

A mi pharrajimosunk*

A történelmi múlt egy szeletének „figuratív visszahonosítása”

Az alábbi írás középpontjában egy pharrajimoshoz, a roma holokauszthoz kapcsolódó képzőművészeti installáció és annak két, eltérő módon kiállított formája áll. Az első Bari Janó és Balogh Tibor közös munkája, a Könnyeső, amely a Műcsarnok Elhallgatott Holocaust című kiállításán szerepelt 2004-ben; a másik a 2007-es Velencei Biennále Paradise Lost Roma Pavidonjában állították ki ugyanazzal a címmel, az utóbbi művész önálló alkotásaként. Mielőtt azonban hozzálátnánk a két műalkotás értelmezéséhez, megkíséreljük röviden áttekinteni a pharrajimos-ábrázolások kontextusát, feltérképezni a történelmi emlékezetnek ezen darabját, mely számos ellentmondással, szándékos vagy akaratlan félreértéssel terhelt.

Pierre Nora francia történész Emlékezetdömping című írásában az emlékezet „világméretű diadalmaskodásának” okait kutatja.¹ A jelennek egykor a múltat és jövőt összekötő szerepét felváltotta az emlékezethez fűződő, kitüntetett viszonya, állítja, s ez a lényegi változás részben a történelem „demokratizálódására” vezethető vissza. A kisebbségi emlékezetek „felszabadultak” a többségi hatalom ideológiai, politikai uralma alól: a több szinten zajló folyamat egyik szelete az integrálódás útjára lépett kisebbségek történelmének megerősítése. A szerző szerint alapvetően 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 akadozva zajló múltfeldolgozásban, múltértékelésben a roma kisebbség által betöltött fontos szerepet.

A 2004-es képzőművészeti kiállítás (Békévé oldja az emlékezés...? – Amaro Drom, 2004. május) több szempontból is jelentőségteljes kísérlet volt ennek a folyamatnak az előmozdítására. Fabényi Júlia kurátor a katalógus előszavában így fogalmaz: „Az Elhallgatott Holocaust című kiállításunk célja a holokauszt valamennyi (kiemelés tőlem – P. A.) áldozata iránt érzett felelősségvállalás szellemében olyan dokumentumok és műalkotások összegyűjtése volt, melyek képesek ábrázolni és eljuttatni a ma emberéhez mindazt, ami a történelemmel való szembesülést, a történelmi korszakhoz kötődő genocídium emlékezetének kortársi kontextusba helyezését és a párbeszéd kezdeményezését jelenti.”² György Péter esztéta Talán nem késő címmel írt tanulmánya ugyanitt, miközben alapos áttekintését adja a holokauszt óta eltelt időszak hazug vagy őszinte, eredményes vagy sikertelen múltfeldolgozási próbálkozásainak, nem vádakot hoz, inkább imperatívuszokat rejtő kérdéseket tesz fel nemzeti önazonosságunk újrafogalmazásának nehezen vitatható szükségességéről.

A kiállítás több kurátor együttműködésén alapuló csoportmunka eredménye volt, melynek során a holokauszt megjelenítése a történelmi/rendszerképző megközelítés mellett különféle metszetekben, az adott társadalmi vagy etnikai csoporthoz tartozás

párbeszédbe emelésével történt. Így kapott kurátori feladatot Junghaus Tímea művészettörténész, akinek irányításával tizenkét roma képzőművész fogalmazhatta meg a Múcsarnok által biztosított infrastruktúrára építve, tetszőleges eszközökkel a pharrajimoshoz fűződő élményeit, gondolatait.

Figuratív visszahonosítás

Junghaus több írásában is mérföldkőként jelölte meg a magyarországi roma képzőművészet történetében ezt a kiállítást, mivel az alkotók a kortárs művészeti szintér egyenrangú résztvevőiként, megfelelő intézményes háttér felhasználásával készíthették el, mutathatták be munkáikat. Jelentőségéhez azonban hozzátartozik az is, hogy a roma művészek olyan történelmi eseményt dolgoztak fel, amelyet a holokauszt „elhallgatottságának” általános politikai, társadalmi okain kívül az előítéletek erőteljes megnyilvánulásaiból és a gyenge érdekképviseletből eredően, érintettségük ellenére sem mondhattak magukénak. Ebből következően a műalkotások létrehozása (Alfred Gell terminusával élve) olyan társadalmi cselekvésként értelmezhető, amelyhez hasonló napjainkban zajlik számtalan országban: őshonos csoportokhoz tartozó művészek használják fel kulturális örökségük tárgyi vagy szellemi darabjait műveik létrehozása során. Jennifer Kramer kanadai művészettörténész a figuratív visszahonosítás terminusát használta ennek a jelenségnek az értelmezésénél.³ Ez a fizikai visszahonosítás alternatívája: egy olyan politikai tetté, melynek során a különféle múzeumokban tárolt, antropológiai kutatások során (többnyire a 20. század elején) a kihalóban lévő kultúrák „megmentett” tárgyai, meghatározott jogi eljárás keretében visszakerülnek eredeti tulajdonosukhoz. Kramer, ha nem is anyagi, morális értelemben fontosnak ítéli, ám különféle okokból mégis vitatja ennek az eljárásnak az identitás erősítésben betöltött szerepét. Kiemeli azonban a „művész-harcosok” által „ellenséges területen” végzett, figuratív visszahonosítás jelentőségét. Ennek ugyanis az a lényege, hogy az őshonos művészek a tárgyi kultúrájuk darabjai fölött azáltal nyerik vissza az ellenőrzést, hogy felhasználásukkal önmeghatározás metaforikus tetteként, politikai természetű műalkotásokat helyeznek el a többségi múzeumok tereiben. Így a létező hatalmi struktúra viszonyait „belülről” kezdi ki, az őshonos művészetnek tulajdonított „tipikus” tulajdonságok megkérdőjelezésével, olyan „kontakt zónákat” hoznak létre, ahol transzkulturális folyamatok zajlanak. Kramer ezeket a műalkotásokat „hazatéréseknek” tekinti, amelyek során a nem őshonos kiállításlátogatók az adott kultúrát saját jelrendszerén belül ismerhetik meg. Balogh Tibor installációi esetében felmerül a kérdés: lehetséges-e egy történelmi esemény tárgyakhoz hasonló „figuratív visszahonosítása”? Mielőtt ezt a kérdést megválaszolnánk, érdemes áttekintenünk a pharrajimos konstrukciójának és ábrázolásának antropológiai értelmezését.

Szétdarabolás – összetartozás

Szuhay Péter muzeológus, antropológus az Élet és Irodalomban elemezte a tragikus történelmi eseményre való emlékezés rítusának alakulását.⁴ A roma történelem metaforájának tekinthető pharrajimos konstruálódásának időszakát három jól elkülöníthető fázisra bontja: a hetvenes években vette kezdetét „a narratíva(ák) feltalálása” (a Kemény István vezette szociológiai vizsgálatok életútinterjúiban bukkantak fel az első visszaemlékezések). Ezt követően (néhány korábbi irodalmi műtől eltekintve) zajlott le „a narratíva(ák) nyilvánosságra hozatala”, majd a nyolcvanas években „a narratíva(ák) birtokba vétele”, ami a roma értelmiség tevékenységében (irodalmi, képzőművészeti alkotásokban) legálisan jut kifejezésre, ám feltűnő módon a

múlt lezárult, a jelenhez nem kapcsolódó szeleteként. A kilencvenes években nőtt a megemlékezések iránti igény, különféle értelmiségi, jogvédő körök rendezvényein kezdett az ünnep rituali-zálódni, egyre erőteljesebb kölcsönhatásban az épp hatalmon vagy ellenzékben lévő politikai érdekcsoportokkal. Szuhay az ünnepek, rítusok konstruálódásának fontos elemeként azt a harcot jelöli meg, amely annak bizonyos szegmenséért, annak birtoklásáért folyik. Példaként a roma népirtás elnevezését említi: „A holokauszt szó romákra vonatkoztatása és használata kezdetben az emancipálódást jelentette: a közös szenvedés tényének meg- és felismerését, sőt elfogadását; valahol az egyenrangúságot szimbolizálta tehát. A jelzős szerkezet állandósulása egy idő után azt a képzetet keltette, mintha etnicizálható lenne a szenvedés és a népirtás. Ebben a küzdelemben vált kézenfekvővé egy olyan szó feltalálása, mely nem etnicizálja, de mégis megkülönbözteti a két népet egyformán ért sérelmeket a korlátozástól a kiirtásig. Egy olyan cigány szót kellett találni, mely leginkább a holokauszt szó jelentését adja vissza, s azzal, hogy erre romani kifejezést találtak, gyakorlatilag egyetlen más nyelvvel sem vált összetéveszthetővé a romák sérelmének, jogfosztásának és megsemmisítésének története.” Egy más értelmezésben a romani elnevezés elterjesztése fontos, lényegi mozzanata a ritualizálódásnak: egy időközben „emancipálódott”, Európa több országában (bár eltérő, regionális dialektusokban) beszélt, hasonló kisebbségi helyzetben lévő nyelv használata ugyanis épp annak a transznacionális szolidaritásnak a kifejeződése, amelyre Szuhay a megemlékezés időpontjának megválasztásával utal.⁵

A holokauszt-megemlékezések legjelentősebb (mintaadó) rendezvénye a budapesti Nehru parkban, a Romédia Alapítvány, a Romaversitas és a Roma Polgárjogi Alapítvány kezdeményezésére 2006-ban létrehozott Roma Holokauszt Emlékműnél, s többnyire a felsoroltak szervezésében zajlik.⁶ A virrasztás szokásrendjére épülő esemény olyan körülményeket teremt, amelyek alapja az etnikus kultúrában gyökerezik, ám épp a kötöttségektől mentes megemlékezési mód által tartja fenn természetes nyitottságát. Szuhay Péter kiemeli: „Az időben egybefolyó virrasztás és temetés azáltal, hogy évente ismétlődik, újra és újra átélhetővé teszi a szenvedéstörténetet; immár nem »személyes« és nem »saját« halottunkat siratjuk, gyászoljuk, hanem általában a cigányokat/romákat. (...) A múltban történt népirtás jelen idejűvé válik, s a mai társadalmi viszonyok metaforájává lesz. A fasiszmus és a nyilas uralom alatti szenvedéstörténet: a jogfosztás, a szabadságtól és az élettől való megfosztás kiegészül és kiterjed a munkától, iskolától és az emberi életkörülményektől való megfosztással, a társadalmi egyenlőtlenségek fokozódásával, és általában a romákat ért köznapi és intézményi diszkriminációval, mint lassú, ám szisztematikus népirtással.”

Az egyetemes közösségvállalással kapcsolatban Szuhay utal azoknak a roma képzőművészeknek a munkáira, akik tematizálták a cigány történelem eseményeit, köztük a holokausztot: „Azoknak az alkotóknak a művészetében, akik intenzíven foglalkoztak a cigányok történetével, megteremtődött a párhuzama az egykor volt, ám időközben elveszett cigány egységnek, az ősiségnek. A minden cigányt/romát egyaránt ért sérelem, a deportálás és a népirtás újból egységet teremtett a széthulló, egykor egységes nép leszármazottai között. A közös üldözés jelentette immár az ősiség törvényét, az együvé tartozás tudata pedig az egymás iránti tiszteletet és szolidaritást. A romák tragédiája tehát a romák újbóli egységét teremtette meg, ez az egység pedig az üldözöttek összetartozása.”⁷

A működésbe hozott emlékezet

Egészen más szerepet szán a pharrajimos-felidőzésnek Balogh Tibor és Bari Janó 2004-es installációja. Az installáció mint művészeti gyakorlat kiváltképp alkalmas olyan tér – jelen esetben „emlékezethely” – kialakítására, amely ellenáll a ritualizálásnak. A kiállítási térben rejlő lehetőségeket használja ki, párbeszéd kialakítására ösztönöz, általa a valóságos idő megélésére helyeződik a hangsúly.

Az installáció egy 100x100 cm-es, 2,3 m belmagasságú (tehát meglehetősen szűk), csupasz villanykörtével megvilágított fülkéből állt, amelynek falát az alkotók a roma holokausztról, valamint a romákat sújtó, kirekesztő, előítéletes megnyilvánulásokról szóló újságcikkkel tapétázták ki. A fülke ajtajánál (vérvételnél alkalmazott) orvosi kémcsöveket helyeztek el, amelyet a befogadó/emlékező egy „utasítás” alapján vehetett használatba: a fülkében eltöltött idő alatt, a cikkek olvasása közben kicsorduló könnyeit gyűjthette össze benne. A katalógus leírása szerint, a közel száz ember által végrehajtott akció a roma halottbúcsúztatás, a virrasztás hangulatát idézte. Az ins-talláció gyakorlatának másik lényegi tulajdonsága a megismételhetetlensége. Bár erről megoszlik azoknak a művészeknek a véleménye, akik gyakran alkalmazzák, legtöbbször úgy gondolják, dokumentálására lehet módot találni, újbóli összeállításával azonban épp az essenciája vész el. Balogh Tibor valószínűleg ez utóbbi alkotók táborába tartozik, hiszen három évvel később, a Velencei Biennále Roma Pavilonjában csak a katalógus tartalmazta az installáció fényképes dokumentációját, leírását, az akcióban használt kémcsövek pedig a „Paradise Lost” egyik kiállítótermének mennyezetét „díszítették”. Az adott teret megosztották Kiba Lumberg *The Black Butterfly* (A fekete pillangó) című alkotásával, amely egy fadeszkákra terített, kiszögeezett, lerácsozott szoknyából állt.

Az installáció eredeti formája finom utalásokkal dolgozott, hozta működésbe a holokauszt-kiállítás terének és a saját maga által teremtett térnek a jelrendszerét. A kívül fehér, belül újságcikkkel takart fülke egy kifordított hirdetőoszlophoz hasonlított, s ezzel kétféleképpen is biztosította a közös térből való kivonulást: megszüntette a Múcsarnok termének és a képzeletbeli utca (köz)terének jelenlétét.⁸ Helyette létrehozott egy szűk, kényelmetlen teret, ahol a befogadó magára maradt az emlékezettel, és a múltat a jelennel összekapcsoló, nyomasztó híradásokkal. Az akcióban való részvétel csak felidézhetette a virrasztás közösségi szokásrendjét, hisz a közös éneklés, csendes beszélgetés helyett a befogadó az újságcikk olvasása közben „megszólaló” belső hangra, és az azokat kiegészítő gondolatokra figyelhetett. Így a személyességüktől megfosztott emlékek „kilúgozott” formáival szembesülhetett. Az installáció szinte minden egyes részletében, s a hozzá kapcsolódó társításokban is jelen lévő kettősséggel tűnik ki a holokauszt-ábrázolások közül: felkínálja az egyetemes közösségvállalás lehetőségét, megfosztja etnikai jellegétől a traumát, miközben cigány áldozatokra emlékeztet.

A kémcső „hozzáadása” a fülkét újabb jelentésréteggel gazdagítja: az akció kollektív jellege az egyedi összetételű testnedvek begyűjtéséből, a címkézett, laboratóriumi vizsgálati eszközök kiállításából tevődik össze, s ezáltal a fajhigiéniai kutatásokra való utalásként is felfogható. Ugyanígy jelképezi az identitás (kollektívra és egyénire való) kettős tagolódását.

Ekképpen az installáció az etnikai, jelen esetben a cigány identitásról folytatható párbeszédet a „megfelelő” térben és időben generáló műalkotás. A figuratív

visszahonosításként értékelhető cselekvés angolul a „re-covering” szóval leírható tulajdonságai mind érvényesek rá, hisz egyidejűleg jelent „bepótolást, kipótolást, gyógyulást, visszaszerzést, visszanyerést”.

Az installáció átalakítása is figyelmet érdemel, mint említettük, a Roma Pavilionban a műcsarnokbeli kémcsövek lógtak a mennyezetről. A nemzetközi kulturális térben értelmetlen lett volna a magyar nyelvű újságcikkkel kitapétázott fülke felállítása, de ettől függetlenül, az akció megisméltése a műalkotás érvényességét is kikezdte volna. Így azonban az apró égökként, díszítő elemként alálógó orvosi eszközök átlényegültek, a lebegés által spirituális tartalommal töltődtek, mindemellett továbbra is betöltötték funkciójukat, tárolták a „könny-esőcseppeket”.

A Balogh-mű egyazon térben Kiba Lumberg installációjával folytatta a Műcsarnokban elkezdett párbeszéd-generáló szerepet, hiszen a lepkegyűjtemény darabjaként kiterített, feltűzött, majd lerácsozott szoknya mozgásba hozott, gazdag jelentésrendszerének is meghatározó eleme a vizsgálatok, elemzések, kutatások tárgyaként való megjelenés.⁹

Balogh Tibor installációjának „nyoma” másfajta (képzeletbeli) rítust hív életre, mint a Nehru park emlékműve, ám jól „elfér” mellette. Bár kétségtelenül jelentésrendszerének egy részét ezzel lehorgonyozzuk, a fülke falát gondolatban tovább tapétázhatjuk a közelmúlt eseményeinek újsághíreivel. S így a kémcsövek számát szaporítva, augusztus 2-án, a mi pharrajimosunk évfordulóján emlékezünk, ekképpen üzhetjük el félelmünket. A Bari–Balogh alkotópáros által elvégzett „figuratív visszahonosítás” lényegi tulajdonsága, hogy az „emlékezetmunka” helyét a leginkább érintettek alakítják ki egy igen magas presztízsű térben: így válik indokolttá a romani szó mellett a közös tulajdonra utaló birtokos névmás használata. Ennek felismerése, átélése lehet talán nemzeti önazonosságunk újrafogalmazásának is egyik záloga.

Pócsik Andrea

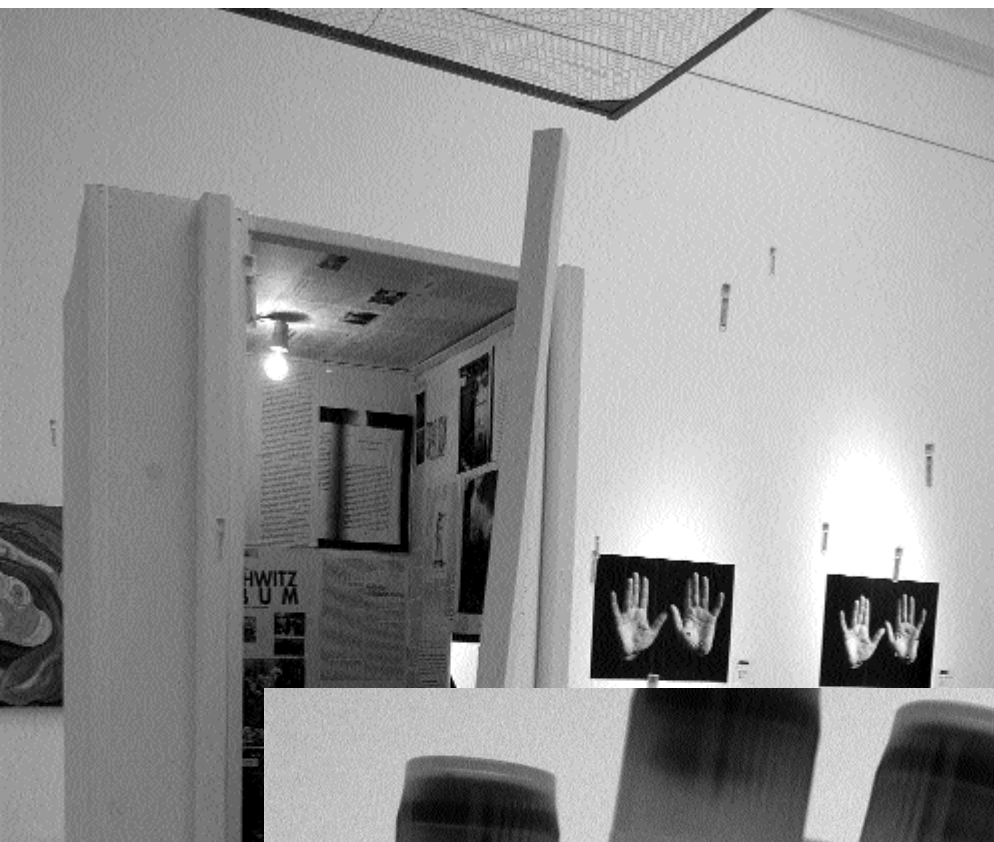
* pharrajimos – pusztulás, felaprózás, feldarabolás

1. Pierre Nora: Emlékezetedömping, Magyar Lettre Internationale, 2007. ősz, 35–37. o.
2. Elhallgatott Holocaust, Műcsarnok, Budapest, 2004. március 18.–május 31. Katalógus Fabényi Júlia: Előszó 4–5. o.
3. Jennifer Kramer: Figurative Repatriation: First Nations ‘Artist-Warriors’ Recover, Reclaim, and Return Cultural Property through Self-Definition, Journal of Material Culture 2004; 9; 161
<http://mcu.sagepub.com/cgi/content/abstract/9/2/161>
4. Szuhay Péter: A holokauszttól a pharrajimosig – Egy szemünk előtt kialakuló rítus mint a romák történelmének metaforája, Élet és Irodalom, 2005. november 18.
<http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=PUBLICISZTIKA0546&article=2005-1120-2232-37XHUB>
5. 1944. augusztus 2-től 3-ra virradó éjszakán felszámolták Auschwitz-Birkenauban a Birkenau B-II szekciója cigánytáborát, ahol 2897 szinti és roma nőt, férfit, gyereket gázosítottak el. Magyarországról a deportálások a német megszállás után, 1944 októberében kezdődtek.

6. Többéves hagyomány, hogy a szervezésben részt vesz a Páva utcai Holocaust Dokumentációs és Emlékközpont, egész napos programmal kiegészítve a megemlékezést.
7. A szövegrészlet „Az emlékezés színes álmai – A magyarországi kortárs cigány képzőművészek reprezentatív tárlata” katalógusából származik, amely a Néprajzi Múzeum és a Magyar Művelődési Intézet gyűjteményéből összeállított antropológiai kiállítás volt 2007-ben a Magyar Nemzeti Galériában. A kiállítás kurátora és a katalógusszövegek szerzője Szuhay Péter volt. A „Vándorlás és a holokauszt” a tárlat egyik tematikus csoportjaként szerepelt.
8. A műalkotáshoz talán túl direkt, személyes módon, rögtön Pilinszky János Négysoros-át társítottam.
9. A Velencei Filmfesztivál idején, a Roma Pávilon részeként, bár attól térben elkülönítve állították ki a NOROM! című videóinstallációt, a Nyílt Társadalom Archivum rendezésében. A rasszista film- és videórészleteket tartalmazó installáció (véleményem szerint elhibázott) koncepciója a „Paradise Lost” műalkotásait kívánta tágabb értelmezési keretbe helyezni azáltal, hogy feltárja létrejöttük társadalmi, politikai kontextusát. A kiállítás padlásán, egy szekrényben elhelyezett nyolc monitorból áradó archív anyagok (köztük a náci korszak termékei), dokumentum-, internetes videofilm- és televíziós adásrészletek „kakofóniájában” értelmezhetetlenek maradtak létrehozásuk szándékai, körülményei. Az installáció nyílt utalás volt a Berliini Filmmúzeum (Deutsche Kinemathek) „Nemzeti szocializmus” c. kiállítására, ám egészen más kulturális térbe helyezve, bizonyos értelemben felülírta a létrehozásához helyet szolgáltató alaprendezvény célkitűzésit, szellemiségét. Mindemellett a mozgókép médiumát a nem megfelelő módon használta, a filmképnek az érzékelésre kifejtett hatását, annak anyagi természetét figyelmen kívül hagyta. Ennek elemzése azonban nem tárgya jelen írásunknak.

Fotó: Huszti István

Fotó: Nino Nijad Pusija



Fotó: Huszti István