

**[K r i t i k a]**

## Új érzékenység a tudományban, avagy a romaképkutatás pátoszformái

PÓCSIK ANDREA: *ÁTKELÉSEK. A ROMAKÉPKÉSZÍTÉS  
(AN)ARCHEOLÓGIÁJA*. BUDAPEST: GONDOLAT KIADÓ, 2017

Írható-e radikális (ön)kritikai mű a Másik ábrázolásáról, ha nem mély ellentmondásból születik? És lehet-e igazán nagy művet írni az ellentmondás mély átélése és szóvá tétele nélkül? A Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál és a Romakép Műhely című filmprogram alapítójaként és ez utóbbi vezetőjeként, kiállítás- és filmkurátorként, továbbá kutatóként, kritikusként és aktivistaként ismert Pócsik Andrea tizenöt év romaképkutatásának összegzéseként 2017-ben megjelent *Átkelések* című könyvét több expliciten tett ellentmondás feszíti. Ezek közül az első és legfontosabb így hangzik:

„Egy etnikai kisebbség reprezentációjának kritikai elemzését egy többségi kutató végzi, miközben a jelenlegi társadalmi egyenlőtlenségek felszámolásának egyik legfontosabb kihívása a merev hatalmi viszonyok aláásása”. Pócsik Andrea a többség-kisebbség hatalmi hierarchiájában meghatározott pozíciót elfoglaló, nem roma kutatóként hozzá hasonló többségiek készítette romaképek megközelítő pontosításának erősen kritikai szándékával írta a könyvét.

A szerző az első, személyes kutatói álláspontját tisztázó fejezetben kettős retorikai manővert alkalmaz, amely alatt nem őszintétlenség, sokkal inkább megkomponált védőbeszéd értendő. Elsőként egy hasonló cipőben járó kutatót (Trinh T. Minh-ha) idéz, aki a szerző számára precedens értékű, és aki vietnami amerikaiként forgatott önreflexív-kritikai asszamlázs filmet szenegáli nőkről. Majd egy szerződést emleget fel, amely egy roma származású művész (Kállai Henrik) és a szerző által vezetett filmklub (Romakép Műhely) közti kvázi performatív jogi aktusként elkötelezi a benne résztvevőket, és előírja számukra – köztük a szerző számára is – a „roma” jelző önkritikus és reflexív használatát. „Ezzel [értsd egy kritikai filmes előkép és egy kortárs művészi akció megidézésével] reményeim szerint sikerül közelebb kerülni annak az ellentmondásnak a feloldásához, hogy a politikai tettként, episztemikus ellenállásként értelmezhető kutatói munka,

amelynek tárgyai a nem romák által romákról készített filmek, egy nem roma tudós elképzelései szerint is hozzájárulhasson a társadalmi egyenlőtlenségek csökkenéséhez.” (pp. 30–31. kiemelés az eredeti szövegben) A szerző a könyv egy másik helyén így határozza meg kutatásának tárgyát, amellyel egyben hatásosan fel is oldja az abból eredő ambivalenciát: „A kérdés politikai megoldását annak az (an)archeológiai megközelítésnek a gyakorlásában láttam, amely bár romaképeket vizsgál, valójában létrehozásuk (nem roma) szándékait és fogyasztásuk (nem roma) körülményeit kutatja: egy olyan társadalmi és történelmi láttelelet kíván létrehozni, amely ebből az ambivalens szerzői pozícióból válik láthatóvá. Tanulságul vagy bizonyosságul szolgálhat azoknak a rögzült viselkedés- és beszédmódoknak a megismeréséhez vagy megítéléséhez, amelyek napjainkban a demokrácia értékrendszerét – nemcsak a romákra, mindannyiunkra nézve – veszélyeztetik.” (pp. 40–41.)

Tehát ebből a szerzői pozícióból vizsgálatnak a kiválasztott korszakok és paradigmatis romaképeik. Az etnikai származáshoz, illetve a megszólalás ebből fakadó legitim/illegitim voltához kapcsolódó ambivalencia a könyvben további, expliciten tett ellentmondásokkal egészül ki, és ezek szorosan összefüggenek egymással. Ilyen a befogadásban feltételezett közösségalkotás, a „mi”, amelynek genderalapon nem magától értődő volta Susan Sontag közvetítésével Virginia Woolftól származik: miért néznék a szenvedés képeit azonos módon nők és férfiak? Pócsiknál ez a huszadik század első harmadából (Woolf), illetve a 2000-es évek elejéről (Sontag) származó, a háború képeit tárgyaló feminista kritika átalakul, és immár a többségi „kiváltságosok” által alkotott „mi”-t tagadja az etnikai kisebbségekről alkotott művek vonatkozásában. Az ellentmondás itt abban rejlik, hogy ez a radikális egységkritika etikai alapon és folyamatosan *többszámúban beszélve* kéri számon a kevésbé elmosódott, önreflexív romaképeket. Azonban nem tehetünk úgy, mintha ezek az ellentmondások itt keletkeztek volna a szemünk előtt, ebben a könyvben. Hiszen épp arról van szó, hogy a szerző megörökli az ellentmondásokat, és a mottóban említett deleuze-i szerszámosládája, vagyis kiterjedt elméleti apparátusa segítségével megpróbálja tematizálni ezeket. A kutatói önreflexió ennek a könyvnek a sok közül az egyik legnagyobb erénye, és ennek érzékeltetéséhez választottam címet a jelen recenzióknak.

Pócsik Andrea egy újfajta érzékenységet képvisel a hazai tudományban, és ennek több jelét is látjuk a könyvben. Ezek közül az egyik a kutatói pozíció már említett ellentmondásának nyílt tárgyalása, egy másik, az előbbivel szorosan összefüggő motívum a diskurzus személyessé tétele. A cím és a könyv központi fogalma az *átkelés* (angolul *passing*, más fordításban 'színlelés', 'átjárás', vagy egyszerűen 'átmenés', „ahogy egy vizsgán átmegyünk/átcúsunk”, ez utóbbi Orbán Katalin megoldása a fordításra). Amiként az új érzékenység 80-as évekbeli hullámának egy újfajta személyesség jelentette az egyik hitelesítő vízjelét, szemben az ideológiák által elhasznált többszámmal, úgy jelenik meg Pócsiknál is a személyesen megelevenedő kutatói „én”, aki/ amely itt létrejöttének, identitásváltozásainak, vagyis „átkeléseinek” folyamataiban látható. A kutatói én performatív átkeléséről, illetve ennek az átkelésnek az egyes állomásairól a bevezető fejezetben olvashatunk, és ezt a performatív tettet hivatottak megismételni a kötet esettanulmányai, és hivatott igazolni a könyv többretegű címe. A cím tehát jelenti egyrészt a „személyes, intellektuális átkelést”, másrészt a romákat megjelenítő filmek szereplőinek *valóságos sorsa* és *fiktív szerepe* közti átmenetet, és így a dokumentum és fikció (vagy a szerző által Dantótól kölcsönzött fogalom párral: motívum és modell) közti folyamatos forgalmat.

A könyv fő tézise szerint a 20. századi magyar és európai filmes hagyomány roma karaktereket megjelenítő darabjaiban zajló átkelések vagy átmenetek *elmosódtak*, és ennek az elmosódottságnak egyszerre vannak (az esetek túlnyomó többségében a mindenkori roma közösségekre és egyénekre hatóan negatív) társadalmi és politikai következményei. Az egyes filmek a szerző felfogásában nem pusztán filmtörténeti jelenségek, hanem és elsősorban *emlékezeti alakzatok*, ebbéli természetükben és a fent említett elmosódottságukból fakadóan a kulturális emlékezetben betöltött helyük súlyosan ambivalens. A második fejezetben tárgyalt, „allegorikus átkelésként” jellemzett Riefenstahl-filmek (*A hegyek alján* [Der heilige Berg, 1926]; *Kék láng* [Das blaue Licht, 1932]) története mesei, de eljátszott mitikus időtlenségüket történelmi szerepük miatt viszi perre a szerző. Az egyikben Balázs Béla működött közre társszerzőként, de ebbéli minőségében a náci Németországban törölték a nevét a filmről,

a másikban koncentrációs táborból való roma kényszer-munkásokat alkalmaztak statisztaként a spanyol cigányromantika megteremtéséért, de őket is törölték, először az életből, aztán pedig a filmhez kapcsolódó történetüket is megpróbálták törölni. A harmadik fejezetben az 1908-as dánosi rablógyilkosságról készült, rekonstrukción alapuló híradót, valamint Kálomista Gábornak a Marian Cozma-gyilkosságról készült, szintén a romák kriminalizálására építő és e célból újrarájátszó jeleneteket alkalmazó *Szíven szúrt ország* (2009) című dokumentumfilmjét állítja párhuzamba a szerző, és a megmerevedett, önmagát ismétlő történelem termékeiként, „tendenciózus átkeléseknek” írja le őket. Bár az elsőt csak leírásból ismerjük, de tudhatóan mindkét alkotás „dokumentum”-rangra tartott/tart igényt, és a maguk idejében és módszereivel, hasonló manipulációs technikák segítségével keltek át a rasszista modellalkotásba. A negyedik fejezet Kalmár László 1941-es *Dankó Pista* című filmjének társadalmi és kulturális kontextusát elemzi. A *Dankó Pista* a „népszerű, szórakoztató átkelés” példája a könyvben, amely a roma társadalmi határátlépés vagy státuszemelkedés melodramai példázatán keresztül látszólag emancipatív munkát fejt ki, de a szerző szerint végül egy hamisra sikerült cigány művészsors-allegória születik, amely „*megszilárdítja a fennálló hatalmi viszonyokat*”. Összehasonlíthatatlanul progresszívebbek az 1962-ben és '68-ban született, a roma közösségekkel ápolt szolidaritásukkal a korból kitűnő Sára Sándor-filmek, a „képpoétikai átkelésként” értékelt *Cigányok* (1963) című lírai dokumentumfilm és a *Feldobott kő* (1969) című játékfilm, melyek ugyanakkor a szerző szerint modellalkotásukban a passzív cigány áldozatiság képeire építenek. A fenti filmek által alkotott, többé vagy kevésbé elmosódott történelmi szekvenciából kiragognak azok a romaképek, amelyek mintegy viszonyítási alapul szolgálnak, így a könyvben utolsóként elemzett, de a szerző kánonjában a legelsőként szereplő két mű, Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (1978) című dokumentumfilmje (a „módszertani átkelés” példajaként a könyv egyik leghosszabb elemzése), valamint egy kortárs képzőművészeti kollaboráció és „(an)archeológiai átkelés”, a Gruppo Tökmag *Sárkány Lee* (2017) című árnybábjátéka. Schiffer esetében a hagyományos megfigyelő dokumentumfilmből a situációs dokumentumfilmbé történik átkelés, a Tökmag Gruppo esetében pedig egy

médiaarcheológiai átmenetnek vagyunk tanúi, amelyben a képregénybeli főhős új életre kell a kortárs remediáló akció keretében. Mindkét átkelés ugyanabba a tudás- és hatalommegosztó irányba tart, ennek eredményeképpen kitisztultan, jól láthatóan állnak előttünk, és a modellalkotás csapdái is elkerültek, hiszen a formaalkotó *poétikát* mindkét műben a részvételiségre alapozott *politika* tartja egyensúlyban, állítják a kapcsolódó elemzések.

Ez áll a változókat tekintetbe véve Moholy-Nagy László *Nagyvárosi cigányok* (Gross-Stadt Zigeuner, 1932) című filmjére is, amely viszont egy korábbi fejezetben kap helyet, a Riefenstahl-filmek történeti kontextualizálását segítő. Mindez alkalmat szolgáltat arra, hogy néhány mondatban utaljunk Pócsik módszerére, amelynek egyik lényeges, az átkelés metaforája szempontjából is értékelhető eleme a kurátori szemlélet. A szerzőnek a foucault-i genealógián és (többek között) az elsässeri médiaarcheológián élesztett kultúrakutatói tekintete, amikor csak teheti, összehasonlít, és a kiválasztott filmeket megrögzötten más filmekben keresztül nézi. A komparatív módszer szinonimájaként talán metaforikusnak hangzik, de a kurátori szemlélet nagyon is konkrét, és megjelenik az egyes fejezetek végére beillesztett akcióleírásokban is, melyek az adott fejezet témájához kötődnek, ám azokat *kiterjesztve* bemutatnak egy-egy megvalósult (vagy épp nem megvalósult) kiállítást, akciót, tervet, ajánlatot. Ebbéli minőségükben a szerző kurátori aktivizmusáról tanúskodnak, ami a személyességgel párhuzamos, azt szervesen kiegészítő másik elkötelezettség a könyvben.

Az *Átkelések* című könyv szerzője *személyesen érintett* a témájában („Az én személyes, képzeletbeli szerződés-kötésem eredménye ez a könyv”), és az érintettséget egy erőteljes azonosulásvágy is kifejezi, elsősorban azok irányában, akiket modelleként gyarmatosított a többségi tekintet képeik kisajátításával (testük uralásán túl), továbbá azok irányában, akik elméleti-történeti-művészi előképként és mintaként szolgálnak a szerző számára (például Moholy-Nagy László vagy Trinh T. Minh-ha). Ugyanakkor a szerző kutatói módszerét a *távolságtartásként* is érthető folyamatos önreflexió jellemzi, ahogy újra és újra ellép az elfoglalt pozíciójától, és megpróbálja kívülről látni azt. A patetikus azonosulásvágyat a jellegében ironikus önreflexív távolságtartás ellenpontozza, és a kettő közti oszcillálást a könyv egyik alapterminusával vég nélküli átkelésként is azonosíthatjuk.

(Az ironikus reflexió és a patetikus identifikáció kettősége romantikusként engedi értelmezni a szerző alapállítását.) A könyv egyik legfontosabb leckéje a személyes vonatkozásoktól abszolút nem függetlenül, hogy az identitást, az identitások közti mozgást, az átkelést, az átkelésre való készülődést, vagy akár az átkelés megtagadását elsősorban a könyvben „életrajzi térnek” nevezett társadalmi mikro- vagy makrokontextus határozza meg, és az átkelések modellként való, elmosódásra sokszor hajlamos megképződését a kontextusok kritikai elemzésével újra és újra tisztáznunk kell. Az *Átkelések* által megjelenített tisztázó intellektuális pátozszformula (Aby Warburg képanropológiájának kulcsszavát idézve) a mai magyar társadalomban elfoglalható etikus kutatói pozíció egyik kiemelkedő változata.

Müllner András

## Család és film

BLOS-JÁNI MELINDA: A CSALÁDI FILMEZÉS GENEALÓGIÁJA. ERDÉLYI AMATŐR MÉDIAGYAKORLATOK A FOTÓZÁSTÓL AZ ÚJ MOZGÓKÉPFAJTÁKIG. KOLOZSVÁR: ERDÉLYI MŰZEUUM-EGYESÜLET, 2015

Blos-Jáni Melinda doktori kutatásait összefoglaló könyve a magyar nyelvű szakirodalomban zászlóvivőként kalauzol körbe a családi filmezés jobbára mellőzött területén. A szerző az első, kutatási perspektivákat felvázoló fejezetben egy olyan teoretikusi attitűdöt ír körül, amelyhez könyve további részében következetesen tartja magát: „Az a kutató, aki történeti, elméleti kérdésekkel foglalkozik, valójában társadalomtörténész is, ugyanakkor a médiafogyasztás, médiahasználat antropológusa is, aki egyfajta, médiatörténet(ek)hez és -elmélet(ek)hez kapcsolódó tudást tár fel.” (p. 11.) Ennek fényében kerül sor a következő fejezetben egy fontos terminológiai pontosításra is, melynek során a szerző kitér azokra a rokonértelmű kifejezésekre, amelyek esetleg összetéveszthetőek a családi filmmel. Az 'amatőr film', a 'privát film' és a 'home movie/video' mind olyan tágabb fogalmak, amelyeknek részét képezheti a családi film is, ilyenként tehát ez nem azonosítható egyikkel sem. (pp. 14–15.) Blos-Jáni szerint a családi film fogalmának valódi tartalmát az adja, hogy