

Romakép Műhely 8.

Válogatás a legjobb szemináriumi dolgozatokból



ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék – Minor Média/Kultúra Kutatóközpont

2018

A Roma álom, a Gipsy Side és a Kis Daniela című filmek összehasonlítása

Ma Magyarországon a kisebbségek jogainak védelme olyan, mint a szélmalomharc. Ha a fogyatékossgal élők, menekültek, romák vagy más kisebbségek helyzetét tekintjük, azt láthatjuk, hogy, ha akár a jog biztosít is számukra védelmet és az érdekeiket szolgálja, a valóságban sokszor ez mégsem ölt alakot. Hiszen sokszor ezt a területet nem elég jogszabályokkal szabályozni, ennek a területnek a fejlődéséhez az emberek megfelelő szocializációjára van szükség. És mi is az az eszköz, amivel az emberek szocializációját leginkább befolyásolni lehet? Az oktatás, a legfiatalabb kortól kezdve.

A gyerekeknek még nincsenek előítéletei, ezért a megfelelő irányba való orientációt ebben a korban kell elkezdni. Ha az én saját oktatási rendszerben eltöltött időmet veszem figyelembe az óvodától az egyetemig, azt kell, hogy mondjam, hogy a magyarországi kisebbségek helyzete majdnem teljesen háttérbe szorul. A zsidó holokauszt hangsúlyosan jelenik meg az oktatásban, de a roma holokauszt, vagy a fogyatékkal élők bántalmazása a 2. világháború alatt csak említés szintjén vetődik fel. A magyarországi etnikai kisebbségek, habár kevesebben vannak, mint a magyarok, mégis nagy hatást gyakorolnak a magyarokra, és ez oda-vissza igaz. Együtt élünk ebben a kis országban, alakítjuk egymás kultúráját és mégsem tudunk eleget a másikról ahhoz, hogy nyitottak legyünk és elfogadóak, ha kulturális különbségek adódnak.

A Z generáció tagjai 2000 után született fiatalok. Ők azok, akik alakítani fogják a jövőt, akiket már lehetne úgy szocializálni, hogy nyitottabbak legyenek és alapvetőnek tartsák a kisebbségek kultúrájának a nemzeti kultúrával való együttélését. Jellemző rájuk, hogy a hosszabb szövegekre nehezebben tudnak koncentrálni, mint a rövidebb műfajokra és erős vizuális érzékkel rendelkeznek.¹ Ezért tartom megfelelő oktatási eszköznek a filmeket a mai fiatalok számára. A filmeket nem alkalmazzák sűrűn az oktatásban, vagy ha igen, akkor sem ezt a témát feszegető filmeket vetítenek, hanem inkább nyelvórához használnak idegen nyelvű filmeket, vagy irodalom órához egy szépirodalmi mű filmadaptációját használják fel.

Erre a problémára nyújt részben megoldást az *Idegenek a kertemben* filmgyűjtemény, amelyet a Palantír Film Alapítvány hozott létre. Az *Idegenek a kertemben* filmgyűjtemény 2010-ben debütált, mikor az Integrációs Dokumentumfilmek fesztiválján 34 európai, migrációs témájú dokumentumfilmet mutattak be.² A filmek az Európában élő bevándorlók életmódját, alkalmazkodási stratégiáit, nehézségeit, sikereit mutatják be.³ A filmeknek az Európai Integrációs Alap támogatásával online tárhelyet hoztak létre, ezért ma már bárki

¹ Guld Ádám: *Fiatalok kommunikációjának és médiahasználatának vizsgálata*. In.: Dr. Törőcsik Mária (szerk.) *A Z generáció magatartása és kommunikációja*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2015

² Komlósi Orsolya: *Bevezető*. In.: *Idegenek a kertemben*. Bevándorlás és migráció Európában. Módszertani kézikönyv a filmgyűjtemény használatához. Budapest, 2011.

³ Komlósi Orsolya: *Bevezető*. In.: *Idegenek a kertemben*. Bevándorlás és migráció Európában. Módszertani kézikönyv a filmgyűjtemény használatához. Budapest, 2011.

létöltheti őket. A filmek elsődleges célja az oktatásban való alkalmazásuk, a toleranciára nevelés. Egyéni és közösségi sorsokon keresztül ábrázolják különböző kisebbségekhez tartozó emberek beilleszkedési kísérleteit.⁴ A filmgyűjteményhez Módszertani kézikönyvet is létrehozta, amely a pedagógusoknak segít a filmek órákon való felhasználásához, úgy, hogy beszédtemákat, feladatokat csatol az egyes művekhez. A feladatok során a gyerekeknek bele kell élniük magukat a filmek szereplőinek sorsába, így egyfajta érzékenyítésen esnek át a tanulók.

Tehát a dokumentumfilm megfelelő eszköz arra, hogy megfogja a Z generációt egyrészt a vizuális élmény miatt, másrészt azért, mert amiről az órákon beszélnek, azok megtörtént, létező történetek, amibe bele tudják képzelni magukat a fiatalok. További érv a dokumentumfilmek mellett az, hogy filmnyelvi érvrendszere alapján, vagyis a dokumentumfilmese kifejezés céljai alapján a filmek célja lehet a megörökítés a meggyőzés az elemzés és a kifejezés. Ezek alapján elemezni lehet a filmeket, meg lehet vitatni mi volt a rendező célja a filmmel, milyen üzenetet akart átadni.

Természetesen nem mindegyik dokumentumfilm alkalmas az oktatásban való felhasználásra. A továbbiakban a Docuart mozit, mint archívumot és a moziban fellelhető filmeket, a *Roma Álom* és a *Gypsy Side* című filmeket, illetve az *Idegenek a kertemben* filmgyűjteményben fellelhető, *A kis Daniela* című filmet fogom elemezni oktathatóságuk szempontjából.

Docuart mozi- archívum elemzés

A Docuart mozi megálmodói Füredi Zoltán és Komlói Orsolya antropológusok voltak. A mozit kiforrott célokkal hozták létre. Fontos volt számukra, hogy a dokumentumfilmeket közvetlenül el tudják juttatni a közönséghez és a dokumentumfilmek ugyanannyira legyenek hozzáférhetőek, mint a játékfilmek.⁵ Füredi Zoltán úgy nyilatkozott, hogy a mozi célja nem az, hogy régi filmeket gyűjtsenek, hanem az, hogy az új filmek ne tűnjenek el.⁶ A két antropológus tehát a mozi létrehozásával azt a hiányosságot szerette volna felszámolni, ami a magyarországi filmforgalmazásban van jelen a dokumentumfilmek nehéz hozzáférhetősége miatt.

Az archívum összeállítói tehát azt az utat választották, hogy nem lesznek elzárkózó archivisták, akiknek a célja csak a művek őrzése, hanem tudatosan választják ki azt, hogy mit szeretnének megőrizni és a műveket sokszor kontextusba is helyezik.⁷ Ezt támasztja alá az *Idegenek a kertemben* filmgyűjtemény is, ahol oktatásra szánt filmeket gyűjtöttek össze.

⁴ Komlói Orsolya: Bevezető. In.: *Idegenek a kertemben. Bevándorlás és migráció Európában. Módszertani kézikönyv a filmgyűjtemény használatához.* Budapest, 2011.

⁵ Az első magyar dokumentumfilm-gyűjtemény és mozi. (<http://www.docuart.hu/docuart/hu/bevezeto> - utoljára megtekintve: 2018.01.27.)

⁶ Lajos bácsi megmutatta. 2006.09.16. (<https://index.hu/kultur/cinematix/ccikkek/docu0926> - utoljára megtekintve: 2018.01.27.)

⁷ Elisabeth Kaplan: 'Many Paths to Partial Truths': Archives, Anthropology, and the Power of Representation. Kluwer Academic Publishers. Hollandia, 2002.

Marianne Hirsch tanulmánya alapján az archívum hiánypótlásra, a történelem kiegészítésére, a nemzeti tudat alakítására is szolgálhat.⁸ A Docuart mozinál ez az új dokumentumfilmek megőrzésénél jelenik meg, hiszen az, hogy ezeket a filmeket hozzáférhetővé teszik a nagy nyilvánosság számára alakítani tudja a magyar emberek nemzeti tudatát is azzal, hogy a film felfed egy történetet, elgondolkodtat vagy esetleg megcáfol egy régóta fennálló sztereotípiát.

Az archívum szerkesztőinek társadalmilag felelős hozzáállással kell rendelkezniük és társadalmilag aktívnak kell lenniük. Ez az úgynevezett „social justice” hozzáállás.⁹ Mivel a mozi honlapján rengeteg projekttel lehet találkozni, ami egyértelműen lefedi ezt a területet, ezért úgy gondolom, hogy ez a jellegzetesség is jellemző Komlósi Orsolyára és Füredi Zoltánra. Készítettek filmet a nők helyzetének nehézségeiről, különböző népek játékeit mutatják be különböző fesztiválokon az érzékenyítés jegyében, filmet készítettek értelmi fogyatékosokkal a vágyaikról és még sorolni lehetne. Tehát azt lehet mondani, hogy ez „követelmény” úgymond nagyon hangsúlyosan megvalósul az archívum összeállítását tekintve.

A rossz példa, a jó példa és a kis Daniela

A következő részben három filmet fogok elemezni és összevetni oktathatóságuk alapján: a Gypsy Side-ot és a Roma Álom című filmet a Docuart filmgyűjteményéből és A kis Daniela című filmet az Idegenek a kertemben filmgyűjteményből. A kis Daniela című filmet, mivel beválogatták az Idegenek a kertemben filmgyűjteménybe, ezért nyilvánvaló, hogy egy jól oktatható filmről van szó. Arra keresem a választ, hogy ez miért van így és a másik két film alkalmas-e hasonló felhasználásra.

A Roma álom című film egy mezőzombori roma család történetét mutatja be, akik elhatározták, hogy Angliában próbálnak szerencsét. A film a kiköltözés történetét és az első nehézségeket mutatja be, ami egy izgalmas és ezzel együtt nagyon érzékeny téma, hiszen nem elég, hogy pénzügyi, nyelvi, kulturális különbségekkel kell megküzdenie a családnak, de ezt egy stáb még videóra is veszi.

A Gypsy Side című film nyolcadik kerülethez kötődő rapperekről szól, arról, hogy hogyan készítik zenéiket, milyen stílust képviselnek és ehhez milyen ruházati kellékek kellenek. Bemutatja, hogy a rap fontos, mert, aki rapper az nem lehet rasszista. Feszegeti a hovatartozás kérdését a roma kisebbségre tekintve, akik vágnak arra, hogy kijussanak más országba, de ezt nem tehetik meg, ezért itthon találtak egy közeget, amibe kultúrájuk bele illik.

⁸ Marianne hirsch: Az utóemlékezet archívumi fordulata. In.: Helikon, 2014.3. szám.

⁹ Vukliš, Vladan and Anne J. Gilliland. "Archival Activism: Emerging Forms, Local Applications

Pálóczi Fanni Vilma
NDYEG2

A kis Daniela című film, ami az Idegenek a kertemben filmgyűjtemény része, pedig egy Kolumbiából Angliába költöző család történetét mutatja be. A központban egy nagymama és egy anyuka áll, de leginkább a kis Daniela, aki már Angliában szocializálódott, ha mérges angolul beszél, de anyukája és nagymamája ragaszkodik ahhoz, hogy gyökereit ne felejtse el.

Összevetés az oktathatóság szempontjából

A filmek összehasonlításához az Idegenek a kertemben módszertani kézikönyvében megtalálható szempontokat fogom alkalmazni.¹⁰ Megvizsgálom a filmeket a dokumentumfilm nyelvi érvrendszere, a betöltött szerepek alapján, továbbá vizsgálni fogom, hogy a filmek üzenete egyértelmű volt-e, milyen volt a kamera és a szereplők távolsága. Mindezekből fogok arra következtetni, hogy a filmek alkalmasak-e oktatásra vagy nem.

1) A dokumentumfilm nyelvi érvrendszere

A dokumentumfilmes kifejezés lehetséges céljai, ahogy azt már említettem lehet a megörökítés, vagyis valós történetek elérhetővé tétele a következő nemzedékek számára, a meggyőzés, vagyis társadalmak és kultúrák tudását megörökíteni és mások számára elérhetővé tenni.¹¹ Ezek mellett beszélhetünk elemzésről, ahol egy téma összetettségének az ábrázolása a cél, ahol fontos az önreflexió, vagyis a saját pozícióra való rákérdezés, és az utolsó funkció az esztétikai funkció, amely a mozgóképi eszköztár kreatív alkalmazását jelenti.¹² Ezek a funkciók, természetesen, keveredhetnek egy dokumentumfilmen belül.

A Roma álom című filmre, hogyha ezek közül bármelyik funkciót rá lehet húzni, akkor az az elemző funkció. Egy nehéz témát próbál elemezni kisebb-nagyobb sikerrel. A probléma az, hogy nem mondódik ki a központi probléma sem a filmben. Nem lehet eldönteni, hogy most arra kell koncentrálni, hogy milyen anyagi nehézségekkel kell szembenéznük, vagy a kulturális különbségekre fókuszál a film, a beilleszkedés nehézségeire, vagy esetleg egy sztereotípiát akar lerombolni. A film címe alapján gondolhatunk arra, hogy itt most vagy beteljesül az az álom, vagy pont nem és csak álom marad. Ennek ellenére sok kérdés nyitott marad, nem kapunk választ arra, hogy sikerült-e végül boldogulniuk, megkapták-e azt a pluszt, amiért kimentek. Az apuka a film vége fele elejt egy mondatot arról, hogy Angliában az emberek nem annyira kirekesztőek, mint Magyarországon, de ugyanakkor a film azt mutatja be, hogy így is a középosztálytól teljesen elszeparálva élnek szegényes körülmények között. Az ilyen filmeknek sokszor központi témája a romákkal kapcsolatos sztereotípiák ledöntése, de a film alapján ez se valósul meg, hiszen pont azt a képet kapja a néző a családról, amelyet kialakított a fejében a negatív sztereotípiák alapján.

¹⁰ Blaskó Ágnes- Varga Balázs: Dokumentumfilmek a társadalmi térben. In.:Idegenek a kertemben. Bevándorlás és migráció Európában. Módszertani kézikönyv a filmgyűjtemény használatához. Budapest, 2011.

¹¹ Blaskó Ágnes- Varga Balázs: Dokumentumfilmek a társadalmi térben. In.:Idegenek a kertemben. Bevándorlás és migráció Európában. Módszertani kézikönyv a filmgyűjtemény használatához. Budapest, 2011.

¹² Blaskó Ágnes- Varga Balázs: Dokumentumfilmek a társadalmi térben. In.:Idegenek a kertemben. Bevándorlás és migráció Európában. Módszertani kézikönyv a filmgyűjtemény használatához. Budapest, 2011.

Pálóczi Fanni Vilma
NDYEG2

A Gipsy Side cím már magában is utal arra, hogy a rapper téma a középpontba kerül, hiszen reflektál az East Side és West Side kifejezésekre. Én úgy gondolom, hogy ennél a filmnél a megörökítés funkciója nagy szerepet játszik, hiszen számomra is egy eddig ismeretlen világot, világnézetet mutatott be a film. Azt gondolom, hogy a film központi témája az, hogy ezt a világot megörökíthesse mindenkinek, úgy, hogy közben egy teljesen új dolgot mutat be, aminek ráadásul pozitív üzenete van a roma kultúráról. A film középpontjában van a tenni akarás, az hogy számukra ez nem csak egy hobby, hanem egy életézés egy álom, amit komolyan is vesznek és tesznek is érte. Véleményem szerint még egy mélyebb elemzési szint is megjelenik a film kapcsán, ha azt nézzük, hogy ezek a nyolcadik kerületi rapperek ebben a kis közösségben és a zenében találták meg az elfogadást, ahogy ez az amerikai feketék esetében is gyakori. Emellett ahogy a románknál központi téma az, hogy hol vannak igazán otthon, ez ugyanúgy megjelenik esetleg az amerikai feketéknél. Azt gondolom, hogy ez a közös pont is összeköti a két kultúrát.

A kis Daniela cím, természetesen a kis Danielát helyezi a középpontba, hiszen a kislány által egy, a bevándorló családok gyermekeinél sokszor megjelenő problémát lehet elemezni: a hovatartozás kérdését. Azt gondolom, hogy ennél a dokumentumfilmnél fontos volt a megörökítés funkciója, hiszen egy latin közösséget mutat be nagyon közelről Daniela történetén keresztül, ami alapvetően is érdekes téma. Emellett még árnyalja is a film a sztorit azzal, hogy ráfókuszál a kulturális különbségekre, azokra a nehézségekre, amivel esetleg csak ezeknek a latin kisgyerekeknek kell megbirkóznia. Ez akkor helyeződik középpontba, amikor a gyerekek tanárnője rászól a gyerekekre, hogy örüljenek annak, hogy itt élhetnek, mert habár a szüleik esetleg takarítók ők többre is vihetik. Az, hogy ezeknek a gyerekeknek már körülbelül 10 éves korukban ilyen elvárásokkal kell szembenéznük az számomra félelmetes. Úgy gondolom, hogy a film ezért az elemző funkciót is alkalmazza, hiszen egy mély témát elemez, elgondolkodtat és ezzel együtt nagyon pozitív az üzenete.

Tehát a dokumentumfilm nyelvi érvrendszere alapján a Gipsy Side és A kis Daniela jobban oktatható filmnek számít, mint a Roma álom, ami megerősíti az emberekben élő sztereotípiákat és nem fogalmaz meg olyan központi kérdést, amire választ kapnánk. Ha bele gondolunk abba, hogy ezt a filmet gyerekeknek vetítik, akkor arra lehet következtetni, hogy nem jönne át számukra egy olyan pozitív üzenet, amely képes az érzékenyítésükre, a toleranciára nevelésre. A Gipsy Side című filmet én középiskolások oktatására alkalmaznám, mivel az általános iskolások úgy gondolom, még nem értenék meg az üzenetét. Új oldaláról közelíti meg a roma kultúrát és mélyebb elemzésre is lehetőség van a film kapcsán, emellett a zenét helyezi középpontba, ami kapcsolódási pont a fiatalok között és ez tovább erősíti azt, hogy pozitív üzenetet adjon át. A kis Daniela egy kislányt helyez a középpontba, ami már magában is jó kapcsolódási pont a kisebb gyerekekhez. Ez lehetővé teszi azt, hogy a filmet már akár általános iskolába vetítsék. A központi téma Daniela sikeres beilleszkedése, de eközben a nehézségekbe is bepillantást nyerünk, mint abba a kérdésbe, hogy melyik nyelvet érzi anyanyelvének és mit várnak el tőle a szülei. A film Daniela Taekwondo győzelmével ér véget, és azzal a pozitív üzenettel, amit Daniela fogalmaz meg: „Ha megpróbáltad és

Pálóczi Fanni Vilma
NDYEG2

felkészültél, akkor jó nyerni, mert kiérdemelted”. Egyrészt a sport a zenéhez hasonlóan egy olyan eszköz, ami a fiatalokat össze tudja kötni és így az üzenet is könnyebben érthetővé válik, másrészt a film üzenete félreérthetetlenül pozitív, ami el tudja érni azt, hogy a gyerekek, akiknek vetítik toleránsabbak, elfogadóak legyenek a kisebbségekkel.

2) A szereplők és a kamera távolsága

A Roma álom esetében egy érdekes fordulat következett be a stáb és a szereplők között, mikor a család elküldte a stábot egy konfliktus miatt és nem akarták, hogy tovább vegyék őket. Ennek ellenére pénzügyi problémáik miatt mégis a stábhoz fordultak és a segítség fejében megengedték, hogy a stáb tovább forgassa a filmet. Azt gondolom, hogy ilyen történés után már nagyon nehezen lehet hitelesnek tekinteni a filmet, hiszen tudjuk, hogy a család kényszerből áll a kamera elé. Azt gondolom, hogy ez a pénzügyi segítségkérés és az, hogy ezek után a segítség fejében tovább veszik a családot, szintén egy negatív sztereotípiát erősít meg a romákkal kapcsolatban és ez szintén rossz üzenetet hordoz magában. A film során az interjúk is kissé kierőszakoltnak tünnek, ezt bizonyítja az-az interjú, amit a két kislányról készítettek, mikor a fiúk, mintha büntetésben lennének, ülnek egymás mellett. Emellett a hölgy irányítja ezt a beszélgetést az alapján a téma alapján, amiről ő szeretne hallani, így még inkább nem lesz természetes a szereplők és a kamera viszonya.

A Gypsy Side és A kis Daniela filmeknél is megjelenik a filmkészítő hangja, de nem sűrűn és hagyják kibontakozni a szereplőket. Fontos, hogy úgy érezni kívülről mintha a stábot befogadták volna a családba: fesztelenül nyilatkoznak a szereplők, akár mély témákról is. Erre példa a Gypsy Side legelején, mikor az egyik rapper fiú arról beszél, hogy azért jön be Csepelre a nyolcadik kerületbe, mert itt elfogadják, vagy amikor a kis Daniela arról beszél bizalmasan a filmkészítővel, hogy mikor beszél titokban angolul. A Gypsy Side című filmél emellett azt is érezni lehet, hogy a szereplők nem csak, hogy szívesen nyilatkoznak, de meg is akarják magukat mutatni.

A Roma álomnál tehát egy hierarchikus viszony alakul ki a stáb és a szereplők között a pénzügyi függés miatt és ez rányomja a bélyegét az egész filmre. Az interjúk így kicsit erőltetettnek tünnek és azt láthatjuk, hogy a családba sem fogadták be a stábot, tehát a film veszít természetességéből. Azt gondolom, hogy ezek miatt az okok miatt nem is lehetünk biztosak abban, hogy a film nem mutat-e torz képet a családról, így ez a szempont is azt támasztja alá, hogy ezt a filmet nem lehet oktatásban alkalmazni.

A Gypsy Side-nál és A kis Daniela-nál a szereplők és a kamera távolsága megfelelő ahhoz, hogy a filmek üzenete hiteles és pozitív legyen. A filmek készítői hagyják kibontakozni a szereplőket és beilleszkednek az adott közegbe.

3) Betöltött szerepek

Pálóczi Fanni Vilma
NDYEG2

Az Idegenek a kertemben filmgyűjtemény összeállításánál fontos szempont volt az, hogy hősöket állítsanak a központba, akikkel a tanulók azonosulni tudnak.¹³ Ez a szempont tehát fontos az oktathatóság kérdését illetően.

A Roma álom című filmnél leginkább az apa áll a középpontba, de őt sem igazán mondhatjuk hősnak, vagy követendő példának. Káromkodik, van, hogy inkább feladja a munkakeresést, mert ideges lesz, tehát ambivalens érzés alakul ki a nézőben vele kapcsolatban. A betöltött szerepekkel kapcsolatban másik fontos szempont az, hogy a család női tagjai a filmben háttérbe szorulnak, nem kapnak jelentős szerepet. A pár kislányát például alig láthatjuk, nem is készítettek vele interjút. Ez további kérdéseket vet fel a nemek közti egyensúlyról és így a film negatív üzenet hordoz ebben az értelemben is. Ezt a negatív példát pedig nem ajánlatos a tanulóknak továbbítani.

A Gypsy Side című filmben két rapbandát is a középpontba állítanak, de mindegyik csillogó szemű, elkötelezett fiatalokból áll, ami önmagában egy jó példát állít a tanulóknak. Itt azonosulni lehet a szereplőkkel az East Side vagy West Side-hoz tartozás, divat vagy frizura alapján. A tenni akaró roma fiatalok, így sok sztereotípiát tudnak lebontani a tanulók szemében, így ebből a szempontból is alkalmas a film az oktatásban való használatra.

A kis Daniela alapvetően egy szerethető, kedves, vicces, talpraesett kislány, akivel nem nehéz azonosulni, emellett még a sportban is kiemelkedő teljesítményt ért el. Tipikus hős alkat, egy követendő példa, akitől szívesen tanulunk.

Mind a három film tehát egy bizonyos etnikummal kapcsolatos nehézséget kíván bemutatni. Abban biztos vagyok, hogy a készítők mindannyian megfelelő nyitottsággal és jó szándékkal álltak hozzá a filmek készítéséhez. Az, hogy nem mindegyik sikerült a legjobban és így kevésbé lett oktatható a film az is azt mutatja, hogy ez egy érzékeny, nem egy egyszerűen elemezhető téma.

¹³ Komlósi Orsolya: Bevezető. In.: Idegenek a kertemben. Bevándorlás és migráció Európában. Módszertani kézikönyv a filmgyűjtemény használatához. Budapest, 2011.

Humboldt Universität zu Berlin/ Eötvös Loránd Tudományegyetem Budapest

Roma identities and the question of authenticity in New Wave Socialist Cinema- Aleksandar Petrovic and Sándor Sara

Did New Wave cinema in Eastern Europe achieve a more 'authentic' representation of the social realities of Roma under 1960s State Socialism?

Priska Komaromi

BMI-FLMD-322E.30 – Roma Identities in Motion.

Dr. MÜLLNER, András

WiSe 2017/18

MA Geschichtswissenschaften / Erasmus Semester

Modul:

Submitted: 22.01.2018

In both Yugoslavia and Hungary, the 1960s presented an era of greater cultural and artistic liberalism, and the rise of a more conscious New wave of filmmaking, interested in engaging with and depicting social issues with a greater degree of realism.¹ In the state-socialist context, this meant an ideological departure from the status quo of the socialist realism as a representational tradition, and an exposition of lingering poverty, discrimination and violence between men and women which should theoretically not have existed in a socialist society. Both Yugoslavia and Hungary had a significant Roma minority population, and socially conscious film directors in both countries tried engage with the depiction of this group in a more 'realistic' and 'authentic way'.

I will examine the ways in which socialist New Wave cinema dealt with the depiction of social realities of the Roma under State Socialism in 1960s Yugoslavia and Hungary, using as my reference points the Yugoslav film 'I Even Met Happy Gypsies' (1967) by Serbian filmmaker Aleksander Petrovic and the Hungarian films 'Cigányok' (1962) and 'Feldobott Kö' (1969) by Sándor Sara. I will discuss the extent to which these films provided a more 'authentic' image of Roma life, as well as how these images were received and reinterpreted by a global audience, both in the Socialist 'East' and the capitalist 'West'. In order to assess the relative 'authenticity' of these films, I will first briefly outline the tradition of representation of Roma on screen, and the difficulties around the term itself. I will then sketch the historical background of the situation of the Roma under State Socialism in the 1960s, before talking specifically about the contrasting ways in which Petrovic and Sara present and are received as authentic in the films mentioned above.

According to Iordanova, no other minority group has been as 'excessively exoticised' and mined for 'metaphoric material' as the Roma.² 'Gypsy films' have been recycling the same narrative tropes in relation to the Roma for decades, namely: self-destructive and irrational passion and obsession, a love of freedom, extreme sexual drive, musical talent, but also criminality, immorality, violence, drunkenness, laziness and dirtiness. The representation of Roma on screen has been, to a large degree, monopolized by non-Roma directors and actors, and 'Gypsies' have had a central place in the (white) European collective imagination for centuries, both as objects of revulsion and fascination, often as a metaphoric tool to explore its own desires and alternative self.³ In her discussion of imaginary gypsies, Roma scholar Mladenova argues that 'gypsies' only 'gain visibility only as deviant creatures', they are used symbolically to define the boundaries of whiteness (= Europeanness).⁴

¹ A. Müllner 'A historical overview of the depiction of Roma in various periods of filmmaking, underlining the change in the depiction of Romani communities over time', 2017, forthcoming, p.3.

² D. Iordanova, Editorial, *Framework* 44:2 (Fall 2003), p.2.

³ P. G., Blasco, "Picturing Gypsies" (editorial), *Third Text*, 2008. 22:3, p.1, p.5.

⁴ R. Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy in film: I Even Met Happy Gypsies (1967)', *Romani Studies*, 26:1 (2016), p.2, p.25.

Indeed, the persistent popularity of gypsy films in Eastern Europe demonstrates the continuing political and cultural pressure these nations feel due to their 'peripheral' status and their insecurity around their own Europeanness. As Stuart Hall has pointed out, media representation of ethnic minorities is not only reflective, but crucially constitutive of reality.⁵ Hence, the consequences of this struggle over identity in these countries, are shouldered by the Roma community.⁶

Since the 1960s, documentaries and 'ethnographic' film have attempted to 'correct the record', aiming to present a more 'authentic' and 'realistic' image of the Roma.⁷ It is important to point out here, the slippery, dangerous nature and the multitude of meanings of the notion of 'authenticity'. In this essay, I intend to evaluate Petrovic and Sara's films using two notions of 'authenticity', namely ethnography and social reality. Balkan gypsy films have been exclusively concerned with the question of authenticity, their value judged against a perceived notion of ethnographic accuracy, which itself is decided upon by non-Roma filmmakers, anthropologists and critics.⁸ 'I Even Met Happy Gypsies' gains its legitimacy from its claim to ethnographic, even scientific and objective authenticity, with numerous reviews, past and present praising it with adjectives such as 'real', 'authentic' 'ethnographic', 'documentary', 'truthful'.⁹ The filmmaker presents himself as an objective and therefore invisible observer. Sara's films, on the other hand, stake their claim to authenticity more directly on depicting the social reality of the Roma in socialist society, while at the same time recognising and even staging his own positionality as an outside observer.

Roma under State Socialism

The approach to the 'Gypsy Question' and the treatment of the Roma ethnic minority varied between different state-socialist countries. As a group, the Roma fell short of Stalin's definition of a national minority; they didn't appear to have a common language, a uniform culture, an awareness of their history or, most importantly, a territorial base, making their administrative status a subject of debate amongst policymakers. What was also alarming was that the persistence of poverty and inequality among the Roma, more than ten years after the regime change seemed to demonstrate the failure of

⁵ S. Hall, 'New Ethnicities', in D. Morley and K-H. Chen (eds.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, London – New York, 1996p.443.

⁶ Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy', p.29.

⁷ A. Imre, 'Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies, the End of Race', in A. J. López (ed.): *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*, State University of New York, 2005, p.2.

⁸ Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy', p.15.

⁹ *Ibid*, p.14.

the socialist system in creating a socialist society.¹⁰ While state socialist governments generally took an 'inclusive' approach, seeking to 'integrate' Roma into socialist society, the means they took to do this, and what they understood as 'inclusion' varied significantly between Yugoslavia and Hungary.¹¹

In Hungary, a party resolution of 1961 recognised the Roma as a socio-economic group living in abject poverty, a sort of social underclass, rather than an ethnic group. Because 'minority experts' in the 1950s had deemed them not sufficiently unified to be a national minority, there was no ideological justification for supporting the social and cultural institutions that other national minorities received. In fact, the Roma were not recognised as a national minority until 1988. Instead, they were perceived as a deviant social group which needed to be forcefully assimilated into the working class.¹² In reality this meant that they were often given the hardest, lowest paid work.¹³ Cultural associations, such as the Cultural Association of Hungarian Gypsies, which had been founded in the 1950s, were dissolved after 1961, in accordance with the assimilationist policies.¹⁴

Yugoslavia, on the other hand, took a somewhat more liberal integrationist approach, although this was also regionally variable. In Macedonia, for instance, the most 'tolerant' region towards Roma, Romani language was integrated to some extent in the school curriculum and a Romani language minority media was allowed to flourish.¹⁵ In the late 1940s, Tito had even considered creating an autonomous region for the Roma, due to their 'fanatical commitment to the partisan cause'.¹⁶ While in Hungary official Roma employment figures were said to be at 85%, in Yugoslavia they never went above 50%, illustrating the tolerance of the state, even in official rhetoric, of the unofficial work of the Roma in alternative economic niches not under the control of the government.¹⁷ Indeed, several Roma joined the League of Communists of Yugoslavia at different levels, and many of these would later form the core intelligentsia of the International Romani Movement in the 1970s. The majority of the Roma intellectual elite, in fact those central to the organisation of the first Romani World Congress in London in 1971, were Yugoslavian¹⁸.

¹⁰ B. Majtényi, Gy. Majtényi, '„Life Goes On...“ The Hungarian Party-State and Policies of Assimilation'. in *A Contemporary History of Exclusion. The Roma Issue in Hungary from 1945 to 2015*, Central European University Press: Budapest – New York, 2016, p.70.

¹¹ Z. Barany, *The East European Gypsies: Regime Change, Marginality, and Ethnopolitics*, Cambridge University Press: Cambridge, 2002, p.116.

¹² Ibid, p.121, Majtényi, 'Life Goes On', p.67.

¹³ Ibid, p.65.

¹⁴ Barany, *The East European Gypsies*, p.147.

¹⁵ J. Sardelic, 'Roma between Ethnic Group and Underclass as Portrayed through Newspaper Discourses in Socialist Slovenia' in R Archer, I Duda, P Stubbs (eds.), *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism*, Routledge, 2016.

¹⁶ Barany, *The East European Gypsies*, p.122.

¹⁷ Sardelic, 'Roma between Ethnic Group and Underclass'.

¹⁸ Ibid.

The political and cultural context in which Petrovic and Sara were making films was one of greater liberalisation in both Hungary and Yugoslavia. For decades, socialist realism had been the officially sanctioned mode of artistic representation in the Eastern Bloc, which was deeply intertwined with the ideological project of 'seeking truth at the point where the ideal meets the real', in other words, depicting what socialist society should look like, rather than what it actually looked like. Depicting the social reality of Roma communities, including the poverty and discrimination they faced in their everyday life, was certainly an ideological break with this.¹⁹

Aleksandar Petrovic

The period from 1967 to 1972 was known as the 'liberal hour' in Yugoslav history, as Tito had just removed the hardliner Rankovic from power, and the ensuing political liberalisation led to a more critical media and greater creative autonomy. Similarly, the global student movement also reached Belgrade, culminating in the student protests of 1968. In cinema, this manifested itself as the Black Wave, which was concerned with exposing the 'darker sides of Yugoslav socialist reality' and show 'what was going wrong with Yugoslav socialism'.²⁰ Petrovic was a founding member of this new wave of cinema, and thoroughly believed himself to be a champion of the Roma by showing their life, 'as it is.'

'I Even Met Happy Gypsies' or 'The Feather Gatherers', its original Serbian title, is primarily told from the perspective of Bora, a charismatic but irrational feather gatherer, his rival Mirta, and Mirta's step daughter Tisa. While Mirta tries to sexually assault Tisa and marry her off to a 13 year old boy so that he can keep her to himself sexually, Bora pursues Tisa and eventually the two are married by a shady Serbian priest, after which Tisa leaves for Belgrade and Bora ends up killing Mirta in a knife fight. Peripherally, Lence, the attractive Roma singer (and potentially prostitute) provides entertainment at the local pub and both men lust after her.

On his official website, Petrovic is quoted as describing I Even Met Happy Gypsies in the following terms: 'This film is not romantic – it is raw and beautiful, as is the life of Gypsies.... [It is] the first film in which Gypsies speak their own language... The majority of these roles are played by real Gypsies – they do not play in this film, it is their film. They play out, so to speak, their own destiny.'²¹ In an interview with the Hungarian magazine FilmSzinHáz in 1968, Petrovic states that he wanted to 'draw an objective picture', and that, '[viewing] the world through the eyes of a documentary filmmaker... [he] tried to discover the way [Gypsies] live today'.²² 'I Even Met Happy Gypsies' gains its legitimacy from its claim to ethnographic, even scientific and objective authenticity, with numerous reviews, past and present

¹⁹ Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy', p.22.

²⁰ Ibid.

²¹ <http://aleksandarpetrovic.org/english/filmography/feature-films/i-even-met-happy-gypsies/>, [accessed 20.01.18].

²² Sándor Iván, „Tényérzékeny filmek”, FilmSzinHáz, 1968, p.10.

praising it with adjectives such as 'real', 'authentic' 'ethnographic', 'documentary', 'truthful'.²³ He achieves the aesthetic and feel of the documentary through the use of an amateur supporting cast, occasional unscripted scenes and frequent blurry close ups which make the viewer feel much closer to the world on screen.

The filmmaker presents himself as an objective and therefore invisible observer. The most important features that contribute to this, as evidenced by Petrovic's own words, are 1) the documentary and truthful nature of this film ('this film is not romantic'), despite it being a fictional feature film, 2) the fact that Romani language is used, and 3) the involvement of Roma actors in the film ('the majority of these roles are played by real Gypsies').

'I Even Met Happy Gypsies' was indeed filmed in a small village in Vojvodinja, included songs and speech in Romani and the supporting actors were nearly all played by non-professional Roma actors. However, it recreates an entire repository of stereotypes associated with 'Gypsies' and very much present in the 'romantic' canon, such as irrational violence, obsession and sexual licentiousness, as well as capitalising on the pervasive aesthetics of misery, poverty and garbage which made Yugoslav cinema world famous.²⁴ Bora, for instance, violently smashes glasses in the bar for no apparent reason, and throws his feathers off the back of a truck, despite this being his livelihood, because he wanted to see them 'look like butterflies'. Tisa's mere existence as a Roma woman seems to endanger her and those around her, leading to her beaten and thrown in a ditch on the side of the road. While this may have been and continues to be the reality for Roma women, it also reinforces the stereotype of dangerous female sexuality when staged by a white director. If the actors are '[playing] out their own destiny', as Petrovic says, then he has confined them to an incredibly bleak, muddy, dirty, hopeless destiny.

Furthermore, the Romani spoken in the film is limited to traditional songs, and speech translated from a script written by Petrovic himself, a Serbian director. This hardly constitutes Roma telling their own story, and once again relegates Romani to the realm of the ethnographic and folkloric, rather than humanity. It also explains the frequent derogatory and stereotypical adjectives the characters use with each other in Romani. Bora, the main character, is frequently cursed by his common law wife as a 'dirty gypsy', 'lazy gypsy', 'drunk gypsy', 'stupid gypsy'. Finally, three of the four main characters are played by professional non-Roma actors, in a style of 'gypsy masquerade' common to 'gypsy films'. In fact, the local Roma inhabitants are reduced to ethnographic props whose main function is to provide an authentic background to the story, rather than individuals.²⁵ This dehumanization of the Roma in the

²³ Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy', p.14.

²⁴ M. Cornis-Pope, J. Neubauer, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Types and Stereotypes*, John Benjamins Publishing: 2010, p.394.

²⁵ Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy', p.24-25.

storyline is echoed by Petrović's description of the majority of the cast as 'real' Gypsies; whereby he once again claims the authority to define what is authentic and what is not.

While 'I Even Met Happy Gypsies' made Petrović world famous and Bekim Femi, the Albanian 'heartthrob' who played the main protagonist, Bora, became the first Eastern European actor to star in commercial Hollywood movies during the Cold War, Gordana Jovanović, the only Roma actor in a leading role, who plays Tisa, eventually faded into obscurity.²⁶ Petrović essentially built his fame, as Kusturica after him, on translating the imaginary Gypsy of the European literary canon into the medium of cinema, while at the same time drawing on the legitimacy of ethnographic, pseudo-scientific documentary filmmaking to defend his claim to authenticity. His 'Screen Gypsies' live in picturesque and photogenic poverty', while they are marginalised on a social level, they are made attractively exotic on a cultural one.²⁷ Mladenova has pointed out the danger in this conflation of the imaginary and the scientific, with the scientific giving weight to the imaginary, and the imaginary reinforcing a vision of the Roma with real life consequences.²⁸

Several scholars have argued that the real subject of the film are not the Roma, but rather freedom in general; Gypsy life and the figure of the Gypsy provided a platform for Petrović to comment on freedom in Socialist Yugoslavia and formulate a critique of socialist Yugoslav society while avoiding censorship.²⁹ This once again removes all individuality and humanity from the actual Roma characters and their life and renders them, once again, metaphoric material for the projections and artistic whim of the white majority. This is further enforced by an interview Petrović gave the UNESCO Courier in 1994, in which he claims that '[Gypsies'] attachment to freedom is not a rational choice, it is part of the natural order of things. They feel it in their bones' and that they are 'more susceptible to the call of evil'.³⁰ These incredibly essentialising and generalising statements attribute the characteristics of freedom, irrationality and violence to the genetic make-up of the Roma, thereby also turning the figure of the Gypsy into an allegorical stand-in for these characteristics.³¹

'I Even Met Happy Gypsies' was a huge domestic and international success. In Yugoslavia, it remained one of the most popular films for several years, breaking box office records and winning the Great Golden Arena Award at Pula Festival for Best Director, Best Film and Best Actor in 1967. It was

²⁶ Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy' p.27, Cornis-Pope and Neubauer, *Types and Stereotypes*, p.398.

²⁷ Cornis-Pope and Neubauer, *Types and Stereotypes*, p.393.

²⁸ Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy', p.14.

²⁹ V. Sudar, 2013. *A portrait of the artist as a political dissident: The life and work of Aleksandar Petrović*. Bristol: Intellect Books., p.124.

³⁰ 'My Friends the Gypsies' interview with Aleksandar Petrović, excerpted from UNESCO Courier, 1994, online at <http://www.oocities.org/~patrin/friends.htm> [accessed 20.01.18].

³¹ Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy', p.12.

purchased in over 100 countries and won the Cannes Grand Prize of the Jury, as well as being nominated for the Palme D'Or (1967), as well as the Academy Awards (1968) and the Golden Globes (1969).³² Interestingly, as Mladenova points out, in spite of the Cold War context, audiences on both sides of the East West divide could agree about the truths expressed in 'I Even Met Happy Gypsies' and praised the film in similar terms, for its supposed 'authenticity'.³³ This alludes to the pervasiveness of the characteristics associated with the figure of the 'Gypsy' in the European imagination, and the use of the Gypsy as a metaphorical tool.

Furthermore, a comparative look at the posters advertising the film in Yugoslavia and 'the West' demonstrate what was considered most representative of the figure of the Gypsy in these different countries. Movie posters are part of the complex web of mass media, and provide an insight into the consumption and distribution of media, which cannot be ignored in the study of representation and the media.³⁴ The Yugoslavian poster for 'The Feather Gatherers' (original Serbian title) shows a somewhat violent image of Bora pulling Tisa along in a field, both of them half naked, alluding to the violent, dirty, and sexual nature of the imagined Gypsy. Posters from Japan, the Netherlands, France and Spain, on the other hand, don't show Tisa at all, but depict Lence, the singer, in a sultry embrace with either Bora or Mirta, focussing on the sexualised exotic musical Gypsy woman, who is not actually the main female protagonist.



Sándor Sara

Hungary had also seen an increasing liberalisation and 'opening up', both politically and culturally, after the 1956 Revolution, with a greater space allowed for critical films engaging with social issues. The Béla Balázs Studio, which produced Sara's films, is an excellent example of the greater creative autonomy socially-conscious and experimental filmmakers enjoyed in the 1960s in Hungary. Born in 1959 as a grassroots initiative of young filmmakers, it gained official state support and funding in 1961, while maintaining much of its artistic and creative autonomy and producing films.³⁵ As mentioned above, the Hungarian approach to the 'Gypsy Question' was one of assimilation, by coercion is necessary. In order to be able to achieve this, however, it needed more information about the situation of the Roma, and funded studies.

³² Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy', p26, D. Chansel, 'Roma on the Screen. The Roma on Europe's Cinema Screens – Images of Freedom', Council of Europe and Education of Roma Children in Europe. (year not included in publication), p.32.

³³ Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy', p.27.

³⁴ F. Ginsburg, 'Shooting Back: From Ethnographic Film to the Ethnography of Media', in T. Miller and R. Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*, Blackwell: 1999, p.297.

³⁵ Website of the Béla Balázs Studio, <http://bbsarchiv.hu/en>, [accessed 20.01.18].

This is how Sara came into contact with the topic; in the early 1960s he was sent to photograph the poorest population in the countryside as a delegate of the Association of Hungarian Gypsies to help the social policy of the state with visual materials.³⁶ It was using this material that he made the short 17 min documentary *Cigányok* (Gypsies) in 1962. His first feature film, *Feldobott Kö* (Upthrown Stone) (1969) is primarily a coming of age film, which somewhat biographically tells the story of a young idealistic filmmaker's gradual disillusionment with the implementation of socialism in Hungary. However, he uses this film to once again draw attention to the harsh social realities of the Roma, and also humanise them. While *Feldobott Kö* was also nominated at Cannes, it did not gain nearly the same amount of domestic or international recognition as Petrovic's film, and did not catapult it's director and cast to international fame. This seems to demonstrate the an explanation for the persistence of gypsy narrative tropes recognisable to the white majority audience: it sells.³⁷

Like Petrovic, Sára uses a documentary style in both *Cigányok* and the feature film *Feldobott Kö*. He does not, however, make claims to absolutely objectivity through invisibility, but rather clearly states his positionality by inserting himself into the film through the protagonist in *Feldobott Kö*, and presenting a clear personal message in *Cigányok*. The audience is aware that what they are seeing is an image of Roma life through the eyes of a young white majority Hungarian filmmaker. While Petrovic claims that the Roma speak for themselves in his film, he actually has complete control over the script and uses non-Roma actors for most of the main roles. In Sara's films, on the other hand, the Roma people he films are given opportunities for genuine self-representation. In *Cigányok*, a series of Roma men present the social issues facing their community in interviews, focussing on their lack of stable employment and housing. In *Feldobott Kö*, when Balázs, the protagonist, is taken to the Roma settlement of the loggers he works with, several people ask to have their picture taken. This opens up a space for self-representation, as the subjects of the photographs have some degree of control over what they want to capture with the picture.


Moving away from the time worn stereotypes of the violent and sexually promiscuous 'gypsy', Sara instead focusses on showing the violence of the socialist state towards the Roma community. In *Feldobott Kö*, Balázs witnesses the forcible and brutal shaving of the members of the Roma settlement he is visiting by the Hungarian police and sanitary authorities. Particularly striking is the image of a terrified young girl having her hair shorn off, reminiscent of the images of forcible shaving at Auschwitz. In *Cigányok*, the women appear shy and modest, often wearing head scarves and not speaking directly to the camera. This is most likely a more accurate representation of the conservative and patriarchal social structures within Roma communities, and certainly an antidote to the overly

³⁶ Müllner 'A historical overview of the depiction of Roma', p.3.

³⁷ Iordanova, Editorial, *Framework*, p.4.

sexualised and eroticised vision of the 'gypsy' woman performed by the character of Lence in 'I Even Met Happy Gypsies'.

Both Petrovic and Sara focus heavily on contrasting tradition and modernity in their representation of the Roma. In 'I Even Met Happy Gypsies' there are several scenes which contrast rural/ traditional houses in the foreground with the chimneys of industry in the background. Furthermore, the TV set, which is constantly being pawned and bought back by Bora, seems to be a sort of window to modernity, a modernity constantly out of reach. In one scene, Bora and his two wives are watching a concert of a Beatles type band in Belgrade on the television. The next scene cuts directly to a group of Roma women performing 'traditional' Roma dancing and singing, with the focus very much on the mud and squalor. For Petrovic, modernity seems to be irreconcilable with gypsy life, the message of 'I Even met Happy Gypsies' seems to be that eventually the irrational impulses of the Roma will lead to violence and their own self destruction.


Sara, on the other hand, does not present modernity and tradition as being at odds with each other. In *Cigányok*, he contrasts images of modern technology, such as cars driving on highways and trains, with a group of Roma children standing by the side of the road in front of their settlement with traditional houses. This seems to be more of a comment on the way the socialist state has left these children behind, which he then seeks to address by showing the children walking along a road towards their metaphorical future by the end of the film. Furthermore, he shows scenes of Roma singing traditional songs, as well as telling stories to children in Romani, alongside interviews with men expressing their concern over essentially working-class issues of housing and steady employment. He is not suggesting that the Roma give up their traditions to join modernity, instead, he frames the 'traditional' as culture to be respected, rather than linking violence and poverty to the genetic make-up of the Roma. 

While Petrovic claims that the Roma are 'playing out their own destiny' in his film, a miserable destiny full of poverty, violence, and essentially, hopelessness, Sara self-consciously inserts his vision of a hopeful future and the potential of non-violent integration into both films. In both films, Roma children present their vision of the future, by talking about what they want to be when they grow up. In *Cigányok*, the striking image of several Roma children walking down a long road to school visually represents the notion of progress, while this is overlaid with audio of Roma children describing their dreams of becoming nurses, train drivers and doctors. In *Feldobott Kö*, a Roma child in the settlement tells Balázs what they are learning at school, and what they plan on doing in the future. Here the hope is also presented through the protagonist himself, as he documents, with shock, the violence of the state on the Roma and then runs away with his camera, eventually filming the movie the audience has

just seen, with himself as the director, and actors playing his role. The film begins and ends with a series of portraits of faces, many from the Roma settlement, while the voice over says: 'Can you forget these faces? They call you to account for history. Call history to account for the man! And call yourself to account for them!'. Here Sara is suggesting that the role of the artist and the filmmaker in society is to document and make the world aware of injustice, this is the first step towards creating a more hopeful future.

Concluding Remarks

Before concluding about the relative 'authenticity' of New Wave Socialist films on Roma, it is important to question also who these films were 'authentic' for, and to point out that the entire framework of this paper assumes the inherent positive value of 'authenticity'. This focus on 'authenticity' as something to strive for is itself based on the Western European scientific tradition, and ignores what may or may not be important or valuable to Roma audiences in their representation. This is also illustrated by the sentiment expressed by some white scholars that it is impossible for 'Gypsies' to represent themselves at all, because only a few are educated enough have to do so, but once they have this education they have lost their identity and cease to be 'authentic'.³⁸ It is indicative of the dangerous authority that white scholars, filmmakers, policy makers believe themselves to have over the definition of the authentic in relation to the Roma.

It is difficult for myself, as a white scholar with no Romani skills, to access the reaction and reception of Roma communities, in Yugoslavia, Hungary and elsewhere in Europe, to the films discussed above, both at the time of their release and in the present day. This is made even more difficult by the lack of sources dealing with the reaction of the Roma, both at a popular and academic level; there seems to have been little engagement with the question of whether 'ordinary' Roma actually saw these movies, and if so, what they thought of them. It seems to me a futile and self-congratulatory exercise, for white majority academics to discuss the 'authenticity', validity and impact of representations of Roma on screen, with little to no actual input from the Roma themselves. What, for instance, did the village inhabitants in Vojdovinja, cast in supporting roles, think of their depiction in the film? 

Of course there are Roma academics who have engaged critically with the representation of Roma in these films, and not to mention their contribution would be a further act of silencing on my behalf. Throughout this essay, I have used Radmila Mladenova's article on *I Even Met Happy Gypsies* as a reference point and hopefully faithfully presented her insights on the representation of Roma in this film. In an interview with in the Hungarian journal *Replika*, Agnes Dáróczi, a renowned Hungarian

³⁸ Imre, 'Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe', p.92

Roma scholar, describes how, whilst growing up, her family and community actually preferred movies that presented Roma as beautiful heroes, as positive stereotypes of freedom, even if they were portrayed by non-Roma actors. Hence, a film that was popular was the 1970s Russian film *Gypsies are Found near Heaven*, which presents Roma as magical creatures and is replete with just about every 'gypsy' stereotype. As Alaina Lemon points out, based on her research with Roma actors in Russia: 'literary stereotypes about gypsies in Russia cannot be dismissed simply because they are inauthentic, because Roma themselves know and cite them; they have become implicated in many self-representations'.³⁹

Furthermore, Dáróczi mentions that her parents were very fond of *Awaara*, an Indian Bollywood film from the 1950s, which was a huge success in Hungary and the entire 'Easern Bloc', because it presented characters who looked visually more like the Roma themselves, but were also glamorous and beautiful. The film was in fact, so popular, that her parents still remember the songs from it fifty years later.⁴⁰ These examples provide a small insight into what is potentially important and valuable to Roma audiences in terms of representation and identification. Suffice it to say, more research is needed in this area.

To conclude, both Petrovic and Sara intend to show a more realistic, 'authentic' picture of Roma life and the struggles of the Roma in State Socialist society; this authenticity is central to their vision of themselves as filmmakers and for the trust and respect of their mainly white majority audiences. They were both part of a trend towards more socially conscious filmmaking in the 1960s and a greater political and cultural liberalism in Hungary and Yugoslavia. Both use the aesthetics and techniques of documentary filmmaking to achieve this realism.

Petrovic was praised internationally and domestically for the authentic portrayal of Roma life through his use of Romani language and Roma supporting actors. However, 'I Even Met Happy Gypsies' recycles and reinforces stereotypes of the 'Gypsy' which have existed in the European imagination for centuries; namely those of violence, irrationality and unbridled sexuality, and confines the Roma to a bleak and hopeless destiny of poverty and misery.

Sara on the other hand, I would argue, presents a more authentic image of the realities of Roma life in State-Socialist Hungary because he is clear about his own positionality. Instead of reiterating common narrative tropes, he uses his position as a filmmaker to shed light on the violence of the state towards Roma and their precarious economic and social situation. He does not write a script for

³⁹ A. Lemon, *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*, Duke University Press: 2000, p.125.

⁴⁰ A. Lemon and M. Vörös, 'Identitás és reprezentáció, Interjú Daróczi Ágnessel és Bársony Jánossal, *Replika* 23–24 (1996. december), p.267

non-Roma professional actors to perform, instead he records the voices of Roma individuals, moving from the use of the 'gypsy' figure as metaphor to a greater humanisation of Roma as people. Throughout, he acknowledges and lets the audience know that he is presenting an image mediated through his own eyes, and inserts his own hopeful message about the role of the artist in drawing attention to inequality as a first step.

Bibliography

- Z. Barany, *The East European Gypsies: Regime Change, Marginality, and Ethnopolitics*, Cambridge University Press, 2002.
- P.G. Blasco, "Picturing Gypsies" (editorial), *Third Text*, 2008. 22:3, pp. 297-303.
- D. Chansel, 'Roma on the Screen. The Roma on Europe's Cinema Screens – Images of Freedom', Council of Europe and Education of Roma Children in Europe. (year not included in publication)
- M. Cornis-Pope, J. Neubauer, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Types and stereotypes*, John Benjamins Publishing: 2010.
- F. Ginsburg, 'Shooting Back: From Ethnographic Film to the Ethnography of Media', in T. Miller and R. Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*, Blackwell: 1999, pp.295-322.
- S. Hall, 'New Ethnicities', in D. Morley and K-H. Chen eds.: *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, London – New York, 1996, 441-449.
- A. Imre, 'Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies, the End of Race', in A. J. López (ed.): *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*, State University of New York, 2005, pp. 79-102.
- D. Iordanova, Editorial, *Framework* 44:2 (Fall 2003).
- A. Lemon, *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*, Duke University Press: 2000.
- A. Lemon and M. Vörös, 'Identitás és reprezentáció, Interjú Daróczi Ágnessel és Bársony Jánossal, *Replika* 23–24 (1996. december), pp. 261-272.
- B. Majtényi, Gy. Majtényi, '„Life Goes On...” The Hungarian Party-State and Policies of Assimilation'. in *A Contemporary History of Exclusion. The Roma Issue in Hungary from 1945 to 2015*, Central European University Press, Budapest – New York, 2016, pp.63-86.
- A. Müllner 'A historical overview of the depiction of Roma in various periods of filmmaking, underlining the change in the depiction of Romani communities over time', 2017, forthcoming.
- R. Mladenova, 'The figure of the imaginary gypsy in film: I Even Met Happy Gypsies (1967)', *Romani Studies*, 26:1 (2016), pp.1-30.
- J. Sardelic, 'Roma between Ethnic Group and Underclass as Portrayed through Newspaper Discourses in Socialist Slovenia' in Rory Archer, Igor Duda, Paul Stubbs (eds.), *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism*, Routledge: 2016.
- V. Sudar, 2013. A portrait of the artist as a political dissident: The life and work of Aleksandar Petrović. Bristol: Intellect Books
- I Sándor, „Tényérzékeny filmek”, *FilmSzinHáz*, 1968, p.10.
- 'My Friends the Gypsies' interview with Aleksandar Petrovic, excerpted from UNESCO Courier, 1994, online at <http://www.oocities.org/~patrin/friends.htm> [accessed 20.01.18].

<http://bbsarchiv.hu/en>, [accessed 20.01.18].

<http://aleksandarpetrovic.org/english/filmography/feature-films/i-even-met-happy-gypsies/>,
[accessed 20.01.18].