

Rasszizmusváltozatok és dokufikciós kritikáik. A *Jöjj vissza, Afrika* és a *Cséplő Gyuri* összehasonlító elemzése

Absztrakt

Tanulmányomban az amerikai független filmes Lionel Rogosin magyarországi fogadtatását vizsgálom, valamint hatását olyan filmrendezőkre, mint Schiffer Pál. Rogosin háborúellenes, hatalomkritikus és antirasszista filmjei könnyen adaptálhatók voltak a hivatalos magyarországi kultúrpolitika antiimperialista, antikapitalista és kommunista ideológiai és esztétikai álláspontjához, ugyanakkor módszere szintén kapóra jött a romák filmes ábrázolásában épp holtpontra jutott magyar rendezőnek. Az első repedés a belső gyarmatosítást végrehajtó, öntudatlanul is a fehér felsőbbrendűség ideológiáján alapuló hatalom reprezentációs politikáján Schiffer 1977-es fikciós dokumentumfilmje, a *Cséplő Gyuri* volt. Schiffer részvételi jellegű szituációs és improvizációs technikái Rogosin *Jöjj vissza, Afrika* című filmjének hasonló módszereire emlékeztethetik a nézőt, és ennek folytán a *Cséplő Gyurit* a filmes dekolonializmus magyar példaként tarthatjuk számon, amely a magyar romák társadalmi helyzetét és az ellenük irányuló diszkriminációt elemzi a romák cselekvőképességének bemutatásán keresztül.

Szerző

Müllner András (1968) az ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary) Média és Kommunikáció Tanszékének habilitált egyetemi docense, a tanszéken működő Minor Média/Kultúra Kutatóközpont alapítója, valamint a Romakép Műhely nevű egyetemi filmklub vezetője. Kutatási területei a neoavantgárd művészet, a vizuális kultúra, valamint a részvételi filmes beavatkozások története és elméletei. Több tanulmánygyűjteményt szerkesztett ezekben a témákban, és saját tanulmánygyűjteményei is megjelentek (*Rátévedések* – Fogarasi Györggyel közösen, *A császár új ruhája*, *Neoavantgárd mozaik*), valamint egy kismonográfiája (*Tükör a sötétséghez*). Tagja az Artpool Művészetkutató Központ, a Romano Instituto/Cigányságkutató Intézet kuratóriumának, valamint a Magyar Filmtudományi Társaság szervezőbizottságának. Email: mullner.andras@btk.elte.hu

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.4.2>

Rasszizmusváltozatok és dokufikciós kritikáik. A *Jöjj vissza, Afrika* és a *Cséplő Gyuri* összehasonlító elemzése

Bevezető ^[1]

Az Egyesült Államokbeli Lionel Rogosin és a magyarországi Schiffer Pál filmjei a történeti, művészetalapú részvételi paradigma példái: mindketten privilegizált társadalmi státusszal rendelkező fehér többségi filmesek voltak, akik társadalmi problémákat feltáró filmprojektjeik során a kreatív alkotói szerepet megosztották a filmjeik nem-professzionális végzettségű civil szereplőivel, akik elnyomott, marginalizált és diszkriminációt elszenvedő kisebbségi csoportokhoz tartoztak. ^[2] Az elemzésben kitüntetett figyelmet szentelek Rogosin filmjei magyarországi karrierjének és azoknak a párhuzamoknak, amelyek megfigyelhetők Rogosin *Jöjj vissza Afrika* (Come back, Africa! 1958) és Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (1977) című filmje között. Mindezek előtt azonban egy rövid kitérőt teszek azzal a céllal, hogy az említett filmek a rasszista diszkrimináció kontextusainak feltárásában játszott szerepe beilleszthető legyen a hidegháború, illetve az azzal szervesen összefüggő (belső és külső) gyarmatosítás globális kontextusába. A *Jöjj vissza Afrika* az apartheidnek mint állami terrornak a filmes ábrázolása, és jóllehet a „jószomszédság” vagy „együtt élés” (*apartheid*) fogalmára alapozott cinikus szélsőjobboldali állami politika Dél-Afrikával ellentétben Magyarországon ebben a formában nem volt jelen, de a *Cséplő Gyuri*-ben is megjelennek bizonyos motívumai.

A hidegháború és az atombombaélmény

Ebben a fejezetben két hosszabb idézetet hozok a baloldali értelmiség mentalitását jellemző életérzésről a második világháború, a holokauszt és az atombomba pusztításának tapasztalatával a háta mögött. Az idézetek közül az első jó apropó arra, hogy összefüggést keressünk a hidegháborús fegyverkezés és a munkaerejüket áruba bocsátó, posztkoloniális keretben migránsként és idegenként értelmezett, egyre inkább rasszizált tömegek helyzete között. George Orwell 1945. október 19-én publikálta a *You and the Atom Bomb* (Te és az atombomba) című írását, ^[3] amelyben a rá jellemző éleslátással teremt kapcsolatot a nemzetek közti fegyverkezési verseny, amelyet itt elsőként a világon hidegháborúnak nevez, valamint a rasszista-nacionalista állami elnyomás között. Orwell következtetése, röviden összefoglalva, hogy a fegyverkezési versenyből nem marad

ki az alárendelt, különösen a rasszkategóriákkal definiálható alárendelt.

Az atombomba beteljesítheti a folyamatot azzal, hogy megfosztja a kizsákmányolt osztályokat és népeket a lázadás minden lehetőségétől, és egyúttal a bomba birtokosait a katonai egyensúly állapotába hozza. Mivel képtelenek egymást legyőzni, valószínűleg továbbra is egymás között fogják felosztani a világot. [...] H. G. Wells és mások már negyven-ötven éve figyelmeztetnek bennünket arra, hogy fennáll a veszély, hogy az ember a saját fegyverével pusztítja el magát, és a hangyák vagy más társas lények veszik át az uralmat. Bárki, aki látta Németország romos városait, legalábbis elgondolkodtatónak találja ezt a jóslatot. Mindazonáltal, ha a világ egészét nézzük, a fejlődés évtizedek óta nem az anarchia, hanem a rabszolgaság újbóli bevezetése felé tart. Talán nem az általános összeomlás felé tartunk, hanem egy olyan rémisztően állandósult állapot irányába, mint amilyen az ókori rabszolgabirodalmaké volt. James Burnham elméletéről már sokszor vitáztak, de ideológiai következményeit még kevesen vették figyelembe – vagyis azt, hogy milyen világnézet, milyen hitek és milyen társadalmi struktúra uralkodna egy olyan államban, amely egyszerre meghódíthatatlan és a szomszédaival az állandósult „hidegháború” állapotában van. Ha az atombombáról kiderült volna, hogy olyan olcsó és könnyen előállítható dolog, mint egy kerékpár vagy egy ébresztőóra, akkor lehet, hogy visszasüllyedtünk volna a barbárságba, másrészt viszont mindez a nemzeti szuverenitás és a nagymértékben centralizált rendőrállam végét is jelenthette volna. Ha azonban – ahogyan az a jelek szerint történik – egy olyan ritka és költséges tárgyról van szó, amelyet olyan nehéz előállítani, mint egy csatahajót, akkor valószínűbb, hogy mindez véget vet a nagyszabású háborúknak, annak árán, hogy a végtelenségig meghosszabbítjuk a „békét, amely nem béke többé”. [4]

A tézis szerint a hidegháború nem csak a nagyhatalmak tartós „nem-békéje” egymással, hanem hidegháborújuk saját állampolgáraik ellen, akik a nehéziparban betöltött szerepük szerint biztosítják a fegyverkezési versenyt, ezzel pedig kitermelik az elsősorban ellenük irányuló állami erőszakmonopóliumot, végső soron saját rabszolgalejtüket. Bár Orwell „kizsákmányolt osztályokról és népekről” értekezik, tehát az elnyomás szempontjából nem tesz különbséget „fehér” és „fekete”, az anyaországbeli és a gyarmatokon élő proletariátus között, de fontos szempont nála a világ újrafelosztása és az ezen alapuló tartós egyensúly, valamint az ebből fakadó elnyomás, amiből egyenesen következik a „kizsákmányolt [munkás]osztályok” és a rasszalapon megkülönböztetett „népek” *egyre nagyobb mértékű átfedése*. A második világháború utáni dekolonizációs folyamat eredményeképpen, bizonyos értelemben a 17. századi eredeti tőkefelhalmozás mintájára ezek a népek munkavállalóként jelentek meg az anyaországok nehéziparában, és így interszekcionálisan nehezedett rájuk az állami elnyomás, munkáslétükben és nem fehér létükben is. Ez a folyamat, tehát a rasszizált Másik beáramlása a nehéziparba tükrözi a fent már használt „alárendelt” (*subaltern*) fogalmi változását. Az Antonio Gramscitól származó fogalom az eredetiben még minden elnyomott osztályt és csoportot jelentett, bár nyilván kontextustól függően meghatározott módon (*subaltern classes*, az olasz eredetiben *classi subalterne*),

így akár Orwell is használhatta volna, ^[5] de fél évszázaddal később a posztkoloniális tudomány újraértelmezte a fogalmat a gyarmati, tehát rasszalapú kizsákmányolás kontextusában, és ebben a kontextusban már nem minden elnyomottat jelent, hanem kifejezetten a rasszizált Másikat. ^[6] Az említett folyamat „külső” és „belső” gyarmatosított csoportok főszereplésével is lezajlott. Az előzőre példa Nagy-Britannia esete, ahová 1948-ban érkezett meg a Windrush nevű óceánjáró, amely a Karibi térségből szállított az anyaországba félezer potenciális munkavállalót, és ez a bevándorlási hullám jó húsz évig tartott (*Windrush generation*). Az utóbbira pedig Magyarország és Dél-Afrika, amely országokban vidéki rasszizált csoportok (előbbiben romák, utóbbiban feketék, főként zuluk) jelentek meg a nagyvárosi munkaerőpiacon, hogy felszívja őket a képzettséget nem igénylő nehézipar. ^[7]

Havas Gábortól alább két szöveghelyet idézek, az egyikben a Kemény István-féle szegénységkutatás tanulságát foglalja össze röviden, az utóbbiban azt, hogy valójában miért is rendelték meg az állampárti bürokraták Kemény Istvántól ezt a kutatást:

Kemény 1970 végén az MTA székházában szűk szakmai közönség előtt ismertette az ugyancsak általa vezetett szegényvizsgálat főbb eredményeit. Az egyébként rendkívül visszafogott előadásban megérintett egy tabut: a hivatalos ideológia ellenében nyilvánosan kimondta, hogy Magyarországon vannak szegények, és ennek strukturális okai is vannak. ^[8]

Majd egy interjúban Havas ezt a meglátást teszi: „Ez is inkább utólag vált világossá számomra, hogy ezt a kutatást azért rendelték meg, mert addigra már teljesen elfogyott az a fajta munkaerőtartalék-sereg, amit a mezőgazdaságból lehetett az iparba átszivattyúzni...” ^[9] A *Cséplő Gyuri* című film háttérében és a Cséplő Gyuri nevű főszereplő habitusának tágabb keretként tehát azt a társadalommérnöki igényt azonosíthatjuk, amely az alacsony státuszú szegény, illetve cigány lakosság mobilizálását ösztönözte, mégpedig ipari-gazdasági szempontoktól vezérelve.

A magyar és a dél-afrikai példánál maradva, ezek a társadalmi rendszerek elsöre óriási különbséget mutatnak, különösen az apartheid vonatkozásában, de a rasszizáló tendenciák eredményüket tekintve hasonlóak. A munkavállalói migráció a szegregációs elnyomás ambivalens példája mindkét országban. Az iparban való munka az érintettek számára társadalmi mobilitást is jelent, a modernizációban való részesedést, ha mégoly minimális is. Ugyanakkor a (Tamás Gáspár Miklós kifejezésével élve) államkapitalista rendszer számára a népesség munkához juttatása politikai haszonként annak pacifikálását jelenti a relatív jólét ígéretével, gazdasági haszonként pedig ugyanezen népesség munkaerejének a kapitalizálását egy végletekig extenzív hidegháborús ipar szolgálatában. A hivatalos magyarországi rasszpolitika a romák oktatásának, lakhatásának és foglalkoztatásának fejlesztése volt (mint tudjuk, inkább sikertelenül, mint sikeresen, köszönhetően a strukturális rasszizmusnak és az átgondolatlan társadalompolitikának), és teljes asszimilációjuk a többségi társadalomba kultúrájuk eltörlésével, kulturális autonómiaigényük figyelmen kívül hagyásával. Az 1961-es párthatározat (és Kádár János véleménye) szerint nem létezett cigány nemzetiség, és ebből fakadóan cigány kultúra sem. Békési András történész részletesen elemzi

Orbán Lászlónak, az 1961-es párthatározatot megalapozó, „Előterjesztés a cigánylakosság helyzetének megjavításával kapcsolatos feladatokról” című dokumentum szerzőjének társadalommérnöki ambícióit és az elképzelésben, a „szervezett identitáskialakításban” eleve kódolt fiaskót: „intézkedéseivel fellazítja az addig kialakult társadalmi kötődéseket, megszüntet intézményrendszert, kialakítja a népcsoport homogén értelmezési mezőjét. Ezzel *izolál egy belső idegen közösséget*, melyet át akar nevelni, és szabályozott utasítástervezetekkel igyekszik gondoskodni róla.”^[10] (Kiem. M.A.)

Magyarországgal ellentétben Dél-Afrikában minimalizálták a kontaktzónák méretét és mennyiségét. A kontaktzóna ugyanis az apartheidalapú államokban két értelemben is veszélyforrás az autoriter hatalomra nézve: egyrészt potenciális konfliktuszóna a „többségi” (jóllehet számban kevesebb) fehérek és a „kisebbségi” feketék között (ezért ezekben a terekben a közvetlen ellenőrzést is feketék végzik); másrészt a kontaktzóna annak pozitív értelmében éppen találkozást és társadalmi szolidaritást tud indukálni különböző társadalmi csoportok között, ezért aztán ebből az okból is kerülendő. A szovjet típusú rendszerekben a világháborúk elsőrendű okaként azonosított nacionalizmus állandó hivatkozási alap bármiféle kisebbségi identitás és autonómiaigény elleni fellépéshez, tulajdonképpen az alárendeltek irányítására egy hegemon és homogenitásra törekvő állam által, amely maga paradox módon nacionalista alapokon nyugszik (egy nyelv, egy kultúra).

Összegezve, bár Orwell a fenti idézetben nem teljesen fejti ki az összefüggést a „hidegháború” és a „rabszolgaság”, illetve a „nemzeti szuverenitás” és a „centralizált rendőrállam” között, de érteni véljük a politikai és „ideológiai következményeket”, valamint azt, hogy a többek között és elsősorban rasszalapon kizsákmányolt népek és etnikai csoportok, külső és belső gyarmatok elnyomását gyakorló állami erőszakmonopólium egy államok közti kvázi erőegyensúlyi állapotnak köszönheti kizárólagosságát.^[11]

A hosszú kitérő után visszatérve a hidegháború és az atombomba témájához, a következő idézet Lionel Rogosintól származik:

[E]gy hurrikán két nagyobb vihara közti nyugodtabb időben a hajóhídon álltam, és a létezésem és a világ állapotán tűnődtem. Tudtam, hogy rövidesen magam mögött hagyom a haditengerészetet, és éreztem, hogy tervet kell készítenem a jövőre nézve. A 2. világháború megrendített és felkavart. Tudtam a holokausztról és a Hirosimára és Nagaszakira dobott nukleáris fegyverek okozta horrorról, és nem voltam elragadtatva ezektől az eseményektől, bár azt mondták nekünk, hogy a nukleáris fegyverekkel sikerült véget vetnünk a japánokkal vívott háborúnak. Nem igazán hittem el ezt az érvelést, és valamennyi kutatás után arra jutottam, hogy mindez nem volt szükségszerű. Az én érvelésem pedig az volt, hogy ennyi szörnyűség után abszurd lenne visszatérni a normális kerékvágásba. Ha más nem is szenteli az életét mélyreható társadalmi változásnak és a béke ügyének, legalább én tegyem meg. Nem láttam pontosan, hogyan is kezdjek hozzá ennek megvalósításához, de eldöntöttem, hogy gyakorlatias leszek, ami konkrétan azt

jelentette, hogy csatlakozom apám üzletéhez, hogy a továbblépéshez pénzügyi alapot teremtsék. [12]

Rogosin retorikus módon teremt kapcsolatot az égi és földi, a külső és belső háború, a tomboló vihar, a világháborús események és saját háborgó lelkiállapota között, és saját bevallása szerint bár nem lát pontosan, de érzi, hogy tervet kell kovácsolnia a jövőre nézve a háborgás csillapítására és egyéni kezelésére. Kettejük érvelését az atombomba, de még inkább a béke témája kapcsolja össze. Orwell a nukleáris fegyvereket a „nem-békés béke”, a „nem forró” háború zálogának tartja, valamint eszköznek az elnyomáshoz, Rogosin szükségtelennek tartja az atombomba bevetését Japánban, ami tulajdonképpen egy konfliktus lezárása a felek közti egyensúly hiányában. [13] Egyikük a hidegháborúról mint nem-békés békéről értekezik, a másik egy valódi béke megteremtéséhez akar hozzájárulni – a jelenben konstatált *reális béke* és a jövőbe extrapolált *ideális béke* koncepciója áll itt egymással szemben. A reális béke feltétele az elnyomás, az ideális béke reálissá válásának feltétele az elnyomás megszüntetése.

Mint Rogosin életműve bizonyítja, a megoldás a béke megteremtésében az azokhoz való kapcsolódást jelenti, akik Orwell elemzésében a „rabszolgák” (alárendelt, szegregált, kriminalizált, marginalizált, kizsákmányolt társadalmi csoportok). Rogosin az állami erőszak elleni reprezentációs hadviselést választja, [14] és tulajdonképpen ez a reprezentációs hadviselés jelenik meg a Rogosin filmjével rokon *Cséplő Gyuri* filmes műfajában is. Mindkét film civil (nem professzionális) színészeket alkalmaz, akik érintettek a filmre vitt társadalmi problémában, vagyis konkrétan az alárendelt vendégmunkáslétben. Mindkét film meghatározott és tipikus szituációkra épül, amelyekben szabad improvizáció zajlik. Mindkét film antropológiai jelentőséggel bír, amennyiben bemutatják, hogyan performálódnak a kisebbségi kulturális identitások a mindennapi rítusokban, és mindkét film szociológiai hitelességgel mutatja be a kisebbségi szereplők hiábavaló próbálkozását, hogy rasszizált társadalmi létükből kilépve a munkásosztály tagjaivá váljanak. Jóllehet az utóbbi bukás nem tipikus, ha sorstársaik millióit tekintjük, de abban az értelemben már igen, hogy a rasszizált tömegeket fenyegeti a leginkább a veszély, hogy munkásosztálybeli státuszuk fenntarthatatlanná válik, ahogy ezt a magyar rendszerváltás története, illetve globális szinten a nehézipar válsága a nyolcvanas évektől kezdődően bizonyította. Ekkor a látszólagos asszimilációs politika Magyarországon egy pillanat alatt radikálisan az ellenkezőjébe, vagyis nyílt rasszizmusba fordult, rámutatva a fehér felsőbbrendűség mindenkori, hol lappangó, hol nyílt jelenlétére.

Jöjj vissza, Afrika

Rogosinnak az ötvenes és hatvanas években készített négy filmje közül hármat Magyarországon is forgalmaztak – az ausztriai menekülttáborban az ENSZ megbízásából forgatott, az 1956-os forradalomról szóló, *Out/Kint* címűt érthető okokból nem. [15] A négy filmet összeköti a társadalmi-politikai téma, valamint a különleges módszer (erről később). Rogosin első filmje, az 1956-os *On the Bowery* a New York-i Bowery utcán élő hajléktalan és alkoholistákról szól, [16]

időben ezt követi az *Out* (1957), majd az 1958-as *Come back, Africa! (Jöjj vissza, Afrika)*.^[17] Rogosin, túl az első három filmjén a negyedik (*Good Times, Wonderful Times* [Szép idők, csodálatos idők, 1965]) készítéséhez keresett mozgóképes felvételeket kelet-európai archívumokban, és ennek során látogatott Magyarországra 1962-ben.^[18] (A későbbiekben kitérek Rogosin filmjeinek magyarországi kritikai recepciójára.)

A film eredeti címe (*Mayibuye I Afrika*) az Afrikai Nemzeti Kongresszus szlogenje.^[19] Az ANK (angolul: African National Congress) tagjai a szélsőjobboldali kormányzópárt apartheidrendszere ellen harcoltak, és bírósági tárgyalásuk (például köztük Nelson Mandeláé) éppen akkor folyt, amikor a Rogosin-házaspár 1957 májusában megérkezett az országba, hogy filmet forgassanak a dél-afrikai feketék helyzetéről. A forgatás körülményeiről részletesen beszámol a filmről összeállított sajtóanyag, valamint az abban ajánlott szakirodalom.^[20] A filmről, amely nemcsak az Egyesült Államokban és Dél-Afrikában, hanem a globális független filmes kánon kitüntetett darabja is lett, az utóbbi évtizedekben több elemzés született, születésekor pedig olyan filmesek és elméletírók reagáltak rá, mint Jonas Mekas vagy Roland Barthes.^[21] Rogosin filmjének társszerzői közül Bloke Modisane *Blame Me on History* címmel könyvet írt, amelyben hosszú részt szentel a *Jöjj vissza Afrika* előkészületeinek és forgatásának.^[22] Rogosint megérkezésekor összekapcsolták a johannesburgi fekete értelmiséggel, így barátkozott össze Bloke Modisane író-újságíróval, Lewis Nkosi író-forgatókönyvíróval, Can Temba újságíróval és a később világhírűvé vált énekessel, Miriam Makebával. Ők mind aktív társszerzői lettek a filmnek, helyi tapasztalatukkal hitelesítették a történetet.

A film egy migrációs történet keretei között meséli el főhőse életét és tragédiáját. A fekete Zakariás vidékről Johannesburgba megy munkát vállalni, hogy el tudja tartani a családját. „Jim go Jo'burg”, vagyis „Jim menni Johannesburg”, ahogy a korabeli mondás ezt a társadalmi méreteken zajló folyamatot leírta. A bányászattól a szakácskodáson át az autószerelésig sok mindent kipróbál. Közben pedig ő a fokalizátor a filmben, a néző rajta keresztül szembesül az apartheid által állított korlátokkal, ismerkedik a politizáló fekete értelmiséggel, Johannesburg látványosságaiával és Sophiatownnal, ami a fekete közösség akkor már éppen dzsentrifikálódó tere, a fekete városi kulturális örökség pusztuló helyszíne. Bár az apartheidrendszer ismert volt a határokon túl, és a dél-afrikai állam egyáltalán nem volt zárt ország, éppen ellenkezőleg, igen élénk idegenforgalommal bírt, a rendszer árnyoldalait közről bemutató műveket kommunista propagandának minősítették és tiltották. Rogosinnak így fedőtörténetet kellett kreálnia a forgatás engedélyeztetéséhez, és a következő hónapokban három ilyen álsztori is forgalomban volt. Először utazási film, avagy *travelogue* készítésére kapott engedélyt egy nemzetközi repülőgéptársaság számára, aztán egy afrikai filmmusical elkészítésére, végül Denys Reitz *The Commando* című könyvének a megfilmesítéséhez kapott hivatalos hozzájárulást.

A projekt valójában ironikus módon nagyon is teljesítette álvállalásait, legalábbis azok egy részét. Rogosin filmje páratlan dokumentuma a dél-afrikai fekete kultúrának, amely a faluból a városba történő vándorlás okán egyszerre őrzi meg és alakítja át a rituális-orális hagyományt. A film drámai jeleneteit újra és újra néprajzi-antropológiai performanszok szakítják meg: rézfúvósok

vonulnak az utcákon, férfiak rituális harci táncot lejtene, vallásos felvonulás és esküvő zajlik, utcazenész fiúk gitáron és furulyán ún. *penny-whistling* rockot játszanak, Miriam Makeba pedig a zugkocsmában énekel. Amikor viszont nem néprajzi jellegű forgatás zajlott, akkor titokban, letakart kamerákkal dolgoztak, a filmszalagot pedig kicsempészték az országból, ahogy arról a *Blame Me on History* beszámol.

A film valós munka- és életterekben játszódik, aranybányában, a fehér Johannesburg és a fekete Sophiatown utcáin, a *shebeen*nek nevezett zugkocsmában, ami az ellenállás helyszínévé szolgált mind a filmben, mind a valóságban.



Jöjj vissza, Afrika (Lionel Rogosin, 1958)



Jöjj vissza, Afrika (Lionel Rogosin, 1958)

A film szereplői a dél-afrikai apartheidrendszer által létrehozott kultúrának a megélői és részesei, a williamsi értelemben vett közös érzés-struktúrával bírnak. ^[23] Raymond Williams azt írja, hogy ezt a struktúrát „a kommunikációt lehetővé tevő valóságos, eleven érzések mélységes közössége” szavatolja, ami tulajdonképpen a kultúra maga. ^[24] A film szereplői és készítői, bár eltérő társadalmi helyzetükből fakadóan különböző módon, sőt mondhatni lehetetlen módon (dél-afrikai fekete munkások, dél-afrikai fekete értelmiségiek, a filmben rasszistát játszó dél-afrikai fehér liberálisok, az USA-ból érkezett fehér baloldali filmesek), de mindannyian ennek a közös érzés-struktúrának a részesei, ami az apartheidrendszert (és az USA-ban a Jim Crow néven ismert szegregációs törvényhalmazt), illetve az annak való ellenállás kultúráját jelenti.

Rogosin módszere

A megosztás vagy részvételi jelleg elemei a filmben összekapcsolódtak az új amerikai film (New American Cinema) jellegzetességeivel, illetve abból eredtek, amelynek így Rogosin az egyik első képviselője lett: a valós helyszínek és kulisszák, a civil és érintett szereplők, az élő kulturális hagyomány, a szociológiai hitelesség (munka, lakhatás), a johannesburgi és sophiatownbeli soknyelvűség stb. Amikor Mariagiulia Grassilli a filmről szóló esszéjében *kontaminációról* beszél, akkor ezzel azt állítja, hogy Robert Flaherty és Jean Rouch nyomán Rogosin a társadalmi és politikai témákat fikciós keretben, de antropológiai hitelességgel dolgozta fel. ^[25] Az említett két rendezővel összhangban a filmet a vizuális kutatás tárgyává és eszközévé avatja, és ezt participatív módon teszi, vagyis a társadalmi probléma érintettjei is a feldolgozás aktív alanyaivá válnak, nemcsak a probléma elszenvedőivé. ^[26] Tegyük hozzá, hogy Rouch és Rogosin is a társadalmi és szakmai hatalmi viszonyok megváltoztatásának szándékával tették ezt, vagyis mindkét esetben jól azonosítható az aktivista attitűd. ^[27] Az ilyen jellegű filmek cselekményének, mondja Rogosin, fokozatosan kell kialakulnia, a mű legfontosabb alakjainak kiválasztása után – itt ugyanis nincsenek hivatalos színészek, a gondosan kiválogatott típusok hitelesebb alakítást nyújtanak.

A film improvizációs-szituációs dokumentarista jellegét, kontaminált műfaját megerősíti egy Lionel Rogosin által írt cikk, ami ráadásul a magyarországi olvasókhoz is igen korán eljutott, bár némileg módosított formában. ^[28] A legtöbbször emlegetett fogalom a cikkben a „valóság”, az eredetiben és a magyar fordításban is megjelenik a címben kiemelve, bár a magyar cím az angoltól eltérően nem beszél „a valóság interpretálásáról”, ami fontos koncepcionális és főként esztétikai ideológiai különbséget jelent.

Jómagam az *On the Bowery* forgatása közben a valóság ábrázolásának olyan módszerét dolgoztam ki, amelynek segítségével az általam ábrázolt valóság *mások képzeletét* is magával ragadja. Bizonyos közösség vagy egy adott társadalom teljes valósága olyan hatalmas, hogy az a művész, aki ezt a valóságot a maga egészében próbálná megjeleníteni, nem jutna más eredményre, mint közismert, szokványos tények felsorakoztatása. ^[29]

Az eredetiben „meaningless catalogue of stale, factual representation” magyarul „közismert, szokványos tények felsorakoztatása” – a szabadnak tűnő fordításban túl lazának tűnik a „jelentésnélküli” jelző elhagyása, ahogy a cím megváltoztatása is. Így már kevésbé fordításról, mint inkább átdolgozásról beszélhetünk, amelynek célja némiképp tompítani a rendező nyilvánvaló elhatárolódását a tiszta dokumentarizmustól és vonzódását a tények művészi értelmezése iránt. A cikkből így is egyértelmű, hogy a rendezőt rendkívüli módon foglalkoztatta a forma kérdése, ahogy ez majd másfél évtized múlva Schiffer Pállal is történik, néhány sikertelennek ítélt tényfilm után. ^[30] Rogosin számára tehát a valóság filmes értelmezésekor a kihívást a közvetítés jelentette, azaz meg kellett találnia azt a műfajt, amely révén „az ábrázolt valóság *mások képzeletét is* magával tudja ragadni”, és így „mások szenvedését” „személyes élménnyé”, „a fájdalom élményévé” lehet tenni. Flahertyre és de Sica filmjeire hivatkozik, ami alapján az amerikai antropológiai dokumentumfilmet és az olasz neorealizmust azonosíthatjuk számára inspiráló filmes hagyományként, jóllehet ő maga a dokumentumfilmet alacsonyabb rangú ábrázolásmódnak tartotta, főleg a magyar fordításból kimaradt részek alapján. ^[31] Hangsúlyozza, hogy a filmkészítéshez nélkülözhetetlen a szociológiai tudás és általában a tudomány, de ezeken túl kell lépni és megtalálni a megfelelő formát, hogy a közvetítés hatékonyan működjön. Rogosin a cikkben a témához történő szükségszerű asszimilálódásról, „asszimilációs folyamatról” beszél, amelynek hónapokig, vagy még tovább kell tartania, hogy a rögzült sémákat a filmes maga mögött tudja hagyni. Ennek megfelelően *A Bowery utca* és a *Jöjj vissza, Afrika* esetében is alkalmazta a résztvevő megfigyelés módszerét, és túl ezen az intenzív kapcsolattartást, amit a részvételi módszertanok *rapportként* ismernek. ^[32] A történetet a már megtalált karakterekre építik a kollaboratív szerzőség során; a karaktereket civil színészek alakítják, akik civilségük révén Rogosin szerint mint valódi típusok képesek hőssé válni és képviselni saját társadalmi csoportjukat. ^[33]

Az a művészi becsvágy vezérel, hogy kiterjesszem az *emberi méltóság fogalmát*: a nebraskai földművest, a pennsylvaniai bányászt, a harlemi taxisofőrt igazi nemzeti hőssé kívánom felmagasztosítani. Az amerikai művészet egyik fő törekvése – Whitmantól Flahertyig – éppen e cél megvalósításában rejlik. [...] Egy amerikai bányász, egy zulu bennszülött vagy a Bowery egyik hajléktalanjának ábrázata – teljesen egyéni. Ezt az egyéniséget a leghűségesebben a tehetséges, nem hivatásos színész fejezheti ki akkor, amikor „saját magát adja”. ^[34]



Jöjj vissza, Afrika (Lionel Rogosin, 1958)



Jöjj vissza, Afrika (Lionel Rogosin, 1958)

Rogosin módszerében kulcselem a civil színészek improvizációs játéka és a jelenetek szituációs jellege, valamint ezekkel összefüggésben az ún. „irányított-spontán” párbeszéddek. ^[35] Ezt a játékot, amit másként *teljes érintettség* alapuló „method actingként” azonosíthatunk (hiszen mégiscsak „actingről” van szó a forgatás színpadán, ha mégoly erőteljesen újrajátszó, a színész saját élettapasztalatát sűrítő módon is), a stáb az új amerikai filmre jellemző módszerekkel rögzítette, ami erős valóságérzetet nyújtott, például a megelőző korszakok statikus, beállított kamerahasználatával szemben. Jonas Mekas így foglalja össze az új filmes generáció képviselőjeként üdvözölt Rogosin módszerét:

Rogosint már ismerjük az *On the Bowery*ből. Többé-kevésbé ismerjük a módszerét: egy olyan megközelítést, amely ötvözi a tényeket a fikcióval. A színészi játék a legtöbbször a helyszínen improvizált, a párbeszéddek valódiak, hasonlóképpen az arcok és a helyzetek is. Még ha tudjuk is, hogy néhány helyzet megrendezett és a párbeszéddek egy része előre megírt, akkor is magukban hordozzák az élet frissességét és nyersességét. A szereplők amatőr volta a film igazságának és hitelességének részévé válik. ^[36]

Rogosin filmjei a magyar sajtóban

Ruth Feldstein *Az antiapartheid vetítése: Miriam Makeba, a Jöjj vissza, Afrika és a fekete kultúra és politika transznacionális forgalmazása*

című, 2016-os cikkében Miriam Makeba közéleti és szórakoztatóipari karrierjét a film forgalmazásával és USA-beli recepciójával összefüggésben elemzi. ^[37] Makeba karrierje a *Jöjj vissza, Afrika* című filmmel indult: az énekesnő, aki a filmbeli shebeen-jelenetben két dalt énekel, a film nyugati fesztiválvetítéseinek és moziforgalmazásának köszönhetően pillanatok alatt sztárrá vált az Egyesült Államokban és Európában. Feldstein cikkében erős hangsúlyt fektet Makeba emberi jogi aktivizmusára, továbbá és ezzel összefüggésben Rogosin alapvető motivációira, és ezek kapcsán így ír:

[...] sokan a fasizmus elleni harcot a második világháborúban és a kommunizmus elleni harcot a hidegháborúban a rabszolgaság elleni és a szabadságért folytatott harcnak tekintették, és az afrikai függetlenséget és az apartheid elleni küzdelmet is ezen a szemüvegen keresztül látták. Ennek jelei már 1952-ben megmutatkoztak, amikor néhány afroamerikai újság az amerikai forradalomhoz hasonlította az igazságtalan törvényeknek való ellenszegülésre hívó kampányt (Defiance Campaign against Unjust Laws). Ez az az impulzus, ami azáltal, hogy a fasizmussal, az amerikai rasszizmussal és az apartheiddel szembeni ellenállást folytatólagos törekvésekként láttatta, Rogosin elsőrendű mozgatója volt, ami arra ösztönözte, hogy elkészítse a *Jöjj vissza, Afrika* című filmet.” ^[38]

Tanulmánya egy másik pontján Feldstein a film aktivista sikerét globálisnak minősíti, pontosabban a rasszról és gyarmatosításellenességről szóló, a film által sugallt emancipációs eszméket:

A *Jöjj vissza, Afrika* fogadtatása a nemzetközi filmfesztiválokon és a művészmozikban megmutatja, hogy egy film hogyan hívhatja fel a figyelmet az apartheidre, és hogyan ismertetheti meg a rasszról és az antikolonializmusról szóló globális eszméket a közönséggel, beleértve azokat is, akik nem feltétlenül vesznek részt közvetlenül a politikai szervezkedésben. ^[39]

A „globális” jelző részben jogos, részben nem. 1948-ban megszületik az ENSZ Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozata, de a szovjet blokk országai tartózkodtak a szavazástól. Bár az USA kénytelen volt szembesülni saját rasszizmusával a dél-afrikai példán keresztül, a fehér felsőbbrendűség kommunista változatában élők egyáltalán nem vonatkoztatták magukra a *Jöjj vissza, Afrika* gyarmatosításkritikáját, abból az egyszerű okból kifolyólag, hogy a filmben mint tükörben nem látták, nem láthatták meg saját mindennapi és stukturálisan rasszista politikájukat. Magyarországon ünnepelték a filmet, de ebből természetesen teljes mértékben hiányzott bármiféle önkritika, ami adott esetben a magyarországi rasszizált kisebbség, a cigányok helyzetét látta volna viszont a filmben. A kritikai recepció főbb motívumai a film humanista, antirasszista, antikapitalista és antiimperialista eszméjének ünneplése („a dél-afrikai faji megkülönböztetésről”, ^[40] „vádirat a néger elnyomás és a faji üldözés ellen” ^[41]), a drámai szerkezetre vonatkozó kritika („a rémdrámái befejezés viszont esetleges, s eltorzítja a film társadalmi mondanivalóját”), ^[42] a különlegesnek számító módszer elemzése („dokumentumjellegű játékfilm”), ^[43] vagy éppen a

rendező által képviselt irányzat nevesítése (New York-i iskola, független film).^[44] A filmről egy hosszabb, franciából fordított elemzés is megjelent a *Filmkultúrában*, amelyben a szerző Rogosinról ír, és tőle hoz elsősorban filmes példaképeire és poétikájára vonatkozó idézeteket,^[45] továbbá elmeséli a film történetét, elemzi a rendezést, az operatőri munkát, a hangot és a vágást („montázs”), a film fő karaktereit (a legnagyobb teret Zakariás alakjának szentelve), és kinyilvánítja, hogy a szerkezetből fakadó ellentmondás (dráma és dokumentum) csak álprobléma, összehasonlító módon utalva Jean Rouch *En, a néger* (Moi un noir, 1958) című filmjére („a nyers valóság önmagában véve unalmas lett volna”). Az elemzésből a következőkben két olyan, egymással összefüggő részletet emelek ki, amelyek láthatóvá teszik, miként értelmezi globálisan egy francia filmelemző a *Jöjj vissza, Afrikát*. A cikkben egy helyen ez olvasható: „Az egyéni szorosan összekapcsolódik a kollektívvel, s az egyén sorsa a teljes társadalmi valóság szemléletes jelképévé válik”. Zakariás tehát jelképként értelmeződik, de mint kiderül, nem csak a dél-afrikai rezsim alárendeltjeinek jelképe, hanem másoké is. A cikk szerzője

alig akarja elhinni, hogy a vászonra vetített képek 1959-ből valók. Lelkiismerete nem tud megnyugodni: szé-gyenkezik, mert arra gondol, hogy a sophiatowni peremváros, akárcsak a trechville-i, erősen hasonlít Párizs környékének egyes részeire, és hogy a négerekkel szemben folytatott faji megkülön-böztetés, akárcsak az, ami a zsidókkal és arabokkal szemben je-lentkezik, minden országban és minden időben megtalálható.^[46]

Majd így zárja az írást:

De a film meséjén túlmenően meg kell látnunk azt a teljes valóságot, amit felfed előttünk, meg kell látnunk azt az abszurd helyzetet, amit az osztályérdekek és faji érdekek nevében erőszakolnak rá az emberek százezreire. A filmművészetnek meglehetősen gyakran vetik a szemére, hogy nem törődik a ma problémáival. Már csak ezért is lehetetlen len-ne nem üdvözlönnünk ezt a kellő pillanatban érkezett dokumentu-mot. A faji megkülönböztetés és a koncentrációs táborok mindenütt állandó veszedelmet jelentenek. Emlékezzünk az *Éjszaka és ködre* (Nuit et brouillard). És ne azzal nyugtassuk meg lelkiismeretünket, hogy felháborodunk a dél-afrikai gyarmatosítók ellen. Ha csak ezt tennénk, nem értettük volna meg a film mélyebb szándé-kait.^[47]

Gyuri Pestre megy

A Schiffer Pál és Lionel Rogosin munkássága közti konkrét kapcsolatra Havas Gábor mutatott rá egy kerekasztal-beszélgetésben, amely a Romakép Műhelyben zajlott a *Cséplő Gyuri* vetítése után 2018-ban. Havas felidézte, hogy

egyébként az ő [Kemény István] elképzelése, amikor elkezdtek egyáltalán gondolkodni a filmen, az volt, hogy valami olyasmi filmet szeretett volna, mint Rogosinnak az *Iszákosok utcája*

. [...] Nagyon ismert világsikerű dokumentumfilm volt, ami egy New York-i nyomornegyedben játszódik, ahol szinte mindenki az alkohol rabja a körülmények miatt, vagy az életet másképpen nem lehet elviselni. Ott van egy fiatal, aki próbál kilépni ebből a közegből, tehát bizonyos párhuzamok vannak a Cséplő Gyuri-történettel. Az ő szeme előtt ez lebegett, de nemcsak a téma miatt, hanem mert az a film volt úgy megcsinálva, olyan természetességgel benne léve a közegben, a szituációban, ahogy szerette volna, hogy ez [a *Cséplő Gyuri*] is legyen. Benne lenni a dologban. ^[48]



Iszákosok utcája/A Bowery utca (Lionel Rogosin, 1956)



Iszákosok utcája/A Bowery utca (Lionel Rogosin, 1956)



Iszákosok utcája/A Bowery utca (Lionel Rogosin, 1956)



Iszákosok utcája/A Bowery utca (Lionel Rogosin, 1956)

A Bowery utca (amit tehát Havas itt annak hivatalos magyar címén idéz: *Iszákosok utcája*) valóban kínál tematikus és formai párhuzamokat a *Cséplő Gyurival*, de ezeknél sokkal erőteljesebbek a *Cséplő Gyuri* és a *Jöjj vissza, Afrika* között fennálló párhuzamok, és több mint valószínű, hogy Kemény és Schiffer ez utóbbi Rogosin-filmet is látták az ismétlődő vetítési alkalmak során. A *Cséplő Gyuri* és a *Jöjj vissza, Afrika* közti hasonlóságok egy részét fent már tárgyaltam, és ezeket Milojev-Ferkó Zsanett is érinti az *Apertúra* jelen számában közölt tanulmányában.^[49] A legerősebb kapcsolatot, ami a *Cséplő Gyurit* a *Jöjj vissza, Afrikához* közelíti, a rasszizált kisebbség munkakeresésének bemutatása – még ha az egyik egy törvényi szintre emelten és nyíltan, a másik pedig egy burkoltan diszkriminatív társadalomban zajlik is. Schiffer „munkaerő-filmnek” nevezte a *Cséplő Gyurit* a forgatáson, ami bevallottan fedőfogalom volt a nem beavatottak megtévesztésére,^[50] Rogosin hasonlóképpen terelte el a hatóságok figyelmét. Ezek a cenzúra-megkerülő megtévesztő stratégiák értelemszerűen sok mindent elárulnak abból, hogy a társadalom milyen lehetőségeket biztosít saját kisebbségei számára, és hogy ezekről mennyire tud nyíltan beszélni. Mindkét film története migrációs természetű, a vidékről a nagyvárosba költöző vendégmunkás drámája, ezért is adtam a jelen fejezetnek a „Gyuri Pestre megy” címet (emlékezhetünk a dél-afrikai szólásra: „Jim go Jo’burg”).



Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)



Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)



Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)

Mindkét film hasonló kisebbségi és többségi karaktereket alkalmaz: mindegyikben megtalálható az azonos csoportból származó „idegenvezető”, aki már otthonos a városban, és a kisebbségi értelmiségiek. Továbbá mindkét film széles spektrumon mutatja be a fehér többségből származó típusokat, a rasszistától a paternalista liberálisig. Mindkét filmet erőteljes szociológiai és antropológiai szemlélet jellemzi: egyszerre érdeklődnek az egymástól sokszor szétválaszthatatlan (azaz nézőponttól függően besorolható) szegénységképek és kulturális sajátosságok, a társadalmi státusz és a kulturális identitás iránt (telepi jelenetek, mint a Sophiatownban és a téglagyári telepen felvett képek, illetve a Németfalu határában lévő cigánytelep). Mindkét film egyik központi jelenete a kisebbségi értelmiségi kör, amelyben a fiatal vidéki vendégmunkás életében először tapasztalja meg a politikai és polgári jogi természetű vitákat és ezekkel összefüggésben a filmek igazi tétjét, a reprezentációs természetű kérdéseket. (A sophiatownbeli illegális *shebeen* és a pesti „Cigány Klub”, zenével, énekkel és tánccal.)



Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)



Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)

A kisebbségi kulturális identitás szabadságának kis köreit láthatjuk meg ezekben, csakúgy, ahogy itt és más jelenetekben a szereplők egy-egy pillanatra belemerülhetnek az otthonos saját nyelvbe és a városba transzportált saját kultúrába a zárt és nyilvános terekben. (A *Jöjj vissza, Afrika* zenés részei, a különböző felvonulások, utcai performanszok a filmnek jóval nagyobb hányadát teszik ki, mint a *Cséplő Gyuri*-ban, ahol végül is hosszabban csak a Cigány Klubbeli jelenetben láthatunk ilyet, eltekintve egy-két véletlen futó találkozástól – ezek a különbségek nyilván sok okra vezethetők vissza, például a megélt kultúra eltérő természetére, a készítőik eltérő érdeklődésére, a forgatási körülményekre stb.). A módszertani és műfaji párhuzamról már többször volt szó, de itt ismét hangsúlyozom a két rendező koncepciója közti hasonlóságokat: a *rapport* fontossága, azaz egyenlőségen alapuló együttműködés a filmkészítők és szereplők között vagy az arra irányuló erőfeszítés; a *kontaminált vagy hibrid műfajú film*, vagyis az improvizáción alapuló szituációs dokumentumfilm, amit Zalán Vince magyar kontextusban dokumentum-játékfilmnek nevez; ^[51] a valóság egy másfajta rögzítése, vagy legalábbis annak vágya.

Ezek a kulcsfogalmak, tehát a *rapport*, a *hibriditás* és a *közvetlenség* egy olyan konstellációt alkotnak, amely a második világháború utáni, (poszt)koloniális kontextusban zajló társadalmi, mediális és kulturális változásokat sűríti magába, és amit Homi Bhabha a kultúra transznacionális disszeminációjának nevez. Az országokon belüli és országhatárokon átívelő, iparosítás hajtotta migráció olyan megváltozó térbeli tapasztalatot hoz létre, amit nem csak azok élnek át, akik kényszerűen helyet változtatnak, hanem azok is, akik látszólag helyben maradnak. Mindenki

„áthelyeződik”, vagy térben, vagy ha másként nem, kulturálisan és tudati állapotát tekintve. A hegemon államok egy ezzel ellentétes irányú kontrollt igyekeznek gyakorolni alárendelt és rasszizált állampolgáraik felett, legfőképpen az izolálás és szegregálás eszközeivel és az eltérő kisebbségi kulturális identitások elnyomásával. A jelen tanulmányban tárgyalt, nagymértékben azonos módszerrel készült filmekben emberi tragédiákkal szembesül a néző: a „játékfilmesebb” *Jöjj vissza, Afrika* esetében drámai hangolással (emberi áldozat felmutatásával), a „dokumentaristább” *Cséplő Gyuri* esetében a halál szituálhatatlanságából következően „csak” egy sikertelen mobilizációs kísérlet bemutatásával. Azonban hőseik különböző intenzitással lezajló, tragikus vagy időleges bukása ellenére, vagy inkább azzal párhuzamosan, és főleg, ha látható történetük körét kitágítva készülésük folyamatát is tekintetbe vesszük, mindkét film színre viszi az apartheidre alapozott vagy apartheidjellegű egységes és hegemon nemzeti kultúra tagadását is és ezzel együtt egy hibrid, találkozásokon alapuló és közvetlenként megélni remélt kultúra születését is. Ez a folyamat a *kívülre kerülés* egy másik értelmét hívja elő, amely más perspektívába helyezi az otthon elvesztését, a kényszerként megélt mobilitást, az idegen alárendeltként való létezést:

Ha a nép országokon átnyúló szétszóródásával kezdtem, akkor most a városokban való gyülekezésükkel szeretném befejezni. A diaszporikus visszatéréssel: a posztkoloniálissal. [...] a városba jönnek a vándorok, a kisebbségek, a diaszpórák, hogy megváltoztassák a nemzet történelmét. Ha azt mondtam, hogy a nép kialakulása a nemzet végessége, amely a kulturális identitás liminalitását jelzi a társadalmi territóriumok és temporalitások kétélű diszkurzusát hozva létre, akkor nyugaton, és máshol még inkább, a város adja azt a teret, melyben a nép kialakulóban lévő identifikációi és új társadalmi mozgalmak színre lépnek. Korunkban itt tapasztalható a legintenzívebben az élők zavarodottsága. ^[52]

Záró gondolatok

A *Cséplő Gyuri* a szocialista erkölcsöt tanúsító jóakarató szereplők mellett megmutatja a nyílt rasszizmust és a cigányok elleni előítéleteket is, ami a korban a hivatalos politika által elítélt tudati maradvány volt, és az ellene folytatott harcot a film forgalmazásával is támogatták. Ugyanakkor természetesen szó sem lehetett a strukturális rasszizmus tematizálásáról, hiszen a szocialista állam törvénye és az oktrojált konszenzus szerint minden állampolgára számára egyenlő hozzáférést biztosított a javakhoz. A strukturális rasszizmus azonban létezett, ami a gyakorlatban a cigányok számára másodrendű állampolgárságot jelentett. Az pedig csak nagyon kevesek számára volt világos, amiről a tanulmány elején idézett Havas Gábor tesz említést: a filmet közvetlenül megelőző, annak inspirációjaként is azonosítható, hatalmi készítésre elkészített szociológiai felmérés végső célja az alacsony vagy zéró szakértelmet kívánó segédmunka becsatornázása az alacsony technológiai szinten folyó szocialista ipari termelésbe. Ebbe a termelésbe Cséplő Gyuri minden egyértelművé tett szándéka ellenére (legfőképpen gyenge egészsége miatt) nem tudott bekapcsolódni, ami a működésben lévő strukturális rasszizmust mutatja (a megfelelő lakhatáshoz

és egészségügyi ellátáshoz való hozzáférés hiánya). A film Gyurit az életben játszott szerepével azonosnak, rendkívül aktívnak és agilisként mutatta meg, és ezzel ellene ment a cigányokról alkotott többségi sztereotípiáknak. Ami a *Cséplő Gyuriban* megkérdőjelezhetetlen, az eredeti koncepciójából, rapportalapú kollaborációs és részvételi erejéből, kísérleti műfajából, szituációs szabadságából, disszemináló energiájából eredő romareprezentációs paradigmaváltása, e paradigmaváltás antirasszista pozitivitása és a fehér felsőbbrendűsége, a homogén nemzetképre irányuló kritikai-szubverzív volta. Azonban azok a globális erők, amelyek determinálták a Cséplő Gyurik térbeli mobilitását és életük időbeliségét, messze hatalmasabbak voltak annál, hogy egy fiatalember munkavállalásának apropóján megjelenjenek a vásznon. Az Orwell által használt fogalom, a rabszolgaság a 20. század második felében már anakronisztikusnak számított. De alacsony státuszú hidegháborús ipari munkaerővé, vagyis áruvá válni bilincs nélkül is lehet, nemcsak egy nyíltan apartheid országban, de a láthatatlanul működő rasszizáláson keresztül egy szocialista országban, a létező szocializmusban is.

Jegyzetek

1. A tanulmány egy blogbejegyzés (Müllner 2021) és több előadás alapján készült, amelyek a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában 2021-ben, az ELTE Kutatók Éjszakáján 2022-ben, a Magyar Filmtudományi Társaság konferenciáján 2022-ben, valamint a European Communication Research and Education Association (ECREA) nevű szervezet 2023-as ciprusi konferenciáján hangzottak el.
2. Rogosin és Schiffer privilegizált státuszát származásuk és kulturális identitásuk elemzése árnyaltabbá teszi. Rogosin apja orosz-zsidó bevándorló volt, aki huszonévesen érkezett az USA-ba, és New Yorkban fogott jövedelmező üzleti vállalkozásba. A fia ennek a vállalkozásnak a rá eső részéből finanszírozta saját független filmes tevékenységét, és vett részt aktívan elnyomott és marginalizált csoportok (hajléktalan fehérek, dél-afrikai és Egyesült Államokbeli feketék) mozgóképes emancipálásában. Habitusa bizonyosan tartalmazta az üldözöttség elemét (a 19. század végi oroszországi pogromok és a holokauszt), de a másodrendű státusszal bíró bevándorló, sőt az alárendelt feketeség elemeit is. A 19. század végén az USA-ba érkező orosz és kelet-európai zsidók társadalmi státuszáról, nem-fehér kategorizálásáról, majd fehéreként történő befogadásáról a kritikai fehérségkutatás nyújt adalékokat. Lásd Samuel J. Tanner: *Jewishness and Whiteness*. In *Encyclopedia of Critical Whiteness Studies in Education*. Brill, 2020. Schiffer Pál második generációs holokauszt-túlélő, apját Dachauba deportálták, ahonnan 1945 májusában tért haza, anyja Szakasits Klára, akit három fiával együtt a svéd misszió segítségével Zsindelyné Tüdös Klára bűjtatott.
3. A cikk a jaltai konferencia után nyolc, a német feltétel nélküli fegyverletétel után és Winston Churchill „vasfüggönyös” fultoni beszéde előtt öt hónappal jelent meg. Az igazán releváns viszonyítási időpontok viszont a japán feltétel nélküli megadást előidéző USA-atomcsapások dátumai: 1945. augusztus 6. (Hiroshima) és augusztus 9. (Nagaszaki).
4. George Orwell: *You and the Atom Bomb*. The Orwell Foundation. (Saját fordítás – M.A.)
5. Antonio Gramsci: *Subaltern Social Groups: A Critical Edition of Prison Notebooks 25*. Ford. és szerk. Joseph A. Buttigieg és Marcus E. Green. New York, Columbia University Press, 2021. Itt legfontosabb jellemzőként két olyan, egymással összefüggő jogot emelek ki, amiktől a totalitárius-autoriter és rasszista állam megfosztja saját kisebbségi csoportjait és ezáltal alárendelt állapotba kényszeríti őket: az autonómiához és a képviselethez való jog.
6. Lásd Marcus E. Green: Introduction. In Gramsci, Antonio: *Subaltern Social Groups: A Critical Edition of Prison Notebooks 25*

- . Ford. és szerk. Joseph A. Buttigieg és Marcus E. Green. New York, Columbia University Press, 2021. xxi-xxii. Gramsci az alárendeltről szóló eszmefuttatásaiban csak néhány helyen utal az elnyomás rasszelemére. Egy példa: „Az alárendelt csoportok eredetileg gyakran más rasszúak (más vallásúak és más kultúrájúak), mint a domináns csoportok, és maguk is gyakran különböző rasszokból tevődnek össze, mint az [ókori] rabszolgák esetében.” Gramsci: i.m. 9.
7. „A város mágnes”, kezdi 1948-as 16 mm-es filmjét Michael Scott tiszteletes, melynek címe *Egy civilizáció a vádlottak padján Dél-Afrikában* (Civilization on trial in South Africa). A feketék földnélküli, hangnélküli emberek, akik törzsi szövétét széttepi az iparosítás, de nem kínál helyette más szervezeti formát. (Pl. a hivatalos szakszervezet csak fehérek számára nyújt tagságot, a feketéket nem fogadja be.)
 8. Havas Gábor: A Kemény István vezette 1971-es országos reprezentatív cigányvizsgálat keretében készült interjúk. *Socio.hu*, 2016/2. 272. Kemény tanulmánya később rövidített formában jelent meg. Kemény István: A magyarországi cigány lakosság. *Valóság*, 1974/1. 63-72.
 9. B. Révész László: „Kimondta, amit akkor nem lehetett kimondani”. Részlet Havas Gábor életútinterjújából. *Beszélő*, 2016. március 15.
 10. Lásd Sággy Erna: Cigánypolitika Magyarországon az 1950-1960-as években. *Múltunk*, 2008/1, 301., valamint Békési András: Nem hozott eredményt a cigányság „megjavítása”. *Múlt-kor*, 2009. szeptember 3.
 11. Természetesen Magyarország nem volt atomnagyhatalom, de szuverén állam sem volt, amennyiben egy nagyobb szövetségi rendszer részeként működött, amelynek irányítója viszont atomnagyhatalom volt. Dél-Afrikáról mint atomfegyverrel rendelkező országról lásd Palkovics Máté cikkét: a környező országokban zajló dekolonizációs folyamatok miatt „a dél-afrikai vezetés attól kezdett tartani, hogy hamarosan feketék által dominált kommunista országok zárhatják körbe, és elrettentés céljából szükséges lépésnek tartották egy saját atomfegyver előállítását.” Az arzenált önként szerelték le az 1990-es években. Palkovics Máté: Az egyetlen ország a történelemben, amely önként megsemmisítette atomfegyvereit. *Portfolio*, 2021. április 25.
 12. Lionel Rogosin. In Sarah Szulecki (szerk.): *Come back Africa Press Kit*. Milestones Films, 2012. 12.
 13. Ennek mérlegeléséhez Laczó Ferenc írását ajánlom, illetve a kérdés körül kibontakozó *Mérce*-vitát: Hiroshima és a perspektíaváltás szükségessége. *Mérce*, 2021. február 28.
 14. „Minden olyasmi ellen, ami csak távolról is emlékeztet a fasizmusra, az összes erre fordítható energiánkkal küzdenünk kell.” Rogosin, in Szulecki: i.m. 6.
 15. Az *Out* című filmről lásd Le Mai-Lan Virág tanulmányát az *Apertúra* jelen számában.
 16. Az *On the Bowery* 1956-ban elnyerte a Velencei Filmfesztivál Nagydíját dokumentum- és rövidfilm kategóriában, hasonlóképpen elnyerte a Brit Filmakadémia dokumentumfilm-nagydíját, és Oscarra is jelölték mint legjobb dokumentumfilmet. A filmet magyarul *Iszákosok utcája* címmel vetítették, de ideológiai terheltsége miatt a jelen tanulmányban ezt a címet nem használom, helyette *A Bowery utcaként* utalok a filmre.
 17. A *Jöjj vissza, Afrika* az 1959-es Velencei Filmfesztiválon elnyerte az Olasz Kritikusok díját.
 18. A rendezővel Molnár Gál Péter készített interjút, ami 1962. október 4-én jelent meg a *Népszabadságban*. MGP előtt Rogosin neve ekkor már ismerős volt, a *Jöjj vissza, Afrikáról* az év júliusában közölt cikket, és valószínűleg *A Bowery utcá-t* is megnézte azon a nyáron.
 19. A szlogen eredetileg egy dalból származik, Miriam Makeba előadásában itt hallgatható meg: <https://www.youtube.com/watch?v=36BkXBdgOLE>
 20. Szulecki: i.m.
 21. Jonas Mekas: Lionel Rogosin and *Come back, Africa*. In Jonas Mekas: *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. New York, The Macmillan Company, 1972. 13-15.; Roland Barthes: On Left-

- wing criticism. Ford. Deborah Glassman. In Philip Watts: *Roland Barthes' Cinema*. Oxford, Oxford University Press, 2016. 124-127. Mekas éltette a filmet: „A *Jöjj vissza, Afrika* nem jöhetett volna jobbkor. Akárhonnan nézzük, szokatlan film: mint dokumentum, mint személyes kifejezés, vagy mint propagandadarab. És mindennekeftől egy fiatal film.” (20.) Barthes pedig kritizálta annak formátlanlanságát: „A bátorság, főleg az elméleti bátorság, kifizetődő: mindent kérjünk számon a műalkotáson, nemcsak az eszméket és a morált, hanem a nyelvet is: az embert a fényszórók [*réflecteur*] beállításával lehet jelölteni. És fordítva, erősen politikai nyelveken szóló csodálatos művek homályos érveléssel élhetnek, amit nem dolgoztak ki eléggé: arra gondolok, milyen tökéletes baloldali film lehetett volna a *Jöjj vissza, Afrika* (1959).”
22. „Lionel fáradhatatlan kutatóként járta a nyomornegyedeket, hogy megérezze az afrikai emberek szívdobbanását; elvittem őt az izzadságtól és állott sörszagtól bűzlő shebeenekbe, hogy meghallgassa az embereket, ahogyan néha keserűen, de mindig humorosan az igazságtalanságról, a nyomorúságról és a szegénységről beszélnek, amely az életük része volt, és emlékszem, hogy egy este ceremoniálisan sört öntöttünk a fejére, és tiszteletbeli zuluvá avattuk, és megtanítottuk a zulu harci táncra. Egy másik este, szintén egy részeg találkozáskor, egy harci bottal a kezében a szoba közepén állt, és azt mondta, hogy most azonnal haza kell mennie, hogy megvédje a családját a zuluk ellen. „Jönnek a zulu harcosok.” Bloke Modisane: *Blame Me on History*. Johannesburg, AD Donker, 1986. 280.
 23. Az apartheid Dél-Afrika hivatalos szegregációs politikája és rendszere 1949-től, Hendrik Verwoerd miniszterelnök meghatározó szereplésével. Verwoerd a húszas években Németországban tanult szociológiát, majd hazatérve aktivistaként fejt ki munkát a szegény dél-afrikai *fehérek* életének javításáért. Az Afrikáner Testvériség (Afrikaner Broederbond) tagja a harmincas évektől, és kampányt szervez, hogy a Németországból menekülő zsidókat Dél-Afrika *ne* fogadja be. Dél-Afrika a második világháború után az USA szövetségi rendszerébe tartozott, és csak az Egyesült Államokbeli polgárjogi mozgalmak gyakoroltak olyan hatást, hogy az USA szankciókat vezetett be az apartheidrendszer ellen. Bár a szocializmust szokás éltetni a romák társadalmi integrációja okán (lakhatás, oktatás, munka), de néhány párhuzamról később beszámolok, amelyek az apartheidrendszerrel élő Dél-Afrika és Magyarország mint szoft apartheidország között megfigyelhetők. A dél-afrikai apartheidről Rogosin filmjéig nagyon kevés mozgóképes riport, tudósítás született. Ezek közül a legkorábbi Michael Scott fent említett *Egy civilizáció a vádlottak padján Dél-Afrikában* című 1948-as amatőr rövidfilmje, a másik pedig Howard K. Smith és William McClure 1954-es *See it Now* című CBS-riportja.
 24. Az érzések struktúrájáról lásd Raymond Williams: A kultúra elemzése. Ford. Pásztor Péter. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003. 37.
 25. Egy másik szerző „cinemajournalism-ről” beszél, ami erősen emlékeztethet bennünket a Budapesti Iskola fikciós dokumentarizmusára, amin belül kisebb halmazt alkotnak a szituációs dokumentumfilmek. Kenneth R. Hey: *Come Back, Africa* (1959): Another Look. *Film & History*, 1980. 10. 3. 43-46.
 26. Mariagiulia Grassilli: Anthropology and Cinema: Visual Representations of Human Rights, Displacement and Resistance in *Come Back, Africa*, by Lionel Rogosin. *Visual Anthropology*, 2007. 20. 2-3. 221.
 27. Érdekes itt utalni Jean Rouch Rogosin-kritikájára, amely ráadásul a magyar olvasó számára is olvasható volt már igen korán: „Ugyancsak Dél-Afrikában forgatta 1959-ben Lionel Rogosin a *Come Back Africa* c. filmet, amely már sokkal súlyosabb mondanivalót közvetít: a faji megkülönböztetés áldozatainak problémáját. Persze, felvethetnénk, hogy ez a film inkább Lionel Rogosin kétségbeesett tanúvallomása az apartheidről s nem a faji üldözés áldozatainak harci kiáltása. Ám bármilyen is a szerepe a rendezőnek ebben a filmben, néhány részletében maga Afrika szólal meg, s a rendező nem ura többé a palackból előhívott szellemnek.” Jean Rouch: Afrika színrelép. *Filmkultúra*, 1962. 3. 13. 182.
 28. Lionel Rogosin: Valóság és vizualitás. *Filmvilág*, 1960. 1. 22. 18-20. Bár a cikk eredetijét nem hivatkozzák (és a fordító sincs feltüntetve), de például Ntongela Masilela cikkéből arra lehet következtetni, hogy ez

- Rogosin egyetlen, a Jonas Mekas által szerkesztett *Film Culture*-ban megjelent cikke, aminek a magyar fordítás egy módosított változata: Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisational Acting). *Film Culture*, 1960. 21. sz. Lásd Ntongela Masilela: *Come Back Africa* and South African film history. *Jump Cut*, 1991. május, 61-65.
29. Rogosin: Valóság és vizualitás: i.m. 18.
 30. „Sűrű tényszerűség”, lásd Pócsik Andrea: *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája*. Gondolat Kiadó, 2017. 248., illetve uő. idézi Zalán Vincét: „Kétségtelen, hogy a szociográfikus valóságfeltárás, a valóságos tények képi felmutatása jelentős előrelépés volt a filmművészetünkben.” Uo. Pócsik részletesen, elemző módon mutatja be Schiffer Pál útját első filmjétől, a *Fekete vonattól* a *Cséplő Gyuri* módszerének kidolgozásáig.
 31. Masilela: i.m.
 32. „De Rogosin esetében, sokkal inkább, mint másokkal, »egy igazi egymásra találás [rapport] zajlott«, jegyezte meg Nkosi.” Ruth Feldstein: Screening Antiapartheid: Miriam Makeba, „Come Back, Africa,” and the Transnational Circulation of Black Culture and Politics. *Feminist Studies*, 2013. 39. 1. 18.
 33. Rogosin így meséli el a hónapokig tartó hiábavaló castingok és kutatás után bekövetkezett szerencsés fordulatot. (A migrációs történetnek megfelelően a civil főszereplőt stílusosan egy váróteremben találják meg.) „Filmem főszerepére olyan néger férfit kerestem, aki – a mesének megfelelően – nem régen szakadt ki a törzsi kötelékekből, és a városi élet még nem hagyott túl mély nyomokat benne. [...] Végre egy váróterem tömegében pillantottam meg az »én arcomat«. Zakariásnak hívták, munkás volt, alig néhány éve került Johannesburgba. Élete, jelleme, értelmi fejlettsége tökéletesen megfelelt a követelményeknek. Amikor elkértem munkaadójától, kiderült, hogy a legszorgalmasabb, legbecsületesebb és legjobban fizetett munkás. Az arc tehát – igazat mondott. Zakariás be is váltotta a hozzá fűzött reményeket.” Rogosin: i.m. 20. – „Az én arcom”, mondja a fehér rendező, amely kifejezés euforikus, ugyanakkor retorikus módon alátámasztja a többször hangoztatott asszimilációs vágyat, ami egyben rejtett blackface-motívum is, *vágy a fekete arcra*.
 34. Rogosin: i.m. 19.
 35. „Azt hiszem, a párbeszédeknel alkalmazott módszerem is jelentősen fokozza a film hitelességét, természetességét. »Irányított-spontán« párbeszédeknek neveztem el őket. Egyetlen sorukat sem írjuk le előre. Csupán egy-egy jelenet témáját jelöljük meg nagy vonalakban. Ez kerül aztán »megszövegesítésre«. Forgatás előtt elmagyarázom a szereplőknek azt a helyzetet, amelyet ki kell alakítaniuk, valamint cselekedeteik érzelmi motívumait. Alkotó módszerem a *vizualitáson* alapszik. Úgy szólván semmit sem írok le előre. Az utcákon, házakban, az emberek között járva-kelve alakítom ki a forgatókönyvemet. Képek rögződnek meg bennem, hangok, beszélgetések ragadnak meg emlékezetemben. Azután mindezt *megrostálom és papírra vetem*. Majd újra eljátszatom az emberekkel saját élményeiket, újjáteremtjük az élet egyes fordulatait. Az alkotásnak ezzel a szabad módszerével először az »On the Bowery«-ben kísérleteztem. Ezt igyekeztem továbbfejleszteni a „Come back, Africa«-ban.” Uo.
 36. Mekas: i.m. 20.
 37. Ruth Feldstein: Screening Antiapartheid: Miriam Makeba, *Come Back, Africa*, and the Transnational Circulation of Black Culture and Politics. *Feminist Studies*, 2013. 39. 1.
 38. I.m. 29-30. (Saját fordítás – M.A.)
 39. Uo.
 40. Anonim: cím nélkül. *Kisalföld*, 1960/5. 25.
 41. Simkó Margit: Térj vissza, Afrika! *A Hét*, 6. 30. (1961). A *Jöjj vissza, Afrika* „mélységesen humanista alkotás, mely leleplezi a dél-afrikai fasiszta rendszer bűneit, a faji előítéleteket, a négerüldözést és az afrikai nép mellett tesz vallomást”. K.K.I. (Karcsei Kulcsár István): Haladó amerikai dokumentum törekvések. *Pergő Képek*

- , 1962. 13. évf. 1. sz. 19. „[Rogozin – sic!] megmutatja művében az üldözött, nyomorúságos néger életet. Még a baloldalisággal korántsem vádolható amerikai *Time* is ezt írja a filmről: »A nacionalista elnyomás arra kényszeríti a feketét, hogy úgy éljenek — gyakran úgy is haljanak meg, mint a kutyák.«” Anonim: cím nélkül. *Film Színház Muzsika*, 1960. 4. évf. 21. sz.
42. Anonim: cím nélkül. *Esti Hírlap*, 1962. 7. évf. 163. sz. Ugyanez a kritika több helyen is megjelenik: „Amint a tárgyi, szociográfiai dokumentumból megpróbál átváltani az emberi dokumentum hangjába s amatőr színészeivel érzéseket, érzés-folyamatokat kifejeztetni, legtöbbször zátonyra fut: merev, nehézkes mozgás, játékok ritkán adja a spontaneitás érzését, legtöbbször a mesterkélttség benyomását kelti.” Nagy Péter: Foratókönyv vagy meseváz? *Filmvilág*, 1960. 3. évf. 9. sz. 9-10.
43. „[...] színészek nélkül dolgozik, a műtermet nem használja, foratókönyve nem több laza cselekmény-váznál, mely könnyedén megengedi a kamera kitérőit, az érdeklődés arabeszkjelt”. Nagy: uo. „1981. augusztus 19. MTV 2. műsor 20.00. *Jöjj vissza, Afrika*. Amerikai dokumentum-játékfilm. Rendezte: Lionel Rogosin. Dél-Afrikában forgatta a híres amerikai rendező, *Az iszákosok utcájának* nemzetközi híró mestere ezt a dokumentumfilmjét többnyire rejtett kamera segítségével a vidékről a városi létbe csöppenő bennszülöttek hétköznapijairól.” Anonim: cím nélkül. *Népszabadság*, 1981. 39. évf. 190. sz.
44. *Az iszákosok utcája* című amerikai film vetítése a Magyar Televízió 2-es csatornáján 1980-ban: „Az 1956-os Velencei Filmfesztiválon tűnt fel filmjével Lionel Rogosin amerikai rendező, aki a hollywoodi idealizáló filmstílustól elszakadó, az élet reális ábrázolására törekvő »New York-i iskola« egyik legmarkánsabb képviselője.” Takács Róbert *Múltunk*-cikkében kitér a szovjet és a magyar filmforgalmazás különbségeire. „[A kortárs amerikai drámák filmadaptációi mellett] a másik fontos irányzat, amelyről a szovjet nézők nem szerezhettek tudomást, a New York-i iskolaként ismert amerikai dokumentumfilm-es csoport volt. 1962-ben John Cassavetes *New York árnyai*, Lionel Rogosin *Jöjj vissza Afrika* és *Iszákosok utcája* című dokumentarista stílusban készült filmjeit is bemutatták.” Takács Róbert: Szovjet és magyar nyitás a kultúrában Nyugat felé 1953-1964. *Múltunk*, 2015/3. „Az amerikai filmek esetében volt némi törekvés a Hollywooddal szembemenő New York-i iskola filmjeinek bemutatására, ami azonban Lionel Rogosin és John Cassavetes filmjeinek bemutatásával 1962 őszén ki is merült. [...] A keleti és a baloldali nyugati filmművészek között ekkoriban a párbeszéd alaphangját az antifaszizmus közös öröksége adta, ami rányomta a bélyegét a nagy nemzetközi filmfesztiválokra is.” Uő: A nyugati film és közönsége Magyarországon Sztálin halálától Helsinkiig (1953-1975). *Korall*, 2016. 17. 65. 137-163. Karcsai Kulcsár István a magyar amatőrfilmes lapban, a *Pergő Képek*ben az amerikai független film példaként élte a *Jöjj vissza, Afrikát*, érdekes módon a film munkacímét használva (Anno Domini 1958). I.m. Az amerikai független film, illetve az új hullám, a cinema direct, a cinema verité kialakulásáról több tanulmány is napvilágot látott az 1960-tól megjelenő *Filmkultúra*ban, ezek eleinte főleg fordítások voltak, majd magyar szerzők is publikálni kezdtek, amit nyilván a filmek egyre jobb hazai hozzáférhetősége tett lehetővé. Az egyik legkorábbi a szerző nélküli Új irányok az amerikai filmművészetben. *Filmkultúra*, 1960. 1. 1. 20-28. (A *Cahiers du Cinema* 94 – Cinema 58-V. nyomán). Majd egy Dominique Genée-tanulmány, aztán Jean Rouch és mások tanulmányai jelentek meg. Bányai Gábor: Érvényes gesztusok. Képek a 60-as évek amerikai független filmjeiből. *Filmkultúra*, 1987. 28. 6. 3-17.
45. „Az volt a célom, hogy a lehető legpontosabb leírást adjak arról, mit is jelent az élet ilyen körülmények között. Tehát tárgyilagos szemtanú akartam maradni.” Dominique Genée: Come back Africa! / Térj vissza, Afrika! *Filmkultúra*, 1961/8. sz. 110. (Jelölt eredeti megjelenés: *Teleciné*, 1960, 89. sz.)
46. Genée: i.m. 117-118.
47. Uo.
48. Havas Gábor hozzászólása 27'10-től. Schiffer Pál-gyűjtemény (Open Society Institute). Kerekasztal-beszélgetés a Romakép Műhelyben, 2018. május 9.

49. Milojev-Ferkó Zsanett: Szárnyaszegett felemelkedés. Munkakeresés-narratívák ellenszélben. *Apertúra*, jelen szám. Pócsik Andrea a *Cséplő Gyurit* Jean Rouch filmjének kontextusában elemzi, lásd Pócsik: i. m. 275-279., illetve Pócsik Andrea: Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a Cséplő Gyuri. *Apertúra*, 2013. tavasz. A Schiffer Pál által jegyzett rendezői előzetesből az olvasó a film készülésének folyamatáról értesülhet, lásd Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*. Rendezői előzetes. *Filmkultúra*, 1977. 6. sz. 83-89.
50. Schiffer ennek etikai vonatkozásairól egy bekezdés erejéig értekezik a „Rendezői előzetesben”. Schiffer: i.m. 88.
51. Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984*. Budapest, MADE, 2005.
52. Homi K. Bhabha: Disszemináció. A modern nemzet ideje, története és határai. Ford. Sári László. In: Thomka Beáta (szerk.): *A kultúra narratívái* (Narratívák 3.). Vál. és előszó N. Kovács Tímea. Budapest, Kijárat Kiadó, 1999. 118.

Irodalomjegyzék

- Anonim: cím nélkül. *Esti Hírlap*, 1962. 7. évf. 163. sz.
 - Anonim: cím nélkül. *Film Színház Muzsika*, 1960. 4. évf. 21. sz.
 - Anonim: cím nélkül. *Kisalföld*, 1960. 5. évf. 25. sz.
 - Anonim: cím nélkül. *Népszabadság*, 1981. 39. évf. 190. sz.
 - Anonim: Új irányok az amerikai filmművészetben. *Filmkultúra*, 1960. 1. évf. 1. sz. 20-28.
2016. Révész László: „Kimondta, amit akkor nem lehetett kimondani”. Részlet Havas Gábor életútinterjújából. *Beszélő*, 2016. március 15. URL: <http://beszelo.c3.hu/onlinecikk/%E2%80%9Ekimondta-amit-akkor-nem-lehetett-kimondani%E2%80%9D> (Letöltés: 2023. 08. 08.)
- Bányai Gábor: Érvényes gesztusok. Képek a 60-as évek amerikai független filmjeiből. *Filmkultúra*, 1987. 28. évf. 6. sz. 3-17.
 - Barthes, Roland: On Left-wing criticism. Ford. Deborah Glassman. In Philip Watts: *Roland Barthes' Cinema*. Oxford, Oxford University Press, 2016. 124-127.
 - Békési András: Nem hozott eredményt a cigányság „megjavítása”. *Múlt-kor*, 2009. szeptember 3. URL: <https://mult-kor.hu/cikk.php?id=26544&pIdx=2> (Letöltés: 2023. 08. 08.)
 - Bhabha, Homi K.: Disszemináció. A modern nemzet ideje, története és határai. Ford. Sári László. In Thomka Beáta (szerk.): *A kultúra narratívái* (Narratívák 3.). Vál. és előszó N. Kovács Tímea. Budapest, Kijárat Kiadó, 1999. 85-118. URL: https://adatbank.ro/html/cim_pdf722.pdf (Letöltés: 2023. 08. 07.)
 - Feldstein, Ruth: Screening Apartheid: Miriam Makeba, *Come Back, Africa*, and the Transnational Circulation of Black Culture and Politics. *Feminist Studies*, 2013. 39. évf. 1. sz. 12-39. URL: <https://www.jstor.org/stable/23719285> (Letöltés: 2023. 07. 05.)
 - Genée, Dominique: Come back Africa! / Térj vissza, Afrika! *Filmkultúra*, 1961/8. sz. 109-118.
 - Gramsci, Antonio: *Subaltern Social Groups: A Critical Edition of Prison Notebooks* 25. Ford. és szerk. Joseph A. Buttigieg és Marcus E. Green. New York, Columbia University Press, 2021.
 - Grassilli, Mariagiulia: Anthropology and Cinema: Visual Representations of Human Rights, Displacement and Resistance in *Come Back, Africa*, by Lionel Rogosin. *Visual Anthropology*, 2007. 20. évf. 2-3. sz. 221-232. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08949460601152831>

(Letöltés: 2023. 06. 27.)

- Green, Marcus E.: Introduction. In Gramsci, Antonio: *Subaltern Social Groups: A Critical Edition of Prison Notebooks* 25. Ford. és szerk. Joseph A. Buttigieg és Marcus E. Green. New York, Columbia University Press, 2021.
- Havas Gábor: A Kemény István vezette 1971-es országos reprezentatív cigányvizsgálat keretében készült interjúk. *Socio.hu*, 2016/2. 271-277. URL: https://www.socio.hu/uploads/files/2016_2/kemeny_gyujt.pdf (Letöltés: 2023. 07. 09.)
- Hey, Kenneth R.: Come Back Africa (1959): Another Look. *Film & History*, 1980. 10. évf. 3. sz. 43-46.
- Horváth Aladár: Romák és a húszéves magyar demokrácia. In Kóczé Angéla – Neményi Mária – Szalai Júlia: *Egymás szemébe nézve. Az elmúlt fél évszázad roma politikai törekvései*. Budapest, MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont Szociológiai Intézet, 2017. 262. URL: <https://mek.oszk.hu/17500/17552/17552.pdf> (Letöltés: 2023. 10. 27.)
- K.K.I. (Karcsei Kulcsár István): Haladó amerikai dokumentum törekvések. *Pergő Képek*, 1962. 13. évf. 1. sz.
- Kemény István: A magyarországi cigány lakosság. *Valóság*, 1974/1. 63-72.
- Laczó Ferenc: Hiroshima és a perspektívaváltás szükségessége. *Mérce*, 2021. február 28. URL: <https://merce.hu/2021/02/28/hirosima-es-a-perspektivavaltas-szuksegessege/> (Letöltés: 2023. 06. 28.)
- Masilela, Ntongela: Come Back Africa and South African film history. *Jump Cut*, 1991. május, 61-65. URL: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/ComeBackAfrica.html> (Letöltés: 2023. 06. 27.)
- Mekas, Jonas: Lionel Rogosin and Come back, Africa. In Jonas Mekas: *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. New York, The Macmillan Company, 1972. 13-15. URL: https://monoskop.org/images/3/39/Mekas_Jonas_Movie_Journal_The_Rise_of_a_New_American_Cinema_1971_1972.pdf (Letöltés: 2023. 06. 27.)
- Modisane, Bloke: *Blame Me on History*. Johannesburg, AD Donker, 1986.
- Müllner, András: Dél-Afrika Magyarországon. Jegyzet a rasszizmus elleni világnap alkalmából. A Minor Média/Kultúra Kutatóközpont blogja. <http://minormedia.hu/mullner-andras-del-afrika-magyarorszag-on/> (Letöltés: 2023. 10. 27.)
- Nagy Péter: Forгатókönyv vagy meseváz? *Filmvilág*, 1960. 3. évf. 9. sz.
- Orwell, George: You and the Atom Bomb. The Orwell Foundation. URL: <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/you-and-the-atom-bomb/> (Letöltés: 2023. 06. 27.)
- Palkovics Máté: Az egyetlen ország a történelemben, amely önként megsemmisítette atomfegyvereit. *Portfolio*, 2021. április 25. URL: <https://www.portfolio.hu/global/20210425/az-egyetlen-orszag-a-tortenelemben-amely-onkent-megsemmisitette-atomfegyvereit-480030> (Letöltés: 2023. 08. 05.)
- Pócsik Andrea: *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája*, Gondolat Kiadó, 2017.
- Pócsik Andrea: Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a Cséplő Gyuri. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/> (Letöltés: 2023. 08. 07.)

- Rogosin, Lionel: Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisational Acting). *Film Culture*, 1960. 21. sz. URL: <https://www.undergroundfilmjournal.com/film-culture-issue-21/>
- Rogosin, Lionel: Valóság és vizualitás. *Filmvilág*, 1960. 1. évf. 22. sz. 18-20.
- Rouch, Jean: Afrika színrelép. *Filmkultúra*, 1962. 3. évf. 13. sz. 176-184.
- Ságghy Erna: Cigánypolitika Magyarországon az 1950-1960-as években. *Múltunk*, 2008/I. 273-308. URL: <http://www.epa.hu/00900/00995/00013/pdf/saghye.pdf> (Letöltés: 2023. 08. 08.)
- Schiffer Pál: Cséplő Gyuri. Rendezői előzetes. *Filmkultúra*, 1977. 6. sz. 83-89. URL: http://filmarchiv.hu/pdf/viewer.html?id=461&name=filmkultura_1977_evfolyam+6.+szam.pdf (Letöltés: 2023. 06. 27.)
- Schiffer Pál-gyűjtemény (Open Society Institute). Kerekasztal-beszélgetés a Romakép Műhelyben, 2018. május 9. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z4UWDwLsrW4&t=1s> (Letöltés: 2023. 08. 07.)
- Simkó Margit: Térj vissza, Afrika! *A Hét*, 1961. 6. évf. 30. sz.
- Szulecki, Sarah (szerk.): *Come back Africa Press Kit*. Milestones Films, 2012. URL: <https://comebackafrica.files.wordpress.com/2011/08/comebackafricapresskit1.pdf> (Letöltés: 2023. 06. 27.)
- Takács Róbert: A nyugati film és közönsége Magyarországon Sztálin halálától Helsinkiiig (1953-1975). *Korall*, 2016. 17. évf. 65. sz. 137-163. URL: <http://real.mtak.hu/64560/> (Letöltés: 2023. 06. 27.)
- Takács Róbert: Szovjet és magyar nyitás a kultúrában Nyugat felé 1953-1964. *Múltunk*, 2015/3. URL: http://real.mtak.hu/40817/1/EPA00995_multunk_2015_3_030-068.pdf (Letöltés: 2023. 08. 07.)
- Tanner, Samuel J.: Jewishness and Whiteness. In *Encyclopedia of Critical Whiteness Studies in Education*. Brill, 2020.
- Williams, Raymond: A kultúra elemzése. Ford. Pásztor Péter. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003. 33-40.
- Varró Szilvia: Céltalanul - Az MSZP-SZDSZ kormányok romapolitikája 2002 óta. *Tasz.hu*, 2008. május 29. URL: <https://tasz.hu/cikkek/varro-szilvia-celtalanul-az-mszp-szdsz-kormanyok-romapolitikaja-2002-ota> (Letöltés: 2023. 10. 27.)
- Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984*. Budapest, MADE, 2005.

Filmográfia

- *Cséplő Gyuri* (Schiffer Pál, 1978)
- *Egy civilizáció a vádlottak padján Dél-Afrikában* (Civilization on Trial in South Africa. Michael Scott, 1948)
- *Iszákosok utcája/A Bowery utca* (On the Bowery. Lionel Rogosin, 1956)
- *Jöjj vissza, Afrika* (Come back, Africa! Lionel Rogosin, 1958)
- *Kint* (Out. Lionel Rogosin, 1957)
- *See it Now. Riport on South-Africa* (Howard K. Smith–William McClure, 1954)
- *Szép idők, csodálatos idők* (Good Times, Wonderful Times. Lionel Rogosin, 1965)

© Apertúra, 2023. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/nyar/mullner-rasszizmusvaltozatok-es-dokufikcios-kritikaik-a-jojj-vissza-afrika-es-a-cseplo-gyuri-osszehasonlito-elemzese/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.4.2>

