MILOJEV-FERKÓ ZSANETT

Szárnyaszegett felemelkedés. Munkakeresés-narratívák ellenszélben

[SZERZŐ]

Milojev-Ferkó Zsanett (1986) a Pécsi Tudományegyetem magyar (MA), majd szabad bölcsészet (filmelmélet és filmtörténet, BA), ezt követően az Eötvös Loránd Tudományegyetem filmtudomány (MA) képzésén tanult. Fél évet töltött kutatással az Oslói Egyetem Média és Kommunikáció Tanszékén. Jelenleg az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója. Doktori disszertációját a magyar újhullámban elterjedt felnövekedéstörténetekről írja. Főbb kutatási és érdeklődési területei: kelet-európai új hullámok, nemzedékiség, magyar filmtörténet, fiatalságkonstrukciók, modernizmus, nevelődési film. Elérhetőség: milojev.zsanett@btk.elte.hu

[absztrakt]

Tanulmányomban két, a társadalom perifériáján élő csoport társadalmi integrációját mutatom be a felfelé irányuló mobilitás jelenségén keresztül. Lionel Rogosin *Jöjj vissza, Afrika!* (*Come back, Africa!, 1959*) című alkotása az apartheid idején és Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (*1978*) című munkája a Kádár-korban mutatja be a két politikai berendezkedés visszásságait a munkakeresés narratíváján keresztül. Tanulmányomban amellett érvelek, hogy mindkét politikai berendezkedés az ábrázolt csoport kizsákmányolásának a reprezentációja, és ennek autentikus ábrázolásához a rendezők a részvételi filmkészítés módszertanát, valamint fikciós és dokumentarista megoldásokat egyaránt felhasználtak.

In my study I present the social integration of two groups living on the periphery of society through the phenomenon of upward mobility. Lionel Rogosin's *Come back, Africa!* (1959) during the apartheid era and Pál Schiffer's *Gyuri Cséplő* (1978) during the Kádár era show the backwardness of both political regimes through the narrative of the search for work. In my study, I argue that both political regimes depict the exploitation of the group portrayed, and that the directors used participatory filmmaking methodology as well as fictional and documentary approaches to portray this authentically.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.4.1

Tanulmányomban Lionel Rogosin *Jöjj vissza, Afrika!* (Come back, Africa!, 1959) és Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (*1978*) című filmjét hasonlítom össze. A komparatív viszonyba állítás mellett legkevesebb két érv is felsorakoztatható. Egyrészt mindkét alkotás főszereplője egy marginális csoport képviselője, aki a vidéki létformát maga mögött hagyva a fővárosban próbál munkát szerezni, miközben a diszkrimináció és szegregáció különböző mértékű megnyilvánulásával is meg kell küzdenie. Másrészt a lazán kapcsolódó, epizodikus narrációval dolgozó alkotásokban a rendezők a dokumentarizmus és a fikciós filmkészítés módszereit ötvözik, melyet a részvételi filmezés mozzanataival egészítenek ki annak érdekében, hogy valós képet mutassanak az általuk bemutatott országban zajló, a kisebbségeket kizsákmányoló társadalmi gyakorlatról.

Jelen tanulmány a két film összehasonlításakor a társadalmi-politikai, majd a filmtörténeti kontextuson, a főszereplők ábrázolásmódján, a térszervezésen, valamint a részvételiség mozzanatán keresztül mutatja be azok hasonlóságait és különbségeit.

Ellenszélben

Lionel Rogosin[1] 1959-es *Jöjj vissza, Afrika!* című filmje a Dél-Afrikai Unióban (1961-től lett Dél-Afrikai Köztársaság) játszódik az apartheid idején. 1911-ben az ország hatmillió lakosából 4 millió volt az afrikaiak száma (67,5 %), 1,2 millió a fehéreké (22 %), félmillió a félvéreké (9 %) és 152 ezer (2,6 %) az indiaiak száma.[2] Az ezt követő száz évben lényegében a fehérek létszáma folyamatosan csökkent, míg a feketéké nőtt. Az 1948-ban létrejött apartheidállam „célja az országban élő fehérek és nem-fehérek egyenlőtlenségének fenntartása volt”,[3] vagyis itt a társadalom kisebb része (fehérek) diszkriminálta a többségi társadalmat (feketéket). Az apartheid ideológiai gyökere és politikai gyakorlata a brit és a holland kolonializmushoz köthető. Az 1950-es évek végén erős szegregáció és nacionalizmus jellemezte a politikai berendezkedést, melynek értelmében négy kategóriába („európai”, „színes”, „ázsiai”, „fekete”) sorolták be az ott élőket. Egy erre a célra felállított bizottság döntött az egyének faji kategóriáját illetően. Többek között olyan „biztos” módszerek alapján, hogy a színesek és a feketék között az a különbség, hogy az előbbiek hajában a ceruzateszt során nem marad meg az íróeszköz. 1952-ben létrehozták az ún. „útlevél-törvényt”, mely minden tizenhat évnél idősebb fekete számára előírta, hogy személyi igazolványát magánál tartsa. Ez az okmány tartalmazta tulajdonosa „valamennyi személyes adatát…, ujjlenyomatát, munkáltatójának nevét, illetve az engedélyt, amellyel (kizárólag) munkavégzés céljából beléphetett valamely fehérek által lakott körzetbe”.[4] Búr Gábor mutat rá arra, hogy „a fehérek közötti szegénységet lényegében felszámoló rendszer így lényegében azt biztosította, hogy az egyre terebélyesedő középosztály tagjai csak a háztartásaikban és

1 Lionel Rogosin (1924-2000) amerikai független filmrendező jómódú családban nőtt fel, és egész munkásságát a láthatatlanok láthatóvá tételének szentelte. Első filmje az *On the Bowery* (Iszákosok utcája, 1956) a New York-i Lower East Side-on élő alkoholista munkások életét mutatta be az ábrázolt szegények nézőpontjából. Jonas Mekas mellett alapító tagja volt a New American Cinema Groupnak, mely a hatvanas években a független filmkészítők és művészek híres csoportosulása volt. A *Jöjj vissza, Afrika!* című alkotásán keresztül az apartheid rendszer visszásságait az egész világ megismerhette.

2 D.L. Wiedner: *A History of Africa.* South of the Sahara. New York, Random House, 1962. 115.

3 Búr Gábor: *Az apartheid Dél-Afrikában.* Gépeskönyv ELTE, URL: http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Tortenelem/AfrikanisztikaMA/b%FArg%E1bor/21.b%FAr.Apartheid.pdf; 2023. április 16.

4 Búr Gábor: Rendszerváltozás Dél-Afrikában. URL: https://edit.elte.hu/xmlui/static/pdf-viewer-master/external/pdfjs-2.1.266-dist/web/viewer.html?file=https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/78572/Eiffel-torony%20%c3%a1rny%c3%a9k%c3%a1ban%20b%c5%91v2-192-206.pdf?sequence=1&isAllowed=y 2023. október 20.

a munkahelyeiken alkalmazott feketékkel találkozhassanak."[5] Emellett a feketéket fizikailag is el akarták különíteni a fehérektől, emiatt őket „független" államokba, ún. bantusztánokba szervezték, azaz retribalizálták[6] őket, ezáltal fizikálisan, térben is megvalósították az elkülönítés ideáját. Ez a faji szegregáció megjelent a munkavállalás területén is. Ez azt jelentette, hogy amíg a fehérek a legvonzóbb munkahelyeken dolgoztak, és a szakképzettséget igénylő munkákat végezték el, addig az afrikaiak a legkevésbé vonzó, szaktudást nem igénylő munkakörökben dolgoztak.[7] Jellemzően kemény fizikai munkát végeztek, legtöbbjük bányákban, jellemzően fehér munkaadó beosztottjaként.

A dél-afrikai film történetét meghatározta az apartheid ideológiája, valamint az arany- és gyémántbányászat 19. század végi ugrásszerű fejlődése. Míg az előbbi a filmek eszmei világát determinálta, az utóbbi a financiális hátteret biztosította a mozgóképi ipar biztonságos, zökkenőmentes fenntartásához. „A dél-afrikai film ikonográfiájának történetét a hazugság és a megtévesztés határozta meg, nem pedig az autentikus ábrázolásmód" – írja Masilela[8], az ország filmtörténetéről szóló írásában. Az országra jellemző megosztottság és szegregáció a filmiparban is megjelent. Az 1920-as évektől datálható az apartheid black cinema, melyet fehér dél-afrikai filmkészítők hoztak létre, és az apartheid nacionalista ideológiáját hirdette. Célja az volt, hogy „lerombolja és leszerelje a feketék történelmi és politikai képzelőerejét",[9] és hogy „középszerűségbe taszítsa a dél-afrikai filmgyártást, ily módon mérve csapást arra".[10] Ebben a politikai-kulturális miliőben született meg egy amerikai filmes, Lionel Rogosin rendezésében a *Jöjj vissza, Afrika*, mely az apartheid ideje alatt jelenlévő, a fekete munkásosztállyal szembeni strukturális erőszakot mutatja be elsőként hiteles módon az ország filmtörténetében.[11] Az itt vázolt körülményekre való tekintettel a filmet teljes titoktartásban forgatták, ezért a filmkészítők a forgatás ideje alatt azt mondták a hatóságoknak, hogy zenés útifilmet készítenek a Dél-Afrikai Unióról.[12]

Rogosin alkotásának több szempontból is filmtörténeti és kulturális jelentősége van. Azért kiemelkedően fontos része a dél-afrikai kulturális emlékezetnek, mert a sharpeville-i mészárlás[13] előtt készült, és utolsó alkalommal rögzítette a Sophiatownban akkor még nyüzsgő kulturális szférát, köztük az irodalmi és művészi élet kiváló képviselőit (többek között Can Themba, Lewis Nkosi, Miriam Makabe).[14] Továbbá a film a Dél-Afrikai Unió filmtörténetének egyik legfontosabb darabja abból a szempontból, hogy a feketék nézőpontjából mesél el hitelesen egy valós

5 Uo.

6 Uo.

7 Mariotti, Martine: Labour markets during apartheid in South Africa. *Economic History Review*, 2012. 65. 3. 1100-1122. URL: https://www.jstor.org/stable/23271564

8 Masilela, Ntongela: Come Back Africa and South African film history. *Jump Cut*, 1991. május. 36. 61-65. URL: https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/ComeBackAfrica.html

9 Uo.

10 Uo.

11 Tomaselli, Keyan G: *The Cinema of apartheid: Race and class in South African film.* London, Routledge, 2014.

12 Az információ forrása a film honlapján található. URL: https://www.ontheboweryfilm.com/filmmaker.html 2023. szeptember 16.

13 1960. március 21-én közel húszezer színesbőrű ember békésen tüntetett egy új utazási okmány bevezetése ellen. A fehér rendőrök egy ponton beavatkoztak a demonstrációba, és megöltek 69 fekete tüntetőt. 1966 óta március 21-e a faji megkülönböztetés elleni harc világnapja.

14 Masilela, Ntongela: i.m.

társadalmi problémára reflektáló történetet,[15] valamint antropológiai szempontból is értékelhető módon konzerválja a dokumentum-betétekben (pl. utcai zenélések, esküvői menet, demonstráció) az ott élő kisebbség kulturális örökségét. Emellett az alkotás a nemzetközi forgalmazás által felhívta a figyelmet az apartheid elnyomó rendszerére, melynek kegyetlenségét és brutalitását az egész világ megismerhette.

Jöjj vissza, Afrika! (Lionel Rogosin, 1959)

Schiffer Pál[16] *Cséplő Gyuri* című alkotása 1978-ban, a Kádár-korszak ideje alatt készült. Általánosságban elmondható, hogy a szocializmusban több kezdeményezés is történt a cigányság helyzetének javítására, de alapvetően az is joggal állítható, hogy „a kiindulópont mindig erősen paternalista volt".[17] Magyarországon, a „gulyáskommunizmus" országában a hatvanas évektől viszonylagos jólét uralkodott a keleti blokk többi országához képest, ám voltak olyan témák, amelyekről beszélni továbbra sem volt ildomos. Valuch Tibor megjegyzi, hogy „a korszak »társadalmi optikájába« nem nagyon fért bele a továbbra is nehéz körülmények

15 Grassilli, Mariagiulia: Anthropology and Cinema: Visual Representations of Human Rights, Displacement and Resistance in *Come Back, Africa*, by Lionel Rogosin. *Visual Anthropology*, 2007. 20. 2-3. 221-232. URL: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08949460601152831

16 Schiffer Pált (1939-2001) munkássága kezdetétől fogva a szociológiai indíttatású filmkészítés érdekelte. Első munkáját (*Fekete vonat*, 1970) követően Kemény István szociológussal dolgozott a cigányság helyzetét feltáró dokumentumfilm-sorozatán (*Faluszéli házak*, 1972; *Mit csinálnak a cigánygyerekek?,* 1974). *Cséplő Gyuri* című alkotása a Budapesti Iskola emblematikus darabja.

17 Sághy Erna: Cigánypolitika Magyarországon az 1950-1960-as években. *Múltunk*, 2008. 53. 1. 273-308. URL: http://real.mtak.hu/139364/1/saghye.pdf

között élők csoportja”,[18] vagyis a szegénység nem létezőnek számított a „legvidámabb barakk” országában. A Kádár-korszakot megelőzően is megjelent a szegregáció és a diszkrimináció a kisebbségi csoportokkal szemben: 1955-ben egy belügyminisztériumi intézkedés következtében a „kóbor cigányokat” fekete személyi igazolvánnyal látták el. Ebbe a kategóriába azok a romák tartoztak, akik nem tudták igazolni, hogy van munka- és lakhelyük. „Ez az okmány stigmatizálta tulajdonosát, és a bőrszínre való utalásként értelmezte a rendőrség és értelmezték a cigányok is.”[19] Ezt a megkülönböztető fekete személyi igazolványt 1962-ben megszüntették. Egy másik ilyen megalázó és embertelen eljárás volt a roma kisebbséggel szemben a kényszermosdatások gyakorlata,[20] melynek során erőszakkal fertőtlenítették és kopaszra borotválták a roma lakosság tagjait. Ezt a brutális és könyörtelen eljárást örökíti meg Sára Sándor iskolateremtő lírai dokumentarista alkotásában, a *Cigányok*ban, valamint első nagyjátékfilmjében, az önéletrajzi ihletésű „így jöttem-művében”, a *Feldobott kő*ben (1969). Fontos mérföldkőnek számított a kádárizmus ideje alatt, hogy 1961. június 20-án az MSZMP KB Politikai Bizottsága kiadta „a cigánylakosság helyzetének megjavításával kapcsolatos egyes feladatokról” című határozatát, mely a pártállam első hivatalos állásfoglalásának tekinthető, és tartalmazta a velük szemben gyakorolt kényszerasszimilációs törekvések ideológiai alapjait.[21] Ekkor a cigányság nem számított etnikumnak, és elítélték, sőt károsnak ítélték a cigány kultúra művelését. Az akkor kétszázezer főre becsült népcsoport tagjait három kategóriába osztották be: beilleszkedett, beilleszkedésben lévő és nem beilleszkedett. Ez utóbbi két kategóriába tartozók jórészt cigánytelepeken éltek, melyeket a hivatalos szervek igyekeztek eltüntetni a „kapitalista sajtóügynökségek” elől, hiszen azt sugallták, hogy „a szocialista Magyarországon emberek tömegei jóval a létminimum alatt nyomortelepen éltek”.[22] Éppen ezért a cigánytelepek felszámolása volt az egyik legfőbb törekvése a hatalomnak,[23] hiszen a szegénység láthatóvá tétele nem volt összeegyeztethető a kádári életszínvonal-emelés és jólét narratívájával, és ennyiben a rendszer önlegitimációs törekvéseit sértette.

18 Valuch Tibor: A „gulyáskommunizmus mítosza és valósága.” A kádári konszolidáció hétköznapjai. *Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemből.* Szerk. Romsics Ignác. Budapest, Osiris, 2002. 361-390.

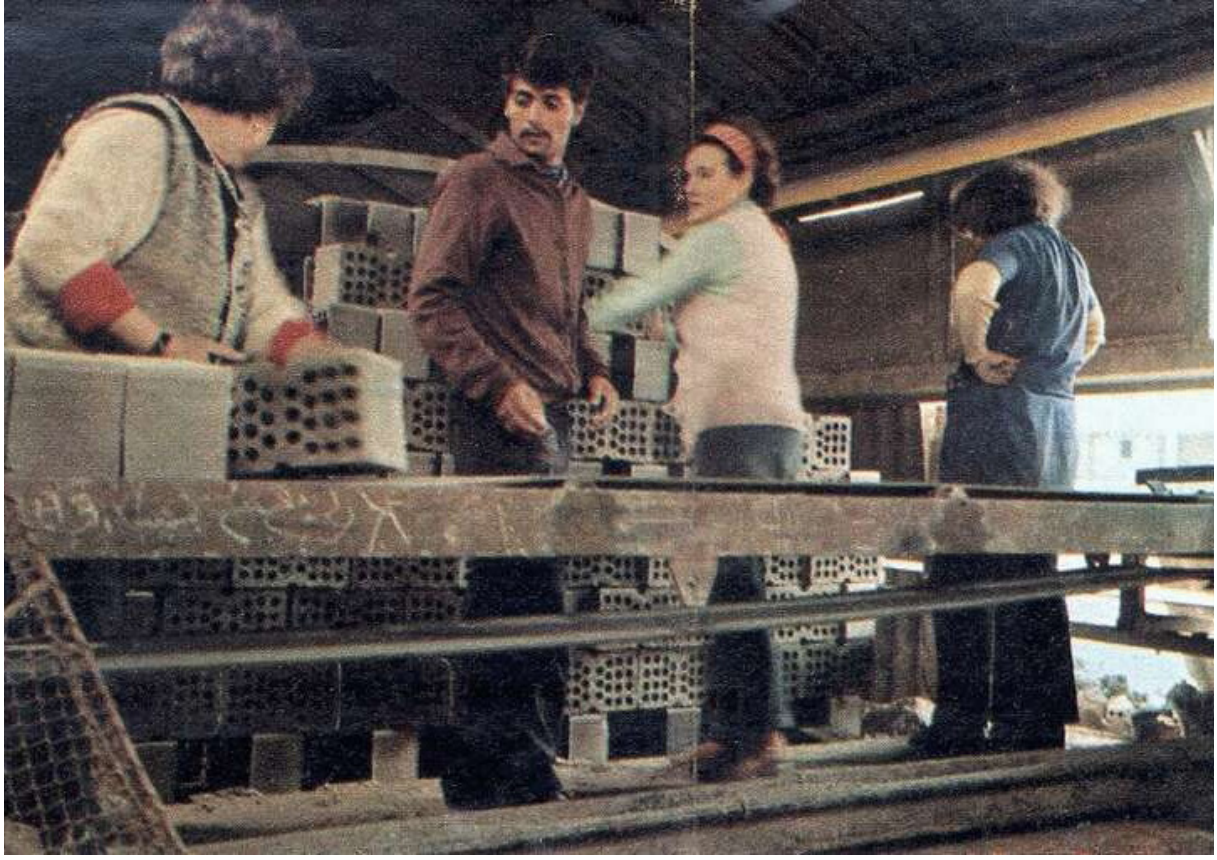
19 Sághy Erna: i.m. 274.

20 „A szocialista hatalom, amely néhány évvel a több ezer magyarországi áldozatot követelő roma holokauszt után »egyenlő jogokat« deklarált, később csak magát a roma lakosságot büntette katasztrofális közegészségügyi helyzetéért, higiénés körülményeiért, sújtva így több helyen még azokat is, akik már kiköltöztek a kolóniákról, míg csak igen ritkán azokat a többségieket, akik szintén a cigánytelepeken laktak.” Vagy: „Ez a helyzet, a nyomorúságos lakókörülmények intézményesítették és dinamizálták azt a sztereotípiát, hogy a romák piszkosak, és mindez »tudati elmaradottságuknak«, »cigány életvitelüknek« és »megrögzött szokásrendüknek« *köszönhető.* Sok helyen a kényszermosdatás nem volt egyéb, mint egyfajta rituális megtisztulás a »cigányság mocskától«, illetve a hatalom erőfitogtatása, hogy képes nyilvánosan meztelenre vetkőztetni asszonyokat, csíkot vágni a hajukba, és rendőrökkel végighajtatni őket a falun.” Lásd erről bővebben: Bernáth Péter-Polyák Laura: Kényszermosdatások Magyarországon. *Beszélő*, 2001. 6. 6. URL: http://beszelo.c3.hu/cikkek/kenyszermosdatasok-magyarorszagon; 2023. szeptember 20.

21 Hajnáczky Tamás: CS lakás program. „Szociális követelményeknek meg nem felelő telepek” felszámolása a Kádár-korszakban. *Romológia*, 2018. 6. 1. 8-60. URL: http://real-j.mtak.hu/20001/1/romologia_2018_6_14_.pdf

22 Uo.

23 Majtényi György hívja fel rá a figyelmet, hogy a cigánytelepek felszámolása a „tizenötéves lakásfejlesztési terv” része volt. Ennek értelmében 1975-ig megtörtént volna ezek felszámolása, ehelyett a nyolcvanas években is építettek még vályogputrikat. Majtényi György: *A Kádár-kor társadalma.* MTA Doktori értekezés, URL: http://real-d.mtak.hu/1381/; 2023. szeptember 1.



Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)

A szocialista vezetés 1968-ban egy átfogó kutatást rendelt meg az MTA Szociológiai Kutató Intézetétől, melyet Kemény István vezetett. A többségi társadalom véleményéből indult ki a kutatás: cigány az, akit a nem cigányok annak tartanak. A neves szociológus készítette felmérés nemcsak a cigányok élethelyzetéről adott átfogó képet, hanem azt is kimondta: „a cigányságot érintő különböző területeket nem lehet külön-külön kezelni, hanem azok együttes orvoslása szükséges".[24] Az 1971-re elkészült eredmények a cigányság hátrányos helyzetét bizonyították be, és ezzel egyúttal a párt társadalompolitikáját is bírálták. Az MSZMP KB Politikai Bizottsága 1979. április 18-án megvitatta az első határozat eredményeit, és azt a következtetést vonták le, hogy „a cigányságnak a foglalkoztatási, a lakhatási és az oktatási viszonyai egyaránt javultak".[25] Fontos kiemelni, hogy ekkortól már lehetővé vált kis mértékben az ekkor már körülbelül 320.000 lelket számláló cigányság kulturális hagyományainak gyakorlása (pl. folklórestek, szakkörök szervezése), és Kádár János egyik beszédében már úgy utalt rájuk, mint akik nem alkotnak nemzetiséget, de etnikumot igen.[26] Vagyis összességében tapasztalható volt egyfajta pozitív elmozdulás a pártvezetés részéről a szocializmus kezdeti időszakához viszonyítva.

A szocializmusban a romák munkavállalási lehetőségei meglehetősen korlátozottak voltak. Az állam gazdaságpolitikáját az iparosítás határozta meg, amely a szocialista fejlődés mítoszát szolgálta. Majtényi György[27] mutat rá, hogy a cigányok az állam számára képzetlen munkaerőt jelentettek, ezért leginkább segédmunkási megbízatásokat kaphattak, amelyek alacsony munkabérrel és nehéz munkakörülményekkel jártak együtt. Ezek ráadásul időszakos és nem állandó megélhetési lehetőséget jelentettek számukra, melyhez sok esetben utazniuk kellett. A társadalmi mobilitás gyakori jelenség volt az államszocializmusban a romák számára is, akik

24 Hajnáczky: i. m.

25 Hajnáczky: i. m.

26 „Nyugodtan mondjuk ki, hogy a cigánylakosság nem nemzetiség, etnikum, amely fokozatosan integrálódik a társadalomba". Hajnáczky: i. m. 39.

27 Majtényi: i.m.

tömegesen hagyták hátra lakhelyüket munkakeresés céljából. Sőt, a nyolcvanas években a mobilizáció a virágkorát élte. Zsigó Jenő, roma származású szociológus, népművelő emlékszik vissza arra, hogy ekkor „ugyanolyan arányban dolgoztak, mint a nem cigányok. A nők és a férfiak is."[28] Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy ez a folyamat a rendszerváltozás következtében megszakadt, visszaesett.

A Kádár-korszakban már a hatvanas években megjelent (Balázs Béla Stúdió filmjei: Sára Sándor: *Cigányok*, 1962; Gaál István: *Oda-vissza,* 1962; Kovács András: *Nehéz emberek*, 1964; Kovács András: *Extázis 7-től 10-ig*, 1969), majd a hetvenes években formálódott markáns irányzattá a dokumentarizmus, melyben az alkotók az ország valós társadalmi viszonyainak feltérképezésére vállalkoztak, melyhez a szociológia módszertanát és a nemzetközi filmművészet innovatív eljárásmódjait (cinema verité, cinema direct) adaptálták. Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* című alkotása formanyelvét tekintve úttörőnek számított a korszakban, hiszen az alkotó ebben a filmjében a fikció és a dokumentarizmus módszereinek sajátos szintézisét hajtja végre, ezáltal a Budapesti Iskola fikciós dokumentarizmusának egyik meghatározó darabjaként hivatkozhatunk rá. Ebben a filmtörténeti irányzatban sors és szerep egybefonódásáról van szó, méghozzá „egy-egy személyiség vagy közösség saját történetét, élethelyzetét örökítik meg a felvevőgép jelenlétében létrehozott szituációk segítségével. … a kamera jelenléte része a szituációnak, befolyásolja a szereplők viselkedését, s ezt nem igyekszik leplezni, ugyanakkor az apparátus »láthatatlan« marad, csak »leköveti« az egyébként is bekövetkező eseményeket".[29]

Lionel Rogosinhoz hasonlóan Schiffer Pál is élt a forgalmazás adta lehetőségekkel, hiszen ennek segítségével még jobban felhívta a figyelmet az ábrázolt jelenségre annak érdekében, hogy akár társadalmi változást is elindítson a filmjében reprezentált kisebbségi csoport életében. Fontos különbség azonban, hogy míg a Dél-Afrikai Unióban nem lehetett levetíteni a filmet, addig a Kádár-rendszerben a társadalmi forgalmazás keretében a hivatalos vetítéseken túl az alkotók elvitték az ország különböző pontjaira a filmet, majd a vetítés után ún. ankétokat, vitákat szerveztek. Schiffer Pál így emlékszik vissza ezek „hasznosságára":

> A film itt nemcsak provokált, katalizált, összehasonlítási alap volt – de a felszínre is hozta az adott járás, község, téesz vagy iskola meglevő, eddig azonban meg nem tárgyalt gondjait, problémáit. És javaslatok születtek, a javaslatok nyomán pedig konkrét intézkedések. De ami ennél is fontosabb: megindult egy folyamat, közelebb kerültek egymáshoz cigányok és nem cigányok.[30]

Idegenek a városban

A *Jöjj vissza, Afrika!* főszereplője Zacharia, egy zulu férfi, aki faluját maga mögött hagyva Johannesburgba érkezik munkavállalás céljából, hiszen otthon mélyszegénység, éhínség és munkanélküliség uralkodik. A munkásszálláson elpanaszolja, hogy a munkaerő-közvetítők küldték a bányába azért, hogy dolgozzon. Míg Rogosin főhősét a szükség motiválja, és az, hogy nincs más választása, addig Cséplő Gyuri saját elhatározásából dönt amellett, hogy Németfaluból Budapestre menjen annak érdekében, hogy munkát találjon, pénzt keressen és

28 Zsigó Jenő: *Vezetőszáron*. Budapest, Magvető Kiadó, 2022. 247.

29 Gelencsér Gábor: Budapesti Iskola. Fikciós dokumentumfilmek a hetvenes évek magyar filmművészetében. *Iskolakultúra*, 2001. 10. 59-72. URL: http://real.mtak.hu/60996/

30 Zalán Vince: *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984.* Budapest, MADE, 2005.

iskolába járhasson. Ebből is látható, hogy esetében egy olyan személyiséggel találkozunk, aki képes arra, hogy a lehetőségeihez mérten alakítsa saját sorsát.

Zacharia (*Jöjj vissza, Afrika!*, Lionel Rogosin, 1959)

Cséplő György (*Cséplő Gyuri*, Schiffer Pál, 1978)

A két karakter közötti másik fő különbség az, hogy míg Zacharia a fekete társadalom egy átlagos figurája, addig Cséplő Gyuri a cigány közösség kivételes, kiemelkedő képességekkel rendelkező karaktere. Rogosin filmjében Zacharia „modelljellegét" a bevezető képsorok is erősítik. A modern nagyváros szimmetrikus, iparosodó épületeit a feketékből álló munkástömeg visszavisszatérő vonulása szakítja meg, melyből egy férfi, Zacharia alakját félközelik segítségével többször is kiemeli a rendező. A vizuális hangsúlyt aztán a felirat is tovább erősíti: „Ez Zacharia története – egyike annak a több százezer afrikainak, akiket a rezsim minden évben a földről az aranybányákba kényszerít."[31] Ebben az értelemben a történet egyetemes konnotációjúvá válik, hiszen a főhős egy adott csoport típusa. Cséplő Gyuri személyében a cigányputri közegében élő, legtöbb ott élő társától eltérő képességekkel rendelkező, tanulni vágyó fiatalembert ismerhetünk meg, akit sorstársaitól kitörni akarása, változtatni vágyása is megkülönbözteti. Schiffer Pál a *Rendezői előzetesben* így jellemzi a protagonistát: „Filmünk hőse nem átlagos, hanem különleges képességekkel megáldott cigányfiatal. Igaz, csak három osztálya van, de ott, ahol lakik, többet nem végezhetett. Olvas, művelődik, gondolkozik, meg akarja érteni a világot, amelyben él. Ha nem papíron mérjük, a szó legigazibb értelmében értelmiségi. El kell hagynia a közösséget, amellyel egybeforrt, mert tanulni akar. Iskolát is akar végezni, de elsősorban tanulni akar: érteni akarja sorsát, és még inkább a cigányságét."[32] A közösségért létezik; igyekszik tudásával segíteni a nála kevésbé szerencsés romákat. A cigányságért tett tevékenységei közül (pl. színjátszókört szervez, moziba megy) azonban Schiffer keveset emel be a történetbe.[33] Képviseleti funkciója jelenik meg abban a jelenetben, melyben tüdőgyógyász-orvoshoz kíséri el Laci-Józsit, a testvérét. Gyuri válaszol a beteg férfi helyett az orvos kérdéseire, aki csendben van, sőt, a képkivágaton kívülre kerül ebben a jelenetben. Továbbá a korábban egyeztetett segély ügyét is felveti a doktornak, hogy tüdőbajos társa anyagi gyarapodását is elősegítse. A kocsmai jelenet során a roma közösséget ért bántó és sértő megjegyzésekre ő az egyetlen, aki reflektál, így önként vállalt pozíciója a közösség hangjaként értelmeződik. A főszereplő kivételességét erősíti az a tény, hogy habár hárman indultak fel Pestre szerencsét próbálni, akárcsak a népmesékben, ő lesz az egyetlen, aki megállja a helyét a nagyvárosban; sőt, a film végén visszatér Budapestre.

Annak a ténynek, hogy miért egy kivételes személyiséget követ nyomon a kamera, több magyarázata is lehet. Ennek egyrészt dramaturgiai oka lehet, miszerint egy kivételes képességű protagonista kontrasztot képez a társadalom vagy a csoport többi tagjával szemben, és ezáltal kiemelten „érdemes" a nézői figyelemre. Másrészt felhívja a figyelmet arra, hogy vannak ebben a marginalizált csoportban is – a társadalmi előítéletek ellenére – kivételes egyéniségek, ahogy Gyurin kívül Rézműves Jóska vagy a kultúrház-jelenetben feltűnő értelmiségi romák. Értelmezésem szerint Gyuri történetét felmutatva a romák iránti előítéletek átfogalmazására, dekonstrukciójára tesz kísérletet a rendező, és egyúttal egy korabeli társadalmi állapotrajzot is bemutat. Ugyanakkor megjegyzendő és hangsúlyozandó, hogy Schiffer filmje – Rogosinéhoz

31 Az eredeti felirat a következő: „This is the story of Zachariah – one of the hudreds of thousands of Africans forced each year off the land by the regime and into the gold mines."

32 Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*. Rendezői előzetes. *Filmkultúra*, 1977. 13. 6. 83-89. 86.

33 Pócsik Andrea mutat rá, hogy „mindezen tényezőkből, megfigyelésekből csak néhányat hasznosított a filmben, részben talán kényszerűségből, részben azért, mert a munkavállalás nehézségeire helyezendő hangsúlyokat fontosabbnak tartotta". Megjegyzi, hogy „óriási különbség van a között, hogy valaki a társai számára esti iskolát szervez, és amint majd a filmben látjuk, esti iskolában tanul." Pócsik Andrea: Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a *Cséplő Gyuri*. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: *https://uj.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/*

hasonlóan – egy akkoriban kurrens jelenséget mutat be, vagyis Gyuri története nem volt egyedülálló: a Kádár-rendszerben a felfelé történő mobilizáció, azaz a romák munkavállalása tömeges jelenség volt.[34]

Rogosin filmjében a történet a feketék nézőpontjából kerül elmesélésre, és az ő szegregációjukat és diszkriminációjukat hangsúlyozza. Ettől függetlenül a protagonista nem szükségszerűen jó vagy rossz, hanem árnyaltan megjelenített karakter, ezáltal is hiteles karakterrajzot formál meg a rendező. Hiszen nemcsak az elesett, meggyötört munkást, a szerető férjet vagy a gürcölő apát láthatjuk, hanem a munkaadója dugipiáját megtaláló és azt vízzel újra feltöltő embert is. Az agresszív, verekedő férfit vagy a feleségét elvesztett embert, annak mérhetetlen dühét és elkeseredettségét is megjeleníti Rogosin. A *Cséplő Gyuri* esetében sincs szó idealizált ábrázolásmódról, Schiffer is életszerű portrét rajzol főhőséről. Amellett, hogy a film nagyrészt egy tisztelettudó, alázatos, tudásra vágyó karaktert jelenít meg, az egyik jelenetben Gyuri kissé pityókosan a munkatársát szédítve hazudik a lánynak valós családi állapotáról.

A munkavállalás mint narratívát szervező elem a bürokrácia működés(képtelenség)éről rántja le a leplet mindkét alkotás esetében, és kiválóan alkalmas arra, hogy a rendező ezen keresztül bemutassa a társadalom egyes szereplőinek viszonyulását az adott társadalmi csoporthoz. Zacharia ahhoz, hogy dolgozzon, engedélyt kell hogy szerezzen; ám ahhoz, hogy engedélyt kapjon, munkát kell találnia. Ez a lehetetlen helyzet „szépen" modellezi a kormány hozzáállását a feketékhez, mellyel egy olyan munkavállalási miliőt teremtenek meg, amely alapjaiban igyekszik ellehetetleníteni a dolgozni kívánó feketék helyzetét. Zacharia a történet során többször is kerül olyan helyzetbe, amikor munkáltatója embertelenül bánik vele. Gondoljunk csak az őt vadállatnak és civilizálatlannak nevező fehér, arrogáns középosztálybeli asszonyra, akinél Zacharia házicselédként dolgozott; a tőle megijedő hölgyre, aki miatt elbocsátják pincéri állásából vagy az autószerelőműhely rosszindulatú tulajdonosára. Ám Rogosin ábrázolásmódja nem tekinthető homogénnek a munkaadókkal kapcsolatban, hiszen az arrogáns hölgy férje türelemre inti hisztérikus feleségét, és a fekete férfi tudatlanságát iskolázatlanságával magyarázza. A hotelből őt elbocsátó igazgató empatikus Zachariával, és még plusz pénzt is ad neki az eltávozáskor, ezzel is beismerve, hogy munkáját nem rossz munkamorálja vagy illetlen magatartása miatt kell befejeznie, és ezzel az alkalmazottnak a szituációban való ártatlanságát erősíti meg.

A *Cséplő Gyuri* esetében is azt láthatjuk, hogy alapvető bizalmatlansággal fordulnak a romákhoz az emberek. Ennek következtében Gyurit is rendszeresen ellenőrzik és/vagy verbálisan számon kérik a munkakeresés során, a rendőri igazoltatáskor vagy épp a szálláshelyet kiadó simlis férfi intéz Gyurihoz kellemetlenkedő kérdéseket. Gyuri esetében „testbe íródik" a szegénysége: alultápláltsága és nem megfelelő fizikai állapota megakadályozza őt abban, hogy rendes fizikai munkát végezzen, és ez is megnehezíti számára azt, hogy akármilyen kétkezi munkát vállaljon.[35] Ezzel együtt az építőiparban elhelyezkedő roma segédmunkás nehéz körülményeit is megvilágítja a film: hiába utaznak fel Gyuriék Budapestre, ha a munkahely mellé nem biztosítanak munkásszállást számukra, vagy hiába van lehetőség a nehéziparban való elhelyezkedésre, ha

34 Zsigó Jenő: *Vezetőszáron.* Budapest, Magvető, 2022.

35 Cséplő György, vagyis a Cséplő Gyuri című alkotásban megjelenő hús-vér férfi a film forgatását követően 25 éves korában szívelégtelenség következtében meghalt.

közülük ketten írni és olvasni sem tudnak. Ezek mind a hátrányos helyzetűek munkavállalását érintő ambivalenciákra világítanak rá a Kádár-korszakban.

A kisebbségi csoport reprezentációja is eltér a két filmben. A feketék csoportdinamikája annyiban különbözik a romákétól, hogy habár mindkét kisebbség tagjai segítik egymást és támogatják, addig Rogosin alkotásában a feketék közötti feszültség is fontos alkotóeleme lesz a narratívának. A *Jöjj vissza, Afrika!* című filmben ugyanis Zacharia erkölcsi értelemben folyamatosan amortizálódik, és az ehhez való úton az egyik legfontosabb állomás az, amikor inzultálja őt egy fekete férfi a boltban, majd később összeverekednek az utcán. Később kiderül, hogy az agresszív férfi egy rossz múltú fekete bandavezér. Ő lesz majd az, aki a film drámai tetőpontján hidegvérrel meggyilkolja Vinah-t, Zacharia egyértelműen pozitívan ábrázolt feleségét. Rogosin filmje tehát egy leépülés-történetet mutat be, melyhez hozzájárul az, hogy a kisebbségi csoporton belül is veszély leselkedik rá; a rossz bánásmód tehát nem csupán a társadalom többi tagjától érkezhet.

A *Cséplő Gyuri* esetében egy roma fiatalember fejlődéstörténetéről beszélhetünk, akit a közössége egyöntetűen támogat (és vice versa), tehát ez a „támogató közeg" is hozzájárul a főhős sikeres társadalmi integrációjához. Ennek ékes bizonyítéka a keszegsütő előtt történő állás felajánlásában érhető tetten, melynek következményeképp Gyuri új munkát kap, és végre barátokra tesz szert a munkásszálláson. Gyuri története ebben az értelemben akár sikertörténetként is definiálható. Ezt sugallja a film befejezése, amikor is a cigányputriba taxival, ajándékokkal érkezik haza, melyek egyértelműen az anyagi gyarapodás jeleiként értelmezhetők. Azonban Schiffer filmje mégsem pozitív kicsengésű: Cséplő Gyuri története azt hangsúlyozza, hogy az államszocializmusban még az sem tud érvényesülni, aki rendelkezik a „»társadalmilag megbecsült roma« hivatalos fogalma által előírt összes szükséges tulajdonsággal".[36] Schiffer filmje rámutat arra, hogy milyen próbatételek vártak egy kádárizmusban élő roma fiatalemberre a munkakeresés során, és ezek milyen további társadalmi problémákkal fonódnak össze. Úgymint, az oktatáshoz való jutás nehézkessége a társadalom perifériáján élők számára, illetve a felfelé irányuló mobilitás következményeképp az elmagányosodás, a közösségnélküliség tapasztalata. Ezt húzza alá, mintegy auditív keretként a film elején és végén felcsendülő dalszöveg is: „Jaj istenem, drága jó istenem, jaj, de mikor lesz majd nekem, jaj, de szép életem?" Cséplő Gyuri történetében az egész roma közösség sorsa is megjelenik, a (vélt vagy valós) felemelkedés idézőjelbe kerül vagy legalábbis problematizálódik, és égető társadalmi kérdésekre irányítja a figyelmet.

Egy marginális csoporthoz való tartozást tehát a gyanú, a sztereotípiák éltetik a társadalmon belül. Érdekes különbség, hogy a sztereotípiák megjelenítése részletgazdagabban jelenik meg Schiffer filmjében, mint Rogosin alkotásában. A film a következő sztereotípiákra tesz utalást a cigánysággal kapcsolatban: az építőipari elhelyezkedést meggátoló szédülés, az ápolatlanság, az írástudatlanság, a babona, a dögkútból evés, ganajlapátolás stb. A *Jöjj vissza, Afrika!* esetében a feketék csoportjáról kevés ilyen jellegű előítélet hangzik el (pl. koszos, primitív). Általánosságban azt mondhatjuk, hogy Rogosin filmjében a feketék puszta fizikális megjelenése elegendő ahhoz, hogy megalázzák és inzultálják őket, ehhez nem szükséges magyarázatot fűznie a bántalmazó félnek. Ez az érvényben lévő társadalmi gyakorlatból eredeztethető, miszerint a feketék bőrszíne elegendő indok arra, hogy negatív diszkriminációban részesítse őket a társadalom; mi több,

36 Győri Zsolt: Crisis, Sociology and Agency in 1970s Hungarian Documentary Cinema. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2022. 21. 146-170. URL: http://real.mtak.hu/149909/1/film21-06.pdf

mindezt kodifikálta és legitimálta is az apartheid rendszere. Emellett a többségi társadalom modern életformájának eszközei ismeretlenek a szereplők számára: Zacharia a tükör, Gyuri pedig a telefon láttán jön zavarba.

Sziget a szárazföldön

Zacharia esetében a történet a férfi városba érkezésével indul, tehát minden jelenet Johannesburgban játszódik. A rendező a városon belül ábrázolja a kontrasztot, melyhez vizuális és narratív megoldásokat használ. A Janus-arcú metropolisz modern, iparosodott épületeit a feketék által lakott területek mélyszegénységet ábrázoló képsorai ellenpontozzák. Emellett a filmben sokszor láthatjuk a nagyváros szimmetrikus, hideg kompozíciót formáló épületegyütteseit, felhőkarcolóit, a kompozícióval azok indusztriális jellegét kihangsúlyozandó, mely a haladó szellemet, a modernitás eszméjét megtestesítve még nagyobb kontrasztot képez az itt megbújó és jelen lévő szegregáció és faji megkülönböztetés primitív, felvilágosulatlan mivoltával szemben.

Schiffer filmjében a kezdő képsor, majd az utolsó jelenet is Németfalun játszódik, míg a történet nagy része a fővárosban zajlik. A téglagyári közös udvar jelenetében, melyben egy hivatalnok felméri a téglagyári munkások lakhelyét, arra derül fény, hogy a fővároson belül is vannak mélyszegénységben élő, nem-cigány emberek. Gyuri ebben a helyzetben kívülálló; ő külső megfigyelője a történteknek. Így summázza a látottakat: „Ugyanolyan szegénységben laknak, amint én lakom. Ugyanúgy, mint otthon, Németfalun. Hát mondjuk, ugyanazt a viseletet tartsák itt is, azt a cigánymódot. Elsőbe azt hittem, hogy valami cigányok laknak itt, mikor elsőbe ide jöttem, de hát mégis kisült, hogy magyarok laknak itt, nem cigányok." A térszervezés tekintetében itt azzal találkozunk, hogy a szegénység nem a vidékhez tartozó attribútum, hanem a fővárosban is jelen lévő jelenség, tehát az egész társadalmat érintő probléma, valamint azzal, hogy „a hátrányos helyzet elsősorban nem cigánykérdés, hanem a szegénységgel függ össze".[37] Éppen ezért ezt a jelenetet kifogásolta leginkább a hivatalos kultúrpolitika.[38]

Mindkét alkotásban helyet kap egy-egy olyan epizód, mely az ábrázolt kisebbség kulturális és politikai önszerveződését reprezentálja. Rogosin filmjében a szereplők a sheebenben gyűlnek össze, miután Zakariah összeverekedett Marumuval. A sheeben az apartheid ideje alatt egy titkos kocsma volt, ahol a feketék szórakozhattak, és az akkor tiltottnak számított szeszesitalt fogyaszthatták, és szabadon megvitathatták a fontos társadalmi és politikai kérdéseket, ezáltal fontos, az aktivisták által látogatott és a kultúrának teret adó térré vált. Can Themba író a jelenet középponti figurája lesz, aki Maruma erőszakosságát nehéz gyerekkorával magyarázza, és úgy véli, hogy ez volt az egyetlen olyan eszköz számára, amellyel sikeresen tudta elérni a céljait az apartheid koordinátái közepette. Úgy véli, hogyha nem kategorizálják be Marumát, hanem empátiával viszonyulnak hozzá, azzal többet érnek; hiszen, ha elítélik őt azért, amilyen, azzal tulajdonképpen a rasszizmus módszerét, lényegét ismétlik, miszerint osztályozzák őt (Maruma erőszakos). „Monológjával" a kritikus gondolkodást és az empátia fontosságát hangsúlyozza. Ezt követően a liberális álláspont megvitatása következik.

37 Gelencsér: i. m.

38 Pócsik: i. m.

A sheebenben (*Jöjj vissza, Afrika!*, Lionel Rogosin, 1959)

A művelődési házban (*Cséplő Gyuri*, Schiffer Pál, 1978)

Schiffer filmjében a kultúrházi jelenet során rövid epizódot látunk egy cigánybálból, amiből arra következtethetünk, hogy – Rogosin titkosan forgatott filmjétől eltérően – a kádári vezetés ekkor már engedélyezte a romák számára, hogy egy állami intézményben hagyományőrzés céljából énekeljenek és táncoljanak. Gyurit magához invitálja egy roma férfi, és az asztalukhoz hívja. A társaságban helyet foglaló roma értelmiségiek (Choli Daróczi József, Daróczi Ágnes) eszmefuttatása a cigányság integrációjának nehézséget mutatja be, melyet az ott ülők a saját példájukkal illusztrálnak Gyuri számára, azért, hogy reális képet mutassanak arról, hogy milyen nehézségek várnak rá a társadalmi integráció során. A jelenet érdekessége, hogy a fiú többször visszakérdez, nem teljesen érthető számára az ott folyó diskurzus. Kívülálló, idegen ebben a jelenetben, annak ellenére, hogy jószándékkal fogadták az „övéi", és habár egy etnikumhoz tartoznak, mégsem találják „a közös nyelvet". Pócsik Andrea mutat rá, hogy az „enyhén ironikus felhang a közöttük (közös származásuk ellenére is létező) társadalmi távolságot emeli ki, amely bár a közművelődési politika nyújtotta lehetőségek között módot adna közösségépítésre, egyelőre nem áthidalható".[39]

Mind a sheebenben forgatott jelenet, mind a kultúrház epizódja viszonylag hosszan, mintegy szigetszerűen jelenik meg az alkotásokban, ezáltal is az ebben megjelenő problémára helyezve a fókuszt. Véleményem szerint ezekben a jelenetekben a rendezők a kisebbségek számára „szócsövet" biztosítanak: a film médiumát kínálják fel számukra, hogy a saját csoportjukat érintő problémákról számot adjanak, és ezáltal az ő interpretációjukon, nézőpontjukon keresztül képet kaphassunk az őket érintő valós problémákról. Ezekben a pillanatokban a fikció „átadja" a helyét a dokumentarizmusnak: a protagonista története egy rövid időre háttérbe szorul, és a rendezők a kisebbségi csoportok reprezentatív képviselőinek eszmecseréjére irányítják a nézői figyelmet, ezáltal rezonőri szerepet adva a legtöbbször magukat játszó értelmiségi figuráknak. A társadalmi problémákat az elnyomottak szemszögéből és interpretációjából láthatjuk, hallhatjuk itt. Emellett a kisebbségek kulturális örökségét is megörökítik a rendezők: Rogosin a seheebenben a híres énekesnő, Miriam Makeba dallamait őrzi meg a nézők számára, és ezen túl az azóta már megsemmisült Sophiatownnak is emléket állít a kamerája. Schiffer filmjében pedig egy villanásnyi képet kapunk a cigány táncház hamisítatlan hangulatából.

Az antropológus tekintete mint a filmrendező sajátja

A részvételi film[40] fogalma „egy valamilyen szempontból hátrányos helyzetű közösség részvételét jelenti az önmagáról szóló mozgókép megalkotásában".[41] Rogosin és Schiffer esetében is

39 Pócsik: i.m.

40 Fontos megjegyezni, hogy a részvételi filmkészítés nem azonos a résztvevő dokumentumfilmmel. Bill Nichols a dokumentumfilmes kifejezésmódok csoportosítását bemutató tanulmányában így definiálja a résztvevő dokumentumfilmet: „Amikor résztvevő dokumentumfilmet nézünk, azt várjuk, hogy a történeti világot olyasvalaki ábrázolásában látjuk majd, aki e világgal aktív kapcsolatban van, nem pedig távolságtartón megfigyeli, költőien átalakítja vagy érvelőn felépíti azt. A filmkészítő ledobja magáról a kommentárhang köpönyegét, maga mögött hagyja a költői elmélkedést, leereszkedik a »légy a falon« nézőpontból, és (majdnem) olyan társadalmi szereplővé válik, mint bárki más a filmben. (Azért csak majdnem, mert a kamera – és ezzel együtt az események potenciális irányításának és ellenőrzésének lehetősége – továbbra is az ő kezében van.)" Ez a dokumentumfilm-típus tehát a rendező szerepét, s nem pedig a marginalizált közösség nézőpontját hangsúlyozza a filmkészítés során. Vagyis a részvételi filmezés fogalma a reprezentált ágenst emeli be a tudományos diszkurzusba, ráirányítja a figyelmet, és ezáltal más perspektívába helyez egy dokumentumfilmes alaphelyzetet. Lásd erről bővebben Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis*, 2009. 4. 20-41. URL: https://metropolis.org.hu/a-dokumentumfilm-tipusai-1

41 Müllner András: A magyarországi részvételi film története és jelenlegi helyzete. Vázlat egy kutatásról a Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban. *Jel-Kép*, 2020. 2. 128-144.

arról van szó, hogy esetükben „a részvételi filmezés egy-egy individuális, kulturális tőkével és privilégiumokkal rendelkező befutott alkotótól indult […], aki a számára adott intézményi lehetőségeket kihasználva bevont egy marginalizált közösséget a filmes folyamatba”.[42] Vagyis mind a *Jöjj vissza, Afrika!,* mind a *Cséplő Gyuri* esetében a hiteles ábrázolás érdekében az alkotók együttműködtek a reprezentált közösséggel. A csoportot antropológiai és szociológiai igénnyel vizsgálták és kutatták, mielőtt megkezdték volna a forgatást.

A részvételi filmezés mozzanatának rekonstrukcióját véleményem szerint a textuson kívül találjuk. Vagy inkább a textuson kívüli dokumentumok segítségével tudjuk empirikusan rekonstruálni: a rendezők feljegyzéseiből, interjúiból, írásaiból is azonosíthatjuk. A *Jöjj vissza, Afrika!* esetében igazi részvételi élményen alapult a forgatás. A rendező visszaemlékezéseiben[43] ír arról, hogy egy évet töltöttek el a Dél-Afrikai Unióban annak érdekében, hogy alaposan megismerjék az országot és az ott élő embereket. Úgy tettek, ahogyan egy antropológus cselekedett volna. A Sophiatownban élő fekete értelmiségiekkel alakítottak ki kapcsolatot. Ők segítették tanáccsal Rogosint, hogy megértse, pontosan milyen állapotok uralkodnak az országban. Az ott élő közösség életmódját, életkörülményeit és kulturális szokásait a filmben több dokumentumbetét őrzi, amelynek során Rogosin kamerája többek között utcai zenés jeleneteket, esküvői menetet, demonstrációt, utcai zenélést is rögzített. Ezeknél a felvételeknél a szereplők belenéznek a kamerába, ezzel is az adott helyzet spontaneitása hangsúlyozódik.

Lionel Rogosin

URL: http://communicatio.hu/jelkep/2020/2/JelKep_2020_2_Mullner_Andras.pdf

42 Uo.

43 Rogosin, Lionel: *Come Back Africa. A Man Possessed.* Johannesburg, STE Publishers, 2004.

Schiffer Pál

A rendező írásában kiemel egy olyan részvételi momentumot, amelyet amatőr szereplői javaslatára beépített az egyik jelenetbe. Arról a szituációról van szó, amikor Vinah és Zacharia alszanak, és rájuk tör éjszaka a rendőrség, hogy letartóztassák a férfit. Ebben az esetben Rogosin azt kérte a rendőröktől, hogy kopogtassanak be az ajtón, majd utána menjenek be a házba. A Vinah-t és Zachariát megformáló amatőr szereplők javaslatára azonban változtatott ezen az elképzelésén, mert véleményük szerint a rendőröknek be kell törniük az ajtót, így a férfi nem tud elmenekülni. Tehát a rendőröket erőszakosabban, keményebben kellett ábrázolnia, mert ez felelt meg az ott élők tapasztalati valóságának.[44]

A *Cséplő Gyuri* esetében elmondható, hogy az ábrázolt világ szociológiai alaposságú megvalósításában közrejátszott a rendező szoros együttműködése Kemény István szociológussal, aki 1971-ben készítette el az első hazai reprezentatív cigánykutatást. Schiffer Pál visszaemlékezéséből[45] rekonstruálható, hogy a téma alaposabb ismerete érdekében (nem számítva az addig a témában forgatott filmjeit) másfél évet töltöttek azzal, hogy megismerjék a németfalusi telepet, és barátságot alakítsanak ki a kiválasztott főszereplővel. Ebben a dokumentumban kitér arra a rendező, hogy a filmbe bekerült két olyan jelenet is, amelyek során Cséplő Gyuri improvizált, tehát az ő aktív közreműködése, részvételisége formálta a megszületett felvételeket. Az egyik jelenet az, amelyben Gyuri megkéri feleségét, hogy írja le a saját nevét egy papírra, aki nehezen boldogul ezzel az egyszerűnek tűnő feladattal. A rövid élethelyzet a cigány lakosság egy részére jellemző írástudatlanság szomorú látleletét nyújtja. A másik jelenet pedig az, amely a munkásszállón zajlott, és amelyben a fiú ugratni kezd egy idősebb roma férfit. Schiffer ezt írja: „A munkásszálló étkezőjében forgatott jelenetben mi elsősorban az öreg cigányember sorsát akartuk felvillantani, megismertetni Gyurival és a nézővel. Már majdnem kikapcsoltunk, amikor Gyuri elkezdte ugratni az öreget. Külön kis jelenet kerekedett ebből

44 Uo.

45 Schiffer Pál: Cséplő Gyuri. Rendezői előzetes. *Filmkultúra*, 1977. 13. 6. 83-89.

a hármas párbeszédből, amelyen Gyuri játékos kedve, humora, felszabadultsága egyaránt megnyilatkozott. Soha nem tudtunk volna kitalálni egy ilyen jelenetet."[46] Ezekben a helyzetekben a rendező és a kamera dolga az volt, hogy beavatkozásmentesen rögzítse a főszereplő részvételiségén alapuló, spontán megszületett valóságdarabokat.

Összegzés

Mindkét alkotás egy-egy marginalizált csoport társadalmi integrációját mutatta be a munkakeresés narratíváján keresztül egy olyan országban, amelyben meghatározó a velük szembeni kirekesztő társadalmi gyakorlat. Amíg Zacharia leépülés-története az apartheidben jelen lévő, a feketékkel szemben tanúsított verbális és fizikai erőszakot mutatja be könyörtelen és komor éllel, addig Cséplő Gyuri esetében azt láthattuk, hogy van lehetőség kitörni a cigányputriból a szocializmus ideje alatt, bár ez a felfelé irányuló mobilitás rendkívül ambivalens módon megy végbe, valamint kevés esélye van a fenntarthatóságának. A protagonistákat szemügyre véve azt mondhatjuk, hogy a társadalmi integráció feltétele a kivételes képességgel megáldott személyiség megléte, a változtatni akarás és a kitörés vágyának megléte, valamint az, hogy a kisebbségi csoporton belül ne legyen jelen feszültség és veszély, mely a főszereplőt hátráltatja a társadalmi integráció során. A mindkét alkotásban jelenlévő kontrasztot az alkotások térbeli-vizuális megszerkesztettsége is erősíti. Mindkét műben találunk egy-egy olyan jelenetet, amelyet az alkotók a kisebbség hangjának megszólaltatására „használnak" fel, valamint amellyel hozzájárulnak a kulturális emlékezet gazdagításához. Továbbá mindkét rendező a részvételi filmkészítés módszertanát alkalmazza annak érdekében, hogy filmjeikben autentikusabb képet alkossanak az általuk bemutatott közösség életéről, melynek empirikus bizonyítékait az alkotók feljegyzéseiből rekonstruálhatjuk.

Felhasznált irodalom

Bernáth Péter-Polyák Laura: Kényszermosdatások Magyarországon. *Beszélő*, 2001. 6. 6. URL: http://beszelo.c3.hu/cikkek/kenyszermosdatasok-magyarorszagon; 2023. szeptember 20.

Búr Gábor: *Az apartheid Dél-Afrikában.* Gépeskönyv ELTE, URL: http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Tortenelem/AfrikanisztikaMA/b%FArg%E1bor/21.b%FAr.Apartheid.pdf; 2023. április 16.

Búr Gábor: *Rendszerváltás Dél-Afrikában.* Edit, ELTE, URL: https://edit.elte.hu/xmlui/static/pdf-viewer-master/external/pdfjs-2.1.266-dist/web/viewer.html?file=https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/78572/Eiffel-torony%20%c3%a1rny%c3%a9k%c3%a1ban%20b%c5%91v2-192-206.pdf?sequence=1&isAllowed=y 2023. szeptember 30.

D.L. Wiedner: *A History of Africa. South of the Sahara.* New York, Random House, 1962.

Gelencsér Gábor: Budapesti Iskola. Fikciós dokumentumfilmek a hetvenes évek magyar filmművészetében. *Iskolakultúra*, 2001. 10. 59-72. URL: *http://real.mtak.hu/60996/*

Grassilli, Mariagiulia: Anthropology and Cinema: Visual Representations of Human Rights, Displacement and Resistance in *Come Back, Africa*, by Lionel Rogosin. *Visual Anthropology*, 2007. 20. 2-3. 221-232.
URL: *https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08949460601152831*

Győri Zsolt: Crisis, Sociology and Agency in 1970s Hungarian Documentary Cinema. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies,* 2022. 21. 146-170. URL: http://real.mtak.hu/149909/1/film21-06.pdf

Hajnáczky Tamás: CS lakás program. „Szociális követelményeknek meg nem felelő telepek" felszámolása a Kádár-korszakban. *Romológia*, 2018. 6. 1. 8-60. URL: http://real-j.mtak.hu/20001/1/romologia_2018_6_14_.pdf

Majtényi György: *A Kádár-kor társadalma.* MTA Doktori értekezés, URL: http://real-d.mtak.hu/1381/; 2023. szeptember 1.

46 Uo.

Mariotti, Martine: Labour markets during apartheid in South Africa. *Economic History Review*, 2012. 65. 3. 1100-1122. URL: https://www.jstor.org/stable/23271564
Masilela, Ntongela: *Come Back Africa* and South African film history. *Jump Cut*, 1991. május. 36. 61-65. https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/ComeBackAfrica.html
Modisane, Litheko: *South Africa's renegade reels.* NY, Palgrave-Macmillan, 2013.
Müllner András: A magyarországi részvételi film története és jelenlegi helyzete. Vázlat egy kutatásról a Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban. *Jel-Kép*, 2020. 2. 128-144. URL: *http://communicatio.hu/jelkep/2020/2/JelKep_2020_2_Mullner_Andras.pdf*
Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis*, 2009/4. 20-41. URL: https://metropolis.org.hu/a-dokumentumfilm-tipusai-1
Pócsik Andrea: Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a Cséplő Gyuri. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: *https://uj.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/*
Rogosin, Lionel: *Come Back Africa. A Man Possessed.* Johannesburg, STE Publishers, 2004.
Sághy Erna: Cigánypolitika Magyarországon az 1950-1960-as években. *Múltunk*, 2008. 53. 1. 273-308. URL: http://real.mtak.hu/139364/1/saghye.pdf
Schiffer Pál: Cséplő Gyuri. Rendezői előzetes. *Filmkultúra*, 1977. 13. 6. 83-89.
Tomaselli, Keyan G: *The Cinema of apartheid: Race and class in South African film.* London, Routledge, 2014.
Valuch Tibor: A „gulyáskommunizmus mítosza és valósága." A kádári konszolidáció hétköznapjai. In *Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemből.* Szerk. Romsics Ignác. Budapest, Osiris, 2002. 361-390.
Zalán Vince: *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984.* Budapest, MADE, 2005.
Zsigó Jenő: *Vezetőszáron.* Budapest, Magvető, 2022.

Filmográfia

Cigányok (Sára Sándor, 1962)
Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)
Feldobott kő (Sára Sándor, 1968)
Jöjj vissza, Afrika! (*Come back, Africa!*, Lionel Rogosin, 1959)