

kotásai mellett (*Brassai, Daguerre, Cartier-Bresson, André Kertész, Man Ray*) sajtófotók, archívumok anyagából előkerült pillanatfelvételek. Tárgyuk éppoly sokféle, mint a szövegeké: megrázó dokumentumfotók kivégzésekről, jéggé fagyott katonákról, élőhalott, csontsovány indiai gyermekekről, a hétköznapok idillje és tragikuma, a lét peremén élők kifejezéstelen és mégis oly kifejező arca, tekintete, és persze Moro a jégtömbben.

A magyar változat munkatársai négy magyar szerzőt szerepeltetnek a kötetben: *Ady, Jvózsef Attila, Radnóti* egy-egy versét és *Esterházy Péter* esszérezését bizonyára hosszas válogatás, alapos megfontolás után illesztették a kötetbe – és a korai Ady-versek közül egyet is lehet érteni választásukkal.

A szerkesztők hasznos szójegyzékkel és a szerzők rövid életrajzával egészítették ki a kötetet.

A kötet utolsó szövege – egy remek *Virginia Woolf*-esszéből vett részlet – olyan pedagógiai ethosról árulkodik, mely bizonyára megosztja a magyar pedagógusokat, még azokat is, akik fontolgatják ennek a könyvek tankönyvként való „bevetését”: „Az egyetlen tanács, amelyet az ember az olvasásra vonatkozólag adhat, így szól: ne hallgass más tanácsára, kövesd a saját ösztöneidet, használd a saját fejedet, és vond le a saját következtetéseidet.”

Nehéz eldönteni, kinek szól, kit szólíthat meg ez a könyv. Milyen kép- és szövegértési képességgel rendelkező tanulók szellemi és lelki útravalójának szánhatjuk? Ehhez a könyvhöz kísérőre lenne szüksége, afféle hegyi vezetőre a gyakorlatlan hegymászók mellé. Remélhetően betölti majd ezt a szerepet, s az ígért tanári kézikönyv összeállítói valóban kellő útmutatással szolgálnak a majdani használóknak.

Addig a recenzens várakozó álláspontra helyezkedik.

Andersson, Roy – Boman, Kalle – Borbás István (2003, szerk.):
Moro úr sikeres lefagyasztása. Ciclopédia Kiadó, Budapest.

Biró Éva

A „Csenyéte-trilógia” *A Közgáz Vizuális Brigád filmjei*

A kilencvenes években, szinte a rendszerváltással egyidőben, egy igencsak szerteágazó és sokrétű program keretében társadalomtudósok (elsősorban szociológusok), pedagógusok, művészek figyelme egy csereháti, főleg cigányok lakta kis településre, Csenyétére irányult. A kutatásokról, kísérletekről számos dokumentum készült, amelyek a rendkívül érdekes és értékes kezdeményezés sikereiről és kudarcairól tudósítanak. (1) Az alábbiakban három, a fent említett kutatások idején más-más időpontban és céllal Csenyétén forgatott filmről lesz szó.

Szelényi Iván és Ladányi János a csenyétei cigányság történetét feldolgozó tanulmányukban így jellemzik a települést: „Csenyéte tehát a hazánkban kialakulóban lévő kisfalusi cigány gettó jó példájának tűnik. A kisfalusi cigány gettó több szempontból is számot tarthat a társadalomkutatók érdeklődésére. Mindenekelőtt itt egy új, és legjobb tudásunk szerint számát és társadalmi jelentőségét tekintve növekvő súlyú jelenséggel találjuk szembe magunkat, ami a hazai cigányság nyomorúságának új fejezetét jelent-

heti. A többségi társadalomtól már térben is teljes mértékben elkülönülő kislelusi cigány gettó mintegy az észak-amerikai indián rezervátumokra, vagy a dél-afrikai apartheid által létrehozott, teljesen szegregált népességzárványokhoz hasonlóan valóban áthidalhatatlan távolságot teremthet a cigányság és a többségi társadalom között. Elszakítja e két népességcsoport 'szimbiotikus' kapcsolatrendszerét, s a cigányságot megfosztja a megélhetés utolsó lehetőségétől is, teljes mértékben függővé téve őket az állami, egyházi és alapítványi jótékonykodástól." (2)

Csenyéte amellett, hogy „kiváló” kutatási terepnek minősült a kislelusi cigány gettók tanulmányozásához, „a kísérleti ló” szerepét is betöltötte (mint ahogyan az egyik „felfedezője”, *F. Havas Gábor* jellemezte a kialakult helyzetet). (3) A falu megmentésére irányuló kísérletek több területen folytak (munkahelyteremtés, szociális támogatás, önszerveződés segítése, oktatás); a legtöbb eredménnyel a csenyétei (alsó tagozatos) iskola beindítása és az ott dolgozó kiváló pedagógusok által kidolgozott reformprogram megvalósítása járt.

*

A Közgáz Vizuális Brigád tagjai sajátos szemléletet és munkamódszert képviselnek a magyar filméletben. A kritikákban „örömfilmezésként” emlegetett metódus – kissé leegyszerűsített – lényege szerint a művek leginkább barátok, családtagok segítségével készülnek. Mindez részben a támogatottság hiányából ered – hiszen igen kis költségvetésű filmekről van szó –, részben szándékos különállást jelent. A szemléletbeli különbség, a stáb tagjai közötti sajátos viszony, gyakran a nyersanyaggal való kényszerű takarékoskodás nemcsak nyomokat hagy a kész filmen, hanem – ahogy azt látni fogjuk – eleve meghatározza a módszert.

„Csenyétei iskola” (1995)

A „Csenyétei iskola” az „Iskolák a láthatáron” című televíziós sorozat számára készült. A dokumentumfilm célja az akkor pár éve elkezdett iskolai reformprogram bemutatása volt: néhány kiváló pedagógus (*Pólya Zoltán* vezetésével) pályázati segítséggel beindította a szinte kizárólag munkanélküli romák által lakott Csenyétén a korábban megszüntetett iskolát és óvodát. A valószínűleg pontos időkorlátok közé szorított (megrendelésre készült) anyag meglehetősen lényegre törően és szűkszavúan jellemzi a gyerekek személyiségfejlődését maximálisan figyelembe vevő, egyénekre szabott pedagógiai programot. Óriási értéket képvisel azonban a film a tekintetben is, ahogyan megkísérli (a rendelkezésre álló idő alatt) feltérképezni a romák és a „beköltöző” pedagógusok közötti viszonyt. A szülőknél kiváltott ellenérzések bemutatásával ugyanis rendkívül fontos szociálpszichológiai tünetegyüttesre tapintanak rá az alkotók: a falusi emberek hagyományosan tekintélyelvű, többnyire fenytésen alapuló nevelési módszerei szöges ellentétben állnak a pedagógiai program keretében megvalósuló, liberális szemléletű oktatással. A konfliktushelyzet megoldatlansága, az egymás meg nem értése a cigány szülőknél olyan érzést kelt, hogy kísérleti nyúlként kezelik a gyermekeiket és velük együtt őket is, s ez ismét az eltérő bánásmódot igénylő másság, egyszersmind a többségi társadalomból való kitaszítottság tudatát erősíti bennük. A hatékony program a gyerekeknél eléri a megfelelő célt, a pedagógusok nyilvánvalóan tisztességes szándéka ellenére a szülőknél azonban korántsem olyan sikeres (legalábbis a forgatás adott pillanatában, ez azonban idővel változhatott). A megfelelő kommunikáció hiánya, kialakításának nehézségei a filmen pontosan felismerhetőek. *Pálos György* alkotása megfelelő egyensúlyban tartja a lírai képeket (amelyek a pedagógiai munkához nélkülözhetetlen érzelmi háttérrel érzékeltetik) és az információkban gazdag riportokat. Nem használja ki ugyanakkor a kínálkozó lehetőséget a nyomor „festői” feltérképezésére, kerüli a „szegény gyerekek” hatáskeltő ábrázolásmódját.

„Csenyétei variációk” (1998–99)

Ez a fajta, szinte ösztönös fegyelmezettség tudatos szerkesztési elvvé női ki magát a másik csenyétei dokumentumfilmben, amelyet a Közgáz Vizuális Brigád tagjai az önkormányzati választások idején forgattak. A *„Csenyétei variációk”* megkísérli feltárni a falu polgármesterének szerepét, indítékait, a cigányok problémáinak megoldását célzó kísérleteit. A hangnem, a szerkesztési mód, a képvilág szigorúan visszafogott. A filmben többféle felvétel váltakozik: némelyeken a kamera a cigányok életét megközelítve „sután” nézelődik, szemlélődik. Léteznek benne riportok, beszélgetések a falu lakóival. A polgármester bemutatása is több síkon zajlik: látjuk a hétköznapijait, munkastílusát. A filmet a polgármester és fia között zajló három „megrendezett” párbeszéd tagolja részekre. A beszélgetések a két generáció közötti szemléletbeli különbségeket, a rendszerváltásnak a gyakorlati életben jelentkező következményeit elemzik. Résztevőinek a viselkedését természetesen a kamera jelenléte nagyban befolyásolja, mindketten modorosak lesznek. Pálos György és *Czabán György* ezeknél a felvételeknél mintha szándékosan nem kamatoztatná azt a képességét, amellyel ilyen helyzetekben a szereplők feszélyezettségét vagy szerepjátszási kényszerét feloldhatná. Ily módon finom utalásrendszert, burkolt kritikát érzünk a filmben, amellyel – úgy tűnik – a szerzők értetlenségüket vagy éppen kimondatlan háttértudásukat fejezik ki. A polgármester személyével szemben táplált kétség, a motivációinak, zavaros tetteinek feltárására irányuló szándék (amely azonban nem fordul vádaskodásba) egyértelműen tapinthatóvá válik. A film ugyanígy igyekszik bepillantást nyújtani a cigányok életkörülményeibe – a legértékesebb információkat azonban az önkormányzati választásokhoz fűződő viszonyrendszer feltérképezése hordozza. A különféle kérdésekre (a cigány identitás szerepe a politikai képviseletben, „cigányprobléma” – a szegénység problémája vagy etnikai kérdés, a szocializmus alatt kialakult beidegződések és a tekintélyelvűség kapcsolatai stb.) számos válasz megfogalmazódik.

Pálosék visszafogottsága az interjúk készítésénél (amellyel fejlett kapcsolatteremtési készségükről is tanúságot tesznek), a markáns, de a hatáskeltést minden tekintetben nélkülöző képvilág és szerkesztési mód nemcsak hitelesíti a látottakat, hanem a dokumentumfilmmezés alapvető etikai követelményeinek is megfelel. (Hogy csak egy kirívó példát említsünk: a házfal előtt álló cigány férfi nyomorúságos életkörülményeiről beszél, majd otthonába invitálja a filmeseket. Pálosék vagy megtagadták a kérést, vagy a felvételek nem kerültek be a kész anyagba.) Lényeglátásuk és az azzal társuló fogalmazásmód olyan epizódszerű részletek felvillantását eredményezik, amelyek nemcsak színesebbé teszik a filmet, de jelentéssel ruháznak fel látszólag jelentéktelen momentumokat is. (A szavazategyűjtő asszonyok riportjában például, amikor azok „a hivatalos helység” körül legelésző kecskékről anekdotázva tulajdonképpen pontosan érzékeltetik a többségnek a cigánysághoz fűződő viszonyát, a gettó mibenlétének lényege fogalmazódik meg.)

„Országalma” (1997): „modern mese Mátyás királyról”

Az *„Országalma”* műfaját a szerzők felnőtteknek szóló mesefilmként határozták meg. Az igencsak szövevényes történet alapja a magyar többségi és a cigány kisebbségi kultúra egymásra vetítése népmesei elemek segítségével. Két vidéki televíziós Csenyétére indul, hogy színesnek ígérkező riportanyagot készítsenek a falu lakóival, és felkutassák a legendás cigány lótolvajról, Csulánóról szóló történeteket. Találnak egy fiatal fiút, aki hajlandó eljátszani Csulánót, majd mindhárman börtönbe kerülnek. Itt a börtönigazgató mint „önjelölt Mátyás király” kiengedi őket. Visszatérnek hát Csenyétére az új ötlettel. „Igazi” kamerával, fővárosi színészekkel filmet forgatnak arról, amint az álruhában szegényekkel vegyülő Mátyás király beleszeret Csulánó lányába, és feleségül veszi. A lakodalom végén azonban egy Mátyás királyról készült fénykép alapján rájönnek, hogy a film elején Csulánót játszó (háttérbe szorított) cigányfiú valójában Mátyás fia. Ő azonban megszökteti a menyasszonyt, ellopja a börtönigazgató autóját, és Budapestre megy. A

színészek is elbúcsúznak, a két riporter pedig egyenesen a Budai Várba indul, az „igazi” Mátyás királyhoz. Az erőskezű uralkodó elveszi a leforgatott, úgymond hitelrontó anyagot, és megvereti őket. Hogy mégis fel tudjanak mutatni valamit a bábolnai tévénél, három kívánságukról kérdezzetik az utcán a járókelőket. Itt hallanak az ingyenes póni-lovaglás lehetőségéről. Elindulnak hát újra forgatni. Végül aztán Pomázon minden szál összefut: ideérkezik Mátyás király az autótolvajt kereső börtönigazgatóval. Beteljesedik a „boldog vég”, Mátyás Jankót, a cigányfiút jelöli ki utódjául, akit megkoronáznak, majd elveszi Csulánó lányát...

Azért volt szükség a szövevényes történet meglehetősen részletes ismertetésére, mert a film legfontosabb eleme egy rendkívül sajátos elbeszélésmód kialakítása. Az „Országalma” ugyanis leginkább *Jean-Luc Godard* filmjeihez hasonlóan fölírással dolgozik. *David Bordwell* az „Elbeszélés a játékfilmben” című könyvének (4) utolsó fejezetében a Godard-művek és a narráció viszonyát elemzi. A fölírás technikájáról a következő írja: „Így lesz a film anyaga a palimpszeszthez hasonlatossá: dokumentum, amelyen az eredeti helyére újabb és újabb írásokat róttak, de a korábbi, részben eltávolított írások még mindig láthatók.” (5) Pálosék a fölírás által gazdag sokszólamúságot hoznak létre filmjükben.

A falusi emberek hagyományosan tekintélyelvű, többnyire fenyítésen alapuló nevelési módszerei szöges ellentétben állnak a pedagógiai program keretében megvalósuló, liberális szemléletű oktatással.

A konfliktushelyzet megoldatlansága, az egymás meg nem értése a cigány szülőkben olyan érzést kelt, hogy kísérletli nyúlként kezelik a gyermekeiket és velük együtt őket is.

Nem egyszerűen dokumentum és fikció vegyítéséről van szó. A két tévériporter alteregóként való szerepeltetése, ezáltal a független filmkészítés reflexiója az öntudatos elbeszélésmód alapköve. Már a faluba érkezésükkor tanúi leszünk az első séma-ütköztetésnek: érdekes történet, illetve riportanyag után kutatva a nyomorúságos körülmények között élő cigányok panaszáradataival szembesülnek.

A film ezzel nem egyszerűen a dokumentum és a fikció egymásra vetítéséből származó előnyök „kizsákmányolásába” kezd, hanem kijelöli a filmkészítés alapdilemmájának sarokkővét: hogyan lehetséges mesét forgatni egy kicsiny falusi cigány gettóban, lehet-e egyáltalán olyan viszonyokat kialakítani a stáb tagjai, a színészek és az ott lakók között,

hogy abban senki ne sérüljön és a film se kezdjen rossz irányba hatni? A történet elbeszélésére irányuló erőfeszítések közben ennek az alapkérdésnek a feloldására tesz kísérletet a film. Innentől következetesen játszik a séma-ütköztetéssel, hiszen minden jelenet erről szól. Amikor a cigánysorsból kitörni igyekvő fiú Csulánó történetét kezdi játszani, állandó kiszólások kísérik próbálkozását – vagyis a valóság mesévé alakítása és az ebből származó „képtelenségek” elemzése rendkívül öntudatos módon a vásznon zajlik. A lepusztult természeti környezet, a falu széle – az egykor sűrű erdő –, továbbá az erről rögtönzött vita újra valóság és fikció ütköztetésére épül. Ez fokozódik a börtönjelenetben, ahol a rabok a stáb tagjai, egyszersmind az alternatív filmkészítés kulcsfigurái. A Jankó és a tévériporterek szabadulását követő párbeszéd aztán újra a film alapkérdésére utal. Jankó így ajánlkozik Mátyás király szerepére: „Mínek ide Travolta, itt vagyok én.” „Képzeld magad kicsit a néző helyébe. Ha valaki meglátja ezt az arcot, ki hiszi el erről a roma gyerekről, hogy ez volt Mátyás király? (Bocs, semmi bajom a cigányokkal, tényleg...)” „De hát figyelj, nézzél meg egy pénzt, én már számtalanszor láttam, pont úgy néz ki, mint, én...” „Az egészen más, hogy valami a valóságban hiteles, vagy a filmben hiteles.” (Ehhez a kulcs-dialógushoz később számtalan motívum kapcsolódik: Mátyás király fényképe, a róla készült dokumentumfilm a tévében stb.

Innen indul a másik népmesei szál: Mátyás király legendás alakjának a Csulánó családjával való vegyítése, egyszermind a két kultúra (a többségi magyar és a kisebbségi roma) közötti párbeszéd elindítása. Ez tehát a fabulában és a szüzsében egyaránt jelen van, méghozzá az idézett párbeszéddel induló, a Csenyétén forgatott jelenetek végéig. Itt egy újabb fölülírás következik: a tévériporterek fővárosi színészeket hozatnak, hogy a jól kitalált történetet igazi művészekkel játszassák el, és profi kamerával felvegyék. A készülődés a fogadásukra – az út egyengetése (háttérben a dolgát végző kutyával), érkezésük, ismerkedésük a falusiakkal (az egyik színész nő ruhát kér kölcsön a házigazda cigányasszonytól) –, miközben a spontaneitás illúzióját kelti, megjeleníti, sőt elemzi a már jelzett filmkészítési dilemmát is. Az analízis egyre jobban kiteljesedik, amikor a színészek elkezdik játszani a lótolvaj Csulánó és az áruhás Mátyás király történetét. A kamera, miközben látszólag a színészekre összpontosít, tapintatosan pásztázza a játékba bevont falusiak arcát, reakcióit. A filmnek olyan pillanatairól van szó, amelyek során nemcsak a két kultúra közötti párbeszédnek, hanem egyfajta egybeolvadásnak is tanúii lehetünk. A lényeg tehát a közös játékban való feloldódás és elmélyedés, amely megszünteti a kamera jelenlétét, egyszermind felvillantja az alapidilemma – tágabban értelmezve akár az osztársadalmi probléma – megoldási lehetőségét. (Mindez majd az esküvő és a lakodalm jelenetsorában teljesebb ki.)

Közben a stáb jelenléte mellett a stábtagek „kilétére” is utaló állandó „kiszólások”, jelzések, gesztusok, mozdulatok felerősítik a kölcsönös elfogadás, befogadás eufórikus hangulatát. Mindennek emblemikus megjelenítése például a Tilos Rádió pólóját viselő, cimbalmon játszó idős cigány férfi vagy az egyik alkotó, Czabán György a pap szerepében. A jelenetsor (egyszermind a film) tetőpontja pedig annak felismerése, hogy a történet elején feltűnt Jankó „valójában” Mátyás király fia. A tévériporterek reakciója újabb fölülírás, az öntudatos narráció fontos része, egyben a cselekmény szálainak továbbviteléhez nélkülözhetetlen dramaturgiai fogás: „Jankó, az a Mátyás királynak a fia; hát ez nem igaz! Szarok a néprajzra, szarok a folklórra, szarok a szociális helyzetre, megfogtuk a témát...”

Közben Jankó megszőkteti a menyasszonyt, elloppja a börtönigazgató autóját, és elindul Budapestre „szerencsét próbálni”. Innentől a történet kissé hosszúra nyúlt megoldásában a hangsúly a film és készítőinek sorsára tevődik át: a lezárás a bűnügyi film, a televíziós riport, az ismeretterjesztő dokumentumfilm és – továbbra is – a mesefilm sémáit ütköztetve, kifordítva halad lassan a megoldás felé.

Az ‚Országalma’ elbeszélsmódjának legfőbb paramétere az abszolút fiktív népmesei elemek és a dokumentumfilm valóságábrázolásának egymásra vetítése, amely egy teljességgel önálló stilisztikai rendszer kialakítását teszi lehetővé. Ezt gazdagítja még a végtelékig fokozott öntudatos narráció, a spontánnak tűnő „film a filmben” szerkezet.

Pálosék filmje azonban nem csak az elbeszélsmód esetlegesnek tűnő, mégis végtelenül precíz kialakítása miatt rendkívül fontos alkotás; a szemléletmód megválasztása és tetten érhetősége legalább ennyire megkülönbözteti a roma kultúrával valamilyen szempontból foglalkozó játékfilmek sorától. A már említett alapkérdés újabb és újabb megfogalmazási módja, a megoldási kísérletek sora, az eseményekben főszerepet játszó sajátos viszony kialakítása a stáb tagjai és a falu közössége között válik kirívóvá. A hiteles dokumentumfilmzés és fikcióteremtés nehézségei ugyanis a romák ábrázolásánál mintha megsokszorozódnának. Ez többféleképpen magyarázható, leginkább talán a szegénység megmutatásának rendkívül kényes problémájával, valamint a sztereotípiák felszínre kerülésének szinte megoldhatatlan nehézségeivel. Pálosék őszinte és tapintatos közeledési módja azonban lehetővé teszi a felbukkanó csapdák elkerülését. Az a figyelem, amely a filmzésnek a falu közösségére tett hatására irányul, a kész anyagon is tapinthatóvá válik. A már említett kölcsönös elfogadás/befogadás elméletiről gyakorlati szintre emelkedik; egyfajta sorsközösség alakul ki a közös játék résztvevői között. Erre némileg leegyszerűsített magyarázatot ad a független filmzés, az alternatív kultúra hányatott sorsa, de

még inkább az ezt vállaló művészeknek a munka – azaz a lefilmezett emberek – iránt érzett felelősségtudata.

A cigányok ábrázolásánál megszokott sztereotípiák az „Országalmá”-ban is fellelhetők, de gondosan megválasztott szövegkörnyezetben, idézőjelbe téve. A központi motívum, a lopás, egyrészt állandó humorforrásként, másrészt realizisztikusan motivált, a szegénységből eredő kényszerként szerepel. A film elbeszélésmódja, a „film a filmben” szerkezet módot ad arra, hogy a romák ábrázolásában kétfajta diskurzus jöjjön létre: a mesén belül a farce-ra emlékeztető vaskos humor célpontjai lesznek, így a stilizáltság miatt nem fegyverként működnek a sztereotípiák; a keret pedig (a Csulánót felidézni igyekvő riporterek anyagában és a csenyétei forgatáson való részvétel) a dokumentumfilmezésnél is szokatlanul őszinte, tapintatos felvételek készítésére ad módot.

A romákat szerepeltető filmek általában a másság hangsúlyozott elemzésével és indoklásával közelítenek a többségi/kisebbségi kultúra közötti eltérések bemutatásához. Az „Országalmá”-ban azonban eleve más kérdésfeltevessel állunk szemben, ezért sem emelik ki a cigány kultúra elemeit. Az „egybeolvadás” megfogalmazása és a csoportkép – a film végén elhelyezett mottóként – azt sugallja: „De kár, hogy nincsenek itt a csenyéteiek: mindenki rajta lenne, a pestiek és a csenyéteiek is.”

Csenyéte a (film)oktatásban

A Csenyéte-trilógia, különös tekintettel az „Országalmá”-ra, olyan „eszmények” megvalósítása felé tesz jelentős lépést, amelyeknek legalább a megfogalmazása joggal elvárható lenne a multikulturalizmus korában. A kisebbségek (kiváltképp a romák) médiareprezentációjáról több elmarasztaló írás született. Rendkívül összetett kérdéssről van szó, bizonyos metszetére azonban érdemes kitérnünk, nevezetesen az egyik új iskolai tantárgy, a Mozgóképkultúra és médiaismeret ilyen irányú tartalmi és szemléleti vonatkozásaira. *Bényei Judit* egy 1998-as multikulturalizmus-konferencián Debrecenben „Mozgóképkultúra és multikulturalizmus az oktatásban” címmel tartott előadást. A téma vázlatos áttekintése és néhány médiaismereti tankönyv alapján arra a következtetésre jutott, hogy „a magyar tankönyv csaknem kizárólag az esztétikai, filmelméleti szemszöveget vallja magáénak. Ebből is következik (talán elsősorban ebből), hogy szinte egyáltalán nem reflektál a globálissá váló kommunikációs rendszerek kulturális reprezentációkat létrehozó természetére, amit az előző két könyv [egy angol és egy amerikai tankönyv – a szerző megjegyzése] mondhatni kiindulópontjának tekint. Ebből adódóan a Hartai–Muhi-féle könyvtől (6) a multikulturális szemlélet is meglehetősen idegen.” Majd egy 1999-es kiegészítés szerint: „A konferencia óta eltelt másfél évben (1999 végére) számottevő változásokat éltünk meg a Mozgóképkultúra és médiaismeret tantárgyi szemléletében. Ha a tankönyvkiadásban még nem is érezhető, de a tanárképző tanfolyamokon és a tantervi ajánlatokban már határozott hangsúlyt kap a média reprezentáció problémája és annak társadalomtudományi értelmezése. Így, lassú változások eredményeként, várhatóan mégis egyre nagyobb teret kap majd a közoktatásban is a multikulturalizmus gondolata.”

Ezeknek a hiányosságoknak az említését azért tartom szükségesnek, mert véleményem szerint az „Országalma” – a két dokumentumfilmmel kiegészítve – kiválóan alkalmas a multikulturalizmus gondolatkörének mint a mozgóképi reprezentáció problémáinak tanórán történő feldolgozására. A filmnek több olyan – az elemzés alapján talán nyilvánvaló – összetevője van (a meseformától kezdve az alternatív kultúra intenzív jelenlétéig), amely miatt megfelelhet a fenti céloknak. A dokumentumfilmek pedig számos további „szemléltető” anyagot tartalmaznak, így segítségükkel a multikulturalizmust meghatározó diskurzusok (az idegenség, az identitás, a kultúra és a politika) kiválóan megközelíthetők.

Jegyzet

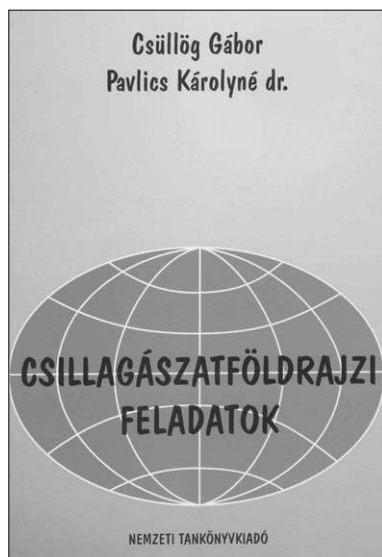
- (1) A szociológiai kutatásokat, a reformiskola módszereit, a Csenyétére látogató tudósok, művészek, pedagógusok visszaemlékezéseit a *Csenyéte antológia* tartalmazza (Kereszty Zsuzsa és Pólya Zoltán [1998. szerk.] Csenyéte – Budapest – Szombathely). Az Iskolakultúrában két írás jelent meg Csenyétéről: Pólya Zoltán visszaemlékezései *Kilenc év Csenyétén* címmel (1999. 12.) és Várnagy Elemér recenziója: *Csenyéte antológia* (1999. 5. 97.).
- (2) Ladányi János – Szelényi Iván: Adalékok a csenyétei cigányság történetéhez. In: *Csenyéte antológia*. 9.
- (3) F. Havas Gábor: Csenyéte-blues. In: i. m. 32.
- (4) Bordwell, David (1996): *Elbeszélés a játékfilmben*. Magyar Filmintézet, Budapest.
- (5) I. m. 332.
- (6) Hartai László – Muhi Klára (1998): *Mozgókép kultúra és médiaismeret*. Korona, Budapest.

Pócsik Andrea

Pálos György (1997, rendező, operatőr): *Országalma*. Színes magyar játékfilm. 90'

Pálos György (1995, rendező, operatőr): *Csenyétei iskola* (Iskolák a láthatáron c. sorozat). Színes dokumentumfilm. 30'

Czabán György – Pálos György (1998–99, vágó-rendező): *Csenyétei variációk*. Színes dokumentumfilm. 40'



A Nemzeti Tankönyvkiadó könyveiből