

Müllner András

„To be continue...”

Reflexiók a kortárs részvételi videós projektek egy példájával kapcsolatban

Absztrakt: Tanulmányomban történeti és kortárs példákon keresztül mutatom be a részvételi filmet/videót mint olyan vizuális társadalomkutatási módszert, amely elsősorban marginalizált csoportok emancipációját célozza az adott csoport tagjainak aktív részvételével. A fejlesztési területeken, illetve részvételi akciókutatásokban alkalmazott technika paradigmatis példája a Kanadai Országos Filmtestület másfél évtizedes programja, a Challenge for Change, azon belül az 1967-ben, Fogo-szigetén készült filmsorozat. Ennek, illetve az azóta folytatott hasonló jellegű fejlesztő kutatásoknak az alapján születtek meg a részvételi film definíciói. Ezekből ismertetek néhányat, és kitérek a részvételi videó módszerében rejlő lehetőségekre és csapdákra, illetve néhány olyan vitára, amely meghatározta a részvételi videó történetét, szerteágazó felhasználását. A műfaj alapvető rokonságban van (történeti eredetét és valósághoz való viszonyát tekintve) a dokumentumfilmmel, de annak produkciós gyakorlatában paradigmaváltást hoz a filmkészítő szerepek megosztásával, „terítésével”, ami technikai jártassággal és a saját kép uralásának jogával társul. Ez lehetőség a saját társadalmi helyzet reflexiójára a filmkészítéshez kapcsolódó dialogikus helyzetekben és lehetőség a cselekvésre. Ezt a paradigmaváltást a tanulmányban a „kívülrre kerülés” (*displacement*) metaforájának átfunkcionálására tett kísérlettel próbálom illusztrálni. A tanulmány utolsó részében a leforgatott filmeket vizsgálom, és a saját projekt erősségeinek, illetve hiányosságainak bemutatásával igyekszem felmérni a folytatás lehetőségeit.

Kulcsszavak: részvételi videó, Challenge for Change, a kamera mint katalizátor, ifjúsági részvételi akciókutatás (IRAK), kívülre kerülés/áthelyezés/*displacement*

Agonikus bevezető siettető vágyakról és lassú megfontolásokról

A helyiek által Alapítványi Háznak is nevezett dunaszekcsői Lugio Mansio étkezője zsúfolásig megtelt a részvételi filmes tábor záró eseményén, 2021. augusztus 7-én szombaton este. A szűnyogok elviselhetetlen tömegben támadtak a már apadó, de még mindig magas vízállású Duna felől, a közönség azonban türelmesen várakozott. A vetítés jelentős csúszással kezdődött, mert a táborban készült mozgóképek nagy részét a vágók aznap tudták csak megvágni és így véglegesíteni, legalábbis ideiglenesen véglegesíteni, úgy mond „berekeszteni” – „To be continue...”, ahogy a thriller-maffiafilm-fantasy műfajokat egyaránt megelevenítő *Keresztapa* című film végén a tört angolságú, de annál baljósabb ígéret olvasható. A változó létszámú stábok az eltelt öt napban különféle típusú rövidfilmeket forgattak folyamatosan, először hétfőtől szerda estig külön-külön Tomoron és Dunaszekcsőn, aztán csütörtöktől szombat estig együtt Dunaszekcsőn. A szombati nap egy részét, nem értvén a vágáshoz, én töltöttem a fiatalokkal: egy „római” gályán áthajóztunk a szemben lévő partra és ott megfürödtünk a Dunában, már akinek kedve volt ehhez.¹ Délután a filmek vágásával párhuzamosan, az egyes stábok egymást felváltva még forgattak egy ún. „egysnites” videót. Ennek a videónak a leforgatása nagy szervezést és így sok időt igényelt, ahogy a vágás is; nem csoda, hogy késtünk. A hét órai kezdésből végül nyolc lett, ekkorra állt együtt minden feltétel a vetítéshez, ekkora győztük le a gyenge internet és az egyéb tényezők okozta akadályokat. Megéltük mindazt az aggodást, amit az egyik film címe ironikusan így foglal össze: *Csak egészség és internet legyen*. A tomori és dunaszekcsői fiatalokból, ez utóbbiak hozzátartozóiból, barátaiból és ismerőseiből, illetve a tábor filmes szakembereiből álló közönség figyelmét lassan magára vonta a projektor fényében kibontakozó kép. A nézők egy része nem tudta, mit fog látni, de igazából azok sem tudták, akik részt vettek a forgatásokon, hiszen a vágók által összeállított anyagot rajtuk kívül senki sem ismerte a vetítendő formában; a vágók pedig szintén nem ismerték egymás munkáit. Így, bár a résztvevőknek volt bizonyos sejtésük, a vetítendő huszonegy filmet, vagy legalábbis azok nagy részét lényegében mindenki ekkor látta először. A nézői pozíciónak ez a bizonytalansága teljes mértékben meghatározta a hangulatot, az izgalom a másfél órás vetítés alatt végig a tetőponton volt, és ez a fentiek tényében, és különösen a résztvevő fiatalok szempontjából érthető: lefilmeztek (lefilmeztük magunkat), de igazából nem tudjuk még, mit fogunk látni. Be kell vallani, hogy ez nem felel meg a részvételi videó erős etikai maximájának. Bár a filmekben szereplők közül mindenki tudni vélte, milyen helyzetben filmezték le (kivételesen nélkül önkéntes alapon), milyen képeken és hogyan jelenik majd meg a vásznon, de a filmmel kapcsolatos egyik alapvető felismerésnek,

A 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 OTKA-kutatás keretében készült. A pályázat anyaga tanulmány formájában is megjelent (Müllner 2020a).

¹ A római galya a térség történelmi múltjától kap jelentést. Dunaszekcső Lugio néven római település volt, itt húzódott a *limes*, a Római Birodalom Pannónia nevű provinciáját a barbárok uralta vidéktől elválasztó határ. A túlsó parti kiránduláson majdnem elmentünk a római erődítmény folyóparti romjaihoz, de aztán a fürdés mellett döntöttünk. Ez a közös fürdés rituális és szimbolikus jellegű volt. A szekcsői és tomori fiatalokkal együtt átkelni a határt jelentő folyón és megfürödni abban az aktuális részvételi filmes program betetőzése lett számomra. Talán nem véletlen, hogy ezt az eseményt senki sem rögzítette, mert a közös fürdés okozta öröm kioltotta a reflexív rögzítés vágyát.

annak tehát, hogy idegenként képes megjeleníteni a legismerősebbet, így önmagunkat is,² talán erősebb gátlásnak kellett volna lenni, mint a vágnak, hogy végre viszontlássuk önmagunkat a mozgóképen, és mások is lássák, milyenek vagyunk. Ez a viszony a *lassúságra* figyelmeztető etikai maxima és a kép befogadására irányuló *sürgető* vágy között agonikusnak (versenyszerűnek) nevezhető, de egyben természetesnek is. A sürgető vágy az azt éltető pillanatban nem, vagy csak nehezen kap reflexiók keretét, mert ez mindig hajlamos csak utólag ráhelyeződni az eseményre. Talán tervezhettük volna tudatosabban a vetítést; talán megnézethettük volna (egyenként?) mindenkivel a filmeket, hogy tetszik-e neki a róla alkotott kép. De érthető, hogy ez nem lett volna életszerű, és kifejezetten a projektben résztvevő fiatalok számára nem lett volna az, akik már alig várták, hogy úgy nézzék meg a filmeket, ahogy azok készültek – *közösségben megosztva* az élményt.

A vágy meghatározó magyarázó erővel bír, de van még egy-két szempont, ami a nyílt (legalábbis a résztvevők és a helyi közönség számára nyitott) vetítés mellett szól. Ezek közül az egyik a dunaszekcsői filmes hagyomány és annak konvenciói. A Dunaszekcső-Tomor programot egyrészt a gyerekeknek szóló dunaszekcsői filmes táborral kötöttük össze, másrészt Siroki László szokásos nyári tomori médiatáborával. Dunaszekcsőn Rumann Gábor filmes, közösségszervező és barátai a 2004-ben alapított Control Stúdió amatőr filmes egyesület keretei között szerveznek nyári filmes tábor gyerekeknek és felnőtteknek, utóbbi a *Képköznapok* (Rumann 2021). A táborban (majdnem) állandó, évente visszatérő csapattal és közönséggel dolgoznak; a záróvetítésre sokan érkeznek, szülők, rokonok, barátok, ismerősök, hogy fesztiválhangulatban várják a díjazást (ez utóbbi idén természetesen elmaradt, bár a versenyszellem végig ott munkált). Siroki László filmes és alapítványi munkatárs szintén a 2000-es évek eleje óta szervez Tomoron és környékén film- és médiatáborokat gyerekeknek (Gunther 2017, Siroki 2021), ebből nőtt ki a TomoRRow Youtube-csatorna. Siroki és Rumann is tagjai a Minor Média/Kultúra Kutatóközpont kutatócsoportjának, és résztvevők a kutatóközpont négyéves OTKA-pályázatában.

A premiervetítéssel szoros összefüggésben lévő másik szempont, hogy az elkészült filmek elsősorban *játékos* művek lettek, és első látásra nem felelnek meg a kortárs részvételi videóval kapcsolatos, válságokra megoldásokat kereső fejlesztési elvárásoknak. A játékos jelleg amúgy némileg lazít a nyilvánosság elé bocsátás szigorú elvein, mivel a résztvevők nem nyilvánulnak meg érzékeny politikai témákban, és ebből a szempontból nem válnak kiszolgáltatottá. Ezzel együtt is különösen ügyeltünk és ügyelünk arra, hogy a filmek biztonságos környezetben kerüljenek közönség elé, és minden ilyen vetítési alkalom a résztvevők tudtával és beleegyezésével történjen.

A részvételi videó tágabb kontextusának megértéséhez először bele kell merülnünk abba a kérdésbe, hogy mi a kortárs részvételi videó definíciója (akár többes számban), illetve milyen definíciót alkotnak a kutatók a részvételi videóról történeti horizontban. Ezt követően meg kell vizsgálnunk a fiatalokat célzó mozgóképes részvételi projektek természetét egy-két példán keresztül. Végül, rátérve a saját kutatásunkra, bemutatom

2 „A filmben az ember nem ismeri föl saját járását, a lemezzel a hangját. Ezt kísérletek bizonyítják” (Benjamin 1980: 814), mondja Walter Benjamin Kafkáról szóló esszéjében, és ahogy az szinte törvényszerű, ő sem számol(hat) e tapasztalat történelmi beágyazottságával és ennek folytán változásával. De bármennyire változik is a saját képünkhöz való viszonyunk, az attól való elidegenedés potenciálisan bármikor felmerülhet, és akkor még nem beszélünk arról, amikor nem az identifikáció a probléma, hanem a kiszolgáltatottságtól való félelem.

az elkészült filmeket és kontextusba helyezem azokat. Fontos, bár itt alig érintett kérdés, hogy a populáris kultúra befolyása vajon mennyiben teszi lehetővé a közösségek számára kritikus és életbevágó témák filmes megfogalmazását. Nincs-e kibékíthetetlen ellentét az említett hatás és a filmes projekt témája és célja között? A részvételi filmben közreműködő fiatalok igénye minden bizonnyal más jellegű, mint azoké a filmes és/vagy kutatóként működő, fejlesztésben érdekelt facilitátoroké, akik a marginalizált közösség problémáit dokumentumfilmen szeretnék viszont látni, az akadémia reflexivitás és a kritikai tudomány kívánalmainak, nem utolsósorban pedig a pályázati támogatók elvárásainak való megfelelés okán. Minden bizonnyal a játékfilm is funkcionálhat jól a problémák megragadásának szempontjából, sőt bizonyos helyzetekben hatékonyabban is, mint a dokumentumfilm. A jelen tanulmány célja tehát a részvételi videó mint kutatási módszer történetének a lehetőségekhez képest részletes áttekintése, mivel magyar nyelven eddig ilyen még nem született. Az áttekintés fókuszában elsősorban fiatalok részvételével lezajlott projektek állnak az elmúlt ötven évből, és ebbe a sorba illeszttem bele a saját projektünket is. Ez utóbbi egy hosszabb részvételi alapú kutatás első fizikailag és aktuálisan is lezajlott etapja. Alább bemutatom a tágabb időkeretet, amelyet a kutatás átfog, a kutatói előkészületeket, a projekt tervezését, az alkalmazott részvételi módszert, az együttműködő csoportok kiválasztásának folyamatát, a végeredmény (a filmek) elemzésének módszerét, a filmek nyilvánosságát, valamint a résztvevő csoportok együttműködésére vonatkozó további terveket.

Saját mozgóképes részvételi kutatás

Az ebben a tanulmányban ismertetett kutatásban a részvételi videót abban az értelemben használom, ahogy azt a nemzetközi (elsősorban angol nyelvű) szakirodalom szerzői körülírják. A definíciókat egy további fejezetben bővebben idézem, itt azt fontos hangsúlyozni, hogy olyan vizuális kutatási módszerről beszélünk, amelynek létezik kidolgozott módszertana (esetünkben ez a katalizátor módszertan, amelyet szintén részletesen tárgyalok egy következő fejezetben, illetve erről ír tanulmányában a módszertan kidolgozója, Haragonics Sári). A katalizátorként jellemzett kamera, illetve az erre épülő részvételi filmes módszertan alkalmazásának célja a kamerahasználton keresztül történő együttműködés elősegítése különböző csoportok között az identitások szabad performálása és összjátéka céljából, végső soron a társadalmi kohézió erősítésének reményében.

Ez a folyamat a mi esetünkben nem a 2021-es augusztusi táborral indult, hanem távolabbra nyúlunk vissza. Mindkét, az együttműködésre felkért helyszínnel évekre visszamenőleg ápolunk kapcsolatot. Siroki László a 2010 évek eleje óta visszatérő vendége az általam vezetett Romakép Műhely filmklubnak; a hallgatóimmal 2016-ban jártunk először Tomoron egy tehetséggondozási pályázat keretében, akkor interjúztunk és közösen néztünk filmeket, egyetemisták és tomoriak, egy kihelyezett Romakép Műhely keretében; a dunaszekcsőiekkel pedig 2019 óta ismerjük egymást. 2020 elején kezdődött az az OTKA-kutatás, amely a részvételi film történetét és magyarországi gyakorlatainak feltérképezését tűzte ki célul, és amelyben részvételi filmes projekteket is terveztünk megvalósítani. Mivel tisztában voltunk azzal, hogy a négyéves időtartam nehezen teszi lehetővé zöldmezős együttműködés kialakítását, ezért olyan szervezetekkel és szakemberekkel

fogtunk össze, akik már évek óta szerveztek filmes táborokat, illetve gyerekekkel közösen és viszonylag folyamatosan gyártanak mozgóképes tartalmat. A kutatással majdnem egyidőben kezdődött a koronavírus-járvány, így 2020 tavaszán a kutatócsoportunk részvételi filmes munkacsoportja egy online megvalósítandó filmes akcióba fogott, amelynek során első körben a résztvevő szakemberek készítettek filmeket a karanténhoz köthető élményeikről, majd a felkérésükre három, egymástól távol élő gyerekcsoport csinált ún. kihívás videókat, hogy azokon keresztül szólítsák meg egymást: Dunaszekcső, Hűvösvölgyi Gyermekeketthon (Budapest), Tomor. A három helyszínen Rumann Gábor, Grosch Nándor és Siroki László voltak a segítő közvetítők, a sorozat címe „A maszk útja”. A filmes folyamatot arra (is) használtuk, hogy ismerkedjünk a fiatalokkal. Az elképzelésünk kezdetétől fogva az volt, hogy később lehetőség szerint egy személyes jelenlétben alapuló tábor szervezünk számukra, ezt már akkor a gyerekekkel közösen terveztük. A három közösségből kettővel intenzíven tudtuk tartani a kapcsolatot (Dunaszekcső, Tomor), 2021 tavaszán elkezdtük szervezni a nyári tábor. Mivel a táborba már konkrét napirenddel kellett érkezniük, és ha tágan is, de a katalizátor módszernek megfelelően előre meg szeretnénk volna tervezni a táborban zajló filmes projekteket, ezért részletes szakmai programot írtunk, amelyben a vezető szerepet Haragonics Sári töltötte be, a két helyszín képviselőjében pedig Rumann Gábor és Siroki László is közreműködött a tervezésben. A táborban zajló filmes tevékenység részvételi jellegét a katalizátor módszertan garantálta. Ennek alapján az elkészülő filmek forgatókönyvét kis csoportokban, csoportvezetői facilitációval találták ki a gyerekek, ők maguk döntötték el, hogy épp milyen filmkészítői szerepet tanulnak és vállalnak, valamint a kamera melyik oldalán szeretnének lenni. Ők döntöttek a filmek zenéjéről, ők választották ki a falubeli interjúalanyokat és a filmek helyszíneit. Az esetek többségében ők forgattak és a tábor végén (és közben is) aktívan részt vettek a vágás folyamatában. Mindeközben az edukációs folyamat duplán volt rétegzett, amennyiben a tapasztalattal bíró filmes szakemberek mellett olyan egyetemista csoportvezetők tevékenykedtek, akik egyetemi kurzuson sajátították el a részvételi filmes módszert, és egy hosszú hétvégén gyakorolták is azt a tábor megelőzően. Az általam vezetett kutatási napló tanúsága szerint a táborban készült filmekről intenzív beszélgetések folytak a tábor időtartama alatt. A filmekről a tanulmány utolsó előtti, filmelemző fejezetében írok részletesen, itt csak annyit jegyzek meg, hogy az alkalmazott módszernek megfelelően az előre meghatározott játékok, filmes témák és műfajok célja az volt, hogy széles spektrumon támasszunk igényt a gyerekekben az együttműködésre. A vágás nélküli ún. „egysnites” videókból egy közösen koreografált mozgáson keresztüli csapatjáték, a „generációk” típusú filmekben a különböző életkorú és kulturális tapasztalattal rendelkező emberek kreatív párbeszéde, a „nyolctárgyas” filmekben a fiatalok kedvenc tárgyaikon keresztüli egymásra hangolódása, a „képeslapokban” pedig a távoli másíknak való üzenet megfogalmazása lett a végeredmény. Ezek a történések indokolják azt, hogy a táborban zajló tevékenységet részvételinek nevezzük, és reflexívnek, amennyiben minden alkalmat megragadtunk, hogy beszélgessünk a filmekről, amelyeket folyamatosan újranéztünk, illetve a velünk épp történő eseményekről.

Az önreflexió szükséges eleme a saját kutatói értékelés is. A tábori együttlétet az online megkezdett kapcsolat fizikai találkozáson keresztüli mélyítésének terveztük és tartjuk most is, de a kutatási folyamatban csak egy, nem pedig végső állomásnak. A tábor után a

(gyerek)közösségekkel nem tudunk hosszú távú és fenntartható kapcsolatot kialakítani, vagy ha igen, a kapcsolat akkor is egyenetlen intentizásúvá vált az idő előrehaladtával. Ennek több oka is van, ezeket itt röviden érintem. Minden részvételi filmes projekt leggyengébb pontja az anyagi fenntarthatóság. Az eszközök, az oktatók napidíja, a szállás, az utazás és az ellátás költségei nagyon megnehezítik a kapcsolat fenntartását. Jelen esetben ehhez két további tényező is hozzájárult: az egyik a távolság, ami a három helyszínt és az ott élőket elválasztja egymástól, a másik pedig a járvány. Ez utóbbi miatt nem tudunk vetítést tartani Tomoron, a minket fogadni szándékozó intézmény lemondta a 2021 végére tervezett programot. (Tomoron végül 2022 februárjában tudtuk levetíteni a filmeket.) Ezzel együtt a táborra tekinthetünk úgy, mint egy folyamat részére: egyrészt hosszú előkészítő munka előzte meg, és maga az együttlét ezt a folyamatot tetőzte be; másrészt szándék szerint prototípusként szolgál a következő tábor számára, amely már a tervezési szakaszban van.

Mégis, teljes joggal kérdezheti az akcióorientált részvételi kutatásban jártas szakértő, hogy miért nevezzük részvételinek a kutatásunkat – a hatnapos együttlét a maga rövidségében és időbeli zárványjellegében nem engedi, hogy így címkézzük a kezdeményezést. Ez a kritika érthető, hiszen a részvételi akciókutatások hónapokig, évekig tartanak, ebből a szempontból kisajátításnak tűnik a módszer nevének a jelen kísérletre alkalmazása. Nincs szándékomban parttalanán tágítani a részvételi akciókutatás definícióját, de egy lehetséges kompromisszum (vagy a további konstruktív vita) érdekében megfontolandók a következő szempontok. Bár a részvételi film egyik nagy elődjének tartják Sol Worth és John Adair 1966-ban zajlott három hónapos, navahó őslakos fiatalokkal közös filmprojektjét, ez a tartam egyszerre tűnik rövidnek egy abban a korban és akadémiai közegeben megszokott és elvárt antropológiai kutatáshoz képest, ugyanakkor hosszúnak egy mai részvételi filmakcióhoz képest. Michael Stewart társadalomantropológus e számban olvasható tanulmányának példái a londoni iskolákban tartott részvételi filmes tematikus hetekről, vagy az Insight Share nevű részvételi filmes szervezet pár napig tartó globális projektjei szintén előhívhatják a fent említett kritikát – mindkét esetben viszonylag rövid projektekről beszélünk, amelyekben a kutatók és filmesek hátrányos helyzetű csoportokkal dolgoznak együtt.

A hatvanas évektől egyre többször állították a filmet a részvételi alapú társadalomkutatás szolgálatába, ami ugyanakkor azt is jelentette, hogy a kutatás hagyományos időkeretei átalakultak, éppen a filmes beavatkozás jellegéből adódóan. Természetesen nem szűntek meg a hosszú távú programok, de mellettük kialakultak azok is, amelyek rövidebb időtartamban zajlottak. A filmkészítés mindig egy magas intenzitású, sűrű tevékenység, ezért célszerű egy-egy rövid, de megszakítatlan együttlétre koncentrálni. Itt az intervenció, vagyis a részvételi akciókutatás révén létrejött termék maga a film, amely több célra is felhasználható. Valóban kétely övezheti azt az emancipációt, amelyet ilyen rövid idő alatt próbálnak előidézni. A mi esetünkben az akció emancipációs jellege egyrészt a filmkészítésben (filmezni tanulás és a saját kép előállításának lehetőségében) rejlik, másrészt a különböző társadalmi csoportok egymásra hangolásában. Mégis, a saját részvételi filmes akciónk tükrében is jól látszik az a feszültség, ami egy rövidtávú részvételi jellegű médiaprojekt és egy hosszútávú, részvételi alapú fejlesztési projekt között kitapintható. Ez a feszültség véleményem szerint a két megközelítés összekapcsolásával oldható fel.

A mozgóképes filmakciók önmagukban is legitimnek tekinthetők, de akkor kaphatnak mélyebb részvételi jelleget, ha implementálják őket akcióorientált részvételi kutatásokba, egyfajta kommunikációs protézisként. A saját OTKA-kutatásunk keretében is zajlik egy ilyen együttműködés Siklósbodony helyszínnel (Müllner 2021).

Ami az ELTE Minor Média/Kultúra Kutatóközpont OTKA-kutatásának keretei között szervezett Dunaszekcső–Tomor együttműködést illeti, a folyamat nincs lezárva, hanem felfüggesztett állapotban várja, hogy folytassuk, elsőként budapesti és országos vetítésekkel, beszélgetésekkel, rövid hétvégi filmakciókkal, 2022 nyarán pedig a következő táborral. A táborral magával tehát arra vállalkoztunk, hogy két, egymástól térben és társadalmi hovatartozásban is távoli gyerekközösséget hozunk össze, és megteremtsük annak feltételeit, hogy közösen filmezzenek. A fentiek alapján 2022 közepén aktuálisan függőben lévő részvételi jellegű médiaprojektként tartom számon a kutatást.

A részvételi videózás definíciói és kezdetei

A részvételi videó mint társadalomkutatási, azon belül gyakran mint részvételi akciókutatási módszer az elmúlt két évtizedben terjedt el a fejlesztési iparban. Chris Lurch és Tony Roberts a részvételi videóról szóló szövegekben másokat idézve Paolo Freire „tudatosítás” (*conscientization*) fogalmával vonnak párhuzamot. „Miközben a résztvevők saját társadalmi közegükről készítenek filmet, a folyamat során megtanulják a kamerát »a világ olvasásának« kritikai eszközeként használni, reflektálni az őket érő társadalmi igazságtalanság okaira, és hatékonyabban artikulálni a változást a világban, amit el szeretnének érní” (Lurch és Roberts 2016: 1). Ahogy a szerzők mondják, a részvételi videóról szóló meghatározó szövegekben „a kritikai hangnak és az emancipatorikus szándéknak” ez a Freire-féle logikája meghatározó (Lurch és Roberts 2016: 1). A részvételi videót ebből következően alapvetően (bár nem kizárólagosan) hátrányos helyzetű és marginalizált csoportok körülményeinek részvételi alapú kutatására és javítására használják a fejlesztési területeken és a részvételi akciókutatásokban. Egy másik definíciós típus még jobban kihangsúlyozza a részvételi videó (vizuális) módszertanként történő megközelítését: „Mivel a részvételi videó gyakran a rejtett társadalmi viszonyok feltárására irányul, és közösségi cselekvést igyekszik generálni, ezért társadalmi beavatkozásként értelmezhető”, mondják Mitchell és szerzőtársai *A részvételi videó kézikönyve* című tanulmánygyűjtemény bevezetőjében (2012: 1). „A részvételi videó akcióorientált természetéből fakadóan akciókutatási módszertanként vagy a társadalmi változásként értett kutatás módszertanaként is tekinthetünk rá” (Mitchell et al. 2012: 1). Milne megközelítésében, aki az említett tanulmánygyűjtemény egyik szerkesztője, majd 2016-ban egy másik tanulmánygyűjtemény szerkesztője is volt,

a részvételi videó filmes gyakorlatok alkalmazása abból a célból, hogy kapcsolatba kerüljünk emberekkel és közösen hozunk létre beszélgetést és kutatást az ő érdekeiknek és lehetőségeiknek megfelelően. Tudományos kutatásként kritikai módon reflexívnek kell lennie, feminista és emancipatorikus episztemológiákba, valódi részvételiségbe ágyazottnak, és ha a résztvevők igénylik, képviselési funkcióban, a társadalmi változás eszközeként kell felhasználni (Milne 2016: 402).

A „feminista” jelző itt rendkívül fontos, hiszen a részvételi videót nagyon sokszor a hegemónikus patriarchális rendszer keretei között alkalmazzák, annak lebontása céljából, és így alanyai (társkutatói, résztvevői) sok esetben nők, női közösségek, fiatalok, gyerekek, a patriarchális hierarchiában valamilyen szempontból alárendeltként pozicionáltak. A férfitekintet (*gaze*) kritikáján edződött feminista gyakorlatokat idézi meg Sara Kindon is, amikor saját kutatásai alapján azt állítja, hogy „nincs egyértelmű kapcsolat egy adott látvány vagy tekintet létrejötté és az ágencia vagy a hang performanciája között” (2016: 501). A részvételi videó kritikai-feminista megközelítése mutathatja meg, hogy a kettő elválhat egymástól, és az a közösség, amelynek eredetileg a hangját akartuk meghallani, különböző okokból végül a konvencionális vizuális ábrázolás törvényeinek alávetett tárgy marad – őt látjuk, de mégsem, mert csak testével vesz részt az őt megszólító folyamatban és az őt ábrázoló képen.

Bár Richard Chalfen nem feltétlenül optimista a tudás felhalmozásának tekintetében, átfogó komparatív tanulmányában arra figyelmeztet, hogy nélkülözhetetlen a részvételi kutatások, azon belül a vizuális módszertannal támogatott kutatások történelmi horizontú ismerete, mert különben újra és újra „feltaláljuk a kereket” (2008: 28). Erre a figyelmeztetésre hallgatva az alábbiakban kitérek (igaz, erősen szelektív módon) a részvételi alapú filmzés néhány meghatározó példájára. Amennyiben a mozgóképes részvételiség jellegét a megszokottnál tágabban értjük, akkor annak eredetét az 1960-as évekre vezethetjük vissza. Amikor a kortárs kanadai videóművészt, Katerina Cizeket egy interjúban megkérdezték, hogy mit jelent számára a Challenge for Change/Société Nouvelle program (CfC/SN), amit 1967-ben indított útjára a Kanadai Országos Filmtestület (National Film Board of Canada, röviden NFB), ezt válaszolta: „[A CfC/SN óta n]em dokumentumfilmeket készítünk az emberekről, hanem médiaprojekteket csinálunk az emberekkel” (Miller 2010: 429). Ennek szellemében a CfC/SN vált tulajdonképpen a részvételi videós módszertannal facilitált fejlesztési programok prototípusává az 1970-es évektől egészen máig.

A CfC/SN egy 1967-ben elindított és 1980-ig működő aktivista részvételi filmes/videós projektsorozat volt. A program eredete a hatvanas évek közepére nyúlik vissza. Ez idő tájt az újfundlandi Fogo-szigeten halászatból élő falvak lakossága elszegényedett, és az állam az objektíve élehetetlen helyzetet az emberek városokba költöztetésével akarta megoldani. A lakosok ellenálltak, és a hosszú dokumentumfilmes múlttal rendelkező John Grierson elnökölte NFB az Újfundlandi Memorial Egyetemmel együttműködésben egy filmes intervenció tervvel állt elő a patthelyzet feloldása érdekében. A Donald Snowden és Colin Low filmesek vezette projekt célja az volt, hogy a falvak lakosaival a *cinéma direct* stílusában interjúkat készítsenek, filmre vegyék a közös beszélgetéseket, és az anyagot elvigyék más falvakba, illetve közvetítsék a kormányzati döntéshozók felé a helyiek problémáit, akiket aztán egy újabb film céljából összehoztak a Fogo-szigetiekkel. Összesen huszonhét film született ebben az egyszerre horizontális és vertikális kommunikációs folyamatban, amit „videóhídnak” is nevezhetünk (Cizek et al. 2009). A filmeket abban az időszakban összesen kb. háromezer ember látta a harmincöt vetítés során.³ Az érintettek itt még nem

3 A Fogo-folyamatban alkalmazott reflexív, valamint horizontális és vertikális kommunikációról lásd Corneil 2012; Yang 2012: 111; valamint Low et al. 2012: 49.

jelentek meg filmkészítőként,⁴ ennek ellenére a folyamatot alulról építkezőnek, demokratikusnak, és teljes mértékben részvételi alapúnak írják le. A Fogo-folyamat így valóban mintaként szolgált az utána következő projektek számára: elősegítette a szolidaritást az érintettek között, és településeket átfogó közösséget kovácsolt; erősítette a résztvevők politikai ágenciáját, újírta a kutatáshoz automatikusan kapcsolódó hatalmi szerepeket, elősegítette a reflexivitást és öntudatosságot. Mindezek mellett a legfontosabb eredmény az lett, hogy a szigetlakóknak nem kellett elhagyniuk az otthonukat, mert kormányzati segítséggel létrehoztak egy szövetkezetet, ez pedig lehetővé tette számukra a fenntartható gazdálkodást.⁵

A kívülre kerülés (*displacement*) jelentései

A fentiekből következően indokoltnak tűnik a kényszerű fizikai helyváltoztatás és a tárgyiasító dokumentumfilmkészítés között párhuzamot vonni, és leszögezni, hogy a CfC/SN programnak egyszerre sikerült megoldást találni mindkettőre, és túllépni mindkettőn. A kényszerű áthelyezés nem csak fizikai értelemben gyakori megélt sorsa a marginalizált közösségeknek, de a 20. század során átvitt értelemben is ezt éltek meg a róluk készült dokumentumfilmek révén. Ha a fogo-szigeti lakosokat egy olyan tárgyiasító és/vagy viktimizáló hagyománynak megfelelően ábrázolták volna, melyben „[a] társadalmi szereplő egy olyan reprezentációs és intézményes diskurzusnak az áldozatává válik, amely megfosztja őt a hangjától és a cselekvőképességétől a filmben” (Corneil 2012: 20), akkor az ábrázolás folyamatából kiszorulva, azon mintegy kívülre kerülve talán esélyük sem lett volna a radikális és dialogikus érdekképviseletre, amely negatív folyamat eredményeként megjósolhatóan *fizikailag is kívül kerültek volna* az otthonuknak tekintett szigetről. A reprezentáció minősége, bár önmagában nem megoldás egy összetett társadalmi-gazdasági helyzetben, összekapcsolódik a materiális viszonyokkal, és azok fejlődését elősegítheti vagy éppen hátráltathatja, ez többek között a tágan értett nyelvi vagy reprezentációs fordulathoz (is) köthető médiaantropológia felismerése. A reprezentáció feletti ellenőrzés demokratikus megosztását nevezi Corneil a hozzáférés etikájának (*ethics of access*):

4 Többek szerint a kamera kézbevétele a részvételi videó definíciójának alapja (lásd pl. Chalfen 2008). A témában több tanulmánygyűjteményt szerkesztő Milne szerint azonban túl kell lépniünk a részvételi videónak azon a definícióján, amely szerint kizárólag csak a filmben való megjelenés, illetve a filmezés technikai folyamatába való bevonódás tesz egy filmes projektet részvételivé. A részvétel mértéke változó lehet (szituatív), és nem kell konkrét filmes képességekkel felruházni a csoportot ahhoz, hogy részvételinek nevezhessük a folyamatot (Milne 2016: 402).

5 A CfC/SN egyik első filmje a *Billy Crane Moves Away* volt ('Billy Crane elköltözik', 1967). A tizenhét perces dokumentumfilmben a címszereplő halász, Billy Crane válaszol a neki feltett kérdésekre, például, hogy miért költözik el a Fogo-szigetről, mi történik a fogoi halászokkal, miért éppen Torontóba megy és ott mit fog csinálni, tervezi-e, hogy egyszer visszatér stb. Ami a *Billy Crane...*-t egy klasszikus interjúalapú panaszfilmtől megkülönbözteti, az a CfC/SN védjegye: a filmet elsősorban és első (horizontális) körben nem a képzelt nemzeti, hanem a lokális közösség számára gyártották, azon érintettek számára, akik Billy Crane-hez hasonló életkörülmények között éltek. A filmet nekik vetítették le, a film vetítése után pedig beszélgetést kezdeményeztek, amit ugyancsak rögzítettek. A CfC tehát a közösség, a közös érintettség tudatosítását célozta, a beszélni/beszélgetni hagyni módszerével. A második volt a vertikális kör, amikor a kormányzati szereplőkhöz eljuttatták a felvételeket.

A hozzáférés etikája alatt a dokumentumfilm egy olyan megközelítését érthetjük, amely a közönségnek és a társadalmi szereplőknek a sokszorosító eszközökhöz való nagyobb hozzáférésére törekszik, akár erősebb önreflexió által a filmkészítők oldaláról, akár a technológiához és a reprezentáció feletti ellenőrzéshez való nagyobb hozzáférés által a szubjektumok és közösségek oldaláról (Corneil 2012: 20).

A CfC/SN programot, valamint annak részeként a Fogo-folyamatot a hatvanas évek polgárjogi mozgalmainak egy példájaként elemző Corneil Bill Nichols metaforáját idézi, amely szerint a hagyományos dokumentumfilmben az ábrázoló és az ábrázolt hatalmi pozíciója közti különbség eredményeként, mivel kizárólag az előbbinek van autoritása a reprezentáció felett, az utóbbi „egy kívülre kerülést tapasztal meg” (*experiences a displacement*) (Nichols, idézi Corneil 2012: 20). Szükségét érzem, hogy az eredeti szöveg-helyet is idézzem:

A térrel kapcsolatos politika, a határok felügyelete és a távotartó eljárások alkalmazása rejlik Brian Winstonnak a dokumentumfilm feltáró (*expository*) hagyományára vonatkozó kritikájában, amely [filmes hagyomány] az alanyait áldozatként konstruálja meg. (Az áldozat pozíciója felidézi a dokumentumfilm fixációját a halálra: a viktimizáció az individuum megcsonkítása vagy meggyilkolása egy típus vagy egy sztereotípiára létrehozása érdekében.) A filmkészítő és a társadalmi cselekvő is ugyanabban a történelmi világban élnek, de csak egyiküknek van autoritása, hogy ábrázolja [ezt a világot]; a másik, aki a film alanyaként szolgál, *egy kívülre kerülést tapasztal meg*. Bár testi és etikai értelemben is távoliként, de a filmkészítő tartja magánál az ellenőrző hangot, és a film alanya *kívülre kerül* egy redukált, esszencializált sztereotípiára mitikus birodalmába, legtöbbször romantikus hősként vagy hatalom nélküli áldozatként⁶ (Nichols 1991: 91 – kiemelés a szerzőtől).

Bár ezen a szöveghelyen nem teszi, Nichols könyvének más helyein megidézi Freudot, sőt az áthelyezés (angolul *displacement*) freudi fogalmát is. A két fajta *displacement*, a társadalmi és mediális értelemben vett reprezentációs „kívülre kerülés” és a freudi értelemben vett „áthelyezés” között a következőképpen teremt kapcsolatot. A Másik, ahogy Nichols írja Edward Said orientalizmus fogalmára hivatkozva, egy nem létező, csak

képzeltbeli konstrukció, egy freudi áthelyezés, mellyel felülírják a valódi lényt vagy csoportot. A Másik pusztán reprezentáció, és ebben a kontextusban a nem fehér, nem férfi, nem heteroszexuális, nem nyugati, nem kapitalista, mint minden, amire nekünk szükségünk van, akik mindazok vagyunk, ami a Másik nem lehet (Nichols 1991: 287).

A *displacement* fogalmán keresztül a pszichológiai és a szociológiai jelenség összekapcsolódhat, mintegy tükrözik egymást. Az áthelyezés Freudnál a tudattalan egy helyettesítő védekezési stratégiája, hogy kommunikálja azokat az elfojtott vágyakat, illetve traumákat, amelyek tudatosítása ugyanakkor a tudat védekező mechanizmusa által felállított akadályba

⁶ Az idézet Winston-hivatkozása azért rendkívül érdekes, mert Winston tanulmányában John Grierson a viktimizáló hagyomány alapító atyjaként látjuk, ugyanakkor ő volt a Kanadai Országos Filmtestület alapító atyja is, amely a hatvanas évektől tudatosan törekedett arra, hogy a részvételi-aktivista filmelés révén (lásd CfC/SN) leszármoljon a dokumentumfilm viktimizáló hagyományával. A *displacement* fogalmát szintén hasznosító Trencsényi és Vlad szerzőpáros így fogalmaz: „a történelmi személyi filmi karakterre, a személyes történetek médiareprezentációkká” alakítása (Trencsényi és Vlad 2021: 117).

ütközik. Az áthelyezés freudi értelemben a tudattalan kommunikációja, de egy olyan reprezentáció, amelyből kiszorul, amelyen kívülre kerül az, aki az áthelyezés főszereplője. Bár álmaink főszereplői mi vagyunk, de nem tudatosan irányítjuk az álombeli folyamatot, csak mintegy elszenvedjük a tudattalan tárgyiasító munkáját. Ezzel párhuzamosan, a sztereotipizáló (áldozati, hősi vagy éppen lealacsonyító, áldozathibáztató) dokumentumfilmek egy végtelenül ismétlődő álomhoz hasonlatosan helyezik a reprezentáción *kívülre, helyezik át* azokat, akikről szólnak – és persze azok vágyait is megjelenítik áttételesen, akik irányítják ezeket a reprezentációkat. A marginalizált élethelyzetű fogoi halászok számára a részvételi filmes projekt, illetve az annak eredményeként létrejövő videóhíd is egyfajta áthelyezésként működött köztük (azaz az alárendeltek) és a hatalmon lévők között, de a dolog lényege éppen az, hogy ez a folyamat nem csak egy egyszerű áthelyezés volt, mert akkor pusztán egy szimbolikus reprezentáció lett volna a végeredmény, egy megfajthetetlen és végtelenül ismétlődő álom. A cél a hátrányos társadalmi helyzet tudatosítása volt a filmekről szóló közösségi beszélgetések során, tehát a pszichoanalitikus analógiát folytatva, egyfajta *szocioanalitikus folyamat*. (*Bio-documentary*, vagyis önéletrajzi dokumentumfilm helyett *socio-documentary*, vagyis közösségi dokumentumfilm, Sol Worth és Richard Chalfen kifejezésével élve.)⁷

A *displacement* fogalmában rejlő pozitív metaforikus potenciál kiaknázzható a fogalom átfunkcionálásával. A szubjektum és a közösség szintjén passzív módon elszenvedett „kívülre kerülés”, más szóval a reprezentációból való kiszorulás ellensúlyozható egy másik „kívülre kerüléssel”, amely egy reflexív áthelyezés során történik, történhet meg. A „kívülre kerülés” (*displacement*) annak nicholsi és freudi értelmében is tárgyiasulást és elidegenedett kommunikációt jelent, de ugyanez a fogalom átfunkcionálva reflexív és hatékony kommunikációt is jelenthet az egymástól távol lévő, a hatalmi hierarchiában más-más helyet elfoglaló, vagy eltérő kommunikációs protokollt működtető felek között. Kívül kerülni egy kísérteties ismétlődésen azt jelenti, hogy a közösség egy vizuális intervenció révén áthelyeződik, kilép a panasz ördögi körforgásából, és reflexiós funkcióban működő szocioanalitikus folyamat részévé válik. Mindez persze nem csak a hatalmi pozícióban lévőket billenti ki nyugalmi helyzetükből, hanem magának a közösségnek is kihívás, a megszokott monotonitásból való kizökkenés.

A táborban résztvevő fiatalok maguk által definiáltak lettek térben és időben meghatározottak („tomoriak” és „dunaszekcsőiek”, illetve az idősebbektől jól elkülöníthető „generációk”), a művészettel és a kultúrával elkötelezettek („film- és zenerajongók”, „előadóművészek”), a képzelet és a valóság határán egyensúlyozók (a dokufikciók készítésekor) stb. A fiatalokkal (kis- és nagykamaszokkal, fiatal felnőttekkel) való részvételi filmes közösségi munka éppen a fentiek miatt rendkívül kritikus, ugyanis ennek a korosztálynak az identitása, jobban mondva interszekcionális identitáskomplexuma épp kialakulóban

7 A tudatosítás fogalmának az akciókutatásban való hasznosítása Kurt Lewinre (tervezés-akció-megfigyelés-reflexió-újratervezés), míg a kritikai pedagógiában való felhasználása többek között Paolo Freirére vezethető vissza (Horváth és Oblath 2015: 88). A rövid definíció szerint „[a] társadalmi viszonyok tudatosítása, vagyis a saját hétköznapi környezetük [...] működésének rendszerszemponitú megértése” (Horváth és Oblath 2015: 65). A kritikai pedagógia szinonimája a transzformációs pedagógia. A kritikai vagy transzformációs pedagógia részvételi improvizációs technikái színházi eredetűek, de a szakirodalomban létezik példa az improvizációs technika filmkészítés során történő alkalmazására az ifjúságkutatásban (lásd Schensul és Dalglish tanulmányát a jelen számban).

van: egyesek épp belépnek a változás korába, mások benne vannak, megint mások kifele tartanak belőle. A fiatalok életkorukból adódóan is liminális állapotban vannak, megélt élethelyzetük a (fent más kontextusban már említett) „kívülrre kerülés” (*displacement*). A részvételi filmes folyamat ebbe a természetes átmenetiségbe érkezik meg, és a kérdés az, hogy miképpen tud interferálni azzal. A közös munka tétje tehát sokszor éppen az, hogy milyen módon sikerül a változásban lévő identitást megragadni, pozitív módon visszaigazolni és megerősíteni a rituálisnak is minősíthető folyamatban.

Láttuk, hogy a „kívülrre kerülés” fogalmának, folyamatának jelentése kombinálható Freud áthelyezés-fogalmával, valamint felülírható a szocioanalitikus önreflexió fogalmával. Mivel a felnőtté válás folyamatát a részvételi filmes akciókutatás szocioanalitikus potenciálja révén alapvető módon katalizálhatja, determinált jellegét kimozdíthatja, és más, a megszokottól eltérő irányt adhat az identitásfejlődésnek, ezért a „kívülrre kerülés” fogalmának felülírását, újrafunkcionálását a Victor Turnertől származó liminalitás fogalmán keresztül is megtehetjük. A részvételi filmes folyamat átmeneti ritusként közösségmegerősítő „társadalmi drámává” válhat. A részvételi film célja ugyanis, hogy az alany a „kívülrre kerülést” ne tárgyasított szereplőként élje meg, olyanként, akiről mások alkotnak képet, akivel önnön képe mintegy csak fátumszerűen megtörténik, és aki ezáltal önnön képétől elidegenedik, hanem olyan ágenciával rendelkező szereplőként, aki éppen a számára előírt, determinált társadalmi szerepből lép ki, hogy egy közösségi cselekvés során újraalkossa azt. Mindez nyilván soha nem adott és garantált, hanem szituációfüggő, relatív és változó jellegű. A Dunaszekcső–Tomor komplex tábori program esetében ez egyszerre történt a fizikai helyváltoztatással és átvitt értelemben, a mozgóképen megkonstruált identitások kimozdításával, relatívvá tételével, performatív „el- és kijátszásával”. Nem tagadható, hogy a sztereotipikusan rögzített identitásokból való „kívülrre kerülés” idealizált megvalósulásához képest az eredmények az esetek egy részében kevésbé meggyőzőek, vagy legalább ambivalensként értékelhetők. A következő fejezetben a részvételi videózás kritikai olvasataiból mutatok be néhányat, elsősorban a módszerről szóló szakirodalom alapján. A tanulmányom végén pedig megpróbálok a saját projektünk esetlegességeire, többek között a szabad identitás- és szubjektumpozíció megválasztásának korlátaira reflektálni.

A részvételi videózás kritikai

Bár a Fogo-folyamat hatása messze kiterjedt, Kanadában és globálisan is, és a projekt a vizuális média etikus használatának mintapéldája lett, valamint eszköz a közösség-szervezésben és a közösségen belüli és közösségek közti kommunikációban, Corneil tanulmányában a CfC/SN sikeréről szóló himnikus (vagy a részvételi filmesek gyakori fordulatával élve *celebratory*, avagy ’ünneplő’, ’dicsőítő’) szólam mégis kritikai keretbe helyeződik, az olvasó megismerheti az CfC/SN program sikerét árnyaló ambivalens eredményeket. Először is, a fókusz a médiaprojektekre és nem a közösség-szervezésre toldott, mondja Corneil (2012: 28), és ez a veszély mindig fenyegeti az ilyen típusú programokat. Továbbá ha a kisebbségeknek „hangot adnak” (ez a leggyakrabban visszatérő metafora a részvételi programokban), azzal megtörténik kisebbségként való megkülönböztetésük és

elhatárolásuk, és épp azok által, akik hangot adtak nekik.⁸ Ez az identitásra nehezedő reprezentációs teher (*burden of representation on identity*) lett volna, ami pedig az elmúlt ötven évben újra és újra megerősítette a bevont csoportok szegregációját, különösen akkor, mondja Corneil Foucault-ra hivatkozva, amikor „a hanghatásként, állításként, vagy a diskurzus rendjének egy termékeként szilárdul meg” (2012: 29).

A kulturális különbség intézményesítése a multikulturalitás projektjét nemcsak a különbség menedzselése és integrálása tekintetében határozza meg, hanem a különbségen alapuló azonosítás és elkülönítés tekintetében is. Ez a konstrukció egy közös másságot teremt meg, azokét az „emberekét”, akikkel a szolidaritás lehetetlen a különbség súlya alatt (Marchessault, idézi Corneil 2012: 29).

Ezek az észrevételek a mai napig tanulsággal szolgálhatnak minden részvételi filmes projekt számára: kívánatos, hogy az együttműködő partnerek számára a szabad identitás- és szubjektumpozíció megválasztására minden pillanatban nyitott legyen a lehetőség, mert csak így lehet ellensúlyozni a (többség által projektált módon, de sokszor az érintett kisebbség által is internalizált módon) determinált identitásoknak és a reprezentáció terhének a súlyát. A Dunaszekcső–Tomor tábor során a performatív identitásprojekciók és vállalások belülről jöttek létre, vagy természetes módon alakultak. A dunaszekcsőiek „tomoriakként” szólították meg képeslap-videóüzenetükben a másik felet, és viszont ugyanígy (a tomoriak „dunaszekcsőiekként”).

A tudattalan vagy reflektálatlan performatívumreflexek mellett a technológia tudattalanjáról is beszélhetünk (Walter Benjamin szavával élve, az optikai tudattalanról), a kettő pedig messze nem független egymástól. A dicsőítő-ünnepelő diskurzus ellensúlyaként a 2010-es években kialakult reflexív kritikának számtalan példája létezik, itt egyet emelek ki ezek közül. Sara Kindon úgy látja, hogy a nemzetközi liberális közösségfejlesztési diskurzusok a személyes és közösségi képessé tételről és a részvételi videóról emancipatorikus retorikával beszélnek, amennyiben a világra való másként „tekintést” (*gaze*) összekapcsolják a kritikai öntudatra ébresztéssel, a megnövekedett ágenciával és a politikai „hang” megszületésével. A résztvevők a kamera másik oldalán egy új, reflexív és független (*detached*) nézőpontot nyernek, így haladnak az émikustól az étikus perspektíva felé, így a világuk mint megváltoztatható ügy jön létre a számukra; már nem adótnak, sokkal inkább konstruálnak veszik ezt a világot, úgy tekintve rá, mint amin lehet változtatni. Továbbá a részvételi videó megváltoztatja a hatalmi hierarchiát, kiegyensúlyozza az

8 Saját példával élve, nyilvánvalóan nem segítettük volna a fiatalok közösségi dinamikáját, ha a tomoriakat „ci-gányként”, a dunaszekcsőieket pedig „magyarként” szerettük volna bevonni a filmkészítésbe. Az idézőjel azt hivatott jelezni, hogy ez a megkülönböztetés nem a saját szóhasználatom. A fejlesztési projektek többségi és privilegizált helyzetben lévő kezdeményezőinek diskurzusa is privilegizált, abban az értelemben, hogy nincsenek kényszerítve az (etnikai, nemzeti, csoport-) identitások kirekesztő használatára, ellentétben a kisebbségekkel. Így a pro-roma szövetséges többségek elsősorban és pozitív módon a kisebbségi identitást alapul véve tesznek (teszünk) különbséget: roma vs. nem roma. Ebben az ellentétben a viszonyítási pont mindig a hátrányos helyzetű csoport. A hétköznapi, többségek által rögzített és romák által is elsajátított diskurzus a többségit ruhazza fel magyar identitással, a kisebbségit pedig roma identitással, megvonva ez utóbbitól a magyar identitást, holott anyanyelve, kulturális identitása és jogi helyzete (állampolgársága) szempontjából a roma is magyar, minden kirekesztő nacionalista-populista politikai performatívum ellenére.

írástudatlanok helyzetét a tanultakkal szemben; a részvételi videó propagálói azt állítják, hogy a filmezés kollektív dimenziója, a visszajátszás és a megbeszélés egy szintre helyez egyenlővé tesz, mert a résztvevők szerepet cserélnek, így a hatalmi dinamika is változik. Kindon szerint azonban

a részvételi videónak technikai és társadalmi aspektusai is vannak. Eddig sok szó esett társadalmi és politikai vonzatairól, de fontolóra kell vennünk azokat a képessé tevő vagy épp gátló hatásokat, amelyek a technológiában foglalt láthatatlan rasszizált privilégiumból származnak, ha nagyobb „kognitív egyenlőséget” tartunk lehetségesnek. Egy ilyen kritikai éberség nélkül a társadalomföldrajz és egyéb tudományok képviselői nem lesznek képesek tudatosítani, hogy a kamera szeme alpból „fehér”, függetlenül kezelőjének testi vagy strukturálisan pozicionált karakterétől. Az is kockázatot rejt, hogy elfelejtik, a látás csinálása nem a test produktuma, hanem a társadalmi gyakorlat egy formája, amely dialogikus kapcsolatban van „az élet folyamatos zajlásával” (Kindon 2016: 496–497, 501).

Kindon Jackson kérdését ismétli: „Mennyire tiszta a módszertani újszülött, ha előtte nyugati fürdővízben mosdatták?” és ennek megfelelően hoz példát saját kutatásából, amelyet egy őslakos maori törzs tagjaival folytatott. A szerző szerint a videó nem képes pozitív módszertani eszközzé válni, ha nem támogatja az őslakos népek kulturális reprezentációit, csak a fehér tekintetet erősíti. Ez a vita valóban messzire vezet, hiszen a nyolcvanas évektől az antropológián belül kibontakozó új tudományos terület, a médiaantropológia egyik meghatározó diskurzusát jelenti. Faye Ginsburg szerint a nyugati „médiaszennyeződéstől” tartó antropológusok fausti szerződésként gondolnak az őslakosok és alárendelt csoportok kamerahasználatra való tanítására (1991). A technopesszimista dilemmával kapcsolatos érvelésükben Ginsburg és társai a máig legfontosabb médiaantropológiai tanulmánygyűjtemény bevezetőjében azt mondják, hogy míg az antropológusok aggódnak, addig az őslakosok feltétel nélkül használják az új technológiát.

Ahelyett, hogy kifogásoljuk az erőfeszítéseket, melyek a médiahasználatot, a kulturális és politikai elköteleződés kifejezési formáit célozzák, lássuk meg a filmnek és más tömegmédiuumoknak az egyre bővülő használatában növekvő kulturális tudatosságot és a kultúra stratégiai objektivációját (Ginsburg et al. 2002: 10).⁹

9 Trencsényi Klára és Vlad Naumescu egy friss tanulmányukban kiemelik az antropológiai filmnek a dokumentumfilmmel szembeni progresszív jellegét: „A művészmoziban vetített humanitárius dokumentumfilmeknek ez a típusa, amely az elmúlt években fesztiválokat és közönséget hódított meg, a felkavaró és elidegenítő média képek ígéretes ellenpontjának tűnik. Ezeknek a dokumentumfilmeknek sikerült a fókuszot a menekült emberek-ről mint kollektív szereplőkről a menekültekre mint individuális karakterekre irányítani, akiknek szubjektivitása művészi eszközök segítségével formálódik meg. Ennek ellenére a menekültek mégis hangtalanok maradtak, egy olyan történetbe írva, amely nem a sajátjuk. A saját történetmesélésük terének kialakítására tett kísérletek lassan válnak láthatóvá, és nem nyernek olyan plasztikus jelleget a dokumentumfilm-készítésben, mint amelyet az antropológiai filmkészítésben” (2021: 122). Tanulmányuk egy másik pontján hangsúlyozzák, hogy ez az antropológia tudományának természetéből fakad: „Mivel a gyarmatosított és marginalizált emberek tárgyasításának hosszú történetéről kritikai jellegű tapasztalataik vannak, az antropológusok jobban figyelnek mások szubjektív hangjára, mint a kortárs dokumentumfilmek. Mivel az etnográfiai gyakorlat a másik emberrel való találkozásra alapul, és ez a másik gyakran teszi próbára az etnográfus pozícióját, az antropológusok erősen reflexívvé váltak saját gyakorlatukkal kapcsolatban, és etikus viszonyra és tudásmegosztásra törekcszenek e pozíció keresztlül” (Trencsényi és Naumescu 2021: 130).

A fiatalok bevonásával történő részvételi videózás példái

A *The Children of Fogo Island* (*A Fogo-szigeti gyerekek*) című film különbözik a Fogo-folyamat során készült többi filmtől.¹⁰ Ha összehasonlítjuk például a *Billy Crane...*-nel, akkor nyilvánvaló az eltérés: míg ez utóbbi egy felnőtt férfi beszámolója a helyben lehetetlen, folytathatatlan életről és gazdálkodásról, addig a *The Children...* egy narráció nélküli életkép a helyi gyerekekről játék közben. Bár a filmkészítők itt-ott a vágás révén érzékelteni próbálják a negatív folyamatokat (a temetőről és sírokról készült képekre roncsautók és roncsbárkák képeit vágják, a kihalóban lévő vidék asszociációját támogatandó), de ezt a halvány és utalásszerűen megjelenő szociológiai látéleletet feledtetik a játszó gyerekekről készült képek. Látható itt gólyalábon járás, sárkányeregetés, játékhajó-úsztatás, fürdés, tutajozás, és némely kockákon a gyerekek segítenek is a felnőtteknek („halteregetés” száritás céljából, szénarakodás). Visszatérő keretező motívum egy deszkabódé, amit a gyerekek sziklák közt cipelnek, újradeszkáznak, majd a film vége felé egy zenés-táncos előadás helyszínévé avanszál: szájharmónikaszóra két fiú kezd táncolni egymással a bódé előtt, a deszkából ácsolt mini színpadon. Bár kilóg a Fogo-filmek sorából, Colin Low mégis „a leghasznosabb filmnek” nevezte (*The Children...*). Operatőrétől azt kérte, hogy folyamatosan filmezze a gyerekeket, akik a projekt kezdetekor először a kamera köré gyűltek, aztán megunták a forgatást, és játszani kezdtek. Low minden gyereket bele akart foglalni a filmbe, aki feltűnt a kamera látókörében.

Minden esetben, amikor betértünk egy faluba, az első film, amit vetítettünk, *A Fogo-szigeti gyerekek* volt, és a sziget minden részéből szerepeltek gyerekek a filmben. A gyerekek energiája az embereket saját gyerekkorukra emlékeztette, és arra, amit szerettek a gyermekkorukban: a szabadságot, a végtelen játékot, az apjukkal való munkát a bárkákban. A másik dolog, ami szíven ütötte az embereket, a melankólia, amit a Fogo-szigeten láthatunk, de a filmet mégis elképesztő érdeklődés övezte (*The Children...*).

A gyerekekkel való kooperatív munka, amely a későbbi részvételi filmes projektekre jellemző, *A Fogo-szigeti gyerekek*-ben még nem jelenik meg; ez a kisfilm néprajzi jellegű dokumentumfilmként (gyerekjátékok katalógusaként) értelmezhető. A részvételiség abban mutatkozik meg, ahogy a gyerekek performálják magukat a kamera számára, illetve a film nyilvános „kiterjesztésében”, amikor is a közösségi vetítés dialógust indukál a nézőkben, akik a visszaemlékezés szerint a gyerekeikben saját maguk gyermekkorát látták. Ezen az allegorikusnak nevezhető bevonódáson keresztül az idő és a teret a melankólia kapcsolja össze, amennyiben a gyermekkor (és metonimikusan a játék és a szabadság) elmúlása feletti gyász árnyéka rávetül a tájra is, amely maga is épp elmúlóban van, épp most (akkor) válik elhagyatottá.¹¹ Innen nézve válhat érthetővé, miért is tekintett Low a filmre a leghasznosabbként: *A Fogo-szigeti gyerekek* gyakorlatilag összegyűjtötte a gyerekeket,

10 *Újfundland Projekt – A Fogo-szigeti gyerekek* című filmet a Kanadai Országos Filmtestület gyártotta a Challenge for Change program keretében Kanada Kormánya minisztériumaival és ügynökségeivel együttműködésben (*The Children of Fogo Island*).

11 Ez a „régén minden jobb volt” melankóliája, ami ironikus formában jelenik meg a Dunaszekcső–Tomor koprodukciókban.

egy mozgóképbe sűrítette őket, és ez a közösség (amit gyakorlatilag csak a filmesek hoztak létre a vágással) megalkotott egy másik közösséget – a szigetiek közösségét.

Ahogy a fenti példa mutatja, a kanadai állam élen járt a sérülékeny csoportok társadalmi inklúziójában, és ehhez a filmezésben rejlő emancipációs potenciált is kiaknázták. A marginalizált csoportok között is a leghátrányosabb helyzetben a kanadai őslakos közösségek voltak. Az NFB 1969-ben létrehozta az az első őslakos forgatócsoportot (Indian Film Crew), akik polgárjogi és identitáspolitikai szempontból igen fontos dokumentumokat gyártottak.¹² Ehhez az őslakosokat érintő filmi emancipációs és polgárjogi mozgalomhoz kapcsolódott az újmédia eszközeivel a 2000-es években a Wapikoni, biztosítva így az őslakos kanadai részvételi-közösségi filmes hagyomány folytatását, elsősorban a fiatal korosztályra koncentrálva.¹³ Itt most mégis az USA-ban zajló, a Cfc/SN-hez hasonlóan paradigmatiszta projektekről ejtenék néhány szót részletesebben. Ezek közül az első és egyik legmeghatározóbb a Sol Worth filmes és kommunikációkutató, John Adair antropológus, valamint az akkor még mesterszakos egyetemista, később elismert vizuális antropológus Richard Chalfen közreműködésével zajlott 1966-ban Pine Springsben, egy navahó közösségben. Ez a program megújította a vizuális antropológiát, és előzménye lett a nyolcvanas évektől kibontakozó médiaantropológiának. Nincs lehetőség részletesen ismertetni a kísérletet, amelyet egyébként a résztvevők egy könyvben megjelentettek (Worth és Adair 1972). Az alábbiakban két fogalom ismertetésére szorítkozom, az egyik az önéletrajzi dokumentumfilm (*bio-documentary* – Sol Worth terminusa), a másik a közösségi dokumentumfilm (*socio-documentary* – Richard Chalfen terminusa). Ez utóbbi vezet el Richard Chalfen életművéhez, aki a hetvenes évek elejétől meghatározó alakja lett a fiatalok részvételével zajló fotós és filmes projekteknek (lásd a honlapja releváns weboldalán elérhető publikációs listát).

A fiatal felnőtt navahók részvételével zajló interdiszciplináris (vizuális, kulturális és médiaantropológiai, valamint nyelvi-szemiotikai) kutatás kérdése az volt, hogy ha egy kultúrába bevezetnek egy új kommunikációs módot (mint ők a navahó kultúrába a filmet), akkor miféleképpen jelennek meg annak a kultúrának a mintázatai az új kommunikációs formában. A tézis tulajdonképpen a látás, és metonimikusan a látás helyettesítését szolgáló eszközök objektivitását vonta kétségbe, és ezt egy kultúrafüggő, vagyis tanult és megörökölt konvencióról szóló koncepcióval helyettesítette, mindezt Sapir és Whorf nyelvi relativista hipotézisére építve. Más szóval, a megújuló mozgóképes technikai infrastruktúra és a megújuló vizuális antropológia lázában égő, az Annenberg School of Communications intézményéből a navahók közé érkező kutatók arra voltak kíváncsiak,

12 Többek között antropológiai, szociológiai és polgárjogi témákban forgattak filmeket, így az őslakos népek traumatikus múltjáról, az észak-amerikai népi történetekről (*The Ballad of Crowfoot – Varjú láb-ballada*), az első őslakos múzeumról (*Travelling College – Utazó főiskola*), őslakos polgári ellenállásról (*You are on Indian Land – Indián földön állsz*) stb. Lásd Stewart 2007.

13 A Wapikoni nevű, médiaprojekteket vivő kanadai szervezet keretében készült filmek a Kanadai Nagykövetség támogatásával és a Vizuális Világ Alapítvány közvetítésével több alkalommal voltak már láthatók Magyarországon, többek között a Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilmfesztiválon és a Romakép Műhelyben is – ez utóbbiról lásd (Romakép Műhely 2019). A Wapikoni célja olyan társadalmi problémák kezelése a filmezésen keresztül, amelyek nagy számban érintenek kanadai őslakosokat, köztük fiatalokat. Ilyen a depriváció, az intézményekhez való hozzáférés nehézségei, szegregáció, alkohol- és droghasználat, a különösen a fiatal lányokat érintő eltűnések, illetve a közösségi emlékezet és hagyomány pozitív megerősítése.

hogy egy a kortárs filmkultúrától gyakorlatilag érintetlen közösség tagjai miképpen strukturálják a világot a frissen elsajátított mozgóképen keresztül. Ezt a minimális kutatói beavatkozással létrejövő vizuális antropológiai anyagot nevezte Sol Worth „önéletrajzi dokumentumfilmnek” (*bio-documentary*):

Az önéletrajzi dokumentumfilmet abból a célból készíti valaki, hogy megmutassa, hogy mit érez önmagával és a világgal kapcsolatban. Ez szubjektív bemutatása annak, milyen »valójában« az objektív világ, amelyet az a valaki szemlél. Ez a típusú film részben úgy viszonyul a dokumentumfilmhez, mint az önarckép az arcképhez, vagy az önéletrajz az életrajzhoz. Ráadásul köszönhetően a speciális jellegnek, ahogyan ez a típusú film készül, gyakran olyan érzelmeket ragad meg és olyan értékeket, magatartásformákat és problémákat tár fel, melyeket már nem kontrollál a filmkészítői tudat. [...] Az önéletrajzi dokumentumfilm módszer arra tanítja a film készítőjét, hogy azt a jelentést keresse, amelyet ő lát a világban, és arra bátorítja a nézőt, hogy folytassa ezt a keresést úgy, hogy összehasonlítsa a saját értékeit a filmkészítő által a filmben kifejezett értékekkel. Az önéletrajzi dokumentumfilm módszer azt sugallja, hogy néha hasznos elfordulni az embernek mint tárgynak a vizsgálatától, és megpróbálni többet megtudni az emberről mint alanyról. Az önéletrajzi dokumentumfilm, úgy tűnik számomra, kifejezi a filmkészítő kultúráját a művészet tudatossága nélkül, vagy a nagyfokú fizikai képességekre vonatkozó igények nélkül, melyeket egyéb művészetekben elvárnak, vagy anélkül, hogy a látásnak más vizuális művészetekben létező hagyományos módozataihoz folyamodnánk. És mindenekelőtt, az önéletrajzi dokumentumfilm definíció szerint (mivel a filmkészítőnek látnia kell, hogy megmutathassa) a jelen pillanatban látható világhoz kapcsolódik (Worth és Adair 1966: 25–26).

A Chalfen-féle közösségi dokumentumfilm a Worth-féle önéletrajzi dokumentumfilmből ered és azt fejleszti tovább, erősen hangsúlyozva, hogy a fiatalokkal végzett részvételi jellegű filmes beavatkozások nagy százaléka az önéletrajzi dokumentumfilm módszerének a gyerekek életére való alkalmazását jelenti. Így az 1960-as évek végén, 70-es évek elején futó Philadelphia-projekt is a navahó-példára megy vissza, és bizonyítja annak kapcsolatát a gyerekekre irányuló kutatással. A Philadelphia-projekt során 16 mm-es kamerákat adtak gyerekeknek, hogy saját maguk által választott témában forgassanak filmeket, például arról, hogyan látják a saját életüket a városi környezetben. A közösségi dokumentumfilm fogalmának bevezetése az önéletrajzi helyett egyszerűen azért történt, mert a navahó fiatalok egyénileg készítették a filmjeiket,¹⁴ a philadelphiai fiatalok pedig ötfős (társadalmi osztály, társadalmi nem és etnikai származás alapján eltérő) csoportokban forgattak. Chalfennek mint kutatónak az volt a központi kérdése, hogy „ha egyáltalán, akkor a társadalmi szerveződés hogyan viszonyul ahhoz, ahogy a különböző szociokulturális környezetből érkező tinédzser-csoportok szervezik a saját filmes produkcióikat, a résztvevők választásai, szerepei, preferált helyszínei és témái szempontjából” (Chalfen 2008: 5–6). Chalfen legfontosabb tézisének az a (Worth által is hangsúlyozott) belátás tekinthető, hogy a gyerekek által készített filmekben látottak jelentése messze nem magától értetődő, és a filmekről szóló közös beszélgetések nélkül (sokszor még azok után is) mindig kérdés marad, a képek

14 Ennek oka részben legalábbis az lehetett, hogy Worth maga eredetileg festőművész volt, és ennek a képzőművészeti gyakorlatnak az individuális jellege befolyásolhatta abban, hogy ne stábben gondolkodjon, hanem egyéni kifejezésekben.

milyen funkcióban szerepelnek, mi a céljuk, hogyan függenek össze egymással, mi a mögöttes szándék, mit jelentenek a készítők számára. Ez nem a filmes szaktudás hiánya miatt van így, hanem kulturálisan beágyazott és alkalmazott vizuális kódok okán, amelyek nem is feltétlenül tudatosak, ahogy arra Worth is rámutatott a fenti idézetben.¹⁵

A katalizátor-módszertan

A Dunaszekcső–Tomor részvételi filmes tábor szakmai programját Haragonics Sári alkotta meg, Rumann Gábor és Siroki László közreműködésével.¹⁶ A szakmai program Haragonics részvételi filmes tapasztalataira épült, és azokat a játékokat, illetve filmes műfajokat tartalmazta, amelyeket korábbi projektek során alkalmazott, valamint készülő DLA-dolgozatában fejt ki a kamerának a katalizátor metaforájával történő leírásával. Metaforák láncolata figyelhető meg Haragonicsnak a katalizátor módszerről szóló blogbejegyzésében: a kamera katalizátor, ugyanakkor „néma terapeuta”, amely segíti egy közösségben a traumafeldolgozást; a kamera mediátor, védőburok, provokatőr stb. (Haragonics 2020). A részvételi filmes diskurzustól nem idegen a kamerának tulajdonított szerepek metaforikus sokszorosítása, permutálása, hiszen ilyen formában világítható meg, magyarázható el, mi mindent „tud” a kamera, pontosabban mi mindenre használható a kamera. Erre a metaforaburjánzásra a legjobb példa az egyik InsightShare-alapító, Chris Lunch TEDx-előadása, amelyben a kamera „empatikus fül”, „embermágnés”, „úrha-jó”, „fáklya” és „reflektorfény”, „tükör”, „a változás bajnoka” (Lunch 2013).¹⁷

Ahogy Haragonics írja saját módszerének fejlődéséről, „[a] kezdetekben ezeknek a projekteknek még nem volt célja a csoportközi konfliktusok oldása, a kamerát és a filmezés eszközt elsősorban az önreprezentáció kifejezésére és a csoporton belüli kapcsolatok javítására, kooperációra használtuk” (Haragonics 2020). Később azonban Haragonics a különböző csoportok közti kommunikáció elősegítésének céljából kezdte alkalmazni a részvételi filmezést – ezen a ponton felidézhető a Challenge for Change eljárása, amit Katerina Cizek „videóhídnak” nevezett. Azonban eltérően a Fogo-sziget kapcsán tárgyaltaktól, ahol a videón

15 Chalfen az itt idézett 2008-as tanulmányában összefoglalja a fiatalokat, főleg tinédzsereket célzó részvételi videó projektek egy tízéves intervallumot áttekintve. Az 1998–2008 között lezajlott, összesen kb. hatvan projektről van szó, amelyeket különböző szempontok alapján összehasonlít, hogy ezáltal látni lehessen, ki milyen projektet csinált, és ily módon hasznosuljanak a már elért eredmények (Chalfen 2008: 1). Az összehasonlítás szempontja a földrajzi elhelyezkedés, a szponzoráció, a projektek tervezőinek motivációi és szándékai, az alkalmazott módszer és módszertan, az elért eredmények. – További, fiatalok bevonásával zajlott magyarországi közösségi-részvételi filmes projektekre lásd a következő néhány példát: (Biczó 2019; Szabó 2018, 2019; Salamon 2013; Haragonics 2020, 2021; Fecskő-Pirisi, Grosch és Hegedűs 2018; Nemes 2014; Romakép Műhely 2018, 2019a, 2019b, 2019c). Egy bővebb linkgyűjtemény, kiegészítve az online elérhető videók linkjeivel, 2021 őszétől megtalálható a Minor Média/Kultúra Kutatóközpont Tudástár menüjében.

16 Haragonics Sárinak mint dokumentumfilmeknek, és mint tudományos dolgozatát a részvételi videóról író szakembernek az egyéni fejlődéséről, eddigi pályafutásának állomásairól lásd a *Replika* jelen számában közölt tanulmányát (Haragonics 2021), valamint a Minor Média/Kultúra Kutatóközpont honlapján közölt blogbejegyzését (Haragonics 2020). Mindkét helyen értekezik a kamera katalizátor-jellegű szerepéről is. Sári tagja a Minor Média/Kultúra Kutatóközpont kutatócsoportjának, és résztvevő a kutatóközpont négyéves OTKA-pályázatában.

17 A Youtube-videó leírásában szerepel egy további, Lunchra alkalmazott metafora, a „modern kori alkimista”. Tekintve, hogy a katalízis kémiai folyamatként ismert, összeérni látszanak a szálak (katalízis-katalizátor), bár némileg ezoterikus és kultikus módon (lásd a részvételi videó dicsőítő-ünneplő diskurzusáról mondottakat).

az azonos társadalmi helyzet felismerésén keresztül tudatosították a résztvevők, mi is törté-
nik velük nagyobb kontextusban, Haragonics munkáiban az eltérő társadalmi helyzetű cso-
portok számára hoz létre kontaktzónát a részvételi film segítségével, és ezen a találkozón
keresztül nyílik lehetőség a másik megismerésére, és az ahhoz való viszonyításban a saját
helyzet tudatosítására.¹⁸ Ebben a mozgóképes társadalomkutatási módszerben a „kame-
ra” tehát katalizátorszerepet játszik eltérő, elsősorban gyermek-, kamasz- vagy fiatal felnőtt
csoportok megismerkedésében és együttműködésében. Azért tettem idézőjelbe a „kamera”
szót, mert el szeretném kerülni a technológiai determinizmus csapdáját: a kamera pusztá
jelenlétével nem katalizál, nem „osztat el” félelmeket, nem „old fel” gátlásokat, határokat,
előítéleteket, sztereotípiákat stb. – mindez a sokszereplős helyzetben történik meg, ha meg-
történik. A kamera szükséges technikai feltétel, de valójában az emberi beavatkozás katali-
zál, amelyről szólva egyenlő hangsúllyal jönnek képbe a résztvevők, a bevont közösségek
tagjaitól kezdve az akadémiai-kutatói szférán át a filmes szakértőkhöz és a pályázati-szponzo-
ri háttérrel képviselőkhöz. A katalizátormetafora tehát megtévesztő módon fetisizálja a kame-
rát, de tegyük hozzá, hogy ez a „megtévesztés” végül is a metaforák általános tulajdonsága.¹⁹

„A kamera mint katalizátor”-módszer első látásra nem tartozik a fejlesztési területeken
megszokott, akciókutatásokban alkalmazott klasszikus részvételi videós módszerek kö-
zé.²⁰ Ezekhez képest például az egyik legnagyobb különbség, hogy a Dunaszekcső–Tomor

18 A kontaktzónát kulturális antropológiai szempontból Biczó Gábor így jellemzi: „[A] különböző kultúrák
fizikai érintkezési helyei a kölcsönhatások és befolyások övezeteinek, az úgynevezett átmeneti zónáknak, az érintett
kultúrák jellemvonásait keveredve, mutációk formájában felmutató, a kontaktus eredményeként kialakult térségek
létrejöttének kedvez[nek]. Másként, vagy korszerűen és általánosan fogalmazva a zóna transz- és multikulturális
hely” (2013: 91). A kulturális antropológia médiaantropológiával való ötvözése lehetővé teszi a virtuális-imaginatív
terek bekapcsolását a kontaktzónáról szóló diskurzusba, ami így a „harmadik tér” elméletét is hasznosíthatja.
A közeli (aktuális fizikai) első tér és a távoli második tér mellett a kettő között kapcsolatot teremtő virtuális harma-
dik térrel is számolnunk kell, amikor „videóhidakat” építünk. Ezek a videóhidak így egyrészt maguk működnek
kontaktzónaként (maguk a filmek), másrészt beágyazódva az egymástól távoli terekbe, azokat is kontaktzónává
alakítják (vagy egy újabb kontaktfelületet alakítanak ki bennük). Amint azt a példák mutatják, a szegregált/
szegregálódó kisebbségi kultúra és az önszegregálódásra hajlamos többségi kultúra között, amelyek a maguk mód-
ján kisebb-nagyobb mértékben nyilván önmagukban is kontaktzónák, a hálózaton keresztül mediatizált populáris
kultúra (is) jelentheti a kulturális zónák közti kapcsolatot. A részvételi filmes tábor lényege végül a két típus ötvö-
zése, az imaginatív-virtuális és a fizikai-aktuális hibridizálása. Az elkülönülő zónák (mint saját és idegen) közelivé
válnak a harmadik tér bevonásával, illetve a különböző csoportok konkrét találkozásával. A fenti leírásban így a „fi-
zikai” jelzőt kiegészíthetjük a „virtuális” jelzővel: „[A] különböző kultúrák fizikai és virtuális érintkezési helyei stb.”

19 Haragonics módszerének van egy jól ismert történeti előzménye, Jean Rouch *Emberi piramis* című filmje,
amely fekete és fehér elefántcsontparti fiatalok csoportdinamikáját kutatja egy fiktív gimnáziumi osztály keretén
belül (a filmről szóló beszélgetést lásd Romakép Műhely 2014). A film egyben a Rouch-féle megosztott antropológia
(*shared anthropology*) erőteljesen önreflexív példája. A rendező beilleszt a filmbe egy olyan szekvenciát, amikor a fi-
atalok együtt nézik a film egy részletét, és megbeszéljük azt (lásd az audiovizuális kölcsönösség fogalmát Jean Rouchnál
a 25. lábjegyzetben). – Ezen túl a katalizátor terminusa is rendelkezik történeti előképpel. Eric Barnouw 1974-es
Documentary: A History of the Non-fiction Film című könyvében a megannyi dokumentumfilm-típus, vagy inkább
filmkészítői szerep között (felfedező, riporter, festő, szövszóló stb.) felsorolja a „katalizátor” típust is. Ide teszi Jean
Rouch filmes gyakorlatát, illetve Sol Worth és John Adair (valamint az akkor mesterszakos Richard Chalfen) navahó
fiatalokkal közös vizuális antropológiai filmkészítő projektjét. A katalizátorok (rendezők, filmek) társadalmi válto-
zást stimulál(hat)nak: „Ahogy a közösség tagjai beszélgetés közben önmagukat látják és másokat, a véleményekben
finom módosulások történnek. A felvételek ekképpen stimulálják és gazdagítják a közösségen belüli kommunikációt,
valamint hídként szolgálnak a hivatalosságok felé a közösségen kívülre” (Barnouw, idézi Corneil 2010: 391).

20 Ezekről a kutatásokról a *Handbook of Participatory Video* című tanulmánygyűjtemény szövegeiben, illetve
azok irodalomjegyzékeiben bőven lehet olvasni (Mitchell et al. 2012). További tanulmányok olvashatók a témában
az Elisabeth-Jane Milne által 2016-ban szerkesztett *Area* című, a Royal Geographical Society által kiadott online
tudományos folyóirat ingyenesen elérhető tematikus számában.

tábor két helyszínén nem az adott közösségeket hátrányosan érintő, sokszor egymást erősítő, így interszekcionális helyzetben kulmináló problémát dolgoztak fel filmen a fiatalok (globális szinten visszatérő témák a lakhatási szegénység, hiányzó vagy korlátozott munkalehetőség, klímaválság, iskolai vagy utcai erőszak, a nők hátrányos helyzete stb.), hanem a szakmai programban tervezetteknek megfelelően előre megadott témákban készítettek rövidfilmeket, amelyek célja a lépcsőről lépésre történő kapcsolatba kerülés és megismerés, és legfőképpen a közös játék.²¹ Egy, az előbbivel összefüggő másik különbség, hogy a videóknak határozottan nem volt célja a Challenge for Change kapcsán vertikálisnak nevezett kommunikáció, a döntéshozókkal való kapcsolatba kerülés; metaforával élve nem építettünk „videólépcsőt”, csak „videóhidat”. Ez önreflexióra, sőt önkritikára készítet lehet minket, hiszen úgy tűnik, mintha kikerülnénk az amúgy létező és húsbavágó társadalmi problémákat: például Tomoron és a környező kisteleplüléseken a munkalehetőségek hiányát és az ebből adódó depriváltságot, az iskolákat és a településeket jelentősen érintő szegregációt/szegregálódást, az interjúkban mindegyre felbukkanó cigányellenességet, a helyi (önkormányzati) hatalmi politikával kapcsolatos elégedetlenséget, a kisteleplülések hátrányos helyzetét az egészségügyi ellátás szempontjából (ami egyenes következménnyel jár a népesség fizikai és mentális egészségügyi állapotára nézve), az intézmények (bolt, rendelő, kultúrház, gyógyszertár, posta, sportlétesítmények, sportpálya, mozi) hiányát vagy nehéz megközelíthetőségét, a tömegközlekedés katasztrofális helyzetét stb. Mégis, ami elsőre problémakerülésnek látszik, az máshonnan nézve mégsem az – a problémák direkt tematizálásának szándéka fiatal (kis- és nagykaszas) közösséggel való munka során nem feltétlenül vezet eredményre. Nem hagyható ki mindebből az időfaktor, amennyiben egy problémacentrikus megközelítés minden bizonnyal hosszú időt vesz igénybe, nem elég rá egy hét. A tábor szakmai kidolgozásakor mindenekelőtt a játékot tartottuk szem előtt, illetve azokat a témákat, amelyeken keresztül a fiatalok individuális és közösségi szinten is megnyílhatnak a másik felé. Annak ellenére tehát, hogy nem jelent meg konkrét társadalmi probléma, a tábor mégis egy olyan probléma megoldása céljából szerveződött, amely a szervezők és a fiatalok számára is alapélmény a mai Magyarországon: az etnikai és egyéb szempontokból eltérő háttérű csoportok atomizálódása, szegregálódása, az integráló társadalmi képzelet hiánya, amelynek következtében az állampolgárok egy része sem tud vagy akar „elképzelni” sokszínű közösséget. Ebből a szempontból tehát a tábor – ha konkrét társadalmi problémák nem is exponálódtak a filmkészítés közben, a másik oldalról mégis – eleget tett a hagyományos részvételi videós fejlesztéssel kapcsolatos elvárásoknak. A fiatalok többé-kevésbé megtanulták a kamera és a mikrofon kezelését,²² a filmezésen keresztül gyakorolták az együttműködést, és érdeklődni kezdtek a másik helyzete, élete, kulturális sajátosságai iránt. Így elmondható, hogy konkrét társadalmi probléma tematizálása nélkül is hasonló eredmények születtek, hiszen mikroszinten a szolidáris és inkluzív társadalom építése zajlott.

21 A Minor Média/Kultúra Kutatóközpont Youtube-csatornáján egy lejátszási listában nézhetők meg a videók, bár egyelőre nem nyilvános módban. A filmek leírását lásd Haragonics Sári jelen számban olvasható tanulmányában (Haragonics 2021).

22 A gyakorlottsághoz nyilván hosszabb idő kell; igaz, a tomoriak és a dunaszekcsőiek között is voltak már hosszú évek óta filmezők, akik biztosíthatják a folytonosságot.

A következő elemző fejezetben kitérek majd azokra a hiányokra és implicit vagy épp explicit kritikákra, amelyek a játékos filmkészítés közben megfogalmazódtak a szereplők részéről a redukált életlehetőségekkel kapcsolatban, mind tomori, mind dunaszekcsői részről. A kritika a populáris kultúra felidézésével, újrajátszásával kombinálódott, amelynek révén a fiatalok identitása a zeneszámokon, virtuális játékokon, technikai kutyukön és egyéb tárgyakon keresztül performálódni tudott.²³ Ahogy arra Mitchell másokat idézve utalt, „ahol az megvalósítható, a gyerekek saját partikuláris szubkulturájának kell előnyt élveznie a kutatói konvenciókkal szemben, melyek hagyományosan a dokumentumfilmhez vagy a tudományos megfigyeléshez vannak hozzáigazítva” (idézi Mitchell et al. 2012: 4).²⁴ Ugyanezen az elven alapult Luttrell és társai kutatása, amelynek során fiataloknak az online térben folyó ún. „stratégiai hatásgyakorlás-menedzselését” vizsgálták (*strategic impression management*), vagyis azt a módot, ahogy a kutatásban résztvevők formálták énképüket és identitásukat az online kommunikációjuk során, elsősorban videókon keresztül. A kutatásban résztvevő tizenhét éves Danny (a tanulmány mottójaként is kiemelt) saját bevallása szerint Youtube-videókon nőtt fel, és amikor megkapta az első kameráját, természetes volt számára, hogy úgy kezdett filmezni, ahogy azt látta más videókon (Luttrell et al. 2012: 164). Ebbe a folyamatba a kutatók nem akartak kívülről hozott témával beavatkozni, így csak annyit kértek a fiataloktól, hogy készítsenek videót arról, „ami a legtöbbet ér számotokra”, vagy „készítsetek videót magatokról, a világotokról, az életetekről”. Amikor a kutatók részletesebben kifejtett elképzelt szituációt vázoltak, akkor is szándékukban állt tág keretet szabni: „Van egy unokatesód, aki a worcesteri körzetbe költözik. Készíts képeket az iskoládról, a családotról, a közösségedről, amelyek segítenek neki elképzelné, mire számíthat” (Luttrell et al. 2012: 166–167). Nyilván van hátránya a tágan értelmezhető feladatnak vagy az orientálás hiányának, de itt elsősorban a külső beavatkozás nélküli saját mozgóképes önmeghatározás volt a fontos.²⁵ Nos, a Dunaszekcső–Tomor filmes táborban a fentebb ismertetett kutatáshoz képest két eltérés detektálható. Egyrészt Luttrellék kutatásával szemben a Dunaszekcső–Tomor táborban nem individuális, hanem közösségi filmkészítés történt, ez a tény már önmagában korlátozó az egyéni ambíciókat tekintve; másrészt a meghatározott

23 A gyermekek és fiatal felnőttek (populáris) kulturális perspektívájának a kutatásba való beillesztéséről lásd Piemontese 2021: 18–181.

24 Jól látszik a kulturális és vizuális antropológiai kutatás változása az első részvételi filmes projekthez képest. Sol Worth és John Adair 1966-ban a „tisztá lap” ideájával közelített egy olyan öslakos közösséghez, amelynek tagjai jószereivel még nem láttak hollywoodi filmet, kamerát meg aztán végképp nem fogtak a kezükben. A kutatók nem titkolt módon örvendtek ennek a ténynek, mert arra voltak kíváncsiak, hogy kezd használni egy közösség „szűz szemmel”, autochton módon egy új kommunikációs formát, hogyan adaptálja saját kulturálisan determinált látását az új formába. Később a populáris kultúra kontaminációs felfogása részben átadta helyét azoknak a médiakutatóknak, amelyek e kultúra sajátos felhasználásait, kisajátításait vizsgálják. Másrészt a domináns populáris kultúra befolyásoló hatalmáról szóló kritikai diskurzus más, például posztkoloniális változatokban él tovább, melyek célja a hegemon euroatlanti kultúra dekonstrukciója, „újragondolása” (Shohat és Stam 1994; Kindon 2016).

25 A szerzők részletesen eszetelik, miként játszik Danny, a vietnámi családi háttérrel rendelkező amerikai fiatal fiú a társadalmi nemi és nemzeti-etnikai kódokkal; hogyan ötvözi azokat a populáris kultúra elemeivel, (ön)ironikusan megidézve őket az önforgatások során. A kutatók hangsúlyozzák, hogy bár ezek a performanciák többszintű jelentéseket generálnak, de az ún. közösségi megtekintés (*collaborative seeing*) során tudnak pontossá válni a bevándorlás, a kulturális identitás és a fogyasztói-populáris kultúra vonatkozásában, még ha teljesen stabillá és változatlaná nem is rögzülnek. A „községi megtekintés” fogalma hosszú hagyománnyal rendelkezik a részvételi antropológiában, Jean Rouchig („audiovizuális kölcsönösség”, „termékeny visszhang”), sőt Robert Flahertyig tekinthetünk vissza, magyar kontextusban pedig Boglár Lajosig (Rouch 2003: 44; Boglár 2004: 39–40).

témák is konkrétabbak voltak. Ezzel együtt olyan témákat jelöltünk ki, amelyek lehetővé teszik a fiatalok számára a játékos önkifejezést, az etnikai, társadalmi nemi, lokalitáshoz kötött és korosztályi identitások szabad performálását. Nézzük sorban a különböző műfajokat, példákkal!²⁶

Filmelemzések

Az alábbiakban sorra veszem a filmtípusokat, és saját szempontok alapján, kvalitatív módon, téma- és műfaji kategóriák felállításával elemzem a filmeket. Ez az individuális eljárás nem együttműködésen alapul, és kisajátítónak tűnhet, amennyiben a részvételi filmes projektek az elkészült alkotások közös elemzésével és értékelésével zárulnak, hogy ezt a közös értékelést aztán vissza lehessen forgatni a kutatási folyamatba. Bár egyes pontokon az elemzésbe foglalom a fiatalok véleményét, ettől még nem válik „megosztottá”, nem válik közösségivé és szerves módon részvétellivé az értelmezés. Mindezek miatt az alábbi elemzés hangsúlyosan nem tart többre igényt az egyéni kutatói leírás státuszánál, és leginkább a későbbi közös értelmezések kiegészítésére vár. Annyiban tartom mégis fontosnak az itt leírtakat, hogy bizonyos elemző kategóriákat jelezhessenek általuk, mint az interszekcionalitás, a paródia mint újraértelmezés, a lokalitáshoz kötődő identitás, a hibrid műfaji jelleg, a populáris kulturális hatás, vagy az interpellációként értelmezhető kihívás. A részvételi film hagyományában találunk példát az ilyen, fogalmi kategóriákkal történő elemző megközelítésre.²⁷

Az „egysnites” videók készítésekor a résztvevőknek meg kellett egyezniük egy olyan zeneszámban, amire a klipet forgatják, ez tehát egy kompromisszumot kívánt részükről. Tomoron a „Megfogták a cigány gyereket a rendőrök” című Rózsa Ignác-féle „mulatós” kiválasztása első látásra a „krimináls cigány” toposzát variálja, még akkor is, ha a dalszövegben átmenet figyelhető meg a főhős harmadik személyben jelzett elfogása, a második

26 Mitchel és társai sokakat idéznek annak igazolására, hogy a részvételi film mint szöveg is elemzés tárgyát kell hogy képezze. Például Rahra és szerzőtársaira hivatkozva felsorolnak pár lehetséges kritériumot, amelyek alapján az elemzés végigvihető: mennyire meggyőző a film (amelynek záloga a film őszintesége és feddhetetlensége), mennyire evokatív (képes-e érzelmeket felkelteni a film), mennyire aktivizál (képes-e tettekre sarkallni a film), mennyire reflexív (hozzájárul-e a film a filmkészítők önismeretének fejlődéséhez) (idézik Mitchell et al. 2012: 4). Gondoljunk bármit ezeknek a kritériumoknak az ellenőrizhetőségéről (hogy valami meggyőző, annak semmi köze az őszinteséghez stb.), az biztosan megállapítható, hogy származási kötelék fűzi őket a dokumentumfilm konvencionális elemző kategóriáihoz, bár azok ezeknél jóval kidolgozottabbak. Lásd a sok közül például Renov kiváló tanácsait, hogyan írjunk dokumentumfilmekről (Renov 2001: 168–177), magyar kontextusban pedig többek között (Varga és Blaskó 2011). – A részvételi videóról szóló diskurzus visszatérő toposza a filmes folyamat vs. filmalkotás ellentéte (*process-focused* vs. *product-focused*) (Roberts és Lunch 2015: 3; Nautiyal 2011: 92, 94). Sokak szerint a hangsúlynak a folyamatra kell esnie, mert egyrészt ez jelenti magát az emancipációs gyakorlatot, másrészt a cél éppen a többség bevonása, ami logikusan jár együtt az ízlések és esztétikai nézetek divergenciájával, harmadrészt minél erősebben esik latba a végeredmény, annál inkább hajlamosak a profik átvenni az irányítást, hogy „jó” és „hatásos” legyen a film. Mások szerint a részvételi videó képviselői potenciálja gyöngül, ha a végeredmény gyenge filmesztétikai szempontból, és így a film a szűkebb közösségen túl nem számíthat közönségre; a döntéshozók is közönség, akikre hatni kell, ami csak tudatosan alkalmazott filmes eszközök révén lehetséges.

27 Lásd az előző lánbjegyzetet.

személyű megszólítás és az első személyű ártatlannak vallás között.²⁸ A kamera által rögzített bonyolult és dinamikus mozgásban a szereplők összesen négy csapatban játszottak (csapatonként négy-öt fővel) megfogott, de ártatlan „cigány gyerekeket”, „rendőröket”, illegális „almaevőket” és fák mögül kukucskálókat. Az egész történet egyetlen felvételen precízen koreografált zenés klipben öltött testet, amelyben a dalszöveg vonatkozó sorait az adott csoport egy tagja (plusz egy narrátor) „énekl”, jobban mondva imitálja a szövegmondást (maga a forgatás is a zenére történt, és később a mondott zeneszám került a kép alá hangsávként). Az arcok, a gesztusok (pl. az almák látványos eldobása), a mozgásformák (egy menekülés közbeni váratlan cigánykerék), a megtett útvonal (a Tomori Pál-szobor körbefutása menekülés közben), a kellékek (a leelkedők napszemüvegei), nem beszélve a vicces üldözésről, ironikus burleszk jelleget adnak a rövidfilmnek. A rasszista toposz megjelenik, de a felszabadult játék a paródia segítségével távolságot tart tőle.²⁹

A „képeslapok” esetében a fiataloknak a saját életterükről kellett filmet készíteniük, és elküldeniük azt a másik táborba; majd a másik csapattól kapott klippel dialógusba lépve válaszolni arra – ebben a kategóriában három-három rövidfilm született. Az emberek, nevezetességek, fontos helyek bemutatásán keresztül a lokális identitás személyes és térbeli vonatkoztatási rendszerébe nyert bevezetést a másik fél. Dunaszekcsőn egy ironikus idegenvezetés történt a játszótéren, és egy komoly a Dunával a háttérben, ez utóbbin a falu mellett a tábor is szóba került. Tomoron egyszer a falu főutcáján biciklizett végig az idegenvezető, és adta át a szót a frekvenciált helyeken állóknak, akik érintettként beszéltek a helyszínekről és az ott zajló eseményekről (játszótér, Andi boltja, Tomori Pál szobra, óvoda, református templom), aztán a Romama nevű cigány lakáséterem (szociális szövetkezet és közösségi ház) helyiségeit mutatták be a tomori fiatalok, az ott zajló aktuális eseményekre reflektálva, ezzel kapcsolatot teremtve a dunaszekcsőiakkal (az ebédlőben „most épp a ti filmeteket nézzük”, amit a kamera meg is mutat a kivetítőre fókuszálva). A másik interpellálása, megszólítása vagy más módon történő beágyazása a saját videóba, és ezzel a dialógus elindítása és folytatása végig nyomon követhető a kisfilmekben. „Ők »tomoriakként« szólítottak meg minket, ezért mi őket »dunaszekcsőiakként«,” mondta az egyik tomori fiatal. A tomoriak „Mezőcirkusz” című képeslapjára egy hasonlóan vicces, játékosan akrobatikus és ironikusan mutatványos dunaszekcsői képeslap érkezett válaszként.

28 Itt közlöm a dal szövegét: „Megfogták a cigány gyereket a rendőrök / pedig nem tudott semmit, / ez olyan hirtelen jött, / Fogjanak más valakit, Anyám, haljak meg, ha csináltam valamit. // Bajban vagy cigány gyerek, / mert ezt most rád fogták, / azt mondta valaki, hogy te is járkáltál, / Drága jó istenem, hát mit csináljak, mi lesz most velem. // Hiába mondom azt, hogy ártatlan vagyok, / a rendőrök már visznek, azt’ egyedül vagyok” – Kiegészítésül a kriminalitás témájához, Tomoron a hatósági megfigyelő-ellenőrző tekintet jelenléte áthatónak tűnt számomra. A helyiektől drónokról és pofokodó rendőrökről szóló történeteket hallani, továbbá az ott töltött rövid idő ellenére saját tapasztalattal is rendelkezem a helyzetet illetően. A második napon járőrautó kezdett követni, és a rendőrök hang- és fényjelzéssel állítottak meg igazoltatás céljából.

29 Az egysíntes film vágás nélküli filmet jelent, ami a NER (*no editing required* – szerkesztést nem igénylő) típusú filmek csoportjába tartozik. A bemutatkozás céljából, még Tomoron és Dunaszekcsőn külön elkészített egysíntes filmek valóban vágás nélküliek, de a hasonló elv alapján, együtt kitalált koreográfiára és immár közösen forgatott harmadik kisfilm négy darab, egyenként nyolc főből álló csoport összehangolását kívánta meg a Ham Ko Ham nevű csapat „Ellopták a biciklim” című dalára. Ennyi emberrel a forgatás annyira bonyolult koordinációt igényelt volna, hogy végül négy darab (egyenként valóban egy felvétellel készült) részletből vágtuk össze a végső verziót.

A „generációk” kategória hasonló dialogikusságot kívánt, amennyiben az egyik helyen forgatott dokumentum-jellegű (főként interjú) anyagokat a másik helyen fikciós (főként újrajátszó) betétekkel egészítették ki a résztvevők. Az interjút a résztvevő fiatalok készítették kérdezőként, filmesként, mikrofonosként vagy rendezőként. Ezek a filmek keresztül a települések lakói is résztvevőkké váltak hol interjúalanyokként, hol játszótársakként, ezért talán ez az a műfaj, amely még tudatosabb megosztás- és nyilvánosságpolitikát követel. Ezzel kapcsolatban már a forgatás során kaptunk figyelmeztető jelet. Az egyik idős tomorei résztvevő, egy táborlakó kislány nagymamája, aki több forgatáson is részt vett és rendkívüli módon segítőkész és közreműködő volt, az egyik forgatás után azt kérte a stábtól, hogy a film semmiképpen se kerüljön fel az internetre – és ő még csak az interjúkról beszélt, nem tudván azt, hogy a kategória célja az, hogy a köztudatban tisztán elkülönülő dokumentum- és játékfilmes kategóriákat játékosan vegyítse, hibridizálja. Ennek ő maga is közreműködő „áldozatává” vált, egyszer például úgy, hogy anakronisztikus módon egy mobiltelefonos történetet gyermekkori élményként kellett felidéznie („a mozizásra kapott pénzt mindig telefonra költöttük” – *Fordított gyerekkor*), de úgy is, hogy egy másik filmben a képét idegen szinkronhangként a Bélga *Bezzeg régen* című száma kíséri („Bezzeg régen áthívott a szomszéd [...] bezzeg régen nem ültettek tuját stb.” – *Csak egészség és internet legyen*). Mindez felveti azt az etikai kérdést, hogy meddig mehet el a játék a saját hangtól való megfosztásban, az egyik csoport hangja (a fiataloké) milyen mértékben parodizálhatja a másik csoport (idősek) kliséket ismétlő hangját („a tanulás a fontos”). A kérdés etikai, de nem közelíthető meg dogmatikusan, inkább szituatív és deliberatív módon kell kezelni.

A „generációs” filmek között van olyan is, amelyik interszekcionális témafelvetéssel él, cigányként és nőként jelenítve meg a bemutatott konfliktus elszenvedőit, ugyanakkor mindezt parodisztikus keretben. „Apámuram jöjjön enni”, mondják az azonos című dokufikcióban a lányok kórusban, karonfogva, virágos kendőben és kötényben. Előtte dolgozunk, válaszolja az apa, gyertek segíteni. De mi nem segíteni akarunk, hanem tanulni, mondják a lányok. Az apa azonban kérlelhetetlen, és a lányok dolgozni kezdenek a ház körül. A fekete-fehér képeket színes képek váltják, melyeken megjelenik egy fiú, XP-kontrollerrel a kezében; a tévéképernyőn látható videójátékban kombájnokkal műveli a földet. A fiút ebédhez hívják, de ő nem megy, játszik (dolgozik?) tovább. Egy magányos dobszólo szolgál a filmhez aláfestő, egyben elidegenítő zeneként. Itt is jól látható a generációs konfliktus ironikus kezelése, a hagyományos(nak tekintett) cigány (lány- és apa-) szerepek parodisztikus színrevitelén, valamint a videójátékon mint virtuális munkán keresztül, a színvilággal és az aláfestő zenével segítve (vagy épp elbizonytalanítva) az értelmezést. Ez a rövidfilm egy dunaszekcsői anyukával készített interjúrészlettel kezdődik: „Az öregek néha elfelejtik, hogy voltak fiatalok, és mindig azt mondják, hogy bezzeg a mi időnkben! Bezzeg az ő idejükben is ugyanolyan konfliktusok voltak az ő szüleikkel vagy nagyszüleikkel.” A „bezzegezésen” kívül más motívumok is visszatérnek a generációs filmekben, ilyen például a *Star Wars* mint meghatározó popkulturális vonatkoztatási pont, amely mind a tomorei, mind a dunaszekcsői elbeszélésekben előkerül; az utóbbiban a dunaszekcsői mozi- ra és annak virágkorára való emlékezés során (egy régi plakát képében), az előbbiben pedig szintén egy emlékből tűnik fel, amelynek elbeszélője a *Star Wars* sajátos gyermekkori eljátszását eleveníti fel. Az aktuális újrajátszásokban (amelyek tehát már az egyik településen

felvett interjúk elbeszéléseket viszik színre a másik településen) feltűnnek a klasszikus *Star Wars*-szereplők, és így vagy úgy, de mindkét esetben ironikus moralitásjáték születik: aki jó tettet hajt végre, az bejut a moziba, aki pedig (bibliai szólással élve) „mind közül a legnagyobb” akar lenni, az a pap prédikációjában a rossz példa. A pap azt tanácsolja híveinek, hogy az egyéni nagyságra törekvés helyett inkább „működjenek együtt, és csináljanak részvételi filmes táborokat” – igaz, a hívek közben egymás vállán alszanak.

Az ún. „nyolctárgyas” filmek explicit célja egy olyan történet megalkotása volt, amely képes magába foglalni a stáb mind a nyolc résztvevőjének egy-egy tárgyát, de az implicit cél ennél nagyobb ambícióval bírt, mely szerint a fiatalok által hozott tárgyak elárulnak valamit róluk, pontosabban a filmkészítés során ők mesélnek a tárgyakon keresztül önmagukról. A varázsmesei kerettől (*Andriska meséje*) a némafilmen (*Családi titok – Iza titka*) és a cigány mágikus fantasy és maffiafilm hibridjén (*Keresztapa*) át a kereskedelmi infotainment-utalásig (*Családi titok – Iza titka*) több műfaj is megjelent a filmekben, amelyek kámeószerűen felvillantották az oktatókat is (*Csak a macskát ne!*, *Andriska meséje*, *Keresztapa*), illetve az oktatókhoz kapcsolódó tábori történeteket (*Csak a macskát ne!*, *Keresztapa*). A megidézett műfajok és az eljátszott történetek alapján a „nyolctárgyas” filmek első látásra játékfilmeknek tekinthetők, és jól elkülöníthető csoportot alkotnak az egysnittes klipek, képeslapok és generációs filmek mellett. Ez utóbbi három műfajt is átjárja és megtermékenyíti a fikció, tehát nem a fikcionalitás szempontjából regisztrálhatjuk a különbséget, hanem inkább a játékfilmes jelleg szempontjából. Míg az egysnittek a favorizált zeneszámon keresztül szólítják meg a rajongói identitást, a képeslapok az otthonosság és a lakókörnyezet bemutatásán keresztül a lokális identitást exponálják, a generációs filmek pedig a korából fakadóan többé-kevésbé mindenkit érintő kis- és nagykaszasz identitást állítják szembe és védik ironizáló módon az idősebbek részéről jelentkező nevelő szándékkal szemben, addig a nyolctárgyas filmekben a tárgyak segítségével jelenik meg az érintettség, ami elősegíti a bevonódást és a kapcsolódást. A legfontosabb azonban az, hogy a tomori és dunaszekcsői fiatalok a nyolctárgyas filmeket együtt csinálták, kevert stábokban, és ezekben sokkal inkább a generációs közelség tükröződik, mint a regionális, etnikai vagy bármilyen más kulturális különbség. Vajon ismeretlenül melyik közösséghez sorolnánk egy varázspálcát, gitárt, XP-kontrollert, Rubik-kockát, bukósisakot, érmet, focilabdát stb.?

Tanulmányom egy pontján felmerült a szabad identitás- és szubjektumpozíció megválasztása mint olyan nyitott lehetőség, amellyel a részvételi filmen mint vizuális kutatási módszerrel keresztül élni lehet, és amellyel „ellensúlyozni lehet a (többség által projektált, de sokszor az érintett kisebbség által is internalizált) determinált identitásoknak és a reprezentáció terhének a súlyát”. A részvételi mozgókép története sok emancipatív gyakorlatot tud felmutatni ebből a szempontból, de kérdés, hogy vajon a mi részprojektünk meddig jutott a rögzült identitásokkal való felszabadító játékban. Első látásra nem ide tartozik, de a kutatási naplóm tanúsága szerint nehéz volt Tomoron forгатási helyszínt találni, itt úgyszólván nem létezik szabad tér. A fiatalok története alapján a faluban és a falu határában való mozgást alapvetően meghatározza a magánterület és annak őrzése, legyen szó határbéli földekről és erdőkről, vagy a környékbeli tóról. Így bár egyes magánházakban vagy a Romama nevű közösségi térben kihasználhattuk a lehetőséget az identitásokkal való játékokra, de a tágabb helyszín korlátozó voltát nem lehetett figyelmen kívül hagyni. A fiatalok a faluban élökként is a „jogosulatlan” kategóriájában helyezték el magukat.

Ez a tény mint külső kényszer mindenképpen meghatározó volt, és véleményem szerint az *alárendeltség* meghatározó elemét képezi (abból ítélve, ahányszor szó esett erről magunk között). Erre Bill Nichols leírását alkalmazhatjuk, amelyet e tanulmány egy korábbi részében már idéztem: „a térrel kapcsolatos politika, a határok felügyelete és a távoltartó eljárások alkalmazása” lehet a negatív értelemben vett „kívülre kerülésnek” mint identitást meghatározó kényszernek egy kiváltó oka. De hozhatunk példának olyan identitáskényszert, amit éppen a fiatalok által preferált popkultúra jelent(het) – vagy legalábbis egy bizonyos korlátozó keretben engedi elhelyezni önmagukat. Felmerülhet a kérdés, hogy miért egy olyan mulatóst választottak szavazással az egysnitteshez aláfestő zenének, amely a „cigány gyerek” és a „rendőrök” konfliktusáról szól. Mindez nagyon hasonlít arra a részvételi filmmel kapcsolatos vitára, amely a fiatalok deviáns és kriminális témákkal való elköteleződéséről szól, és arról, miképpen tudja a fejlesztési szakember kezelni ezt az internalizáláson alapuló azonosulást.³⁰

Összegzés helyett

A jelen tanulmány kölcsönzött címével és az abban rejlő grammatikai (és számomra konstruktív retorikai erővel bíró) hibával – távolról sem önfelmentésként – arra szerettem volna utalni, hogy a hibák egy kutatási folyamat során Kurt Lewin spirálszerű haladványa alapján javíthatók (Lewin 1975: 325). Először is, a kutatási folyamatban eddig alkalom híján nem került sor az egyik legfontosabb elemre, a filmek szervezett keretek között történő közös értelmezésére, és ennek az értelmező beszélgetésnek a filmes archiválására későbbi tanulmányozás céljából. Természetesen a táborban folyamatosan beszélgettünk a megszületett filmekről, részeredményekről, mind a fiatalokkal, mind pedig egymás között (ez utóbbi a tábor után is többször megtörtént), de ez nem volt átfogó, tudatosan tervezett, csak alkalmyszerűen és véletlenszerűen jött létre, véletlenszerű résztvevőkkel és természetesen bizonyos szereplők (így például a tomori idősebbek) távollétük okán nem is vehettek ezekben részt. Másodszor, bár fent a filmelemző részben igyekeztem bizonyítani, hogy egy játékos, nem problémacentrikus filmkészítés is rendelkezhet azzal a problémafelvető potenciállal, amivel egy klasszikus részvételi videós módszer, a kutatás további folyamatában mégis érdemes lenne próbálkozni irányítottabb témafelvetéssel, illetve ennek a katalizátor módszerrel való kombinációjával. Ilyen értelemben az akciókutatás intervenciója többretegűvé válna, és a filmoktatás, valamint egymás megismerése (a sablonképen való kívül kerülés) mellett megjelenhetnének közelebbi-távolabbi konkrét célok is. Másként szólva van még tér az „aktivista képzelet”³¹ gazdagabbá tételére a tudatos médiahasználat segítségével. Mindeközben fontos, hogy a Hart-féle létrán ne lefelé, hanem felfelé lépkedjünk (Hart 1992: 8, 2008), azaz a fiatalok ne a szakemberek által hozott

30 A „gangsta képzeletéről” madridi fiatalok kapcsán lásd Piemontese 2021: 181.

31 Az aktivista képzelet Marcus leírásában az alárendelt csoportok médiahasználatára hagyományos identitáspolitikai és reprezentációs célok érdekében, ezeken túl pedig emancipációs projektek iránti utópikus vágyaktól vezérelve, friss témákat felvetve az állampolgárság és a közszféra területein (idézi Ginsburg et al. 2002: 8).

témákat dolgozzák fel kötelességszerűen, hanem saját maguk fogalmazzák meg mozgóképen az őket érintő legfontosabb kérdéseket.³²

A részvételi filmkészítés legnagyobb kihívása a tanulmány elején elemzett „kívülre kerülés” eseménye kapcsán, hogy az pozitív módon megélt valódi performatív esemény legyen a résztvevők számára. Önmagában az utazás mint áthelyez(őd)és, az otthontól való konkrét kívülre kerülés nem garancia semmire, de a helyváltztatás újdonsága révén esély lehet arra, hogy valami izgalmas és építő jellegű történjen. A tomoriak számára a helyváltztatás egyszerre jelentette a kiszakadást a megszokott környezetből és befogadást egy másik, számukra ismeretlen, de baráti közegbe, ugyanígy a szekcsőiek számára a kívülre kerülés lehetőségét azon, amit többségiként tapasztalat híján gondolhatnak egy távoli borsodi település cigány fiataljairól, és becsatlakozást a vendégek társas közegébe. Hasonlóan ehhez, a képalkotásban való konkrét részvétel betekintést nyújt a film születésének egyszerre gyakorlatias, ugyanakkor jelentéssel teli, koncepcionális természetébe, és ez a folyamat szintén esélyt jelent az esetleg már létező passzív viszonyból való kimozdulásra, amelyben a felvételnek pusztán elszenvedői vagyunk. A sor tovább folytatható, immár a filmek szintjén, ahol az újrarájátszások, kiforgatások és kisajátítások, ironikus adaptálások és parodikus megszállások révén tér nyílik a megszokott műfajiság határain való túllépésre, és arra is, hogy a fiatalok saját életük egy-egy darabját történet vagy tárgy formájában vigyék a filmbe, a többiek hasonló darabjai mellé. Itt Worth és Chalfen terminológiáját felelevenítve ajánlatot tennék a két típusú részvételi műfaj kombinálására; arra tehát, hogy az önéletrajzi dokumentumfilmet gondoljuk ötvözhetőnek a közösségi dokumentumfilmmel – ahogy az a táborban készült filmekben meg is történt. Ezzel a Dunaszekcső–Tomor részvételi filmes tábor a privát vagy civil társadalomtudomány egy példájának is tekinthető, amennyiben a fiatalok „önmaguk kutatását” valósították meg, ha játékos formában is, és ezt a kutatást részvételi módon vitték véghez. Hogy ez a részvételi filmes kutatás vajon transzformatív erővel rendelkezik-e, és képes-e áthelyezni a társadalmilag rögzített identitásokat, hogy azok pozitív módon kerüljenek „kívülre” önmagukon, azt a kutatás jelenlegi fázisában nehéz megválaszolni. Bizonyos szempontból az itt leírt kutatás egyelőre egy médiaprojekt állapotában van, amit a tanulmányom egy korábbi pontján idézett Corneil mint negatív tendenciát mutat be. Mégis, ha az elkészült filmekre úgy

32 Ez a kívülről tematizálás nem is olyan könnyű, főleg az érintett korosztály tekintetében – ezt saját példával is igazolhatom. Látna, hogy a fiatalok elképesztő mennyiségű energiaitalt fogyasztanak naponta, nem direkt módon, de elmeséltem egy történetet, amit közvetve hallottam valakitől, aki buszon utazó fiatalok beszélgetését hallotta arról, ki mikor volt orvosnál szívritmuszavarral, és ezt a tünetet a beszélgető fiatalok is a koffeintartalmú italok fogyasztásához kötötték (miközben persze itták azokat). Már a felvetéskor éreztem, utólag pedig egyértelműen látom, hogy ezzel a történettel ironikus módon osztozom annak a szereplőnek a „bezzeg-a-mi-időnkben”-monológjában, aki a közkútra mutatva mesélte a fiataloknak, hogy az ő idejében „ez volt az energiaital, ez volt a kóla”. Mindenesetre a fiatalok egészségügyi jellegű sérülékenységének és kiszolgáltatottságának erős szimbóluma a közeli Szikszó Hell utcájának 1. száma alatt található Hell alumíniumitaldoboz-gyár (Fabók 2018). Nem arról van szó, hogy az ország más térségeiben kevesebbet fogyasztanak a fiatalok energiaitalból, hanem arról, hogy az egészségügyi infrastruktúra színvonala Észak-Magyarországon, azon belül a csereháti kistérségben jóval az országos átlag alatt van. (Tomoron például nincs háziorvos, csak a szomszédos Lakon, és az ottani háziorvosnak több települést is el kell látnia.) Mindezek miatt, ha alkalom adódik, a jövőben szeretnék fiatalokkal együtt részvételi filmet forgatni az energiaital-fogyasztásról, amelynek már munkacíme is van: „Mi a spenót?”

tekintünk, mint amelyekben választ találhatunk a kívülrre kerülés lehetőségeire vonatkozó kérdésünkre, akkor a lokális, társadalmi nemi, etnikai és generációs jellegű kulturális identitásokkal való játék, amely bennük újra és újra performálódik, a „kívülrre kerülésre”, vagy más szóval reflexív eltávolodásra utalhat.

Hivatkozott irodalom

- Báthory Róbert (2020): „Vagy enni fognak, vagy internetezni. Döntsék el” – digitális oktatás Magyarországon. *Szabad Európa*. 2020. szeptember 7. Interneten: <https://www.szabadeuropa.hu/a/30825410.html?fbclid=IwAR1B-er2esaXROQotuVQ-bw9dp97tW6J0yglvUTpRX8NYjZQeoYHOL4QV6s> (letöltve: 2021. augusztus 10.).
- Benjamin, Walter (1980): Franz Kafka. In *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Gondolat, 781–817.
- Biczó Gábor (2014): Az asszimiláció, a kontaktzóna és az interkulturalitás néhány elméleti kérdése a kárpátaljai etnikai együttélési helyzetek vizsgálatában. *Szellem és tudomány* (1): 85–96. Interneten: https://atti.uni-miskolc.hu/docs/SZT2014_1.pdf (letöltve: 2021. augusztus 26.).
- Biczó Gábor (2019): A Lippai Balázs Roma Szakkollégium alkalmazott társadalomtudományi kutatási programja, értékelése és a tevékenység elemzése. In *Terepek és elméletek. A Lippai Balázs Roma Szakkollégium válogatott romológiai tanulmánygyűjteménye*. Biczó Gábor (szerk.). Debrecen: Didakt Kft., 39–46.
- Blaskó Ágnes és Varga Balázs (2011): Dokumentumfilmek társadalmi térben. In *Idegenek a kertemben. Bevándorlás és migráció Európában* (Módszertani kézikönyv). Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, 25–33. Interneten: <http://idegenekakertemben.hu/idegenek-a-kertemben-dokumentum-film/idegenek-a-kertemben-mozszertani-kezikonyv.pdf> (letöltve: 2021. augusztus 27.).
- Boglár Lajos (2004): *Még találkozunk!* Budapest: Nyitott Könyvműhely Kiadó – Szimbiózis Alapítvány.
- Chalfen, Richard (2008): *To See What it's Like to Live Like You: The Popularity of Making Kids Make Pictures*. Paper Prepared for Advanced Seminar: Emergent Seeing and Knowing: Mapping Practices of Participatory Visual Methods, Radcliffe Institute for Advanced Study, November 13–15, 2008. Interneten: <https://sites.google.com/a/temple.edu/richard-chalfen-ph-d/participant-visual-media-research> (letöltve: 2021. január 20.).
- Chalfen, Richard: *Teenager Filmmaking Research*. Interneten: <http://www.richardchalfen.com/field-teenfilm-makers.html> (letöltve: 2021. augusztus 29.).
- Corneil, Marit Cathryn (2010): Winds and Things: Towards a Reassessment of the Challenge for Change/Société nouvelle Legacy. In *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Michael Brendan Baker, Tom Waugh és Ezra Winton (szerk.). McGill-Queen's University Press, 389–403.
- Corneil, Marit Cathryn (2012): Citizenship and Participatory Video. In *Handbook of Participatory Video*. E.-J. Milne, Claudia Mitchell és Naydene de Lange (szerk.). Lanham, MD: AltaMira Press, 19–34.
- Fabók Bálint (2018): A világ negyedében kapható a 12 éve indult borsodi energiaital. *G7.hu*. július 15. Interneten: <https://g7.hu/vallalat/20180715/a-vilag-negyedeben-kaphato-a-12-eve-indult-borsodi-energiaital/> (letöltve: 2021. augusztus 11.).
- Fecskó-Pirisi Edina, Grosch Nándor és Hegedűs Attila (2018): Traumatikus élettörténeti események gyermekfilmes feldolgozása. In *Alkotás és élettörténet: Pszichobiográfia a kreativitáskutatásban*. Kőváry Zoltán (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 285–304.
- Flahive, G. (Producer), H. Frise és K. Cizek (Directors) (2009): *The Seven Interventions of Filmmaker-in-Residence*. National Film Board. Interneten: https://www.nfb.ca/film/seven_interventions_of_filmmaker-in-residence/ (letöltve: 2021. július 22.).
- Ginsburg, Faye (1991): Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology* 6 (1): 92–112.
- Ginsburg, Faye D., Lila Abu-Lughod és Brian Larkin (2002): Introduction. In *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod és Brian Larkin (szerk.). Bekerly and Los Angeles and London: University of California Press, 1–37.
- Gunther Dóra (2017): Cserehát hangja. Közösségi filmzés Cserehátban. In *Saját kép – ellenkép. A Romakép Műhely médiaantropológiai konferenciájának tanulmányai*. Müllner András (szerk.). Budapest: ELTE Média és Kommunikáció Tanszék és Eötvös Kiadó, 180–205. Interneten: <http://media.elte.hu/mullner-andras-szerk-sajat-kep-ellenkep-a-romakep-muhely-mediaantropológiai-konferenciajanak-tanulmányai/> (letöltve: 2021. augusztus 26.).
- Haragonics Sári (2020): A kamera mint csoportkohéziós és csoportközi katalizátor. *Minor Média-blog*. június 25. Interneten: <http://minormedia.hu/haragonics-sari/> (letöltve: 2021. augusztus 26.).
- Haragonics Sári (2021): A kamera mint társadalmi katalizátor. *Replika* 124: 103–127.

- Hart, Roger A. (1992): *Children's Participation: From Tokenism to Citizenship*. UNICEF Innocenti Essays 4. Florence: International Child Development Centre of UNICEF. Interneten: https://www.unicef-irc.org/publications/pdf/childrens_participation.pdf (letöltve: 2021. augusztus 29.).
- Hart, Roger A. (2008): Stepping Back from "The Ladder": Reflections on a Model of Participatory Work with Children. In *Participation and Learning. Perspectives on Education and the Environment, Health and Sustainability*. Alan Reid, Bjarne Bruun Jensen, Jutta Nickel és Venka Simovska (szerk.). Dordrecht: Springer, 19–31. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-4020-6416-6>
- Horváth Kata és Oblath Márton (2015): *A performatív módszer. Dráma- és színházalapú beavatkozások és kutatások a Kávában (Öt részvételi színházi kísérlet)*. Budapest: Káva – Anblokk – Parforum. Interneten: <http://www.sajatszinhaz.org/wp-content/uploads/2017/04/A-performativ-mo%CC%81v-mo%CC%81dszer.pdf> (letöltve: 2021. augusztus 18.).
- Kindon, Sara (2016): Participatory Video as a Feminist Practice of Looking: 'Take Two!'. *Area* 48(4): 496–503. DOI: <https://doi.org/10.1111/area.12246>
- Lewin, Kurt (1975 [1946]): Akciókutatás és kisebbségi problémák (ford. Illyés Sándor). In *Csoportdinamika*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 320–336.
- Low, Bronwen, Rose Chloë Brushwood, Paula M. Salvio és Lena Palacios (2012): (Re)framing the Scholarship on Participatory Video. From Celebration to Critical Engagement. In *The Handbook of Participatory Video*. E. J. Milne, Claudia Mitchell és Naydene de Lange (szerk.). Lanham, MD, USA: AltaMira Press, 49–64.
- Lunch, Chris és Tony Roberts (2015): *Participatory Video*. Interneten: <https://insightshare.org/wp-content/uploads/2017/06/Participatory-Video-C.LunchT.RobertsInsightShare.pdf> (letöltve: 2021. augusztus 25.).
- Lunch, Chris (2013): *This is Not a Video Camera*. TEDx előadás. Interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=5nVsl2nzzEs> (letöltve: 2021. augusztus 26.).
- Luttrell, Wendy, Victoria Restler és Claire Fontaine (2012): Youth Video-Making: Selves and Identities in Dialogue. In *The Handbook of Participatory Video*. E. J. Milne, Claudia Mitchell és Naydene de Lange (szerk.). Lanham, MD: AltaMira Press, 164–177.
- Miller, Liz (2010): Filmmaker-in-Residence. The Digital Grandchild of Challenge for Change. Interview with Katerina Cizek. In *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Michael Brendan Baker, Tom Waugh és Ezra Winton (szerk.). McGill-Queen's University Press, 427–442.
- Milne, Elisabeth-Jane (2016): Critiquing Participatory Video: Experiences from Around the World. *Area* 48(4): 401–404. Interneten: <https://rgs-ibg.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/area.12271> (letöltve: 2021. augusztus 25.).
- Mitchell, Claudia, E. J. Milne és Naydene de Lange (2012): Introduction. In *Handbook of Participatory Video*. E. J. Milne, Claudia Mitchell és Naydene de Lange (szerk.). Lanham, MD: AltaMira Press, 1–18.
- Müllner András (2020a): A magyarországi részvételi film története és jelenlegi helyzete. Vázlat egy kutatásról a Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban. *Jel-Kép* 2: 129–144. DOI: 10.20520/JEL-KEP.2020.2.129
- Müllner András (2020b): Önmagunk mássága. A *Privát történelem* mint a Mass Observation mozgalom magyar változata. *Médiakutató* 21(1): 11–23.
- Müllner András (2021): *A magyarországi részvételi filmkultúra története és jelenlegi gyakorlatai, különös tekintettel a sérülékeny kisebbségi csoportok önreprezentációjára*. A 131868 azonosítószámú OTKA-kutatás 2021. évi szakmai beszámolója. Minor Média/Kultúra Kutatóközpont – ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék Interneten: <http://minormedia.hu/wp-content/uploads/2021/12/2021-szakmai-besza%CC%81molo%CC%81-filmilnkek-ne%CC%81lku%CC%88l.pdf> (letöltve: 2021. december 21.).
- Nautiyal, Soledad Muñiz (2011): Western Balkans Green Agenda: Local Storytelling Through Participatory Video Making. In *How Wide are the Ripples? From Local Participation to International Organisational Learning* Hannah Beardon és Kate Newman (szerk.). IIED, 89–96. Interneten: <http://pubs.iied.org/pdfs/14606IIED.pdf?#page=132> (letöltve: 2021. augusztus 27.).
- Nemes Gusztáv (2014): Esettanulmány: Bevonás, közösségépítés, közösségi tervezés, helyi koordináció. *Turisztikai és Vidékfejlesztési Tanulmányok* 2(2): 1–24. Interneten: https://www.turisztikaitanulmanyok.hu/wp-content/uploads/2017/07/Nemes-Gusztav%CC%81v_Esettanulmany%CC%81ny.pdf (letöltve: 2021. augusztus 30.).
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Piemontese, Stefano (2021): Combining Participatory and Audiovisual Methods with Young Roma "Affected by Mobility". In *Visual Methodology in Migration Studies. New Possibilities, Theoretical Implications, and Ethical Questions*. Karolina Nikielska-Sekula és Desille Amandine (szerk.). Dordrecht: Springer, 177–196. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-67608-7>
- Romakép Műhely (2014): *Szerelem feketén-fehéren*. Beszélgetés Jean Rouch *Emberi piramis* című filmjéről. 2014. március 26. Interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=vpMnavOO9K0> (letöltve: 2021. augusztus 28.).
- Romakép Műhely (2018): *Remake_Bodony*. Beszélgetés a Romakép Műhely, a SajátSzínház.org és a 25. TITANIC Nemzetközi Filmfesztivál szervezésében a Roma Kultúra Nemzetközi Napján. Interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=vf-poIpFdYE> (letöltve: 2021. augusztus 30.).

- Romakép Műhely (2019a): *Beszélgetés a MyStreet című rövidfilmes mozgalomról*. Interneten: https://www.youtube.com/watch?v=1b_rN3HRiRM (letöltve: 2021. augusztus 16.).
- Romakép Műhely (2019b): *MyStreet az oktatásban*. Beszélgetés magyarországi közösségi-részvételi filmes műhelyek képviselőivel. Interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=TW3sTG1Vmlw> (letöltve: 2021. augusztus 16.).
- Romakép Műhely (2019c): *Részvételi videózás Kanadában és Magyarországon – A Wapikoni és Nemes Gusztáv projektjei*. Interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=vpHcx-JI14s> (letöltve: 2021. augusztus 16.).
- Rouch, Jean (2003 [1973]): *The Camera and Man*. In *Ciné-Ethnography*. University of Minnesota Press, 29–46.
- Rumann Gábor (2021): *Dunaszekcsői Webtévé*. Előadás az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén, a Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban szervezett „Mozgóképes részvételi kultúra” című kurzuson. 2021. március 11. Interneten: <https://www.youtube.com/watch?v=-7mQIWCKovQ> (letöltve: 2021. augusztus 12.).
- Salamon András (2013): *Filmoktatási módszertan a hátrányos helyzetűek szociális- és kulturális kompetenciafejlesztésére a magyargéci és miskolcetalpolcai akciókutatások alapján*. Doktori disszertáció. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem. Interneten: <http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/dlasalamon.pdf> (letöltve: 2021. augusztus 30.).
- Schensul, Jen és Campbell DalGLISH (2016): *A Hard Way Out: Improvisational Film and Youth Participatory Action Research*. In *Participatory Visual and Digital Research in Action*. Aline Gubrium, Krista Harper és Marty Otañez (szerk.). London and New York: Routledge, 115–128.
- Shohat, Ella és Robert Stam (szerk.) (1994): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.
- Siroki László (2021): Előadás az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén, a Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban szervezett „Mozgóképes részvételi kultúra” című kurzuson. 2021. április 15. Interneten: https://www.youtube.com/watch?v=lg_zHn9-53c&list=PLQnuo19oD6qoOCdj-w7vPdHa6Pc2OGtt&index=2&t=134s (letöltve: 2021. augusztus 26.).
- Stewart, Michelle Robin (2007): *The Indian Film Crews of Challenge for Change: Representation and the State*. *Canadian Journal of Film Studies* 16(2): 49–81.
- Szabó Henriett (2018): Alkalmazott antropológiai szemléletű közösségfejlesztés a Lippai Balázs Roma Szakkollégiumban. *Romológia* 6 (2): 120–130. Interneten: http://epa.oszk.hu/02400/02473/00013/pdf/EPA02473_romologia_2018_02_120-130.pdf (letöltve: 2021. augusztus 30.).
- Szabó Henriett (2019): *A dokumentumfilmek és a társadalmi integráció – Kik vagyunk... és miért?* 3. széria. In *Terepek és elméletek. A Lippai Balázs Roma Szakkollégium válogatott romológiai tanulmánygyűjteménye*. Biczó Gábor (szerk.). Debrecen: Didakt Kft., 47–64.
- The Ballad of Crowfoot/Varjúláb-ballada*. Interneten: <https://www.nfb.ca/playlists/challenge-for-change/playback/#3> (letöltve: 2021. augusztus 18.).
- The Children of Fogo Island – Point of View* (Colin Low, 1967, 17’), NFB és Memorial University of Newfoundland https://www.nfb.ca/film/children_of_fogo_island/ (letöltve: 2021. augusztus 17.).
- TomoRRow. <https://www.youtube.com/channel/UCUjvwzAiCdCAgbw5b70Z56Q> (letöltve: 2021. december 20.).
- Travelling College/Utazó egyetem* <https://www.nfb.ca/film/travelling-college/> (letöltve: 2021. augusztus 18.).
- Trencsényi, Klára és Vlad Naumescu (2021): *Migrant Cine-Eye: Storytelling in Documentary and Participatory Filmmaking*. In *Visual Methodology in Migration Studies. New Possibilities, Theoretical Implications, and Ethical Questions*. Karolina Nikielska-Sekula és Desille Amandine (szerk.). Dordrecht: Springer, 117–140. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-67608-7>
- Varga Tünde (2016): *A hétköznapi élet reprezentációja: A Mass Observation és hatása a kortárs kultúrára. In Újratöltve: Médiakutatás és mindennapi élet*. Bódi Jenő, Maksa Gyula és Szijártó Zsolt (szerk.). Budapest és Pécs: Gondolat, 44–60.
- Winston, Brian (1988): *The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary*. In *New Challenges for Documentary*. Alan Rosenthal (szerk.). Berkeley and Los Angeles and London: University of California Press, 269–287.
- Worth, Sol és John Adair (1972): *Through Navajo Eyes: An Exploration of Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Yang, Kyung-Hwa (2012): *Reflexivity, Participation, and Video*. In *The Handbook of Participatory Video*. E. J. Milne, Claudia Mitchell és Naydene de Lange (szerk.). Lanham, MD, USA: AltaMira Press, 100–114.
- You are on Indian Land/Indián földön állsz*. Interneten: <https://www.nfb.ca/playlists/challenge-for-change/playback/#7> (letöltve: 2021. augusztus 18.).

Müllner András

egyetemi oktató, ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék, a Romakép Műhely szervezője, alapító és kutatásvezető az ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszékén működő Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban (Budapest)