

Wojciech Szymborski (Wrocław, Polska)

OD CYGANERII DO SZTUKI POST-ROMSKIEJ I Z POWROTEM. MAPOWANIE CZARNEJ GÓRY

*– Śnił mi się ciągle śnieg i brzozowe lasy.
Gdzie prawie nie ma pór roku, ani spostrzec jak upływa czas.
To jest, zobaczy Pan, czarodziejska góra¹.*

1. LA BOHÈME

Zdumiewające: chociaż przynajmniej od czasów pierwszych romantycznych wystąpień w dziewiętnastowiecznym Paryżu sztukę nową, progresywną i aktualną – „sztukę naszego czasu i naszej generacji” – zaczęto utożsamiać z cyganerią i wiązać z istnieniem artystów-cyganów, artyści-Cyganie przez kolejnych blisko dwieście lat prawie w ogóle nie byli tu punktem odniesienia. Tak, jakby ich zupełnie na świecie nie było. Zdumiewające: są Cyganie w jądrze sztuki nowoczesnej i europejskiego modernizmu, a jednocześnie ich tam nie ma.

Oto świadectwo tego, jak paryska cyganeria postrzegała samą siebie w chwili narodzin – lat trzydziestych XIX stulecia. Tak pisał, sam żyjący życiem bohemy, Teofil Gautier:

Gérarad [de Nerval] miał za zadanie ściągnąć młodych ludzi na ów wieczór², który zapowiadał się tak burzliwie i zawczasu budził tyle niechęci. Czy to nie naturalne przeciwstawiać młodość zgrzybiałości, grzywy – łysym czaszkom, entuzjazm – rutynie, przyszłość – przeszłości? W kieszeniach, bardziej

¹ Czesław Miłosz, *Czarodziejska góra* [w:] *idem, Wiersze*, tom II, Kraków – Wrocław 1985, s. 280.

² Gautierowi chodzi o legendarny dla romantyków francuskich i literatury francuskiej w ogóle wieczór prapremiery *Hernaniego* Victora Hugo, która odbyła się 25.02.1830 r.

wypchanych książkami, tomikami, broszurami, notesami (bo pisał chodząc) niż kieszenie Colline'a z *Cyganerii*, miał paczkę kwadracików z czerwonego papieru z tajemniczą pieczętą w rogu...³

Wymienione we wspomnieniu Gautiera konstytutywne dla cyganerii cechy, takie jak: kult młodości i postępu w sztuce, ekscentryczność, brawura oraz pewna doza bezczelności, które składają się zarówno na twórczość jak i życie członków artystycznej cyganerii, w końcu samoświadomość swojej odmienności, nienormatywności i transgresyjności, nie tłumaczą wszakże etymologii samego pojęcia „bohema”. Pojęcia, którym zwykliśmy przecież określać ten właśnie typ – zbyt (?) – intensywnie przeżywanego życia artystycznego i uczuciowego, który zdominował kulturę zachodnią na przeszło sto lat, utożsamiony z formacją awangardy, a i dziś istniejący, jako zespół wyobrażeń dotyczących środowisk artystycznych, w głowach dużej części społeczeństwa, podtrzymywany skutecznie przez media⁴. Co istotne, jak przypomina Pierre Bourdieu,

Będąc fenomenem dwuznacznym, bohema wzbudza uczucia ambiwalentne nawet u swych najzagorzalszych obrońców. Przede wszystkim dlatego, że wymyka się wszelkim klasyfikacjom: bliska „ludowi”, z którym dzieli nędzę, odróżnia się jednak od niego dzięki sztuce życia, która określa ją społecznie i która sytuuje bohemę, pomimo wyrażanego ostentacyjnie sprzeciwu wobec mieszczańskich konwencji i konwenansów, bliżej arystokracji [...]⁵.

W kwestii słownika zaś, polskie pojęcie „cyganeria” jest literalnym tłumaczeniem pochodzącego z języka francuskiego słowa „bohema”. Francuskie „*la bohème*” etymologicznie wywodzić zaś należy od łacińskiego „*bohemus*”, czyli ‘mieszkaniec Czech’⁶. Terminem „*Bohémien*” określano wszak

³ Teofil Gautier, *Pierwsze spotkanie* [w:] *idem, Pisarze i artyści romantyczni. Szkice – wspomnienia – groteski*, Warszawa 1975, s. 32.

⁴ Wystarczy pomyśleć o kasowych filmach o życiu artystów (tzw. *biographical films, biopics*), które niemal zawsze wykorzystują motyw nienormatywnego i bardzo intensywnego życia na marginesie, programowego odcinania się od mieszczańskich konwenansów i geniuszu graniczącego z szaleństwem. Takie motywy, wprost wywodzące się z dziewiętnastowiecznego dyskursu cyganerii, znaleźć można, na przykład, w: biopicu na temat malarza Jean-Michela Basquiata, *Basquiat* (1996), w filmowej opowieści o życiu poety Rafała Wojaczka pt. *Wojacek* (1999), w poświęconym życiu malarza Jacksona Pollocka filmie *Pollock* (2000) i opowiadającym historię życia meksykańskiej malarki Fridy Kahlo filmie *Frida* (2002).

⁵ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2007, s. 91.

⁶ Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, War-

w XIX w. zamieszkałych we Francji Romów, o których sądzono, że w późnym średniowieczu przywędrowali nad Sekwanę, Loarę i Rodan właśnie z Królestwa Czech. To ponoć właśnie wśród nich – w ubogich i tanich zarazem dzielnicach o nienajlepszej renomie – zaczęli mieszkać młodzi artyści, zbuntowani przeciw burżuazyjnym konwenansom rządzącym sztuką i życiem monarchii lipcowej. W ten sposób przypisywane ówczesnie romskiej populacji niekonwencjonalne życie na marginesie wyznaczonym przez społeczny konwenans zostało połączone z programowym outsiderstwem artystów, którzy stali się właśnie, w oczach tak zwanej szanowanej opinii publicznej, cyganami. Jak podsumowuje Bourdieu:

Wraz z tworzeniem się bardzo licznej grupy młodych ludzi, pragnących żyć ze sztuki i odseparowanych od wszelkich innych grup społecznych przez swoją sztukę życia, którą właśnie wynajdują, w łonie społeczeństwa pojawia się prawdziwe mikrosoczeństwo. [...] Styl życia znamieny dla bohemy, który niewątpliwie przyczynił się w znacznym stopniu do wypracowania artystycznego sposobu życia, z jego fantazją, kalamburami, błagą, piosenkami, bibami, miłością we wszelkich postaciach, powstał zarówno jako przeciwieństwo uporządkowanej egzystencji oficjalnych malarzy i rzeźbiarzy, jak i jako wyzwanie wobec rutyny życia mieszczańskiego⁷.

Bardzo szybko, natychmiastowo wręcz, co istotne, tak rozumianą cyganerię pozbawiono komponentu etnicznego, a jedyny związek z kulturą i życiem dziewiętnastowiecznych społeczności romskich przetrwał właśnie w warstwie brzmieniowej słowa bohema i cyganeria. W takich, unieśmiertelniających formację kulturową francuskiej cyganerii lat trzydziestych XIX w. dziełach, jak zbiór opowiadań autorstwa Henri Murgera *Sceny z życia cyganerii* (1851) i będące ich luźną adaptacją libretto słynnej opery *Cyganeria* Giacomo Pucciniego, wystawionej po raz pierwszy w 1896 r., nie znajdziemy przecież Cyganów, od których wzięła nazwę bohema, a co najwyżej, cyganów z Dzielnicy Łacińskiej: poetę Rodolfo, malarza Marcello, Musettę – śpiewaczkę i Schaunarda – muzyka. Tam „prawdziwych” Cyganów już nie ma. „Prawdziwi” Cyganie stali się tym samym Innym nowoczesnej kultury europejskiej, a nawet – jej antytezą.

szawa 1971, s. 109. Por. Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1989, s. 69.

⁷ Bourdieu, *op. cit.*, s. 89–90.

2. SZTUKA ROMSKA?

Wykreślenie Cyganów (Romów) z programu cyganerii jako formacji kulturowej, charakterystycznej zarówno dla wczesnej europejskiej nowoczesności z pierwszej połowy XIX w., jak i dla modernizmu przełomu wieków XIX i XX oraz awangardowych (znów, głównie paryskich) środowisk pierwszej połowy XX w., nałożyło się w czasie na wzrost zainteresowania Europejczyków rodzimą i pozaeuropejską sztuką prymitywną i pierwotną. Ta zaś, niezależnie od tego czy jej przykłady pochodziły z Afryki, czy też wytwarzane były przez prosty lud po wsiach całej Europy, rozumiana była w sposób ahistoryczny. To znaczy przeciwnie do tego, jak, przynajmniej od czasów Giorgia Vasariego, rozumiano sztukę profesjonalną, w tym tę aktualną, za którą odpowiedzialna była przecież mityczna już teraz wręcz cyganeria. O ile profesjonalna sztuka europejska podlegała prawidłowościom historycznego rozwoju i zmianom, następującym w jej łonie w wyniku ścierających się poglądów i idei estetycznych, o tyle pierwotną sztukę pozaeuropejską oraz europejską sztukę ludową traktowano jako trwały relikwiarz przeszłości, rodzaj żywej skamieliny; jeżeli nawet podlegający zmianom, to bardzo powolnym i niepożądanym, gdyż oddalającym go od pierwotnego i prastarego źródła, i powodowanym czynnikami zewnętrznymi (np. spotkaniem kultur, dotarciem miejskich wzorców na wieś), nie zaś autorefleksyjnym, immanentnym mu dążeniem do oryginalności i nowości. O ile profesjonalna sztuka europejska stała się przedmiotem zainteresowania historii i krytyki sztuki, o tyle sztuka „prymitywna” i ludowa znalazły akolitów wśród ludoznawców: antropologów i etnografów.

Sądzę, że doskonale ten problem opisała Monika Weychert-Waluszko, kuratorka wystaw sztuki romskiej i ludowej⁸. Ta, zastanawiając się nad możliwościami sztuki romskiej dzisiaj – tj. współczesnej sztuki romskiej – pisała tak:

Można [...] z pełną odpowiedzialnością stwierdzić, że romska sztuka do 2004 roku była prawie wyłącznie przedmiotem badań nauk społecznych. Lub funkcjonowała na pograniczu tych badań i historii sztuki. Romowie lokowani byli jako artyści naiwni, artyści amatorzy, artyści prymitywiści. Ich twórczość najczęściej wiązano z kulturą ludową. I tutaj moim zadaniem doszło do

⁸ Monika Weychert-Waluszko jest kuratorką poświęconej fenomenowi wsi Lucim wystawy *Lucim żyje*, która odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu w dniach 03.04.2009–31.05.2009 oraz wystawy sztuki romskiej *Domy srebrne jak namioty*, która odbyła się w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie w dniach 15.10.2013–15.12.2013 i Muzeum Współczesnym Wrocław we Wrocławiu w dniach 14.02.2014–25.05.2014.

dwóch tragicznych pomyłek. Po pierwsze, sztuka Romów analizowana była wyłącznie przez etnografów. Ta perspektywa bardzo zawężała temat. [...] Drugą pomyłką było utożsamienie sztuki romskiej ze sztuką ludową. Cechami bowiem estetyki ludowej są między innymi: tradycjonalizm, izolacjonizm, religijność⁹.

Nieprawdopodobnie wręcz długa historia wykluczenia sztuki tworzonej przez Romów z obrębu zainteresowań profesjonalnej (akademickiej) historii sztuki, którą Weychert-Waluszko wzięła za „tragiczną pomyłkę”, była raczej – jeśli wziąć pod uwagę poczynione przeze mnie rozpoznanie dotyczące sztuk historycznych i ahistorycznych – konsekwencją specjalizacji nauk humanistycznych i społecznych, które wypracowały swoiste dla przedmiotu swego zainteresowania metody. To oraz fakt, że istotnie, bardzo długo nie było profesjonalnych, to znaczy wykształconych na akademiach sztuk pięknych, artystów i artystek romskich, doprowadził do opisanej przez cytowaną powyżej kuratorkę sytuacji. Aby dopełnić obraz takiego stanu rzeczy, należy pamiętać jeszcze o tradycyjnym i w gruncie rzeczy konserwatywnym, ale wciąż jeszcze mającym się dobrze w edukacji artystycznej w Polsce i na świecie przekonaniu o podziale i – co za tym automatycznie niejako idzie – hierarchii sztuk. I tak, wedle owego przesądu, malarstwo, rzeźba, rysunek i grafika są sztukami czystymi, branymi pod uwagę i zajmującymi historię i krytykę sztuki, podczas gdy zdobienie sprzętów, malowanie wozów, wyroby rzemiosła (artystycznego), metaloplastyka i haft (czyli tradycyjne, „romskie” sztuki, poza oczywiście muzyką i tańcem) uznawane są za sztuki użytkowe, niskie i, co za tym idzie, lokujące się na marginesie widzialności.

Powracając jednak do rozpoznań kuratorki, trzeba zapytać, skąd wzięła się w jej eseju owa cezura roku 2004? Otóż, jak tłumaczy Weychert-Waluszko, dominujący w badaniach i opisach sztuki romskiej dyskurs etnograficzny

przełamała wystawa z 2004 roku, w najważniejszym miejscu wystawienniczym na Węgrzech: Múcsarnok/Kunsthalle Budapest. Była to wystawa *Hidden Holocaust (Ukryty Holokaust)*. Wzięło w niej udział jedenastu romskich artystów. Najbardziej znaczącym przełomem było wyjście z paradygmatu sztuki ludowej czy amatorskiej. Od tego momentu Romowie zaczęli funkcjonować w kontekście sztuki współczesnej¹⁰.

⁹ Monika Weychert-Waluszko, *Romska wystawa to pułapka* [w:] Katarzyna Roj, Joanna Synowiec (red.), *Tajsa*, Tarnów 2014, s. 73–74.

¹⁰ *Ibidem*, s. 74–75.

Budapesztańska wystawa, chociaż istotnie przełomowa, była jedynie preludium do, jak pisze dalej Weychert-Waluszko, kanonizacji określenia „romska sztuka współczesna”¹¹, co dokonało się według kuratorki w 2007 r. Wtedy to właśnie, w ramach 52. Biennale Sztuki w Wenecji, pośród wielu innych narodowych pawilonów, otwarty został Pawilon Romski kuratorowany przez romską kuratorkę, Timeę Junghaus¹².

Istotnie, wystawa romskiej sztuki współczesnej w ramach Biennale Sztuki w Wenecji była najważniejszym – i pozostaje takim do dziś – instytucjonalnym wydarzeniem z zakresu globalnego świata sztuki. Wystawa ta nie tylko pozwoliła zaistnieć artystom i artystkom romskim w szerokiej świadomości odbiorców sztuki współczesnej, lecz także, będąc pierwszym tej rangi wydarzeniem wystawienniczym, sproblematyzowała zasady obowiązujące w globalnym świecie sztuki i, co niemniej ważne, sposoby pokazywania romskiej sztuki współczesnej zarazem. Innymi słowy, zakwestionowała, mówiąc słowami cytowanego już tutaj Bourdieu, „reguły sztuki”. Jak bowiem powszechnie wiadomo, weneckie biennale jest od swoich początków – które sięgają 1895 r. i są jak będąca niemalże jego równolatkiem letnia olimpiada zainaugurowana w roku 1896 – imprezą, w której narody (ustrukturyzowane w państwa)¹³ współzawodniczą ze sobą w dziedzinie sztuk plastycznych.

Zorganizowanie przez Junghaus romskiego pawilonu wraz z romską reprezentacją „narodową” wymykało się, co oczywiste, ramom tak zaprojektowanej jeszcze w XIX w. – stuleciu narodów – imprezy. Chociaż wielu z artystów, których prace prezentowano w pawilonie romskim, pochodziło z Węgier, byli tam przecież także artyści i artystki, pracujący i mieszkający m.in. w Wielkiej Brytanii, Serbii, Bośni i Hercegowinie, Rumunii. Gest kuratorski, który rozbroił narodowe narracje obecne w Wenecji od końca XIX w., wprowadzał w zamian perspektywę szerszą i bardziej współczesną,

¹¹ *Ibidem*, s. 76.

¹² W wystawie zatytułowanej *Paradise Lost* (‘Raj utracony’) wzięli udział następujący artyści i artystki: Daniel Baker, Tibor Balogh, Mihaela Cimpeanu, Gabi Jiménez, András Kállai, Damian Le Bas, Delaine Le Bas, Kiba Lumberg, Omara, Marian Petre, Nihad Nino Pušija, Jenô André Raatzsch, Dusan Ristic, István Szentandrassy, Norbert Szirmai i János Révész.

¹³ To bardzo istotne dla biennale jako imprezy. Nie było bowiem pawilonu żydowskiego przed powstaniem niepodległego Izraela; pawilon izraelski wzniesiono w latach pięćdziesiątych XX w. Zob. Marco Mulazzani, *Guide to the Pavilions of the Venice Biennale since 1887*, Milano 2014, s. 94–96. Także Polska po raz pierwszy w biennale wzięła udział po odzyskaniu niepodległości (pawilon Polonia pochodzi z lat trzydziestych XX w.), chociaż oczywiście Polacy (jako nieposiadający własnego państwa obywatele innych państw) brali udział w imprezie niemalże od jej początku. Więcej na ten temat zob. Joanna Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999.



Nowy Sącz, sektor cygański, w skansenie, instalacja artystyczna Małgorzaty Mirgi w ramach wystawy *Pany chłopy, chłopy pany* (fot. A. Bartosz, 2016)

można powiedzieć – wygodną, z perspektywy uczestnika globalnego świata sztuki pierwszych dekad XXI w. Korzystając bowiem z idiomu etniczności (romskości), a nie narodowości (synonimicznej w Wenecji z przynależnością państwową), pawilon ustanawiał ponadnarodową i transnarodową przestrzeń – rozpoznaną przez, między innymi, Stevena Vertoveca¹⁴ – spotkania ponad granicami państw narodowych.

Transnarodowość pawilonu romskiego ujawniła jednocześnie transnarodowość współczesnej sztuki romskiej, której nie sposób zamknąć ani w etnograficznych i etnologicznych koncepcjach ludowości, u podstaw których leży przecież wyobrażony lud (*ethnos*), ani w pisanych na potrzeby rynku sztuki bardziej niż praktyki artystycznej „narodowych” narracjach o „polskiej sztuce współczesnej”, „niemieckiej sztuce współczesnej” itd. Okazywała się tym samym współczesna sztuka romska leżeć w samym centrum dzisiejszego globalnego świata sztuki z takimi – transnarodowymi – centrami produkcji artystycznej jak Berlin, Londyn czy Nowy Jork. Rację miał Gottfried Wagner, który w katalogu weneckiej wystawy pisał o wykorzystanych przez pawilon romski postkolonialnych koncepcjach: trzeciej przestrzeni Homiego Bhabhy i dekolonizacji wewnątrz-europejskiego orientalizmu Edwarda Saïda¹⁵.

¹⁴ Zob. Steven Vertovec, *Transnarodowość*, Kraków 2012.

¹⁵ Gottfried Wagner, *The Roma Pavilion in Venice – A Bold Beginning: Ambivalence*,

Romski pawilon w Wenecji dał jednocześnie impuls, rzucając wyzwanie przyszłym wystawom współczesnej sztuki romskiej. Z idiomem transnarodowym, który się w nim z całą mocą uwidocznił, pracować można bowiem przynajmniej na dwa sposoby. Po pierwsze, pozostając w ramach paradygmatu transnarodowej etniczności, a podchodząc do niej w sposób afirmatywny, utwierdzać ją jako swoisty – romski – język artystyczny. Ten sposób, co oczywiste, wpisywałby się w konsekwencji w projekt silnej etnicznej tożsamości, którą, chociaż ta jest niezwykle różnorodna i zależna od kontekstu geograficznego, można jednak – na przykład za pomocą wystawienniczych inkluzji i ekskluzji (tematów, form, artystów) – zdefiniować i dookreślić. Po drugie, można – zdając sobie sprawę z paradoksalności tej decyzji – opuścić pozycje dopiero co, przed zaledwie dziesięcioma laty, wyznaczone przez pierwszą, dużą wystawę współczesnej sztuki romskiej. Innymi słowy, można przecież zrezygnować z charakteryzującej się silną tożsamością etniczną sztuki romskiej, przechodząc tym samym na pozycje praktykowania współczesnej sztuki post-romskiej. Sztuka tworzona w takim paradygmacie zachowywałaby swój romski rodowód, jednocześnie go znosząc. Wymykając się prawu wyłączonego środka: byłaby sztuką romską, jednocześnie nią nie będąc. Korzystałaby z transnarodowych cech romskości, rezygnując jednak z niebezpieczeństw, płynących ze zbyt wąskiego rozumienia etniczności. Stałaby tym samym na pozycjach słabej i rozmytej tożsamości, unikającej dookreśleń i wypowiedzeń. Gdyby porównać oba teoretyzowane tutaj modele do innych ważnych dla dyskursu mniejszości i emancypacji w XX w. paradygmatów, można byłoby powiedzieć, że sztuka post-romska byłaby tym dla sztuki romskiej, czym post-feminizm dla feminizmu i tym, czym teoria *queer* dla studiów gejowskich¹⁶.

Chociaż znosi się tym samym ledwo co ustanowioną w weneckim pawilonie romskość, pozostawia się najistotniejsze i największe jej zdobycze, rozpoznane podczas wystawy w 2007 r.: nieskrępowany i nieograniczony, transnarodowy charakter, który wymyka się wszelkim tradycyjnym kategoriom. Tak jak – tu powracamy do rozpoznania Bourdieu, zataczając koło – cyganeria, która, przypomnijmy, „wymykała się wszelkim klasyfikacjom”. Tu także dochodzimy do drugiego tematu niniejszej próby, zmierzenia się z tematem współczesnej sztuki romskiej – tytułowej Czarnej Góry.

Sophistication, and Politics [w:] Timea Junghaus, Katalin Székely (red.), *Paradise Lost*, Munich 2007, s. 36.

¹⁶ Zauważmy, że o ile klasyczny feminizm drugiej fali i studia gejowskie osadzone były i są w afirmowaniu różnicy i silnej, kobiecej i homoseksualnej, podmiotowości, o tyle post-feminizm i *queer* znoszą silną i dookreśloną tożsamość, usiłując zamazać jednoznaczność pojęć i kategorii, którymi posługujemy się mimowolnie, opisując czyjąś tożsamość.

3. CZARNA GÓRA, CZYLI KALI BERGA: GÓRA KALI I GÓRA KALEGO

Rozważania na temat dwóch formuł współczesnej sztuki – romskiej i, jak ją nazwałem, post-romskiej – nie mają dla mnie li tylko charakteru teoretycznego i zapewne byłyby całkiem inne, gdybym nie miał okazji uczestniczyć w plenerze artystycznym, który odbył się w lecie tego roku w spiskiej Czarnej Górze leżącej u podnóża Tatr, na samej granicy Podhala¹⁷. Gdybym nie zobaczył, na czym w praktyce polega współczesna sztuka, tworzona przez artystów-Romów i artystki-Romki oraz ich nieromskich przyjaciół, z pewnością inaczej widziałbym ten problem.

Plenery w Czarnej Górze odbywają się cyklicznie, co roku, a ich pomysłodawczynią jest romsko-polska artystka mieszkająca i pracująca w Czarnej Górze, Małgorzata Mirga-Tas. Ta profesjonalna – wykształcona w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki – rzeźbiarka, odpowiedzialna jest za organizację plenerów, które mają kształt międzynarodowej rezydencji artystycznej, wydarzenia, podczas którego spotykają się – głównie romscy, lecz nie tylko – artyści i artystki z wielu krajów Europy. Zasadniczą częścią plenerów w Czarnej Górze i ich podsumowaniem są wystawy poplenerowe.

Zastanawiając się nad formułą tegorocznej wystawy poplenerowej i będąc jej kuratorem, odbyłem długą i burzliwą miejscami rozmowę z wszystkimi biorącymi udział w plenerze i wystawie artystami i artystkami¹⁸. Pozornie debatowaliśmy o rzeczy małoistotnej, bo o jej tytule zaledwie. Rozmowa dotyczyła jednak czegoś znacznie bardziej ważnego – istoty sztuki, tworzonej dzisiaj przez romskich artystów i romskie artystki, jak również ich nieromskich przyjaciół, którzy zdecydowali się przyjąć zaproszenie Małgorzaty Mirgi-Tas i wziąć udział w plenerze. Pytając bowiem o tytuł, dyskutując kolejne propozycje i demokratycznie przegłosowując je, chciałem wraz z artystami i artystkami znaleźć pojęcie na tyle szerokie, by potrafili utożsamić się z nim wszyscy i na tyle jednocześnie doprecyzowane, by nie stało się „pojęciem-workiem”, do którego wrzucić można praktycznie

¹⁷ Chciałbym z tego miejsca wyrazić wdzięczność Gosi Mirdze, która zaprosiła mnie do Czarnej Góry jako kuratora i krytyka sztuki współczesnej, a także Jej wspaniałej Rodziny za gościnę i wyjątkowe, niezwykle ciepłe przyjęcie.

¹⁸ W plenerze udział wzięli: polska Romka mieszkająca w Hiszpanii, Bogumiła Delimata; słowacko-romski artysta mieszkający w Austrii, Robert Gabris; czesko-romska artystka Ladislava Gažiová; węgiersko-romski artysta András Kállai; romsko-brytyjczy artyści Damian i Delaine Le Bas; Małgorzata Mirga-Tas wraz z mężem, Marcinem Tasem; czesko-izraelsko-romska artystka Tamara Moyzes; słowacko-romska artystka Emilia Rigová; Węgrzy: Lajos Sarai i Rita Pollák i mieszkająca w Czechach Romka, Nicole Taubinger.

wszystko, tracąc tym samym jakąkolwiek specyfikę i indywidualny charakter czy rys. Innymi słowy, szukaliśmy raczej klucza niż wytrychu.

Nie tylko dla mnie było niespodzianką, że pojęciem, z którego uczyniliśmy tytuł wystawy i zarówno jej program była nazwa geograficzna miejsca, w którym się znajdowaliśmy, ze względu na swą – transnarodową – uniwersalność zapisana w tutejszym dialekcie języka *romani* – Kali Berga. Wybór takiej właśnie nazwy nie oznaczał, że jedyną wspólną cechą jaką można było nas wówczas opisać, było akcydentalne, bądź co bądź, znalezienie się akurat w tym a nie innym miejscu pod słońcem. Wybór tej nazwy podyktowany był raczej chęcią złożenia hołdu miejscu, w którym się znaleźliśmy, jak również dokonaniem niespodziewanego odkrycia jego potencjału – tak brzmieniowego i leksykalnego, jak i symbolicznego. Można powiedzieć, że wystrzegając się wówczas – było to kilkakrotnie podnoszone podczas długiej debaty; przy stole siedzieli bowiem także nie-Romowie – silnej, rromskiej dominanty, która kazałaby odczytywać przyszłą wystawę w konwencji współczesnej sztuki rromskiej, w samej geografii miejsca, w którym się znaleźliśmy, odszukaliśmy istotę wystawy. Istotę, która leży w idei transnarodowości i związana jest z tożsamościowym samookreśleniem się, pozbawionym jednak silnej, etnicznej dominanty na rzecz słabej, prekarnej wręcz, koncepcji podmiotowości¹⁹.

To bowiem miejsce, nie zaś etniczność, okazało się decydującym – wspólnym – komponentem tożsamościowym dla artystów i artystek. To prawda, że większość z nich jest Romami lub Romkami. Jednak tożsamość etniczna wielu z nich nie jest jednorodna czy jednoznaczna. Nakładają się na nią, współistniejąc z nią hybrydycznie, inne tożsamości: etniczne, narodowościowe, seksualne. Także pluralizm form i mediów, którymi posługują się ci artyści i artystki nie pozwala przypisać ich prac jednemu tylko idiomowi.

Właśnie Kali Berga okazała się pojęciem na tyle pojemnym, by zmieściły się w nim wszelkie hybrydyczne – rromskie i nierromskie – tożsamości, uczestniczących w plenerze artystów i artystek, a równocześnie słowem na tyle precyzyjnie – i po rromsku przecież – określonym, by zachować pewną, właściwą sobie, specyfikę. Kali Berga czyli Czarna Góra na granicy dwóch krain – Podhala i Spiszu, miejsce na wskroś liminalne, z którego widać położone znacznie wyżej – na Podhalu już – Bukowinę i Białkę Tatrzańską. Miejsce, które – to także istotna cecha jego topografii – pozostaje niżej w stosunku do wyżej wymienionych miejscowości, co widoczne jest nie tyl-

¹⁹ Mam na myśli koncepcję prekarnej, słabego życia i etyczność wyborów dokonywanych w jego ramach, opisane przez Judith Butler. Zob. Judith Butler, *Prekarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London – New York 2004 i *eadem, Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, Warszawa 2011.

ko w rzeczywistym ukształtowaniu terenu, lecz także w stosunkach pomiędzy społecznościami – góralską i romską. Kali Berga zawiera w sobie zatem perspektywę oglądu świata z dołu, z perspektywy żabiej, co odróżnia ją naturalnie od wyżej położonych miejscowości, których mieszkańcy na świat zdają się patrzeć z góry. Owo patrzenie z dołu wpisane jest zresztą w romski toponim. Czy Kali Bergi nie można bowiem rozumieć metaforycznie, jako nie tylko Góry Kali – indyjskiej bogini czasu, zmian i destrukcji oraz matki Romów²⁰, lecz również jako Góry Kalego? Byłaby w takim odczytaniu Kali Berga, Góra Kalego, górą najślawniejszej w polskiej literaturze i kulturze fikcyjnej, czarnoskórej postaci uosabiającej figurę Innego – prekarnym i podporządkowany dominującej kulturze pod-miot historii, subalterna²¹.

Kali Berga oznaczała dla nas, kiedy wymyślaliśmy tytuł wystawy poplenerowej, to wszystko i coś jeszcze. Kali Berga, Czarna Góra... nazwę przełożyć można przecież z łatwością także na język angielski; brzmiałaby wówczas: Black Mountain. To nic, że tylko przypadkowo pobrzmiwa w tym angielskim tłumaczeniu nazwa legendarnej szkoły artystycznej założonej w Północnej Karolinie w 1933 r., słynnego Black Mountain College. Szkoły, w której program nauczania zbliżony był do holistycznego sposobu kształcenia artystycznego jednostki w zamkniętym przez nazistów w tym samym, 1933 r., kiedy otwierano amerykańską Czarną Górę, niemieckim Bauhausie. Amerykańska Czarna Góra była miejscem, w którym, można powiedzieć, wykuwała się amerykańska sztuka nowoczesna i współczesna, a do jej nauczycieli i absolwentów należała cała plejada wybitnych artystów i artystek²². Różnorakie postawy twórcze, pluralizm języków wypowiedzi i form używanych przez artystów i artystki w Black Mountain łączyło tylko – i aż – miejsce, które – chociaż akcydentalne – stawało się dla nich istotną cechą wspólnej tożsamości²³; tak, jak w leżącej na granicy Spisza i Podhala Czarnej Górze, to miejsce wytwarzało wspólny tożsamościowy komponent.

Czarna Góra to miejsce istniejące realnie. Metaforyczna Kali Berga to miejsce z regionu podległego raczej geografii wyobrażonej. Kali Berga jest

²⁰ Boginię Kali jako matkę Romów opisuje Timea Junghaus. Zob. *eadem*, *Globalni nomadzi, wędrowni mieszkańcy i wiara współczesnego wyrzutka* [w:] *Tajsa...*, *op. cit.*, s. 97.

²¹ Kali, postać niewydukanego, pociesznego i czarnego dzikusa z powieści Henryka Sienkiewicza *W pustyni i w puszczy* (1911) jest, pragnę zwrócić uwagę, dla kultury polskiej tym, kim Piętaszek (*Friday*) z *Przypadków Robinsona Kruzo* (1719) Daniela Defoe dla kultury i literatury angielskiej, a przez jej hegemoniczny dziś charakter, kultury i literatury światowej w ogóle.

²² Absolwentami byli, między innymi: Carolyn Brown, Robert Rauschenberg, Dorothea Rockburne i Cy Twombly. W szkole uczyli: Joseph Albers, John Cage, Willem de Kooning, Robert Motherwell i, gościnnie, William Carlos Williams.

²³ Więcej na ten temat zob. Helen Molesworth, Ruth Erickson (eds.), *Leap Before You Look: Black Mountain College 1933-1957*, New Haven 2015.

jak Cyganeria – wyimaginowana przez Geletta Burgessa w 1896 r., roku premiery słynnej opery Pucciniego, kraina. Burgess, sam będąc artystą i krytykiem sztuki, a także członkiem kalifornijskiej bohemy, Bohemię wyobrażał sobie jako krainę leżącą nad Morzem Snów, pomiędzy Krajem Filistrów (Philistia) a Krajem Wolności Twórczej (Licentia). I chociaż z Czarnej Góry daleko do Morza Snów, z Kali Bergi widać je bardzo wyraźnie.

LITERATURA:

- GAUTIER T., *Pierwsze spotkanie*, przeł. J. GUZE [w:] T. GAUTIER, *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice – wspomnienia – groteski*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- BOURDIEU P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. ZAWADZKI, Universitas, Kraków 2007.
- KOPALIŃSKI W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
- BRÜCKNER A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989.
- WEYCHERT-WALUSZKO M., *Romska wystawa to pułapka* [w:] K. ROJ, J. SYNOWIEC (red.), *Tajsa*, BWA Biuro Wystaw Artystycznych w Tarnowie, Tarnów 2014.
- MULAZZANI M., *Guide to the Pavilions of the Venice Biennale since 1887*, przeł. R. SADLEIR, Electa architecture, Milano 2014.
- SOSNOWSKA J., *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999.
- VERTOVEC S., *Transnarodowość*, przeł. I. KOŁBON, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- WAGNER G., *The Roma Pavilion in Venice – A Bold Beginning: Ambivalence, Sophistication, and Politics* [w:] T. JUNGHAUS, K. SZÉKELY (red.), *Paradise Lost*, Prestel, Munich 2007.
- BUTLER J., *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London – New York 2004.
- BUTLER J., *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. CZARNACKA, Książka i Prasa, Warszawa 2011.
- JUNGHAUS T., *Globalni nomadzi, wędrowni mieszkańcy i wiara współczesnego wyrzutka*, przeł. A. ANDRZEJEWSKA [w:] K. ROJ, J. SYNOWIEC (red.), *Tajsa*, BWA Biuro Wystaw Artystycznych w Tarnowie, Tarnów 2014.
- MOLESWORTH H., ERICKSON R. (eds.), *Leap Before You Look: Black Mountain College 1933-1957*, Yale University Press, The Institute of Contemporary Art in Boston, New Haven 2015.

Wojciech Szymański

LA BOHÈME KARING O PALA-RROMANO DOMBIPEN THAJ O AVIPEN.
KARTOGRAFIA AND-I CZARNA GÓRA

O lil kamel te sinorel aj te sikavel o rromano avdivesutno dombipen. Dra jèkhto kotor dikhlili e bohemianismosqi historia, so si prinzardi sår kulturaqo kontèksto vaś-o dombikano modernismo e Evropaqo. Popularne dikhimata thaj bićaćikane patāmata pal-o rromano khetanipen dr-o XIX-to śeliberś sās importantne aj bazikane vaś-e bohemianēnqo śird, angla-modērne dombipen aj zivipen. Vi e phagripnasqo momènto maśkār bohemikane domba aj rromane domba si e diskusiaqo obièkto. Madikh so rromano khetanimata dr-o XIX-to śeliberś dine jekh bari mangipen kaj te resen tragaimata nin moderniste, nin avant-gārde, piri produkcia sās prinzardi sår dombipen nin biprofecionalo, nin naivo, nin fòlko thaj lel sās sàmo etnografēnqero aj etnologēnqero desār intereso historianēnqero aj kritikēnqero. Gasavi situacia ka karamavel zi k-e XXI-tone śeliberśesqo śird, kana ka putardöl jèkhto ekspozicia e rromane avdivesutne dombipnasqeri. Pal-o avtòro, i butedēr importantno rig dr-o rromano akanutno dombipen si transnacionalo karaktèro. Dra dũjto kotor kadale lilesqero, sikavdile duj strategie dr-o rromano akanutno dombipen: jèkhto si prinzardo sår but zorales nin transnacionalo, nin etnikano kotor, thaj dũjto si duślaro sår o pala-rromano éhand. O dũjto éhudinās piri zumavipen kaj te sinorel lenqi etniciteta, tok kidel i sàma p-o isimata nin hibrido, nin transversalo, nin vaxtesqere. I Czarna Góra (i Kali Plain), jekh polskikano gav kaj avrial grupe aj dombikane khera vaś-e domba, nin rromane, nin gazikane dikhlön sår kadava modèlo e pala-rromane strategiaqero.

Wojciech Szymański

LA BOHÈME TO POST-ROMA ART AND BACK.
MAPPING OF CZARNA GÓRA

The paper entitled *La Bohème to post-Roma art and back. Mapping of Czarna Góra* makes an attempt to define and display Roma contemporary art today. In its first part the history of bohemianism seen as a cultural background for European artistic modernism has been shown. Popular views and unjustified beliefs concerning 19th-century Roma communities were crucial and basic for the beginning of the bohemian, early-modern art and life. The moment of break off between bohemian artists and Roma art is also discussed. Although, the 19th-century Roma communities were a decisive impulse for the emergence of modernist avant-garde movements, their own artistic production was classified as a kind of unprofessional, naïve, folk art and as such attracted ethnographers' and ethnologists' interest rather than art historians' or critiques' fascination. This state of affairs was accurate until the early 21st century when the first exhibitions of Roma contemporary art came out. According to the author the most important feature of Roma contemporary art

is its transnational character. In the second part of the paper two strategies of practicing and introducing Roma contemporary art have been presented: the first one characterised by a very strong transnational but ethnic component and the second one described here as the post-Roma approach. The latter abandons an attempt to define its own ethnicity and, instead, focuses on hybrid, transversal, and precarious beings. Czarna Góra (Rom. Kali Berga, Eng. Black Mountain), a Polish-Roma vil- lage where plein-air workshops and artistic residencies for both Roma and not-Ro- ma artists take place is presented as this kind of post-Roma strategy.



Małgorzata Mirga-Tas, *Dziwipen* ('Życie')
(reprod. M. Tas, 2016)