

A roma etnikum ábrázolása a magyar dokumentumfilmekben a politikai
korrektség és a dokumentumfilm-készítés etikai kérdéseinek tükrében

OKK-147

2012

TARTALOMJEGYZÉK

<u>BEVEZETŐ.....</u>	<u>3</u>
<u>DOKUMENTUMFILM.....</u>	<u>6</u>
<u>POLITIKAI KORREKTSÉG ÉS ETIKAI ELVÁRÁSOK</u>	<u>13</u>
A DOKUMENTUMFILM KÉSZÍTÉS ETIKÁJA	15
<u>CIGÁNY-FILM.....</u>	<u>18</u>
TARTALOMELEMZÉS	20
ELEMZÉS	21
ETIKAI KÉRDÉSEK ÉS POLITIKAI KORREKTSÉG A FILMEKBEN	29
<u>ÖSSZEGZÉS</u>	<u>32</u>
<u>BIBLIOGRÁFIA.....</u>	<u>34</u>
<u>FILMOGRÁFIA.....</u>	<u>36</u>

Bevezető

A dolgozat tárgya a politikai korrektség helyzetének valamint a dokumentumfilm készítés etikai elvárásainak vizsgálata a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmek azon csoportjában, melynek fókuszában a roma etnikum ábrázolása áll. A dokumentumfilmek csoportja heterogenitást mutat, de egy alcsoportja elkülöníthető, ezek pedig a cigány tematikájú dokumentumfilmek.

A kutatás alapkérdése, hogy a politikai korrektségre való törekvés megjelenik-e a roma tematikájú dokumentumfilmek esetén, és ha igen akkor ennek milyen megnyilvánulási formái, eszközei vannak, valamint milyen közös szempontok alapján válnak rendszerezhetővé ez alapján a filmek.

A témát a dolgozatomban több megközelítési módban kívánom körbejárni. Ezek a dokumentumfilm-elméletek, az erre a műfajra vonatkozó etikai irányelvek, a politikai korrektség és a roma tematikájú filmek. A dolgozatban ezt három nagyobb egység dolgozza fel, az első a *dokumentumfilmek* címet viseli, ezt követi a *politikai korrektség és etikai elvárások*, majd a *roma tematikájú filmek*, melyekben a területek elméleti hátterét kívánom összegezni, mivel az előzetesen kiválasztott filmekben ezen szempontok alapján megy végbe egy komplex elemzés.

Az elemzendő filmek műfajához kapcsolódóan több témakör is felmerül. Ennek tükrében fontos a műfaji meghatározás, illetve a különböző kategóriákba történő besorolás, mint például a néprajzi vagy antropológiai film típusa, mely számos etnikum ábrázolási kritériumot is magában foglal és ezek ismerete fontos támpontot ad az elemzés során. A kérdésfelvetés a dokumentumfilm-elméletek több tárgyköréhez is csatlakozik. Elsőként a szubjektivitás és objektivitás pártolójának vitájához, mert a politikailag korrekt ábrázolásmód egy teljesen új dimenziót hoz be ebbe a képbe. Amennyiben előzetesen elfogadjuk, hogy a politikai korrektségre való törekvés közvetlenül eufemizmust jelent, vagyis bizonyos bántó kifejezések helyett azok társadalmilag semlegest változatának használatát, közvetetten pedig a társadalmi különbségek, kirekesztés elleni küzdelmet, akkor láthatjuk, hogy ezek érvényesülése kizárja a teljes objektivitást, oly módon, hogy ezzel együtt a szubjektivitás térnyerését is megakadályozza, amennyiben az nem felel meg a politikai helyesség követelményeinek. Látható, hogy a dolgozat témafelvetése a

dokumentumfilmek közvéleményre gyakorolt hatásának vizsgálatához is kötődik. Ehhez jelen írásban a vizuális objektiváció és a vizuális percepció egyaránt elemzésre kerül. A fejezetben még bemutatásra kerül a dokumentumfilmek funkcióinak ismertetése, mely szintén kapcsolatban áll a kutatás kérdésével.

A második rész közösen foglalja össze a politikai korrektséget és az etikai szempontokat. Ennek megfelelően a politikai korrektség kapcsán, annak kialakulását, szerepét és átalakulását, valamint hatását a média és a mozgókép területeire, majd a téma magyarországi kutatási előzményeit kívánom röviden bemutatni. A probléma vizsgálatában fontos szempont a dokumentumfilm készítés etikájának megismerése, de ez kizárólag teoretikus alapon, a szakirodalom feldolgozása által mehet végbe, a dolgozatnak ugyanis nem célja az elemzett filmek alkotóinak szubjektív szerzői önképük, hitvallásuk illetve ambícióik megismerése. A dokumentumfilmekhez kapcsolódóan a roma etnikum ábrázolásához kötődő specifikumok további elemzésre váró területet alkotnak.

A harmadik szakasz a roma filmek eddigi elemzéseit, a téma szakirodalmi feldolgozottságát összegzi, majd ezt követi a filmek elemzése.

A téma meghatározásban megjelölt időintervallum kezdőpontja a rendszerváltás, mely nem csak történelmi, politikai, gazdasági vagy társadalomtörténeti szempontból korszakhatár, hanem filmtörténeti szempontból is. Jelentőségét többek között az adja, hogy a XX. század végén egy új képkorszak köszöntött be, melyhez szorosan kapcsolódott a szovjet blokk összeomlása. (Varga 2004, 54) A dokumentumfilm műfaját is meghatározta a korszakváltás, hiszen az új vizuális szemlélet mellett az új társadalmi jelenségekkel, az ábrázolás új lehetőségeivel és a szabadság korlátozó erejével is szembe kellett nézniük az alkotóknak.

Hipotézisem szerint az egy-egy adott dokumentumfilm által konstruálódó cigányképet jelentősen befolyásolja a készítők politikai korrektségre történő törekvése illetve annak esetleges figyelmen kívül hagyása. A politikai korrektség megjelenése és a film műfaja között kapcsolat áll fenn, oly módon, hogy a film minél inkább törekszik az objektivitásra, annál erőteljesebben érvényesül benne a politikai korrektség. Előfeltevésem szerinte ezekben a dokumentumfilmekben megfigyelhető, hogy bizonyos jelenségek, események tabuvá válnak a politikai korrektségre történő törekvés közepette. Általában azok a jelenségek válnak tabuvá, amelyek egyébként a sztereotípiák legfőbb forrásai, ezek azonban ennek hatására csak tovább erősödnek. A nyelvészetben is megfigyelhetjük ezt a folyamatot, hiszen a politikailag korrekt megnevezések cserélték le azokat a kifejezéseket

amelyek „ősi tabuknak” számítottak, azonban gyakran ezáltal jöttek létre modern tabuk, legalábbis abban az értelemben, hogy nem maradtak semlegesek. Ilyen például az etnikum kifejezés, amely a köznyelven most már pejoratívnak minősül. (Balázs 2009)

A kutatás célja a politikai korrektség megvalósítására való törekvés hatásának vizsgálata. Az elemzéshez elsősorban a romákkal kapcsolatos előítéletek főbb csoportjainak megjelenési módját kívánom vizsgálni, azokat melyekre a kiválasztott filmek reflektálnak. Ezek mellett a megjelenített romaképet kívánom bemutatni, oly módon, hogy az etikai szempontú filmelemzés esettanulmányaként jelenjen meg.

Kutatásomhoz szekunder forrásokat használok a szociológiai filmelmélet, a magyar filmtörténet, a vizuális antropológia és a vizuális kultúra tárgyköréből. A filmográfiámban olyan dokumentumfilmek szerepelnek, melyek nyilvános vetítésen bemutatkoztak. (Fesztiválok, televízió)

Jelen dolgozat a dokumentumfilm-elméletekhez kíván csatlakozni, szerepe a pedig az, hogy egy hazánkban új szempontot emeljen be, a politikai korrektség vizuális megjelenésének problémáját.

A dolgozat elkészítéséhez három terület vizsgálata szükséges. Elsőként a dokumentumfilm-elmélet, ahol négy nagy terület köré csoportosítottam az olvasmányélményeket, ezek a dokumentumfilmek funkciói, típusai, az objektivitás kérdése és a befogadás módszere illetve hatása. Ezt követi a politikai korrektség, melyhez hazai szakirodalmakat dolgoztam fel a nyelvészet területéről. A romafilmekkel kapcsolatos szakirodalomban első sorban a hazai irányvonalak felvázolására törekedtem.

Dokumentumfilm

A dokumentumfilm meghatározása már önmagában is egy igen vitatott kérdés a filmelméletekben. Jelen dolgozatban a műfaj és annak típusainak meghatározására kerül sor a következőkben a hazánkban megjelent szakirodalmak alapján. Ennek relevanciája abban áll, hogy az adott dokumentumfilm típust jelentősen meghatározza a politikai korrektség mértékét, valamint szerepét. A dokumentumfilm és típusainak meghatározása történhet horizontális, a filmtörténetben végbement változását és vertikális, például a filmek céljait és eszközrendszereit elemző módon, a szakirodalom mindkét módszert használja. Jelen dolgozat viszonylag szűk időintervallumra koncentrál, ezért a következőkben inkább vertikális szempontok alapján kerülnek összefoglalásra a dokumentumfilmekről szóló értekezések. Ezek a szempontok a dokumentum- és a játékfilm közötti különbség, a néprajzi és az antropológiai film meghatározása, a dokumentumfilm-elméletek, kiemelve a befogadásról szóló munkákat, a szubjektivitás és az objektivitás kérdése, valamint a dokumentumfilmek funkciója.

A kifejezést, az angol „documentary”-t John Griersontól eredeztetik, aki Robert Flaherty *Moana* című filmjére alkalmazta először. (Grierson 1932 id. Plantinga 2009:10) Grierson legfontosabb jelzője az új műfajra a „kreativitás” volt, ezzel megteremtve azt a hagyományt, mely szerint nem pusztán az események dokumentálásáról, hanem annak műalkotássá formálásáról van szó. (Grierson 1932 id. Plantinga 2009:10) Emellett áll ki Henz B. Heller is, aki kiemeli, hogy a rendező esztétikai konstrukciós elvek mentén szervezi újra átélhetővé, megtapasztalhatóvá a valóságnak azt a lényeges szeletét, amelyet fontosnak lát. (Heller 1990, 19 id. Hickethier 1998, 137)

Már a dokumentumfilmek kezdetén is a játékfilmmel szemben határozták meg és azóta is ez a legegyszerűbb és leggyakoribb definíciós eljárás, mely szerint a két műfajt egymástól élesen elhatárolhatónak tartják a teoretikusok. A különbségtétel alapja a fikció és a dokumentum elválasztása, melyet a szakirodalom részletesen tárgyal a filmekkel kapcsolatban általánosan. Többek között például Jacques Aumont és Christian Metz is a „minden film fikciós” tétel mellett állnak ki, azzal érvelve, hogy a rögzített anyag bármiféle manipulációja miatt elveszti annak valósszerűségét és fikcióvá alakul.¹ A vita

¹ Ilyen manipulációt hajtanak végre a vágással, a képkivágással, de az interjúszituációk létrejöttével is.

másik végpontján olyan szerzők állnak, mint Bill Nichols, vagy Kozlov akik a „minden dokumentum” teória hívei, véleményük szerint minden film a lenyomata a kultúrának és mindegyikben megjelenik az adott szereplők személyisége. (Király 1993, 689; Plantinga 2009, 12-13) Király Jenő a dokumentaritás irodalmi előzményeire alapoz, és ez alapján határozza meg a dokumentumfilmet „tényfilmként”, amely nemcsak beszámol a tényekről, hanem tapasztalhatóvá is teszi azt a néző számára. (Király 1993, 689)

A legmarkánsabb különbséget itt a két műfaj szereplői között találjuk, amíg a dokumentumfilm szereplői a saját életüket játsszák, addig a játékfilmekben fikciós eseményeket mutatnak be. Ezenkívül fontos eltérést találhatunk az elbeszélés formájában. A fikciós elbeszélés esetén a kamera ismeri a cselekményt, ebből adódóan térben is időben képes megelőzni azt, míg a dokumentarista kamera, ha ismeri is a várható történéseket mégis megzavarhatja egy váratlan esemény. (Hickethier 1998: 137) Kracauer két filmtípust különböztet meg egymástól, ezek a játékfilmek és a játék-cselekmény nélküli filmek. (Kracauer 1973: 237) Ezt a tipológiát Knut Hickethiel problematikusnak tartja, azzal érvelve, hogy a történések rendezése nem kizárólag a játékfilmek sajátja. Már a korai dokumentumfilmek közül Flaherty illetve Grierson alkotásai valamint a brit dokumentumfilm-iskola számos filmje megrendezett alkotás volt.² (Hickethiel 1998, 136) A dokumentumfilm ilyenfajta egyszerű elhatárolása a játékfilmtől napjainkban sem állja meg a helyét, hiszen kiforrtak az olyan kevert műfajok, mint az áldokumentumfilmek illetve a kreatív dokumentumfilmek. Ezek a marginális pozíciót elfoglaló típusok nem teljesen új jelenségek, még Magyarországon sem, hiszen már a Jutalomutazás jelenetei is ezt bizonyítják. Az eredeti non fikciós kontra fikciós felosztáshoz mégis görcsös ragaszkodás tapasztalható, különös tekintettel Magyarországra. (Gorács 2009, 19) Az új műfajokban nagyobb teret kapott a reflexivitás illetve az interaktivitás. Carl Plantinga leírja, hogy ezeket az eszközöket gyakran pozitívan értékeli, mert segítségével a filmek készítői nem burkolóznak egy általános, mindent tudó narrátor szerepe mögé, gyengíti a nézők hiszékenységet, mely a dokumentumfilmek gyakori tudományos forrásként való értelmezése következtében jött létre. A szerző azonban ellenérveit is leírja, mégpedig, hogy a reflexivitás gyakran a téma komplexitásának megmutatására vonatkozó igény kárára végzik illetve, hogy ez sem képes biztosítani a szerzői őszinteséget, amely talán a

²A dokumentumfilm megrendezett elemein kívül a fikciós filmek kapcsán is érvelhetünk amellett, hogy a dokumentum és a játékfilm nem egy, a valóság mértékére vonatkozó tengely két végpontja, hiszen az utóbbi is tartalmaz valós elemeket. (helyszínek, tájak, emberek)

legfontosabb célja lehetne. (Plantinga 2009, 17) A különbség abból adódik, hogy a „dokumentumfilm nem műfaj, hanem módszer”, mondja Schiffer Pál³. Ezen elv szerint működik a dokumentumfilm készítés két altípusa az antropológiai és a néprajzi filmezés. A két dokumentumfilm típus azonos töről fakad, ez pedig az etnográfiai film, melynek egyik ága, az antropológiai önállósult. A legkorábbi dokumentuma az etnográfiai filmezésnek az 1894-ben W.K.L. Dickinson által rögzített mozgóképek a sziú indiánok szellemtáncáról. (Tari 2002, 36) Az etnográfiai film David MacDougall szerint, az egyik társadalmat próbálja bemutatni a másik számára. A két kultúra az, ami találkozik és a kettő interakciójából jön létre a film. (Heltai: 2002, 90) Tari János a bemutatáson túl az adott kultúra interpretálását emeli ki. (Tari 2002, 35) A néprajzi filmnek nincs önálló definíciója, azonban a számos megközelítés közös metszéspontja, hogy témája az „idegen”. (Ruby 2004, 11) A néprajzi filmekre általánosságban jellemző a megfigyelés módszere, amelynek legfőbb jellemzője, hogy a készítő nem befolyásolja az eseményeket, csupán rögzíti azokat. A megfigyelő filmek esetén a nézők beleláthatnak a szereplők hétköznapijaiba, életük apró részleteibe és ez veti fel a legtöbb etikai problémát ezzel a típussal szemben. Ennek a voyeurisztikus kategóriának a legnagyobb kérdése épp az elérni kívánt objektivitás kapcsán jelenik meg, gyakran nevezik „légy a falon” típusú filmezésnek is, amely a kamera jelenlétének észrevehetetlenségére utal.⁴ Azonban a szkeptikusok sokszor felteszik a „mi lett volna, ha” típusú kérdéseket, vagyis, hogy a kamera pusztán jelenléte vajon milyen mértékben és milyen irányban befolyásolta a kialakult eseményeket. (Nichols 2009, 28-30) A néprajzi film típusai különbözőképpen kerültek már meghatározásra. A Balicki féle tipológia megkülönbözteti egymástól a résztvevő megfigyelő, reflexív, dialektikusan bemutató-leíró, dokumentáló és dokumentarista film típust. (Tari 2002: 63) A felhasználói terület különbözőségei szerint beszélhetünk kutatási filmjegyzetről, néprajzi-antropológiai elemzőfilmről, mozi-vagy televíziós bemutatásra szánt filmprodukcióról (Tari 2002: 63) Voigt Vilmos a dokumentációtól függően megkülönböztet adatfelvevő dokumentumfilmet, mely dokumentációs jelentőséggel bír és látványos néprajzi játékfilmet, amelyben a népszokás, személyiség dramatizálva jelenik

³ Idézi Gorács Anikó: *Határátlépők*. Filmvilág 2009/7 19.

⁴ Peter Ian Crawfordtól származik a kifejezés, mellyel szemben használja a légy a levesben kifejezést egy másik filmkészítési módra, amelyben a kamera aktív részvevője, sőt gyakran alakítója is az eseményeknek. (Heltai 1999: 18-19)

meg, ebben a formában jobban érvényesül a szerzőiség. (Tari 2002: 64-65) A kutatási eszköz funkciót emeli ki Timothy Asch és Patsy Asch is.

A néprajzi film mellett kap helyet az antropológiai film, mely inkább recens problémákat kíván bemutatni, illetve adott társadalmakat értelmezni. A különbség tehát abból adódik, hogy az antropológiai film a miértekre keresi a választ, míg a néprajzi inkább összegyűjt, leír és a survival megmentésére helyezi a hangsúlyt.⁵ Az antropológiai filmet a résztvevő ábrázolásmód jellemzi, amely a megfigyelő állásponttal szemben nem zárja ki a filmkészítő szerepét, sem a film tartalmának kialakításában, sem pedig az események átalakulásában. Ebben az ábrázolásmódban megjelenik a rendező, az operatőr és a riporter is, megmutatkoznak a közvetítő kultúra tagjainak értelmezési problémái. A nézőhöz azáltal tud ez az ábrázolásmód közelebb kerülni, hogy a készítő egy lesz a film szereplői közül, sokkal közvetlenebb lesz az információ átadás, hiszen nem csak egy kommentárhanggal találkozunk a befogadó. (Nichols 2009, 30) Idegen kifejezéssel *observational* filmeknek nevezzük őket a módszertanuk alapján, mellyel tehát aktívabb kapcsolatot képesek biztosítani a befogadó és az ábrázolt társadalma között. (Young 1988:7-30 id. Tari 2002: 47) Kovács Katalin meghatározása szerint egy dokumentumfilm azáltal felel meg az antropológiai film kritériumnak, ha értelmezést és jelentést kíván közvetíteni, nem pedig értékítéletet alkotni. Ez ideálisan azáltal jön létre, hogy az alkotás mindenki számára biztosítja az állásfoglalás lehetőségét. Ezzel együtt a szerző elismeri a film esetleges befolyásoló erejét, de kifejti, hogy a befogadás hermeneutika dimenzióját nem gátolhatja ennek a lehetősége. (Kovács 1994:4 id. Tari 2002:62)

A szakirodalomban gyakran van átfedés a két kategória között, mivel sokszor a dokumentumfilmek tipologizálása során egy kategóriaként kezelik őket. Ennek köszönhetően számos esetben szinonimaként jelenik meg az antropológiai és a néprajzi jelző. Ezt a képet próbálja árnyalni Marazzi, aki szerint a különbség abból adódik, hogy a néprajzi film „a megfigyelt valóság néhány részletének vizuális rögzítése”, míg az antropológiai film egy adott kutatási téma koncepció alapján történő megformálása” ugyanannak a témának. (Tari 2002:66)

Az etnográfiai filmek egyfajta kultúraközvetítést vállalnak, ebben azonban mind a befogadó, mind a film alanyai, mind pedig a készítők kulturális háttere behatárolja. (Ruby

⁵ A különbség megjelenik a kulturális antropológia és a néprajz tudomány kérdésfelvetés és paradigma különbségeiben is. Lásd: *A kultúra kutatás esélyei. Replika vita* 13-14. kötet 1994. 89-183. pp. ; 15-16. kötet, 1994. 181-217. pp

2004: 9) Az elemzett filmek az etnográfiai film új irányzatát képviselik, melyben már nem az egzotikus és távoli, hanem a saját társadalmon belüli másság lesz a filmezés tárgya. Fontos változás még, hogy nem elméleti konstrukciókat kívánnak már bemutatni, hanem sokkal inkább egyedi esetekre világítanak rá. (McDougall 2004, 62)

A dokumentumfilm-elméletek nemcsak a műfajok meghatározásáról értekeznek, hanem például a befogadásával kapcsolatban is számos elmélet született. Ilyen a dokumentumjelleg befogadási módként történő értelmezése⁶, a különböző nyomelméletek⁷, illetve a kommunikatívció-elméletek is. (Plantinga 2009, 12-15) Ezek közül az utóbbival kívánok részletesebben foglalkozni, mivel úgy gondolom, hogy a dolgozat kérdésfelvetéséhez ez áll a legközelebb és további támpontot adhat annak elemzésére. Ebben az elméletben a dokumentumfilm kommunikációs folyamatként értelmeződik, mégpedig azáltal, hogy a bemutatott világra vonatkozó kijelentésként értelmezi azt a néző. Az elmélet szerint a néző viszonyát a filmhez meghatározza, hogy azt dokumentum- vagy játékfilmként észleli. A dokumentumfilmek esetén gyakori, hogy előfeltevéseket fogalmaz meg a témával kapcsolatban, ez jelenik meg kérdésként és erre ad választ a mű készítője. Az elmélet szerint tehát a dokumentumfilm lényegi elemét maga a filmkészítő határozza meg. (Plantinga 2009:15)

A dokumentumfilm-elméletek gyakran foglalkoznak a szubjektivitás és objektivitás kérdésével, mivel a műfajjal kapcsolatban gyakori elvárás, hogy az tárgyilagosan mutassa be a világot. Ebben a kérdésben két álláspont alakult ki. Az első szerint a valóság azon része, mely bemutatásra kerül a realitás egy formája. Ebben az elképzelésben a kamera egy elsődleges eszköz mely alkalmas a valóság megfigyelésére és rögzítésére, ez a realitás azáltal válik minél totálisabbá, hogy a dokumentarista a lehető legkevesebbet avatkozik be a történésekbe, a hitelességet nem veszélyezteti az események rekonstruálásával. Ez az elképzelés a dokumentáris ábrázolás objektivitását biztosítja, és bár sokan támadják azzal, hogy a választott perspektíva, a vágás már teret biztosít a szubjektivitás számára, az álláspont támogatói szerint ez nem a szubjektumtól függ, hanem például az adott kulturális sajátosságoktól. Ezzel szemben jött létre az a felfogás, mely szerint a beavatkozás mentes dokumentaritás elveszti a valóságot, ugyanis enélkül a film önmagában nem képes a

⁶ Ez az elmélet a filmek megítélését, miszerint non-fikciós vagy fikciós filmről van-e szó az adott esetben a film nézője dönti el, mivel a valódi különbség a néző elméjében van. (Plantinga 2009, 12)

⁷ A dokumentumfilmben megjelenő képek, csak ábrázolják azt amiről készültek, nem képesek totalitásban megmutatni azt, csupán nyomok a néző számára. (Plantinga 2009, 13)

tárgyának, vagyis a témájának megjelölésére, kiemelésére. Ebben az esetben a hitelesség nem a filmen kívüli valóság lehető legteljesebb mértékű közlését, hanem egyfajta formai konstrukciót jelöl. (Hickethier 1998, 143) Plantinga szerint egy általános szkepticizmussal jellemezhető a semlegességre törekvés, mivel különböző filmrendezők és teoretikusok is osztják azt a véleményt mely szerint az objektivitás nem megoldható. Az erre való törekvés ugyanis kizárná magából a nézőpontot, perspektívát, de a rendezői manipuláláson túl a kulturális különbségek miatt is ki kell zárni az objektivitást. (Plantinga 2009, 16) Ahogy arról már a megfigyelő és a résztvevő filmnél szó volt a különböző típusok eltérőképpen ítélik meg az objektivitás jelentőségét. Colin Young szerint a megfigyelő film próbálkozása azért fontos, mert „a kamera hajlik a hazugságra, a nézőközönség pedig hajlik arra, hogy higgyen neki”. (Young 2004, 48) Annak ellenére, hogy meg van a filmezésnek az a veszélye, hogy tévútra vezeti a befogadót, mégis fontos a szerző szerint, hogy a totális objektivitásra való törekvés ugyanolyan veszélyes, hiszen egyrészt a kamera jelenléte minden esetben módosítja az eseményeket, másrészt az ilyen szándékkal készült művekre gyakran jellemző a totalításra való törekvés, a tudományos jelleg, amely ugyanolyan félreinformálást jelent a néző számára. Wilton Martinez mellett érvel, hogy a dokumentumfilmek esetén nagy a félreértés veszélye, szemben a textualizált változataikkal, ahol a magyarázkodás illetve a kontextusba helyezés lehetőségei bővebbek. (Heltai 1999: 27) Heider 14 szabályban foglalja össze a valóság etnográfiai filmben történő megjeleníthetőségét. Ezek között szerepel a képi anyagnak megfelelő nem félrevezető narráció, az etnográfiai jelenlét és a kulturális diverzitáson alapuló ábrázolásmód. (Winberger na: 65)

A dokumentumfilmek funkciójával kapcsolatban Michael Renov négy kategóriát határoz meg. Először a rögzítést, megmutatást, megörökítést, majd a meggyőzést vagy népszerűsítést, ezt követően az elemzést vagy rákérdezést, végül pedig a kifejezést. Ebben érvényesül az etnográfiai filmek már említett megőrző késztetése, a befolyásolás beszédmódja, majd a társadalomtudományi érdeklődésű analitikus érdeklődés, végül pedig az esztétikumra való törekvés. (Renov 2009: 52) Kiegészül ezzel az úgynevezett tanítójelleg, mely a multikulturalizmus elfogadását szolgálja. (Hockings 1975 id. Heltai 2002, 89) Ennek egyik oka, hogy vannak bizonyos kultúrák melyeket csak szövegeken illetve képeken keresztül ismerhetünk meg, mivel nem tudjuk meglátogatni őket. (Kovács 1999: 10) Ehhez kötődik az angol dokumentumfilm iskola, élén John Griersonnal aki, ezt a műfajt tartotta a legalkalmasabbnak a közvélemény befolyásolására. Munkáját Paul Roth

folytatta, aki szintén a társadalomformáló funkció mellett állt ki. (Zalán 1983) A dokumentumfilm funkciójával kapcsolatban az ábrázolás mélységével kapcsolatos elvárások igen különbözőek. A. Gergely András szerint az etnofilm nem végezhet csupán futó, érintőleges informálást, hanem szükséges az etnikai kultúrát komplexitásában, mélyrehatóan megragadni. (A. Gergely 1998: 10) Loizos azonban felmenti ez alól a filmkészítőt, szerinte nem kérhető számon az adott kultúra abszolút bemutatása. (Heltai 1999: 18) A dokumentumfilm valóságábrázolása töredékes. (Király 1994: 690) Dai Vaughan szerint a dokumentumfilm legfontosabb jellemvonása, hogy az ábrázolt képet valóságként láttatja és fogadtatja el a nézővel. (Heltai 1999: 23)

Politikai korrektség és etikai elvárások

A politikai korrektség kérdéskörével a leggyakrabban a nyelvészet foglalkozik, kiváltképp a nyelvhasználat kutatásán belül, így dolgozatomhoz többek között ezen diszciplína írásait dolgoztam fel.

A politikai helyesség (angolul political correctness, PC) az 1990-es évek óta van jelen, liberális és baloldali ideológiai gyökerekkel. Eredetileg nem csupán nyelvi viselkedést tartalmazott, hanem a szemléletbeli aránytalanságok felszámolását és az objektív megközelítésre való törekvést is. (Cseresnyési 2004, 66) Napjainkra ezek a törekvések elkoptak és gyakran csak a nyelvhasználat beszabályozásaként értelmeződik a köznyelvben és a szakirodalomban egyaránt. Filmelméleti szempontból fontos lehet azonban, hogy az eredeti célja a PC mozgalomnak hogyan befolyásolták a filmnyelvet és különösen érdekes lehet ez a kérdés a dokumentumfilmek esetén, ahol a készítők gyakran erősen érintettek ezen célok megvalósításában. A vizsgálatnak meg kell határoznia, hogy a politikai korrektség mire terjed ki és ez, hogyan jelenik meg a filmekben tipizálhatók-e ezek a jellemzők.

A politikai korrektségre való törekvés először Amerikában jelent meg, ahol egy társadalmi kommunikációs mintaként szolgált, feladata pedig, hogy szabályozza az egyén nyilvános és magánéleti viselkedési és beszédnormáit. Ez a viselkedési norma elvárja, hogy bármely kisebbség másságának méltóságát tiszteletben tartsák, legyen az szexuális jellegű, a testi vagy szellemi adottságból származó másság, a nők csoportja vagy épp etnikai kisebbség. Mindenesetben azonban terhelt csoportokról, pontosabban fogalmakról van szó, tehát korábban diszkrimináltakról. (Pál 2000)

A politikai helyesség gyökerei a '60-as évek ifjúsági mozgalmaiban keresendő. Az ekkori baloldali aktivisták igyekeztek megértő módon viszonyulni a fent említett csoportokhoz és megszületett támogatásukra az *Affirmative action*, amely az addigi faji és etnikai diszkriminációt kívánta ellensúlyozni új kormányintézkedések bevezetésével. A 80-as évekre kialakult az a helyzet, hogy a toleráns magatartás elvárt normává alakult és „bántó” beszédmód törvényileg tiltott lett. Azonban a törvényekkel számos visszaélés történt és bénító módon hatott az emberekre és bizonyos intézményekre. (Kuliffay 1994)

Magyarországon a politikai korrektség leginkább a kommunikációs aktusként értelmeződött már a kezdetektől, a 80-as évek elejétől. Az egyik legközismertebb ilyen lépés a cigány megnevezés romára történő cseréjének kísérlete volt. Azonban fontos, hogy Európában jóval nagyobb a távolság a nyilvános és a magánéleti kommunikáció között, ebből adódóan a tömegkommunikáció politikai korrektsége nem jelenti egy adott ország lakosainak privát szférájában történő politikai korrekt viselkedését is. (Pál 2000)

Balázs Géza szerint a politikai korrektség lényege az immutáció, amellyel olyan egyébként megszokott, hagyományos közlésformák kerülnek lecserélésre, amelyekhez bántó konnotációk tapadnak. (Balázs 2004, 87) A politikai korrektséget eufemizmusnak is tekinthetjük, vagyis a durva vagy bántó szavak helyett szépítő kifejezések alkalmazásának. (Balázs 2004, 87) Azonban ennél több is, hiszen nem csak a szavak önálló értelméről, hanem a mögöttes konnotációról is szó van. (Cseresnyési 2004: 66) Politikai korrektséget akkor hajtunk végre amikor az érintett alany vagy közösség számára bántó kifejezést egy semleges szóval helyettesítjük. (Balázs 2004, 87) Egy amerikai meghatározás szerint a politikai korrektség „olyan szavak és kifejezések elkerülése, amelyek kizárnak vagy marginalizálnak faji kisebbségeket.” (Davies 2001 idézi Kontra 2004, 93) Galgóczi László a „politikailag korrekt” fogalom szinonimájaként használja a „társadalmilag tisztességes” kifejezést, amely egy olyan nyelvhasználatot takar, amely kerüli az olyan lexikai elemek használatát, amelyek kirekesztést, megbélyegzést vagy a gettósítás érzését keltik. (Galgóczi 2004, 89) Galgóczi László óva int az inkorrekt kifejezések tiltásától, mert véleménye szerint az eufemisztikus kifejezések erőltetett beillesztésével erősödik az eredeti szó tiltott mivolta, ezzel azt sugallva, hogy annak tartalma valós volt csupán nyelvileg illetve esztétikailag nem volt helyes. (Galgóczi 2004, 92) Hidasi Judit fontosnak tartja a politikai korrektség vizsgálatában a skálázás módszerét, mellyel meghatározható az eufemizmus jogos használata vagy a túlzott politikai korrektség, azonban a módszer megvalósíthatóságában már problémát lel, mégpedig azért mert nem lehet meghatározni egy egyetemes entitást, aki meg tudja húzni a határokat, Hidasi szerint ez egyén függő. (Hidasi 2004, 91-93) A politikai túl korrektségre figyelmeztet Cseresnyési László is, aki a nyelvi neurózis egy tünetének tekinti a túlzásba vitt korrektséget.⁸ (Cseresnyési: 2004, 65) A nyelvtudományi írásokból kiolvasható, hogy a különböző teoretikusok fontosnak tartják a politikai korrektség „kordában tartását”, mert a nyelv elvesztésének veszélyét látják

⁸ A nyelvi tudatosság betegessé fokozódása. (Cseresnyési 2004: 65)

benne. Mindannyian azon az állásponton vannak, hogy a politikai korrektségnek éppúgy határokat kell szabni, mint a politikai inkorrektségnek. Sokan közülük azonban nem látnak túl a nyelvhasználat hétköznapiságán, és egyszerű szócsere nék tekintik, amely miatt kifejezések veszhetnek el illetve elnemtelenedhetnek⁹ nyelvek, ezen írárok alapján nem tekintik a nyelvet a kogníció fontos részének. A politikai korrektség pedig épp a kognitív tudomány azon tézisére épít, miszerint a nyelv és a nyelvészet konstitutív és konstruktív szerepet tölt be a kognitív tudományban. (Kertész 2000, 402)

A dokumentumfilm készítés etikája

A dokumentumfilmekhez kapcsolódó etikai problémakör igen összetett. Egyrésztől megragadhatóak a film társadalomra gyakorolt hatásával foglalkozó kérdések, másrésztől pedig a filmkészítés etikai kérdései.

A dokumentumfilmek társadalomra gyakorolt hatása egy keveset vizsgált terület, leginkább a média kapcsán szokták ezt a tényezőt kutatni. A dokumentumfilmek esetén ennek egyik oka lehet, hogy a nézők választása sokkal meghatározóbb, mint a média más termékei kapcsán. A filmek megtekintésének eldöntése már alapvetően jobban szelektálja a nézőket, a néző és a film távolabb helyezkednek el egymástól. A dokumentumfilmek nem túl gyakran kapnak helyet a televízió csatornák műsorain, legtöbbször csak a különböző filmfesztiválokön találkozhatunk velük, ebből adódóan a társadalomra gyakorolt hatásuk gyengébb lehet, mint más műfajok esetén.¹⁰

Láthattunk, hogy a dokumentumfilm céljai és funkciói között szerepeltek a társadalmat befolyásoló tényezők, melyek legtöbbször egyfajta tanítójelleget adnak a filmeknek. Leggyakrabban nem csupán az idegen kultúráról való informálás, hanem annak elfogadtatása is céljává válik a szerzőknek a kulturális diverzitás jegye alatt. Ennek elérése érdekében gyakran legalizálják, helyes értelmezési mezőt biztosítanak a nézők számára, például amikor egy primitív törzs tagjai a nyugati kultúra számára undort keltő ételleket fogyasztanak, gyakran hangzik el az étkezési szokások magyarázata. Ennek köszönhetően már alapvetően tartalmaznak a filmek egy speciális szemléletmódot, amelyet értékként

⁹ A PC mozgalmak célja az Egyesült Államokban a nyelvben megnyilvánuló nemi elkülönülés megszüntetése, például általános alany esetén *he* helyett *he or she* illetve *she or he* használata.

¹⁰ A dokumentumfilmek társadalomra gyakorolt várhatóan pozitív hatását kívánják kiaknázni azok a projektek, irányvonalak, melyek az oktatásban történő felhasználásukra tesznek javaslatot.

közvetítenek a befogadók felé. Fontos kérdés azonban, hogy ez a fajta ábrázolásmód mennyire teszi lehetővé az objektív vagy valós ábrázolásmódot.

Carl Plantinga szerint a közönséggel szembeni morális köteleességek szerint a készítőnek tartózkodnia kell a félrevezetéstől és a megtévesztéstől. Erre azért van szükség, mert a filmek non-fikciós beállításával a nézők „igaz állításokat” várnak el a filmkészítőktől, azonban itt fontos megjegyeznünk, hogy dokumentumfilm-elméletek jelentős része elutasítja magától az ilyenfajta igazmondás elvárásait a filmekkel szemben. Ennek ellenére különbséget kell tenni a látványos befolyásolás és a szükséges szubjektivitás között. A befogadókkal szemben támasztott erkölcsi kérdés tehát az, hogy a dokumentumfilm készítőinek törekednie kell az objektivitásra. (Plantinga 2009: 19)

A saját társadalom ábrázolásánál fokozottan megjelenik a társadalmi felelősségvállalás dimenziója. Ekkor a filmkészítő olyan témát ábrázol mellyel a nézőnek sokkal, nagyobb valószínűséggel van valamilyen formában tapasztalata, ezáltal személyesebben érintheti a téma. A készítőnek ekkor ugyanúgy, mint más témájú filmek esetében fel kell ismernie, hogy az elkészült filmje hogyan illeszkedik egy már meglévő társadalmi diskurzusba és hogyan befolyásolja azt. Ez különösen érvényes a valamilyen kisebbséget középpontba helyező filmek esetén, ahol az adott közösség tagjainak ábrázolásán kívül a többségi társadalom film által ábrázolt viszonya is döntő lehet, hiszen tükröt mutathat a tagjai felé. Rabiger két dokumentumfilmes megközelítést különböztet meg, ezek a transzparens és a reflexív. Az első a mások nevében való beszédmódot jelöli, amikor is a rendező egy olyan csoport érdekeit képviseli, mely megítélése szerint nem vagy kevésbé képesek megvédeni magukat, ábrázolásuk belülről történik, vagyis az ő nézőpontjukat ismerjük meg a világról. A reflexív megközelítés a világot tükörként tartja az alanyok elé és a reakciók, interakciók alapján határozhatja meg a néző az érvényes igazságot. (Almási na, 27)

Az etikai kérdések másik dimenziója a filmkészítéssel kapcsolatos kérdések. Az első etikai kérdések a terepmunka, a forgatás alkalmával jelentkeznek. Fontos etikai kérdéseket vet fel a választott interjú technika, amely befolyásolhatja, hogy mennyire irányítjuk az alanyokat. Ekkor felmerül a már taglalt beavatkozás kérdése, valamint a résztvevő illetve megfigyelő ábrázolásmód megítélése. A film képes az eseményt közvetlenül kiragadni a kontextusból és önmagában megmutatni, az elkészült alkotás képes magát a megfigyelt eseményt megmutatni. (Young 2004, 49) Azonban fontos figyelembe venni azt, hogy a filmezés konvencionális szabályok szerint működik, ennek megfelelően az adott esemény rögzítése csak részlegesen mehet végbe. Módszertanát tekintve az idegenséget ábrázoló filmeket épp

ugyanaz a kritika éri, mint a kulturális antropológia legfontosabb módszertani eszközét, a résztvevő megfigyelést. Az a törekvés, hogy a kamerát illetve a saját jelenlétünket próbáljuk meg láthatatlanná tenni a terepen, mindig is egy illúziónak tűnt illetve egy be nem teljesíthető elvárásnak. A valódi cél az, hogy a viselkedést a lehető legtermészetesebb állapotában, hétköznapiságában rögzítsük. A felvételek elkészültekor azonban befolyásoló lehet a kamera jelenléte, ebben az esetben el kell döntenünk, hogy ez mennyire változtatja meg a viselkedést illetve, hogy ez a releváns-e a korpusz szempontjából. Ez a döntés abszolút a film készítőjének hatáskörébe tartozik.

A megfigyelő film egyik gyengepontja, hogy a filmes és az alanyai között együtt érző kapcsolat jön létre (Young 2004, 57) Gyakran azonban épp ez a kapcsolat oldja fel a kamera jelenléte által okozott bezárkózást és meglepően őszintén nyílnak meg a szereplők. Ekkor ismét a filmkészítőre hárul a felelősség, hogy az így megszerzett felvételeket miként használja fel.

Erősen meghatározhatja a filmet a készítő szubjektív etikai normarendszere, ez alapján kell gyakran eldöntenie, hogy melyek azok az események, amelyek bár a film szempontjából értékesek lennének mégis inkább megakadályozója lesz, de legalábbis rögzítője semmiképp sem.

A filmesnek az alanyokkal kapcsolatos etikai szempontokra is figyelniük kell. Ilyen kérdésként jelenik meg a filmes és a filmezett közti hatalmi különbség, melyet két eszközzel próbálták mérsékelni, az őslakosok nyelvén zajló eredeti dialógusok használatával valamint a filmkészítő résztvevőként történő ábrázolásával. (Heltai 1999: 14) Carl Plantinga szerint az alanyokkal kapcsolatos etikai kérdés elsősorban a személyiségi jogok védelméről szól, mely alapján kerülni kell azt az ábrázolást, ami hamis képet fest az illetőről. (Plantinga 2009: 19)

Ezek az etikai irányelvek azonban csupán tanácsok és nem pedig rögzített szabályok a filmkészítők számára, számos esetben saját etikai normáik alapján kell meghozniuk a döntéseiket a terepmunkától a vágóasztalig.

Cigány-film

A heterogén dokumentumfilmek csoportjában egy markánsan elkülönülő kategóriát alkotnak a cigányfilmek. A kifejezés helyes írásmódjára hívja fel a figyelmet Pócsik Andrea, a romafilm ugyanis a romákról szóló filmeket takarja, míg a roma film a szerző etnikai hovatartozására utal. (Pócsik n.a.)

A romákról szóló filmek, legyenek azok dokumentumfilmek, vagy épp játékfilmek, a hatvanas években strukturális társadalmi konfliktusként ábrázolták a cigányság helyzetét, legjobban az igazságtalanságot kiemelve. Ez a társadalomkritikai szemléletmód elhalványul a rendszerváltás után készült filmekben, ahol kulturális szempontok, különbségek kerülnek a középpontban. A fókuszban a roma társadalom bemutatása, megértése kerül. Az identitásépítés lesz a fő kérdés, elsősorban kollektív emlékek, kulturális minták, közös szövegek és közös képiség feltárásával. (Örkény 2005: 8) A kilencvenes években a különböző integrációs programok és a roma polgárjogi törekvések okán emelkedett a romafilmek száma. Ahogyan arról már a dokumentumfilmek kapcsán volt szó, a típus használata illetve készítése mögött különböző célok húzódnak meg, mindezek mellett a roma-tematikájú dokumentumfilmek esetén az identitás építés is meghatározó lehet, amely sokszor az együvé tartozás érzésének megteremtésében ki is merül. A csoportidentitás kialakulása során a kijelölés mechanizmusával megteremtik az ők és a mi kategóriát, ennek következtében a csoporton belüli a homogenitást emelik ki, míg a másik csoport idegenként kerül megjelölésre. Ez a fajta identitáskonstruálás azonban sokszor csupán a sztereotípiák erősítésével párosul, és átjárhatatlan falat emel a cigányok és a nem cigányok közé. (Örkény 2005: 7) Ez a módszer azonban nem etnikai diszkriminációból adódik. Egyik oka lehet a filmértelmezés megkönnyítése, hiszen egy 55 perces dokumentumfilm nehezen tud a kortárs társadalomtudomány terminológiával működni, olyan módon, hogy az közérthetővé váljon. Ez alapján az ábrázolásmód azért rekedhet meg gyakran a sztereotipizálás szintjén, mert ezeket a kategóriákat könnyebb értelmezni és elhelyezni. A telepi cigányság fogalmáról sokkal több fogalma lehet a nézőknek, mint az underclass réteg kialakulásáról, életmódjáról, értékrendjéről. A filmekben ezért gyakran megfigyelhető a negatív tematizáltság, holott a legfontosabb feladata lehet ezeknek a filmeknek a társadalmi folyamatok konceptualizálása (Pócsik n.a.)

Bori Erzsébet szerint azonban megfigyelhető egyfajta paradigmaváltás a roma tematikájú dokumentumfilmekben, amely szerint az új irányvonal képviselői már nem nyomorjelentések gyártásával foglalkoznak, hanem pozitív példákat emelnek ki és mutatnak be. (Bori 2005, 4.) Itt mindenesetben megjelenik a sztereotípiák ellenesség, bizonyos esetekben csak közvetett formában, míg máskor provokatívan, nyílt szituációkban.

A film által használt kategóriák két kultúrából kerülnek ki, ezek pedig a lefilmezett és a filmet készítő kultúrája. (Ruby: 2004, 9) Véleményem szerint azért esnek sokszor a sztereotipikus meghatározás csapdájába a szerzők, mert ezáltal könnyebben meghatározhatóvá válik az idegen. Azonban egyre többen igyekeznek másként megkonstruálni a cigány identitást. Ezekben a munkákban erőssé válik a társadalmi felelősségvállalás. Megpróbálnak olyan jellemzőket leírni, és a vizualitás segítségével olyan kontextusba helyezni, ami által a cigánykép újra definiálódhat. (Pócsik 2004: 70)

Maga a téma, tehát a cigányság életének, de leginkább identitásának felfedezése és kibontása sokszor válik társadalomtudományivá, és számos esetben használja is annak eszközkészletét. Ilyen metodikának tekinthetjük azt, amikor a cigányság, mint etnikum definiálásának nehézségeit oly módon oldja fel, hogy előtérbe helyezi az önreprezentációt. Ezen a szinten már a rendező elveti a mindent átható entitás képzetét, egyéniségekkel foglalkozik, akik valamiben megélik a cigányságukat és ezt kifejezésre is juttatják, ez van hogy épp összeköti őket a környezetükben élőkkel vagy olyanokkal, akik hasonlóan élik meg az etnikai hovatartozásukat, míg máskor épp a különbségekre alapoznak az önmeghatározás során.

A filmekre jellemző, hogy a résztvevő filmezésnek köszönhetően a szereplők olyan élethelyzetekbe, szituációkba kerülnek, amelyek miatt a néző belső szemlélőnek érzi magát. Schiffer Pál fogalmaival élve ez a szituációs dokumentumfilm. (Báron 1982)

Az etnográfiai filmek hagyományosan egzotikus kultúrákat, távoli idegeneket mutatnak be, éppen ezért a nézők számára ez a befogadói tapasztalat áll rendelkezésre. (Heltai 1999: 28) Ezért a saját társadalmon belül ábrázolt idegenekről szóló filmek befogadása kettőssé válhat. Egyrészt azért, hogy szubjektív tapasztalattal, ismeretekkel rendelkeznek az ábrázolt csoportról ami befolyásolja a film értelmezését, másrészt a saját társadalmon belüli idegenek egy etnográfiai filmen még inkább kívülállónak, idegennek tűnnek, mivel a hasonló filmes tapasztalatok ezt erősítik, ezáltal nehezítik a kulturális sokszínűség elfogadását.

A roma tematikájú filmek elemzésekor különböző szempontrendszerek kerülnek felhasználásra. Ilyen például a filmekben megjelenő mese elemek vizsgálata, Pócsik Andrea *Filmek, Film mesék és paramichák* című cikkében. A következőkben az elemzés vázát azok a sztereotípiák adják majd, mely a társadalomtudomány szerint a leggyakrabban van jelen a magyar társadalomban a cigánysággal kapcsolatban. Vizsgálatom során arra voltam kíváncsi, hogy ezek az előítéletek hogyan jelennek meg a filmekben, esetlegesen hogyan próbálják újradefiniálni őket. A sztereotípiák elemzésén keresztül kívánom a dolgozatom tárgyát, a dokumentumfilm készítés etikai elvárásait, valamint a politikai korrektség jelenlétét bemutatni a roma tematikájú dokumentumfilmekben.

Tartalomelemzés

A filmelemzést két módszertan alapján lehet elvégezni. Az empirikus-társadalomtudományos módszer célja a tartalomelemzés, melynek célja, hogy kvantifikálható adatokhoz jussunk. A kutatás eszközei többek között a frekvenciaanalízis, amikor bizonyos jellemzők megjelenésének gyakoriságát méri, valenciaanalízis, amely során bizonyos ismertetőjegyek osztályozása megy végbe, valamint a kontengenciaanalízis, mely során azt vizsgálják, hogy bizonyos minták és visszatérő motívumok gyakorisága hogyan függ össze a produktum más alkotórészeivel. A tartalomelemzés elején szükséges egy hipotézis felállítása, majd a kutatás során ennek felülvizsgálata. A tartalomelemzés elsősorban statisztikai eljárásokat használ, eredményei további tudományos munkák alapjait jelenthetik. A vizsgálat során az esztétikai szempontokat elhanyagolják. A filmelemzés másik módszertana a hermeneutikai módszer az irodalomtudományból nőtte ki magát, mégpedig a szövegértelmezésből. Elsősorban értelemsíkokat és jelentésmezőket kíván feltárni. A filmelemzések során is alkalmazhatóvá válik Habermas hermeneutikai kör elmélete, mely szerint az értelmező egy több lépcsős folyamat során értelmezi különböző szinteken a szöveget. Egy előzetes prekonceptióval indít, amelyet folyamatosan felülír a szöveg szerkezetének megismerése és a szövegelemzéssel eljut a szöveg pontosabb megértéséhez. (Habermas 1981, 159) A hermeneutikai módszer figyelembe veszi a befogadó vagy az elemző szubjektumának szerepét. Az irodalomban használt szöveginterpretációhoz kifejlesztett munkalépések kerültek átültetésre a filmelemzések világába. Az első lépés a film első értelmezése, amelyben a nem-értés és az esetleges félreértés is jelen van, ezt követően az elemző

tudatosítja a saját kontextusát, oly módon, hogy értelmezési hipotézist állít fel a vizuális tapasztalata, mint egyedi olvasat vagy észlelési módon keresztül. Ezt követi a műelemzés, melyben a szerkezet, a kifejezési formák a filmesztétikai szempontok, a filmes hagyományokhoz való illeszkedés vizsgálata kerül középpontba. Az utolsó lépésben a látás-tapasztalatot, a film olvasatát és a film struktúráját kapcsoljuk össze egymással. (Hickethier 1998, 30-33)

Elemzés

Az elemzés során a kiválasztott filmekben megfigyelhető cigánykép kerül vizsgálatra. Ez a művekben lévő sztereotípiák illetve klisék elemzésével megy végbe, melyek a következő területekhez kapcsolódnak: munkavállalás, telepi lét, többségi és kisebbségi társadalom viszonya, önmeghatározás, család, zene, művészet. A kiválasztott filmekben ezek közül a területek közül több is megjelenik, egy-egy pedig főtémának minősíthető.

Munkavállalás

A munkavégzés témájának „mintadarabja” Csík Juci *Tollas* című filmje, mely a település cigány lakosságának munkahelyzetét mutatja be, melyben a legfontosabb terület a libatépés, a családok jelentős részének ez az egyetlen lehetősége a munkavállalásra már hosszú ideje, azonban egy Európai Unió szabályozás miatt hamarosan bezárják eddigi munkahelyüket. A filmben narrációval kerül felvezetésre az orosházi cigányok munkahelyzete egy általános leírás segítségével, melyből kiderül, hogy az itt élők alacsonyan képzetek, sokan közülük szezonmunkákból élnek, a legfontosabb munkalehetőséget a környék számára pedig a libatépő üzem jelenti. Kifejtésre kerül a filmben a libatépés, vagyis a munkával járó státusz is, mely meghatározza a lokális közösséget, azonban az alacsony bérezést és a munkavégzéssel járó egészségügyi problémákra is rávilágít. Mindezt példákkal, interjúkkal támasztja alá a rendező. A filmben erősödik a dolgozó romák képe, mely az egyik jelenetben két fiatal nővel készített interjúban még konkrétabban megjelenik. A nők elmondják, hogy milyen munkákat végeztek eddig és, hogy mire költik a keresetüket. Azt is elmondják, hogy mindenféleképpen szeretnének dolgozni, ezért vállalták el a megterhelő libatépést is. Ez a vélekedés erősödik meg Osgyáni Gábor *Hatszáz év után az első* című alkotásában, ahol a

főszereplő elmondja, hogy a munka elsődleges funkciója a létfenntartás biztosítása. A filmek interjúkkal és munkavégzés közben rögzített jelenetekkel igyekeznek a romák munkavállalási problémáinak hátterére rávilágítani. Az indokok között megjelenik a diszkrimináció, az aluliskolázottság és a hátrányos helyzetű térség szerepe, melyben élnek. A filmek szereplői ritkán reflektálnak közvetlenül a „munkakerülés” sztereotípiájára, sokkal inkább a fenti okokat hangoztatják az interjú szituációk során. A filmkészítők nem kérdeznak rá nyíltan a kialakult sztereotípiára, hanem első lépésként már új kontextusba szeretnék helyezni a cigányok munkavállalásának helyzetét. Ezáltal azonban erősödik a bemutatott személyek, terület egyedisége, nehezen válnak általánosíthatóvá az okok, amelyeket a szereplők elmondanak.

A telepi lét

A cigánysággal kapcsolatban számos filmben összekapcsolódik a telepi lét, mely nem csupán az életmódot határozza meg, de általa szimbolikusan ábrázolhatóvá válik a társadalmi szegregáció is. Csík Juci *Tollas* című alkotása kezdő képsoraiban az orosházi telepet láthatjuk, a megértését pedig narrációval is segíti a filmkészítő. A filmben két helyszín domináns, az egyik a cigánysor a másik a munkahelyük. A telep magas arányú szerepeltetése az orosházi cigányok életkörülményeit hivatott bemutatni, ebben a filmben tehát ez az elsődleges jelentése az ábrázolásának. Ezt az utca, az udvarok, a házak külső illetve belső tereinek megmutatásával éri el a szerző. A telepen élők ábrázolásában mindenesetben külön képsorokban jelennek meg a cigánygyerekek. A telepi lét összefonódik a mélyszegénységgel. A filmben a házbelsőknél valamilyen tevékenység kapcsán kerülnek bemutatásra, ezek a háztartási munkavégzések a főzés és a mosás. Mindkettő esetén láthatjuk, hogy meghatározó szempont a családon uralkodó szegénység. A kiegészítő megélhetési források között megjelenik a vasazás, mely a *Tollas* című filmben a kisfiúk privilégiumaként kerül ábrázolásra, akik igen tájékozottak a témában. A telepiek mikroközösségének bemutatása történik az *Ahogy az Isten elrendeli...* című filmben, ez vizuálisan a cigánysor romos házainak megmutatásával, sok gyermekkel és lovakkal jelenik meg. A képi bemutatáson túl a film igyekszik. A telepen lévő mikroközösség értékrendjébe, kollektív gondolkodásmódjába is betekintést enged a film, mely ilyen vonatkozásban két fő témát érint, a férfi-nő kapcsolatok kérdéskörét és a gyilkosságét. Mind a kettő esetén a témák lokális értelmezését igyekszik feltárni a rendező,

azonban ez nehezen sikerül. Interjúk segítségével próbálja kibeszéltetni a témákat az alanyokkal, akik csupán részinformációt közölnek, amelyek kaotikus rendszerében nem csak a néző, de a készítő is elveszti a logikai fonalat, melyet egy interjúszituációban be is ismer a közösség tagjainak.

A *Hatszáz év után az első* című filmben megjelenő cigánytelep már a múlt része a főszereplő számára, azonban nem a mélyszegénység börtöneként vagy az élet szégyenletes részeként kerül ábrázolásra, hanem emlékek helyszínéként, amelyből van kiút, kitörési lehetőség, de akkor is az életút része marad.

A filmekben a telep, tehát nem csupán helyszínként kerül bemutatásra, hanem az életmód valamint a mikroközösségek ábrázolásában van szerepe. A képsorok minden esetben tartalmazzák a futkározó, gyakran táncoló gyerekeket, a romos házakat, az elhanyagolt portákat. Fontos azonban, hogy ez nem csupán illusztrációként szolgál, hiszen a rendezők megpróbálják narrációval, szituációkkal vagy interjúkkal kontextusba helyezni a telepi létet, ezáltal érzékeltetve, hogy az életmód nem etnikai sajátosság, hanem a mélyszegény kultúra része. Mindemellett bemutatásra kerülnek a helyi specifikumok is.

Többség-kisebbség

A *Tollas* című filmben teljes mértékben a mikroközösség bemutatása történik, így a többségi társadalomnak csupán egy tagjával találkozunk a filmben. Ez a személy a szociális ellátórendszer egy tagja, talán családsegítő, aki megpróbálja meggyőzni az egyik telepi édesanyát, hogy engedje el lányát egy egyhetes táborba. Itt egy etnikai félreértés bontakozik ki előttünk, mégpedig azáltal, hogy az ajánlat nem lesz azonnal pozitív az édesanya számára, akinek ragaszkodását a családsegítő nem érti meg. Az édesanya számára fontosabb a lány „maga mellett tudása”, mint a táboroztatás. A konfliktushelyzetben a családsegítői hálózat munkatársa kioktatja az édesanyát, érveit egyből elutasítja és csak a saját álláspontját hangoztatja. A szituáció jól reprezentálja a kiegyensúlyozatlan erőviszonyokat.

A többségi társadalommal kapcsolatos interakciók játsszák a főszerepet Baranyi Mária *Zsani* című alkotásában. A film egy roma családot mutat be, akik nehéz lakáskörülmények között élnek. Az egyedüli gyermekük, Zsani egy 7-8 év körüli kislány beilleszkedési problémákkal küzd az iskolában és tanulmányi eredményei is rosszak, a film megpróbálja körbejárni, hogy mi állhat ennek hátterében. A szülőkkel készített interjúk felvázolják a

történetet és több konfliktushelyzet is elbeszélésre kerül. Ezek az elbeszélések legalizációs keretet biztosítanak a szülők haragjának, verbális agressziójának. A néző számára kontextusba kerülnek a konfliktushelyzetek így nem önmagában kell értelmeznie a befogadónak, hanem egy háttértudással. A film igen kevés szereplővel operál, a családon kívül csak a gyermekjóléti gondozó kerül kamera elé. Az ő személye egyszerre hozza magával a helyzet megoldási lehetőségeit és a félelmet, hogy elveszi gyermeküket. A szakember azonban jól kezeli a helyzetet és sikerül jóindulatáról és segítőkészségéről meggyőznie a szülőket és eloszlatni a személyével kapcsolatos ellenérzéseket. Láthatjuk, hogy ebben az esetben partnerként kezelte a klienseket. A jelenetből kiderül, hogy könnyen kioktatásként értelmezik a szociális szolgálat tagjainak tanácsait, a filmben azonban sikerül eloszlatni, míg a *Tollasban* inkább csak megerősítést nyer, hiszen abban az esetben a családsegítő munkatársa kizárólag a saját elképzeléseit, érvit sorolja és nem tudja elfogadni illetve megérteni az anya ragaszkodását.

A többszörös marginalizáltság helyzetét mutatja be Bódis Kriszta *Meleg szerelem* című alkotása, mely két leszbikus asszony szerelmi viszonyát követi nyomon. A pár egyik tagja cigány származású, amely a szereplők elmondása szerint is még inkább terheli a helyzetüket, sőt például egy esetleges gyermekelhelyezés során sokkal inkább súlyosbító körülmény, mint a homoszexualitás. Ebben az esetben a többségi társadalom két szintjének hozzáállását ismerhetjük meg, egyedi eseteken, véleménynyilvánításokon keresztül a kisközösség reakcióit és a többségi társadalom általános hozzáállását a kívülállók elmondása alapján.

A *Pászításban* és az *Ahogy az Isten elrendeli-ben* megjelenik a patrónus-kliens viszony is, melynek gyökerei a hagyományos vidéki társadalomban keresendők. Ebben az esetben bár alapvetően egy alá-fölérendeltségről van szó, a filmek által még se így értelmeződnek az ábrázolt kapcsolatok, hanem a helyi roma lakosság megbízható munkaerőként kerül bemutatásra.

A *Tigrisfej* című filmben egy faluban létrehozott alapítványi iskola működését, ideáit, sikereit és kudarcait foglalja össze a rendező, Szederkényi Júlia. Itt a többségi társadalom álláspontját egy érdekes iskolai feladat, sajtóelemzés során ismerik meg a roma fiatalok. Ekkor a tanáruk a cikkek „helyes” értelmezését, a sorok közti olvasást tanítja a tanulóknak, akik ezáltal felismerik a médiában megjelenő, megerősítésre kerülő cigányokkal kapcsolatos sztereotípiákat.

A többségi és a kisebbségi társadalom viszonyrendszere először egy konkrét személlyel való interakcióval, majd pedig interjúkban jelenik meg. Gyakran a szociális szféra dolgozói állnak a másik oldalon, az ő személyük negatívan és pozitívan is feltűnhet, ezzel együtt a többségi társadalom kirekesztő, elutasító és lenéző magatartását emelik ki minden filmben. Minden esetben megjelenik, hogy az esetleges konfliktusok legfőbb forrása a kulturális különbségek meg nem értése, melyet gyakran a különböző sztereotípiákkal kapcsol össze a többségi társadalom.

Önmeghatározás

Az önmeghatározás a magyarokkal szemben is megtörténhet és ez verbálisan is kifejezésre jut. „*A cigányok megtanulják hamar mi azaz élet, mi a szenvedés. A magyarok is szenvednek, de a cigányok többet.*”- hangzik el Csík Juci alkotásában. A szenvedés itt elsősorban a megélhetésért, a mindennapi létért folytatott küzdelmet jelöli. Ebben az esetben a saját helyzetüket egy másik etnikumhoz viszonyítva pozicionálják.

Az identifikációt meghatározza az előítéletekre való reflektálás. „*Mindegy, hogy jársz az iskolába, akkor is rajtad van a „c” betű.*” A Zsani című filmben is a negatív iskolai előítéletesség kapcsán kerül kimondásra az idézett mondat. Azonban ebben a jelenetben egy már elsajátított, elfogadott sztereotípia is elhangzik. „*Nem akarom, hogy olyan elmaradott legyen, mint a többi cigány.*” Gyakran találkozhatunk azzal, hogy a többségi társadalom előítéletei beépülnek a sztereotipizáltak önmeghatározásába, ekkor az elsajátított cigánykép egy legyőzendő jelenségként értelmeződik, amely bár általánosan érvényes, mégis szeretnének attól eltérőkké válni.

A Gypsy Side című film fontos eleme az önmeghatározás. Ez több formában is megjelenik a filmben, egyrészt a rapszámok szövegeiben, másrészt az imidzs kialakítás során valamint az interjúkban is megfogalmazásra kerül. A dalok, még ha angolul is íródnak, mindig tartalmazzák a gypsy¹¹ kifejezést, az identifikáció, a cigányságukra való reflektálás lesz a legfőbb tematika, olyannyira, hogy a film végén lévő versenynél már nem is kérdés, hogy a cigányok kulcsszót választják a fiatalok, amely köré szervezik a dalszöveget. A szövegekben a meg nem értettség, a marginalizáltság és a diszkrimináció mellett pozitív értékek is megjelennek, melyek legtöbbször a jól kiválasztott öltözködési stílushoz kötődnek.

¹¹ angol szó, jelentése cigány

Érdekes önazonosulás figyelhető meg ebben a filmben az afroamerikaiakkal. A rapperek közül többen is kiemelik az interjúk során, hogy fontosnak érzik ezt a hasonlóságot, melyet a többségi társadalommal kapcsolatos helyzetük, valamint a bőrszínük is alátámaszt. Ezt a fajta hasonlóságot a szubkultúra tagjai eltérő mértékben használják ki, néhányan akkulturációval próbálják elsajátítani, amely az öltözködés, a hajviselet, a hétköznapi viselkedés és a rappelés módját is meghatározza a körükben. Ezzel szemben vannak, akik az öltözködésben sem fogadják el teljes mértékben az afroamerikai szokásokat és szívesebben öltözködnének csak hasonlóan, de a „gypsy” felirat feltüntetésével. Az afroamerikaikkal történő interakciók a *Huttyán* című filmben is megjelennek.

Család

A szülő és a gyermeke közti kapcsolat témája is visszaköszön több filmben. Ezek közül a *Zsaniban* az elszakadástól, a családból történő kiemelésről való félelem is megjelenik, mind cselekedetekben, mind pedig a kommunikáció szintjén.

A cigány családról legtöbbet Salamon András *Huttyán* című művéből tudunk meg. A történet szerint Rostás „Huttyán” Károly énekét rögzítették népzene gyűjtők a hetvenes években, majd többször kiadásra került. 1997-ben az album, melyen szerepelt Huttyán dala Grammy-díjat kapott. A család ezért érdekérvényesítésbe kezd és meg sem állnak Párizsig, céljuk a jogos szerzői jogdíj megszerzése. A filmből nem családmoddelt ismerhetünk meg, hiszen Huttyán halála után csonka családról van szó, sokkal inkább a kiterjedt rokonsági hálózat jelentőségét. Az egyik jelenetben a családi tabló kerül le a falról, mely látszólagosan, csak mindenféle fénykép egymásmellé helyezésével jött létre, a fotók mutogatása közben azonban kiderül, hogy a nagycsalád legfontosabb szereplőit láthatjuk rajta. Itt a rokonság emlékeztetének jelentőségére a fényképek kiemelt helyzetével mutat rá a készítő. Egy későbbi részben, amikor búcsúznak a rokonoktól egy emocionálisabb jelenet látható.

A korai házasságkötés és gyermekvállalás jelenik meg az *Ahogyan az Isten elrendeli...* című alkotásban, ahol Olgát kérdezik, aki 15 évesen ment férjhez. Elmondása szerint inkább vállalja korábban a gyermeket és a házasságot, minthogy gyermek nélkül és szűzen halljon meg nőként. Megjelenik tehát a nők önértékelésében kiemelt helyen szereplő gyermekvállalással történő kiteljesedés.

Zene, művészet

A zene fontos szereplője a *Huttyán* című filmnek. Itt a cigányok muzikalitása egy személyen, illetve annak családján keresztül jelenik meg. Különböző autentikus cigánydalok szólnak a jelenetek alatt, de számos esetben direkt módon a felvétel részeként halljuk a zenét. Ezekben az esetekben mindig megjelenik a tánc, esetleg az énekessel együtt éneklés.

Gát Balázs *Gypsy Side* című alkotásában szintén fontos a zene, azonban már nem a hagyományos cigányzene, hanem a rap.

Az alanyok éneklése több filmben is megjelenik, például az *Ahogy az Isten elrendeli* kezdő jeleneteiben.

A festészet, mint téma három filmben eltérő módon jelenik meg. A *Cigány-kép – Roma-kép* már címében is felvállalja a témát, a roma festészet bemutatását. A filmben 12 festő beszél a művészetéről. A szereplők egymás után, a saját otthonukban szólaltatja meg a rendezőpáros, ezáltal a pár perces megismerésük valamivel mélyebb lesz, mivel a személyes környezetükben látjuk őket. Ezek alatt az interjúk alatt a kezdetekről, a művészi pályájukról beszélnek. A film igen széles palettát mutat, hiszen vannak itt naív művészek, tanult festők, elismert és névtelen alkotók is. A képeket nézve arra következtethetünk, hogy a cigány művészet messze nem olyan egységes, mint amilyennek azt gyakran gondolják. A film felveti még a cigányként való érvényesülés nehézségeit, az ezáltal megnyíló lehetőségeket vagy épp korlátokat.

Bancsik György diplomafilmje a *Naivikon* egy naiv festő házaspárt, Oláh Jolánt és Balogh Balázs Andrást mutatja be. Az ő hétköznapijaikba enged betekintést, a mindennapi lét küzdelmeit állítja folyamatosan szembe a művészi élettel.

A 2009-ben készült *Hatszáz év után az első* portréfilm, ahol a festészet nem az elsődleges motívum. A film már címében sem a művész Horváth Jánosra utal, hanem arra az emberre, aki hatszáz év után elsőként szerzett diplomát a családjában. Ez a film egy rendkívül komplex személyiségű cigányembert szed szét és mutatja be az őt leginkább jellemző élethelyzetekben (a vasutas, a festő, a szociális munkás). A festészet kapcsán itt a roma identitás külső és belső megítélése kerül megfogalmazásra.

A témában való elmélyülés, a probléma kibontása tekintetében jelentős különbség van a filmek között. A két végponton a *Hatszáz év után az első* és a *Roma-kép – Cigány-kép* áll. Az előbbi film portréfilmként az identitás összetettségében mélyül el, egészen a motivációkig. Ábrázolja, egymás után felvonultatja a különböző élethelyzeteket. A film

egy olyan egységet szed szintekre, amely maga az ember. Ebben kap különösen fontos szerepet a festészet, amelyet ezeken a szinteken megmutat. Ez a film tehát az antropológia *sűrű leírás* kifejezésével illethető, mely egy adott eseményről, témáról a mély és rétegzett módon kívánja felhalmozni az ismereteket. A *Roma-kép - Cigány-kép* ezzel szemben inkább egy amolyan *ritka leírás* mely bár sok információt használ, például a több, mint tíz adatközlőt, de a kérdéskörök mégis felszínesen kerülnek kifejtésre, ráadásul oly módon, hogy a néző már le is mond a válaszokról, mivel a kérdések is homályosak. A cigány művészet és művészek sokfélesége mellett azzal érvelnek a szerzők, hogy egymás után mutatják be az eltérő személyiségű, és különbözőmódon alkotó festőket, ez az információ, következtetés azonban nem válik katartikus filmélménnyé. A témában jóval több rejlik, bizonyítja ezt az is, hogy a film utolsó egyharmadában újabb témák kerülnek a felszínre, ezek azonban már nem kerülnek kifejtésre, a téma addigra kifulladásra, a néző pedig elfárad. A *Naivikon* cselekménye több szálon fut, azonban ezek az egymást követő jelenetek nem egymásra épülnek, nem elmélyítik a témában az ismereteinket, hanem ellentétesek, ezért a film feszültté válik.

A roma identitás és a festészet kapcsolata a *Roma-kép - Cigány-képben* központi kérdésként jelenik meg, azonban bemutatja, hogy nem lesz egységes, tehát az etnikai hovatartozás, nem válik kizárólagos ihletforrássá. Számos olyan festőt látunk, akik kiemelik, hogy a cigánysággal foglalkoznak, a cigányság történetét, mítoszait próbálják belevinni a képeikbe, elsősorban tanító szándékkal, szinte már tájékoztató jelleggel. Ezeknél a művészeknél tehát a közös múlt válik főszereplővé, mások a személyes emlékeik megfestését emelik ki, amelyeket tipikus cigány kulturális mintáknak tekintenek. A harmadik típus, a képiségben, színkezelése miatt tartja magát roma festőnek, míg az utolsó csoport a festészet érvényesítése kapcsán. A *Naivikonban* ezek a típusok mind szerepet kapnak, külön-külön jóval mélyebben kifejtve, mint az előző filmben.

Osgyáni Gábor alkotásában nem a festészet a központi motívum, hanem a pozitív minta. Ezt a jelenséget nevezi Örkény Antal sikermotívumnak, jelentőségét az adja, hogy a többség egyik stigmáját a sikertelenségnek mond nemet és segít azt a kisebbségi identitásból is kiűzni. (Örkény 2005: 8) Horváth Jánosnál is megjelenik a festészetében a személyes emlékezet, a rendező azonban ezt nem vetíti ki általános cigány-képpé. Amikor a főszereplő a képeken látottakat, mint gyermekkori emlékeit interpretálja a néző Horváth Jánost ismeri meg és nem egy cigány festőt. Osgyáni Gábor filmje tehát remek példa arra, amit Bori Erzsébet a cigány-tematikájú dokumentumfilmek paradigmaváltásának nevez,

vagyis, hogy az eddigi nyomorjelentések helyett a pozitív minták és a sztereotípiákkal való szembehelyezkedés kerül középpontba. (Bori 2005, 4.)

Úgy gondolom, hogy a három film legfontosabb közös kérdése az, hogy miként érvényesülhetnek a roma festők. Mindegyikben megfogalmazódnak a kisebbségi léthelyzetből adódó előnyök és hátrányok. A filmek ezáltal nem használják, hanem bemutatják és elemzik a sztereotípiákat. Megtudjuk, hogy mivel a cigányművészetet gyakran egységesnek tekintik, ezért ha valaki eltér ettől az irányvonalától nehéz lesz érvényesülnie, mivel hirtelen nem lesz hiteles cigány festő, ha azonban pontosan az elvártaknak megfelelően alkot, akkor csak, mint cigány festőt fogják értékelni. A filmekben tehát megfogalmazódik, hogy a festészet, hogyan segítheti elő a cigány identitásépítést és hogyan zárja keretbe azt. Elősegítheti, amikor a közös múltat, történelmet dolgozza fel, vagy ha a saját emlékeket jeleníti meg tipikusan cigány történetekként. Azonban a művészet megítélésekor az etnikai hovatartozás bekebelez a festőket, ahonnan kitörni nehéz, és ami miatt a festőművész megnevezés elé mindig oda kerül a cigány jelző is.

Etikai kérdések és politikai korrektség a filmekben

A filmek kapcsán felmerülnek a készítésükkel kapcsolatos etikai kérdések is. Ahogyan arról már az etnográfiai film kapcsán volt szó az ábrázolásmód lehet megfigyelő és résztvevő. Az elemzett filmek módszertanukat tekintve inkább az utóbbinak felelnek meg, ezáltal antropológiai filmként kategorizálhatjuk őket. Természetesen a résztvevő ábrázolásmód mértéke nem egységes, ezáltal eltérő etikai kérdések merülnek fel. Véleményem szerint az identifikáció megkonstruálása kapcsán merülhetnek fel a leginkább ezek a dilemmák, hiszen az elemzett alkotások mindegyikében reflektálnak az alanyok a cigány származásukra, azonban ez mindig a kívülálló számára összefoglalt önkép. Ez a jelenség ennek ellenére hitelesnek tekinthető, ugyanis a történetek elbeszélésekor kerül elmondásra a szereplők által, illetve egy adott szituációra kinyilvánított reakcióként kerül megfogalmazásra, nem pedig egy irányított interjúszituációban, ahol a vezérfonal főtémája az etnikus önkép. Tehát az ábrázolásmód kapcsán felmerülő etikai kérdésre, mégpedig, hogy egy egyszeri, az idegen számára megkonstruált és ebből adódóan hiteltelenebb önképpel van-e dolgunk, azt a választ adhatjuk az elemzett filmek alapján, hogy mivel ezek a reflexiók nem a film által kreált élethelyzetekben születnek meg, illetve nem irányított

kérdésekre adott válaszként, a szereplők elmondása által biztosított legalizációs keretbe ágyazva halljuk, vagy adott szituációra való reakcióként, ezért hitelesnek tekinthető.

A filmek kapcsán felmerül az objektivitás és szubjektivitás kérdése, melynek szakirodalmi háttérét a Dokumentumfilm című fejezetben ismertettem. A témakör ismét az ábrázolásmódhoz kötődik, mely a romafilmek esetén a szerzői jelenlét súlyával mérhető, amely szintén széles skálán mozog az elemzett alkotásokban. Míg a *Tollas* című filmben bár hallunk egy-két kérdést, mégsem érzékeljük az interjúsituációk során az alanyok irányítását a kérdésfeltevések alkalmával, addig az *Ahogy az Isten elrendeli*-ben a kérdező szubjektív véleményét, értékítéletét, sőt az adott helyzet, konfliktus kezelésére tett javaslatát is halljuk. A filmek döntő többségében a szubjektivitás megjelenése ezen a szinten nem zavaró, azonban az utóbbi filmnél a megértést befolyásolja, mégpedig azért, mert az ábrázolt mikrotársadalmat a film e pontjáig sem sikerült „átélhetővé” tennie, hiszen számos információ nem került kimondásra, ezért a filmkészítő ilyen jellegű „kiszólása” még inkább eltávolítja a nézőt és az addigra esetleg kialakult toleráns hozzáállása könnyen visszakerülhet a megfigyelő pozíciójába.

A dokumentumfilm számos célja és funkciója közül az egyik legfontosabb a tanítójelleg, melyben a társadalmi illetve kulturális különbségek iránti toleranciára történő „nevelés” is megjelenik. A kutatás témáját éppen az a diszkrépancia határozta meg, amely a kulturális diverzitáson túlmutató társadalomjobbító célok és a dokumentumfilmek által ábrázolni kívánt illetve a velük szemben elvárt „valós cigánykép” között húzódik. Az elemzés szerint azonban nem meghatározó a „szépítő” szándék, jóval nagyobb szerepet játszik a sztereotípiák újraértelmezése. Ehhez kapcsolódik a politikai korrektség kérdése is.

A politikai korrektségre való törekvés valóban hatással van a romákat ábrázoló dokumentumfilmekre, azonban nem oly módon, ahogyan az a hipotézisben felállításra került. Az eszközei ugyanis más jellegűek, mint a nyelvhasználat során, azonban a célja azonos. A filmes ábrázolásban nem megy végbe eufemizmus, nem a sztereotípiák szépítése, esetleges „kiváltása” történik, hanem inkább a sztereotípiák kontextusba ágyazása, az újraértelmezést segítő információk közvetítése jelenik meg. Ezáltal teljesül a politikai korrektség által is meghatározott cél, mégpedig a másság tiszteletben tartása.

Hipotézisem, mely szerint a politikai korrektség olyan formában konstruálja meg a cigányképet, hogy azáltal bizonyos jelenségek megszépülnek, vagy éppen tabuvá válnak megdőlt, hiszen az eufémizmus nem következik be, a tabuvá válás is csak néhány eseten megy végbe. Ehelyett a sztereotípiák háttérében lévő folyamatokra és okokra próbálják

rávezetni a nézőket a filmkészítők, melyhez különböző eszközöket használnak az interjú szituációktól a narrációig.

Összegzés

Dolgozatomban a rendszerváltás után készült roma tematikájú dokumentumfilmeket vizsgáltam a politikai korrektség és a dokumentumfilm készítés etikai elvárásainak tükrében.

A kutatás alapkérdése volt, hogy a politikai korrektségre történő törekvés milyen formában jelenik meg a kiválasztott alkotásokban, és hogy milyen közös szempontok alapján válnak rendszerezhetővé a filmek.

Az elemzéshez szükséges dokumentumfilmes irányvonalak, etikai dimenziók és a politikai korrektség leírása után a romákkal kapcsolatos előítéletek főbb csoportjainak megjelenési módját vizsgáltam, azokat melyekre a kiválasztott filmek reflektálnak. Ezek a következők voltak: a telepi lét, a munkavállalás, a többségi társadalom – kisebbségi társadalom, az önmeghatározás, a család valamint a zene és festészet témakörök.

Ahogy az hipotézisemben szerepelt ezek a sztereotípiák bizonyos esetekben tabuként jelennek meg. A munkavállalás kapcsán például nem kerül kimondásra a „munkakerülés” sztereotípiája, hanem egyből a legalizációs keretet építik fel a szituációk és interjúk, amelynek következtében a bemutatott esetek kivételekként jelennek meg.

Ebben az esetben olyan formában kerülnek a sztereotípiák nyílt kimondását és kezelését, hogy emiatt valódi tabunak tűnnek, valamint mint a szerzők teljesen elhatárolódnának ezektől a nézetektől, nem is ismernék ezeket az előítéleteket. Az ábrázolásmód ezáltal nem lesz semleges, vagy objektív. A sztereotípiák azonban ettől függetlenül megjelennek, sőt kiemelt szerepet játszanak a filmekben, de nyílt megjelenítésük nem minden esetben valósul meg.

A munkavállalás eseti bemutatásával szemben sokkal könnyebben általánosítható szituációk kerülnek bemutatásra a többségi társadalom és a kisebbségi társadalom viszonyának bemutatása során. Ezt erősítik az interjúszituációk is, melyekből szintén sokkal inkább kirajzolódik egy egységes kép. Ez gyakran a magyarázatok, például a nyílt konfrontáció megértésének alapja lehet.

A telepi lét ábrázolása a legegységesebb, itt a sztereotípiák feloldását, a politikailag korrekt ábrázolásmódot azzal éri el a szerzők, hogy az életmódot nem etnikai sajátosságként, hanem a mélyszegény kultúra részeként mutatják be.

Az identifikáció kérdése minden filmben megjelenik, az önmeghatározás mindegyikben szerepet játszik. Ezt a filmek többségében transzparens ábrázolásmóddal érik el a szerzők, ekkor az önmeghatározás gyakran verbalizálva jelenik meg.

Az elemzett filmekben tehát valóban megjelennek a vizsgált sztereotípiák, azonban az ábrázolásmódjuk, értelmezésük igen különböző lehet. Míg egy-egy témacsoporton belül könnyen találhatunk irányvonalakat, szerzőktől, műhelyeiktől függetlenül a sztereotípiák egymáshoz képest igen differenciált módon jelennek meg. Mindegyik kapcsán megfigyelhető a dokumentumfilm készítés etikai elvárásainak történő megfelelés, mint például a kulturális diverzitás nézetének átadása valamint a politikai korrekt ábrázolásmód, mely nem eufemizmusként, hanem a sztereotípiák újraértelmezéseként valósul meg.

Az elemzett filmek módszertanukban az antropológiai filmnek felelnek meg, ugyanis nem csak bemutatnak egy jelenséget, hanem kifejtik és elemzik is azt. Ehhez gyakran interjúzást alkalmaznak a filmkészítők, mivel „hagyni kell a szereplőket, hogy magukat mutassák be”¹², így ezeket a kérdéseket, problémákat maguk az alanyok foglalják össze és tárják fel.

Kutatásomat a továbbiakban hasonló struktúra alapján szeretném kibővíteni a roma tematikájú televíziós riportműsorokra is.

¹² Kőszegi Edit, idézi Gőzsy Kati – Strommer Nóra: *Nézők nélkül a katartikus cigányfilmek*. [online] Hozzáférés: <http://index.hu/kultur/pol/2009/02/19/0250239/>

Bibliográfia

- Heltai Gyöngyi- Kovács Katalin: *Dokumentum – film – antropológia*. MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont Dokumentum-füzetek 11. 1999.
- A. Gergely András: *Filmbeszéd és antropológiai szövegértés*. In: *Dialektus Fesztivál 2002.Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Budapest, 2002, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.
- Balázs Géza: *A nyelvi kultúra és a politikai korrektség*. In.: *Alkalmazott nyelvtudomány* 2004, IV. évf/2. szám.
- Balázs Géza: *Nyelvi tabuk a médiában* In: H. Varga Gyula (szerk.): *Tanulmányok a kommunikációtudomány köréből. A médianyelv bulvárosodása*. Líceum Kiadó, Eger, 2009.
- Bálint Emese: *Dokumentumfilm és (ön)reprezentáció*. In: *Korunk*, 1999./ 9.
- Báron György: „*Három jó dokumentumfilmet akartam csinálni*” *Filmvilág*. 1982/11.
- Bori Erzsébet: *Cigányutak*. *Filmvilág*. 2005/6.
- Cseresnyési László: *Gondolatok az etnonimákról és a nyelvi neurózisról*. In.: *Alkalmazott nyelvtudomány* 2004, IV. évf/2. szám.
- Cseresnyési László: *Nyelvek és stratégiák*. Tinta Kiadó, Budapest, 2004.
- Csongor Anna – Szuhay Péter: *Cigány kultúra, cigánykutatások*. BUKSZ, 2 sz., 1992.
- Forray R. Katalin: *Romológia – Ciganológia*. Dialóg Campus Kiadó, 2000.
- Galgóczi László: *Politikailag korrekt? Társadalmilag becsületes!* In.: *Alkalmazott nyelvtudomány* 2004, IV. évf/2. szám.
- Glacz Ferenc (szerk.): *A cigányok Magyarországon*. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1999.
- Gorács Anikó: *Határátlépők*. *Filmvilág*. 2009/7.
- Gőzsy Kati – Strommer Nóra: *Nézők nélkül a katartikus cigányfilmek*. [online] Hozzáférés: <http://index.hu/kultur/pol/2009/02/19/0250239/>
- Heltai Gyöngyi: *Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban*. In: *Dialektus Fesztivál 2002.Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Budapest, 2002, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.
- Hidasi Judit: *Hozzászólás a „politikai korrektség”-hez*. In.: *Alkalmazott nyelvtudomány* 2004, IV. évf/2. szám.
- Hickethier, Knut: *Film- és televízióelemzés*. Budapest, 1998, Krónika Nova.

- Horváth Kata: *A ki nem mondás rendje*. AnBlok, 4. szám. 2010.
- Kertész András: *A kognitív nyelvészet lehetőségei és korlátai*. Magyar Nyelv XCVI (2000), 402-418
- Király Jenő: *Frivol múzsa. 1–2*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
- Kontra Miklós: *Baj-e, ha valaki lenégerezi a feketét?* In.: *Alkalmazott nyelvtudomány* 2004, IV. évf/2. szám.
- Kovács Éva: *Fekete testek, fehér testek – A „cigány” képe az 1850-es évektől a XX. század első fléig*. Beszélő, 1. sz. 2009.
- Kovai Cecília: *A „cigányozásban” rejlő lehetőségek*. AnBlok, 4. szám. 2010.
- Kuliffay Anna: *A politikai korrektség bénító hatása*. Online. Hozzáférés: <http://empiriama magazin.com/90esevek/Politikai%20Korrets%C3%A9g%20B%C3%A9nit%C3%B3%20Hat%C3%A1sa.htm>. [2012.03.20]
- MacDougall, David: *A megfigyelő filmen túl*. In: *A valóság filmjei, Dialektus Fesztivál 2004*. Budapest, 2004, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.
- Margitházi Beja: *„Ne filmezzenek minket. Egyszerű emberek vagyunk...”* In.: *Korunk*. 1994/12
- Nichols, Bill: *A dokumentumfilm típusai*. In: *Metropolis 2009/4*.
- Örkény Antal: *Cigány film vagy roma film?* Filmvilág. 2005/6.
- Plantinga, Carl: *Dokumentumfilm*. In: *Metropolis 2009/4*.
- Pócsik Andrea: *A romák ábrázolása a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmekben*. *Metropolis* 2004/2.
- Pócsik Andrea: *Romafilmek és roma filmek* (online) Forrás: <http://www.asziv.hu/?newart=9&newmag=12&show=arch>
- Pócsik Andrea: *Filmek, Filmi mesék és paramichák*. In: *Vigilia* 2011/3
- Renov, Michael: *A dokumentumfilm poétikájának megelőlegzése*. In: *Metropolis 2009/4*.
- Ruby, Jay: *Vizuális antropológia*. In: *A valóság filmjei, Dialektus Fesztivál 2004*. Budapest, 2004, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.
- Young, Colin: *A megfigyelő film*. In: *A valóság filmjei, Dialektus Fesztivál 2004*. Budapest, 2004, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.
- Winberger, Eliot: *A kamera törzs*. n.a.
- Zalán Vince: *Fejezetek a dokumentumfilm történetéből*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1983

Filmográfia

Bancsik György: *Naivikon* (2003)

Baranyi Mária: *Zsani* (2008)

Bódis Kriszta: *Meleg szerelem* (2006)

Csík Juci: *Tollas* (2004)

Gát Balázs: *Gypsy Side* (2006)

Kőszegi Edit – Szuhay Péter: *Cigány-kép – Roma-kép* (2002)

Mohi Sándor: *Ahogy az Isten elrendeli ... Olga filmje* (2000)

Osgyáni Gábor: *Hatszáz év után az első* (2008)

Salamon András: *Huttyán* (1997)

Szederkényi Júlia: *Tigrisfej* (2007)

Szuhay Péter: *Pászítás* (2005)