megkezdték az Augusztá-telep – egy 1914-1918 között épült barakktelep volt Kispest területén – felszámolását. (Cseke 2016) A Dzsumbuj nagyon gyorsan túlszűfolt lett, a házak felépítése pedig – gangok, sok közös helyiség és egymás hegyén hátán lévő kicsi lakások – a magánélet teljes hiányát okozta, és ennek megfelelő kommunikációs és magatartásformákat alakított ki. (Ambrus 1985: 25) A környék lakói hamar a kerület szégyenfoltjának tekintették a magukat többnyire alkalmi és idénymunkából eltartó dzsumbujisták tömegét, amely már akkor gettószerű vonásokat öltött, hiszen az Illatos út 5. lakói is teljesen idegeneknek tekintették a lakótömbön kívül élőket. Létrejött az "ittieniek és kintiek"-felfogás, valamint kialakultak a Dzsumbuj életének sajátos belső törvényei. A hetvenes években ennek ellenére az itt élő szegények még nem voltak teljes mértékben a társadalmon kívül állóknak tekinthetőek.(Ambrus 1985: 70)

A nyolcvanas évek végén aztán sok lakó az állam támogatásával elvándorolt, ekkor a lakások egy része megüresedett, és vidéki családok költöztek be a jobb élet reményében. Ez a folyamat viszont épp egybeesett a magyar ipar leépülésével: a környéken sok gyárat felszámoltak, és így az addigi munkalehetőségek jelentős része is megszűnt. (Ambrus 1985:45)A következő évtized elejétől kezdtek el felvándorolni az önkényes lakásfoglalók. Mivel a mostani lakók túlnyomó része roma származású volt, a Dzsumbujt gyakorlatilag etnikai gettónak tekintették: a munkanélküliek száma nagyon magas

volt (Ambrus 1985:243), ami persze magával vonta a kiemelkedően rossz bűnügyi és egészségügyi statisztikákat is.(Ambrus 1985:148)

Szántó Kata szociális munkás mesélt<sup>42</sup> a Dzsumbuj Help létrejöttéről: az iroda, amely sokáig az A-épület földszintjén volt megtalálható, 1997-ben jött létre a kerület családsegítő szolgálatának kihelyezett tagozataként. Céljuk a lakók felzárkóztatása volt: aerobik-oktatást, konditermet és filmvetítéseket biztosító pinceklubot, valamint óvodát tartottak fenn a felnőtt dzsumbujistákkal kapcsolatos munkájuk mellett, ám az önkormányzat forráshiánya miatt végül meglehetősen hamar megszűntek ezek a szolgáltatások.

A fővárosi és a IX. kerületi önkormányzat 2005-ben szociális városrehabilitációs programot indított, melynek célja a telep felszámolása volt. Az eredeti tervek szerint két évente egy épületet bontottak volna le, a lakókat más önkormányzati bérlakásokba költöztetve. A folyamat végül elhúzódott – az 5/A-t 2009-ben, az 5/B-t 2013-ban, az utolsó épületet 2014-ben bontották le. (Cseke, 2016)

### **Lakhatási-mozgalmak története**

A **Tettek ideje** kiállításon betekintheztünk a lakhatási mozgalmak kezdetébe. Megtudhattuk, hogy **barlanglakások** a 18. századtól léteztek **Budafokon, Kőbányán** és a **Gellérthegyén**, és állandó problémát jelentettek az időjárásviszontagságok, a csatornarendszer hiánya, a járványok és a TBC. A hatalommal folyamatosan hadakozó telepeket a 40-es évek elejére, a barlanglakásokat az 1970-es években számolták fel végleg.

Nemcsak a mélyszegénységben élők voltak kiszolgáltatva a lakásproblémáknak, a 20. század elején zajló **bérlőmozgalom folyamatos harcát vívott** a hétről hétre elképesztő módon emelkedő bérleti díjakkal.

A **Tettek ideje** kiállítás az ezekre adott válaszokat, önszerveződő állampolgári megoldáskereséseket mutatja be, például az 1956 utáni **lakásfoglalásokat**, a **munkásszállók** sajátos világát, a vidéki kalákákat, valamint a „rongyosforradalmat”, ami a rendszerváltás utáni **Magyarország** hajléktalanproblémával való hirtelen szembesülését jelentette.

A időbeli áttekintés rendkívül átláthatóvá, érthetővé teszi a kiállítást, de az egyediségét inkább az adja, hogy nem a megszokott szemszögből tekint a történelemre: a múzeum a **Közélet Iskolája** oktatási központtal közösen állította össze a tárlat anyagát, tehát a téma minden oldalát ismerő, megtapasztaló érintettek szemszöge is érvényesül a kiválasztott témákban, fotókban, képaláírásokban,

---

42 2017. Március 1. - A város peremén (Kassák Múzeum)  
<https://www.youtube.com/watch?v=0PFJSoRwwSY&t=6s>

megközelítésekben. A közös munka egy évet vett igénybe, melynek során a lakásszegénységben élők váltak a központi szervezőkké: egy otthonteremtési gondokkal küzdő ember eleve mást tart fontosnak egy történelmi eseményből, és más fotókat is választ ki egy témához, mint egy kurátor. A médiában megjelent képeken például általában kiszolgáltatott helyzetben, lehangoló módon ábrázolják a szegényeket, az érintetteknek viszont fontossá válnak azok a nyomortelepeken készült képek is, amiken mosott ruha, kakas, kiskert is látható, amikből látszik, hogy gazdálkodást folytatnak, és ugyanolyan emberek, mint mások – nem feltétlenül munkanélküliek, nem szorulnak a társadalom peremére.

### **„A város peremén”**

Thury Lili a beszélgetés kezdetén tisztázta, hogy honnan jött „A város peremén” projekt ötlete: Lili Középső-Ferencvárosban nőtt fel, ami már akkor is „rossz környéknek” számított. A középiskolája ugyancsak az Illatos úton volt, emiatt nap mint nap elsétált a Dzusmbuj mellett, de valójában ekkor még nem különösebben foglalkoztatta az ott élők története. Lili alátámasztja az „ittieniek és kintiek”-tudat létezését: számtalanszor mondták el neki, hogy ne menjen balra a Dzsumbujnál, ne álljon szóba a dzsumbujistákkal a buszmegállóban, ne legyen velük semmilyen kapcsolatban.<sup>43</sup> Viszont Lilit már ekkor nyomasztotta a tudat, hogy mennyire stigmatizálják ezeket az embereket.

Erre láthattunk példát Szabó Simon A Fal című filmjében is: egy tizenéves, hátrányos helyzetű fiú az utcán lézeng, majd behívják dolgozni egy építkezésre. A fiú szorgalmasan segít az építkezésen, csak a munka végén veszi észre, hogy a falat egy romos bérház elé húzzák fel – ahol hasonló sorsú emberek élnek – mint amilyen ő maga is. A fal szimbolizálhatja azt a hozzáállást, hogy inkább rejtjük el azt, amiről nem akarunk tudni – vagy éppen magunkat zárjuk el az elől a világ elől, ami számunkra már nem a legpozitívabb, ahol igenis küzdeni kell nap mint nap a megélhetésért?

Ezt a letagadó hozzáállást próbálja kiközösíteni a „A város peremén” kutatócsoport: a projekt 2015 őszén indult, Thury Lili és Ivanyos Judit vezetésével. Vigvári András és Balla László szociológusok irányításával féléves kutatómunka kezdődött, majd a télen kezdték felvenni a kapcsolatot a Dzsumbuj volt lakóival. A projekt egy emlékezetkutatásként indult: interjúkat készítettek a régi lakókkal a Dzsumbujos életükről, ezek után készültek el a videóinterjúk, ahol mindegyik lakó arról mesélt, amiről szeretett volna, és olyan módon, ahogy ők akarták. A legtöbb interjúból számomra az derült ki, hogy a Dzsumbujban élni egy életérzés volt – senki nem érezte magát kevesebbnek magát amiatt, mert ott élt. Ezt megerősíti Cseke Balázs is – a projekt egyik jelenlegi vezetője – egy vele készült interjúban:

---

43 2017. Március 1. - A város peremén (Kassák Múzeum)  
<https://www.youtube.com/watch?v=0PFJSORwwSY&t=6s>



„A külvilág stigmatként használta, miközben az ottani lakók lokális identitást építettek maguknak belőle azáltal, hogy „dzsumbujistának” hívták magukat. Beköltözni, vagy külsősként az Illatos úti telepre menni nehéz lehetett, hiszen az elmesélések és a szakirodalom szerint összezártak a lakók és egy zárt, egyedi érték- és normarendszerrel rendelkező közösség alakult ki.(...) jó páran visszasírják a Dzsumbujt, a közösséget és az akkori életüket. Többen mesélték, hogy bizonyos szempontból biztonságosabb és olcsóbb volt az ottani lét. Bár amint jobban belemélyedtek a mesélésbe, mondták, hogy a vége felé az egyre jobban pusztuló állapotok miatt tényleg le kellett bontani, nem maradhatott volna minden ugyanúgy. És igen, akkor menekülni akartak onnan. Van olyan, aki a jelenlegi, kertes házában, a közösség hiánya miatt nem érzi annyira jól magát.” (Szabó, 2016)

## **Konklúzió**

Véleményem szerint az, hogy a médiában többségében olyan képek, filmek, történetek tudnak csak sikert elérni a hátrányos helyzetű emberekről – esetenként romákról –, hogy az ember vagy taszítónak, vagy sajnálatra méltónak ítélje meg őket, roppant kiábrándító. Amikor ezt a fajta reprezentációt mutatják a tévében, feltételezhetjük, hogy ezek már azzal a céllal születtek, hogy elidegenítsék ezeket az embereket tőlünk.

Szükség lenne több olyan projektre, amely elidegenítés helyett érzékenyítő inkább: olyan programra, ami megpróbál úgy bemutatni, hogy közben a reprezentáció tárgya irányítja azt, hogy ő milyen módon jelenjen meg: van egy önképe, ezt az önképet viszi át az interjúba, a filmbe, fotóba, kiállításba, nem hagyja azt, hogy a média, a rögzítőeszköz, vagy a felvételt készítő azt eltorzítsa.

## **Irodalomjegyzék:**

Ambrus Péter (1988) A Dzsumbuj Magvető Könyvkiadó, Budapest

Cseke Balázs (2016), A Dzsumbuj emlékezete, Eperbombázó blog

[http://eperbombazo.blog.hu/2016/04/14/a\\_dzsumbuj\\_emlekezete](http://eperbombazo.blog.hu/2016/04/14/a_dzsumbuj_emlekezete)

Kálmán Zsófia-Könczei György (2002) A Taigetosztól az esélyegyenlőségig Osiris Kiadó

Koós Bálint (2015) A szegénység és depriváció a magyar településállományban az ezredfordulót követően – avagy kísérlet a települési deprivációs index létrehozására, *Tér és Társadalom* 29./1.

[http://www.epa.oszk.hu/02200/02251/00058/pdf/EPA02251\\_tet\\_2015\\_1\\_053-068.pdf](http://www.epa.oszk.hu/02200/02251/00058/pdf/EPA02251_tet_2015_1_053-068.pdf)

Lovász Anna (2012) Munkapiaci diszkrimináció. In: Fazekas Károly, Scharle Ágota (szerk.): *Nyugdíj, segély, közmunka. A magyar foglalkoztatáspolitikai két évtizede, 1990-2010.*

Szakpolitikai Elemző Intézet és MTA KRTK Közgazdaság-tudományi Intézet, Budapest

Peace, R. (2001) Social exclusion: a concept in need of definition?, *Social Policy Journal of New Zealand*

<https://www.msd.govt.nz/documents/about-msd-and-our-work/publications-resources/journals-and-magazines/social-policy-journal/spj16/16-pages17-36.pdf>

Szabó Annamária (2016) „Le a kalappal, mennyi mindent elviseltek” Lumens.hu

<http://lumens.hu/2016/09/22/dzsumbuj/>

### **Filmjegyzék:**

A város peremén (2017.03.01.)

## Traumafeldolgozás digitális történetmesélés és szociodráma segítségével

Az életünkben bekövetkező traumák és szerencsétlenségek egyik általános kezelése lehet a terápiás feldolgozás, de egy pszichológus vagy pszichiáter máig nagyon költséges, vidéken pedig még ritka is megfelelő szakembert találni — és mindez Magyarországra sajnos különösen érvényes. Hogyan boldogulnak tehát a marginalizált csoportok a lelki problémáik leküzdésével? Ki mondja meg egy szegény, roma nőnek, hogy az, ahogyan a kórházban bántak vele, méltatlan, és nem az ő hibája? Ki segít nekik a szégyen elengedésében? A Sajátszínház ilyen és ehhez hasonló kérdéseket felvetve kezdett el együtt dolgozni a Borsod megyei Szomolya roma asszonyaival a szívHANG projekt keretében, melynek lényege és missziója, hogy itthon is meghonosítsák a szociodráma és a digitális történetmesélés alternatív traumafeldolgozási módszereit. A végső cél egy színházi előadás volt, amely a résztvevők egészségügyben történt konfliktusait mutatta be. Az *Éljen soká, Regina!* című produkciót a budapesti közönség április 29-én tekinthette meg a Trafóban, ezt követően beszélgettünk a szervezőkkel a Romakép Műhely estjén.

### A digitális történetmesélés

A digitális történetmesélés műfaját egy angliai művészeti csoport dolgozta ki még az 1990-es években, itthon, a szomolyai nőknek pedig Lanszki Anita, az est egyik vendége kezdett el hasonló foglalkozásokat tartani 2016 nyarán. Ez az eljárás a storytelling, azaz a történetmesélés technikáját vegyíti az audiovizuális megoldásokkal. Ennek eredményeképpen 2-5 perces videók születnek, amelyek jellemzően személyes témájúak. Fontos alkotóelemük, hogy hangalámondással a készítők saját maguk mesélik el azt, amit közölni kívánnak a videókkal, és ezt kíséri szerkesztett kép- vagy egyéb (zenei) hanganyag. A digitális történetmesélés egyszerre intermediális kísérlet traumák, konfliktusok kibontására, valamint egy azok leküzdésére is alkalmas procedúra. Anita programjában összesen 32 ember készítette el saját történetét *Egy meghatározó kórházi emlékem* címmel, a roma nők itt az egészségügyben szerzett rossz tapasztalataikat dolgozhatták fel. Később ezen résztvevőkből alakult ki a szociodráma csoport, és ezeket a történeteket kezdték el közösen színpadra állítani.

A magyar egészségügyről az elmúlt években rengeteg rémtörténetet lehetett olvasni a sajtóban. A legtöbb cikkből az körvonalazódik, hogy a közegészségügy korrupt, kirekesztő és diszkriminatív, ám ebben a kérdésben sokszor csak azt a problémát látjuk meg, hogy egy közintézmény ennyire

torz — arra már sokkal kevésbé reflektál a társadalom, hogy a történetek szereplői, a jellemzően alsóbb osztályokhoz tartozó, sok esetben kisebbségi emberek milyen lelki sérüléseket szenvednek el ilyenkor. A digitális történetek segítségével első kézből kaphatunk erre megrendítő, nyers és őszinte válaszokat. A Romakép Műhely estéjén összesen négy ilyen kisfilmet tekinthettünk meg, mindegyik kellőképpen megrázó élmény volt, pedig az érintett nők csak az igazságot közölték hangalámondással, tényszerűen. Pénz híján ki nem váltott gyógyszerek, lekezelő házi orvosok, elhalálozott újszülöttek és feleslegesen kuporgatott hálapénzek tragédiái ezek, amelyeket más körülmények között valószínűleg sosem hallanánk ennyire kendőzetlenül. A digitális történetekben ott áll az igazság anyákról, nőkről, lányokról, akikben egy biztosan közös: valamilyen módon traumatizálta őket az egészségügy. Ahogy a Sajátszínház saját leírásában is felteszi a kérdéseket weboldalán: “Vajon azért bánnak így velünk, mert romák vagyunk, vagy az iskolázatlanságunk miatt, vagy mert nem tudunk orvost fogadni, pénzt fizetni? Vagy mindenkivel így bánnak?”

Nem szabad és nem is lehet összehasonlítani a Romakép Műhelyben látott történeteket, ugyanis hiába vetítettek csupán négyet, az elnyomás, a diszkrimináció és az igazságtalanság nagyon sok ízben ütötte fel fejét. Az egyik mesélő lányáról beszélt, aki az alkoholista, abuzív apa elé állt, csakhogy eleget tegyen a szociális munkások „majd ha vér folyik, jövünk” hárításának, viszont a férj nemrég szabadult, így a történet a nézők számára aggodalomra adott okot. Más arról beszélt, hogy lányanyaként milyen viszontagságoknak volt kitéve, utána pedig egy alig hét napot élt kisbabáról szóló történet következett, ahol nehéz volt eldönteni, az elhalálozott gyerek miatt volt mellbevágóbb a film, vagy azért, mert szinte groteszk anekdotaként hatott, hogy a kórházi dolgozók mennyire empátia nélkül kezelték mindezt. Végül pedig — kicsit eltávolodva az egészségügytől — arról is személyes beszámolót kaptunk, hogyan képtelen valaki tíz évig elhelyezkedni, mert a boltban csak zárás után engedik szakmai gyakorlatot végezni, vagy mert a tanfolyamvezető szerint roma lánynál úgysem akarna senki műkörmöt csináltatni. A többségi társadalomnak az efféle elidegenítő effektusokról fogalma sem lehet, hiszen nem kellett átélnie, ellentétben a romákkal, ahol az előítéletekből fakadó méltatlanság a mindennapok szerves részét képezi. A digitális történetek segítségével hiteles forrásból tudjuk meg, milyen is roma nőnek lenni, ami sok esetben egyet jelent az abszolút kiszolgáltatottsággal — ez pedig kiváltképp érvényes a közegészségügyre.

## **A szociodráma**

Ahhoz, hogy teljes képet kapjunk a szomolyai, művészen és szociológián átívelő kísérletről, érdemes a szociodramát is közelebbről megismerni. A *Színház és Pedagógia* című folyóirat 7. száma részletesen foglalkozik ezzel a műfajjal, így ezek a cikkek jó alapanyagként szolgáltak a megismeréshez.

A társadalmi színház Tin Prentki és Jan Selman szerint „olyan, a drámán alapuló folyamat, amelynek során egy adott közösség azonosítja a számára nehézséget jelentő ügyeket, elemzi az adott helyzet körülményeit és kialakulásának okait, azonosítja a változtatásra alkalmas pontokat, és megnézi, hogyan viheti végbe a változtatást.”<sup>44</sup> Résztevői többnyire kisebbségek, elnyomott, alulreprezentált csoportok, hiszen a kirekesztett státuszukból fakadóan ezeknek az embereknek a társadalmi integrációját fokozottan, koncentráltabban kell segíteni, akár ilyen alternatív módszerekkel is. Összességében tehát egyfajta performatív eljárásról van szó, a részvételi színház egyik sajátos fajtájáról. Ez egy deklaráltan terápiás eljárás, amely a mindennapi élethelyzetekben alakított társas szerepek és viszonyok felidézését és elemzését teszi lehetővé résztvevők számára oly módon, hogy hétköznapi helyzeteket és ezek alternatív változatait a dráma színpadán újrajátszhatják.

A szociodráma sokféle terület találkozási pontja: kritikai pedagógia, politikai színház, akciókutatás, kulturális antropológia és színháztudomány jellegzetességeit is ötvözi. Ahogy a cikkben is írják, ezek önmagukban már régóta nem ismeretlenek Magyarországon, de a társadalmi beavatkozásokon alapuló részvételi színház vagy a művészetalapú akciókutatás nem szokványos itthon. A társadalmi színház jellemzően alulról szerveződő, akár politikai szándékkal is átitatott társadalmi mozgalmakként jelentkezett egyes országokban. Legszemléletesebb példája talán a nagy-britannai színházi nevelési mozgalom, amely a tanítási drámát sikeresen integrálta az oktatás módszertanai közé. Itt persze némiképp másról beszélhetünk, hiszen ezt gyerekek számára hozták létre, bár az hasonló ez esetben is, hogy alsóbb osztályok gyerekeivel dolgoztak azért, hogy a rosszabb magatartásúak is kezelhetőek legyenek. Később mindez túllépett az oktatási kereteken, és azóta már több helyen, például gettóknban és börtönökben is alkalmazták rabokon és kiszorult feketéken a szociodramát.

A Borsod megyei Szomolyán a digitális történetmesélés résztvevői közül 8 nő csatlakozott a projekthez. Ők Horváth Kata kulturális antropológussal, Lázár Irén koordinátorral és Gyulay Eszter dramaturggal közösen dolgoztak azon, hogy a Lanszki Anita foglalkozásain megismert traumatikus, egészségügyi történeteknek drámai keretet adjanak, és rekreálják azokat, hogy ily módon tudják feldolgozni ezeket az eseményeket. Mindebből végül egy tényleges színpadi előadás született, amelyet összesen háromszor adtak elő. Az *Éljen soká, Regina!* ősbemutatója Szomolyán volt, majd Egerben és Budapesten is eljátszották. Néhány nappal később a Romakép Műhely közönsége

---

<sup>44</sup> Társadalmi Színház megteremtése Magyarországon. In: Színház és Pedagógia 7.: Új Néző. 27. o. L'Harmattan Kiadó. Budapest. 2012.

felvételen láthatta a produkciót, utána pedig Horváth Katával, Gyulay Eszterrel, Lanszki Anitával és Obláth Mártonnal beszélgetett Feigl Fruzsina, az MKE hallgatója, valamint jómagam.

### **Romakép Műhely — Beszélgetés a szervezőkkel**

A körülbelül egyórás beszélgetésen több kérdéskört is érintettünk: megvitattuk a szociodráma műfajbeli sajátosságait és esztétikai értékét, a projekt lehetséges hatásait hosszútávon, valamint azt, hogy a szereplők, vagyis a roma nők hogyan interpretálták ezeket a traumafeldolgozási gyakorlatokat. Személy szerint engem a három téma közül az utóbbi érdekelt a legjobban, ezért a dolgozat e fejezetében is – folytatva az eddig is kissé szociológiaiaközpontú elemzést – erről írok részletesen, a beszélgetésen elhangzottak alapján.

A szívHANG projektet 2016 nyarán kezdték el egy civil szervezeti pályázatnak köszönhetően, Lanszki Anita és Horváth Kata azonban már régebb óta Szomolyán dolgozott. Kata elmondta, hogy fontos volt számára, hogy nőekkel foglalkozzanak, ráadásul középkorú nőekkel, így esett a választásuk az ottani közmunkásbrigádra. Ahogyan szépen lassan megismerték őket, az életüket és a problémáikat, világossá vált, hogy szükség van egy egységes keretre, amelyen belül ezek a kritikus történetek felszínre kerülhetnek — így esett a választás az intézményi ellátórendszerre. Az már a digitális történetmesélés során derült ki, hogy a kulcs, a nőket összekötő pont az egészségügy lesz.

Horváth Kata a kezdetekhez kapcsolódva elmondta, előzetesen arra számítottak, maximum hárman-négyen akarnak majd egy ilyen, az ő számukra meglehetősen ismeretlen területen ekkora

munkába belevágni, végül azonban nyolc nő is kitartott a legvégéig, és szerepelni akart a drámában. Természetesen az szóba se jött, hogy bárkit visszautasítsanak, így a projekt végül nagyobbra duzzadt, és 2016 augusztusában pedig meg is kezdték a próbákat, amelyek terápiás foglalkozások is voltak egyben.

Érdekes volt hallani azt is, hogy a szereplőknek hogyan változott meg az élete a színház hatására, ugyanis attól fogva, hogy kvázi helyi színésznők lettek, nagy elismerésre tettek szert faluszerte. Mindemellett a szomolyai ősbemutató a falut is felélénkítette: Katáék elmondása szerint 15 nem cigány is elment az előadásra, ami ott hatalmas dolog, valamint a családtagok, az iskolaigazgató és a házi orvos is megjelent – bár utóbbi a részben róla is szóló történeteket hallva idő előtt távozott. Valamint kiemelték még, hogy nagy szó volt, hogy még a polgármester is támogatta a produkciót annyival, hogy az előadás előtti utolsó napokon elengedte a munkásokat próbára.

Amikor arról kérdeztem a beszélgetés résztvevőit, milyen váratlan konfliktusokat kellett feloldani egy ilyen kiélezett projekt során, Gyulay Eszter dramaturg azt felelte, neki folytonos meglepetések sorozata volt ez az egész. Ő addig csak színházban dolgozott, így nem volt hozzászokva, hogy bármikor előfordulhat olyan, hogy valaki többet nem jön, és emiatt át kell írni az egészet – itt azonban ezzel nagyon is számolni kellett. Mindemellett kihívások elé állította őket az is, hogy a három előadás három helyszíne és három nézőközönsége teljesen más feltételeket szab az estekhez. Kellett tehát egy olyan kontextus, amelynek segítségével mindenhol kerek történetet tudnak átadni. Így lett tehát a keret egy születésnap ünnepségre való készülődés, ahol az összegyűlő asszonyok főzés közben osztják meg egymással egészségügyi traumáikat.

Mindez persze nem csak a kivitelezés miatt volt fontos: a születésnap keret és részleges fikció segített abban, hogy a szereplők a színpadon kellően elidegenüljenek a történetektől, és ne felszaggatott sebekkel álljanak a közönség elé. Kellett ennyi védettség, de ahogy Lanszki Anita fogalmazott, még így is nagy tisztelet jár nekik, hiszen a bőrüket vitték a vásárra. Ezért volt tehát szükség arra is, hogy a különböző helyszíneken apróbb módosításokat végezzenek: például ott, ahol nem ismerték őket, nem is használták a saját nevüket, valamint hogy egy-egy traumát sokszor más szereplő játszott el. Utóbbi azért is volt fontos, mert otthon, Szomolyán nemcsak a szereplők, hanem az érintettek is lelepleződtek volna – például a házi orvos vagy a védőnő. Horváth Kata ezzel kapcsolatban azt is hozzátette, hogy érzékeny történetek lévén sokszor megesett, hogy a szereplők a

következő próbára már úgy mentek vissza, hogy gondolkodtak otthon, és az előzőleg kidolgozott és elpróbált jeleneteket inkább mégsem vállalják.

A roma nőknél, kiváltképp a falusi roma nőknél a szégyen egy folytonos fenyegettség, ez pedig az *Éljen soká, Regina!* készítésekor is előjött. Eszter példaként azt hozta fel, amikor kiderült, hogy ők nem is akarnak csúnyán beszélni színpadon. Aztán persze rájöttek a készítők, hogy nekik csak a saját közegükben van ezzel problémájuk. Ha nem a saját falujukban, saját ismerőseik előtt játszanak, akkor rendben van, de Szomolyán nem vállalták, hiába az volt az egész produkció egyik tetőpontja, amikor a cigány anyuka az anyaothonban csak akkor kapott szobát, miután az etnikai sztereotípiákat elővéve, káromkodva megfenyegette a recepcióst.

A Romakép Műhely alatt a távolságtartásról is szó esett – arról az atmoszféráról, amit a hagyományos színház megkövetel, itt azonban nem biztos, hogy ugyanúgy tudott működni a klasszikus értelemben vett elidegenítés. Gyulay Eszter ezzel kapcsolatban azt mondta, hogy amíg például a színházban szükséges, hogy a rendező vagy a színész ne járjon együtt kávézni, itt pont ezt a bizalmi szintet kellett elérni és kiérdemelni az asszonyoktól a produktív közös munkához. Ezt viszont a szereplőkkel mindennap, minden alkalommal újra és újra ki kellett építeni. Nem az történt, hogy nap nap után fellélegezve zárhattak le egy-egy szakaszt, mert előfordult, hogy a szereplők a következő próbára teljesen összezuhanva, a trauma hatása alatt érkeztek meg, és visszakoztak az egészségtől.

Horváth Kata azonban fontosnak tartotta a beszélgetésen és a szociodramás foglalkozások során is hangsúlyozni, hogy hiába az intim jelleg, ezek nem egyéni történetek: ők ilyenkor minden roma nő történetét színpadra állítják nagyközönség elé, ez pedig hatalmas dolog. El kellett velük fogadtatni, hogy mindaz, amit ők magukra vállalnak nagy nyilvánosság előtt, nem szégyen, de legalábbis semmiképpen sem az ő szégyenük. Ha pedig ezt sikerült elérni, a végső célját is elérte a traumafeldolgozás ezen módszere.

## **Konklúzió**

A félév elején azért ezt az előadást vállaltam el a kötelezően választandó Romakép Műhely moderátorfeladatai közül, mert ebben éreztem az érzékenyítés és a tenni akarás legdirektebb



megnyilvánulásait a romák integrálásának terén. Nos, elérkezve az *Éljen soká, Regina!* vetítéséhez

és az utána következő beszélgetéshez, nem kellett csalódnom. A szociodráma és a digitális történetmesélés tapasztalataim szerint mindkét irányban drasztikusan hatott: az érintetteknél, vagyis a cigány nőknél beteljesült a misszió, bevált a traumafeldolgozás módszere, a közönséget pedig kellően mellbevágta ez a sok tragikus történet, ami felszínre került a segítségükkel. Nagyon rossz ezeket hallani, de még rosszabb lenne nem tudomást venni az elnyomás efféle, kívülről talán aprónak tűnő, valójában azonban maradandó sérüléseiről. Éppen ezért nagyon fontos, hogy figyeljünk oda rájuk és minimum empátiával segítsük a „sebesülteket”.

## **Források**

Színház és Pedagógia 7.: Új Néző. L'Harmattan Kiadó. Budapest. 2012.

Romakép Műhely: Saját Színház (2010-2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=66mLtHPPH08> (Utolsó letöltés: 2017. 06. 18. 19: 15)

Lázár Kata

A város peremén. A Dzsumbuj és a tatabányai Mésztelep vizuális reprezentációja

Közel tíz év után, 2014-ben bontották le Budapest egyik leghíresebb szegény- és nyomortelepének utolsó épületét. A lakótelepet, melyet *Dzsumbuj*-nak hívták mivel itt névről van szó, nem kell kurzívval és kötőjellel írni, 2005-ben kezdték el rehabilitálni, majd a bontás és a teljes felszámolás mellett döntött a Ferencvárosi Önkormányzat. A médiában megjelenő ábrázolásoknak köszönhetően leginkább arról ismerték a budapesti lakosok, hogy a *Dzsumbuj* a drogosok és a bűncselekmények „otthona”, ahol a szegények és a cigányok éltek.

Országszerte találunk a *Dzsumbuj*-hoz hasonló, gettósított szegénytelepeket, melyeken egy 2010-es felmérés szerint közel háromszázezren élnek. Habár a lakóhely-elkülönülés általában etnikai alapon történik, a telepeken nem csak romák élnek. (Szalai 2010) A telepek szegregációjában – ahogy *Dzsumbuj* esetében is – óriási szerepet játszik, hogy általában olyan területeken helyezkednek el, melyek távol esnek a városok központjától vagy a települések határában, a város peremén találhatóak. központosítás: kiskötőjel helyett gondolatjel használunk, amikor a mondatba ékelünk egy gondolatot

Kutatásom alapját a 2017 márciusában a Romakép Műhely keretein belül megrendezett *A város peremén* program és beszélgetés adta, melyen a Dzsumbuj bemutatása mellett annak vizuális reprezentációja is szerepet kapott. Tanulmányomban azonban nem csak a Dzsumbujt, hanem a tatabányai Mésztelep-jelenséget és annak vizuális reprezentációját is megvizsgálom, mely hasonlóan a budapesti nyomornegyedhez, a város határában helyezkedik el, s a városi legendáknak „köszönhetően” a megye legveszélyesebb kerületének bélyegezték meg.

Dolgozatomban bemutatom a Dzsumbuj történetét, vizuális reprezentációját, A város peremén-projektet, és a beszélgetésnek helyet adó *Tettek ideje* című kiállítást, majd a Mésztelep történetének ismertetését követően a tatabányai telep ábrázolásának jellegzetességeit. Középpontba a lakhatási szegénységet és a kirekesztő, stigmatizáló gyakorlatokat helyezem, a vizuális megjelenés vizsgálatához pedig a Dzsumbuj esetében az Index egy riportját, *A Fal* című alkotást és a *Dzsumbuj gyermekei* című dokumentumfilmet elemzem, illetve a *...még királynak sem...* dokumentumfilmet és a *Házon kívül* riportját a Mésztelepről. ebben a

bekezdésben és a javításokban látható, hogy címeket kurzívval írunk (ahogy könyvcímeket vagy folyóiratcímeket is)

## I. rész - A Dzsumbuj

*„A város peremén, ahol élek, beomló alkonyokon  
mint pici denevérek, puha / szárnyakon száll a korom,  
s lerakódik, mint a guanó,/ keményen, vastagon.”  
József Attila: A város peremén (részlet)*

Az első világháborút követően budapesti lakosok kiszorultak a bérkaszárnnyákból, és vagy utcára kerültek, vagy pedig nyomortelepekre. A ferencvárosi és kőbányai barakktelepeket a Horthy-korszakban számolták fel, s a szociálpolitikai intézkedés következtében 1937-1938-ban megépítették a Dzsumbujt, mely otthont adott a barakkokból kiszorulóknak.

A IX. kerületben a Gubacsi út és az Illatos út kereszteződésénél építették meg a három háztömbből álló épületegyüttest. A szükséglakások 28 és 50 négyzetmétereseek, komfort nélküliek voltak. Habár az 1970-es években a legtöbb lakást egybenyitották, a körülmények és a lakók óriási száma miatt a lakások állapota folyamatosan romlott.

A huszadik század folyamán a Dzsumbuj lakói a városvezetésnek voltak kiszolgáltatva, hiszen legtöbbször a közpolitikai döntések következtében változott az életük. Kezdetben a terület körül elhelyezkedő ipari létesítmények adtak munkát a lakóknak, de a második világháborúig ez rapszodikus volt, hiszen vagy volt munkájuk, vagy nem. A háború alatt és után azonban megnövekedett azok száma, akik felhalmozással és piacozással kezdtek el foglalkozni, így az életkörülményeik is javultak valamennyire.

1989 után azonban nem csak a vidékről érkező munkások és roma családok okoztak konfliktust az „öslakosok” és az új lakók között, hanem a munkanélküliség is állandó jelenséggé vált.

A lakótelep a várostól minden szempontból elszigetelt területté vált, a dzsumbujistákat egyaránt megkülönböztették lakcímük és etnikai hovatartozásuk alapján. Habár a Dzsumbujban nem csak romák éltek, a közbeszédben általános volt a meggyőződés arról, hogy Budapest legnagyobb szegénytelepén, a romákon és a bűncselekményeken kívül nem létezik más. Társadalmilag kirekesztetté vált a telep, s a stigmatizáció, valamint a különböző városi legendák elterjedése miatt a Dzsumbuj lakói nem kaptak munkát, és a gyermekeket sem vették fel az iskolákba. A társadalomból való kirekesztés egy önmagában zárt közösséget hozott létre, és a Dzsumbuj neve stigmaként tapadt az egykori lakókra, ezáltal különböző hátrányos megkülönböztetések érték őket.

A lakók munkanélküliségének és az életkörülmények javítására az önkormányzat 1997-ben létrehozta a telepen működő Dzsumbuj Help intézményt. A szervezet munkájával egy olyan

szociális pontot szeretett volna létrehozni, mely mentes a diszkriminációtól, helyben lévő és mindenki számára elérhető. (Romakép Műhely 2017.) Elsősorban a gyermekek életét szeretnék volna jobbá tenni, ezért óvodát, filmklubot, különböző foglalkozásokat szerveztek. A Dzsumbuj Help-en kívül az önkormányzat és a városvezetés nem foglalkozott a teleppel, egészen a 2005-ös szociális rehabilitációs program elindításáig: „*A főváros a VIII., a IX. és a X. kerület részvételével 2005-ben indított egy szociális városrehabilitációs programot, melynek célja a kőbányai Bihari úti telep, a józsefvárosi Magdolna negyed és a ferencvárosi Dzsumbuj »építészeti és szociális rehabilitációja« lett volna. Utóbbi esetben ez viszont a kezdetektől az épületek bontását és a lakók más önkormányzati bérlakásokba való áthelyezését jelentette, habár cél volt, hogy az ott élők 70 százaléka helyben maradjon.*” (Mikola 2014)

A kilakoltatás erőszakosan zajlott, s a bontás közel 10 évig tartott, mert a megüresedett lakásokba folyamatosan hajléktalan családok költöztek. Az egykori lakók az önkormányzattól egy másik lakást vagy pénzt kaptak. Azonban az új bérlakások a régiekhez képest sokkal komfortosabbak, ezért pedig drágábbak is, így a legtöbb lakó nem tudta megtartani az új bérleményét. A Dzsumbuj felszámolásának azonban nem ez az egyetlen problematikus következménye: Szántó Kata, szociális munkás, a Dzsumbuj Help egykori vezetője a Romakép Műhely beszélgetésén kiemelte, az egykori telepen a lakók védőhálóban éltek, a bérkaszárnnyák kialakítása miatt (nagyon közel voltak egymáshoz), mindenki ismert mindenkit, sokkal nagyobb biztonságban érezhették magukat, mint jelenlegi lakóhelyeiken. Emellett pedig, habár lebontották a telepet, a lakók nagy része ugyanúgy a IX. kerületben maradt.

2015 őszén indult el az a társadalmi-művészeti projekt, mely kutatásával a Dzsumbujról és az egykori lakókról kialakított képet szeretné árnyalni. A kutatás egy tizenöt alkalmas szemináriumi sorozat keretében valósult meg – Végvári András és Balla László szociológusok vezetésével –, mely során várostörténeti és lakáspolitikai megközelítésen keresztül vizsgálják, hogy az egykori lakók hogyan élték meg a Dzsumbuj lebontását.

A projekt készítői nem akadémiai kutatást végeznek, de van köztük szociológus, művészettörténész, fotós, grafikus, média- és kisebbségpolitika szakos hallgató is. A projekt *A város peremén* címet kapta, utalva József Attila versére, a kutatás a város peremére szorult réteg vagyis az egykori lakók segítségével, saját történeteiken, narratív életinterjúkon keresztül mutatja be, hogyan konstruálják meg saját Dzsumbuj-történeteiket. A volt lakókkal a Dzsumbuj emlékezetét kutatják, az interjúikból kiderül, hogy milyenek voltak a mindennapok a Dzsumbujban, milyen mértékű nosztalgiával gondolnak vissza egykori lakóhelyükre, és hogy mennyire összetartó, szoros közösség tagjai voltak.

A kutatás legnehezebb pontja az egykori lakók felkutatása volt: mivel a felszámolást követően a város és a kerület különböző területeire kerültek, nincsen adat és nyilvántartás arról, hogy ki és hol él jelenleg. A kutatócsoport ezért a közösségi médiát felhasználva, a Facebookon kezdett felhívásokat megosztani, mellyel még több volt lakót szerettek volna elérni, emellett pedig a Kék Pont és Dzsumbuj Help munkatársai segítették őket összekötni a dzsumbujistákkal. Munkájukkal azonban nem csak közösséget szeretnének építeni az egykori lakókkal, hanem projektbemutatók, kiállítás és városi séták megrendezésével, nyomtatott kiadvánnyal, weboldallal és tumblr bloggal a nagyobb közösséget is el szeretnék érni.

2017 márciusában A város peremén-projekt a Romakép Műhely programjába is meghívást kapott, melynek helyszínéül a Kassák Múzeum, illetve a *Tettek ideje* kiállítás szolgált. A Kassák Múzeum korábbi arculatváltását követően az állandó és időszakos kiállítások középpontjában már nem Kassák grafikai és reklámtervezői, hanem szociális, kultúraszervező és folyóirat-szerkesztő munkássága került: az 1930-as évektől a munkások egyenjogúságáért harcolt, informális csoportot, Munkakört alapított számukra. (Romakép Műhely 2017) A *Tettek ideje* kiállítás szociálisan érzékeny témájú művészeti projekt, mely olyan dokumentumokat tár fel és mutat be, melyek felvázolják, hogy az elmúlt évszázadban milyen „*gazdag hagyománya alakult ki az állampolgári szerveződéseknek az élhető lakhatási körülményekért*” (Csatlós 2017). Ahogy Bass László szociológus a kiállítás megnyitóján kiemelte, az otthon életünk legintimebb tere, ezáltal pedig személyes érintettségem is van a lakhatásért folytatott küzdelmekben. A város peremén projekt és a kiállítás érintkezése nem csak abban mutatkozik meg, hogy a tárlaton külön fejezetet kapott a Dzsumbuj, hanem hogy a Közélet Iskolájával közreműködve (oktatási központ, mely a társadalom kiszolgáltató, kirekesztett tagjainak segít) olyan részvételi akciókutatást végeztek, mely során a dokumentumokat összegyűjtők megtapasztalták a lakhatási szegénységet, ezáltal pedig az érintettek nézőpontja is megjelenik. A kiállítás emellett bemutat minden olyan állapotot, amikor nincsenek meg a megfelelő lakhatási körülmények és azt, hogy milyen formái lehetnek a szervezkedésnek, az érdekérvényesítésnek.

Habár A város peremén-projekt kutatásának csak egy részét képezi a Dzsumbuj vizuális reprezentációja, a sajtóban megjelenő cikkek és videók Dzsumbuj-képét megvizsgálták. Kijelenthető, hogy általánosan a média kirekesztő és egyoldalú a teleppel szemben, mint Budapest leghírhedtebb nyomortelepét jeleníti meg. A rendszerváltás előtti sajtó a Dzsumbuj lakóit lumpenproletárokként ábrázolta, a kilencvenes évektől pedig munkanélküli bűnözőkként, alkoholistaként, és drogosként bélyegezték meg őket. (Cseke 2016) A rendszerváltás után

egyértelműen a szenzációhajhász, hatásvadász elbeszélői stílus jelent meg, mely csak a nyomort ábrázolta – A város peremén-csoport arra próbálja meg felhívni a figyelmet, hogy a szegénységen kívül más is volt a Dzsumbujban, társadalmilag sokszínű közösség élt ott. Megszokott gyakorlatnak számított az is, hogy ha valamely médiumnak a városi szegénységet kellett bemutatnia, akkor legtöbbször a Dzsumbujba mentek forgatni, olyan állandó motívumokat szerepeltettek, mint a feltört autó, eldobált tűk vagy szakadt ruhás cigány gyermekek.

A Dzsumbuj vizuális megjelenítésének vizsgálatához három filmet használtam fel: *A Dzsumbuj gyermekei* dokumentumfilmet, Szabó Simon *A fal* című alkotását és az Index videóriportját.

*A Dzsumbuj gyermekei* Bus-Imre Oszkár dokumentumfilmje, mely 2003-ban készült. Ahogy az időpont is mutatja, a Dzsumbuj még az önkormányzati jelentés előtti állapotban volt, vagyis az egyre romló életkörülmények és omladozó falak között forgatott a stáb. Ezek a képek – befalazott ajtók és ablakok, szemét, deszkák az udvaron – a filmen is sokszor megjelennek. A dokumentumfilm lakókkal készített interjúkkal kezdődik, melyekből megtudjuk, hogy mindennaposak a lopások és az erőszakos rablások, még a gyermekek is tisztában vannak vele, hogy a Dzsumbujban nem biztonságos az élet. Habár a film majdnem minden olyan motívumot felhasznál, mely a szegénység mainstream reprezentációjakor elengedhetetlen, a fókusz a gyermekekre helyez: a film központi kérdése, hogy milyen -egyáltalán van e - jövőjük a Dzsumbujba született gyermekeknek. Otthonokba pillantunk bele, intim közelségből követjük végig, ahogy az anya az óvodába viszi a gyermekeit, de azt is, ahogy a család karácsonykor ünnepel. Leginkább az édesanyák és a gyermekek elbeszéléseiből kapunk autentikus képet a Dzsumbuj életéről. A film jellegzetességét és látványát az adja, hogy a gyermekek a szürke és üres falak között rohangálnak, s mivel játszótérük nincs, talált holmikkal játszanak.

Szabó Simon filmje *A Dzsumbuj gyermekeivel* ellentétben fikciós film. Ötletét egy szlovákiai eset adta, amikor egy lakótelepet befalaztak, hogy a romák ne mehessenek be. *A fal* habár csak közvetett módon kapcsolható a Dzsumbujhoz, a falazás motívumával nem csak azt dolgozza fel, hogy egyazon társadalmi rétegeket hogyan játszanak ki egymás ellen, hanem a fal a társadalmi kirekesztés motívumaként is felfogható. A film problematikája abban mutatkozik meg, hogy a rendező a roma fiú szerepeltetésével etnicizálja is a jelenséget. Fontos lenne hangsúlyozni, hogy a Dzsumbujban nem csak romák éltek.

Habár mindkét film felvonultat olyan elemeket, melyek hozzájárulhatnak a Dzsumbujról kialakított negatív kép megerősítéséhez, az Index 2013-as riportja (Index 2013)In a bontásról egyáltalán nem árnyalja a percepciót. Nem csak a narráció („leghírhedtebb nyomortelep”) romboló, de szinte csak a rossz állapotban lévő, félig megsemmisített épületeket mutatják be. A lakásokat, az embertelen körülményeket belülről is látjuk, a lakók pedig csak a negatívumokról beszélnek (ebben az esetben is erős a „régén minden jobb volt” narratíva). Habár a szociális munkással is interjút készítenek, autentikusnak egyáltalán nem mondható a riport.



## II. rész - A Mésztelep

*“a közösség, amely e részeg  
ölbecsaló anyatermészet  
férfitársaként él, komor*

*munkahelyeken káromkodva,  
vagy itt töpreng az éj nagy odva  
mélyén: a nemzeti nyomor.”  
(József Attila: Hazám)*

Tatabánya délkeleti részén, a 100-as főút mellett található a Mésztelep. Az első, ún. hatajrtós, vagyis hatlakásos házak a kőbányai és mészüzemi dolgozók számára épültek, az első utca pedig 1905 és 1910 között jött létre. 1923-ra kiépült a Mésztelep nagy része, s mivel a lakók a MÁK Rt. szolgálatában dolgoztak, ezért a szervezet nem csak lakásokat biztosított, hanem szociális, egészségügyi és kulturális életet is, az üzemek létrehozásával párhuzamosan pedig a közintézmények is kiépültek (óvoda, iskola, orvosi rendelő).

Az 1950-es években Tatabányán elkezdték kiépíteni a modern lakótelepi és családi házas övezeteket, ezzel egy időben pedig elkezdték felszámolni a bányatelepeket (erre végül sosem került sor).

A Mésztelep hanyatlása akkor kezdődött el, amikor az egykori lakók a város újabb részeire költöztek, s a telep elhelyezkedése miatt (kívül esett a központtól) új lakók már nem költöztek oda. A helyzet romlásához ahhoz is hozzátartozott, hogy az erőszakos cementtermelés miatt az egész területet vastag cementpor lepte be.

Az 1990-es években olyan családokat költöztetett a városvezetés a Mésztelepre, akik közüzemi vagy lakbérhátrálékkal rendelkeztek, így a szükséglakásokba kényszerültek. A többi megüresedett, komfort nélküli, szobakonyhás lakásba a jobb élet reményében vidékről érkező roma családok költöztek, a legtöbb esetben illegálisan. A telep lakosságának összetétele 100 év alatt teljesen kicserélődött, s elhelyezkedése miatt a marginális helyzetben lévők várostól elzárt világává változott. (Boross 2004)

A Mésztelepről nem találunk sok vizuális anyagot, általában a helyi sajtó közöl cikkeket a telepről, dolgozatomban azonban az országos médiában megjelent riportokat és filmeket vizsgáltam.

Először az RTL Klub Házon kívül (RTL Klub 2013) műsorának keretein belül forgatott riportot elemeztem, mely a *Legdurvább helyek* címet kapta. A sorozat veszélyesnek gondolt helyeket mutat be, felvonultatva azokat a jegyeket, melyek „elengedhetetlenek” egy szegénytelep ábrázolásakor. Ebben az epizódban az RTL stábja a Mésztelepre látogat, a felvezető szövegben pedig olyan kifejezéseket használ, mint a „nem túl szívderítő látvány fogadta a stábot” vagy „a gettóba nem jár hat után az orvos”. A riport egyaránt mutat üres, lepusztult, befalazott lakásokat, olyan gyerekeket, akik az utcán játszanak, de nem marad ki a sorból a szemét között talált döglött kutya sem. A riporter helyi lakosokat is megszólaltat, aki kihangsúlyozzák, hogy nem kapnak munkát, a városba pedig nem tudnak bemenni, telefon hiányában pedig orvost sem tudnak hívni. A film egyetlen pozitívuma a cigány nemzetiségi iskola bemutatása, mely a mésztelepi kisgyermekoktatását látja el.

A korábbi filmes példákkal egyértelműen ellentétben áll az a dokumentumfilm, melyet Téglássy Ferenc készített a Mésztelepről. A film nem csak a telepi helyzetet és az életkörülményeket mutatja be, hanem a Máltai Szeretetszolgálat területen végzett tevékenységét is. Habár egyes jeleneteiben a film túlságosan is kihangsúlyozza a Szeretetszolgálat fontosságát, sokkal autentikusabb képet fest a Mésztelepről: bemutatja, hogyan szerveződnek a közmunkások, hogyan alakult egyház a telepen, s hogy milyen közösségformáló ereje van a területen működő irodának, ami nem csak a mindennapokban segít, de szociális információs központként is működik (hasonlóan a Dzsumbuj Helphez). A film leginkább a közösség erősítéséhez szükséges lépéseket mutatja be, de nagy hangsúlyt fektet a telepen élők roma identitásának fejlesztését segítő foglalkozások megjelenítésére is.

A vizuális reprezentációjukat tekintve a mai magyarországi szegénytelepek szinte semmiben nem különböznek. Ahogy fentebb láthattuk, egy fővárosi és egy vidéki telep vizsgálatakor is szinte ugyanazok a tulajdonságok mutatkoznak meg: már a szegregációs folyamatukat tekintve is hasonlítanak, hiszen – habár a Dzsumbuj a főváros közepén található – legtöbb esetben egy, a társadalmi perifériára szorult csoport kirekesztő, különálló területekre történő kilakoltatása során jöttek létre. Mindkét esetben a városvezetés – a tatabányai önkormányzat is – szinte teljesen figyelmen kívül, magára hagyja a telepeken élőket, s bár a Dzsumbujt lebontották, a Mésztelepen a Szeretetszolgálat különböző tevékenységeit leszámítva semmilyen javítást elősegítő akciót nem indít.

Reprezentációikban legtöbb esetben a munkanélküliség, a teljes reménytelenség, a nyomor kap helyet, a köztudatban pedig leginkább az a kép él, hogy a telepeken csupán bűnöző romák élnek, akik saját maguknak köszönhetik a helyzetüket.

A város peremén-projektnek köszönhetően talán árnyaltabb képet alkothatunk a Dzsumbujról, s talán Téglássy Ferenc *...még királynak se...* című filmje is ezt a célt szolgálhatja.

### ***Felhasznált szakirodalom***

Szalai Anna (2010): Végállomás – Százvezrek élnek szegénytelepen. *Népszabadság Online*. [URL: [http://nol.hu/belfold/20101106-ahol\\_az\\_ut\\_veget\\_er-872381](http://nol.hu/belfold/20101106-ahol_az_ut_veget_er-872381). letöltés dátuma: 2017.05.20]

Romakép Műhely (2017): *A város peremén – beszélgetés Csatlós Judit, Szántó Kata, Thury Lili, Budai Gábor és Cseke Balázs részvételével*. 2017. március 1. Kassák Múzeum.

Mikola Bálint (2014): Hallott már a Dzsumbujról? Ma bontják a gettó utolsó épületét? *Index*. [URL: <http://index.hu/belfold/budapest/2014/08/29/dzsumbuj/>. letöltés dátuma: 2017.05.20.]

Csatlós Hanna (2017): Amikor a hatalom nem akarja észrevenni a nyomort. *Unikornis*. [URL: <http://www.unikornis.hu/kultura/20170131-lakhatasi-mozgalmak-kassak-muzeum-hajlektalansag-lakhatasi-szegenyseg-kozelet-iskolaja.html>. letöltés dátuma: 2017.05.20.]

Cseke Balázs (2016): A Dzsumbuj emlékezete. *Eperbombázó*. [URL: [http://eperbombazo.blog.hu/2016/04/14/a\\_dzsumbuj\\_emlekezete](http://eperbombazo.blog.hu/2016/04/14/a_dzsumbuj_emlekezete). letöltés dátuma: 2017.05.18.]

Boross Gabriella (2004): Tatabánya-Mésztelep társadalomföldrajzi vizsgálata. *Geography*. [URL: [http://geography.hu/mfk2004/mfk2004/phd\\_cikkek/boross\\_gabriella.pdf](http://geography.hu/mfk2004/mfk2004/phd_cikkek/boross_gabriella.pdf). letöltés: 2017.05.18]

Schwartzenberger István (2005): A Dzsumbuj fekete napjai. *Népszabadság Online*. [URL: <http://nol.hu/archivum/archiv-379873-192885>. letöltés dátuma: 2017.05.14.]

Albert Ákos (2017): Ide legalább a mentő meg a rendőr kijön. *Abcúg*. [URL: <http://abcug.hu/ide-legalabb-mento-meg-rendor-kijon/>. letöltés dátuma: 2017. 05.14]

Szabó Annamária (2016): „Le a kalappal, mennyi mindent kibírnak.”. *Lumens*. [URL: <http://lumens.hu/2016/09/22/dzsumbuj/>. letöltés dátuma: 2017.05.14]

Szarka Károly (2017): Az nem lehet, hogy nincs hozzá közünk. *Prae*. [URL: <http://www.prae.hu/article/9573-az-nem-lehet-hogy-nincs-hozza-kozunk/>. letöltés dátuma: 2017.05.22.]

Ambrus Péter (2000): *A Dzsumbuj*. Lazi Kiadó.

RTL Klub (2013): A legdurvább helyek: Tatabánya-Mésztelep. *Házon kívül*. [URL: <http://rtl.hu/rtlklub/hazonkivul/videok/364464>. letöltés dátuma: 2017.05.22.]

Index (2013): Bontják a Dzsumbujt.

[URL: [http://index.hu/video/2013/03/14/dzsumbuj\\_bontasa/](http://index.hu/video/2013/03/14/dzsumbuj_bontasa/) . letöltés dátuma: 2017.05.22.]

Sóky Bernadett

### **Szocipoly - érzékenyítő társasjáték a mélyszegénységről**

A történelem folyamán az ember már az athéni poliszok hatalmi berendezkedésétől fogva több-kevesebb sikerrel a politikai hatalom teljes koncentrálása ellen küzd. Arra, hogy a korlátlan hatalom gyakorlása milyen tragédiákat okozhat és hogyan sodorhatja válságba az egyetemes emberiség jövőjét, számtalan példát lehetne akár a közeli múltból is felhozni. Jeremy Bentham Panoptikuma, George Orwell Nagy Testvér uralta Óceániája, Michael Foucault hatalomfelfogása, vagy akár Terry Giliam Brazil c. 1985-ben bemutatott mozijának felügyelő államhatalmi mechanizmusa megannyi figyelmeztetés, mi történik – mi történhet akkor, ha koncentrálódik a Montesquieu óta felosztott bírói, törvényhozási és végrehajtói hatalom. A politikai hatalom koncentrálódásának folyamatosan pellengérré állított veszélyei mellett azonban látenszen ott lappang egy másik, a 21. század fejlett fogyasztói társadalmára jellemző tényező, a javak rohamos koncentrációjának megállíthatatlan folyamata. Ennek következtében az egyik oldalon soha nem látott tempóban agresszíven növekszik a piacokon legmarkánsabban jelen lévő és legnagyobb hasznot produkáló mamutvállalatok, multinacionális cégek, korporációk vagyona, a másikon egyre nagyobb a társadalomban végbemenő polarizáció, az alsó középosztály pauperizálódása. Ez a folyamat kivétel nélkül fellelhető a fejlett nyugati társadalmakban, amely alól az USA sem kivétel, de nyomokban jelen van a volt kommunista országok kelet-európai térségében, így Magyarországon is. A Világgazdasági Fórum (WEF) 2017. januári tanulmánya szerint a növekvő és a világon eluralkodó szociális egyenlőtlenségek és polarizáció fogja 2017-ben a leginkább veszélyeztetni a világ gazdaságot és ezzel egyidejűleg visszafordíthatja a globalizációs folyamatokat is. (The Global Risk Report, World Economic Forum 2017. Január 11 [www.weforum.org/reports/the-global-risks-report-2017-letoltve-2017-majus-2](http://www.weforum.org/reports/the-global-risks-report-2017-letoltve-2017-majus-2)).

Az Oxfam International nemzetközi civil szervezet adatai szerint Földünk legszegényebb lakosságának, amely a 7,2 milliárdos össznépeesség felét teszi ki, az összvagyon megegyezik azzal a 246 milliárd dollárral, amely egyenlő a világ 8 leggazdagabb embere, köztük Bill Gates, Amanico Ortega (ZARA) és Warren Buffett összvagyonával. A világ 62 legvagyonosabbja, köztük Mark Zuckerberg, Jeff Bezos (Amazon), Carlos Slim Helú (Mexican Telecom) akkora vagyont birtokol, mint a világ fennmaradó teljes népességének a fele. A javak egyre beszűkülő koncentrációja a felmérés szerint 2008-2013 között 26 országban átlagban 2,4 %-os átlagjövedelem-csökkenést eredményezett. (A Világgazdasági

Fórum elemzői szerint ez vezetett Donald Trump győzelméhez és a Brexithez is. A 2008-2013 közötti időszakban a gazdasági növekedés mutatói a vizsgált 103 országban visszaestek.

A Föld lakosságának 70 %-a továbbra is az alacsony bérezésű országokban él. Míg minden kilencedik ember éhesen fekszik le aludni, addig a világ leggazdagabbjait alkotó 1 % nagyobb vagyonnal rendelkezik, mint a fennmaradó 99%. 1988 és 2011 között a legszegényebbek tartott 10% jövedelme átlagban 65 dollárral emelkedett, míg a leggazdagabb 1%-é ennek 182-szeresével gyarapodott (Oxfam International: Just 8 men own same wealth as half the world – 2017. Január 16 <https://www.oxfam.org/en/pressroom/pressreleases/2017-01-16/just-8-men-own-same-wealth-half-world>). Az Oxfam International elemzői a mért adatok tükrében olyan alapvető gazdasági változásokat sürgetnek, amelyek eredményeképpen a haszon nem csupán néhány kiválasztott privilégiuma lenne, az igazságosabb elosztás pedig meggátolná, vagy legalábbis mérsékelné az alsó középosztály elszegényedését és a mélyszegénységben élők táborának folyamatos növekedését. Az UNICEF megbízásából a Világbank egy erre szakosodott csoportja 2016-ban az egyenlőtlenségek mértékét vizsgáló felmérést készített, amelyből kitűnik, hogy kétszer annyi gyermeket sújt a mélyszegénység, mint felnőttet. A felmérés szerint a fejlődő országok gyermekeinek 19,5 %-a élt kevesebb, mint napi 1,90 dollárból, a felnőtteknél ez az arány 9,2 %. Lélekszámban véve 385 millió gyermegről beszélünk. A mért adatok alapján megállapították, hogy a Földön 767 millió ember él kevesebb, mint napi 1,90 dollárból, bolygónk lakosságának a fele pedig kevesebb, mint napi 2,5 dollárból, míg az emberiség 80 %-a nem több, mint napi 10 dollárból gazdálkodhat. (Nearly 385 million children living in extreme poverty, says joint World Bank Group – UNICEF study \*New York, 2016. Október 3. [https://www.unicef.org/media/media\\_92856.html](https://www.unicef.org/media/media_92856.html) – letöltve 2017. Május 2.)

---

A fentiek vetületében nyilvánvalónak tűnik, hogy a 21. század globalizálódó világrendjében a gazdagok és a szegények közötti szakadék egyre mélyebbé válik, a fejlett gazdasággal bíró országokra is szinte kivétel nélkül jellemző az alacsony középosztály lecsúszása, a szegénységben, sőt a mélyszegénységben élők számának növekedése. A kapitalista piacgazdaság ezen nem kívánt mellékterméke szinte kivédhetetlenül megvetette lábát a posztkommunista országokban, így Magyarországon is.

Azt, hogy az adott országban ki számít szegénynek, illetve sorolható a mélyszegénységben élők kategóriájába, nagyon sok objektív és szubjektív tényező determinálja, ezért mérése is összetett, többféleképpen és több szempontból is megközelíthető. Ennek „köszönhetően” a

vizsgált eredmények gyakran jelentős eltéréseket mutatnak – mutathatnak még annak ellenére is, hogy a mérési mutatók egységes rendszerét az Európai Unió laekeni ülésén hagyta jóvá a célból, hogy európai viszonylatban az országok közötti gazdasági és szociális különbségek ellenére az eredmények összehasonlíthatóak legyenek. Az uniós mérési módszerben egyaránt megtalálhatóak anyagi (jövedelemre vonatkozó) és nem anyagi típusú indikátorok (pl. társadalmi elszigetelődés, szociális hátrányok). A jövedelem mértékét illetően az számít (Magyarországon is) relatív szegénynek (szegénynek), aki olyan háztartásban él, amelyben az összjövedelem nem éri el a medián ekvivalens jövedelem 60%-át. Súlyosan deprivált a laekeni indikátorok alapján pedig az a személy, akik az alább felsorolt kilenc meghatározott fogyasztási tételből legalább négyet nélkülözni kényszerül:

1) hiteltörlesztéssel vagy lakással kapcsolatos fizetési hátralékuk van; 2) a lakás megfelelő fűtésének hiánya; 3) váratlan kiadások fedezetének hiánya; 4) kétnaponta hús, hal, vagy azzal egyenértékű tápanyag fogyasztásának hiánya; 5) évi egyhetes, nem otthon töltött üdülés hiánya, anyagi okból nem rendelkezik: 6) személygépkocsival; 7) mosógéppel; 8) ; telefonnal 9). ( Központi Statisztikai Hivatal: laekeni indikátorok [www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/laekindikator/laekindikator12m.pdf](http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/laekindikator/laekindikator12m.pdf) letöltve 2017. május 4)

A Központi Statisztikai Hivatal a laekeni indikátoroknak megfelelően a mélyszegénység küszöbének a medián jövedelem 40 %-át jelölte meg. A KHS ezen felül rendszert dolgozott ki , többek között a jövedelemelosztás egyenlőtlenségi hányadosa, a szegénységi arány, relatív szegénységi rés, társadalmi juttatások nélküli szegénységi arány, stb. kiszámítására, A KSH legutóbb közzétett (2015-ből származó) adatai szerint a relatív jövedelmi szegénység a Magyarország össznépességének 28,2 %-át érintette, a lakosság mintegy 5%-a sorolható egyszerre a jövedelmi szegények és súlyosan depriváltak kategóriájába. ( Központi Statisztikai Hivatal : A háztartások életszínvonala 2015 – 2016. november –letöltve 2017. Május 3. [www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/hazteletszinv/hazteletszinv15.pdf](http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/hazteletszinv/hazteletszinv15.pdf) )

Meg kell azonban jegyezni, hogy különféle további aspektusokat és számítási módszereket figyelembe véve ezek a számarányok változók lehetnek többek között azért is, mivel a deprivált rétegek kirekesztése illetve elszakadása geográfiai tekintetben nagyon változó. A Területrendezési Információs Rendszer adatai arra engednek következtetni, hogy a legszegényebb településeken két és félszer alacsonyabb az egy lakosra jutó nettó összjövedelem, mint a leggazdagabb régiókban, ahol a munkanélküliséget 3% alatt mérik. A háztartások legmagasabb jövedelemmel kétségkívül a közép-magyarországi régióban rendelkeznek, amely 16%-kal magasabb, mint az országos átlag. Legalacsonyabb



jövedelemből pedig Észak-Alföld lakosainak kell megélniük, ez átlagosan mintegy egy főre jutó havi 40 ezer forint körül mozog. ( Az egy főre eső szociális juttatások régiókra lebontva Észak-Magyarországon teszik ki a legnagyobb részarányt. Az EUROSAT 2015-ben végzett mérései szerint Magyarországon a relatív szegénységben élők 14,6%-os aránya az uniós 17,9 %-os átlag alatt van, egy csoportban Ausztriával, Svédországgal, Cipruszal és Szlovéniával. Ezzel szemben az anyagi depriváció a felmérés szerint Románia és Bulgária után Magyarországon a legmagasabb. (Gábos A., Tátrai A., B.Kis A., Szívós P: Anyagi depriváció Magyarországon, 2009 – 2015 [www.tarki.hu/hu/publications/SR/2016/07gabos.pdf](http://www.tarki.hu/hu/publications/SR/2016/07gabos.pdf) - letöltve 2017. május 2 )

A mélyszegénység, a súlyosan deprivált állapot gyakran vezet a társadalomtól való elszakadáshoz vagy szegregációhoz. A napi megélhetésért küzdő emberre hajlamosak vagyunk úgy tekinteni, mint aki élhetetlen, buta, lusta, aki saját magának köszönheti nehéz helyzetét. Ezt a sztereotípiát hivatott felszámolni, vagy legalábbis árnyalni egy figyelemfelkeltő társasjáték, a Szociopoly, melyet 2013-ban a Gyerekesély Egyesület és a Mentőcsónak Egység hozott létre Bass László szociológus vezényletével. A színházi kereteket Fábíán Gábor adta hozzá a produkcióhoz, így a társasjáték és színházieszközök felhasználása együttesen egy interaktív játékot hozott létre.

A Szociopolynak a Jurányi inkubátorház ad otthont, emellett pedig középiskolákba is ellátogat a társulat, hogy minél több fiatal figyelmét feltudják hívni a hátrányos helyzetben lévő emberek mindennapi problémáira. Az érzékenyítő társasjáték lényege, hogy bemutassa azoknak a mindennapjait, akik a társadalom peremére szorultak. A résztvevők a saját bőrükön tapasztalják meg azon a bő két és fél órán keresztül, milyen is egy ilyen család tagjaként döntéseket hozni arról, hogy az asztalra való vagy a gyerek cipője a fontosabb, hiszen e nélkül nem tud iskolába járni. A színházi alapokon nyugvó társasjáték elején ismertetik a résztvevőkkel a játékszabályokat. A játék lényege látszatra egyszerű, az adott körülmények és lehetőségek között túl kell élni egy hónapot A játékban részt vevő háztartásokban apa, anya, egy iskolás korú gyermek és egy újszülött él együtt. A család fenntarthatja magát közmunkából, melyet a játék során el is veszíthet, vagy alkalmi munkából, melyet vállalhat hivatalosan vagy végezhet feketén is.

Bass László tájékoztatja a résztvevőket mindenről, aminek alapján eldönthetik, melyik utat választják: a biztos jövedelmet nyújtó közmunkát vagy a bizonytalan, ám több pénzzel kecsegtető alkalmi munkákat, melyek viszont anyagi bizonytalanságot jelentenek egész hónapban. A játék egy hónapot ölel fel és négy hétre van felbontva. A színészek szituációs

jelenetekkel mutatják be mindazokat a nehézségeket és megoldásra váró problémákat, amelyekkel majd szembesülni kényszerülnek, ezzel is segítve a döntéshozatalt.

A három színész több szerepben is feltűnik: a kotnyeles postás minden héten elhozza a számlákat és felajánlja a családnak a választás lehetőségét: kifizethetik a rezsit, vagy tovább halogatják a fizetést. A közmunkát osztó korrupt polgármester összejátszik az alkalmi munkát kínáló vállalkozó kocsmáros nejével, aki férjét is görbe utakra vezet, ráadásul pedig ott az uzsorás és a rendőr, akik megkeserítik a falu lakóinak az életét.

Emellett megismerünk egy férfit, aki mindent megtesz azért, hogy munkát vállalhasson, de sem a polgármester sem a vállalkozó nem ad számára lehetőséget, így végigkövethetjük személyes tragédiáját.

A teremben a négy hétre felosztott táblán játszanak a résztvevő ad hoc módon összeállt családok, melyeken különböző napokon más és más nehézségekkel kell szembenézniük.

Hétről hétre kell megélniük, és olyan döntéseket hozni, melyek komoly következményekkel járnak, amelyekkel a döntés pillanatában nem biztos, hogy tudatában vannak.

Az első héten, miután kiosztódtak a szerepek, kiderül, melyik az az egy család, aki megkapja a közmunkát, a többi pedig tovább reménykedhet abban, hogy a hónap folyamán akad számára alkalmi munka. Megkapják az előző hónapból megtakarított 5000 forintot, továbbá a családi pótlékot és a segélyeket. Ez az az alaptőke, amivel nekiindulnak a családok a játéknak. Mind a 4 család választhat egy kártyát, ami az adott hét egy napjához tartozik és ritkábban plusz bevétellel, gyakrabban többletkiadással jár. A résztvevők a játék elején eldönthetik, hogy hol szeretnék megvásárolni az egész hónapra szükséges élelmiszertartalékot, mivel a való élettel ellentétben a játék nem engedi meg a résztvevők számára az éhezést. Erre két lehetőségük van: Ha az olcsóbb városi nagybevásárlást választják, szükséges az uzsorás segítségét igénybe venni, aki plusz költségért a hónap elején be is szállítja a családot a közeli nagyvárosba. A másik alternatíva a drágább, de helybeli boltos, akinél felírathatják a hétről hétre megvásárolt ennivalót. Így jó esetben, legalábbis a játék elején elkerülhetik, hogy az uzsorásnál eladósodjanak. Azonban a hetek múlásával az uzsorakölcsön a legtöbb család számára elkerülhetetlenné válik.

A váratlan kiadások a minimális jövedelem mellett még a leg gondosabban eltervezett költségvetést is felboríthatják. Adódnak olyan élethelyzetek, amelyekben nincs jó, vagy negatív következmények nélkül járó döntés. Ha a gyerek azért nem megy iskolába, mert nem telik új cipőre a kinőtt helyett, igazolatlan távolmaradása a családi pótlék megvonását hozza maga után. Így a következő hónapban még kisebb összegből kéne gazdálkodni és még mindig nem jutna cipőre - ekkor lép a képbe az uzsorás, aki az addigi nehéz helyzetből kilátástalan

helyzetbe sodorja a családot. A játékosok általában ebben a szakaszban döbbennek rá, hogy ez nem egy valóságshownak álcázott színjáték, hanem a kőkemény valóság leképezése, melyben minden egyes döntésnek komoly következményei vannak. Ezt a felismerést erősítik egy – egy játékrészt követően azok a való életből kölcsönzött információk és esettanulmányok, amelyeket Bass László oszt meg a résztvevőkkel. A játék során a résztvevők szinte észrevétlenül azonosulnak a megjelenített karakterekkel, így a nem ritkán eredetileg lenéző, olykor csupán semleges szemléletet a megértés, empátia sőt a segíteni akarás készítése váltja fel.

A Szociopoly küldetése éppen abban rejlik, hogy a résztvevőket rádöbbsse arra, hogy a szegénységben élő emberek meghozott, döntései, akár rossz döntései, nem feltétlenül felelőtlenségből vagy egyszerű hanyagságból következnek, hanem abból a kilátástalan helyzetből, amelynek körforgásából a kitörés lehetősége nagyon csekély.

Bass László elmondása, szerint (ATV Interjú – letöltve 2017. Május 6

[https://www.youtube.com/watch?v=1QKYI\\_N2FAk&t=144s](https://www.youtube.com/watch?v=1QKYI_N2FAk&t=144s)) a középiskolások

befogadóbbak a társasjáték üzenetére mint a felnőttek, sokkal érzékenyebben élik át és komolyabban tudják venni észleleteiket. A színházban viszont gyakran nem veszik komolyan a szituációkat és a játékot egy nagy kalandként fogják fel (én is ezt tapasztaltam).

A problémára való figyelemfelkeltés így jobban érvényesül az iskolákban. A szervezőknek többnyire a jobb anyagi helyzetű diákok által látogatott oktatási intézményekbe van lehetőségük ellátogatni, ahol mind a résztvevők, mind pedig az előadók számára megdöbbsntő tapasztalatokat közvetítenek. Gyakran szembesülnek azzal a ténnyel, hogy a diákoknak semmilyen fogalmuk sincs arról, milyen nehéz körülmények között kénytelenek élni egyes családok ma Magyarországon. A mélyszegénységben élő családok külső segítség és osztársadalmi összefogás nélkül csak a legkritkább esetekben tudnak kilábalni abból a gödörből, amelybe áldatlan körülményeik taszították őket. A Szociopoly megálmodói rendkívül fontos szerepet vállaltak fel abból a nemes célból, hogy áttörve a közönyösség falait és lerombolva a sztereotípiákat ösztönözzék azt az osztársadalmi összefogást, amely a jövőben hatékonyan és eredményesen működni tud majd és pozitív eredményekhez vezet.

Mindezek az igyekezetek enyhíthetik ugyan a problémát és javíthatnak a magyar társadalom peremére szorult mélyszegénységben élőkön, de nem jelentenek világmegváltó megoldást. Mi több, a világban lezajló folyamatok, a mérhetetlen vagyonok koncentrációja az egyik oldalon, a bérekből és egyéb juttatásokból élők folyamatos elszegényedése, a munkanélküliségből eredő anyagi depriváció a másikon, ahogyan erre már a téma bevezetése során rámutattam, az

egész 21. századi világrend legégetőbb, átfogó változásokat igénylő és megoldásra váró problémájává vált. Utópisztikus elvárás lenne Adyval abban reménykedni, hogy eljön az az idő, amikor „a bőség kosarából mindenki egyaránt vehet”, de azért abban reménykedhetünk, hogy eljön egy, a javak igazságosabb felosztását biztosító „szép, új világ”. Egyetlen ország kormánya, még a legfejlettebb fogyasztói társadalmaké sem képes az adott gazdasági feltételek játékszabályai között megoldani a problémát még akkor sem, ha törekvéseit ösztársadalmi összefogás támogatná. Lassítani a folyamatokat és élhetőbbé tenni a társadalom peremére szorultak helyzetét azonban kötelességünknek kell, hogy érezzük. Ennek felismeréséhez nyújt pótolhatatlan segítséget Bass László Szociopóly-ja.