Pócsik Andrea

Láthatóvá tenni. A romaképelemzés elmélete és gyakorlata

Absztrakt

Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a romák reprezentációjának elemzéséhez alkalmazható kritikai elméletek milyen formában ültethetők át a gyakorlatba. A fő kérdés, hogy az eddig használt nyelvezet, gondolkodásmód felülvizsgálata és átértelmezése mennyiben feszíti szét a hagyományos elemzési, oktatási és kulturális gyakorlatok kereteit. Állításom szerint a módszertani váltást az teszi szükségessé, hogy a romákkal kapcsolatos szövegek (egészen tágan értelmezve a médiamegjelenésektől a tudományos kutatások eredményeiig) elfedik, homályossá teszik a létrehozásuk alapját képező hatalmi viszonyokat. Holott ezek feltárása nélkül a romákra vonatkozó tudás termelése, a kultúrájuk megismerése és elismerése sem tölti be azt a szerepet, amely a jelenlegi társadalmi viszonyok megváltoztatásához szükségeltetne. A tanulmányban bemutatott műhelymunka olyan sajátosságokkal bír, amelyek az egyetemi oktatásban érvényesíteni igyekeznek a kulturális ellenállás és az elkötelezett tudomány művelésével szembeni elvárásokat. Az antropológiai képértelmezésnek nevezett, az antropológiai kutatás Ian Crawford-i fogalmainak kiterjesztésével leírt eljárás, amelynek eredménye a láthatóság, a posztMásik konstrukciója, egy lehetséges út: a tanulmány azt a folyamatot igyekszik bemutatni, amely a kialakításához szükséges tudományos, társadalmi tapasztalatok felhalmozását jelentette.

Szerző

Pócsik Andrea filmtörténész, kultúrakutató. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán a Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Programon szerzett PhD-kutatásának témája a magyar filmtörténet romaábrázolása a kortárs kultúrakutatások tükrében. Publikációi társadalmi, kulturális és filmművészeti folyóiratokban jelennek meg. 2011-ben alapította az egyetemi kurzusként is működő Romakép Műhelyt, amely közösségi filmklubként (egyetemi hallgatók bevonásával) minden tavasszal egy programsorozatot szentel a romák kortárs mozgóképes ábrázolásának. Egyetemi adjunktusként dolgozik a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Intézetében. Fontosabb kapcsolódó publikációk:

Megfigyelő tekintetek. A magyarországi romák ábrázolása a kortárs antropológiai filmelméletek

tükrében. In Feischmidt Margit (szerk.): *Etnicitás – Különbségteremtő társadalom*. Gondolat – MTA Nemzeti Etnikai és Kisebbségkutató Intézet, 2010.

Másodlagos élményeink – az emberi jogi filmekről és fesztiválokról. In Müllner András (szerk.): *A változás kultúrái*. *Művészet, média, rendszerváltás*. Budapest, L'Harmattan – ELTE MMI, 2011. 93-113.

Az emberhez méltatlan élet kereteiről – közös indulattal (A szegénység és a társadalmi távolság ábrázolása a hatvanas-hetvenes évek BBS-dokumentumfilmjeiben). In Gelencsér Gábor (szerk.): *A Balázs Béla Stúdió ötven éve*. Budapest, Műcsarnok 2009. 287-301.

Közszolgálatiság és diskurzus – Az olaszliszkai tragédia a médiában. *Beszélő*, 2007. május. 60-71.

Pócsik Andrea

Láthatóvá tenni. A romaképelemzés elmélete és gyakorlata

> I am located in the margin. I make a definite distinction between that marginality which is imposed by oppressive structures and that marginality one chooses as site of resistance as location of radical openness and possibility. (bell hooks) [1] The gadje know more about us today than they ever have, and to keep ahead we must study our own history and make our own pronouncements where and when they concern us. This is no cultural sellout; it is necessary if we are to resist being manipulated and defined by outsiders (Lomax 1977). It is necessary if we are to gain respect. It is necessary if we are to stop being gypsies and start being Rom. (Ian Hancock) [2]

Bevezetés

bell hooks, feminista kritikai teoretikus, a fenti mottók egyikének szerzője, színes bőrű, szegény származású egyetemista lányként különös tanácsot kapott a mamájától, nem véletlenül idézi fel évekkel később a forrástanulmányban: „Elfogadhatod, de nem feltétlenül kell szeretned is, amit a fehérek adni akarnak." Az utána következő értelmezés egyszerre tárja fel a helyzet érzelmi oldalát és politikai jelentését. bell hooks leszögezi, a tanítás nem a más színűek elutasításáról szól, hanem annak a pozíciónak az elfoglalásáról, amely jóval a gyarmatosítás után lehetővé teszi a feketéknek a tanulást, méghozzá azoktól, akiknek hosszú ideje az elnyomása alatt éltek. „Szerinte képes vagyok arra, hogy elválasszam a domináns csoporttól megszerezhető hasznos tudást azoktól a tudásszerzési formáktól, amelyek gyökérvesztettséghez, elidegenedéshez, vagy ami rosszabb, asszimilációhoz, beolvadáshoz vezetnek. Arra utalt, nem kell feladnom magam ahhoz, hogy tanuljak." [3]

A tanulás és önfeladás összefüggései hasonló alapon, mégis számos eltéréssel merülnek fel Ian Hancock roma aktivista tudós gondolataiban. A különbség a gyarmatosítás utáni hatalmiviszonyok és (a cigányság esetében) az egymásra utaltságban is benne rejlő, szolgai alárendeltségközött rejlik. Felszámolásuk után a posztkoloniális és a státuszkülönbséggel újratermelődőrelációkat a korábbi időszakok történelmi, társadalmi meghatározottsága jellemzi. Azoknak aviszonyrendszereknek a mélyén, amelyekben mi magunk is élünk, ám vagy nem nézünk szembe akövetkezményeivel, vagy alábecsüljük fontosságukat, meglátásom szerint, ugyanezek atapasztalatok rejlenek.

Több helyen, legelőször a Ian Hancock írás újabb megjelenésével közel egy időben, kutatásaim kezdetén, (kellő idealizmussal megáldva) 2008-ban próbáltam (eredménytelenül) romakutatással foglalkozó tudósokat erről a kérdésről közös gondolkodásra hívni. Előadásomban arról a jelenségről beszéltem, amelyet Clifford Geertz kifejezésével élve „nyelvzavarnak" neveznék (Geertz 2001a: 227-245). [4] A roma értelmiségiek státuszemelkedése és hangjának erősödése olyan helyzeteket eredményez, amelyekben nem csak a hatalmi helyzetet fenntartó, jól indokolható paternalista hozzáállásról kell lemondanunk, hanem a „kulturális kódok szokatlan működése" folytán mi magunknak kell kidolgoznunk életképes stratégiákat a valóságos státuszcseréket előkészítő folyamatok előidézésére. Ennek egy töredelmes – bizonyára számos ponton megkérdőjelezhető – módja, ha tevékenyen részt vállalunk saját munkásságunk kritikai megközelítésében.

Az alábbi írás egy olyan esettanulmányt tartalmaz, amelyben megkísérlem végigkövetni egy romaképtörténeti, -elméleti kutatásnak a gyakorlatba való átültetését és azokat a tapasztalatokat, amelyek a fenti bevezetőhöz szorosan kapcsolódó kérdések feltevését teszik szükségessé. A kulcsfogalmak – a marginalitás és intézményesülés, a láthatóság – középpontba helyezése és tisztázására irányuló törekvések reményeim szerint megvilágítják azokat a tényezőket, amelyek a kulturális elismerés és a „másság" negatív következményekkel járó túlhangsúlyozása közötti, feloldhatatlan ellentmondásban rejlenek.

Helymeghatározás I., (ön)pozicionálás. Romaképelemzés mint kulturális ellenállás

A fenti mottók forrásvidékén (bell hooks és Hancock írásaiban) több olyan értékes gondolat fogalmazódik meg, amelyek alapján el tudom helyezni nem csak a tanulmány alapjául szolgáló oktatási, kulturális, politikai tevékenységet, hanem saját kutatói pozíciómat is képes vagyok kijelölni. Az esettanulmány tárgyául szolgáló Romakép Műhely történetét épp ezért, ha vázlatosan is, fel kell idéznem, mivel ezzel akarom példázni, hogyan lehetséges a mai Magyarországon olyanfajta marginalitás tudatos kialakítása és fenntartása, amely – számomra legalábbis meggyőzően – támasztja alá bell hooks gondolatát a nyitottság és (kulturális) ellenállás formáinak megőrzéséről.

A 2011-ben alapított műhelyt az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet Film- Média- és Kultúraelméleti Programján végzett romaképelemzői és –történeti kutatás fontos leágazásának tekintettem. [5][6] Elméleti alapját az az elgondolás képezte, hogy a film a hatalmi viszonyok eltakarására folyamatosan törekvő „elmosódott műfaj" (Geertz 2001b:304-323). A filmklubban zajló vetítések és az utánuk következő társadalomtudósokkal, filmes szakemberekkel és közönséggel (a kurzus hallgatóival) folytatott beszélgetések úgy gondolom, ebben az esetben azért bírtak nagyobb jelentőséggel, mert módot adtak a filmes eszközökkel ábrázolt romaképek közös dekonstruálására és egy olyan saját élményanyaggal, látásmóddal kontextualizált értelmezési folyamat kialakítására, amely az antropológiai terepmunka leírásával állítható párhuzamba. Az „elmosódottság" ellensúlyozására tett legfontosabb törekvés a romareprezentáció (és annak a céljait szolgáló) eszközhasználat elemzésével az volt, hogy közösen értelmezzük a filmezési helyzetbe kerülő romákra jellemző, illetve az ábrázolásuk során „nekik tulajdonított" sajátosságokat. (Erről a későbbiekben részletesen lesz szó.)

A műhelyalapítás körülményeit és célkitűzéseit fontosnak tartom kiemelni: a CEU Közép-európai Egyetem (általános és nem romareprezentációra kiírt) kurzusfejlesztő támogatása semmilyen sematikus romakutatói vagy projektalapú elvárást nem írt elő. [7] Ugyanígy nem jelentett befolyást vagy korlátozást az ELTE MMI intézményes háttere, felőlük kezdetben kizárólag adminisztrációs kérdéseket érintő támogató jóváhagyás érkezett. A műhely mindemellett soha nem került a figyelem középpontjába, nem érkezett sem az érintett intézményektől, sem más akadémiai közegből érdemi, elemző, kritikai visszacsatolás. Mindez bizonyos szempontból tekinthető a „szóra sem érdemes", tehát „jelentéktelenítést" sugalmazó hozzáállás megnyilvánulásainak, ám én igyekeztem pozitívan értékelni. Mivel mentessé tesz azoknak a gyakran pozitív, egymást erősítő, ám számos esetben a reflexivitást, kritikai hozzáállást gyengítő szakmai érdekszövetségeknek a hatásától, az (akadémiai, intézményes) perifériában rejlő függetlenség és „radikális nyitottság" lehetőségét láttam meg benne.

Épp ezért a 2012-es és 2013-as évek szabadsága lehetővé tette a műhelymunkában rejlő igazi értékek kiaknázását. A részben az alapító kurzus és a hozzájuk csatlakozó filmklubvendégek részvételével formálódó közösséggel [8] láttunk neki az alapkoncepció finomításának, és a 2011-es filmklub kapcsán, fent említett kontextualizáló élményanyag már a programszervezés folyamatába beépült. Részben a kutatásomra, részben a közös gondolkodásra alapozott, a műhelytagok hozzájárulásával, ötleteinek kidolgozásával formálódó program, vendéglista és beszélgetések a romakép kitágításával és közös újraértelmezésével járt együtt. Nem mellékes körülmény a generációs különbség: hiszen épp a fő cél, a közhelyessé merevedett fogalomhasználat aláaknázása két oldalról történt. Az egyetemista műhelytagok alapvetően másképp közelítették meg, rugalmasabban, szabadabban értelmezték az etnikailag átszíneződő szociokulturális sajátosságokat. A korábbi években szerzett romakutatói gyakorlatom, a kritikai elméletekre alapozott, a média és politika nyelvhasználatában elkoptatott fogalmak lebontására irányuló törekvéseik az elemzésekben megfelelő keretet biztosítottak az előbb említett szemléletváltásnak. A nehézséget továbbra is a nemzedéki különbségtől majdnem függetlenül

belénk ivódott esszencializáló, romanticizáló, paternalista, szinte észrevétlenül automatizálódó megközelítések tudatosítása és megsemmisítése jelentette.

2013 őszén a műhelymunka újabb változáson ment keresztül, az előző évben elnyert támogatás lehetővé tette a romaképelemzés kiterjesztését: a roma művészekkel való együttműködés olyan események megszervezésében teljesedett ki, amelyek – akkori meglátásom szerint – az elmélet gyakorlatba való átültetésének egyetlen lehetséges folytatási módját példázták. [9] A 2014-es filmklub szintén fordulatot jelentett: Müllner András, az ELTE Média Tanszékének vezetője kiváló elméleti alapozást jelentő, romaképelemző kurzusokat indított, és a 2011-es struktúrához hasonlóan a programok előkészítése, a beszélgetések vezetése az ott tanuló hallgatók bevonásával zajlott. A műhely nemcsak beépült az egyetem curriculumába, hanem bizonyos értelemben elindult az intézményesülés útján is.

Látszólag mindennek nincs akkora jelentősége, hiszen ebből a rövid történeti ismertetőből még nem derül ki, miben különbözik a Romakép Műhely egy átlagos, tematikus filmklubtól, még ha az egyetemi oktatásba építése szokatlan is. Tanulmányom egyik célja, hogy elhelyezzem ezt az átlagos kulturális gyakorlatot a romareprezentációs szcénában, nyomon kövessem azt a folyamatot, amely (bízom benne), más romaképelemző számára is tartalmaz újdonságot. Megmutassam elmélet és gyakorlat összefüggéseit, és azokat a kölcsönhatásokat, ellentéteket, amelyek a roma művészi, kulturális és a közélet velünk érintkező szereplőivel kialakultak, lehetővé téve a fejlődés teoretizálását – a mottóktól eltérően egy fehér kutatói, reflexív pozícióból, azaz „a másik oldalról”.

Helymeghatározás II., romakutatás és intézményrendszer

Hasznosnak bizonyulhat, ha a romaképelemzést elhelyezzük a romológia (*Romani Studies*) diszciplínáján belül. Mindezidáig kevés olyan értékelhető próbálkozás történt Magyarországon, amely alapkérdéseket fogalmazott volna meg a romákkal kapcsolatos kutatásokra vonatkozóan. A közelmúltban jelent meg Beck Zoltán romológus, irodalomtörténész tollából egy látszólag rendszerező jellegű írás (Beck 2013), amely azonban túlnő egy hasonló jellegű vállalkozással szemben táplált elvárásokon (és sajátos módon alul is marad ahhoz képest). Túlnő (és ezért csak látszólag rendszerező), mert az ontológiai kérdésfeltevést bizonyos pontokon túl komolyan veszi, és a témához kapcsolódó tudásfilozófiai problémákat kezdi taglalni, majd lezáratlanul hagyva azokat áttér egy újabb kérdéskörre. Alulmarad, mert figyelmen kívül hagy véleményem szerint olyan fontos tényezőket, mint az adott tudományterület formálódásához elengedhetetlen intézményes háttér vizsgálata.

A tanulmány kiinduló kérdésfeltevését (és számos megállapítását) azonban fontosnak tartom jelen írás (és tágabban az annak helyet adó tematikus lapszám) szempontjából, ezért megkísérlem azok továbbgondolását.

A cím, *A romológia és annak* valódi *tárgya* a jelző kiemelésével utal a fent említett próbálkozás

fontosságára, majd a szöveg elején elhelyezett összefoglalóban érvel is mellette:

> A romológia, ha úgy tetszik, eddig nem nyújtotta be igényét egy értelmezhető gondolkodási mező megteremtésére. Dolgozatomban megkísérlem azokat az elemeket felsorolni, melyek elengedhetetlennek látszanak ahhoz, hogy a romológiát tudományos diskurzusként érteni tudjuk: egzisztenciális kérdésfeltevésre törekedik. Hangsúlyosan arra vagyok kíváncsi, hogy vajon mikor következik be az a tudománytörténeti pillanat, amikor a tudományos diskurzus rákérdez saját létezésére, miként termeli meg magának ezt a reflexív nézőpontot, és végül, mihez kezd vele. (Beck 2013: 8)

A tudományos diskurzus megalapozásához elengedhetetlen feltétel Beck szerint a névadás, amely „önerővel" bír, történeteket generál. A romakutatások esetében ezek a történetek szerteágazóak, hiszen nem csak a cigány/roma népnévhasználat mentén (romológia/ciganológia) [10], hanem az adott korszak tudományos megközelítéseit is jellemző (pl. ciganisztika) [11] tudománynevekkel, tudóscsoportok szemléletét is leíró elnevezésekkel (pl. az angol „gypsylorist") [12] találkozunk.

A magyarországi helyzet feltérképezését, a diskurzus formálódását több mint tanulságos, inkább feltétlenül szükséges lenne a tudományterületekhez kapcsolódó intézmények és az ott működő tudóscsoportok felfogásának vizsgálatával kiegészíteni. E tanulmány keretében én sem vállalkozhatom rá, ám fontos volna látni, mely korszakban, mely tudományban, mely intézményekben vált meghatározóvá a romakutatás: a néprajzban, a szociológiában, a kulturális antropológiában, a pedagógiában. [13]

Ma Magyarországon a „nevén nevezett" romológiai kutatásoknak a Pécsi Tudományegyetem ad helyet a Bölcsészettudományi Kar Neveléstudományi Intézetében működő Romológia és Nevelésszociológia Tanszéken. Az itt folyó képzés jelenleg átalakulóban van, tudhatjuk meg egy 2013-ban Pápán rendezett szimpózium anyagából, amely a *Tudományos diskurzus és közbeszéd a romológiában* címet viselte és a *Társadalmi egyenlőtlenségek és az oktatási rendszer Európában – A pedagógia esélyei és lehetőségei a kulturális és társadalmi diszkrimináció enyhítésének elősegítésére* című nemzetközi interdiszciplináris konferencia keretében valósult meg. A tanszéken folyó képzést nehezen lehet elhelyezni a hazai felsőoktatás tudománytipológiájában, hiszen egyértelmű benne a pedagógia és a nevelésszociológia dominanciája, ugyanakkor fontosak az ott folyó romani és beás nyelvi képzések, a szociolingvisztika. Új iránynak tekinthető a „romológia társadalmi tanulmányok", amelynek távolabbi célja olyan piacképes tudás előállítása, amely nemzetközileg is képes befolyással lenni a romákkal kapcsolatos *public policy* alakítására. [14]

Ha a nemzetközi tudományos életben keressük az intézményesülés formáit, akkor azzal szembesülünk, hogy kevés egyetemen oktatnak romológiát önálló szakon, különféle programokon szerepel eltérő irányultsággal. A közelmúlt legfontosabb fejleménye a Romológusok Európai Akadémiai Hálózata (European Academic Network on Romani Studies), amelyet 2011-ben alapított az Európa Tanács és az Európai Bizottság (http://romanistudies.eu/the-project/). A hálózat deklarált célja a roma állampolgárok társadalmi inklúziójának elősegítése, és az akadémiai

kutatásoknak egy olyan felület kialakítása, amely láthatóvá teszi az eredményeket a politikai döntéshozók számára. Érdemes azonban a romológia angol megfelelője (*Romani vagy Romany Studies*) kapcsán átgondolnunk, hogy ez esetben olyan multidiszciplináris területről van szó, amelynek képviselői többnyire társadalomtudósok, akiknek munkájában a roma állampolgárok helyzetének jogi, politikai, szociális, közösségi és egyéb sajátosságainak kutatása hangsúlyos szerepet tölt be. A közös ezekben tehát az a fajta társadalmi elkötelezettség, amely számos esetben aktivizmussal párosul. A romológia multidiszciplinaritása azonban vitatható, hiszen nem csak arról van szó, hogy a roma emberek társadalmi jellemzőit vizsgálandó több tudományágból szerzünk egymástól elkülönülő ismereteket. Gyakran előfordul az is, hogy egy adott kutatáson belül a transzdiszciplinaritás érvényesül, tehát a szociológia, antropológia, nyelvészet, stb. szempontjait integrálják, szintetizálják.

Milyen romákkal kapcsolatos kutatások esetében beszélhetünk interdiszciplinaritásról? Egyáltalán miért válik ez a kérdés fontossá? A következőkben ennek a kérdésnek szentelek nagyobb figyelmet, megkísérlem igazolni, hogy a reprezentáció különböző területein (beleértve a tudományokat) a *láthatóság* problémaként valamilyen szinten létezik, és ennek vizsgálata az adott romakutatásnak interdiszciplináris jelleget kölcsönözne, mely *valódi tárggyal* csak ez esetben rendelkezne, ám így saját módszertan kidolgozását tenné szükségessé. A láthatóság ugyanis szorosan kapcsolódik a hatalmi viszonyokhoz, kis túlzással azt is mondhatjuk, az azokból képződő diszkurzív mezők feltérképezésével vizsgálható.

Beck Zoltán fent idézett munkájában is kitér erre a kérdéskörre *A példák ereje* című alfejezetben Katie Trumpener sokat hivatkozott munkájából indul ki:

> Ezzel találkozunk a romológia tárgyára való rákérdezésben Katie Trumpener dolgozatában. (Trumpener 1995: 338-380.) Az ő általánosan elgondolt kérdésfeltevése az, hogy a Nyugat narratíváiban elbeszélt cigány(ság) kívül reked sajátnak elgondolt történetén, így válik történelem nélkülivé. Éppen ezért, mert a róla elbeszélhető történet – amennyiben tényleg róla beszélődik el – nem ismerődik fel történetként a nemzeti történelmek narratíváinak visszfényében. A felismerhető nagy narratívák azonban nem róla szólnak, ugyanakkor erre a történetre ismer rá maga is történetként. Ezért lehet az, hogy a történet-ráismerés aktusahelyettesítődik be az önmagára való rákérdezés helyébe, ígyaztán arra törekszik ez a közösségi tudat, hogy megtermelje a maga számára ezt a narratívát. (Beck 2013: 15) [15]

A gondolatmenetet kiegészítendő úgy 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 létrehozza. Ily módon a rákérdezés a láthatóság vizsgálatában teljesedik be. [16]

Az interdiszciplinaritás jelensége évtizedek óta foglalkoztatja a tudósokat, meglehetősen

elkoptatott fogalommá vált. Itt két olyan meghatározást tartok szükségesnek felidézni, amely meggyőzően érvel amellett, hogy az interdiszciplinaritás alapfeltételének egy új tárgy létrehozása tekinthető.

> Az interdiszciplináris munkák, melyekről oly sokat beszélnek manapság, nem a már kialakult diszciplínákkal (melyek közül valójában egyik sem hajlandó lelépni a színről) akarnak konfrontálódni. Ahhoz, hogy valami interdiszciplinárisat csináljunk, nem elég kiválasztani egy tárgyat (témát) és köré rendezni két-három tudományt. Az interdiszciplinaritás abban áll, hogy új tárgyat hozunk létre, mely még nem tartozik senkihez. (Barthes 1984: 97-103) [17]

Más irányból közelít, ám lényegét tekintve hasonló kritériumot fogalmaz meg James Elkins, aki megkülönböztet „érdekes" és „érdektelen" interdiszciplinaritást: ez utóbbiak „Szarka Elméletek", innen-onnan összeollózott, csábító tudásdarabokat használnak, amelyek között nem indul el valódi interakció.

Összefoglalva, a romológiai kutatások esetében egy adott jelenség leírásánál nem a különféle tudományos megközelítések egyidejű alkalmazása (nevezzük azt multidiszciplinaritásnak vagy „érdektelen" interdiszciplinaritásnak) a biztosítéka annak, hogy nem lépünk túl egy újabb „másság-konstrukció" megalkotásán, hanem az, ha „egy avantgárd szellemiségű", a korszak merev diskurzusait – s ily módon hatalmi viszonyait – radikális eszközökkel aláásó új beszédmód kialakítására törekszünk.

Egy lehetséges új tárgy: a láthatóság [18]

Elsőként fontos tisztázni, hogy a láthatóságot legalább kettő, egymással összefüggő szempontrendszerrel lehet vizsgálni: politikai (reprezentációpolitikai) és episztemológiai alapon. Az első megközelítésben nagyobb hangsúlyt kap a „ki hol beszél" kérdésköre: a származás (etnikai, nemi hovatartozás és osztálytudat), valamint a hatalmi helyzet (intézményesülés) összefüggése. A megismerés szempontjából ugyanezen tényezők által a jelentés, az értelem (a kontextust befolyásoló elemek, a vonatkoztatási pontok, a keretezés), a tudás létrehozásának módja válnak hangsúlyossá. Mindkét szempontrendszer inherens eleme egyfajta ontológiai meghatározottság, a „roma és nem roma jelenlét": a posztkolonialista és kritikai elméletekben az alárendelt (*szubaltern*) terminus bevezetésével nyer értelmet a reprezentáció alanyának és tárgyának származtatása, illetve annak a megismeréshez való viszonya. (Eredetileg a gyarmati világban) a kulturális hegemónia hatalmi struktúráján kívül rekedt társadalmi csoportok ugyanis joggal tartanak számot a pozicionálás állandó diszkurzív megjelenítésére, hiszen ezzel világossá válik az a viszonyrendszer, amelyben a szöveg képződött, csakúgy, mint a tárgy megismerésében betöltött szerepe.

Magyarországon ez a kérdés ritkán tematizálódik, leggyakrabban a sztereotip közbeszéd és a

tudományos megismerés vagy a pozitív/negatív romakép dichotómiája fedi el. Holott nem csak a képtudományokban vagy a szorosan vett reprezentációkritikában érdemelne figyelmet, hanem a társadalomtudományi szövegekben is.

Nézzünk egy fontos példát a társadalomtudományi megközelítés és a reprezentációkritika szintetizálására. Dupcsik Csaba szociológus történeti monográfiája *A magyarországi cigányság története. Történelem a cigánykutatások tükrében. 1890-2008.* címet viseli (Dupcsik 2009). Az utolsó rész jól érzékelteti a fent említett nehézségeket. „A rendszerváltás vesztesei" című fejezet elején „A romák és kutatóik új felállásáról" címmel a kutatási irányokat, felfogásokat elemzi a szerző (hasonlóan az előző, a Kádár-kor második, 1970-1980-as évekkel foglalkozó időszakának vizsgálatához). Nagyon nehéz azonban egy olyan kutatói csoport munkáját elemezni, amelynek a szerző maga is része.

> Nem próbáltam meg a romakutatások (vagy inkább azok egy véletlenszerűen kiválasztott mintája) minden egyes darabjait besorolni tipológiám valamelyik cellájába, s ennek alapján statisztikát készíteni. Egyrészt azért nem, mert az így nyert százalékok semmit sem mondanának egyik vagy másik irányzat jelentőségéről, értve ezalatt akár a (közvéleményre és/vagy döntéshozókra gyakorolt) befolyását, akár intellektuális súlyát. Másrészt, a legfontosabb tendencia így is nyilvánvalónak tűnik számomra: a kritikai-leíró megközelítések abszolút túlsúlya. Tisztában vagyok vele, milyen reménytelenül elfogultnak, sőt előítéletesnek tűnhet ez a kijelentés, de ez a fölény a szakmai színvonalat tekintve még nagyobb, mint a publikációk száma alapján. Ez a fölény semmiképp sem magától értetődő, hiszen a közvélemény túlnyomó többsége olyan nézeteket vall magáénak a cigányokról, amelyek inkább a devienciaorientált megközelítésekre jellemzőek. Első pillantásra tehát lenne piaca az ilyen nézeteknek – miért szorultak vissza ilyen nagy mértékben azok a társadalomtudományokban? (Dupcsik 2009: 243)

Ezután (a deklaráltan „kötött" szociológusi képzettségű nézőpontból) igyekszik áttekinteni a különféle kutatási irányokat, helyenként empirikus vizsgálatok eredményeinek felhasználásával, gyakran utalva az intézményi háttér jellegzetességeire. A fejezet elolvasása után rengeteg hiányérzetünk marad, ám meggyőződésem, hogy Dupcsik Csaba vállalkozásának sikertelensége nem a szerző felkészületlenségéből ered, hanem pozíciójából: arról az átmeneti időszakról írni, amelynek aktív tudósként maga is része, egy egészen új értelmezési keret kialakítását kívánja meg. A lezáró, kérdéseket megfogalmazó rész tükrözi is ennek a paradoxonnak a feloldhatatlanságát, nyíltan veti fel – több idézett szerző hozzájárulásával – a megismerés = hatalmi viszony nyomasztó képletét.

> „A roma szakirodalom – írta le a kifejezést Kerényi György, majd jellegzetes gesztussal hozzáfűzte – nincs mit tenni, az ismeretelméleti és etikai problémák dacára nem lehet megúszni ezt, a cigány tárgyát vizsgáló tudós és a tárgylemez alatt kapálódzó roma képét idéző szószerkezet." Az idézet folytatása is érdekes: tehát a roma szakirodalom „újabban

szerencsére elszakad a mi a válasz [a cigánykérdésre] típusú megközelítéstől, helyette a ki (milyen) a cigány, és miért él úgy kérdésre születnek feleletek. Pozitív a váltás: a többség-kisebbség viszonyból szükségszerűen következő manipulatív és legtöbbször többségi, hatalmi pozícióból eredő megközelítést az enyhébb leíró váltja fel, ami persze így sem tudja kikerülni a definiálásban, értelmezésben rejlő hatalmi attitűdöt." (Kerényi 2000: 32 idézi Dupcsik 2009: 333)

Térjünk vissza a romakutatások történetéhez: a monográfia „keretének" első része, amelyhez a könyv lezárása kapcsolódik, tartalmaz egy rendkívül fontos elemet. A szerző a *Tükrök, tükörképek* című bevezető fejezet *A hatalom pillantása* című keretezett részében idézi Szuhay Péternek a *Beszélő* 1998. július-augusztusi számában *Egy régi kép* című cikkét. A szóban forgó képet is közli (ez került a könyv borítójára, de valami szerencsétlen tipográfiai okból kifolyólag félbe vágva).

„Egyfolytában szemem előtt lebeg egy kép" – írta egy 1998-ban megjelent tanulmányában Szuhay Péter néprajzkutató (a nevével fogunk még találkozni a kötetben). „Kolompár cigány sátora, 1909-ben készült Zsiden, Zala megyében, Sági János objektívén keresztül. E kép számomra nem is a cigányság történetét, hanem azt a viszonyt szimbolizálja, amely a cigányok, a tudomány, a hatalom és a karitatív civilszervezetek négyesében fennáll. A kolompár cigány egyszerre jelenti az egzotikus vadembert, a vándorló nomádot, a kutatás tárgyát; a nyomorúságos körülmények között élő kitaszított embert, a segítségre szoruló honpolgárt, és egyszerre jelenti a veszélyes bűnözőt, akit kordába kell szorítani, és rá kell kényszeríteni, hogy beilleszkedjék a társadalomba. A kép sugall egy szövetséget, amely valamilyen szinten létrejön a három szereplő: a hatalmat megtestesítő erőszakszervezet, a segítő polgári törekvések képviselői és a tudomány érdeklődői között. A negyedik fél, maguk a cigányok (…) a képen vannak, a történet valójában róluk szól, de mintha igazán nem volnának részesei annak a diskurzusnak, amelyik róluk szól. (Dupcsik 2009: 27)



Zsid, 1909. Sági János felvétele. Forrás: Néprajzi Múzeum

A szöveg megfelelő értelmezése érdekében kicsit fel kell lapoznunk ezt az 1998-as *Beszélő* számot, és megnéznünk, miért is, mire is használta Szuhay Péter ezt a régi képet. Az írás az adott

társadalmi problémák szemügyre vételével egy akkor is, most is fontos kérdést, politika és tudomány kapcsolatát feszegeti.

> A kérdés számomra valójában az, hogy kitől és mitől remélhető az integratív szemléletmód, illetve gondolkodás kialakítása. Ez vajon csakugyan a tudomány feladata lenne? Tegyük fel: a tudományok kialakítják az integratív szemléletmódot. De hogyan válik ez a politikai diskurzus tárgyává, sőt hogyan válik valóságos politikai cselekedetekké, vagyis döntésekké, programokká, hogyan teremtődik meg a programok pénzügyi fedezete? És akkor még nem beszéltünk a politika és a romák közötti diskurzus meglétéről vagy annak hiányáról. Nem beszéltünk arról, hogy mi a romák politikai érdekképviseleteinek és a tudományoknak a viszonya, mi a kívánt diskurzus a tudomány és a politika között? De ne menjünk a dolgok elébe. Maradjunk egyelőre a tudománynál. (Szuhay 1998)

Ezután a szerző néhány általa készített antropológiai esettanulmány szemléletes példáin keresztül mutatja be a cigány kulturális sajátosságok közötti óriási távolságokat. Leírásainak legfontosabb hozadéka az értelmezéshez elengedhetetlen kontextus, a leírás tárgyai által használt fogalmak ismerete, azon túl pedig a szándék, hogy ezt a tudást „társadalmilag felhasználhatóvá" tegye. Nevezetesen a homogénnek tekintett cigányság differenciáltságának és annak a viszonyrendszernek a megismerése a legfontosabb feladat, amely a romák önazonosságához kapcsolható jelentéseket meghatározza. Gondolatmenete egy képzeletbeli kép leírásával zárul:

> Egy olyan képet – ma még nem létező fotót – képzelek el, amelyet a négy fél egy önkioldós objektívvel készítene, s így mindannyian rajta lennének, talán egy kerekasztal mellett üldögélve, romák, a hatalom képviselői, tudósok és a civil segítőszervezetek képviselői. Mindenki kibeszélhetné félelmeit, szorongásait, vágyait, s talán még egy közös nyelvet is kialakítanának, és létrehoznának egy új konvenciórendszert, mely mindannyiunk számára elfogadható, és a beszélgetés eredménye nem kompromisszum, hanem konszenzus lenne. Nagyon szeretném látni ezt a képet. (Szuhay 1998: 100)

A cikk írása óta eltelt közel másfél évtizedben számos asztalnál ültek a fent megnevezettek, a legkülönfélébb szándékokkal: képzeletben felidézhetjük gesztusaikat. Közös nyelv helyett pedig szinte általános lett a „nyelvzavar". S talán az okokat lázasan keresgélőknek nem kellene ezt a képzeletbeli képet tovább elemeznie? [19] De térjünk vissza az eredeti képhez, érdemes kicsit jobban szemügyre vennünk azt.

Valóban rendkívül „erős", méghozzá a kompozíciója miatt: a hatalmat megtestesítő három szereplő (köztük a láthatatlan dokumentáló) háromszöget alkot: középen áll a kolompár cigány férfi. A barthes-i „studium" alapján mozgósított tudásunk szerint valószínűsíthetjük: egy csendőrségi razzia tanúi vagyunk, épp a dánosi eset után váltak gyakorivá a vándorcigányok ellenőrzései, a polgári lakosok segítségével és valószínűleg gyakran épp az ő kezdeményezésükre. A „punctum" azonban a testbeszédekre, *a fotóapparátusnak szánt gesztusokra* vonja figyelmünket: a

csendőrök kötelességtudó vigyáz állása, a polgári lakosok csípőre tett kezű megelégedettsége és a cigány férfi megadó, megfelelni akaró egyenes testtartása mind-mind *a mögötte álló tudós érdeklődőnek szánt pózolás.* [20] A történet elsősorban róla kellene hogy szóljon, folytatnám Szuhay Péter gondolatát, bár a képen cigányok vannak (a feszes tartású férfi mellett két kócos kisgyerek is áll), általa konstruálódik meg a „másság" kategóriája.

A keretes idézet után Dupcsik Csaba Michel Foucault-nak a társadalomtudományokra kifejtett hatását említi, amely kitágította a hatalom fogalmát, „s a metaforikusnál szorosabb értelmet adott a régi *a tudás – hatalom* gondolatnak". Ebből az egész elméletrendszerből azt a fontos – majd bizonyos mértékben az írás során alkalmazott – elemet hangsúlyozta a szerző, amely önkritikára, önvizsgálatra késztette a társadalomtudósokat. De azokat, a *reprezentációs politikák*ra nézve lavinaszerű folyamatokat, amelyeket ez elindított, figyelmen kívül hagyta.

Pedig egészen közel jár hozzá a záró fejezet azon gondolataiban, amelyek egy Szalai Júlia-tanulmányból indulnak ki. Itt a szerző a társadalomtudományok feladatát, felelősségét járja körbe a tekintetben, hogy *azok a cigányság önértelmezésének kérdését át kellene fordítsák belügyből a „többségi-kisebbségi viszony minőségét érintő általános társadalmi kérdéssé*". (Szalai 2000: 551)

> A válasz keresésekor Szalai az „elismerésért folyó harc" kategóriáját tette kiindulópontjává, amely a „jelenkori társadalmi folyamatok magyarázatára törekvő társadalomelméletben" is „termékeny kiutat kínál".
>
> Az elmélet kiindulópontja az a felismerés, hogy a mások általi elismerés az egyénnek éppen olyan megvonhatatlan alapszükséglete, mint a kenyér, a víz, vagy a ruházat. Az elismerés szükséglete azonban egy lényeges ponton különbözik a materiális alapszükségletektől: míg az utóbbiaknak alanya maga a szubjektum, az előbbié – a dolgok természete folytán – a személyközi viszony. Azaz, elismerés iránti szükségletünk kielégítése mindenkor a másikkal, a másokkal való interakciónk függvénye. Az elismerés tétje ezért a másokkal való viszony minősége. (Szalai 2000: 531-571.)

A megközelítés által közvetlenül az elméletre terhelt feladatot pedig a szerző a következőképpen fogalmazta meg:

> (…) meg kell születnie a nyelvnek, amely alkalmas az elszenvedett megkülönböztetések és sérelmek társadalmi közvetítésére, valamint alapul szolgál arra, hogy az érintett kisebbség az egyenlő elismerés garanciái iránti követeléseit az általános politikai diskurzus részévé tegye. (…) az elismerésért vívott mozgalmak középponti problémája tehát az identitás személyesen elszenvedett sérelmeinek helyrehozatala, és ehhez olyan fogalomkészlet és szótár kimunkálása, amely az egyéni sérelmek kollektív jellegét ragadja meg. (Dupcsik 2009: 335-336.)

Dupcsik Csaba könyvének záró gondolata mindezek alapján azokat a kétségeket rögzíti, amelyek a „kollektív sérelmek" megfogalmazásának módjára vonatkoznak: a szótár megalkotásáért folyó versenyben alul maradhatnak a kidolgozott társadalomelméletek és felülkerekedhetnek „a leegyszerűsítő, magyarázatok helyett mítoszokkal operáló nyelvek." Egy fontos kérdést, úgy gondolom, újra figyelmen kívül hagy, soha nem mindegy, hogy „ki beszél". Pont azért, mert meglátásom szerint ma Magyarországon, épp az általános „nyelvzavar" következtében, borzasztó nehéz megítélni, melyik nyelv mivel operál, és ez nemcsak a mítoszokat gyártókra, hanem mindannyiunkra, a társadalomelméletek képviselőire, kulturális rendezvények szervezőire, oktatásban tevékenykedőkre is vonatkozik.

Visszabeszélés

Egy olyan példát hozok ennek illusztrálására, amely szintén Szuhay Péter munkásságához, azon belül egy fotókiállításhoz kapcsolódik (*Képek, cigányok, cigány-képek*. Millenáris, 2005). A kiállításra adott reakciók „kollektív sérelmek" megfogalmazásai, a „visszabeszélés" már korábban említett példái voltak, hiszen a leginkább a Rádió C roma közösségi rádióban és a RomNet nevű közösségi portálon elhangzó erőteljes vádak a kiállítással szemben roma értelmiségieknek a saját önképüket sértő fotóanyag bemutatására vonatkoztak.

Szuhay Péter a kiállítás recepcióját egyik írásába beillesztette, a cigány/roma fotó- és képzőművészeti reprezentáció kontextusában helyezve el (Szuhay 2010). Az írás a többségi reprezentáció és az önreprezentáció dichotómiájára épül, és *Ki beszél? Cigány/roma fotó- és képzőművészeti reprezentáció* címmel a már idézett, Feischmidt Margit szerkesztette *Etnicitás*-kötet (Feischmidt 2010) *Kulturális politikák és az etnicitás láthatóvá tétele* című fejezetében jelent meg. A szerző lépésről lépesre felépíti mindkét művészeti ágnak a reprezentációtörténetét, a kronológiai sorhoz elválaszthatatlanul hozzátartozó oksági viszonyok elemzésével.

> Ebben a tanulmányban azt vizsgálom, hogy a vizuális művészetek két ágában, a képző- és a fotóművészetben miként fogalmazódik meg, miként épül fel a magyarországi cigányok önképe, mi az, amit a maguk számára és mi az, amit mások számára „vésnek kőbe". A képzőművészet esetében itt most arról fogunk beszélni, amit a cigányok/romák alkotnak, „mondanak" saját magukról és nem foglalkozunk a magyar festészet és képzőművészet „cigányképével") A fotó esetében azonban egészen más a helyzet. Amíg a festészetben egyértelmű, hogy „van" magyarországi roma képzőművészet, hiszen társulások, formációk, közös kiállítások léteznek évtizedek óta, addig a fotóművészetben ez az etnikai „megkülönböztetés", a cigány/roma fotóművészek akcióközössége nem jött létre. (…)
>
> Tanulmányomban mindezekből következően kísérletet teszek arra, hogy rekonstruáljam a cigány/roma művészek és művészettörténészek beszédmódját; majd egy 2005-ös

> fotókiállítás kapcsán elmeséljem a „visszabeszélés”, a többségi kép cáfolatának történetét. Természetes, hogy a művészek tevékenysége nem függetleníthető a mindenkori hatalmi viszonyoktól, a politikai és kulturális élet szereplőinek törekvéseitől, a segítőktől a gáncsoskodókig. Esetünkben kezdetben állami intézmények támogattak – hol aktívan, hol csupán passzívan – egy-egy programot, ennél is fontosabbnak bizonyult azonban, hogy egyes kultúrmunkások rendszeres kapcsolatot tartottak roma művészekkel, vagy olyan rendezvényeken vettek részt, amelyek jelentősen változtattak mind a romák, mind a nem cigányok ismeretein, hozzájárulva a diskurzus finomodásához, elmélyüléséhez.
>
> Az ő személyük, jelenlétük és hatásuk bemutatása e tanulmány másik szándéka, bizonyosak vagyunk ugyanis afelől, hogy az a különösen jelentős szerep, amit Magyarországon a képzőművészek és mentoraik betöltöttek, jelentős hatással volt a roma emancipáció egészére. Ezt a jelenséget, illetve folyamatot, elsősorban történetiségében mutatom be, inkább elbeszélek, rekonstruálok egy történetet, semmint annak szociológiai elemzését adom. (Szuhay 2010: 368)

Ahelyett, hogy a tanulmány állításaival vitáznék, inkább arra irányítanám a figyelmet, ahogyan a szerző saját pozícióját kijelöli.

Valóban Szuhay Péter-e az, akinek rekonstruálni kell ezt a történetet? Ha igen, nem elengedhetetlen követelmény-e az, amiről lemond, az alapos szocioanalízis, amelyhez viszont hozzátartozik a kutatói, archiválói, gyűjtői, muzeológusi, filmrendezői szerepek hatalmi pozícióinak önreflexív elemekkel tűzdelt vizsgálata? A Magyarországon zajló társadalmi, politikai események gyökeresen megváltoztak 1995 óta, amikor Szuhay Péter (ahogyan a tanulmány elején is felidézi) „a magyarországi cigány nyelvi, etnikai és foglalkozási csoportok kulturális integrációjáról, a cigány nemzeti kultúra megteremtésének törekvéseiről elmélkedett”. (Szuhay 1995) Ez az írás, mint ahogyan a területen dolgozó legtöbb szakember tevékenysége igazolta azt a Szuhay által mindig is erőteljesen képviselt alapállítást, „hogy a cigány kultúra konstrukciója alapvetően hozzájárul a cigány identitás pozitív élményként való megéléséhez, az önbecsülés és a méltóságérzés kiteljesedéséhez”. Csakhogy az *Etnicitás*-kötet megjelenésének idejében (és terében) azonban – úgy tűnik – a „konstruálók szerepének” *legitimálására* van szükség, hiszen Szuhay Péter maga is rögzíti ezt a szándékot.

Meglátásom szerint azon túl, hogy ennek a legitimációnak nem egy tanulmány keretében (és főleg nem *ebből az elbeszélői pozícióból*) kell végbemennie, a cigányság által generált társadalmi folyamatoknak, kulturális politikáknak kell hivatkoznia Szuhay kutatási eredményeire (ahogyan ez bizonyos esetekben meg is történik), amint az elismerésért folyó küzdelmet is a roma értelmiség vívja. A mentori tevékenységnek elsősorban ennek láthatóvá tételére kellene irányulnia.

Szuhay Péter által a tanulmány végén „epilógusként” hozott példa a bódvalenkei „freskófaluról” dichotómiába helyezi a program megnevezett alapítója, mentora (egy elkötelezett nem roma értelmiségi) által kialakított kulturális tér romantikus, több sorban lefestett képét és a névtelen roma értelmiségiek által szorgalmazott, fővárosi állandó kiállítóhely elképzelésének egysoros

leírását. [21] Ennek a hatalmi és legitimációs küzdelmekre visszavezethető dichotómiának a feloldása ma Magyarországon nem kis feladat.

Meglátásom szerint ebben fontos szerepet tölthetne be az 1989 utáni időszak reprezentációs politikáinak elemzése a kultúrakutatás módszertanát meghatározó „mélyfúrásokkal". Több okból is megfontolandó lenne alapvető módszertani változtatásokkal élni, sokkal jobban előtérbe kellene állítani a médiakörnyezetnek, az intézményi átalakulásoknak és hatásaiknak a vizsgálatát. Alapvetően empirikus kutatásokra, esettanulmányokra, valamint azokat kiegészítő film- és médiaelemzésekre lenne szükség. Többek között saját – a romaábrázolásokra irányuló, problémás elemeket is tartalmazó – programszerkesztői, kritikusi munkásságom fázisainak autoetnográf szocioanalízise is tanulságos lenne. Sokkal nagyobb figyelmet érdemelnek továbbá – akár a filmelemzések kárára – azok a kulturális terek, ahol a vetítések zajlanak, és azok a közönségek, akiknek vetítenek.

Továbbra is zajlik a romakép-konstrukciók és az integratív törekvések, a társadalmi problémák megoldására tett kísérletek alanyainak folyamatos legitimálása. Ezekre bizonyos fokig szükség van, az egyre magabiztosabb devienciaorientált, civilizatorikus szemlélet ellensúlyozásaként. Ezzel azonban az elkötelezett, aktív értelmiség válik „hiperláthatóvá", ám módszereinek, hatalmi politikáinak vagy etnicizáló megközelítésének jellege megfelelő kritikai értelmezés, önreflexió hiányában még mindig rejtve marad. Eközben a segítségre szoruló, passzív áldozati szerepre kárhoztatott romák túlreprezentáltak maradnak. Ám az elismerés kivívásához feltétlen szükséges a cigány identitás megerősödése: „annak pozitív élményként való megéléséhez, az önbecsülés és a méltóságérzés kiteljesedéséhez" (Szuhay Péter) vezető legegyenesebb út, ha „önmaguk témájaként", megfelelő reprezentációs, hatalmi eszközök birtokában válnak láthatóvá. [22]

Szuhay Péter, Fosztó László antropológus írására hivatkozva emeli be szövegébe a Ian Hancock-i *visszabeszélés* fogalmát:

> Talán ennél is fontosabb az a törekvés, amelyre Fosztó László világít rá Ian Hancockot idézve: „A közös tudat kialakításának fontos eleme a roma és nem roma (gadzsikáne) világ közötti kapcsolat azon formája, amelyet Hancock »visszabeszélésnek« (talking back) nevez. A visszabeszélés azt jelenti, hogy a romák visszautasítják azokat a külső reprezentációkat, amelyeket a nem roma kívülállók fogalmaztak meg róluk és átveszik az identitásuk ellenőrzését (control of identities)" (Fosztó 2002: 209). A visszabeszélés, vagyis a nem romák romák helyetti reprezentációjának visszautasítása arra az esetre is érvényes, amikor a „gádzsók" más „gádzsókat" bírálnak, elemeznek, hiszen ezen keresztül a romák reprezentációjához szólnak hozzá – valójában a romák nélkül és a romák helyett. Hiába a korábbi vizuális világ, a negatívnak vagy éppen egzotikusnak konstruált roma kép lerombolása, dekonstruálása, ez csak újabb „gádzsó" mesterkedés lesz. (Szuhay 2010: 391) [23]

Az eredeti tanulmányban a szerző a kérdéssel sokkal árnyaltabban foglalkozik. Egy Detroitban

rendezett szimpóziumot idéz fel, ahol a *visszabeszélés* valamifajta áttörést eredményezett. A vizsgált etnikai csoporthoz tartozó közösség tagjai nem az előadó tudósok elméleteinek igazságtartalmát és módszereinek helyességét kérdőjelezték meg, hanem a megfigyelők megközelítésének *alapvetéseit*, valamint az ehhez való *jogot*. (Hancock 2007: 43)

A *visszabeszélés* a mai Magyarországon elengedhetetlen feltétele annak, hogy a romák az elismeréshez való jogaikkal élhessenek, ám az idézett mexikói-amerikai szerző gondolatait is érdemes megfontolnunk a fentiek fényében. Szuhay Péter egyik korábbi, rendkívül fontos tanulmányában ugyanis a romák fotográfiai ábrázolásának történetét elemezve a mindenkori hatalmi tekintetet is dekonstruálja, ily módon, ha érintőlegesen is, ám a „saját etnikai csoportjának" tanulmányozását is elvégzi (Szuhay 2002). Kovács Éva szociológus ugyanezt a feladatot teljesíti a romák képzőművészeti reprezentációjáról írt tanulmányában (Kovács 2009). Az általam elvégzett kutatás ugyancsak a filmezés hatalmi helyzetéből kiindulva vizsgálja ennek a viszonyrendszernek az „elhomályosítására" alkalmas formai eszközöket (Pócsik 2013). A társadalomtudományokban talán Prónai Csaba próbálkozását hozhatnánk példaként a kulturális antropológiai kutatások történetének vázlatos áttekintésében alkalmazott szemléletváltás miatt (Prónai 1995).

Ám mikor lépjük át a „torzított" láthatóság (Kóczé-Trehan 2009) bűvös küszöbét? Mely esetben szolgálunk rá a romák másságát erősítő újabb „hatalmi (gádzsó) mesterkedés" címkére, és mikor sikerül aláásnunk azt? Létezik-e olyan társadalmi, kulturális kontextustól független kritériumrendszer, amely alapján ez megítélhető, vagy folyamatosan felülírják azt az aktuális helyzet nehezen felismerhető kívánalmai, netán a tudományosságtól távol álló szubjektív szempontok? Milyen hozzáállással tudunk kialakítani konszenzust a lehetséges válaszokról, hogyan leszünk képesek újabb, releváns kérdésekkel kiegészíteni, árnyalni a fentieket?

Láthatóvá tenni

Az elkövetkezendőkben megkísérlem elemezni annak a kurzusfejlesztésnek a fázisait, amelynek során, mint korábban utaltam rá, a romaképelemzés elméletének és gyakorlatának összekapcsolásával kerestük többedmagammal, egy „közösségi filmklub" keretében a fenti kérdésekre a lehetséges válaszokat. Mielőtt elkezdeném, hasznosnak tartom egy címkefelhőben vizuálisan megjeleníteni az általam teoretikusan fontosnak ítélt, a munka során használt, felülírt és/vagy újraértelmezett fogalmakat. Az utóbbiakat áthúzással, a használt fogalmak fontosságát pedig a betűméret változtatásával jelölöm.



A romaképműhelyek egymást követő évadjainak a koncepcióiban és gyakorlatában bekövetkező változások a programszervezés során szerzett tapasztalatok közös feldolgozásának és a folytatódó, a romaábrázolás kérdéskörét árnyaló kutatómunkának az eredményei. [24]

A 2011-es évad programválogatásának a fő szempontja olyan dokumentumfilmek bemutatása volt, amelyek segítségével (még ha vázlatosan is, de) megrajzolhatunk egy történeti ívet. A rendszerező jelleg természetesen azt is magával hozta, hogy a különböző társadalmi-történeti kontextusban készült alkotásoknál megfigyelhessük, elemezhessük a választott formanyelvi megoldásokat. [25] A nyitófilm – Jean Rouch 1958-as alkotása, az *Én, egy néger* (Moi, un noir) – szimbolikusan jelzett egy számunkra kulcsfontosságú problémakört is: a film főhőse, a forgatás során az elefántcsontparti Abidjanban dokkmunkásként dolgozó szegény nigeri fiúból, Oumarou Gandából később Rouch munkatársa, majd filmrendező lett. A státuszemelkedés eme sajátos módjának elősegítése nem véletlenül kötődik az etnográfus filmrendező nevéhez, akinek ma már klasszikussá érett munkái megjelenésük idején állandó viták kereszttüzében álltak. Az afrikai közösségek életének feldolgozása röviddel a francia gyarmatok felszabadulása után az emancipálódó fekete értelmiségiek számára sem volt problémamentes. Rouch tisztában volt a helyzetben rejlő ellentmondásokkal, épp ezért – valószínűleg nem álszerénységből – munkásságának legfontosabb eredményeként nem az etnográf filmezés radikális megújítását (és az új hullámos filmművészetre kifejtett hatását), hanem a nigeri fővárosban, Niameyben a társadalomtudományokat és filmkészítést is oktató iskolák alapításának elősegítését tekintette. (Rouch 2003: 73, Henley 2009: 357) A programkialakításban leghangsúlyosabb kérdés – „hogyan látják és láttatják a magyar dokumentumfilmesek a romákat" – nyíltan vagy burkoltan az alkotói felfogásokban és a formanyelvben egyaránt kereste a filmkészítői hatalmi szerepre való utalásokat és a státuszemelkedést közvetetten befolyásoló törekvéseket.



Jean Rouch: Én, egy néger (Moi, un noir), 1958 Forrás: Internet

Innen egyenes út vezetett a 2012-es évben kialakított szempontok meghatározásáig. [26] 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. A nyitófilm, újra egy klasszikusnak számító dokumentumfilm lett: Trinh T. Min-ha feminista teoretikus, filmkészítő, zeneszerző *Reassemblage* (1982) című munkája. A vietnámi származású, az Egyesült Államokban élő alkotó szenegáli asszonyokról egy formailag radikális, az etnográf filmezés (és kutatás) erőteljes kritikájáról szóló munkát készített. A reprezentált csoportot úgy mutatja be, hogy deklaráltan nem róluk, hanem „megközelítőleg" róluk beszél. (Az angol „to speak nearby" kifejezést használja. A tudatos reflexív fordulat [27] (amely ezidőtájt a tudományon belül is lezajlott) lényege a következő idézetben ragadható meg, amely bizonyos tekintetben a műhely mottójának is tekinthető:

> A céljaiban rendkívül sokszínű reflexivitás ezért nem pusztán a helyesbítés [*rectifying*]vagy az igazolás[*justifying*]kérdése. (Szubjektívvá tétel.) Gyakorlata során a reflexivitás különböző formái közt kialakuló, önmagukat generálókapcsolatok jönnek mozgásba. Ily módon egy olyan alany, amely folyamatban lévő önmagára mutat [*subject-in-process*], egy olyan munka, amely feltárja saját formai jegyeit vagy a saját felépítését működés közben, megingatja az emberek identitásképzetét – az Én és a Másik közötti megszokott különbözőséget: mivel az utóbbit már nem tudjuk függőségi, leszármaztatott vagy kisajátított viszonylatában tartani. (Trinh T. Minh-ha 2012: 96) [28]



Trinh T. Minh-ha: Reassemblage (1982) Forrás: Internet

Az önreprezentáció felülírása a láthatóság fogalmának beemelésével a mi esetünkben azt jelentette, hogy a nagyrészt a műhelytagok ötleteiből építkező programban a roma alkotók munkáinak elemzése, összevetése a többségi ábrázolásokkal rávilágított a reflexió nélkülözhetetlenségére a másságkonstrukciók erőteljes kritikai megközelítésében.

Ez a törekvés szükségképpen nem járhatott minden esetben sikerrel, és ez nem könyvelhető el dilettantizmusnak, hanem inkább a hasonló kulturális gyakorlatok hiányából eredő tapasztalatlanságnak. Utólag, a programok lezártával mi is észleltünk tárgyiasító, romanticizáló megnyilvánulásokat, egy-két év elteltével még könnyebben találnánk a beszélgetésekben, a programleírásokban problémás elemeket. Egy dolgot azonban biztos eredménynek könyvelhetünk el: kisebb-nagyobb mértékben, ám mindnyájunkban kialakult egy olyan jelzőrendszer, amely tudatosítja (még ha csak utólag is), hol képződik meg a mindennapi interakcióinkban a nem megfelelő, „gyarmatosító" automatizmusokból eredeztethető hatalmi pozicionálás. Az antropológiai képértelmezések során számos olyan jelentésmező képződött, amely a vendégek élményanyagát, „tudását" mozgósítva teret engedett a nézők képzeletének, megteremtve ezzel a romaképek elemzésének elengedhetetlen feltételét, a behelyettesítést, amely többnyire a társadalmi távolság miatt lehetetlennek tűnik. A filmklub-beszélgetésekben sikerült létrehoznunk rövidke idő alatt az antropológiai filmkészítéshez hasonló helyzetet, ennek értelmezésére a későbbiekben még kitérek.

Trinh T. Minh-ha filmjének leghangsúlyosabb pontján, a szenegáli nők visszakérdeznek, mindezt a szerzői narráció tolmácsolja számunkra:

> Just speak nearby. A woman comments on polygamy: „it's good for men, not for us. We accept it owing to the force of circumstances. What about you? Do you have a husband all for yourself?
>
> Csak megközelítőleg beszélj róla. Egy asszony megjegyzi a többnejűségről: a férfiaknak jó, de nem nekünk. Elfogadjuk a körülmények szorításában. Na és te? A te férjed csak a tied?

(Trinh T. Minh-ha: *Reassemblage*, 00:38:18 – 00:38:45)



„A láthatóság korlátairól megközelítőleg" Romakép Műhely beszélgetés Trinh T. Minh-ha Reassemblage című filmjének vetítése után. Résztvevők (balról jobbra): Kóczé Angéla szociológus, Vincze Teréz filmesztéta, Pócsik Andrea moderátor, Szederkényi Júlia filmrendező. Fotó: Farkas Chrisztián

A kérdés a film utolsó képsorai alatt sokáig visszhangzik a néző gondolataiban, a visszakérdezés sokrétű jelentése felfejthető ugyan, sokkal fontosabb azonban az érzelmi viszony, amelyet a reflexív-poétikus narráció, a repetitív módon felhasznált diegetikus hangok és az ugróvágásokkal tűzdelt pulzáló képsorok hatására a nézőben kialakít. A távolító narráció által, a mákonyos jelenlét-illúziótól megfosztott néző – ha nyitott a kínált eszközök befogadására – a szerző munkafolyamatához kerül egészen közel, ezzel mintegy elsajátítva a Másság-reprezentációk intellektuális falainak aláásási technikáját. [29]

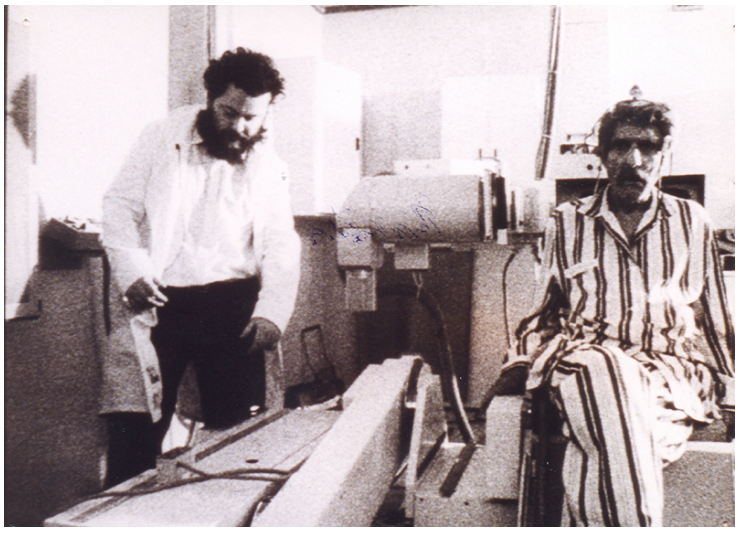
A 2013-as évben az *Emlékezet, identitás* témájára hangoltuk a programokat egy olyan összeforrott műhelytagsággal, akik az előző és valamilyen mértékben a 2011-es év tapasztalataival a hátuk mögött kezdtek a szervezéshez. A láthatóságot próbáltuk olyan értelmezési keretbe helyezni, hogy az kapjon történeti vetületet: igyekeztünk a programba építeni a rendszerváltás előtti vagy még hangsúlyosabban az átmenet időszakához kapcsolódó munkákat. [30] A kortárs mozgóképes tartalmakban is kerestük a „múlttal való kapcsolatot": a bemutatott anyagok közös értelmezésével és a vendégek elbeszéléseivel az identitás elkoptatott fogalmát – közvetett vagy direkt módon – helyeztük újabb és újabb jelentésmezőbe. [31] A nyitófilm ebben a szellemben Szederkényi Júlia *Paramicha, vagy Glonczi az emlékező* című 1993-as műfajilag nehezen besorolható fikciós dokumentumfilmje volt, amelyet a készítés évében bemutattak a rég feledésbe merült I. Budapesti Cigány Filmfesztiválon, a Szindbád Moziban. [32]

A program leírásában az előbbiek fényében érthetővé válik, hogyan vált a 2013-as sorozatot szimbolikusan sűrítő film (és az azt követő beszélgetés) a láthatóság újraértelmezéséneknyitányává:

> Szederkényi Júlia fikciós dokumentumfilmje a legendás Balázs Béla Stúdió formanyelvi kutatásainak hagyományát folytatja, ha pedig a romaképek története felől nézzük, emblematikus átmenet a rendszerváltás utáni időszak filmművészetébe. Mese és emlékezés: ezek voltak a kilencvenes évek jelentős roma tematikájú filmjeinek fő motívumai, Szederkényi (el)ismertségét tekintve marginális munkája ezek közül a legerőteljesebben alkalmazza a reflexiót, történetben gondolkodik az átmenetről (politikai, művészi és tudományos értelemben egyaránt).

Vagy inkább töpreng? Gelencsér Gábor filmesztéta használta ezt a kifejezést az itt következő idézet forrásában, a filmről írt kritikában:

> Bújócska vagy keresés? – jótékony bizonytalanság övezi Szederkényi Júlia szép és érzékeny filmjét. Mint képekre „kárhoztatott" filmes, rejtőzködik a valóság elől, fantasztikus történetet kohol egy eidetikus képességgel rendelkező férfi köré, így azt a képet keresi, ami nincs, ami csak az egyén számára létező, képzeletbeli, személyes; s e képek kerülgetése mentén, azok helyett, mintegy mellékesen, végül is képeket mutogat, történetet mesél, csak éppen nem azt, mert azt a mozgókép nem képes megmutatni – vagy „keresi, de nem leli" a képeket a rendező; s persze azzal a tudattal nyomoz a vágyak képei után, hogy azokat úgysem találhatja meg, ezért aztán marad a keresés mint filmes ars poetica, a közvetlen, belső képteremtés hiábavalóságának, lehetetlenségének meséje, persze képekkel. (Gelencsér 1994) [33]



Szederkényi Júlia: Paramicha, vagy Glonczi az emlékező (1993)

A 2013-as sorozat sajátosságai közé tartozott, hogy a dokumentumfilmes ábrázolás kikerült a fókuszból, a programok kialakításában sokkal nagyobb hangsúlyt kaptak a társművészetek:

irodalom, színház, fotó, képzőművészet, zene és az újmédia. Ez a láthatóság szempontjából azzal a hozadékkal járt, hogy sikerült megmutatni olyan alkotásokat, meghívni olyan roma művészeket, akik munkáikban valamiképp megjelenítik, tematizálják a származásukkal kapcsolatos társadalmi, politikai vagy művészetpolitikai kérdéseket. Bármiről volt szó – a *Cigányfúró*, kisebbség szellemiségű folyóirat képviselte „szellemi avantgárdról", a Roma Parlament kulturális missziójáról, a Karaván Társulat tehetséggondozó törekvéseiről, a Független Színház társadalmi vállalkozásairól, a Roma Image Studio művészetpolitikájáról, a Romédia Alapítvány videokampányairól, a Snétberger Zenei Tehetségközpont projektalapú tevékenységéről –, a roma identitás soha nem közvetlenül vált a diskurzus részévé, hanem személyes példákon, történeteken, hitvallásokon keresztül. Természetesen a roma alkotók a beszélgetéseken nem roma partnerekkel, hasonló vagy épp eltérő felfogású művészekkel ültek egy asztalnál, így lehetővé vált annak a viszonyrendszernek a megmutatása is, amely a kulturális életben zajló emancipációs törekvéseknek intézményes hátteret vagy társalkotói szerepeket teremt.

Ezek a közös elemzések azonban – ritkábban a filmklubban, inkább informális beszélgetésekben – felszínre hoztak bizonyos antagonisztikus ellentéteket a koncepcióban és annak megvalósításában. Az elkötelezett tudomány és a kulturális ellenállás a felfogásunkban azt jelenti, hogy az egyetemi oktatás részeként, tanári irányítással, elméletben (média-, és filmelemzésben, kultúrakutatásban) képzett hallgatók bevonásával kialakítunk egy kulturális teret, ahol az eltérő korú, szakmai hátterű nézőkkel és a meghívott vendégekkel együtt igyekszünk kérdéseket megfogalmazni a romákkal kapcsolatos, a minket körülvevő társadalmi, kulturális környezetről. A nyelv, amit használunk, kerüli a médiában, közbeszédben, projektleírásokban használt elkoptatott, közhelyes fogalmakat, új értelmezési keretbe helyez jelenségeket, az elbeszélt személyes *történeteken* keresztül más érzelmi viszonyt alakít ki velük szemben. A probléma akkor és ott képződik, hogy az adott művészek nem az általuk kialakított kontextusban szólalnak meg, az innovatív művészi törekvések a „homályos romakép" kategóriával nem tudnak kitörni abból az etnikai gettóból, amelynek falait alkotásaik épphogy aláássák. Lehetséges, hogy a romákkal (is) kapcsolatos társadalmi problémák, feszültségek kritikai megközelítését végző, az adott művészeti ág formanyelvét radikálisan megújító eszközökkel élő alkotásoknak épp azok az értékei nem válnak nyilvánvalóvá, amelyek alapján a kanonizálódásra számot tarthatnának, ám a magyarországi intézményi, hatalmi politikák ezt távolról sem teszik lehetővé.

Mindent összevéve, ezek az ellentmondások ahhoz a felismeréshez vezettek, hogy a műhelymunka – minden jó szándékú (sic!) erőfeszítés ellenére – újrateremti azokat a hegemón reprezentációpolitikákat, amelyek felszámolására törekszik.

Metszéspontok

Az ellentét feloldására újabb kísérletet tettünk, amely még ugyanebben az évben, a PATTERNS Lectures kurzusfejlesztő projekt folytatásának átalakításával (az Erste Stiftung és a World University of Austria rugalmasságának köszönhetően) vált lehetségessé. [34] A műhelyben képződő

munkakapcsolatok egyik fontos eredménye lett egy hárompillérű eseménysorozat terve, amelyet Raatzsch J. André képzőművésszel, Müllner András támogató közreműködésével dolgoztunk ki, nagyban támaszkodva a Tranzit.hu kortárs művészeti központtal és a Roma Parlamenttel kialakult partnerségre. A *Metszéspontok I-III*. eseménysorozat koncepcióját a Tranzit.hu által közölt kiadványban a következőképpen foglaltam össze:

A *Metszéspontok I-III*. a PATTERNS Lectures (Erste Stiftung/World University of Austria) kurzusfejlesztési projekt (ELTE Média és Kommunikáció Tanszék) lezárásaként jött létre. Az eseménysorozat átmenetileg feloldotta azokat az elkötelezett tudomány művelésében rejlő ellentmondásokat, amelyek a romaképelemző műhelyben korábban felszínre kerültek.

A *Metszéspontok I. – Kitágított terek – Fél évszázad cigánykodás és parasztkodás* c. kiterjesztett mozielőadás a Független Színház alkotóinak felfogásában a Roma Parlamentben teremtette meg az azt követő szimpóziumhoz elengedhetetlen összefüggésrendszert a Balázs Béla Stúdió filmjeinek „újraírásával" (Raatzsch André). (…)

A *Metszéspontok II. – Stratégiák 1957-2014* c. szimpózium célja többek között az volt, hogy közös gondolkodásra hívjon olyan roma értelmiségieket, akik meghatározó szerepet töltöttek, töltenek be az elvárt és elengedhetetlen intézményesülésben. Az egymásnak és a szakmai közönségnek szóló előadásokban a vendégek a különböző korszakokról felvázolt irányelveket, személyes szándékaikat performatív elemekkel kiegészítve, színesen, ám mégis rendszerező jelleggel ismertették. A kulturális ellenállást, stratégiai alkalmazkodást képviselő értelmiségiek történetei vagy elméleti megalapozottságú elemzései lehetőséget adtak a mai akut társadalmi helyzetnek az új megvilágításokból történő vizsgálatára.

Az eseménysorozat semmilyen értelemben nem törekedett a felvetett kérdések tudományos igényű megválaszolására. Egy folyamat részeként értékelhető: eredményei és azok (akár tudományos, akár művészi, akár társadalmi) felhasználhatóságának esélyei a szereplőkön, a szűkebb és tágabb környezet hozzáállásán múlnak.

A folyamat elindításaként, még mielőtt az eredmények láthatóvá váltak volna, a Sostar csoport *{roma} Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* (*Metszéspontok III*.) kiállításának megnyitóján mozgásba is hozta a tranzit.hu terét. A Raatzsch André kurátori koncepciója mentén megvalósuló klasszikus értelemben avantgárd szellemiségű, politikai művészeti akció által keltett zavar elengedhetetlenül hozzátartozik a megkezdett munka folytatásához. [35]

Kitágított terek – Fél évszázad cigánykodás és parasztkodás. Filmek, korrajzok, szabad gondolkodás. Metszéspontok I. [36]

A filmrészlet-összeállítás a 2014. január 10-én tartandó szimpózium előadásaihoz idézte meg azt a társadalomtörténeti hátteret, amelyben a későbbi szimpóziumelőadók kulturális irányelveiket kigondolták. [37] Az alkotók azonban nem rekonstrukciókat készítettek: a BBS-filmek részleteit

jelenetekbe illesztették, mintha azok szinkron idejű eseményeket rögzítenének. Ezeket egy összefüggő, az „etnobiznisz" narratívájába illeszkedő történet részeiként mutatták be, amelynek feldolgozásába időről-időre bevonták a közönséget is. Ezáltal az előadás a filmek narratív, a mozi szociokulturális terének kitágításával a néző befogadási folyamatába avatkozott be: a „visszakérdezés" performatív aktusával létrehozott egy reflexív pozíciót. Továbbá számos kérdést tett fel a korszak napjainkba is átívelő, „cigánykérdésként" tematizált, kulturális és/vagy társadalmi okokra visszavezetett problémaköréről.

Az előadás egyik fontos kérdése az volt, hogyan képes a mindenkori hatalom az ideológia leple alatt több/kevesebb sikerrel elfedni az elnyomó politikákat, elfojtani vagy eltorzítani a magyarországi cigányság önszerveződési törekvéseit. Az utolsó – Független Színházas kortárs produkció – kivételével a Balázs Béla Stúdióban készült filmek egyén és intézmény viszonyát, a Kádár-korszak közművelődésre, a közízlés formálására irányuló törekvéseit jelenítették meg, valamint összetett képet adtak a szegénységgel kapcsolatos reprezentációs politikák egyének és intézmények által meghatározott szabályrendszeréről.

A Független Színház művészeinek [38] előadása kétféle tekintetben is *regiszterváltás*t eredményezett a romaképelemző munkafolyamatban. A többnyire jól vagy kevésbé ismert filmrészletek feldolgozását a politikai művészet eszközeire, a társadalmi színház radikális formanyelvére alapozva egy sokkal erőteljesebb intellektuális nézői aktivitássá, reflexív látásmóddá formálta. [39] Másfelől, az alkotók munkamódszerének következtében, a filmrészletek között, a mába helyezett jelenetekben előadott helyzetek olyan tapasztalatok közvetítését tették lehetővé, amelyek a fentebb tárgyalt tudásforrásokból származnak. A magyarországi kisebbségi létnek a bugyrait, a hatalmi politikáknak való kiszolgáltatottságot és azok kényszerű vagy tevékeny kiszolgálását megformáló karakterek a mindenkori szereplők képviselte emberi, szakmai hiányosságok és értékek mentén különösen éles megvilágításba kerültek. Kerényi Máté kritikájának rendkívül találó címe többszörösen metaforikus értelmet nyer, hiszen az előadás címével való nyelvjátékot is tartalmazó „parasztvakítás, cigányvakítás" nemcsak politikailag hanem „poétikailag" is működik. A népbutító politikákat támogató reprezentációk szubverzív ideológiakritikai leleplezése olyan radikális formanyelvi eszközökkel történik, amelyben a dramaturgiának, a tér-idő játéknak egyaránt fontos szerep jut.

A szimbolikus antropológia fontos fogalmának, a liminalitásnak [40] a filmes befogadói helyzetre való kiterjesztésére egy korábbi írásomban tettem kísérletet. [41] A színházelméletben a fogalom használatának nagy hagyománya van. Ami számomra rendkívül értékessé teszi ezt az értelmezési keretet, hogy a politikus színház nézői szerep(váltásáról) írottak különösen jól alkalmazhatók a Roma Parlamentben bemutatott „kiterjesztett mozielőadás" (és más Független Színház-produkciók) elemzésénél. Kiss Gabriella színháztörténész a színház politikusságáról szóló tanulmányában történeti visszatekintésben vizsgálja a néző „mozgósítására" használt formai eszközök változását. Állítása szerint „az európai színháztörténet politikusként kanonizálódott korszakait, társulatait, színházelméleteit, formakánonjait a színházi határátlépés speciáliseseteinek" tekinthetjük (Kiss 2007: 62)

> Ebben a színháztörténeti diskurzusban ugyanis a *mise-en-scène* olyan kulturális performanszként, mi több: az *átmenet* olyan *rítusa*ként (van Gennep) definiálódik, amely a nézői identitás explicit megváltoztatására törekszik. (…) A színház politikusságának szempontjából természetesen az a „küszöb- vagy transzformáció-fázis" válik fontossá, amelyben „a transzformálandó személy(ek) egy minden lehetséges tartomány közé eső állapotba kerülnek, amely teljesen új, részben megrázó tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé a számukra". Vagyis a határátlépés fogalma a nézői aktivitásnak pontosan az(oka)t a nem-szemiotizáható eseményeit építi be az előadáselemzés vizsgálati horizontjába, amelyeket egyfelől a társadalmi energia fokozott sűrűségben történő áramlása jellemez, másfelől az új és stabil státuszra épülő betagozódás fázisa követ. Ily módon ez a horizont a *mise en scène* azon átváltozást eredményező (performatív) hatásának az elemzésére irányítja a figyelmet, amely létrehozza azt a szituációt, amelyben – a kitapasztalt performatív aktusok megismétlődésének eredményeként – stabilizálódhat egy már szemantikai jegyekkel is bíró, rögzíthető új identitás: megvalósulhat a (politikai) cselekvés célja. (…)
>
> (…) a határátlépés „sikere" mindig abban a csak (hatás)történetileg megragadható kontextusban írható le és érthető meg, amelyben a *mise en scène* át tudja a nézőt léptetni a nézés határain. (Kiss 2007: 63-64.)

Miképp értelmezhető ez az összetett határátlépés a Független Színház produkciói esetében? [42] A Roma Parlament kultikus-panoptikus [43] terében néhány kortanú jelenlétében (Gulyás János, Choli Daróczi József, Zsigó Jenő) megrendezett előadás során, a Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* című filmjének híres téglagyári közös udvar jelenete [44] után beiktatott szünetben a nézők elhagyták az előadótermet, az előtérben, a körfolyosón beszélgettek. Ezután a vetítés a film következő jelenetével folytatódott, amelyet Schifferék a Rákospalotai Cigányklubban forgattak. Az utólag történelmi jelentőségűvé nőtt esemény a roma önszerveződés csírájának tekinthető; résztvevői (Daróczi Ágnes, Bársony János, Choli Daróczi József, Lojkó Lakatos József és Péli Tamás) közül mindannyian kisebb-nagyobb mértékben meghatározták az elkövetkező évek, a rendszerváltás utáni időszak kulturális, közéleti eseményeit. (Az más kérdés, hogy Cséplő Györggyel való

beszélgetésüket a filmalkotók milyen értelmezési keretbe helyezték, ám ennek elemzése most nem célom.)

Az előtérben kialakított játéktér részévé vált a vetített kép, ám oly módon, hogy az azt körülvevő tér kialakításában, berendezésében természetszerűleg szinte folytatódott a cigányklub kulturális tere. A benne elhelyezkedő nézők a kialakított dramaturgia szerint részesévé váltak a jelenetnek: a szereplők a cigánypárt megalakításában vállalt szerepükről vitatkoztak, az Aktivista Boros Tamás aláírásokat gyűjtött. Úgy gondolom, a performansz megformálása minden tekintetben teljesítette a fent leírt határátlépés kritériumait, azzal a rendkívül fontos kiegészítő motívummal, hogy ahhoz egy lényegi emlékezetpolitikai elem is társult. A filmjelenetben megjelenített múlt feldolgozásának oly módon váltunk részesévé, hogy arra rávetült a saját múltbeli élményanyagunk (amelyhez a korábbi filmrészletekhez fűzött performatív reflexiók szolgáltak számos fontos adalékkal), a jelenbeli szerepünk és felelősségünk (pár hónappal a választások előtt, a pártok – közöttük a Magyarországi Cigánypárt – kampányának elején) és a jövőről alkotott felfogásunk átalakulásának folyamata. [45] A közös felelősség az előadás további jeleneteiben még nagyobb hangsúlyt kapott: a karaktereket a saját nevükön megformáló színészek alakításaiban a jelen társadalmi, közéleti problémáinak esszenciájával szembesült a néző.



Kitágított terek. Fél évszázad cigánykodás és parasztkodás című előadás. A képen Balogh Rodrigó, Boros Tamás, Illés Márton és Szegedi Tamás Fotó: Kodolányi Sebestyén



Kitágított terek. Fél évszázad cigánykodás és parasztkodás című

előadás. A képen Boros Tamás, Szegedi Tamás, Illés Márton. Fotó: Kodolányi Sebestyén

Ezen a ponton érdemes még egy elméleti kitérőt tennünk a *hitelesség* vizsgálatával egy olyan – még meglehetősen kidolgozatlan – fogalmi kerettel, amely a későbbiekben, épp a *láthatóság* teóriáinak kérdésfelvetéseire támaszkodhat.

Mike Sell revelatív elemzésében az avantgárd és a romák közötti kultúrtörténeti kapcsolódásokról, a bohémizmusnak a művészettörténetbenés -elméletben betöltöttszerepéről, Mary Gluck kultúrtörténész gondolatai nyomán a *láthatósági politikák* kialakulásáról beszél. (Sell 2013: 243) A *teátralizált hitelesség* az esszenciális tulajdonsága azoknak a művészcsoportoknak, akik a 19. század közepén szélsőséges öltözékükben és viselkedésükkel egyszerre váltották ki a polgárság irigykedő csodálatát és riadt megütközését. A társadalmi helyzet és az esztétikai minőségek összekapcsolásával képesek vagyunk „a [bohém] figura történeti jellegzetességének és konkrétságának helyreállítására". (Sell 2013: 246) A romák esetében azonban meglehetősen bizarr helyzettel állunk szemben, Sell Alaina Lemon antropológust idézi, aki az orosz kultúra cigány toposzairól és a Moszkvai Roma Színházról írt elemzéseiben a következőképpen határozza meg a hitelességet:

> Annak, hogy miért is ütközik nehézségekbe a roma származású előadóknak egy produkcióban a hitelesség megítélése, a mindezidáig domináns költői képek megkérdőjelezése, az egyik oka, hogy a hitelesség elérése sokkal problematikusabb számukra, mint más, nem-etnikai színházak esetében. A közönség és a színészek általában „alapvető konceptuális különbséget" tesznek a fiktív „színpadi szerep" és a valóságos „színpadra lépő színész" között. De ez a szerep-megkülönböztetés nem vonatkozik az Oroszországban játszó roma előadókra – a romáknak romaként kell előadniuk magukat. (Lemon 1996: 489) [46]

Érvényes kérdés-e annak elemzése, hogy a Független Színház előadásában a származástudat, az etnikai hovatartozás roma és nem roma alkotók részéről milyen intenciók alapján dramatizálódott? A teátralizált hitelesség fogalmának bevezetése segítségünkre lehet ennek eldöntésében. A roma gyerekek művészeti oktatásával foglalkozó kulturális menedzsert Balogh Rodrigó színész, rendező és a társadalmi vállalkozót Szegedi Tamás színész, a társulat roma tagjai, a kormányképviselőt Illés Márton dramaturg és az aktivistát Boros Tamás színész (a nem roma tagok) saját nevükön alakították. Saját élményanyagot dolgoztak fel, direkt módon eljátszották a körülvevő társadalmi valóság anomáliáit. Ily módon a dokumentumalapú fikció „színpadi szerepei" és a valóságos „fellépő színészek" közötti szemantikai különbségek elmosódtak. Nos, ez olyan bizarr szubverziót eredményez, amelyre ritkán találunk példát előadóművészetekben.

Arthur C. Danto *Mozgó képek* című esszéjében, amelyet a nyolcvanas években írt, a képzőművészet, színház, valamint a fotó és a film mediális különbségeit boncolgatja (Danto 1997). Fogalomhasználatában kerüli a költői eszközök bevett elnevezéseit, helyettük a múltbéli

művészeti iskolák avítt kifejezéseit, a modellt, a motívumot és a témát eleveníti fel. [47]

Az előadás szereplői olyan helyzeteket jelenítenek meg, amelyekben a hatalmi viszonyok és azokhoz való stratégiai alkalmazkodások váltak láthatóvá. Ily módon a „cigánykodó, parasztkodó" mentalitás megnyilvánulásaiban *önmaguk modelljeiként* nézhettük őket. A lehetséges világok közötti átjárások lehetővé tették, hogy a saját néven előadott történetekben *motívum*okként szerepeljenek. Mivel pedig a „cigánykodás, parasztkodás" címet viselő alkotásban a *téma* épp azoknak a hatalmi viszonyoknak a működési mechanizmusa, amelyeknek mi mindannyian (cigányok és nem cigányok) évtizedek óta passzív vagy aktív áldozataivá válunk, a színészek önmaguk témáivá váltak. (Annak a vizsgálata, miképp lépett kapcsolatba ez a színházi formanyelv a felhasznált filmrészletekkel, egy hosszabb elemzés témája lehetne, amely a hetvenes évek filmnyelvében dokumentum és fikció viszonyának, arányának, „sors és szerep" megformálásának [48] újraértelmezésére épülne.)

A Független Színház politikai művészete lehetővé teszi azokat a határátlépéseket, amelyek során származásunk és szerepeink tudatára ébredhetünk: a Roma Parlament előterében zajló performansz egy olyan kulturális gyakorlatnak is felfogható, amely a nem roma többséget jó értelemben kényszeríti perspektívaváltásra. Az a fajta kettős látás és fordítás, amely a látható kisebbségben élők (Zsigó Jenő) számára nem lehetőség, hanem szükség és adottság, átruházódik a hegemón pozíciókat betöltőkre. A romareprezentáció egyik kulcskérdése ugyanis ebben rejlik: az elmúlt évtizedek képuralmú kultúrájának fogyasztóiként egyre kevésbé tudunk rendet teremteni a fenti viszonyok között. A késő-modern médiakörnyezetben a *modell-motívum-téma* kapcsolódására való rálátás képességének, annak a képtudatos vagy képkritikai szemléletmódnak a kialakítása lenne feladatunk, amely lehetővé tenné, hogy megkülönböztessünk „sorsokat és szerepeket". Úgy gondolom, csak a társadalmi, politikai művészeti formanyelv regiszterei segíthetnek ehhez minket, befogadókat, miközben, ez a szemléletváltás a romák megismerését/elismerését alakító politikák alakulására is hatással lehet.



Kitágított terek. Fél évszázad cigánykodás és parasztkodás című előadás. A képen Boros Tamás és a nézők. Fotó: Kodolányi Sebestyén

Stratégiák 1957-2014. Metszéspontok II. [49]

A viszonyrendszer további értelmezéséhez történeti perspektívát kínált az a szimpózium, amely 2014. január 10-én került megrendezésre a Tranzit.hu nyitott irodájában. Az esemény szervezése a következő koncepcióra épült:

Stratégiák 1957-2014 kulturális programok, irányelvek kidolgozására, intézmények létrehozására roma értelmiségiek kezdeményezésére

A szimpózium célja, hogy közös gondolkodásra hívjon olyan roma értelmiségieket, akik meghatározó szerepet töltöttek, töltenek be a magyarországi romák jogainak gyakorlásához elvárt és elengedhetetlen intézményesülésben. Az előadások kronológiai rendben egymást követő időszakokat mutatnak be, ám célunk nem a korszakolás, hanem az egyes kezdeményezések és azokat körülvevő intézménypolitikák megidézése. Lényegi törekvésünk annak a kérdéskörnek a vizsgálata, hogy a különféle hatalmi politikák – a felszabadulás utáni időszaktól kezdve napjainkig – hogyan, milyen fogalmi keret kialakításával, milyen irányelvek mentén dolgozták ki a cigányság önszerveződése elleni vagy melletti törekvéseiket: hol és mikor használták fel eszközül az elnyomó politikák érvényesítéséhez a kulturális alapon való nemzetiséggé váláshoz és a szociális alapon való támogatandó társadalmi csoportléthez szükséges feltételek megadását/megtagadását? Milyen stratégiákat tudtak kidolgozni az előadók és munkatársaik, hogy leküzdjék az épp aktuális korlátokat, miképp tudták formálni, bővíteni mozgásterüket, milyen személyes ambíciók, motivációk által vezéreltetve voltak képesek haladni?

Mi jellemezte, jellemzi a helyet, ahol törekvéseiket formálták, az intézményesülést megálmodhatták, elkezdhették? Milyen kritériumok vagy épp kényszerek határozták meg annak folyamatát? Hogyan illeszkedik az be a korszak intézményrendszerébe (más nemzetiségek által fenntartott vagy a többségi intézmények rendszerébe)?

Ahogyan azt az események dokumentációjában leszögeztük, a szimpózium nem törekedett a kérdések tudományos igényű megválaszolására. Nagyobb hangsúlyt fektettünk a közös gondolkodásra, amelynek lehetőségével az előadók (Sághy Erna történész, tanár, újságíró, László Mária szellemi hagyatékának feldolgozója, Choli Daróczi József író, költő, műfordító, pedagógus,Daróczi Ágnes kutató, kulturális menedzser, civil jogi aktivista, Zsigó Jenő szociológus, civil jogi aktivista, zenész, Junghaus Tímea művészettörténész, kurátor és Raatzsch J. André képzőművész, kurátor) Müllner András moderálásával, a hallgatósággal közösen éltek is. Jelen írásban nem célom a szimpózium eredményeinek összefoglalása, elemzése. A fenti gondolatmenet folytatásaként Choli Daróczi József előadását, egy részletének kiemelését tartom fontosnak. A roma értelmiségieknek az intézményesülésben betöltött szerepe nem vizsgálható a társadalmi kontextus ismerete nélkül. Azok a történetek azonban, amelyeket az előadók megosztottak a hallgatókkal, sok esetben egészen új megvilágításba helyezték az adott korszakról alkotott fogalmainkat. A roma magyar identitás alakulása az önként kezdeményezett vagy

kényszerített szerepvállalások kontextusában, a többszörös értelemben képviselt *kulturális ellenállás* – bár anekdotáknak tűnő történetekben beszélődtek el – jóval túlmutattak a személyes életútban betöltött szerepüknél. [50] Miközben hallgattuk az elbeszéléseket, a fenti „kettős látás" lehetővé tette, hogy az előadókban meglássuk a roma értelmiség konstrukciója és esszenciája mögött az élő embert, a kettő viszonyrendszerét. Ha a fenti fogalmakkal próbáljuk leírni a *teátralizált hitelesség*et sem nélkülöző előadásokat, a nézők számára kialakult „egy lehetséges világ", amelyben a roma értelmiségi a Kádár-kori „tiltott, tűrt, támogatott" kulturális gyakorlatokat űző értelmiségi szerepet *modell*ezte, miközben *látni engedte* romaságának *motívum*ait, mert az előadás *téma*ja és módja saját identitásának megéléséből táplálkozott.



Stratégiák 1957-2014 című szimpózium. A képen Müllner András és Choli Daróczi József Fotó: Tulisz Hajnalka

Nem véletlen, hogy az egyik legfontosabb kérdést a költői pályakezdésről (nyilvánvalóan a válasz ismeretében) Daróczi Ágnes tette fel. [51] A gimnáziumi élményt Choli a felnőtté (férfivá) válás, az érettségi időszakának sorsfordulójához, mindenki számára ismerős tapasztalatokhoz kötötte, ahhoz az időszakhoz, amikor énazonosságunk formálódásában a kortársaknak óriási szerepe van. A történet lényegi mozzanata, a padban rejtegetett fordításnak, József Attila *Mama* című verse romani nyelvű átültetésének felfedése, a lányosztálytársak előtti szégyenteljes szavalás a cigány anyanyelven, majd költőként való megdicsőülés, a faliújságon közzétett, majd mentor magyar tanár, Bella Béla segítségével közölt *Nagyvilág* publikáció, magába sűrítette a származástudat kifelé való megmutatkozásának legfontosabb mozzanatait. A két nyelven szavalt verssorok: „Költő vagyok – mit érdekelne/ engem a költészet maga?/ Nem volna szép, ha égre kelne az éji folyó csillaga." feloldották azt az ambivalenciát, amelyet a „romakérdés" elkoptatott politikai fogalmaiban megragadtak aligha képesek értelmezni, s amely metaforikusan a külső/belső szemszög, a romákról alkotott tudás élménytávoliságának problémájához köthető. [52]

{roma} Szerz?dés az etnikai hovatartozás eladásáról. Metszéspontok III.

A szimpózium lezárulása után került sor a Sostar csoport [53] kiállításának megnyitójára a

Tranzit.hu kiállítóterében. Raatzsch André kurátori beszámolójában így foglalta össze a koncepció lényegét:

> A *{roma} The contract to sell the ethnicity* esemény és kiállítás már címében is a tudatos ellentmondásra épít, hogy zavart okozzon az elfogadott kritikai szemléletmódban. A Sostar csoport célként annak a tudathasadásos állapotnak a megváltoztatását, visszautasítását és újragondolását nevezi meg, amely többek között a csoport tagjait is etnicizáló és moralizáló szerepvállalásra kényszeríti. További célok a művészeti szcéna működésének kritikai megközelítése, a szemléletmódbeli változás előidézése, továbbá utalás arra a hiányzó terminusra, amely újraértelmezheti a kánonban egyelőre etnikai kategóriaként szereplő roma művészetet. Ezt a változást előrevetítve, a jövőben a Sostar csoport roma származású írói és művészei a magyar kortárs művészeti és irodalmi kánon részeként határozzák meg önmagukat, szabadon felvállalva európai szellemiségüket, cigányságukat és magyarságukat. A *{roma} The contract to sell the ethnicity* nem egy klasszikus értelemben vett kiállítás: sokkal inkább performatív művészeti esemény, amelynek nem műtárgybemutató vagy vitrin-installáció és nem is a roma művészeti aktivizmus további szeletének a reprezentációja vagy politikai demonstráció volt a célja. A kiállításnak helyszínt biztosító tranzit.hu nyitott irodája a szerződéskötés idejére a közvetítő szerepét öltötte magára, nyitott és szabadon alakítható térként az új kapcsolatok létesítését és a kritikus gondolkodású nyilvánosság (közönség) megteremtését tűzte ki célul. Ennek lehettünk tanúi a megnyitón, és láthatjuk konkrét megvalósulásának ígéreteit az aláírt szerződéseken. [54]

A kiállítás rendkívül gazdag, számos értelmezési lehetőséget megnyitó anyagának elemzése nem célom jelen írásban. Két olyan elemére teszek röviden utalást, amely az írásomban korábban felvetett kérdéseket tovább árnyalhatja. Az egyik az események társszervezője, a kiállítás kurátora és fontos kiállító művésze, Raatzsch André [55] munkája a belépő utáni térben volt látható. A képen az anyai ágú rokonok, a beás családtagok körében ülő művész az alakokkal azonos nagyságú feliratot helyezett el, amely a Nagy Kriszta Tereskova *Kortárs festőművész vagyok* című Lövölde téren elhelyezett óriásplakátjának parafrázisa. A festőnő fehérnemű reklámokon látható modellként való megjelenése egy köztéri műalkotáson és a roma származást áruba bocsátó képzőművész privátfotószerű képének kapcsolata asszociációk sorát nyitja meg.



{roma} Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról című kiállítás. Raatzsch Jenő André: I am a Contemporary Artist, 2014, fotó: Nino Nihad Pusija | műtárgyfotó: Tulisz Hajnalka

Számomra a legfontosabb jelentésmező a dantói fogalmak mentén alakítható ki. Képzeljünk el egy lehetséges kiállítást, amelynek egyik fotóján Raatzsch André kortárs képzőművész a roma művészértelmiség tagjaként családja körében látható. Ebben az értelmezési keretben modellezi az említett csoportot, a kép témája az első generációs értelmiségiek emancipálódó tagja, megközelítése etnográfiai. Roma származása motívumnak tekinthető: a vakolatlan házfal, a szereplők előtt fekvő kiskutya a szociofotók ismert indexikus „kellékei". Ugyanez a kép a fenti kiállítás teremtette kontextusban, a Tereskova-parafrázissal magába zárja ezt a lehetséges világot, oly módon, hogy zavart kelt annak befogadásában. A művészt, aki történetesen roma származású, kiszabadítja az etnikai árutermelés termékként való forgalmazásából. A kép témája nem a kortárs művész etnikai származása, hanem annak *láthatóság*a, az a viszonyrendszer, amelyben az működni kénytelen, azok a reprezentációs politikák, amelyek ezt meghatározzák.

A kiállítás radikális intézménykritikát gyakorolt: a hegemón térben való kényszerű játékszabályokról fogalmazott meg kérdéseket. A változáshoz konstruktív javaslattételre hívta az arra felkért vagy spontán csatlakozó intézmények képviselőit: a szerződéskötés performatív aktusával szentesíteni kívánta a „zavarkeltés" nyomán elkezdődő lehetséges folyamatokat. [56]

A Romakép Műhely szerződése a Sostar Csoport egyik tagjával, Kállai Henrikkel köttetett [57], legfontosabb eleme az „elkötelezett tudomány" gyakorlati alkalmazásának újragondolása. A fentebb elemzett kérdések megvilágítják a lehetséges buktatókat, csapdákat: a romaképek vizsgálata könnyen vezethet kisajátításhoz. A megfelelő „kontrollt" ennek kivédéséhez a reflexivitás, ám ami ugyanilyen fontos, roma művészekkel, tudósokkal folytatott állandó párbeszéd, a kritikai visszacsatolás biztosíthatja. A {Rom><Gipsy><Cigány} jelzők megvásárlása a szerződés szövege szerint többek között a következő feltételhez kötődött: „A Romakép Műhely nyílt szellemű marad és ennek megítélését a résztvevőkre bízza, és elvárja, hogy kritikus észrevételeikkel folyamatosan alakítsák a műhely munkáját." Ez azonban egy olyan állandó együttműködést, kritikai platform létrehozását jelenti, amely az érintettek részéről külön

erőfeszítést igényel, egy hosszabb érési folyamat részeként képzelhető el.



Szerződéskötés a {roma} Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról című kiállítás megnyitóján a Tranzit.hu nyitott irodájában. (Balról jobbra) Kerényi Máté, Pócsik Andrea, Juhász Anna, Müllner András, Sándor Emese. Fotó: Tulisz Hajnalka

Annál is inkább, mert ha mindezen kezdeményezések egy többségi intézmény, pl. a Romakép Műhely részéről történnek, a kontextust, és egyben az értelmezési keretet – abban az esetben is, ha a kritikai megközelítés, az elkötelezettség maradéktalanul érvényesül – a nem romák alakítják. Úgy vélem, az intézményesülés rendszerváltás utáni anomáliái részben visszavezethetők arra a súlyos mulasztásra, amely a roma és nem roma értelmiséget egyaránt terheli: a viszonyrendszer folyamatos felülvizsgálatának elkerülésére. [58]

Másik – posztMásik. *Határátlépések*

A történeti áttekintést a 2014-es filmklub koncepciójának elemzésével zárom. Egyben kísérletet teszek az eddigiek összefoglalására: a bemutatott oktatási, kutatási munka vizsgálatánál használt fogalmak rendszerezésére.

Az oktatási struktúra a 2011-es évhez hasonlóan úgy alakult, hogy az ELTE Média Tanszéken Müllner András által meghirdetett és vezetett elméleti kurzusok tematikailag kapcsolódjanak a filmklub programjához. A hallgatók csoportokban vállalták az egyes programelem utáni beszélgetés moderálását. A felkészülés önállóan, az órákon kívüli konzultációkon kapott útmutatással történt. A program összeállítását Müllner Andrással közösen végeztük. (Az egyik műhelytag a félévzáró közös értékelésen „játékos akadálynak” nevezte azt a tényezőt, hogy a hallgatóknak egy kész programhoz tartozó beszélgetésre kell felkészülniük.)

A *Határátlépések* címmel jeleztük, hogy műfaji, formanyelvi és földrajzi értelemben is tágítjuk korlátainkat. Bemutattunk több dokumentarista megközelítésű nagyjátékfilmet, míg korábban szinte kizárólag dokumentumfilmeket vetítettünk. Foglalkoztunk populáris médiatartalmakkal, a

valóságshowk készítésének hátterével, népszerűségük lehetséges okaival. Több olyan kísérletinek mondható alkotás is szerepelt a programban, amely az alkalmazott formanyelvi megoldásokkal fikció és dokumentum határmezsgyéjén mozog. Földrajzi értelemben is átléptünk határokat: romániai migráns romákról szóló, macedóniai helyszínen játszódó történeteket láthattunk. Bizonyos programokon eltávolodtunk a roma tematikától: a perifériku s léthelyzet, a hatalmi relációk egyetemes kérdéseit feszegető alkotásokban azonban könnyen ráismerhettünk a romafilmekben felvetett problémákra, a hasonlóságok és különbözőségek mentén új összefüggéseket láthattunk meg.

A program feldolgozásában markánsan kirajzolódott az a törekvés, amely a filmklub működését mindvégig meghatározta. Az elemzésekben a kulturális értelmezés legalább olyan hangsúlyos volt, mint a filmes formanyelvi megközelítés. A korábbiakhoz hasonlóan a vendégek kiválasztásával törekedtünk egyfajta (szakmai) egyensúlyi helyzet megteremtésére, amellyel ezek a szempontok érvényesülhetnek.

Példaként nézzük újra a nyitóelőadást és a hozzá kapcsolódó beszélgetést.

> Félrement road-movie
>
> Szomjas György: *Tündérszép leány* (1969)
> Erdély Miklós: *Álommásolatok* (részlet) (1977)
> Lidija Mirković: *Dialog with Carmen* (2010)
> Sugár János: *Omara* (2010)
>
> Hogyan beszélnek fiatal fiúk egy fiatal lányról? Mit tudnak mondani arról, hogy mit akarnak tőle? A Romakép Műhely 2014-es tavaszi első programjában Szomjas György *Tündérszép lány* című filmjét vetítjük. A Szomjas road-movie más filmekbe, filmrészletekbe fut, hogy a kérdéseire választ találjon. Erdély Miklós *Álommásolatok* című filmjének részletében egy nő próbálja meg felidézni férfiakkal teli álmát. Mit tesz vele az apja és mit tesznek vele a férfiak, miért nem hagyják őt szóhoz jutni, még álmában sem? A válaszhoz tovább kell lépnünk Lidija Mirković *Beszélgetés Carmen*nel című egyperces filmjéhez, a benne szereplő kitakart arcokhoz. Ha az arcok képek takarásában vannak, akkor a képeket kell szóra bírnunk. És akinek a képei a legtöbbet beszélnek, vagyis mondják a magukét, az Omara. Omara képe megmondja? Sugár János *Omara*-filmje (vagy Omara Sugár-filmje?) zárja a vetítést, és adja át a helyet a beszélgetésnek.
>
> Vendégek:
> Kodolányi Sebestyén filmrendező
> Nótár Ilona újságíró

Az összeállítás (Müllner András koncepciója alapján) olyan filmekből, részletekből állt tehát, amelyek úgy vélem, a Trinh T. Minh-ha-i „megközelítőleges beszédmódban” fogalmazták újra a (roma) nőképről, annak kisajátításáról szóló kérdéseket. Az 1969-es Szomjas-kísérlet fikció és

dokumentum határán egyensúlyozik, szembehelyezkedik a korszakot jellemző szociológiai megközelítésekkel. A magyar „beat-nemzedék" kultikus tagjaival (Baksa Soós János, Földes László Hobo és Ferenczi Gábor) játszatja el egy fiatal roma lány Budapestre szöktetését, a kamasz fiúk (ál)lázadását, a szabadságvággyal egybefonódó otromba kapcsolatteremtési kísérleteit. A fikciós betétek közé illesztett interjúkban a szereplők értelmezik *szerep*eiket és a lány cigány*sors*át. A film különösen azért érdekes, mert a hibái rendkívül tanulságosak: bizonyos értelemben reflektorfénybe állítják az egzotikus Másság konstruálásának azokat a módozatait, amelyeket gyakran a roma kulturális sajátosságok iránt fogékony, társadalmi problémákra érzékeny szolidáris értelmiség reflektálatlanul alkalmaz. A roma nő(i test) pedig olyan felületté válik, amelyet a *mise en scène* teljesen kiszolgáltat ezeknek a (férfi)uralmi érdekeknek, cinkossá téve a nézőt, aki tekintetével követi engedelmesen a rendezői utasításokat. [59] A film után vetített részletek egészen eltérő eszközökkel folytatták az „érzékenyítést": az Erdély által sikeresen alkalmazott „határátlépés", amelyet az *Álommásolatok*-részlet épp hogy megidézett, kiigazította Szomjasék félrement próbálkozását, a Lidija Mirković által alkalmazott reprezentációkritika kortárs reflexiókkal kiegészítette, a Sugár János Oláh Mara festőnőről készített videofelvétele pedig „túlharsogta" azt.

A beszélgetés során Nótár Ilona újságíró, író, aki munkáiban sokat foglalkozik a roma női szerepekkel, azok előítéletes megközelítéseivel és Kodolányi Sebestyén filmrendező, a Balázs Béla Stúdió archívumának vezetője *valódi* párbeszédet folytattak a filmösszeállításról és a benne felmerülő kérdésekről. [60] A valódi jelzőt azért hangsúlyozom, mert Kodolányi válaszaiban és Nótár Ilonához intézett kérdéseiben számos ponton érintette a filmklub-koncepció lényegét: a film formanyelvi, történeti megközelítése mellett, (helyett) hangsúlyozta a kulturális értelmezés fontosságát és felértékelődését. Mindezt Nótár Ilona megjegyzései, saját munkájáról és szerepeiről alkotott felfogása olyan módon árnyalta, értelmezte át, hogy megfelelő kontextust teremtett hozzá. Az „élményközeliség" egyszerre jelentette a személyes tapasztalatokat és a többszörösen érzékeny (romaként, nőként) kialakított reprezentációkritikai álláspontot.

Szomjas filmje azonban nem csak a megközelítésben rejlő problémák miatt volt tanulságos. A kísérlet ugyanis a dantói fogalmakkal leírt kérdés lényegét érintette. A főszereplő „cigánylányt" miért nem volt képes a rendező cigány (vagy ha az évszámra gondolunk, inkább roma [61]) lánnyá változtatni? A forma ugyanis alkalmas lett volna arra a reflexív nyelvezetre, amely dokumentum és fikció egymásba játszásával kérdéseket fogalmaz meg az etnikai származás mibenlétéről és annak kisajátításáról. A fikciós történet témája lehetett volna a cigány mint *modell*, hiszen épp a közbeiktatott interjúk képezték volna azt az értelmezési keretet, amelyben láthatóvá válnak a roma toposzok alkalmazásának módozatai, anélkül, hogy *motívum*okként kezdjük el szemlélni azokat. A kocsmában a lányát felesért áruló részeg apa nem a mélyszegénység kényszerítő körülményeit jeleníti meg, hanem a népszínművek esetlen zsánerhőseként lép színre. A kalandvágyó, szabados erkölcsű lány sem egy determinált pályán mozgó áldozat, hanem egy carmeni karakterutánzat. Csakhogy ez a megközelítés akkor érvényesült volna, ha a *mise-en-scène* minden eszköze támogatja. A közbeiktatott interjúk *téma*ja lehetettvolnaaz etnikai identitás megélésének és az alanyait

körülvevő viszonyoknak az elemzése, ha az nem egy, a férfi szereplők által uralt mesterkélt kérdezz-felelek helyzetben valósul meg. Mindent összevéve, Szomjas elindult egy pályán, amely épp a modell/motívum/téma összefüggésit boncolgatta volna kiváló filmes, formanyelvi eszközökkel, vállalkozása azonban épp fordított hatást ért el. Filmje ugyanis – bár egészen más eszközökkel – hasonló kérdéseket tett fel Erdély Miklós jóval későbbi, *Verzió* című alkotásához, ám tagadhatatlanul nélkülözve a megvalósításhoz szükséges művészi érzékenységet, átgondoltságot (és legfőképp talán épp az „élményközeliséget"). [62]

Összegzésképpen megkísérlem a módszerünkben rejlő lehetőségek elemzésével újrafogalmazni, mit értek láthatóságon, hogyan képzelem el a romológiai interdiszciplináris tudástermelés lehetséges új (vagy valódi) tárgyaként meghatározni azt. A reprezentáció (beleértve *bármilyen*, a tudományos közegben, kulturális terekben, médiában alkalmazott *megjelenítés*t) szerepének a fontossága közhelyes evidencia. Komplex megközelítésében, úgy vélem, az antropológia és a kultúra kutatását, a képelméleteket célszerű ötvözni. Az antropológiai képértelmezés modelljének felvázolásában épp ezért olyan elméletekre, fogalmakra támaszkodom, amelyek lehetővé teszik ezt.

Ian Crawford vizuális antropológusnak nagy szerepe volt a – meglátásom szerint a nyolcvanas, kilencvenes évek egyik kulcsfontosságú, a képelméletekre is nagy hatással bíró tudományterületén – elmélet és gyakorlat formálásában. A társszerkesztőként összeállított, a vizuális antropológia egyik „bibliájának" tekinthető kötetben [63] megjelent tanulmányában az antropológiai tudás létrehozásának folyamatát elemezve létrehozott egy modellt, amelynek megkísérlem a kiterjesztését, kiegészítését a mi munkánkra vonatkoztatva. (Crawford 1992)

Állítása szerint a reprezentációnak meg kell különböztetnünk kétféle értelmezését: ha egyes számban használjuk, magát a folyamatot (tevékenységet) értjük alatta, többes számban pedig a létrehozott produktumokat. Ez utóbbiak – entitások, tudástermékek, kultúra – mindig elsőbbséget élveznek: az antropológiának, mint reprezentációs folyamatnak terméke a Másik. Ez a tudomány episztemológiai vagy metakommunikatív szintje. Az ontológiai vagy kommunikatív szinten azonban az antropológiai folyamat legalább két folyamat: a (terepmunkán) a saját kultúránktól való távolodást (*Othering*) és annak (lejegyzése során) a másik kultúrájához való közeledést (*Becoming*) jelenti. Az ontológiai szint tehát az antropológiai szubjektum és/vagy objektum hiányát vagy jelenlétét jelzi – más szóval a távolságot a szubjektum és az objektum között. [64] Ezeknek az alapfolyamatoknak az írott és a vizuális antropológiában eredményei, termékei az írott vagy filmi szövegek, amelyeket tágabban kontextusnak nevezünk. (Az írott és vizuális antropológia módszertani és episztemológiai különbségeivel a kötetben több tanulmány is foglalkozik.)

A romakép műhelyben folyó munkában – az antropológiai képértelmezés során – legalább három szint különíthető el. Az első, amelyről korábban sok szó esett, a politikai szint, a diszkurzív pozíció meghatározása. [65] Az ezzel járó reflexivitás – a szervezők részéről tudatos, a nézők részéről spontán – alkalmazása elengedhetetlen feltétele a munkának. Episztemológiai szinten a reprezentáció folyamata (a fenti példákkal talán sikerült alátámasztanom) a mi esetünkben azzal a

tevékenységgel helyettesítődik, hogy *láthatóvá tegyük* a megfigyelés tárgyait, ám oly módon, hogy megvizsgáljuk, miképp „takarják" el a megfigyelés alanyai azokat. Ugyanakkor ez a tevékenység visszafelé is kell, hogy irányuljon, amint arra a jelen számban megjelenő tanulmányok rámutatnak (Kóczé Angéla, Raatzsch André): a hatalmi tekintet leleplezése is fontos cél kell hogy legyen. A folyamat valódi produktuma a láthatóság, terméke a *posztMásik*. Ez egy olyan entitás, amely nem a megfigyelés során képződik, hanem egy interakcióban: a *Másik meghatározta kontextus* létrehozásával. [66]

Az antropológiai képértelmezés esetében az ontológiai szint legalább három folyamatot jelent: közeledést (*Becoming*): az adott program megtekintése során beleéléssel, azonosulással megteremtjük a jelenlét-illúziót; távolodást (*Othering*), amely során (szerencsés esetben) a megfelelő reflexív filmes eszközök nyomására tudatosítjuk a nézést, nézői pozíciót, elidegenedünk, és újra-közeledést (*Re-becoming*), amikor a beszélgetés során a vendégek segítségével közösen megteremtjük a kontextust, személyes tapasztalatok, történetek, egyéni gesztusok segítségével közelebb hozzuk a tapasztalatot. [67]

Mindezek fényében talán belátható, a filmklub erőteljes politikai funkciót kap – ahogyan azt Immanuel Wallerstein elképzelte (Wallerstein 1999: 199) – az egyetemi oktatás részeként, a kulturális ellenállás színterévé válik. A tevékenységének kiterjesztésével – mint a *Metszéspontok I-III.* programsorozat esetében –, a formanyelvi újításokkal élő kortárs művészekkel (a mi esetünkben a Sostar Kollektíva és a Független Színház alkotóival) és politikai művészetelmélettel foglalkozó szakemberekkel (a Tranzit.hu munkatársaival) való közös gondolkodás, a munka során alkalmazott regisztерváltás pedig rendkívül termékennyé teheti a műhelymunkát. [68] Az elkötelezett tudomány kritériuma akkor teljesül, ha egy műhely kritikai platformmá is válik, amelynek alakításában mi nem romák, romák, egyetemi hallgatók, művészek, értelmiségiek az „új szolidaritás" [69] vállalásával is tevékenyen részt veszünk. Ez vezethet annak belátásához és esetleges gyakorlásához, hogy *mindannyian* – bell hooks szavaival élve – *bajtársak vagyunk*. [70]

Jegyzetek

1. „Az én helyem a periféria. Fontos, hogy megkülönböztessük az elnyomó gépezetek által létrehozott marginalitást attól a marginalitástól, amelyet az ellenállás bázisaként alakítunk ki, a radikális nyitottság és lehetőségek helyeként." (P.A. fordítása) bell hooks: Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. In *Yearnings: Race, Gender and Cultural Politics.* Boston MA, South End Press, 1990. 209.
2. „A gádzsók ma már többet tudnak rólunk, mint valaha, és hogy behozzuk a lemaradást, tanulmányoznunk kell a történelmünket, saját magunknak kell megnyilatkoznunk mindenütt és mindenkor, ahol és amikor rólunk van szó. Ez nem kulturális kiárusítás; szükség van rá ahhoz, hogy ellenálljunk a manipulációnak és a külső meghatározásoknak. Szükség van rá ahhoz, hogy elismerjenek. Szükség van rá ahhoz, hogy mostantól ne cigányok, hanem Romák lehessünk." (P.A. fordítása.) Ian Hancock: Talking Back. In Ian Hancock: *Danger! Educated Gypsy.* Selected Essays. Szerk. Dileep Karanth. University of Hertfordshire, 2010. : Eredeti megjelenés: *Roma*, 6 (1) (1980), 13-20.
3. ooks: i. m. 207.
4. 2008. májusában, a Michael Stewart vezette Romakutatói Hálózat médiáról szóló ülésén megkértek, hogy

mutassam be az olaszliszkás tanulmányomat. (Pócsik 2007) A cikkben is kiemelt tévéműsor elemzésénél felhívtam rá a figyelmet, hogy a közbeszéd tartalmi változásainak, a radikalizálódásnak egyik oka a roma értelmiségnek (többek között a kutatói pozícióval való) „eltakarása", ennek következménye a már szerencsére visszafordíthatatlanul zajló, egyértelmű státuszemelkedésük akadályoztatása is lehet. Az a paternalista szemlélet, amelyben a romák soha nem nőhetnek fel, mindig tanításainkra vagy támogatásunkra szorulnak.

5. Pócsik Andrea: A film cigány teste. A magyar filmtörténet romaképei a kortárs kultúrakutatások tükrében. (Doktori tézisek) http://socio.hu/uploads/files/2012_3/6pocsik.pdf 2014. máj. 27.
6. http://www.romakepmuhely.hu/
7. http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2011-2/ceu-course-development-competition/
8. http://www.romakepmuhely.hu/rolunk-2/szervezet/>
9. http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2013-2/patterns-lectures-folytatas-2013-2014-i-felev/metszespontok-i-iii/
10. A Forray Katalin szerkesztette *Romológia/Ciganológia* címet viselő monográfiához Beck Zoltán a következő megjegyzést fűzi: „A kötet számos erőssége mellett mégiscsak problematikus lehet az, hogy ezt a megnevezés-dilemmát nem tudta egy metadiskurzusként elgondolni, nem épít be erről szóló tanulmányt a kötetbe." (Beck 2013: 10)
11. A nyolcvanas években a néprajzi kutatásokban önálló területként is jelen lévő ciganisztika (az egyéb etnikai csoportokkal, nemzeti kisebbségekkel, a zsidósággal foglalkozó vizsgálatokba tagozódva) és a ciganológia kapcsolata külön figyelmet érdemelne. Vö: Paládi-Kovács Attila: Zárszó, In Barna Gábor- Bódi Zsuzsanna (szerk.): *Cigány Néprajzi Tanulmányok I.* Mikszáth Kiadó, Salgótarján, 1993. http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/cigany_
12. Az első, cigánykutatásra szakosodó, a néprajz tudományának kialakulása idején létrehozott, ma is működő nemzetközi tudományos társaság alapításában tevékenyen részt vett Herrmann Antal néprajztudós (1851-1926). Az antropológia gyarmati eredetével párhuzamba állítható „gypsylorist" szemlélet nyomokban a mai napig érvényesülő kolonializáló hatására Ian Hancock is kitér a már idézett tanulmányban. A magyarországi kutatások történetének kritikai olvasata még várat magára. Szükségességét Beck Zoltán is kiemeli, a fejezet végén hangsúlyozza, ezeknek a szövegeknek a vizsgálatával „ha nem is a romákról, cigányokról, de a narratíváról és azok alkotóiról hasznosítható tudás szerezhető". (Beck 2013:13) A gondolat nem új: Szuhay Péter antropológus is hasonlóképpen zárja a romákról készült fotók történetét áttekintő tanulmányát. (Szuhay 2002)
13. Dupcsik Csaba szociológus a közelmúltban megjelent monográfiájában (Dupcsik 2009) rendszerezi a szociológia tudományterületén kialakult megközelítéseket, megállapításai fontos kiindulási pontul szolgálhatnak egy ilyen jellegű kutatáshoz. Michael Stewart az *Etnicitás*-kötetben az angolszász szociálantropológia, Prónai Csaba a már idézett munkájában az európai kulturális antropológia irányait rendszerezte. (Stewart 2010, Prónai 1995)
14. „A romológia hosszú távú piacképes képzéssé alakítása a legfontosabb feladatok egyike. A valós munkaerőpiac nem tudja hatékonyan alkalmazni e szakembereket. Lehetséges alternatíva egy szélesebb társadalomismereti mezőbe ágyazott képzéssé alakítani a romológiát, mely nem csupán a népcsoportra irányuló ismereteket közvetíti, de az eddiginél nagyobb mértékben építi be annak a társadalmi közegnek a vizsgálatát a képzésbe, amely magát a jelenséget, a cigány népesség halmozottan hátrányos helyzetét és az ebből származó konfliktusokat kitermeli, létrehozza. A továbblépés lehetőségeit kutatva jó lehetőség az amerikai minta alapján egyfajta public policy irányába fejleszteni a szakokat, becsatornázni a képzéseket a nemzetközi piacképes szakok közé." Forrás: http://nevtud.btk.pte.hu/files/tiny_mce/Romologia/Aktualitasaink/SZIMP%C3%93ZIUM

15. Beck a lábjegyzetben röviden kitér Junghaus Tímea művészettörténész posztkolonialista (és a kritikai fehérségkutatás, tehetnénk hozzá) elméleteire alapozott munkásságára,amelyet a tanulmány későbbi részében érintünk.
16. Érdemes lenne kitérőt tenni arra a fontos tanulmánykötetre, amely Feischmidt Margit szerkesztésében 2010-ben jelent meg, *Etnicitás. Különbségteremtő társadalom* címmel. A kötethez írt bevezetőben Feischmidt kiváló rendszerezését adja azoknak a tudományos irányoknak, amelyek a „megismerés és elismerés politikáiban" léteznek, és „az etnikai kategóriákkal jelölt ***kisebbség*** és a jelöletlen ***többség*** viszonyának, a közöttük történő különbségtétel társadalmi gyakorlatainak, az identitáspolitika diskurzusainak társadalom- és kultúratudományi megközelítéseit" bemutató könyvben megjelennek. A kötetben megfogalmazott gondolatok, fontos kutatási eredmények egy adott társadalmi-tudományos kontextus lenyomatai, amelyeknek kritikai olvasata új fogalmi rendszer megalapozásával nagyban hozzájárulhatna a romákkal kapcsolatos kutatások gazdagodásához. (Feischmidt 2010)
17. Az idézet James Clifford: *Bevezetés: Részleges igazságok* című tanulmányának mottójaként szerepel, egy 1984-es forrásra hivatkozva. (Az eredetileg 1971-es Barthes szöveg magyarul 1996-ban jelent meg: Roland Barthes: A műtől a szöveg felé. In uő: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996.)
18. Ez a rész a kéziratban lévő doktori disszertációm egyik fejezetének átdolgozott változata (Pócsik 2012). Később a 2013-as Romakép Műhelyhez kapcsolódó előadássorozat 7. részében dolgoztam fel ugyanezt a kérdéskört: https://www.youtube.com/watch?v=V6mKMqQgNaw
19. A közös elemzésre, gondolkodásra tett kísérletet a Magyar Tudományos Akadémia Társadalomtudományi Kutatóközpontjának Kisebbségkutató Intézete a Roma Polgárjogi Esték rendezvénysorozat keretében. http://www.commmunity.eu/rpe/author/rpe/ A fenti gondolatmenet szempontjából különösen a záró kerekasztal érdemel figyelmet. http://www.commmunity.eu/rpe/2013/07/12/roma-polgarjogi-estek-lezaro-kerekasztal/
20. Roland Barthes: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 1995.
21. A bódvalenkei freskófalu egy rendkívül alapos elemzést érdemelne, mint szociális, kulturális projekt, mert – Szuhay Péter állításával szemben – azt gondolom, számos reprezentációpolitikai problémát felvet.
22. 2013-ban két olyan – a fenti összefüggésrendszerben – említésre méltó esemény is történt, amely a reprezentációpolitikák vizsgálatában indokolttá tenné a láthatóság fogalmának bevezetését. Az egyik az alternatív színházi társulat (Független Színház) ösztöndíjas diákjai által írt nyílt levél, a Katona József Színház *Cigányok* című darabjával szembeni kritika megfogalmazása és a rendező Máté Gábor erre adott válasza: Levélváltás http://nol.hu/kultura/fuggetlen_szinhaz_kontra_mate_gabor_-_a_levelvaltas-1363265 A másik a Sostar Csoport tagjai által kezdeményezett tiltakozó akció a Francia Intézetben rendezett, Rétegződő identitások c. kiállítás koncepciója ellen. http://www.klubradio.hu/cikk.php?id=&cid=163434
23. Az eredeti tanulmány (amelynek utolsó mondatai írásom mottójaként szerepelnek) 1981-ben jelent meg. Néhány évvel később látott napvilágot ugyanezen a címen bell hooks kötete (hooks 1988). Ezt a mottók lábjegyzete már közli, itt szerintem elhagyható az egész lj.
24. Az egyes évadok programjának elemzésénél a nyitó esemény vizsgálatára szorítkozom. A műhelymunkának ez csak a „homlokzata", hiszen az utána következő vetítések legalább ilyen fontosak voltak, a terjedelmi korlátok miatt azonban nincs mód minden egyes alkalom vizsgálatára.
25. http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2011-2/romakep-muhely1-docuart/program/
26. http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2012-2/romakep-muhely2-docuart/a-2012-evi-romakep-muhely-programjanak-koncepcioja/
27. Vö. James Clifford: Bevezetés. Részleges igazságok. Ford. Jakab András, *Helikon*, 1999/4. 495-513.

28. Az idézetet nem a megjelent formában, hanem Müllner András fordításában közlöm.
29. A beszélgetés felvétele itt tekinthető meg: https://www.youtube.com/watch?v=UQe8ij9OWwg
30. http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2013-2/romakepmuhely3-docuart/koncepcio/
31. http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2013-2/romakepmuhely3-docuart/a-programok-reszletes-leirasai
32. A feledésbe merült fesztiválról Zsigó Jenőtől, a Magyarországi Roma Parlament elnökétől szereztem tudomást. A filmklubhoz tematikusan kötődő elméleti előadásokat az Erste Stiftung pályázati támogatásának köszönhetően ez alkalommal a Roma Parlamentben tarthattuk, vendégelőadók meghívásával. Zsigó Jenőnek, az átmenet éveinek meghatározó roma közéleti személyisége, állandó részvétele a hallottak értelmezését, a vele való beszélgetések a kurzus menetét alapvetően meghatározták. Segítségét ezúton is köszönjük. A kurzusról bővebb információ a honlapon található. http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2013-2/
33. http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/2013-2/romakepmuhely3-docuart/a-programok-reszletes-leirasai/
34. A pályázati tervezet szerint az őszi félévben a vendégelőadások folytatódtak volna, a tavaszi félévhez hasonló rendszerben, a kurzusba építve. A változtatásra – a szimpózium, a színházi performanszokkal kiegészített vetítés és végül a Tranzit.hu által finanszírozott kiállítás szervezésére – az Erste Stiftung jóváhagyásával kerülhetett sor. Ez bizonyos tekintetben a feltétlen bizalom és az addigi munka elismerésének a jele volt.
35. Az Tranzit.hu-ban rendezett kiállítás (http://hu.tranzit.org/hu/esemeny/0/2014-01-10/roma-szerzodes-az-etnikai-hovatartozas-eladasarol) dokumentációját tartalmazó füzet bevezetője. http://hu.tranzit.org/file/roma_the_contract_to_sell.pdf
36. Talán több mint szerencsés véletlennek tekinthető, hogy Kodolányi Sebestyén, a Balázs Béla Stúdió vezetője épp ebben az időszakban forgatta *Vetíteni nem elég!* címmel dokumentumfilmjét a hetvenes évek BBS filmjeinek társadalmi forgalmazásáról. Az előadás a próbákkal együtt kiválóan illett a koncepciójába, ezért azokat (nagy örömünkre) aprólékosan és szakmailag magas színvonalon dokumentálta. Ezúton is köszönjük.
37. Maga az előadás ötlete a Zsigó Jenővel való közös gondolkodás eredménye. Miközben a filmösszeállítást tervezgettük, felmerült a filmek „erőteljes keretezésének” ötlete. Zsigó Jenő ezt értelmező szövegek párhuzamos kivetítésével képzelte el, elgondolásának továbbfejlesztését – a Független Színház munkamódszere, társadalmi színházról alkotott felfogása, korábbi produkciói inspirálták. Fontos előzménynek tekinthető azonban maga a Balázs Béla Stúdió műhelyének működése a megidézett korszakban. A társművészetek egymást inspiráló hatásai, az átjárások a különböző művészeti ágak formanyelvében, a tudományos kutatások (a szociológiától kezdve a nyelvészeten át a filozófiáig) eredményeinek beépítése az experimentális tevékenységbe, mind fontos elemei voltak a neoavantgárd munkának.
38. Balogh Rodrigó, Boros Tamás, Illés Márton és Szegedi Tamás.
39. Az előadásról egy korábbi műhelytag, Kerényi Máté írt kritikát, amelyben részletesen elemzi annak hatásmechanizmusát. Kerényi Máté: Parasztvakítás, cigányvakítás, *Tranzit.blog* http://tranzit.blog.hu/2014/02/26/parasztvakitas_ciganyvakitas
40. Turner a társadalmi viszonyok modalitását elemezve megkülönbözteti a társadalmi struktúrától (a normák által szabályozott, intézményesült, absztrakt jellegű modalitástól) a *communitas*t, azt a fajta rituális egyenlőséggel, egyformasággal jellemezhető közösséget, amely a liminalitás strukturálatlan, kezdetleges állapotában van (Turner 2002: 139). Ez utóbbit a „liminalitás” jellemzi, az antropológusok által „átmenetinek” nevezett rítusok közbülső fázisa. „Az első fázis (az elkülönülés) olyan szimbolikus

viselkedésformát tartalmaz, amely egy személy vagy egy csoport leválását jelképezi, vagy a társadalmi struktúra egy korábbi, rögzített pontjáról, vagy egy adott kulturális feltételrendszerről (egy »állapotról«), netán mindkettőről. A közbülső, »liminális« szakaszban a rituális szubjektum (az »utazó«) jellemzői bizonytalanok; olyan kulturális területeken halad át, amely alig, vagy egyáltalán nem emlékeztet a múltbéli vagy eljövendő állapotra. A harmadik szakaszban (újraegyesülés vagy visszafogadás) az átmenet beteljesedik." (Turner 2002: 140)

41. Az emberi jogi filmek, filmfesztiválok szenvedésábrázolásának elemzésénél használtam Victor Turner elméletét (és annak Hammer Ferenc médiakutató által kiterjesztett változatát). (Pócsik 2011)

42. A téma természetesen sokkal behatóbb elemzést kívánna, hiszen az általuk képviselt komplex alkotási mód (amely a tehetséggondozástól a társadalmi vállalkozáson át a posztdramatikus színházi nyelv megújításáig terjed) egy tágabb értelmezési keretben, egymással korreláló összefüggések rendszerében volna vizsgálható. A közterek felhasználása, beépítése az előadásokba a kőszínházak térfelfogásától

43. A „panoptikus" jelzőt nem ironikus értelemben használom. A Roma Parlament – talán ebben a véleményben sokan osztoznak velem – a legfontosabb, értékekben leggazdagabb roma kulturális tér volt az elmúlt évtizedekben. Jelenleg – bízzunk benne, csak átmenetileg – kihasználatlanul áll.

44. Vö. Pócsik Andrea: Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a *Cséplő Gyuri*. *Apertúra*, 2013. tavasz https://www.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/

45. Ennek hatásmechanizmusát kiválóan visszaadja a már idézett Kerényi-kritika.

46. „One reason it is so difficult for Romani performers to contest what is or not authentic in a production, to challenge tropes that have dominated up to now, is that being seen as authentic is much more problematic for them than for actors in other non-ethnic theatres. Audiences and actors usually make a „basic conceptual distinction" between a fictive „staged role" and a real „staged actor". But this role separation does not apply to Romani performers in Russia – Roma are supposed to play themselves as Roma." (Saját ford. P.A.)

47. A dantói fogalmak kiterjesztése a doktori dolgozatomban, a romaképek elemzésénél hasznosnak bizonyult. A fogalmak megalapozásáról szóló, hosszabb résznek a következő részletét emelem ki: „Henry Peach Robinson 1857-es *A haldokló búcsúja* című kollodiumnyomata egy haldokló szüzet *ábrázol*, és a viktoriánus kor „mézesmázosságát" tükrözi. Azonban a fényképész nem egy megható halálesetet *dokumentált*, hanem modelleket használt, akik a haldokló lányt, a gyászoló szülőket és a többi szereplőt helyettesítették. A modell csak a modellekről készített képnek lehet a témája, akár fényképről, akár festményről van szó, miközben a modell, úgy ahogy van, szemantikailag homályossá válik, és ez esetben semmit nem helyettesít, hacsak nem önmagát. Leonardo valószínűleg egy keze ügyébe eső majolikatányért használt az *Utolsó vacsora* elkészítéséhez, de ez a darab az Úr tányérját *helyettesítette*, így a freskó ezen részletének ez a tányér a témája, nem pedig Leonardo tányérja. Leonardo ugyanis nem csendéleteket festett. Keltsük életre a múlt művészeti iskoláinak szótárából a *motívum* kifejezést. A *festészeti reprezentációban* egy bizonyos tárgy – például egy öreg halász kunyhója – vagy motívum, vagy modell. A modell valamilyen interpretációs szabály alapján valamely más dolog helyett áll, a motívum nem áll más dolog helyett. Ez alapján Reynolds festményén Mrs. Siddons mint Tragikus Múzsa, motívum, míg a másik lehetséges világban modell, maga a tragikus múzsa viszont a téma. Természetesen sokat tanulhatunk a firenzei kerámiákról a Leonardo által modellként használt tányérok alapján, ha félremagyarázva, motívumnak tekintjük őket. Meglepő módon és elkerülhetetlenül ez az eset áll fenn a fényképekkel kapcsolatban, bármi legyen is a fotós interpretációs szándéka." (Danto 1997: 14)

48. Vö. Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében.* Budapest, Osiris, 2002. 263-268.

49. A szimpóziumról és a lezárása után nyíló kiállításról Gottfried Júlia: *A sokadik első lépés* címmel írt beszámolót: http://tranzit.blog.hu/2014/02/04/a_sokadik_elso_lepes

50. Choli Daróczi József előadását a Rákospalotai „Rom Som" Cigányklubról és ugyanezzel a címmel megjelenő folyóiratról az előadó engedélyével vágatlan formában közzétettük a Romakép Műhely csatornáján https://www.youtube.com/watch?v=SJIjSL905t8. Az idézett történet rövidített formában szerepel a Romnet közösségi portálon közzétett önéletrajzában: http://www.romnet.hu/kikicsoda/choli_daroczi_jozsef/75 2014. jún. 8. 17:24:43 GMT. A teátralizált hitelességhez azonban szorosan hozzátartozik az előadásmód, amely nyilvánvalóan nem érvényesülhet nyomtatásban. Bár a videofelvételen sem hallható, a jelenlévők tanúsíthatják, milyen élmény volt, amint a József Attila verssorokat előbb romani, majd magyar nyelven idéző költőhöz a szavalásban Daróczi Ágnes is csatlakozott.

51. A történet elbeszélése a felvételen a 30:00 – 38:00 között található.

52. Clifford Geertz antropológus egyik írásában kitér az értelmezésre használt nyelvezet elemzésére, majd a Heinz Kohut pszichoanalitikustól kölcsönzött „élményközeli–élménytávoli" fogalompárt ajánlja: „Az előbbi […] olyan valami, amit bárki […] minden erőfeszítés nélkül, magától értetődően használ, ha el akarja magyarázni, hogy ő, illetve a társai mit látnak, gondolnak, éreznek, képzelnek stb., s amelyet könnyen megért, ha mások is ezek használatához folyamodnak. Az élménytávoli fogalmakat a különböző szakemberek […] alkalmazzák tudományos, filozófiai vagy gyakorlati céljaik elérése érdekében." (Geertz 2001: 201)

53. A Sostar csoport tagjai a kiállítás idején: Choli Daróczi József, Nagy Gusztáv, Tihanics Norbert, Kállai András, Kállai Henrik, Raatzsch Andr, Rácz Béla, Balogh Rodrigó. Forrás: http://hu.tranzit.org/file/roma_the_contract_to_sell.pdf

54. http://hu.tranzit.org/file/roma_the_contract_to_sell.pdf

55. A mű az idézett Gottfried-írásban látható. Raatzsch Jenő André: *I am a Contemporary Artist*, 2014. Fotó: Nino Nihad Pusija | műtárgyfotó: Tulisz Hajnalka.

56. A megnyitóról készült felvétel itt érhető el: https://www.youtube.com/watch?v=2UkqMwPV9nA

57. Szimbolikusnak tekinthető az is, hogy a Sostar nevében Kállai Henrikkel történt a szerződéskötés. A kiállítás egyik installációjában az alkotó *A kis cigány* c. rövid játékfilmje szerepelt, a monitor előtt intézmények neveivel feliratozott székek, a cím egy kérdés: „Te hol néznéd meg?" Kállai filmjeiből bemutattunk egy összeállítást a Romakép Műhely programjában, amelynek a kontextualizálása problémás volt. Az etnicizáló kisajátításról a Gottfried-beszámoló nyomán kibontakozó vitában írtam, ld. a bejegyzés kommentjeit: http://tranzit.blog.hu/2014/02/04/a_sokadik_elso_lepes 2014. jún. 10. 05:46:36 GMT.

58. Feltétlenül fontos lenne ebben a vonatkozásban az elemzés körét bővíteni, kiterjeszteni a Junghaus Tímea, roma származású kurátor, művészettörténész vezetésével működő Európai Roma Kulturális Alapítvány által létrehozott Galéria8 által elért eredményekre. A szimpóziumnak ez is része volt, jelen tanulmánynak ez nem célja. Ugyancsak fontos a Sostar Csoport további, saját kezdeményezésből induló tevékenysége, pl. a közelmúltban megrendezett kiállítás és kerekasztal-beszélgetés a 2B Galériában: http://www.2b-org.hu/2b.html

59. A filmet nem sokkal korábban a Ludwig Múzeum *Beat-nemzedék /Allen Ginsberg* c. kiállításának kísérőprogramjaként rendezett filmklubban mutatta be a szervező Kodolányi Sebestyén. Vele párban vetítettek egy korabeli Dárday-dokumentumfilmet, amely a korszak szexuális nevelési szokásait, elveit elemezte. A két film párbeszéde még inkább felerősítette a fenti problémás megközelítés hatását, nagyon érdekes gender szempontú összehasonlító elemzésre adna módot. A vetítés utáni beszélgetésen Kodolányi minden próbálkozása sikertelennek bizonyult, hogy Szomjas György rendezővel közösen megvizsgálja, miképp gondolkodtak a film készítése idején annak hibáiról, esetleges hatásairól. http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=program&menuId=11&programId=4068

2014. jún. 6. 11:32:45 GMT.

60. https://www.youtube.com/watch?v=GDnBf6ljikg
61. Az első Roma Világkongresszus időpontja, 1971. Itt fogadták el a cigányság nemzeti jelképeit, valamint a különböző cigány és egyéb néven ismert csoportok közös, roma elnevezését.
62. Meg kell említenem a programunk egy másik alkalmát, amely sok szálon kapcsolódik ehhez a dokumentum/fikció, cigány toposzok használata, a modell/motívum/téma funkciók összezavarása problémakörhöz. Moldován Domokos: *Rontás és reménység* c. filmjének társszerzője Erdély Miklós volt. A film utáni beszélgetés Szuhay Péter antropológussal és Peternák Miklós médiakutatóval számos ponton érintette ezt a kérdést. https://www.youtube.com/watch?v=EutZNbKV28Q
63. *Film as Ethnography.* Szerk. Ian Crawford és David Turton. Manchester University Press, 1992.
64. Gondolatban könnyen kiegészíthetjük ezeket a folyamatokat a geertzi „élményközeliség" és „élménytávoliság" fogalmaival.
65. Crawford tanulmánykötetében ennek még nincs akkora szerepe, a vizuális antropológia későbbi alakulásában azonban rendkívül fontossá válik. Ennek a folyamatnak vázlatos áttekintését végeztem el az *Etnicitás*-kötetben írt tanulmányomban. (Pócsik 2010)
66. A Másik meghatározta kontextusnak fontos részét képezheti az a kritikai szemlélet, amelyben rámutat a hatalmi tekintetre, a tudástermelés szubjektumára, ily módon a viszony lényegi eleme a tükröződés.
67. Próbálnám elkerülni a komolytalanság látszatát, mégis meg kell jegyeznem: a beszélgetések nagyon gyakran az utcán vagy kocsmázással folytatódtak. Ezek a dokumentálatlan – ám legalább olyan fontos beszélgetéseken – gyakran elindul egy újabb távolító (Re-othering) folyamat.
68. A kiterjesztés legfrissebb eredménye a Mérei Szakkollégium és a Romakép Műhely közös programja volt a Bánkitó Fesztiválon Benedek Kata és Sándor Emese szervezésében: http://www.tekerjatora.hu/events/sarkany-lee-visszater-bankra-arnyjatek-es-beszelgetes/ http://www.tekerjatora.hu/events/nekem-az-elet-teccik-nagyon-vetites-es-beszelgetes/
69. A lapszámban megjelenő fordítások forrása, a *We Roma – A Critical Reader* c. tanulmánykötet szerkesztői bevezetőjében felfogásunkkal erős közelséget mutató gondolatokat olvashatjuk. A szerkesztők, Maria Hlavajova kurátor és Daniel Baker képzőművész a kortárs politikai művészet posztMásik (*post-Other*) fogalmának értelmezésére alapozva gondolják el a globális, lokális és a személyes perspektívák közötti határok feloldását. „A posztMásik egy anti-integrációs helyzet, amelyben a kreatív, személyes és politikai ellenállás kikezdi a nemzetállam, mint kizárólagos összekötő entitás elgondolt konstrukcióját, és arra ösztönöz, hogy lépjünk túl a „Másik" pozícióján egy új szolidaritás felé. A művészetben ezek a pozicionálások „a valamiről való beszédről" a „megközelítőleg való beszédre" fordítódnak, mint ahogyan azt a filmkészítő teoretikus Trinh T. Minh-ha felveti. Ez pedig nem jelent mást, mint „a szolidaritásvállalást mások tapasztalatával és gondolkodásával, nem pedig annak gyarmatosítását". (Baker – Hlavajova 2012:24)
70. A kifejezést Junghaus Tímea használta egy magánlevelezésben, miután a Gallery 8 elnyerte a Tranzit.hu alapította Katalizátor-díjat. http://artportal.hu/magazin/kozugy/a-gallery-8-es-a-hianyzo-padtars-kaptak-a-katalizator-dijat 2014. jún. 21. 12:46:07 GMT.

Irodalomjegyzék

- Baker, Daniel – Hlavajova, Maria (2012): Foreword. We Roma. Notes from a Conversation. In Baker, Daniel – Hlavajova, Maria (szerk.): *We Roma – A Critical Reader in Contemporary Art.* BAK - Valiz, 2012. 6-31.

- Beck Zoltán (2013): A romológia és annak valódi tárgya. *Romológia*, 2013. ősz-tél, 8-34.
- Clifford, James (1999): Bevezetés. Részleges igazságok. Ford. Jakab András. *Helikon,* 1999/4. 495-513.
- Crawford, Ian (1992): Film as discourse: the invention of anthropological realities In Crawford, Ian - Turton, David (szerk.): *Film as Ethnography.* Szerk. Manchester University Press, 66-82.
- Danto, Arthur C. (1997): Mozgó képek. *Metropolis*, 1997. ősz, 8-21.
- Dupcsik Csaba (2009): *A magyarországi cigányság története. Történelem a cigánykutatások tükrében. 1890-2008.* Budapest, Osiris.
- Elkins, James (2003): Mi a visual studies? *Vizuális Kultúra*, 1.5. sz. http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=619 2014. jún. 13. 17:10:57 GMT.
- Feischmidt Margit (2010): Megismerés és elismerés: elméletek, módszerek és politikák az etnicitás kutatásában. In Feischmidt Margit (szerk.): *Etnicitás – Különbségteremtő társadalom.* Budapest, MTA Etnikai és Kisebbségkutató Intézet, 7-30.
- Hammer Ferenc (2002): A Gasoline Scented Sindbad: the Truck Driver as a Popular Hero in Socialist Hungary. *Cultural Studies,* 16.1. 80-126. A tanulmány rövidített változata magyarul is megjelent: Benzinszagú Szindbád. A kamionos mint népi hős az államszocializmusban. *Café Bábel*, 39-40.szám (Kelet-Nyugat), 141-160. http://www.cafebabel.hu/szamok/kelet-nyugat/hammer
- Fosztó László (2002): Van-e cigány nemzettudat? In Fedinec Csilla (szerk.): *Társadalmi önismeret és nemzeti önazonosság Közép-Európában.* Budapest, Teleki László Alapítvány, 207-224.
- Geertz, Clifford (2001a): „A bennszülöttek szemszögéből": az antropológiai megértés természetéről. In Uő: *Az értelmezés hatalma.* Budapest, Osiris, 227-245.
- Geertz, Clifford (2001b): Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás átalakulása. In Uő: *Az értelmezés hatalma.* Budapest, Osiris, 304-323.
- Gelencsér Gábor (1994): A kép, ami nincs. *Filmkultúra*, 1994/10.
- Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében.* Budapest, Osiris.
- Gottfried Júlia (2014): „A sokadik első lépés" http://tranzit.blog.hu/2014/02/04/a_sokadik_elso_lepes 2014. jún. 10. 05:46:36 GMT.
- Hancock, Ian (2010): Talking Back. In Ian Hancock: *Danger! Educated Gypsy*. Selected Essays. Szerk. Dileep Karanth. University of Hertfordshire, Online forrás: http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_d_identity_talking_back&lang=fr&articles=true 2014. jún. 15. 17:42:08 GMT
- Henley, Paul (2009): *The adventure of the real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. The University of Chicago Press.
- hooks, bell (1989): *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black.* Boston MA, South End Press.
- hooks, bell (1990): Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. In *Yearnings: Race, Gender and Cultural Politics.* Boston MA, South End Press.
- Kerényi György (2000): „Tudás, hatalom". *Beszélő*, 2000. január, 32-38.
- Kerényi Máté 2014: Parasztvakítás, cigányvakítás. http://tranzit.blog.hu/2014/02/26/parasztvakitas_ciganyvakitas Utolsó letöltés ideje: 2014. máj. 28. 04:51:30 GMT
- Kiss Gabriella (2007): A kisiklás tapasztalata – Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról. *Alföld*, 2007/2, 60-78. http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/17 2014. jún. 17.

17:38:34 GMT.
- Kovács Éva (2009): Fekete testek, fehér testek. *Beszélő*, 2009. január 14.1.
- Kóczé Angéla – Trehan, Nidhi (2009): Postcolonial racism and social justice: the struggle for the soul of the Romani civil rights movement in the 'New Europe'. In Huggan, G. (szerk.): *Racism, Post-colonialism, Europe*. Liverpool, Liverpool University Press, 50-77.
- Lemon, Alaina (1996): Hot Blood and Black Pearls: Socialism, Society and Authenticity at the Moscow Teatr Romen. *Theatre Journal* 48, 4. szám.
- Pócsik Andrea (2011): Másodlagos élményeink. In Müllner András (szerk.): *A változás kultúrái. Művészet, média és rendszerváltás.* Budapest, L'Harmattan – ELTE MMI, 93-112.
- Pócsik Andrea (2007): Közszolgálatiság és diskurzus –Az olaszliszkai tragédia a médiában. *Beszélő*, 2007. május
- Pócsik Andrea (2013a): A film cigány teste. A magyar filmtörténet romaképei a kortárs kultúrakutatások tükrében. (Doktori tézisek) http://socio.hu/uploads/files/2012_3/6pocsik.pdf 2014. máj. 27. 08:07:36 GMT.
- Pócsik Andrea (2013b): Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a *Cséplő Gyuri*. *Apertúra*, 2013. tavasz https://www.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/ Utolsó letöltés: 2014. jún. 18. 19:52:10 GMT.
- Prónai Csaba (1995): *Cigánykutatás és kulturális antropológia*. Budapest – Kaposvár – ELTE – CsVMTKF.
- Rouch, Jean (2003): The Situation and the Tendencies of the Cinema in Africa. In Jean Rouch: *Ciné-Ethnography.* Szerk. és ford. Steven Feld. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 47-86.
- Sell, Mike (2013): Avant-Garde/Roma: A Critical History of Bohemianism and Cultural Politics. In Daniel Baker és Maria Hlavajova (szerk.): *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art.* Amsterdam, BAK - Valiz, 236-258.
- Stewart, Michael (2010): A roma és a cigány „etnicitás" az antropológiai vizsgálódás homlokterében. InFeischmidt Margit (szerk.): *Etnicitás – Különbségteremtő társadalom.* Budapest , MTA Etnikai és Kisebbségkutató Intézet.
- Szalai Júlia (2000): „Az elismerés politikája és a cigánykérdés". In Horváth Ágota – Landau Edit – Szalai Júlia: *Cigánynak születni. Tanulmányok, dokumentumok*. Budapest, Aktív Társadalom Alapítvány – Új Mandátum Könyvkiadó.
- Szuhay Péter (1998): Egy régi kép. *Beszélő*, 1998. 7-8.3. 94-100. http://beszelo.c3.hu/cikkek/egy-regi-kep 2014. júl. 17. 13:09:08 GMT.
- Szuhay Péter (2002): Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. *Beszélő*, 7. 7-8., 2002. július-augusztus, 97-107. http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-egzotikus-vadembertol-a-hatalom-onnon-legitimalasaig 2014. jún. 14. 10:06:52 GMT
- Szuhay Péter (2010): Ki beszél? Cigány/roma reprezentáció a képző- és fotóművészetben. In *Etnicitás. Különbségteremtő társadalom*. Szerk. Feischmidt Margit. Budapest, Gondolat – Kisebbségkutató Intézet, 367-391.
- Trinh T. Minh-ha (2012): A jelentés összegző keresése. *Replika*, 2012/4. 83-96.
- Trumpener, Katie (1995): The Time of the Gypsies: A People without History in the Narratives of the West. In Appiah, K. A., Gates H., L., Jr. (szerk.): *Identities*. University of Chicago, Chicago Press, 338-380.

- Turner Victor (2002): *A rituális folyamat*. Budapest, Osiris Kiadó.

Filmográfia

- *Álommásolatok* (Erdély Miklós, 1977)
- *Cséplő Gyuri* (Schiffer Pál, 1978)
- *Dialog with Carmen* (Lidija Mirković, 2010)
- *Én, egy néger* (Moi, un noir. Jean Rouch, 1958)
- *Omara* (Sugár János, 2010)
- *Paramicha, vagy Glonczi az emlékező* (Szederkényi Júlia, 1993)
- *Reassemblage* (Trinh T. Minh-ha, 1982)
- *Tündérszép leány* (Szomjas György, 1969)

© Apertúra, 2014. nyár-ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2014/nyar-osz/pocsik-lathatova-tenni-a-romakepelemzes-elmelete-es-gyakorlata/

