

Anna Lujza Szász (Budapeszt, Węgry)

PAMIĘĆ, NIEPAMIĘĆ I SZTUKA: PRZYPADEK ROMÓW NA WĘGRZECH

Alberto Giacometti powiedział raz w wywiadzie:

Nigdy nie kopiujesz szklanki stojącej na stole, kopiujesz residuum wizji... Ona znika, potem znów się pojawia. Naprawdę jest zawsze pomiędzy bytem a niebytem¹.

Mara Oláh (Omara), żyjąca na Węgrzech współczesna romska malarka, coś podobnego pisze w swojej autobiografii:

Nie zajmowało mnie już więcej kopiowanie, lecz po prostu malowałam cokolwiek przyszło mi do głowy. Nie robiłam szkiców, zaczynałam malować od razu. Malowałam śmierć mojej matki, czuwanie przy zmarłej, wspomnienia z cygańskiego osiedla, ludzi polujących na susły i iskających się nawzajem z wszy, nasz strach przed policjantami i wszystko to, co mi się przydarzyło. To, że osiedle, w którym spędziłam dzieciństwo, zostało zburzone, że chłopcy zaczęli mnie po drodze do domu, że piekliśmy chleb, moją operację oka – krótko mówiąc malowałam wszystkie moje myśli².

Giacometti wyraził niezrozumiałość obrazu, a tym samym dystans, jaki istnieje w relacji między przedmiotem i artystą. W przeciwieństwie zatem do utopijnej idei integracji sztuki i życia poprzez estetykę, każdy obraz jest jedynie echem oryginału i wplątuje się w dialektyczną grę pojawiania się i znikania³. Oznacza to, że sztuka jest stałym uobecnianiem chwili, dokonującym się poprzez estetyczne uznanie i nadanie jej znaczenia, by później pozwolić

¹ Zob. J. C. Alexander, *Iconic experience in art and life: surface/depth beginning with Giacometti's Standing Woman*, „Theory, Culture and Society”, 2008, t. 25, nr 1, s. 5.

² M. Oláh, *O.Mara festőművész*. Repró Stúdió Egyéni Cég, Szolnok 1997, s. 41.

³ J. C. Alexander, *op. cit.*

jej zniknąć. Zamiast na kopiowanie, Omara kładzie nacisk na „czytelność”, innymi słowy – na proces rozwijania się czegoś pierwotnie ukrytego w coś bardziej złożonego. Ktoś, kto zna sztukę Omara rozumie, że podobnie do dialektyki pojawiania się i znikania dokonuje ona „recyklingu” obrazów, poddaje ponownej interpretacji okruchy wspomnień i znaczeń, aby z tych resztek stworzyć wizję całości.

Przykładem „recyklingu” jest jeden z tematów, który stale pojawia się w sztuce Omara: życie codzienne szkoły. Omara opowiada o tym, jak środowisko szkoły czy rola pełniona przez nauczyciela, kształtują stosunki etniczne, przyszłe wyniki uczniów i ich tożsamość.

Rzuciłam szkołę przed ukończeniem ośmiu klas ponieważ, po pierwsze, mogłabym być niebezpieczna dla młodszych dzieci, a poza tym pewna młoda nauczycielka obawiała się mnie, sądząc, że z moich spotkań z nauczycielami prędzej będzie dziecko niż dobre oceny. (...) Chciałam powiedzieć, że zaczęłam chodzić do szkoły w mojej osadzie, gdzie nauczyciele zabawiali się bijąc mnie. Dlatego tak bardzo nienawidziłam szkoły⁴.



Mara jest w szkole. Jeśli nie wytrzyma, pójdzie do szkoły specjalnej, jak reszta Romów

⁴ M. Oláh, *op. cit.*, s. 5–6.

długotrwałych konsekwencji „etnokracji”⁶, skierowanej przeciwko Romom. Każdy jej obraz jest aktem politycznym i komunikuje tę samą myśl – to właśnie nazywam „recyklingiem”. Przedstawione powyżej obrazy są ze sobą powiązane tym, co chcą przekazać: w istocie ukazują one głęboki związek między tożsamością a doświadczeniem traumy.

W artykule tym staram się zbadać kluczowy problem, jaki pojawił się w powstających współcześnie interdyscyplinarnych projektach, łączących badania nad kulturą z dziedziną *visual studies*, a mianowicie: czy estetyka jest w stanie uczestniczyć w procesie ustosunkowywania się do przeszłych doświadczeń. Dokładniej rzecz biorąc interesuje mnie współczesna sztuka romska na Węgrzech i sposób przedstawiania romskiego Holokaustu. To, z założenia traumatyczne wydarzenie, określane jest jako „zapomniane”, co oznacza, że nie ma jednostek ani instytucji, które mogłyby być uznane za podmioty pamięci o nim. Jestem ciekawa, czy sztuka może być elementem żaloby lub przepracowywać traumę na poziomie zbiorowości, przekształcając ją w mity i tradycję, czy też jest ona jedynie alegorią konfrontacji ze wspomnieniami przeszłości. Twierdzę, że interpretacja obrazów Omary prowadzi do wniosku, że sztuka dąży do tego, by być nie tylko doświadczeniem estetycznym, lecz także sferą wartości i norm, która kieruje do ludzi przekaz o charakterze moralnym. W artykule tym przypisuję zatem sztuce władzę wspomniania i przetwarzania przeszłych doświadczeń, która zmierza do „pracy żaloby kierowanej duchem przebaczenia”⁷. Omary postrzega się nie tylko jako malarkę, lecz również jako „duchową przywódczynię”⁸, co nadaje specjalne znaczenie jej obrazom. Jej sztuka nie tyle odsłania bolesne doświadczenia czy wytwarza tożsamość, ile kładzie podstawy pod „nową”, wzmocnioną wspólnotę, za pomocą ponownego opowiedzenia jej przeszłości⁹.

Zamierzam najpierw wykorzystać teorię pamięci kulturowej Jana Assmanna i sugerowany przez niego czterdziestoletni okres instytucjonalizacji żywej pamięci jako dyskurs i jako ramę czasową, które umożliwią nam zrozumienie zarówno strategii wspomniania, stosowanej przez społeczność romską, jak i rozwój pamięci romskiego Holokaustu. Następnie, na podsta-

⁶ Etnokracja organizuje stosunki władzy zgodnie z przynależnością etniczną (por. koncepcję patriarchy w: K. Verdery, *What Was Socialism and What Comes Next?* Princeton University Press, Princeton 1996).

⁷ P. Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago University Press, Chicago 2006, s. 456.

⁸ W drugiej części autobiografii Omary możemy znaleźć porady i przekazy moralne dla społeczności romskich.

⁹ S. Hall, *Cultural Identity and Diaspora* [w:] P. Williams, L. Chrisman (red.), *Colonial Discourse & Postcolonial Theory: A Reader*, Harvester Wheatsheaf, New York, Toronto 1993.

wie teorii Assmanna, chciałabym naszkicować podejście metodologiczne do badań związanych z Holocaustem Romów. W drugiej części mojego artykułu przedstawię sztukę Omary, posługując się społeczną teorią estetyki, reprezentowaną przez Ernsta van Alphen, Whitney Davis, czy Hansa Gombrechta.

Czterdzieści lat to limit pokolenia; przemijania pokolenia bezpośrednich świadków i przejścia od żywej, ucieleśnionej pamięci do tradycji, która będzie przekazywana z pokolenia na pokolenie. (...) Aby mieć pewność, że pamięć ta nie umrze wraz z ludźmi, musi być przekształcona w tradycję, w symboliczne formy pamięci kulturowej¹⁰.

Patrząc wstecz na ostatnie 15 lat, można zauważyć w Europie ogromnie zainteresowanie polityką pamięci: codziennie otwierana jest nowa wystawa, wychodzi nowa książka, obchodzi się jakiś narodowy dzień pamięci, odsłania się pomnik, wyciąga nową lekcję z historii, tak jakbyśmy – zgodnie z tym, co mówi wielu historyków i filozofów – żyli w „wieku pamięci”.

Na Węgrzech początki tego boomu pamięci sięgają 1989 r., w którym dokonana się polityczna transformacja, jedną z konsekwencji której była zwiększona widzialność ofiar. Wszystkie możliwe kategorie ofiar XX w. wkroczyły w sferę publiczną, wraz z historiami i traumami zawartymi w ich pamięci społecznej, domagając się sprawiedliwości. Przez moment główną rolę na scenie przywracania pamięci i prawdy odgrywały ofiary rewolucji 1956 r., następnie zaś ofiary nazistów starły się na polu bitwy o pamięć z ofiarami komunizmu¹¹. Nie miał jednak miejsca żaden *coming-out* Romów, z ich własnymi historiami, choć i węgierscy Romowie doświadczyli podczas II wojny światowej rozmaitych prześladowań.

Przez *coming-out* rozumiem zbiorową odpowiedź na podstawowe pytanie: „Co powinno zostać zapamiętane?”, która to odpowiedź obejmuje rozmaite ślady przeszłości, od indywidualnych świadectw autobiograficznych, do zdystansowanych, profesjonalnych upamiętnień społecznych, będących, innymi słowy, źródłem tożsamości dla jakiejś formacji społecznej, np. grupy¹². Jak zauważa Maurice Halbwachs:

¹⁰ J. Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2004.

¹¹ É. Kovács, *The mémoire croisée of the Shoah*, <http://www.eurozine.com/articles/2006-05-22-kovacs-en.html>, 2006 [dostęp: 15.06.2012].

¹² M. Halbwachs, *On Collective Memory*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.

Oczywiście to jednostki pamiętają, a nie grupy czy instytucje, ale jednostki te zlokalizowane są w określonym kontekście grupowym i czerpią z niego, pamiętając lub odtwarzając przeszłość. (...) Tym, co nadaje spójność bieżącym wspomnieniom, nie jest ich ciągłość w czasie, lecz raczej to, że są one częścią całości myślowej, która charakteryzuje grupę¹³.

Z drugiej jednak strony, jednostki ustosunkowują się do przeszłości w sposób zbiorowy, poprzez interakcje z innymi, a pamięć zbiorowa, jako reprezentacja przeszłości w myśli społecznej, rozwija się w odniesieniu do teraźniejszych praktyk społecznych, jak również naszych oczekiwań na przyszłość. Pamięć zbiorowa stanowi zatem pewną ramę, będącą wspólnym mianownikiem dla „struktury łączącej”, czyli kultury rozmaitych grup społecznych. Dostarcza ona zespołu wartości i norm, a także oferuje projekt wzajemnego szacunku i współlistnienia różnych grup, jednocześnie zarówno odzwierciedlając, jak i wyznaczając postawy ich członków wobec życia¹⁴.

Pamięć kulturowa jest zaś „zewnątrznym wymiarem ludzkiej pamięci”, to znaczy jej zinstytucjonalizowaną, kanoniczną, uzewnętrzną wersją, która jest funkcjonalna wobec pamięci zbiorowej i stanowi jej zasób. Stanowi ona gwarancję kulturowej ciągłości społeczeństwa, dzięki transmisji wiedzy z pokolenia na pokolenie, poprzez teksty, książki, rytuały, tradycje itd., jak również stwarza poczucie jedności i wspólnoty, opartej na dzielonej z innymi przeszłości¹⁵.

Wracając do głównego problemu niniejszej pracy, tzn. romskiego Holokaustu, twierdząc, że to minione wydarzenie nie otrzymało jeszcze swojej zewnętrznej ekspresji i nie zostało przekształcone w tradycję czy w symboliczne formy pamięci kulturowej. Tym samym grozi mu zniknięcie, bez przyczynienia się do rozwoju wiedzy i świadomości historycznej zbiorowości. Niemniej jednak pewne teksty na ten temat zostały opublikowane. Pierwszy reprezentatywny sondaż społeczności romskiej został przeprowadzony w 1971 r. przez Istvána Kemeny'ego. W jego trakcie przeprowadzono także wywiady pogłębione. Chociaż Holokaust nie był tematem sondażu, niektórzy z respondentów przedstawili również swoje wspomnienia z lat 40., które stanowiły surowy materiał dla późniejszych dzieł naukowych i literatury pięknej¹⁶. Od lat 80. sporadycznie zaczęły się pojawiać inne formy artystycznych reprezentacji romskiego Holokaustu, czy to filmowe, czy też

¹³ *Ibidem*, s. 22, 25.

¹⁴ C. Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York 1973, s. 89.

¹⁵ J. Assmann, *op. cit.*

¹⁶ Zob. np. książkę Zsolta Csaloga *Kilenc cigány* (1977), artykuł László Szegő w „Mozgó Világ” (1983) i artykuł Márii Ember w „Magyar Nemzet” (1984).

malarskie¹⁷. Romscy intelektualiści, począwszy od lat 90. starali się stworzyć narrację romskiego Holokaustu poprzez tworzenie miejsc pamięci, organizację ceremonii upamiętniających, wystaw oraz budowanie rytualnych i symbolicznych odniesień do Holokaustu w swoich programach¹⁸. Jednocześnie, po okresie transformacji, mieliśmy do czynienia ze wzrostem zainteresowania zbieraniem świadectw czasu zagłady, choć wiele z nich znajduje się w prywatnych rękach i dostęp do nich, w celu prowadzenia dalszych badań, jest niestety niemożliwy lub ograniczony.

Romski Holokaust określany jest często jako „uciszony” lub „zapomniany”: oba przymiotniki sugerują, że w przypadku zagłady Romów nasza wiedza jest niekompletna i fragmentaryczna nie dlatego, że Holokaust stanowił traumatyczne przerwanie romskiej historii, co sprawia, że brak nam słów na jego określenie. Odwołując się do koncepcji, zgodnie z którą samo pojęcie historii powstaje w odniesieniu do tego, co zostało wykluczone¹⁹, uważam, że przyczyną „zapomnienia” jest, w tym przypadku, uznanie Romów, z ich systemem znaczeń, interpretacji i wartości, różniącym się od głównego nurtu węgierskiego społeczeństwa, za reprezentację „Innego”. Niemożność zintegrowania owych znaczeń i wartości ze sposobem życia większości i zagrożenie, jakie w związku z tym odczuwała większość, legitymizowały w jej oczach atak na istotę romskiego życia i na samo istnienie Romów, co wyrażało się w administracyjnym poleceniu, aby „pozwoić im umrzeć”²⁰.

Wykluczenie związane jest z zagadnieniem władzy i hegemonii, a jego elementem jest podwójne „milczenie”. „Milczenie prześladowanych” staje się ich „tradycją”²¹, co oznacza, że są oni pozbawieni głosu, a ich doświadczenie traktowane jest jako nieistotne. Jak twierdzi Michael Stewart:

¹⁷ Por. P. Szuhay, *A Holokausztól a Pharrajimosig*, „Élet és Irodalom”, 2005, t. 49, nr 46.

¹⁸ Jak twierdzi Huub van Baar, Holokaust jako tragedia uniwersalna, która dotknęła ludzkość, stanowi narzędzie polityczne, za pomocą którego różne społeczności, włączając w to Romów, mogą rościć sobie prawo do miejsca w historii europejskiej, a tym samym do miejsca w Europie. Oznacza to, że społeczności takie muszą udowodnić swoje cierpienia i zostać uznane za grupy prześladowane. (H. van Baar, *From „Time-Banditry” to the Challenges of Established Historiographies. Romani Contributions to Old and New Images of the Holocaust* [w:] M. Stewart, M. Rövid (red.), *Multi-disciplinary Approaches to Romani Studies*, CEU Press, Budapest 2010). Zob. też H. van Baar, *Budowanie romskiej tożsamości a globalizacja dyskursu Holokaustu*, „Studia Romologica”, 2010, nr 3 – przyp. red.

¹⁹ Por. W. Benjamin, *On the Concept of History* [w:] W. Benjamin, *Selected Writings*, t. 4, H. Eiland, M. W. Jennings (red.), Harvard University Press, Cambridge 2006, s. 389–401.

²⁰ Zwrot autorstwa Michela Foucaulta. Zob. *idem*, *Society Must Be Defended* [w:] M. Foucault, *Lectures at the College de France (1975–1976)*, Penguin, London 2003.

²¹ W. Benjamin, *op. cit.*

Trwale cierpienie tych, którzy nigdy nie zostali wysłuchani, niszczy ich życie. Lecz gdy społeczeństwo usiłuje zignorować swoją przeszłość i wymazać ból niektórych swoich członków, wówczas cała zbiorowość jest w pewnym sensie splamiona. Co dzieje się z pamięcią społeczeństwa gdy upamiętnienie traumy jest uniemożliwione, zabronione, lub zablokowane? (...) Cyganie jednocześnie starają się zapomnieć o traumie prześladowań jakich doznali i trzymają się – aczkolwiek w milczeniu – swojej ukrytej, zbiorowej pamięci o tych prześladowaniach²².

Drugim typem milczenia jest milczenie historii²³, co oznacza na przykład, że po II wojnie światowej romski ruch emancypacyjny pozostał zjawiskiem izolowanym i efemerycznym²⁴, a 20 czerwca 1961 r. uchwalona została polityka asymilacji poprzez pracę, definiująca Romów nie w kategoriach etnicznych czy narodowych, lecz społecznych. Tym samym pozbawiono Romów możliwości uznania za odrębną zbiorowość i zdefiniowano ich jako problem społeczny, tzn. „problem cygański”. Nierówności, charakteryzujące system edukacyjny, przyczyniały się do dalszej dyskryminacji Romów, uniemożliwiając im wytworzenie własnej klasy średniej, która odegrałaby wiodącą rolę w procesie budowania społeczności i romskiej wspólnoty pamięci.

Ucisk i jego konsekwencje nie zniknęły po zmianie systemu. Obecnie, jak twierdzi wielu badaczy, do opisu stosunków między większością społeczną a Romami można zastosować dyskurs kolonizacji. Angéla Kóczé i Nidhi Trehan twierdzą, że społeczność romska może być określona jako „kolonia”, a więc jako „znajdująca się w określonych ramach państwowych zbiorowość, składająca się z klas wykluczonych i podporządkowanych oraz jednostek postrzeganych jako ‘podludzie’”, a region Europy Środkowej i Wschodniej „może być potraktowany jako skolonizowana przestrzeń, która charakteryzuje się głębokimi oddziaływaniami globalnych sił kapitalizmu, skoncentrowanych w zachodnich stolicach oraz akademicką i instytucjonalną dominacją Zachodu”²⁵. Jednym z aspektów tego procesu jest zaś, według Fritza Fanona, zniszczenie lub zniekształcenie przeszłości uciśnionych ludów²⁶.

²² M. Stewart, *Memory and Commemoration* [w:] B. Gábor (red.), *Porrajmos. Recollection of Survivors*, Roma Sajtóközpont, Budapest, 2000, s. 10–11.

²³ W. Benjamin, *op. cit.*

²⁴ Można tu wspomnieć o Stowarzyszeniu Kulturalnym Węgierskich Cyganów, założonym przez Márię László (działającym w latach 1957–1959).

²⁵ N. Trehan, A. Kóczé, *Racism, (Neo)colonialism and Social Justice: The Struggle for the Soul of the Romani Movement in Post-Socialist Europe* [w:] G. Huggan, I. Law (red.), *Racism, Postcolonialism, Europe*, Liverpool University Press, Liverpool 2009, s. 56–57.

²⁶ Zob. S. Hall, *op. cit.*, s. 224.

Ponieważ zaś „ludzie potrzebują pamięci by żyć we wspólnocie”²⁷, pamięć zbiorowa staje się polem bitwy o władzę, a milczenie jest jednym z najskuteczniejszych narzędzi tej walki. Istnieje bowiem limit czasowy dla skutecznego zachowania przeszłych doświadczeń, to znaczy dla ich przekształcenia z pamięci autobiograficznych w pamięć zbiorową²⁸. Jedną z mnemoniczych technik, prowadzących do konsolidacji pamięci, wskazanych przez Assmanna na podstawie jego odczytania Księgi Powtórzonego Prawa, jest „symbolika ograniczająca: inskrypcja na nadprożu – tzn. na granicy pomiędzy własnym ciałem a ciałem innego”²⁹. W oparciu m.in. o prace Jacquesa Lacana³⁰ sądzę, że za ową granicę między „Ja” i „Innym” można uznać dzieło artystyczne – obraz. Zdaniem Lacana obraz stanowi odpowiedź na spojrzenie „Innego”, tzn. jest on usytuowany na granicy pomiędzy podmiotem i Innym. Co więcej, obraz jest odpowiedzią na samotność istnień społecznych, wywodzącą się z oddzielenia egzystencji materialnej od struktur znaczenia, czystego bycia, tzn. stanu natury, od bycia częścią wspólnoty.

Mara Oláh urodziła się w 1945 r. w chacie na skraju wsi Monor na Węgrzech.

Moja matka była Cyganką z grupy Bojasz, pochodzącą z rodziny druciarzy. W jej rodzinie, mieszkającej w Mogyoród, było trzynastoro dzieci. Rodzina mojego ojca była rodziną muzyków z Monor. Było w niej sześcioro dzieci³¹.

Ponieważ jej rodzice należeli do różnych społeczności romskich, ich małżeństwo nie zostało nigdy zaakceptowane przez rodzinę ojca i po niedługim czasie jej matka została wypędzona. Mara spędzała czas to z matką, to z ojcem, jednakże później miejsce zamieszkania ojca, romskie getto (tzw. *cigánytabán*) w Monor, stało się jej domem.

Cigánytabán był moim sanktuarium. Był miłością, złem, winą, kłótnią, biciem, wstydem, głodem, radością, brudem, policjantem, zagrożeniem, lecz przede wszystkim cudem, jakiego nie znalazłam nigdzie indziej, solidarnością, która oferuje pomoc wtedy, gdy jest ona potrzebna, i robi to natychmiast. To była

²⁷ J. Assmann, *Religion and Cultural Memory: Ten Studies*, Stanford University Press, Stanford 2006, s. 53.

²⁸ J. Assmann, *A kulturális emlékezet...*, *op.cit.*, s. 214.

²⁹ *Ibidem*, s. 215.

³⁰ Zob. J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, Norton, New York 1977.

³¹ M. Oláh, *op. cit.*, s. 3.

wspólnota naszego świętego szaleństwa. Oznaczała też ona nieskończoną wolność: można było robić wszystko i nikt nie był tym zaskoczony. Wszystko było czymś naturalnym. Nie tolerowano tylko kurestwa i kłamstwa. Kurwy wyrzucono, klamców bito na śmierć³².

Jako nastolatka przeniosła się do matki. Jak pisze, jej seksualny magnetyzm i uwodzicielska aura uniemożliwiły jej ukończenie szkoły, ponieważ wszyscy młodzi nauczyciele zakochiwali się w niej. W rezultacie zajęła się ogrodnictwem, a później pracowała w różnych fabrykach. Wyszła za mąż za nie-Roma i urodziła córkę. Kupili dom i otworzyli własny interes: sklep odzieżowy. Jednakże z biegiem czasu, jak pisze Mara, „tylko moje nazwisko świadczyło o tym, że jestem zamężna. Wszystkie problemy w małżeństwie były na mojej głowie. (...) Nasze stosunki pogorszyły się tak bardzo, że po prostu go zostawiłam, wzięłam córkę, jedną walizkę, i przeniosłam się do mojej ciotki”³³. Opisuje ze szczegółami, jak zaczęła się jej męka z mężem, ze znalezieniem miejsca do życia i ze zdrowiem. Rozwiodła się, przeszła szereg operacji i z powodu guza straciła jedno oko. W wieku 43 lat zaczęła malować.

Z powodu menopauzy w lecie 1988 r. cierpiałam na potworne bóle głowy. Ból był nie do zniesienia, nie mogłam nawet mówić. Czekalam na córkę, aby wysłać ją z moją ostatnią złotą bransoletką do przyjaciela, który miał za nią zapłacić 7 tysięcy forintów. Musiałam to zrobić, ponieważ miałam już tylko trzy forinty w domu i potrzebowałam lekarza. (...) Gdy córka przyszła poprosiłam ją o kawałek papieru, ołówek i gumkę, ponieważ chciałam coś narysować kiedy jej nie będzie. Pomysł rysowania przyszedł mi do głowy już jakiś czas temu. Moja córka zbierała zdjęcia aktorów i poprosiła mnie, żebym narysowała Alaina Delona. Powiedziałam, że nie jestem pewna, czy w ogóle potrafię stworzyć piękną kopię człowieka. Córka wyszła, a ja zaczęłam rysować Sopię Loren, bez używania gumki. Gdzieś po 15 minutach rysunek był gotowy i w tym momencie zdarzył się cud: ból głowy znikł, jakby go nigdy nie było³⁴.

W latach 90. wzięła trzy swoje obrazy i poszła do Węgierskiej Galerii Narodowej, żeby sprawdzić, czy ma talent. Kurator galerii zapewnił Marę, że jej obrazy mają wartość artystyczną i że powinna dalej malować. Świadczy to o tym, że Omara od samego początku wiedziała, jak funkcjonuje system legitymizujący sztukę i działała zupełnie świadomie w swojej roli współ-

³² *Ibidem*, s. 5.

³³ *Ibidem*, s. 9.

³⁴ *Ibidem*, s. 39.



Węgry – pierwsza romska kobieta na weneckim Biennale, 07.06.2007 r.
Mara na Lido. Teraz możecie wydziwiać, czy jestem malarką, czy nie

czesnej artystki³⁵. Od tego czasu sukcesy artystyczne Omara przeplatały się z okresami braku stabilizacji w życiu osobistym. W ciągu półtora roku miała 36 wystaw i otworzyła własną galerię w swoim domu. „Wszystkie niepowodzenia w małżeństwie zostały zrekompensowane w malarstwie. Ci, którzy mówili, że jestem głupia i przewidywali, że wyląduję w szpitalu wariatów w Hárshegy, poczuli się zawstydzeni”³⁶. Uczestnicząc w Pierwszym Romskim Pawilonie na 52. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji i w wystawie *Gender Check* w Wiedniu (listopad 2009 – luty 2010), by wspomnieć tylko dwie z licznych międzynarodowych wystaw, Omara stała się sławna jako współczesna romska malarka. Jej „seria błękitnych obrazów”, namalowana w 1997 r., eksploruje i poddaje przemyśleniu rozmaite przejawy praktyk dyskryminacyjnych, których Omara doświadczyła w swoim życiu.

Niebieski był zawsze kolorem mojej córki, jej najlepsza sukienka, w czasach, gdy była małą dziewczynką, była niebieska; chciała mieć pokój pomalowany na

³⁵ Zob. T. Junghaus, *Roma – The „Unpredictable” European Outcast* (artykuł niepublikowany), 2011, s. 1.

³⁶ M. Oláh, *op. cit.*, s. 43.

niebiesko, kiedy dorośnie; uwielbiała go. Najszczęśliwszy dzień mojego życia był wtedy, kiedy robiliśmy zdjęcia z moją córką i te, na których była ona, wyszły niebieskie. Nie miałyśmy pojęcia, co się stało. Myślę, że to piękne niebieskie oczy mojej córki zabarwiły odbitki na niebiesko. W 1997 r. miałam sen, który przekonał mnie, że obraz, który miałam dać córce na imieniny, powinien być w kolorze niebieskim. Nie mogłam się doczekać kiedy zacznę malować. Miałam w domu bładoniebieską i białą farbę. I co namalowałam? Samą siebie, z ręką położoną na sercu, kłaniającą się głęboko, dziękując Bogu za wizję, którą otrzymałam we śnie. Moja córka jest osobą, którą najbardziej w świecie Kocham, dzięki niej mogę urzeczywistnić swoje dziewczęce marzenia³⁷.



Mara i policjant. Umarł po zmianie systemu. Skutek: obdukcja i mandat.

To jasne, że zostałam ukarana jedynie dlatego, że przy barierkach ośmieliłam się stać 5 metrów przed nim, a nie za nim. [Chodzi o to, że Mara została pobita przez policjanta, który następnie ukarał ją mandatem – *przyp. tłum.*]

W 2004 r., w 50. rocznicę Holokaustu³⁸, Omara namalowała obraz *Wizyta w Auschwitz*.

³⁷ M. Oláh, *op. cit.*, s. 11. Zob. też T. Junghaus, *op. cit.*, s. 2.

³⁸ Autorka ma na myśli 50. rocznicę zagłady „pobożu cygańskiego” w Birkenau, obchodzoną w wielu krajach jako „Międzynarodowy Dzień Zagłady Romów” – *przyp. red.*



50 lat później widok był ten sam. Myśleliśmy, że znowu nas oszukali.
Ja i Kálmán szliśmy – przez piekło

Towarzyszący mu na wystawie tekst, służący jako opis i wyjaśnienie, mówi:

W 1994 r. państwo węgierskie zorganizowało „pielgrzymkę” węgierskich Romów, aby romscy intelektualiści mogli pojechać do Auschwitz-Birkenau i złożyć kwiaty pod pomnikiem Holokaustu, oddając cześć pamięci tysięcy Romów, którzy zginęli w obozach koncentracyjnych. Po 12-godzinnej podróży, autobusy przybyły do obozu o 19:45. Prawie nic nie widzieliśmy przez okna z powodu gęstej mgły. Mogliśmy jedynie dostrzec trzy wysokie kominy wśród chmur. Uczestnicy nagle zaczęli się trząść ze strachu. Myśleli, że to może pułapka i wprawdzie nikt głośno nie wypowiedział swoich obaw, nikt też nie miał dość odwagi, aby wysiąść z autobusu. Pomnik był w środku, 50 metrów od żelaznych wrót. Węgierska Telewizja i Gábor Debre kręcili film, podczas gdy Węgrzy próbowali przekonać Romów, aby wyszli. Wreszcie aktor Kálmán Hollai i Mara Oláh ruszyli, ramię w ramię³⁹.

Oprócz powyższego tekstu, również na samym obrazie możemy znaleźć napisy, jak gdyby artystka nie ufala publiczności i chwytала się wszelkich sposobów, aby wyjaśnić bliżej treść obrazu. Jednakże znajomość sztuki Omary pozwala stwierdzić, że

³⁹ Obraz był prezentowany na wystawie „Ukryty Holocaust” w budapeszteńskiej Kunsthalle.

od 1992 r. wszystkie jej obrazy zaopatrzone są w inskrypcje. Zdecydowała się na to, gdy obraz, przygotowany przez nią na wystawę w Szeged, przedstawiający kobietę na czworakach w trawie, zatytułowany został *Odпочywiająca Mara*, podczas gdy w rzeczywistości przedstawiał Marę, szukającą w trawie jej szklanego oka (zdarzenie autentyczne). Na tej samej wystawie podwójny portret Omary i jej siostry został wystawiony jako *Lesbijki*. Mara musiała zapytać kuratora wystawy, co to słowo znaczy. Wściekła z powodu nieporozumienia, namalowała później obraz z „lesbjkami”⁴⁰.

Według mnie taka mieszanka tekstu obrazowego i słownego, występująca w sztuce Omary, przywodzi na myśl hieroglify. Jak dawno temu pisał Ralph Cudworth, „egipskie hieroglify stanowiły znaki odnoszące się nie do dźwięków i słów, lecz bezpośrednio reprezentujące przedmioty i koncepcje umysłu”⁴¹. Obrazy Omary, wraz ze znajdującymi się na nich inskrypcjami, które razem z obrazem stanowią hieroglif, przekazują znaczenie bezpośrednio, bez pośrednictwa języka. Oznacza to, że sztuka Omary przekształca estetyczne doświadczenie w komunikat edukacyjny poza tradycyjnymi strukturami tekstu.

Wydaje się być rzeczą nieistotną, że słowo „Auschwitz” zapisane jest na obrazie niepoprawnie, co z jednej strony sugeruje, że widownia powinna się domyślić treści obrazu z elementów rzeczywistości obozowej, które zostały na nim przedstawione, z drugiej zaś, że bez względu na to, jakimi etykietami obraz zostałby opatrzony, zawarta w nim wizja przemocy pozostałaby ważna, nawet, gdyby Auschwitz został zburzony 50 lat temu.

Biorąc pod uwagę uniwersalną symbolikę Holokaustu, można zaliczyć omawiany obraz do „sztuki holokaustowej głównego nurtu”. Jednakże dzięki opisanej powyżej wartości ikonicznej, obraz ten znajduje się poza estetyką, rzucając wyzwanie dychotomii tego, co symboliczne i tego, co metafizyczne. Tym samym obraz stanowi przekaz moralny, a jednocześnie pozwala widzom wybrać, czy chcą utożsamić się z tymi, którzy zostali w autobusie lub tymi, którzy z niego wyszli; z tymi, którzy wiedzieli, co znajduje się za bramą obozu lub z tymi, którzy boją się, że historia może się powtórzyć⁴².

Czym zatem jest przekaz moralny obrazu? Sądzę, że *Wizyta w Auschwitz* sugeruje, że dystans między przedstawionym wydarzeniem a podmiotem jest etycznie nie do zaakceptowania. Holokaust jest rzeczywistością historyczną, która może być doświadczana w teraźniejszości, a Auschwitz

⁴⁰ <http://equal.nfu.hu/download.php?docID=658> [dostęp: 15.06.2012 r.].

⁴¹ Cyt. za: J. Assmann, A. I. Baumgarten (red.), *Representations in Religion: Studies in Honour of Moshe Barasch*, Brill, Leiden 2001, s. 299.

⁴² Zob. J. C. Alexander, *op. cit.*; H. U. Gumbrecht, *Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif*, „New Literary History”, 2006, t. 37, nr 2.

stanowi ostateczny punkt odniesienia dla wszystkich strategii, które dotyczą doświadczenia Holocaustu. Według Omari przemoc nigdy nie zmienia swojego oblicza: wygląda ona tak samo, jak 50 lat temu i wszyscy musimy stawić jej zbiorowo czoła.

W niniejszym artykule chciałam przedstawić sztukę nie jako czystą reprezentację lub naśladownictwo natury, lecz – w terminologii Nietzschego – jako „metafizyczny suplement natury”⁴³. Sztuka jest podmiotem historycznym i gdy badamy pamięć zbiorowości, należy przykładać do niej tę samą wagę co do treści dyskursywnych. Pamięć jest bowiem komunikowana za pomocą doświadczeń artystycznych i kieruje widza do wewnątrz, „w celu doświadczenia głębszego poziomu moralnego i emocjonalnego”⁴⁴.

Chciałabym zakończyć ten tekst myślą Omari, która w swojej autobiografii, w rozdziale zatytułowanym *Co sądzę o świecie?*, ustosunkowała się do pamięci Holocaustu w sposób bardziej ogólny:

Jeśli ta, spisana przeze mnie autobiografia, zostanie opublikowana, to chciałabym, abyście wiedzieli, że stało się tak dlatego, że mam już dosyć tego brudu, który mnie otacza. Mam dosyć świata, który przez pewnych ludzi stał się kupą śmieci. Oni nie zasługują nawet na miano ludzi, lecz zdegenerowanych potworów. (...) Czy nie widzicie jaki cud został dla was stworzony? A wy odwdzięczyliście się (...) wymyślając różne głupie metody by zniszczyć życiodajną naturę! Nie jesteście usatysfakcjonowani bombą atomową (...) lub czynami Hitlera, nie wystarczy wam Czarnobyl, Jugosławia, Irak, Wietnam, Izrael i Afganistan (ta lista mogłaby być dłuższa)? Więc nie zatrzymujcie się! Zniszczcie siebie! Czy nie zdajecie sobie sprawy, że Dziesięć Przykazań to klucz do wszystkiego? Czy nie widzicie, że jeśli wszystkie wasze wysiłki byłyby skierowane na realizację Dziesięciu Przykazań, wówczas nie byłibyście zdolni do popełnienia tych prowadzących do samozniszczenia zbrodni? Dlaczego ja to widzę? Ja, niewykształcona, prymitywna Cyganka? I dlaczego reszta ludzkości nie widzi, jakich głupców z siebie robią? Jestem zła, że jestem bezsilna i nie mogę sprawić, że to wszystko zrozumiecie⁴⁵.

Thum. Sławomir Kaprański

⁴³ Por. J. C. Alexander, *op. cit.*, s. 1.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 10.

⁴⁵ M. Oláh, *op. cit.*, s. 77.

LITERATURA:

- ALEXANDER J. C., *Iconic experience in art and life: Surface/Depth beginning with Giacometti's standing woman*, „Theory, Culture and Society”, 2008, t. 25, nr 1.
- ASSMANN J., *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2004.
- ASSMANN J., *Religion and Cultural Memory: Ten Studies*, Stanford University Press, Stanford 2006.
- ASSMANN J., BAUMGARTEN A. I. (red.), *Representations in Religion: Studies in Honour of Moshe Barasch*, Brill, Leiden 2001.
- BEJAMIN W., *On the Concept of History* [w:] H. ELAND, M. W. JENNINGS (red.), *Selected Writings*, t. 4, Harvard University Press, Cambridge 2006.
- DAVIS W., *Visuality and Pictoriality*, „RES: Anthropology and Aesthetics”, 2004, t. 46, nr 3.
- FOUCAULT M., *Society Must Be Defended* [w:] M. FOUCAULT, *Lectures at the Collège de France (1975–1976)*, Penguin, London 2003.
- GEERTZ C., *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York 1983.
- GUMBRECHT H. U., *Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif*, „New Literary History” 2006, t. 37, nr 2.
- HALBWACHS M., *On Collective Memory*, The University Chicago Press, Chicago 1992.
- HALL S., *Cultural Identity and Diaspora* [w:] P. WILLIAMS, L. CHRISMAN (red.), *Colonial Discourse & Postcolonial Theory: A Reader*, Harvester Wheatsheaf, New York, Toronto 1993.
- JUNGHAUS T., *Roma – The „Unpredictable” European Outcast*, 2011 (artykul niepublikowany).
- KOVÁCS É., *The mémoire croisée of the Shoah*, 2006, <http://www.eurozine.com/articles/2006-05-22-kovacs-en.html>.
- LACAN J., *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Norton, New York 1977.
- OLÁH M., *O. Mara festőművész*, Repró Stúdió Egyéni Cég, Szolnok 1997.
- RICOEUR P., *Memory, History, Forgetting*, The University Chicago Press, Chicago 2006.
- STEWART M., *Memory and Commemoration* [w:] B. GÁBOR (red.), *Porrajmos. Recollection of Survivors*, Roma Sajtóközpont, Budapest 2000.
- SZUHAY P., *A Holokausztól a Pharrajimosig*, „Élet és Irodalom”, 2005, t. 49, nr 46.
- TREHAN N., KÓCZÉ A., *Racism, (Neo)colonialism and Social Justice: The Struggle for the Soul of the Romani Movement in Post-Socialist Europe* [w:] G. HUG-

- GAN, I. LAW (red.), *Racism, Postcolonialism, Europe*, Liverpool University Press, Liverpool 2009.
- VAN ALPHEN E., *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*, The University Chicago Press, Chicago 2005.
- VAN BAAR H., *From „Time-Banditry” to the Challenges of Established Historiographies. Romani Contributions to Old and New Images of the Holocaust* [w:] M. STEWART, M. RÓVID (red.), *Multi-disciplinary Approaches to Romani Studies*, CEU Press, Budapest 2010.
- VERDERY K., *What Was Socialism and What Comes Next?*, Princeton University Press, Princeton 1996.

Anna Lujza Szász

**SERIPE, BISTARIPE THAJ DOMBIPE: E RROMENQËRO SURO
AND-O UNGRÏKO THEM**

O artiklo pinzarel e drabavnen e Oláh Maraçëre kreaciaça. Akaja zuvli, Romungricka katar-o dad aj Kaštali katar-i daj, si buted ër pinzardi sar „Omara” – akanitko piktòra katar-o Ungriko Them. Laqëro dombipe sàs interpretuime sàr estetiko transformàcia aj reprezentàcia e Rromenqëre seripnasqëri, sàr dukhavdile and-o II. Sasundalesqëro Maripe. I avtòra arakhel so e Omaraçëre piktùre si te oven interpretuime na sadaj katar-e estetikaçëre kategòrie, tok vi sàr jekh moràlo mothovipe, savo anel palpale angl-i jakh o seripe aj i akanitko diskriminàcia kerdini mamuj-o Rroma. Akaja ròla e dombipnasqëri si but vasni, odolesqe so e Rromenqëro seripe katar-o Samudaripe, zi akana na areslàs te nakhel k-i zorali fòrma e „kulturalone seripnasqëri” thaj odolesθàr na zamavel bas e Rromenqëro zanipe aj somzanipe anda lenqëro kheta-nipe.

Anna Lujza Szász

**MEMORY, OBLIVION AND ART: A CASE STUDY OF ROMA
IN HUNGARY**

The article presents the art of Mara Oláh, known as Omara, a contemporary Romani painter from Hungary. Omara's art has been interpreted as an aesthetic transformation and representation of the memory of the Roma suffering during World War II. The Author assumes that Omara's paintings should be interpreted not only in the aesthetic categories but also as a moral message that facilitates the return of memory and the reaction to the contemporary instances of discrimination against the Roma. This role of art is of particular importance because the Romani remembrance of the Holocaust has not been yet transformed into the solid forms of "cultural memory" and therefore insufficiently contributes to the development of knowledge and historical consciousness of the Roma community.