

Müllner András

„Ég óvjon bennünket, hogy a *Gyökerek* magyar mását lássák majd benne...”

Gyarmathy Livia *Koportos* című filmjéről

A *Koportos* kánonvitája

Gyarmathy Livia *Koportos* című filmje kritikus mű a magyar filmtörténetben. Már bemutatásakor viták öveztek, az értelmezések több ponton eltértek egymástól, és a nézeteltérés évtizedek múlva is élénken élt. A rendező 2014. február 26-án volt a Romakép Műhely nevű filmprogram vendége, ekkor Danis Tanović *Epizód egy vasgyűjtő életéből* (*Epizoda u životu berača željeza*, 2013) című filmje volt műsoron a filmklubban, és egy részlet a *Koportosból* (1979).¹ A két film (részleges) együtt vetítése azért tett szert különös fontosságra, mert az *Epizód...* civil szereplőkkel forgatott, az ő életük (tragikus) eseményének újrarájátszásán alapuló film, ilyenformán közeli rokonságban van a Budapesti Iskola fikciós dokumentumfilmjeivel. Ezek a maguk módján sokfélék, és a játékfilm és a dokumentumfilm közti széles spektrumon helyezkednek el, ebbéli természetükben műfaji-műnemi hibriditás jellemzi őket, ebben viszont mindannyian osztoznak.² Az *Epizódhoz* például az újrarájátszás tekintetében és szerep-

lői etnikai karakterének szempontjából is közel áll Moldován Domokos *Rontás és reménység* (1981) című filmje, amit ugyanabban az évadban szintén programra tűzött a Romakép Műhely.³ A program során Gyarmathy Livia (a jelenlevők számára némileg érthetetlen módon) nem akart nyilatkozni a Tanović-filmről, tekintettel a rendező távollétére, így a közönség kénytelen volt regisztrálni a rendező makacsságában azt a közönség szempontjából abban a pillanatban diszfunkcionális morális állhatatosságot, ami őt egész életében jellemezte. A rendező áttételesen mégis beszélt az *Epizód...*-ről, hiszen a Budapesti Iskola és a roma tematika kapcsán rövidesen felmerült a *Cséplő Gyuri* című Schiffer Pál-film (1978). Amikor a Romakép Műhely hallgatója, a kérdező Sándor Emese a *Koportost* és a Budapesti Iskolát egy mondatban említette, Gyarmathy Livia tiltakozni kezdett, és elhatárolódott („semmi közöm a Budapesti Iskolához”), és bár szembeállították azzal, hogy az intézményi (többek között forgalmazói) kanonizálás is oda sorolja (a DVD-re is az van írva), ő azzal érvelt, hogy „a Budapesti Iskolában nem

1 Élet a közeli Balkánon. *Romakép Műhely* (2014. 02. 26.) <https://www.youtube.com/watch?v=nBSv5GDnzdY> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 30.) – A Romakép Műhely egy társadalmi ügyek iránt érzékenyítő, médiatudatosságra nevelő közösségi filmklub és egyetemi kurzus. A filmklub résztvevői alapvetően a magyarországi roma közösségek és roma származású személyiségek dokumentumfilmes ábrázolását elemzik a kritikai elméletek eszköztárának segítségével, de az általuk vetített filmek bármilyen sérülékeny kisebbségi közösségről szólhatnak. A filmklub igyekszik aktív kapcsolatokat építeni roma és nem roma civil közösségekkel és kulturális intézményekkel, hogy a műhelyben folyó kutatást ily módon is társadalmassítsa és demokratizálja. <http://romakepmuhely.hu/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 04. 07.)

2 Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest: Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015. Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola*. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, 2005. Török Ervin (szerk.): *A Budapesti Iskola utóéletei. Apertúra* 8 (2013) no. 3. <https://www.apertura.hu/2013-tavasztartalom/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 30.)

3 Búbáj. *Romakép Műhely* (2014. 04. 02.) <https://www.youtube.com/watch?v=EutZNbKV28Q> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 30.)

volt dramaturgiai szerkezete a filmeknek”, amivel viszont a *Koportos* rendelkezik. Ezt az álláspontot képviseli könyvében Gelencsér Gábor is, aki szerint „noha a *Koportos* című film szereplőválasztása, környezetrajza, képi világa és dialógustechnikája közel áll a dokumentarista játékfilmek módszeréhez, az végül csak dokumentarista *stilusként* alakítja a fikciós formaalkotást.”⁴ Gelencsér hozzáteszi, hogy ilyen értelemben a film nagyon is hozza az irodalmi alapanyag (a fikció) szerkezetét (Gyarmathy szóhasználatával: dramaturgiáját), és noha sokan másként értelmezik, ilyenként eltávolodik a szociografikus dokumentarizmustól: „Mindennek következtében ez a film sem mond ellent dokumentarizmus és irodalom közvetett viszonyának: még úgy sem, hogy a filmváltozatban a rendező az írónál erőteljesebben állítja előtérbe és teszi stilizációs elvévé a könyv szociografikus motivációs bázisát és cselekményvilágát. Gyarmathy Lívia filmje a korszak jellegzetes dokumentarista hőstípusa és közege ellenére – és a kisregény szelleméhez híven – az elvont-metaforikus formateremtés (irodalmi) útját követi.”⁵

Ez a kánonvita, hogy tehát a *Koportos* a Budapesti Iskolához tartozik-e, szorosan összefügg, mondhatni lényegi szempontként, a film cigányábrázolásával. Szélsőségesen fogalmazva, ha cigányok jelentek meg filmen a hetvenes-nyolcvanas években, akkor az egyben azt jelentette, hogy ott a filmkészítők „szociológiai filmcsoportot” alkotnak, és igényt jelentenek be egy újabb filmes társadalomkutatásra. Ez a gravitáció csak az olyan, rendkívül stilizált filmekre nem hatott, mint a *Mexтелен vagy* (r. Gyöngyössi Imre, 1972) – amely a Balázs János-féle apolitikus-mitologikus festészeti világot ötvözte a Bari Károly-féle politizáló nemzeti-polgárjogi költészet Megváltó figurájával; vagy az *Átok és szerelem* (r. Mihályfy Sándor, 1985) – amely pedig a szovjet *A cigánytábor az égbe megy* (*Tabor ukhodit v nebo*, r. Emil Lotjanu, 1976) mintájára konstruálta meg vagy újra a Monarchia „békebeli” cigányromantikáját. Talán a *Koportos* is az előbb említett szociológiai vonzásnak köszönhetően lett a Budapesti Iskola reprezentáns művévé sokak szemében.

A korszakban szinte közhelyes módon a szociológiai dokumentarizmus jeleként és biztosítékeként értelmezett cigányábrázolás volt az a Budapesti Iskola témájával

szorosan összefüggő pont, amely a *Koportost* a maga idejében az egyik legvitatottabb filmmé tette. Élhetek vidéken, láthatták a filmet falusi mozikban, és részt vehettek a film utáni ankéton, hogy ott szót emeljenek a film mellett vagy ellene, vagy írhattak kritikusként pro vagy kontra, az emberek széles spektrumon fejezték ki véleményüket a filmmel kapcsolatban a korabeli sajtóhíradások, riportok, kritikák, filmesszék és „filmlevelek” tanúsága szerint. Ez a tény ad alapot arra, hogy a filmet egy, a műfajiságnál vagy a stilizáltságnál tágabb kontextusban mégis szociológiai érvényűnek nevezzük; olyan alkotásnak, amely, ha elsőbbséget élvező dramatizáltsága és általános emberi érvénye okán talán kevésbé, de hatása szempontjából mindenképpen a korabeli magyar társadalom és kultúra szerkezetére mutat rá. A médiabeli megnyilvánulások csak első pillantásra szólnak a *Koportos* cigányábrázolásáról; ami a mai néző szeme előtt látványként a filmen túli korabeli médiatájban kibomlik, az nem a cigányok, hanem a nem cigányok világa, világértelmezése, normatív képük a cigányokról, illetve az ideális cigányábrázolásról. Ily módon a figyelmes szemlélő számára az úgynevezett „magyarok”, a „fehérek”, a „magyar fehérek” válnak olvashatóvá; azok, akik az euroatlanti központú jelölési gyakorlatok szerint láthatatlanok, hiszen jelölökként ők irányítják a jelölőfolyamatot. A továbbiakban egy részben médiaantropológiainak is nevezhető vizsgálat keretében, néhány cikk elemzésén keresztül arra próbálok rámutatni, miként konstruálódik meg a szocialista Magyarország fehérségképe a filmes cigányábrázolás tárgyalásának médiabeli „melléktermékeként”. Más szóval, hogyan beszélnek a kritikusok a *Koportos* cigányábrázolásáról, ugyanakkor ezáltal hogyan adnak hírt önnön fehérségükről vagy fehérségképzelésükről, és így hogyan konstruálják meg a fehérséget. Azon kívül, hogy ez a fehérség saját megélt individuális többségi pozíciójukat jelent(het)i, jelenti azt a kelet-európai „szocialista” fehérséget is, amit dominánsnak képzelnek, amivel azonosulni szeretnének, és amit ugyanakkor performatív módon ismételnék és megerősítenek, nem függetlenül az érzékelt krízistől, ami számukra a „cigánykérdés” tematizálásával megnyílik. Ilyenformán ezekben a cikkekben a fehérség a nacionalizmushoz hasonló módon konstruálódik újra és újra, rituális ismétléseken keresztül.

4 Gelencsér: *Forgatott könyvek*. pp. 266–267.

5 *ibid.*



Koportos (Rostás Mihály)

A kritikai fehérségkutatás Magyarországon

A kritikai fehérségkutatás nevű kutatói irányzatnak, még ha nem is nevezhető kiterjedtnek, több meghatározó képviselője is van Magyarországon. 2011-ben a *Tranzitblog*on írt kétrészes ismertetőjében Junghaus Tímea felsorolja az irányzat legfontosabb külföldi képviselőit, és egyben Kóczé Angélára és Nidhi Trehanra hivatkozik, akik megnyitották az utat az európai romák helyzetének posztkoloniális kontextusban való értelmezése felé.⁶ Kóczé és Trehan tanulmányával egy évben publikálta cikkét a romák festészeti ábrázolásáról Kovács Éva, aki fontos állítást tett arról a párhuzamról, ami a

birodalmi gyarmattartó országok és a gyarmat nélküli országok festészeti tradíciója között megfigyelhető a rasszizált kisebbségek ábrázolásának szempontjából.⁷ Kovács tézise, amely szerint nem szükséges gyarmattal és alárendelt gyarmati kisebbséggel rendelkeznie egy ország fehér többségének, hogy létrehozza önnön egzotikus „feketét” (ahogy a Monarchia művészei tették a cigányokkal), egy néhány évvel korábbi, szintén magyar Kelet-Európa-kutató gondolatmenetével rokonítható. Imre Anikó a *Post-colonial Whiteness* című kötetben publikálta „Fehérség a posztszocialista Kelet-Európában: a cigányok ideje és a rassz vége” című tanulmányát, és ebben a kelet-európai fehér felsőbbrendűség természetét elemzi. Mint írja, „Kelet-Európa országaiban a legtöbb ember valószínűleg még mindig ragaszkodik ahhoz, hogy a gyarmatosítás és a rassz problémái nem relevánsak a régióban, annak ellenére, hogy Berlinhez hasonlóan ezek a helyek sokkal kevésbé fehérek, mint régen. A szocializmus lezárultával, a hatalmas eurázsiai migráció és a globális média beköszöntevel, valamint a cigányok és rasszizált idegenek újfasiszta és rasszista üldözése következtében a rasszalapú különbség új öntudata jelent meg a posztszovjet régióban. A Lengyelország, Szlovákia, Csehország és Magyarország utcáin és képernyőin látható bőrszínek változatossága ellenére a fehérség mint morális kategória láthatatlan (transparent) maradt. Azaz a fehérségre alapozott politikát és esztétikát elkerülte az elemző szándék.”⁸

Az itt felsorolt tanulmányok minden különbségük ellenére ott kapcsolódnak egymáshoz, hogy mind a posztkoloniális kritika elemző keretének legitim volta mellett érvelnek Kelet-Európa vonatkozásában és hasonlóképpen a láthatatlan jelölőként működő fehérség láthatóvá tételét szorgalmazó kritikai fehérségkutatás regionális adaptálása mellett. Bár Imre Anikóval ellentétben Bogdán Mária nem filmről ír „A hiányzó kép. A közszolgálati médium

6 Junghaus Tímea: A fehérség kritikai kutatása (Critical Whiteness Studies) I. *tranzit.blog.hu* (2011. 08. 01.) http://tranzitblog.hu/a_feherseg_kritikai_kutatasa_critical_whiteness_studies_i/ (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 30.) Junghaus, Tímea: Whiteness II. A fehérség kritikai kutatása. *tranzit.blog.hu* (2011. 09. 06.) http://tranzitblog.hu/whiteness_ii_feherseg_kritikai_kutatasa/ (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 30.) Trehan, Nidhi – Kóczé Angéla: Racism, (neo-)colonialism and social justice: the struggle for the soul of the Romani movement in post-socialist Europe. In: Graham Huggan – Ian Law (eds.): *Racism Postcolonialism Europe*. Liverpool University Press, 2009. pp. 50–73.

7 Kovács Éva: Fekete testek, fehér testek – A „cigány” képe az 1850-es évektől a XX. század első feléig. *Beszélő* 14 (2009) no. 1. pp. 74–92.

8 Imre Anikó: Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies, the End of Race. In: Alfred J. López (ed.): *Post-colonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*. State University of New York Press, 2005. p. 80. (Saját fordításom: M. A.)

identitáskonstrukciói a romareprezentáció tükrében” című tanulmányában, de tudomásom szerint ő hivatkozik először Richard Dyer fehérségről szóló filmes esszéire magyar kontextusban. (Dyernek sokkal inkább a sztársággal kapcsolatos alapvető meglátásai nyertek teret a magyar kutatásokban.) Bogdán röviden, de lényegre törően foglalja össze Dyer 1997-es tanulmánykötetének programját: „Egyrészt szükség van a fehérség faji (rassz-szempon-tú – a szerk.) meghatározására, illetve arra, hogy a fehér emberek megtanulják saját magukat fehérnek látni, hogy észlelni és értelmezni tudják a saját különbözőségeiket, vagyis azt a továbbiakban már ne normaként tekintsék, hanem egy lehetséges válaszokat generáló pozícióként a társadalmi helyzetekre. Azaz a fehérséget *idegenné* kell tenni az elfoglalt pozíciójához képest ahhoz, hogy látszódjon.”⁹ A *making whiteness strange* (elidegeníteni a fehérséget) fordulat brechti asszociációkat kelt, és Maxime Cervulle a kötethez írt bevezetőjében kijelöli azt a hosszú (Franz Fanontól kezdve Paul Gilroyon keresztül Kobena Mercerig és tovább tartó) sort, amelynek mint elemzőkritikai elidegenítő tendenciának Dyer munkássága is részét képezi már a hetvenes évektől fogva.¹⁰ Szándékom szerint az itt röviden bemutatott kritikai irányzathoz csatlakozom azzal a különbséggel, hogy a festészeti, filmes, valamint médiabeli romareprezentáció tükrében végzett fehérségkutatás, vagyis a fehér tekintet kritikai elemzésének, láthatóvá tételének empirikus anyaga jelen esetben az a recepció, ami a *Koportos* saját korában fogadta. Abból a sejtésből indulok ki, hogy az *optikai tudattalan* Kovács Éva által Walter Benjamins-tól kölcsönzött (Benjamin által pedig a technikai sokszorosítás leírására Freudtól átvett) fogalma minden médiumra kitérhető metaforának tűnik, amennyiben rámutat arra az eladdig láthatatlan területre, amit a hegemon „szöveg” (szöveges, képi, hangzó anyag) alkotója nem kívánt vagy nem tudott elmondani önnön kelet-európai (fél)fehér pozíciójáról, a hatalmi jellegű „társadalmi gesztusokról”, vizuális vagy

verbális retorikai manőverekről. Valószínűleg minden, cigány témájú film alkalmas arra, mégpedig sokszorosán, hogy kritikai recepciójának elemzésén keresztül láthatóvá tegyük a fehérséget, pontosabban a fehérség konstrukcióját mint hegemon beszédmódot, jelen esetben a szocialistának nevezett tömb kelet-európai (magyar) fehérség-változatát.

A magyar kritika fehérsége a *Koportos* kritikáinak tükrében

Gyarmathy Livia a Romakép Műhelyben zajlott beszélgetés során, még jóval a Budapesti Iskolából való „kiiratkozása” előtt, tulajdonképpen szinte a beszélgetés legelején felidézte, hogy milyen negatív kritikákat kapott a *Koportos* bemutatása idején. Kapásból mondta az egyik kritika címét is, ilyen formában: „Mutogatjuk szennyeseinket.” Gyarmathy Livia Fábíán Lászlónak a *Film Színház Muzsikában* megjelent cikkét idézte fel, és ha emlékezete pontatlanul működött is, de a cikket, tartalmát tekintve, alapvetően helyesen foglalta össze. Az eredeti cím ugyanis így hangzott: „Mutogatjuk cigányainkat.”¹¹ Mielőtt röviden összefoglalnám, hogy milyen kritikát fogalmazott meg Fábíán, hangsúlyozom, hogy a kritika jellegét illetően egy tendenciáról beszélhetünk. Fábíán ismertetője előtt egy héttel az *Élet és Irodalomban* és szintén előtte két nappal a *Pest Megyei Hírlapban* ugyanezt a hangot ütötték meg kritikusok, és ez a hang újra és újra megjelent a tavasz folyamán, a film terjesztésével párhuzamosan további fővárosi és vidéki lapokban. Két, egymásba kapcsolódó motívumra kell figyelniük a következőkben: a *Koportos* cigányábrázolására és a nyugatnémet koprodukció témájára. Ez utóbbihoz tudni kell, hogy a *Koportos* a ZDF nyugatnémet televízióval koprodukcióban készült, ami a nyugat-európai forgalmazásra nézve azt jelentette, hogy Magyarországgal ellentétben, ahol a filmet moziban veti-

9 Bogdán Mária: A hiányzó kép. A közszolgálati médium identitáskonstrukciói a romareprezentáció tükrében. In: Bogdán Mária – Feischmidt Margit – Guld Ádám (eds.): „Csak másban.” *Romareprezentáció a magyar médiában*. Budapest – Pécs: Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2013. p. 160.

10 Cervulle, Maxime: Looking into the light: Whiteness, racism and regimes of representation. In: Dyer, Richard: *White: Essays on Race and Culture*. New York: Routledge, 2017.

11 Fábíán László: Mutogatjuk cigányainkat. *Film Színház Muzsika* 24 (1980. február 23.) no. 8. pp. 11–12. Fábíán László két évvel később könyvet írt Gyarmathy Liviáról: Fábíán László: *Gyarmathy Livia*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1982.



A fuvaros és a főhős (Szabó Lajos, Rostás Mihály)

tették, az NSZK-ban televízióban tűzték műsorra, ezáltal jóval nagyobb közönséget érve el. A cikk írójának állítása szerint a nyugatnémet „megrendelőnek” (nem a „koproduktív partner” kifejezést használja) elvárásai lehettek a támogatásért cserébe, és „tőlünk (magyaroktól – a szerk.) valami extrémítás várható”. A filmbe „az »elvárásoknak« megfelelően – be kell zúfolni azt az egész nyomorúságot és neoromantikus folklórt, ami egy számító nyugati producer szerint jellemzi a vidéki magyar cigányságot (és ami részint valóban jellemzi is), mert ez majd tévékészüléke elé gyökereztetni a legínyencebb nyugatnémet nézőt is, hiszen ilyet még nem látott. És csakugyan nem látott, az ő cigányaiuk urbánusabbak, kevesebb vadromantikát mutatnak. (...) Úgy vélem, az extrémítás önmagában nem elégséges a művészethez, legföljebb a divathoz. Ebben az értelemben pedig Gyarmathy Livia kétségtelenül behódolt a divatnak, amely afféle romantizált szociográfiából kísérli meg a drámát kicsiholni, keresvén a büszke humánusmot, ami elvezethet a szabványoptimizmushoz.”¹²

¹² Fábrián: *Gyarmathy Livia*.

¹³ „Fenyegető keveredéstől való félelem, amelyben a nemzetállamot és a nemzeti értékeket nem lehet egyszerűen behatárolni.” Imre Anikó: A (poszt)szocialista valóságshow, avagy mit tanulhatunk Győzőkétől? *Médiakutató* (2009 őszi) https://mediakutato.hu/cikk/2009_03_osz/09_gyozike_valosagshow (utolsó letöltés dátuma: 2024. 04. 02.); Imre: Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe. pp. 86–88.

A szerzőnek nem tetszik a film „álságos mikrorealizmus”, „idegenforgalmi negatív látványosság” jellege és ezáltal „a cigánykérdés megközelítése” sem. A szöveg retorikussága még akkor is a fehér felsőbbrendűséget sugározza, ha ezt érthető módon a film alkotóira terheli: vannak a *mi cigányaink* (a fehér magyaroké) és az *ő cigányai* (a fehér nyugatnémeteké). Amitől a kritika némi pikantériát kap, az a cigány „extrémítás” (egzotikum, nyomorúság, neoromantikus folklór és romantizált szociográfia) mellett megjelenő magyar öngyarmatosító szólam: a megvásárolhatóság („olcsóbbak vagyunk [tessék csak a munkabérrre gondolni]”) és a műveletlen keleti karakter, amit a szerző a patás ördög és a nyereg alatt puhított hús képeivel fejez ki: „A művelt nyugat – úgy tetszik – még nem egészen bizonyos benne, hogy nem vagyunk loboncos farkú, patás ördögfiúk, s hogy már régen nem puhítjuk nyereg (újabbban: gépkocsisülés) alatt a parizert.” Viccesnek szánt utalás ez arra, hogy a magyarok a németek szemében Európán kívüli, ördögi attribútumokkal ellátott nép. Az idézett képek révén veszélyes közelségbe kerül egymáshoz a két „extrémítás”, a magyar és a cigány, holott a szöveg ezt szeretné elkerülni mindenáron. Míg az előbbi ironizálva és némileg öngyarmatosító és sértett módon másoknak tulajdonítja, az utóbbit nem tagadja (legalábbis részben elismeri, hogy a vidéki magyar cigányságot jellemzi a nyomorúság és a folklór), de a mutogatását felrója a filmeseknek és a „számító” producernek.

A *Koportos* körül kialakult kritikai univerzum e darabjában azt látjuk megvalósulni kicsiben, amit Imre Anikó több tanulmányában is a keveredésnek, hibriditásnak, a tiszta nemzetről alkotott kép elszíneződésének nevez.¹³ Úgy tűnik, hogy Imre Anikónak a poszt-szocialista média-univerzumra vonatkozó elemzését meghosszabbíthatjuk az időben, kiterjeszthetjük a szocialista múltira is. Imre Frankenbergre hivatkozva a fehérségről mint egy (történetileg alakuló) folyamatról beszél, továbbá nem mint egységes rasszról, hanem mint *sokféléről*, amely mindig diszkurzív módon jött létre. A magyar fehérség a fent említett kritikában (és kortársaiban) relatív módon, egy

kettős elhatárolással konstruálódik: a kritikus megpróbálja elkerülni az európai (német) demonizáló-orientalizáló tekintetet („nem vagyunk loboncos farkú, patás ördögfiúk”, nem puhítjuk nyereg alatt a húst), ugyanakkor saját tulajdonaként értekezik a magyar cigányokról, így egy birtokos-birtokolt viszonyt létesítve határt húz a magyarok és a cigányok között, mert azt is érzi, hogy a demonizáló és egyben egzotizáló-kizsákmányoló tekintet számára esetleg összerosódik a kettő. Jóllehet szeretne láthatatlan (értsd európai) maradni, de a szemünk láttára jön létre, pontosabban ismétlődik meg a kelet-európai (magyar) szocialista fehérség: szemben egyrészt a cigány feketeséggel (első határhúzás), másrészt a nyugatnémet kapitalista szuperfehérség által képzelte magyar feketeséggel (második határhúzás) – amely képzelet ugye a magyar kritikus általánosító képzeletének és egyben kisebbségi kényszerképzetének szülötte.

A jelen vizsgálódás szempontjából fontos, hogy a *Koportos* ilyen és hasonló kritikáiban bizonyos értelemben megjelenik az „optikai” tudattalan felfedése iránti analitikus igény. Nevezhetnénk ezt akár vulgármarxista megközelítésnek, amelynek során a kritikus rávilágít a műalkotás anyagi bázisára és azokra a kizsákmányoló érdekekre, amelyek befolyásolják a mű karakterét. „Láthatatlanul mégis jelen vannak a nyugatnémetek ebben a filmben” – írja Simonyi Zoltán az *Élet és Irodalomban*, és a filmet Fábíán Lászlót megelőzve és vele egy véleményen „hazug idegenforgalmi propagandának” nevezi.¹⁴ Az ilyen elemzés számára a cigányfolklor az az optikai felszín, amelynek felstilizáltságában meg kell látnunk az anyagi alapot, ami a nyugatnémet valuta. A szerző személyes gyerekkori emlékeire hivatkozik, így próbálván meg autoritásra szert tenni mint tapasztalati szakértő, és ekként nyilatkozik ironikusan a film cigányábrázolásáról: „Nézem a filmet: színes, hangos családi perpatvar, cigánykodás. Romantikus éjszakai asszonysojektetés, batyúkkal, csónakkal. Lármás cigánylakodalom egy folyó füzes árterületén, egzotikus rituáléval, cigány nyelvű köszöntőkkel és dalokkal hitelesítve. Teljesen belefeledek ezbe a rikító folklorisztikus kavargásba, és azon tűnődöm, hogy vajon hol élnek ezek az emberek, hol forgatták ezt az érdekes, tudományos ismeretterjesztő filmet?” A folytatásban pedig megjelenik az előző kri-

tika elemzésekor elhatárolásnak nevezett folyamat, ami egyben – nem kevésbé hangsúlyosan arisztokratikus – fehérségdefiníció is: „A nyugatnémet mozinéző nem tőpreng. Azonnal tudja, hogy a történet Magyarországon játszódik. S amit lát, az nem a Szamos-partnak egy gondosan kiválasztott része hat-nyolc cigánycsaláddal, hanem Magyarország! Vagyis a bugyuta turista hamis képzelgéseire még ráteszünk egy lapáttal. Ezért nyugatnémet is ez a film? Vagy azért ilyen, mert koprodukciós? Hogyha már beszálltak – nem színésszel, rendezővel, operatőrrel, de gondolom, pénzzel –, akkor már el is tudják adni? Az egzotikummal akarják becsalni a nyugati nézőt? Jó ez nekünk? Megéri? És még ha csak az első nyolc-tíz perc nyugtatná meg a turisták lelkét, amiért Magyarországot rendre összecserélik a nem létező Romanisztánnal! Ám a cselekmény többi színhelyén is csak cigányokat láthatnak. A vonaton, a kompon, a kocsmában, a templomban. Csak a pap nem cigány, valami idegen misszionárius lehet. Talán német.”

Itt is megjelenik az iróniába rejtett sértettség, mintha a németek Magyarországról általában mint egy távoli grammatról gondolkodnának, ahová képzeletben német térítő misszionárius érkezik, és bugyuta turisták a valóságban. Ezzel szoros összefüggésben a szerző tiltakozik az ellen, hogy a német tekintetben Magyarország összerosódik „Romanisztánnal”, vagyis a magyarok a romákkal. Végül a kritikus ironikus (bár minden valószínűség szerint nem szándékolt) módon valóban láthatatlanná próbálja tenni a fehér magyarokat, amennyiben a papot kivéve vakká válik a nem roma szereplőkkel (a fuvarossal, a kecskés bakterrel és másokkal) szemben, így mintegy homogén etnikus (cigány)gettóként nézi a filmet.

Ahogy a fent elemzett két kritikában, úgy természetesen az itt következő harmadikban sem válhat láthatóvá a hegemon (eufemisztikusan „szocialistának” nevezett) hatalom strukturális rasszizmusa. Tehát a kritikus feladata egyrészt az, hogy kiemelje a főszereplő „érdemes” cigány karakterét, amit rögtön kiegészít azzal, hogy a magyarországi cigányságnak ő csak az egyik felét képviseli, azt, „amely már beilleszkedett a társadalomba, rendesen dolgozik, tisztességesen él stb.” Ez a szétválasztás (érdemesek és érdemtelenek) a következő mondatban eltűnik, és általában a cigányság „belső problémáira helyeződik a hangsúly”, ami „az élet-

14 Simonyi Zoltán: Olvassam vagy nézzem? *Élet és Irodalom* (1980. február 16.) p. 13.

formaváltással együtt járó elkerülhetetlen emberi, lelki, szociális, sőt etnikai konfliktusokat is” eredményezi.¹⁵ (Nincs pontosítva, hogy mit értsen az olvasó „etnikai konfliktus” alatt, de mivel „belső problémákról” volt szó, valószínűleg a film végi összecsapásra utal a szerző, ami a „beilleszkedő” Mihály és agresszív, nem beilleszkedő, de szintén cigány vetélytársa között zajlik.) A szövegnek ezen a pontján indul el az az aktuális kritikán túlmutató motívum, ami a film cigány vagy nem cigány (általános emberi) karakterét boncolgatja. „Amikor Mihályban az ember és nem a cigány kap hangsúlyt, a film felszárnyal, költőivé válik. Amikor a cigányfolklor, az egzotikum kerül előtérbe, előjön a déja vu, az „ezt már láttuk” érzése. S ilyenkor nem lehet nem gondolni arra, hogy a *Koportos* magyar–NSZK koprodukcióban készült film, és hogy valószínűleg a nyugati partnernek kellett ezek a képsorok. (...) Ki kellene találni valamit, hogy ne sikeredjenek félre ezek a koprodukciók, mert akár akarjuk, akár nem, a nem hazai közönség előtt épp a *Koportos* aligha segít majd reális képet adni hazai viszonyainkról, a mai magyar társadalom igazi rétegződéséről, egyáltalán Magyarországról. S ez az aggodalom egyáltalán nem túlzott, hiszen a német partner alighanem televízió mutatja majd be a *Koportost*. Ég óvjon bennünket, hogy a *Gyökerek* magyar mását lássák majd benne az NSZK-ban...”¹⁶ A kritikus páni félelme nagyon is indokolt, hiszen ha már az ő képzetében megszületett a két különböző történeti korszak és társadalmi rendszer közti lehetséges párhuzam a hegemon többség és a rasszizált kisebbség viszonyát illetően, akkor ez a párhuzam bárki képzetében megszülethet. Jóllehet a *Koportos* explicit módon nem tárgyalja ezt a viszonyt, és nem célja a cigányok rendszerszintű elnyomásának ábrázolása, a cigányok életkörülményeinek naturalista bemutatása egy magyar többségi újságíró képzetében képes volt létrehozni egy ilyen lehetséges nézőpontot.

A történeti allúziók mellett (*Gyökerek*) szinte kiszámíthatóan megjelent a kortárs rasszizmus, és ha a rabszolgaság az Egyesült Államok stigmája, akkor az apartheid Dél-Afrikáé. Egy másik tanulmányban már tárgyaltam, ott Lionel Rogosin *Jöjj vissza, Afrika!* (*Come Back, Africa!*; 1960) című filmjének magyarországi vonatkozásain és egy összehasonlító filmelemzésen keresztül, hogy mi jelentett a szocialista szoft apartheid.¹⁷ Ennek az apartheidnek feltétlenül része volt a szocialista fehérségnek az a sajátossága, hogy minden erejével tagadta az ország egyetlen számottevő rasszizált kisebbségén gyakorolt rendszerszintű elnyomást, és természetesen elhatárolódott a rabszolga- és apartheid-allúzióktól. A következő arra példa, hogy miképpen beszél el mégis a szerző az igazságot, bár annak ellenkezőjét szeretné sugallni. Retorikai nézőpontból itt kettős (szándékolt és szándékolatlan) iróniának vagyunk a tanúi, amely iróniák egymás ellen fordulnak. Csontos Károly *Koportos*-kritikájában az apartheidtől való elhatárolódás jelenik meg vitriolos és egészében rendkívül infantilis gúnnyal. Mivel „az Odera–Neisse vonaltól nyugatra még nagyobb hiánycikk lehet az »echtvalódi« cigányromantika! Csakugyan! Jön a folklor: lányszöktetés, cigányesküvő, halottöltötztetés, -siratás, mulatás... Bizonyára töredékesen is hitelesek, remélhetőleg nem dobták el a felvett, de fel nem használt anyagot, eltűnőben lévő néprajzi értékekről lehet szó! De térjünk vissza a nyugati vevőkörre, hátha még bővíthető! Hiszen ahogyan ez a Balog Mihály a városi autóforgatagból visszatér a *cigánytelepre, ahogyan ott élnek az emberek, ez tisztára Dél-Afrika! A fejlődésére büszke szocialista ország határain belül egy másik, fejletlen ország!* Statisztikai arányokat nem forgattak a filmbe a magyarok, az egész egy az egyben felhasználható elégedetlenkedők politikai felvilágosítására, vagy legalábbis arra, hogy a »szabadság lovagjai« önhitükben erősödjenek!”¹⁸ (Kiemelés tőlem – M. A.)

15 Takács István: *Koportos*. *Pest Megyei Hírlap* 24 (1980. február 21.) no. 43. p. 4.

16 A *Gyökerek* (*Roots*, 1977) nagy sikerű televíziós sorozat volt az USA-beli rabszolgaságról egy család történetén keresztül. A sorozatot amerikai forgalmazása után két évvel Magyarországon is bemutatták, alig egy évvel a *Koportos* mozikba kerülése előtt, tehát emléke elevenen élt a televízió nézőkben. A filmet Magyarországon elismerték, azonban főként esztétikai szempontú kritikák érték. Lásd Inkei Bence: *Gyökerek: nyolc este alatt legalább száz évvel hozta előre Amerikát a sorozat*. *24.hu* (2023. 03. 24.) <https://24.hu/kultura/2023/03/24/gyokerek-sorozat-alex-haley-rabszolgasag-kunta-kinte/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 04. 02.)

17 Müllner András: *Rasszizmusváltozatok és dokufikciós kritikáik*. A *Jöjj vissza, Afrika!* és a Cséplő Gyuri összehasonlító elemzése. *Apertúra* 18 (2023) no. 4. <https://www.apertura.hu/2023/nyar/xviii-efolyam-4-szam/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 04. 02.)

18 Csontos Károly: *Konvertibilis restellnivalóink*. *Tolna Megyei Népiújság* 30 (1980. április 9.) no. 82. p. 4.

Az utókorból nézve feltűnően tendenciaszerű a kritikai tiltakozás a folklorisztikus, illetve szociografikus elemek *Koportos*-beli megjelenítése, valamint az e mögött sejtett kapitalizáló erők ellen, továbbá a rasszalapú elnyomás akárcsak halvány gyanúja ellen. Mivel ez utóbbi nem a filmben, hanem a kritikusok fantáziájában születik meg, indokoltnak érzem olyan olvasatként értékelni ezeket a reagálásokat, amely a szocialista kritikai közeg félelmeiről árulkodik jól diagnosztizálható módon. Jóllehet születtek pozitív kritikák, amelyek közül kiemelkedik például Csalog Zsolt írása (aki a Kádár-rendszerben „szabadságlovagként” volt számontartva),¹⁹ de ezek inkább kivételek voltak. Sejthető, hogy a *Koportos* negatív kritikai recepcióját a politikai vezetés szintjén bátoríthatták, netán szervezték. Erre utal Gyarmathy Livia egy interjújában: „A módszer meglehetősen manipulatív volt. A filmet ugyan bemutatták a Puskinban, de aztán hamar áttették egy külterületi kis moziba. Elsüllyesztették. Kár, hogy így alakult, mert úgy érzem a lelmem legmélyén, a *Koportos* az egyik legjobb munkám.”²⁰ Csontos Károly megjegyzése az „üres mozinézőterekre” való ráfizetésről a nyugatnémet valutáért cserébe végképp cinikus, ha tekintetbe vesszük, amit Gyarmathy Livia itt mond a film elsüllyesztéséről.

A *Koportos* kapcsán mégis hangot kapott egy-két eldugott különvélemény a rasszista elnyomásról. A pécsváradai származású angol-magyar újságíró, Kutna Mari a Pécsi Filmszemlén nézte meg a *Koportost*, és a Dunántúli Naplónak nyilatkozott. Ezt a rövid cikket, illetve annak pár sorát a cenzúra figyelmét elkerülő, véletlen „hibaként” értékelhetjük a rendszer szempontjából: „Feltétlenül szólnunk kell Gyarmathy Livia munkájáról, a ZDF NSZK-beli televíziótársasággal közösen készített *Koportos*ról is. A rendező, amikor a hátrányos helyzetben lévő, kiszolgáltatott kisemberekről beszél, akkor, úgy érzem, nemcsak azokról szól, akiket a vásznon láthatunk, hanem szerzte a

világon található elnyomottokról, vendégmunkásokról, fajilag megkülönböztetettekről is.”²¹ Ehhez hasonló hibaként lehet értelmezni azt a néhány idézetet, amelyet a *Magyarország* című hetilap a *Koportos* külföldi recepciójából vett át: „Mind a film, mind az irodalmi anyag az előjogokat nem élvező, magyar cigány kisebbség parabolaszere, kilátástalan kitörési kísérletét ábrázolja.” (*Frankfurter Rundschau*) „Nem tipikus cigánysors, amelyet Balázs József és Gyarmathy Livia elénk tár. Ez a problémakör sokkal jellemzőbb azokra a kisebbségi sorsokra, amelyeknek belső vagy külső ismertetőjelei különböznek a többségi társadalmat képviselők jegyeitől.” (*Kölner Stadtanzeiger*)²² Mindebből úgy tűnik, hogy amit a filmmel, illetve annak szociográfiai valóságábrázolásával szimpatizáló magyar újságíró nem mondhatott el a saját hangján, azt rendkívül szűk keretek között és alig elérhető módon megtehetette a külföldi újságírókat idézve.

Következtetések és a kutatás további lehetőségei

A hivatalos szocialista médiának mint a Kádár-rendszer ideológiai államapparátusának szerepe a szocialista fehérség propagálásában és demonstrálásában, illetve a fehér médiamunkások ezirányú aktív és elkötelezett tevékenysége, a kettő közti kapcsolat mibenléte további kutatások tárgya lehet. Úgy vélem, hogy a hetvenes évekbeli hivatalos cigánypolitika bizonytalanságai, a felsőbb vezetés irányításának időnkénti hiánya, ezzel párhuzamosan az induló roma polgárjogi mozgalom, ami többek között az autentikus cigány kultúra és cigány kulturális identitás emancipálódását jelentette (cigány népzene, cigány tánc, cigány népköltészet, cigánymagyar történelem, például a cigány

19 Csalog Zsolt: Nem csak „cigány film”. *Filmvilág* (1980) no. 3. pp. 10–11. Csalog pontosan az ellenkezőjét állítja annak, amit a főszoalám: a filmet piaca kacsintás nélküli hitelesség jellemzi, nem romantizál, és nem patetizál. „Ahogyan elutasítja az olcsó naturalizmus kínáló lehetőségeit, úgy tud nemet mondani a talmi folklorizmus csábításának is; a temetés köré zsúfolódó folklorélemek végig példásan funkcionális szerepben maradnak, akként jelennek meg, amik a jelenkori valóságban: a nyomor támadta létben az emberi tartás már ingatag, groteszk és egyben drámaian megindító kapaszkodói.”

20 Gervai András: „Eltársak, lázadjanak!” Beszélgetés Gyarmathy Liviával. *Kritika* 32 (2003) no. 9. p. 12.

21 Közönségre is kacsingató filmek. A pécsi filmszemle nyugati visszhangja. *Dunántúli Napló* 37 (1980. március 10.) no. 69. p. 6.

22 Részletek a *Koportos* című színes, magyar–NSZK koprodukcióban készült film kritikáiból. *Magyarország* 17 (1980. március 9.) no. 10. p. 22.

holokauszt lassú tudatosulása és nem utolsósorban a szegénységkutatás, illetve a cigány értelmiség első generációja), szóval mindezek közrejátszhattak abban, hogy az újságírók a fehérséggel kapcsolatos performatív tétjeiket mintegy magukra hagyva, egy átalakulóban lévő közegben tették meg. Ezért van néha az az érzése az olvasónak, hogy a kritikusok nem ugyanazt a filmet látták, és ennek köszönhető, hogy a néprajzi betétek kapcsán ennyire eltérőek lehetnek a vélemények – bár ebben a tanulmányban elsősorban az ezzel kapcsolatos negatív kritikákat soroltam. Például a cigány folklór a hivatalos álláspont szerint kihalóban lévő csökevény volt, de ez a hetvenes években már nem volt képes egységes nézetként megjelenni az állami tisztségviselők szintjén sem. A szegénység és a cigányság ábrázolása természetesen a rendszer érzékeny pontja maradt továbbra is, és a médiamunkás nem tudott rossz lóra tenni, ha a kettő közös reprezentációját kritizálta. Főleg akkor nem, ha ezt a kombinációt mint kelet-európai árut helyezték mérlegre, és a relatíve új gazdasági struktúrával, vagyis a koprodukcióval együtt lehetett kritika tárgyává tenni. Úgy értékelhetjük ezt a szocialista öntudattal bíró kapitalizmuskritikát, mint ami a saját szempontjából hozta létre és egyben kritizálta a sztereotip „vászoncigány” paradigmát a kapitalista ország számára szolgáltatott hamis cigánykép értelmében.²³

Ennek a „sztereotípiá”-kritikának az elemzése, mint arra a tanulmányban többször utaltam, rámutathat a film recepciójában létrejövő *öntudatlan fehérségdefiníciókra és -vallomásokra*, így a filmkritika a kritikai fehérségkutatás

legitim tárgya lehet, kiegészítve az olyan fehérségkutatásokat, mint például Richard Dyeréi, amelyek a filmekben létrejövő fehérséget célozzák meg. Úgy vélem tehát, hogy szükséges a kritikai fehérségkutatás kiterjesztése, mégpedig a mindenkori sajtótermékek és médiatartalmak elemzésével. Ennek szellemében a *Koportos* és más „cigányfilmek” a kritikai média- és kultúrakutatás terepévé válhatnak, annak tárgyalásává, hogy mit jelent a fehérek számára a „cigányfilm”, hogyan nézik a fehérek a filmeket mint a Másik ábrázolásának helyét, továbbá hogy miként definiálják Magyarországot és saját magyarságukat a „cigányfilmek” európai befogadói horizontjának elképzelésével.

A tanulmányban bemutatott kutatást az Arcanum digitális adatbázisban végeztem. Változatos műfajú szövegeket olvastam és tekintettem át, úgymint tévé- és moziműsorokat, beszámolókat anekdotokról, riportokat a forgatásról, kritikákat, úgynevezett „filmjegyzeteket” és „filmleveleket”, interjúkat. Nagyon sok cikkre nem tudtam itt kitérni, és nagyon sok olyan téma merült fel a kutatás során, amelyet érdemes lenne kidolgozni. Ezek közül csak hármat említek meg röviden a tanulmány zárlatában.

Sok cikk szól a *Koportos* című regény és a film kapcsolatáról, a konkrét adaptációról, elsősorban a regény és a film különbségeiről, ami sokszor a kritika alapját képezi a regény javára. Bár a filmre valóban jellemző a filozofikuság, meg kell jegyeznünk, hogy ugyanakkor nagyon filmszerű szövegről van szó. Különös jelentőségre tesz szert

23 A fogalom Bori Erzsébettől származik, több cikkében használja. Lásd Bori Erzsébet: *Vászoncigányok*. Romani Kris – Cigánytörvény. *Filmvilág* (1998) no. 10. p. 53., illetve Bori Erzsébet: *Cigányutak*. *Filmvilág* (2005) no. 6. pp. 4–6. Az 1998-as cikk definíciója: „A vászoncigány – szemben az igazival, amely nyelvében és múltjában éppoly sokféle, mint életvitelében és értekeiben – meglehetősen egyforma az egész világon: dalból van a lelke, és aranyból a szíve, festői és fotogén szegénységben él, akár a jég hátán is, féli az istent meg a rendőrt, mivel szenvedélyes temperamentuma és pusztíthatatlan életerejé folytán hajlamos áthágni a tizparancsokat és a Btk. szabta korlátokat. A többségi csoportokkal való kapcsolata ennél fogva konfliktusokkal terhes; a sápadtarcúak amúgy is kiszámíthatatlan népség, miszerint van köztük jó és rossz, rasszista és mintaszerűen toleráns. A roma ábrázolat gyakran emlékeztet óegyiptomi (v. ö. őshaza) reliefre: statikus, nem ismeri a perspektívát, csak egy nézete van, kor- és világtalan.” – *A screen Gypsy* fogalmához lásd a Dina Jordanova által szerkesztett tematikus *Framework*-számot: 44 (2003) no. 2., illetve a számon belül elsősorban Imre Anikó tanulmányát, aki Bori terminusának etimológiáját fejtegeti: „Amikor a magyar »vászoncigányok« kifejezést angolul »screen Gypsies«-nek fordítom, a régi kifejezés Bori Erzsébet általi ügyes újragondolását veszem kölcsön, aki a legújabb magyar játékfilmekben megjelenő cigányábrázolásokról értekezik (Bori 1998, 53). A »vászoncigányok« kissé archaikus kifejezés, amely szó szerint »vásznat viselő«-t jelent, és egy bizonyos osztályhoz tartozó vagy gazdasági státusszal bíró cigányokra utal – azokra, akik etimológiai logikám szerint megengedhették maguknak a vászon viselését. A »vászon« azonban azt is jelenti, hogy »(festő)vászon« vagy »(mozi)vászon«, ami a ruhavászon, illetve a festő- és a mozivászon közötti nyilvánvaló metonimikus kapcsolatra utal.” Imre Anikó: *Screen Gypsies. Framework* 44 (2003) no. 2. p. 15.

ez a megfigyelés, ha a Balázs József özvegyével, Balázsné Fodor Katalinnal készült interjút olvassuk: „Jóska mindig filmes akart lenni (...) ő igazán a Színművészeti Főiskola rendező szakára szeretett volna járni. (...) amatőr filmjeihez írt forgatókönyveket. Ő nem írónak készült, hanem – amint említettem – filmesnek.” Balázs József aktívan látogatta az ELTE amatőrfilm-klubját, és filmet is készített: „Az *Egy kis séta* című filmjének forgatásán magam is jelen lehettem. A film egy cigánygyerek délutánját mutatja be. Vitkán vette fel, a nagynénje házánál, ami előtt egy kerek kút állt. A gyerekek erre kellett ráhasalnia. Jól emlékszem, ahogy instruálta a gyereket. Kérdeztem tőle, hogy miért ez a címe. Gondolj Adyra – mondta. Ezzel párhuzamosan már dolgozott a *Koportoson* mint filmen. Emlékszem, mennyire izgatta őt egy időse cigányember sorsa.”²⁴ Az amatőr filmkultúrának a professzionális filmmel való kapcsolatát tudomásom szerint ez idáig kevés helyen tárgyalja a szakirodalom. A fent idézett interjúban erre a kapcsolatra sok utalás történik.²⁵

A másik téma a kor kelet-európai roma tematikájú filmjeivel való kapcsolat. A *Koportos* az Arcanum tanúsága szerint az első Cigány Filmfesztiválon, 1994-ben együtt vetítették a *Találkoztam boldog cigányokkal is* (*Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967) című, jugoszláv filmmel. A két alkotást egy 1980-as kritika is kapcsolatba hozza egymással, mondván, „a megjelenítés egésze kísértetiesen emlékeztet a téma klasszikus alkotására, a jugoszláv Alexander Petrović *Találkoztam boldog cigányokkal is* című filmjére, annak humora s a cigányok legyőzhetetlen életerejének, életkedvének ábrázolása nélkül.”²⁶ Tekintsünk el a kritika vakságától a *Koportos* főszereplőjének életerejére, és nézzük a „kísérteties emlékeztetést”. A *Koportosban* konkrétan megidéződik a *Találkoztam...* (eredetiben *A tollkereskedő*) egyik jelenete, amelyben a férj az otthoni televíziót felesége átkozódása közben elviszi otthonról – a *Koportosban* a „ficsúr cigányként” emlegetett szereplő viszi át felesége varrógépet ahhoz a nőhöz, akit szeretne megkörményezni, és aki nem mellesleg Rostás Mihály felesége. Ez az intertextu-



Jiří Menzel a pap szerepében (Jiří Menzel)

ális viszony rámutat arra, hogy Gyarmathy Livia miként kapcsolódik a *Koportossal* a jugoszláv fekete hullámhoz, illetve annak renegát és egyben paradigmaváltó cigányábrázolásához. Ugyanez mondható el a *Koportos* cseh kapcsolatairól, aminek egyrészt vannak nyilvánvaló jelei, mint például Jiří Menzel vendégitéka a pap szerepében, másrészt vannak nem nyilvánvaló és kevésbé tudatosított jelei. A cseh új hullám egyik korai filmjében hasonló paradigmaváltás történik többek között egy új cigányábrázolással, mint a *Találkoztam...*-ban. Ilyen szempontból Jiří Menzel nyilatkozata (Gyarmathy „olyan típusú filmeket alkot, amilyenek nálunk, Csehszlovákiában egyelőre még nincsenek”)²⁷ inkább udvarias, mint tényszerű. A *Gyöngyök a mélyben* (*Perličky na dně*, r. Věra Chytilová, Jaromil Jires, Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, 1965) című, 1965-ös filmantológiában kapott helyet Jaromil Jires *Románc* című kisfilmje, amit a rendező Bohumil Hrabal azonos című elbeszéléseiből forgatott. A film témája egy szerelem, amely egy cigány lány és egy

24 Babosi László: A *Koportostól* a torcellói Krisztusig. Beszélgetés Balázs József író özvegyével, Balázsné Fodor Katalinnal. *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 49 (2014) no. 2. pp. 85–86.

25 *ibid.* pp. 86–87.

26 A. Szabó János: Cigány, cigány, mért vagy cigány? Filmjegyzet a *Koportosról*. *Fejér Megyei Hírlap* 36 (1980. május 5.) no. 103. p. 5.

27 Fenyves György: Jiří Menzel Budapesten. *Film Színház Muzsika* 23 (1979. május 19.) no. 20. p. 14.

nem cigány (a filmben „csehként”, illetve „fütyikémként” emlegetett) fiú között bontakozik ki, mindez a cseh hét-köznapiságba ágyazva, ahogy a fiatalok moziplakátokról és filmekről elmélkednek, dzsesszt hallgatnak, és ahogy a lány végül elviszi a fiút a cigányok közé, akik élik a mindennapi életüket.²⁸ Ahogy a fiatalok élnek ebben a filmben, úgy mutatja be a *Koportos* Mihályt, aki hétköznapi díszletek között menedzseli felesége temetését.

Végül a filmről szóló cikkeket olvasva felmerül a kérdés, hogy a sok kritika, interjú, filmesszé között vajon volt-e olyan hely, ahol a romák hangot adhattak a véleményüknek. Hol és mikor szóltak hozzá a filmhez romák? Erre sok lehetőség adódott, hiszen az akkor még élő és aktív vidéki mozis műsorra tűzték a filmet, amit így az országban sok helyen lehetett látni. A forgalmazásról szóló híradások is sokszor említik a filmet követő szervezett vitákat, ankétokat, beszélgetéseket, amelyeken nem egy esetben a stáb is részt vett. Az általam olvasott tudósítások között egy olyat találtam, amelyben név szerint és konkrétan megemlítenek egy cigány nézőt, akinek a hozzászólását is idézik. Egy anketon Gyarmathy Lívia „szólt »a kedves Lináról«, azaz Rézműves Mihálynéről, a hodászi óvónőről, a film egyik szereplőjéről, akitől mi is megkérdeztük: ők, a cigányok, hogyan fogadták a filmet? – Nagyon tetszett, mert őszintének tartjuk. Arról beszél, ami az igazság.”²⁹

András Müllner

„Heaven help us that they will see in it a Hungarian copy of the *Roots*...”

About Lívia Gyarmathy's film *Koportos*

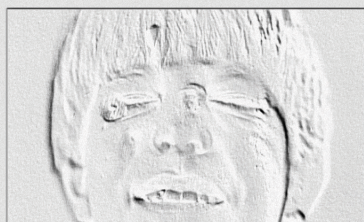
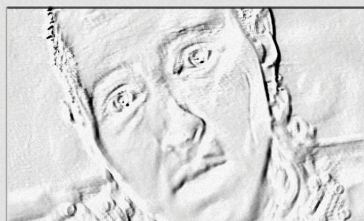
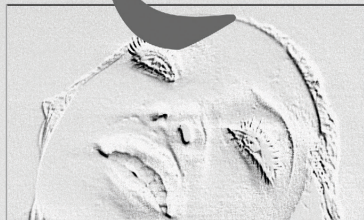
Lívia Gyarmathy's documentary feature film *Koportos* follows the hybridizing genre tradition of Budapest School in that it presents social problems in a fictional framework, but in a real setting, and partly with civilian characters. One could say that it explores and evokes the lives of rural Roma and rural non-Roma in Hungary with a sociological concern, but neither the director nor the film's later analysts consider the film to be sociographic, or at least not primarily so. The sociological research, which was not officially recognised at the time but is still influential today, and which analyses the semi-emancipation of the Roma in particular, did not have the same impact on the film as the literary material it was based on. József Balázs's novel highlights the general human and philosophical aspect of the Roma protagonist's drama, and Gyarmathy is interested in this, as well as in the cinematic representation of the novel's story. However, the medium of the novel makes it more easily distanced from a sociographic reading than film, and the film's raw social history is supplemented by folkloristic inserts (Gypsy wedding, washing the dead, wake, funeral), which make it even more 'deep' and 'Gypsy' in the eyes of the critics (white journalists). According to the director's statement, the ethnographic elements were slightly overrun in the time frame planned and allocated to them, at the request of the West German funding and co-production partner ZDF. This co-production compromise was seen by some of the reception at the time as excessive self-exotism and self-colonisation. This study uses insights from critical race studies, and critical whiteness studies, to make visible the invisibly working whiteness ideology, consciousness of superiority and inferiority complexes of white intellectuals, and analyses the whiteness of the Eastern European socialist system in the light of this kind of critical discourse.

28 Témánk, vagyis a romák mint kelet-európai rasszizált kisebbség reprezentációja kapcsán fontos megemlíteni, hogy a Hrabal-elbeszélés és azt követve a film is egyértelmű kapcsolatot állít fel az észak-amerikai feketék és a kelet-európai romák között: „Te, ez úgy énekel, ahogy én beszélek.” – mondja a lány a dzsesszlemez hallgatva. A film végén egy nagy sugárban pisilő cigány kisfiút látunk, a vágóképen pedig városi cseheket, esernyővel futva az utcán, felülnézetből. A kisfiú játékos isteni pozícióját egy szereplő kommentálja teszi félreérthetelenné: „Lehet, hogy egyszer majd ő lesz az elnök.”

29 Baraksó Erzsébet: *Koportos*. Megjegyzések a film vitájához. *Kelet-Magyarország* 37 (1980. február 16.) no. 39. p. 2.

QUEER

2024.
Június
13-16.



Toshio Matsumoto:
Funeral Parade of Roses

Céline Sciamma:
Water Lilies

Bertrand Mandico:
She is Conann

Gregg Araki:
Mysterious Skin

Andrew Haigh:
All of Us Strangers

Itt állunk az ajtóban.

DA YS



CINEMA
NICHE

AU
RO
ZRA



b BUDAPEST
PRIDE

INSTITUT
FRANÇAIS
Budapest