

*Szőke Dávid Sándor*

Nyíregyházi Egyetem

## Interszekcionális diszkrimináció és ellenállás Mihaela Drăgan (*A nő beszél* című monodrámájában<sup>1</sup>

### Bevezetés

Mihaela Drăgan (*A nő beszél* című darabja egy volt azon négy monodráma közül, amelyet Budapesten a Stúdió K Színházban 2017. július 27-28-án a Független Színház Magyarország „Roma hősök” című Roma Storytelling Fesztiválján láthatott először a magyar közönség.<sup>2</sup> E kulturális rendezvény célja volt a drámákban rejlő személyes történetmesélés által a figyelmet a roma dráma hagyományaira és értékeire, valamint az Európában és az Egyesült Királyságban élő roma közösségeket érintő társadalmi és kulturális kérdésekre irányítani. A négy monodráma – a fesztiválon Drăgan darabján kívül Alina Șerban *Felelősségem tudatában kijelentem* (2019), Dijana Pavlovic *Beszélj, életem!* (2019) és Richard O’Neill *A legnehezebb szó* (2019) című darabjai mutatkozhattak be – olyan roma nők történeteit mesélik el, akik különféle történelmi és társadalmi helyzetekben való hősiek helytállásukkal képesek voltak változást előidézni maguk és környezetük életében. E művek jelentőségét adja, hogy egyrészt lehetőséget teremtenek a roma alkotók számára saját hangjukon számot adni életük eseményeiről, másrészt a hősiséget fókuszba állító narratívájukkal alternatívát adnak a többségi társadalomban ábrázolt „cigány”-sztereotípiákra.

A 2014-ben Drăgan által alapított romániai roma feminista Giuvlipen színtársulat, a sztereotípiák leépítésével alternatív romaképeket kíván létrehozni a roma alkotók művészetében, harcolva a többségi társadalom cigányellenes magatartása és a romák közéletben elterjedt negatív reprezentációi ellen. A társulat neve cigány nyelven feminizmust jelent, a társulat azonban az afroamerikai író, Alice Walker által kidolgozott

---

<sup>1</sup> A tanulmány a Magyar Állami Eötvös-ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>2</sup> A Független Színház Magyarország 2017 óta évente rendezi meg a világon egyedülálló nemzetközi roma színházi találkozóját. A fesztiválon számos európai roma alkotó mutatkozik be önálló darabbal, melyek célja felhívni a közönség figyelmét a roma színház és kultúra értékeire.

„womanist” elgondolását követi, mely minden nőt magába foglal és rámutat a fehér feminizmus hatáira, valamint a roma nők társadalmi és kulturális mozgalmakból való kizárására (Lukács 2018, 1-2). A társulat alapítói és tagjai fellépéseiket „gadje” gyakorlatokként azonosítják, utalva ezzel a romákkal kapcsolatos elméleti módszerekre, melyekkel kiközösíthető a szubjektum-objektum pozíció† (Lukács 2018, 13). Mihai Lukács szerint e „gadziológiai perspektíva” a reflexivitásnak köszönhetően az etnikumok közötti dinamika mindkét pólusán remekül működik (Lukács 2018, 4). E megközelítés mind a különbözőség hittételét, mind pedig az etnikai színvakságot elvetette, s azokat a művészeti formákat kívánta felderíteni, amelyek éles bírálatot mondtak az etnikai identitás konstrukciónak hegemon narratívái felett (Lukács 2018, 4).

Ennek megfelelően a társulat által színre vitt művek, köztük a *Ki ölte meg Szomna Grancsát?* (2021), a *Gadjo Dildo* (2015), a *Városi test* (2018), a *Kék/Narancssárga* (2018), a *Kali Tras* (2018), a *Sara Kali – Black Madonna* (2020), valamint *(A nő beszél)*, az interszekcionális diszkrimináció, a szexizmus, a szexkereskedelem és a roma nők domináns férfinarratívákban fellelhető hiperszexualizációjának kérdéseivel foglalkoznak. E darabok „radikálisak” abban az értelemben, hogy éles kritikát gyakorolnak a többségi társadalom cigányellenességével és a roma közösségekben fenntartott patriarchális hagyományokkal szemben, s olyan témákra irányítják a közönség tekintetét, mint a depresszió, a testi és lelki egészség, valamint a bűntudat és a gyász.

Mihaela Drăgan *(A nő beszél)* című monodrámája egyszerre dokumentarista és lírai hangnemben mesél a roma nők léttapasztalatairól, valamint a korai házasság, a roma családok patriarchális erőviszonyainak és a külső társadalom diszkriminatív tekintetének problémáiról. Félig román, félig roma alkotóként Drăgan mindkét etnikai identitását szeretettel öleli magához, s darabja egyszerre táplálkozik a különböző, roma nőkkel készült interjúkból és a szerző személyesen megélt tapasztalataiból. A dráma négy hőse így azon roma nőkkel szembeni tiszteletadás jelképeinek tekinthető, akik alternatívát kívánnak találni a roma nőket társadalmi nemi, etnikai és gazdasági szinten érintő társadalmi nyomásra. Ezáltal a darab az önkifejezés és a szabadság új formáit mutatja meg a roma nők számára, miközben kendőzetlen őszinteséggel beszél az őket tárgyiasító patriarchális hatalmi rendszerekről. Roma alkotóként Drăgan szándéka ellenállásra buzdítani nőtársait a többségi társadalom egzotizáló, cigányellenes tekintetével és a roma családokon belüli patriarchális hagyományokkal szemben, ezzel esélyt adva a marginalizált roma művészek számára, hogy saját hangon mutassák be történeteiket, ezzel ellennarratívát szolgáltatva a többségi társadalom sztereotip ábrázolásaival szemben.

## A cigányellenesség dimenziói és színházi alternatívái

A színház, ahogyan a kultúra egyéb médiumai is, a cigányellenes és egyéb rasszista attitűdök kialakításának és terjesztésének egyik domináns terepe. Ugyanakkor a színház, mondja Mihaela Drăgan, olyan támaszpont is, amely a roma alkotók számára eszközként szolgál saját tapasztalataikról őszintén vallani, identitásukat szabadon és boldogan vállalva ellenállást tanúsítani a többségi kulturális narratívákkal szemben: „sok büszkeséggel és örömmel tölt el bennünket, hogy romák vagyunk a színpadon, és szeretnénk hozzájárulni egy új típusú drámához, amely jobban befogadja a kisebbségeket és a nem fehér színházcsinálókat” (Drăgan 2019a). Hogy erről árnyaltabb képet nyújtsak, tisztázni kívánom a cigányellenesség kortárs megközelítésmódjait, hangsúlyt helyezve a roma nőkkel szemben megnyilvánuló diszkriminatív attitűdökre. Tárgyalni kívánom a korai házasság problémáját, amely éles viták kereszttüzében áll a roma közösségeken belül, s alapvetően a romákkal ellenséges közhangulat egyik forrása.

Markus End (2014) a cigányellenességet a „mássá minősítés” egyik formájaként, azaz az adott társadalmi csoport homogenizáló, esszencializáló és kirekesztő felfogásaként és reprezentációjaként írja le. E felfogás szerint a kisebbség az etnikai és nemzeti többség, a „mi” hasonlóan homogenizált és esszencializált konstrukciójának éles ellentétéként konstruálódik (End 2014, 30). Ennek értelmében a „cigány” vagy más kapcsolódó megnevezések az ezek alatt meghatározott deviáns tulajdonságok hozzárendelése az így megbélyegzettekhez, melyek az artikulálódás pillanatában legitimizálják a megkülönböztető társadalmi struktúrák diszkriminatív gyakorlatait (End 2014, 30). Ennek felismeréseként 2020. október 8-án az International Holocaust Remembrance Alliance a cigányellenességet egy olyan bűncselekményként határozta meg, amelyet „a náci Németország, valamint a fasiszta és a bűncselekményekben résztvevő, szélsőségesen nacionalista partnerek és más cinkosok követtek el” (IHRA 2020). E cigányellenes attitűdök továbbra is széles körű társadalmi és politikai elfogadottságot élveznek, s így akadályozzák a romák és szintók (azaz a főleg Nyugat-Európában élő cigány népcsoportok) integrációját: megfosztják őket a jogokhoz, lehetőségekhez való hozzáféréstől, valamint a társadalmi és gazdasági életben való egyenlő részvételtől (IHRA 2020). Az International Holocaust Remembrance Alliance e cigányellenes magatartás számos megnyilvánulását sorolja fel, beleértve az üldözés és népirtás eltorzítását, tagadását vagy támogatását, a médiában vagy más platformokon kinyilvánított diszkriminatív attitűdök, sztereotípiák és gyűlöletbeszéd fenntartását, valamint a romák és a szintik elleni erőszak felbujtását és legitimálását (IHRA 2020).

E problémák különösen kiélezettek Romániában, ahol a romák az ország legnagyobb kisebbségi csoportját alkotják. Az ENSZ 2022. április 7-én közzétett beszámolója szerint a koronavírus kirobbanása óta a román többség és a roma kisebbség közötti feszültségek fajultak el, s legtöbbször a romákat okolták a vírus terjedéséért (United Nations 2022). Az életszínvonal ugrásszerű emelkedése ellenére számtalan roma közösség él olyan helyeken, ahol az egészségügyi ellátás és más szolgáltatások általuk nehezen vagy nem hozzáférhetőek (United Nations 2022). Ehhez társulnak a rendészeti szervek által elkövetett visszaélések, az oktatás alapvető hiánya, valamint a szélsőjobboldali csoportok romákkal szemben használt gyűlöletbeszéde.

E cigányellenes magatartások egyik következménye a roma nőkre vetülő férfitekintet, amely jelentős szerepet játszik a roma nők rendszeres szexuális zaklatásában és a roma szexkereskedelem Európa-szerte való terjedésében. Ahogy Kóczé Angéla (2016) állítja, az olyan kultúrában gyökeret verő művek, mint Prosper Mérimée *Carmen*-ja és Bizet *Carmen*-adaptációja erős gyökeret vetettek a roma nők társadalmi és kulturális megítélésében, akiket a többségi társadalom mindmáig veszélyesnek és fenyegetőnek tart. *Missing Intersectionality: Race/Ethnicity, Gender, and Class in Current Research and Policies on Romani Women in Europe* (2009) című tanulmánykötetében Kóczé Kimberlé Crenshaw (1989) interszekcionális diszkriminációval kapcsolatos elméletére támaszkodik, aki e fogalmat a faji, nemi vagy társadalmi hovatartozásuk miatt hátrányt szenvedő társadalmi identitásokra (elsősorban fekete nők) társadalmi pozíciójának megragadására használta. Könyvében Kóczé kifejti, hogy a roma nők az őket elhallgattató és elfojtó többrétegű egyenlőtlenségek kiszolgáltatottjai, s bár ezek az egyenlőtlenségek egymástól eltérő súllyal vannak jelen minden roma nő életében, léteznek olyan általánosnak minősíthető szokások, mint például a középiskola elhagyása, a munkanélküliség, az alacsony foglalkoztatás, vagy a nemi életüket fenyegető közösségen belüli és a többségi társadalom által gyakorolt erőszak (Kóczé 2009, 23).

E trendek közé tartozik a roma közösségekben hagyományosnak mondható korai házasság problémája, amelyet Alexandra Oprea (2005a) az államilag támogatott strukturális marginalizációval hoz összefüggésbe. Oprea szerint nem pusztán a patriarchátus, hanem a korai iskolaelhagyás, a munkanélküliség és a szegénység jelentős mértékben hozzájárulnak a szülők döntéséhez, hogy lányaikat minél hamarabb férjhez adják (Oprea 2005b, 141). A romákkal szemben nyilvános diszkurzusokban alkalmazott interszekcionális diszkrimináció ellenben a korai házasságot inkább hagyományok barbár sajátóságaként igyekszik elkönyvelni, amely így teljességgel kiszorul az állam felelőssége alól, ugyanakkor tovább szítja a roma nőkkel kapcsolatos előítéleteket (European Roma and Travellers Forum 2014, 9).

Következésképp, bár a korai házasság kérdése rendkívül megosztja a roma közösségeket, az ezeken belül folyó ellenállások felett a tömegmédiá és a romákról szóló többségi kulturális diszkurzus teljes vakságban szenved. Ahogy Oprea mondja:

A korai házasságról szóló vitát az ennek gyakorlatával szemben tanúsított roma ellenállás teljes figyelmen kívül hagyásával fogalmazták meg, s ezzel a feminizmust a nyugat/fehérek agyszüleményeként ábrázolták. A média egyetlen roma feministát sem hívott interjúra, hogy álláspontjukat fejezzék ki az üggyel kapcsolatban. A gyermekházasságot a romák által szentesített (visszamaradott) gyakorlat fekete-fehér példajaként ábrázolták. A valóság ilyen elferdítésének eltörlése a romák részéről csupán belső ellenállásuk minden jelével valósulhat meg. Továbbá, a roma kultúra csonkaként való ábrázolásának helyében azokat a roma nőket helyezték két tűz közé, akik rendes körülmények között tiltakoztak volna a gyakorlat ellen. (Oprea 2005b)

A korai házasság gyakorlatával kapcsolatos kritikájában Oprea azt a mögöttes felvetést vádolja, amely szerint a roma kultúra a többségi társadalomtól elszigetelt, légtüres térben helyezkedik el, hiszen ezek a megközelítések teljességgel figyelmen kívül hagyják a többség és a kisebbség között folytatott kommunikációt. Mi több, a rasszizmus, a szexizmus és a szegénység ezáltal közös erővel tántorítják el a roma nőket attól, hogy az általuk tapasztalt csoporton belül és a külső társadalom által gyakorolt nemi elnyomásról merjenek vallani (Kóczé 2009, 23). A roma közösségen belüli gyakorlatok megértéséhez alapvető tehát, hogy felismerjük a többségi rendszerek kijelentéseinek és intézkedéseinek interszekcionális természetét. Ennek következtében a roma nők lehetőségeinek javítása, melyek erőt adhatnak számukra hallatni saját hangjukat, s így a társadalom és a politika aktív részeseivé válniuk, nem pusztán a nemek közötti egyenlőségre, de a nem-romákkal való párbeszédre is pozitív hatást fejthet ki.

A nyilvános párbeszéd csarnokaként a színház nem pusztán a romákkal szembeni sztereotípiák felhangosításának, a fehér alkotók által megálmodott negatív tipológiák és romantikus karakterek számára adhat szállást, de a helyüket testükkel és hangjukkal visszakövetelő roma művészek számára is (Drăgan 2019a). A roma szerzők által írt és színpadra állított drámák a nem-roma közönséget önreflexióra készíthetik, míg a roma közönség számára lehetővé teszik megismerni saját kultúrájukat és történelmüket (Illés, et al. 2020, 48). Mi több, a színpadi tér „itt és most” -jában mozgó, sokszor szélsőséges történelmi pillanatok felidéző jelenetekben döntéseket hozó és környezetükért felelősséget vállaló drámai

hősök sikere vagy kudarca a roma közönség számára lelkesítő erővel hathat és aktív társadalmi szerepvállalásra készítheti azt (Illés, et al. 2020, 48).

## Hagyomány és önvállalás között

Alapításának éve óta a Giuvlipen társulat tagjai különféle színházi előadásokon és fórumszínházi workshopokon tárgyalják a roma közösségek és egyének által a mindennapokban tapasztalt problémákat. A társulat tagjai határozottan elutasítanak minden olyan jelzõt, amely õket a „társadalmi” vagy „aktivista” színház kategóriájába zárna õket, s mûvészi krédójukat inkább a társadalmi felelõsséggel bírõ, a roma mûvészet értékeit magasfokú profizmussal közvetítõ előadások megteremtésében határozzák meg (Roşu 2021, 4). Ezeknek az előadásoknak alapvetõ feladata az előfeltevéseken alapuló realista ábrázolás igényeinek felszámolásával összhangba hozni „a kritikai korrelációk játékát a reprezentációval, abban a közös univerzumban, melyben a romákat sztereotipizáló és a sztereotipizált romák léteznek” (Lukács 2018, 47). Ahogy Mihaela Drăgan mondja, a többségi társadalom mûvészi gyakorlatának szellemében fogant, magukat „dokumentarista színháznak” valló színpadi produkciók egyik legkirívóbb sajátága, még akkor is, ha a roma közösségek igaz történeteinek alapulnak, hogy a darabokban fellépõ színészek általában nem romák. E gyakorlat, amelyet Radmila Mladenova „cigány maszknak” nevez (Mladenova 2022, 6), egyrészt a kiváltsággal bírõ fehér többség szemszögébõl a roma közösségek nevében beszél e közönség számára a romákat érintõ problémákról, másrészt a dramaturgiáikkal és jelmezeikkel híven követik a sztereotip „cigányábrázolásokat,” a maguk hasznára fordítva a romák életének intim részeit és szenvedéseiket (Drăgan 2019a).

A Giuvlipen projektjei és az általuk színpadra állított darabok ekképp tekinthetõk a romák, s különösen a roma nõk társadalmi, gazdasági és politikai marginalizációjához köthetõ diszkriminatív magatartásmódra adott feleleteknek. A Giuvlipen előadásai és workshopjai ellenállásra buzdítják saját közösségüket, s a történetmesélés teremtõ erejével elõhívják a többség által elfojtott hangokat. Maria Alina Asavei (2022) szerint így a Giuvlipen a roma nõk számára azokat az episztemikus forrásokat teszi hozzáférhetõvé, „amelyekre saját helyzetük megértésének folyamatában támaszkodhatnak” (Asavei 2022, 12). Az egyes darabok háttéréül interjúra hívott roma nõk sorsának elmesélése biztos szerkezetül szolgál a hiteles színpadi megjelenítés számára. Továbbá, ezek a történetek szuggesztív erejük által változásra sarkallhatják a mindennapi életben áldozati szerepkör szerint élõ roma nõket.

A társulat egyes darabjai az ellenállás hõsi történeteiként olvashatók. *A Ki ölte meg Szõmna Grancsát?* apropóját egy hargitai magyar-román tinédzser

öngyilkossága adja, akinek végzetes tette a rasszista iskolai rendszer elleni lázadásra bírja a vele egykorúakat. A *Gadjo Dildo* a cigányellenes szexista tekintet nyomása alól kitörő roma nők előtt tisztelgő kabaré performansz. A *Kali Tras* a romániai roma holokauszt megrendítő témáján keresztül állít emléket a roma közösségek áldozathozatala előtt. A *Sara Kali: The Dark Madonna* a romák védőszentjéhez intézett fohász a társadalom cigányellenes megnyilvánulásaival szemben. A *Kék/Narancssárga* egy elmegyógyintézetben kezelt nő történetén keresztül mutat rá a pszichiátria patriarchális intézményére.

(A nő) beszél a többségi társadalom által „cigány problémaként” rögzített korai házasság témáján keresztül rendkívül széles palettán tárgyalja a roma nőket a mindennapokban ért interszekcionális diszkrimináció problémáját. A darabban megjelenő három női karakter, Maria, Calafiro és Roxana a hagyományok és az egyéni döntések mentén jelenítik meg e problémát. Maria a hagyományos elvárásokkal szemben a számára egyéni kiteljesedést jelentő karriert előtérbe helyezve a roma hagyományokkal szemben a késői, kölcsönös érzelmeken alapuló házasságot választja. Calafiro hűen követi a hagyományokat, s történetével Drăgan a roma közösségeken belüli nemi egyenlőtlenségeket domborítja ki. Roxana, a lázadó tinédzser menedéket a család nyomása és a korai házasság ellen az adventizmusban talál menedéket.

A kényszerházasság kérdése Drăgan számára különösen érzékeny, hiszen a roma közösségek jellemzően nem beszélnek nyíltan családi szokásaikról, hogy elkerüljék a velük kapcsolatos sztereotípiák megerősítését, különösen a korai házasság témájában (Orsós 2021). Ez a hallgatás egyfajta önvédelmi stratégia is lehet, hiszen nagyon kevés roma család tartja fenn ezt a hagyományt, és még kevesebben vannak, akik bármilyen összefüggést látnának a korai házasság gyakorlata és a romák évszázados romániai rabszolgasága között (Orsós 2021). A darab célja egyrészt a tévhitek eloszlatása, miszerint a korai házasság kifejezetten a cigány közösségekre jellemző, másrészt a figyelem ráirányítása azokra a történelmi és társadalmi tényezőkre, amelyek e gyakorlat fennmaradásához vezettek egyes családokban.

Románia többségi társadalma által elhallgatott történelmi tény, hogy a román fejedelemségekben élő romák születésüktől kezdve a fejedelem, a kolostorok és a bojárok tulajdonát képezték (Achim 2001, 16-104). Ahogy azt az 1831-ben Moldvában és Havasalföldön elfogadott szervezeti szabályzat kimondta, „a cigányok csak rabszolgának születnek; aki rabszolgaanyától született, az is rabszolgává válik” (Petcut 2006). Tulajdonosaik szabadon rendelkezhetek rabszolgáik felett, s a gyilkosságot kivéve bármit megtehettek velük (Petcut 2006). E törvénykezés jelentős mértékben szabályozta a

cigányok házasságát és az általuk szült gyermekeket (Marushiakova-Popov 2009, 97). Házasságkötésre pusztán a tulajdonos engedélyével kerülhetett sor, s a fiatalok házasságát különösen ösztönözték mind a roma családok, mind uraik. Nicolae Valeriu (2009) szerint ennek legfőképp két oka ismert. Egyrészt a korai gyermekvállalás a tulajdonos érdekeit szolgálta, aki a minél több gyermek születésétől vagyona gyarapodását remélte. Másrészt a lányok kora serdülőkori frigyével a szülők igyekeztek megelőzni, hogy a gazda szemet vessen rájuk, s a tulajdonossal való szexuális együttléteből származó félvér gyerekek születésével mind a nem roma, mind pedig saját környezetük száműzöttjeivé váljanak.

*(A nő beszél)* drámai erejét a romák rabszolgaságának történetében gyökerező intézményesített diszkriminációs gyakorlatokkal szemben fellépő felelősség felmutatása és az áldozati létforma levetkezésére való buzdítás adja. A különféle élethelyzetekben megszólaló női hangok, melyek mindegyikét a szerző roma nőkkel folytatott beszélgetései ihlették, főként a szervezett házasság és a korai iskolaelhagyásból adódó kilátástalan élethelyzetek témáját a dokumentarista és a balladaszerű mesélés eszközeivel hallatják hangjukat. A darabban megfogalmazott kérdések Roşu (2021) szerint többek között a következők: Hogyan beszélhetünk a roma közösségekben való patriarchális viszonyokról anélkül, hogy ne esnénk bele a sztereotípiák újratermelésének csapdájába? Hogyan vállalhatjuk büszkén a saját identitásunkat, ha arra fájó bélyeget nyomnak mind a többségi társadalom cigányellenes megnyilvánulásai, mind pedig a közösségen belüli egyenlőtlen erőviszonyok? Mennyire lehet etnikai identitásunk része az a közösség, amely magatartásával aláássa azt? Hogyan oldható meg a különböző hagyományokkal és követelményekkel/elnyomó attitűdökkel rendelkező közösségekből származó két identitás közötti ellentmondásos viszony (Roşu 2021, 24)?

A választ e kérdésekre Drăgan darabjáról szóló kritikájában Herczog Noémi a személyesség, az alkotói önreflexió és önironikus jelenlét teremtő erejében látja (Herczog 2017). Ennek zászlaja alatt ölt formát a darab gerincét alkotó szellemiség, amely a szerző életútját az általa megidézett többi női karakter sorsába illesztve beszél a patriarchális alapon működő roma közösségek hagyományaihoz való ragaszkodás és a szabadon megélt egyéni élet közötti választás dilemmájáról.

A dráma felvezetésében Drăgan egy „gádzsóval” való szerelmi kalandját eleveníti fel, s miközben csipkelődő játékot űz a cigányellenes tekintet romantikus és egzotizált roma nőképevel, félelmet nem ismerve vállalja a személyes történet intim jellegéből fakadó kiszolgáltatottságot. Drăgan személyes története abból az alapvető dilemmából indul ki, hogy félig román, félig roma származású nőként hogyan azonosulhat a roma tradíciókkal vagy tagadhatja meg azokat, amikor a többségi társadalom szemében ő maga



az „egzotikus cigánylány” marad. Ez a beszédhelyzet Drăgan számára megfelelő keretet ad a többi roma nő történetének elmeséléséhez, hiszen ily módon a közönség figyelmét a roma közösségek sokszínűségére irányítja, s mint ahogy a szerző vallja, „nem lett volna helyes hagynom feltárni a többi nő történetét anélkül, hogy először magam kerülnék kiszolgáltatott helyzetbe, s anélkül, hogy az én személyes történetemet másokéval együtt bírálják el” (Iancu 2017). Következésképpen a drámában megszólaló női hangok kivétel nélkül a határ két oldala között ingáznak, az egyik oldalon számot vetve a roma nők egyéni szabadságát korlátozó szabályrendszerekkel, míg a másik oldalon határozott ellenállást fejtve ki azokkal szemben.

A Drăgan által megidézett első női hang Mariáé, egy huszonéves újságíróé és történelemtanáré, aki pozitív hangon mesél férjével, Sergiival a roma hagyományok aspektusából kései házasságáról, s azokról a tizenhárom-tizennégy éves tanítványairól is, akik

[I]legnagyobb meglepetésemre egyáltalán nem akartak karriert csinálni, ám ennél még jobban megdöbbenett, hogy mennyire felkészültek az anyaságra, arra, hogy feleségek legyenek, mert erre voltak nevelve. Tudtak kenyeret sütni, meszelni, gyereket nevelni, velem ellentétben fantasztikusak voltak. Szó sincs arról, hogy boldogtalanok lennének, hiszen fogalmuk sincs, milyen menő dolog a karrier. (Drăgan 2019b, 23)

Maria életútja szöges ellentétben áll a roma hagyományokkal, ezért nem képes releváns példaképként szolgálni e lányok számára, akiknek az egyetlen irányadó perspektíva a család és az anyaság. Herczog szerint Drăgan narratívájának kritikai éle itt mutatkozik meg leginkább, hiszen a fiatal generáció érdekében, minden előítéllettől mentesen képes szembesíteni a patriarchális életfelfogásába ragadt, saját normarendszerét kötelező érvényűvé tett hagyományok követőit (Herczog 2017).

Egy másik történetben Drăgan egy házasságtörő „khelderas” (üstfoltozó roma) nő tragédiáját eleveníti fel, metsző bírálatot mondva a konvenciók mentén fenntartott kultúrák felett, amelyek egyensúlyuk fenntartása érdekében könyörtelen büntetést szabnak ki azok számára, akik a maguk szabadságigényével megbolygatják rendszerüket (Drăgan 2019b, 26). A szabadság iránti sóvárgás fájdalmit fejezi ki a narratívába ágyazott „A házasságtörő nő, akinek elment az esze” című dal, amely keserű mementója az árnyak, amelyet a rendszerrel szembe szegülőeknek kell fizetniük tettükért:

Eladom az összes könnyemet,  
Ha nem megy nektek a sírás.  
Csak nem tudom, mennyibe mérhetem,  
Egy biztos: nem kérek alamizsnát.

Ám ha egyikőtök kedvesnek talál,  
 Nem mérem pénzben könnyeimet,  
 Neki ajándékozom az összeset,  
 Elvégre mind szerelemkönyvek. (Drăgan 2019b, 26-27)

Ez a vers összecseng a roma nőknek a közösségeiken belül, illetve nem-roma közösségekben szerzett tapasztalataival, amelyek patriarchátusa rideg előírások mentén kontrollálja és nyomja el szexualitásukat. A költői hang ezáltal a hosszú ideig némaságba burkolózó áldozatok egyéni és kollektív sorsát szólaltja meg, továbbá leleplezi a csoportokon belüli hierarchiákat, amelyek kivetik magukból a szolgáson alapuló törvényeikkel szemben ellenállókat.

A nemi egyenlőtlenségek különösen szembeötlőek a konvenciókon nyugvó roma közösségekben élő férfiak és nők öltözködési szokásait tekintve. Drăgan drámájában a megszólaló negyedik nő, Calafiron, a cigányvajda menyé hangja a tisztaságról és az öltözködésről való hagyományos roma nézetek felidézésével rávilágít azokra a gyakorlatokra, amelyek szerint míg a roma férfiak mentesülnek a közösségen belül elvárt „dress code” alól, „a nőket arra kötelezik, hogy őrizzék a hagyományokat házon kívül is. Ez a szokás, nem szegheted meg” (Drăgan 2019b, 28). E narratívában a viselet ezáltal a testté tett nőiség patriarchális konstrukciójaként jelenik meg, mely láthatóvá teszi a szakadékot a magasan képzett roma nők között, akik a mindennapokban többnyire nem hordanak cigány ruhát, és azok között, akik a tanulás és a karrier helyett a családalapítás mellett döntöttek. A viselet, mondja Jelena Jovanović, a hagyomány feltalálásaként vagy újra feltalálásaként is értelmezhető, s így a patriarchális konstrukció eszközeként „egyedül a 'cigány' ruha alkotja azokat a nőket, akik romának vallják magukat, hiszen enélkül nem látható a romákhoz való tartozásuk, mint csoport” (Jovanović 2014, 75).

A hagyományok elleni lázadás és az önvállalás sikertörténeteként könnyvelhető el a negyedik női hang, Roxana története. A szerző által „a romák Jeanne d’Arcjának” hívott Roxana Buzauban, egy román falu beás roma közösségében felcseperedett nő, ahol a lányok általában 11-12 éves korukig járnak iskolába, hogy megtanuljanak írni és olvasni, míg a fiúk a román jogosítvány megszerzéséhez kötelező 8 osztályt végzik el (Illés, et al. 2021, 79). Az esküvőn a vőlegény családja sokszor tekintélyes összeget fizet a menyasszony családjának (Illés, et al. 2021, 79). A közösség hagyományai szerint a házasságkötéskor a menyasszonynak szűznek kell lennie, mert szüzessége családja becsületét képviseli (Illés, et al. 2021, 79). Roxana, hogy elkerülje a korai házasság csapdáját, családja elől igyekszik eltitkolni

tizenhárom éves kora óta meglévő menstruációját, majd nagynénje segítségével belép az adventista egyházba. Új hite, melynek szabályai szerint csupán a saját gyülekezetébe tartozó férfihoz mehet feleségül, biztos menedékként szolgál Roxana számára. Ugyan származása és közösségének hagyományai, amelyek megfosztották őt a továbbtanulás és az önmegvalósítás lehetőségétől, eleinte súlyos teherként rakódnak Roxana vállaira, azonban oktatási asszisztensként egy roma gyerekekkel való foglalkozás során döbben rá arra, hogy kellően motiváló és toleráns iskolai környezetben a roma gyerekek számára lehetőség nyílhat képességeik kibontakoztatására.

A darab női történetei rámutatnak arra, hogy az iskolai környezet kulcsszerepet játszik a romákkal kapcsolatos előítéletek felszámolásában, valamint a korai házasság és a roma közösségekben tapasztalható nők elleni elnyomás megfékezésében. Durst Judit (2006) szerint a romák integrációja, illetve ennek hiánya, amelynek meghatározó eleme alacsony iskolázottságuk, közvetlen hatással bír magas termékenységükre (Durst 2006, 115). Rédei Dorottya (2020) megállapítja, hogy az iskola hierarchikus intézmény, amely nem csupán enyhíti, de újratermeli és erősíti is a társadalmi egyenlőtlenségeket. E környezetben az egyének egy tágabb társadalmi berendezkedés mintájára a társadalmi nem, a társadalmi osztály, az etnikum és a szexualitás tengelyei mentén szerveződő hierarchikus mintába rendeződnek, „amelyben a társadalmi csoportok közötti különbség egyben a kevésbé privilegizált vagy kevesebb hatalommal rendelkező csoportok alárendeltségét, hátrányos megkülönböztetését, elnyomását és kirekesztését is jelenti” (Rédei 2020, 73). Mihai Surdu (2002) kutatásának eredménye, hogy Romániában a szegregált oktatás nagyban befolyásolja a tanárok hozzáállását, akik eleve abból a feltevésből kiindulva járnak el, hogy a roma diákoknak semmi esélyük a magasabb szintű iskolai végzettségre. Ugyanakkor a vegyes iskolákban jelentős mértékben előfordul előítéletek és sztereotípiák, mint például a roma és nem roma diákok és tanáraik közötti feszültségek, a megkülönböztetett ültetési rend, döntő szerepet játszanak a roma gyerekek korai iskolaelhagyásában, mondja Surdu. Ennek eredménye, hogy a roma és nem roma diákok közötti szegregációs fal továbbra is fennáll, s hogy a közösségen belüli patriarchális viszonyok újratermelődnek. Minden asszimilációs törekvés ellenére a szülők gazdasági helyzete, alacsony iskolázottsága és az egyes iskolák szegregációs politikája közvetlenül befolyásolják a lányok korai házasságát, hiszen a felsőoktatás nyújtotta karrier kilátásainak hiányában számukra és közösségük számára az egyedüli alternatíva a családalapítás.

E helyzetet Drăgan darabjának egy kulcsfontosságú pillanatában Roxana elbeszélése ragadja meg a legmegrázóbban, amely feleleveníti a tanítónő könyörtelenségét roma tanítványával szemben:

Egyik nap belesöpöpentem egy osztályba, ahol két roma gyerek volt. Az egyik gyerek anyukája épp bejött az iskolába, hogy megkérje a tanító nénit, ültesse el a gyereket az utolsó padból, az ablak mellől, mert nemrég jött ki a kórházból, és nem szeretné, ha újra megfázna. A tanítónő erre azt felelte, hogy megpróbálja, de miután a gyerek anyukája elment, felém fordult, és így szólt: „Nem ültetem át sehova. Ezek edzve vannak, nem halnak meg olyan könnyen!” Nem bírtam beismerni, hogy én is cigány vagyok, de bógve jöttem el onnan, és közben arra gondoltam, vajon miért hiszi ez a nő, hogy a romák kevésbé szenvednek, mint a többi ember. (Drágan 2019b, 35)

Roxana történetének pozitív kimenetele abban rejlik, hogy felismeri az iskolai mikrokörnyezetben a társadalmilag szentesített szabályok mechanizmusait, azokat a követelményeket, amelyek cigányellenes attitűdöket építenek fel, és amelyek a világhoz való viszonyunk alapján befolyásolják önmagunkról alkotott képünket. Ez a felismerés Roxana esetében lehetővé teszi a pozitív identitás kialakulását, amelynek során a „cigány” szó az önellfogadás pozitív mutatójává válik.

Ahogy azt Drágan darabja mintázza, hatékony hősnarratívák felállításával és a színházi nevelési programok segítségével pozitív változás hozható a roma nők és gyerekek életébe. A darab végkicsengése, hogy az elbeszélte női történeteknek „sok helyre el kell még jutnia,” a művészet és a történetmesélés nevelői funkciójára mutat rá. Ennek a narratív pszichológia által is alkalmazott stratégiának Szilárdi Réka (2022) szerint fő szempontja az, hogy a történetmesélés nem csupán bővítheti egy csoportról való ismereteinket, de a hősökkel való azonosulásunk révén akár segít reflektálni is életünk összefüggéseire, hogy átélhessük azokat, és megbékélhessünk múltbeli és jelenlegi érzelmi állapotainkkal, s személyes fejlődésünk jeleként változtathassunk életkörülményeinken.

A történetmesélés kultúránk között kommunikációs és integrációs hídként szolgál, hiszen a narratívák erejének közvetlen tapasztalásával jelentőségteljes kapcsolatokat alakíthatunk ki más közösségekkel. A jungiánus szemléletű Joseph Campbell szerint történeteink szerkezeti szintjein, kultúrától függetlenül, feltűnő hasonlatosságokat lehet fellelni (Campbell 2010; Szilárdi 2022). E szemléletben mítoszaink a kollektív tudattalan archetípusaiból származó alkotásoknak tekinthetők, melyek az „ember” állandó útkeresésének történeteit tartalmazzák (Campbell 2010; Szilárdi 2022). Elbeszélte történeteink kompozíciós szinten annyira hasonlóak, hogy számunkra könnyen megközelíthetők és könnyebb velük azonosulnunk. Zalkai Csenge Virág szerint a személyes történetek elmesélésének hatékonysága abban mérhető, hogy a történetmesélő képessé válik-e empátiát ébreszteni közönségében a drámai hőssel szemben, s a mindennapok tapasztalatában fellelni az egyetemesen emberit (Zalkai, 2019, 87). A

mítoszokon alapuló hősi történetek azáltal válnak azonosulási pontokká, hogy kompozíciós elemeik más irodalmi és popkulturális zsánerekbe is átöröklődnek. Így például George Lucas *Star Wars*- és *Indiana Jones*-filmjeiben, vagy Peter Jackson *A Gyűrűk Ura*-trilógiájában ezek az elemek visszaköszönnek, előrevetítve azt, ahogyan kollektív és személyes élettapasztalatainkat saját narratíváinkban történetekké formáljuk. Szilárdi hasonló következtetésre jut, amikor így fogalmaz:

Gyakorta a saját élettörténeti epizódjaink értékelésénél is ezek a strukturális elemek jelentik a kiindulópontot. A hétköznapi élet rutinját felforgató életesemények esetében hasonló akadályként és megpróbáltatásként éljük meg a ránk váró nehézségeket, feladatokat, amelyeket, ha legyőzünk, akkor erőteljesebb tapasztalatokkal felvértezve visszatérhetünk a normális kerékvágásba. Az olyan hősi utazások, amelyek során a főszereplő kezdetben elbukik, majd végül megigazultan tér vissza a kalandokból, legyőzi ellenségeit, és elhárítja a rá leselkedő veszélyeket, a saját életünk eseményeivel való megküzdésben is megelőző funkciót nyernek, értelmezhetővé teszik a kudarcokat, és motívumokat adnak a további küzdelmekhez. (Szilárdi 2022)

Feminista megközelítésben azonban Campbell hős-modellje rendkívül széleskörű kritikák kereszttüzébe került. Sarah Nicholson (2011) szerint Campbell hős-modellje a vallási, filozófiai és mitológiai hagyományoknak megfelelően a „hősnő” fogalmát a Nő erőteljesebb szimbolikus megjelenítéseinek veti alá, amely a patriarchátus szabta hatalmi struktúráknak megfelelően a „hősnőt” a hőssel szembeni „másként” különös módon éppúgy megtestesíti a gyengeséget és sebezhetőséget, mint az erőt (Nicholson 2011, 190-191). Ugyanakkor, jegyzi meg Nicholson, Campbell mellett szól, hogy elméletével nem zárkózik el az egyéb, alternatív hősi modellektől (191). A campbelli hős feminista modelljét alkotta meg Maureen Murdock (1990), aki szerint Campbell hősmodelljének hiányossága abban rejlik, hogy azokra a kulturális kódokra hagyatkozik, amelyek alapvetően kevesebbnek tekintik a feminint az erőt és aktivitást képviselő maszkulinnal szemben (Murdock 1990). Ennek következtében az idealizált nőképet szem előtt tartó lányok gyakran negatívnak, gyengének és manipulatívknak látják az anyák és nőtársaik által képviselt feminin oldalt, és mindent megtesznek annak elkerülésére (Murdock 1990). Murdock szerint a női hőstörténetek a tapasztalás azon köreiről kellene, hogy szóljanak, amelyek célja begyógyítani a patriarchális hagyományok okozta sebeket, s utat mutatni a nők számára, hogy teljes értékű emberré váljanak (Murdock 1990, 3). Ennek megfelelően Murdock a maszkulin-feminin binárison túllépve a hősiesség fogalmát egy sokkal integráltabb megközelítésben igyekszik konstruálni, ahol e két potenciálban rejlő jellemzők a patriarchális tradíciók sulykolta ideálokkal

szemben egymással kölcsönhatásban létezhetnek bármely egyénben. Az élmények és minőségek spektrumát bejárva így válik Campbell „monomitosza” az emberi tapasztalatok összetettségét és ennek hasonlóan összetett interpretációit magában foglaló „multimitoszá,” így a társadalmi nem, az etnikum/rassz, a gazdasági helyzet és osztály, a szexualitás, valamint a testi-lelki képesség határvonalai mentén értelmezetté.

Az egyéni és kollektív boldogulásukat kereső roma hősnők e mesternarratívái meglehetősen tág teret hagynak az interszekcionális feldolgozások számára, hiszen a női tapasztalás széles spektrumát bejárva a különféle kultúrák mezsgyéin élő nők eltérő etnikumukból, gazdasági helyzetükből és nemükből fakadó egyéni kihívásaira hívják fel a figyelmet. A roma alkotók által színpadra állított művek történetmesélő ereje következképp elsősorban szemlélet- és identitásformáló szerepet töltenek be, hiszen az élethelyzetek és a drámai hősökkel való azonosulás arra készítheti a nem roma nézőket, hogy újra formálják a rasszizmus történetével kapcsolatos elgondolásaikat, ráébresztve őket arra, hogy a rasszizmus nem a múltban megrekedt események sokasága, hanem állandó jelenléttel bír mindennapi megnyilvánulásainkban, és társadalmi és politikai igazságtalanságokban csúcsosodik ki. Továbbá, a történetmesélés az ellenállás egyik forrása, amely támogatja a roma közösséget abban, hogy identitását pozitív önértékeléssel élje meg, s hogy felvegye a harcot a többségi társadalom cigányellenes attitűdjével szemben.

(A nő) beszél szerkezetileg összefogó végső argumentuma az, hogy mások hősi küzdelmeivel való azonosulásunk fő szempontként szolgálhat saját identitásunk elfogadásában és szeretetében. A drámában hangot kapó négy karakter mindegyike történetének aktív felvállalásával nem pusztán szócsóként szolgál interszekcionálisan diszkriminált társai számára, de a közösségeken belüli patriarchális szabályrendszerek és a többségi társadalom strukturális és intézményesült rasszizmusának kritikájával is szolgál, valamint azzal az üzenettel, hogy az egyéni történetekben rejlő sajátos nézőpontok kimozdíthatják a roma nőket determinált léhelyzeteikből.

## Felhasznált irodalom

- Achim, Viorel. 2001. *Cigányok a román történelemben*. Budapest: Osiris.
- Asavei, Maria Alina. 2022. „Artistic memory and Roma women’s history through an intersectional lens: The Giuvlipen Theater.” *European Journal of Women’s Studies* 29(1): 8–22.
- Campbell, Joseph. 2010. *Az ezerarcú hős*. Ford. Varjasi Farkas Csaba. Budapest: Édesvíz Kiadó.

- Crenshaw, Kimberlé. 1989. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics.” *University of Chicago Legal Forum* 1: 139–166.
- Drăgan, Mihaela. 2018. „Roma Artists Telling Stories of Resistance, Not Victimhood.” *HowlRound Theatre Commons*. 2023.01.11. <https://howlround.com/roma-artists-telling-stories-resistance-not-victimhood>.
- 2019a. „From Cultural Appropriation to Self-Representation.” *HowlRound Theatre Commons*. 2023.01.11. <https://howlround.com/cultural-appropriation-self-representation>.
- 2019b. „(A)nő beszél.” In Balogh Rodrigó és Merényi Anna (szerk.). *Roma Hősök*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület & Független Színház Magyarország, 15–38.
- Durst, Judit. 2006. „Kirekesztettség és gyermekvállalás. A romák termékenységének változása néhány ’gettósodó’ aprófaluban (1970 - 2004).” Budapesti Corvinus Egyetem. 2023. 01. 15. [http://phd.lib.uni-corvinus.hu/24/1/durst\\_judit.pdf](http://phd.lib.uni-corvinus.hu/24/1/durst_judit.pdf).
- End, Markus. 2014. *Antiziganismus in der deutschen Öffentlichkeit: Strategien und Mechanismen medialer Kommunikation*. Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma.
- „European Roma and Travellers Forum & Romani Women Informal Platform’Phenjalipe’.” 2014. 2023.01.11. <https://cs.coe.int/team20/cahrom/7th%20cahrom%20plenary%20meeting/item%2004%20-%20ertf%20and%20phenjalipe%20joint%20paper%20making%20early%20marriage%20in%20roma%20communities%20a%20global%20concern.pdf>.
- Herczog, Noémi. 2017. „Then Mange!” *Élet és Irodalom*. 2023.01.10. <https://www.es.hu/cikk/2017-09-15/herczog-noemi/then-mange.html>.
- Iancu, Valentina. 2017. „Tell them about me” *Revista – ARTA*. 2023.01.11. <https://revistaarta.ro/en/tell-them-about-me/>.
- International Holocaust Remembrance Alliance. 2018. „What is antigypsyism/anti-Roma discrimination? Non-legally binding working definition of antigypsyism/anti-Roma discrimination.” 2022.11.11. <https://www.holocaustremembrance.com/resources/working->

[definitions-charters/working-definition-antigypsyism-anti-roma-discrimination.](#)

- „Intersectional discrimination.” 2021. European Institute for Gender Inequality. 2021. 01. 25 <https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1492>.
- Jovanović, Jelena. 2014. „Romani women’s identities real and imagined. Media discourse analysis of ‘I’m a European Roma woman’ campaign.” MA dissertation. Central European University. 2023.01.15. <https://cps.ceu.edu/publications/jovanovic/2014/41669>.
- Király, Kinga Júlia. „A belsővé tett stigmától a self-fashioning.” *Színház.net*. 2019. 07. 1. <https://szinhaz.net/2019/10/23/kiraly-kinga-julia-a-belsove-tett-stigmatol-a-self-fashioningig>.
- Kóczé, Angéla és Raluca Maria Pop. 2009. *Missing Intersectionality. Race/Ethnicity, Gender, and Class in Current Research and Policies on Romani Women in Europe*. Policy Studies Series. Budapest: Central European University Press.
- Lukács, Mihai. 2018. „A hiteles reprezentációról és a roma színházról.” *Játéktér*. No. 3. Ford. Demény Péter. 2023. 01.13. [https://www.academia.edu/44119145/A\\_hiteles\\_reprezentaciอรól\\_és\\_a\\_roma\\_színházról](https://www.academia.edu/44119145/A_hiteles_reprezentaciอรól_és_a_roma_színházról).
- Márton, Illés, Ursula Mainardi, Andrada Rosu, Sebastiano Spinella, Szegedi Tamás és Sonia Carmona Tapia. *Roma Hősök: Módszertani Alapok*. 2020. 12. 02. <https://giuvlipen.com/wp-content/uploads/2020/11/Foundation-bricks-ENG.pdf>.
- Marushiakova, Elena and Vesselin Popov. 2009. „Gypsy Slavery in Wallachia and Moldavia.” In: Kamusella, Tomasz and Krzysztof Jaskulowski, (eds). *Nationalisms Today*. Oxford: Peter Lang, 89-124.
- Mladenova, Radmila. 2022. *The ‘White’ Mask and the ‘Gypsy’ Mask in Film*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing. 2023.01.11. <https://heiup.uni-heidelberg.de/reader/download/989/989-68-98206-2-10-20220518.pdf>.
- Murdock, Maureen. 1990. *The Heroine’s Journey*. Boston, Ma: Shambala Publications.
- Nicholson, Sarah. 2011. „The Problem of Woman as Hero in the Work of Joseph Campbell.” *Feminist Theology* 19 (2): 182–193.



- O'Neill, Richard. 2019. „A legnehezebb szó.” In Balogh Rodrigó és Anna Merényi (szerk). *Roma Hősök*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület & Független Színház Magyarország, 127-136.
- Oprea, Alexandra. 2005a. „The Arranged Marriage of Ana Maria Cioaba, Intra-Community Oppression and Romani Feminist Ideals: Transcending the ‘Primitive Culture’ Argument.” *European Journal of Women's Studies* 12 (2):133-148.
- . 2005b. „Child Marriage a Cultural Problem, Educational Access a Race Issue? Deconstructing Uni-Dimensional Understanding of Roma Oppression.” European Roma Rights Centre. 2023.01.10. <https://www.errc.org/roma-rights-journal/child-marriage-a-cultural-problem-educational-access-a-race-issue-deconstructing-uni-dimensional-understanding-of-romani-oppression>.
- Orsós János Róbert. 2021. „Roma Women on the Way to Self-Realization Performance Excerpts from the Last Four Years of the Roma Heroes International Theater Festival.” *HowlRound Theatre Commons*. 2024.11.14. <https://howlround.com/roma-women-way-self-realization>.
- Pavlovic, Dijana. 2019. „Beszélj, életem!” In Balogh Rodrigó és Merényi Anna (szerk.). *Roma Hősök*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület & Független Színház Magyarország, 105-126.
- Petcut, Petre. 2006. „Wallachia and Moldavia.” Project Education for Roma Children in Europe. Letöltés: 2023.01.15. <https://rm.coe.int/wallachia-and-moldavia-factsheets-on-romani-history/16808b19be>.
- Rédai, Dorottya. 2020. „Roma lányok szexualitása tanár-szemmel Etnikai- és osztályegyenlőtlenségek diszkurzív újratermelődése a középiskolában.” *TNTeF* 10 (1): 67–87.
- „Roma rights advocates warn of rising hate speech: Many ‘don’t even know’ they’re being racist.” 2022. United Nations. 2023.01.10. <https://news.un.org/en/story/2022/04/1115752>.
- Roşu, Andrada. 2021. „Roma Heroes in Action. Trainers’ training case study.” Women for the Future Association (Independent Theater Hungary), the AIIUN, Rampa Prenestina, and Giuvlipen. 2023.01.15. [https://giuvlipen.com/wp-content/uploads/2020/12/Hungary\\_Case\\_Study\\_EN.pdf](https://giuvlipen.com/wp-content/uploads/2020/12/Hungary_Case_Study_EN.pdf).

- Surdu, Mihai. 2002. „The Quality of Education in Romanian Schools with High Percentages of Romani Pupils.” European Roma Rights Centre.
- Szilárdi, Réka. 2022. „Bennünk élő hősök a monomitosz és a narratív pszichológia vonatkozásában.” *Mesecentrum*, Petőfi Irodalmi Ügynökség. 2022.12.12. <https://igyic.hu/esszektanulmanyok/bennunk-elo-hosok-a-monomitosz-es-a-narrativ-pszichologia-vonatkozasaban.html>.
- Valeriu, Nicolae. 2009. „A Problem Brewing: Media Coverage of Roma in Romania.” 2023.01.11. <http://www.media-diversity.org>.
- Zalka Csende Virág. 2016. *Mesemondók márpedig vannak – A nemzetközi mesemondás világa*. Budapest: Pont Kiadó.