

Fekete testek, fehér testek – A „cigány” képe a 19-20. században Vázlat*

Kovács Éva

Az alábbi gondolkísérletre egy váratlan és megtisztelő felkérés adott számomra lehetőséget.¹ A kremsi (Ausztria) *Kunsthalle*-ben többedmagammal részt vehettem egy viszonylag jelentős méretű (800 m² alapterületű) kiállítás összeállításában, melynek témája a modern festőművészet „cigányábrázolása” volt. A közel egyéves intenzív kutatómunka során, melynek keretében több ezer festményt és fotót tanulmányoztam, számos korabeli regényt, verset, újságcikket és memoárt olvastam el, olyan összefüggésekre lettem figyelmes, melyek talán érdeklődésre tarthatnak számot a képek archeológiájára és a megfigyelő lehetőségeire érzékeny olvasónak. E rövid vázlatot fogalmilag két kulcskategória, az *optikai tudattalan* és a *modernitás panoptikus rezsímje* köré építem, nem zárva persze ki, hogy a romákat, „cigányokat” ábrázoló 19. századi, 20. század eleji festészet gyökeresen más módon is szemlélhető.

Néhány személyes megjegyzés még kívánczik ide: sem művészettörténész, sem „romakutató” nem vagyok. A fenti két kulcskategória a vizuális tudományok iránt érdeklődő szociológus szempontjait tükrözi. A „mátság” reprezentációiról a 19-20. századi közép-európai zsidóság kutatásakor szereztem tapasztalataimat, onnan nézve vált számomra izgalmassá a kiállításban való részvétel és közvetve erre az előzményre utal a cím is. A kilencvenes évek elején fedeztem fel ugyanis Sander L. Gilman, „A zsidó teste” című könyv szerzőjét.² Mivel a könyv nagy hatással volt rám, Gilman más munkáit is elolvastam. Így bukkantam rá a „Fekete testek, fehér testek: a 19. századi női szexualitás ikonológiájához” című írására³, s az alábbi kísérlet részben e tanulmány gondolatmenetét követi. Jóval később ismertem meg – még mindig a zsidósággal kapcsolatos kutatásaim közben – Georges Didi-Huberman „A hisztéria felfedezése” című könyvét⁴, melynek német fordítása is akkoriban (1997) jelent meg. Didi-Huberman megszállott olvasójává váltam. Úgy esett, hogy épp a kremsi kiállításra készülődés közben dolgoztam fel a

* Az itt közölt tanulmány első változata magyarul a Magyar Kulturális Antropológiai Társaság I. Vándorkonferenciáján hangzott el 2007. június 1-én Miskolcon, németül pedig a ROMA&SINTI 'Zigeuner-Darstellungen' der Moderne című kiállítást kísérő symposiumon 2007. június 17-én Kremsben.

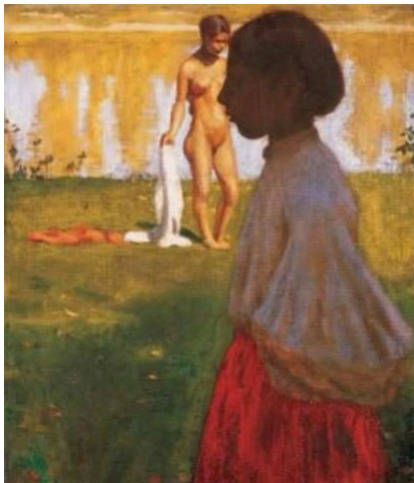
¹ ROMA&SINTI 'Zigeuner-Darstellungen' der Moderne. Kunsthalle Krems 17. Juni – 2. September 2007. A kurátori tevékenységben Gerhard Baumgartner, Beke László, Tayfun Belgin, Tanja Pirsig-Marschall és Szuhay Péter munkatársa voltam – mindannyiójuknak, továbbá Horváth Jánosnak, a somogytúri Kunffy Múzeum művészettörténészenek ezúton mondok köszönetet, nagyon sokat tanultam tőlük. A kiállítási koncepciót lásd: Baumgartner, Gerhard –Kovács, Éva: Roma und Sinti im Blickfeld der Aufklärung und der bürgerlichen Gesellschaft. In: Belgin, Tayfun – Baumgartner, Gerhard: *Roma und Sinti. 'Zigeuner-Darstellungen' der Moderne. Katalog zur Ausstellung*. Krems: Kunsthalle Krems 2007, 15-23.

² Gilman, Sander L.: *The Jew's Body*. New York/London, Routledge 1991. Gilman megközelítésmódja nemrégiben Erős Ferencet is megihlette. Ő Arnold Zweig *Das ostjüdische Antlitz* c. könyvét (s abban Hermann Struck litográfiai illusztrációit) elemezte. Vö.: Erős Ferenc: A kelet-európai zsidóság arca. *Centropa* II. évf. (2008)/1: 17-19.

³ Gilman, Sander L.: Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature. *Critical Inquiry* 12 (1985), No. 1, 204-242.; Gilman logikáját követi György Péter is A Másik teste című tanulmányában. *Café Babel* 20 (1996), 157-168.

⁴ Didi-Huberman, Georges: *L'Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Macula 1982.

„Vénusz megnyitása” c. nagyesszéjét.⁵ S noha két kedvenc szerzőm, Gilman és Didi-Huberman tudtommal soha nem hivatkoztak egymás műveire, én mégis valamiképpen az ő írásaikat „összeolvasva” próbáltam a magam számára értelmezni mindazt, amit képekben és szövegekben elém sodort a szerencse abban az évben. Mindezek a töprengések azonban mégsem találtak volna formára, ha nem pillantom meg Göröncsér Gundel János „Cigánylány és aktmodell” című képét.⁶ A 27 évesen elhunyt festőművész képe előtt „állt össze bennem is a kép”.⁷ Nem szeretnék természetfölötti jelentőséget tulajdonítani annak a sok véletlen egybeesésnek, amely e munkám során kísért, mindazonáltal, hogy épp a korai halála miatt igen nehezen kanonizálható Göröncsér Gundel kép kapcsán döntöttem az írás mellett, számomra legalábbis tisztán mutatja, hogy magam is – ma még – mennyire kanonizálatlan problémát választottam. Az azonban, hogy esetleg tévedtem, nem véletlen, hanem nagyon is valószínű veszély.



1. KÉP. Göröncsér Gundel János: Cigánylány és aktmodell. 1907 körül, 69 x 59 cm, olaj és vászon, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

⁵ Didi-Huberman, Georges: *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris, Gallimard 1999.

⁶ Göröncsér Gundel János Cigánylány és aktmodell, 1907 körül, olaj, vászon, 69,0 × 59,0 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

⁷ Göröncsér Gundel János (1881-1908), akit Ady egy helyütt Jókai-embernek nevezett (Budapesti Napló 1908. október 8.), a Kéve művészegyesület alapítói közé tartozott. Hogy Ady mit is érthetett Jókai-emberen, ma már csak találgatni lehet. Ám annak szemléltetésére, hogy a Jókai-hasonlaltal milyen sűrű erdőbe jutunk még mondandóm kifejtése előtt, álljon itt egy hosszabb részlet Jókai Cinka Pannájából: „Az arcáról nem lehetett megtudni, hogy a harminc esztendőt gázolja-e már, vagy a negyvenet, az olyan ráncos, ripacsos volt és fekete. A szája széles volt, s az egyik szeme oldalt kancsalított. A termete sovány volt, a karjain ráncot vetett a bőr. A haja sűrű volt, és annálfogva gubancos: jaj volt annak a fésűnek, aki abba rendet csinálni beletévedt, mert beletörték a fogai; annálfogva csak ünnepnapra tartogatták az ilyen hivalkodást. Hanem az öltözete annál választékosabb volt. Az új ruhát nem szívélhette magán: addig nem is tűrhette azt a testén, amíg rongyos nem volt. Az a rongy olyan a gúnyán, mint az ablak a házon: hogy szabadon járhassa a lég. Aztán a piros szoknyát kifoldozni világoskék folttal valami fejedelmi luxus! Az üvegyöngynek azonban nagy barátja volt, amiből az a drágább, ami nagyobb (karátszámra megy). Abból volt a nyakában hét sor, a szivárvány hét színeivel. Volt neki piros csizmája is; de azt többnyire a hátára akasztva viselte, s amikor tehetett, mezítláb járt; nem ártott az ő talpának sem a tarló, sem az élesre fagyott sár.” In: Jókai Mór: Szeretve mind a vérpadig. Budapest, Arkanum 2001. XIII. fejezet: Cinka Panna. <http://mek.niif.hu/00700/00794/html/jokai14.htm>. Jókai mentiségére szolgáljon, hogy „Az utolsó cigányország” című rövid elbeszélésében a nemzeti romantikus „romafília” eszközeivel írja le a cigányok eredetmítoszát. Lásd: mek.oszk.hu/00700/00789/html/jokai68.htm.

I. Képtudományi megfontolások

A megfigyelő problémája jó ideje foglalkoztatja a filozófiát, az irodalom- és művészetelméletet és a pszichológiát. Ezzel szemben a *mainstream* szociológia, antropológia és társadalomtörténet a megfigyelő lehetőségeivel mindeztől elsősorban a vizuális reprezentációk kapcsán szembesült, a kép(iség) és a szöveg, megfigyelői pillantás és megpillantottság viszonya csak nemrégiben jelent meg e diszciplínák horizontján.

A vizuális konvenciók a legkülönbözőbb esztétikai formákban, ikonokon keresztül testesülnek meg a nyugati kultúrákban. Ezek az ikonok határozzák meg azokat a helyeket (státuszokat) és minőségeket, melyeket az individuum a társadalomban betölt. Ebből kifolyólag a vizuális konvenciók a reprezentáció mezején találhatók. A tudomány, művészet és mindennapi élet reprezentációi a társadalomtudós számára azonos státuszt töltenek be abból a szempontból, hogy mindegyikük egy megélt vagy megfigyelt realitásból táplálkozik. A látás története mégsem pusztán reprezentáció-történet, hanem a test és az intézményes, diszkurzív hatalom formái közötti kapcsolatok metszéspontján megképződő megfigyelői státusz története is. „Sohasem volt vagy lesz önmagában jelen levő megfigyelő, akinek a világ átlátszóan egyértelmű; ehelyett inkább az erőknél olyan többé-kevésbé hatásos elrendeződéseiről beszélhetünk, amelyekből kialakulhatnak a megfigyelő lehetőségei.”⁸

Ez nem mond ellent annak, hogy a tekintet primer észlelő és értelemadó folyamat. Egy olyan tapasztalat, amely nem mindig tudatosul, hanem gyakran csupán az optikai tudattalanban, azaz az anyagi világ egy olyan vizuális dimenziójában jelenik meg, melyet a társadalmi tudat kiszűr és láthatatlanná tesz.⁹ A modernitás panoptikus uralma kétféleképp operál az optikai tudattalannal. Egyfelől úgy, hogy a rendies társadalmi helyzet felbomlásával „láthatatlanná” váló társadalmi különbségeket újra láthatóvá teszi, másfelől pedig úgy, hogy az elnyomottakat vonja a látómezőbe, és az elnyomók válnak láthatatlanná. „Társadalmunk nem a látvány, hanem a felügyelet társadalma; a képek mögött a test hatalommal való invesztálása folyik, utolsó porcikájáig; a csere nagy absztrakciója mögött pedig tovább idomítják, aprólékosan és konkrétan a hasznos erőket; az érintkezés csatornáit a tudás felhalmozását és központosítását segítik elő; a jelek mozgásteret határozza meg, hol veti meg a hatalom a lábát; a társadalmi rendünk nem csonkítja meg, nem fojtja el az egyéni szép teljességét, nem rontja el: az erők és a testek taktikájával folyik az egyének gondos gyártása.”¹⁰

⁸ Crary, Jonathan: *Modernitás és a megfigyelő problémája*. Fordította Lukács Ágnes. In: Crary, Jonathan: *A megfigyelő módszerei*. Budapest, Osiris 1999, 13-38. itt: 19.

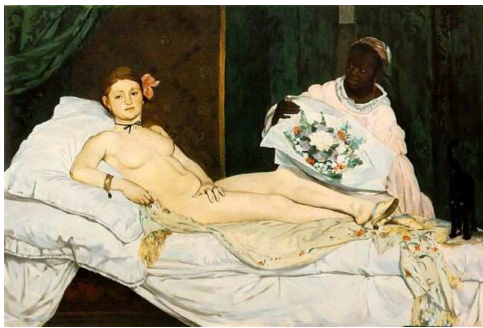
⁹ Az optikai tudattalanon Walter Benjamin fogalmának kiterjesztett értelmezését értem. „Más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban, mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül. Ha például valaki, s akár csak nagyjából, számot akar vetni az emberek járásával, abban a másodperctörédkben, amikor *kilép* a sorból, biztos nem tudja a többiek magatartását szemmel követni. A fényképezés és különböző segédeszközei: a kimerevítések, nagyítások ezt tárják fel számára. Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai tudattalant.” Benjamin a fénykép segítségével keletkező tudást állítja szembe az optikai tudattalannal. Megkockázatom, hogy optikai tudattalanunkhoz nem csak fényképek segítségével kerülhetünk közelebb. Vö: Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története*. In: Benjamin, Walter: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon 1980, 689-709, itt: 693.

¹⁰ Foucault, Michel: *A panoptikusság*. Fordította Fázsy Anikó. In: Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Budapest, Gondolat 1990, 687-1035, itt: 294-295.

Az a tézisem, hogy 1.) a „fekete” test az európai modernitásban szexualizálódik és feminizálódik, azaz a „fehér” maskulin társadalom saját vágyát és rossz közérzetét a „fekete” női testre vetíti ki. 2.) A közép-európai társadalmak létrehozzák a maguk saját „feketeségét” „vad” csoportokon és individuumokon, távoli és közeli kolóniáikon keresztül. A modernitás közép-európai panoptikus rezsimjében a „cigányok” lesznek a *pendant*-jai Nyugat-Európa afrikai és ázsiai „primitívjeinek”.

II. „Feketék” a Szajna-partján

E tézis enigmatikus példája a 19. századi Párizsba vezet vissza bennünket, egyenesen Edouard Manet „Olympia” című festménye elé.¹¹ A kép történetét nyilván sokan ismerik: Manet „csupán” egy szép Vénuszt kívánt festeni, mint Tizian vagy Giorgone. A festmény főalakja, amely inkább *pucér* volt, mint meztelen, és annak kéjes „visszapillantása”, amely a megfigyelőt kizökkentette szokványos helyzetéből, annyira feldúlta a közönséget, hogy a képet végül el kellett a Szalonból távolítani. A látogatók a prostitúció apológiájaként fogták fel a festményt és Olympiát „sárgahasú Odalisque”-nek, „macskás Vénusznak”, „női gorillának” csúfolták. 70 évvel később *Paul Valéry* így összegezte a történeteket: „A felháborító, szent borzadályt kiváltó Olympia lenyűgöz és diadalmaskodik. Botrány és bálvány: a társadalom nyomorúságos titkának hatalma és nyilvános megjelenése. A feje üres: fekete bársonyszalag választja el léte lényegétől. Egy tökéletes ecsetvonás tisztasága zárja körül a megtestesült Tisztátalanságot, azt, amelynek funkciója mindenfajta szemérem békés és jámbor nem ismerését kívánja meg. Az abszolút meztelenségnek ajánlott bestiális vesztaszűz; álmodozás mindarról, ami elrejtőzik s fennmarad a primitív barbárságból s állatiasságból.”¹²



2. KÉP. Edouard Manet: Olympia. 1863, olaj és vászon, 130.5 x 190 cm, Musee d'Orsay, Paris.

Prostitáltak már korábban is álltak aktmodell, a meztelen női test már korábban is megtestesíthette a prostituáltat, képslapok ezrei jelentek meg a legkülönbözőbb beállításokban prostitáltakról és kurtizánokról a 19. században – miért volt mégis olyan botrányos ez a

¹¹ Edouard Manet: Olympia, 1863, olaj és vászon, 130.5 x 190 cm, Musee d'Orsay, Paris.

¹² Paul Valéry előszava Manet születésének 100. évfordulóján az Orangerie-ben. Fordította Szabó Ottó. In: *Manet 1832-1883*, Preface de Paul Valéry. Paris, Edition Musee de L'Orangerie 1932, 7. Megint csak a szerencsés véletlen egybeesések közé tartozik, hogy épp a 2007-es nyáron hívta fel valaki a figyelmem Bán Zsófia nagyon is a témába vágó, és nagyon is a kedvemre való, „Olympia (une folie sentimentale)” című írására. Bán Zsófia Manet szemszögéből meséli el – többek között – az Olympia alakjában megjelenő modellel, Victorine-nal kapcsolatos, és a fenti Valéry-idézetben összegzett ambivalenciát. Vö: Bán Zsófia: *Esti iskola – olvasókönyv felnőtteknek*. Pozsony-Budapest, Kalligram 2007, 123-132.

festmény? A képpel kapcsolatos művészettörténeti szakirodalom könyvtárnyi.¹³ Én most mégis az eszmetörténész és pszichohistorikus Sander L. Gilman gondolatmenetét követem. Gilman e festmény kapcsán arra hívja fel a figyelmet, hogy a kép – más ikonografikus jegyei mellett – mindenekelőtt a fekete szolgálólányon keresztül szexualizálja Olympia alakját. Gilman Olympiát üres objektumnak tekinti, mely jelentését a „fekete” test által nyeri, a „fekete” test kölcsönzi a promiszkuitást a „fehérnek”. A prostituált a női szexualitás esszenciája, nevezetesen a szenvedélyes és beteg szexualitása, melynek pszichológiáját és fiziognómiáját a korban behatóan tanulmányozzák.¹⁴ A 19. századra tehető, hogy a prostituált percepciója összekeveredik a „feketeségével”: a női test „patológiája” a primitív társadalmi élet, a regresszió és ezáltal az örület vagy a határtalan és kontrollálhatatlan szexualitás lesz. (Ehhez persze mind a prostitúciónak, mind a „feketeségnek” ki kellett mozdulnia korábbi társadalmi helyéről és el kellett indulnia a popularizálódás és a reflexivitás új útjain – ennek tárgyalása azonban meghaladná e tanulmány kereteit.¹⁵)

A „bennszülöttek” szexuális ellenőrzését már a 18. századtól garantálták az ún. rabszolgatörvények. Az olyan középkori előítéletek, mely szerint a fekete bőrszín a született leprást jelenti, vagy hogy Európát Afrika fertőzte meg a szifilisszel, még a 19. században is erősen hatottak. A „fekete” nő és férfi szexusa – a modern orvostudománynak és a biológiának köszönhetően – a deviáns szexualitás ikonjává vált.¹⁶ A koloniális kultúrtörténet formatív és mára már alaposan feldolgozott eseménye volt Saat-Jee (Sawtche, Saartjie, Sarah) Baartman¹⁷, a dél-afrikai khoi törzshöz tartozó rabszolganő – a „hottentotta Vénusz” – „kiállítás”,¹⁸ mely

¹³ Gondolatmenetemhez a legközelebb Georges Bataille írása áll. Vö: Bataille, Georges – Skira, Albert – Emmons, James – Wainhouse, Austryn: *Manet*. New York, Skira 1955. A kép recepcióját jól összefoglalja: François Cachin: *Manet*. Paris 1983, Ausstellungskatalog, deutsche Ausgabe 1984, Übersetzung: Roman Piesenkam. A festmény történetének kritikai megközelítéséhez lásd Clark, Timothy J.: Preliminaries to a Possible Treatment of ‚Olympia’. In: Frascina, Francis – Harris, Jonathan (eds.): *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. New York: HarperCollins 1992, 105-112.; a témával kapcsolatos mai feminista performanszokhoz (pl. Mary Duffy vagy Frida Kahlo munkáihoz) lásd Koppers, Petra: *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. New York, Routledge 2003.

¹⁴ Parent-Duchâtelet, Alexandre Jean Baptiste: *De la prostitution dans la ville de Paris [...] 1836*. Németre ford. Fr. Fleischer. Leipzig 1837., Az „eszme” nemcsak Némethont, de Magyarországot is meghódítja. Vö: Dr. Cséri János: *Budapest fő- és székvaros prostitúció ügye*. Különlenyomat a Klinikai füzetekből. Budapest, Grill Károly cs. és kir. Udvari könyvkereskedése, 1893. Kiváló összefoglalót ad a témáról Schlor, Joachim: *Macht in der großen Stadt: Paris, Berlin, London 1840-1930*. Düsseldorf, Artemis & Winkler 1991.

¹⁵ A „feketeséghez” lásd: Lestringant, Frank: *Cannibals. The Discovery and Representation of the Cannibal from Columbus to Jules Verne*. London, Blackwell 1997.; a prostitúcióhoz: Bernheimer, Charles: *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Durham, Duke UP 1997.

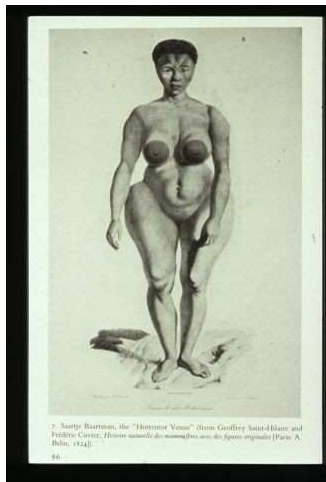
¹⁶ Az első fajbiológiai kézikönyv Párizsban jelent meg: Julien-Joseph Virey: *Traité de pharmacie théorique et pratique. complete set*. Paris 1819. A témához lásd az alábbi kitérőt összefoglalót: Corbey, Raymond: *The Metaphysics of Apes: Negotiating the Animal-Human Boundary*. Cambridge, Cambridge UP 2005.

¹⁷ Már az is beszédes, hogy máig nincs közmegegyezés arról, hogy melyik név a hiteles. Annyit lehet tudni, hogy Saat-Jee-t Angliában megkeresztelték és a Sarah nevet kapta.

¹⁸ A történetet a feminista és a posztkoloniális irodalom oly mértékben feldolgozta mára, hogy itt nem is részletezem. A feminista kritikai megközelítéshez lásd: Bloom, Lisa: *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press 1999.; Sharpley-Whiting, T. Denean: *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*. Durham, Duke UP 1999. A „Hottentotta Vénusz” a Nők Lapja egyik újságírója is felfedezte magának „az interneten böklászva”. Lásd: Balázs-Piri Krisztina: A Hottentotta Vénusz. *Nők Lapja* 2007. 11. 14. www.nlcafe.hu/noklapja/20071114/a_hottentotta_venuszt/ A Saat-Jee reneszánsznak számos formájával találkozhattunk az utóbbi évtizedben. Ennek fényében különösen elgondolkodtató a londoni *National Portrait Gallery* 2007-es, *Between Worlds – Voyagers to Britain 1700-1850 c.* kiállítása, melyben a kilenc „utazó” közül az egyik épp Sarah Baartman. Az amúgy korrekt katalógus-tanulmány alig reflektál a kritikai

egyébként alig lógott ki egyfelől az az idő tájt megszokott *Völkerschau*-k,¹⁹ másfelől a 20. század első évtizedeire negrofilivá erősödő *vogue nègre* világából²⁰.

Baartman 1789-ben született Dél-Afrika keleti partján. 1810-ben kerül Cape Townba, ahol egy angol hajóorvos rábeszéli, hajózzon vele Londonba és ott gazdag lesz. Először a *Pyccadilly*-n, majd a *Bartholomew Fair*-en és a *Haymarket*-en „állítják ki”. A hajóorvos halála után Saat-Jeet az orvos szolgája Párizsba viszi, ahol folytatódik a „kiállítás”. Az új francia kormány bálján figyel fel rá Napóleon egyik tábornoka, George Cuvier – innentől kezdve folyamatosan orvosok, antropológusok és művészek vizsgálják. Ezután „pártfogója” eladja az asszonyt egy vándorcirkuszosnak, aki vadállatokat (!) mutat be. Az állandó kínzás alkoholizmusba és prostitúcióba dönti Saat-Jeet és 1815-ben, 5 évvel Európába érkezése után, 26 évesen meghal – szifilisz és tuberkolózist diagnosztizálnak nála az orvosok. Holttestét nem temetik el, hanem a vándorcirkuszos eladja a testet a *Musé de L’Homme*-nak, ahol viaszba öntik, felboncolják, testrészeit kipreparálják és kiállítják.



3. KÉP. Sara Baartman, A hottentotta Vénusz. 1810, Westminster Library, City of Westminster.

Saat-Jee rövid európai története abban tér el a korszak szokványos *Völkerschau*-itól, hogy nem a bemutatott „vad törzsek” egyikeként, „törzsi világában”, az övéi között állítják ki (ne feledjük, Saat-Jee a francia kormány bálján is megjelenik), hanem úgy, mint „rendellenes” testméretekkel bíró „fekete” nő. Ez egyfelől azt jelenti, hogy Saat-Jee bekerül a „fehér” társadalomba (jobban

hangokra. Vö: Bindman, David: Sarah Baartman. In: Hackforth-Jones, Jocelyn (ed.): *Between Worlds – Voyagers to Britain 1700-1850*, London, National Portrait Gallery 2007. 88-95.

¹⁹ Vö. Bitterli, Urs: *Vadak és „civilizáltak”*. *Az európai-temperamentű érintkezés szellem és kultúrtörténete*. Budapest, Gondolat 1982; Schultz, Joachim: *Wild, Irre und Rein. Wörterbuch zum Primitivismus*. Gießen, Anabas 1995. Az állatkertekben kiállított Európán kívüli népcsoportok szokványos polgári látványosságnak számítottak egészen az 1930-as évekig. A magyar millenniumi ünnepségre például szudáni és kongói törzsek 250 tagját „állították ki” a budapesti Állatkertben. Vö: Mathez, Philippe – Froidevaux, Sylvain – Földessy Edina – Szántó Diana: *A Másik. Évezredek hiedelmek, végzetes téveszmék, kulturális sokszínűség. Útmutató a kiállításához*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó 2008, 48-49. Lásd még: N. Kovács Tímea: „A világ háziura”. In: Fejős Zoltán (szerk.): *Az egzotikum*. Tabula könyvek 9. Budapest – Szeged, Néprajzi Múzeum – SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék 2008, 23-37.

²⁰ Vö.: Gombrich, Ernst H.: Der Wert des Primitiven in der Kunst. In: Scheps, Marc (Hg.): *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin bis zur globalen Gegenwart*. Köln, Ludwig Museum 1999, 26-37.

mondva bekebeleződik), mégpedig látható testi mivoltában. Ennek ára, másfelől, hogy az ő bemutatása – szemben mondjuk az inuitok, kongóiak és szenegáliak „kiállításával” – nyíltan nemi szerveinek felnagyítására szorítkozik. Ahogy Gilman fogalmaz, a publikum a melleit és a fenekét nézte, de közben a vaginájáról fantáziált. S hogy mindez nem az inuitok egyikével történt meg, hanem az eljárás az európai társadalom több évszázados mutatványos hagyományába illeszkedett, mely mutatványok a „rendellenesnek”, „abnormálisnak” látszó *saját* betegek, törpék és „örültek” kontextusában az önmagát fegyelmező társadalom eljárásaiként is betudhatók, az azt mutatja, hogy a „fehér” társadalom a „feketét” magához paradox módon nagyon is közel érzékelte (lényegesen több tapasztalattal rendelkező gyarmatosító mivoltában ezekről a népekről). A Saat-Jee-vel esett méltatlan bánásmód *pucér* valósága tehát e közelség – melyet a korabeli képzőművészetből, a populáris kultúrából, a zenéből és a táncból, de az akkoriban bimbózó antropológiából is kiolvashatunk – felismeréseként és felszámolási kísérleteként is értelmezhető. Negrofilia járt kéz a kézben negrofóbiával.²¹

A 19. századra a prostituáltakra vonatkozó percepciók rávetültek a „feketékre”: a kor olyan, amúgy jelentős gondolkodói, mint Hegel vagy Schopenhauer a „feketéknek” kontrollálatlan szexualitást és primitív szociális életet tulajdonítottak, s és ennek következtében nagyobb hajlamot a regresszióra, amelyből a következő nemzedéknek már csak egy lépést kellett tennie az örület vagy határtalan szexualitás, a „feketeség” és a nőiség összekapcsolása felé. A „feketeség” tehát mint patológikus tünet csatolódtott bele az orvosi diskurzusba.

Első kitérő: A hisztéria esztétikája

Itt egy látszólagos kitérőt kell tennem, hogy az etnikai és a társadalmi nembeli különbségek közötti kölcsönhatást valamelyest pontosítani tudjam. Ahhoz ugyanis, hogy a „feketeség” feminizálódjék, szexualizálódjék és kriminalizálódjék, magában a társadalmi nem reprezentációjában is változásnak kellett végbemennie. A 19. századi, a női szexualitással kapcsolatos előítéletek talán nem is különböztek annyira a korábbi évszázadokban meggyökeresedettekkel (azaz, hogy a nő szexusa alacsonyabb rendű, a női genitália primitívebb, a női szexualitás pedig análisabb, mint a férfié²²), azonban radikálisan új jelentésre tettek szert az ábrázolás lehetőségeinek a században végbemenő kitágulásával, valamint az orvos- és természettudományok a korszakra tehető forradalmi változásaival.

A „beteg” nő vizualizációja a fotográfia segítségével érte el csúcspontját, mégpedig *Jean-Martin Charcot* klinikáján, az egyébként már 1690 óta működő *Salpêtrière*-ben, a 19. század utolsó harmadában. „A *Salpêtrière*: a nagy bebörtönzés fennkölt helye, a ’kis arzenál’, így nevezték. Franciaország legnagyobb kórháza. A ’mészárlás udvarával’, a ’megátalkodott nőkkel’, a *saint-*

²¹ Saat-Jee csontváza, kipreparált nemi szerve és agya 1830 és 1974 (!) között a *Musé de L’Homme* nyilvános kiállítási anyagát képezte. S bár már az 1940-es évektől történtek kísérletek arra, hogy földi maradványait visszaszállítsák a szülőföldjére, valójában az amerikai biológus, Stephen Jay Gould tanulmánya kapcsán lángolt fel újra a vita. (Gould, Stephen Jay: *The Hottentot Venus*. In: Gould, Stephen Jay: *The Flamingo’s Smile: Reflections in Natural History*. New York, W. W. Norton & Company 1987, 292-305. 1994-ben Nelson Mandela hivatalosan fordult a francia kormányhoz, végül azonban csak 2002-ben kerültek haza Saat-Jee hamvai Dél-Afrikába. Hazájában azóta nemzeti hősként tisztelik, sírja emlékhellyé vált, szobrot állítottak neki és több NGO is felvette a nevét. (Lásd pl.: <http://www.saartjiebaartmancentre.org.za/>)

²² Vö.: Freud, Sigmund: *Három értekezés a szexualitásról*. Fordította Ferenczy Sándor, Petó Katalin és Vajda Júlia. Budapest, Cserépfalvi 1995.

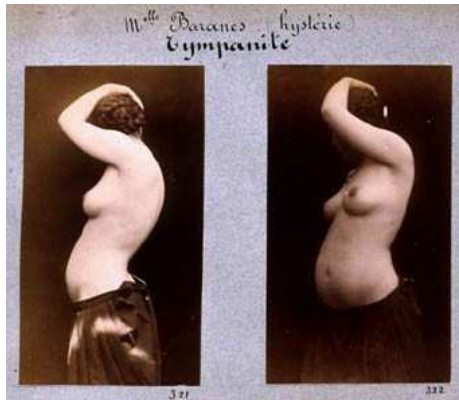
médardi rángógörcsősökkel, az 'alkati anormálisokkal' és más 'született bűnözőkkel', akik mind be voltak ide zárva: második *Bastille*. A nők általános kórháza volt ez, avagy inkább a női hulladék gyűjtőhelye; 'az *Hôtel-Dieu* orvosainak egyenesen meg volt tiltva, hogy felvegyék és ápolják őket': mert csak a *Salpêtrière*-ben lehetett például 'kiszűrni' a nemi betegeket; a felvételnél vizsgálatot tartottak, kitöltötték a 'bizonyítványt' és internálták őket. Franciaország legnagyobb kórháza, a nők kórháza. Föl kell fogni, legalább meg kell próbálni fölfogni, hogy a *Salpêtrière* Párizs városában a nőiesség valószínűtlen helye volt — akarom mondani, a nők városa, a gyógyíthatatlan nők városa."²³

Az 1870-es években már több mint 4000 gyógyíthatatlannak és örültnek diagnosztizált asszonyt kezeltek a zárt klinikán. Külön látványosságának számított a hisztériás betegek osztálya, melyet a hamar világhírűvé vált *Jean-Martin Charcot* vezetett (többek között Freud is nála tanult). A rendszeres vizitek, a krónikus esetek keddenkénti teatralizált és nyilvános bemutatása az ún. amfiteátrumban a kor szakembereinek, tudósainak, politikusainak és művészeinek, s mindezek rögzítése kronofotográfiai sorozatok segítségével egy olyan mediatizált beteg női szexualitásképet tükrözött, amely a férfivilág fegyelmező- és ellenőrzőerejéért kiáltott: „a fényképezés szituációja ugyanis eszményi módon kikristályosította a hisztéria fantazmája és a tudás fantazmája közti szövetséget”²⁴. A női testnek ezen térből és időből kiszakított, identitásától megfosztott „beállítása” kiválóan alkalmas volt arra, hogy az optikai tudattalanban rögzült különféle képeket a nőről, a „másról” és az erkölcsileg bizonytalan státusúró (a prostituáltról vagy a bűnözőről) egy képbe sűrítse, amelyben az akt már nem néz vissza, hanem önnön testétől is elfordul.

Nagyon kényes, mégis felteszem a kérdést, van-e – a hisztérikus női testképnek a 19. század végén feltalált ikonográfiája, azaz nem a *Barthes*-i punctum, hanem a stúdium felől nézve – lényeges különbség *Charcot* klinikai fotográfusa, *Albert Londe* „Tympanite” című és fotóművész *Andre Kertész* egyik korai, valószínűleg egy abonyi cigánylányt ábrázoló fényképe között?

²³ Didi-Huberman, Georges: A hisztéria feltalálása. Fordította Radics Viktória. *Ex-Symposion* 1998/21-22. <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/no/huberman/kerete.htm>. Vö. Didi-Huberman, Georges: *Die Erfindung der Hysterie, die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München, Fink 1997.

²⁴ Didi-Huberman (1998) i.m. Didi-Huberman idézi Charcot-t: „Mint tudják, egy jó leírás egészen különös erővel vonja magára a figyelmet. A tárgyra bocsátott fény egyszeriben megvilágosító erejűvé válik, úgyhogy *minden szem látni kezd, még a legfelkészületlenebb is*; ahol azelőtt a *semmi* volt, hirtelen megered az eső és megindul az élet, és mint mindig mondom, roppant nagy érdem megajándékozni a patológiát egy új, eladdig ismeretlen betegségtypussal”. (kiem. tőlem) Ugyan nem a Didi-Huberman-i, hanem a Foucault-i nyomvonalon haladva, de történtek már Magyarországon is kísérletek e jelenség feltárására, melyekből jelentős párhuzamok vonhatók a francia és a magyar eset közé. Vö.: Lafferton Emese: A magántérbolydától az egyetemi klinikáig. A magyar pszichiátria történetének vázlatja európai kontextusban, 1850–1908. In: Békés Vera (szerk.). *A kreativitás mintázatai*. Budapest, Áron 2004, 34-73.; Kövér György: Hystériától a tébolyodottságig. Klára és Emma párhuzamos esettörténete. *Korall* 21-22 (2005), 68-96.



4. KÉP Albert Londe: Mlle Baranes (hystérie); Tympanite. 1883 körül, tónusozott brómezüst zselatin, 35,5 x 47 cm, collection Texbraun.



5. KÉP André Kertész: Cím nélkül. Abony, 1921, 4,5 x 6 cm üveglemez, Ministère de la Culture (AFDPP), France.

A szintén e korban szárnyat bontó és viharos sebességgel Magyarországra is eljutó „kriminálantropológia” – mely a hitleri fajelméletet is megalapozta, s melyet, hála a feminista és a posztkolonialista kritikának, itt nem kell részleteznem – valójában csak összegezte az eddig ismertetett „tudásfantazmákat”.²⁵ Hogy a társadalmi másságok egy képbe sűrítése milyen vad változatosságot mutatott, arra egészen rémes példákkal szolgál a kortárs Guglielmo Ferrero és Cesare Lombroso munkássága.²⁶ E „kriminálantropológusok” műveiben a született kriminális – azaz bűnös, üldözendő – csoportok arcképcsarnokában már együtt jelenik meg „fekete” és

²⁵ György Péter kemény megfogalmazása szerint: „Saartje Baartman egykor kiállított mezítelen testét, boncolás után megőrzött testrészeit az én képzeletbeli múzeumomban ugyanott őrzik, mint a Joseph Mengele által merő érdeklődésből felboncolt ember, másként púpos törpe, amúgy lengyel zsidó tanár csontvázát, melynek fényképét a washingtoni Holocaust Múzeum egyik videokivetítőjén láttam.” György id. mű 159.

²⁶ Lombroso, Cesare: *Criminal Man*. Durham, London: Duke University Press 2004[1876]; Ferrero, Guglielmo - Lombroso, Cesare: *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*. Durnham, London: Duke University Press 2004[1893]. Lombroso a *Criminal Man*-ben részletesen foglalkozik a „cigánybűnözéssel”. Műveit azon nyomban lefordították számos európai nyelvre. Hatása Magyarországon is jelentős volt. Lásd: Mátay Mónika: Agycentizők a századfordulón. *Budapesti Negyed* 47/48. (2005)

http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/47_48/matay.html

„cigány”, prostituált és hisztérikus. Paradoxon, de a test, társadalmi nem, bűn vagy deviancia és etnicitás képei olyan hevesen vonzották magukat egymásba, hogy a hisztéria amúgy az antikvitástól alapvetően „nőinek” vett jellegét is – a bimbózó fajelmélet által kellően indokolt esetben – transzformálták a férfibe: egy férfi is lehetett hisztérikus, ha történetesen például zsidó volt az illető.²⁷

Első tézisem bemutatásának a végére értem. A szélsőségesnek ható példákkal nem az volt a célom, hogy a valóságosnál sötétebb képet fessek a 19. századról. A számba vett példák a korszak *mainstream*jéből valók: nem szenzációk, noha szenzációt keltő aspektusaik a korabeli sajtón keresztül bejárták a nyugati világot, hanem a modernitás intézményesült világához tartozó, évtizedekig elhúzódó gyakorlatok, rögzült képek, melyben eszmények (ideológiák) öltönek testet.

III. „Vadak” a magyar „partokon”

Mégis mi köze a Szajna vagy a Temze partján zajló eseményeknek a Zagyva-, a Duna-, a Szamos-, a Lapos-, a Tisza- vagy éppenséggel Dráva-partiakhoz? Talán a lábjegyzetek figyelmes olvasásából már néhány kapcsolódási pontra fény derült. Budapesten is volt *Völkerschau*, a prostitúció vagy a hisztéria társadalmi megítélése, a bűnüldözés „társadalomelmélete”, a „másik” szakadatlan vonzása (bekebelezése) majd erőszakos leválasztása sem mutatott lényegi különbségeket – szélsőséges példákkal is szolgál a magyar társadalomtörténet.²⁸ Ahogy Picasso az atelier-jében afrikai maszkok és szobrok előtt fényképezkedett, úgy a magyar közép- és felsőosztályok szalonjait, lakószobáit is „a mi vadjainkról” készült alkotások dekorálták. Például, a második világháború óta először a kremisi kiállításon látható Csók István kép is eredetileg a Gellért-fürdő egyik csarnokának a falán lógott. A XVIII. század végétől kezdve romafóbia és a romafilía kéz a kézben járt a Kárpát-medencében.



6. KÉP Csók István: Teknővájó cigányok. 1903, olaj és vászon, 92 × 182 cm; Budapest, Lukács-fürdő.

²⁷ Vö.: Vö: Gilman, Sander L.: The Jewish Psyche. In Gilman (1991) id. mű: 61-103. különösen: 72. és azt követő oldalak.

²⁸ Jelen írást szétfeszítené, de érdemes végiggondolni ebből a szempontból a 19. század végi magyar antiszemitizmus ikonográfiáját, s annak szenzációvá vált esetét, a tiszzaeszlári pert is.



7. KÉP A budapesti Gellért-fürdő enteriőrje. 1900 körül, Magyar Néprajzi Múzeum, Budapest.

Második kitérő: illustratio Hungariae

Van azonban egy lényeges különbség a gyarmatokról behurcolt és a saját „vadak” reprezentációjában, melyet nem lehet eléggé hangsúlyozni, s amit *illustratio Hungariae*-nek is nevezhetünk.²⁹ Ez nem egyszerűen sokoldalú cigánybarátság és romantikus cigánykultusz az egyik, és esszencialista cigányellenesség a másik oldalon – hiszen ezeket a „feketeség” reprezentációiban is fellelhetjük. Az *illustratio Hungariae* azt jelenti, hogy a költészetben, a zenében és a képzőművészetben – s persze ezek populáris műfajaiban – a „cigány” a magyarságkép inherens részévé válik: azaz a magyart *szemlélteti*.³⁰

Ennek eklatáns példája a „muzsikus cigány”³¹, akinek a figurájában a cigányság egyfajta *karneváli* átváltozáson megy keresztül.³² Természetesen ez nem járhatott a társadalmi határok áthágásával, csak pillanatnyi megfordításával. Legtipikusabb példái a középkori ikonográfiában a cigány bohócok, a modernben pedig a cigány zenész, aki az urakat mulattatja, „királyok mellé ül”, hercegnők a szeretői, s tőle függ az urak bújá-bánata. A karneváli átváltozás korlátait jól mutatja, és számos történeti forrás, költemény is beszámol róla, hogy az épp nem zenélő – s ezáltal zenészként nem felismerhető – cigány férfit akár megverték, meg is ölték. Rangja és presztízse csak a „karnevál” (a zenélés) alatt volt érvényes. Kivételes, kiemelkedő zenész-énekes figurákkal is találkozhatunk: ők azonban a festményeken a felismerhetetlenségig „nemesekké” asszimilálódtak, kiválóságuk záloga, hogy nem néznek ki cigánynak.³³ (Hozzá kell tenni, hogy mindebben része volt a magyarokról való európai percepciónak is: Bécsből, Berlinből, Párizsból nézve a „cigányzenét” azonosították magyar zeneként.)

²⁹ Miskolczi Ambrus: Miért éppen a cigányok? *Holmi* 2008/2. <http://www.holmi.org/friss/11.html#>.

³⁰ Miskolczi id. mű. Vö.: Hegedűs Sándor: Cigányábrázolás a magyar költészetben. Piliscsaba, Konsept-H 2004; Szöllőssy Ágnes: Cigány a képen. Cigányábrázolás a XIX-XX. századi magyar képzőművészetben. *Beszélő* 2002/7-8, 72-81.; Szuhay Péter: Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. A magyarországi cigányokról készített fotók típusai. *Beszélő* 2002/7-8, 97-106.; Oros-Klementisz Marianna: Cigányok a képzőművészetben a vászon egyik és a másik oldalán. *Barátság* 15 (2008)/3, 5716-5723.

³¹ Ennek egyik legszebb példája Ferenczy Károly Orfeusz c. képe, 1894, olaj, vászon, 98, 2 x 117,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

³² Lásd pl. az egyik korai 18. századi forrást: Altorjai B. Apor Péter: *Metamorphosis Transilvaniae. Avagy az erdélyi régi szokások és rendtartások, az kik voltak s múltanak, s újak származtanak*. 1736. 358.

³³ Számos magyar festmény tanúskodik erről. Pl.: Donát János: Bihari János zeneszerző és cigányvirtuóz képmása 1820; Fölsch Adolf: Hegyi Aranka 1887.

Az 1848-as szabadságharc cigány csapatai és honvédjei a historizáló felfogásban időben korábbi eseményeket sűrítenek össze és nemzetiesítenek a cigány képében. A veszített csaták, múltó nemzeti álmok emlékét e cigány figurák őrzik a költészetben, s a cigány muzsikások a valóságban. Magyarországon Vörösmarty verseli meg a historizáló, nemzeties “cigány” figuráját, melybe a patrióta nemesúr saját nemzeti identitását vetíti bele: önmagát maszkírozza cigánynak. A muzsikás cigány egyúttal a költő allegóriája lesz: hánytatott élete, talajtalansága egyfelől, hajthatalansága és géniusza másfelől a művész *ars poeticáját* szemlélteti.³⁴

Ezek a romantikus cigány-ábrázolások a felvilágosodás Rousseau-i társadalomideája szerint jelentik meg a „cigányt”. A gyakori és divatosá váló „három cigány” ábrázolások mind a festészetben³⁵, mind a költészetben (például Lenau) a természetes őállapot vágyott, ám a „civilizált ember” számára már soha el nem érhető idilljét allegorizálják – azt a világot, ahová a polgári társadalom már nem térhet vissza. A hármas alakok tehát – akár csak a nagy-idai cigányok vagy a „muzsikás-cigány” – allegóriák, melyek korántsem a cigányságot „emelik fel” vagy avatják szentté, hanem azt a természeti állapotot, melynek csupán hordozója a „cigány”.

A “cigány” tehát a 19. század végére a magyar honderű és honfibu szemléltetőeszközévé válik. Ennek a divatok szeszélyes véletlenszerűségén kívül nyilván számos társadalomtörténeti oka is van. Miskolczi Ambrus többek között a II. József által előirt hadkötelezettséget hangsúlyozza, mely által a Monarchia “cigányai” nagyobb csoportokban és új perspektívából váltak láthatóvá. Mások Mária Terézia “civilizációs” rendeleteihez kötik az ikonológiai fordulatot. Nagyon valószínű azonban, hogy még ennél is nagyobb társadalmi erők mozogtak a “cigány” és a “magyar” képének összetorlódásakor. Ahogy a Miskolczi tanulmányból is kiderül, a modern nemzetté válás megtorpanásakor (azaz az 1848-as szabadságharc leverése után) válik a honderű és honfibu hordozójává a “cigány” képe. Másfelől, a Habsburg birodalom 18-19. századi társadalom- és kultúrtörténetének újabb kutatásaiból egy tágabb – és saját mondandómhoz közel álló – kontextusra is felfigyelhetünk. A Monarchia “sokszínűsége” ugyanis csupán részben adódott abból, hogy a benne élő népek más nyelveket beszéltek és más kultúrákat teremtettek; e sokszínűséget másrészt maga a birodalom is termelte, hogy így vonja ellenőrzése alá a különböző etnikai csoportokat.³⁶ Így vált lehetővé a “cigányt” *pars pro toto* néptípusként megjelölni és láthatóvá tenni. S ezzel egy időben a cigányságot a társadalom fizikai és mentális peremeire száműzni, és fordítva: a peremhelyzeteket „cigány” helyzetként értelmezni.

³⁴ Némiképp eltér a költő 18-19. századi klasszikus „cigány” *ars poeticájától* Fazekas Mihályé: „Lantosok-é? Hegedűbe valók? vagy táragatóba?/Amiket én eddig firkálék; hogy ne hazudjak,/Nem tudom én. Aprócseprők, azt látja akárki./És ha dorombba verik, sem szégyenlik magokat meg,/Amely verssorok egynéhány egyforma betükön/ Végződnek; hajdan azokat nevezék magyaroknak,/Már azokat ma cigány s köldús szájába valóknak/Hirdetik. A Drómó tudná ízlésteket, édes/Lantosim! Amíg hát e per valamerre ledülne,/Írjunk kis Múzsám pompás tógát viselendő/Verseket is, ha tudunk, de azért senkit se nevezünk/Köldúsnak, se cigánynak, az e'félékbe ha nem fog/ Kedvet lelmi, mivel zabolát nem szenved az izlés.” Fazekas Mihály: Az én poézisom. <http://mek.oszk.hu/00600/00649/html/vers01.htm#01>

³⁵ Itt is csak néhány ismert példát említek: Alois Schönn: Három cigány (Lenau után) 1850; Pongrácz Ferenc: Három cigány 1936; Jakub Obrovsky: Tájkép cigányokkal (Idill) 1909.

³⁶ Vö.: Klement Judit – Miskolczi Ambrus – Vári András: *Szomszédok világai. Kép, önkép és a másiról alkotott kép*. Budapest, KSH Könyvtár és Levéltár 2006.; Johannes Feichtinger – Ursula Prutsch – Moritz Csáky (Hrsg.): *Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*. Innsbruck/Wien/München/Bosen, Studien V. 2003.

III. 1. A testek kiszorítása, „befeketítése” és felszámolása: „Cigányok” a Szajna partján – Európa festőművészei a Tisza-parton

August von Pettenkofen és Johann Gualbert Raffalt a 19. századi osztrák tájkép- és zsánerfestészet elismert alkotói voltak. Pettenkofen haditudósítóként részt vett az 1848–49-es szabadságharc leverésében. Az 1852-53-as évet Párizsban töltötte, majd hogy, hogy nem, Szolnokon kötött ki és jó három évtizeden át ott töltötte nyarait. Ő volt – Deák-Ebner Lajossal egyetemben – az egyik előfutára a századfordulóra kiteljesedő szolnoki festészeti életnek. Ahogy későbbi méltatója, Rózsaffy Dezső 1905-ben írja: “A cigány vonzotta őt *határozott faji jellegénél*, festői viseleténél, szokásainak, életmódjának nagyszerű eredetiségénél fogva. *A cigány az Alföld beduinja*. Bár nincsen semmijük – szegények, mint a *dervis a pusztában*, van azonban lyukas sátruk, kalyibájuk, mely ürgelakhoz hasonló, egy-két gebéjük, sok gyerekek, örvendenek az életnek és élvezik azt. (...) Másik kedvelt motívuma a fürdő cigánynők és gyermekek csoportja. (...) *Kedves tárgyú kép* a ‘Disznótolvaj’. Cigányfiú rohan zsákmányával a mezőn át, miközben kutyák üldözik. (...) Ismerünk azonkívül fej tanulmányokat. Ilyen pld. a bécsi Modern Képtárban levő jellegzetes vonású veres-barnás tónusú szép férfifej.”³⁷ (kiem. tőlem)

Nem szükséges a fenti idézet mondatról mondatra elemezni ahhoz, hogy a kínálkozó párhuzamok “cigány” és “fekete” között érzékelhetővé váljanak. Inkább az utolsóként említett képnél időznék el egy pillanatra – a szép férfifejnél – előbb azonban egy másik festőt Pettenkofen barátját, Johann Gualbert Raffaltot is ide citálnám. Raffalt is elkerült Szolnokra, s maga is a szolnoki ún. Cigányváros, a szolnoki vásár és a puszta avatott festőjévé vált – nem csoda, hogy kritikussai gyakran csak *Puŝtamalerként* emlegették. S meglehet, ugyanazok a cigány családok ihlették meg őt is, mint idősebb mesterét. Van mindazonáltal Pettenkofen és Raffalt képein valami nyugtalanító, amely a kortárs magyar alkotók képeiből többé-kevésbé hiányzik, s amely az esztétizált és inszcenált hisztéria ábrázolásával mutat hasonlóságokat.



8. KÉP August von Pettenkofen: Egy cigány férfi mellképe. 1860-as évek, olaj és fa, 23 x 19 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

³⁷ Rózsaffy Dezső: Pettenkofen Szolnokon. *Művészet* 1905/6, 386-399. <http://www.mke.hu/lyka/04/386-399-petten.htm>. A szegénység stigmatizálásától csupán egy lépés az erkölcsi megvetésig az út. A Rózsaffy szemében “kedves tárgyú kép” a tolvajlás alaptopozsára épül, amely része volt a a cigányokkal szemben közkézen forgó adomáknak. A “tolvajnép” sztereotípiája szintén visszanyúl a középkorba, a modern ikonológia azonban az allegória emelkedettsége helyett a realitás sűrűjébe visz bennünket.

Míntha a két osztrák festő – maguk is “idegenek”, de a birodalom előkelő idegenjei – a magyar vidéki világban a társadalmi kirekesztettség képét (melyet a magyar alkotók ekkoriban, sőt később is még csupán a toprongyos viselet és a társadalom lakott világain kívülség külső jegyeivel érzékeltettek³⁸) a vadság, az egzaltáltság, a hisztérikus átváltozás képeibe mosná. A “birodalom idegenjeinek” e megbélyegző pillantása paradox módon nem a korabeli festészet, hanem a közköltészet vaskos és részvételen, sőt gúnyos és kegyetlen képzeteivel mutat rokonságot.³⁹

A századforduló polgári tekintete még inkább úgy tekint a cigányságra, mint idegen és egzotikus törzsre a gyarmatokról. Ennek mind a férfi- mind a nőábrázolásban is következményei lesznek. Egyfelől megképződik a *per se* “cigányférfi” – akinek már nem kell hordoznia tevékenysége, foglalkozása ismertetőjegyeit, hiszen mássága („vad” kinézete) önmagáért beszél. E vadság veszedelmes a „civilizált” világ számára, illetve érdekes és „szép” lesz a művészet számára. Másfelől életre keltődik a *per se* “cigánylány”, “cigánynő”, “cigányasszony”, amely olykor pedofília, szexizmus vagy esszencializáció célpontjává válhat.

Nemcsak a művész esszencializáló pillantását, de kor európai művészetét uraló szinergiát is jól illusztrálja a Somogytúron alkotó Kunffy Lajos visszaemlékezése: „Az 1905. évben kezdtem cigányképeket festeni, főképpen elől gombrakötött, nagyhajú, sötét arcbőrű, úgynevezett teknővájó cigányokat. Nagyon festőinek találtam ezt a népet, amint nyáron vászon sátraik körül ülve teknőket készítettek, főztek, a gyerekek mezítelenül szaladgáltak, primitív ősi benyomást keltve. Kétségtelen, Indiából származnak. Amikor Albert Besnard indiai útjáról hazatért Franciaországba és típusait láttam, mondtam is neki, hogy *nem kell oly messzire utazni, ilyen alakokat Magyarországon is lehet festeni.* (...) Cigányképeim nagyrészt vevőre találtak, alig van már néhány a tulajdonomban. A párisi 1913-iki kollektív kiállításon még sok cigánytárgyú képem szerepelt, úgyhogy a Paris-Midi című napilap kikiáltott: 'le peintre des zigán'-nak, reprodukálva néhány ilyen képet. Azonban mi történt ezekkel a cigányokkal? Nem viselték már a nagy haját. Az történt ugyanis, hogy 1914-ben a katonának besorozottaknak levágták a haját (...) Jöttek a háború után is hozzám, hogy festeném őket, mert ez a könnyű kereset tetszett nekik, azonban hosszú haj nélkül. Utóbb már a gyerekek sem viseltek hosszú haját, mert rájöttek, így kényelmesebb. *A férfiak így már kevésbé érdekeltek*, inkább csak egy-egy szép lányt festettem, vagy az úgynevezett kolompár cigányokat, akiknek a viselete sokkal színesebb.” (kiem. tőlem)⁴⁰

S ha Albert Besnard magyarországi kirándulását az I. világháború meg is hiúsította, Somogytúr mégis a magyar festőművészek kisebb gyarmatává vált. Kunffynál vendégeskedett Iványi Grünwald Béla, Szilányi Lajos, Edvi-Illés Aladár és Rippl-Rónai József, akik le is festették a

³⁸ Itt is nagyon sok festményt lehet említeni, pl.: Gustav Seyfferth: Vándorcigányok a hóban 1880 körül; Böhm Pál: Cigányok 1875; Ugyanó: Cigánycsalád 1875; Adolf van der Venne: Tájkép cigánytáborral 1869; Mészöly Géza: Cigánysátrak 1872; Anton Romako: Cigánytábor a pusztán 1870-es évek; Jaroslav Vesin: Cigánytábor 1883; Milos Jiranek: Valach cigányok 1903 körül; stb.

³⁹ Vö.: Hegedűs id. mű.

⁴⁰ Kunffy Lajos: *Visszaemlékezéseim* (szerk.: Horváth Kános). Kaposvár, Somogy Mezei Múzeumok Igazgatósága 2006, 108-109.

Kunffy „cigányait”.⁴¹ Amint látjuk, Kunffy esetében a „cigánykép” jó üzletnek is bizonyult és művei a reprodukciókon keresztül a szélesebb párizsi közönség számára is elérhetővé váltak. Annál is inkább elgondolkodtató, hogy sem Kunffy „cigány” tárgyú képein, sem visszaemlékezéseiben nem említi meg név szerint a modelljeivé szegődő – s gyakran éveken át a birtoka környékén élő – családokat és azok tagjait. Képei pedig rendre a „cigánylány”, „cigányvajda” stb. kaptafájára kapják címüket.

Közben zajlott az élet a Tisza-parton is... Otto Müller, a *Brücke*-csoport egyik jeles tagja, akinek az un. „Cigánymappája” (fontos megjegyezni, a címet nem a szerző adta) csak nemrégiben került nyilvánosságra, 1924-29 között vakációit, elhagyva Wrocławot és az egyetemi katedrát, Bulgária és Románia mellett Magyarországon, s ott is épp Szolnokon, a szolnoki Cigányvárosban töltötte.⁴² A helyszínen csak fotózott és vázlatokat készített, a témát már hazatérve dolgozta fel színes litográfiákban. Az életrajzi források szerint e vakációkon cigányok között élt. Otto Müller maga is eljátszott azzal a gondolattal, hogy ősei netán cigányok lehettek – erre azonban az életmű kutatója, Tanja Pirsig-Marschall nem talált eddig semmilyen nyomot.⁴³ Nagyon valószínű, hogy Otto Müller is csak úgy volt „cigány festő”, mint Kunffy *le peintre des zigán*. (Azt viszont pontosan lehet tudni, hogy Müllernek van egy 1903-es képe, amely a „Néger és a táncosnő” címet viseli...) Otto Müller méltán híressé vált – és kortársainál jóval szelídebb, az ókori egyiptomi formákra és színvilágra utaló – „cigány” tárgyú alkotásait jórészt különböző, a szabadban elhelyezett „cigány” aktok teszik ki.

III. 4. A testek életre keltése és birtokba vétele: pedofil, szexista és esszencializáló pillantások

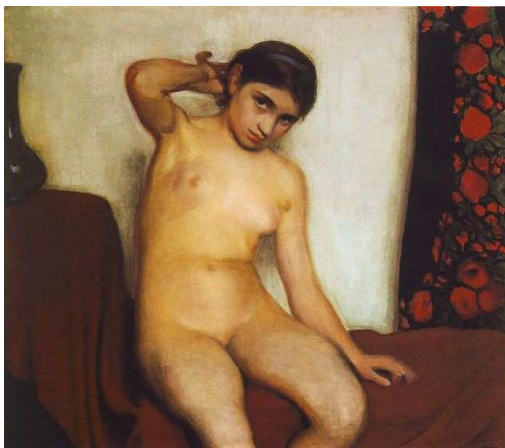
A szenvedélyes aktfestés – amely, mint Otto Müllernél tudjuk, gyakran előzetes vázlatok, fotográfiák alapján történt – persze mindig nagyobb nehézségekbe ütközött, mint a szokványos *plein air* festészet, hiszen modelltől is gondoskodni kellett. Erre a „gyarmati expedíciók”, a távoli művésztelepek világa mindig több lehetőséget kínált. Így volt ez a nagybányai festők esetében is. Ferenczy Béni erre eképp emlékezik: „Meztelenül eleinte úgyszólván csak a cigányok voltak hajlandók mutogatni magukat, bányászlányok vagy falusi lányok már csak a züllés lejtőjén voltak hajlandók aktot állni, és ez sem tartott sokáig, mert rövid modell pályájuk a helyi vagy a szatmári bordélyban rekedt meg, de a cigánylányok nagy többsége is csak félig meztelenül, derékig volt hajlandó levetkőzni, vagy még azt se. A legszebb, Krajcár Eszter, apám háromalakos cigányok képén a kártyavető, mindenkinek ült, de csak ruhában.”⁴⁴

⁴¹ Lásd Kunffy id. mű.; Horváth János: Kunffy Lajos cigányképei. Kaposvár, Somogy Mezei Múzeumok Igazgatósága 2006.

⁴² Pirsig-Marshall, Tanja: Otto Mueller and the gypsies. PhD Thesis, University of Essex, 2004.

⁴³ Tanja Pirsig-Marschall 2003-as, az Otto Müller müncheni retrospektív kiállítása keretében tartott „Cigányvér” című előadásában mutatott rá fantázia és a valóság bizarr keveredésére az életműben. Otto Müllert egyébként Junghaus Tímea is a roma alkotók közé sorolja. Vö: Junghaus, Tímea – Székely, Katalin: *Meet Your Neighbours – Contemporary Roma Art From Europe*. Budapest, Open Society Institute 2006, 8.

⁴⁴ Ferenczy Béni visszaemlékezése, idézik: Murádin Jenő - Szűcs György: *Nagybánya 100 éve*. Miskolc-Nagybánya 1996. 201.



10. KÉP Réti István: Cigánylány. 1912, olaj és vászon, 80,5 x 91 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Réti István „1912-13-ban készített – az újkori művészet történetének valószínűleg legfiatalabb – aktjain fejletlen leánygyermek félős, kutató tekintete néz ránk. Ezeket a képeket a nagy híró művésztelep elismert mesterének, a 20. századi magyar festészet egyik jelentős alkotójának remekműveiként tartja számon a művészettörténet irodalma, ma azonban, csaknem száz év után, a művészi teljesítménynél erősebben szól hozzánk a kiszolgáltatott gyermek nyomorúsága, és érthetetlen, hogy a monográfus [Aradi Nóráról van szó, KÉ] ‘az ifjúság derűjét és báját’ fedezi fel benne.”⁴⁵ Valóban, minél hosszabban nézzük e lányalakot, annál inkább Nabokov Lolitáját véljük látni benne, mintsem egy fiatal nőt. S a kép címe is ebbe az irányba vonzza az értelemadást. A kamaszlány szemében a domináns – mondhatni pedofil – férfitekintet tükröződik vissza. Erotika helyett szégyen és félelem, szexuális kiszolgáltatottság. Társadalmi normákat ily keretesen nyilvánvalóan csak az elnyomott etnikai vagy szociális csoportokkal szemben lehetett áthágni – sokat kutattam, de máig nem találtam hasonló ábrázolásmódot a „fehér” kamaszlány kompozíciójával. Más kérdés, hogy miért is nem „fehér” ez a test? Hogyan mozdul el a „paraszi” világból a „cigánylányba” a jelentés?

E kérdéssel el is jött a pillanata az e tanulmány apropójául szolgáló festmény közelebbi szemügyre vételének. Beke László szerint „Göröncsér Gundel képe is tekinthető jellegzetes nagybányai felfogású plein-air képnek, de kompozíciója túl merész, túl rafinált felépítésű Ferenczy Károly festményeihez képest. Ráadásul érzünk benne valamilyen különös szimbolikus, sőt allegorikus tartalmat is. Az előtér árnyékos, sötét sziluettfigurája és vele szemben a háttér verőfényes vízparti női aktja – mint valami modern filmből kiemelt pillanatfelvétel – a cigány szereplőket egyfajta ‘égi és földi szerelemként’ vagy ‘intellektualitás és érzékiség’ dualizmusaként tematizálja.”⁴⁶ „Cigány szereplők”, írja Beke, és valóban: mind a kép ikonográfiája, mind a nagybányai memoárok tanulsága szerint a képen látható *mindkét* nő „cigány modell” volt. A *cím* eligazításait követve most mégis úgy kell néznünk őket, hogy az egyikük „cigánylány”, a másikuk pedig „aktmodell”. A cím az egyik testre „cigányként” mutat (mégpedig a felöltözöttre!), míg a másik testben (csupán) a meztelen modellt nevezi meg. Mit ad hozzá a kép jelentéseihez a – talán hevenyészett és ötletszerű (azaz az optikai tudattalan által

⁴⁵ Szöllösy id. mű: 78.

⁴⁶ Beke László: János Göröncsér Gundel. In: Belgin – Baumgartner id. mű, 74.

vezérelt), de talán a kompozícióhoz hasonlóan kimódolt – cím?⁴⁷

A két test közötti különös párbeszédet, a két nő által alkotott dinamikus egységet mutatják Beke meglátásai mellett az azonos ruhadarabok, a hajsza és a hajviselet is. A „cigánylány” homloka, orra, szája és álla által alkotott ív az „aktmodell” mellével, hasával, szeméremdombjának vonalvezetésével fonódik össze. Ha így nézzük, a kép a szégyen fiktív mozgóképének első kockája, melyben a következő kockán a „cigánylány” épp teljesen eltakarja majd az „aktmodellt”, aki levetett ingjét most ledobja a földre és az addig szemérmesen a földre szegezett tekintetét felemeli, s ránk pillant, ahogy a „cigánylány” is feddően felénk fordul – mi azonban, ahogy az akt is, ekkor már teljes takarásban vagyunk. E fiktív filmben „cigánylány” és „aktmodell” egymásra nem pillantanak – egymástól való megpillantottságukat is szégyellik.

Van persze egy másik olvasat is, amely az idő múlását ebbe az egyetlen képbe sűríti, s melyben a „cigány” morális integritása a tét. Ezen olvasat szerint a fejletlen, csúnyácska, ám ártatlan kis cigánylány lép az árnyékból a felnőtt férfivilág tekintetének fényébe, immár fejlett és mezítelen testtel – s ezzel az „aktmodell” máris visszamutat a „cigánylányra”: „ez lesz belőled”, veti az árnyékot reá. Így kerül a „cigány” teste a *plein air* festészet radikális szabadságvágyának oltárára.

Tisztában vagyok azzal, hogy ezek nem – feltétlenül – művészettörténeti olvasatok, hiszen Beke sem megy tovább a konvencionális kompozíció, a korba és az iskolába illő ikonografikus és dekoratív elemek alapos elemzésénél, amelyből egyenesen kínálkozik, hogy a fenti festmény kettős alakja a Művészet és a Földi világ dualizmusaként olvasandó. Hogy én másképp olvasom, annak azonban mégsem az az oka, hogy a művészettörténeten *túli* kérdést szegeznék nagyon oda nem illő módon egy festménynek. Hiszen a kérdésem a művészettörténész kérdése is lehetne: Mi a „cigány” és mi az „akt” a képen? S ha a válasz erre az volna netán, hogy a mezítelen „cigány” test pusztán dekoratív elem, az még inkább húsba vág: mi az a társadalmi viszony, melyben szépség és szégyen épp a „cigánylány” testét ölti? A válasz második tézisésem, azaz hogy a közép-európai társadalmak is létrehozzák a maguk saját „feketességét” „vad” csoportokon és individuumokon, távoli és közeli kolóniáikon keresztül. A modernitás közép-európai panoptikus rezsimjében a „cigányok” válnak Nyugat-Európa afrikai és ázsiai „primitívjeinek” *pendant*-jaivá.

III. Transzgressziók

A tipikus modern „cigányábrázolások” tehát eképp tükrözik vissza a társadalom optikai tudattalanját. Mindazonáltal a sokoldalú cigánybarátság és esszencialista cigányellenesség – a roma filia és -fóbia – bizonyos egyedi és tudtommal kivételes esetekben mégis átlépi a „cigány” mint kulturális kód határait, és paradox módon – noha még „cigány”, roma alkotókról nem beszélhetünk – az önbemutató közelébe kerül, legalábbis létrehoz egy olyan pozíciót, amelyet később a roma alkotók elfoglalhatnak. Az első példám erre Rippl-Rónai József, aki somogytúri látogatása alkalmával lefestette a Kunffy egyik „cigányát”. Kunffy „szépséges vadja” „joviális úriemberré” változik át Rippl-Rónai festményén.

⁴⁷ Göröncsér Gundeltől valóban nagyon kevés kép maradt meg. Ami megmaradt, mindkét interpretációt megengedi.



11. KÉP Kunffy Lajos: Két cigány. 1910, olaj és vászon, 73 × 92 cm; Kunffy Múzeum, Somogytúr.



12. KÉP Rippl-Rónai József: Pipázó cigány. 1905, 41 x 32 cm, olaj és fa, magántulajdon.

Második példában, Tihanyi Lajos a klasszikus Madonna-gyermekkel kompozícióban egy „fehér” gyermeket ad a „cigányasszony” sötét kezébe. A harmadik példa Jávor Pál „Cigánylány” című képe lehetne, mely egy elegáns nőt ábrázol ébredés után. A „cigány” polgárosításának más motívumaira is felfigyelhetünk ebben a kompozícióban: míg a női test vonalvezetésének finom japonizmusa, a hajviselet és a keblek takarása a polgári világba vonzza a „cigánylány” alakját, a bögre, a tányér magyaros motívumai és a damasztabrosz, valamint a falon lógó festmény a népi kontextust megteremtve „magyarosítja” (nemzetiesíti) a női alakot.



13. KÉP Tihanyi Lajos: Cigányasszony gyermekkel. 1908, olaj és vászon, 84 × 75 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs.



14. KÉP Jávor Pál: Cigánylány. 1915 körül, olaj és vászon, 80 × 71 cm, Damjanich János Múzeum, Szolnok.

A „cigány” mint kulturális kód kikezdésének csak egyik változata a fenti, emancipatórikus tekintet, amely a népibe vagy a polgáriba vonja és így kelti más életre a „cigány” testet, ám még mindig a kor divatjait követve, azaz a „cigányt” egyszerű dekoratív elemként alkalmazva a képeken. Létezett azonban egy másik, nagyon szűk mezsgye a romafilián belül is a cigánybarátság és a cigánykultusz között. Hangsúlyozni kell, ha kitérni most nincs is mód rá, hogy nem az etnográfusi, antropológusi ihletésű ábrázolásról van itt szó (annak egyik legkevésbé álságos példáját, Otto Müllert már bemutattam). A helyzet adta közelségből, az élettörténeti rászorultságból eredő „fordulat” ritka példája a 19. század második feléből a közel negyed évszázadig Nádasdy Lipót birtokán alkotó Valentiny János, aki számos festményt készített a nádasd-ladányi cigányokról. Valentiny képei nem mozdították át a „cigányt” a nemesi, a polgári, netán a népi trópusra, de saját világában sem vadították el, hogy kellően egzotikussá váljon. Valentiny szeretetre méltó „cigány” zsánereket festett, több kompozíciójában magát a megfigyelőt is úgymond a cigányok körébe ültetve. Ha nem lenne történelmietlen túlzás, azt mondanám, egyfajta proaktív misszióként vonta be a nem-cigány világot a cigányokéba.



15. KÉP Valentiny János: Cigányiskola. 1896, olaj és vászon, 129 x 197 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

Nem a szükség, hanem társadalmi felelősségvállalás felismeréséből eredő kíváncsiság vitte néhány évtizeddel később a német Otto Pankokot, Günter Grass mesterét a Düsseldorf mellett élő

szinti közösségbe. (Érdeemes fejben tartani, hogy éppen ezekben az években róttá Otto Müller Közép-Kelet-Európa poros útjait...) Szemben azonban Müllerrel, Pankok nem az egzotikumot kereste a „cigány” alakjában – őt a szegénység és a kiszolgáltatottság legkülönbözőbb társadalmi formáinak megtapasztalása „hívta el” a szinti közösségbe. S e hivatás a harmincas évek elejétől egészen a haláláig tartott. Nagyformátumú szénrajzai e közösség tagjait ábrázolják. Pankok Hitler hatalomra kerülése után nemkívánatosá vált, néhány szintó portréja bekerült az 1937-ben Münchenben megnyitott, majd Európa 12 nagyvárosában bemutatott „Entartete Kunst” című náci propaganda-kiállítás kollekciónjába. A náci kultúrterror áldozatául esett 56 további képe is. Az üldöztetés ellenére a művész tovább alkotott. Az alábbi képe Hoto-t, a düsseldorfi szinti közösség egyik vezető személyiségét ábrázolja.



16. KÉP Otto Pankok: Hoto II. 1932, ecset- és tollrajz, Gerhard Schneider gyűjteményéből.

A felszabadulás után, 1947-ben Pankok a következő előszóval jelentette meg „Cigányok” című albumát: „Ó barátaim, hová fűjt benneteket a szél, hol lettetek eltaposva, milyen árkokba földeltek el fojtogatóitok, mint a sarat, ti védtelen gyermekek? Berángatták őket a haláltáborokba és a keleti mészárszékekre. Hallottuk sírni a gyermekeket, zokogni az anyákat a barna hóhér korbácsa alatt. Még mielőtt a zsinagógák lángra lobbantak, a cigánycsaládokat már a szögesdrót rácsai mögé zárták, hogy később a keleti haláltáborok zsidó sorsaiban osztozzanak (saját fordítás).”⁴⁸ A következő évben Pankok számos szénrajzot készített a düsseldorfi szinti túlélőkről. Pankok művei abból a szempontból is egyedülállóak, hogy minden modellnek *neve* van: többnyire az ábrázolt szintó férfiak, nők és gyermekek „belső”, a közösségen belül használt bece- vagy ragadványnevei.

Végül, elvileg volna még egy olyan megfigyelői pozíció, melyből nézve a „cigány” kimozdíthatóvá válna a diskurzusban rögzített helyéből – ilyen képet azonban közép-európai alkotótól mindeddig nem találtam.⁴⁹ Ez pedig az (ön)íronia lehetne, amely a „fehéret” „feketére” mázolja, a „feketét” „kifehéríti”, ahogy Paul Cézanne tette Edouard Manet Olympiájával⁵⁰ (ráadásul a megfigyelői tekintetet is megtestesítvén egy élveteg, a nőket bámuló férfialakban),

⁴⁸ Frank Reuter: *Otto Pankok: Sinti-Porträts 1931 bis 1949*. <http://www.polen-news.de/puw/puw80-15.html> Vö.: Pankok, Eva – Rose, Romani (Hg.): *Otto Pankok Sinti-Porträts 1931 bis 1949*. Damm und Lindlar Verlag, Berlin 2008.; Amishai-Maisels, Ziva: Hit, etika és a holokauszt. *Múlt és Jövő* 2002/2-3. http://www.multesjovo.hu/hu/content_one.asp?ContentID=82&PrintedID=7

⁴⁹ Pór Bertalan vagy Holló László vörös hajú „cigány” figurái állnak ehhez a látásmódhoz valamelyest közel.

⁵⁰ Paul Cézanne: Egy modern Olympia. 1873-74, olaj és vászon, 46 x 55.5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

vagy majd harminc évvel később Pablo Picasso.⁵¹ Az Olympia 1970-ben vált ismét egy ironikus, transzgresszív installáció tárgyává: Larry Rivers egyszerűen kicserélte a két figura bőrszínét.⁵² Ilyen merész, önironikus „cigány” képet nem cigány alkotó tudomásom szerint nem festett – az irónia lehetősége azonban mégis megnyílt, hogy aztán a 20. század utolsó harmadának roma alkotói e pozícióba (is) beleállhassanak, és onnan hozzák létre (harcolják ki) az önbemutató legkülönfélébb módozatait. Ehhez azonban előbb meg kellett birkózzanak azzal a számos „cigányképpel”, melyet róluk a nem cigány világ teremtett. Míg a nyugati képzőművészetben erre az önreflexióra a „fehér” társadalom maga is rákényszerült, nagyon úgy néz ki, hogy Közép- és Kelet-Európában ennek csupán akkor jöhetett el az ideje, amikor maga a „cigány” állt át a másik – a modellből az alkotói – oldalra.

⁵¹ Pablo Picasso, Parodie de l'Olympia de Manet représentant Junyer et Picasso. 1901-1903 körül, tinta, toll, színes kréta, papír, 15,3 x 22,4 cm, magántulajdon.

⁵² Larry Rivers: I like Olympia in black face. 1970, installáció, Musée national d'art moderne, Paris. (A művet 2005 március 15. és május 15. között a budapesti Ludwig Múzeum is kiállította.)