

Teremtő tekintetek

Kritika és nosztalgia. Kovács Endre: Vízafogó 1968.

1. Az alábbi tanulmány egy kutatási anyag alapján készült, amelyet a címben szereplő fotósorozatról készítettem az OFF-Biennále¹ keretében, a 2B Galériában rendezett kiállítás kurátorként.² Nem véletlenül hangsúlyozom a helyet és a rendezvényt írásom elején: a közösségi alapú, civil önkéntes szerveződésre építő, független kortárs művészeti programsorozat részeként bemutatni egy olyan archív anyagot, amely még nem került közönség elé, nagy kihívás és megtiszteltetés volt. Ezt erősítette a hely, amely konkrétan és metaforikusan is teret adott az elképzelésemnek. Aki járt már a galériában, annak talán vannak emlékei azokról a különleges aurákról, amelyeket a kiállított munkák teremtenek, és emlékszik a tágas, kiváló adottságú, utcára nyíló nagyobb és belső kertre néző kisebb tér rücskös, foltos falaira. Az előbbiben helyeztük el – Uhl Gabriella konzulens gyakorlatias meglátásait figyelembe véve – a fotókat, az utóbbiban pedig berendeztünk egy kutatószobát. A fotók soros, filmszalagszerű elrendezése kiemelte *snapshot* jellegüket. Szeriális elrendezéssel csoportonként egy-egy motívumra felfűzve, ám egy attól eltérő kompozíciós, motivikus elemet tartalmazó képpel megbontva „a ritmust”, sikerült a képeket úgy „inszenálni”, mintha a címben szereplő tekintetek teremtenének egy-fajta lehetséges rendet közöttük.³



2. A sorozat különleges „talált képekből” áll: az *Amnesia temporis – Időleges felejtés* című fotógyűjtemény része, ám azon belül önálló életet él. A privát archívumban fellelt, korábban több alkalommal kiállított képekről – melyek készítésének körülményei és ideje nehezen meghatározhatók – az alkotó így nyilatkozott:
„Megértettem, ez volt pontosan az a világ, amelyből elmenekültem, és amelyik most itt van ismét előttem, itt imbolyog a régi felvételek roncsolt anyagán egy történelmi léptékű amnézia ködéből felmerülve.”⁴
3. Az *Időleges felejtés* képei közé egy került be abból az ötvenkét darabból álló ciklusból, amely egyazon napon a Rákos-patak melletti gyártelep tövében álló barakkoknál az ott élő cigány családról készült.



4. A kiállítás a sorozatból negyven fotót tartalmazott. Kovács Endre erre az alkalomra készített egy kollázst a felvételeknél jelen lévő barátokról, Breznyik Péterről és Kovács Lászlóról, akiknek fiktív látásmódját a képek elrendezése volt hivatott megjeleníteni.
5. Ily módon reményeink szerint egy olyan szokatlanul gazdag összefüggésrendszert teremthetünk, amely az amnézia kódének elosztásához hasonlóan egyfajta akaratlagos, tudatos cselekvéssé válik: az archívumnosztalgiát reprezentációkritikai megközelítéssé alakíthatja.

„Tökéletes illúzióim visszavonhatatlan valósága”

6. Régóta foglalkoztatott Roland Barthes-nak a fotográfiáról írt időtlen esszéje, a *Világoskamra* (Barthes 1985⁵). Kovács Endre fotóihoz újra elővettem, hiszen ha a kötet nem is, az elmélkedések egy része a képekkel egy időben születhetett. A gondolatébresztő szöveg olvasása közben különös dolog történt: emlékekből szőttem egy történetet, amely feltehetőleg azóta lappangott bennem, amióta a *Vizafogó*-képekkel és szereplőivel először találkoztam.
7. Barthes írói, kutatói szándéka, mely arra irányult, hogy megragadja a fotográfia lényegét, megtalálja annak saját géniuszát, „a tudomány és szubjektivitás közötti, végső soron konvencionális őrlődés során” különös, tárgyánál fogva új, „egyfajta *Mathesis singularis* (nem *universalis*)” tudomány művelésére indította. „Elhatároztam, hogy a saját személyemen keresztül nézem az egész Fotográfiát, néhány egyéni reagálásból kiindulva próbálok meghatározni azt az alapvető, általános vonást, amely nélkül nem lenne Fotográfia.” (Barthes 1985:13.)
8. Az általa bevezetett fogalmak fölöttébb alkalmasnak bizonyultak a *Vizafogó 1968* elindította gondolatmenet alapköveinek lerakásához. A *studium* („az általános kulturális érdeklődést kiváltó képmező”) és „az ezen meglepetésszerűen átcikázó” *punctum* közötti különbségtétel kiegészül az esszében egy harmadik, a fotográfia lényegéhez legközelebb álló jelenség fogalmi absztrakciójával. A másfajta, új *punctum*, a „Stigma” (eltérő minőségét a szöveg tipográfiaileg is jelzi) annak egy változata, „amely már nem formai, hanem intenzitásbeli mozzanat, az Idő, a noéma (az *Ez volt*) fájdalmas hangsúlyozódása, ennek sallangtalan ábrázolása” (Barthes 1985:108).
9. Írásomban az előhívott személyes történetnek hasonló szerepet szánok, mint amelyet Bán Zsófia egy tanulmányban W. G. Sebald *Austerlitz* című regénye kapcsán a családi fotók különös felhasználási módjának tulajdonít (Bán 2008). Bán szerint a narrátor történeteinek keresztül nem a narrátori hang, hanem „a meghallgatás, a meghallgattatás ténye” biztosítja a tanúságtételt, a bizonyítást. Azt a funkciót tölti be, amelyet az író a képeknek szán: kielégíti az olvasók „ősi vágyát, hogy valamilyen módon bizonyítottnak lássák azt, ami írva vagyon.” (Bán 2008:74.)

10. A történet a nem származásomról szól: egy olyan valóság alapú elbeszélés, amelynek főhősét, gyermekkori önmagamot Kovács Endre fotóin véltem felfedezni. A sorozaton látható cigány család egyik tagja, egy szőke, copfos kislány vonásai, ruhája kísértetiesen (*unheimlich*⁶) emlékeztettek óvodáskorú énemre, előhívták a – családi fotók segítségével képződő – homályos emlékképeket.
11. Az alföldi kisváros szélén, a szegényes környezetben sok időt töltöttem a közeli vasútállomás környékén, ahol egy téglagyár (apám egykori munkahelye) és egy tejcsarnok állt. Ezért a fotók motívumai, az ipari sín, a gyáruddvar az ismerősség érzésével töltöttek el. A fiatal anyák minden idegenségük ellenére az én anyámról meséltek, aki nem maradhatott otthon velünk (a hosszabb szülési szabadságot születésem után tíz nappal vezették be), egész életében ugyanazon a munkahelyen, vasalónőként dolgozott. Mindennél jobban szerettem az érkezését, gyakran elé is mentem, hogy részese legyek a naponta ismétlődő műveletsornak: átöltözés, kevés púderből és rúzból álló smink, élelmiszer-vásárlás, hazaút.
12. A púderozásnak jóval később, kutatásaim során új jelentést adtam. Anyám lánykori önmagát (talán a fiatalkori szegénységét is) próbálta elfedni velem: barna bőre, vonásai miatt cigánynak nézték. Mindig önfeledten mesélt a bálokról, ahol a legjobb táncosok, a cigány fiúk forgatták sokat, ám asszony korában, amikor a Kádár-korszak biztosította „felemelkedés” némileg módosította osztálytudatát, szégyellte a megtévesztő szintet.
13. A számos találkozás közül, amelyeket utólag a kutatásom építőköveiként rekonstruáltam, még egy köthető ehhez az emléksorhoz. Kamasz koromban Debrecenben kószáltam, amikor a Hatvan utcán megállított egy idős cigány asszony. Jósolni akart. Sikerült kedvesen lebeszélnem. Továbbmentem, majd néhány méterrel odébb egy középkorú férfi tartóztatott fel. Azt kérdezte, az anyám volt-e az asszony. Csodálkozva feleltem, hogy nem, majd otthagytam. Hamar rájöttem azonban: ha a cigány asszony lánya vagyok, megpróbál elcsalni magához, esetleg velem köt alkut rám. Tizenöt éves lehettem, a koromnál nem látszottam érettebbnek.
14. A nem származás kísértett éveken keresztül, személyessé tette a kutatásomat, tudásomat. Ám ez csak a Vízafogó-képekkel való ismeretség révén tudatosult bennem.
15. Tanulmányomban Kovács Endre *Vízafogó 1968* című sorozatának „inszenálását” úgy végzem el, hogy képzeletben hozzárendelem a felvételeknél jelen lévő barátok (Breznyik Péter⁷ és Kovács László⁸) fiktív látásmódját, s ezzel a képeket mintegy elhelyezem több, egymástól eltérő környezetben (városi bohém nomádok, a modern nagyipar vonzásában élő vidéki szegények).

Studium (modellek)

16. „Nem tanulást, tanulmányozást jelent, hanem valamire való figyelmet, valaki iránti hajlandóságot, egyfajta általános érdeklődést, amely buzgó, de nem különösebben heves.” (Barthes 1985:33.)
17. Kovács Endre fotóinak egyik különlegessége abban rejlik, ami feltehetően Moholy-Nagy László *Nagyvárosi cigányok* című 1932-es filmjének témaválasztását is meghatározhatta. A városi nomádok – azóta többszörös metaforikus értelmet nyert – jelenségének vonzó és kissé egzotikus sajátosságait közelebbről szemlélve azonban a cigányság esetében egyéb jelentésrétegekre is lelhetünk.



18.

A Rákos-patak melletti gyárak tövében álló viskókban élő emberek lovat tartottak, szekerük is volt. Az ideiglenességnek a mozgással elválaszthatatlanul összefonódó természetét utalásszerűen a fotók dinamizmusa is megjelenítette. A legérdekesebbek e tekintetben azok a képek, amelyek az ipari vágány mellett készültek.

19.

A távolba, a gyárak felé futó sínpár képének celluloidszalag-szerű formája egyszerre statikus („földhözragadt”) és dinamikus: elválaszthatatlanul hozzátartozik az elrobogó vonat mint lehetőség. Kovács Endre Dziga Vertov-i beállításai (a fotográfus „vonatként” vagy „öngyilkosjelöltként” a sínen áll, egyszer alsó gépállásban is fényképez, felidézve a Vertov névjegyeként híressé vált, az áthaladó vonat alatt rögzített beállításokat). A sínpár „mintha” statikusságát egyszerre ismétlik és ellenpontoszák az alakok: még az ülő szereplőket is egy hirtelen mozdulat közben kapják lencsevégre, vagy mellettük jelenik meg egy mozgó alak.

20.

Ez a kettősség a sorozat alaptulajdonsága. A szegényes házak közötti élettérben készült képeken ugyanez a (néhol a gyerekszereplők miatt szinte pajkos) „mozgolódás” avagy éppen az élet zajlik. Mindehhez különös háttér az égbe nyúló gyárkérmények, a távoli hajódaruk, a gyárépületek szigorúan egyenes, párhuzamos, derékszögű vonalainak képe. A sorozat néhány „apokrif” darabján ebben a környezetben jelennek meg a fotográfust kísérő barátok, Breznyik Péter és Kovács László.



21.

Vajon mit kerestek a fiatal művészek a Vízafogón? Mit vártak a találkozástól? Kiket láttak ott a gyár mellett? Mit jelentett számukra ez a hely?

22.

Először is meg kell válnunk a többes számtól, és képzeletben elválasztani egymástól a három kirándulót. Akinek a „teremtő tekintetét” a *studium* számára – meglehetősen önkényesen – kiválasztottam, az Breznyik Péter. „Petya” Kovács Endre egyik legjobb barátja ebben az időben. Mindketten fontos szerepet játszottak a hetvenes évek underground színházi életének formálódásában, amelyet a műtárgyfotózást tanuló művész dokumentált, épp a *Vízafogó*-sorozat készítése utáni években, először Magyarországon, majd az emigrációjuk után, egy rövid látogatás

során 1977-ben Rotterdamban is.⁹ Barátságukat és szakmai kapcsolatukat az a fotósorozat őrzi, amelyet Kovács Endre a szigligeti vár tövében rendezett háromszereplős happeningszerű eseményről (*Szigliget ostroma*) készített: a fotós (Kovács Endre), a táncos (Breznyik Péter) és ahogyan az alkotó nevezte, a „szpektátor” (Kovács Endre felesége, Judit) részvételével.



23. A „teremtő tekintetek” leírása, köztük Breznyik Péteré csak fikció lehet, ám ha felidézzük az avantgárd mozgalmaknak a nomadizmus iránti vonzalmát, amely 1932-ben Moholy-Nagyra is hatással lehetett, talán nem is állunk olyan messze a valóságtól.
24. A közelmúltban több szerző is foglalkozott ezzel a témával az *Apertúra* című folyóirat legfrissebb számában. Mike Sell állítása szerint a 19. századi bohém művészek az avantgárd kulturális fordulatát a romáktól kölcsönzött kulturális minták segítségével hajtották végre (Sell 2014). A bohémek és a romák bizonyos csoportja „[...] a radikális kulturális alkotótevékenység, a kritikai rákérdezés és a performatív határátlépések hathatós modelljeit találta fel. [...] Akkoriban a bohémeket és az avantgárdot az kötötte össze, hogy egyaránt a szabad gondolkodás, gyülekezés és kifejezés mellett foglaltak állást, makacsul ragaszkodtak ahhoz a meggyőződéshez, hogy valamilyen módon lényegileg különüljenek el a társadalomtól. Elitista, alárendelt, víziókkal teli közösség volt ez, elhivatottsággal rendelkező kisebbség.”¹⁰ Sell a bohémvilág felemelkedését a láthatóság politikájának feltalálásaként értelmezi, amely a kultúrtörténeti elemzések szerint inkább gesztusokon, az öltözködésen, az életstíluson és a lakásbelsőkön keresztül fejeződött ki. „A megjelenésről szóló és a megjelenéssel kapcsolatos [on and about display] lázadások” elemzésénél bevezeti az Alaina Lemontól kölcsönzött *teatralizált hitelesség* (Lemon 1996) fogalmát, amely a kisajátítás egy módja, az etnikai szerepjátszás és a lényegi hitelesség közötti átmenet. Az én értelmezésemben egyfajta liminális állapot, küszöbélmény, amelyben a romaság metaforikus kisajátítása zajlik. „A bohémek számára a hitelességet paradox módon az én teatralizálása biztosította: egyrészt az identitás nyilvános kiállításokkal és fellépésekkel történő energikus nyilvánítása, másrészt magának a peremlétnek az előadása.” (Sell 2014.)
25. Balogh Attila költő 1994-ben, a *Cigányfűró* folyóirat alapításához írt *Elköszöntőjében*, mely az alcím szerint *Szokványtalan pályázat egy cigány, de mégis avantgárd kisebbségsszellemű művészeti és közéleti folyóirat létrehozása érdekében*, a következő célkitűzést fogalmazza meg: „A leírtak alapján olyan folyóirat meggondolását tartom szükségesnek, amely nem a népnek szól, független a cigány ügyrendi egyesületek üdvrendi útmutatásaitól, s a cigányságot nem mint témát, hanem mint metaforát ajánlja fel a művészi alkotások létrehozásához.” (Balogh 1994:5.)

26.

A tiszavirág-életű folyóirat híven tükrözte ezt a szellemiséget: a kortárs irodalmi és művészi élet avantgárd felfogású alkotóinak (Ladik Katalin, Petri György, Antal István és mások) platformja lett.

27.

A „teatralizált hitelesség” eszméjének reprezentációját Sell (nem véletlenül) egy korabeli illusztráción, Gustave Bourgain egyik művén véli felfedezni. Elemzése szerint a képen „cigányként” ábrázolt, a kisemmizetteket verseivel lázító poéta alakja sokat elárul a bohémiség korabeli értelmezéséről: „[...] a bohémiség »festői« válasz volt az 1830-as és 1848-as forradalmak bukására és elenyészésére, és menekülés volt a művészethez és egy olyan attitűdhöz”, amely a politikai diskurzus és az identitás alternatív formája volt (Sell 2014). Ugyanakkor azt is demonstrálta, hogy éppen akkor, amikor a bohém hitelességet életre hívó ideológiai és reprezentációs apparátusok előtérbe kerülnek, ez együtt jár más elemek, más történetek háttérbe szorításával. Richepin éppen azzal a tétellel marginalizálja a romákat, hogy szolidaritást vállal velük.” (*Le Figaro Illustré*, 1890.)

28.

Ez a példa magába sűríti annak a reprezentációkritikai elméletnek a lényegét, amelyre a fejezet címében a „modell” szóval utaltam. Arthur C. Danto esztéta *Mozgó képek* című tanulmányában (Danto 1997) olyan művészetelméleti fejtegetésbe bocsátkozik, amely a különböző művészetek (fotó, képzőművészet, színház, film) mediális lényegét ragadja meg. Rendszere jól alkalmazható a romák ábrázolásának elemzésénél: a romaság esszenciájának modellként való kisajátításához a fenti bohém identitás és attitűd szolgált táptalajként. A cigányok és a bohém művészek egy képen való szerepeltetése *Cigányok* címmel ezt a viszonyrendszert szokatlanul, erősen ön-reflexív ábrázolásmóddal jeleníti meg. A cigányok ezáltal nem allegorikusan ábrázolják a bohémiséget, hanem szó szerint „modellként válnak a kép témájává”, és a bohémiával való kapcsolatukban válnak láthatóvá. Danto rendszerében „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.” (Danto 1997:14.)



29.

A hagyományellenes művészek pedig cigánnyá válnak: a kép alanyaiként és a bohémia allegorikus ábrázolásában.

30.

Ezeknek a szimbolikus „átváltozásoknak” egész tárházával találkozunk Gottfried Júlia tanulmányában, aki a nomadizmusnak és roma képzőművészeti reprezentációinak 20–21. századi kapcsolatait elemzi. A 19. századi előzmények, a modernitás kora fontos szerepet tölt be a történeti áttekintésben. Elmondja, hogy a Csehországra utaló *bohémia* kifejezést a 15. századtól a romákra is használták, a 18. századtól pedig bűnözőkre, a periférián élő művészekre is alkalmazták (Gottfried 2014).

31.

A két világháború közötti időszak avantgárd mozgalmainak kiteljesedése idején a művészi tevékenységgel és életformával járó kitzsítottság, peremlét más törvények szerint, már nem a bohémia, hanem a kényszerűség elvei alapján szerveződött. A politikai és társadalmi történések számos alkotót kényszerítettek emigrációba. Magyarországról a művészek az első nagyobb hullámban a Tanácsköztársaság leverését követő fehérterror idején Bécsbe, majd onnan Berlinbe emigráltak. Köztük volt Moholy-Nagy László is, akinek a berlini emigrációja végén készült *Nagyvárosi cigányok* című rövid dokumentumfilmje figyelmet érdemel a tanulmányom tárgya szempontjából. Köztudott, hogy Moholy-Nagy alkotói tevékenységét nagyban meghatározta az orosz konstruktivizmus. Munkásságának egészen korai időszakában, 1920–1921-ben készített egy filmtervet, amely nem valósult meg, ám nyomtatásban megjelent. *A nagyváros dinamikája. Filmvázlat egyszersmind tipofotó* megelőlegezi azokat a városfilmeket, amelyek az elkövetkezendő években készülnek, és a filmtörténet meghatározó darabjaiként, talán nem túlzás azt mondani, alapköveiként maradnak fenn.¹¹

32.

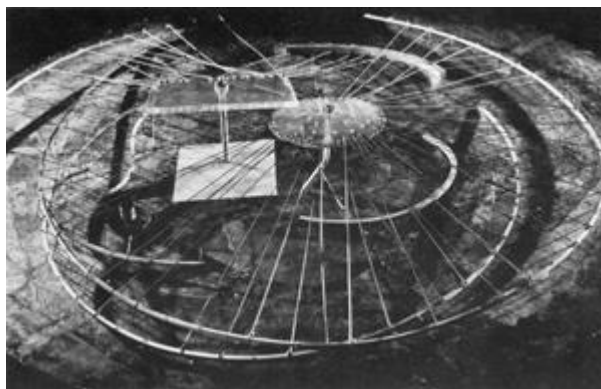
„A városi élet intenzitását, dinamikáját, a tömeg sajátos karakterét, a közlekedés fejlődését, az információátadás sebességének robbanásszerű növekedését, sőt a régebben zárt társadalmi rétegek közötti könnyebb átjárhatóságot – mindezt legjobban a mozgásban és a mozgással lehetett megragadni, illetve kifejezni” – írja Gelencsér Gábor filmtörténész a város és film kapcsolatát elemző írásában, amelyben a tanulmányom számára fontos gondolatot emeltem ki (Gelencsér 2004).

33.

Moholy-Nagyot analógiákon alapuló gondolatmenetemben orosz konstruktivista építészek munkáin keresztül vezető kapcsolat köti össze a hatvanas évek avantgárdjával. A *Látás mozgásban* című kötet *Új nevelés – organikus szemlélet. a) általános rész* című fejezetének utolsó alfejezeteiben (*A struktúra tágabb felfogása. Tér-koncepciók*) példaként hozza fel a Bertold Lubetkin emigráns szovjet építész vezetésével alakult londoni Tecton-csoport tervezésében készült londoni állatkertépületeket (Moholy-Nagy L. 1996:103). A pingvinmedencéről közölt képhez készített leírásban „vasbeton színháztérnek” nevezi az épületet, a Berlinből Londonba költözése után ott töltött két évben pedig filmet is forgatott róluk. A gorillaház mozgó szerkezetének bemutatásában filmes eszközökkel igyekszik érzékeltetni az építészet funkciójának radikális újraértelmezését, amelyet legjobban a „megfigyelés mozgásban” térbeli megvalósításaként írhatunk le.¹² Az új látásmód kialakításának alapeszközei olyan térelemek, amelyek a megfigyeltek és a megfigyelők (a gorillák és az állatkerti látogatók) interakcióján alapszanak.

34.

Gottfried Júlia fenti tanulmányában is utal arra a hatástörténetre, amely az általa elemzett példákban (a nomadizmus képzőművészeti reprezentációiban) Lubetkin és a Tecton-csoport munkásságához vezet, még hozzá annak a szituacionista építészek általi újraértelmezéséhez (Gottfried 2014).



35.

A *Nagyvárosi cigányok* című rövid dokumentumfilmet a kutatók soha nem tartották Moholy-Nagy munkásságában fontos alkotásnak, holott szervesen illeszkedik annak az organikus szemléletnek a kialakulásába, amely az új mozgás, tér-idő, megfigyelés problematikának a materiális, művészi, funkcionális megvalósításait kutatta. A félreértést épp a cigányság reprezentációjának sztereotípiákra fókuszáló leíró, történeti jellegű elemzési hagyománya okozhatta, illetve az a tény, hogy a filmezett csoport Moholy-Nagyban vélhetőleg (és a felesége visszaemlékezései szerint) hazája iránti nosztalgikus érzelmeket ébresztett.¹³

36.

Moholy-Nagy filmje elkészítésének tényével is forradalmi lépésnek számított. Jelentőségét csak növelik az általa képviselt alkotói szemlélet és az annak kiteljesítéséhez használt filmes eszközök. A film két létező változatának kiváló összehasonlító elemzését Robin Curtis végezte el (Curtis 1997). E szerint az eredetihez valószínűleg közelebb álló néma, úgynevezett Bauhaus-verzió mellett a Chronos nevű cég 1971-ben kiadott egy olyan változatot, amelyet zenével, kísérelő szöveggel (Sibyl Moholy-Nagy már idézett művének vonatkozó részleteivel) láttak el.¹⁴ A szerző épp ezért a két változat közötti eltérésekből kiindulva egy kiváló állítás melletti megalapozott érvelést tesz közzé: a *Nagyvárosi cigányok* sem város-dokumentumfilmnek, sem egy városi cigány közösség etnografikus szemléletű *Lebenswelt*-lenyomatának nem tekinthető, ellenben olyan alkotásnak, amely Moholy-Nagy avantgardista szemléletét tükrözi, és az ábrázolás tárgyává a *nézői tekintetet* teszi. Az általa a Bauhaus-évek alatt programszerűen kitágított fogalom a *Sinneserweiterung* („az érzékek kiterjesztése”) egyik megnyilvánulása (Curtis 1997). A szerző érveléséhez csatlakozva úgy gondolom, hogy a film életképeket rögzítő, rövid snittek-ből álló, körülbelül minden tizedik beállítás után egy önreflexív elemet beépítő szerkesztésmódja nemcsak Moholy-Nagynak a térről és mozgásról alkotott haladó elképzeléseit példázza, de jól mutatja kortárs dokumentarista kísérletező alkotók, legfőképp Dziga Vertov hatását is.¹⁵ A közösség tagjainak civakodását és a táncos mulatságot bemutató jelenetek közé ékelte képsor a kamera *nemkívánatos* jelenlétéről, tehát a filmező Moholy-Naggyal való (elutasító) kapcsolatteremtésről nemcsak a cigányábrázolás, hanem a dokumentumfilm-történet egyik kivételes pillanata. A megfigyelő tekintetre tett utalások (és a szándékosan alkalmazott, „zavaró” formanyelvi eszközök, mint például a rosszul fókuszált, ferde kompozíciók), amelyek folyton-folyvást kizökkentenek a voyeurisztikus nézői szerepből, azt a viszonyt teszik láthatóvá, amely az alkotót az ábrázolt tárgyhoz fűzte. Bár Sibyl Moholy-Nagy visszaemlékezése szerint a nagyváros szélén táborozó, ám a természetközeli életmódból sok elemet megőrző cigányok Moholy-Nagyban gyermekkori emlékeket ébresztettek, a filmen *nyoma sincs* romantikus nosztalgiának, a vagabond vándorlók „kihalóban lévő” kultúráját érzelmes mázzal bevonó leírásnak (Moholy-Nagy, S. 1969). Ellenben a kultúrák közötti, illetve a közösségen belüli kapcsolatteremtés legkülönfélébb, ellentétes módozatain keresztül (lövésár, utcai jóslás, utcai árusítás, kártyázás, gyerekjáték, veszekedés, tánc stb.) az emberi interakcióknak színes tárháza jelenik meg előttünk, az említett önreflexív elemek segítségével állandóan utalva „az idegenség” élményére. Ezzel a metanarratív eszközzel Moholy-Nagy felülírja és más minőségbe fordítja a cigánysághoz kapcsolódó, a „kísérteties mássággal” jól megragadható idegenségérzet kiváltotta szorongást. Egyszersmind a modernizálódó nagyváros szélén élő, nyilvánvalóan polgáriasodó cigányok *állandósuló* (tehát *folyamatos határátlépéssel járó*) *jelenlétének a saját betolakodói szerepkörén keresztül ábrázolt valóságát* úgy jeleníti meg, hogy az a bevándorlás örökké érvényes metaforájaként is működhet. Kívül és belül viszonyai még inkább összezavarodnak, ha Moholy-Nagy emigráns magyar (külföldön gyakran épp a cigánysághoz kötött) identitására és az ábrázolt szintő cigányok „németségére” gondolunk.

37.

Breznyik Péter neoavantgárd teremtő tekintettel való fiktív felruházására a hosszúra nyújtott *studiumelemzésben* az ad okot, hogy meglátásom szerint ez a nomadizmushoz mint lázadó kívülálláshoz köthető, romantikába hajló, ám nem feltétlenül romanticizáló látásmód az alapja nagyon sok cigányábrázolásnak – korszaktól függetlenül.

38.

A fotósorozat egyik érdekessége, hogy miközben a kivetettség és szabadság egyvelegéből álló érzeteket kelti, a szedett-vedett lakóhelyek közötti térben elkapott pillanatok dinamizmusával a cigány családok a fenti értelemben vett bohém életérzés modelljeivé válnak.

Punctum (motívumok)

39.

„[...] s átjár, akár a nyíl. [...] Azokat a képeket ugyanis, amelyekről beszélek, ilyen érzékeny pontok pontozzák, sőt akár pettyezik: ezek a sebek, ismertetőjegyek, pontok. [...] Egy fénykép *punctuma* az a véletlen valami, ami rögtön belém szúr [*qui me point*] (ami meggyötör, megsebez).” (Barthes 1985:62.)

40.

Kovács Endre elbeszélése szerint a kirándulás ötlete Kovács Lászlótól származott. 1968-ban a magyarországi cigányok életkörülményeivel, a szegénységből eredő problémákkal (ha ellentmondásosan is), ám foglalkoztak a nyilvánosságban, a politikai irányelvek kidolgozásában. A filmes ábrázolásban Sára Sándor *Cigányok* című rövid lírai dokumentumfilmje hozott áttörést, majd az épp 1968-ban bemutatott önéletrajzi ihletésű *Feldobott kő*.¹⁶ Az összehasonlításra számos motívum adna okot, szinte kínálja magát. A modern nagyipari környezet és a hagyományos életmódot folytató család képviselte világ közötti kontraszt megjelenítésének részben szintén a nosztalgia lehetett a forrása, csak egészen más kiindulóponttal, a kimúló paraszti világ iránt érzett fájdalommal. Kovács László, maga is turai származású lévén, nyilvánvalóan hasonló attitűddel közelített a témához.

41.

Az ő teremtő tekintetéhez a szegénységet és az „elmaradottságot” kötöttem, ami szorosan kapcsolódik Sára Sándornak a fotóról, különösen a szociofotó hagyományáról vallott felfogásához. Sára Sándor *Cigányok* című rövid dokumentumfilmje hasonló módon egyedülálló, előzmény nélküli alkotás, ám természetesen már megjelenése idején sokkal szélesebb körben vált ismertté, mint Moholy-Nagy műve.¹⁷

42.

Sára Sándor pályájának indulása korántsem volt zökkenőmentes, épp a szociofotós indíttatás, a szegénység megmutatása jelentette a problémát a sematikus szocialista realizmus kizárólagosságának időszakában:

„Ranódyval ugyan már dolgoztam, a *Szakadékhöz* fényképeztem a Viharsarokban, Orosháza környékén parasztokat. Részben típus, részben ruházkodás szempontjából. Az ötvenes években, amikor a parasztság már a fényes jövő felé – nem menetelt – menekült..., lementem Orosházára és környékére, és olyan anyagot hoztam, mint amilyenek Kálmán Kata szociofotói voltak annak idején. Az ideológia és a valóság között óriási volt a különbség.” (Pintér 2000:36.)

43.

Ugyanennek a történetnek „némileg kibővített” változatát olvashatjuk Kincses Károly fotótörténész tanulmányában:

„Ranódy László, mielőtt elkezdte volna forgatni az *Akiket a pacsirta elkísér* című filmjét, felkérte Sárát, hogy készítsen tanulmányokat a Viharsarok életéről.¹⁸ Ekkor fotózott Békésben egy sorozat szegény földművest, cigányt, a társadalom szélére sodródott embert. Nem aratott osztatlan sikert, a rendőrök még aznap éjjel rátörték a szállodaszoba ajtaját, s a negatívokat követelték. Megúsztta valahogy, pedig 1958-at írtak ekkoriban.” (Kincses 2003:15-44.)

44.

Nagyon fontos tény, hogy Sára magát a Kálmán Kata-féle szociofotós hagyomány folytatójának vallotta. A szociofotó általa képviselt korszakának cigányképét Szuhay Péter így jellemzi:

„A szociofotó – lényegében az 1930-as és 1940-es években – a cigányok jelenlétét nem etnográfiai kuriózumként kezelte, hanem egyenlőnek tartva őket a nem cigány szegényekkel, a szegénység egyetemesen marginális, megalázott és kismimizett helyzetét ábrázolta. Cigány és nem cigány szegények egyaránt a fennálló hatalommal, az igazságtalan társadalmi berendezkedéssel pereltek. A szociofotó talán természetéből következően a társadalmi egyenlőtlenségekre próbálta a társadalom figyelmét felhívni, és olykor csak szánalmat, máskor azonban szolidaritást is akart kelteni. A művészek nem is tartották mindig fontosnak a képek meghatározásánál feltüntetni a képeken szereplő emberek esetleges cigány származását. Számukra a szegénység még nem etnicizálódott, annak tehát nem etnikus, hanem osztály jellegét emelték ki. A gyermeki meztelenség, a gyermekét szoptató anya – mintegy a betlehemi istállót idéző környezettel – még nem válik speciálisan cigány ábrázolástípussá. Ebből a korszakból talán Besnyő Éva és Kálmán Kata nevét érdemes külön kiemelni, bár egyikőjük sem »szakosodott« a cigányok fotografálására. Besnyő Éva már-már festői képeket készít zenészekről (lásd például E. Csorba

2000. 8. kép), Kálmán Kata híressé vált *Tiborc és Szemtől szemben* című köteteiben megtalálható parasztábrázolásai mellett a cigányok megjelenítése is beletartozik a szegények képi világába. Kálmán Kata egyik későbbi elemzője azt fejtegeti, hogy »A szegénység megfigyelése, anélkül, hogy a látottak személyesen érintenék őket, a középosztálybelieket büntudattal töltötte el. Kálmán Kata képei azt a tragédiát mutatják, ami a riporter szívében és tudatában, de nem szükségszerűen modelljeiben játszódott le. Amit a néző lát, az nem a szegénység, hanem Kálmán Kata reagálása a szegénységre.«” (Szuhay Péter 2002:100.)

45. Ezt a reakciót azonban kétségtelenül kiegészíti és helyenként felülírja az állami gondoskodás, a szocialista társadalom nyújtotta lehetőségekkel való élés pozitív eredményeinek hangsúlyozása.

46. Fontos azonban leszögeznünk, hogy a Sára által választott megközelítés, amely alapvetően a szociofotó eredeti és legfontosabb funkcióját, a figyelemfelkeltést, a változtatásra való felhívást tartotta szem előtt, létjogosultsággal bírt, hiszen a korszakban alkalmazott hatalmi politikák, amelyek intézményes és közösségi szinten is sújtották a cigányokat, szinte lehetetlenné tették a lakosságon belül nagyobb mértékű és elterjedtségű szegénység, nyomor felszámolását.

47. Nos, úgy gondolom, Kovács Endre fotóit ez különbözteti meg a harmincas évek hagyományát folytató Sára látásmódjától: a szereplői (nyomorúságos életkörülményeik ellenére) derűsen, bizalommal tekintenek a megfigyelőre, aki a kompozíciók megválasztásával tükrözi vissza ezt a dinamikus jövőképet. Ez természetesen korántsem a korszak MTI-propagandájának a hurrá-optimizmusa: egyszerű közvetlenség, amely a családi fotók meghittségéhez fogható formai és tartalmi hitelességből és a formabontó avantgárd szemléletből ered. Ez a különbség a „cigány Madonna” motívumának megjelenésén tűnik ki legvilágosabban. A *snapshot* esetlenségéből eredő természetesség és a bemozduló gyerekalakok keretezte nő arcán felvillanó büszke mosoly nem illeszkedik a Sára által konstruált áldozatiság hagyományába, amely később számtalan követőre lelt, szinte az elkötelezettség fokmérője lett.



48. Nem csoda, hiszen a későbbi években a figyelemfelkeltésnek továbbra is nagy volt a tétje, a tabusított szegénység megmutatása ellenzéki tettnek számított, és az eredmény szélesebb nyilvánosság előtt láthatatlan volt, vagy csak megfelelő értelmezési keretben mutathatták be. Ebben a helyzetben járták kötéltáncukat a Balázs Béla Stúdióban tevékenykedő filmesek, fotósok és a velük együttműködő társadalomtudósok. A szegénység a cigányábrázolás uralkodó, majd állandósuló motívuma lett, ám az állítás fordítva is igaz: a szegénység megmutatásába a cigányság életkörülményei motívumokként ékelődtek be.¹⁹

49. Összegzésül: a romaábrázolás hagyományában tehát a képet létrehozó ok a látható, rasszjegyek alapján azonosított Cigány. (Vagy inkább cigány test, hiszen senki nem kérdezi, minek tartja magát, vagy éppen „hogyan” cigány, de ettől most el kell tekintenünk.) A képen saját szemantikai struktúráját vesz fel (romantikus szabadságvágy, erotika, kitaláltság, bűnözés, hátrányos helyzet stb.). Így a konstruáló által modellté válik: valamely dolog helyett áll, valamely interpretációs szabály szerint. Egy másfajta szemantikában, amikor a tudományos megismerés elkezd leírni a tulajdonságait, megfigyeli szociokulturális sajátosságait, és ezt alkalomadtán

(dokumentarizmus) beépíti a konstrukcióba, a képet létrehozó cigány test „állandó modellé válik”: a kép alanya a cigánymotívum. Nem áll valamely dolog helyett, hanem önmaga *kellene* hogy legyen. (A film és a fotó médiuma erre csak dokumentum és fikció arányában, az érvényes forma megtalálásával alkalmas, ahogyan Bódy Gábor írta.) Ezen okfejtés szerint a cigány modell cigánytémává abban a lehetséges világban válhat, ahol az ábrázolója romaként vagy nem romaként önreflexív eszközökkel megmutatja önmagát.

50.

Arthur C. Danto az idézett tanulmány végén a mozgóképek ontológiájáról elmélkedve kiemeli az öntudatos filmkészítés fontosságát (amelyet ma már kitérítünk az öntudatos képkészítés műveletére), egyszermind utal a történelmi kutatás feloldhatatlan paradoxonjára:

„Az a mód, ahogyan a világot látjuk, akkor kerül felszínre, amikor az már valamifajta spirituális terméké érlelődik vagy sűrűsödik. A filozófiai figyelmeztetések ellenére öntudatos filmkészítőkink a történetek és a nézők között ingadoznak, és látásmódjuk – talán stílusukkal ellentétben – elfoglalja meghatározott történelmi helyét, még mielőtt egyáltalán észrevehető lenne. Akármilyen módon vagyunk a tudat tudatában, a tudat nem önmagáért való *tárgy*. Amint tárggyá válik, úgymond mögé kerülünk, és a világgal a tudat oly módjain keresztül kerülünk kapcsolatba, amelyek jelenleg reménytelenül maguktól értetődőek.” (Danto 1997:20.)

Új *punctum*, „Stigma” (témák)

51.

„Abban az időben (e könyv elején, mily rég volt), amikor arra próbáltam rájönni, miért vonzanak bizonyos fotók, úgy gondoltam, különbséget tehetek egy általános kulturális érdeklődést kiváltó képmező, a *studium* és az ezen meglepetésszerűen átcikázó *punctum* között. Most már tudom, hogy van másfajta *punctum* („Stigma”) is, nemcsak a „részlet”. Ez az új *punctum*, amely már nem formai, hanem intenzitásbeli mozzanat, az Idő, a noéma (az *Ez volt*) fájdalmas hangsúlyozódása, ennek sallangtalan ábrázolása.” (Barthes 1985:108.)

52.

A családi fotókhoz fűződő viszonyunk alapja a Barthes által leírt „intenzitásbeli mozzanat fájdalmas hangsúlyozódása”, az „új *punctum*”. A privát archívumok szerepének felértékelődése az azóta eltelt időszakban azonban jóval összetettebb jelenség. Pierre Nora a történelem „demokratizálódásának” nevezett folyamatot elemezve az emlékezet és történelem viszonyáról elmélkedve leszögezi: a lényegi változás abban áll, hogy a kisebbségi emlékezetek „felszabadultak” a többségi hatalom ideológiai, politikai uralma alól, megváltozott a történelem és az emlékezet viszonya: felértékelődött a kollektív emlékezet, a történelmi igazság helyébe a megélt tapasztalat és az emlékek igazsága lépett. Az addig az egyénhez tartozó identitás is közösségi, társadalmi lett, s ekképpen mindkettő (identitás és emlékezet) „egyfajta feladattá” vált. Ez a szerteágazó problémakör számunkra annyiban fontos, hogy segít értelmezni a Magyarországon akadózva zajló műltfeldolgozásban, műltértékelésben a roma kisebbség által betöltött fontos szerepet.

53.

Erre egy kiváló, ám kevésbé ismert példa az újpesti cigányság történetét feldolgozó gyűjtemény és az annak helyet adó közösségi ház, amely Molnár István Gábor fotós, helytörténész évtizedek óta végzett kitartó gyűjtő- és közösségépítő munkájának eredménye.

54.

Gyűjtésének darabjai korábban szerepeltek a Millenáris Parkban 2005-ben rendezett kiállításon (*Képek, cigányok, cigány-képek*), a felső emeleten elhelyezett sarokban. A fotókból egy válogatás legutóbb pedig a *Cigány néprajzi tanulmányok* című sorozat Szuhay Péter muzeológus, etnográfus szerkesztésében megjelent kötetét díszíti, illusztrálja (Szuhay 2013). Különlegességük, hogy a mindennapi, főleg a családi élet számtalan különféle helyzetében jelenítik meg az újpesti romákat (muzsikusokat, szegkovácsokat, kereskedőket). A fotók nem etnográfiai megközelítéssel természetesen egészen más értelmezéseket tesznek lehetővé, erre még nem történt kísérlet.

55. A polgárosodó vagy a munkás romák között azonban természetesen sincsenek a Vizafogón élőkhez hasonló családok, a fényképezés – akár műtermi, akár saját készülékkel történt – számukra elérhetetlen volt. Talán előkerülnek majd lappangó felvételek, amelyeken kíváncsi újságírók örökítették meg a hírhedt angyalföldi telepen, a „Tripoliszon” élők életét. Ám megfelelő források – visszaemlékezések – híján soha nem derül fény a Vizafogón élő családokhoz hasonló történeteire: mennyiben volt múltjuk, jelenük közös a hasonló szegénységben élő, a negyvenes évektől kezdve az ipari vágány melletti barakkokban lakó munkáscsaládokkal? A színes „idegenségük” mikor vált zavaróvá, eltűrtté, megszokottá? Hol, milyen helyzetekben voltak képesek az őket körülengő egzotikumtól megszabadulni, mikor válhattak hasonlónak sorstársaikhoz?
56. A kérdések részleges megválaszolásaként egy olyan forrásból idézek, amelyre a kiállítás előkészítése közben bukkantam.²⁰
57. Solt Ottíliának, Kemény István tanítványának egyik, a budapesti szegények körében végzett, 1976-os felmérése először szamizdatban jelent meg, majd a *Budapesti Nevelőben*, úgy hogy a szegény szót ki kellett húzni a címből, ám a szövegből nem – olvashatjuk Dupcsik Csabának a cigányság történetéről szóló történeti monográfiájában (Dupcsik 2009:198).
58. „A cikk először azt a több százezres, nyomorúságos szállásokon lakó, gyakran éhező vagy alultáplált tömeget jelenítette meg, amely a két világháború közötti Budapesten élt. »Ez a szegénység már az 1950-es és főleg az 1960-as évek táján szinte teljesen eltűnt a fővárosból. Azért nem egészen. Élt, és ma is él Budapesten néhány ezer cigány, pontosan ilyen színvonalon. [...] A cigány telepeken vagy romok között meghúzódó cigányok és a többi budapesti között azonban nincs érintkezés. A hatóságok alig, a lakosság egyáltalán nem vesz tudomást ennek az életformának a létezéséről, amelytől a többi életformát szakadékok választják el. A legszegényebb cigányok jelenleg a főváros közigazgatási területén belül, de társadalmán kívül élnek.« *A korábbi kiterjedt nem cigány szegénység még nem tűnt el a cikk születésekor*, de Solt már prognosztizálja: ha így megy tovább, idővel a romák »átvehetik a budapesti szegénység egész társadalmi szerepkörét.«” (Dupcsik 2009:198, kiemelés – P. A.)
59. *A Cigányok és cigány gyerekek Budapesten* (a tanulmány eredeti címe: *Budapesti cigány gyerekek az iskolában*) című tanulmányában ezt a szerepcserét írja le részletesen. Szociológiai alapokon nyugvó megfigyelései párhuzamba állíthatók a saját kutatói pozíciómat megjeleníteni hivatott személyes történetemmel.

Cigányok és nem cigányok

60. Alig képzelhető el, hogy Magyarországon ma bárki, aki 'cigányokkal foglalkozik', ne így kezdené mondanivalóját: 'nekem nincsenek előítéleteim'. Ne boncolgassuk most az 'előítéleteket'! Ne foglalkozzunk azzal, hogy az iskolaigazgatók, tanítók, tanácsi tisztviselők, rendőrök, tisztiorvosok negatív érzelmekkel és gyanakodva néznek-e vagy sem az 'absztrakt cigányra', arra az emberre, aki úgy öltözik és viselkedik, mint bárki más, csak a bőre színe barna! Az esetek éppen azért súlyosak, mert a problémák valóságosak, és nem képzeltek.
61. Miért ilyen 'problematikusak' a cigányok? Legtöbbször azzal a véleménnyel találkozunk – burkolt vagy nyílt formában –, hogy a pizsok, a fertőző betegség, az iskolába nem járó gyerek, a hangoskodás, a ravaszkodás és még sok egyéb más, az mind *faji, etnikai jellemvonás*.
62. Ám a két világháború közötti szociográfiákat (például Elekes 1932; Győri 1927), újságcikkeket olvasva azt kell tapasztalnunk, hogy negyven-ötven évvel ezelőtt több tízezer budapesti szegény munkáscsalád lakásáról, erkölcsi, higiéniai viszonyairól egyszersmind idegenül és gyana-

kodva írtak különböző beállítottságú, különböző befolyású, de kivétel nélkül jól fűtött, viszonylag kényelmes lakásokban élő és jóllakott emberek, mint ahogy ma írnak és főleg beszélnek a hasonló módon élő mintegy kétezer budapesti cigány családról.

63. A budapesti cigány lakosság a hajdani, 'klasszikus' fővárosi szegénység helyét vette át, életmódját és életkörülményeit tekintve egyaránt. Budapesten a szegénytelepi életmódra elsősorban az nyomja rá a bélyegét, hogy *telepi*: hogy a város egészétől elkülönülve, elzárva, mélyen a város színvonala alatt vegetál. Így van ez akkor is, ha a telep a város peremén, erdő szélén, szeméttelap végén, vasúti töltés mentén alakul, vagy rendezett udvarok közé ékelt egyetlen zsúfolt udvarban.
64. A cigány családok nem a régi budapesti szegénység putritelepeire költöztek, ezeket a hírhedt telepeket lerombolták. Az új putritelepek csak az 1950-es évek második felében kezdtek kinőni a földből (ekkor alakult ki például a XX. kerületben a Dózsa György úti lakótelep, a III. kerületi Mocsaras), és körülbelül ugyanebben az időszakban kezdték átvenni a cigány családok a megmaradt nyomorúságos külvárosi házak lakásait is (X. kerületi Bihari út, Ceglédi út, XIII. kerületi Tomori-telep stb.). Ez a 'helycsere' a XIII. és X. kerületi zsúfolt szegénynegyedekben vagy a III. kerületi téglagyári barakktelepeken ma is folyik, sőt az újabb és újabb szanálási akciók során fel is gyorsult. A szanált városrészekben lakó cigányok ugyanis az esetek nagy többségében leromlott kerület leromlott lakásait kapták meg, és ezek lakói mennek új lakótelepre. Leromlott lakásokat kapnak azok is, akik putritelepről jönnek, és érdemeikért vagy összeomlott, leégett putrijuk helyett kapnak lakást.
65. Az új putritelepek és a szegénynegyedek cigány lakossága tehát nem annyira közvetlenül átvette, mint inkább újratereztette a hagyományos szegénytelepi életmódot. A régi budapesti szegények és a mai budapesti cigányok között legalább tízévnyi szakadék tátong: ennyi idő telt el a régi és az új nagy szegénység megjelenése között. Az új cigány szegénység nyilván ugyanannak a megpezdülő gazdasági életnek a vonzására jelent meg itt, amely a hagyományos fővárosi szegénységet megszüntette.
66. A régi szegények rohamos integrálódása, majd életviszonyaiknak 1968 utáni gyors javulása, valamint a budapesti új cigány lakosság feltűnése és folyamatos növekedése során mindenki „lépett egyet”. (Természetesen nem minden cigány család 1950 után költözött Budapestre. Közismert tény, hogy a fővárosban és a régi peremfalvakban – Palota, Szentmihály, Erzsébet – régebben is laktak cigányok. Van néhány kis telep, amely a második világháború előtt is megvolt.)
67. E „lépés” a cigányok nagy tömege számára azt jelentette, hogy lakóhelyét, foglalkozását tekintve egyaránt bekapcsolódott a társadalomba, szem elé került: a maga sok gyerekével, mélyen standard alatti lakás- és közegészségügyi „igényeivel”, vagyis azzal a színvonallal, amelyet már senki más nem tart elképzelhetőnek a maga számára. A maga hangosságával, a fiatalok utcai „arénázásával”.
68. Közben a régi cigányok nagy része hozzászokott a kevés gyerekhez, hozzájutott legalábbis a külön konyhához, a nyolcosztályos iskoláztatáshoz és a visszafogottabb modorhoz.
69. A cigányok nagy csoportjai tehát olyan életformákba „költöztek” be, amelyeket a nem cigányok éppen maguk mögött hagytak. Ezt a fáziseltolódást megtoldották még a szemmel látható testi különbségek, a cigányok egy részének külön anyanyelve és a hagyományos, tapasztalati anyagon igen kevésbé ellenőrzött előítéletek. Ez jelent meg a közvéleményben és a hatóságok előtt is mint faji, etnikai jellegzetesség. (A sajátos cigány élet- és gondolkodásmód legendáját bizonyos fokig alátámasztja a cigányokról szóló nyelvészeti és néprajzi irodalom is, különösen ennek ismeretterjesztő változata. A cigány nyelvvel és szokásokkal foglalkozó kutatót nyilván az érdekli, ami sajátos, ami eltérő – ez a szakmája. Ezt kutatja akkor is, ha a cigányok mindennapi életében a kutatott téma csak kuriózum. Táplálják a legendát a cigány voltukat nem szégyellő, öntudatos cigányok is.

70. A cigány nyelv és folklór kérdéseiben nem vitatkozhatok, nem is mernék. Csak azt szeretném hangsúlyozni, hogy mennyivel dominánsabb a cigányok döntő többségének életmódjában az, ami közös a mindenkori nagyvárosi szegényekével.)” (Solt 2001:137–139.)
71. Ezt a közösséget hivatott megjeleníteni az önéletrajzi elemekből szőtt személyes történetem.
72. A képek létrehozásánál három „teremtő tekintet” közül hozzám azé a Kovács Endréé áll legközelebb, akinek a Rákos-patak környéke az otthona volt. Annak a gyermek- és ifjúkornak a helyszíne, amikor – csakúgy, mint saját életemben – a különbségek észlelhetők, ám nem rémisztőek voltak. Ebben a nyiladozó tekintetben pedig benne foglaltatott az érzékeny művész látásmódja, amely a Moholy-Nagyéhoz hasonló formaérzékenységgel, kísérletezőkedvvel rögzített a világról lenyomatokat.
73. 2013 telén tett közös sétánk a felvételek helyszínére, ahol a fotóművész a képek készítése óta nem járt, kivételes élményt jelentett. A lepusztult gyárépületeket épp a családok volt lakóhelyüül szolgáló füves mezsgye és egy út választja el a néhány éve épült óriási Duna-parti luxuslakóparktól. Az ipari vágányt rég felszedték, néhány darabját a mezsgyét átszelő aszfaltútban találtuk meg.
74. Első generációs értelmiségiként soha nem szabadulok attól az érzéstől, hogy az én „felemelkedésemben” akárha csekély, de szerepe lehetett fehér bőrszínemnek, hogy soha nem kellett púderoznom magam. A státusemelkedés részemről ott kezdődött, hogy apám, a kerékgyártóból lett gázszerelő a salgótarjáni építkezéseken művezetőként dolgozott, irányította az iskolázatlan cigány férfiakból álló brigádokat.
75. Ezért a lehetséges világ kezdetét is megjelenítő *közös múlt* iránt érzett nosztalgia a szó eredeti értelmében, „a hazatérés felett érzett fájdalommal” telítődik. Ez az új, szolidaritáson alapuló osztálytudat különös módon (legalább az írás idejére) visszaadta belső szabadságomat.
76. A kiállítás rendezése, a kapcsolódó események szervezése és mindezek dokumentálása meghosszabbította ezt a folyamatot. Új tapasztalatokkal is gazdagított: a szegénységünket és Kádár-kori „felemelkedésünk” történetét rögzítő fotók kiállítása személyessé tette azt a tudást, amelyet a reprezentációs elméletekből elsajátítottam. Megéltem, milyen zavarba ejtő érzés a teremtő tekinteteknek kitett tárgyak tulajdonosaként láthatóvá válni még annak is, aki a származását már rég nem stigmaként éli meg.

Prológus

77. A kiállításnak abban a részében, ahol a kutatáshoz kapcsolódó könyveket helyeztem el, egy tiszta papírköteg és egy toll volt található. Azzal a kéréssel fordultam a látogatókhoz, hogy osszák meg velünk emlékeiket, történeteiket, gondolataikat, amelyek a fotókhoz kapcsolódnak. Valamiért senki nem élt ezzel a lehetőséggel. Szuhay Péter azonban, aki a kiállításhoz egy rendkívül alapos és tartalmas megnyitó beszédet írt, „folytatta” a kutatást, az Internetről, egy közösségi oldalról gyűjtött személyes történeteket.
78. A kiállítottak emlékidéző hatásával pedig Majsai Réka, művészetterápia, művészeti nevelés szakos MOME-s hallgató egyik dolgozatában találkoztam. Cigány családokkal való gyermekkori találkozásainak felidézése után így elemezte a kiállítás hatását:
Ahogyan már témaválasztásom indoklásában is említettem, jelenlegi vonzódásom a kiállítás egészéhez valamint a megismert fotográfiák “tetszése” sok tekintetben visszavezethető azoknak az emlékeknek az előhívására, amelyek a képek fókuszába állított személyek és helyszínek által kerültek felszínre. Ennek egyik oka a fotós által alkalmazott beállítások és közeli felvételek, a lakókörnyezet képek által történő bemutatása során a saját preferenciáimmal, érdeklődésemmel majdhogynem teljesen egybeeső részletek kiválasztása, majd megörökítése.

79. Mindemellett úgy gondolom, az említettekhez sokat tesz a kiállítás korábban idézett kurátori koncepciója is, amely a fotókat egymás mellé sorolva, egy teljes léthelyzet pillanatnyi állapotába engednek betekintést. Sokszor ugyanarról a személyről, vagy helyszínről több nézőpontból készült fotográfiák együttese azt a lehetőséget nyújtja a szemlélőinek, hogy már-már résztvevőként helyezkedhet bele a közösség életébe, a fotón megörökített pillanatba. Feltérképezhetővé válik az esemény dinamikája, a fotókon szereplő nők, gyerekek és férfiak ismerőssé válnak.

80. Ha viszonyulásom alapját Gustav Teodor Fechner által leírt esztétikai tetszés alapelveinek segítségével kellene leírnom, nagy mértékben meghatározza a tájékozódás alapját szolgáló összefüggések világossága (intenzitás minimuma, esztétikai segítség, fokozás), a képek által kiváltott asszociációk intenzitása.

81. A kiállításról megjelent recenzió szerzője, Somogyi Zsófia zárásként éppen ehhez illő gondolatot fogalmaz meg, amikor azt írja:
„A tárlat ezeknek az aspektusoknak a kibontása révén *mély játékká* válik, amely az ilyen típusú sorozatok szokásos kontextusától eltérően többet, másokat hoz be, mert nem csak a fotókon szereplőkről szól, hanem azokról is, akik készítették, válogatták, vagy éppen nézik őket.” (Somogyi 2015: 25)



JEGYZETEK

1 <http://offbiennale.hu/hu/>.

2 <http://www.2b-org.hu/2b.html> Archívum (Vizafogó – Kovács Endre kiállítása).

3 A közelmúltban jelent meg a *Romológia* című folyóiratban a Kállai Henrik képzőművész privát archívumából szerkesztett videóinak kiállítási módjait, kontextusait elemző írásom, ahol az installálás és inszcenálás (Rényi András művészettörténész szerint „a kiállított tárgyakhoz környezetet és látásmódot rendelni”) közötti különbséget igyekszem kifejteni. (Pócsik 2015:30-46)

4 Kovács Endre a budapesti underground események, többek között a Kassák Színház előadásainak fotós dokumentációját készítette, majd emigrált. A rendszerváltás után tért vissza Magyarországra. Az amnézia fedte képekkel való találkozás élményét így elevenítette fel: <http://kovacsendre.hu/amnez/index.html>.

5 Roland Barthes *La chambre claire. Note sur la photographie* című műve (Édition du Seuil, 1980) alapján fordította Ferch Magda.

6 Nem térek ki részletesen a fogalom használatainak különbözőségeire, mert a „kísérteties” Sigmund Freud által feltárt jelenségének egy fent idézett szerző általi kiterjesztése elégséges számunkra a lényeg kiemeléséhez. Bán Zsófia egy másik esszéjében Forgács Péter *Col Tempo – a W. projekt* című installációjának és Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényének W. fejezetét veti egybe (Bán 2009). Gondolatmenetében az eredeti német *unheimlich* kifejezéssel etimológiai összetettségében a magyar „kísérteties” von párhuzamot: a „nyugtalanító különösség” érzéséhez köthető kiváltó okokban Freud híres művészetszichológiai tanulmányára hivatkozva rendkívül gazdag jelentéstartalmat jelöl ki (Freud 2001). „A kísérteties lényegében olyasvalami lenne, amiben úgymond nem ismerjük ki magunkat. Minél jobban eligazodik egy ember az őt körülvevő világban, annál kevésbé valószínű, hogy a tárgyak vagy események a kísérteties érzését válthatják ki

belőle” – idézi Freud egyik meghatározását. Bán Zsófia a második világháborút megelőző évtizedek antropológiai, humán-genetikai és eugenikai vizsgálatainak politikai célokra való felhasználását is a „kísérteties másság érzésének leküzdésére” alkalmazott taxonomikus törekvésekkel köti össze. A századelő a tőlünk eltérő etnikai csoportokkal, társadalmi osztályokkal érzett *antropológiai azonosságba vegyülő idegenség megfigyelésének és mechanikus reprodukálásának* jegyében telt.

7 Breznyik Péter Halász Péter munkatársa, a Kassák Színház, majd 1976-os emigrálása után a New York-i Squat Theatre színésze. Internetcím: <http://www.artpool.hu/Al/al11/KHS-3.html>.

8 Kovács László televíziós rendezőként dolgozott, ám említésre méltó körülmény, hogy Sára Sándorral együtt nőtt fel Turán. Édesapja Sára Sándor barátja, népművelőként, pedagógusként dolgozott a településen. Internetcím: http://hu.wikipedia.org/wiki/Kov%C3%A1cs_L%C3%A1szl%C3%B3_%28pedag%C3%B3gus,_1908%E2%80%931962%29.

9 <http://kovacsendre.hu/kassak/index.html>; <http://kovacsendre.hu/squat/index.html>.

10 Mielőtt bárkiben is felmerülne az esszencializmus vádja, le kell szögeznünk, hogy Sell homogénnek tűnő roma csoportelnevezése a 19. században feltehetően azokra a vándorló életmódot folytató csoportokra vonatkozatható, amelyek tagjainak társadalmi beilleszkedése a modern állam felügyeleti és nyilvántartó rendszerében olyan sok gondot okozott.

11 „Első rövidített változata magyarul megjelent a MA 1923/IX. 8–9. különszámában: »Filmváz« – *A nagyváros dinamikája* címmel. Újraközölve a MA facsimile kiadásában” – olvashatjuk Moholy-Nagy László: *Festészet, fényképészet, film* című kötetének magyar nyelvű kiadásában (Moholy-Nagy 1978:118).

12 Érintőlegesen foglalkoztam ezzel a kérdéssel egy tanulmányban, amely a Dziga Vertov munkássága és a vasútközlekedés elterjedése közötti kapcsolatot elemzi (Pócsik 2009).

13 A film elkészülése idején „dobozba is került”, sokáig láthatatlan volt, erről is olvashatunk a visszaemlékezésben. Azzal az indoklással utasították el a filmkópia nyilvántartásba vételét, hogy készítője külföldi, nem tagja a Német Filmkamárának, ráadásul a német szociális állapotokat nem kedvezően mutatja be. Moholy-Nagy 1934-es távozásáig nem mutatták be nyilvánosan Németországban, de máshol sem, egészen 1946-ig (Moholy-Nagy, S. 1969; idézi Curtis 1997:60).

14 A filmet legutóbb Magyarországon a Ludwig Múzeum Moholy-Nagy László életművét bemutató kiállításán láthattuk (Moholy-Nagy László: „The Art of the Light”. Internetcím: <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=768&menuId=44>). Itt egy olyan verzió szerepelt, amelyet a jogutódok készítettek. Kortárs cigány és magyar népzene (Kalyi Jag, Sebő, Vujicsics) felhasználásával, Moholy-Nagy (számomra egyelőre ismeretlen) instrukciói alapján hoztak létre egy folklorizált változatot, amely teljesen más értelmezését adja a szerző felvételeinek. A Moholy-Nagy Foundation DVD-n forgalmazza, megrendelhető a honlapján, ám pontos adatok a zenére vonatkozóan nem szerepelnek a leírásban (http://www.moholy-nagy.org/Ein-Lichtspiel-DVD-p/dvd_6.htm). Az egyes változatok eltéréseit, a zeneválasztás és -értelmezés összefüggéseit egy alaposabb kutatás keretében kívánom a jövőben feltárni.

15 Moholy-Nagy László az egyik „mozgó képekről” írt, a montázst elemző tanulmányában behatóan vizsgálja Vertov eljárását. „Mindezen elemek kombinációja meglepő változásokban forradalmasította a szokásos vizuális, valamint felfogási folyamatot. Az érzékelés teljesen új ütemezését teremtette meg, amely a fizikai mozgásnak a festői mozgásba és a kezdeti cselekvésnek maguknak a cselekvő személyek által látott, objektíven megfigyelhető folyamatába való átültetésén alapult. Habár ez először zavarba ejtőnek tűnhet, el kell ismerni, hogy készülöben van a tér-idő felfogás új törvénykönyve.” (Moholy-Nagy 1996:280.)

16 Kovács László turai származású lévén közelről ismerte Sára munkáit, felfogását.

17 A *Cigányok* a bemutató után közvetlenül díjat kapott a Miskolci Rövidfilm Fesztiválon, 1963-ban a Lipcsei Filmfesztivál II. díját hozta el, s valószínűleg ennek hatására a szerzőket ebben az évben SZOT-díjjal tüntették ki (Gaál 1978). A film kritikai visszhangja is jelentősnek mondható.

18 Kincses Károly valószínűleg tévedett: Sára nemcsak Pintér Juditnak, hanem egy jóval korábbi interjúban is a *Szakadék* című Ranódy-filmről beszél, amelynek előkészületei korábban, nem 1958-ban, hanem 1955-ben folytak (Ablonczy 1978:14–20).

19 Schiffer Pál néhány évvel később fogott hozzá Kemény István szociológus szegénység- és cigánykutatásainak filmes dokumentálásához. (Filmjeiben többek között Féner Tamás fotóművész alkotásait használta.) A közös munka eredménye lett a *Faluszéli házak* (1973), a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* (1972) és a fikciós dokumentarista Cséplő Gyuri (1978). A filmek és készítési körülményeik részletes elemzését lásd Pócsik 2013a; 2013b.

20 Köszönet Kerényi Györgynek.

IRODALOM

ABLONCZY LÁSZLÓ

1978 Hogy a táltos mént is megüljök... Beszélgetés Sára Sándorral. *In* Filmek és alkotók 12. Sára Sándor. Gaál Katalin, szerk. 14–20. Budapest: MOKÉP.

BALOGH ATTILA

1994 Elkészöntő. *Cigányfűró* 1(1):2–5.

BÁN ZSÓFIA

2008 Emlékezet és/vagy konstrukció. Családi képek W. G. Sebald Austerlitz c. regényében. *In* Exponált emlék. Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben. Bán Zsófia – Turai Hedvig, szerk. 69–74. Budapest: Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége – AICA.

2009 2W: Párhuzamos tekintetek – A W.-fejezet (Nádas Péter) és a W.-projekt (Forgács Péter). *In* Col Tempo. The W. Project. Katalógus. Rényi András, szerk. 54–78. Budapest: Múcsarnok Nonprofit Kft.

BARTHES, ROLAND

1985 Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról. Budapest: Európa.

CURTIS, ROBIN

1997 The Stranger in a City Filled With Strangers: Moholy-Nagy's Urban Gypsies. *Framework* 44.2, 2003 Fall, 42–62.

DANTO, ARTHUR C.

1997 Mozgó képek. *Metropolis*, ősz:8-21.

ELEKES BOLDIZSÁR

1932 Krisztust, kenyeret! – Budapest nyomora és hite. Budapest: Szent Erzsébet Karitászi Központ.

FREUD, SIGMUND

2001 A kísérteties. *In* uó: Művészeti írások. Budapest: Filum.

GAÁL ISTVÁN

1978 Flash-back. *In* Filmek és alkotók 12. Sára Sándor. Gaál Katalin, szerk. 6-7. Budapest: MOKÉP.

GELENCSÉR GÁBOR

2004 A film városa, a város filmje. *Pannonhalmi Szemle* 2:57–64.

GOTTFRIED JÚLIA

2014 Vándorló metaforák. Nomadizmus és roma képzőművészeti reprezentáció a 20–21. században. Apertúra nyár–ősz. Internetcím: <http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/gottfried-vandorlo-metaforak-nomadizmus-es-roma-kepzomuveszeti-reprezentacio-a-20-21-szazadban>. (Letöltés: 2014. november 29-én.)

GYŐRI IMRE

1927 Pusztuló nemzedék. Budapest: Légrády.

KINCSES KÁROLY

2003 A fényképező Sára. *In* Feledheted-e ezeket az arccokat? Sára Sándor fényképei. Kolta Magdolna, szerk. 15–44. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum.

LEMON, ALAINA

1996 Hot Blood and Black Pearls: Socialism, Society, and Authenticity at Moscow Teatr Roman. *Theatre Journal* 48(4):489. (Magyarul: Alaina Lemon: Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután. *Replika* 23–24. sz. (1996). Internetcím: <http://www.c3.hu/scripta/scriptao/replika/2324/18lemon.htm>. [Letöltés: 2014. június 10-én.]

MILEVSKA, SUZANA

2008 ESEMÉNYteljesség. Családi archívumok mint események/rétegek/leplezések. *In* Exponált emlék. Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben. Bán Zsófia – Turai Hedvig, szerk. 112–121. Budapest: Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége – AICA.

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ

1978 Festészet, fényképészet, film. Budapest, Corvina.
1996 [1946] Látás mozgásban. Budapest: Múcsarnok-Intermedia.

MOHOLY-NAGY, SIBYL

1969 Moholy-Nagy, experiment in totality. Cambridge: M.I.T. Press.

NORA, PIERRE

2007 Emlékezetdömping. (Az emlékezés hasznáról és káráról.) *Lettre Internationale* ősz, 66. (Letöltés: 2014. október 10-én.)

PINTÉR JUDIT

2000 Képek sodrásában. Interjú Sára Sándorral. *Metropolis* 1:29–40.

PÓCSIK ANDREA

2009 Megfigyelés mozgásban. *In* Látás, tekintet, megfigyelés. Kovács Éva – Orbán Jolán – Kasznár Veronika Katalin, szerk. 289–304. Budapest–Pécs: Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.

2013a A hetvenes évek „társadalmiasított” filmkultúrájának cigányképei. *Apertúra* tavasz. Internetcím: <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-a-hetvenes-evек-tarsadalmiasított-filmkulturajanak-ciganykepei/>. (Letöltés: 2013. június 20-án.)

2013b Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a Cséplő Gyuri. *Apertúra* tavasz. Internetcím: <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/>. (Letöltés: 2013. június 20-án.)

2015 „Második tekintetek”. Talált filmek installálása, inszcenálása, *Romológia*, III. évf., 2015. tavasz, pp. 30–46.

SELL, MIKE

2014 Avantgárd/roma. A bohémiség és a kultúrpolitika kritikai története. *Apertúra* nyár–ősz. Internetcím: <http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/sell-avantgardroma-a-bohemseg-es-a-kulturpolitika-kritikai-tortenete/>. (Letöltés: 2014. november 29-én.)

SOLT OTTÍLIA

2001 [1975] Cigányok és cigány gyerekek Budapesten. *In* Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből. Kovalcsik Katalin, szerk. 137–158. Budapest: IFA–OM–ELTE.

SOMOGYI ZSÓFIA

2015 Vízafogó 1968. Egy nap története. Öt világ története. Vízafogó 1968. Kovács Endre kiállítása, *Balkon*, 2015(6), 24–25. Internetcím: http://issuu.com/elntree/docs/balkon_2015_06

SZUHAY PÉTER

2002 Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. *Beszélő* 7–8:97–107.

FÜGGELÉK

Szuhay Péter

Az értelmezés hatalma

Kovács Endre és Pócsik Andrea kiállítása elé

2015. május 12.

82.

A véletlenek, vagy akár a tudatos választások eredménye ez a kiállítás itt. Történt, hogy 2011. áprilisában kiállítás nyílt Balatonfüreden. Kovács Endre *Időleges felejtés* című fotókiállítása. A kiállított ötven fekete-fehér, az 1960-as évek végén, 70-es évek elején a Duna-parton készült felvételt, amelyeket „tartózkodó, homályos, szürke felvételeknek, olyan, a fotográfus retináján képződő képeknek – nevezett akkor a megnyitón Can Togay –, amelyek mégis rabul ejtik a tekintetet. Időcsapdák. Vajon emlékképeinkkel szembesülünk itt vagy esetleg valaki más integet át nekünk a túlpartról?” Az akkor bemutatott fotók kapcsán mesélte Kovács Endre, aki 1974-ben hagyta el Magyarországot, hogy 1993-ban, amikor hazatért Magyarországra „ittthon maradt dolgaim között egy cipősdobozban számtalan tekerics fotónegatív akadt a kezembe. Az elrakott tekerics nagy részét be is tudtam azonosítani, ezt követően azonban rábukkantam néhány tekericsnyi negatívra, amelyeket minden erőfeszítésem ellenére sem voltam képes felismerni. Hiába erőltettem az emlékezetemet, hiába találgattam a jelekből, az azonosítás nem sikerült. Amnézia fedte az időszakot, amelyben a jelek szerint a képek készültek. Aztán idővel jó része visszaszelídült az idegenségéből, sajátjaimként kezdtem ismét felismerni őket – jóllehet néhány kép továbbra is makacsul befészkelte magát az amnéziába. Megértettem, ez volt pontosan az a világ, amelyből elmenekültem, és amelyik most itt van ismét előttem, itt imbolyog a régi felvételek roncsolt anyagán egy történelmi léptékű amnézia kódéből felmerülve. Az ötven fekete-fehér felvétel zöme Budapesten és környékén készült az 1960-as évek végén, 70-es évek elején.”

Ezek között volt egy felvétel, amely a mostani kiállítást – úgy is mondhatnám, akarata ellenére –, elindította. Pócsik Andrea, e mostani tárlat kurátora meglátott egy a *Vizafogón* készült képet, mert hogy a Vizafogó is a Duna parton volt, van, egy képet, melyen egy vagy több cigány embert (gyerekeket, férfit, nőt?) ismert fel. Miért is lehetett revelatív erejű ez a képre való ráta-
lálás? (És akkor még nem szóltam arról, hogy Andrea lakóhelye és Kovács Endre lakóhelye két szomszédvár, Paloznak és Alsóörs.

83.

Pócsik Andrea 2004-ben publikálta *A romák ábrázolása a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmekben* című tanulmányát, (2007-ben romológus diplomát szerzett, 2010-ben pedig az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programján védte meg *A film cigány teste. A magyar filmtörténet romaképei a kortárs kultúrakutatások tükrében* című doktori dolgozatát. Mondhatnám, minden adva volt, hogy egy a modern antropológiai és kultúrológiai, valamint médiaelméleti tudással felvértezett kutató egy kép feltalálásakor beindítsa „agyát” és ismereteit. Feltalálja az egy segítségével az ötvenkettőt, (mert hogy abból a bizonyos cipősdobozból ennyi vizafogói cigány családokat és egyes embereket megörökítő kép maradt fenn, mint egy régészeti lelet, több mint negyven évvel később) s értelmezze a cigányábrázolások széles tengerében, mondhatnám bonyolult kontextusában.

84.

Ha 2005-ben, amikor a *Képek, cigányok, cigány-képek* című kiállítást rendeztük a Millenárison, s közel harminc szociofotós anyagát mutattuk be, mintegy konfrontálva azokat a privát fényképalbumok képeivel, s ismertük volna Kovács Endre képeit, bizonyos, hogy nem fejtjük fel azt a sok olvasatot, amit Andrea Uhl Gabriella segítségével, s tegyem hozzá, hogy a roma-kép-műhely elmélyült háttérmunkájának segítségével megtett. Az értelmezés hatalma teremt talán új jelentést az 1968 tavaszán egy nap alatt, a (talán kiránduló) hármastársaságában készített képeknek. Az antropológus, járjon bármilyen, más nyelvi, kulturális, számára távoli közösségben, vagy a saját társadalmának tőle távoli csoportjánál, időt tölt el, megismer, megért, értelmez, s akként dokumentál. Kovács Endre Breznyik Péter és Kovács László társaságában megismerkedett egy néhány családból álló, feltehetőleg egymással szoros rokoni kapcsolatban álló csoporttal, s láthatóan jól megértették egymást. A sínektől eljutottak a belső terekig. Ennek ellenére, ha egy-egy képet a többiek szorításából, kapcsolatából kiragadunk, skandalumot kiálthatnánk, pontosabban lennének, akik kiáltanának, mint tették ezt páran 2005-ben. A kiállítás, szívesebben mondok vizuális tanulmányt, mely a képeknek új és átfogó jelentést ad, arra az elméletileg pontos és vonzó axiómára épít, hogy olvasatok, tekintetek, egymástól eltérő és különböző értelmezések létezhetnek, melyek együttes felmutatása számunkra is új élményeket és tudást ad.

85.

Breznyik Péter „Petya” tekintetén keresztül a nomád cigányokat látjuk, s jutunk el Moholy-Nagy Lászlóig (a modern/hagyományos ellentétpárig, meg a bohémig)

86.

Kovács László tekintetén keresztül a szegény cigányokat látjuk (a városi/vidéki ellentétpárt, s jutunk el Sára Sándorig)

87.

Kovács Endre tekintetén keresztül pedig a cigány emberek személyességét és egyediségét látjuk (az intimitástól eljutunk Molnár István Gábor családi fotógyűjteményéig).

88.

S legvégül eljutunk a kurátor/kurátori fiktív én tekintetéig (idézet Andreától). (Igaz, hogy az előző három tekintet is Andrea „fiktív” tudományos tekintete volt, pontosabban három lehetséges tudományos elemzői tekintet, amely attól lett fiktív, hogy mindhárom Andrea által írt tekintet ráta-
lált egy-egy szempárra.)

89.

Amikor Andrea megkért, hogy szóljak a kiállításról (vagy kapcsán?) pár szót, s elküldte az itt is olvasható szövegeit, megkönnyeztem a *szövegD* nevű szövegfájlt. Több mint tíz éves ismeretségünk most egy ismerettel gazdagodott, s szégyellem is magam, hogy csak most...

90. Ebből a szövegből idézek egy passzust, a kutató éppen hogy nem fiktív, hanem őszinte és valószínű vallomását, valójában munkásságának lényegét, értelmét és lelkét megadva.
91. „A 2013 telén tett közös sétánk a felvételek helyszínére, ahol a fotóművész a képek készítése óta nem járt, kivételes élményt jelentett. A lepusztult gyárépületeket épp a családok volt lakóhelyeül szolgáló füves mezsgye és egy út választja el a néhány éve épült óriási Duna-parti luxus lakóparktól. Az ipari vágányt rég felszedték, néhány darabját a mezsgyét átszelő aszfaltútban találtuk meg.
92. Első generációs értelmiségiként soha nem szabadulok attól az érzéstől, hogy az én »felemelkedésemben« akárha csekély, de szerepe lehetett fehér bőrszínemnek, hogy soha nem kellett púderoznom magam. A státuszemelkedés részemről ott kezdődött, hogy apám, a kerékgyártóból lett gázszerelő a salgótarjáni építkezéseken művezetőként dolgozott, irányította az iskolázatlan cigány férfiakból álló brigádokat.
93. Ezért a lehetséges világ kezdetét is megjelenítő *közös múlt* iránt érzett nosztalgia a szó eredeti értelmében, »a hazatérés felett érzett fájdalommal« telítődik. Ez az új, szolidaritáson alapuló osztálytudat különös módon, visszaadja belső szabadságomat.”
94. És mert a kiállítás egyik bevallott célja a kutatás, hát hadd járuljak hozzá egy rövid „párbeszéd-
del”.
- „Az Árpád hídtól északra fekvő részt egykor Lepsinek nevezték, az Agaras-tó állt itt, mely a Domonkos-rendi apácák tulajdona volt. A Váci út mentén töltés futott; a töltés és a Duna közötti zombékos területre úsztak fel a vizák ívási időszakban a Fekete-tenger felől. A 19. század végén, a mai Árpád hídi felüljáró területén több gyár is működött... A 20. századra a Duna-parti területet feltöltötték. Az 1930-as években a Dagály utcában rendőrházakat alakítottak ki, majd az Árpád híd északi oldalán 1961-1966 között további házakat építettek. A Dagály strand – eredeti neve: Szabadság strand – kialakítása az 1960-as években történt meg... Az Árpád hídtól délre a Dráva utcáig a Vízafogó teherpályaudvar felé vezető iparvágány mentén szegénynegyed állt, a Váci út mellett a Hétház és a Tizenhárom ház munkáscsaládok otthona volt. A vasúti pálya nyugati oldalán 1940-től cigánytelep alakult ki a Népfürdő utcáig. 1970-1976 között a Párkány utca mentén fekvő telepet szanálták.” Eddig az adatok az *Ilyen volt a Vízafogó a 60-as, 70-es években* közösségi oldalról.
95. 2014. június 28-án az egyik kommentelő hozzászólta a vízafogói történethez, ekképpen: „Tudjátok én a Népfürdő u. 13-ban nőtem fel, a FÉG hátsó betonfala választotta el az udvarunkat tőlük. Egy gödörben volt az egész udvar, kb. egy szinttel a Dunával. Ha árvíz volt, nálunk a pincéből hömpölygött ki a víz, ha tél volt, a meredek feljárón nem nagyon lehetett feljutni az utcára. A Vízafogó utca a kapunkkal szemben volt, pillanatok alatt a Duna-parton voltunk. Cérna, gombostű némi giliszta, légy, pillanatok alatt megvolt egy csomó kölknek a finom nasi. Ahogy vittük, ANYUKÁM sütötte is a paprikás lisztben megforgatott snciket! Nagyon jó gyerekkorom volt, kutyák, cicák, fatelep, FÜRÉSZPORHEGY, MELEG! Imádtam a hatalmas kertet, lícium bokrokat, a száraz szénát, amiben ugráltunk /meeee, hogy lu is volt!/ „Mezítlábaskodást a forró salakon, ami a Dunához vezetett. No, azt dönts el, hogy lassan mész, hogy ne szúrjon, vagy szaladsz, hogy ne égessen????!! AZOK a Cigányok az ELMŰ mellett lakókocsokban, sátrakban voltak ott, a gyerekek térdig érő hóban PUCÉRON szaladgáltak kint. Dudás néni meggyes rétesénél én még finomabbat nem ettem! Mindezt egy talpalatnyi helyen csinálta, azt sem tudom, hol sütötte meg???? A kinőtt ruháimat mindig elvittem nekik még gyerekként, de a sötét, hosszú, elhagyatott utcán felnőtként sem kellett tartani Tőlük, ha talákoztam valakivel késő este! Ma, ha jön Veled szemben egy, ha csak egy is...”