



Cigányok reprezentációja a művészetben/ médiában

Orsós János

Szabaddbölcsészet 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 nevéket 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 előítéleteesség kapcsán találkozhatunk a cigánysággal, ahol elég negatív tartalmakat közzé tesznek, 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 szövegkorpuszának 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 irodalmárookra, akik viszont pont ezt a jelenlegi helyzetet próbálják felülmúlni azzal, hogy ők maguk írják 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 bocsájító 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 cigányt* 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-hovatarozas-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, még hozzá 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 autodiakta, 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 kirojtosodását”, „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 regisztráltást 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)képáradatban, 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 dokumentumfilm (kisjátékfilm) 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 aláírva, a láthatóság²⁵ kérdését feszegette a kurátori koncepció.

Az inszenálás aktusa legmarkánsabban a Transzit.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 implikált. 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 videóinterjú 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 részvétellel: 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 karcosokról, amelyek azokban a walter benjamini „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 aláássza.

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 romához kapcsolódva. A „második tekintet” ezáltal úgy mond 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 alkotáson (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 videóit, különösen *A kis cigány*, méltó helyet foglalhatnának el közöttük. Ám úgy gondolom, a formai-esztétikai sajátosságok a kulturális értelmezések által teszik igazán kiemelkedővé a videóban 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