

Tóth Andrea

Szegedi Tudományegyetem

Látható és láthatatlan: *Cigány kép – Roma kép*

A Néprajzi Múzeum 1993-ban rendezett egy nagyszabású kiállítást, mely a magyarországi cigányság etnográfiai, szociológiailag, illetve antropológiailag dokumentálható 20. századi történetét kívánta bemutatni. A kiállítás legfontosabb médiuma a fotó volt, a reprezentáció tárgya pedig a „cigány”. Feltéve a kérdést, hogy miről is beszélnek ezek a képek, a kiállítást rendező Szuhay Péter is kimondja, hogy „a kép [...] valójában az alkotóról szól”. Ezt az összhatást hivatott árnyalni Kőszegi Edit és Szuhay Péter 2001-ben forgatott, *Cigány kép – Roma kép* című, két részes, roma festőkről szóló dokumentum- és portréfilmje. A filmben a reprezentációnak egy sokkal összetettebb dimenziójával van dolgunk: miközben az egyik síkon a roma festők a filmi reprezentáció tárgyaként jelennek meg, egy másik síkon saját ön-reprezentációjukat adják azzal, hogy magukról beszélnek, önértelmességét nyújtva cigány identitásuknak, saját cigány festészetüknek, az általában vett cigány festészetnek, valamint a cigány festészetnek a nem-cigány festészethez való viszonyának. A „cigányok” itt már tudatos résztvevő aktorai is a reprezentálás folyamatának, melynek tétje az, hogy a filmben megjelenő cigányok képi reprezentációja képes-e alannyá tenni az ábrázolt kisebbséget, vagy meghagyja tárgyá merevítetttségében a „cigányt”, megbontatlanul (és reflektálatlanul) hagyva így a többség által köréje épített, többnyire negatív sztereotípiákkal átszótt diszkurzív erőteret. Másképpen megfogalmazva, a kérdés az, hogy mennyire kínálja fel a szubjektumpozíciót a film a benne megjelenő női és férfi cigány festők számára egyrészt egy poszt-szubjektuminak kikiáltott korban, másrészt abban a cigányok számára tudathasadásos helyzetben, melyet a tapasztalati valóság, a kultúra, illetve jelen esetben a dokumentumfilm diszkurzus fehér férfi központú volta jelent.

A Néprajzi Múzeum 1993-ban rendezett egy nagyszabású kiállítást, mely a magyarországi cigányság etnográfiai, szociológiailag, illetve antropológiailag dokumentálható 20. századi történetét kívánta bemutatni. A kiállítás legfontosabb médiuma a fotó volt. Mivel rengeteg felvétel állt a szervezők rendelkezésére, a tárlattal párhuzamosan egy fotóalbumot is megjelentettek: a *Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből* címen megjelent válogatás 365 oldalán 736 felvétel kapott helyet. Ahogy Szuhay Péter, a kiállítás rendezője és az album egyik szerkesztője írja, a

fényképek többségét nem cigányok készítették önmagukról (önmaguk alatt értve szűkebb csoportjukat) vagy más cigány csoportokról, hanem nem cigányok készítették (ahogy a cigányok mondanák gázsók) a cigányokról. [...] A képek többségén a cigányok mint „áldozatok” szerepelnek, általában nem a maguk akaratából fényképezik őket, nem is a nekik tetsző élethelyzetben örökítődnek meg, hanem akaratuktól függetlenül válnak az etnográfiai, antropológiai vagy a szociológiai kutatás tárgyává, vagy egyenesen valamilyen politikai cél eszközévé. (Szuhay 2002)

A képek, azaz a reprezentáció tárgya tehát a „cigány”, az üzenet azonban nem feltétlenül erről szól. Mit is mutatnak meg ezek a fényképek: a magyarországi cigányság történetét, a fényképezőgépet tartó nem cigány fényképész cigányokról való látásmódját, vagy a fotóalbum szerkesztőinek tudományos és művészi megközelítését a cigány valóságról? Feltéve a kérdést, hogy miről is beszélnek ezek a képek, a fényképezetttről vagy a fényképezőről, maga Szuhay is kimondja, hogy — miután a cigányok többnyire áldozatokként vannak ábrázolva, hiszen egyrészt nem saját akaratukból „állnak modellt” a fotósoknak, másrészt pedig nem ők választják a kép elkészültének helyét és idejét —, „a kép [...] valójában az alkotóról szól” (Szuhay 2002).

Ezen a ponton érdemes egy rövid kitérőt tenni és megjegyezni, hogy ez a fajta kívülről és felülről jövő, a többségi társadalom többnyire sztereotip képekkel operáló „cigány-képét” tükröző „cigány-ábrázolás” nem áll egyedül a magyar vizuális történetben, hanem saját reprezentációs hagyománnyal rendelkezik. Ahogy Szöllőssy Ágnes írja, az „ábrázoló művészetek emléktárájának tanúsága szerint a cigányok akkor keltették fel a környezetükben élők érdeklődését, amikor az európai nemzetek államháztartásának szerveződésének során e folyamatból kimaradtak, és hontalanságuk nyilvánvalóvá vált” (Szöllőssy 2002). A magyarországi képzőművészetben aztán először a 18. századi életképeken jelenik meg a cigány népesség a muzsikus cigány, valamint a vándorló, sátorozó üstfoltozók, teknővájók, lókupecék és tenyérjósok képében. Ezek még leíró jellegű, tárgyyszerű képek voltak, a 19. század folyamán azonban megváltozik a cigányok ábrázolásmódjának előjele, s innentől fogva „az interpretatív, indulatoktól és érzelmektől motivált ábrázolás” lesz a jellemző (Szöllőssy 2002). Szöllőssy kutatása szerint egészen máig hatnak ez ebben a korban megjelenő rajzok, festmények, illetve a hozzájuk kapcsolódó írásokban megjelenő, cigányokról szóló klisék: „a vándorló cigánykaravánt vagy a sátorozó cigányokat ábrázoló életképeket az egzotikum hangsúlyozása, azaz az életmód és a szokások különösségének, a népcsoport többségtől eltérő életvitelének romantikus kidomborítása tette érdekessé” (Szöllőssy 2002). A Szöllőssy által klisének nevezett képi ábrázolások roma típusai között megtaláljuk a pipázó cigány asszonyt, a muzsikus cigányt, a tenyérjóst és a kártyavetőt, vagy a tűz körül

táncoló cigányokat. Kovács Éva szerint ugyanakkor ezek a tipikus modern „cigányábrázolások” úgy tükrözik vissza a magyar társadalom optikai tudattalanját, hogy létrehozzák saját „feketességüket” a cigányok „vadnak” tételezett csoportjain, kolóniáin keresztül, s ily módon a „cigányt” Nyugat-Európa afrikai és ázsiai primitív-ábrázolásaihoz analóg módon bezárják a „primitív” kulturális kódjába (Kovács 2009). Ebben a foucault-i panoptikus rezsimben a cigány testeket „pedofil, szexista és esszencializáló pillantások” tárgyává teszik (Kovács 2009). Ennek egyik legeklektantsabb példajaként Kovács Éva Réti István 1912-13-ban festett „Cigánylány” című aktját említi. A kép, amelyről Szöllőssy Ágnes szerint egy „fejletlen leánygyermek félős, kutató tekintete néz ránk” (Szöllőssy 2002), Réti monográfiája, Aradi Nóra szerint — Szöllőssy véleményéhez csatlakozva valóban érthetetlen módon — „az ifjúság derűjét és báját” hordozó remekmű (Aradi 1960, 185, idézi Szöllőssy 2002). Mert valóban,

minél hosszabban nézzük e lányalakot, annál inkább Nabokov Lolitáját véljük látni benne, mintsem egy fiatal nőt. [...] A kamaszlány szemében a domináns — mondhatni pedofil — férfitekintet tükröződik vissza. Erotika helyett szégyen és félelem, szexuális kiszolgáltatottság. Társadalmi normákat ily keresetlenül nyilvánvalóan csak az elnyomott etnikai vagy szociális csoportokkal szemben lehetett áthágni. (Kovács 2009)

A cigányságnak ezt a többségi vizuális reprezentációnak és diskurzusnak való kiszolgáltatottságát hivatott árnyalni egy 2001-ben forgatott, az alkotók, Kőszegi Edit rendező és Szuhay Péter néprajztudós által népszerű tudományos filmnek nevezett alkotás, a *Cigány kép – Roma kép* című, roma festőkről szóló dokumentum- és portréfilm. A film a Néprajzi Múzeum *Romák Közép- és Kelet-Európában* című 1998-ban rendezett nemzetközi kiállításának, illetve a kiállításhoz készült képeskönyvnek mintegy az illusztrációja: roma festők vallanak benne magukról, gyermekkorukról, felnőtt életükről, saját festészetükről, illetve a művészethez mint olyanhoz való viszonyukról. Itt tehát a reprezentációnak egy sokkal összetettebb dimenziójával van dolgunk: miközben az egyik síkon a roma festők a filmi reprezentáció tárgyaként jelennek meg, egy másik síkon saját ön-reprezentációjukat adják azzal, hogy magukról beszélnek, önértelmezését nyújtva cigány (és/vagy nem cigány) identitásuknak, saját cigány festészetüknek, az általában vett cigány festészetnek, valamint a cigány festészetnek a nem cigány festészethez való viszonyának. A film tulajdonképpen a többségi társadalom által ‘működtetett’ panoptikus rezsim és diszkurzív kényszer megtörése. A „cigányok” itt már nem egyszerűen a tárgyai egy (nem csak) képi reprezentációnak, nem csak „áldozatai” a fényképész kamerájának, hanem tudatos résztvevő aktorai is a reprezentálás

folyamatának. A fotók néma tekinteteiből beszélő fejek lesznek. A kép már nem csupán az alkotóról szól. Ahogyan Pócsik Andrea írja, „a film megkísérli (ahogy maga a kiállítás is) feltárni a cigányokról alkotott, leginkább sztereotípiákon alapuló és az általuk, alkotásaikon keresztül közvetített kép közötti óriási különbségeket” (Pócsik 2004).

A tét tehát nem csekély: a kérdés az, hogy a *Cigány kép – Roma kép* által nyújtott cigányok képi reprezentációja képes-e alannyá tenni az ábrázolt kisebbséget, vagy meghagyja tárgyá merevítetttségében a „cigányt”, megbontatlanul (és reflektálatlanul) hagyva így a többség által köréje épített, többnyire negatív sztereotípiákkal átszőtt diszkurzív erőteret. Talán túlságosan sarkosan értelmezzük a filmbeli helyzetet ezzel a mereven kétpólusú vagy-vagy kérdésfeltevéssel, hiszen e két szélső pozíció között nyilván léteznek köztes állapotok, kiindulópont gyanánt azonban mégis fel kell vázolni az erőviszonyok modelljét, már csak azért is, hogy lássuk, honnan hová juthatunk el. És megtehetjük ezt, hiszen a kritika „legalábbis óvatos leírása mindazon a struktúráknak, amelyek a tudás egy bizonyos tárgyát létrehozzák” (Spivak & Milevska 2008). A tudás tárgyát, ami ebben az esetben a cigány festőkre és a cigány festők önértelmzésére, tehát a kisebbség egy szeletének önreprezentációjára vonatkozó tudást jelenti, az a hatalmi struktúra hozza létre, amelynek privilegizált pozícióját a magyar, vagyis a többségi nemzethez tartozó filmkészítő, néprajzkutató és operatőr foglalja el. Kellő óvatossággal megpróbálhatjuk leírni ezt a hatalmi struktúrát Laura Mulvey *tekintete*re épülő filmelméleti koncepcióját alapul véve, hiszen Mulvey egyszerre elemzi a kamera tekintete, a szereplők egymásra irányuló tekintete, valamint az ezzel azonosuló néző tekintete közötti viszonyokat. Mulvey az általa elemzett mainstream hollywoodi filmekben az első két tekintet hordozóját férfiként tételezi, s az azonosulási alap is a férfi számára biztosított: a történetet a férfi karakter szemszögéből látjuk, ő az aktív, cselekvő karakter, a narratíva irányítója, a nő pedig a kamera tekintetének passzív tárgya (Mulvey 1975).

Mulvey az *alany/tárgy* megkülönböztetést a *férfi/nő* viszonylatában írja le: a férfi a tekintet és a vágy alanya, a nő a tekintet és a vágy tárgya. Egy egyszerű összefoglalással élve a férfi tekintet — mind a kamera szemeként, mind a szereplők és a nézők tekinteteként — kontrollálni akarja a nőt, a női testet, s ezáltal a filmben lejátszódó történetet. A Mulvey által felvázolt alany/tárgy (fölérendelt/alárendelt) mátrixot átírhatjuk a *Cigány kép – Roma kép* esetében a (magyar) többség és a (cigány) kisebbség között fennálló viszonyulási módra: az alany fölérendelt (hatalmi) pozícióját a magyar többségi társadalom birtokolja, a reprezentáció tárgyaként tekintve az alárendelt helyzetben lévő cigány kisebbségre, hogy ily módon sikeresen ellenőrzés alá vonja mindazokat a jelentéseket, amelyeket a kamerán keresztül a kisebbség képviselői magukra ölthetnek vagy a magukénak mondhatnak. Dokumentum-

és portréfilmről lévén szó, a magyar többségi tekintet alanyának pozícióját a kamera és az interjúkészítő egyszerre hordozzák, nem is beszélve a nézői alanyhelyzetről, ahol szintén a magyar tekintetek vannak többségben, hiszen talán biztonsággal állíthatjuk, hogy az ilyen tudományos igénnyel, háttérrel és céllal készült filmek meglehetősen ritkán jutnak el a cigány kisebbség körébe tartozó nézőközönséghez.

Ezzel a kétpólusú rendszerrel írható fel a *Cigány kép – Roma kép* erőviszonyainak alapmodellje. Ez tehát a kiindulópont, ahonnan elindulva megnézzük, hogy a portrékban megszólaló cigány nő és férfi festők ön/reprezentációi szétfeszítik-e a Mulvey nyomán felvázolt merev hatalmi-interprezációs keretet, és ha igen, hogyan teszik mindezt. Másképpen megfogalmazva, immár Spivakkal szólva arra keressük a választ, hogy „szóra bírható-e az alárendelt” (Spivak 1996), és ha igen, milyen módon léphet be a társadalmi mobilitásba (Spivak & Milevska 2008). Még másképp átírva mindezt, a kérdés az, hogy mennyire kínálja fel a szubjektumpozíciót a film a benne megjelenő nő és férfi cigány festők számára egyrészt egy poszt-szubjektuminak kikiáltott korban, másrészt abban a cigányok számára tudathasadásos helyzetben, melyet a tapasztalati valóság, a kultúra, illetve jelen esetben a dokumentumfilm diszkurzus fehér központú volta jelent, amely tapasztalati valóságban a „leghátrányosabb helyzetű a cigányság, az előítéletek leginkább őket sújtják, az intolerancia velük szemben a legerőteljesebb, és az atrocitások szenvedő alanyai is elsősorban közülük kerülnek ki.” Ha Louis Althusser azt mondja, hogy a „látható úgy határozza meg a láthatatlant, mint saját láthatatlan részét, mint ami tiltott a látvány számára” (Althusser 1968, 26-28, idézi Felman 1997, 393), akkor itt nem kevesebbre van szükség, mint ennek a láthatatlannak a feltárására, feltérképezésére, meghallgatására. És megtehetjük, hiszen a magyar kultúra láthatatlanja, a kultúra Másikja ebben filmben kilép a látvány tiltottsága alól, láthatóvá válik, és a saját hangján szólal meg. Stuart Hall „új etnicitásokról” szóló írására gondolva azt mondhatjuk, hogy a *Cigány kép – Roma kép*ben a reprezentáció politikájának terepén zajló küzdelem egyik csatája zajlik (Hall 1996). A film tétje – a fekete kultúra reprezentációjának politikai analógiája mentén – a „cigány” kategóriát felépítő szubjektumpozíciók, társadalmi tapasztalatok és kulturális identitások hihetetlen sokszínűségének fel- és elismertetése, más szavakkal, annak a megláttatása és beláttatása, hogy a „cigány” egy politikai és kulturális értelemben konstruált kategória, nem pedig egy rögzített, természetesen adottnak vett transzcendentális etnikai kategória, (Hall 1996, 443). Ebben az értelemben pedig a dokumentumfilm a cigány szubjektumok reprezentációból kimaradt történeti és kulturális tapasztalatát hozza játékba. Ennek a felszabaduló látványnak és ennek az önálló hangnak a meghallgatására és megértésére teszünk most itt kísérletet.

A *Cigány kép – Roma kép* műfaji és időbeli kontextusát a rendszerváltást követő dokumentumfilmek jelentik. A cigányság rendszerváltás utáni dokumentumfilmes ábrázolását Pócsik Andrea (2004) a roma kultúra és identitás összefüggésrendszerét érintő változások mentén csoportosítja. Négy nagy csomópontot azonosít, melyek egyrészt a történelmi múlt és a kulturális örökség feldolgozása, másrészt a gazdasági marginalizálódás folyamatai, harmadrészt a roma kultúra és identitás megnyilvánulásai, negyedrészt pedig az oktatás mint identitáserősítő tevékenység filmes ábrázolása körül kristályosodtak ki (Pócsik 2004). A *Cigány kép – Roma kép* értelmezése leginkább a kultúra és identitás megnyilvánulásainak csomópontjához köthető, de nyilvánvalóan megjelenik benne a cigányság történelmi múltjának és kulturális örökségének feldolgozása iránti igény is. Ha a filmben megjelenő női és férfi cigány festők szubjektumpozícióit akarjuk feltérképezni, megkerülhetetlenné válik annak tisztázása, hogy hogyan is tekinthetünk a cigányság kultúrájára és identitására, hogyan közelíthetjük meg a történelmi múlt és a kulturális örökség feldolgozásának igényét. A cigányság kultúrájával kapcsolatban Szuhay Péter a következő megállapításokat tartja elsődleges fontosságúnak:

[A] magyarországi cigányság kultúrája alapvetően *népi* kultúra, amely elsősorban a szóbeliségre szorítkozik, és csak elenyésző mértékben az írásbeliségre. Ez a kultúra elsődlegesen *kisebbségi helyzetben lévő, alávett* kultúra, jobbára *el nem ismert* és *marginális*, a cigányság nagy csoportjaira jellemzően részben *hiány-* és részben *szegénységi* kultúra, az esetek jelentős részében szubkultúra és törzsi nemzetségi kultúra, sok esetben pedig olyan lokális kultúra, amely a kulturális egységesülést megelőző állapotnál tart.

(Szuhay 1999, 11, *kiemelés tőlem*)

Ezek a megállapítások azonban még nem mondanak semmit a cigányságról mint identitáskategóriáról, vagyis arról, hogy Magyarországon kit és milyen szempontok mentén tekinthetünk cigánynak. Ismét Szuhayt idézve:

Az egyik megközelítésben abból kell kiindulnunk, amit a társadalom többsége, a hatalom, az intézményrendszer mond és állít emberekről, a másik megközelítésben pedig abból, hogy a különböző társadalmi csoportok mit mondanak, mit állítanak önmagukról. Az egyik esetben kijelölő, a másik esetben választó, önmeghatározó álláspontokról van szó. A cigányság, mint minden más etnikus alakulat, időben és térben természetesen változik, a különböző történelmi korokban más-más jellemzői lesznek. A cigányság meghatározásánál mindenképpen a fent jelzett kettős rendszerből kell kiindulnunk. Ennek lényege, hogy Kelet-Európában az etnikus hovatartozás nemcsak a választás, hanem a kijelölés kérdése is. A magyarországi cigányság

története az elmúlt évtizedekben a *nem vállalás, a kijelölés, a mégis vállalás* dramaturgiája szerint zajlott. (Szuhaý 1999, 12, *kiemelés tőlem*)

A cigányság kultúrája tehát egy szóbeliségre támaszkodó népi kultúra, amely a többségi társadalomhoz viszonyítva kisebbségi és alávetett helyzetben, marginális pozícióban van, nagyban jellemző rá a hiány és a szegénység, lokális különbségek szabdalják, tagjait pedig mély ambivalencia hatja át a saját kultúrájukhoz való tartozás — azaz a kulturális önmeghatározás — tekintetében. Ez az ambivalencia kettős rendszerként működteteti a cigányság önreprezentációját, amely egymástól eltérő módon érvényesül a többségi társadalom és saját csoport, etnikum körében, s ami sok esetben a cigányság nem vállalása, a cigányság általi megbélyegzettség, illetve a cigányság mégis vállalása által központozott identitás-drámába torkollik. Ez az identitás-dráma játszódik le a *Cigány kép – Roma kép*ben is, mégpedig több síkon: ezek a cigány festők ugyanis egyszerre állnak vitában saját magukkal, saját többes identitásukkal, saját művészetükkel és a nagybetűs Művészettel, ezen keresztül pedig az egész világgal.¹

Ahogy azt már fentebb említettem, a dokumentumfilmben tizenöt festő, tizenöt cigány festő mesél az életéről: gyermekkoráról, felnőttkori életéről, munkájáról, művészetéről, arról, hogy hogyan lettek festőkké, miként viszonyulnak a művészethez, művészeknek tartják-e magukat. A tizenöt festő sora (a filmbéli megjelenési sorrendben) a következő: Balogh Balázs András, Oláh Jolán (az előbbi felesége), Fenyvesi József, Ráczné Kalányos Gyöngyi, Váradi Gábor, Bada Márta, Pongor Beri Károly, Szécsi Magda, Orsós Teréz, Dilinkó Gábor, Oláh Mara, Kertvélyesi Lajos, Labanczné Milák Brigitta, Horváth Zoltán és Szentandrassy István. Hét nő, nyolc férfi. Sorsukban, gyökereikben sok közös vonás sejlik fel, ám kitapintható eltéréseket mutat, ahogy mindezt megélik, értelmezik, fel- és bedolgozzák festői világukba.

Többen közülük már gyermekkorukban elkezdtek firkálgatni, rajzolgatni, festegetni, iskolai tanítójuk veszi őket a szárnyai alá, tanítgatja nekik a festészet alapjait. Így találkozik a festészettel Ráczné Kalányos

¹ Fontos megjegyezni, hogy jelen írás kompetenciáján kívül esik a cigányság csoportjainak bemutatása, így a *Cigány kép – Roma kép*ben megjelenő cigány festők ön/reprezentációja sem adott cigány csoportokhoz való hovatartozásuk mentén csúcsosodik ki. A különböző cigány csoportok meghatározásának, illetve egymáshoz való viszonyának feltérképezése ugyanis meglehetősen összetett és bonyolult vizsgálatot jelent. Míg a köznapi megítélés „egyszerűsítő, összevonó és minden esetben a legnegatívabb és gyakorta előítéletes” módon történik, a közigazgatási hatalmi csoportosítás és a tudományos megközelítés igyekezik differenciáltan leírni a cigányság heterogén csoporthálóját (Szuhaý 1999, 21). A cigány csoportok tudományos csoportosításának legelfogadottabb rendszere Erdős Kamilltól származik (1959), Szuhaý Péter pedig ennek a bonyolult és differenciált osztályozási rendszernek az egyszerűsödött változatát kínálja (1999).

Gyöngyi, Bada Márta, Pongor Beri Károly, Orsós Teréz, illetve Labanczné Milák Brigitta. Általános iskolai tanáraik fedezik fel bennük a festői tehetséget és biztatják őket a munkára. Ifjúkorában kezd festeni Kertvélyesi Lajos, Váradi Gábor és Szentandrassy István is. Őket hármukat összeköti az is, hogy életükben jelen volt egy mentor-figura: Kertvélyesi esetében ez Horváth Olivér pécsi festő-szobrász, Váradi és Szentandrassy életében pedig a cigány festőikon Péli Tamás játszotta a mester szerepét. A mentor alakja Bada Márta életében is jelen volt, azonban elbeszélése alapján az ő munkájára talán mégsem hatott *a Mester* olyan hangsúlyosan, mint az előző három művész esetében. Benne ősi tehetséget láttak mentorai, amiről ő azonban fel sem igen tudta fogni, hogy az mi lehet. (Zárójelben jegyezzük meg, hogy a vezérfigura alakja Horváth Zoltán elbeszélésében is felbukkan, itt azonban nem festői iránymutatóról van szó, hiszen az ő esetében a mester-mentor-iránymutató szerepét egy költő, Kovács József Hontalan tölti be. Pongor Beri Károlyt pedig több mester is segítette pályája során, ő azonban nem tesz említést róluk elbeszélésében.) Később, már felnőtt korában találkozik a ceruzával és az ecsettel Balogh Balázs András, Oláh Jolán, Fenyvesi József, Dilinkó Gábor és Horváth Zoltán. Egyedül Szécsi Magda és Oláh Mara nem térnek ki szerteágazó elbeszéléseikben arra, hogy mikor vettek kezükbe először ceruzát vagy ecsetet. Valamennyiükre jellemző azonban az, hogy (nyilvánvalóan családi, szociális és etnikai háttérük miatt) egyiküknek sem volt lehetősége művészeti iskolába járni: akad közöttük olyan, aki gyermekkorában részt vett művészeti táborokban, művészeti szakkörökbe járt, de művészeti közép- vagy főiskolára egyikük sem jutott be. Bada Márta elbeszélésében mindezt nyíltan meg is fogalmazza: nem vették fel művészeti középiskolába, mivel kiegészítő iskolába járt, egyrészt, mert beszédhibás volt, másrészt pedig azért, mert testvérei is kiegészítő iskolába jártak, így számára is ez lett az egyetlen lehetséges, eleve elrendelt oktatási útvonal. Diósi Ágnes *Cigányútja* (1988) metszően pontos leírását adja ennek a gyakorlatnak: hogy a cigány gyerekeket szinte mindenféle orvosi-pszichológiai vizsgálaton alapot nyert indok nélkül ‘teszik’ a tanítók kiegészítő iskolába, egyszerűen azért, mert ők cigányok.

A személyes elbeszélések egyik diszkurzív tere tehát a festészet mint aktív alkotói folyamat, illetve a művészet mint absztrakt, magasztos fogalom körül húzódik. Azonban mind a tizenöt alkotó nagyon óvatosan, szinte lábujjhegyen közlekedik ezen a terepen. A festés folyamatához magától értetődő, természetes, mesterkéletlen szálak fűzik őket, a mindennapjaik része az alkotás, ami a szociális viszonyaik fényében korántsem olyan magától értetődő. Bourdieu-i értelemben híján vannak mind a gazdasági, mind a kulturális, mind a társadalmi, mind a szimbolikus tőkének (Bourdieu 1985). Az itt megjelenő cigány festőművészek esetében ugyanis nem középosztálybeli, stabil anyagi háttérrel, iskolázottsággal, művészeti

képzettséggel, kapcsolati hálóval rendelkező festőkről van szó, hanem olyan alkotókról, mint például Fenyvesi József, aki a cigánytelepen festette meg első képeit, amelyeket a teleplátogatásra érkező (fehér) iskolaigazgatónak ‘kell’ észrevennie. Ezeket az életutakat a többségi társadalom fülével hallgatva meg kell értenünk, mennyi esetlegesség, mennyi küzdelem, mennyi buktató húzódik meg minden egyes ecsetvonásuk mögött, és hogy ezek a festők nem mindennel együtt, hanem sokkal inkább mindennek ellenére ragaszkodnak a festéshez: az életükben sorjázó rossz körülmények ellenére festik meg a szépet, hozzák létre a maguk összetett, a többségi társadalom cigányokról kialakított sztereotípiáit is kikezdő esztétikáját.

Míg a festészet szerepének fontossága nem kérdéses az életükben, a nagybetűs Művészethez azonban szinte mindannyiuknak ambivalens a viszonya, identitásuknak ez a része mintha az állandó elrejtőzés-megmutatkozás folyamatában mozogna. Meglehetősen bátortalansággal használják ezt a szót saját festészetükkel kapcsolatban. Balogh Balázs András pironkodva-nevetve mondja, hogy „nem lettem művész, én csak festő vagyok” (*Cigány kép – Roma kép* 2001). Ráczné Kalányos Gyöngyi ugyanezt így fogalmazza meg: „ami a szívemen van, azt megcsinálom”, de „sokat kell még tanulnom ahhoz, hogy én művész legyek” (*Cigány kép – Roma kép* 2001). Szécsi Magda pedig azt mondja, „én meseíró vagyok, aki festeget”; „nem tudom, hogy művész vagyok-e, [...] nem vágyom csodálókra, [de] beledöglök, ha nem rajzolhatok, nem írhatok” (*Cigány kép – Roma kép* 2001). Orsós Teréz szintén pironkodva, kicsit színpadiasan, kicsit kislányosan említi a *művész* kifejezést: környezete eleinte gúnyolódva ‘festőművésznőnek’ nevezte, és csak később fogadták és ismerték el munkáját. Ő sem vállalja magára nyíltan és egyértelműen a művész jelzőt; az egyszerűen akkor válik számára viszonyulási ponttá, legitim tevékenységgé, amikor már környezete is elfogadja ezt a tevékenységét. Bada Márta elbeszélésében külföldi kiállításai helyszíneit sorolja — így Salzburgot, Párizst, s megemlíti Hollandiát is —, elmeséli, hogy számos pályázatot megnyert már, műgyűjtők vásárolják meg (illetve viszik el ingyen) képeit, mégis, mindennek ellenére ő sem nevezi magát művésznek, nem merészkedik nyíltszíni azonosulásra azzal az ősi művészi tehetséggel, amit mentorai (köztük a neves grafikus és festőművész Remsey Iván) már gyermekkorában láttak benne, s amit ő talán még ma sem mer egészen felfogni. Szerényen és még mindig kissé selypegve csupán annyit mond, hogyan lassan kialakult a saját stílusa. Horváth Zoltán pedig, aki úgyszintén nem járt művészeti iskolába, festeni nem tanult, más művész kezében még ceruzát sem látott, kizárólag bibliai témájú képeket fest, miután mentora azt tanította neki, hogy ne fessen semmitmondó arcokat: „egy férfi arcából csinálj szentet, mert azt bárki kiteheti a falára.” Horváth és a művészet kapcsolata leginkább a hitben található meg: számára a művészet leginkább a hittel

egyenlő: „talán amit tudok, azt a kis keveset, talán az istentől kaptam ezt a tehetséget, tudást, és még egyelőre hálálkodok neki” (*Cigány kép – Roma kép* 2001). A művészet, a festőművészet mint olyan a lift- és áramszerelő Kertvélyesi Lajos elbeszélésében is mozgó, bizonytalan jelentéssel bír: ő azt mondja, hogy nem akart mindig képzőművész lenni, félt tőle, de mestere, Horváth Olivér mindenáron festőt akart csinált belőle. És egy félszeg, de büszke félmosoly kíséretében summázza, hogy sikerült neki. Ő tehát már elvállalja annak a tevékenységnek a súlyát, amit tulajdon festményei képviselnek és hordoznak, ám őt hallgatva mégis az az érzésünk támad, mintha a háttérből, feszengve és még mindig szégyenkezve tenné mindezt.

A film magabiztos festő-figurája Pongor Beri Károly (művésznevén David Beery), Szentandrassy István, és Oláh Mara. Pongor Beri és Szentandrassy mindketten kanonizált, világszerte ismert cigány festőnek számítanak, filmbéli megjelenésük és elbeszélésük éppen ennek fényében válik érdekessé. A mára magát Kossuth-díjassá kinövő Szentandrassy 19 évesen került ki a „lencéből”, és festőikon Péli Tamás volt az, aki szárnyai alá vette a fiatalembert. Kovács József Hontalan költővel alkották az akkor már nagy művész társaságát, s mindketten verseket írtak. A kettejük közti rivalizálás megszűntetése érdekében tulajdonképpen Péli hozta meg a döntést, hogy Szentandrassyból legyen festő. S míg Szentandrassy narratívája egyértelműen a cigány származás, a cigány identitás köré épül, amit számára a festőikon és nagy mentor Péli Tamás képvisel, addig Pongor Beri Károly elbeszélését az elhallgatások lengik át. Ebből a narratívából teljesen kiürödik a szegény, hányatott gyermekkor; az ifjú évek kizárólag a bontakozó, koravén festői tehetség terepeként jelennek meg. Miközben Pongor Beri festőművészként a cigány identitást is igyekszik lerázni magáról, hiszen a magyar többségi társadalom csak a naiv festő kategóriájába zárt cigány festőt tűri meg magában, Szentandrassy a cigányság, a szegénység és a művészet diszkurzív terei közötti metszetben mozog, egyértelműen ihletet és identitást merítve ezekből a terepekből, ugyanakkor tiltakozva is a cigányságból és az arra ráakódó szegénységből mint kategóriarendszerekből származó korlátok és kényszerítések ellen. Szerinte „a szabadságról kellene beszélni”, arról, hogy a tehetséges festő miért nem lehet cigány: a jognak az elvitatása a probléma, hogy a cigánynak nem lehet joga, nem lehet privilégiuma sem a tanulásra, sem az alkotásra. Kettejükhez képest Oláh Mara a naiv festészetet képviseli képregényszerű festményeivel. Művészetté emelt exhibicionizmusával és szűnni képtelen közlésvágygal festi meg a cigány kisebbség, azon belül is a cigány női lét, a „[s]zülés, anyaság, szépség, nőiség, harag, megaláztatás, konkrét életesemények” történetét, a cigányokat ért sérelmeket és bántásokat (Bakk-Dávid 2010). Kettős üzeneteivel, a vizualitás és a narratíva egyesített erejével próbálja tetemre hívni és önmagát felülbíralatra kényszeríteni a többségi

társadalom többek között cigány nőket „k.”-nak bélyegző diskurzusát. Oláh Mara képei és elbeszélése a szexualitás és az etnicitás közötti dialektikus viszonyra mutatnak rá: képein és narratívájában a szexus testet öltése mellett ráirányítja a figyelmet a kizárólagos azonosulás lehetetlenségére, a koherens identitás kialakításával való leszámolás szükségességére is: arra, hogy csak a „redukció és a lebénulás kikényszerítése” terhével tulajdoníthatunk a nemiségnek központi szerepet a „fajjal, szexualitással, osztállyal vagy geopolitikai helyzettel/elmozdítással szemben. [...] [E]zek az azonosulások mindig egymásba ágyazódnak, egymás eszközei: a nemi alapú azonosulás előmozdíthatja vagy akadályozhatja a faji azonosulást, az „etnikum” tartalma keretezheti és erotikussá teheti a szexualitást, vagy maga is a szexualitás jelölőjévé válhat” (Butler 2005, 118). Azaz, a szubjektum megértésének sokkal inkább egy olyan elgondolás mentén kell haladnia, ami azt veszi figyelembe, hogy például miként élhető meg a szexus a faj/etnikum modalitásában, miként gondolható újra a cigány nő szubjektuma a többségi társadalom többek között cigány nőket „k.”-nak bélyegző diskurzusán. Oláh Mara metsző öniróniával és harsány kacaj kíséretében mondja ki: „Nem k. [kurva] vagyok, hanem dolgozom.” „Nem hiába firkálgatok”, mondja, miközben a postás éppen pénzt hoz neki, hiszen megnyerte a Nemzeti és Etnikai Kisebbségekért Alapítvány Művészeti Alkotói Ösztöndíját, mégpedig azért, hogy firkálgasson, a cigányokról, a cigány nőkről firkálgasson (*Cigány kép – Roma kép* 2001).

Mindez pedig már átvezet minket a cigányság és a szegénység diskurzív tereinek összeütköző összefonódására. A művészethez való viszonyulás mellett ugyanis sokuk elbeszélésében központi helyen szerepel a szegénység megtapasztalása is — a szegény gyermekkor, a cigánytelepek nyomora, az árvaházi lelenc-lét —, aminek legjellemzőbb oka az, hogy — Szuhayra visszautalva — a cigányság nagy csoportjaira a hiány- és szegénységi kultúra jellemző. Mindannyian különböző hangsúlyokat adnak ezeknek a tapasztalatoknak, különböző színekkel festik le elbeszélésükben ennek atmoszféráját, ami így nem egyszerűen negatív, elfojtott és elfojtásra szoruló emlékként szüremkedik be a felidézés folyam(at)ába. Identitáspozícióikat tükröző elbeszéléseikben nagyon különböző helyeken és súlyokkal szerepel a szegénységgel, illetve a gyermekkor megpróbáltatásaival való szembenézés. A szóban forgó cigány festők esetében ennek a szembenézésnek egyik médiuma éppen a festészet: festményeiken keresztül kapcsolódnak ugyanis vissza a múltjukhoz és beszélnek el azt. Ezzel azonban máris az identitás-dráma egy következő szintjéhez jutunk: mégpedig a cigány lét megtapasztalásának drámájához. Hiszen a saját múlttal való szembenézés, a gyermekkor megpróbáltatásainak feldolgozása összefügg a cigány gyökerekkel való szembenézéssel. S ez mindannyiuk elbeszélésében (változó intenzitással ugyan, de) felszínre tör: a film kockáin pergő festmények és a képeket kísérő

narráció szinte mindegyikében találhatunk valamilyen utalást a festők cigány gyökereire; van, akinél csak utalás szintjén, van, akinél vonakodva-bátortalanul, és van, akinél bátran, nyíltan és erősen tör fel ennek a tapasztalatnak a reprezentációja, de mindannyiuk elbeszélésének legmélyebb része a cigány léttel való szembesülés.

Balogh Balázs András festményei saját értelmezése szerint a gyermekként az Alföldön látott cigánytelepeket idézik: cigányok ülnek a földbe vájt kunyhók előtt, egy asszony batyuval a hátán épp hazatér a koldulásból, az apa megtöri a kenyeret. Balogh a képeivel és a képeiben él: velük beszél meg és sírja el élete történetét, s így minden festményének témája valószínűleg egy-egy saját gyermekkori emlék. A képeket a szomorú, sötét, kilátástalan cigány élethez köti, saját hányatott sorsú gyermekköréhez, amelyben nem voltak oltalmazó szülők, csak az őt koldulásra kényszerítő mostohaapák, akik hol ütötték-verték, hol látástól vakulásig dolgoztatták, hol molesztálták. Az ő képein a cigányok feje mélyen le van hajtva, arcok nincsenek, szemük nem látszik: arról a világról szólnak ezek a képek, amelyek mélyen beleivódtak a festő emlékezetébe: egy olyan világ képei, ahol lehet, hogy holnap már kenyér se lesz. A Balogh által megfestett és a narratívában megjelenő telepi cigányok lehajtott fejű nyomora kifordítja a nem cigány festők képeinek „cigány romantikáját”, ahol a cigány telep a csupán a felhőtlen szabadság metaforájaként táncol. Balogh Balázs András képei párbeszédbe állíthatók felesége, Oláh Jolán képeivel, már csak azért is, mivel ők ketten a film kockáin is párbeszédet folytatnak egymással. Oláhék is szegénységben éltek gyerekkorában, visszaemlékezéseiben azonban mégis boldognak és vidámnak látja azokat az időket, leginkább talán azért, mert a faluzni járó anyjára vidám asszonyként emlékszik vissza. Az ő festményeiről nem a szegénység szomorúsága és sötétsége árad: nála az arcoknak hatalmas, nyílt tekintetei vannak. A telepi életet festi Fenyvesi József is: nyárfaerdők tövében cigánytelep, benne teknővájó cigányokkal, lovat legeltető szekeres férfival, díszes ruhájú cigány asszonnal. S miközben a szemlélőben a cigánytelepről talán azonnal a szegénység és a nincstelenség jut eszébe, Fenyvesi képein, illetve elbeszélésében is mintha valami nosztalgia munkálna: a cigányok mitikus történetét, gyökereit próbálja megragadni, belefesteni a képekbe. Nála a cigánytelep még a cigány nép szabad létét sugallja. A szegény, árvaházi gyerekkor Kertvélyesi elbeszélésében és festményein is megjelenik: elmeséli, hogy sok árva gyereket ismer, cigányt is, magyart is, s ő maga is megtapasztalta az anyátlan-apátlan elhagyatott létet, miután 11 éves korától kezdve albérletről albérletre vándorolt. Saját interpretációja szerint képein az anya és a gyermek kapcsolatának szentségével foglalkozik. Nála is szorosan egymásba fonódik tehát a valamitől (az anyától, a szerető otthontól) való megfosztottság és a cigány élet tapasztalata. S akinél még nagyon hangsúlyosan, nagyon nyers

jelentésben jelenik meg a cigánytelep, a cigány identitáshoz való viszonyulás ugyanakkor nagyon ambivalens hangot kap: Szécsi Magda. Meséi csupán attól mesék, mert „én cigány vagyok”, meseírás és festés közben szabadnak érzi magát, de a cigány szabadság mint identitástöredék „kliséje” azonnal összeütközésbe kerül az identitás nem cigány részével: „nem is gondolkodom bizonyára cigány ésszel, hiszen magyarok neveltek föl” (Cigány kép – Roma kép 2001). A felnőttek – mind a többségi, mind a cigány társadalom tagjai – számon kérik rajta a valóságot: azt a valóságot, amit a cigányok valóságának, a cigányok varázslatos mesevilágának gondolnak. Ez a számonkérés azt az esszencializáló beszédmódot és elvárásrendszert juttatja eszünkbe, amiről és ami ellen bell hooks megszólal: ahogy hooks szerint nem lehet a feketék identitását kizárólag az áldozat-lét és a fájdalom mentén elgondolni (hooks 2015), Szécsi elbeszélése is a cigány lét megélésének különbözőségeire, a cigány tapasztalat eltérő módozataira mutat rá. Szécsi ugyanis intézetben nevelkedett, s csak nagyon korai emlék-villanásai vannak arról a bizonyos cigány világról, a cigánytelep valóságáról, ahol még három éves kora előtt nagyanyja nevelte. Ezek a foszlányok azonban — szemben a közhiedelemben élő varázslatos mesevilág-képpel — az ő számára nem jó emlékek: bűzre, szemétre, kiabálásra, veszekedésre, sírásra és füstre emlékszik. Nem mesevilág volt az, mondja, ő onnan nem hozhatott semmit.

Vannak a megjelenő festők között persze olyanok is, akik a cigány létnek inkább a meseszerűségét, mitikus vonásait igyekeznek megragadni festményeiken. Ráczné Kalányos Gyöngyi képein cigány mesébe illő alakokat látunk, Bada Márta az egykori cigány virrasztásokon az öregek által mondott véget nem érő meséket idézi fel, és elmondása szerint képein a cigány gyász és a cigány mesevilág keveredik egymástól elválaszthatatlanul. Labanczné Milák Brigitta pedig nem kisebb feladatra vállalkozik, mint a cigányság múltjának és kultúrájának megfestésére: ezt tekinti hivatásának, abban a reményben, hogy a *cigányteremtés* feltárása talán egybekovácsolhatja a cigányokat nemzetségektől és nemzetiségektől függetlenül.

Talán Szécsi Magda az, akinél legszebben megfogalmazódik ezeknek a cigány festőknek az identitás-drámája: a cigány (és a magyar) külvilág elvárásaival szemben meg kell találnia saját magát, saját hangját, ám ezt csak azoknak a tapasztalatoknak a feldolgozásával teheti meg, amelyek a gyökereket jelentik számára, amelyeket a külvilág a bőrére írva lát, neki azonban meg kell próbálnia kibújni ebből a ráerőszakolt bőrből, a rákényszerített (kisebbségi, etnikai) identitások szorításából, hogy szabadon szólalhasson meg saját emberi és művészi hangján. Ez alól a ráerőszakolt bőr alól igyekszik kimászni Oláh Mara is: a cigányokra aggatott negatív előítéletek szorítása alól. Az egyik festményén szemüket eltakaró gyermekfejek szerepelnek. A történet szerint Mara a fiatalokúak tököli börtönében járt, ahol kivette az üvegszemét, amit

egyik fiatal sem tudott végignézni, iszonyatában mindegyikük eltakarta a szemét. „Mert lelkük van!” — mondja Mara. És ha lelkük van, nem lehet mindegyikük, mindegyik cigány gyerek bűnöző, ahogy a fehérek ítélete megbélyegzi őket. „Mert lelkük van!” Egy már-már kétségbeesetten tiltakozó kiáltás, ami a többségi társadalomban szinte meghallgatás nélkül hal el, de Mara festménye mégis hangot, képet és nyilvánosságot ad neki: *Nem csalódtam bennetek gyémántjaim*, szól a kép címe.² A másik oldalon pedig ott áll Dilinkó Gábor, aki megható egyszerűséggel fogalmazza meg a cigányok számára el nem ismert jogot, a többszínűséghez való jogot: „Ha én cigánynak születtem, nem kell nekem mindig cigány képet festeni” (Cigány kép – Roma kép 2001). Akinél pedig mindez a legszomorúbban, a legfelkavaróbban szólal meg: Szentandrassy István. A film forgatásának idején már fél éve nem fest: nem akarja a gyűlöletét, a haragját, a mérhetetlen félelmeit belefesteni a képekbe. Húsba vágóan fogalmazza meg azt, ami talán ennek az identitás-drámának a szíve: hogy a probléma az, amikor elveszik a jogot a cigányoktól arra, hogy te festhettél volna.

És hogy lehetséges-e kiszabadulni a kikényszerített identítások szorításából? Meg tudja-e találni az alávetett a saját maga számára kényelmes, élhető és viselhető identításpozíciókat? Ennek a tizenöt cigány festőnek az elbeszélésein keresztül felvillanó élete és művészi munkássága azt mondhatja, hogy igen, lehetséges. A korábban mesebeli figurákként, áldozatokként vagy passzív tárgyként mutatott cigányok itt alannyá válnak, és maguk is alkotni kezdenek: alkotni a festmények vizuális terepén, a színek és formák nyelvén megalkotni és elmondani saját maguk és közösségük történetét, a film által teremtett keretek között pedig magának a nyelvnek az eszközeivel megteremteni saját narratívájukat. Ez a tizenöt cigány festő a festészet és a nyelv segítségével kifordítja és átírja a cigányságról élő, negatív előítéletekkel terhelt kliséket és sztereotípiákat. Narratívájuk nem a tagadáson alapszik, nem negatív identitás-töredékek mentén épül fel, nem csak valami ellenében, valamivel szemben határozzák meg magukat. Ezekben az elbeszélésekben az az alárendelt beszél, aki azáltal, hogy saját kisebbségi pozíciója és az ott

² A társadalmi nemekhez és a szexualitáshoz való viszony egyértelműen és nyíltan csak Oláh Mara narratívájában kerül a felszínre, ám implicit módon valamennyi festőnél elbeszéléseiben megjelenik a társadalmi nem mint a cigányság mellett, azzal kölcsönhatásban a szubjektum lehetőségeit sokban befolyásoló, meghatározó tényező. Ezek a nők nemcsak festőként, alkotóként pozicionálják magukat, hanem nőként, anyaként, feleségként is reflektálnak saját helyzetükre: az ő feladatuk a házimunka, a gyereknevelés, és sokszor csak lopott órákban, az éjszaka magányában tudnak a művészettel foglalkozni. Ezzel szemben a férfi festők esetében a társadalmi nem mint szubjektivitást befolyásoló tényező láthatatlan marad, nem térnek ki arra a mindennapi tapasztalati valóságra, amit a család, a házastársi viszony, a gyereke megléte jelent, azaz a társadalmi nemnek a kisebbség esetében is inkább csak a nőkre nézve van a szubjektivitás lehetőségeit korlátozó, lehatároló szerepe, hatalma.

lehetséges identitás-töredékek, társadalmi szerepek és diszkurzív terek elvállalása mentén tör a felszínre, felforgatja és kikezdi a többségi társadalom fölérendelt, kijelölő erejű, hegemon pozícióját. S aki beszél, attól már többé nem tagadható el a szubjektum pozíciója. A kisebbségből kiszólva, szinte kikiáltva ők maguk teszik láthatóvá azt, amit korábban többségi kultúra láthatatlanként kezelt és nem akart észrevenni.

Felhasznált irodalom

- Althusser, Louis. 1968. *Lire le Capital*, 1. Paris: François Maspero.
- Aradi, Nóra. 1960. *Réti István*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Bakk-Dávid, Tímea. 2010. „[Oláh Mara cigány festő személyes mitológiája.](#)” *Transindex*. Letöltés: 2014. május 2.
- Bourdieu, Pierre. 1985. „The Social Space and the Genesis of Groups.” *Theory and Society* 14 (6): 723–744.
- Butler, Judith. 2005. *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet & Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum.
- [Cigány kép – Roma kép](#). 2001. Rend. Kőszegi Edit & Szuhay Péter. Néprajzi Múzeum.
- Diósi, Ágnes. 1988. *Cigányút*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Erdős, Kamill. 1989. *Erdős Kamill cigánytanulmányai*. Szerk. Vekerdi József. Békéscsaba & Gyula: Békés Megyei Tanács & Erkel Ferenc Múzeum.
- Felman, Shoshana. 1997. „A nők és az örültség: a kritika téveszméje.” *Testes könyv II*. Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k. & Odorics Ferenc. Szeged: Ictus & JATE Irodalomelméleti Csoport, 381-406.
- Hall, Stuart. 1996. „New Ethnicities.” *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Eds. David Morley & Kuan-Hsing Chen. New York: Routledge, 441-449.
- hooks, bell. 2015. *Black Looks. Race and Representation*. New York & London: Routledge.
- Kovács, Éva. 2009. „[Fekete testek, fehér testek. A „cigány” képe az 1850-es évektől a XX. század első feléig.](#)” *Beszélő Online* 14 (1). Letöltés: 2016. szeptember 20.
- Mulvey, Laura. 1975. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16 (3): 6-18.

- Pócsik, Andrea. 2004. „[A romák ábrázolása a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmekben.](#)” *Metropolis. Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat* 8 (2). Letöltés: 2014. május 2.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1996. „Szóra bírható-e az alárendelt?” *Helikon: Irodalomtudományi szemle* 42 (4): 450–483.
- Spivak, Gayatri Chakravorty & Suzana Milevska. 2008. „[A felismerhetetlen ellenállás.](#)” Ford. Fenyvesi Kristóf. *Magyar Lettre Internationale* 21 (71). Letöltés: 2014. május 2.
- Szöllőssy, Ágnes. 2002. „[Cigány a képen. Cigányábrázolás a XIX–XX. századi magyar képzőművészetben.](#)” *Beszélő Online* 7 (7). Letöltés: 2016. szeptember 20.
- Szuhay, Péter. 1999. *A magyarországi cigányok kultúrája: etnikus kultúra vagy a szegénység kultúrája*. Budapest: Panoráma.
- 2002. „[Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig.](#)” *Beszélő Online* 7 (7). Letöltés: 2014. május 2.