

„HETEROGÉN REPERTOÁR” ÉS „SZABÁLYTALAN MOZGÁS” Részvételi filmmel dolgozó szakemberekkel készített interjúk elemzése¹

DOI 10.35402/kek.2025.2.6

„A művész kombinációkkal kísérletezik, amelyek lehetővé teszik ezt az eseményt.” Jean-François Lyotard: *Mi a posztmodern?*

Kulcsszavak: részvételi film, roma/cigány identitás, interjú, művészetalapú részvételi kutatás

Absztrakt

Tanulmányomban részvételi filmes szakemberekkel készített interjúkat elemzek. Elsősorban arra vagyok kíváncsi, hogy a szakemberek milyen intézményi és szervezeti feltételek között dolgoztak és dolgoznak együtt hátrányos helyzetű roma (és időközönként nem roma) közösségekkel, milyen filmes módszereket alkalmaztak az együttműködés során, és hogy ezek a módszerek milyen azonosságokat és különbségeket mutatnak. A huszonegy interjúban huszonkét szakember beszél a témához kapcsolódó munkásságáról, és mivel szakmai hátterük, továbbá a filmkészítés kontextusai rendkívül változatosak, ezért filmes módszerük is nagyban eltérő. Közös nevezőként természetesen mindenhol megtalálható a részvételi jelleg, így a bemutatott projektekből a filmes ágencia erőteljesen a programokba bevont közösségek tagjainak sajátja és lehetősége, míg a filmesek egyfajta facilitátori szerepkörben láthatók. Szinte minden esetben megjelenik a roma/cigány etnikai identitás, mint a programok meghatározó fókusz, de ez sem általánosítható, illetve helyzetről helyzetre különbözőképpen performálódik. Céljaikat sem egységesen fogalmazták meg, bár az aktivizmus, az identitáspolitika, az empowerment, az emancipáció, a kreativitás fejlesztése és az önreprezentáció visszatérő jegyek az interjúkban. Ha akarjuk, akkor ezeket a visszatérő motívumokat akár egy metanarratívának nevezett keretbe is rendezhetjük, ami a kortárs magyarországi részvételiség minimum definíciója lehet. Másrészt a gyakorlatok eltérő volta miatt a részvételi film olyan érzést is kelthet, mint ami paradigma előtti kísérleti állapotban van, és szituatív módon barkácsolódik.

Abstract

In my study I analyse interviews with participatory film professionals. I am primarily interested in the institutional and organisational conditions in which the professionals have worked and continue to work with disadvantaged Roma (and sometimes non-Roma) communities, the filmmaking methods they have used in their collaboration, and the similarities and differences between these methods. In the twenty-one interviews, twenty-two practitioners talk about their work on this topic, and as their professional backgrounds and filmmaking contexts are extremely diverse, their filmmaking methods vary widely. Of course, a common denominator is the participatory nature of all of them, so that in the projects presented, the filmic agency is strongly owned and enabled by the members of the communities involved in the programmes, while the filmmakers are seen in a facilitator role. In almost all cases, the Roma/Gypsy ethnic identity appears as the dominant focus of the programmes, but this is not generalisable either, and is performed differently from situation to situation. Their objectives are not uniformly formulated, although activism, identity politics, empowerment, emancipation, development of creativity and self-representation are recurrent features in the interviews. On the one hand, if we want, we could even organize these recurring motifs into a framework called metanarrative, which could be a minimum definition of contemporary Hungarian participatory film. On the other hand, because of the disparate nature of the practices, participatory film can also feel like something that is in a pre-paradigmatic experimental state, being situationally tinkered with.

Keywords: participatory film, Roma/Gypsy identity, interview, art-based participatory research

¹ A jelen tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal által támogatott 131868 azonosítószámú, „A magyarországi részvételi filmkultúra története és jelenlegi gyakorlatai, különös tekintettel a sérülékeny kisebbségi csoportok önreprezentációjára” című kutatás keretében készült. Köszönettel tartozom az interjúalanyoknak, akik nem kevés időt szántak arra, hogy a kutatók számára adatot szolgáltassanak.

A működőképes és funkcionális társadalom alapfeltétele a társadalmi kohézió, ami megkérdőjelezhetetlen érték azok számára, akik az életük során hátrányos helyzetű csoportokkal dolgoznak. Ezek a szakemberek az inklúziót látják a társadalmi kohézió felé vezető jó

útnak, és ennek érdekében alkalmaznak különböző, éppen aktuális, számukra hozzáférhető módszereket. Inklúzió, társadalmi kohézió, emancipáció – vajon tekinthetjük-e ezeket a fogalmakat egy metanarratíva alkotóelemeinek? A metanarratíváról szólva nem felejtethetjük, hogy a fogalomnak van egy kritikai keretezése, ami Jean-Francois Lyotard 1977-ben megjelent elemzéséből ered. Ebben a francia filozófus a posztmodern állapotot éppen a nagyvelbeszéléseknek vagy metanarratíváknak való ellenszegülésként határozza meg. Ezt alapul véve a mai olvasónak ambivalens érzései voltak/vannak/lehetnek a modernitás nagy projektjeivel kapcsolatban, amelyek szép szavakból épülnek fel, de észrevétlenül válhatnak kisajátító diskurzusokká és fenyegető gyakorlatokká. Valami ilyesmi történik egy ideje az identitáspolitikával. Például az etnicitásnak a progresszív oldalon történő újrafelhasználásával kapcsolatban fontos elméletek születtek a múlt évezred két-három utolsó évtizedében. Akkor a bölcsész- és társadalomtudományokban (például a szociológia vagy a brit kultúrakutatás) számára úgy tűnt, hogy az etnicitás lesz az a kulturálisan konstruálható identitáspozíció, amelyre támaszkodva ellensúlyozni lehet a rassz biológiaiilag determinált és kulturális rasszizmusként szalonképessé válni hajlamos fogalmát. (Keményfi 2002:377; Hall 1996:446; Hall 1997:74) A progresszív újrahasznosító törekvések ellenére, a globális folyamatok és a kortárs polikrízis következtében azonban az etnikai identitás az euroatlanti régióban „(újra)esszencializálódott”, és kisajátítódott a hegemoniára törő diskurzusok és szereplők által, mindez persze régióként/országként eltérő módon és mértékben történt. Az etnicitás fogalma az elmúlt évtizedekben két szempontból is retrográd ki- vagy visszasajátításon ment keresztül. Egyrészt a kapitalizmus logikája, másrészt az éppen adott helyi hegemon ideológia által – a piac és a párt, ahogy Lyotard mondja.² (1988:422) Az alábbiakban egy olyan művészetalapú részvételi

módszert elemzek szakértői interjúk segítségével, amely változatos adaptációi, kísérletező potenciálja, és nem utolsósorban a benne rejlő kölcsönösség révén ellenállhat a kisajátításoknak, érkezzenek azok politikai vagy piaci szereplők felől.

Az ELTE BTK Média és Kommunikáció Tan-
székén működő Minor Média/Kultúra Kutatóköz-
pontban, konkrétan a központ által elnyert NKFIH-
(OTKA-) pályázat keretében 2021 és 2022 fordulóján mesterszakos hallgatók bevonásával huszonegy félélig strukturált interjút készítettünk huszonkét olyan magyarországi szakemberrel (egy interjúnak ketten voltak az alanyai), akik művészetalapú és részvételi-közösségi módszertanokkal dolgoztak a 2000-es évektől, de jellemzően az elmúlt tíz-tizenöt évben.³ Az interjúkból összeállt egy több, mint harminchárom ívnyi adatbázis, ez képezi a jelen tanulmány tárgyát.⁴ Mivel a (bölcsész- és társadalomkutató, valamint filmes, fotós, színházas, tanár) szakemberek munkájuk során a társadalmi felelősségvállalás jegyében ténykedtek, ezért partnereik között nagy arányban voltak hátrányos helyzetű és/vagy roma fiatalok. Ez a szakértői „kánon” messze nem reprezentatív, hiszen elsősorban azokat a szakembereket foglalja magában, akik a 2017-ben alapított Minor Média/Kultúra Kutatóközponttal, illetve annak előzményével és oktatási platformjával, a 2011-ben alapított és máig futó Romakép Műhely nevű egyetemi kurzussal és filmprogrammal kapcsolatba kerültek – ez utóbbiban a huszonkettőből tizenhatan voltak vendégek az évek során.⁵

² A hegemon ideológia totalizáló törekvései a rendszerváltás utáni Magyarországon sokkal érthetőbbek, mint például az, ahogyan az identitáspolitikát magába nyelte a későkapitalizmus. Ma már talán a keleteurópai progresszív oldalon is egyre inkább lelepleződik az identitáspolitikába bújtatott piaci logika. Nem maga az egyenlőség a problémás, hanem az *egyenlődsé*, a kapitalista verseny szellemében menedzselte excel-logika, és annak elsődleges hivatkozási alapja, az identitás, illetve identitások együttállása, más néven interszekcionalitás. Lásd Csányi – Kovács (2020) tanulmányát, amelyben a szerzők kifejtik, hogy miképpen lett áldozata a polgárjogi mozgalmak antirasszizmusa a későkapitalista individualizálónak, vagy más szóval atomizáló és közösségtelen kisajátításnak.

³ Kivételt képez a Michael Stewart társadalomantropológussal készített interjú, amit Cseke Balázssal közösen készítettünk, és amit azért nem tárgyalok ebben a tanulmányban, mert egyrészt az interjú még a kutatás előtt készült 2019-ben, másrészt Stewart nem Magyarországon indította el (az egyébként rövid fennállása ellenére is meghatározó fontosságú) MyStreet nevű antropológiai projektet. Az erről szóló elméleti és történeti vonatkozásokban gazdag tanulmányát azonban a kutatás keretében lefordítottuk és publikáltuk a *Replika* tematikus blokkjában. (Stewart 2022)

⁴ A szóban forgó interjúk adatbázist két kutatásban dolgozták fel eddig, mindkét kutató résztvevője volt a magyarországi részvételi film négyéves kutatásának. Gács Anna „Alkotói szerepek a közelmúlt magyar részvételi filmkészítésében” címmel tartott előadást a kutatást záró konferencián (2023), Haragonics Sára pedig DLA-dolgozatában foglalta össze röviden a számára releváns interjúkat. (2024:25–29)

⁵ A vetítések utáni beszélgetéseket a Romakép Műhely Youtube-csatornáján lehet megnézni – ezek sok hasznos információval szolgálnak az egyes alkotókra és alkotói műhelyekre vonatkozóan. (Lásd a Romakép Műhely honlapját és Youtube-csatornáját.)

Az interjú elkészítésének hátterében tehát az a kérdés állt, hogy kik használták az elsősorban filmoktatás fókuszú művészetalapú részvételi módszereket az elmúlt egy-két évtizedben abból a célból, hogy roma közösségeket érjenek el, és velük végezzenek közös alkotómunkát. Az interjúk olvasása során például megérthetjük, hogy a globálisan legalább húsz-harminc éve nagy népszerűségnek örvendő, de történetét tekintve messze távolabbra nyúló részvételi film definíálásának milyen nehézségei vannak: ki hogyan érti a részvételiséget, illetve ki beszél inkább közösségi filmezésről. Milyen alkotói műfajokat és szerepeket sorolnak fel az interjúalanyok, milyen filmes szakértői identitásokat látunk kibontakozni, és hogy miként konstruálják meg az interjúalanyok a célközönségüket. Érdekes megfigyelni azt is, miként alakul az interjúk diszkurzív világa, hogyan formálódnak azok fogalmi keretei: azonosíthatók-e, és ha igen, hol azonosíthatók metanarratívák, érzékel-e az olvasó igényt azokra a beszélők részéről (például milyen, a társadalmi kohézió érdekében vállalt küldetést fogalmaznak meg). Tematikus csoportosítások is jól elvégezhetők az anyagon, így a saját etnikai és társadalmi identitás szerepe, a jövővel kapcsolatos megidézések, a reflexió Paolo Freire-i értelemben vett szerepe, a nyilvánosság elé vitt alkotások hatása stb. Mindezek jövőbeli elemzésével reményeim szerint olyan karakterek és habitusok képződhetnek meg a szemünk előtt, amelyek emancipatív pedagógiai keretben kapcsolatokat hozhatnak létre eltérő etnikai identitások, például romák és nem romák között, vagy megerősítenek identitásokat az azonos etnikai csoportok (pl. romák és romák) közötti kommunikáció megteremtésével. Az etnicitás a jelen kutatás számára is akként jelenik meg, mint ami kulturálisan és társadalmilag konstruált, ezúttal a filmes vagy más szakemberek interjúiban. A tanulmányban nem térek ki minden itt felsorolt témára és aspektusra, ez egy későbbi átfogó elemzés feladata lesz.

Az interjúalanyok rövid bemutatása

Az interjúalanyok háttere rendkívül heterogén. Az interjúkészítés, illetve a tevékenységük idején egyesek civil szervezetnél (Romédia Alapítvány, Van Helyed Alapítvány, Zöld Pók Alapítvány, Control Stúdió Egyesület, Gyerekszem Egyesület), mások állami vagy nem-állami felsőoktatási intézménynél (Közép-Európai Egyetem, Debreceni Egyetem Lippai Balázs Roma Szakkollégium, ELTE), állami kutatóintézetnél (MTA Szociológiai Intézet), illetve állami vagy önkormányzati fenntartású kulturális vagy szociális intézménynél (Soproni Múzeum, Újpesti Cigány Helytörténeti Gyűjtemény,

gyermekotthon), művészeti társulatnál vagy szabadúszó művészként, vállalkozóként dolgoztak. Az interjúk során speciálisan azokra az életszakaszokra kérdeztünk rá, amelyekben az interjúalanyok valamilyen részvételi jellegű (elsősorban mozgóképes) projektben vettek részt. Így Bársony Katalin a Romédia Alapítvány által roma lányoknak szervezett Buvero Médiatáborról, Biczó Gábor és Szabó Henriett a Lippai Balázs Roma Szakkollégiumban készült „Kik vagyunk... és miért?”, illetve „Kisvilágok” sorozatok filmjeiről, Bihari László és Csörgits Hunor a Zöld Pók Alapítványban folytatott tevékenységükről,⁶ illetve a magyar MyStreet projekt filmjeiről, Bódis Kriszta a kétezres évek eleje óta futó filmjeiről és projektjeiről, kiemelten a Van Helyed Alapítványról készült videókról, Boross Martin a *Remake Bodony* című filmről, Chilton Flóra a saját maga rendezte közösségi filmekről,⁷ Csoszó Gabriella saját oktatási gyakorlatáról, illetve a fotográfia és aktivizmus témáról, Grosch Nándor a Gyerekszem

⁶ Nem tárgyalom külön a Zöld Pókhhoz kapcsolódó részvételi filmes projekteket, de annyit megjegyzek, hogy ők lettek a magyarországi partnerei a Michael Stewart társadalomantropológus által 2011-ben elindított MyStreet projektnek. „Engem motivál az, mondja Bihari László, hogy hogyan alakíthatja a média közösséggé az embereket.” (Bihari 2022) A magyar MyStreettel kezdődött a közös munkájuk Haragonics Sárival, akivel később más civil szervezetek (például az Autonomia Alapítvány) ernyője alatt vittek részvételi filmes foglalkozásokat. A Bihari Lászlóval készült interjúban esszenciálisan előtérbe kerülnek azok az őszinte kételyek, amelyek általában megjelennek bármiféle részvételi projekt kapcsán: a fenntarthatóság hiánya, a beavatkozás felelőssége, vagy a speciális szakértelem hiánya, ami frusztrációt okoz a filmes facilitátorokban (egy konkrét etnikai konfliktust említ, amelynek feldolgozásában érzése szerint nem tudtak segíteni). Csörgits Hunor szintén a Zöld Póknál dolgozott az említett projektek alatt. Csörgits filmszakra tanult az ELTE-n, és utal Jean Rouch munkáira mint a részvételi film egyik előképére (a Rouchra való hivatkozás a Szilágyi Eszterrel és Szabó Elemérrel készített interjúban is megjelenik). Kiemeli a *cinéma vérité* önreflexív jellegét, például a közös filmnézésnek a filmbe való belekompónálásával.

⁷ Chilton Flóra hátrányos helyzetű fiatalokkal készít filmeket, amelyek több esetben nyertek már el fesztiváldíjakat. A vele készült interjúban nem esik szó etnikai vonatkozásokról, elsősorban ez az oka, hogy az ő munkásságát ebben a tanulmányban nem tárgyalom. Fontosnak tartom azonban kiemelni, hogy a részvételi-közösségi film definíálásakor Chilton számára meghatározó fogalom a szabadság, ami a „hagyományos”, professzionális körülmények között készülő filmeknél nincs meg, illetve a nyitottság és az improvizáció. (Chilton 2021)

Egyesületeiről,⁸ Haragonics Sári az általa 2015 óta vezetett részvételi filmes projektekről, Kövári Borz József a Vándormoziról, Molnár István Gábor az Újpesti Cigány Helytörténeti Gyűjtemény lokális közösségi fotógyűjteményéről, Nemes Gusztáv a főleg vidékfejlesztést célzó részvételi akciókutatások során készült filmekről,⁹ Oblath Márton a Siklós-bodonyban végzett művészetalapú részvételi kutatások vizuális és mozgóképes projektjeiről, Rumann Gábor az általa vezetett vagy facilitált részvételi-közösségi médiaprojektekről,¹⁰ Salamon András a doktori

kutatása alapjául szolgáló magyargéci Roma Filmiskola alkotóközösségének filmjéről (*Tíz év múlva*), Siroki László az általa szervezett tomori médiatáborokról és saját filmes, filmoktatói karrierjéről, Szabadhegyi Zita a Soproni Múzeumban vezetett múzeumpedagógiai részvételi videózásról,¹¹ Szabó Elemér és Szilágyi Eszter antropológiai filmes háttérű pedagógiai fejlesztő munkáikról, Trencsényi Klára pedig a Közép-Európai Egyetemen futó OLIVE-projektről mesélt.¹²

A részvételi film/videó definíciós nehézségei

Az itt felsorolt huszonegy filmes, fotós, színházász szakember mellett nagyon sokan vannak, akik a részvételi-közösségi film valamilyen változatát művelik. Ha csak a filmet alkalmazó szakemberekről beszélünk, az is messze túlmutat a saját interjú körünkön, mert még a filmes műfaji spektrum is rendkívül széles – például már a részvételi és a közösségi film sem ugyanaz, még ha vannak is köztük átfedések. Közösségi filmezés számtalan helyen folyik Magyarországon, ha az oktatási intézményeket, vagy éppen a régen amatőrnek nevezett, ma már inkább függetlenként leírt filmkészítés hálózatát és intézményeit (klubok, fesztiválok) tekintjük. A közösségi filmezés tágabb kategóriájától megkülönböztethetjük a részvételi filmezést (angolul *participatory video*), bár mint alább kiderül, van, akinek a számára nem a definíció a fontos, hanem annak kreatív alkalmazása.

Klasszikusan, egyelőre csak a részvételi jellegre vonatkozóan: „[a] részvételiség egy olyan innovatív irány, amely felé a kutatás fordulhat, és e kutatás révén az adatokat [értsd: filmeket] *nem az emberekről, hanem az emberekkel és az emberekért* hozzák létre, és ezek az emberek maguk állnak a tudástermelés

⁸ Grosch Nándor pedagógus, gyermekdráma-vezető és filmes szakember a gyermekvédelemben dolgozik, és a gyermekotthonokban a közösségi filmkészítést lélektani csoportmunkaként alkalmazza, „családpótlékként” – ezt tartja a legfontosabb funkciójának. Bár a vele készült interjúban az érintetti kör kapcsán nem hangsúlyozódik az etnikai háttér, de Haragonics Sárral részt vett olyan projekteken, amelyekben cigány fiataloknak tartottak részvételi filmes foglalkozásokat. „Ezt fontos definiálni, mert igazából én nem tudom, hogy részvételi filmet csinál-e, vagy nem. Megmondom őszintén, nem nagyon ismerem ezt a módszert. Haragonics Sári kolléganőm, aki tudatosan úgy hívja azt a filmezést, amit ő csinál, hogy részvételi film, ezt tanulta Angliában, meg most már tanítja is. Én nem hiszem, hogy részvételi filmes vagyok. Olyan tekintetben részvételi filmes vagyok, hogy az általam megteremtett csoporttérben a résztvevők részt vesznek a közös filmkészítésben, de én nem definiálom magam részvételi filmsként.” (Grosch 2021)

⁹ Nemes Gusztáv társszerzőkkel közösen írt tanulmánya megjelent a részvételi videó módszerének és esettanulmányainak eddigi legátfogóbb kötetében. (High et al. 2012) Nemes vidékfejlesztésben dolgozó szociológusként, a Leader-programban alkalmazta életében először a részvételi videót a Sümegi Helyi Vidékfejlesztési Egyesülettel együttműködve, 2005 nyarán, Nick High angol részvételi videóval dolgozó fejlesztési szakember inspirációjára. A sümegi projektekre így emlékszik vissza: „Az a klasszikus dolog, hogy akkor ők csináltak magukról egy filmet, mi megtanítottuk őket egy picit filmezni, és csináltunk velük egy forgatókönyvet, ami arról szólt, hogy ők hogyan tud megmutatni a saját vidékfejlesztési tevékenységüket. Öt nap alatt megcsináltuk ezt a filmet, volt a végén vetítés, közös ünneplés, meg minden, nagyon-nagyon érdekes, jó élmény volt, és utána ebből nagyon sok minden kinőtt.” (Nemes 2022) Bár Nemes dolgozott romák lakta csereháti településeken, de a részvételi filmezést velük kapcsolatban nem említette az interjúban, és mivel a jelen tanulmány szűkebb fókuszában a roma közösségek állnak, ezért nem térek ki bővebben a munkásságára.

¹⁰ Rumann Gábor munkáit nem tárgyalom külön, mert a jelen tanulmány szempontjából releváns projektben Haragonics Sárral és Siroki Lászlóval vettek részt mint facilitátor filmes szakemberek. (Interjúkat készítette Székács Linda 2022)

¹¹ Szabadhegyi Zitával készült interjúban nem meghatározó a résztvevő fiatal csoportok kapcsán a roma identitás. (Interjúkat készítette Le Mai-Lan 2021)

¹² Hely hiányában nem tárgyalom Trencsényi Klára munkásságát, annak ellenére, hogy azt az egyik legmeghatározóbb részvételi filmes életműnek tartom, ami ráadásul indulását tekintve az egyik legkorábbi is magyar kontextusban. Trencsényi nem dolgozott roma fiatalokkal, de dolgozott menekült fiatalokkal, valamint ausztriai bevándorló magyar fiatalokkal. Az OLIVE programról részletes elemzés olvasható szerzőtársával írt tanulmányukban (Trencsényi – Naumescu 2021), illetve doktori értekezésében. (Trencsényi 2023)

középpontjában.”¹³ (Olivier et al. 2012:131 – kiemelés tőlem: M.A.) A mozgókép részvételi módon történő alkalmazására vetítve pedig a részvételi filmezés „filmkészítés emberekkel a közösségi tanulás céljából.” (High és Nemes, idézi High et al. 2012:40) Ebben az utóbbi tanulmányban például az egyik társszerző „beágyazott részvételi videónak” hívja azokat az indiai közösségi videós stábokat, amelyekben a részvételi videó nem egyszeri projekteket támogat, hanem azt, hogy a közösségen belül növeljék a videókészítő kapacitást, és így az önreprezentációs és kommunikációs készséget, immár időben fenntarthatóan. (High et al 2012:38) Yang idézi 1997-ből Jackie Shawt és Clive Robertson, akik szerint a részvételi videózás egy „csoport-alapú aktivitás, amely úgy fejleszti a résztvevők képességeit, hogy bevonja őket a videó kreatív módon történő használatába, azaz a további céllal, hogy filmre vehessék önmagukat és a körülöttük lévő világot, és hogy létrehozassák saját videóikat”. (Yang 2012:102) Low és szerzőtársai szerint a részvételi videó az az eszköz, amely egy biztonságos térben hatalmat ad arra, hogy a résztvevők kifejezzék saját (migráns, etnikai) kulturális identitásukat, vagyis a társadalmi különbséget, amely definiálja őket. (2012:57)

Ebben a definícióban már szerepet kapnak a hátrányos helyzetű csoportok is, és ezáltal láthatóvá válik, hogy a részvételi filmezés definíciós szinten alapvetően a fejlesztési ipar intervenciós és emancipatív módszereként határozza meg magát. A részvételi film/videó nem csak a közösségi tanulásról szól (bár kétségtelenül Paolo Freire szellemében ez az elsődleges fontosságú célja, a társadalmi helyzet tudatosítása értelemben), hanem jelenti még a közösségek vizuális önreprezentációját és politikai érdekérvényesítését is, végül és messze nem utolsó sorban a művészi

alkotást és a játékot.¹⁴ High és szerzőtársai logikusan vonják le a következtetést tanulmányuk végén, hogy a részvételi videó esetében nem annyira a definíció a fontos, hanem hogy milyen feltételek között zajlik a részvételi folyamat. Nem lehet egységesíteni ezt a módszert, és ha mégis ki kellene jelölni egy közös fogalmat, akkor az a *brikolázs* lenne, mondják, amely a különbözőség iránti nyitottságból és a kísérletezésből fakad – a lényeg a sokféleség iránti tolerancia.¹⁵ (High et al 2012:45) „Nincs olyan, hogy tökéletes módszertan a részvételi filmezésnél.” – mondja Bárony Katalin, az egyik interjúalany, a fenti konklúzióval összhangban, és ugyanezt mondja Chilton Flóra is: „nincsenek kitaposott utak”.

Filmes szakemberek roma identitással

Amikor kollégáimmal megfogalmaztuk a félig strukturált interjúhoz a kérdéssort, akkor egyrészt tisztában voltunk a részvételi videózás szigorú definíciójának hiányával, ezért az interjúkészítésnél kifejezetten definiálatlanul hagytuk a fogalmat, és így már pusztán az említésével sokféle (ön)definíciót hívtunk elő a szakemberekből. Másrészt, ha megpróbáljuk csoportosítani ezeket a filmeket illetve projekteket, amelyekbe beágyazódnak, akkor azt látjuk, hogy az etnikai identitás többnek konstitutív alkotóeleme. Ezt a két szempontot, a részvételiséget és az etnicitást a következőkben együtt tárgyalom.

¹⁴ A részvételi filmről szóló tematikus *Replika*-blokkban megjelent tanulmányomban történeti és elméleti szempontból járom körbe a fejlesztési iparban negyvenötven éve ismert műfajt (Müllner 2022b), amelynek legalább két eredője ismert: az aktivista-intervenciós dokumentumfilm és az érintettekkel „megosztott” készítéssel működő antropológiai dokumentumfilm – ezt az említett blokkhoz írt bevezetőben tárgyalom. (Müllner 2022a:10) A magyarországi részvételi (jellegű) filmes hagyományt itt tekintem át: Müllner 2020.

¹⁵ Mivel idevág, kivételesen idézek egy interjúkészítőt, aki egy nyitott és a terminussal kapcsán bizonytalan interjúalany számára így világítja meg a részvételi filmet: „Azok alapján, amit eddig tanultam róla, arra jöttem rá, hogy szerintem nem lehet pontosan megfogalmazni, hogy mit jelent. Nincsenek kötött szabályai, hogy például kifejezetten csak ez számít részvételi filmezésnek vagy az. *Függ attól, hogy ki csinálja és hogyan*. De ha szigorúan akarjuk venni, akkor szerintem benne kell lennie, hogy együttműködve azokkal, akikkel a filmet szeretnénk készíteni, létre kell hozni egy programot, ahol van oktatás. Megmutatják a közösségnek, hogyan használják az eszközöket.” (Gál Luca Salamon Andrással készült interjú 2022 – kiemelés tőlem: M.A.)

¹³ Oblath Márton így magyarázza a részvételi akciókutatás szükségességét: „a modern államnak nincsen szüksége a társadalomtudományra, egyre kevésbé van rá szüksége. Lehet, hogy a gondolkodás kategóriáit meghatározza [a társadalomtudomány], de [...] eleve az adatgyűjtést meg tudja oldani az állam házon belül. Egyre inkább tud olyan big data adatbázisokat létrehozni, amihez képest már nincs szükség erre a fajta közvetítésre, meg tanácsadásra, amit a társadalomtudomány csinál. Tehát, ez egy zsákutca. Ezzel szemben meg végül is meg lehet szervezni azokat a helyzeteket, amiben az emberek rájönnek, hogy mit akarnak, el is tudják mondani, ki tudják találni a cselekvési terveiket, sőt cselekszenek, és ennek a cselekvésnek a tapasztalatait tudják tudományos eredményként elmondani. Tudniillik ez egy sokkal rokonszenvesebb társadalomtudomány. Van egyszerűen egy ilyen intellektuális beváltás.” (Oblath 2022)

A huszonkét szakember közül többen nem határozták meg az általuk facilitált filmes projektek közreműködőit romaként/cigányként, a többiek kisebb-nagyobb mértékben használták az etnikai kategóriákat. Volt, akinél ez egyenesen magából a projekt missziójából következett, például Bársony Katánál, aki az általa vezetett Buvero Roma Női Médiatáborban munkatársaival kifejezetten roma lányok számára tartott mediaképzéseket három éven keresztül, és épített ki kapcsolatokat a magyarországi független hírportálokkal, médiaügynökségekkel, hogy mentoráltjait gyakornoki helyekre delegálva próbálja meg biztosítani a roma női szempont megjelenését a magyar médiában. Bársony Katalin már gyerekként televíziós műsort vezetett a magyar közszolgálati csatornán: „a Repeta műsorban voltam az egyik gyerekserkesztő és műsorvezető, és ebben azt hiszem, hogy elég úttörő voltam a gyermekműsorban romaként, az elég újdonság volt még a '90-es években is”. (Bársony 2021) A részvételi módszer iránti fogékonyságot egyrészt a pedagógiai vénával magyarázza, ami családi örökség a női nagyszülői és szülői oldalon, másrészt saját televíziós élményéhez köti. A Buvero táborban a fiatalok „mozgóképkészítést [...], a történetmondást, történetírást és a kamera előtt és mögött való munkának a megismerését” tanulták profi roma és nem roma mentorok segítségével. Ennek révén a fiatal roma nők bevonhatók „egy olyan fajta kulturális termék gyártásába, ami aztán büszkeséggel tölti el őket”, amely „erősíti a [...] tudatosságukat”. Ebben az interjúban a részvételi filmkészítés céljaiként az oktatás, a jogsértés elleni fellépés, az identitáspolitika és a közösségteremtés jelenik meg: „az embernek az öntudatában, az identitása kialakításában nagy szerepe van annak, hogy hozzájut-e ehhez a [tartalomkészítői] tudáshoz.” Fontos, hogy a fiatalok különböző filmes szerepeket töltenek be a tábor idejére megalakított stábokban: producer, rendező, operatőr, hangmérnök, akiknek a munkáját egy mentor facilitálja. A képzést elvégző fiatalok közül néhányan közreműködtek nagyobb produkciókban is, vagyis a részvételi film révén a professzionális filmkészítésig is eljutottak. (Bársony 2021)

Bársony Katalinon kívül Kővári Borz József, Molnár István Gábor, Siroki László beszéltek önmagukról roma identitású szakemberként. Ők saját közösségeikkel vagy távolabbi roma közösségekkel építettek kapcsolatot és hoztak létre részvételi módon elsősorban mozgóképes tartalmakat – kivéve Molnár István Gábort, aki a helyi romák aktív közreműködésével megalapította az Újpesti Cigány

Helytörténeti Gyűjteményt. Ő maga Bársony Katalinhoz hasonlóan pedagógus családból származik, az édesanyja „a Művelődésügyi Minisztérium cigány témafelelőse volt 1978-tól, és mivel nem tudott hová tenni, így vitt magával”.¹⁶ Roma Filmakadémia néven szerveztek roma filmeseknek („legyen az amatőr, félamatőr, félprofi, vagy profi”) filmes tábort 1999-től 2013-ig, ezekben az interjúalany szervezőként, előadóként, technikai szakemberként vett részt. A szakmájára nézve operatőr Molnár idővel fotózni kezdte az újpesti cigány közösség eseményeit. Amikor az interjúkészítő rákérdez a szakmai karrierre, azt válaszolja, hogy „a cigány közösség építésben van talán karrierem, leginkább a cigány közművelődésben.” 2022-ben önkormányzati képviselőként és helyi politikai vezetőként már nem készít fotókat a közösségről, viszont a Helytörténeti Gyűjteményben húsz év alatt létrehozott egy tanodát (amit „hatalmas identitásfejlesztő” lehetőségként tart számon), egy könyvtárat, és felépített egy kiállítást az újpesti romák családi fényképeiből. Ez egy egyedülálló roma közösségi fotográfiai gyűjtemény, amely az újpesti cigányokkal készített interjúzás, a közösség történetéhez alapul szolgáló adatgyűjtés közben született. A családi hozzájárulásokból létrejött gyűjtemény most már egyfajta lokális identitáskulisszaként szolgál a helyi romák ünnepeihez. „Leginkább az volt a részvételi benne, hogy az összes családot meg tudtam szólaltatni és volt bennem egy olyan tehetség, ami miatt előbb vagy utóbb megnyíltak nekem ezek az emberek és azok a mondatok, amiket ők használtak. [...] A közösségi részvétel is annak működik, aki rendkívül nagy közösségi ember, szét tudja osztani a szívét és meg tudja valamilyen irányban, valamiféle cél mellett a közösséget mozgatni.” Ebben az esetben a családok orális és vizuális hozzájárulása jelenti a részvételiséget az intézményi közösségi identitás felépítésében – az interjúalany ennek a folyamatnak a facilitálásában vállalt tevékeny szerepet. (Molnár 2022)

A borsodi (tomori) Siroki László és a baranyai Kővári Borz József a filmvetítésen és filmoktatáson keresztül katalizáltak roma és nem roma közösségeket. Kővári Borz elvégezte a Fekete Doboz Alapítvány Roma Média Iskoláját, ahol „leginkább cigány

¹⁶ Molnár István Gábor édesanyja Rácz Gyöngyi, aki az Eötvös József Cigány-Magyar Pedagógiai Társaság alapítója és kezdettől (1986) elnöke volt. Rácz Gyöngyi egyik ambíciója a roma fiatalok médiareprezentációhoz való segítése volt, így indított roma fiatalok számára filmes képzéseket, színházi színész képzést, bemondó képzést, szinkronszínész képzést.

fiatalok voltunk, a barátságok és a kapcsolatok azóta is megmaradtak sokakkal”, emlékszik vissza. Ő és barátai működtették 1998 és 2015 között a Vándormozit, amelyre a visszaemlékező szerint leginkább a spontaneitás és az improvizáció volt jellemző. Eredeti céljuk kettős volt. Egyrészt „hogya a cigányokról szóló filmeket a cigányok is lássák” (a vidéki mozihálózat megszűnésével erre egyre kevesebb lehetőség volt), amibe nem csak a játékfilmes és dokumentumfilmes kánon (pl. Kusturica: *Cigányok ideje*, Sára: *Cigányok* stb.) tartozott bele, hanem azok a felvételek is, amelyeket helyben a vándormozisok készítettek, és pár év múlva ugyanott levetítettek. A helyi közösségek mozgóképes megörökítése és visszacsatolása a családi és közösségi emlékezet megerősítését jelentette. A Vándormozis másik célja szerint a romák és a nem romák között akartak élményszerűen, filmek vetítésével kapcsolatot teremteni, mivel „zavart a kommunikáció hiánya, hogy a nem cigány társadalomnak megvan a véleménye a cigányokról, a cigányoknak is megvan a véleménye a nem cigányokról, de nem beszélgetnek egymással. Hírekből meg hallomásból tájékozódnak.” Bár a kitűzött célt nem sikerült megvalósítani, mert csak a romák mentek el a vetítésekre, a nem romák elvétele, de más oldalról viszont az egyes roma közösségek közti megismerés nagyon is működött. „Nagyon érdekelt a résztvevőket, hogy a másik faluban hogyan élnek a cigányok”, mondja Kővári Borz, és így a legfontosabb mégis a csoportok közti kapcsolatok és kommunikáció létrehozása. Ez emlékeztethet minket a részvételi filmes kánon egyik ösprojektiére, a Fogo Folyamat nevű kanadai projektre 1967-ből, ahol Új-Fundland elszigetelt falvak között hoztak létre „videóhidat” a filmesek. Véletlen vagy sem, de Kővári Borz élő kapcsolatot ápol a Fogo-projekt örököseként számon tartott kanadai őslakos filmes szervezettel, a Wapikoni alapítójával, Manon Barbeauval, és a Wapikonit a Vándormozisval rokon párhuzamos projektnek tartja. Valóban, a filmvetítésen és később a filmoktatáson keresztül ők is hasonló kulturális és identitáserősítő missziót végeztek, mint rokon projektjük Kanadában. (Kővári 2022)

„Nekem nincs igazán filmográfiám. Nem is érdekel annyira. Én nem vagyok híres, én nem vagyok filmes. Nekem igazán nem az az elsődleges, hogy most filmes legyek, vagy rendezőnek hívjanak, én inkább a gyerekeket tanítom. Én médiapedagógus vagyok vagy közösségi filmes vagyok. Nekem az a célom, hogy minél több ember ismerje meg a munkánkat és a cigányok értékeit.” - ezt válaszolta Siroki László, amikor az interjúkészítő a filmográfiája iránt érdeklődött, és hogy oda felveszi-e a részvételi filmeket, ennyiben a

sajátjaként tartja-e őket számon.¹⁷ Siroki tehát önmeghatározása szerint médiapedagógus, és ekként szervez lassan harmadik évtizede a tomori és környékbeli fiataloknak médiatáborokat, most már a harmadik generáció számára. A filmezést aktivistaként, érdekvédelemre is használta a kezdeti időszakban; az ő közreműködésével lett Tomorból „wififalu”, és így indult meg a tomori filmek feltöltése a Youtube-ra. Siroki az interjúban kiemeli a szegregált oktatást, az intézményes és egyéni rasszizmust, ezért számára filmesként és filmes facilitátorként a cigányok világának cigányok általi, belülről való megmutatása a legfontosabb. A módszert, amivel ezt eléri, „kizökkentésnek” hívja: „a kizökkentés ideje alatt ott vannak törések”. Például egy lengyelországi táborban egy cigánysorról készült felvételt vetített le, amit „jókedvű cigányzenével” szelsőségesített[...].” Az önreprezentáció mint a belső nézőpont érvényesítése a Siroki-interjúban két ponton kapcsolódik a részvételi filmezéshez: az interjúalany egyrészt hangsúlyozza a belső szabadságot (ez másoknál is megjelent egyfajta habituális kritériumként), másrészt a közösségépítést. Mind a belső szabadság, mind pedig a közösség egyfajta feltételként említődik, amelyek révén a részvételiség meg tud valósulni. A Siroki-interjúban tehát a kulcsszavak a cigány identitás, a belső (émikus) nézőpont vagy önreprezentáció és a közösségépítés. Ennek révén kapcsolódott össze a Romakép Műhely a tomori szakemberrel, első alkalommal 2015-ben, amikor a filmjeit vetítettük, majd később többször is, és Siroki és gyerekközössége lett a Minor Média/Kultúra Kutatóközpont egyik partnere a tanulmány elején említett kutatásban. Siroki is kiemeli a Minor Médiaval közösen szervezett workshopokat és nyári tábor.¹⁸ (Siroki 2021)

¹⁷ Siroki Lászlóval egy 2016-2017 során zajló tehetség-gondozási projekt keretében is készítettünk hallgatóimmal interjút, ezt felhasználva Gunther Dóra írt dolgozatot a tomori filmes centrumról és Siroki tevékenységéről. (Gunther 2018)

¹⁸ Az interjú idején még csak a 2021-es tábor zajlott le. Az interjú után következett 2023-ban a második, majd a kutatás lezárulása után újabb együttműködések jöttek, egészen a jelen pillanatig, immár Siroki Levente, Siroki László fiának közreműködésével. Siroki László mellett említtem meg Rumann Gábort, aki a Minor Média Kutatóközpont partnere immár évek óta, és a 2021-es és 2023-as táborok dunaszekcsői házigazdája. Rumann meghatározó alakja a baranyai független filmes szcénának a Control Stúdió és annak egyesülete révén. Nyári filmes táborokat szervezett gyerekeknek és felnőtteknek, webtvét indított gyerekekkel, és rendkívül aktív filmes oktatóként is. A vele készített interjúban csak marginálisan jön elő a roma fiatalokkal való közös munka. Ez az ő esetében elsősorban a két említett részvételi filmes táborban lett jellemző.

Kísérlet a kollaboráció és műfaji szempontú csoportosításra

Az együttműködések, szövetségek felől is izgalmas ránézni a magyarországi részvételi-közösségi gyakorlatok térképére, és elképzelni egy lehetséges csoportosítást a különböző szerteágazó gyakorlatok között. Vannak olyan filmes szakemberek, akik egyedül építenek fel rövidebb vagy hosszabb távú projekteket és programokat. Egyedül, abban az értelemben, hogy aktivistaként, filmesként és szervezőként nem kapcsolódnak más hasonló módszerrel dolgozó filmeshez, filmező közösséghez, de erős intézményi háttérrel és jól körülhatárolható közösség(ek)ben dolgoznak. Ilyen szakember a Búverot alapító Bársony Kata, a Van Helyed Alapítványt létrehozó Bódis Kriszta, a Vándormozit sok éven keresztül működtető Kővári Borz József, de hasonló hozzájuk az Színház- és Filmművészeti Egyetemen végzett és egy részvételi filmes projektet megvalósító Salamon András is; ilyen az Újpesti Cigány Helytörténeti Gyűjteményt létrehozó Molnár István Gábor, a klasszikus részvételi videóval facilitált vidékfejlesztési kutatást végző Nemes Gusztáv, az OLÍve programban részvételi filmmel dolgozó Trencsényi Klára, vagy az Életrevaló Egyesület Önismereti Filmes Műhelyében fiatalokkal filmeket készítő Chilton Flóra. Ezek a szakemberek és az általuk vezetett szervezetek, műhelyek a (legtöbbször hátrányos helyzetű) érintett közösségek bevonásával, az ő életük eseményeire koncentrálván, önreprezentációjukat elősegítve, a társadalomba beágyazottan, jól megfogalmazott emancipációs misszióval működnek. Ebből következően hangsúlyozottan *nem elszigetelt* műhelyekként, hanem programokat önállóan megvalósító *hub*okként hivatkozom rájuk, az interjúkban közöltekre támaszkodva. Ugyanígyként jelenik meg előttünk a részvételi filmezésbe az etnográfia és a vizuális antropológia felől érkező Szabó Elemér és Szilágyi Eszter, valamint Biczó Gábor és Szabó Henriett szakemberpárosok; az előbbieik közül Szilágyi Eszter a Miskolci Egyetem Görögkatolikus Roma Szakkollégiumának a munkatársa volt, Szabó Elemér pedig vizuális kultúra- és médiapedagógus; az utóbbiak a Debreceni Egyetemi Lippai Balázs Roma Szakkollégiumának vezetői/oktatói.

Az önálló projekteken dolgozó szakemberekkel párhuzamosan látjuk működni azokat a közösségi-részvételi filmeseket, akik kisebb-nagyobb mértékben kapcsolódnak a hasonló módszert alkalmazó többi szakemberhez. Róluk főként a tanulmány utolsó részében lesz szó, előzetesen itt csak azt a

megjegyzést teszem, hogy a már említett Siroki László, és a később említendő Boross Martin, Csoszó Gabriella, Rumann Gábor, Haragonics Sári, Oblath Márton tekinthető ilyennek. Siroki Haragonicccsal és Rumannal visz közös projekteket, Oblath Haragonicccsal, Csoszó Gabriellával és Boross Martinnal, Haragonics pedig Bihari Lászlóval, Csoszó Gabriellával, Csörgits Hunorral, Grosch Nándorral, Oblathal, Sirokival és Rumannal dolgozott együtt a múltban vagy dolgozik együtt jelenleg is. Ebből azt látjuk, hogy a különféle magyarországi részvételi filmes műhelyek és szakemberek közötti kapcsolatot a leginkább Haragonics testesíti meg, egyfajta hálózati csomópontként funkcionálva.

Aktivista és/vagy antropológiai részvételi filmek

A tanulmány elején már célzás történt arra, hogy a részvételi film egyik eredete az aktivista dokumentumfilm, a másik pedig az antropológiai dokumentumfilm, és annak is az a verziója, amely az érintett közösség és az antropológus által közösen megalkotott vizuális antropológián, Jean Rouch szavával a „megosztott antropológián” alapul. A kettő közti különbség messze nem olyan markáns, ahogy azt gondolnánk, legalábbis ezt bizonyítja az a médiaantropológiai tanulmánygyűjtemény, amelynek darabjai kisebb vagy nagyobb mértékben, de egytől egyig az antropológiai elköteleződésről beszélnek a hátrányos helyzetű vagy elnyomott kisebbségekkel való kapcsolatteremtés kapcsán, és ennek következtében maguk az antropológusok válnak az őslakos, kisebbségi, bennszülött, subaltern stb. csoportok partnereivé azok endémikus (belső gyártású) médiájának facilitálásában. Ez a George Marcus által „aktivista képzeletnek” hívott erőforrás, amelyre a részvételi videó mindkét eredetét tekintve támaszkodhat. (Marcust idézik Ginsburg et al. 2002:8)

Ha az aktivizmust roma közösségekkel részvételi módon gyakorló Bársony Katalin, Kővári Borz József vagy Siroki László (és mellettük például Oblath Márton vagy Csoszó Gabriella) tevékenysége tekinthető bizonyos értelemben az első megvalósulásának magyarországi kontextusban, akkor a Szabó Elemér–Szilágyi Eszter, valamint a Biczó Gábor–Szabó Henriett párosok az alkalmazott és megosztott vizuális antropológia képviselői. Roucht mint inspirációs forrást Szabó Elemér többször is említi a vele készült interjúban: „Csak Roucht tudom emlegetni, hogy ez a részvételi filmezés tulajdonképpen, ahogy ő mondja, audiovizuális ajándékcseré, vagy

csereajándék, Marcel Mauss [után][...] Szerintem etikai motiváltságú a részvételi filmezés.” Szabó ezzel hangsúlyosan a kölcsönösséget határozza meg a folyamat lényegéeként. Szilágyi Eszter is megfogalmazza ugyanezt más szavakkal: „például voltam mentor [a roma szakkollégiumban], például egy nálam húsz évvel idősebb cigány asszonyt mentorálhattam, óriási élmény volt. Én is tanultam tőle nyilván, ő is tőlem valamiket.” Szabó és Szilágyi először egyházi (cigánypasztorációs) vonalon kapcsolódtak be a romákkal közös munkába Rakacaszenden, majd Miskolcon és Szolnokon.¹⁹ Szilágyi megfogalmazásában részvételi alapú közösségfejlesztést műveltek (például a helyi roma közösséggel alapítottak általános iskolát Rakacaszenden), amelynek később természetes módon lett része a filmezés. Először részvételi módszerrel készítettek referenciat filmet a Miskolci Egyetem Görögkatolikus Roma Szakkollégiumának részére, amelyben vezető kreatív szerepet vállaltak a szakkollégium roma diákjai,²⁰ majd a rakacaszendi roma fiatalokkal közösen készítették el az *Inasok* című filmet. Erről a filmről Szabó a vizuális antropológiában már toposszá vált légy-hasonlatot felidézve mesél: „Az inasok egy ilyen leves. Belekeveredik a kamera.”²¹ A kamerának ez az „elmerülése” a lokális közösségben Szabó szerint egy új társadalmi valóságot segít napvilágra, éppen az elmerülés által, ami nem megfigyelő-leíró, hanem performatív működésmódot jelent: „nem a valóság filmje, hanem a filmezés új valósága”. (Szabó – Szilágyi 2021)

A közösségépítés a célja a másik antropológiai-etnográfiai közösségi filmes magyarországi központnak is, a Debreceni Egyetem Lippai Balázs Roma Szakkollégiumának, és az itt folyó filmes tevékenységről két egymást kiegészítő interjúból szerezhetünk tudomást. Az intézményi kommunikátor-andragógia-kulturális és vizuális antropológia diplomákkal rendelkező Szabó Henriett 2013-tól dolgozik a szakkollégiumban, és a szakkollégiumot vezető Biczó Gábor filmszak-körében talált rá arra, amit a későbbiekben csinálni

szeretett volna: a filmkészítésre. Szabó a jelen lapszám fókuszában lévő *Kisvilágok* és *Kik vagyunk és miért?*-sorozatok készítője Biczó Gáborral közösen. A két interjúalany a két sorozat közül a *Kik vagyunk és miért?*-sorozatot minősíti egyhangúlag részvételinek, amennyiben ebben érvényesül a főszereplők bevonása a filmkészítésbe (szereplők és helyszínek meghatározása, élettörténeti események kijelölése stb.).²² A szakkollégista főszereplőket mint „erős hangokat” szeretnék követendő példaként a roma fiatalok elé állítani, de ugyanúgy a többségi társadalomnak is szánják a filmeket, mintegy megcáfolandó a romaellenes sztereotípiákat.²³ Ez a sorozat kettős (identitáspolitikai és antirasszista) pedagógiai célja. Valóban, a sorozat a mai magyar médiatérben hiánypótló a roma émius elbeszélői pozíció privilegizálásával. A sorozat harmadik célcsoportja pedig a fiatal egyetemisták kibocsátó közössége, és erről a tranzakcióról Szabó Henriett a kölcsönös haszon jegyében emlékezik meg: „A sorozat információt ad az egyetemen dolgozó szakemberek számára, illetve információt nyújtott a lokális közösségek számára is. A filmekben azért látnak képeket, hogy milyen körülmények közé került a gyerekek, hol él az egyetemi évek alatt. Találkoztunk olyan szülőkkel is, akik például életükben nem jártak egyetemen, ezért számukra az, hogy a filmekben keresztül bepillantást nyerhetnek, ha csak képek erejéig is, az nagyon fontos.” (Szabó 2021) Ahogy az összes többi műhely esetében, itt is megfigyelhető, hogy a részvételiség relatív, szituatív és a körülmények által behatárolt. Ez esetben például a két szakember a vágószobában dönt a végső változatról: „az, hogy [...] mi kerül bele a filmbe, és mi szolgálja a film üzenetét, azt a vágóasztalon döntjük el”. Ezt a kontrollt azonban egyértelműen felelősséggel kell

²² A sorozatról bővebben írtam egy tanulmányomban: Müllner 2024.

²³ Szabó Henriett részletesen beszámol ezekről: „A buszon saját fülemmel hallottam, hogy a buszsofőr hogyan beszél velük, mit mond nekik. Számtalan történetet meséltek, amiben részletesen elmondták, hogy napjainkban is hogyan különböztetik meg őket, hogyan bántják őket – szavakkal elsősorban – de tudjuk, hogy ezek mély nyomot tudnak hagyni bennük. Azt is tapasztaljuk, hogy vannak olyan roma hallgatóink, akik diplomát szereznek, a képzési idő alatt, jó minősítéssel, jó szakemberré válnak, és nem tudnak elhelyezkedni, mert az ő bőrük sötétebb. Volt olyan hallgatónk, aki ezt megfogalmazta, hogy a cigány származása miatt nem veszik fel egy adott munkakörbe. Ez egy olyanfajta frusztrációt vált ki belőlem, ami folyamatosan újra termelődik, mert sajnos folyamatosan hallunk ilyen történeteket.” (Szabó 2021)

¹⁹ Figyelemre méltó Szabó Elemér megjegyzése a kisebbségi létről: „nem vagyok roma származású, de a görög katolikusságomat egy ugyanolyan kisebbségnek tartom a többségi kultúrán belül”.

²⁰ Köztük Lakatos Richárd, a Roma News Production alapítója. Ő és társa, Balogh Tibor Siroki Lászlóval együtt voltak a Romakép Műhely vendégei. (Lásd a Romakép Youtube-csatornáját.)

²¹ Ellentétben a résztvevő megfigyeléssel, amit a „légy a falon” (*fly on the wall*), illetve az önreflexív filmkészítéssel, amit a „repülés az énben” (*fly in the I*) metaforával szoktak megvilágítani. (Crawford-Turton 1992)

kezelni, mivel a filmek sorsa a közönség elé kerülés, ami elsősorban az érintett fiatalokat és közösségeiket jelenti. „Tudjuk, hogy a filmjeinkkel mi visszahatunk a szereplőkre és a környezetre és ez a fajta visszahatás egy óriási felelősség a filmkészítő életében.”, mondja Szabó Henriett. Ha a filmek korlátozottan részvételek, vagy visszautalva a légy-metáforára, nem merülnek bele teljesen a „levesbe” a készülésük során, a vetítéskor már többszörös erővel teszik ezt, ugyanolyan performatív módon, ahogy arról Szabó Elemér mesélt a saját gyakorlatuk kapcsán.

Biczó Gábor Szabó Henrietthez hasonlóan, de némiképp máshogy magyarázza a Lippaiban folyó részvételi filmezést. Ő inkább a klasszikus antropológiai gyakorlat felől közelíti meg, ami azt jelenti, hogy a másik világot a másik világban élő ember szemén/tudatán keresztül tartja megérthetőnek. Ily módon a *Kik vagyunk és miért?*-sorozat szervesen kapcsolódik a 20. századi hermeneutikai és fenomenológiai alapoottságú antropológiához: „Itt nem a mi részvételi pozíciónk az érdekes, hanem az az érdekes, hogy magukat a szereplőket, akik benne élnek ebben az életvilágban, nyerjük meg annak, hogy legyenek közreműködői abban az értelemben a filmnek, hogy megmutatják azt az életvilágot, antropológiai értelemben, ami az övék. Tehát nem én sajátítom el az émius pozíciójukat, hanem megosztják velem. Ennek egyébként az antropológiában bevett legfontosabb módszertani eszköze az interjútechnika.” Biczó itt határozottan megkülönbözteti a saját gyakorlatukat a klasszikus részvételi filmes gyakorlattól, amelyben az infrastruktúra, a képek és hangok rögzítésére alkalmas eszközök az érintett csoport kezében vannak. Az interjúalany számára ennél sokkal fontosabb az émius elbeszélői helyzet, annak a lehetősége, hogy az érintett közösség tagja maga mondja el a történetét. A narratíva kontrollja tekintetében nincs különbség a két módszer között, hiszen a részvételi film és az interjú-alapú antropológiai film is az émius elbeszélések megszületését helyezi előtérbe. A képek termelése tekintetében látunk eltérést, hiszen míg az interjú-alapú antropológiai filmeknél az antropológusok konstruálják meg a képi világot (a közösség utólagos jóváhagyásával), addig a részvételi filmnél a filmes szakember inkább facilitálja a képkészítő folyamatot, amiben a közösség az aktív. Mindkét módszernek van létjogosultsága, ha a (Szabó Henriett kifejezésével élve) reflexív „visszahatás” feltétele teljesül. A Biczó-interjúban megjelenik egy másik típusú felelősség is egyfajta küldetesként megfogalmazva: „az motivál, mozgat bennünket, hogy a többségi társadalom meg általában a közvélemény

alulinformált, mind a társadalom működésfolyamatait illetően, mind pedig azoknak a színtereknek a tekintetében, amelyeket ezek a filmek bemutatnak. Részben a roma életvilágok, roma kisebbségi közösségek működése, személyiségei, az onnan kitermelődő, meghatározó aktorok, a *Kisvilágok* projektben pedig a társadalmi centrumokból egyáltalán nem érzékelhető, mondhatom nyugodt lélekkel, nem létező, zárt, perifériális életvilágok. Ennek ilyen értelemben küldetése is van, ha tetszik, ezt mi ebben a formában vállaljuk, és ezért is csináljuk ezeket a filmeket.” (Biczó 2022)

A művészetalapú részvételi akciókutatás példája

A „zárt, perifériális életvilág” kifejezés minden olyan kistélepülésre illik, amely a nagyobb településektől távol esik, nem könnyen közelíthető meg közösségi közlekedéssel, vagy egyszerűen szegregátum, ahol a szolgáltatások nem elégségesek. Így jellemezhető Siklósbadony is, ahol Oblath Márton szociológus és munkatársai dolgoznak a helyi közösséggel, változó projekteken.²⁴ Itt a közösségi film a művészetalapú részvételi beavatkozások harmadik szakasza, mert időben a Katona Kriszta vezetésével megvalósult közösségi falfestés, majd a Csoszó Gabriella facilitálta fotóhangos workshop után következett (majd negyedik fázisként a közösségi filmet követte a Haragonics Sári vezetésével megvalósult részvételi videós workshop mobiltelefonokkal). Ezek a módszerek egyrészt abban különböznek a fent elemzett, Lippaiban alkalmazott antropológiai képzéstől, hogy az együttműködő fiatalok (ez esetben kamaszok) a kortárs csoportjukkal együtt, közösségben fejtenek ki egy-egy művészeti tevékenységet, így az egyéni életutak vagy habituális diszpozíciók nem egy részletes individuális narratíva keretében körvonalazódnak, hanem töredékesen és erősen szimbolikusan épülnek be a folyamat során

²⁴ Boross Martin, aki elsősorban színházi szakember, Oblath Márton kérésére társult filmrendezőként a *Remake_Bodony* című közösségi film alkotóihoz, a siklósbadonyi gyerekekhez és felnőttekhez. A vele készített interjúban nem jellemző az etnikai viszonyok tárgyalása. (Interjút készítette Gál Luca 2021-2022) Csoszó Gabriella fotóművész, aktivista, tanár fotózást tanít nem-konvencionális pedagógiai eszközökkel. A részvételi alapon működő fotóhangot is használja a különböző hátrányos helyzetű (vagy épp nem hátrányos helyzetű, például egyetemista) partnercsoportok oktatása során. Csoszó Boross-hoz hasonlóan résztvevője és alakítója az Oblath Márton szervezte, már évek óta tartó siklósbadonyi programnak. (Csoszó 2021)

létrejövvő műbe/művekbe, egyfajta kaleidoszkóp-látványt eredményezve. Másrészt a workshopok során a fiatalok bizonyos fokon elsajátítják egy-egy művészi alkotási módszer eszköztárát (falfestés, fotózás, kamerás és mobilos filmkészítés), így maguk is a reprezentációs eszköztár birtokába jutnak. Itt is az „erős hang” létrehozása a legfontosabb cél, de nem egyéni minták formájában, hanem közösségi szinten, az eszközpark közösségi „szövetkezeti” birtokba vételével. Csoszó Gabriella ezt így fogalmazza meg: „Már nem csak hajléktalan embereket, hanem civil aktivistákat is tanítok fotózni a Közélet Iskolájában, illetve nagyon sok olyan embert, aki a közösségében fel tudja használni a fotográfiát mint formát. Ezekkel a módszerekkel dolgozunk, tehát részvételi oktatási formában tanítom őket, de ugyanígy a roma fiatalokkal, ha dolgozom, vagy rendre visszatérnek siket és nagyothalló csoportok, akiket ilyen módon fejleszték, de a mozgássérült embereket és sokféle hátrányt elszenvedő csoportot tudok megemlíteni, ahol ez nagyon erős *kreatív és képviselési formává tud válni*. Ez nyilván befelé is hat, tehát a *közösségek identitását is tudja erősíteni*, a problémák felvázolását és feldolgozását is tudja segíteni, látható formát ad annak, bizonyos problémák ábrázolást kapnak, és ez lehetőség arra, hogy a döntéshozókig is el lehessen vinni a képet, mint eszközt, ami itt nagyon fontos cél.” (Csoszó 2021 – kiemelés tőlem: M.A.) Ugyanennek a közösségi alkotásnak egy másik, ambivalens oldalát vizsgálja meg Boross Martin a *Remake_Bodony* kapcsán. Az általam dőlttel kiemelt szófordulat mutatja, hogy itt a kívülről érkező művész/tanár/rendező kétségeire vonatkozik a gondolatmenet: „Minél nagyobb szabadságot adsz a folyamatnak, minél organikusabb és minél több közreműködőn múlik, annál szétartóbb és fésületlenebb esztétikailag és dramaturgiai is. Tehát a végeredmény nem feltétlenül lesz érdekes egy külső szemlélő számára. Ez egy folyamatos dilemma volt, *nekiünk alkotóknak*, hogy mennyire szabad beleavatkozni, mennyire kell összehangolni egymással a sztorikat, mennyire kell szerepeket osztani, mennyire kell a történetbe vagy szövegekbe, látványba mennyi ötletet adunk, hogy ez ne érződjön instrukciónak, de segítsen egy szintet lépni nekik, az eredeti elképzeléshez képet.” (Boross 2021–2022) Ennek a művészi szempontnak „beszél vissza” a részvételi akciókat és akciókutatást facilitáló szociológus, Oblath Márton a kölcsönös tanítás étosza felől: „több időt, szinte irracionálisan sok időt szánunk arra, hogy a meghívott művészekkel kapcsolatban döntő szava a helyi közösségnek, vagy a helyi civil szervezetnek van. Ehhez képest másodlagos az, hogy mi a művészeknek az ambíciója. Ebből következik az, hogy nagyon-nagyon sok gondolat van abban,

hogy ennek a művészetalapú részvételi akciókutatásnak a logikáját végigbeszéljük vagy megtanítjuk azoknak a művészetpedagógusoknak, meg alkotóknak, akikkel elkezdünk együtt dolgozni. [...] valamilyen értelemben egy marginalizált csoportközösség világlátása jobb, mint az enyém. Tehát, hogy többet tudnak valamiről, hogy bölcsebbek, hogy izgalmas az ő nézőpontjuk.”²⁵ (Oblath 2022)

Oblath Márton, aki ezeket az alkotókat és tanárokat, és velük a workshopokat meghívja, lassan húsz éve művészetalapú (elsősorban színházi) részvételi akciókat facilitál. Siklósbodony az ő terepe, és az ajánlékozási kölcsönösség jegyében fogalmazhatunk úgy, hogy az idők során ő maga, illetve az ő szociológiai tudása pedig a siklósbodonyi emberek terepévé vált. Oblathnak már a korai időktől olyan társadalmi problémák, illetve tudatosításuk jelentett kutatási témát, mint az iskolai szegregáció. Ahogy mondja a részvételi filmre vonatkozó kérdésre válaszolva: „Mi ezeken a terepeken mindig úgy dolgozunk, hogy keressük azt a munkaformát, művészeti munkaformát, ami a helyi kérdésekhez igazából passzol. Siklósbodonyban csináltuk ezt a közösségi filmet, aminek a *Remake_Bodony* a címe, mert ott az volt a kérdés, hogy a közösség mi-féle víziót tud magának elképzelni, egyéni meg közös jövőképet.”²⁶ Oblath a „közvetlen találkozásra” épülő színházhoz képest a filmet utólagos szerkeszthetősége felől közelíti meg, hogy lehet vágni, „szabni-varrni”, illetve a filmtrükk lehetősége felől, ami a gyerekek számára nagy élményt jelentett. Ezt Oblath „képzetkutatásként”, „antropológiai imaginációként” határozza meg, összhangban azzal, hogy a siklósbodonyi

²⁵ A kölcsönösség visszatérő motívum, de nem csak ebben a tanulmányban is, hanem például a romák antropológiai reprezentációját vizsgáló egyéb szövegekben. Itt Prónai Csaba tanulmányára utalok röviden, ami éppen nem a kölcsönösségről, a nem-kölcsönös látásról szól: „Semmi esetre ne essünk abba a tévhitbe, hogy azért mert a nem cigányok világából a cigányok »világai« láthatatlanok, ez egyúttal azt is jelenti, hogy a cigányok sem látnak »minket« (nem cigányokat). Éppen ellenkezőleg: erre vonatkozik Teresa San Román – főntebb már idézett – »két világ« elmélete. Csakis azért lehetséges a cigány közösségek fennmaradása, mert képesek egyszerre két különböző kultúrában is »létezni«. Ehhez azonban elengedhetetlen a nem cigányok világainak ismerete is. Biztosak lehetünk abban, hogy a »cigányok világaiból« a »nem cigányok világa« jól láthatóak. A cigányok ugyanis »attól a naptól fogva interkulturálisak, amióta cigányok. Hozzájuk képest az antropológusok újszülöttek.« (Piasere 1999. 164).” (Prónai 2004)

²⁶ Oblath külön tanulmányt írt a *Remake_Bodony* elkészüléséről. (2023)

projekt eredetileg is a jövővel kapcsolatos kamaszkori képzeletek kutatását célozta. Már egy másik szinten, a kutatók horizontján, de szintén a képzeletről szól a művészetalapú részvételi módszerekkel kapcsolatos elvárás, az *empowerment* lehetőségei és valósága. Az interjúalany szerint a részvételi módszerek önmagukban nem érhetnek el hatást, csak ha nagyobb fejlesztési programokhoz társulnak. Bár hasznuk magukban is van, amennyiben az (ön)megismerést segítik: „ne a szociológus mondja meg felülről, hogy *mi újság*, hanem hogy közösen lássuk be, hogy miben élünk, és ezt mindig tudja hozni”. Feltéve, ha megvannak azok a szervezői-facilitátori adottságok, amelyek szükségessé: hosszú távú elköteleződés, politikai (társadalmi) tudatosság, kísérletezésre való hajlam. Mivel az első kettő magáért beszél, kiemelem az interjúból a kísérletezés körülírását: „A kísérleti az az, hogy milyen új esztétikai vagy pedagógiai eljárást fogsz létrehozni egy részvételi filmes projekten keresztül, amit aztán másoknak is meg tudsz mutatni. Ez egy sokkal fontosabb, ez egy legitim elvárás lenne.” A részvételi filmes projektek kísérletező jellege metaforikusan Lévi-Strauss-i barkácsoló természetükben nyilvánul meg. Bizonyos értelemben minden új workshopot limitált eszköztárral és tudással kell előállítani, amitől annak a megszokottól eltérő, szabálytalan mozgása lesz. Ebbe például beletartozik az a „kisajátítás” is, hogy a *Re-make Bodony* című filmet cigány népismeret órán vetítik egy iskolában. Az interjúalany szociológus nagyon nem szeretne volna ezt, mert félt attól, hogy a filmet a hagyományos cigány népismereti klisék között értelmezik majd. A résztvevő fiatalok viszont szerették volna ezt, így az ő döntésük szerint történt a dolog. És ki tudja, lehet, hogy nem a filmet zárják keretbe a klisék, hanem a film változtatja meg a kereteket. A cselekvő hálózatba nem csak a filmkészítés, hanem a film befogadása is beletartozik, szétszedhető-újraalkotható kereteivel együtt: „*ki tudja, hogy mitől működik*, ki-kristályosodik, és aztán felbomlik”. (Grosch 2021)

Profi filmesek útjai

A részvételi filmet facilitáló szakembereknek van egy olyan köre, akik valamilyen filmes képzést nyújtó szakra képződtek, vagy dolgoztak televíziónál, és ilyen értelemben profi filmsként érkeztek el oda, hogy új típusú alkotási módszereket próbáljanak ki: Boross Martin, Grosch Nándor, Haragonics Sári, Salamon András, Trencsényi Klára (Színház- és Filmművészeti Egyetem), Bódis Kriszta (MTV), Chilton Flóra (Metropolitan), Szabó Henriett (Miskolci Egyetem). Közülük többekről volt szó, és mielőtt utolsóként a

Haragonics Sárral készített interjúra rátérnék, két szakembert említek meg, akik különféle módokon, de cigány fiatalokkal dolgoztak valamilyen oktatási keretben, a mozgóképes önreprezentáció feltételeinek megteremtése céljával. Bódis Kriszta a televíziós riport műfaji kereteivel volt elégedetlen, és ezért kezdett dokumentumfilmeket készíteni. Ahogy fogalmaz, szükségét érezte, hogy „azok, akikről forgatunk, valahogy váljanak partnerre a film készítésében”. (Bódis 2021–2022) Ez a saját személyes fejlődésében a klasszikus dokumentumfilmes műfajról való lemondást is eredményezte. 2005-től kezdődően aktivistaként sokkal inkább a közösségépítés érdekelt, és a kamerát mint eszközt is ennek rendelte alá. Alkotásközpontú aktivitásként írja le az ekkori (és mostani) tevékenységét, így például azt, hogy táborban csinált roma gyerekeknek, amelyben a kamerát odaadták nekik, és szabadon filmezhettek. (Ebben az időben kezdett dolgozni az ózdi Hétes telepen.) Ezzel együtt Bódis nem azonosul a részvételi film kategóriájával, inkább azt hangsúlyozza, hogy amikor ez megjelent a magyar tudományos és köznyelvben, akkor ő már intuitív módon művelte, mint az „alkotás jogának átadását”. Ellentmondásosnak tartja, hogy egyetemen foglalkoznak ilyesmivel, mert nem annyira a módszer (jóllehet aleatorikus) átadhatósága felől nézi a jelenséget, hanem a részvételiség univerzálisabb rendszerkonceptiója felől: „a részvételi filmezés (most hangosan gondolkozom amúgy) nagyon összefügg emancipatorikus mozgalmakkal, vagy pedig a reprezentációnak a médiában [való megváltozásával], és a művészeti reprezentációnak a megváltozásával, nekem összefüggésben lenne ilyen értelemben mondjuk az egyetemi struktúrákban való reprezentációnak a megváltozásával. Itt elsősorban a kisebbségek vagy a marginalitásban levők, most interszekcionalista szempontból is mondom ezt, reprezentációjáról beszélek.” (Bódis 2021–2022)

Salamon András megint egy újabb verzióval járult hozzá a részvételi filmezés példatárához, bár a tematikus párhuzam sokatmondó: itt is, ahogy több más projektnél, megjelenik a „jövőkutatás”, vagy ahogy Oblath Márton hívta, a „képzeletkutatás”.²⁷ Salamon a cigány közösség lakta Magyargécen alapította meg a „Roma Filmiskolát”, és itt szervezte-segítette a *Tíz év múlva* című film forgatását a helyi fiatalokkal, illetve önkéntesekkel és szociális munkásokkal együttműködve. A képzést kompetenciafejlesztő programként írta le az interjúban, „aminek a célja az volt, hogy ők [a fiatalok] a munkaerőpiacon sikeresebben tudjanak

²⁷ Salamon András doktori értekezésében részletesen tárgyalja a projektet. (Salamon 2013)

megjelenni”. (Salamon 2022) A projekt az eddig említettektől abban különbözött, hogy itt az oktatás alapvetően valóban egy hagyományos filmiskolát jelentett, a filmkultúrába való bevezetéssel: „filmklub, filmtanulás, formanyelv, technika”. Ezt a programot Magyargécet követően megismételte Miskolctapolcán, az interjúban kifejtettek szerint azzal az ambícióval, hogy ez a későbbiekben országos programmá válhat. Ebben az értelemben a kísérlet nem vált modellé, beigazolvta azt, amit az Oblath-interjúban olvashatunk, vagyis önmagában nem fenntarthatóak a művészetalapú részvételi projektek, ha nem épülnek bele egy nagyobb kutatásba vagy intézményes hálózatba. Salamon szkeptikusan ezt így fogalmazta meg: „az nem működik, hogy önmagában ez a Roma Filmiskola megoldhatná emberek életét. Ezt csak úgy lehetne működésbe hozni, hogy ebből egy hálózat, szervezet, intézmény lenne és abszolút a civileknek és az államnak is szerepet kellene benne vállalnia. De senki nem foglalkozik ezzel, úgyhogy a hipotézisem úgy igaz, erre szokták mondani, hogy a műtét sikerült, de a beteg meghalt.” (Salamon 2022)

Ahogy fent már említettem, Haragonics Sári a kapcsolódásai, partneri és szövetséges együttműködései nagy száma miatt egyfajta hálózati csomópont, és talán ez (is) a válasz arra, milyen módon tudja fenntarthatóvá tenni a részvételi filmes tevékenységét (mikorben klasszikus dokumentumfilmeket is készít). Egyrészt intézményes keretek közt oktatja a módszert egyetemistáknak az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén a 2023 szeptemberében indított részvételi médiakultúra specializáción, másrészt 2015 óta vesz részt folyamatosan különböző projektekben, amelyek vagy maguk tisztán részvételi filmek létrejöttét célozzák, vagy amelyeknek része a részvételi film mint módszer. Haragonics saját oktatói módszert fejlesztett, amelyet „katalizátor módszernek” nevez (Haragonics 2022), és innen származik doktori értekezésének címe is. (Haragonics 2024) Az interjúban így beszél erről: „az a lényege, hogy a filmezés, vagy maga a kamera, mint egy ilyen kommunikációs csatorna hogyan tud kapcsolatot teremteni két egymástól egyébként távolálló közösség között”. (Haragonics 2022) A jelen tanulmány roma reprezentációs fókuszából nézve érdekes, hogy bár Haragonics eddigi életművében szinte mindig roma (vagy roma és nem roma) gyerekekkel és fiatalokkal dolgozott, a két közösség között hidat teremteni szándékozó katalizátor módszer kapcsán így beszél a 2022-es interjúban: „Eddig három projekt volt, ahol ezt a módszert használtuk és teszteltem, és amelyek során próbáltam földrajzilag, nem pedig etnikailag különbséget tenni.” A döntést Haragonics

azért hozta, mert ki akarta kerülni a terhelte „cigány” – „nem-cigány” ellentétet, amibe nem cigány iskolai közösségekben ütközött. A 2022 utáni projektekben aztán a „kikerülés” már nem volt jellemző, sőt, már a 2021-es Tomor-Dunaszekcső médiatáborban sem, ahol roma és nem roma fiatalok dolgoztak közös stábokban.²⁸

Haragonics a módszert az InsightShare nevű szervezetnél tanulta Angliában, ahol a részvételi videó az 1990-es évek elejétől része a fejlesztési projekteknek.²⁹ Az első, általa klasszikusnak nevezett részvételi videó workshopot Dombóváron, Grosch Nándorral együtt tartotta az Autonómia Alapítvány projektjének keretében, szegregátumbeli és azon kívüli gyerekek kevert csoportjaival. A Haragonics-féle katalizátor módszer, amelynek révén a szakember különböző társadalmi helyzetű, elsősorban roma és nem roma fiatalok között igyekszik kapcsolatot teremteni a filmezés segítségével, fontos előképpel rendelkezik például Jean Rouch életművében (itt az *Egy nyár krónikája* vagy az *Emberi piramis* című filmeket említhetjük), és a nemzetközi részvételi filmes világban is,³⁰ de a magyar részvételi filmes szcénában is találunk rá példát, gondoljunk Kővári Borz József Vándormozijára.

²⁸ Ott éppen az volt az érdekes, hogy az először online felépített kommunikáció során a fiatalok egymásnak küldött videó „képeslapjain” a településhez tartozásból jött az identitás: „Szevasztok, tomoriak!” és „Szi-asztok dunaszekcsőiek!”.

²⁹ A módszer egyfajta kanonizáció eredményeképpen része lett *A digitális kommunikáció és társadalom nemzetközi enciklopédiájának* (Roberts-Lunch 2015), majd a kritikai pedagógia elméletét és gyakorlatát szerteágazó módszertani tanulmányokon keresztül bemutató magyar kötetnek. (Roberts-Lunch 2022)

³⁰ Thomas és Britton a már többször említett részvételi videóról szóló kézikönyvben tanulmányukban a csoportok közti viszonyokban megjelenő esztétikai tapasztalattal, az esztétika közvetítő szerepével foglalkoznak Pápua Új-Guinea kontextusában. Véleményük szerint a politikai aktivizmus terén a szimbolikus és ikonikus művészet hatékonyan használható közös érzelmek előhívására és közösségek közti szövetségek létrehozására. A részvételi videó alkalmas lehet a létező sztereotipikus reprezentációk kritikai felülbírlására, új reprezentációk létrehozására, melyekről beszélgetést lehet kezdeményezni, és amelyek szerepet játszhatnak a társadalmi változásban. A szerzők további szakirodalmakra is hivatkoznak a részvételi videó csoportközi kommunikációban betöltött szerepére vonatkozóan. (2012:210–211)

Konklúzió

A jelen tanulmány első felében idézett High és szerzőtársai elhatárolódnak a részvételi videó szigorú definíciójától, ezzel mintegy tudatosan paradigma előtti állapotban tartják, tág mozgásteret hagyva a szituatív és lokális alkalmazások számára: „Nem lehet egységesíteni ezt a módszert, ha mégis ki kellene jelölni egy közös fogalmat, akkor az a *brikolázs* lenne, mondják, amely a különbözőség iránti nyitottságból és a kísérletezésből fakad – a lényeg a sokféleség iránti tolerancia.” (2012:45) Érdemes itt röviden feleleveníteni az idézetben említett *brikolázs* fogalmának etimológiáját és antropológiai újrafelhasználását. A *bricoleur* francia szó jelentése 'bütyköl, barkácsol'. A szónak jól ismert tudományos karrierje van, amennyiben a strukturalista antropológia alapítója, Claude Lévi-Strauss írta le vele a „vad” vagy mitikus gondolkodást, majd a fogalom kiterjedt használatra tett szert a bölcsészeti- és társadalomtudományokban.

„Még mindig gyakorlunk olyan tevékenységet, amely technikai síkon elég jól megérteti velünk, hogy a spekuláció síkján milyen lehetett az a tudomány, amelyet inkább »megelőzőnek«, mint »primitívnek« nevezünk. Ez az, amit franciául »bricolage«-nak szoktak nevezni. Régi értelmében a »bricoleur« ige a labdajátékokra és a biliárdra, a vadászatra, a lövészetre és a lovaglásra vonatkozott. Mindig valamilyen *szabálytalan mozgásra* [*extraneous movement*] utalva használták: egy labda visszapattan, egy kutya elkóborol, vagy egy ló eltér a közvetlen útvonalától, hogy elkerüljön egy akadályt. Napjainkban pedig a »bricoleur« még mindig olyasvalaki, aki a kezével dolgozik, és a kézműveshez képest unortodox eszközöket használ. A mitikus gondolkodás jellegzetessége, hogy *heterogén repertoárral* fejezi ki magát, amely ha kiterjedt is, mégis korlátozott. Ezt a repertoárt kell azonban használnia, bármilyen feladatról legyen is szó, mert semmi más nem áll rendelkezésére. A mitikus gondolkodás tehát egyfajta intellektuális »barkácsolás« – ez magyarázza a kettő között érzékelhető kapcsolatot.” Az angol fordító lábjegyzete: „A »bricoleur«-nek nincs pontos angol megfelelője. Olyan ember, aki alkalmi munkákat vállal, mindenhez ért, egyfajta profi barkácsoló [*do-it-yourself man*], de ahogy a szövegből is kiderül, más a státusza, mint például az angol »alkalmi munkavállalónak« [*odd job man*] vagy »ezermesternek« [*handyman*].”³¹

³¹ A *brikolázs*t ebben az alakban, de lefordítva, 'barkácsolásként' is használja a magyar nyelvű szakirodalom. (Derrida 1994:27) A fogalom hétköznapi értelemben jelentheti a 'buherálás'-t, aminek van speciális keleteurópai „hiánykulturális” jelentése.

(Lévi-Strauss 1966:11 – kiemelés tőlem: M.A.) A barkácsolás sok irányba elvihet minket, például elsőként a Henry Jenkins által elemzett „csináld magad”-alapú rajongói részvételi kultúra felé (Jenkins 1992), de itt egy másik jelentés lehetőségére szeretnék utalni. Angolul a *bricoleur*-t a 'to tinker', a 'to fiddle' szavakkal, illetve a 'do-it-yourself' kifejezéssel adja meg a szótár. A *tinker* jelentése az *Etymonline* szótár meghatározása szerint 'bádogos', de kiterjedten bármilyen buherálót, kontárt vagy fusimunkát végzőt jelent (*botcher, bungler, jack of all trades*), az iparosemberek legalsó rétegét, illetve iparossággal (is) foglalkozó vándorcigányokat. Olyannyira, hogy az angliai cigányokat a *travellers* mellett a *tinkers* névvel is illetik. Nem ez az első alkalom, hogy a (poszt)modern gyökereinél megtaláljuk a romákat a talált anyagokat újrafelhasználók referenciájaként vagy metaforájaként.³² Ha a részvételi filmeket/filmeseket a barkácsolással (is) jellemezhetjük, mint amik/akik gyakorlatokat, megoldásokat, módszereket sokféle és szituatív módon adaptálnak, akkor ők egy „cigány” módszert használnak, a kreatív újrafelhasználás értelmében: „heterogén repertoáron” alapuló „szabálytalan mozgás” – legalábbis ezt tanúsítják a gazdag változatokban élő, több esetben a kölcsönösség szinguláris eseményei által meghatározott magyarországi részvétel filmes kísérletezések. Ezek azok a brikolázs-szerű kísérletezések, amelyek a maguk nem egységesíthető, nem totalizálható avantgárd jellegében ellenállhatnak a „párt” és a „piac” nyomásának, ahogy abban a Lyotard nevű francia filozófus egykor, egy másik, posztmodernnek nevezett korszakban maga is reménykedett.

Felhasznált szakirodalom

- Benjamin, Walter 1980 A második császárság Párizsa Baudelaire-nél. Ford. Bence György. In Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest. 1980. 819–933.
- Crawford, Ian – Turton, David 1992 *Film as Ethnography*. Manchester University Press: Manchester – New York.
- Csányi Gergely – Kovács Eszter 2020 Túl az excelszemplétű feminizmuson: Az interszekcionalitás koncepcionális és politikai kihívásai ma. *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*, 10. 1: 39–66. <https://doi.org/10.14232/tntef.2020.1.39-66>

³² Lásd a *flâneur* és a *bohém* kapcsolatát a keleteurópai, Bohémiából származó vándor rongyszédővel és a gyűjtőfogalommal. (Benjamin 1969:829–831)

- Derrida, Jacques 1994 A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkursusában. Ford. Gyimesi Timea. *Helikon*, 40. 1-2: 21–35.
- Gács Anna 2023 Alkotói szerepek a közelmúlt magyar részvételi filmkészítésében. Előadás a Minor Média/Kultúra Kutatóközpont *Vizuális intervenció és részvételi kutatás: vizualitás – akció – participáció* című konferenciáján. ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék, Budapest. (Hangfelvétel)
- Ginsburg, Faye D. – Abu-Lughod, Lila – Larkin, Brian (2002) Introduction. In Ginsburg, Faye D. – Abu-Lughod, Lila – Larkin, Brian szerk. *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. University of California Press.
- Gunther Dóra 2018 Cserhát hangja. Közösségi filmezés Cserháton. In Müllner, András szerk. *Saját kép – ellentépek. A Romakép Műhely médiaantropológiai konferenciájának tanulmányai*. ELTE Média és Kommunikáció Tanszék – Eötvös Kiadó, Budapest. 180–205. <http://media.elte.hu/mullner-andras-szerk-sajat-kep-ellentep-a-romakep-muhely-mediaantropológiai-konferenciajanak-tanulmanyai/>
- Hall, Stuart (1996) New Ethnicities. In D. Morley – K.-H. Chen szerk. *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. Routledge, London – New York. 441–449. <https://www.amherst.edu/media/view/88663/original/Hall%2B-%2BNew%2BEthnicities.pdf>
- Hall, Stuart 1997 A kulturális identitásról. Ford. Farkas Krisztina és John Éva. In Feischmidt Margit szerk. *Multikulturalizmus*. Osiris Kiadó, Budapest. 60–86. <https://kisebbssegkutato.tk.hu/uploads/files/olvasoszoba/multikulturalizmus/Feischmidt%20Margit%20-%20Multikulturalizmus.pdf>
- Haragonics Sára 2022 A kamera mint társadalmi katalizátor. *Replika* 124:103–127. <https://www.replika.hu/replika/124-06>
- Haragonics Sára 2024 *A kamera mint csoportkohéziós és csoportközi katalizátor* (doktori értekezés). Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest.
- High, Chris – Singh, Namita – Petheram, Lisa – Nemes, Gusztáv 2012 Defining participatory video from practice. In Milne, E-J – Mitchell, Claudia – de Lange, Naydene szerk. *The Handbook of Participatory Video*. AltaMira Press, Lanham MD, 35–48.
- Jenkins, Henry 1992 *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*. New York – London, Routledge.
- Keményfi Róbert 2002 Az „eticitás” fogalma és helye az etnikai térszerkezeti kutatásokban. *Kisebbségkutatás*, 11. 2:376–384. <https://epa.oszk.hu/00400/00462/00014/pdf/376.pdf>
- Lévi-Strauss, Claude 1966 *The Savage Mind*. University of Chicago Press. <https://web.mit.edu/allanmc/www/levistrauss.pdf>
- Low, Bronwen – Rose, Chloë Brushwood – Salvio, Paula M. – Palacios, Lena 2012 (Re) framing the Scholarship on Participatory Video. From Celebration to Critical Engagement. In Milne, E-J – Mitchell, Claudia – de Lange, Naydene szerk. *The Handbook of Participatory Video*. AltaMira Press, Lanham MD, 49–64.
- Liotard, Jean-François 1988 Mi a posztmodern? Ford. Angyalosi Gergely. *Nagyvilág*, 3: 419–426.
- Müllner András 2020 A magyarországi részvételi film története és jelenlegi helyzete. Vázlat egy kutatásról a Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban. *Jel-Kép* 2. DOI: 10.20520/JEL-KEP.2020.2.129 http://communicatio.hu/jelkep/2020/2/JelKep_2020_2_Mullner_Andras.pdf
- Müllner András 2022a Bevezető a Replika „Részvételi film” című tematikus blokkjához. *Replika* 124: 151–161. <https://www.replika.hu/replika/124-01-0> DOI: 10.32564/124
- Müllner András 2022b „To be continue...” – Reflexiók a kortárs részvételi videós projektek egy példájával kapcsolatban. *Replika* 124: 151–180. <https://www.replika.hu/replika/124-05>
- Müllner András 2024 A belső világ tevékeny megismerése: A „Kik vagyunk... és miért?”-sorozat identitás-szemponthoz elemzése. In Biczó Gábor – Szabó Henriett szerk. *Sors/Képek. Roma életutak dokumentumfilmen*. Debreceni Egyetem Gyermeknevelési és Gyógypedagógiai Kar Lippai Balázs Roma Szakkollégium, Hajdúböszörmény. 209–238. https://gygyk.unideb.hu/sites/default/files/inline-files/book_studia_cingarorum_11_sors-kepek_WEB_2024_02_19.pdf
- Oblath Márton 2023 Remake Bodony: Visual Participatory Action Research and Tiny Publics. *Acta Universitatis Sapientiae - Film and Media Studies* 23, 38–61. DOI: <https://doi.org/10.2478/ausfm-2023-0003>

- Prónai Csaba 2004 A kulturális antropológia jelentősége a cigánykutatásban. In Kovács Nóra – Osvát Anna – Szarka László szerk. *Tér és terep: Tanulmányok az etnicitás és az identitás kérdésköréből*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 253–273.
- Roberts, Tony – Lunch, Chris 2022 Részvételi videókészítés. Ford. Zsemberovszky Linda. In Udvarhelyi Éva Tessza szerk. *A felszabadítás pedagógiája. A kritikai pedagógia elmélete és gyakorlata*. Közélet Iskolája, Budapest. <https://kozeletiskolaja.hu/wp-content/uploads/2023/01/KIA-kritped-online-1.pdf>
- Romakép Műhely honlap <http://romakepмуhely.hu/>
- Romakép Műhely Youtube-csatorna 2011- <https://www.youtube.com/@romakepмуhely>
- Salamon András 2013 *Filmoktatási módszertan a hátrányos helyzetűek szociális- és kulturális kompetenciafejlesztésére a magyargéci és miskolctapolcai akciókutatások alapján* (doktori értekezés). Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.
- Stewart, Michael 2022 A titkok a szerény, hétköznapi dolgokban rejlenek Kollaboratív antropológia a digitális korban. *Replika*, 124: 19–38. <https://www.replika.hu/replika/124-02>
- Thomas, Verena – Britton, Kate 2012 The Art of Participatory Video: Relational Aesthetics in Artistic Collaborations. In Milne, E. J. – Mitchell, C. – De Lange, N. szerk. *Handbook of participatory video*. AltaMira, Walnut Creek, CA. 208–222.
- Trencsényi Klára – Naumescu, Vlad 2021 Migrant Cine-Eye: Storytelling in Documentary and Participatory Filmmaking. In Karolina Nikielska-Sekula – Amandine Desille szerk. *Visual Methodology in Migration Studies New Possibilities, Theoretical Implications, and Ethical Questions*. Springer. 117–140. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-67608-7>
- Trencsényi Klára 2023 *Régmúlt történetek – fiatal narratívák. Emlékek őrei és más filmre vitt családtörténetek* (doktori értekezés), Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.
- Yang, Kyung-Hwa 2012 Reflexivity, Participation, and Video. In Milne, E-J – Mitchell, Claudia – de Lange, Naydene szerk. *The Handbook of Participatory Video*. AltaMira Press, Lanham MD, 100–114.
- ## Interjúk
- Bársony Katalin, 2021, interjú készítette Korompai Tímea
- Biczó Gábor, 2022, interjú készítette Tóth-Gyóllai Orsolya
- Bihari László, 2022, interjú készítette Bozó Antal
- Boross Martin, 2021–2022, interjú készítette Gál Luca
- Bódis Kriszta, 2021–2022, interjú készítette Balazsin Balázs
- Chilton Flóra, 2021, interjú készítette Kurdics Zoltán Gábor
- Csoszó Gabriella, 2021, interjú készítette Bozó Antal
- Csörgits Hunor, 2021, interjú készítette Balazsin Balázs
- Grosch Nándor, 2021, interjú készítette Csoma Zsuzsanna
- Haragonics Sára, 2022, interjú készítette Székács Linda
- Kővári Borz József, 2022, interjú készítette Bozsó Ágnes
- Molnár István Gábor, 2022, interjú készítette Kurdics Gábor Zoltán
- Nemes Gusztáv, 2022, interjú készítette Tóth-Gyóllai Orsolya
- Oblath Márton, 2022, interjú készítette Csoma Zsuzsanna
- Rumann Gábor, 2022, interjú készítette Székács Linda
- Salamon András, 2022, interjú készítette Gál Luca
- Siroki László, 2021, interjú készítette Korompai Tímea
- Szabadhegyi Zita, 2021, interjú készítette Le Virág Mai Lan
- Szabó Elemér és Szilágyi Eszter, 2021, interjú készítette Le Virág Mai Lan
- Szabó Henriett, 2021, interjú készítette Bozsó Ágnes
- Trencsényi Klára, 2021, interjú készítette Le Virág Mai Lan