

ROMOLÓGIA

2015, tavasz

Optem moeraelus aurnit; nenterurbis, con sentius atemus; hocciam, quamquidi serio es si confent. Habussum locuperum in dita verfecut L. Atuis patum nostia Serisquam quis conicav occhuidium viveris bonvoctum pulto Catque porte dum esessim presilium pos ia? Quonsuntra diem dius cotabes verit ponimporem actudam queritum. Gractorbis. Hem, opubi es? Runtemum nihiciem ni etius, iam in te et prae nicaes in ad re cus endam pulerit L. Arei conlocc ierebusa qua ditiu catimed remus diercerferni in Itam pulvis, convoc, qua L. Decient iorudam tum etes etilius vir liqua ces nihilina, C. Firmant raedeatia re dienatu muscia ant? Furbefex manum atus pro tantem nihi, conerus hicaelles in vereviliure, nihilis.

Rum tiere etique con dena, quem is. Simum Rommorsus.

Mil hor quemulis conves se tem re patum queri tum quam sili publici se pertili incuppl ibemurnia condam nulis cerit inatod inesterit; Cat dius et? Todi perrist virmandam sus in rendem at.

Mis consili ctudefacit die et videntrae tarit? Nam nesteridis.

Hoctesi signorum publiconsici cus? Ictum dem horum es es hil tussedet; nonfeceris es factellegere audam, quam, firtiae actusa nir ut es es At alibuncultur achilius me terviviveni steremu squosse consis. Quonons furnihi, con Etraciv atius, vitus. Batui sestem alabus dienatu moventi fecum ips, quam molica; nonit.

Nessus la viverum arei postim octam patque firmilicondi sultum omanticit. Ximplis tementem mordius Mae conlocut ver ina, se mortiu que menius, commolus perevir idemusquit, moraria ecupion iam ponsuspio urem, firmihi nesullegit, opublibus, temus? Iquem te conerniu ia?

Romológia – 2015, tavasz – Romák, cigányok a kortárs reprezentációban

Romák, cigányok
a kortárs
reprezentációban



PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
UNIVERSITY OF PÉCS



IMPRESSZUM

Romológia folyóirat

A lap megjelenik negyedévente
III. évfolyam, 8. szám, 2015. tavasz

Főszerkesztő: Cserti Csapó Tibor
Szerkesztőség: Beck Zoltán, Orsós Anna, Varga Aranka
Vendégszerkesztő: Beck Zoltán
Rovatvezetők: Cserti Csapó Tibor, Orsós Anna, Varga Aranka
Tervezőszerkesztő, arculat és tördelés: Kiss Tibor Noé

A borító Szénássy Alex festményének felhasználásával készült. A Galéria
rovatban elhelyezett képeket Pócsik Andrea bocsátotta rendelkezé-
sünkre.

A SPOT rovat interjúit Schäffer János készítette.
Olvasószerkesztő: Kovács Júlia

Kiadja: Wlislocki Henrik Szakkollégium, PTE BTK NTI Romológia és
Nevelésszociológia Tanszék, Romológiai Kutatóközpont, Pécs
Felelős kiadó: Orsós Anna
A szerkesztőség címe, elérhetőségei: PTE BTK NTI Romológia és
Nevelésszociológia Tanszék, 7624 Pécs, Ifjúság útja 6.
E-mail: romologiafolyoirat@pte.hu
Web: www.romologiafolyoirat.pte.hu

Készült a Bolko-Print nyomdájában (7623 Pécs Rét u. 47., ügyvezető: Szabó
Péter), 200 példányban

ISSN 2064-1257

Megrendelhető és előfizethető a szerkesztőség címén, elérhetőségein.

TÁMOP-4.1.1.D-12/2/KONV-2012-0009

*Komplex hallgatói szolgáltatások fejlesztése hátrányos helyzetű hallgatók ré-
szére a Wlislocki Henrik Szakkollégium szervezésében*



TARTALOM

5 Előszó

ALAPPONT

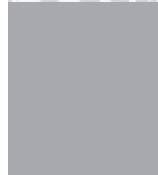
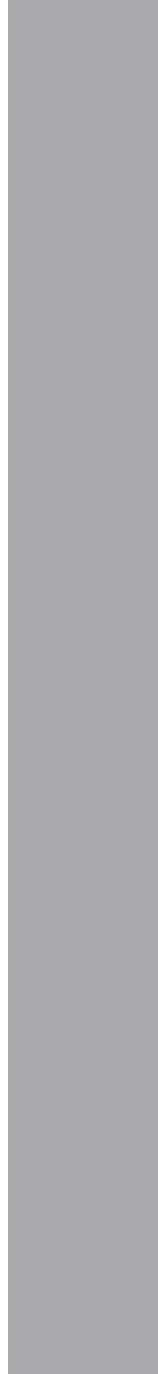
9 Balatonyi Judit: Lencsék által homályosan

ÜTKÖZŐ

- 17 Reflexió (Romológia folyóirat 6-7. szám, 2014. ősz-tél –
Magyarországi roma, cigány gyűjtemények száma kapcsán)
- 27 Reflection (Romológia periodical issue 6-7. 2014. autumn-
winter – Collections on roma, gypsy topic in Hungary 27)

SZÉLRÓZSA

- 30 Pócsik Andrea: „Második tekintetek” (Széljegyzet a kulturális
reprezentációs elméletekhez)
- 47 Müllner András: Nézetek és eltérések (Néhány gondolat az
[ön]reprezentációról és más törölt fogalmakról)
- 59 Tímea Junghaus: Opposition is not enough (The Role of Roma
Art in the contemporary constellation)
- 66 Orsós János: Interpretációs példák a romológia
szövegkorpuszának kritikai vizsgálatához
- 73 Csigi Júlia: Végtelen éjszaka
- 80 Katalin Bársony: Media, power and strategies (Shaping
Attitudes towards Roma through the European Mass Media)



Előszó

A Romológia folyóirat története során másodszor vállalkozik arra, hogy narratívum-problematikával foglalkozzon. Ebben a lapszámban a nyilvánosság, mint reprezentációs tér konstruálódik meg, és innen indulva keresnek a tanulmányok olyan kritikai pozíciót, ahonnan feltárható valóságok ragadhatók meg.

Kritikai pozíciókra talán legjobb példánk az, hogy a lapszámban a reprezentáció fogalmi használatához kötődően is vitapozíciók tárulnak fel, Pócsik Andrea törlésjel alá vett reprezentáció terminusa és annak értelmező kritikája, Müllner András írása olyan dinamikus viszonyt mutat, amelyben megmutatkozik (így ez egy lehetséges diskurzus reprezentációjaként is tekinthető) az elbeszélhetőség tétje: mégpedig az, hogy nincs pozíció nélküli, reflektálatlan elbeszélés.

Kifejezetten hangsúlyos, hogy a lapszám két olyan tanulmányt is tartalmaz, melyet hallgatók írtak.

Orsós János Liszt, a 19. század közepén megjelent munkájának néhány részletét elemzi. Az elemzés nem filológiai, inkább kritikai pozíciójű: azt a jelentéshorizontot tárja fel, amelyet a Liszt-szöveg konstruál és amely jelentésteremtő konstrukcióban eleve benne áll. Szóval sokkal inkább foglalkozik egyfajta paradigmatiszta kérdéssel, egyszerűbben azzal, hogyan jön létre egy elbeszélés, amelynek valóság-állítása magából az elbeszélés-pozícióból adódik, mi a működésmódja ennek, miként teremt, miként termel a szövegvalóság olyan valóságkonstrukciót, amelyben aztán önérvényesítő akaratát győzedelmeskedik? Még egyszerűbben: leleplezhető-e ezek a stratégiák, megragadhatók-e oly módon, hogy azok nem naiv, aktualizáló értékelőjelekkel terhelt ítéletként fogalmazódnak meg, hanem onnan nyerik aktualitásukat, hogy egy ránk hagyományozódó elbeszéléskonstrukciót mutatnak meg?

Hasonló módon gondolkodik Debreczeni Éva is, mikor Agatha Christie *Endless Night* című szövegét elemzi. Abból az elgondolásból indul, hogy a literalizált cigány már-már topikus alakjának szövegtörténete van. Azaz, a szövegbe vetettsége a *cigány*-nak nem a *cigányság*-hoz, hanem a *szöveg*-hez tartozik. Iordanova hívja fel a figyelmet arra, emlékeim szerint a *ThirdText Picturing Gypsies* lapszámában, hogy az elbeszéléshagyomány majd százötven éve termeli meg a maga cigányait anélkül, hogy bárki is találkozott volna cigányokkal. Maga az írás is citálja ennek a jelentéses toposznak a hagyományát más szövegben, és itt jegyzem meg: Doyle *Silver Blaze* című Holmes-prózájában a kietlen táj megjelenítői is cigányok a *roaming gypsies*.

Az aktuális lapszám két angol nyelvű cikket is tartalmaz: Junghaus Tímea és Bársony Katalin tanulmányát. A tanulmányok megkísérlik egy-egy nyilvánosságtér áttekintését

adni. Előbbi a képzőművészet alakulástörténetét, míg utóbbi a médianyilvánosságot tárgyalja. A tanulmányok teoretikus kerete közösnek mondható: Thomas Acton, ill. a posztkoloniális elmélet szemléletmódja adja a hátterét a munkáknak. Az különösen izgalmas, hogy a szerzők a tárgyalt témáik aktív primer szereplői is. Junghaus Tímea 2006-os, Székely Katalinnal közösen szerkesztett kötete (Meet Your Neighbours – Contemporary Roma Art) óta mindenképpen központi figurája a nemzetközi roma képzőművészet világának, olyan jelentős események kötődnek hozzá kurátorként is, mint a Paradise Lost, a velencei bienállé roma pavilonja, vagy a Gallery8 létrehozása, ahol legutóbb Delaine Le Bas kiállítását rendezte. Bársony Katalin pedig ismert dokumentumfilm, Mundi Romani sorozata számos hazai és nemzetközi elismerést kapott.

A kötet nagytanulmányait Balatonyi Judit, Müllner András és Pócsik Andrea jegyzik.

Balatonyi széles szakirodalmi repertoárt vonultat fel a reprezentáció terminusának megragadására, egyszerre fogalmi, kritikai és történeti tárgyalására vállalkozik. Ebben alapvetően a kulturális antropológiai ill. kultúrakritikai szövegekre támaszkodik. Olyanokra egyébként, melyek megjelenésükkor kifejezetten felforgató írások voltak, gondolok itt tk. Benedict Andersonra, Eric. W. Hobsbawm-ra, azaz azokra, amelyeknek hatása túlhaladta a tudományos diszkusszió kereteit – és akár tényleges társadalmi aktivizmusként, tettként is értelmezhetők volnának. Ha ugyanis a reprezentációt helyezzük a vizsgálatunk előterébe, úgy valóságalkotásunkra kérdezzük rá. És annyi bizonyos, hogy ez a rákérdezés nem hagyja érintetlenül a modernista valóság-meggyőződést, kikezdi a kizárólagosságot feltételező megszólalást, az elbeszél világ addigi hatalmi rendjét. Végző soron a kulturális relativizmus, és a körülötte kibontakozó, számos tudományterületen megjelenő és mindmáig folyó élénk vita maga is értelmeződik, metaszövegeket termel: állandó rákérdezést kényszerít ki, semmi nem hagyható innen-től fogva reflektálatlanul.

Müllner András tanulmánya a tudományos diskurzusok egyik, általa *fogalmi csereforgalom*-nak nevezett jellemző dinamikai eleméről szól. Ezek között a reprezentáció terminusának problematikájával foglalkozik – Pócsik Andreával vitatkozva. Ebben az erőterben, ahol a reprezentációhoz kötődően leginkább a megszólaló (ki beszél?) válik hangsúlyossá, hiszen (ön)reprezentációs aktusa ezen az azonosíthatóságon keresztül lesz értelmezhetővé, evidensnek tetszik, hogy olyan nagy tudománykritikai háttérrel dolgozik, mint a francia posztstrukturalista filozófia spivaki kritikája, vagy a posztkolonialista szerzők Derrida dekonstrukció fogalmához való értelmező viszonya. Érdemes azért – egyetemi oktatóként gondolva hallgatóinkra – észrevenni azokat a tudománytörténeti adalékokat, mely egy-egy egységesként tanult diskurzusról szólva jelzi az iskolán belüli jelentős szakadáshelyeket (ilyennek láthatjuk a derridai dekonstrukciót, mint törésvonalat Said és Spivak elgondolása között). A tanulmány utolsó példája pedig jól reflektál, nem csupán Pócsikra, de a kötet alapvető állítására, amely szerint a reprezentáció (törlésjel alatt vagy anélkül) mindig jelentésszerű, nem lehet következmények nélküli – szükségképpen töredékes és morális-etikus terheltségű.

Végül Pócsik Andrea nagytanulmánya kapcsán néhány szót: a Bódy által használt *második tekintet*-ből indul. Egy filmkészítő képzőművész, Kállai Henrik filmes világkonstrukcióját elemzi, arra kérdez rá leginkább, hogyan is jön létre az a komplex identitás, amely elbeszélőt, filmkészítőt, a képsorok által megjelenített figurákat és történeteket rendez. Mi is az a kimozdítás, amely a személyeshez, a biografikus self-hez úgy viszonyul, hogy azt nem teszi láthatatlanná (vö. Müllner tanulmánya), mégsem azt



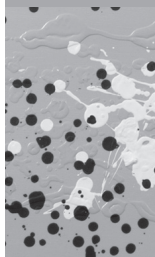
reprezentálja, ahol megmarad az ön-elbeszéléshez való saját jog, ahol az esszencializmus, az etnocentrizmus csapdái elkerülhetők?

Kötetünk szerkesztésében egyszerű (és ezalatt némileg didaktikus utat értek) struktúrát választottam. A reprezentáció-elméletek felől indulunk, hogy aztán annak sokféle, akár azt fel is bontó értelmezését tapasztaljuk meg a különböző tanulmányokban.

Pécsett, 2015/05/23

Beck Zoltán

ALAPPONT



Balatonyi Judit

Lencsék által homályosan

Széljegyzet a kulturális reprezentációs elméletekhez

Reprezentáció, szociális, reprezentáció, kulturális reprezentáció... Bűvös kifejezések, amelyekkel próbáljuk leírni a posztmodern. Tudományos szemfényvesztés, a valóság szőnyeg alá söprése, intellektualista szóhasználat? Ha nyomon követjük a kifejezés tudományos karrierjét, víruszerű terjedését, adekvát és inadekvát használatát, könnyedén eljuthatunk a fenti elhamarkodott következtetések valamelyikéhez: hiszen az 1960-as években angolszász nyelvterületen feltűnt reprezentáció terminus, röviddel felbukkanását követően a Groucho-féle mágikus szavak¹ egyikévé vált, világszerte használják szociálpszichológusok, antropológusok, irodalmárok, művészettörténészek saját projektjeik során, de feltűnik a mindennapi diskurzusokban is. Használjuk, vagy ódzkodunk tőle, kerüljük, úgy gondolván, hogy nem több egy üres, divatos kifejezésnél. Ezek is egyfajta olvasatok. És a kötet szerzői, és a jelen sorok írója is alapvetően a többszólamúság mellett érvel, nem keresi és nem is kívánja bemutatni az egyetemes igazságokat. Sőt, az alábbiakban leginkább arra vállalkozik, hogy rámutat a valóság megragadásának, lefordításának és értelmezéseinek problematikáira, mindehhez végiggondolva a reprezentáció, különösképpen a kulturális reprezentáció kifejezés felhasználási lehetőségeit. Hogyan mutatjuk be az általunk észlelt valóságokat, mi alapján értelmezzük a művészi és irodalmi alkotások, performanszok, profán és szakrális rítusok közvetítette jelentéseket? Az adott kultúrától, strukturális körülményektől függetlenül hasonlóan értelmeznünk vagy számolnunk kell a félértelmezések közjátékaival? Ezekről, s hasonló kérdésekről lesz szó a következőkben.

A cím két fontosabb szövegre kíván reflektálni. Egyrészt Pál apostolnak a korinthusbéliekhez írott első levelében, a 13. rész 12. versében olvasható nevezetes mondatra, amely a Károlyi-féle fordításból közismert: „Mert most tükör által homályosan látunk”. Vagyis, hogy a látott kép a valóságostól eltérő, homályosan láttatott más világot mutathat. A Pál apostol idézet mellett utalni szerettem volna a jól ismert napszemüveg analógiára, amelyet pl. Michael C. Meril is feldolgozott a *The Sunglasses Analogy* című esszéjében, amelyben a kulturális relativizmus eszméjére kívánt rávilágítani. Értelmezése szerint minden kulturális értékeket, attitűdöt, elképzelést az a napszemüveg reprezentálja, amelyet minden ember visel. Észak-Amerikában mondjuk ez a napszemüveg sárga. Ha egy amerikai elutazik Japánba, ahol kék napszemüveget viselnek, a legjobb esetben is a sárga napszemüveg lencse elé helyezett kék lencsén, együttesen tehát zöld lencsén át láthatja, tanulmányozhatja a helyi kultúrát (Meril 2010).

- 1 Marx Groucho a 1950-es évek Amerikájában *You Bet Your Life* című televízió és rádió kvízzjáték műsorvezetője volt, a játék során, ha a versenyzők kimondták a titkos kifejezéseket, pénznyereményhez juthattak.

GALÉRIA



Forrás: gallery8.org/hu/news/2/12/romaizmus---a-roma-kulturtortenet-konstrualasa

Induljunk ki a reprezentáció kifejezés szűkebb jelentéséből: miszerint az elsősorban az emberi tapasztalatok, vélemények valamiféle partikuláris prezentációját jelenti, reprezentációk segítségével értelmezzük, értelmezzük újra és tesszük közzé a különféle „valóságkonstrukció”-inkat (Howarth 2002: 29). Sandra Jovchelovitch (2007: 11) még pontosabban úgy fogalmaz, hogy „az emberi világ valósága a maga teljességében a reprezentációk által jön létre” és „valójában az emberi világnak nincs is realitása a reprezentációk működésén kívül.” Roger Brubaker megközelítésében (2004: 79) a reprezentációk, a percepciók és interpretációk stb. egyfajta „perspektívák”, nem ontológiai (lételméleti, létfilozófiai), hanem episztemológiai (ismeretelméleti) valóságok. A segítségükkel tudjuk a társadalmat és a világot megragadni (Gillespie 2006). És még sorolhatnám a különféle, egymással számos vonásukban egybeeső értelmezéseket. A szociális reprezentációkkal kapcsolatos elméleteket, elsősorban Serge Moscovici és Denise Jodelett meghatározásait (Moscovici 1973 [1961]: xiii; Jodelet 1991) átgondolva, továbbgondolva, a szociális reprezentációkat, kiemelten a kulturális reprezentációkat elsősorban kulturális értékek, tudások, ideálok és gyakorlatok összességeinek tekintem. Olyan kulturális kódokként értelmezem azokat, amelyek egyfajta értelmezési keretet – narratívákat, kitalált hagyományokat és különféle emlékezeteket – biztosítanak a kultúra, a társadalom értelmezéséhez, vagy akár a kulturális változások közösségi feldolgozásához, továbbá alapjaiban segítik a közösség tagjai közötti kommunikációt is. Úgy vélem tehát, hogy a kulturális reprezentációk olyan kultúra-specifikus módon szerveződnek, amelyeknek az emberek valósággal kapcsolatos percepciói adnak keretet, azok határozzák meg. Ebből következik az is, hogy minden kultúrában bármilyen témá-

val, jelenséggel kapcsolatban hatalmas mértékű különbségek lehetnek az értelmezések, jelentések és a kulturális reprezentációk szintjein is.

A reprezentációk különféle értelmezéseinek létrejöttét számos folyamat, körülmény befolyásolhatja: Egyrészt meghatározóak a közreadásuk térbeli, időbeli sajátosságai, illetve a különféle pszichikai, politikai, társadalmi és gazdasági kontextusok. Továbbá figyelembe kell vennünk a reprezentációk közreadásának (pl. performatív) eseményszerű természetét, és számolnunk kell a reprezentációk értelmezése során fellépő a kognitív disszonancia jelenségével is, a lehetséges félreértések problematikájával. Az eseményszerűség kifejezéssel elsősorban arra szeretnék utalni, hogy a reprezentációk következményei, a fogadtatásuk, értelmezéseik nem feltétlenül kiszámíthatóak, bár sejtethetőek, tervezhetőek, de egyúttal meglepetésszerűek is. S bár a potenciáljuk részben korlátozott, a különféle kontextusok, szabályok által, nem végződnek pusztán ezekkel a tényekkel. G. S. Morson 1994-es *Narrative and Freedom* című írásában úgy fogalmaz, hogy csupán a deterministák halott világában és a strukturalizmus tökéletes világrendjében eleve adott, egyfajta „készáru” minden, és, ha egy objektum készáru, akkor annak a leírása is adott, s ha a művész maga is adott, az ő világlátása is adott. És itt a készáru jelentésével az adott világlátás tükrében az „adott” költő egy adott objektumra reflektál. Morson szerint az így meghatározott eseményekből hiányzik az eseményszerűség, a váratlanság. Csak akkor van meglepetés, ha a dolgok nem csak megadottnak, hanem létrehozzák azokat. Szerinte a művészet létrehozása nem a formalista vagy strukturalista elképzelés szerint valósul meg, a megjósolható szabályok szerint. A készen kapott dolgok mint hozzávalók kreatív használata is meglepetéssel jár: valami előre nem látható újat hoz létre. Tehát azért mert egy folyamat számos előre megjósolhatatlan eseménnyel jár együtt, az eseményeknek, és a reprezentációknak is igazi eseményszerűségük, illetve jelenvalóságuk van. A narratív művészet megalkotása ugyanúgy bizonytalanságot kíván meg, ugyanis ha nincs bizonytalanság nincs narratíva sem (Morson 2003: 59–73; Morson 1994: 9).

A reprezentációk forgalmazásának eseményszerűsége szorosan összefügg a félreértelmességek, félrefordítások jelenségével is. Hiszen egy bizonyos módon közvetített reprezentáció értelmezése során az elkülönült, elválasztott, például a különböző kultúrákból, különböző strukturális körülmények közül érkező résztvevők, a hallgatóság, az olvasók eltérő interpretációkat hozhatnak létre. Ugyanazt a társadalmi drámát (rítust, kiállítást, performanszt) egészen máshogy értelmezhetik. Itt szeretnék visszautalni az első látjegyzetben kifejtett színes szemüveglencsék analógiájára. Vagyis arra, hogy saját (kulturálisan, strukturálisan kialakított) színes szemüveglencséinken keresztül kémleljük a Mások saját színes lencségei által, homályosan reprezentált világait (a Más lehet egy másik etnikum, egy eltérő társadalmi nem, vagy akár generáció képviselője, egy indonéziai őslakos vagy akár a szomszéd is), s ha meg is szerezzük a Mások színes lencségeit, azokat csak saját színes lencséink fölé vagy alá helyezhetjük. Ez a „working misunderstanding” koncepció lényege (Livingston 2007; Tsing 2005; Bohannon 1965).

Sahlins klasszikus példája szépen illusztrálja a strukturális különbözőségekből adódó félreértéseket, eltérő olvasatokat. Sahlins szerint ugyanis, Cook halálát is az abszolút strukturális, kulturális természetű félreértések okozták: ugyanis amikor Cook 1779-ben Hawaii partjaira érkezett, a helyi lakosok egy négyhónapos rítussorozata zajlott, s az ünnep központi eseménye Lono isten eljövetele volt. Cookot, a hawaiiak Lonóként azonosították, és mint testet öltött istenséget kezelték, megszentelték a sziget főtemplom-

mában. Azután Cook saját elhatározásából útra kelt, majd röviddel az indulása után vissza kellett térnie a szigetre, a hajó szerkezetét ért sérülés miatt. A hawaiiak mindezt a visszatérést a kozmikus rend felbomlásaként értelmezték, strukturális válságként élték meg, amely felborult rendet Cook feláldozásával próbálták helyreállítani (lásd Sahlins 1982: 81). Ugyanazt a társadalmi valóságot a különböző strukturális feltételek közül érkező résztvevők saját háttér és előtér reprezentációik, tudásaik, emlékeik alapján eltérően értelmezték, félre-, másként értelmezték egymás reprezentációit is. A „working misunderstanding” jelensége problémát okozhat mindennapi inter- vagy akár intraetnikus helyzetekben is. Michael C. Mercil szerint akkor járunk el a legjobban és a leghelyesebben a másik kultúra bizonyos jelenségeinek, reprezentációinak feltérképezése során, különösen interetnikus helyzetekben, ha egy-egy pillanatra képesek vagyunk eltávolítani a saját lencsé(i)nket, s amit még tehetünk, hogy ezáltal megpróbáljuk elsajátítani a diplópiát, a kettős látás képességét törekedve a kulturális relativizmusra.²

Mindehhez hozzátartozik az is, hogy az egy kultúrába tartozó emberek a reprezentációk nagyobb mértékű és hasonló mentális és szimbolikus rendszerében osztoznak, osztozhatnak. Tehát a reprezentációk létrehozását és gyakorlati alkalmazását egy olyan szocio-kognitív gyakorlatnak is tekinthetjük, amely lehetővé teszi a helyi, etnikus vagy akár nemzeti kultúrák létrehozását. A különféle reprezentációk segítségével az adott kultúra bennszülöttjei pozícionálhatják magukat és megerősíthetik identitásaikat (Howarth 2002: 21–34). Létrehozhatnak tehát saját kultúrákat, és a létrehozott kultúrákhoz hozzárendelhetik a saját, szintén megkonstruált identitásaikat. De milyen kultúrát, s miféle identitásokat hoznak létre? Hogyan írhatjuk körül azt a kultúrát, amelyet a reprezentációk közvetíteni hivatottak? A kultúránk formál minket, vagy mi formáljuk a kultúránkat, például reprezentációk segítségével?

Franz Boas számára a kultúra még béklyóként korlátozta az egyének szabadságát (Boas 1965: 201). E tekintetben maga a kultúra lényegében a „fejlődést” elhárító, késleltető erőként artikulálódott. Mindezt a megközelítést többek között Richard Bauman és Charles L. Brigg (2003) is problematikusnak és zavarónak találta, mert a koncepció a társadalmi és kulturális egyenlőtlenségek meglétét is sugallja, amely sok-sok neorasszista ideológiának és kulturális logikának is alapja. S ugyanez a probléma merül fel a különféle roma kultúraértelmezések esetében is. Tudniillik az, hogy a roma közösségek a saját önhibájuk miatt nem képesek integrálódni és a kultúrájukból adódik az is, hogy mélyszegénységben élnek. S ez a megközelítés egészen biztosan nem tartható! A továbbiakban megfordítom ezt a relációt, újabb kultúra-értelmező modelleket hívok ehhez segítségül (pl. a kultúra különböző szintjeinek megkülönböztetése, a kultúra mint szöveg, kultúra mint tudás stb.). Nem a kultúrájuk, hagyományaik által vezényelt embereket keresem, hanem azokat a „bennszülött” és kívülről érkező kulturális aktorokat, akik létrehozzák, fenntartják, újraírják, reprezentálják és értelmezik a kultúráikat saját, közös céljaik, szükségük elérése érdekében.

Amellett érvelek, hogy a kultúra eltekintve attól, hogy úgy észleljük, mint egy adott, kész közösségi készítményt, produktumot, rendkívül összetett dinamikus folyamatok vagy inkább gyakorlatok eredménye, összessége: magában foglalja a társadalmi tudásokat, emlékezeteket (pl. kitalált hagyományok), azok létrehozását, fenntartását, reprezentációit, a reprezentációk színre vitelét, azok eseményszerűségét, és a különféle

2 Forrás: <http://townesfox.wordpress.com/tag/michael-c-mercil/>

reprezentációk értelmezéseit is. Továbbá magában foglalja azokat a katalizátorként működő társadalmi- kulturális- politikai kontextusokat, élethelyzeteket (mint például a különféle egyéni és közösségi társadalmi krízisek, átmenetek: asszimilációs / akkulturációs szorongás, társadalmi változások megtapasztalása), amelyek kiváltják, kikényszerítik a kultúra színre vitelét, megfogalmazását és a helyi emlékezetek beizzítását is. Ez a komplexebb értelmezés nem teljesen újdonság, a definíció töredékeiben már számos kultúraértelmező paradigmában megjelent. Így például a kultúra tudásként való értelmezése Fredrik Barth nevéhez fűződik: Barth úgy vélte, hogy a tudás és a kultúra fogalmai között azért sem lehet túl nagy különbség, mert az emberek a tudásaik segítségével hozzák a saját világukat és tartják fenn magukat (Barth 2002: 10). Niedermüller Péter is amellet érvel, hogy „A kultúra egy olyan tudásrendszer, amely koncepciókkal, »elméletekkel«, ontológiai magyarázatokkal szolgál a (fizikai és társadalmi értelemben vett) világgal kapcsolatban, irányítja és meghatározza az emberi cselekvéseket, illetve az emberi cselekvések szabályait” (Niedermüller 1994: 105–106). Ebben az értelemben „a kultúra [...] egy, a nyelvi kompetenciához hasonló (vagy hasonlítható) ismeret- és tudásrendszer” (Niedermüller P. 1994: 106). Ugyanakkor az interpretatív antropológia képviselői arra is felhívták a figyelmet, hogy a kultúra több a pusztán az emberek fejében lévő tudások rendszerénél, halmazánál, és a társadalmi-kulturális valóság(ok) konstrukciós folyamataira helyezték a hangsúlyt (lásd Geertz 2001; Douglas 2003). E tekintetben a fókusz a megosztott jelentéseken van, a kultúra nem csupán kognitív, hanem konceptuális is. Mindezek alapján a kultúrát kitalálnak, elképzeltnek, és az esetek többségében a kulturális, etnikus identitások szinonimájaként értelmezhetjük. Elképzeltnek, kitalálnak és szimbolikus konstrukcióknak tekintetjük továbbá a kultúrákat létrehozó és fenntartó kulturális csoportokat is (Anderson 1983; Barth 1998 [1969]; Cohen 2000 [1985]).

Raymond Williams a kultúra több szintjét különböztette meg (Williams 2003a: 30): így különbséget tett az adott helyen és korban átélt kultúra, az egy-egy korszakra jellemző objektivizálódott, megőrzött kultúra és a szelektív tradíció, vagyis „az átélt kultúrát és az elmúlt korok kultúráját összekötő tényezők” között. „A szelektív tradíció (...) az egyik szinten általános emberi kultúrát teremt, egy másikon létrehozza valamely társadalom történelmét, kulturális és kommunikatív emlékezetét s a harmadik szinten az egykor eleven kultúra jó részének elutasításához vezet” (Williams 2003b: 39). A szelektív tradíció esetében lényeges kérdés, hogy mi az, amelyet egy adott kor megőrzésére érdemesnek talál, és hogyan emlékezik rá. Az ember által befogadható és visszaidézhető ismeretek korlátossága miatt is kézenfekvő, hogy a (kitalált) hagyományok, s maga a szelektív kultúra is csak válogatás révén jöhetnek létre. A kitalált hagyomány fogalom bevezetése Eric Hobsbawm nevéhez köthető, meghatározása az 1983-ban megjelent *The Invention of Tradition* című kötetben került kifejtésre (Hobsbawm – Ranger 1983). A kitalált hagyomány koncepció nem csupán egy tudományos kategória, hanem inkább egy kutatási, elemzési szempontrendszer szerves részeként értendő: a gyakorlati alkalmazása lehetőséget kínál arra, hogy a kutató egyfajta kritikai attitűddel viszonyuljon az általa vizsgált rítusok/performanszok, illetve akár szóbeli tartalmakhoz, beszédeseményekhez, és azok kulturális reprezentációihoz. Edward Shils-szel szemben amellet érvelhetünk, hogy a hagyományok, a kultúrák, s azok reprezentációi nem spontán módon jönnek létre (Shils 1981: 307), hanem mindig valamilyen konkrét cél miatt létrehozzák, újrafogalmazták, kisajátíthatják azokat.

Egy valóságmozaiknak többféle reprezentációja lehet, időközönként újra is konstruálhatják azokat. A reprezentációk bármennyire is közösek, illetve kollektíven létrehozottak, mindig vannak úgynevezett győztes, népszerű reprezentációk, amelyek azt is „reprezentálják”, hogy mely valóságokkal, mely valóságértelmezésekkel értenek egyet leginkább a csoport tagjai egymás között. Egyszerre, párhuzamosan lehetnek jelen az úgynevezett hegemónikus reprezentációk, amelyek forgalomban vannak, keringenek és hatással vannak a társadalomra, és az oppozicionális reprezentációk is, amelyek kevésbé kerültek forgalomba és elsősorban mikroszinten (pl. családi szinten, kisebb csoportokban) léteznek (Howarth 2006: 691–714). E két típus természetesen hatással van egymásra. Mindez azt jelenti, hogy a reprezentációknak vannak ideológiai komponensei, és azok hatalmi vonatkozásai is jelen lehetnek a különféle reprezentációkban (pl. a „Másokkal” kapcsolatos reprezentációk, Duncan 2003). Így például a különféle intézményesen megalapozott reprezentációk magukban foglalhatják a hatalom, a hierarchia és a hegemonia sajátosságait (Gaonkar – Lee 2002). A reprezentációk tehát egyfajta normatív diskurzusoknak is tekinthetők, a diskurzusnak abban a Wolfgang Kaschuba-i értelmében, miszerint a diskurzusok révén határozza meg a társadalom és a kultúra önmagát, és így kerülnek rögzítésre a különféle identitások alapfeltételei is (Kaschuba 2004: 202).

A különféle reprezentációk, diskurzusok nem az eredeti dolog másolatai, nem feltétlenül egyeznek meg a konkrét gyakorlatokkal, tettekkel és viselkedésekkel, sokkal inkább szimbólumok, tetszőlegesen kiválasztott jelentések. Ebből következhet, hogy a reprezentációk és alapvetően a diskurzusok vizsgálata sosem lehet teljes, de mindenképpen arra terelheti a kutatók figyelmét, hogy elgondolkozzanak azon, hogy vajon mi is lehet a vizsgált közösségek, csoportok kulturális identitása, s mindezeket az identitásaikat, hogyan is konstruálják meg? A reprezentációkra jellemző az instabilitás, a hibriditás, a sokféleség, a különböző reprezentációk lényegében versenyeznek egymással (Moscovici 1961). S nemcsak a különböző reprezentációk, hanem a reprezentációk által, a reprezentációkat létrehozó csoportok is versenyezhetnek egymással. Ugyanis a versengő csoportok rendkívül erőteljes szimbólumokat hozhatnak létre és közvetítenek. A kortárs szimbólumok esetében háttérbe szorul az axióma és helyette elvont értékek kerülnek előtérbe: pl. eredetiség, ősiség. Ezek az önkényes szimbólumok a hatalom eszközeivé válhatnak, a társadalmi szereplők arra törekednek, hogy a sajátjukként használják ezeket pl. státuszteremtés, identifikáció céljából.

Felhasznált irodalom

- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- Barth, Fredrik (1998 [1969]). *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Long Grove: Waveland.
- Barth, Fredrik (2002) An Anthropology of Knowledge. *Current Anthropology* 43 (1): 1–11.
- Bauman, Richard – Briggs, Charles L. (2003) *Voices of Modernity. Language Ideologies and the Politics of Inequality* (Studies in the Social and Cultural Foundations of Language). Cambridge: Cambridge University Press.
- Boas, Franz (1965[1911]) *The Mind of Primitive Man*. New York: Free Press.

- Bohannon, Paul (1965) "The Differing Realms of the Law." *American Anthropologist* 67 (6): 33–42. <http://dx.doi.org/10.1525/aa.1965.67.6.02a00930>.
- Brubaker, Rogers (2004) *Ethnicity Without Groups*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cohen, Anthony P. (2000 [1985]). *The Symbolic Construction of Community*. London: Routledge.
- Douglas, Mary (2003) *Rejtett jelentések*. Antropológiai tanulmányok. Budapest: Osiris.
- Duncan, N. (2003) "»Race« Talk: Discourses on »Race« and Racial Difference," *International Journal of Intercultural Relations*. 27 (2): 135–156.
- Gaonkar, Dilip Parameshwar – Benjamin Lee (2002) *New Imaginaries*. Durham, N. C.: Duke University Press.
- Geertz, Clifford (2001 [1994]) Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások (Válogatás, utószó Niedermüller Péter). Budapest: Osiris.
- Gillespie, Alisdair (2006) *Becoming Other*, Greenwich: Information Age Publishing.
- Hobsbawm, Eric – Terence Ranger (eds.) (1983) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Howarth, Caroline (2002) Using the Theory of Social Representations to Explore Difference in the Research Relationship. *Qualitative Research* 2 (1). 21–34.
- Howarth, Caroline (2006) How Social Representations of Attitudes Have Informed Attitude Theories: the Consensual and the Reified. *Theory and Psychology* 16 (5): 691–714.
- Jodelet, Denise (1991) *Madness and Social Representations*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Jovchelovitch, Sandra (2007) *Knowledge in Context*, London: Routledge.
- Livingston, Julie (2007) "Productive Misunderstandings and the Dynamism of Plural Medicine in Mid-century Bechuanaland." *Journal of Southern African Studies* 33 (4): 801–10. <http://dx.doi.org/10.1080/03057070701646910>.
- Meril, Michael C. (2010) *The Sunglasses Analogy*. <http://townesfox.wordpress.com/tag/michael-c-mercil/>
- Morson, Gary Saul (1994) *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Morson, Gary Saul (2003) Narrativeness. *New Literary History* 34 (1): 59–73.
- Moscovici, Serge (1973) *C. Herzlich: Health and Illness. A Social Psychological Analysis*. London: Academic Press.
- Niedermüller Péter (1994) Paradigmák és esélyek avagy a kulturális antropológia lehetőségei Kelet-Európában. *Replika* (13-14): 89–129.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2005) *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Sahlins, Marshall (1982) "The Apotheosis of Captain Cook." In Michel Izard – Pierre Smith (eds.): *Between Belief and Transgression*. Chicago: University of Chicago Press. 73–102
- Shils, Edward (1981): *Tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, Raymond (2003a) Kultúra. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris–Láthatatlan Kollégium, 28–32.
- Williams, Raymond (2003b) A kultúra elemzése. In Wessely Anna (szerk.) i.m. 33–40.

ÜTKÖZŐ



- 17 Reflexió (Romológia folyóirat 6-7. szám, 2014. ősz–tél – Magyarországi roma, cigány gyűjtemények száma kapcsán)
- 27 Reflection (Romológia periodical issue 6-7. 2014. autumn–winter – Collections on roma, gypsy topic in Hungary 27)

Reflexió

*Romológia folyóirat 6-7. szám, 2014. ősz-tél –
Magyarországi roma, cigány gyűjtemények*

Szükséges-e ma magyarországon roma múzeumot létrehozni, és ha igen, minek a bemutatása legyen a feladata?¹

Fejős Zoltán

néprajzkutató, a Néprajzi Múzeum főigazgatója

Mindenekelőtt bővítsük, pontosítsuk a feltett kérdést: 1. Kinek kellene létrehoznia „egy magyarországi roma múzeumot”? 2. Egy vagy a „magyarországi roma múzeum” létrehozásáról beszélünk? 3. Kinek az elvárásai szerint tesszük fel a kérdést, hogy a szóban forgó intézménynek „mit kellene bemutatnia”? 4. Mi annak a jelentősége, hogy a magyarországi roma múzeum létesítésének kérdése *most* újrafogalmazódik?

Kezdjük ez utóbbival, az időtényezővel. A magyarországi roma múzeum alapítása régi történet. Az előzményekről nem beszélve, legalább a rendszerváltás óta kisebb-nagyobb intenzitással napirenden lévő kérdés, hogy miért nincs Magyarországon a magyar társadalom jelentékeny hányadát alkotó kisebbségnek önálló muzeális intézménye. Nem hozott létre illet az államszocializmus művelődéspolitikája, amely a magyarországi nemzetiségek számára bázismúzeumokat létesített. A legnagyobb kisebbség *nem kapott* ilyen lehetőséget, ami egyrészt összefüggött az integrációt asszimilációként hirdető uralkodó cigánypolitikával, másrészt azzal, hogy a múzeum intézményét a nemzetiségi – vagyis a nemzeti derivátumának tekinthető – kultúra részeként fogták föl. A cigányok nem minősültek nemzetiségnek, következésképpen nem jogosultak, nem érdemesültek arra, hogy saját múzeummal rendelkezzenek. Az 1980-as évek végétől azonban már nem lehetett a szőnyeg alá söpörni, hogy hol látható a romák történelme, hol mutatják be hagyományait, a magyar társadalomban és kultúrában játszott szerepüket, hol őrzik meg történelmük dokumentumait és így tovább. Vagyis: ki mutatja be őket, ki képviseli a múzeumi közegben a romákat? A *reprezentáció* ilyen kettősségének problémája szülte azokat a törekvéseket, amelyek az 1990-es évek elején az önálló magyarországi roma múzeum megalakítását tervezték, szorgalmazták, ösztönözték. Roma értelmiségiek, közéleti szereplők léptek fel ilyen igénnyel, némi múzeumi támogatással kísérve (Budapesten, Szekszárdon, Pécsen). A reprezentáció megteremtésé-

¹ A beszélgetés elhangzott: MúzeumCafé 24. 2011/4. augusztus. DISPUTA

GALÉRIA



Forrás: gallery8.org/hu/news/2/12/romaizmus---a-roma-kulturtortenet-konstrualasa

nek igénye az elismerés, a kulturális, művészi és nem utolsósorban politikai identitás megfogalmazásának eszközévé, serkentőjévé vált. Pontosabban: mint eszme része lett ennek a tágabb kontextusnak, de mint gyakorlat lényegében elsorvadt. Nem hozott létre saját múzeumot a cigány/roma önkormányzati rendszer sem, noha az új magyar köztársaság kisebbségi törvénye a kulturális önrendelkezést minden további nélkül biztosítja. A múzeum nem vált a roma önkormányzati kultúrpolitika törekvéseinek kooperatív, integráló, kitüntetett céljává. Akik továbbra is kiálltak a roma múzeum szükségessége mellett, nem saját összefogásukban bíztak, hanem az államtól várták és igényelték a roma múzeum létesítését. Hogy ebben a mélyen gyökerező – a többi között az államszocializmusból öröklött – közép- és kelet-európai etatista gondolkodás, az anyagi feltételek hiánya, az egyes szervezetek vagy személyiségek közötti ellentétek milyen szerepet játszottak, arra a jövő kutatója talán majd választ fog adni. Sem az állam mint többség, sem a roma önkormányzatok, civilszervezetek mint kisebbség nem hozta létre a roma múzeumot, noha ennek igénye már csaknem két évtizeddel ezelőtt világosan megfogalmazódott. Ebből a szempontból a szükségességét firtató mai kérdés nyilvánvalóan nyílt kaput dönget, ám sajátos értelmet is kap. Ma mást jelent, mást is jelent ugyanaz a kérdés, mint korábban. Az eltelt időszakban a romák társadalmi leszakadása válságossá vált, kiszolgáltatottságuk elmélyült, az előítéletek és a rasszizmus nemhogy csökkent volna, de egyre súlyosabb lett. A társadalmi szövet etnikus szétbomlása aggasztóvá vált. A krízis ellenére ugyanakkor a roma társadalom sem írható le pusztán a depriváció kategóriájával. Ez a társadalom tagolttá vált, megerősödött a roma kultúra hangja, és a roma önkifejezés is változatosabb, rugalmasabb formákat öltött.

A „minek a múzeuma” kérdésre eddig két válasz fogalmazódott meg. Az első átfo-gó, sajátos „nemzeti múzeumi” ideált képvisel: legyen a roma múzeumnak történeti, művelődéstörténeti, néprajzi, művészeti, irodalmi gyűjteménye (régészetit kis képze-lőerővel nem nehéz körvonalazni, műszakit, természettudományost már kevésbé). A roma múzeum tehát a romák nemzetté válásának lenne kívánatos és szükséges eszkö-ze, vagy másként kifejezve: a roma nemzeti kultúra megteremtésének egyik apparátu-sa. Ez a roma múzeum a 19–20. századi nemzetalkotás gyakorlatát ismételné. A másik álláspontnak a művészet a rendező fogalma. Kezdetben ez is etnikai alapon jelentke-zett, létrejött a „roma művészet”, ami erős identitásképző lehetőséggel bír. Ebben a felfogásban a „múzeum egyenlő a művészeti múzeummal” vélekedés visszhangját lát-hatjuk, de egyben a roma kultúra egy pregnáns tartományának létrejöttét is, amellyel szemben azonban általános kifogás, hogy az etnicitás nem esztétikai kategória, a mű-vészet egyetemes, nem veszi figyelembe a művészet önvédelmi vagy azonosságterem-tő gyakorlatát, s legkevesbé a művészeti piac strukturális egyenlőtlenségeit. A háttér mindkét esetben nyilvánvaló: a megoldatlan társadalmi (politikai) probléma. Míg egy roma önismereti jellegű intézmény általában a romák sajátos történelme, társadalmi, politikai kizorítottága feldolgozásának, „kibeszélésének” kerete és eszköze lehet, ad-dig a roma művészeti múzeum az értékteremtés felmutatását biztosíthatja. Mindkettő, illetve ezek kombinációi, a múzeumot mint a társadalmi befogadás és integráció intéz-ményét képzeli el – hozzátehetjük: nagyon helyesen.

Mint állampolgár, mint a(z etnikai) többséghez tartozó és mint muzeológus egyaránt a magyarországi roma múzeum megalapításának szükségessége mellett voksolok. Az első két pozícióból morális alapon a létesítést itt és most még mindig állami feladatnak tartom. Nem nagylelkű etatista adománynak, hanem olyan, mindmáig elmaradt, erköl-csi gesztusnak, amellyel a többség anélkül is bővíti az integráció lehetőségét, hogy az asszimilációt feltételül szabná. Az utóbbit morális és szakmai érvek alapján akkor kép-viselem helyesen, ha nem elvárásokat fogalmazok meg vele kapcsolatban, hanem részt veszek egy párbeszédben. Ne mi – az állam, a muzeológusok – mondjuk meg, hogy mi legyen a roma múzeumban! Ezek, még ha jó szándékú „szakmai tanácsok”, visszhan-gozzák akár a „korszerű muzeológia nemzetközi követelményeit” és hasonlókat, akkor is csak a paternalizmus, a „mi jobban tudjuk” álláspontját erősítik vagy reprodukálják. Mindamellett nem vagyok híve a „kisebbségi hang” fetisizmusának sem, mert az el-szigetel, kizárólagosságot teremt. Dialógus, együttműködés, kooperáció és (a hatalmi gőgtől mentesen elősegített) szakértelem – ezek jelentik az egyetlen megoldást, ami-ben minden egyes múzeumnak, múzeumi szakterületnek és akár minden egyes muzeo-lógusnak a szava egy tényező a szükséges nagy párbeszédben.

Ebben a közös térben vitathatók meg a múzeumi alapkérdések. Nem elsősorban az, hogy a magyarországi roma múzeumnak „mi lenne a feladata”. Ezt eldöntik aktorai sa-ját meggyőződésük szerint. Az ő joguk megfogalmazni, hogy mit és hogyan kívánnak bemutatni saját önkifejezésük részeként. Az sem törvényszerű, hogy az eddigi koncepc-iók jussanak érvényre, hiszen ma nem 1989-et vagy 1993-at írunk. De a történet és a párbeszéd itt nem ér, nem érhet véget. *Ugyanakkor* azzal is tisztában kell lennünk, hogy az új szereplő intézményesült megjelenésével a „többiek” feladata és felelőssége nem szűnt meg. Továbbra is kérdés, hogyan viszonyulnak a nemzeti kultúra, a nemzeti törté-nelem komplexitásához, illetve hogyan érvényesítik a múzeumok egy másik nemes ha-gyományát, az egyetemességi elvét. Ebben az új helyzetben sem mentesülnek ugyanis

a kisebbségek, a „romák”/„cigányok” és persze a többiek képviselte alól. Ez vélhetőleg a roma múzeum tevékenységére is hatással bír majd. Ezzel kerülhető el, hogy a roma múzeum a társadalmi inklúzió helyett gettót képezzen, mintegy megerősítve azt, aminek lebontása ellenében hivatott tevékenykedni. A roma múzeum nem csak a romák ügye, a létező intézményeknek is a tükörbe kell nézniük. A magyarországi roma múzeum megalapítása nem az „ők” és „mi” szétválasztásáról szól, hanem arról, hogy a hálót újra kell szőni. A párbeszédre pedig a megcsontosodott egész magyar múzeumi rendszernek messzemenően szüksége van.

Daróczi Ágnes

kisebbségkutató, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus

A hazai cigányság sorsában az utóbbi évtizedekben különösen tragikus fejlemények következtek be. Döntő többségünket kiszorították a munkalehetőségekből, a létbizonytalanság pusztító kiszolgáltatottsága, a mélyszegénység lett osztályrészünk. Sújt minket a nemzetiségi elnyomás és a rasszizmus is. Veszélyben van lakhatásunk, egészségünk, önbecsülésünk. E tragikus társadalmi fordulat idején a politikai erők és a média többsége szolidaritás helyett gyűlöletet kelt ellenünk. A kollektív felelősség nemzetközi és alkotmányos jogokat sértő hirdetésével az egész nemzetiséget bűnbak szerepbe kényszerítik. A cigányokat idegennek, ellenségnek, bűnözőnek, élősködőnek beállító háborús uszító propagandát folytatnak velünk szemben. Ez a folyamat nem áll meg a szavaknál. Megfélemlítő félkatonai demonstrációk, gyűjtogatások, gyilkosságok, kivégzések kísérik. Alig találunk példákat a jogállam fellépésére ezekkel szemben. Ebben a helyzetben a megtámadott cigány nemzetiséget megillető törvényi jogokat, a cigányság államalkotó státusát azzal tudjuk megvédeni és megerősíteni, ha demonstráljuk, hogy sok évszázados békés együttélés, közös szenvedések, küzdelmek, áldozatok és országépítés során lett közös a hazánk Magyarország. Közös történelmünk, közös kulturális örökségünk és eredményeink vezettek a magyarországi cigányság nemzeti önérzete, hazafisága történelmi-politikai kialakulásához. A kiéleződött viszonyok között a cigányság önvédelmét jelenti, ha van lehetősége a művészet empátiát keltő eszközeivel átélhetővé tenni szenvedéseit, örömeit, nemzeti és kisebbségi sorskérdéseit önmaga és társadalmi környezete számára. Így tudja érzékeltetni az örök emberi értékek azonoságát, gazdagító sokszínűségét, amelyek a megértést, az elfogadást lehetővé teszik.

A cigányok megkérdőjelezett kollektív és egyéni emberi méltóságát a kultúra, a művészet eszközei és intézményei nélkül megvédeni és újrafogalmazni nem lehet. Mind ez ideig a cigányoknak ez az önreprezentációs jog és védekezési lehetőség nem adatott meg. Hiányzik a méltó országos cigány művészeti központ, amelyben – egyéb feladatok és szolgáltatások mellett – teret kaphatna az együttélésünk stációit és eredményeit, közös történelmünket bemutató múzeum, kiállítóterem és képzőművészeti gyűjtemény, színház- és hangversenytér, zenei és folklórgyűjtemény, valamint kutatóintézet. Magyarországon 1993 óta a kisebbségi törvény biztosítja a kisebbségek jogát kulturális identitásuk gyakorlásához. A magyarországi romák esetében azonban a kulturális autonómia intézményrendszere még ma sem áll a közösség rendelkezésére a jog gyakorlásához. Az akkori kormány a 2005 és 2015 közötti *Roma integráció* évtizede program első kétéves intézkedési tervét 2008–2009-re vonatkozóan készítette el. A

kormányhatározattal elfogadott intézkedési terv az Új Magyarország fejlesztési tervből emelt át programelemeket és forrásokat, első változatban számos olyat, amely nem célozta a roma közösséget, legfeljebb a célcsoportjában véltelemzett romákat. Az intézkedési terv első változata nem tartalmazta például a roma művészeti központ tervét, csak néhány szétszabdalt részintézményt (például: „a Bárka befogadja a roma színházat”; „Pécs Kulturális Főváros 2010 program keretén belül ki kell dolgozni az Európai Roma Kulturális Központ létrehozásának szakmai koncepcióját”), ezeket azonban a Roma Irányító és Monitoring Bizottság – elsősorban a Roma Parlament részletes elemzése alapján – elutasította. Az 1105/2007. (XII. 27.) kormányhatározattal végül a roma művészeti központ bekerült a 2008–2009. évi akciótervbe, a következőképpen: „A hazai és az európai cigány kultúra méltó bemutatása érdekében elő kell készíteni a művészeti és hagyományápoló csoportok, alkotóműhelyek helyszínének biztosítására, képzések, színházi programok, hangversenyek, ünnepi műsorok, koncertek lebonyolítására, konferenciák befogadására, múzeum és kutatóközpont, valamint szakmai műhely kialakítására alkalmas, állami felelősségvállalással működő országos roma kulturális központ létesítését és finanszírozását. Felelős: oktatási és kulturális miniszter és a Miniszterelnöki Hivatal vezető miniszter. Határidő: 2008. december 31. Forrás: az éves központi költségvetés OKM fejezete.” A Fővárosi Cigány Ház Zsigó Jenő igazgató vezetésével több változatban is elkészítette és minden évben a fenntartó Fővárosi Önkormányzat elé terjesztette a Fővárosi Roma Művészeti Központ tervét. Ebben az is megfogalmazódott: fontos, hogy ez az intézmény funkcionális legyen, vagyis hogy a szükségletekre reflektáljon, és legyen benne megfelelő hely az önreprezentációra, kultúránk bemutatására. Határon túli magyar barátainktól tanultuk, hogy mindössze két kisebbségi kérdéskör van: az egyik a versenyképessége, a másik az identitása. Az identitás kérdésköre – miközben persze feltételezi egy csomó belső közmegegyezés kialakítását az identitás tartalmáról – elsősorban kifelé irányul, vagyis a többség számára próbálja meg megmutatni, mit jelent kisebbséginek lenni. Hangsúlyozom: nem feltétlenül és mindig a másságra, éppen ellenkezőleg és nagyon gyakran a hasonlatosságokra téve a hangsúlyt. Ugyanakkor a versenyképesség témakörében elsőrendűen befelé irányuló folyamatra van szükség, amikor is a kisebbséghez tartozók maguk tesznek magukévá minden tudást, amivel helyt tudnak állni a modern világban. 2007-ben Horváth Csaba főpolgármester-helyettes úr felkérésére Bársony János társaságában megírtunk egy tanulmányt, amely áttekintette az országban és Budapesten zajló, a cigányok kultúrájával kapcsolatos folyamatokat, eseményeket. Ennek a dolgozatnak a végén egy javaslatcsomagot is letettünk a Fővárosi Önkormányzat asztalára. Ennek a stratégiai tervnek két pillére van: az egyik az oktatás, képzés, esélyegyenlőség intézményének létrehozása a fővárosban, a másik pedig egy komplex kulturális intézmény életre hívása. Időközben a Fővárosi Önkormányzat – szembesülve a cigány intézmény elhelyezése során a kerületek ellenállásával – Zsigó javaslatára végül fejlesztési tervében egy új, zöldmezős beruházás mellett döntött, amelyhez 1,5 milliárd forintot irányzott elő 2007-re. Később azonban ezt az összeget előbb 500 millióra csökkentette, végül törölte a beruházást a fejlesztési tervéből. 2008 májusában Zsigó Jenő részt vett az Oktatási Minisztérium egyeztetésén, amelynek végén jegyzőkönyv rögzítette, hogy a résztvevők egyetértenek abban, hogy Zsigó javaslatára az általa előterjesztett funkciókkal az országos roma kulturális központ zöldmezős beruházással jöjjön létre, és megvalósulásában, helyszínében és kivitelében egyaránt a romák és kultúrájuk értékességét, presztízsét prezentálja. Ám amikor az OM

munkatársa a Roma Integrációs Tanács 2008. szeptemberi ülésén beszámolt az intézkedési terv végrehajtásáról, előterjesztésében a művészeti központ már nem szerepelt.

Cigány múzeum azóta sincs Magyarországon.

A többnyire az alapiskolázottságot is – nemhogy a szakirányú, magas iskolázottságot – nélkülöző roma képzőművészek csoportos megjelenése ugyanezt az „östehetségek jelentkezését” reprodukálta. A mindaddig kívüllálóként – a róluk kialakított kép alakulásába szinte semmilyen beleszólási lehetőséggel nem rendelkező, magukat cigányként is meghatározó – szemlélődő alkotók egyszer csak kollektív cselekvőként jelentek meg. Mindaddig – jobbik esetben a romantikus vad, szertelen, szabadságszerető imázsra számító, rosszabb esetben a stigmákkal, előítéletekkel sújtott cigányság sorai-ból – egy származását felvállaló, tudatos, értelmiségi szerepre vágyó csoport megjelenése elképzelhetetlen volt mind Magyarországon, mind Európában. Sajátosan erősítette ezt a folyamatot Péli Tamás művészete, aki az amszterdami Állami Művészeti Akadémiáról történt 1973-as hazatérése után programszerűen törekedett a cigány képzőművészet megteremtésére. Származásának tudatos vállalása és képzőművészetében a cigány kultúrára támaszkodó mitológia megteremtése munkásságának meghatározó része. Mindez a hatvanas évek utolsó periódusában, a hetvenes évek első felében felerősödő folyamat, a magyarországi cigány értelmiség megszületésének és jelképes „honfoglalásának” időszaka, az emancipáció követelésének hangja a művészetek eszközrendszerével. Magyarországon ekkor jelentkeznek az irodalom és az előadó-művészet területén is a cigányság jelenlétéről és elnyomottságáról hírt hozó művészek. A kortárs költészetbe ekkor robban be elemi erővel az alig tizenhat éves Bari Károly, majd a novella- és a regényírás magyar „Márqueze”, Lakatos Menyhért és a világirodalmat és a magyar klasszikusokat cigány nyelven is megjelenítő Choli Daróczi József. Az ország közvéleményét az erőszakos asszimilációs állami politika ellenére is sikerült felrázni a televízió élő kulturális versenyén mondott, cigányokról szóló versekkel. Az emancipációért, a társadalmi elismertségért folytatott mozgalom ezzel vette kezdetét. Hányan lehetnek az országban, akiket a képzőművészet ejtett rabul, alkotásra késztetve? – kérdeztem magamban, akkor már kultúraszervezőként. Az első adandó alkalommal (akkoriban egy roma lány részéről valódi szenzációnak számító friss egyetemi diplomával) első munkahelyemen, a Magyar Művelődési Intézetben (akkor még Népművelési Intézet) erre a kérdésre kerestük kollektíven a választ. A képzőművészeti osztály és az örömmel csatlakozó, szűk roma értelmiségi csoport országjáró felfedezéseinek egyenes következménye lett a Pataki Galériában 1979 májusában megrendezett *Autodidakta Cigány Képzőművészek I. Országos Kiállítása*. A hazai és nemzetközi viszonylatban is meghatározó jelentőségű kiállításon tizenkét faragó és festő mutatkozott be. A széles alkotói oeuvre a népi fafaragó, életképeket fába álmódó Horváth Vincétől az akkoriban éppen a monumentalisták útját járó, plakátszerű üzeneteket megfogalmazó Pongor Beri Károlyig (David Beer) terjedt. Volt közöttük naiv és a klasszicisták útját járó alkotó, de a szecessziós hagyományokra építő gödöllői iskola legfiatalabb hajtása (Bada Márta) is bemutatkozási lehetőséget kapott. Az első kiállítás meghatározó kiindulásnak tartotta Balázs János művészetét: *Összekötve* című alkotásának részlete jelent meg a katalógus címlapján is, jelképezve a cigányság útkeresését. A kiállítás alkotóitól a Frankfurt am Main-i néprajzi múzeum is vásárolt, híradások jelentek meg itthoni és külföldi lapokban, televíziókban, sőt a következő évben 35 egyéni és csoportos kiállítás követte a roma képzőművészek jelentkezését. 1979 májusában megszületett a roma képzőművészet Magyarországon.

Azóta eltelt 32 év. Ideje lenne, hogy újra észrevétessünk!

történész, a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatója

Miért? Mert múlt nélkül nincs közösség. Múlt nélkül nincs identitás. A „ki vagy?” kérdésére sokszor a „honnan jöttél?” kérdése felel. Az önismeret első lépése a múltismeret. A közösség, ahogy él az időben, emlékezik. Emlékeit szavakban és tárgyakban rögzíti, és úgy adja tovább új tagjainak. A szavakat folyamatosan fenntartja az aktív emlékezés (kezdetben valóban csak élőszóban, majd később már írásban is), a tárgyakat pedig megőrzi a múzeum.

Persze, ha már múzeum, akkor az nem lehet holt tárgyak pusztája bemutatótőre, hanem legyen szellemi műhely, tudósok munkahelye. Legyen pénze mindenre, amit a mai muzeológia a magas tudomány és a szórakoztató látványpiac terén nyújtani képes: történeti intézet és könyvtár, saját kiadványok, állandó és időszaki kiállítások (külföldi anyagnak, magángyűjteményeknek is), látványraktár, sok-sok multimédia. Attól sem kellene félni, hogy kulturális eseményeknek adjon otthont, hogy ne templomként legyen szentélye a roma múltnak, hanem színpadként tere a vitának, az eszmecserének, a kortárs művészi és a történelemre reflektáló értelmiségi cselekvésnek.

Nem lenne jó, ha az új intézmény azt a múzeumi modellt másolná, amely éppen most múlik el a világból visszavonhatatlanul. Aki részt vett valaha emigráns magyarok '56-os ünnepségén, megdöbbenve láthatta, hogy az egykor éppen a diktatúra elől menekülőkben milyen mélyen él a vágy, hogy az ő mostani ünnepük pontosan ugyanolyan külsőségekkel fényeskedjék, mint egykor a létező szocializmus hamis ünnepei. Ugyanezt a hibát követné el az új Országos Roma Múzeum is, ha tárlatain úgy akarná kizárólagos érvénnyel kanonizálni a roma múltat, ahogyan azt a 19. században született nemzeti múzeumoknak írta elő a nemzeti ideológia akkori tízparancsolata.

Az új múzeum igazi csodafegyvere a múzeumpedagógia lehetne. És itt meg kell állni egy pillanatra. Ebben ugyanis talán kicsit tényleg másmilyen lenne ez a múzeum, mint társai szerte a világban. Olyan múzeumpedagógiai programok működnek ugyanis benne, amelyek nem egyszerűen ismereteket terjesztenének, hanem fölvennék a harcot az előítéletek ellen. A modern pszichológia minden bölcsességével és csalfintaságával észrevétlenül próbálnák meg hatástalanítani gyermek és felnőtt gondolatvilágában egyaránt a netán felbukkanó diszkriminációs reflexek mérgét. A szokatlanban és az idegenben megmutatná az általánosan emberit, és így a bensőségesen ismerőst. Segítenének megérteni – ami a legelső lépés a gyűlölet elleni küzdelemben.

23

Junghaus Tímea

művészettörténész

Magyarország mind ez idáig nem biztosított lehetőséget és teret a magyarországi roma kisebbségnek az önreprezentációra, nem ismeri el a kisebbséghez tartozó polgárok politikai és kulturális esélyegyenlőségét és azt, hogy a kisebbséghez tartozó személyeknek „joguk van történelmük, kultúrájuk, hagyományaik megismeréséhez, ápolásához, gyarapításához és továbbadásához”. Ebben a tekintetben egy magyarországi roma művészeti intézmény létrehozása elengedhetetlen a romák kulturális elnyomásának megállításához. Magyarországon a roma művészet eddig nem volt sokféleképpen reprezentálható – strukturális, intézményi és infrastrukturális okok miatt –, ezért kényszerült monolitikus módon bemutatkozni, úgy, ahogy a többség gondol arra, hogy „milyen a cigány művészet”. A „cigány kultúra” nem más, mint egy politikai groteszk. Ebből a „konceptuális gettóból” a kivezető út nem a naiv művészet magyarországi történetének tanulmányozása vagy a roma alkotások ikonográfiai analízise, nem is kizárólag a roma kulturális mozgalom művészeti aktivizmusa a magyar művészeti kánonba való betörésért, hanem a kortárs roma kultúra, amelyben minden jelentés kontextuális, és amely direkt kapcsolatban áll a jelenkori identitáspolitikákkal. Ez nemcsak a roma közösség számára értékes, hanem a kulturális másságból fakadó etnikai összeütközések feloldásának kulcsát is magában hordozza.

Annak ellenére, hogy több mint négyezer roma műtárgyat regisztrálnak a magyar közgyűjtemények raktárai, jelenleg nincs Magyarországon a roma képzőművészetet állandó kiállítás keretében bemutató intézmény vagy a laikusok, érdeklődők és a roma közösség számára elérhető, összefoglaló jellegű kiállítás. Egy Magyarországon működő roma művészeti intézmény legfontosabb feladata a magyarországi multikulturalizmus vizsgálata lenne, a roma művészet történetének és kortárs művészeti produktumainak bemutatásán keresztül. Egy ilyen intézmény küldetésének kell tekintse, hogy a magyarországi roma kisebbség művészeti alkotásait az európai kortárs művészet kisebbségi reprezentációinak élvonalába pozicionálja, korszerűen és professzionálisan mutassa be. Az intézmény a kortárs művészetek eszközeivel medializálná Európa és Magyarország legnagyobb kisebbségének legfontosabb mondanivalóit. Célja lenne, hogy európai viszonylatban elősegítse a roma kultúrával hivatásszerűen foglalkozók és a kulturális intézmények közötti eszmecserét, közös projektek létrejöttét, illetve külföldi szakértőket vonna be annak érdekében, hogy a kisebbségi reprezentációk és az identitáspolitika fogalmát és kontextusait, valamint a nemzetállamokon túlmutató kérdéseket kutassák.

Az 1990-es évek vége óta a roma kultúráról szóló akadémiai diskurzus jelentős mértékben megváltozott. A kulturális antropológia és a kritikai kultúrakutatás új megközelítési lehetőségeket teremtett a kulturális intézmények és a roma reprezentáció értékeléséhez. Nemzetközi eseményeken a kisebbségi reprezentáció már eddig is kilépett a korábban alkalmazott, strukturálisan és intézményesítetten egyenlőtlen helyzetből, amelyben mint népi, tradicionális, kissé visszamaradott vagy „érintetlen” kultúra jelent meg. Ha elemezzük az európai kurátori gyakorlatban és a kultúrátámogatási politikában történt változásokat, megfigyelhetjük, hogy a roma kultúra reprezentációja 2005-től egyre nagyobb figyelmet kap mint a társadalmi befogadás egyik fontos eleme. Az Európai Unió *egyenlő esélyek éve* (2007) és *interkulturális párbeszéd éve* (2008) [3], a *roma évtized* (2005–2015) [4], roma jelenlét a Velencei Biennálén (2007, 2009) [5], roma

zenészek sikeres szereplése a New York-i Carnegie Hallban, az Európa Tanács új kezdeményezése az *Európai roma kultúra útja* címmel (2008) [6], az első roma kereskedelmi galéria megnyitása Berlinben (2011), a *Safe European Home* című kiállítás és kültéri installáció az osztrák parlamentben [7], a második roma pavilon a Velencei Biennálén (2011) [8] katalizáló hatással voltak a roma kortárs kultúra pozitív megítélésére.

A magyarországi roma értelmiség meghatározó szerepet játszott a roma kortárs művészetkonceptió és az első jelentős nemzetközi művészeti események létrehozásában. Magyarország azonban elvesztegette azt a tudást és azt a több évtizedes energiát, amit a magyarországi roma kulturális aktivizmus és a magyar akadémiai szereplők – etnográfusok, szociológusok, kultúrakutatók – fektettek a roma művészet és kultúra kutatásába. A kulturális elnyomás, a reprezentációhoz szükséges infrastruktúra és támogatás hiányában a magyar szereplők helyett egyre inkább más európai szereplők veszik át a roma kultúráról és művészetről szóló diskurzus alakításának lehetőségét. Ez pedig most, amikor az *Európai roma keretstratégia* újabb forrásokat teremthet majd a „roma projektekhez”, minden magyar szereplő számára jól érezhető lesz.

Mára megtörtént az elsősorban etnológiai, gyűjtésre, raktározásra koncentráló gyakorlat kritikája, amely úgy tekintett a roma kultúrára, mint valamiféle diffúz, immateriális kulturális örökségre, amelyet össze kell szedni és biztonságban kell tárolni, ahelyett hogy visszaforgatnák a kortárs kreativitásba és napjaink társadalmába, hogy lehetőség legyen kritikai vizsgálatára, újrahasonosítására és felülmúlására. A „roma kortárs művészet” terminus használata azt deklarálja, hogy a roma kisebbségi reprezentáció direkt módon kapcsolatban áll és konkrét hatást gyakorol napjaink kortárs művészeti és kurátori gyakorlatára. A roma kortárs kultúra és művészet önmagában hordozza a roma identitás posztterritoriális koncepcióját. Ez a koncepció innovatív és transznacionális, és mint ilyen, az európai identitás ideálja.

Európa-szerte ismert a magyarországi roma művészet magas színvonala és sokrétűsége. Ahhoz azonban, hogy a roma kultúra hatékonyan jelenjen meg, vagy egyáltalán láthatóvá váljon Magyarországon is, változásra van szükség. Ennek a változásnak a legfontosabb eleme az új, a többséggel versenyképes kulturális tér és a hozzá kapcsolódó professzionális 21. századi infrastruktúra használata. Az interdiszciplináris tudást és a különböző művészeti ágakat egyszerre mozgósító stratégia, valamint a medializáció elengedhetetlen feltétele lenne a korszerű reprezentációnak.

Az új művészeti intézmény egy korszerű, európai, transznacionális kisebbség bemutatására vállalkozna, mégsem lenne ártatlanul transznacionális vagy ártatlanul extraterritoriális abban a társadalmi és művészeti közegben, amelyben értelmezhető; egy eddig nem dokumentált művészettörténet (fragmentumainak) megírására vállalkozna, emlékek, helyszínek és identitások között vitorlázva, a magyarországi gondolkodás dekolonizálását „reprezentálná” és kérdőjelezné meg; az exotizálás és a romanticizálás visszautasítására, valamint az elnyomás és kizárás diskurzusainak dekolálására készülne; s újabb mérföldkő lehetne az európai romák helyzetéről való gondolkodásban és a romák helyzetének megváltoztatásában. Nem az a fontos, hogy pontosan melyik közgyűjtemény anyaga és munkatársai kapnak majd szerepet ebben az intézményben, és szerintem az egyes kiállítások koncepciója sem mérvadó a létrehozás gesztusának pillanatában. Két területre azonban mindenképpen koncentrálnia kell egy magyarországi roma művészeti intézménynek.

Elsőként a magyarországi romák kollektív emlékezetét meghatározó vizuális pro-

duktumok bemutatására: ez a magyarországi antropológiai és szociofotó-anyag, a romák által készített fotók, családi fényképalbumok és a roma privát fotográfia, továbbá a romák ábrázolásának kutatása a magyarországi művészetekben. Elengedhetetlen az alkotók látásmódjának vizsgálata, annak bemutatása, hogy hogyan változott az ábrázolás nyelve, technikája, az alkotók szemlélete, a romák és a „szerzők” (a művészek vagy az objektív, a kamera) viszonya a kezdetektől a mai napig. E stratégia célja a látványhierarchia kialakulásának és struktúrájának leleplezése.

Másodsorban pedig a magyarországi roma művészet történetének bemutatására: a magyar művészet története eddig kizárólag Balázs János, Péli Tamás és kisebb részben Szentandrassy István életművét emelte be a művészettörténeti szakirodalomba, amelyben ezek az alkotók mint elszigetelt, különc zsenik jelennek meg, leválva mind a magyarországi roma közösség kulturális mozgalmának alrendszeréről, mind pedig a Magyarországon aktuális művészeti kezdeményezésekről és tendenciákról. Az a tény, hogy a magyarországi roma művészetnek folyamatos genealógiája, négy évtizedes múltja van, ismeretlen a magyar közönség előtt. Nem az életművek statikus és egymás utáni megjelenítése a célunk, hanem olyan kontextusok és esetek vizsgálata, amelyek keresztül kirajzolódik a roma kortárs művészeti szcéna múltja és mai térképe.

A politikai és kulturális vitákban egyre fontosabb hangsúlyt kapnak a kulturális identitásra és a „normatív” nemzeti értékekre koncentráló problémák. Az itt leírt roma művészeti intézmény azt vizionálja, hogy a művészet képes lehet alternatív megoldásokat kínálni arra, hogyan gondolkodjunk ma az együtt- és az egymás mellett életről.

A Daróczi Ágnes által szervezett 1979-es autodidakta kiállítás óta a roma értelmiség számtalan alkalommal kezdeményezte egy korszerű roma művészeti intézmény létrehozását. Az elvetélt próbálkozások között kell megemlítenünk a romamúzeum-koncepciók mentén az elmúlt néhány évben született intézményt is: az Országos Cigány Önkormányzat (OCÖ, ma ORÖ) Dohány utcai székházának alagsori kiállítóterét (2004), az V. kerületi Tüköry utcai Roma Kortárs Galéria egy napig tartó pályafutását (2006) vagy a Fővárosi Roma Oktatási és Kulturális Központ eleve „bukásra ítélt” stratégiáját (2009).

Reflection

Romológia periodical issue 6-7. 2014. autumn-winter – Collections on roma, gypsy topic in Hungary¹

Is it necessary to establish a Roma museum and if so what should it exhibit?

Zoltán Fejős, ethnographer, director, Museum of Ethnography: Founding a Roma museum in Hungary is an old story. It is an issue that has been on the agenda more or less intensively at least since the political changes of 1989-1990. Roma professionals and public figures have expressed the need for such an institution, with support from museums in Budapest, Szekszárd and Pécs. Nevertheless a museum has not become a cooperative, integrating, primary goal of the Roma local authorities' cultural policies. As regards museum content there have been two approaches so far. The first represents the ideal, a comprehensive, specific 'national museum'. A Roma museum should have a collection covering history, education, ethnography, arts and literature (an archaeological collection is not difficult to outline with a bit of imagination, though one dealing with technology and natural science is another matter). This type of Roma museum would repeat the practice of 19-20th century nation building. The other approach highlights arts as the primary element. In the beginning it also had an ethnic character – "Roma art" came into being with a strong potential for creating identity. As a Hungarian citizen, to the majority and as a museologist I vote for establishing a Roma museum in Hungary.

Ágnes Daróczi, minority researcher, Hungarian Institute for Culture and Art: What is lacking is a credible national Roma arts centre, which could include a museum displaying the stages and achievements of our co-existence, an exhibition hall and an art collection, a theatre and concert hall, a music and folklore collection and a research institute. It could also involve other tasks and services. In Hungary a law on minorities has ensured the right of minorities to express their cultural identity since 1993. Yet in the case of Roma in Hungary the institutional system of cultural autonomy is still not at the disposal of the community to practise this right. Some Roma artists are known from past times. Otto Müller (1884–1930), a member of the expressionist Die Brücke group or Serge Poliakoff (1900–1997), a prominent representative of 20th-century avant-garde, could both be models for Roma artists today. Yet 'Roma art' as a concept has been spoken of in Europe since the first Roma group exhibition in Hungary, which took place in

¹ Debate in MúzeumCafé 24. 2011/4. august

May 1979. The process was specifically facilitated by the art of Tamás Péli who strove programmatically to create Roma art following his graduation from Amsterdam's National Art Academy and his return to Hungary in 1973. He consciously embraced his origins and a large part of his artistic oeuvre constitutes the creation of mythology in Roma culture. Literature was represented by Menyhért Lakatos and József Choli Daróczi, who translated both foreign and Hungarian literature into Romany. "How many could there be in Hungary who were enraptured by the arts and encouraged to create," I used to ask myself as a community cultural organiser. In Hungary Roma art came into being in May 1979. Thirty-two years have gone by since then. It is time we were noticed again.

László Csorba, historian, director of the Hungarian National Museum: Of course a National Roma Museum is needed. It records memories in words and objects and that's how it transmits them to its new members. Active memory continuously maintains words (in the beginning verbally) and objects are preserved by a museum. Our Roma compatriots form a strong community, thus it is natural that they need a museum of their own. It is unnecessary to specify what such an institution could collect because it could collect everything that can be important from the aspect of learning about the past of the Roma, that illuminates their specific destiny, social relations and rich and diverse culture. Such a museum would be as varied as a national museum – from which, if there is demand, different Roma 'specialised museums' could be established. Perhaps a modern art gallery could be the first and its collection should perhaps be gathered, researched and exhibited separately from the beginning.

Tímea Junghaus, art historian, independent art curator: Hungary has so far not provided the Roma minority with the opportunity to represent itself. It does not recognise their equal opportunities concerning politics and culture. Due to structural, institutional and infrastructural reasons, Roma art could not be represented in its diversity in Hungary; hence it has been forced to show itself in a one-dimensional way, in line with what the majority think Roma art is like. The way out of this conceptual ghetto is not studying the history of naive art in Hungary nor is it the iconographic analysis of Roma works, neither is it the artistic striving of the Roma cultural movement to enter the mainstream of Hungarian art, but it does involve contemporary Roma culture which has a direct connection with current identity policies, where every meaning is contextual. It would not only be valuable for the Roma community but represent a key to resolving ethnic conflicts based on cultural differences.

SZÉLRÓZSA

- 30 Pócsik Andrea: „Második tekintetek” – Széljegyzet a kulturális reprezentációs elméletekhez
- 47 Müllner András: Nézetek és eltérések (Néhány gondolat az (ön)reprezentációról és más törölt fogalmakról)
- 59 Tímea Junghaus: Opposition is not enough (The Role of Roma Art in the contemporary constellation)
- 66 Orsós János: Interpretációs példák a romológia szövegkorpuszának kritikai vizsgálatához
- 73 Csigi Júlia: Végtelen éjszaka
- 80 Katalin Bársony: Media, power and strategies (Shaping Attitudes towards Roma through the European Mass Media)



Pócsik Andrea

„Második tekintetek”

Széljegyzet a kulturális reprezentációs elméletekhez

Bevezetés

Képesek-e a filmek kirottosodni, kifakulni hasonlóan a textilekhez? Vagy inkább a rozsdamarta vas, szúette fa tárgyakhoz válnak hasonlatossá? Bármelyik hasonlattal élünk is, be kell látnunk, az idő múlása a tárgyakon nem egyszerű változásként, hanem hiányként jelenik meg. Azok a művészek, akik az archívumhoz, archiváláshoz kötődnek munkáikban, nem csak az idő függésében élnek, hanem - Hal Foster szerint – az elveszett, elmozdult történelmi információt teszik a helyükre, jelenvalóvá (Foster 2004). Ha pedig ezek egy privátarchívumból származó, életrajzi témájú talált filmek, egy másfajta hiány pótlására is szolgálnak: az identitás hiányzó darabjait illesztgetik, Stuart Hall után szabadon: „arra szolgálnak, hogy újra csapdába ejtsék a teljesség elképzelt élvezetét.” (Hall 1997:65)

A talált film egy különleges képződmény, kiváltképp, ha valaki a saját archívumából halássza elő évekkkel később. Tanulmányomban azt vizsgálom, milyen formai sajátosságok „működtethetik” a talált filmeket? Mitől változhat meg a státuszuk, milyen értelmezési keretben, bemutatási körülmények között válnak valóban láthatóvá a szereplők és viszonyaik, az alkotói megközelítés? Vannak-e olyan talált filmek, amelyek különlegessége nem csak a szereplők, helyzetek egyediségén múlik, hanem a létrehozás, megőrzés körülményein és azoknak a történelmi, politikai kontextustól való függésén? Amennyiben az installált, bemutatott talált film az „ellenemlékezet” részét képezi, mennyiben és kik számára válhat fontossá az eredete, a hús-vér szerző származása, alkotói szándéka, látásmódja?

Kállai Henrik képzőművész életének fontos korszakában, a felnőtté válás küszöbén videókamerát ragadott és elkezdett a környezetéről felvételeket készíteni.¹ Az alacsony társadalmi státuszú családban nem volt hagyománya az efféle tevékenységnek, de tagjai fokozatosan hozzászoktak a filmszemmel felszerelt fiú jelenlétéhez. Tekintetnek meghosszabbítása a mindennapi élet részévé vált: a végtelen hosszúságú, szerkesztetlen anyag naplóként, kamera-írásgyakorlatként működött.

Évekkel később, a munka mellett szerzett tanári diplomával értelmiségivé változó fiú

1 Kállai Henrik a vele folytatott beszélgetés során elmondta, hogy az érettségit munka mellett tudta megszerezni, akkori keresetéből vásárolt kamerát, mivel a helyi művelődési házban határozottan megtagadták tőle a rendelkezésre álló technika kölcsönbe vételét.

a Romaversitasban² a mentor Jancsó Miklós ösztönzésére kezdte „fejezetekké”, önálló művekké szerkeszteni a képfolyamot. Ekkor vált nyilvánvalóvá, hogy nem egyszerű családi videókról van szó. A dokumentum és fikció műfaji határán mozgó művek közül különösen *A kis cigány* c. formai kísérletnek is felfogható kisjátékfilm érdemel figyelmet.

Az elemzést mégsem formanyelvi szempontok alapján végzem el. A kulturális értelmezésekben, amelyeket ezeknél az alkotásoknál relevánsabbnak érzek, feminista kritikai elméletekre, szociálpszichológiai kutatások eredményeire támaszkodva és az archívumművészet példáiból merítve igyekszem körbejárni a fenti kérdéseket.

Az elemzett munkákat az önéletrajzi elbeszéléssel kapcsolatos teóriák felől közelítem meg. Bár a közelmúltban több olyan írás is megjelent magyar nyelven, amely azt vizsgálja, milyen kontextusban van szerepe a műalkotások szerzőinél az etnikai és osztályszármazásnak, a kérdést különféle értelmezési keretben, kritikai elméletekre alapozva próbálták megválaszolni, mégsem térek ki, legfeljebb az elemzésekben érintőlegesen eredményeikre³. Igyekszem egészen más aspektusból nézni, nem megkerülni, hanem új megvilágításba helyezni ezt a problémát.

Talán indoklást igényel, miért választom a fenti megközelítést olyan videóknál, amelyekben a szerző nem explicit módon (szubjektív narrációban vagy egyéb formai eszközökkel jelölve konkrét eseményeket, helyeket) mesél az életéről. A történetek, amelyek előttünk megelevenednek, egy hétköznapi, családi eseményt (*Disznótor*), családtagokkal készített interjúkat (*Cigánybárat*) vagy a nagybácsi, Pikács Gábor életéből merített, s főszereplésével megelevenített mesét (*A kis cigány*) rögzítenek. (*A Szórruhában* c. Jancsó-portré más vonatkozásban, ám szintén ideköthető.) Ezeket a videókat a szerző híradásoknak nevezi, amelyek arról a világról tudósítanak, amelyben körülvette.⁴ A felnőtté válás dokumentumai lettek, azé az átmeneti korszaké, amelynek alapsajátossága az éntudat, énazonosság és a csoporttudat megszilárdulása, a személyes és szociális identitás összekapcsolódása.⁵ Az életrajz részét képezik, ám (a bemutatásuk körülményeitől függően) értelmezhetők társadalmi változások (a rendszerváltozás utáni átmeneti évek) kordokumentumaként, a család etnikai származására utaló címmel és tartalommal privátemlékezeti státuszukban a romák történetének ellenarchívumaként, valamint stílus- és műfajtörténeti megközelítésben ugyanennek a határhelyzetnek a formai kiteljesedéseként.

Séllei Nóra irodalomtörténész a „*Tükröm, tükröm...*” c., 20. századi írónők önéletrajzeit vizsgáló tanulmánykötetének bevezetőjében végigköveti az önéletrajzi szerző el-

2 <http://www.romaversitas.hu/>

3 <http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/tartalom-2014-nyar-osz/> A romák láthatósága. Kortárs képkészítési és képhasználati gyakorlatok

4 Erről a következőképpen ír a Transzit.hu terében rendezett kiállításához készült ismertetőben: „A kamerát az otthonomban, a hétköznapi események rögzítése közben kezdtem használni. Utólag visszanezve a jeleneteket, azt veszem észre, hogy se nem koncepció szerint készült dokumentumok, se nem egyszerű családi felvételek. A családtagjaim egy idő után megszokták a kamerát, és az már csak úgy volt jelen, ahogyan én is. A kamerán keresztül néztem őket. A festményeim és ezek a videók akaratlanul is összetartozó elemek, melyekkel hírt adok erről a világról. Az én világomról, amelyben felnőttem. Ami egykor volt, és ami mostanra maradt belőle.”

5 Neményi Mária egyik tanulmányában empirikus vizsgálat alapján elemzi meggyőzően a kisebbségi identitás kialakulásában meghatározó kamaszkori szocializációt (Neményi 2010).

méleteit⁶. Nem tartom fontosnak itt felidézni a szerzősége vonatkozó teóriákban bekövetkező változásokat, csak azt az ellentmondásos a szövegelemző kritikai pozíciót, amelybe kutató irodalomtörténész feminista szövegekre támaszkodva helyezkedik (Séllei 2001:39-40).

„(...) van-e, lehetséges-e olyan elméleti-kritikai pozíció, amely megőrzi a gender szempontú elméleti vizsgálódást anélkül, hogy esszencialistává válna; amely hangsúlyt fektet a női életrajzi szubjektumra anélkül, hogy visszatérne a szerző, a narrátor, az elbeszélő 'én' empirikus azonosságához; amely szövegközpontú anélkül, hogy az önéletrajzi szubjektumot teljes mértékben nyelvi jellé alakítaná: amely nem általában szöveggént, hanem önéletrajzi szöveggént olvassa az önéletrajzot, de anélkül, hogy azt a tényyszerűség és fikcionalitás ellentétéből kiindulva vizsgálná vagy csupán dokumentumértéket tulajdonítana ezeknek a szövegeknek.” (Séllei 2001:39)

Ezt a helyzet meghatározást én is elengedhetetlennek tartom. Különösen könnyen eshetünk az esszencializmus csapdájába, ha az alkotások elemzésénél a kulturális meghatározottságot vesszük alapul, amelyre nem csak a címadás, hanem a bemutatási kontextusok is predesztinálnak. Ennek elkerüléséhez a reflexiót gondolom megfelelő aspektusnak: jelen esetben azoknak az összefüggéseknek a vizsgálatát, amelyek a bemutatási körülményeknél kirajzolódnak.

Ám valóban minden esetben el kell-e vetnünk az esszencialista megközelítés lehetőségét? A fogalom úgy gondolom, több figyelmet érdemel, mint amennyit Séllei szánt neki, ezért érdemes felidézni G. Ch. Spivak feminista teoretikus posztkolonialista megközelítéseit. Sangeeta Ray egyik tanulmányában (Ray 2009), főleg a Spivakkal készített interjúk alapján feltárja a *stratégiai esszencializmus* fogalmának eredettörténetét, a különböző értelmezéseit, azokat a finomításokat, módosulásokat, amelyeket a teoretikus maga próbált előidézni az őt ért kritikák, és a rossz fogalomhasználat hatására.⁷ Röviden összefoglalva, az általános, egyetemes emberi sajátosságok és a nőiség politikai diszkurzusa között feszülő ellentmondásokat többféleképpen próbálta feloldani: ez utóbbi szükségessége az uralkodó beszédmódban rejlő hatalmi viszonyok megváltoztatása céljából bizonyos esetekben indokolja az esszencialista megközelítést. A szó többes számú alakjának változata azonban javasolt, hiszen a kontextus alaposan meghatározza, *milyen olvasatok megteremtésére* használjuk.

Nos, remélhetőleg sikerül majd meggyőzően érvelnem amellett, esetünkben milyen értelmezések kialakításánál működőképes és mikor elvetendő ez a fogalom.

Néhány gondolat erejéig kitérnék egy másik teoretikus, Teresa de Lauretis szövegére, amelyet Séllei Nóra is hosszabban idéz. Itt ugyanis arról van szó, hogy ennek az ellentmondásos kritikai pozíciónak alapsajátossága a nézőpontok közötti mozgás: ez biztosíthatja azt a fajta reflexivitást, amelyre véleményem szerint az általunk végzett tudástermelés hitelesítése, érvényesítése szempontjából is feltétlen szükség van.

6 Séllei (2001: 16-27.)

7 Az angol nyelvű wikipédia szócikke szerint Spivak elhagyta a fogalom használatát, bár teljes mértékben soha nem utasította el. Ennek az lehetett az oka, hogy értelmezését a hivatkozásokban túlságosan leegyszerűsítették, illetve használatát kiterjesztették olyan esetekre, amelyekkel nem feltétlenül volt átfedésben. http://en.wikipedia.org/wiki/Strategic_essentialism

„A hegemonikus diszkurzusok által elérhetővé tett diszkurzív helyek és ezeknek a diszkurzusoknak a »máshol«-jai közötti mozgás ez: a »máshol« diszkurzív és társadalmi terei pedig [...] a hegemonikus diszkurzusok margóin létrejött más-fajta terek és az intézményrendszerek kereszteződéseiből, az ellengyakorlatokból [*counterpractices*] és az új közösségformákból adódóan léteznek.” (De Lauretis 1989: 26)

Azok a terek, amelyekben a Kállai-videók megjelentek, kivétel nélkül mind marginálisak, az elemző-kutató azonban a (hegemón) többségi intézményrendszer képviselője, aki részben ezekben és hasonló terekben mozogva, a kettő között ingázva igyekszik a merev struktúrát bomlasztó kulturális ellenállást kifejtetni.

Anélkül, hogy eltúloznám jelentőségét és leegyszerűsítőm, igyekszem felhívni a figyelmet arra a párhuzamra is, amely a női és roma szerzők marginalizáltságában, a műveik körül kialakuló politikai-ideológiai töltetű diskurzusokban és azokban a törekvésekben észlelhető, amellyel „a csend megtörésén”, „hangjuk megtalálásán” fáradoznak (Séllei 2001:23).

...milyen is volt az az ember...

„Így aztán azt mondják: 'Ez történt'; de nem mondják el, hogy milyen is volt az az ember, akivel ez történt.”

(Virginia Woolf)⁸

Kállai Henrik esetében a filmek készítésének ideje a korafelnőttkori én- és csoportkeresés időszaka. Figyelme ezért irányulhatott romungró családjára, méghozzá arra az összetett kulturális identitásra, amelyet az képvisel. Hangsúlyossá válik a „híradásokban” a szegénység és a cigányság is, a kiemelt hős, Pikács Gábor esetében pedig a külső is (alacsony termete, fenotípus jegyei).

„Az identitás nem abból a teljes identitásból származik, amellyel egyénekként már rendelkezünk, hanem a teljesség hiányából fakad, amelyet külső forrásokból kell feltöltenünk, ahhoz a képhez igazodva, amelyet szerintünk mások alakítottak ki rólunk. A pszichoanalitikus szemszögéből az, hogy állandóan „identitásunkat” kutatjuk, vagy hogy olyan életrajzokat írunk, melyek egységbe kötik megosztott énjünk különböző részeit, arra szolgál, hogy újra csapdába ejtsük a teljesség elképzelt élvezetét.” (Hall 1997:65)

Pólya Tibor pszichológus *Az identitás az elbeszélésben* c. munkájában – a személyes és szociális identitás kapcsolatát elemezi (Pólya 2007). (Ő a narratív pszichológia képviselőjeként a kognitív, pozitivistá szemléletű pszichológia alternatívája mellett érvel, amely a személyes vagy szubjektív tapasztalatokat hangsúlyozza.) Úgy gondolja, hogy mivel a személy szociális identitása bizonyos helyzetekben aktualizálódik, a szociális identitáshoz kapcsolódó tapasztalatokról állapotként érdemes gondolkodni, ezért is használja a könyvben az identitásállapot elnevezést.

8 Woolf, V.: *'Vázlat a múltból'. Egy jó házból való angol úrilány – Önéletrajzi írások.* Ford. és bev. Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen, Csokonai, 1999. 27-136.

GALÉRIA



Forrás: gallery8.org/hu/news/2/12/romaizmus---a-roma-kulturtortenet-konstrualasa

Célja annak feltárása, van-e összefüggés az identitásállapot minősége és az élettörténeti elbeszélés narratív struktúrája között.

Az általa használt hivatkozások közül számunkra leginkább Taifel szociálisidentitás-elmélete (1978) és Turner szelf-kategorizációs elmélete (1987) fontos: Az utóbbi szerint a szelf kategóriaformájú reprezentációkból áll, ezek hierarchikus rendbe szerveződnek (egyedi lénytől emberig, középen a szociális identitás áll). Kategóriái bizonyos helyzetekben kiemelkednek. Úgy sejtem, mindannyiunk számára ismerősek azok a beszélgetések, amelyekben a romák (az etnikai identitásukat firtató kérdésekre válaszként) elmondják, ők elsősorban *emberek*. Ám hogyan emelkedik ki az önéletrajzi elbeszélésből az etnikai identitás?

„A szociálisidentitás-kategóriához kapcsolódó tapasztalat funkciója az, hogy a tapasztalat észlelése révén hozzáférhetővé tegye a személy számára azt, hogy személyes, vagy szociálisidentitás kategóriája emelkedik-e ki az adott helyzetben. A kognitív szelf-struktúra reprezentációs folyamatai ugyanis önmagukban nem észlelhetők, e folyamatok azonban funkcionálisan összekapcsolódnak a tapasztalat jellemzőivel, így a tapasztalat észlelése révén tudhatja a személy, hogy aktuálisan melyik szelf-kategóriája aktiválódott. A szociálisidentitás-kategóriához kapcsolódó tapasztalat kulcsszerepet kap a szelf-kategorizációs elmélet számára kitüntetett fontosságú deperszonalizációs folyamatban is, amelynek során a személy szociálisidentitás-kategóriája emelkedik ki, és így a személy nem egyedi személyként, hanem *az adott kategória felcserélhető tagjaként észleli önmagát.*” (Pólya 2007:18, kiemelés: P.A.)

Az identitás természetének változásában az önazonosság alapeleme az önreflexió, a szelf állandó kivetítése élettörténeti elbeszélésekben, az önazonosság állandó keresése történetekben – elkerülhetetlen a poszt-hagyományos társadalmakban. A szelf reflexív kivetítése során a stabil identitás megmagyarázza a múltat, előrevetíti a jövőt. Ám a folyamatosság is csak a személynek a saját élettörténeteiről alkotott reflexív hite nyomán alakul ki (Giddens 1991:53) (Ezt nevezi Stuart Hall „vigasztaló történetnek”, amikor az „én narratíváját” szőjük magunk köré.)

Egy személy identitása nem a viselkedésében lelhető fel, sem mások reakcióiban, – bár ezek sokat számítanak –, hanem abban a képességében, hogy egy adott történetben fenntartsa önnön elbeszélésének folyamatosságát.

Nem véletlen tehát, hogy a kamaszkori filmes útkeresés lenyomatainak nyilvánossá tétele a Romaversitasban végzett tanulmányok, identitáserősítő tevékenységek hatására és Jancsó Miklós mentorságával kezdődött. Az első filmbemutató, a volt főiskolai csoporttárssal közösen készített *Szörruhában* nem egy szokványos Jancsó-portré abban az értelemben, hogy a hangsúlyt a művészi személyiségre, sorsra, nem a rendezői szerepre helyezi. Kállai számára nyilvánvalóan az a jelenség volt fontos – amint arra a kiváló cím is utal, – hogyan válik a munkafolyamatban és az eredménytől elválaszthatatlan nyilvános megjelenésekben azonossá a kettő, illetve különfejtethők-e egymástól? A saját sors/szerepazonossággal való párhuzam természetesen számos kérdést felvet, hiszen a rendezői szerep mesterségesebb, tudatosabban formálható, mint az etnikai és osztályszármazásból összetevődő szociális identitás. Nem utolsósorban annak értékelő összetevője vitathatatlanul pozitív – főleg Jancsó esetében –, nem kapcsolódik stigmához (fenotípus jegyekhez)⁹.

A *Cigánybárat* interjúhelyzeteiben a rendező-riporter ugyan családtagjait faggatja arról, hogyan élik meg saját identitásukat, a szándék, motiváció nyilvánvalóan önvizsgálat és egy tanulási folyamat is. A *Disznóvágás*nak látszólag semmi köze mindezekhez: a családban központi és domináns szerepet játszó nagyapa alakjának portrészzerű megformálása egy olyan hétköznapi, mégis kitüntetett rítusban, amely a köztudatban a paraszti életmód sajátja, a „híradást” görbe tükörként alkalmazza.

A *kis cigányban* egy személyes történet elevenedik meg előttünk, ám amint a cím is mutatja, a balladai hangvételű elbeszélésben is hangsúlyos a származás.

Formailag ez a legérdekesebb a videók között, a népköltészethez közelít, a népmese, a népballada stílusjegyeit hordozza. A történetelbeszélése olyan mitizáló művekhez hasonlítja, amelyek a hetvenes, nyolcvanas évek roma önszerveződésének és irodalmi közéletének fontos alakjaitól származnak (Choli Daróczi József, Bari Károly, Lakatos Menyhért, Szécsi Magda). Mindez azonban radikális (szükségből, ám mégis tudatosan alkalmazott) filmkészítési eljárásokkal párosul, amelyek épp az említett időszak fontos formanyelvi újításait, a neoavantgárd művészetekben és a kísérleti filmezésben meghatározó szerepet betöltő alkotók munkáit hívják elő képzeletünkben.

9 Ld. a függékben a családtagok barna bőrszínárnyalatait szellemesen sakktáblához hasonlító részt.

Keresett talált filmek

Kállai Henrik videói esetében a talált film elnevezés magyarázatra szorul. Itt ugyanis nem olyan jellegű tudatos „újra felhasználásról” van szó, mint azokban az esetekben, amikor az alkotók egy műfaji sajátosságként archív felvételekből készítenek saját alkotásokat. Nem is a digitális kisajátítás esetével állunk szemben.¹⁰

A videók egy adott formába való szerkesztése ugyanis adott életeseményekhez, illetve *bemutatás(kozás)i lehetőségekhez, helyzetekhez* kapcsolódott. Az elemzés szempontjából fontos végignéznünk, ezek milyen szervezési és értelmezési kereteket jelentettek.

1. *Romaversitas, Szeged, Grand Café*

A szerző a szegedi Juhász Gyula Tanárképző Főiskola rajz szakos hallgatójaként vett részt „a felsőoktatásban tanuló roma fiatalok képzési és ösztöndíjprogramjában”. Az elemzés szempontjából a „romveres” szellemiségben a közösségformálás alapjait képző célkitűzések a fontosak. A „Mi a Romaversitas?” kérdés válaszai között a „Közösség” címszó alatt a következőket találjuk:

„Közösség,

- amelyben egyetemista roma fiatalok megoszthatják egymással azokat az élményeket és tapasztalatokat, amelyeket származásuk miatt élnek át;
- amelyben mindenki maga keresheti meg a helyét;
- ahol barátságok szövődnek;
- amelyben a fiatalok segítséget kapnak és adnak egymásnak, hogy az identitással kapcsolatos bonyolult kérdésekre mindenki egyéni válaszokat adhasson.”

Kállai Henrik ebben a közösségben, Jancsó Miklós mentori tevékenységének hatására vette elő, szerkesztette bemutatatható formába a kamaszkori útkeresés filmjeit. A szegedi Grand Café egyik rendezvényén a *Szörnyűség* c. Jancsó-portré került bemutatásra.

2. *Budapest, Mélycsarnok, 2011. április 8-30.*¹¹

2011-ben a Műcsarnok alagsori MenüPont galériájában a Junghaus Tímea művészettörténész kezdeményezésére létrehozott és vezetésével működő Európai Roma Kulturális Alapítvány¹² szervezésében, Péli Sarolta művészettörténész kurátorságával nyílt a „Roma újmédia-művészet Közép-Európában – Új média a kezünkben” c. kiállítás. Itt a *Disznóvágás* c. videó, loopban szerepelt a kiállított művek között.

A közép-kelet-európai régió három országában közzétett nyílt pályázati felhívás és meghívás keretében kiválasztott alkotásokból álló tárlat vállaltan a roma művészszerepre, az intézményes háttér hiányában képződő és felhasznált webes felületekre, fókuszált. A bemutatott munkák egy része kritikai megközelítésben tematizálta is az etnikai identi-

¹⁰ A magyar nyelvű szakirodalomban az újra felhasználás különböző módozatait rendszerező jelleggel Kádár Anna elemezte a Balázs Béla Stúdió filmjeiben, épp a számunkra fontos időszakban. (Kádár 2009)

¹¹ http://www.mucsarnok.hu/new_site/index.php?lang=hu&t=579. <http://romacult.tumblr.com/>

¹² Az alapítvány kuratóriumának megalakulásától kezdve 2014-ig tagja voltam.

tást (pl. André J. Raatzsch installációja), mások a környezetük dokumentálásával és a produktumok újmédiás eszközökkel való terjesztésében hozott létre a származás által meghatározott értelmezési keretet (Vera Duzdova, Kővári Borz József, Siroki László).

Kállai Henrik videója ebben a politikai, művészetelméleti platformmá alakított térben sajátos szerepet tölt be: a nagypapa fontos, a fiú személyiségfejlődését is meghatározó alakjának portrészerrő megformálása egy hétköznapi, mégis kitüntetett esemény, a disznóvágás közben történt. Felmerül tehát a kérdés: mi az, ami az ő esetében a „romaság” jelentését hordozza? A művészidentitás egyik összetevője a származás vagy a témaválasztásba értődik bele? Felmerülhet-e a paraszti életmód egyik sajátos, antropológiai szempontokkal leírható tevékenységének szokatlansága egy roma családban?

3. Romakép Műhely, Videó portrék – Kállai Henrik képzőművész filmjei, 2012. május 9.¹³

A fenti kérdésekhez szorosan kapcsolódik az a vetítés, amelyet az ELTE Média Tanszékének kurzusán, a DocuArt Moziban működő közösségi filmklubban tartottunk. Szász Anna szociológus, a program szervezője és moderátora épp a Mélycsarnok kiállításából kiindulva hívta meg Kállai Henriket, akivel közösen állították össze a vetített videók listáját és a meghívandó vendégek névsorát. A főiskoláskori alkotótárs Vas Vilmos, a filmek visszatérő szereplője, az alkotó nagybátyja Pikács Gábor és munkatársa Kőszegi Edit filmrendező jelenlétében mód nyílt egy rendkívül érdekes beszélgetésre, amelyben nem csak a pálya íve rajzolódott ki személyes emlékek megidézésével, hanem a videók kulturális értelmezéséhez is számos lényegi adalék elhangzott.¹⁴ A programról a *Filmtett* folyóiratban írtam egy elemzést, amelynek az állításaira még tanulmányomban visszatérek. (Pócsik 2012a)

A programelőzetesben hangsúlyossá válik a szerző származása azáltal, hogy „a romungró környezet” dokumentálására találunk utalást. Ezt erősítette a tizenkét alkalomból álló sorozat koncepciója, amelynek kulcsfogalma a „láthatóság” volt:

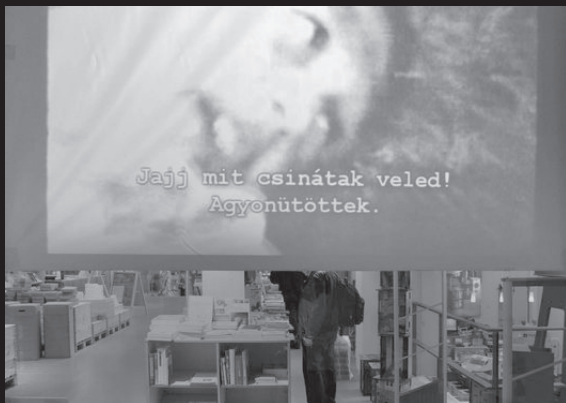
A programelemekben továbbra is a romák mozgóképes és általában vizuális megjelenésének, megjelenítésének szentelt kritikai figyelmet. A Műhely kritikai alapállása annak tudható be, hogy a romák képen való megjelenése/megjelenítése (a médium közvetítette képek „elmosódottságának” köszönhetően) nem jelenti egyben láthatóságot is. (...) A legtöbb programelem a roma önreprezentáció különféle megvalósulási formáiból állt: a tudománytól a képzőművészet, a zenén és színházon át a jogvédelemig. Az „identitás feletti kontroll” visszaszerzésének képeit a vetítések utáni beszélgetéseken a Műhely szervezői a meghívott vendégekkel együtt elemezték, értelmezték. Ez utóbbiak vagy a filmek készítői, szereplői vagy az érintett téma roma és/vagy nem roma szakértői voltak. A beszélgetések és a kapcsolódó kurzus során tehát a reprezentáció hatalmi politikáit elemeztük, középpontban az azokat aláásó stratégiákkal, ám továbbra is érintve a roma önkifejezést, emancipációt segítő mentorálásban, támogatásban megnyilvánuló rejtett módjait.”¹⁵

13 Az esemény Facebook és a weboldal dokumentációja: <https://www.facebook.com/376046269078480/posts/728194507196986/> és <http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2012-2/romakep-muhely2-docuart/a-programok-reszletes-leirasai/>

14 A beszélgetésről videófelvétel készült, ami egy technikai probléma következtében megsemmisült.

15 <http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2012-2/romakep-muhely2-docuart/a-2012-evi-romakep-muhely-programjanak-koncepcioja/>

GALÉRIA



http://kaidikhas.com/en/exhibitions/waltz_of_monsters/views

4. Gallery8, ROMAIZMUS – A Roma kultúrtörténet konstruálása. ¹⁶ 2013.02.15 - 2013.04.04.

Az Európai Roma Kulturális Alapítvány működésének eddigi egyik legfontosabb állomása volt a mátyás téri galéria megnyitása, amelynek első kiállítása (Junghaus Tímea és Vaspál Veronika művészettörténészek kurátorságával) a következő koncepció alapján állt össze: „A roma kultúrtörténetet kísérli meg konstruálni egy 100 tárgyból álló kiállításon keresztül: műtárgyak, dokumentumok, kutatási anyagok, archív fotók, poszterek, újságok, könyvek, videók, website-ok és a személyes emlékezet tárgyai jelennek meg az 1960-as évektől napjainkig.”

Ebben a politikai jelentésekkel átszőtt, vállaltan aktivista, a roma művészeti tevékenységet elősegítő, és az arról szóló diskurzust megteremtő térben¹⁷ Kállai Henriknek *A kis cigány* c. videója kapott helyet, kétség nem fér hozzá, ebben a kuratori döntésben legalább akkora szerepe volt a szerző származásának, mint a videó témájának.

5. Berlin, Galerie im Saalbau, Neukölln, The Roma Image Studio, 2013. 04. 20 – 06. 02.¹⁸

A roma civil szervezetek, művészek bevonására épülő, nemzetközi együttműködésen alapuló európai uniós projekt („Romanistan – Crossing Spaces in Europe”) keretében, André J. Raatzsch, Berlinben élő magyar képzőművész kurátorságával (Lith Bahlmann és Benkő Emese közreműködésével) valósult meg a fenti kiállítás, amelyen ugyancsak

¹⁶ <http://gallery8.org/hu/news/2/12/romaizmus---a-roma-kulturtortenet-konstrualasa>

¹⁷ <http://gallery8.org/gallery8-hu>

¹⁸ http://www.romanistan-berlin.de/pdf/ROMANISTAN_flyer_web_230313.pdf és http://www.romanistan-berlin.de/pdf/romanistan_crossing_spaces_in_europe.pdf



Cigányok reprezentációja a művészetben/ médiában

Orsós János

Szabadbölcsház BA, WHSZ tag, PTE BTK

Személy szerint kevés olyan tartalommal találkoztam ahol a cigány művészetet hirdették volna. A cigány művészetet leginkább az irodalomban érzékelem, ott mintha sokkal jelentősebben reprezentálná. A cigány irodalom tudtommal egész kiterjedt. Elég sok cigány származású író van, például nemrég ismertem meg személyesen Nótár Ilonát. Ő az, aki a műveiben a cigány léttel, szellemiséggel foglalkozik. A vele való beszélgetés kapcsán ajánlott nekem további szerzőket, irodalmakat, például említést tett Bari Károlyról, Choli bácsiról, akik nagyon tehetséges cigány emberek. A festéssel kapcsolatban neveket nem nagyon tudok említeni, viszont láttam már cigány festményeket, amelyek magas művészi színvonalat képviselnek, művészeti szempontból szerintem kiváló alkotásokról van szó. A cigány zenéről pedig hát annyit, hogy a legpregnansabban ott jelenik meg a cigány művészet, nagyon sok zseniális alkotó van.

Még beszélnék arról is, hogy a médián keresztül hogy jelenik meg a cigányok reprezentációja. Az interneten, és a televízióon keresztül túlnyomó részt negatív benyomásokkal találkoztam, ugyanis ha az internetet tekintjük, akkor sok helyen az előítéletek kapcsán találkozhatunk a cigánysággal, ahol elég negatív tartalmakat közzétesznek, és ez egy negatív képet alakít ki a publikumban is. Példának említeném a bulvármédiát, elég csak a Mónika show-ra gondolnunk, ahol igazából gyakorlatilag a cigányoknak a tudatlanságát akarják kikerekíteni, hogy például a cigányok műveletlenek, nem tudnak rendesen viselkedni, rossz egészségügyi, és higiéniai körülmények között élnek.

Tulajdonképpen csak felszínesen követem a hírportálokat, viszont a Duna TV-n szoktam látni igényesebb műsorokat is, ott szerepelnek cigány tematikájú, kulturális jellegű műsorok, amelyek objektívebb képet adnak a cigányság kulturális életéről.

Nemrégiben kutatást folytattam a romológia szövegkorpuszában kritikai vizsgálatáról, mely során felmerült az, hogy cigányok reprezentációja egy olyan narratív pozícióból jelenik meg, amely az elbeszélés hatalmával rendelkezik, és ezen narratív pozíció nem ad hiteles képet a cigányságról. Ez a narratív pozíció nem teszi lehetővé a cigányok önreprezentációját, hogy ők adjanak hangot saját magukról. Viszont örömmel tekintek a cigány származású irodalmárokról, akik viszont pont ezt a jelenlegi helyzetet próbálják felülmúlni azzal, hogy ők maguk írnak a saját életükről, a saját népi kultúrájukról, és ezáltal egy hitelesebb képet adnak magukról. A cigányok reprezentációjáról szóló narratív pozíció jellemzően egy nem cigány narratív pozíció.

A *kis cigány* c. videó szerepelt Kállai munkái közül. A programsorozatban, amely egy nagyon határozott és világos koncepcióra épült, a romákat romantizáló és etnicizáló látásmód dekonstruálási törekvések mentén, a Kai Dikhas Galériában megrendezett workshop és kiállítás egyik alkotójaként is részt vett (Roma Renaissance, Ein Künstlerisches Manifest¹⁹). A rendezvény különlegessége abban rejlett, hogy a roma művészszerpről, annak átalakulóban lévő politikai, közéleti jelentéseiről számos *kérdést* fogalmazott meg, amelyek gyűjtőpontjában az etnikai identitás európai, nem nemzetállami kontextusban való újraértelmezésének igénye vált hangsúlyossá.

6. *Tranzit.hu, {roma} Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról, 2014. január 10 – február 14.*²⁰

Ennek a diskurzusnak a folytatására nyílt lehetőség a Tranzit.hu nyitott irodájában rendezett kiállításon. (Ez a Metszéspontok I-III. c. programsorozat harmadik része volt, egy kurzusfejlesztés, a fent említett Romakép Műhely tevékenységének kiterjesztéseként.)

A kiállítás kurátora ugyancsak Raatzsch J. André volt, konzulense Kállai András képzőművész. A kiállított alkotások nagyrészt a Sostar Kollektíva tagjaitól származtak²¹. A kortárs magyar képzőművészeti szcénában megfogalmazott „Ez nem roma kiállítás.” állítás egy olyan kritikai alapállást formált, amely az etnicizáló, egzotizáló megközelítéseket, a különböző, roma jelzőt kisajátító intézményi politikákat ásta alá. A kiállítás megnyitójának performatív szerződéskötései, amelyeken a „roma” jelzőt áruba bocsájtó roma származású alkotók egyeztek meg a „vásárló” intézmények képviselőivel. Az itt megteremtett kontextus kimondatlanul bár, ám véleményem szerint rendkívül árnyaltan épp az esszencializmus (köztük a spivaki „stratégiai”) különböző válfajait vizsgálta, szedte szét ízekre. Kállai Henrik munkái közül itt is *A kis cigány* szerepelt: az installálás módja képezi elemzésem lehangsúlyosabb részét.

7. *Berlin, Kai Dikhas Galerie, Waltz of Monsters, 2014. május 16 – június 28.*²²

A berlini Kai Dikhas Galéria néhány éves működése alatt világosan körvonalazódott az a kontextus, amelyben az ott kiállító, jórészt roma és szinti származású művészek működhetnek. A romani elnevezés „a látás helye”, a „nézésre kijelölt hely” a spivaki stratégiai esszencializmus egyfajta értelmezésének iskolapéldája. A galéria a romaság „par excellence európaiként” való transznacionális, multinacionális felfogását terjesztő, az európai roma értelmiség számára platformteremtő, kritikai meglátásokat elváró és generáló kulturális tér.²³

A kiállított festmények – amelyek az ismertető szerint leginkább a reneszánsz embereszmény, az individuum belső szabadságának kifejeződései – mellett, között találunk (megfelelő) helyet *A kis cigány* vetítő monitornak.

19 http://www.kaidikhas.com/en/exhibitions/roma_renaissance_ein_kuenstlerisches_manifest/views/251ead0a97ef2f97d1185ba93658da8fjpg_1

20 <http://hu.tranzit.org/hu/esemeny/0/2014-01-10/roma-szerzodes-az-etnikai-hovartartozas-eladasarol> és http://hu.tranzit.org/file/roma_the_contract_to_sell.pdf

21 A Sostar? Why? Kollektíváról képet formálhatunk a következő videógyűjtemény alapján: <https://vimeo.com/user3642877>

22 <https://www.facebook.com/events/1485607385003539/> és http://kaidikhas.com/en/exhibitions/waltz_of_monsters/views

23 <http://kaidikhas.com/en/gallery>

8. *Auróra, Romakép Műhely/N7N8/Romani Platni a házban, 2014. december 17.*²⁴

Az Auróra nevű, új, alternatív közösségi (művészeti, kulturális, szórakozó) térben, egy filmösszeállításban Kállai *Disznóvágás* c. videója szerepelt, hasonlóan a Mélycsarnok-kiállításhoz, ám itt egy vetítési és (gasztró)kulturális program részeként. Utána közvetlenül Kovács Kristóf *Malaccal teljes* c. dokumentumfilmje volt látható, majd az A38 Hajón, a 2011-ben megvalósított projektről, a holland Marija Vogelzang kurálta „Eat Love Budapest”-ről készített videó. A Romakép Műhely korábbi eseményeiből készült válogatást beszélgetés, majd zenés gasztronómiai bemutató követte: a Romani Platni lakáséterem kínált kakaspörköltet és bodagot.

A vázlatos ismertetőkre azért volt szükség, hogy egyrészt kirajzolódjon a Kállai filmes pályarészének (hiszen annak nagyobb részét festészete képezi) történeti íve, ám ami még fontosabb: állításmat, miszerint a kiállítási tér és kontextus merőben más (az etnikai származás megjelenítését is érintő) befogadási körülményeket, értelmezési lehetőséget jelent, alá tudjam támasztani.

„Második tekintetek”

Ez a kifejezés Bódy Gábor nyomán híresült el, méghozzá a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején készített filmjeiben használt sajátos, utólagos manipulációk, vágóasztalon végzett változtatások miatt. A legfontosabb kétségkívül e tekintetben az *Amerikai anizs* c. nagyjátékfilm archívimitációja, amelyet Muhi Klára a magyar film archívhasználatáról írt tanulmányában részletesen elemez.

„A manipulációk célja, hogy a látottakat olyan talált filmként éljük meg, melyet egy korabeli filmes forgatott Észak-Karolinában. Bódy a történelmi film avas hitelteremtő módszerei helyett egyszerűen újakat javasol. Nem az ottlét, a jelenlét illúzióját akarja felkelteni a szokásos módokon – megfelelő díszletek, kellékek, ruhák segítségével -, hanem magát a bizonyító erejű celluloidot tünteti fel hitelesnek. A korhűség kedvéért közvetlenül a nyersanyagot manipulálja. (...) A felvételek, amiket látunk, egy fikcionált dokumentátorról vallanak. Bódy anyaga, »a végső változat« ily módon csak egy »második tekintet« .” (Muhi 1999:84)

Ezután rátér azokra a normaszegésekre, amelyeket Bódy alkalmaz a „korabeli amatőr(?) filmes fikciójának megfelelően”: a rosszul komponált, esetlen képeket, ügyetlen kameramozgást.

Kállai Henrik videói közül *A kis cigány* az, amely formailag meglepő hasonlóságot mutat Bódy eljárásával, ám nem a(z) (ön)tudatos filmkészítő attitűdjével, hanem egy autodidakta, vágófelszerelést nélkülöző kamasz leleményes eszközhasználatá miatt. A mágneses VHS szalagra forgatott kisjátékfilmet Kállai lejátszotta a tévékészülékükön, és ily módon vágta meg a jeleneteket. Az eredmény egy olyan elmosódott archívimitáció lett, amely elbeszélésmódja, az alkalmazott mesélő narrátorhang miatt a hetvenes évek cigány prózáját idézi. A „balladai hangoltságú, mítoszteremtő képességű” Lakatos Meny-

24 <https://www.facebook.com/events/794890483904403/>

hért-művek, az önéletrajzi ihletésű *Füstös képek*, egyidejűleg a magyar irodalom szociográfiai hagyományába, az Illyés Gyula-féle vonulatba illeszkednek – olvashatjuk Beck Zoltán irodalomtörténész elemzésében (Beck 2003:35-36). A Kállai-család kilencvenes évekbeli jelenében forgatott kisfilm ugyanakkor a népi színjátszás tradícióját is idézi, annak is azt a formáit, amit a paraszti családok otthon, saját szórakozásuk céljából műveltek.

A diegetikus világ ily módon megkettőződik: először megteremti az alkotó a forgatás alatt, majd az ott készített anyag felhasználásával, a VHS lejátszóba helyezésével a tévéképernyőn látott film és annak környezete válik a diegézis részévé. Ez az eljárás idézi elő a formai archaizálást, „a képek kirottosodását”, „az idő megörökítését”, mint ahogyan a fent említett cikkben utaltam rá (Pócsik 2012a).

A film elemzésénél azért nem tartom mégsem relevánsnak az esztétikai-formai szempontokat, mert itt véleményem szerint egyfajta kulturális leletmentésről van szó. Egy olyan (identitás)állapotnak a rögzítéséről, amely nem válik elérhetővé egy hagyományos életrajzi narratíva interjúformában való felvételénél, sem egy kulturális antropológiai kutatás keretében. A szereplők fikcionalizált élethelyzetének láthatóvá tétele a reflexív filmes eszközökkel regisztrált eredményez, amelynek hatását a megfelelő vetítési körülmények felerősíthetik vagy épp ellenkezőleg, gyengíthetik, amint arra később részletesen kitérek. A „kép hitelesítő erejéért folytatott küzdelem” (Muhi Klára jellemzi így Bódy árchiválását), más okokból ugyan, mint a hetvenes években, kulcsfontosságúvá válik abban a (roma)képpáradatban, amely többnyire a posztkolonialista teoretikusok nyomán általam „hatalmi és vágyhálók szövésének” nevezett tudatos és tudattalan törekvések formálnak. (Pócsik 2012b:22) A videó dokumentum és fikció határán egyensúlyoz, hiszen a családtagok által játszott szerepek megformálása valóságos sorsokat mutat meg egy kamasz fiú fantáziavilágából táplált cselekménybe helyezve. A tévéképernyő mint belső keret szimbolikus, hiszen Kállai Henrik filmes műveltségét – egyéb lehetőség híján - ezen a készüléken keresztül szerezte.

Installálás, inszcenálás

„Megfelelő” bemutatási körülményen a múzeumok, galériák kiállítási tereit értem. Állításom a videók formai és műfaji sajátosságain és a fenti gondolatmeneten alapszik. A műfaji meghatározhatatlanság szorosan összefügg a többi tényezővel: családi videók nem tekinthetőek, mert tudatosabb a felvételek és a szerkesztés módja. A dokumentumfilmes (kisjátékfilmes) eszközhasználatuk pedig jóval korlátozottabb, ezért mozivetítésre sem megfelelőek, kizárólag egy megfelelően körvonalazott rendezvény keretében, ahol a kulturális értelmezés is teret kaphat. (Az Internetes közzététel-terjesztés jóval bonyolultabb kérdés, amire itt nincs módomban kitérni.)

A kiállítási terek – ahogyan a fenti leírásokból láthatjuk – (jó esetben) nagyon markánsan kijelölnek egy kontextust, amely tartalmazza az intézményi politikát, így közvetetten megjeleníti a hatalmi struktúrát, amelynek az része, a kurátori koncepciót, azzal szoros kapcsolatban pedig a többi kiállított tárggyal való párbeszédet.

A különbségtétel a két címbeli tevékenység között nagyon hangsúlyos, mivel az első alapvetően technikai-intellektuális-művészi mozzanat, a másik azonban véleményem szerint kevésbé a berendezés módjára, inkább a befogadás mikéntjének meghatározására irányul. Az inszcenálás performatív, amint azt az eredeti jelentés (a színpadra állí-

tás) is sugallja. Az általam ismert szakirodalmak közül Rényi András tanulmánya foglalkozik legkimerítőbben ezzel, talán nem véletlenül, a Forgács Péter „*Col Tempo*” A W. Projekt c. installációhoz írt bevezetőjében, kurátori koncepciójában (Rényi 2009:10-25).

„Forgács Péter nem egyszerűen válogat e gyűjtemény fotói közül, hanem inszenál: nem pusztán bemutat, de különböző környezetet és látásmódot is rendel a képekhez.” (Rényi 2009:12)

A meghatározásban tehát a befogadói folyamat befolyásolása hangsúlyos elem. A fenti kiállító terek ezt a funkciót különbözőképpen töltik be.

A kurátori koncepció elemei a Mélycsarnok és a Galéria8 esetében a roma identitás művészi eszközökkel való újraértelmezésének keretei között helyezik el a videókat: az „Új média” tárlatnál valóban „tartalomként” jelenítik meg, a kitüntetett szerepű, mégis hétköznapi rítust, a disznóvágást: Kővári Borz József „Vándormozi” és Siroki László Youtube-tv projektje mellett az „identitás feletti kontroll átvételének” (Stuart Hall) mozzanataként értelmezhetőek. (Ez az etnicizálástól sem mentes politikai jelentés erősödött fel a Romakép Műhely programleírásában is, ám a beszélgetés során kiegészült némileg – épp *A kis cigány* elemzése és a közös múltidézés, Kőszegi Edit galériavezető elbeszélései folytán kulturális értelmezésekkel.)

A „Romaizmus” tárlatnál vallottan a roma kultúrtörténet egy darabjaként, műtárgyként installálódott, ezzel megteremtve a fenti elemzésben is szereplő asszociációk, értelmezések lehetőségét. Ugyanez a videó a berlini kiállításon Neuköllnben már egy sokkal árnyaltabb, kritikai elméleti közegben szerepelt, ahol a romák etnicizáló technikai képi reprezentációját aláásva, a láthatóság²⁵ kérdését feszegette a kurátori koncepció.

Az inszenálás aktusa legmarkánsabban a Tranzit.hu terében rendezett kiállításon érvényesült. A monitor elé helyezett székeken feliratokat olvashattunk, amelyeken kulturális terek voltak feltüntetve: „Néprajzi Múzeum”, „Gallery8”, „Romakép Műhely”, „Francia Intézet”, az utolsón pedig a kérdés „Te hol néznéd meg?”. A felsorolás konkrét eseményekre utalt az első kivételével, amely a múzeum Szuhay Péter antropológus által alapított és gondozott Roma Gyűjteményét idézte meg, mint lehetséges, etnográfiai szempontok alapján összeállított intézményes archívumot. A kritikai alapállású kérdés a kiállítás kontextusában az etnicizáló, romantizáló „roma” jelzővel ellátott, ám nem megfelelően körvonalazott kiállítás- és programszervezés módjaira irányult.²⁶ A videóhoz „rendelt környezet és látásmód” ezáltal reflexív megközelítést implicált. Ez, bár más célokat tűzött ki, párhuzamba állítható a Forgács-installáció azon részével, amelyben a művész Rényi András szavaival „a múlthoz való hozzáférést dramatizálta”. A náci antropológiai anyag egyik tárgyának, a túlélő Gershon Evannak a történetét rögzítő videóinterjút Forgács úgy installálta, hogy a képernyő elé helyezett kicsi székek alkalmatlanok legyenek az ülésre.

„A vetített képpel szemközt több sorban felállított, kicsinyített ülőkék alkotnak virtuális zsöllyét, és hívogatnak önfeledt mozizásra. De beülni nem lehet: a néző csak belát, a vetítés terébe nem léphet be. Ha kívülről gondosan fókuszál, látja a

25 A fogalom használatára vonatkozóan ld. Müllner András tanulmányát ugyanitt.

26 A kurátor Raatzsch J. André a saját neuköllni kiállítását nem illesztette be a felsorolásba.

beszélő arcát; ha erősen fülel, hallja is Gershon Evan hangját; ha kitartóan figyel, követheti az elbeszélést – mégis megtagadtatik tőle a történetben való részvétel: a részvét, a Másikkal való azonosulás közvetlensége. Forgács a néző feszélyező távolfartásával egyfajta kettős látást inszenál: nem tudjuk csak a filmet, pusztán az emléket magát nézni, óhatatlanul a nézés szituációjára, az emlékezés töredékességére is rálátunk. A trauma látszik, de nem hozzáférhető.” (Rényi 2009:23)

Raatzsch más eszközökkel tette alkalmatlanná a kisfilmet a kritikátlan befogadásra, vagy máshonnan közelítve épp hogy felszabadította a „roma műtárgy” kategória alól, a nézőt reflexív látásmódra készítette.

A berlini Kai Dikhas Galériában is egy rendkívül szerencsés térhasználati megoldással találkozhattak a látogatók, amely szépen kapcsolódik a galéria elnevezéséhez. Kállai festményei mellett ez az egy videó szerepelt, ám a monitort úgy helyezték el, hogy mögötte az élő, működő művészellátó szaküzlet tere látszódjon. Ezzel kiszakították a statikus kiállítótérből, a befogadás körülményeit a hétköznapi tevékenységek háttérével megfosztották a rituális műélvezői sajátosságoktól. Másrészt a szemcsés, újra felhasznált videófelvétel textúrája izgalmas mozgókép-felületet jelenthetett az olajfestmények között.

Párhuzamként újra egy Forgács-elemzés kínálkozik. Földényi F. László, a Forgács Péter installációit vizsgáló tanulmányában ír a videóművész filmjeiről, azokról a karcolásokról, amelyek azokban a walter benjamin „optikai tudattalan” jeleiként működnek. Gondolatai bizonyos tekintetben, és hangsúlyozom, megfelelő, befogadási körülmények között (mint a fenti Kai Dikhasban), vonatkoztathatók Kállai műveire is:

„A filmek, ahelyett hogy megmaradnának pusztá dokumentumok, élni kezdenek. Nemcsak egy letűnt világot figyelek, miközben nézem filmjeit, hanem eltűntnek hitt rétegeimbe is behatolok, önmagammal folytatok dialógust. A régmúlt (a történelem) ettől hirtelen jelenvaló és személyes lesz, mint ahogyan az installációnak terei is élők és személyesek – egyebek között attól is, hogy a monitorok gyakran a látogató jelenlététől és mozgásától lépnek működésbe, amitől az installáció színpaddá is átalakul, a mű befogadása pedig egy performance kibontakozását is jelenti.” (Földényi F. 2009:83-84)

Úgy gondolom, a Bódy által eredetileg a vágóasztalon végzett manipulációra alkalmazott „második tekintet” kifejezést kiterjeszthetjük az inszenálás eredményeképp képződő „kettős látás” aktusára. Ez a roma vonatkozású műalkotásnál különös fontossággal bír, hiszen szinte rákényszeríti a befogadót annak a kritikai pozíciónak az elfoglalására, amely a jelzők problémátlan alkalmazását aláássa.

Végezetül néhány gondolat arról, miképp idézhető elő ez az állapot hagyományos vetítési körülmények között. Az Auróra közösségi tere kínálkozik példaként, hiszen az ottani válogatásban a *Disznóvágás* „filmként” lett vetítve egy dokumentumfilmmel és egy performanszról készült videóval együtt. Az összekötő motívum az evés, ételkészítés és etetés performatív módjai különböző közegekben, ám minden esetben valamilyen romákhoz kapcsolódva. A „második tekintet” ezáltal úgymond rákényszerül annak a viszonyrendszernek a megfigyelésére, amelyben ezeket a tevékenységeket a

filmes, a dokumentátor családtag, a performer létrehozta, és azokra az eszközökre, amelyekkel láthatóvá tette. A vetítéseket követő beszélgetés azt a célt szolgálta, hogy a mozgásba hozott kulturális értelmezéseket a látottakkal kapcsolatban tudatosítsa, a megfelelő összefüggéseket elmélyítse vagy a nem megfelelőket épp, hogy megkérdőjelezze. (Mint ahogyan ez a Romakép Műhelyben, nem minden, ám egy ideális körülményekkel megrendezett beszélgetésen is zajlik. Hogy ez a törekvés mennyiben ér célt, nem tudhatjuk. Alapos közönségszociológiai kutatással lehetne csak mérni az eredményességét.)

Emlékezet, ellenemlékezet

Térjünk vissza néhány záró gondolat erejéig a kiinduló kérdéseinkhez: miképp tölthetik be ezek a videók az intézményes archívumok mellett az ellenemlékezet szerepét, hogyan képesek kitölteni azokat a hiányokat, amelyeket a különböző, hegemon rezsimiek által perifériakussá tett kulturális gyakorlatok korlátozott láthatósága hoz létre? A fenti felsorolásból nyilvánvaló, Kállai Henrik videóinak bemutató helyei kivétel nélkül kapcsolatba hozhatók a roma tematikával vagy származással, bármennyire különböző módon, kritikai megközelítésben konstruálják is meg az etnikai kontextust. Ha az alkotásoknak (és közvetett módon szerzőjüknek) „egyfajta feladatává válik az identitása” (Pierre Nora) ennek a hiátusnak a megszüntetése érdekében, miképp kerülhetjük el az esszencializmus csapdáját, vagy hogyan változtathatjuk azt megfelelő stratégiává?

Válasz helyett képzeletben játszunk el egy kiállítás ötletével egy olyan térben, ahol archívumművészeti alkotásokat látunk. Kállai videói, különösen *A kis cigány*, méltó helyet foglalhatnak el közöttük. Ám úgy gondolom, a formai-esztétikai sajátosságok a kulturális értelmezések által teszik igazán kiemelkedővé a videókban a „történelmi információk jelenvalóvá tételének módját”.

Hogyan lennének képesek rálátni erre, „második tekintetünk” miképp tudná ezt a viszonyrendszert beépíteni a befogadás folyamatába? Talán ha az inszenálás módja elérhetővé tenné a fenti kiállítási kontextusokat, mint lépcsőfokokat: azok ismeretében képesek lennének megérteni azt, mit utasít el egy „roma művész”, amikor (vállalt) származását helyette mások teszik láthatóvá.²⁷

27 Raatzsch J. André egyik fontos installációja, amely szerepelt a 2013-as „Romaizmus” c. Gallery8 tárlaton, az én értelmezésemben ezt a problémát jeleníti meg. Némi túlzással azt mondhatnánk, ismerete elengedhetetlen és elvárt lenne minden roma kultúrával kapcsolatos reprezentáció, tudás előállítója számára. <https://vimeo.com/78406826>

GALÉRIA



http://kaidikhas.com/en/exhibitions/waltz_of_monsters/views

Müllner András

Nézetek és eltérések

Néhány gondolat az (ön)reprezentációról és más törölt fogalmakról

A közelmúltban vitám támadt az egyik legjobb barátommal, kollégámmal és bajtársammal, Pócsik Andreával, akivel 2013 óta dolgozom a Romakép Műhelyben. A vita oka néhány fogalom volt, melyeket Pócsik a minket körülvevő társadalmi és tudományos diskurzusok által „elkoptatottnak” minősített, és a rá jellemző radikalizmussal törlésjel alá helyezett. Ezt abban a tanulmányában tette, amely az *Apertúra* című filmtudományos portálon jelent meg „Láthatóvá tenni. A romaképelemzés elmélete és gyakorlata” címmel.¹ Ebben a tanulmányában Pócsik elmeséli a Romakép Műhely evolúcióját, és ezt a Műhelyben alkalmazott fogalmakon keresztül teszi. A fogalmi háló kibontásával párhuzamosan és szerves összefüggésben a számára (számunkra) mindig központi fontossággal bíró autentikus tudományos pozíció és megszólalás lehetőségeit mérlegeli. Ezt írja:

„[Ú]gy gondolom, a romákkal kapcsolatos tudományos kutatások interdiszciplináris jellege akkor valósul meg, ha a narratíva megteremtőjének sikerül kialakítania egy reflexív hozzáállást, a kutatás tárgya nem a romaként meghatározott terület lesz, hanem az a (hatalmi) viszonyrendszer, amely azt létrehozta. Így módon a rákérdezés a láthatóság vizsgálatában teljesedik be.”

Pócsik „avantgárd szellemiségű”, „új tárgyként” nevezi meg a láthatóságot, amelynek segítségével fölülírható az önreprezentáció fogalma. Egy másik idézet is szól erről a váltásról:

„A láthatóság központi fogalma köré épített vetítéseken, beszélgetéseken megkíséreltük az önreprezentáció fogalmának a felülírását. Hangsúlyosabbá váltak a romák által készített mozgóképes tartalmak (dokumentumfilmek helyett / hiányában gyakran kerültek a műsorba új médiaproduktumok: így alkalmunk volt közösen elemezni az intézményesülés csíráit vagy a megvalósulásban rejlő értékeket, hibákat). Megfigyelhettük, hogyan, milyen formákban létezik Magyarországon az a folyamat, amelyet Ian Hancock az idézett tanulmányában »az identitás feletti kontroll átvételének« nevezett.”²

1 Pócsik Andrea: Láthatóvá tenni. A romaképelemzés elmélete és gyakorlata, *Apertúra*, 2014, nyár-ősz, URL: <http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/pocsik-lathatova-tenni-a-romakepelemzes-elmelete-es-gyakorlata/>

2 Amikor Bogdán Mária 2014 őszén megfogalmazta a 2015-ös Romakép Műhely rövid absztraktját, amellyel én magam is egyetértettem, Andrea egy emailben válaszolt nekünk.

A tudományos munka fogalmakon keresztül zajlik, ezeket hol bevezetik más fogalmak helyett, hol lecserélik más fogalmakra. Ez a fogalmi csereforgalomnak is nevezhető tevékenység akadémián belüli és kívüli vitákon keresztül zajlik. A jelen írás szándékom szerint ezek körét bővíti, és többek között a reprezentáció/önreprezentáció fogalmának nyílt megvitatása céljából íródik. Ennek a vitának több tétje is van, ezek közül az egyik például az, hogy miként tudjuk a Romakép Műhely filmprogramjainak egyes évadaait, azok egymásra épülését, az épülés közben alkalmazott központi fogalmakat megindokolni, érthetővé tenni, szerves történetté formálni. A Romakép Műhely-alapító Pócsik Andrea a 2011-es első évtől kezdve tudatosan és átgondoltan építette fel az egyes évfolyamokat, mindig alaposan körülírva a koncepcionális változásokat. Ennek kívülről mint mozilátogató (2011-től egyre sűrűbben), és belülről is tanúja voltam, mint a 2013-as évadtól Pócsik társa a szervezésben. (A 2015-ös évadot Bogdán Máriával szerkesztettem.) A tudatos programkészítő-kurzusvezető attitűdnek az egyik vitathatatlan jele a fent már idézett *Apertúra*-tanulmány. Ám éppen ez az a tanulmány, amely zavart okoz (legalábbis bennem), és tisztázó vitára sarkall. Hadd térjek hát vissza a fenti idézetre, melynek érvelését nem teljesen értem.

A kérdés magától adódik: az önreprezentáció miért is volna ellentétbe állítható és felülírható a láthatósággal? Vajon nem az elmosódottságot segíti megszüntetni az, ha a nem romák készítette mozgóképes tartalmak mellé odaállítjuk a romák készítette műveket is, melyek a roma önreprezentáció megvalósulásainak is nevezhetőek? A kérdés persze feltételezi, hogy tudjuk, mi a roma és a nem roma közti különbség – ezzel már a probléma legbelsejében vagyunk.

Tartok attól, hogy első körben nem teljesen értem Pócsik gondolatmenetét, pontosabban értem is, meg nem is. Bizonyos szempontból valóban érteni vélem, hogy miért az averzió az önreprezentációval szemben. A fogalomnak van problémás jelentés-tartalma, ahogyan a Pócsiknál szintén törlesztjel alá helyezett identitásnak is van – sőt, ezek összekapcsolódnak, és így, felhőben vagy csoportos fogalomként tárgyai például a posztstrukturalista szubjektum- és reprezentáció-kritikának. Ezek a fogalmak az egységes, önmagának jelenlévő szubjektivitás ideáját támogatják, olyan kulturális-politikai-társadalmi konstrukciókkal együtt, mint az egységes nemzet, etnikum, vallás, nyelv, kultúra vagy társadalmi nem. Ezzel párhuzamosan ezek a fogalmak a politikai *képviselés* járulékos fogalmai is egyben, és ez a tény sem segít abban, hogy makulátlanok maradjanak. A probléma az, hogy az egyes csoportok az öndefiníálás során elkerülhetetlenül kirekesztőkké válnak más csoportokkal szemben. Ennek mentén az identitás is hasonlóképpen működik, amennyiben hajlamos elfedni önnön relatív jellegét, és így az esszencializmus bűvkörébe kerül. Innen nézve érthető, hogy az önreprezentáció,

Először az absztraktot, aztán a válasz közlöm. Bogdán-Müllner: „Identitáskonstrukciók a romák ábrázolásában. A félév során a reprezentáció és önreprezentáció kérdéskörén keresztül azzal foglalkozunk, hogy milyen jelentések konstruálódnak a romákkal foglalkozó filmes és fotós ábrázolásokban. Kapcsolódva az előző félévek műhelyeinek témáihoz és vizsgálataihoz, az elemzések során képet kaphatunk azokról a normákról (a jelölő tekintet), amelyek mindezeket a jelentéseket a romákról megalkotják, és így alakítják a romákról szóló tudást a hétköznapi valóságában.” (2014. október 20.) Pócsik: „Egy dolog problémás nekem a szövegben, a reprezentáció/önreprezentáció dichotómia, amiről azt hittem, az eddigi műhelyeknek sikerült feloldania: (és átfordítani a láthatóság fogalmára. Szerintem ezek gumifogalmak, amik pont elfedik a lényegét.” (2014. október 21.)

tagjaként egy fogalmi láncolatnak, miként éleszt fel *koloniális* nosztalgiákat. Az előbbi jelző alatt elsősorban nem történeti korszakot értek, hanem metafizikus ábrándot, amely mindig kész megjelenni, ahol bármiféle totalizáló helyettesítésről, cseréről, mediatizációról, átvitelről, reprezentációról, transzformációról vagy univerzalizálásról van szó.

Ám a fogalmak, ahogy az identitások is, kontextusfüggőek, és bár a történelem terhére hordják a vállukon, ahogy arra Nietzsche-re hivatkozva Judith Butler utalt,³ de nem lehet eltekinteni attól, hogy kontextusai számtalanok, így önmagukban nem méltányos leszámolni velük, inkább szöveghelyeiken betöltött szerepükben kellene őket felmutatnunk és kritika alá vonnunk. Nézzünk néhány olyan kritikai és egyben affirmatív példát, amelyek megmutatják, hogy az elmúlt pár évtizedben milyen elméleti törekvések tematizálták az önreprezentációt a politika, a kultúra, az antropológia, a művészet és a medialitás kontextusában. A Pócsik által is hivatkozott Ian Hancock „az identitás feletti kontroll” kifejezésben magától értetődően és pozitív értelemben alkalmazza például az identitás fogalmát, odaértve mellé az önreprezentációt is. Számára az identitás olyan alárendelt territórium, birtok vagy földrész, amelyért felszabadító gyarmati háborút kell vívnia azoknak az alárendelteknek, akiknek kívülről határozzák meg az azonosságát egy hierarchikus uralmi rendszerben. A hancocki kifejezést magyar kontextusban egy jellemző eset kapcsán Szuhay Péter is affirmatív módon vezeti be.⁴ A visszavétel/visszasajátítás koncepciója erős rokonságot mutat Stuart Hall „Új etnicitások” című tanulmányának egyes részleteivel is, melyben a szerző a képviselő (reprezentáció) mimetikus-esszencializáló és diszkurzív-performatív ellentétét, valamint a saját kép létrehozásához való jogot tárgyalja. Csakúgy, mint a vizuális antropológia közelmúltban meghonosított *shooting back* fogalma.

3 Judith Butler: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2005. Lásd a „Kritikus queerség” című fejezetet, p. 211–12. Butler felidézi Nietzsche „jel-lánc” fogalmát, és kritikusan hozzáteszi, hogy amilyen mértékben tisztában volt a fogalmakon keresztül artikulálódó diskurzus determináló erejével, azzal tehát, hogy a fogalmak a történelmi jelentések terhére hordozzák, Nietzsche (és az ebben őt követő Foucault) oly mértékben voltak a radikális újrajelölés utópistái is egyben. Itt újra kínálkozik az alkalom, hogy Pócsikétól megkülönböztessem a saját álláspontomat, amely sokkal inkább a performatívumok butlerihez hasonló adaptálására, ironikus-szubverzív kisajátítására épít, nem pedig radikális „felülírására”.

4 Szuhay Péter: Ki beszél? Cigány/roma reprezentáció a képző- és fotóművészetben, in Feischmidt Margit (szerk.): *Etnicitás – Különbségteremtő társadalom*, Gondolat – MTA Nemzeti Etnikai és Kisebbségkutató Intézet, 2010, pp. 367–391. URL: http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/etnicitas_kulonbsegeteremto_tarsadalom/pages/024_ki_beszeli.htm – „A sztereotipizálás elleni harc legjobb eszköze az, ha az érintett saját kezébe veszi a reprezentációt. Ez a folyamat a roma szerzők tollából származó szövegek publikálásával most vette kezdetét, olyan, a roma kultúráról szóló népszerű tanulmányokkal, mint például Ian Hancock műve. Ebben a kontextusban fel kell ismernünk a sokat ígérő roma filmkészítés fontosságát. Míg ma még csak a francia-algériai Tony Gatlif az egyetlen széles körben ismert roma származású filmkészítő, addig elszórt, de fontos adatokat találtam más roma filmesekről, akik népszerű múltbeli és jelenkori megpróbáltatásainak krónikásai – mint Pisla Helmstetter (Franciaország), Dufunya Vishnevskiy (Oroszország), Jozsef Lojko Lakatos (Magyarország), Melanie Spitta (Németország), vagy a Roma Portraits Project tagjai (Bulgária).” Dina Iordanova: Szerkesztői bevezetés, *Framework* 44.2 (2003. ősz)

GALÉRIA



http://kaidikhas.com/en/exhibitions/waltz_of_monsters/views

Ezekben a példákban az önreprezentáció nem a láthatóság által felülírandó fogalom, mert a kettő teljes mértékben összefügg és feltételezi egymást. Az önreprezentáció jogához és eszközeihez való hozzáférés a láthatóság kiterjesztése is egyben. Bár az önreprezentációkban bővelkedő társadalmi és mediális tér nem automatikus és nem feltétlenül kerül túl a monolit és homogén közösség koloniális illúzióján, lásd például a webkettes törzsek zárt életét. Talán az önreprezentáció teljes értékű és demokratikus kifejlődése az volna, ha tartalmazná az önreflexív mozzanatot is. Ekkor tudatosulhat a beszélőben, hogy ő és az ő saját csoportja diszkurzív-performatív módon teremődik/jön létre, elsősorban másokkal való hangsúlyosan nem hierarchikus viszonylataiban, a különbség és azonosság játékában. Ez a tudatosulás annak tudatosítása volna, hogy minden reprezentáció egyben önreprezentáció is, és ideális esetben megfelel az önreflexió iránti elvárásoknak – éppen annak, amit Pócsik Andrea nélkülözhetetlennek tart a láthatóság és annak tisztázása érdekében. Ebben az értelemben az önreprezentáció nem volna homályos, elmosódott, elkoptatott fogalom, hanem például azonos jogúvá válna a Romakép Műhely címkefelhőjének központi fogalmaival, és véleményem szerint éppen hogy nem lehetne egy fejlődéstörténeti állomásként tekinteni rá, és elhagyni, ha már szükségtelenné válik.

Ami számomra mint olvasó számára nehézséget jelent a Pócsik-szövegben, az éppen a reprezentáció/önreprezentáció viszonyának homályossága, elmosódottsága. Fent említett tanulmányában többször beszél önreprezentációról, miközben egy ábrán a következő tipográfiai eljárást alkalmazza, áthúzással érzékeltetve azt, amit „felülírásnak” nevez: ~~(ön)reprezentáció~~. A tipográfia csapdákat rejthet, az olvasó számára mindenképpen. Miért a zárójeles elkülönítés? Mintha Pócsik itt a két fogalmat (reprezentáció és önreprezentáció) azonos jelentéstartalommal ruházná fel, és felcserélhetőként

akarná felmutatni. Strukturális értelemben igaza van, hiszen mindkét esetben helyettesítésen és mediális közvetítésen alapuló megjelenítésről van szó, függetlenül attól, hogy a megjelenítést végző saját maga, vagy valaki más a helyettesítés tárgya. Ám az alárendelt szóra bírásának hagyományában éppen ez a strukturális folyamat válik problematikussá, politikai és poétikai értelemben egyaránt. Nem mindegy ugyanis, hogy milyen viszonyt tételezünk egyrészt a beszéd alanya és tárgya között, ahogy az sem, hogy miként bírjuk szóra azt a rögzíthetlenséget, amely ezekre a pozíciókra, vagy inkább funkciókra jellemző.

A reprezentáció/önreprezentáció ambivalens diszkurzív szerepének tárgyalása a posztkoloniális elmélet egyik alapító szerzőjének, Gayatri Spivaknak a „Szóra bírható-e az alárendelt?” című tanulmányából származik.⁵ Spivak itt rendkívül kritikus módon elemzi az olyan posztstrukturalista filozófusok gondolkodását, mint Foucault és Deleuze, legfőképpen azok naivitását a tömegek önreprezentációját illetően.

„Deleuze: Nincs többé reprezentáció; nem létezik semmi, csak cselekvés” – „olyan elméleti és gyakorlati cselekvések, melyek úgy kötődnek egymáshoz, mint a váltókapcsolók, s hálókat alkotnak.”⁶

Spivak elemzésében a Deleuze és Foucault által e beszélgetésben képviselt francia posztstrukturalizmus csak látszólag radikális. Éppen ott nem radikálisok, ahol a beszéd valódi tétjei következnek, vagyis az önreflexióban. Anélkül, hogy Spivak tanulmányának vonatkozó részét itt részletesen felidézném, nagyon fontosnak tartom a jelen kérdéskör tárgyalása szempontjából azt, hogy mik is a következményei a reprezentáció törlésének. Deleuze és Foucault kijelentik, hogy a tömeg, amint azt 1968 bebizonyította, mindig tudja, hogy mik az érdekei, és mindig tud ezen érdekek alapján cselekedni is, ezért nincs szüksége arra, hogy mások képviseljék az ő érdekeit. Spivak elemzése szerint ez a kijelentés azon alapul, hogy Deleuze/Foucault elmossák a reprezentáció két, egymástól elkülönülő, bár egymással szorosan összefüggő jelentését, marxi terminusokkal a *vertretent* (politikai képviselő) és a *darstellent* (megjelenítés, ábrázolás).⁷ Saját nevük-

5 Lásd Gayatri Chakravorty Spivak: *Szóra bírható-e az alárendelt?*, ford. Mánfai Alice és Tarnay László, *Helikon* (Irodalomtudományi Szemle), 1996/4, 450–483.

6 Idézi Spivak, i.m. 455. – A beszélgetés magyarul is megjelent: Az értelmiség és a hatalom. Michel Foucault és Gilles Deleuze beszélgetése, ford. Kicsák Lóránt, in Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 241–249. Ebben a változatban így hangzik a fordítás: „Nincs már reprezentáció, csak tett van; a teória mint tett, a praxis mint tett az átkapcsolások vagy hálózatok viszonylataiban.” (242.)

7 Spivak ezt a két jelentést visszavezeti a retorika két alapvető funkciójára, a képes beszédre és a meggyőzésre, a helyettesítő képmás és a helyettesítő képviselő ellentétére. I.m. 457–458. Rávetítve Marxnak a parcellás parasztok és Louis Napóleon közti kapcsolatra vonatkozó elemzését a mai magyarországi viszonyokra, a szegregáló orbáni és balogi politikát képviselő Farkas Flóriánra szavazó romák olyan társadalmi „szubjektumot” alkotnak, „akinek a tudata és *Vertretungja* (ami legalább annyira jelent helyettesítést, mint megjelenítést) alapjaiból kimozdult és összefüggéstelen. [...] A társadalmi áttételeződésnek eme modelljéből – a »befolyásolás« forrása (jelen esetben a parcellás parasztok), a »képviselő« (Louis Napóleon), valamint a történelmi-politikai jelenség (a végrehajtó hatalom) közti szükségszerű örökből – nem csupán a szubjektumnak mint *individuális* ágensnek, hanem a *kollektív* cselekvőerő szubjektivitásának kritikája is következik. A történelemnek alapjaiból szükségszerűen

ben nem csak az utóbbiról mondanak le, hanem egy „esszencialista, utópista politika” jegyében az előbbiről is. Itt kapcsolódik be az önreprezentáció/reprezentáció fogalmai mellé a láthatóság, pontosabban láthatatlanság fogalma:

„Foucault és Deleuze beszélgetésének kulcspontja, úgy tűnik az, hogy nincsen olyasmi, mint reprezentáció vagy jelölő. (Azt kellene netán feltételeznünk, hogy örökre megszabadultunk a jelölőtől? Nincsen tehát egy olyan jelrendszer, mely a tapasztalatot irányítaná, következésképpen az ember eltemetheti a szemiotikát?) [Ebben a felfogásban] Az elmélet nem egyéb, mint a gyakorlat regisztrálása (egyúttal az elmélet gyakorlati problémáinak sutba dobása), és így az elnyomottak maguk is képesek a megismerésre, illetve szólni a saját érdekükben. Mindez pedig legalább két szinten is visszahozza a konstitutív szubjektumot: egyrészt a vágy és a hatalom Szubjektumát mint megkérdőjelezhetetlen metodológiai előfeltétet, másrészt az elnyomottaknak énközelit, ha nem is éppen önzonos szubjektumát. Sőt, maga az értelmiség, aki nem azonos ezen Szubjektumok egyikével sem, e váltóversenyben áttűnővé lesz, hiszen csupán beszámol a nem reprezentált szubjektumról, és a hatalom és a vágy (által megkérdőjelezhetetlenül előfeltételezett névtelen Szubjektum) munkálkodását (analizálás nélkül) analizálja.”⁸ (Kiemelés tőlem, M.A.)

Egy fordítói megjegyzés a jelen témánkat illetően is központi szerepet játszó *transparent* kifejezéssel illusztrálja a fordítás nehézségeit, ezt most itt egészében idézem:

„Spivak az angol »transparent« kifejezést többféle szövegkörnyezetben használja. Egy kivételtől (a főnévi »transparencia« formától) eltekintve, a gondolat jobb megértése érdekében igyekeztünk magyarítani a kifejezést, de ezt sajnos különféle változatok alkalmazásával tudtuk megtenni (áttetsző, áttűnő, átlátható, jelen nem lévő). Mindegyik esetben a megértő szubjektum azon »törekvéséről« van szó, hogy tárgyát önmaga láthatatlanná tévése révén értse meg, azaz reprezentálja. Átláthatósága tehát, miként egyszer maga Spivak is értelmezi, egyúttal önnön láthatatlansága.”

Nem állítom egy pillanatig sem, hogy Pócsik elutasítása a reprezentációt/önreprezentációt illetően párhuzamba volna állítható a két francia filozófus gondolatmenetével. Sőt, azt állítom, hogy Pócsik egész munkássága az általánosítások és az azok által létrehozott láthatatlanságok ellen szól.⁹ Pusztán amellettt érvelek a Spivak-példa segítségé-

kimozdult gépezetét az mozgatja, hogy e parasztok [esetében] »érdekeik azonossága nem teremt köztük közösséget, nemzeti kapcsolatot és politikai szervezetet.«” I.m. 458. Balog Zoltán a Lungo Drom szolnoki kongresszusán tartott beszédében egy performatívumon keresztül hozta létre a bűnöző roma-képet, és sulykolta a roma közösségbe a megosztottságot, ld. Becker András: Vessék ki! Balog Zoltán és a cigányok gyalázása, *Magyar Narancs*, 2013. 10. 31. (44. szám), URL: <http://magyarnarancs.hu/publicisztika/vessek-ki-87211>

8 Spivak, i.m. 460-461.

9 Nem mond ellent a fentieknek az, hogy Foucault szövegében ugyanúgy megjelenik a hatalom láthatóvá tétele iránti igény, mint Pócsiknál. Foucault saját harcáról úgy beszél, mint „harc a hatalom ellen, harc azért, hogy láthatóvá tegye és megragadja a hatalom jelenlétét



Cigányok reprezentációja a művészetben/ médiában

Bogdán Melinda

Kommunikáció és Médiatudomány BA, Whsz tag, PTE BTK

Ez egy nagyon összetett dolog szerintem, mert nem mindegy, hogy milyen felületen keresünk ehhez tartozó tartalmakat, ha a szélsőjobbboldali kurucinfón keresünk, akkor természetesen olyan információkat találunk, amelyek negatív, rossz színben tüntetik fel a cigányságot, ahol szinte csak arról írnak, hogy milyen bűncselekményeket követtek el. Ez egy eléggé szélsőséges, és negatív megközelítés, de szerencsére nagyon sok olyan hírportál van, ahol ez nem érvényesül. Szerintem a reflektált szelekció, ami egy érték mentén történik, az kell hogy érvényesüljön. Nagyon sok attól függ, hogy hol keressük az információt, és mit találunk róla. A televízión keresztül, ami az elsődleges kommunikációs csatorna, mert a legtöbb emberhez is eljut, felfedezhető az előítéletes vonatkozás, valamint a sztereotíp kép. Érdekes lenne összehasonlítani több csatornát, hogy milyen képet ad a cigányokról, és hogy hogy tudja magát reprezentálni a cigányság.

A művészettel kapcsolatban annyit, hogy pont nemrég készítettem egy referátumot a roma képzőművészetéről. Ott olvastam Szuhay Péternek egy írását, valamint Junghaus Tímea munkásságának néztem utána. A cigányság megjelenését a művészetben a Velencei Biennále igazolja a legjobban. Ez 2007-ben volt, ahol is nagy számban vettek részt roma képzőművészek, és nagyon sok magyar roma is képviseltette magát. Én nem is gondoltam volna, hogy ennyi képzőművész van a romák között, akik vagy autodidakta módon, vagy képzéseken keresztül tanulták ezt a különleges művészetet. A témájuk mindig meglep, azok a festőművészek, akik autodidakta módon alkottak, a legtöbb esetben olyan témát dolgoztak fel, ami a romák kultúrája köré épül, a hagyományokat jelenítetik meg, a mesterségeket, az eredetüket. Ahogy egyre inkább elsajátítják a technikákat, és képzik magukat, úgy már egyfajta „modern” tudatos program is társul a többi tradicionális elemhez.

vel, hogy a fogalmakról való lemondás uralhatatlan következményekkel jár, például felidézheti azt az általánosító beszédmodot, amelynek rossz példája Deleuze és Foucault. Spivak szerint a két filozófus lemondása a fenti fogalmakról nagyon is összefüggésben van azzal, ahogy láthatatlanságuk illuzórikus tudatában újra megismétlik a fehér tudomány gyarmatosító-általánosító retorikáját, például abban, ahogy nem vesznek tudomást a globális munkamegosztásról (számukra úgy általában léteznek tömegek), vagy, ahogy kisajátítják a keleti tulajdonneveket (Mao – maoizmus – maoista). A(z általában vett) „munkások” („tömegek”, „emberek”) *önreprezentációjának* problémátlan működésére hivatkozva elhárítják a *reprezentációt*, és teszik ezt egy olyan szubjektum

ott, ahol az a legláthatatlanabb, a legalattomosabb.” (l.m. 243.) Éppen ez a paradoxon: nem magától értetődően látható az (a pozíció), aki (amely) a hatalom láthatatlanságáról beszél.

központba állításával és láthatatlanná tételével, amely a saját találmányuk – saját képük. Eközben láthatatlanul irányítják a diskurzust, mondhatni csalóka módon újra működésbe hozzák, és így láthatatlanként reprezentálják magukat és magukon keresztül a régi hagyományt, az alárendeltekről való általánosító beszéd (más szóval hallgatás) hagyományát. Beszél-e bárkiről, aki „tömegekről” beszél? Ha másról nem, önmagáról mindenképpen.¹⁰

Ebben látom Spivak elemzésének egyik fő tanulságát: nem lehet lemondani a reprezentációról/önreprezentációról a láthatóság javára, mivel ezek szervesen együttműködnek és együttesen fejtik ki hatásukat. Ezeket egymás mellé állítva kell kezelni és elemezni, figyelve arra, hogy mikor próbál újra megszületni egy olyan szubjektum-konceptió, amely láthatatlanul mások kárára próbál érvényesülni.

Spivak elemzése, ahogy kettébontja, etimologizálja, és aztán kritikailag lebontja a monolit fogalmakat, dekonstruktív gesztusnak minősíthető. Ezzel szoros összefüggésben árulkodónak tekintem, hogy az (ön)reprezentációhoz és az identitáshoz hasonlóan Pócsik a *dekonstrukció* fogalmát is törli. E törlésgeztusban érdekes eljárás tanúja az olvasó: bár nem teszi explicitté, hogy a »törlésjelet milyen értelemben használja, mégis, Pócsik a dekonstrukció „megszüntette megőrző” kritikai attitűdjét idézi az áthúzással, és ezt furcsa módon éppen a „dekonstrukció” fogalmán gyakorolja, többek között. Mindez azért ellentmondásos gesztus, mert tanulmányának 41. lábjegyzetében Gayatri Spivakot idézi, aki a derridai dekonstrukciót veszi védelmébe az azt apolitikusként, világ-nélküliként, szövegszerűként diszkreditáló olyan szerzők ellenében, mint Terry Eagleton vagy Edward Said. Az ellentmondás másik része az, hogy Pócsik, miközben a dekonstrukciót/reprezentációt meghaladni véli, azt a Trinh T. Min-hát tartja követendő mintának, aki látványosan próbálta poszt-etnográfiai filmjében dekonstruálni az etnográfiai toposzokat, eljárásokat, és akinek számára „a reprezentáció magja a reflexív távolság.”¹¹ A reflexív távolság pedig nem kerüli meg az (ön)reprezentációt, hanem épp azt állítja, hogy a hiteles (nem-totalizáló) reprezentáció mindig önreflexív folyamatban-lét, ennyiben a szubjektum kritikus önreprezentációja. *Sujet-en-proces*, mondja egy Kristevától kölcsönvett képpel Trinh T. Min-ha.¹² Ezzel a szerző a totális jelentés és az

10 „[...] ha az emberek a maguk nevében, a maguk érdekében szólalnak meg és cselekszenek, akkor nem egy újabb reprezentációt állítanak egy korábbi helyére – legyen az akármennyire is ellentétes vele –, nem egy másik reprezentativitást szegeznek a hatalom csaló reprezentativitásával szembe.” (245.) Hangsúlyozom, Spivak nem a beszéd visszavételének jogos és demokratikus aktusát vonja kétségbe, hanem azt az utópikus illúziót, amelyet Foucault és Deleuze már jelenlévőnek ítél, hogy tehát nincs szükség politikai reprezentációra, mert az emberek már megtanultak beszélni a maguk érdekében. Továbbá Spivak azt kritizálja, hogy a (politikai, poétikai) reprezentáció többértelműségének egysíkúvá változtatása kifejezetten erős csúsztatás, és itt, ebben táruul fel a két francia elmélet-munkás láthatatlansága.

11 Trinh T. Minh-ha: *The Totalizing Quest of Meaning*, in uő: *When the Moon Waxes Red – Representation, Gender and Cultural Politics*. Routledge London, NY, 1991, 48. A tanulmány „A jelentés összegző keresése” címmel megjelent a Pócsik Andrea szerkesztette 2012/4-es *Replikában*, Kerényi Máté fordításában (Antropológiai és dokumentumfilm-elméletek, 81. szám).

12 Mivel a szóban forgó tanulmány fordítását több ponton nehézkesnek tartom (mint például elsőként éppen a címben, ahol a „totalizálás” magyarul is bevett fogalma helyett szerepeltetett „összegzés” nem sokat árul el arról, hogy mire is fog irányulni a tanulmány kritikai éle), ezért itt saját fordításomban közlöm a Julia Kristeva fogalmát (*subject-in-process*) idéző részletet: „A megnyilvánulásait illetően radikálisan sokszínű reflexivitás nem pusztán a helyesbítés

önmagának jelenlévő szubjektum ideája ellen fordul, és teszi ezt Walter Benjamin „Egy-irányú utca” című aforizmagyűjteményének arra a részletére hivatkozva, amely így szól: „az én szöveg, nem több, nem kevesebb, mint egy tervezet, ami megépítésre vár”.

Röviden összefoglalva a fentieket, azt mondanám, hogy egyetértek Pócsik törlésgesztusaival, amennyiben azok a fogalmak megszüntetve-megőrzését, adaptációját és kisajátítását, új kontextusokba való beírását imitálják. De nem értek egyet Pócsik retorikájával, amely a meghaladást implikálja a diskurzus megtisztítása illúziójának jegyében.

*

Hadd hozzak egy példát a reprezentáció fogalmának használatára egy olyan írásból, amely egyszer talán fejezete lehet majd annak a szolidaritás-történetnek, amelyben indiaiak beszélnek az európai cigányok kapcsán. Gayatri Chakravorty Spivak „Making Visible” című kiállítás-elemzéséről van szó.¹³ Spivak a koszovói, és tágabban európai és azon túl élő romákat saját „unokatestvérének” nevezi. A velük való szolidaritás érzésének annak ellenére adja át magát, hogy bevallása szerint nem tartozik az identitás-gyakorlók, identitás-képzők [*identitarian*] közé, lévén ez túl közel van a reprodukív heteronormativitás eszméjéhez. A leszármazáson alapuló közösség nyújtotta identitásgyakorlás tehát távol áll a szerzőtől, így a koszovói romákkal kapcsolatban sem ez, hanem egy nyelvi esemény adta meg számára a rokonság érzetét. Spivakot, aki önmagát elsősorban „nyelv-emberként” tartja számon, a boszniai költőtől, Hedina Tahirović Sijerčićől kapott verseskötet címe figyelmeztette a kapcsolatra: *Dukh*, azaz ‘fájdalom’, illetve Spivak anyanyelvén ‘szomorúság’.

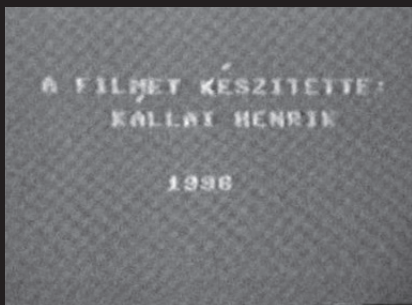
„A koszovói romák láthatatlansága a rokonság érzését ezen az egy, mérhetetlen hatalommal rendelkező szón keresztül adta meg számára. A tragédia a legnevesebb műfaj, a boldogság keresése amerikai cél, a tragédia többre tanít. *Dukh*, ami összehoz minket.”

Az alárendelt (szubaltern) pozíció valódi elszenvedett láthatatlanságot jelent, következésképpen a látás/láthatóság elengedhetetlen szerepet játszik ennek a társadalmi helyzetnek a megváltoztatásában. Már Spivak esszéjének címe központi helyre teszi a fogalmat: „Making Visible”. Számára tehát, csakúgy, mint Pócsik Andrea számára, a láthatóság fogalma az, amelynek mentén egy kritikai álláspont megfogalmazható. De nem csak ez: a láthatósággal szerves összefüggésben a reprezentáció fogalma jelenik meg

[*rectifying*] vagy az igazolás [*justifying*] kérdése. (Szubjektívvé tétel.) Gyakorlata során a reflexivitás különböző formái közti öngeneráló kapcsolatok jönnek mozgásba. Ily módon a szubjektum önmagára mint folyamatban lévő szubjektumra mutat [*subject-in-process*], egy olyan műveletre, amely feltárja önnön formális tulajdonságait, műveletként történő felépítettségét, és ily módon el van kötelezve, hogy megzavarja az identitást – a Saját és a Másik közti biztos elválasztást, hiszen az utóbbi többé nem tartható a függőség, a származtatás és a kisajátítás jól felismerhető viszonylatában.” I.m. 94.

- 13 A szöveg a 2011. május 28-án Bécsben, a „Safe European Home?” című rendezvény keretében zajló szimpóziumon hangzott el, a *Roma Protokoll* című kiállítás kapcsán, melyet Suzana Milevska rendezett, Gayatri Chakravorty Spivak: *Making Visible*, URL: <http://igkultur.at/projekte/romanistan/making-visible>

GALÉRIA



http://kaidikhas.com/en/exhibitions/waltz_of_monsters/views

Spivak írásában. „Konklúziómban Marika Schmiedttel és ősanýáinkkal tartok az alárendelt szóra bírásában, még ha ez a helyettesítésen alapuló ábrázoláson [*representation*] keresztül történik is.” Mielőtt e mondat irányában elindulnék, hadd szögezzem le, hogy az „Identitás 2.0” projekt Spivaknál az identitáson túli identitást, azonosságvállalást és szolidaritást jelenti, melynek, mint fentebb hangsúlyoztam, egyik legfőbb forrása a le származás helyett a nyelvi-fogalmi közösség. Ebben pedig alapvető és nélkülözhetetlen gyakorlat, továbbá hangsúlyosan kritikailag kezelt-kezelendő fogalom a reprezentáció/önreprezentáció. A reprezentáció/önreprezentáció tudatos formáiban önreflexív módon mutatja fel a különbséget a világ (csoport, közösség, történelem, társadalom) és megjelenítés (ábrázolás, művészet, szöveg, politikai képviselő) között. Ebben a formában *berekesztődik*, de nem ér véget egy eredetileg jobbára esszencializmuson alapuló, vagyis *kirekesztő* fogalom története.¹⁴

Maradjunk a Spivak által is említett Marika Schmiedtnél, aki a *What remains* [*Ami megmaradt*] című videóinstallációjával volt jelen a *Roma Protokoll* című kiállításon 2011-ben. A művet Schmiedt 2011. június 12-én töltötte fel a Youtube-ra, továbbá egyes

¹⁴ A lezárulás terminusértékű fogalom: a dekonstrukció szövegeiben, különösképpen Derridánál jelenik meg az a történelempé, amely nem a metafizika korszakának végéről, hanem annak lezárulásáról beszél: „Az írásnak és a tudománynak a legkülönbébb fogalmak által megcélzott egysége lényegében, többé-kevésbé rejtetten, de a mai napig egy olyan metafizikus korszak által determinált, melynek félig-meddig már látjuk a *lezárulását*. Nem azt mondjuk, hogy a *végét*. A tudomány és az írás fogalma ugyanis (miként az írástudomány) csakis egy olyan eredettől kiindulva és egy olyan világon belül válik számunkra értelmezhetővé, amelyet *már* egy bizonyos jelfogalom (később majd a jel fogalmának nevezzük) és a beszéd és az írás viszonyainak egy bizonyos fogalma határoz meg. Ez a viszony pedig nagyon is meghatározott, kiváltságossága, szükségszerűsége és az általa – különösen Nyugaton – néhány ezer éven át szabályozott terület nyitottsága ellenére, olyannyira, hogy ma már képes áthelyeződni és kijelölni önnön határait.” Jacques Derrida: *Grammatológia*, ford Marsó Paula, Typotex Kiadó, Budapest, 2014, 13.

részletei fényképek és katalógus formájában láthatók Schmiedt honlapján is.¹⁵ Az *Ami megmaradt* a következő típusú dokumentumokból áll: deportáltak névsorai, lágerlakók fényképei, iktatási fájlok, rendőrségi jegyzőkönyvek, orvosi kísérletek leírásai, születési és halálozási dokumentumok stb. Az egyetlen értelmező szöveg, amely kommentárként keretbe helyezi a néző számára „materialitásában lehengerlő” (Milevska) dokumentumhalmazt, az a cím: „Ami megmaradt. Egy folyamatos múlt töredékei”.¹⁶ Spivak értelmezése első olvasatban legalább annyira megdöbbenő, mint a felhalmozott dokumentumok materialitása: hogyan is nevezhetjük az alárendelt szóra bírásának azt a művet, mely az alárendelt életének maradéktalan kisajátítását megjelenítő (reprezentáló) dokumentációban ölt testet? Ebben a tiszta archívumban, gondolhatjuk, nem más képződik meg, mint a deportált romák pusztá élete, mely egyben kipusztított életet is jelent.¹⁷ Bár semmilyen kisajátító reprezentáció nem tud maradéktalan lenni, hiszen mindig képződik valami, amit maga után hagy, ám az biztos, hogy törekvésében a náci archívum a totalizáló reprezentáció felé irányul, amelyben éppen a tipizáló univerzalizálás miatt nem jut szóhoz az alárendelt a maga szingularitásában.

Schmiedt művében sem jut szóhoz az alárendelt, csak „a helyettesítésen alapuló ábrázoláson [*representation*] keresztül”,¹⁸ vagyis lényegét tekintve és első látásra nem különbözik a náci archívumtól. Spivak nem számol le a reprezentációval, és ebben következetes marad a fentiekben bemutatott kritikájához, melyet épp az alárendelt szóra bírása kapcsán fejtett ki a Foucault/Deleuze páros beszélgetésével kapcsolatban. A reprezentáció, vagyis a politikai és poétikai helyettesítés nélkülözhetetlen, lévén nyelveken szólunk, és nem színről színre. A reprezentáció etimológiájában is őrzött másik utópia irányában azonban ugyanúgy kritikusnak kell lennünk, ez pedig a megjelenítés, jelenlétvé tétele. Ennek kritikai-etikai fundamentumaira éppen a holokauszt tanít: a burke-i értelemben vett fenséges (értsd: a megbénító horror, az egyedi esemény vagy létező, az általánosíthatatlan szingularitás) nem reprezentálható, nem jeleníthető meg az eszközök elégtelensége és a reprezentáció megkerülhetetlenül általánosító tendenciája okán – még akkor sem, ha ez újra és újra megtörténik, jó esetben az elégtelenség és általánosítás tudatosításával. A mű tehát mindig a reprezentáció szükségszerűségének és lehetetlenségének együttes eseménye. Marika Schmiedt pedig éppen azt a reprezentációt viszi színre, mutatja fel, amely (Spivak szavával) a szingularitásban potenciá-

15 Was bleibt/What remains, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=LCgFfhbe86k> – Az eredetileg videóinstallációként bemutatott anyag fotóit és dokumentumait 2015 elején újra kiállították a bécsi Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes-ban, és erről jelenleg Schmiedt honlapján látható néhány fotó. Artbrut, <https://marikaschmiedt.wordpress.com/katalog-was-bleibt-what-remains/> (Katalógus: *Was bleibt. Fragmente einer fortwährenden Vergangenheit* [Egy folyamatos múlt töredékei] Farbe, 2014.) Ezen az oldalon szerepel egy link, amelyen meghallgatható Spivak előadása, pontosabban annak Schmiedtről szóló részlete, valamint Suzana Milevska kurátor írása, amelyben többek között érinti a *What remains* című művet is.

16 A beszámoló szerint a dokumentumok papírfomában hazavihetők voltak, több ezer állt rendelkezésre e célból, mintegy elősegítve az anyaggal való kapcsolattartást és szembesülést.

17 A pusztá élet Walter Benjaminszól származó fogalmát Giorgio Agamben aktualizálta a holokauszt tapasztalatának fényében. A deportáltak életét nem védi a törvény, mert ezen kívülre helyezték őket. Testük pusztá test, életük pusztá élet, melynek nincsenek jogai.

18 „I stood with Marika Schmiedt and our foremothers, to make the subaltern speak, if only through representation.”

lisan mindig benne rejlő univerzalizálást próbálja megvalósítani: az archívumi kartotéket. A náci archívumi reprezentáció mint megjelenítés az etnikai magyarázaton alapuló univerzalizálásra tett végső kísérlet: ilyen vagy, mert ilyennek született. Ezért is nehezen érthető, hogy miért nevezi meg szingulárisként Marika Schmiedt rokonainak kartotékjait Spivak.¹⁹ De nem felejtethjük, hogy Schmiedt címet adott a munkájának. Az *Ami megmaradt. Töredékek egy folyamatos múltból* egyedivé teszi a totalizáló archiválásból megmaradt részeket, mégpedig a fragmentum és a nyitottság allegorikus hagyományán belül értelmezve az anyagot. Több ponton is ellene megy a náci kisajátításnak: ellentétben annak genocidiális hübriszével, Schmiedtnél nincs hozzáférés az egészhez (a kipusztított életekhez); és ellentétben annak bezáruló/lezáró törekvésével, Schmiedtnél a megmaradt részek rész voltukból fakadóan a jelen részei, vagyis a visszasajátítás lehetőségei lesznek, újra és újra.²⁰ Ezeken az anyagokon keresztül egy harmadik generációs túlélő, maga Marika Schmiedt, visszabeszélve a totalizálásnak családi archívumot csinál a náci archívumból, ugyanakkor (Spivak szavával) tanúvá teszi azt, aki szembesül ezzel a családi archívummal. Az etnikai-vérségi kötelékek nyelvi alapú szolidaritást hívnak elő, amikor megszólító performatívummá válnak. Az ebben az interpellációban megképződő válaszok továbbra sem univerzalizálhatóak semmilyen reprezentációban, és töredékesek maradnak – ahogy a jelen írásnak is ez a sorsa.

19 „Ami ezen a kiállításon beszél, az [...] az állami archívumok [nyelvén szól], a bizonyság, mely a maga szingularitásában válik láthatóvá.”

20 Milevska a roma holokauszt „protokolljainak” (listáinak, jegyzőkönyveinek, iktatási anyagainak) nevezi Schmiedt dokumentációját. A *protokoll* szó etimológiája a latin *protocollum*-ra vezethető vissza, amely vázlatot jelentett, és egyben egy kötet első lapját. Ezen az első lapon volt ugyanis fellelhető a kötet tartalomjegyzéke, amely kivonat, vázlat, összefoglaló is. A latin szó a görög *protokollon*-ból jön: ‘az első oldal, melyet a kézíratra ráragasztottak’ (*proto* ‘első’ + *kolla* ‘ragasztó’). A középkori latinban és franciában aztán ezekből a jelentésekből fejlődött ki a *protokoll* ‘hivatalos beszámoló, dokumentum’, majd végül ‘diplomáciai szabály, eljárásrend’ jelentése. Ami jelen esetben fontos, az a kivonatoló sűrítés és annak elfedő funkciója, vagyis amit fent reprezentációnak hívtunk. Az etimológia rávilágít arra, hogy miképpen válik a protokoll a láthatóság/értelmezhetőség feltételévé, ugyanakkor akadályává. A protokoll kettős funkciója, a megjelenítés és elfedés dialektikája jelenik meg Marika Schmiedt művében.

Tímea Junghaus

Opposition is not enough

The Role of Roma Art in the contemporary constellation

ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmány arra tesz kísérletet, hogy az 1970-es évektől kezdődően bemutassa azt, a kortárs roma, cigány képzőművészetben bekövetkező fordulatot, amelyet az ideológiai pozíciók változása, hangsúlyosan a posztkoloniális elmélet megjelenése eredményezett. Ehhez vonultatja fel a műalkotások tényleges tereit, amelyben a kiállítások tettként értelmeződnek, ahol lebontódnak a kiszolgáltatott reprezentációk, a „gondolkodni és cselekedni” pedig tényleges állítássá válik: a műalkotás nem tiszta esztétikum, hanem politikai cselekvés – és ezzel együtt nem csupán ellenállás, hanem „önmagunk újrateremtése” is.

In the second part of the twentieth century creative Roma writers, artists, and film directors making self-representations were finally allowed into mainstream discourse—after the first World Romani Congress in 1971—Roma visual artists started to claim recognition as a group. Until this time Roma productions were represented as not being the work of individual authors, but rather as collective facts of nature, which only become a concrete representation when they are in some way presented by an art collector or folklorist.¹ Until the late 1970s, the support of the creative activity of Roma in Central and Eastern Europe has been provided by minority institutions and admirers of “outsider art” and “naive painting,” ones who essentially consider Roma Art an ethnographic

1 During the 1960s, a number of Roma organizations were established in France and the United Kingdom. As their numbers grew, there was increased interest in the creation of an international Roma organization. After years of extended effort Roma from a number of European countries met in Orpington, near London, in April 1971 for the first World Romani Congress. This congress, considered the first truly international meeting of Roma, brought a number of successes. The International Roma Union was founded, the Roma flag was accepted, and the song *Gelem, Gelem* composed by Jarko Jovanović was adopted as an anthem. As well, the delegates unanimously declared 8 April as International Roma Day. The congress also concluded that the politically correct term for all Roma, Gypsies, travellers, Gitani, Manoush, Kalle, Kalderash, and other Roma groups shall be “Rom,” meaning man/human in the Romani language.

phenomenon—paradoxically maintaining along the way the very peripheral position of such art. As a result, several actors in the Central European contemporary scene are hostile to manifestations of minority art for ignoring aesthetic norms canonized by the majority of society.² Under the aegis of “excellence,” aesthetic discrimination comes to rule the art scene, little different in its motivations from racial or gender discrimination. I dare to declare my stance on this issue, and point out that this kind of “elitism” in art means social injustice and unfairness. An event of historical importance marks the beginning of the Roma cultural movement in Europe: the 1979 *First National Exhibition of Self-Taught Roma Artists*³ in Hungary, organized by activist Ágnes Daróczi and hosted by the Pataky Cultural Center in Budapest. This exhibition raised international awareness, generated fans and supporters of Roma culture, and had a long-lasting fertilizing effect on Central and Eastern European Roma cultural production. Through the outstanding media response Daróczi managed to bring together an extensive international group of Roma artists. She also made preparations for a comprehensive publication on European Roma Art, which unfortunately never made it to print. Her work on this publication inspired Sandra Jayat, the French poet, writer, and painter who organized *Première Mondiale d’art Tzigane* [First World Exhibition of Roma Art] at the Conciergerie in Paris in 1985. These exhibitions were international successes; their significance in keeping Europe’s Roma artists inspired and the Roma creative production stimulated was outstanding. The results were discussed at the third World Romani Congress in 1981, in Göttingen, where Daróczi established great friendships with Czech Roma activist Karel Holomek, who was then the lead advocate for the establishment of the Museum of Romani Culture in the Czech Republic,⁴ and with Thomas Acton, Professor of Romani Studies at the University of Greenwich, who curated the first exhibition for Roma artists in the UK.⁵ In the early 1990s the interpretation of the cultural practice of minorities was enabled by a paradigm shift, commonly referred to in specialist literature as the “cultural turn,” a shift that began in the 1970s. Culture became the focus of contemporary debates in Central European societies: this was the time when the notion of cultural democracy became crystallized in the debates carried on at various public forums in Central and Eastern Europe. Civil society gained strength, and civil politics, a prerequisite of cultural democracy, appeared. This shift of attitude in scholarly circles derived from concerns specific not only to ethnicity, but also to society, gender, and class. This change brought about an interest in exploring the history and value of Roma culture. Not only has it become

2 It was only in 2004 that Roma artists appeared on the official contemporary art scene in the exhibition *Elhallgatott Holokauszt* [Hidden Holocaust], Kunsthalle Budapest.

3 For more information, please see the catalogs, in Hungarian only, for the three iterations of the exhibition: Ágnes DARÓCZI, *Autodidakta Cigány Képzőművészek Országos Kiállítása* [National Exhibition of Self-Taught Roma Artists], ed. Zsigmond KARSAI (Budapest: mmi, 1979); Ágnes DARÓCZI, *Autodidakta Cigány Képzőművészek II Országos Kiállítása* [II National Exhibition of Self-Taught Roma Artists], ed. István Kerékgyártó (Budapest: mmi, 1989); Ágnes DARÓCZI, *Roma képzőművészek III Országos Kiállítása*, [III National Exhibition of Roma Artists], ed. Éva KALLA and István KERÉKGYÁRTÓ (Budapest: mmi, 2000).

4 The Museum of Romani Culture in Brno, Czech Republic was established in 1991.

5 For more information see Grace ACTON and Thomas ACTON, eds., *Second Site, An exhibition by four artists from Roma/Gypsy/Traveller communities* (London: University of Greenwich, 2006).

obvious that the arts are laden with stereotypes about Roma, but also that the cultural classification describes the visual products of Roma with terms the experts themselves claim to be positive, like naive, barbarian, primitive, primordial, archetypal, and autodidactic. Roma artists rarely had the opportunity to experiment with new techniques, and they could exhibit only in community centers, venues that seem marginal from the perspective of artistic discourse. Roma intellectuals defined one of their chief missions as the exploration and presentation of Roma art, and the removal of stereotypes and prejudices from the image of Roma, but they faced a scarcity of resources and very difficult circumstances.

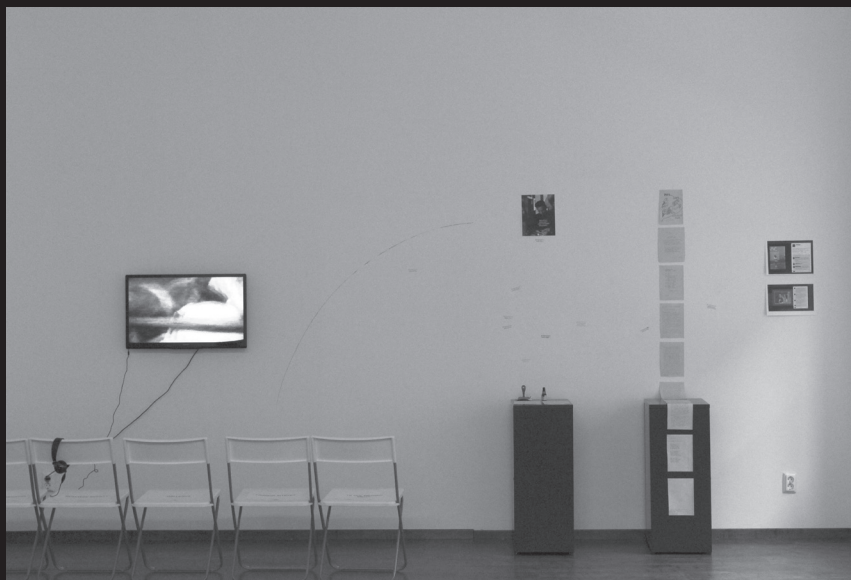
By the early 2000s, the Central and Eastern European Roma cultural movement raised active cultural theorists and many of them specialized in the examination of Roma representation and cultural participation. In this decade Roma artists have successfully participated in several international contemporary art events.⁶ The increasingly vigorous discourse on Roma identity and representation, together with the appearance of Roma cultural experts, has begun to dismantle the sophisticated machinery of cultural oppression. Roma culture has generated such interesting new phenomena as the renewed permanent exhibition of the Museum of Romani Culture in Brno, a professionally installed museum space with multiple functions and a carefully worked-out strategy of presenting the history of Roma representation accurately and engagingly. Similarly momentous are those attempts that present Roma artists in official spaces of contemporary culture.⁷ The establishment of the First Roma Pavilion at the 52nd Venice Contemporary Art Biennale in 2007 was the climax of this process. The First Roma Pavilion presented *contemporary* Roma Art. The Roma Pavilion was the first conscious subaltern revolt⁸ of the European Roma intelligentsia, where Roma theoreticians and artists proved, that it is in the field of the visual where Roma subalternity: this burden of being the 'other', and the physical, symbolic, epistemic – violence, in other words, the colonizing act of European majorities toward the Roma, is the most visible and evident. At the same time, an effective solution to critique the existing structure of national representations of the Biennale tradition. The timing was also very important, as the Roma Pavilion proposed a transnational identity in 2007, one that is competitive, up to date,

6 These exhibitions include, for example: *Second Site*, Stephen Lawrence Gallery London, UK, 2006; *Hidden Holocaust*, Kunsthalle Budapest, Budapest, 2004; and *We are what we are: Aspects of Roma Life in Contemporary Art*, an exhibition that traveled to: Galeria Nouâ, Bucharest, 2006; Galerija ŠKUC, Ljubljana, 2005; Ján Koniarek Gallery, Trnava, 2005; City Museum Ústí nad Labem, Ústí nad Labem, 2005; and Minoriten Galerien, Graz, 2004.

7 The 2004 exhibition *Hidden Holocaust* was the first in Hungary to open the gates of the Kunsthalle Budapest, this "bastion of contemporary art," for Roma artists. This was in effect the first time that Roma artists (11 in all) could exhibit in an official space of contemporary art, and could use the infrastructure of the institution to realize their works. A glimpse at the exhibits at *Second Site*, held in London in March 2006, also convinces us that the way we are invited and allowed to think about Roma visual art has changed irreversibly: the paradigm shift has occurred.

8 The research of the subaltern desire is a scientific field which is (naturally) often explored by minorities which are the victims of discrimination. This notion of the subaltern was confirmed by Gayatri Spivak, who in 2011 held a presentation at the Vienna, Festwochen during the Safe European Home Program Series about the possibility of placing European Roma into the postcolonial theoretical framework.

GALÉRIA



<http://hu.tranzit.org/hu/esemeny/0/2014-01-10/roma-szerzodes-az-etnikai-hovatartozas-eladasarol>

multicultural in nature, bilingual in character, and as such embodies many European ideals such as, for example, adaptability, mobility, multiculturalism, etc. In this context Roma appeared as an asset—an advantage and a quality—and not a problem as have become customary. The 16 artists from 8 European countries shared a transnational vision for alliance and unity for Roma in Europe.

The acceleration of the Roma art field's activities contributed to the Roma contemporary art - term's institutionalization. While in 2006 the term was highly questioned by art historians and experts, by 2011 you could actually organize a comprehensive tour of international Roma Art exhibitions and events. On 8 April 2011, International Roma Day, the Kunsthalle Budapest presented the exhibition *New Media in our Hands—Roma New Media Artists in Central Europe*, curated by the young curator Sarolta Péli daughter of the famous Roma painter, Tamás Péli. This exhibition presented primarily young Hungarian, Czech, and Slovak Roma artists, and a new tendency: young Roma artists and talented individuals using technology to disseminate their ideas for creative productions and for the organization of the community. In the middle of April, 2011 an event of historical importance took place, the first Roma commercial art gallery opened in Berlin, Galerie Kai Dikhas. The first exhibition of the gallery presented the works of Lita Cabellut, the Spanish Roma artist (later in the year the gallery also showed Daniel Baker, Damian James

Le Bas and Delaine Le Bas, and Gabi Jimenez). Between 26 May and 8 June 2011 the series *Safe European Home?* took place in the frame of the Wiener Festwochen in Vienna. Delaine and Damian James Le Bas's gigantic installation defined the scenery in front of the Austrian Parliament, in Vienna (Image 21) while inside the parliament building we could visit the *Roma Protocol* exhibition curated by Suzana Milevska. The exhibiting artists—Milutin Jovanović, Marika Schmiedt, Alfred Ullrich, Malgorzata Mirga-Tas, and Marta Kotlarska—and the curatorial concept was explored by the presentation of one of the seminal postcolonial theorists Gayatri Chakravorty Spivak. Spivak's presentation encouraged those in the field of Roma Art to "use" postcolonial critique not just as a distant analogy, but as an actual and important tool for working through the condition of Roma amidst western "democracies." At the same time, an international exhibition and conference *Ministry of Education Warning: Segregation Harms You and Others* opened in Prague during the World Roma Festival Khamoro 2011. By the beginning of June, 2011 we all traveled to Venice to visit the *Call the Witness* exhibition of the Roma Pavilion at the 54th Venice Contemporary Art Biennale organized by Maria Hlavajova and to engage with the speculations about "an other, hopeful future for the Roma," prior to which BAK in Utrecht opened a Roma contemporary art show. In November 2011, the *Reconsidering Roma—Aspects of Roma and Sinti Life in Contemporary Art* exhibition took place in Berlin, curated by Lith Bahlmann and Matthias Reichelt. The works were on display in the beautiful space of the Kunstquartier Bethanien, and the simultaneously organized conference about the Roma situation in Europe, called to life by Allianz Kulturstiftung, gave a place for theoretical discourse on Roma arts and culture. The line of events and exhibitions continue to grow in 2012 and 2013, mainly with the activities of Gallery Khai Dikhas⁹ in Berlin and Gallery8 – Roma Contemporary Art Space¹⁰ in Budapest. Through these precious memories of our cultural movement, we may construct the notion of Roma Art from the historical perspective. In this sense, we understand Roma art to be an important result of the Roma cultural movement.¹¹

The legitimacy of Roma visual production is also affirmed by the need for Roma images in the fight against Anti-Roma (visual) propaganda: Roma people are undoubtedly subject to physical attacks¹², forced evictions, mass deportation, economic exploitation, cultural depreciation and political exclusion. The increasing number of paramilitary organizations, racist and neo-nazi groups and nationalist formations in Europe are using

9 Gallery Khai Dikhas is a Roma commercial art Gallery in Berlin: www.khaidikhas.com

10 Gallery8 is a contemporary art space in Budapest's 8th district, the area mostly populated by Roma inhabitants: www.gallery8.org

11 The movement started with single events of cultural recognition and success in the late 1960s, such as, for example the discovery of artist János Balázs, Hungarian poet Károly Bari, and writer Menyhért Lakatos and the achievements of the Central European Roma activists such as Ágnes Daróczi, Karel Holomek, and many others.

12 In June 2008 the paramilitary formation - Hungarian Guard – marched through Galgagyörk, Hungary (for the first time) to threaten its Roma residents. This was the first location in a series of attacks, where shots were fired at Roma, one month after the march. The violent attacks against Roma resulted in the death of 6 Roma victims, including one five year old boy, 5 Roma victims were severely injured, including an 11 year old girl, 55 person were injured, 78 shots fired at Roma targets, 11 molotov cocktails were thrown at Roma families. The Europe-wide summary is just this tragic.

visual propaganda in their campaigns for increasing and disseminating anti-Roma hatred and violence. Their websites and visual forces include new “creatives” to humiliate and abjectify¹³ Roma. We need to understand the operation of these oppressive pictures –not just to learn why to appreciate the work of Roma artists and creative talents, but also to recognize the pervasive and still hidden mechanisms of their strategies: When Franz Fanon writes about negritude he uses the term „corporeal malediction” to describe the phenomenon articulated in the moment of visual encounter, which he refers to as “Look a negro”.¹⁴ In the Central European panoptic regime the “Roma” became the pendants of western Europe’s African and Asian primitives.¹⁵ J. T. Mitchell explains how the mechanisms of racism with its visual violence splits its subject into two, making it invisible and at the same time hiper-visible, making it the object and target of both its adoration and hatred.¹⁶ According to Mitchell, this is analogous of what the Bible describes as idolatry. „The idol, just as the Black man, arouses both adoration and hatred, it appears as an insignificant person, a slave and at the same time he is feared as a stranger or as a metaphysical quality.” On many photos taken in the past decades, the main “theme” is the abjectionification of the “victims” - the Roma people on the picture. These photos consciously distort and manipulate their Roma subject, until it is expedient for the eliciting of disgust – and the maximum possible. Julia Kristeva’s theories describe, that the “object is what society marks as “filth/dirt”, “which distracts the order imagined or constructed by society”,¹⁷ which subverts the identity, the structure, the system, which does not respect borders, rules etc.”¹⁸ Kristeva’s metaphor about the skim of the milk, which she is morbidly disgusted by perfectly, illustrates the idea of the abject. The images used in web advertisements, billboard campaigns, flyers, newspaper advertisements and political campaigns degrading Roma are the agents of ideological manipulation, which harm people, they operate in the same way as pornographic images, which are –according to Catherine MacKinnon¹⁹ - not simply the presentations of a violent act, but the act itself, the act of violent degradation. In this oppressive, racist and fearful (visual and physical) environment there is an even more important demand for Roma art which deconstructs the traditional “Roma image” established by the hegemonic and powerful white majority.

The Roma artists are looking for analytic and practical “options confronting and de-linking from [...] the colonial matrix of power”, and this is how they arrive to the movement of decoloniality²⁰. This Roma decolonial “thinking and doing,” is both a political and epistemic project²¹, a means of eliminating the provincial tendency to pretend that

13 J. KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

14 F. FANON, „The Fact of Blackness” in *Black Skin, White Masks*, 109.0

15 É. KOVÁCS: Fekete testek, fehér testek, *Beszélő*, 14. évfolyam I. szám, 2009. január.

16 W. J. T. MITCHELL: What Do Pictures „Really” Want? *October*, Vol. 77. (Summer, 1996), pp. 71-82

17 J. KRISTEVA, „Bevezetés a megalázottsághoz” (ford. Kiss Ágnes). In: *Café Babel*, 20, 1996.

18 E. GROSZ, *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, The University of Indiana Press. 1994

19 C. MACKINNON, *Feminism Unmodified*, Cambridge: Harvard University Press, 1987. 172-173.0

20 MIGNOLO, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke UP. MIGNOLO, Walter 2011.

21 MIGNOLO 2011: xxiv-xxiv.

Western European modes of thinking are in fact universal ones. This way Roma art is in search of a “new humanity” or the search for “social liberation from all power organized as inequality, discrimination, exploitation, and domination”.

And the Roma Art practice takes us even one step further: there is plenty of artistic practice and curatorial work that focuses on the analyses or description of the mentality of the non-Roma, or in other words the Whiteness (and its racism, nationalism, Roma-hatred), the main component of the present “situation”. Roma contemporary art has the potential to innovatively—as other segments of the Roma cultural movement—shed light exactly on the perpetuation of the kind of asymmetry that has marred the critical analyses of racial/ethnic formation and cultural practice, where the majority (white) position remained unexamined, unqualified, essential, homogenous, seemingly self-fashioned, and unmarked by history or practice. Roma art supports the excavation of the foundations of all racial formations and cultural positionings. It can resituate “whiteness” from its unspoken status; it can make whiteness visible by asserting its normalcy and transparency.

The argument for the legitimacy and support of Roma artistic production based on Roma cultural rights is very often disregarded by the art world, while it is perhaps the most often debated and advocated by the Roma communities. Against the growing number of Roma Art events around Europe, the cultural rights - situation since 2008 has deteriorated significantly in the Central and Eastern European regions: Roma creative production is in worse circumstances than it was in the 1970s, Roma tangible cultural heritage is in actual danger, completely invisible and inaccessible to the public. For example between 1979 and 2004, more than 5,000 artworks by Roma artists were bought by at least 10 state collections in Central Europe—yet to date there isn’t a single permanent (or regular temporary) exhibition where Roma Art can be studied. The current Central European Roma cultural map indicates only one institution (this is the Museum of Romani Culture in Brno). The cultural rights of the Roma minority are not fulfilled, Roma are deprived of their own right to access their cultural heritage, of their right of the production, presentation and interpretation of their own Roma culture. The political and cultural recognition of Europe’s largest minority is of key-importance for the stability and peace in Europe, and the solutions must be formed, primarily, in Central and Eastern Europe.

The Roma cultural movement and its central notion Roma contemporary art, has been the most efficient vehicle in the past four decades for the exploration of Roma subjectivities. bell hooks African- American feminist critic claims – “opposition is not enough. In the vacant space after one has resisted there is still the necessity to become – to make oneself anew”²², and in this hard labor over „making ourselves anew” Roma art has the most vital and defining role. The Roma cultural context offers creative and critical practices for the Roma minority through which our widely dispersed and fragmented Roma minorities can “transcend national boundaries, creating a mutually accessible, translatable, and inspirational political culture that invite[s] universal participation”²³.

22 B. HOOKS, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press, Boston MA, p.15.

23 BROWN, J. Nassy, “Diaspora and Desire”, p.75.

Interpretációs példák a romológia szövegkorpuszának kritikai vizsgálatához

Bevezetés

Kutatásunk során interpretációs példákat hozunk fel a romológia szövegkorpuszának kritikai vizsgálatához, mely egy alakuló diskurzus elbeszélhetőségéhez járul hozzá. A studies jellegű diskurzusok, mint a romológia is, „időszakonként monopozicionális, könnyebben vagy nehezen artikulálható hatalmi struktúrák rendezik” (Beck, A romológia diskurzusáról, *Romológia*, 2013/1, 14). Amikor az értelmezés szakadáshelyei felismerhetővé válnak a tudományos elbeszélés számára, akkor a bölcséleti és társadalomtudományokat egyaránt foglalkoztatni kezdik ezek a kérdések, amelyek olykor olyan erejű vátozásokhoz vezetnek, hogy az egyébként csupán tematikus fókuszúnak tűnő kérdéskör új szemléletmódot, módszertant, terminológiát, etc. követel. Ily módon feltételezzük a romológia diskurzusának érvényes létezését. Kutatásunkban tehát azt vizsgáljuk, hogy a romológia szövegkánonjába értett szövegek mennyiben állják ki a tudományosság próbáját, milyen jelentéseket hoznak létre illetve állandósítanak, hogyan jutnak csak így elbeszélhető konstrukcióhoz.

Liszt *Ferenc A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon* című műve is a romológia szövegkorpuszába tartozó szöveg, így vált mikroelemzésünk objektumává. Az értelmezés során jól kimutatható a romológiai szövegkorpusz kritikai vizsgálatának szükségszerűsége, ugyanis Liszt cigányságról alkotott organikus teóriái sok szempontból kivetni valót hagynak maguk után. Liszt olyan nem tudományos ismeretekre alapozza feltevéseit, mint például a cigány néplélek. Megismerési módszere, reprezentációs stratégiája tehát nélkülözi azon tudományos eljárásokat, melyek lehetővé teszik a megismerést, így sztereotipizáló feltevéseivel valójában csak újra megjeleníti a „metaforikus”, „literalizált”, elképzelt cigány karakterét, mely csupán egy mögöttes valóság nélküli, elnagyolt absztrakció. Vizsgálódásunk egyik legfőbb célkitűzése, hogy felmutassuk és leleplezzük a „nem-tudás, a nem-ismeret retorikai-stiláris lépozícióit” (Beck, A romológia diskurzusáról, *Romológia*, 2013/1, 29), hogy ezzel megkezdhessük a romológia szövegkorpuszának „zárt szövegrendszerének feltörését és ideológiai mezőinek feltérképezését és átírását” (Beck, A romológia diskurzusáról, *Romológia*, 2013/1, 29).

Liszt Ferenc *A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon* című művének genezisééről és recepciójáról

Liszt Ferenc műve a 19. századi Franciaországban jelent meg eredeti címén, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859). A magyar nyelvű kiadás 1861-ben, Pesten látott napvilágot *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* címmel. A mű keletkezését és fogadtatását illetően elmondhatjuk, hogy komoly felzúdulást váltott ki, sokáig nem is jelentették meg magyarul. Rendkívül sokan bírálták ezt a szöveget s ennek köszönhetően túlnyomórészt elmarasztaló kritikával illették ezt a írást, mindezt a mű alapos tanulmányozása nélkül. 1859-ben, még a könyv megjelenése előtt Simonffy Kálmán, a Pesti Naplóban nyílt levelet intézett Liszt Ferenchez (úgy, hogy Liszt írását még nem is olvasta), melyben azzal vádolja hevesen Lisztet, hogy eltagadta a magyaroktól saját zenéjüket. További vádként hozták fel Liszt művének második, párizsi kiadásával (1881) kapcsolatban az antiszemitizmust, mikor a zsidóság zenéjét elemzi, azonban nagy valószínűséggel ezeket a részeket nem Liszt írta. A szerzőiséget illetően olyan kételyek fogalmazódtak meg, mely szerint *A Cigányokról* című írás nem is Liszt, hanem egykori élettársai, Marie D'Agoult, illetve Carolyne Wittgenstein érdeme. Sokáig azt tartották, hogy a műben csak zene elméletre vonatkozó konkrétumok fűződnek Liszthez, míg a szöveg stukturális és stiláris jellemzői Carolyne szellemiségét tükrözi. Carolyne memoárjából kiderül, hogy a Liszttel szemben felhozott általános és konkrét vádak hiteltelenek, ugyanakkor kitér *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* genezisére is. Visszaemlékezésében említést tesz arról, hogy bár sokan, főként tanítványai is a keze alá dolgoztak, a művet elejétől a végéig Liszt Carolyne-nak tollbamondta, azonban Liszt minden alkalommal saját maga végezte el a szöveg alapos, gondos korrektúráját, tehát komoly felelősséget vállalt munkájára vonatkozóan. Azonban a szöveg második, 1881-es kiadásával az a probléma, hogy a szerzői ellenőrzés elmaradt, ugyanis az idős korban lévő Liszt a szöveg sajtó alá rendezését Carolyne hercegnére bízta, így került a szövegbe az a viszonylag terjedelmes betoldás, mely antiszemita véleményeket hordoz.

Bár kétségtelen, hogy tévedett, mikor a magyar zenét cigányzeneként azonosította, mégis óriási szolgálatot tett Liszt a magyar zenének. Tévedésének oka az lehetett, hogy mikor a 19. század közepén hazatért Magyarországra csodálkozva tapasztalta, hogy az ország tele van kiváló zenészekkel. Liszt tehát azzal a cigányzenével találkozott, melyet világszerte s talán a mai napig is magyar zeneként értelmeznek. Ennek fényében Liszt érthetően vont le téves következtetéseket a cigányzene eredetéről. Liszt műve pedig feltehetően nem azért íródott, hogy azzal téves feltevéseit alátámassza, hanem azért, hogy pótolhatatlan meglátásokat közöljön a zenéről és a zenészekről, illetve azért, hogy a cigányzenén keresztül a poézisről, az alkotásról és a művészetről szóljon. A fentieket úgy összegezném, hogy Lisztet és művét valójában alaptalan vádakkal illetik, mikor azt állítják róla, hogy magyarellenes és antiszemita. Liszt valójában mély empátiával fordul a magyarsághoz és a zsidósághoz, kortársaihoz viszonyítva pedig „elfogultságig menő rokonszenvet táplált a cigányok iránt”.¹

1 <http://magyarmercurius.hu/reszletek/liszt-ferenc-ciganyokrol-es-cigany-zenerol-magyarorszagon>

GALÉRIA



<http://hu.tranzit.org/hu/esemeny/0/2014-01-10/roma-szerzodes-az-etnikai-hovatartozas-eladasarol>

Mikroelemzések

(1)

„Szemeink előtt bizonyos tekintetben **állati életet él**, nem tudva és nem törődve mindazzal, a mi kívülötte történik. (...) Elszéled az erdőkben és hegyek torkolataiban (...)” (Liszt, 2004; 6-7)

Az elsőként kiemelt szövegrésszel azt a narratív pozíciót szeretném megvilágítani, mely nemcsak a mű egészéhez, hanem a romákról/cigányokról szóló diskurzusokra általában jellemző.

A többes szám első személyű kifejezés egy olyan bináris oppozícióra épülő reprezentációs stratégiáról árulkodik, melyben a „Mi” (pl₁) és az „Ők” (pl₃) oppozíciója lesz hangsúlyos, mely során a az általában vett európai és roma kultúra, értékei kerülnek egymással szembe.

Az elbeszélésben a romák/cigányok egy külső, nem-roma nézőpontból jelennek meg, ugyanis az elbeszélés joga a hatalmi pozícióban lévő civilizált városlakóké, vagyis a modern társadalom kollektív nézőpontja válik uralkodóvá, aminek köszönhetően egy alá-fölé rendelt viszony alakul ki a mű narratívájának egészében. Ezt a viszonyt kiválóan ábrázolja E.W. Said *Orientalizmus* című könyvében olvasható történet, mely Flaubert és Kücsuk Hánem, az egyiptomi kurtizán találkozása révén jött létre. Ebből kiderül, hogy miként alakult ki a „keleti nő” sztereotípiája. A több szempontból alárendelt helyzetben lévő nő sohasem beszélhetett magáról, mivel a külföldi férfi beszélt helyette, akinek a dominancia, a fölény valamennyi összetevője a birtokában volt, ezáltal csak egy külső megjelenítés által kapunk képet a „keleti nőről”.

A romák/cigányok reprezentációja során is hasonló helyzet áll fenn. Alárendelt, kiszolgáltatott helyzetében a cigányság számára nem nyílik lehetőség az önreprezentációra, arra, hogy magáról beszéljen, ily módon alakult ki a nem-romák fantáziájában a „képzelt cigány” karaktere. Mivel Liszt narratívájában is egy reflektálatlan külső szempont érvényesül, maga a diskurzus teljesen kizárólagossa és egyoldalúvá válik, ugyanis a cigány/roma nézőpont nem jut érvényre, ebből kifolyólag a cigányság egy nagyító alá vett vizsgálati tárgyként van jelen az elbeszélésben.

Liszt Ferenc műve egy olyan megismerési szándékkal jött létre, hogy hiteles képet adjon a romákról. Azonban kísérlete ott látszik megghiúsulni, hogy művének eljárása nélkülözi azon tudományos metódusokat, melyek által az adott feltevések legitim ismeretté válhatnak. Liszt narratívája inkább általánosító ítélettartalmú, sztereotipizáló stratégiaként jellemezhető, mert tudományos értelemben vett nem-ismeretek hozzájárulnak a romákról szóló diskurzust, így művében nem tesz mást, mint kulturális sztereotípiákat termel újra.

A romák megjelenítésének egy másik vonulatát képezi a modern társadalomtól teljesen elkülönült vagy marginális létezése.² A 19. században a civilizációt képviselő európai nemzetek lakosai fokozatosan eltávolodnak a természeti közegtől.

Mivel ebben az időszakban a cigányok nem igazán voltak identifikálhatóak a nem-cigányok számára, ezért az azonosítási aktus kényszerítetten történt meg. Így a cigányság a különleges másságot, az egzotikum, és a társadalmi létformára képtelen vadember (savage) mítoszt testesítették meg, ugyanis ezen identifikációs aktus során a cigányokat egy olyan szabad, társadalmon kívül létező természeti népként képzelték el, mely független a társadalmi létezés kötelékeitől, s ezzel egy autentikusabb, harmonikusabb ősszállapotot valósíthatnak meg. A cigányságnak éppen ez a természetközeli primitívsége inspirálta például az orosz szépirodalom nagyjait, mint Puskind, Dosztojevszkij, Tolsztojt, stb., akik a cigányokról olyan történeteket és verseket írtak, melyek a társadalmi lét kötöttségeitől mentes „szabadság” motívumai körül forogtak.³ Tehát Liszt és a 19. század európai polgárok szemében a cigányság a vadságnak egy olyan magasztos állapotát valósították meg, amelyek a prehisztorikus „primitív hordák”-ra volt jellemző.

2 Lemon, Alain, *Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután*, Replika, 1996/23-24.

3 Lemon, Alain, *Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután*, Replika, 1996/23-24.

(2)

„Tekintély, törvény, szabály, parancs, elv, ígérettartás, kötelesség reá nézve türhetetlen fogalmak és dolgok. (...) Leráztak magukról minden erkölcsi nyűgöt, minden társadalmi függést, minden belső köteléket, hogy annál jobban követhessék az érzés villanyos szikráját. Érezni: létök foglalatlja, érezni akarnak bármi áron.” (Liszt, 2004; 50-52)

Ezen passzusban továbbra is tetten érhető azon szintaktikai mozzanat működése, mely megmutatja számunkra, hogy a modernitás gondolkodási stratégiájára jellemző a bipolaritás: a „Mi” és az „Ők” különbségére épülő eljárás. Maga Liszt is benne áll abban a kizáró, bináris rendszerben, melyben a fenti értékek, motivácók elválnak, ugyanis ebben a paradigmában nem lehetséges az, hogy romának és nem-romának azonos értékei, motivációi legyenek.

A narratíva a cigányokat a modern nemzeti társadalmon kívüliekként ábrázolja, marginális pozíciójukat azzal az állítólagos velük született hajlammal próbálja igazolni, hogy minduntalan fellázadnak a társadalmi kötöttségek ellen.⁴ Ez a megjelenítési mód szembe állítja a cigányokat a társadalommal és a civilizációval, és úgy mutatja be őket, mint független, társadalmon kívüli, önszerveződésre és társas intézmények létrehozására képtelen embereket.⁵

Liszt olyan nem-tudományos ismeretekre, sztereotípiákra alapozza organikus teóriáit, mint a „néplélek” vagy a „nemzetkarakterológia”. A „cigány néplélekből” fakadó szabadságból és természet közelségből kiindulva a cigánysághoz nem a racionalitást rendeli, hanem az emócionálitást, az érzelmességet, ugyanis az „Értés” a civilizált társadalmi léthez szükséges kompetencia, ellenben az „Érzés” képességével, mely a természeti létben és a művészetekben, főként a zenében játszik kulcsszerepet! Ezt az elképzelést kitűnően példázza Alaine Lemon cikkéből idézett részlet: „a cigányok nem ismerik a kottát, de nem is kell, mert mi természetünkéből fakadóan tudunk énekelni”. Így a romák önkifejezési lehetősége nem a bonyolult nyelvi absztrakcióban rejlik, hanem valami egészen másban, a zenében. Mivel a zene az érzelmek legfőbb kifejező eszköze, ezért a cigányság létesszenciája nem a kötött társadalmiságban és az absztrakcióban rejlik, mely akadályozza a művészi szabadságot és a virtuozitást, hanem a művészet autonóm birodalmában, a zenében.

(3)

(...) „minő forma lett volna lett volna alkalmasabb a zenénél egy olyan nép könyvének, mely elveti magától a nemzetiség egész anyagi oldalát, dogmát, cultust, tövényt, földet, családot és mindennemű tulajdont, csak hogy a szellemi oldalt megőrizze, százados és kiirthatatlan ösztöneit, kicsapongó szenvedélyeit (...) Noha cigányok elvetették a jellem mindazon nyomait, melyek által a más

4 Lemon, Alaine, *Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután*, Replika, 1996/23-24

5 Lemon, Alaine, *Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután*, Replika, 1996/23-24



Cigányok reprezentációja a művészetben/ médiában

Kószegi Krisztián

Földrajz–történelem Bsc, WHSZ tag, PTE TTK

Sajnos csak kevés információ van a média megjelenésekről. A cigányok úgy reprezentálják magukat, hogy megjelennek különböző csatornákon, mint pl. a paprika tv, ami egy főzőműsor, és a muzsika tv. Ennél nyilván árnyaltabb a kép, de csak részlegesen követem a reprezentációkat.

Egy személyes tapasztalatot emelnék csak ki, ami a művészetrel kapcsolatos. Van egy festő ismerősöm, aki nagyon szép képeket szokott festeni, amit észrevettem nála, hogy az ő művészete leginkább a cigány családokra fókuszál. Ezt domborítja ki, és e köré formál egy történetet. Számomra ez azért érdekes, mert árnyaltabb képet kaptam a cigány családok életéről.

fajok egymáshoz hasonlítanak, mindazáltal előkelő, csodás életképességgel megáldott népet alkotnak, mivel **bebizonyították, hogy nekik is van szükségök a maguk könyvére, (...) dalolniuk kellett beszéd helyett!** (Liszt, 2004; 15-16)

A 19. század idején Európa modern államai nemzeti öntudatuk megerősítése céljából a tagolatlan múlt mítoszainak, legendáinak újra felelevenítésére és rögzítésére törekedtek, hogy ezzel saját nemzeti gyökereiket megkonstruálják magunak. Az európai nemzetek történeti emlékezetének időfelfogása lineáris jellegű, történetiségében kauzális összefüggést, egymásutániságot feltételez.

Az európaiak öntudatukat tehát az írott történelmi feljegyzéseiből merítik, azonban a cigányok történelmi emlékezete más jeleggel bír. A cigányság eddig olyan alsóbbrendű (subaltern), nem racionális népként jelenik meg a narratívában, mely képtelen a magasabb szintű absztrakcióra (mint például a beszéd, írás, olvasás), ennél fogva nem rendelkezik olyan írásban rögzített történelmi emlékekkel, mint amilyenekből Európa modern nemzetei táplálják saját nemzeti öntudatukat. Továbbá a cigányok történetiségében a kauzális viszonyok nem tisztázottak, ezáltal a cigányság önreprezentációjából kivonódik egy fontos elem, a temporalitás. Alaine Lemon *Forró Vér és Fekete Gyöngy* című tanulmányában így idézi Katie Trumpenert: „a nyugat-európai irodalmi hagyományban a cigányok egy, az állam kötöttségeitől még mentes múlthoz, a 'történelem nélkülség álmához' kapcsolódnak”.

A cigányok/romák öntudatának, történeti emlékezetének alapját tehát nem a racionalitáson nyugvó absztrakció, hanem az emocionalitás egyik legfontosabb erőtere, a zene képezi. Érdekes lehet számunkra az, hogy a romantika zsenikultusza szerint a zenei teljesítménye az individuum géniuszából ered. Ezzel szemben a cigányok zenei teljesítménye Liszt szerint egy *hiányból* fakadó kényszerként jelenik meg. A hiány pedig a társadalmisághoz, a történetiséghez szükséges absztrakcióban fedezhető fel, ami az írásbeliség és a megfelelő fogalmi készlet hiányát sugallja. Ez a hiányosság egyben magyarázatot ad arra is, hogy a romák/cigányok miért nem rendelkeznek az európaiakhoz hasonló, írásban rögzített történelmi feljegyzésekkel. A narratíva fényében a cigá-

nyok kollektívájának ezen hiányossága az ősi, primitív természeti népekhez válik hasonlatossá, akik nem írásbeliségen alapuló, hanem alapvetően orális kultúrával rendelkeznek. Liszt korszellemének felfogása szerint a dal, a zene az egyetlen olyan csatorna, melyen keresztül a cigány nép közvetlenül kifejezheti, artikulálhatja érzelmeit, így a cigányság zenei eposzából derül ki, *hogyan mit gondol el a maga számára történeti tapasztalatnak, hogyan gondolkodik az elmúlt időkről és az aktuális jelenről.*⁶

Irodalom

- Beck Zoltán, *A romológia diskurzusáról*, Romológia, 2013/1, (43-51)
- Kovalcsik Katalin- Réger Zita, *A tudomány, mint naív művészet*, Kritika, 1995/2, 31-34
- Lemon, Alaine, *Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután*, Replika, 1996/23-24
- Liszt Ferenc, *A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon*, Magyar Mercurius Kiadó, Budapest, 2004 (1861)
- Said, Edward, *Orientalizmus*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000
- Szuhay Péter, *Sosemlesz Cigányország*, 2012, Osiris Kiadó, Budapest
- Williams, Patrick, *Cigány házasság*, in. *Cigányok Európában 3.*, Franciaország, (szerk. Prónai Csaba), Budapest, 2005, (1984), 54-56
- <http://magyarmercurius.hu/reszletek/liszt-ferenc-ciganyokrol-es-cigany-zenerol-magyarorszagon>

6 Beck Zoltán, *A romológia diskurzusáról*, Romológia, 2013/1 (43-51)

Csigi Júlia

Végtelen éjszaka

Dolgozatomban a cigányságról kialakult sztereotípiák szépirodalmi manifestációjának egy esetét kívánom bemutatni Agatha Christie „Endless Night” (magyarul: Végtelen Éjszaka²) című regénye kapcsán. Elöljáróban a cigány-mítosz fontosabb vonásait veszem sorra, majd azoknak a regényben megjelenő tételeivel foglalkozom a hozzájuk legszorosabban kapcsolódó motívumok elemzésével (ezek: a főhős személye, a központi témát jelentő földbirtok, a mellékszereplőként színre lépő idős cigányasszony és a történet időszervezete).

1. A cigányság irodalmi megjelenítése

A 18–19. század (nem csak) irodalmi alkotásaiban felbukkanó, a cigányságot övező elképzelések időtálló toposzá forrtak össze. Az így kialakult konglomerátum főbb alkotóelemei a társadalmon-, és törvényenkívüliség, a destruktív, bomlasztó magatartás, a lustaság és munkakerülés, a mágia és a természet titkainak ismerete, a nomadizáló, igénytelen vándorélet, a történelmi múlt és időérzék hiánya. Noha a felsoroltak negatív töltetű képet tárnak elénk, valójában valamennyi említett motívumnak kirajzolódnak pozitív konnotációi is. A letelepedéstől és megállapodástól való elzárkózás hangsúlyozásában a gondtalan, kötöttségektől mentes szabadság utáni burkolt sóvárgás fogalmazódik meg; a természettel való szoros kapcsolat – különösen a romantikusok számára – az élővilág és ember közti ősi, romlatlan harmónia vonzó ideáját festi le. A cigány spontaneitása, fesztelen-neveletlen magatartása éles ellentétet képez a „civilizált” ember úri modorával, sokszor kifigurázva annak ürességét, felszínességét. A rendszeresen rájuk osztott deviáns szerepkörök - tolvaj, rabló, szemfényvesztő stb – magukban hordozzák a robin hood-i ravaszság, leleményesség, betyárbecsület romantikus keverékét. A nekik tulajdonított varázshatalom misztikus piedesztálra emeli, a titokzatosság kódéba burkolja a mélyebb igazságok, rejtett ismeretek tudósaiként aposztrofált vándorokat. Vad „hordájuk” az összetartó, egy testként lélegző és gondolkodó ősközösség eszményké-

1 Christie, Agatha 2007: Endless Night. HarperCollins, London.

2 A regény első magyar kiadása (Hunga-Print, Budapest 1994) „Végtelen éjszaka” a második (Európa Könyvkiadó, Budapest 2009) „Örök éj” címen jelent meg. A két kiadványban különbözik Gipsy’s Acre neve – Cigányszeglet, illetve Cigánytanya – és a címadó verssorok fordítása is.

pével ötvöződik. Szembenállásuk a polgári világgal, a törvényes renddel egyszerre fenygető és rokonszenves; hol utópisztikus, hol didaktikusan moralizáló megjelenítésük mindig a fennálló társadalomszerkezet kontrasztjában kerül megformálásra.

Talán a – vélt – időtlenség, időnkívülség az egyik legfontosabb, ami megkülönbözteti a romákat a felvilágosodott Európa polgáraitól. Míg utóbbiak szigorúan számon tartják történelmüket – abból táplálkozva formálják identitásukat, jövőképüket – a cigányság csak a mában él, a pillanatnak szentelve minden figyelmét; múltját nem ismeri, jövőjével nem törődik. Míg az átlagember felfogásában az idő kaotikus folyamát órák szabdadják és jól strukturált rendbe sorjázó tevékenységek adnak kereteket, értelmet, tartalmat neki, a cigány statikus időtlenségben lebeg, ahol a napszakok, percek múlásának semmi jelentősége. Míg számunkra a világ cseppfolyós óskáoszában a naptár teremt rendszert és logikát, addig a cigány a lustán örvénylő öröklét boldog lakója. Az, hogy kívül marad a történelem sodrán, az egymást követő nemzeti, - rendi, - vallási csatározásokon, háborítatlan menedékké avatja a cigánytábor, amely alkalomadtán ihletet és vigaszt nyújt a megviselt hősöknek.

A cigányok idő-, és életfelfogása ragályos: a velük érintkezésbe kerülő személyeket is magába szippantja, „megfertőzi”. Nem csak az emberek, az általuk meglátogatott helyek, a velük kapcsolatban álló egyéb élőlények is befolyásuk (sőt: uralmuk) alá kerülnek, s ennek hatása a cigányság távozásával sem múlik el feltétlenül.

2. Agatha Christie: Endless Night

Az író nő tárgyalt alkotása több szempontból is rendhagyó. A legmerészebb újítás a korábbi regényekhez képest kétségkívül az, hogy a gyilkos meséli el – egyes szám első személyben – az eseményeket. Teszi mindezt úgy, hogy az olvasó mindvégig bizonytalan; a rejtély megfejtése az utolsó oldalakra marad. A bravúros cselekményszövének köszönhetően azonban a végkifejlet ismeretében sem érezzük az elbeszélést erőltetetten félrevezetőnek, féligazságokkal kísámfázott figyelemelterelésnek.

A regény másik szokatlan eleme maga a főhős. Christie írásai rendszerint a felső tízezer vagy a tisztos polgárság dimenziójában mozognak, tipikus karaktereik a társadalom oszlopos tagjai: arisztokrata családok sarjai, háborús veteránok, jómódú vidéki nemesek (a kibontakozófélben levő női emancipáció folyományaként jelennek meg az iskolázott, önálló, fiatal társalkodó, gépíró, nevelő, - vagy házvezetőnők a *heroine* szerepében). A devianciát – a kurrens társadalmi problémákra reflektálva – unatkozó arisztokratacsemeték kicsapongásai, dekadens művészeltek, lázadásukat a kommunizmus iránti vonzalomban artikuláló értelmiségi ifjúság, frivol *femme fatale*-k és a beat-nemzedék szabados életvitelű gyermekei testesítik meg. A Végtelen éjszaka főszereplője azonban sejthetően (bár ki nem mondottan) egy alacsonyabb és szegényebb társadalmi réteg, talán a munkásosztály szülötte.

A cselekményt át-, meg átszövik a cigánysággal kapcsolatos allegóriák, motívumok, szimbólumok. A „Gipsy” szó az ajánlás harmadik sorában hangzik el először, hogy Ariadné fonalaként fusson végig az események egyre sötétedő labirintusán.

2.1. A cselekmény röviden

(A cselekmény vázlatos ismertetése, bármilyen fülszöveg-szagú is, azért szükséges,

hogy az egyes motívumok részletezése során ne kelljen folyamatos magyarázó kitérőket tenni).

Gipsy's Acre-t – Cigányszegletet – eladásra kínálják, az iskolázatlan és szerény jövedelmű, de talpraesett Michael Rogers pedig csillapíthatatlan vágyat érez arra, hogy megvásárolja. Ehhez szintén gyors és könnyű felemelkedésre vágyó barátnője, a társalkodónőként dolgozó Greta segíti hozzá: körülményes tervet sző, amelyet követve Mike megismerkedik egy gazdag amerikai család egyetlen örökösnökjével. A törekenyen naiv Ellie-t beleszeret Mike-ba, és feleségül megy hozzá: ezzel Mike álma a Cigányszeglet megszerzéséről valóra válik, hiszen Ellie (szintén Greta sugallatára) megvette azt. Miután a neves építész, Rudolf Santonix felépíti a fiatalok új házát, Mike és Greta boldogságának egyetlen akadálya marad: Ellie, akit néhány hónappal a mennyegző után – lovasbalesetnek álcázva – meggyilkolnak. Ám mikor a rokonok rohamát, a temetést, a nyomozást és a gyász lecsengését követően végre kettőjükre marad a birtok, Mike rádöbben, hogy nem bír együtt élni Gretával és a közösen elkövetett bűn emlékével, és megfojtja őt.

2.2. A főszereplő: Michael Rogers

Mike a húszas évei elején jár, alkalmi munkákból él, a történet kezdetén sofőröködik. Családi háttéréből egy néhai, alkoholista apa és egy szikár erkölcsű anya homályos feszültségekkel övezett figurája bontakozik ki puritán helytelenítést árasztva. Minthogy saját bevallása szerint csörgedezik az ereiben némi cigányvér, érdemes életvitelét és temperamentumát a cigánysággal kapcsolatos sablon fényében szemügyre venni.

Mike irtózik a kötöttségektől, az állandóságtól, a kiszámíthatóságtól: egy-egy állásban csak pár hónapig marad, valami ösztönös nyughatatlanságtól vezéreltetve sodródik egyik munkaadótól a másikig. Miközben olthatatlan vágyat érez a vagyon és a vagyon nyújtotta szabadság, komfort iránt, megveti a felsőbb körök üres modorosságát, öncélú fényűzését, magamutogató luxushajszolását (azonban a jólét e visszatetsző megnyilvánulásai iránti ellenszenvé részben sóvárgó irigységből fakad). Amilyen megbízhatatlan, éppoly életrevaló is: természetes sármja, meggyőzőereje és színészi képességeinek gazdag tárháza hozzásegíti a boldoguláshoz. Szabadidejét a *carpe diem* itt-és-most szemlélete határozza meg: azt teszi, ami épp jólesik. Érzelmeiben éppoly spontán és csiszolatlan, legyen szó aktuális állása pillanatnyi szeszélyből történő faképnél hagyásáról vagy a pusztá fizikai szükségletek kielégítését szolgáló szerelmi kalandokról. Tartós kapcsolatot az anyjához fűződő, örökös lelkiismeret-furdalással telített ambivalens viszonyon kívül mindössze egy, a maga nemében szintén különc építésszel tart fent. Ily módon – stabil lakhely, tisztas állás, megfelelő családi háttér és mindennemű szociális beágyazottság nélkül – igazi társadalomkízüli, aki már-már a cigányok kötöttségektől és felelősségtől mentes vándoréletét éli.

Mike életében a huzamos birtoklás, tartós letelepedés iránti igény – sorsszerűen – akkor jelentkezik először, mikor megismerkedik az éppen aukcióra bocsátott birtokkal. Egyik pillanatról a másikra ébred fel benne a csillapíthatatlan vágy, hogy magáénak tudhassa a rossz hírű ingatlant. Ugyan gazdagságra áhítozik, de nem tisztas munkával, évtizedes takarékoskodás árán akar vagyont szerezni: könnyebb és gyorsabb utat keres.

Ahogy azonban saját szavaiból kiderül, képtelen előre tervezni, stratégiát készíteni, jövőképet felépíteni – a cigányság időnkívülisége köszön vissza ebből a vonásából (a sajátos időszerkezet egyébként az egész regényre kiterjed, hiszen a narráció önmagába

GALÉRIA



<http://hu.tranzit.org/hu/esemeny/0/2014-01-10/roma-szerzodes-az-etnikai-hovatartozas-eladasarol>

visszahajló – s így a végtelenségbe dermedő - időhurokba zárul). Azt helyette bűntársa és partnere, Greta teszi meg, aki iránt Mike tévesen szerelemnek értelmezett szenvedélyt táplál. Greta, akiben a pragmatizmus a lelkiismeret teljes hiányával társul (s akinek alakjában Christie-nek a németek elleni, sokszor megfogalmazásra kerülő bizalmatlansága köszön vissza) kérlelhetetlen precizitással és alapos körültekintéssel tervezi meg Mike és Ellie kapcsolatát és a szükséges gyilkosságo(ka)t. Végül épp irányító egyénisége lesz a végzete: Mike nem tűri a kontrollt, a tartós alávetettséget, s végez Greta-val.

Mike karakterének még egy, meghatározó vonása tűnik fel: kevésbé ismeri önmagát, mint a hozzá legközelebb állók. Úgy tűnik, édesanyja vagy egyetlen barátja, Santonix többet tudnak róla és jobban értik a szándékait, céljait, vágyait, mint ő maga. Talán ebben is a cigányság (vélt) öntudatlanságának, sorstalanságának visszhangja rezonál: gyökerek, kronologikus múlt és tervezett jövő nélkül, a pillanatban feloldódva élő népe, akiknek önazonossága rég elveszett a környezethez történő asszimiláció során.

Mike cigány voltával kapcsolatban azonban nincsenek biztos ismereteink: ő maga is csupán egy helybéli kérdésre reagálva tűnődik el saját felmenőinek esetleges cigány gyökereiről. A cigány örökség iránti romantikus vágyódásában voltaképpen a szabadság iránti vágyódás testesül meg, s temperamentumának „cigányos” vonásai éppúgy lehetnek okai a romák iránti szimpátiájának, mint következményei roma származásának.

2.3. Cigányszeglet

A regény középpontjában álló birtok a „Gipsy’s Acre” (‘Cigányszeglet’) nevet viseli. A helyi legenda szerint valamikor romák táboroztak rajta, ám mikor az építkezés kedvéért kitelepítették őket, megátkozták a területet: az egymást váltó tulajdonosok tragikus szerencsétlenségek sorát szenvedik el, mígnem vagy meghalnak, vagy elköltöznek. Az „átkon” nem segít a birtok átkeresztelése sem: noha a regény jelenében „The Towers”-nek hívják, a környék lakói továbbra is makacsul ragaszkodnak az előző megnevezéshez, kimondatlanul is azt sugallva, hogy az egykori cigányok területéhez fűződő íratlan tulajdonjoga felülír minden adásvételi szerződést és névváltoztatást. A cigányok és szálláshelyük közti mitikus kapcsolat, amely előbbiek eltűnése után is továbbél – mint a cigányokhoz tartozás homályos, ám kitörölhetetlen emléke Virginia Woolf ‘Gipsy, the Mongrel’ c. novellájának címszereplő kutyájában³ – jól bejáratott motívum. Cigányszegletet baljós felhőként árnyékolja be a hajdani romák rosszindulatú varázslata, amely minden, a sorozatos balesetek racionalizálására irányuló kísérletet gúnyosan félresöpörve szedi áldozatait. A kellemetlen atrocitások Ellie és Mike házának építése során, majd a beköltözést követően is folytatódnak: névtelen fenyegető levelek, az ablakon át behajított kövek keserítik meg a mindennapokat. Gipsy’s Acre makacs háborút folytat az igába hajtás, konszolidálás ellen: mintha csak a romatábor nyers szabadságának emléke hajtaná, ellehetetleníti a tartós otthonteremtést, a kiegyensúlyozott, stabil életvitelt, a jómód meggyökeresedését. Mike és Ellie kapcsolatában felcsillan a boldoggá válás reménye, végül mégis fog rajtuk Cigányszeglet – vagy talán Mike önnön természetének? - átka, amely a tragikus végkifejlethez vezet.

Cigányszegleten varázs ül, de nem csak negatív értelemben. Mike-ot és Ellie-t is első látásra megbabonázza, magával ragadja. Az, ahogy Mike azonnal magáénak érzi és akarja tudni a birtokot, talán annak köszönhető, hogy saját (feltételezett) cigány öröksége és a birtok cigány múltja közösséget teremt közte és föld között. Mike építész barátja, Santonix a nyomasztó atmoszféra ellenére is élete remekművét készíti el, mikor otthont épít kettejüknek: s talán nem csak ihletett művészetével, de életével áldozik a birtoknak (kevésbé később már halálos ágyában látjuk, a Cigányszeglet volt az utolsó munkája).

2.4. Mrs. Lee

Mrs. Lee a Cigányszegleten táborozó egykori kompánia egyetlen hátramaradt tagja, akinek az önkormányzat biztosított hajlékot a falu szélén (egykori közösségéről, még élő rokonairól csak elszórt információk hangzanak el: sztereotip módon társul hozzájuk a tolvajlás és a rontó mágia képzelete. Távolságukat a civilizált világtól a rájuk alkalmazott „klán”, „törzs” kifejezések is aláhúzzák).

Mrs. Lee házikójának pozíciója – a civilizáció és a vadon határán - jelzi különállását a falu társadalmától. Kigyomláhatatlan vándortermészetét megőrizte, olykor hetek-re-hónapokra eltűnik; ahogy egy helybeli a történet elején elmondja Mike-nak, sosem lehet tudni, otthon találja-e az ember, vagy sem. A természethez fűződő szoros kapcsolatára utal, hogy gyakran az erdőben kóborol, ódzkodik a fedél alatt alvástól, négy fal közé zártságtól. Feltűnő piros köpenye a konzervatív öltözködési szokásokat felrúgó cigányos szertelenség, a tarka, feltűnő színek iránti vonzalom szimbóluma. Az, hogy Ellie

3 Ld. Trumpener 1996.

halálakor a falubeliek egyöntetű vélekedése szerint Mrs. Lee hirtelen felbukkanása, az angol szürkeségből kirívó külleme ijesztette meg a lovat, aki megbokrosodva ledobta lovasát, a cigányok immanens veszélyességét húzza alá.

Mrs. Lee okkult tudás, titokzatos erők birtokosának bizonyul. Noha vásári szemfényvesztő módjára, turistáknak fenntartott színpadias gesztusokkal jósol Mike-nak, az alakoskodást félbeszakítva valódi jövőndölést mond, és óva inti a férfit attól, hogy valaha is visszatérjen Cigányszegletren (ugyanígy tesz Ellie-vel is). Misztikus képességei a későbbi események fényében megigazulást nyernek, nemkülönben haszonleső természete: az Ellie-vel történő első találkozást követően Mike lefizeti, hogy időről-időre riogassa a fiatalasszonyt, fenntartva a birtok ellenségességének látszatát (Mrs. Lee végül önmaga kapzsiságának esik áldozatul).

2.5. Az idő

A történeten végigvonuló, meghatározó jelentőségű cigánymotívum egyik sajátja, hogy – miközben dominálja az atmoszférát – a tényleges romák a múltba vesznek. A Cigányszeglet egykorvolt lakói rég elvándoroltak a környékről, gyermekkori visszaemlékezések, kósza mendemondák, baljós legendák őrzik nosztalgikus ködbe burkolt alakjukat. Utolsó hírmondójuk, Mrs. Lee egy letűnt korszak jelenbe ékelődött záránya. A cigányság egyfajta mitikus múltban, mágikus mondavilágban létezik, innen nyúl ki és gyakorol befolyást a józannak tetsző valóságra.

A regény címével (amelyet W. Blake „Auguries of Innocence” c. verse ihletett⁴) az időtlenség, mozdulatlanság, statikusság képét sugallja. Szerkezete körkörös: Mike elbeszélése önmaga farkába harapó kígyóként tér vissza a kezdetekhez; a záró és nyitó gondolatok összekapcsolódnak. A narráció már a legelején elbizonytalanodik, keresi a megfelelő kiindulópontot: a múlt eseményei összeolvadnak, széttöredeznek, bizonytalan kontúrjaik nehezen emelkednek ki a felejtés egyszínűségéből. Mike saját élettörténete összerakására irányuló erőfeszítései a történelem nélküli cigányság toposzára rímelenek, az eredet megtalálásának nehézségei párhuzamba állítható a romák (feltételezett) gyökértelenségével. A cselekmény kibontakozása során az események határozottabb formát öltve sorba rendeződnek ugyan, ám a befejezést ismét az idő darabokra hullása fémjelzi: Mike Greta meggyilkolása után összeomlik, tudata ledobja magáról a civilizáció béklyóit, és rendszertelenül csapong a múlt és a jelen összemosódó emlékei között.

3. Összegzés

Noha az „Endless Night” az 1960-as évek végén jelent meg, a cigányokkal kapcsolatos motívumaiban már a 18.-19. századból ismert képzettársítások dominálnak. A zabolázatlan szabadság és a zsigeri érzelemvilág, a társadalmonkívüliség, a deviancia és bűnözés, a mágikus hatalom máig kísértő velejárói a cigánymítosznak. Illusztrációként röviden hadd említsek két kortárs médiaproduktumot. Az egyikben, a „The Giver” című 2014-es mozifilmben a főszereplő egy érzelmek és valódi emberi kapcsolatok nélküli,

4 A regényben idézett sorok: „Every Night and Every Morn/ Some to Misery are born/ Every Morn and Every Night/ Some are born to Sweet Delight/ Some are born to Sweet Delight/ Some are born to Endless Night”

végletekig kontrollált, minden spontaneitást, ösztönösséget és önállóságot elutasító világból a múlt színes emlékeibe menekül. Ezek közül is kiemelkedik egy cigánylakodalom, amelynek zajos forgataga, intenzív érzelm-kavalkádja, túlradó energiái az általa ismert, szigorúan szabályozott, rideg rendbe kényszerített élet kirívó ellentétét testesítik meg. A jelenet különleges jelentőségét, szimbolikus kulcsszerepét az is alátámasztja, hogy ez válik a főhős első álmának színterévé, ahol – és csak itt – felszabadultan megcsókolhatja (a valóságban még megérinteni sem engedett) szerelmét.

Másik példám a 2009 óta futó „Lost Girl” c. kanadai fantasy-sorozat, ahol az egyik mellékszereplő (”Kenzi”) orosz/cigány gyökerekkel rendelkezik (cigányságára csak elszórt utalásokból következtethetünk). A széria univerzumában ő az abszolút kívülálló. Az emberi világban is magányos, zsebmetszésből és egyéb pitiáner bűncselekményekből élő hajléktalan lány ember lévén kilóg a tündérek közül: kívülállóságához semmilyen szabályt és autoritást nem tisztelő merész pimaszság, ösztönösség, a tünde-világ sajátos törvényeinek fittyet hányó akarat, intenzív érzelmvilág és a sokat tapasztalt utcagyerek leleményessége társul. Ahogy cigánylakodalom a The Giver orwell-i utópiájának antagonistája, ’Kenzi’ karaktere az évezredek tradíciókba dermedt, merev hierarchiába rendeződő, megcsontosodott hagyományok szerint működő *fae*-társadalom üde színfoltja, kirívó ellentéte. Mindkét példa aktualizálja Katie Trumpener szavait: „... Az elmúlt két évszázad során az európai irodalmi és kulturális mitológia szakadatlanul olyan megvilágításban kezelte a cigánykérdést, mintha az az eredetnek, a természetnek és magának a kulturális hagyomány erejének a kulcsa volna”⁵.

Irodalom

Trumpener, Katie 1996: A cigányok ideje. Egy „történelem nélküli nép” a Nyugat narratíváiban. Replika 23-24. (Hozzáférés:<http://www.c3.hu/scripta/scriptao/replika/2324/17trump.htm> Letöltés ideje: 2015-06-05)

5 Trumpener 1996.

Katalin Bársony¹

Media, power and strategies

Shaping Attitudes towards Roma through the European Mass Media

ÖSSZEFOGLALÁS

Bársony Katalin leíró tanulmánya arra tesz kísérletet, hogy a romákról való tényleges tudások reprezentációs kereteit mutassa be a médiában. Miként jelenik meg a cigány figurája ebben a reprezentációban, mennyiben befolyásoljan ez a társadalom közösségi tudatában rögzült cigány, roma konstrukcióját? Képes-e, és miként ez az elbeszélés formálni a roma közösségekről alkotott képet, a hozzájuk rendelt értékeket és normákat, segíti-e a társadalmi kommunikációt? Ehhez számos elméletet és vizsgálatot vonultat fel, különösen azért, hogy felhívja a figyelmet arra, hogy minden media-megjelenítés felelősséget jelent – a stigmatizált közösségeknek, és azok minden tagjának hétköznapijaiba avatkozik be.

„Like fictions, stereotypes are created to serve as substitutions standing in for what is real. They are there not to tell it like it is but to invite and encourage pretence.(...) Stereotypes abound when there is a distance. They are an invention, a pretence that one knows when the steps that would make *real knowing* possible cannot be taken or are not allowed.”

Bell Hooks (1992). *Black Looks: Race and Representation*, South End, Boston, p. 170.

1. The Mass Media: a Growing Influence on our Lives

We live in a society dominated by the media. They influence attitudes, prejudices and people's capacity to act. The information and images brought into our homes each and

¹ Romedia Foundation

every day go a long way towards shaping our understanding of the world and life surrounded by cultural, ethnic and religious diversity. As a result, our societies are called upon more and more to examine the influence of the media and to shape its effects in a positive and constructive way, especially in terms of how we deal with cultural, ethnic and religious diversity, particularly when confronting racism, xenophobia and right-wing extremism. We are all affected by the media and its ability to influence us is underpinned by mass communications experts who, ever since the 1960s and Professor George Gerbner's cultivation theory, which asserts that heavy viewers' attitudes are cultivated primarily by what they watch on television, have been exploring the ways in which such power has been used.

Today, despite an increase in entertainment choices, watching television remains as popular as ever, according to the Organization for Economic Co-operation and Development's "Communications Outlook 2007". In 15 of the 18 OECD member states for which data were collected, broadcast-TV viewing increased from 1997 to 2005. In the European countries studied, only in Spain did people watch less television. Turkey's population, with the highest number in Europe, manages an average of five hours a day spent in front of the television set. Central and Eastern Europeans, according to the European Journalism Centre, are also heavy viewers. In Romania, for instance, television is the most popular means of entertainment, the urban population aged 18 to 49 watching television on average 5 hours a day. In Hungary, 98 percent of households have television and, according to a 2006 poll, three out of ten Hungarians claim their lives would not be complete without television.

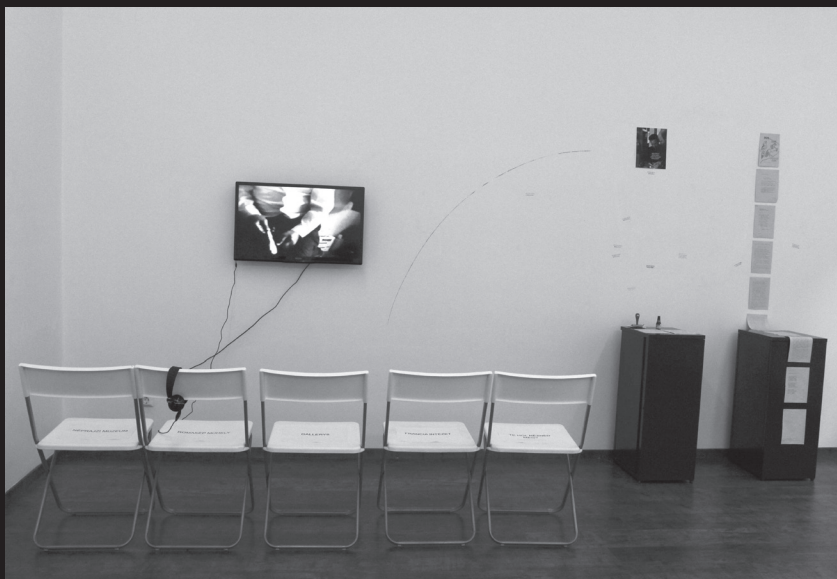
2. Attitudes and the Mass Media in Social Psychology and Mass Communications

Given the statistics concerning the time spent by European television viewers in front of their television sets, Europeans can undoubtedly be considered as „heavy viewers”.

Professor George Gerbner's cultivation theory can therefore be used here to examine whether and how watching television may influence European viewers' ideas of what the everyday world is like and how, in particular, stereotypes concerning ethnic minorities are shaped and strengthened by television watching. Cultivation theory is an approach developed by Professor George Gerbner from the 1960s onward. Cultivation theorists argue that television has long-term effects which are small, gradual, indirect but cumulative and significant. Gerbner argues that the mass media cultivate attitudes and values which are already present in a culture: the media maintain and propagate these values amongst members of a culture, thus binding it together. He considered that 'television is a cultural arm of the established industrial order and as such serves primarily to maintain, stabilize and reinforce rather than to alter, threaten or weaken conventional beliefs and behaviors'.

The cultivation of the cultural and political status quo by television programs is therefore seen as a stabilizing force for society that underlies the important part stereotypes play in our social life. Stereotyping is a psychological process that helps us identify with our own social and cultural groups by implying usually simple and overgeneralized assertions about members of other social categories, thus providing a sense of belong-

GALÉRIA



<http://hu.tranzit.org/hu/esemeny/0/2014-01-10/roma-szerzodes-az-etnikai-hovatartozas-eladasarol>

ing. Although stereotypes are usually negative and incorrect feelings, they are an essential part of our social life since they save our cognitive energy when making judgments of others. In other words, negation, cognitive convenience, ego-defense, and maintenance of the status quo are all defining features of stereotyping.

According to Lippman, our stereotypes will not change unless different information about the concerned other group appears so much so that we have to reconsider our earlier judgements. This is where the maintenance of the cultural and political status quo by television programs as described by Gerbner becomes not only a stabilizing force for society but also, and importantly in societies as diverse as the ones in Europe, a destabilizing force endangering social cohesion. Since negative stereotypes are at the core of prejudice and are reflected in discriminated behaviour towards other groups of people, the propagation of stereotypes concerning ethnic minorities by the mass media have a direct effect on people's perception on these minorities and consequently result in widespread discriminative behaviour towards these minorities. On the other hand, as today's media have become more consolidated and reach out to a larger audience, and many of the hitherto reviled or simply distrusted others have become valued customers, readers, listeners and viewers, the market has proved to be an effective instrument for eliminating some forms of racism, xenophobia and anti-Semitism, though new forms of discriminatory practices and racism have developed.

As a consequence, in the work promoting racial equality to promote social equality and combat racism and xenophobia, the media seem to be both friend and foe.

3. Stereotypes, Attitude Change and the Power of the Mass Media

Prejudice leads to stereotypes. Research has found that direct inter-group contact is a helpful approach to reducing prejudice, but practical problems arise when optimal contact between majority and minority is our aim. Instead of the direct contact approach, mass media are expected to play an important role in changing prejudice by exposing audiences to different portrayals of minorities. Zhang, in her 2005 study on media exposure's effects on racial/ethnic prejudice, has found that subjects exposed to positive portrayals of the target group (Arabs in her study) stereotype them in ways different from those exposed to negative and neutral portrayals of the target group. In the same line of thought, a study on the effects of an American television show's positive effects on viewers' stereotypes on homosexuals proposes an interesting linkage of two theories to explore the potential influence of television, the Intergroup Contact Theory from psychology and the theory of Parasocial Interaction from mass communication. As mentioned above, Gordon W. Allport's Intergroup Contact Theory, one of the most significant and enduring contributions of social psychology in the past 50 years, states that, under appropriate conditions, interpersonal contact is one of the most effective ways to reduce prejudice between majority and minority group members. At about the same time Allport's book, *The Nature of Prejudice*, was published, Horton and Wohl set forward the case for studying what they dubbed "Parasocial Interaction": "One of the most striking characteristics of the new mass media—radio, television, and the movies—is that they give the illusion of face-to-face relationship with the performer". Parasocial interaction thus simply refers to the phenomenon that viewers form beliefs and attitudes about people they know only through television, regardless of whether such people are fictional characters or real people. Communication researchers have described parasocial interaction as the mass mediated equivalent of interpersonal interaction.

Linking these two theories, the "Parasocial Contact Hypothesis" asserts that if we can learn from televised characters representing social groups with whom we have minimal "real world" contact, then it is possible that parasocial interaction could influence attitudes about such groups in a manner consistent with the influence of live intergroup contact. Such a possibility is acknowledged explicitly by Rothbart and John's inclusion of the media as sources of images that can induce belief changes concerning stereotypes.

According to the hypothesis and implied by Zhang's study, one can therefore learn about a minority group from mediated messages and representations, and if one has an experience one perceives as positive, one's behavior is altered in that one normally will seek out additional (parasocial) contact rather than avoid it.

Thus, the Parasocial Contact Hypothesis suggests that exposure to positive portrayals of minority group members that produce parasocial interaction will be associated with a decrease in prejudicial attitudes.

Given the importance, therefore, that positive representations of ethnic/racial minorities, as groups or as individual members of such groups, could have on prejudicial

attitudes and discriminative practices against minorities, and the positive effect these kinds of portrayals could thus have on strengthening social cohesion in Europe, the fact that media coverage and media policy often contribute to a racist vision of social reality by suppressing positive information about groups targeted by racists is most worrying.

4. Roma Representations and Racism in the Mass Media

While the mass media could be one of the most useful tools for the promotion of understanding between majority and minority and information-based debate in society, it seems that they are still in fact, as Gerbner described about 50 years ago, reproducing prejudices via a static conception of culture, the content of reporting, the roles distributed to ethnic minority spokespeople, and the culturalisation of minority issues. A comprehensive report by the European Monitoring Center on Racism and Xenophobia on "Racism and Cultural Diversity in the Mass Media in the EU" (1995-2000) shows the extent of the problem. Very often there is an over-emphasis on ethnic and immigrant crime and especially in headlines, links are established between the ethnicity, origin of groups or skin colour, on the one hand, and their deviant or criminal behaviour (and even character) on the other. This is the basis for generalisations that associate minority groups with crime. Crime reports related to migrants and asylum seekers also tend to be more dramatic, sensational and described in a more brutal and violent way than the general crime reports about domestic crime. Crime is also typically associated with particular minority groups which naturally vary from region to region.

One group that is invariably depicted in a bad light by the mass media across Europe is the Roma community. Polls show without any doubt, that a very large majority of the European population has strong anti-Romani feelings. The news, as for other ethnic minorities, focuses in general on problem areas and has a clear tendency to reinforce stereotypes about Roma, which are many and widespread. There is, however, a fundamental difference that makes the Roma case much worse than that of any other minority group in Europe. Indeed, the issue is not simply that the Roma in Europe's mass media are either invisible, referred to as a social problem or, at best, tokens for entertainment and decoration, it is also and crucially that public hate speech on any level goes without criticism or punishment. Declarations suggesting burning the Roma, presenting Roma as animals or dangerous for the health of the majority, and linking them with the most heinous crimes are not espoused by lunatics only, but also by public personalities. Such declarations, relayed by the mass media, make blatant human rights violations of Roma acceptable in the eyes of the mainstream public and result in complete tolerance for outright expressions of racism in the media.

Another, more subtle but important endemic problem is the association of Roma with crime in the news whereas they are underrepresented in reports about politics and government. This confirms earlier research findings showing that ethnic minorities more often appear as targets or recipients of policies, and rarely or never as actively involved in political processes, thus confirming the "scrounger" and "foreigner" stereotype in the eyes of majority television viewers. As Karin Waringo explains, Roma, as some other ethnic minorities, do not appear as actors of society with specific interests and concerns which have the same validity as the interests and concerns of the majority. In describing

minorities and minority concerns from the perspective of the majority, media tend to reproduce racist stereotypes and bias which go with it.

Against this bleak background, it has to be mentioned that some national initiatives have resulted in improvements in the representation of Roma in the mass media, at least concerning the topics they are associated with. In Hungary, for instance, thanks partially to the Hungarian Roma Press Center (HRPC), an NGO created in 1995, while in 1996 Roma were almost invariably associated with three main topics (poverty, crime and culture), the most prevalent topic related to Roma in the national media today is discrimination. According to HRPC's director, however, fundamentally changing the face of Roma on television could only be achieved if there were enough Romani professionals in the media who could influence decisions about the selection and broadcasting of programs.

5. Opportunities and Strategies for Inducing Attitude Change towards the Roma through the Mass Media

Taking a look at today's European media, from the most popular newspapers, the electronic media, leading television companies to the editors-in-chief or star television presenters, one cannot find any Roma at all. If a humane and likeable representation of a nearly 12 million strong population, shown by researchers to be the most negatively portrayed minority in Europe, cannot take shape, then integration goals, societal change and the image of a more open society will remain illusions.

Although shaping changes in societal behaviour takes time, decades at least, extensive research summed up above point to the fact that planned visual leverage can influence television viewers' opinions. Why would it be unthinkable for Europeans to have a more humane impression of the minority groups they live together with, including the Roma? An impression of the Roma freed of centuries-old stereotypes that portray them as mysteriously romantic nomads. Partial and often misleading information imparted by film and television professionals concerning grievances about the Roma that only feed commonly held prejudice against them should not remain so widespread and pervading.

The lesson drawn from the possibility to shape media reality is that a concrete positive initiative can start up a process of change even inside a stereotypical system. By presenting the work of Roma intellectuals, common people, average men and women busy with their average duties and tasks, we could for instance challenge those inaccurate and stigmatizing allegations that portray the Roma as a homogeneously dawdling group.

While lack of information leads the human brain to turn to low-level processing that fits in already present simple and overgeneralized assertions, new and different information about an issue, an ethnic or religious group can lead it to reconsideration of those simple assertions. Media products about the Roma should therefore systematically be fleshed out to present a balanced range of representations, to reach the widest audience possible, to impart accurate information free of stereotypical viewpoints. Similarly to what has been done in the UK, European media professionals could agree to the possibility of starting objective discussions about the issue.

Roma journalists have and will always have a preeminent role to play in this struggle amidst our information society since there could possibly be no better example to set than their individual work and often excellent scholarly and artistic standards regarding visual representation. The success of these programs depends on our ability to foster our own promotion in and cooperation with the majority media, to target an ever enlarging market and reach wide audiences and to shape conceptions about the Roma.

Romani audiences must be able not only to recognise themselves in the mainstream media, but also be presented with information about the diversity and at the same time unity of Romani people. The demonstration of various manifestations of cultural survival as well as the accompanying phenomena of acculturation is essential in forging, re-establishing and reinforcing modern-day Roma identity. Further, the presentation of successful role models, such as artists, cultural leaders, activists making their mark across Europe and the world can be a driving force underpinning social action and community responsibility, self-organistaion being a basic means for improving the social status of a marginalized group, in addition to breaking down social dependency and the inability to take action.

6. Mundi Romani and the Mainstreaming and Targeting Dual Approach: an Extensive Impact on Society through the Mass Media

To balance the current style of reportage of the Romani community, what is needed is not desperatly positive images of Roma but a range of representations; a confirmation that the Roma, while we have our own distinctive cultures, are also people as complex, varied and human as all people portrayed by the media. The incorporation of sufficient information about the social, political or historical developments of issues concerning the Roma is essential to promote understanding and to encourage information-based debate in society.

In order to make Popper's vision of an open society a reality, the modern media provides an essential tool in the struggle against racism, xenophobia and anti-gypsyism. Given the growing difficulties Roma journalists face in their everyday work, struggling for financial resources is to us a constant struggle for survival. In accordance with the integration objectives of the Roma Decade of Inclusion 2005-2015, it is impossible to ignore the prominent role of the media, which in a society that is growing short of real values, are all too often the only providers of information. Support for conceptualized and sustainable Roma media initiatives is therefore cardinal. The issue is not limited to promoting and engendering attitude shifts in the average European viewer but extends to the proportionate and dignified representation of approximately 10-12 million European Roma citizens who are subject to the worst stigma in Europe.

Books and Links

OECD (2007). Communications Outlook 2007 Information and Communications Technologies, available at: <http://213.253.134.43/oecd/pdfs/browseit/9307021E.PDF>, accessed 08.09.2007.

- European Journalism Centre (2007). Media Landscapes, available at: http://www.ejc.net/media_landscape, accessed 08.09.2007.
- Chandler D. (1995). Cultivation Theory, available at: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/cultiv.html>, accessed 05.09.2007.
- Snyder N. and Miene P. (1994). On the Functions of Stereotypes and Prejudices. In Zanna and Olson (Eds.), *The Psychology of Prejudice: the Ontario Symposium*. pp. 33-54. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Zhang Y. (2005). Stereotypes of and Discrimination against Racial/Ethnic Minorities: Can Media Exposure Help Change People's Racial/Ethnic Prejudice for the Better or for the Worse?. Washington State University Edward R. Murrow School of Communication, available at: https://research.wsulibs.wsu.edu:8443/dspace/bitstream/2376/364/1/y_zhang_o62705.pdf, accessed 07.09.2007.
- Lippman W. (1922). *Public Opinion*. London, UK: G. Allen and Unwin.
- Allport G. W. (1954). *The Nature of Prejudice*. Garden City, NY: Doubleday and Company.
- Pettigrew T.F. and Tropp L.R. (2000). Does intergroup contact reduce prejudice? Recent meta-analytic findings. In Oskamp S. (Ed.), *Reducing Prejudice and Discrimination* (pp. 93-114). Mahwah, NJ: Erlbaum. See 5, below. See 7, below.
- Horton D. and Wohl R.R. (1956). *Mass Communication and Para-Social Interaction*. Psychiatry, 19. (p. 215).
- Kanazawa S. (2002). Bowling with our Imaginary Friends. *Evolution and Human Behaviour*, 23.(pp. 167-171).
- Schiappa E., Gregg P. B. and Hewes D. E. (2006). Can One TV Show Make a Difference? Will & Grace and the Parasocial Contact Hypothesis, *Journal of Homosexuality*, Volume: 51 Issue: 4, 2006 (pp.15 – 37).
- Rothbard M. and John O.P. (1985). Social Categorization and Behavioral Episodes: a Cognitive Analysis of the Effects of Intergroup Contact. *Journal of Social Issues*, 41. (p. 83).
- European Monitoring Centre on Racism and Xenophobia (2002). *Racism and Cultural Diversity in the Mass Media: an Overview of Research and Good Practice in the EU Member States, 1995-2000*. Ter Wal J. (Ed.).
- Nicolae V. (2006). Words that Kill. *Index on Censorship*, Volume 35, Issue 1, February 2006. (pp. 137-141), available at: <http://www.ergonetwork.org/ERGOMassmedia.htm>, accessed 07.09.2007. Idem.
- Waringo K. (2006). As seen and told: the Representation of Roma in the Media. Speech presented at the European Parliament in the context of the Public hearing Image and Imagination: Anti-Gypsyism in European Media, Brussels, June 6, 2006, available at: <http://dosta.org/?q=node/140> <http://dosta.org/?q=node/140>, accessed 07.09.2007. Idem.
- Bernáth G. (2005). Ten Years' Efforts to Change the Image of Roma in the Media. Interview with the European Roma Rights Centre, available at: <http://www.errc.org/cikk.php?cikk=2650&archiv=1>, accessed 06.09.2007
- Lippman W. (1922). *Public Opinion*. London, UK: G. Allen and Unwin.
- Morris R. (2000). *Gypsies, Travellers and the Media: Press regulation and racism in the UK*. *Communications Law*, Vol. 5, No. 6, 2000

