BEREK SÁNDOR

Cigány/roma reprezentációk és a cigányképek típusai a 19. században Magyarországon[1]

A cigány/roma reprezentációk történeti kontextusa

Hogyan tekintettek a 19. században Magyarországon a cigányokra/romákra, miként jelenítették meg, egyáltalán mit tudtak róluk vagy milyennek képzelték el őket? Milyen volt ezeknek a cigány/roma ábrázolásoknak a történeti kontextusa? Dupcsik Csaba ezt az időszakot egy „történelem nélküli nép" történetének nevezte, mivel a történettudományban érvényes korabeli felfogás szerint történelem nélküliként jellemezték az olyan népeket, amelyeknek nem volt állama, nemessége, értelmisége és önálló írásbelisége (Dupcsik 2009, 29) – ennek megfelelően a cigányokat is, de nem kizárólag csak őket mutatták be így. Ennek egyik következményeként a tudományos érdeklődés szinte elkerülte az ily módon meghatározott különféle etnikai és társadalmi csoportokat.[2]

[1] Elhangzott a Wáli István Református Cigány Szakkollégium „*HATÁRTALAN TEHETSÉGEK*" című nemzetközi szakmai konferenciáján, Debrecenben, 2015. március 7-én.

[2] A Magyar Történelmi Társulat folyóiratában, a *Századok*ban 1890–1918 között csak egy két és fél oldalas értekezést és egy ehhez kapcsolódó tárcát közöltek a cigányok történelméről, (Dupcsik 2009, 30) míg a néprajztudomány eredményeit közreadó, az 1889-ben megalakult Néprajzi Társaság folyóiratában, az 1890-ben indult *Ethnographiá*ban a cigányok történetéről hat írás jelent meg. (Dupcsik 2009, 30, 64) Az utóbbi folyóiratban egyébként 1890-94 között hét cigány tárgyú cikk jelent meg, míg 1895–1918 között még hat ilyen anyag. (Dupcsik 2009, 69) Ennek a helyzetnek, a történetiség elutasításának és elvitatásának az lett a következménye, hogy a 20. század közepéig a cigánykutatások elsősorban a néprajz illetékességi körébe tartoztak. (Dupcsik 2009, 30, 66) A néprajzi cigánykutatások bemutatása nem tárgya ennek az írásnak. Itt csak annyit említünk meg, hogy az ún. első ciganológus triász, Herrmann Antal, Wlislocki Henrik és József főherceg munkásságának kezdetei az 1880-as évek elejére nyúlnak vissza. Tevékenységük a tárgyalt időszakban is szerteágazóbb és jelentősebb, mint amit az *Ethnográfiá*ban megjelent cigány tárgyú anyagok száma sugallhat. Ehhez lásd többek között: Dupcsik 2009, 66–89; Ujváry 2007, 519–567; Ujváry 2008, 370–421.

A következmények közé sorolható az is, hogy a cigányok történelmével összefüggésben elterjedhetett és rögzülhetett számos olyan tévedés, amely tartósnak, vissza-visszatérőnek bizonyult, (Dupcsik 2009, 30) így többek között az, hogy a zenélés és a cigányság szoros kapcsolatban lett volna a 18. század előtti Magyarországon. Nagy Pál szerint viszont Liszt Ferenc Tinódi Lantos Sebestyénnek az egyik 16. század közepén íródott munkájára tett utalásánál mintegy belelátta a cigányságot Tinódi szövegébe, majd ezt általánosította, ezután pedig ez átment a köztudatba. Az időközben feltárt források azonban ezt nem erősítették meg, inkább arra utalnak, hogy a kapcsolat szórványos volt. (Dupcsik 2009, 30–31)

Nagy Pál hívta fel arra a figyelmet, hogy a cigányokkal/romákkal kapcsolatos források gyakran esetlegesnek tűnnek, ami óvatosságra inthet bennünket az értelmezésükben, s ebből adódóan a belőlük levonható következtetésekkel szemben is. A forrásokkal való értelmezői viszony kialakításának meghatározó feltétele annak tudomásulvétele, hogy a cigányokról/romákról szóló forrásokat többnyire nem ők maguk hozták létre, a források legnagyobb része pedig akkor keletkezett, amikor a cigányok/romák összeütközésbe kerültek a környezetükkel, valamint ezen túl egyértelműen számolni kell a források létrehozóinak érdektelenségével, értetlenségével, előítéleteivel, gondatlanságával és tájékozatlanságával is. (Nagy 1998, 13)[3]

A cigányokról szóló európai beszámolók kezdetben a vándorlók és a letelepedettek ellentétének sémáját használták, ebbe illesztették be ennek az ún. „történelem nélküli népnek" a megjelenését. Ezzel azt a tényt általánosították, hogy a cigányok/romák bizonyos csoportjai nem rendelkeztek állandó lakóhellyel. (Dupcsik 2009, 31–32) Az úton lévők közé viszont nemcsak a cigányok/romák tartoztak, ugyanakkor ők bizonyultak a legszembetűnőbbnek és a legszokatlanabbnak. Ez a percepció megalapozta a velük, származásukkal, eredetükkel kapcsolatos legendákat, így az egyiptomi eredetüket és a bűnbánó, hitehagyott, majd újra megtért zarándokok képét. (Dupcsik 2009, 32) A 19–20.

[3] Nagy szerint ez nem etnospecifikus jelenség volt, mivel a rendi társadalom korában a parasztság is szóbeliségben élt. A 16. századtól vannak arra adatok, hogy a tisztviselők egyszerűen nem értették a marginális társadalmi csoportok által használt nyelvet. Ám Nagy nem látja lehetetlen feladatnak a fennmaradt források alapján annak kutatását, hogy a cigányok milyennek látták a környezetüket és saját magukat. (Nagy 1998, 13–14.) A cigányokkal kapcsolatos 19. század közepe előtti időszak forrásanyagairól és a forráskritikai megfontolásokról bővebben: Nagy 1998, 6–20.

század előtti hosszú történeti periódusról lényegesen kevesebb ismeret állt rendelkezésre a cigányokról/romákról, mint ezt követően. Ennek pótlása azonban gyakran úgy történt meg, hogy bizonyos életformaelemeket, szokásokat visszavetítették a múltba, mint ősi vagy örök, esszenciális cigány/roma sajátosságokat. (Dupcsik 2009, 34)

A 19. század végének civilizatorikus szemléletében a cigánynak tartott hagyományok, szokások egy részét a cigányok a környező társadalmakból vették át, miközben ezek a társadalmak a hagyományaikat folyamatosan elveszítették, amelyeket aztán a cigányok őriztek meg. Ennek az elképzelésnek egy további, 20. századi változatában a cigányoknak/romáknak nem maradtak fenn saját hagyományaik, mivel ezek a különféle kulturális mozzanatok átvétele során egyszerűen eltűntek. Ennek az elképzelésnek a hatására megszületett – de szintén történetietlen, konstruktivista – megközelítés szerint ezzel ellentétben egy rendkívül gazdag, saját, ősi, összetett hagyomány- és szokásvilág dokumentálható. (Dupcsik 2009, 34–36)

A civilizatorikus, asszimilációs cigányképnek a kialakulása a 18. századra, a felvilágosodott abszolutizmus időszakára tehető, mintát szolgáltatva minden későbbi ilyen törekvésnek. (Dupcsik 2009, 53) Eszerint boldogabbá lehet és kell tenni az alattvalókat, ezt kívánja meg ugyanis a közjó. (Dupcsik 2009, 50) Ezzel a szemlélettel összefüggésben lehettünk volna tanúi egyúttal a „cigánykérdés" létrejöttének, mivel ezután kezdtek problémaforrást is látni a cigányokban, vagyis eltekintettek a velük való hasonlóságoktól, és egyre inkább a különbségeket hangsúlyozták. (Dupcsik 2009, 53) Szintén a 18. századból eredt az a nyelvhasználati, gondolati eljárás is, hogy a vándorcigányok valóságos vagy feltételezett tulajdonságairól úgy beszéltek, mintha azok valamennyi cigányra/romára (legalábbis a többségükre) jellemzőek lennének. Ekkor következett be a cigányokról alkotott kép megkettőzése, vagyis az, hogy miközben megkülönböztették egymástól a rendes, letelepült, gyakran muzsikus cigányokat a vándorcigányoktól, addig a 'cigány' általánosított képét szinte mindig az utóbbi tulajdonságaival határozták meg. (Dupcsik 2009, 57)

A cigány/roma reprezentációk narratívái

A cigányokról/romákról 19. században született reprezentációk narratíváinak áttekintése előtt tisztáznunk kell azt, hogy mi mindent érthetünk ezen a kifeje-

zésen. Bernhard Waldenfels a reprezentációnak különféle formáit vagy funkcióit különböztette meg, így az egyszerre lehet képzet, megjelenítés, ábrázolás és helyettesítés. (Waldenfels 2004, 93) A reprezentáció képzetként egy tárgyra vonatkozó mentális aktus vagy állapot, amely a tárgyat többé-kevésbé megfelelő módon adja vissza. A megismerés során a szubjektív képzetet ellenpontozza az elképzelt tárgy, a valóság, amely többet jelent a képzetnél. (Waldenfels 2004, 93) A reprezentáció lehet olyan valakinek vagy valaminek a megjelenítése, aki és ami időben és térben nincs jelen. Ennek ellentéte a prezentáció, a jelenítés. Minden reprezentáció ehhez képest másodlagos, feldolgozás eredménye. (Waldenfels 2004, 94) A reprezentáció mint ábrázolás a nyelvi jel és tárgy kapcsolata, amely elsősorban a különféle ábrázolásmódok lehetőségeire, továbbá az általánosítások és a leírás, az értelmezés viszonyaira vonatkozhat. (Waldenfels 2004, 95) Helyettesítésként a reprezentáció olyan valami, ami más vagy mások helyett áll. Ennek következménye, hogy a bemutatott másság sem a hangját, sem a létét nem őrzi meg. A helyettesítés ennélfogva tekintélyelvű reprezentáció és a másság elnyomása, valamint annak a problémának az eldöntése vagy eldönthetetlensége, hogy mely szemszögből vagy nézőpontból lehetséges jobb vagy rosszabb reprezentáció között különbséget tenni. (Waldenfels 2004, 96)

A reprezentációs formák vagy inkább funkciók elkülönítése mellett szintén fontos a diskurzus mibenlétének meghatározása. Wolfgang Kaschuba szerint a diskurzus szilárd érvelési rendszert jelent, olyan szabályrendszerekre utal, amelyek megszabják viszonyulásainkat egymáshoz, továbbá olyan gondolkodási rendszerekre, amelyek ,,konstituálják 'valóságészlelésünket', mert a világról alkotott észlelésünket a gondolkodási rendszer segítségével öntjük szavakba". (Kaschuba 2004, 202) Megalkotja továbbá a társadalmi gyakorlat rendszereit is, mivel gondolkodási és cselekvési módokat kapcsol össze, ezzel társadalmi és kulturális magatartásmintákat hoz létre. (Kaschuba 2004, 202) A diskurzus révén határozza meg a társadalom és a kultúra önmagát, általa lesznek rögzítve a társadalmi identitás alapfeltételei. (Kaschuba 2004, 205) A diskurzusok elemzése során az érvelési, a szabály- és gondolkodási rendszereket, a társadalmi gyakorlat rendszereit alkotóelemeire, stratégiáira és motívumaira bontjuk, vagyis „[a]mit egyszer gondosan 'meg-konstruáltak', azt most 'dekonstruálni' kell". (Kaschuba 2004, 207) Kaschuba szerint az írás „nemcsak a kultúráról és a történelemről szól: a szövegek által a kultúra és a történelem szó szerint „íródik", fogalmaik, képeik, jelentéseik egyáltalán létrehozzák a másikat". (Kaschuba 2004, 211) Ezzel előállt a kulturális valóság bemutatásának a

problémája. A másikat megkonstruáljuk, vagyis „kulturális reprezentációformákat kölcsönzünk nekik, természetesen saját kulturális kódjaink terminusaival". (Kaschuba 2004, 211) A „szöveg" írásbeli, szóbeli, képi és egyéb tárgyiasult reprezentációs formák csoportja, amelyekből jelentéseket olvasunk ki, amelyekhez jelentéseket és történeteket fűzünk, jelentések elbeszélését fedezzük fel bennük. Az írás ezzel új „valóságot" hoz létre. Ennek következtében a megfigyelések igazsága az ábrázolás különböző módjai által részleges igazság lesz, „azaz a fikcionális, interpretálható és önstilizáló kiegészítésekkel erősen töredékes igazságokká válik". (Kaschuba 2004, 214)

Milyen volt, miként változott tehát a cigányokról/romákról alkotott kép a 19. században Magyarországon? A rendelkezésünkre álló értelmezések közül a képzőművészeti, a színpadi megjelenítés, valamint a fotográfiai ábrázolás változatait tárgyaló narratívákat mutatom be.

Szöllőssy Ágnes a 19–20. század cigányábrázolásait kutatva a magyar képzőművészetben, úgy találta, hogy a cigányok etnikai sajátosságai, életmódja a késő középkor Európájában és a 16–17. században még nem keltett feltűnést, az ábrázoló művészetekben pedig nem váltott ki érdeklődést, ezután viszont a különbözőségük elkülönülést eredményezett a társadalomban, a felvilágosult abszolutizmus állama pedig rendeletekkel kísérelte meg őket ellenőrzése alá vonni. A funkcionális vándorló csoportok a 19. század elejére már eltűntek, viszont a cigányok, mint egy ilyen szubkultúra letéteményesei, változatlanul jelen voltak egyes európai régiókban, ami egyszerre keltett félelmet és csodálatot. (Szöllőssy Á. 2002, 72)

A magyar képzőművészetben a 18. század végén jelent meg az életkép, amelynek a köznép volt a témája, így ennek részeként a cigányok is. A Habsburg-birodalom „népeinek, kultúrájának sokféleségét bemutató nép- és honismereti rajzok, metszetsorozatok alkotói [olyan] német és osztrák festők, rajzolók" voltak, akik a különböző néptípusokat viseletképek segítségével ábrázolták és tették ismertté. (Szöllőssy Á. 2002, 72) A sokszorosított népismereti grafikai lapokon a cigányokat tájképi környezetbe helyezték, a viselet mellett különféle attribútumokkal is utaltak jellemző foglalkozásaikra. Így jelenítették meg a cigány muzsikus, kovács, teknővájó, kefekötő és a vásározó figuráját. Szöllőssy szerint e „leíró, tárgyszerű képalkotást a XIX. század második felében az interpretatív, indulatoktól és érzelmektől motivált ábrázolás váltja fel". (Szöllőssy Á. 2002, 73) A közvélekedések alakítói „a metszetekkel, kőnyoma-

tokkal gazdagon illusztrált hetilapok, népszerűsítő, ismeretterjesztő albumok, kalendáriumok", (Szöllőssy Á. 2002, 73) és talán meglepő módon, de szerinte „[m]áig érvényesek azok a klisék, amelyeket az itt megjelenő írások, rajzok közvetítettek". (Szöllőssy Á. 2002, 74) A vándorló cigánykaravánt, a sátorozó cigányokat bemutató életképeken az egzotikumot hangsúlyozták, a foglalkozások közt pedig az előzőek mellett megjelent az üstfoltozó, a lókupec, a kártyavető és a tenyérből jósló asszony is.

A cigányokat ábrázoló illusztrációk kezdetben a szentimentális szegényember zsánerek mintáit követték, úgy, ahogyan látni szerették volna őket, majd a 19. század második felében a vásári ponyvairodalomban a népéletképek mellett és után feltűntek a negatív gúnyrajzok a tolvajló, veszekedő, esküdöző, átkozódó cigány alakjával, valamint a színpadokon a népszínművek különböző karaktertípusai. „Ezek az általánosan elterjedt klisék a cigányokat a természet ölén élő, a civilizációtól érintetlen népként fogták fel." (Szöllőssy Á. 2002, 74) A 19. század utolsó harmadában a magyar festők közül többen cigányzsánerekre specializálódtak, a képeik narratív jelenetek, „részben a szegénység sokfigurás tablói, részben romantikus epizódok a cigányok életéből". (Szöllőssy Á. 2002, 76)[4] A cigánytémát a képzőművészetben 19. század végén és a 20. század elején, ahogyan ezt megelőzően is, elsősorban a kuriozitása miatt tartották érdekesnek a nagybányai festők körében, majd a szolnoki és a kecskeméti művésztelepeken. (Szöllőssy Á. 2002, 77–78) Megfigyelhető, hogy a 18. századi rajzolók és metszők cigány alakjai előbb deklasszálódtak a 19. század zsánerképein, majd dekoratív közhellyé váltak a 20. században. (Szöllőssy Á. 2002, 78)

Kovács Éva szintén a „cigány" képét vizsgálta a 19. század közepétől a 20. század első feléig, elsősorban a képzőművészetben (Kovács 2009, 74-90). Tézisei szerint „a 'fekete test' az európai modernitásban szexualizálódik és feminizálódik, másfelől maszkulinizálódik, azaz a 'fehér' társadalom saját vágyát és rossz közérzetét a „fekete" női vagy férfi testre vetíti ki", illetve a „középeurópai társadalmak létrehozzák a maguk saját 'feketeségét' 'vad' csoportokon és individuumokon", és itt „a 'cigányok' lesznek a *pendant*-jai [= *fr. 'vmi hozzá hasonló párja'*] Nyugat-Európa afrikai és ázsiai „primitívjeinek". (Kovács 2009, 75) Ezek között a reprezentációk között azonban a hasonlóságok mellett lénye-

[4] A helyszín: München. A festők: Böhm Pál, Bihari Sándor és Valentiny János. A műtermeikben többek között a cigányromantika kellékei is megtalálhatóak voltak, míg figuráik modelljeit bajor szolgálólányok és kifutófiúk közül választották. (Szöllőssy Á. 2002, 76)

ges különbség is van. Ez pedig az, hogy a költészetben, a zenében, a képzőművészetben és a populáris műfajokban a „cigány" a magyarságkép részévé válik, a magyart szemlélteti. (Kovács 2009, 79–80)

A romantikus cigányábrázolásokban a cigányok „a természetes ősállapot vágyott, ám a 'civilizált ember' számára már soha el nem érhető idilljét allegorizálják". (Kovács 2009, 80) A századfordulón elsősorban úgy tekintenek rájuk, mint egy idegen és egzotikus törzsre. Ennek több következménye is lesz az ábrázolásukban. Kovács szerint „megképződik a *per se [= lat. 'önmagában']* 'cigányférfi' – akinek már nem kell hordoznia tevékenysége, foglalkozása ismertetőjegyeit, hiszen mássága, 'vad' kinézete önmagáért beszél", valamint „életre keltődik a *per se [= lat. 'önmagában']* 'cigánylány', 'cigánynő', 'cigányasszony', aki olykor pedofília, szexuális megalázás vagy esszencializáció célpontjává válhat". (Kovács 2009, 82)[5] A „cigány" tulajdonképpen kulturális kóddá alakult, a különféle reprezentációk, vagyis a képzetek, az ábrázolások, a megjelenítések és a helyettesítések pedig ennek működését, határait és a határátlépéseket mutatják be. (Kovács 2009, 84-86)[6] A határátlépések egyik képzőművészeti változatában a „cigányt" nemesi, polgári vagy népi trópusba, kontextusba, világba helyezték, a másik változatában nem következett be ilyen áthelyezés, átalakítás, viszont „saját világában sem vadították el, hogy kellően egzotikussá váljon". (Kovács 2009, 85)

Szöllőssy Anna a cigányok színpadi megjelenítését áttekintve arra a következtetésre jutott, hogy Magyarországon az irodalmi cigányábrázolásnak egy népszerű, sajátos típusa alakult ki a más irodalmakban megszokott romantikus, egzotikus változat mellett: a komikus cigányábrázolás. (Szöllőssy A. 2002, 83) A cigány férfi szereplőként muzsikus, szerszámkovács, kályhafűtő, míg nőként kártyavető, vajákos, ha pedig fiatal, romantikus alak volt, akkor démoni szépségű cigánylányként jelent meg. Jellemző tulajdonságaik alapján leleményesek, ostobák, furfangosak, hősködők, hazudozók, akik néha-néha lopnak, de azért mégis szeretetre méltóak. Ismertetőjegyeik a nyelvi zsargon, a rongyos ruha, a fekete arc és a fehér fogsor. A pesti német színjátszás és ezen keresztül a bécsi romantika hatására a cigányfigura és muzsikája a magyarság jelképévé vált, míg a színházi reprezentációkban az epizódkomikus szerepkörében volt látható,

[5] „E vadság veszedelmes a 'civilizált' világ számára, illetve érdekes és „szép" lesz a művészet számára." (Kovács 2009, 82)

[6] A határátlépés (ön)ironikus változatára, amely megfordítaná, felcserélné a helyzeteket vagy teljesen átszínezné a figurákat, Kovács nem talált közép-európai példát, csak ehhez részben közelítő ábrázolásokat. (Kovács 2009, 86; 90)

leginkább a zenés-táncos, dalbetéteket, népies műdalokat tartalmazó népszínművekben az 1840-es évektől a 19. század végéig (Szöllőssy A. 2002, 83–84). A parasztság idealizált, egzotikus képét bemutató, cigányfigurákat is felvonultató műfajnak, amely a francia melodráma, az osztrák tündérbohózat és a magyar vígjátékhagyomány elemeit ötvözte, meghatározó szerzői Csepreghy Ferenc, Tóth Ede, Szigligeti Ede, Kövér Lajos és Gárdonyi Géza voltak. A darabokban a cigány muzsikusok „nevei" gyakran az egzisztenciájukra utaltak. (Szöllőssy A. 2002, 84-87).[7]

Szintén a cigányok színpadi megjelenítésének körébe tartozik a 19. század közepén kialakult operett cigányábrázolása. Ez a populáris műfaj a valóságot áthelyezi az illúziók világába. A mi szempontunkból legfontosabb ilyen tárgyú darab Johann Strauss 1885-ben született *Cigánybáró* című műve volt,[8] amely megfelelt annak a 19. században létrejött idealizált képnek, hogy a cigányok a civilizációtól érintetlen, természeti népek közé tartoznak. Szöllőssy szerint ugyanakkor „hiába formálódott folyamatosan a róluk kialakított kép, hiába a sokszínű ábrázolás", (Szöllőssy A. 2002, 88) ennek ellenére az operettben és az alapjául szolgáló novellában, valamint a 19. századi színművekben nincsenek árnyalt jellemek és realisztikus cigány karakterek. (Szöllőssy A. 2002, 87–88)

Polyák Laura kutatásai alapján ismert egy másik populáris műfaj, az élclapi karikatúrák cigányképe is. (Polyák 2002, 89–96)[9] A magyar karikatúra a 19. század közepén jött létre, kezdetektől nagy teret szentelve a nemzetiségek ábrázolásának, a róluk készült gúnyrajzoknak. Politikai hovatartozástól függetlenül a kisebbségeket hasonló sztereotípiákkal mutatták be, ezért az élclapok „nemzetiségekkel kapcsolatos ábrázolásai a többségi társadalom attitűdjeinek lenyo-

[7] Szöllőssy szerint nem tartoznak szorosan a magyar cigány alakjának bemutatásához Katona József és Gaál József romantikus cigányábrázolásai, mivel figuráikból hiányzik a humor és az önirónia. Katona cigányai alázatosak, képmutatóak, koldulásból élnek, szegények és megvetettek, Gaálnál a vad külső mögött nemes, érzésekkel teli lélek található, de emellett cigánykaraktere hazudós is, fenyegetésre azonban hajlandó megváltozni. (Szöllőssy A. 2002, 86)

[8] Az operett szövegkönyvét Ignaz Schnitzer írta Jókai Mór *Szaffi* című novellájából, amelyben „a cigányok nem elszigetelten élő, titokzatos népcsoport, hanem egy ideális közösség". (Szöllőssy A. 2002, 87)

[9] A narratíva címe: *Cigányok Mucsáról*. Mucsa kitalált falu volt a *Borsszem Jankó* című élclapban egy 1890–1910 között megjelent rajzsorozatban. Mucsa a műveletlen magyar vidék szinonimájává vált. Ebben a sorozatban ábrázolták Polyák szerint a leghitelesebben a cigányok öltözetét és tárgykultúrájának egy részét, viszont minden egyéb területeken itt is a sztereotípiákat használták fel és bővítették velük kapcsolatban. (Polyák 2002, 96)

matai." (Polyák 2002, 89) Ez a műfaj csak sztereotípiákkal tud dolgozni, mivel „olyan történetet mesél el, amely minden olvasó számára érthető, és köztudott", ez pedig megköveteli, hogy „a ruházattal, a cselekménnyel, a rövid szöveges kísérővel és annak stílusával rögtön felidézze a nézőben a közös tudást". (Polyák 2002, 89) Polyák szerint minden kollektív önkép kialakítása a környezettel szembeni önmeghatározás is, így a magyar önkép megkonstruálásához felhasználták a cigányokat is. (Polyák 2002, 89) Úgy találta, hogy a „romákat felvonultató karikatúrák sokkal jobban láttatják a róluk kialakult sztereotípiák széles palettáját, mint a hasonló attitűdökkel, de szegényesebb repertoárral dolgozó festmények, népszínművek, játékfilmek". (Polyák 2002, 89) A leggyakrabban ábrázolt foglalkozások, a jellemzőnek tartott cigány mesterségek a zenész, a kovács, a postás, a jósoló asszony[10] és a lókupec.[11] (Polyák 2002, 90)

A cigányokkal szembeni társadalmi távolság, a tőlük való idegenkedés – aminek okait bennük láttatták – érzékeltetésére szolgáltak az elutasított, morálisan kifogásolható szokások és jellemzők cigányokhoz társítása, a dögevés hangsúlyozása vagy olyan állatoké, amelyeket, mások nem fogyasztanak el, a piszkos, elhanyagolt ruházat és külső, továbbá a bűnözés és a rosszra való hajlam tulajdonítása, amin nem lehet, elképzelhetetlen változtatni. (Polyák 2002, 91–92) A cigányok egyetlen pozitív tulajdonsága a találékonyság, de ezt is negatív szerepekben mutatták be, egyébként gyávák, ostobák és buták, akik meglopják és lenézik egymást, csak a mának élnek, a cigánylányok és asszonyok viselkedése pedig kihívó és szenvedélyes.[12] (Polyák 2002, 92–93).

Polyák megállapítása szerint a „cigányábrázolások ikonográfiájában nagyon hamar kialakultak azok az attribútumok, toposzok (sötét arc, nagy bajusz, nagy orr, fekete kócos haj, rongyos ruha), amelyek használata szinte egyértelművé teszi, hogy az ábrázolt alak cigány, de a szöveges rész végképp 'igazolja ezt'". (Polyák 2002, 93) Ilyen szöveges mozzanatok a romák beszédére vonatkozó sztereotípiák, az alázatosságot és huncutságot kifejező mondatok, vala-

[10] A jósoló cigányasszony ábrázolásának állandó összetevői a bibircsókos görbe orr, a csontos kezek, a nagy karika fülbevaló, a színes vállkendő és a kártya. (Polyák 2002, 90)

[11] Ezt a figurát „az egyik legalapvetőbb, cigányokkal kapcsolatos sztereotípia kifejtésére használják", eszerint a „cigányokat vagy dologtalan embernek tartják, vagy olyannak, akinek a foglalkozása a legcsekélyebb energiát és fáradságot igényli". (Polyák 2002, 90)

[12] A karikatúrákon a cigánylányok ruházata gyakran hiányos, további jellemző kellékei az ábrázolásuknak a rózsás szoknya, a hosszú, dús fekete haj, a vállkendő, a csüngő ékszerek és a pipa. (Polyák 2002, 93)

mint egyes rögzült szókapcsolatok. Megjelenítik ugyan a cigány nyelvi, kulturális alcsoportokat is, de a beszédjük és az ábrázolásuk mindig egyforma, differenciálatlan. Egyedül a városi zenészek öltözködése tért el ettől, akiket gyakran magyaros viseletben mutattak be. (Polyák 2002, 93–94)

A karikatúrák cigányábrázolásainál etnikus azonosításra többnyire a *cigány* megnevezést használták, továbbá ennek szinonimáit, magát a képet és a cigányosnak tartott beszédet. A társadalmi távolság jelzésére szolgált többek között az, hogy mindenki tegezte őket, valamint a megszólítások, a testtartás és a különböző, alacsonyabb testmagasság is. (Polyák 2002, 94) A cigányok, ha megszólaltak a karikatúrákon, akkor is a többség elképzeléseit, vélekedéseit és félelmeit visszhangozták. (Polyák 2002, 94–95)

Szuhay Péter a magyarországi cigányokat bemutató fotók típusainak meghatározása során úgy találta, hogy a cigányokról készített legrégebbi fényképek (amelyek a 19. század végére és a 20. század elejére tehetőek) elsősorban az európai vadembert tárják elénk. (Szuhay 2002, 98) Ezek a fényképészek – akik szerinte a 19. század második felének irodalmi és képzőművészeti cigányképét örökölték meg – kétfajta cigányt ismertek. Az egyik cigány alakja az általános kulturális szokásrendszerbe beilleszkedett, letelepült cigányé, akinek általában zenész a foglalkozása, míg a másik ennek ellentéte, a vad, titokzatos, szabadságszerető, veszélyes, kóbor cigány alakja. Az utóbbi keltette fel az érdeklődésüket, de „[m]ivel kevéssé ismerték őket, szokásaikat, kulturális normáikat és döntéseiket nem értették, vad és egzotikus emberként fényképezték őket. Az egzotikum mellett az archaikus kultúra hordozóit is látták bennük". (Szuhay 2002, 98) Ezek az ún. kóbor cigányok vándorolnak, szekérrel és sátorral, vagy erdei kunyhók körül láthatóak, a ruházatuk rongyos, gyakran félmeztelenek, a hajuk kócos, az arcuk és a testtartásuk a gonoszság képzetét idézi fel. Az első ilyen, cigányokat ábrázoló fotók az 1870-es években készültek. Megörökítették őket nép- és honismereti feldolgozások részeként is, majd néhány évtizeddel később a terepen vagy műtermi körülmények között rögzített felvételek képeslapokon is megjelentek, s születtek polgárias önábrázolások, amikor a cigányok határozták meg, hogy miként kívánnak a fényképezőgép elé állni és hogyan kívánják magukat láttatni. (Szuhay 2002, 98–99)[13]

[13] Szuhay megfigyelései szerint ezeken a műteremben fényképezett zsánerképeken előfordul, hogy „néhány 'szereplő' többféle cigány típust 'alakít'". (Szuhay 2002, 98–99)

A cigány/roma reprezentációk és a cigányképek típusai

A cigányokkal kapcsolatos reprezentációk történeti kontextusának és a tárgyiasult reprezentációk formáinak narratívái egyben a cigányokkal összefüggésben létrehozott különféle megközelítések leírásai is. Milyen következtetéseket vonhatunk le a narratívákból, mire utalnak az ezekben bemutatott reprezentációk az utóbbiak tekintetében?

Dupcsik szerint Magyarországon a 18. századtól a 20. század utolsó harmadáig a devianciaorientált strukturalista [civilizatorikus] megközelítés volt jellemző, ugyanakkor mindig jelen volt a devianciaorientált esszencialista [rendészeti] megközelítés is. (Dupcsik 2009, 25)[14] A devianciaorientált megközelítések középpontjában a cigányok tulajdonságai, életvitele és ezeknek a többségétől való eltérései állnak.[15] Az esszencialista megközelítésben a cigányok tulajdonságait a csoport belső, etnikai, kulturális vagy egyéb tulajdonságaival és belső viszonyaival, míg a strukturalista megközelítésben a társadalom csoportszerkezetének kölcsönhatásaival magyarázzák. (Dupcsik 2009, 25)[16] A cigányok

[14] A 19. század utolsó harmadában megjelent a leíró esszencialista [klasszikus néprajz] megközelítés is, amelyben a cigány népéletet úgy írták le, hogy ennek során a nem cigány környezetet nem vették figyelembe. (Dupcsik 2009, 24; részletesebben: Dupcsik 2009, 66–83). Ez azonban eltolódhatott leíró strukturalista irányba már azzal is, ha nem tekintették egyértelműnek vagy magától értetődőnek, hogy kik a cigányok. (Dupcsik 2009, 24) A klasszikus néprajzi narratíva kezdeteinek bemutatása nem szerepel a cigány reprezentációk narratívái között. Az élclapi karikatúrák változatairól írott áttekintésében Polyák Laura viszont talált példát a néprajzi hatásra. (Polyák 2002, 96; *illetve ehhez lásd még a 10. lábjegyzetet*)

[15] A megközelítéseknek ez a dimenziója arra vonatkozik, hogy milyen tényezők alakíthatták ki és tartják fenn azokat a helyzeteket, amelyeket a cigányokkal hoznak összefüggésbe. Ezeknek lehet devianciaorientált, leíró és emancipatorikus változata. (Dupcsik 2009, 20–28) Kovács ikonológiai fordulatról beszél a cigányokkal kapcsolatban a 18–19. században. Ennek lehetséges magyarázatai között a megváltozott társadalom- és kultúratörténeti kontextust is hangsúlyozza. Ebben a kontextusban a „cigányt" megjelölték és láthatóvá tették mint néptípust is, egyben a társadalom fizikai és mentális peremére helyezték, a peremhelyzeteket pedig elkezdték „cigány" helyzetként értelmezni. (Kovács 2009, 80–81)

[16] A megközelítéseknek ez a dimenziója arra utal, hogy a csoportnak tulajdonított jellemzőket milyen további, belső vagy inkább külső sajátosságok alakíthatják és tarthatják fenn. A megközelítéseknek a dimenziók által kirajzolódó változatai a reprezentációkban keveredhetnek egymással, a típusok közötti határok sem mindig egyértelműek. (Dupcsik 2009, 21–22) A megközelítés-változatok egy gondolati-logikai szerkezetet adnak a lehetséges értelmezések számára. Típusainak megjelenése történetileg különböző időszakokhoz köthető, ezeknek az elterjedtsé-

hagyományos megjelenítését Európában a kora újkortól a „vadember", a civilizáció nélküli vagy előtti ember, a természeti lény toposza határozta meg. Ennek a másságnak az esszencialista változatában a cigányok megfegyelmezendő deviánsok, tulajdonságaik a kultúrájukkal hozhatók összefüggésbe és ennek nem várható az alapvető átalakulása. A civilizatorikus változat előfeltevése egy általános unilineáris fejlődésmodell, amelyben a civilizált–civilizálatlan pólusokhoz különféle szembeállítások tartoznak, és egyértelmű a kívánatos változtatások iránya, vagyis az, hogy kinek kell beilleszkedni és elfogadnia a szabályokat. A tulajdonságaikat és a kölcsönhatásokat viszont csak ebben a folyamatban értelmezték. A vadember képzetnek volt egy pozitív változata is, a „nemes vademberé", de ez sem jelentette a másik tényleges megjelenítését, mivel ugyanazok a jellemzők szerepeltek benne, mint a devianciaorientált esszencialista megközelítésben. A civilizatorikus és a rendészeti képben egy deviáns másikat konstruáltak meg, míg a romantikus képben egy idealizált, romlatlan másikat alkottak meg. (Dupcsik 2009, 23–25) A „magyarországi diskurzusban a cigány képe [ennélfogva] kettévált, létrehozva a romantikus szemlélet tárgyaként a 'magyar muzsikus cigányt', ellenpólusaként pedig az üldözendő 'kóbor cigányt'". (Dupcsik 2009, 25)[17]

A helyzet azonban ennél árnyaltabb volt. A cigány reprezentációk narratíváinak tárgyalása során azt láthattuk, hogy az irodalmi és a képzőművészeti diskurzusban a „cigányban" a „magyart" is ábrázolták, tehát a „cigány" allegória volt, továbbá előfordultak különféle határátlépések, eljutottak a helyzetek megfordításához, a hagyományos konstrukciók részleges átalakításához vagy kétségbe vonásához,[18] míg a fotográfiák között önábrázolásokat is találtunk.[19]

ge pedig nagyon különböző lehet, sőt az egyes típusokon belül is sokféle altípus fordulhat elő és figyelhető meg. (Dupcsik 2009, 23)

[17] A cigány reprezentációk összetevőiben ezután majd a leíró esszencialista megközelítés megjelenése hoz újabb változásokat.

[18] A hagyományos konstrukciók felszámolása és részleges átalakítása még a civilizatorikus megközelítésbe illeszkedne, előbbi ennek határesete lenne, de egyben a megközelítés használatának a végét is jelentené.

[19] Ez értelmezhető vágyott önképként is, vagy tárgyalható a civilizatorikus megközelítésben, de a polgári trópus megjelenése mindenképpen határátlépésnek látszik, ebben az esetben önkonstrukciónak.

IRODALOM

DUPCSIK Csaba (2009): *A magyarországi cigányság története. Történelem a cigánykutatások tükrében, 1890–2008.* Osiris, Bp.

KASCHUBA, Wolfgang (2004): *Bevezetés az európai etnológiába.* Csokonai, Debrecen

KOVÁCS Éva (2009): Fekete testek, fehér testek. A ,,cigány" képe az 1950-es évektől a XX. század első feléig. *Beszélő*, 2009/1. sz., 74–90.

NAGY Pál (1998): *A magyarországi cigányok története a rendi társadalom korában.* Csokonai Vitéz Mihály Tanítóképző Főiskola, Kaposvár

POLYÁK Laura (2002): Cigányok Mucsáról. Az élclapi karikatúrák cigányképe. *Beszélő*, 2002/7–8. sz., 89–96.

SZÖLLŐSSY Ágnes (2002): Cigány a képen. Cigányábrázolás a XIX–XX. századi magyar képzőművészetben. *Beszélő*, 2002/7–8. sz., 72–81.

SZÖLLŐSSY Anna (2002): Cigányok a XIX. századi magyar színpadon. *Beszélő*, 2002/7–8. sz., 82–88.

SZUHAY Péter (2002): Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. A magyarországi cigányokról készített fotók típusai. *Beszélő*, 2002/7–8. sz., 97–106.

UJVÁRY Zoltán (2007): *Magyar folklórtörténet I.* DE Néprajzi Tanszék, Debrecen

UJVÁRY Zoltán (2008): *Magyar folklórtörténet II.* DE Néprajzi Tanszék, Debrecen

WALDENFELS, Bernhard (2004): *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai.* In Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Csokonai, Debrecen