

Thomas Acton (Ingatstone, Anglia)

OD UPADKU MURU BERLIŃSKIEGO DO PIERWSZEGO PAWILONU ROMSKIEGO NA WENECKIM BIENNALE – OD ŚWIATA ÁGNES DARÓCZI DO ŚWIATA DANIELA BAKERA

Skąd przychodzą „nowi romscy artyści”? I dlaczego teraz? Gdy po raz pierwszy spotkałem wielką angielską artystkę romską Delaine Le Bas w latach 90. XX w., mówiła mi, że czuje się winna, ponieważ nie zrobiła wystarczająco dużo dla swojego ludu. Zawsze odpowiadałem, że Romowie potrzebują prawdziwych artystów i profesjonalistów we wszystkich dziedzinach, a już wtedy działali Cyganie, których główną specjalizacją było pomaganie innym. Od 2006 „nowa romska sztuka” zajęła centralne miejsce w europejskiej polityce romskiej. Co ta sztuka może uczynić dla ludzi? I w jakim sensie, jeśli w ogóle, ta nowa sztuka mówi nam o współczesnym doświadczeniu Cyganów/Romów/Wędrowców? Twierdzą, że może ona to uczynić tylko wtedy, jeśli nie to będzie jej właściwym celem.

Wszystkie teksty, obrazy i muzyka związane z Romami¹, powstałe w XIX w. i większość tych powstałych w XX w., są autorstwa gadziów (nie-

¹ Kim są Romowie/Cyganie/Wędrowcy? I dlaczego ontologiczna i epistemologiczna niepewność, przenikająca tożsamości tych grup, prowadzi do takich dziwnych, trzyczęściowych etykiet, które mają stanowić kompromis między krytykowanymi pojedynczymi określeniami? Klasyczna synteza historyczna, przedstawiona przez Angusa Fräsera (*idem, Dzieje Cyganów*, Warszawa 2001), sugeruje, że mamy do czynienia z populacją pochodzenia indyjskiego, która począwszy od IX w. ruszyła w kierunku Europy, przynosząc ze sobą indyjski język. Zbiorowość ta uległa fragmentacji w wyniku prześladowań w XV–XVI w., w rezultacie czego stanowią ją obecnie grupy różnej wielkości, funkcjonujące w ramach kultur rozmaitych krajów europejskich. Tam, gdzie populacja romska była bardzo mała, została albo wchłonięta przez lokalną mniejszość zajmującą się „handlowym nomadyzmem”

-Romów), którzy przedstawiali romską sztukę jako sztukę ludową. Dopiero w XX w. pojawiają się romscy twórcy – pisarze i artyści – których reprezentacje romskiego życia były jednak często krytykowane przez gadziów jako niereprezentatywne”. Prace współczesnych romskich intelektualistów i artystów są często krytykowane w odniesieniu do czegoś o charakterze zbiorowym, tradycyjnym i powtarzalnym, nazywanego „folklorem” lub „sztuką naiwną”, jak gdyby wszystkim, co jest wytwarzane poza tradycją, musiało koniecznie brakować autentyczności.

Być może najważniejszą osobą, znajdującą się w zwrotnym punkcie, między folklorystyczną przeszłością a współczesną romską sztuką prezentowaną w 2008 r. w Pawilonie Romskim podczas weneckiego Biennale, jest dr Ágnes Daróczy z Budapesztu. Po studiach, pracując w węgierskim Ministerstwie Kultury, jako młoda Romka była zmuszona zajmować się raczej kulturą niż polityką i w związku z oficjalną rządową polityką asymilacji organizowała wystawy tak, jakby wszelka romska sztuka była z definicji „naiwna”. Dopiero po 1989 r. mogła ją nazywać po prostu „sztuką”². Lecz w przygotowywanych przez nią wystawach, nawet po upadku komunizmu, romska sztuka była po prostu sztuką, której przedmiotem byli Romowie

lub „Wędrowców”, albo też nie zdołała jej zastąpić. Niektóre grupy, takie jak angielscy Cyganie – *Romanichale*, zachowują zarówno tożsamość romską, jak i Wędrowców. Słowo „Cygany” (*Gypsy*) jest traktowane jako rezultat niewiedzy Europejczyków o pochodzeniu Romów i tolerowane lub akceptowane przez tych ostatnich. Synteza ta została podważona zarówno przez mówiące po romsku grupy, które nie określają się jako Romowie (takie jak niemieccy Sinty) i przez uczonych o orientacji radykalnie konstruktywistycznej, takich jak Wim Willems (*idem, In Search of the True Gypsy: From Enlightenment to Final Solution*, London 1997), według którego synteza ta stanowi ideologię, stworzoną na bazie pracy Heinricha Grellmanna (*idem, Historischer Versuch über die Zigeuner betreffend die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volks seit seiner Erscheinung in Europa, und dessen Ursprung*, wyd. 2, Göttingen 1787) w celu przedstawienia rozmaitych grup zmarginalizowanych jako jednej rasy, tak aby dało się je wpisać w ramy polityki nowego państwa. To podejście jest z kolei krytykowane zarówno przez konserwatywnych lingwistów, podkreślających zasadniczą rolę języka romskiego, jak i przez mniej radykalne formy rewizjonizmu historycznego, proponowane przez Iana Hancocka (*idem, On Romani Origins and Identity: Questions for Discussion* [w:] Adrian Marsh i Elin Strand (red.), *Gypsies and the Problem of Identities – Contextual, Constructed and Contested*, London 2006) oraz Adriana Marsha i Elin Strand (jw.), według których rdzeń użytkowników języka romskiego stanowili potomkowie wielokulturowej, dowodzonej przez Hindusów milicji, stworzonej w XI w. przez Ghaznawidów, którzy po dotarciu do Anatolii i na Bałkany wpisali się w stereotyp Cyganów, wytworzony w Bizancjum w związku z wcześniejszymi imigrantami z Indii, Domami. Złożoność, zmienność i zróżnicowanie perspektyw są przeto od samego początku immanentną częścią autodefinicji Romów/Cyganów/Wędrowców, i każde uproszczenie tej sytuacji prowadzi na manowce.

² Ágnes Daróczy, *Autodidakta Cigány Képzőművészek II. Országos Kiállítás*, Budapest 1989.

jako znajdująca się na marginesie mniejszość. Nagle w przeciągu ostatnich czterech lat sztuka romska zaczęła mówić o świecie w ogóle. Ma ona w sobie potencjał, aby stać się „klasycznym” wkładem w kulturę światową, takim jak Partenon, chorał gregoriański, niemieccy romantycy czy brązy z Beninu. Ich oddziaływanie nie jest całkowicie uniwersalne, nie zawsze też klasyka zawsze pozostaje klasyką, a każdy tworzy swoją własną listę obiektów uznanych za klasyczne, różną od innych. Ale niektóre dzieła sztuki oddziałują nie tylko w kontekście, w którym zostały stworzone, lecz w jakiś sposób z powodzeniem wyjaśniają narrację o ich twórcach ludziom z innych kultur i innego czasu.

Jeśli chcemy zrozumieć, jak to się dzieje, w jaki sposób niektóre wytwory artystyczne, jako systemy powiązanych ze sobą symboli znaczących, przyciągają więcej uwagi niż inne, wówczas musimy wziąć pod uwagę jednocześnie (a) historię rozwoju każdego systemu symbolicznego i (b) społeczny kontekst, w jakim system ten jest obecnie używany.

Rozważania o romskiej sztuce wizualnej są o wiele mniej zaawansowane niż te dotyczące romskiej muzyki, która była przedmiotem refleksji Europejczyków od czasów Liszta³, lub romskiej literatury, która – aczkolwiek rzadziej dyskutowana niż muzyka – zaczęła w ostatnich 50 latach przyciągać uwagę krytyków⁴. Mam nadzieję, że krótki zarys dekonstrukcji europejskich analiz muzyki romskiej jako odzwierciedlenia prymordialnej esencji etnicznej i procesu zastępowania ich przez krytyczny model społeczny, który wiąże twórczość muzyczną z funkcjami społecznymi, może dostarczyć wzoru dla interpretacji rozkwitających ostatnio sztuk wizualnych, uprawianych przez Romów/Cyganów/Wędrowców.

Istnieją trzy zasadnicze konteksty utworu muzycznego: domowy, komercyjny i religijny. Wszystkie istoty ludzkie mają w swoich domach jakąś muzykę: gdy pogwizdujemy przy pracy lub nucimy sobie biorąc prysznic, uprawiamy muzykę domową. Większość ludzi dzieli tę muzykę ze swoimi rodzinami: kołysanka jest pierwotnym doświadczeniem kulturowym. Zdajemy sobie sprawę, że niektórzy z nas wykonują muzykę lepiej niż inni, jesteśmy nawet gotowi płacić im za to, że możemy ich słuchać i w ten sposób narodziła się muzyka profesjonalna. Muzyka domowa i profesjonalna pozostają w ciągłej interakcji; to, co sobie pogwizdujemy w trakcie zmywania naczyń często jest utworem, który właśnie słyszeliśmy w radiu. Profesjonalni kompozytorzy z kolei znani są z eksplorowania muzyki ludowej w poszukiwaniu inspiracji. Jednak oprócz tych dwóch motywacji – zadowolenia siebie

³ Gabor Boros, *Gypsy Music: The Musician Rroma (Romungre) of Hungary and the „Onslaught” of the Second Reform*, Greenwich 2007.

⁴ Rajko Djuric, *Die Literatur der Roma und Sinti*, Edition Parabolis, Berlin 2002.

i zadowolenia innych – istnieje też trzecia, którą jest zadowolenie Boga lub też, jeśli wątpimy w jego/jej istnienie, służenie jakiejś transcendentnej zasadzie. Motywacja ta prowadzi do synkretycznych związków i zaskakujących innowacji, które możemy obserwować gdy romscy muzycy wywodzący się z różnych tradycji grają ze sobą podczas wielkich międzynarodowych kongresów zielonoświątkowców, aby wytworzyć atmosferę spotkania człowieka z boskością, która bywa tak samo wciągająca jak chorał gregoriański czy *Msza czasu wojny* Haydna.

Można wyróżnić trzy wielkie obszary powiązanych ze sobą geograficznie tradycji romskiej muzyki: (1) Bliskowschodnia i bałkańska muzyka Romów i Domów; (2) Obszar północny, obejmujący węgierską „muzykę cygańską”, rosyjską „muzykę cygańską” i „jazz Manuszów”; (3) Flamenco, zarówno w wersji klasycznej jak popowej.

Wszystkie one odzwierciedlają ciągłą tradycję profesjonalnego muzykowania, przekazywanego z pokolenia na pokolenie (zazwyczaj z ojca na syna lub bratanka, ale też czasem z matki na córkę) przez kilka stuleci. Romscy muzycy używają zazwyczaj podobnych instrumentów do tych, które są używane przez miejscowych niecygańskich artystów, aczkolwiek Romom zdarza się posługiwać nimi również wtedy, gdy wyszły one z powszechnego użycia. Muszą też znaleźć niecygańską publiczność, która byłaby skłonna im płacić.

Tylko dwa ostatnie z wymienionych obszarów spotkały się z zainteresowaniem europejskich melomanów w klasycznym okresie studiów romologicznych⁵ w XIX i początkach XX w., a wyjaśnienia radykalnych różnic między nimi odwoływały się do gustów lokalnej niecygańskiej publiczności. W XX w. ta profesjonalna romska muzyka została przedstawiona w negatywnym świetle w porównaniu z nieinstrumentalnymi pieśniami ludowymi ubogich imigrantów z grupy *Vlach*, którzy opuścili Rumunię gdy zniesiono tam niewolnictwo Romów [w drugiej połowie XIX w. – *przyp. tłum.*]. Tradycyjne studia romologiczne, aż do pracy Katalin Kovalcsik⁶, uważały te ostatnie za kwintesencję prawdziwej romskiej muzyki, będącej przeciwieństwem skomercjalizowanych produkcji zawodowych romskich muzyków.

Taki pogląd jest zasadniczo błędny i ignoruje zarówno osiągnięcia historii jak i socjologii. Romowie z grupy *Vlach* nie reprezentują oryginalnej kultury węgierskich Romów *Romungre*, a w jeszcze mniejszym stopniu hiszpań-

⁵ Które często są określane jako „gypsylorism”, zarówno przez autora niniejszego tekstu, jak i przez innych, działających w tej wąskiej specjalności, w nawiązaniu do nazwy Gypsy Lore Society (założonego w 1888 r.), towarzystwa naukowego, które autor niniejszych słów przez pół swojego życia krytykował za niechęć do przyznania się do jego rasiowskiego dziedzictwa i którego, o ironio, jest obecnie sekretarzem.

⁶ Katalin Kovalcsik, *Vlach Gypsy Folk Songs in Slovakia*, Budapest 1985.

skich *Gitanos*. Kulturowe trajektorie tych grup rozdzieliły się przed wiekami⁷. Tradycje muzyczne Romów z grupy *Vlach* stanowią lokalny wariant bliskowschodniej muzyki Cesarstwa Otomańskiego i nie mają punktów stykowych z podlegającymi klasycznym oddziaływaniom stylami węgierskich *Romungre* i romskich muzyków z Rosji, a także innych lokalnych odpowiedników takich muzycznych tradycji, by wspomnieć tylko cygański jazz Manuszów, którego trwałą inspiracją jest twórczość Django Reinhardta.

Oczywiście wszystkie te style uprawiania muzyki znajdowały się w ciągłej interakcji z niecygańskim otoczeniem. Romscy muzycy używali tych samych, powszechnie dostępnych instrumentów (a także tych, które zachowali z innych miejsc i innych czasów). Uczyli się też muzyki, która pozwalała im zarabiać na ich niecygańskiej publiczności. Czy oznacza to, że nie ma autentycznej romskiej/cygańskiej muzyki, a tylko pewne formy degradacji pierwotnych narodowych stylów muzycznych, jak twierdzili nacjonalistyczni teoretycy kultury w XIX w.⁸ W żadnej mierze! Nie ma czegoś takiego jak pierwotna, autentyczna muzyka narodowa. Muzyka jest z zasady zdolna do oddziaływania ponad granicami narodowymi i etnicznymi. Wszyscy twórczy muzycy zapożyczają motywy i techniki skąd tylko się da. Gdy chcemy przedstawić sytuację, w której się właśnie znajdujemy, lub też na nią odpowiedzieć, używamy każdego narzędzia i motywu, które temu służy, zamiast kontynuować tradycję, której wątki z definicji reprezentują raczej przeszłość niż teraźniejszość.

Ta zasada twórczego przekształcenia stosuje się tak do muzyki, jak i do literatury. Czy potępiamy Szekspira za to, że wprowadził do angielszczyzny słowa zapożyczone z tuzina innych języków⁹, zamiast trzymać się anglosaskiego słownictwa Chaucera? Albo za to, że swe fabuły tworzył na podstawie starożytnych kronik i prac historyków? Nie!

Szekspir to sroka, która zbiera rozbite kawałki luster z wszystkich znanych sobie cywilizacji, aby zbudować błyszczący collage, odzwierciedlający naszą pokawałkowaną i niespójną ludzką naturę w taki sposób, który zmienia nasze dusze. I właśnie ten, najbardziej eklektyczny z pisarzy, uważany jest za najbardziej angielskiego!¹⁰

Oryginalność nie bierze się z nowości techniki czy materiału. Oryginalność to umiejętność posługiwania się dobrze znanymi metodami i motywami tak, aby powiedzieć coś nowego, dać nam coś, co uznamy za zna-

⁷ Fraser, *op. cit.*

⁸ Boros, *op. cit.*

⁹ Włącznie z *romani*.

¹⁰ Oczywiście dla Niemców jest to „Unser Szekspir”. Nieprzypadkowo jego dzieła tłumaczy się tak dobrze i jest on pierwszym angielskim dramaturgiem tłumaczonym na *romani*.

czące a czego wcześniej nie znaleźliśmy. Muzyka, opowieści i pieśni Romów/Cyganów/Wędrowców są oryginalne i autentyczne, ponieważ czynią swym przedmiotem ich życie (i zapomnianą przez nie-Cyganów historię), a nie dlatego, że trzymają się czystości tradycji, jak to zauważyli Willie Reid i Donald Braid¹¹ w swoich polemikach ze szkockimi folklorystami, którzy chcieli zredukować kulturę szkockich Wędrowców i potraktować ją jako podtyp własnej.

W poniższej analizie współczesnego romskiego ruchu artystycznego nie roszczę sobie przeto pretensji do oryginalności. Staram się jedynie zastosować ten rodzaj inspirowanej socjologią perspektywy, w której od 150 lat poddawano analizie znaczenie romskiej muzyki a od 1945 r. – romskiej literatury. A także, być może, cieszyć się własnym szczęściem, jako gadzio i całkowity amator jeśli chodzi o estetykę sztuk plastycznych, który znalazł się we właściwym miejscu i czasie, by obserwować jeden z kluczowych momentów tego ruchu i jego wizji społecznej w Greenwich w latach 2005–2006.

Jeśli przyjrzymy się sztuce Romów/Cyganów/Wędrowców z całej Europy, która w końcu 2006 r. została zebrana na wirtualnej wystawie online przez Open Society Institute¹², a jeszcze bardziej wyborowi prac do Pawilonu Romskiego na weneckim Biennale w 2007 r., wówczas możemy zobaczyć, co nie jest zaskoczeniem, że to główne tradycje europejskich sztuk plastycznych ostatnich 500 lat dostarczają materiału semiotycznego dla współczesnej sztuki romskiej, a nie jakaś archaiczna sztuka ludowa, związana z namiotowym życiem w odległej przeszłości. Na przykład neoklasycyzm, powstały jako część renesansu w XVI-wiecznej Europie, wywiera ciągle wpływ poprzez swe ucieleśnienie w tradycji realizmu socjalistycznego, który zdominował były blok komunistyczny i ukształtował wielu artystów z Europy Wschodniej. Modernistyczna reakcja z końca XIX i początku XX w. wytworzyła szeroką gamę gatunków i stylów, które są zbiorowo traktowane jako „sztuka nowoczesna”, traktowana jako opozycja klasycyzmu i wciąż od czasu do czasu krytykowana jako niezrozumiała, zdegenerowana lub okropna – nie tylko przez komunistów i co bardziej filistyńskich socjaldemokratów, lecz także przez faszystów i prawicowych populistów.

Różnica między tymi dwiema tradycjami uległa zamazaniu od czasu upadku komunizmu w Europie w 1989 r. i wraz z powstaniem współczesnej

¹¹ Willie Reid, *Scottish Gypsies/Travellers and the Folklorists*; Donald Braid, *The construction of identity through narrative: folklore and the Travelling people of Scotland*, oba teksty w: Thomas Acton, Gary Mundy (red.), *Romani culture and Gypsy identity*, Hatfield 1997.

¹² Timea Junghaus, Katalin Szekely (red.), *Meet Your Neighbours: Contemporary Roma Art from Europe*, Budapest 2006.

sztuki *publicznej*, w której można dostrzec ich ostrożne pojednanie. Anthony Gormley i Tracey Emin są zrozumiali a zaliczają się do sztuki wysokiej. Wzajemne związki wschodnio- i zachodnioeuropejskich artystów należących do grup Romów/Cyganów/Wędrowców można traktować jako część tego procesu, a twórcze napięcia między nimi jako element transcendencji metody artystycznej w zbiorowym przekazie – powstającej zbiorowej percepcji sytuacji Romów/Cyganów/Wędrowców w dzisiejszej Europie.

Wprawdzie tylko czterech artystów wystawiło swe prace podczas zorganizowanej w 2006 r. na University of Greenwich wystawy *Second Site*, ilustrują one wiele ze wskazanych powyżej tendencji, zwłaszcza jeżeli chodzi o kontrast między figuratywnym realizmem jedyne go wschodnioeuropejskiego Roma i modernizmem innych artystów. Wystawa ta powstała w związku z planowanym na 2006 r. londyńskim Międzynarodowym Cygańskim Festiwalem Filmowym¹³. Od początku kluczową kwestią w planowaniu tego festiwalu był problem, jak dalece reprezentacje Romów/Cyganów/Wędrowców są kontrolowane przez nie-Cyganów, nawet wtedy, gdy Cyganie znajdują się za kamerą. Zarówno publiczność, jak i przemysł filmowy generalnie uważają, że o ile film nie posługuje się stereotypem Cyganów, nie jest w ogóle uznawany za film cygański.

Mam wrażenie, że artyści zajmujący się sztukami plastycznymi, będący zarazem Romami/Cyganami/Wędrowcami, nie są ograniczeni w podobny sposób. Mogą odnosić się do stereotypów – lecz nie muszą. W związku z tym powstała idea wystawy prac uznanych artystów, którzy tak się składają, są również Romami/Cyganami/Wędrowcami: nie miała to być wystawa sztuki cygańskiej, lecz sztuki, która czyni swoim przedmiotem wszelkie możliwe zagadnienia interesujące artystów. Wybranymi artystami byli: albański Rom, Ferdinand Koçi, dwóch angielskich Cyganów – Romanichalów, Daniel Baker i Delaine Le Bas, oraz irlandzki Wędrowiec, mający także hugonockie koneksje rodzinne, Damien Le Bas, których prac byłem od dawna admiratorem.

Kiedy zaprosiłem tych artystów by stworzyli wystawę¹⁴ na Uniwersytecie Greenwich, zdecydowanie nie chciałem, aby była to wystawa o sprawach Cyganów/Romów/Wędrowców. Miała to być wystawa o wszystkim,

¹³ Thomas Acton, Grace Acton (red.), *Second Site*, London 2006.

¹⁴ Powiniennem dodać, że wystawa ta była możliwa jedynie dzięki (a) technicznemu doświadczeniu Kelly O'Reilly, wówczas kuratorki Stephen Lawrence Gallery na Uniwersytecie Greenwich, a także Grace Acton (mojej córki), obecnie pracującej jako administratorka kolekcji Metal Ltd., i Nathaniela Helpburna, kuratora galerii w Mascalls School w Kent, a także (b) wsparciu Advisory Council for the Education of Romani and Other Travellers, w którym zasiadam, w wysokości 935 funtów, grantowi od South Greenwich Cultural Opportunities Fund w wysokości 2500 funtów i 4900 funtom otrzymanym od Arts Council.

co uważają oni za ważne. Byli to zawodowi artyści, którzy zrobili kariery pomimo istniejących uprzedzeń wobec Cyganów. Niektórzy z tych, którzy kupowali ich obrazy, nie wiedzieli o ich pochodzeniu. Nie byli oni beneficjentami pozytywnej dyskryminacji, nie czerpali korzyści z bycia Cyganami, nie byli „artystami cygańskimi” w większym stopniu niż David Essex jest „cygańskim muzykiem”. Byli po prostu artystami, którym zdarzyło się też być Cyganami.

Jednakże kiedy zebrali się razem stało się jasne, że dzielą wspólne doświadczenie, co wytworzyło między nimi synergę. Daniel Baker wymyślił tytuł wystawy, *Second Site*, grę słów związaną ze stereotypem wróżenia, przemieszczania się w przestrzeni i odmiennej percepcji. Tytuł wystawy w języku romskim brzmiał *Avere Yakha* – lub *Wavver Yoks* w angielskim dialekcie języka romskiego – dosłownie: ‘Inne Oczy’.

Warunkiem dofinansowania wystawy było, że artyści poprowadzą warsztaty dla uczniów miejscowych szkół, w tym dla Cyganów/Romów/Wędrowców, którzy byli zaszokowani widząc Cyganów/Romów/Wędrowców, jak oni, będących zawodowymi artystami. Romska Grupa Wsparcia z Londynu przywiozła na wystawę również uchodźców romskich. Nacisk ze strony organizacji edukacyjnych i zrzeszających Wędrowców z innych miejscowości spowodował, że Arts Council przyznał nam grant na powtórzenie wystawy w Leeds, w siedzibie Traveller Education Service, w Appleby podczas największego w Anglii cygańskiego targu końskiego i w Museum of East Anglian Life w Stowmarket w hrabstwie Suffolk.

Wystawa była wielkim sukcesem, odbiła się echem zagranicą, a jej katalog stał się egzemplarzem kolekcjonerskim. Teksty przygotowane przeze mnie i innych autorów stały się częścią antologii w katalogu wirtualnej wystawy romskiej sztuki, przygotowanej przez Instytut Społeczeństwa Otwartego¹⁵, katalogu Romskiego Pawilonu na weneckim Biennale w 2007 r.¹⁶, i katalogu praskiego Biennale w tym samym roku¹⁷. To, co my zrobiliśmy na niewielką skalę, Instytut Społeczeństwa Otwartego powtórzył na poziomie europejskim. Trójka artystów uczestniczących w wystawie *Second Site* znalazła się wśród uczestników Romskiego Pawilonu na weneckim Biennale. Stali się częścią wizualnej gramatyki sztuki wspierającej wielokulturowość¹⁸.

¹⁵ Junghaus, Szekely, *op. cit.*

¹⁶ Timea Junghaus (red.), *Paradise Lost – The First Roma Pavilion*, Budapest 2007.

¹⁷ Thomas Acton, *Refusing Exclusion* [w:] Giancarlo Politi i in. (red.), *Glocal and Outsiders: Connecting Cultures in Central Europe: Catalogue of the Prague Biennale 3*, Prague 2007.

¹⁸ Thomas Acton, *Building a new common gaze: lessons from the new English Roma/Gypsy/ Traveller art*, referat wygłoszony w Montehermoso Cultural Centre, Vitoria 2009.

Kolekcja *Mapping the Invisible*¹⁹ pokazuje związki pomiędzy obrazami z całej Europy (a może i świata), w których ujawnia się wpływ współczesnej wyobraźni artystycznej na sposób prezentacji Romów. Jednakże współczesna sztuka romska, reprezentowana przez wywiad z Danielem Bakerem i sprawozdanie z weneckiego Biennale, zajmuje jedną trzecią (razem z rzemiosłem i architekturą) sekcji 4. pod tytułem *Kreatywna pomysłowość*, która jest jedną z pięciu składających się na książkę a poświęconych historii i migracjom, prawom człowieka, skrajnemu ubóstwu i tożsamości rodzinnej, a więc konwencjonalnym tematom, z którymi Romowie są najczęściej wiązani w mediach. Być może jednak dzieła Daniela Bakera, zbudowane z kawałków luster, mówią nam, że sztuka może uczynić romskie/cygańskie życie w pełni widzialnym. Pokawałkowane, zniekształcone tradycyjne motywy, które wypełniają jego posrebrzane powierzchnie ukazują nieobecność ludzkich postaci w tradycyjnych romskich dekoracjach. Nie można jednak ich sfotografować pomijając własne w nich odbicie.

Trzeba wyraźnie powiedzieć, że ci artyści nie starają się być „cygańskimi artystami” ani czerpać przywilejów ze swojej cygańskości. Współczesna romska sztuka prezentowana na wystawach jest często niedostępna dla tradycyjnych gustów widzów, niezależnie od tego czy są Romami, czy gadziami, ponieważ stanowi wyzwanie dla ich oczekiwań, zamiast je komfortowo potwierdzać. Nie ma czegoś takiego jak „wrodzony romski duch” właściwy tym artystom: tego typu racjonalizacje należą do zdyskredytowanych rasistowskich narracji historii i tożsamości.

Romscy artyści przejmują te motywy i trendy, które są im potrzebne. Jeśli pojawia się stereotypowy styl cygański to każdy może być Gypsy Kings lub Gogol Bordello – ale właściwie dlaczego nie? Potoczne doświadczenia i związane z nimi nowe narracje spotykają się z interaktywnymi reakcjami. Są one częścią przekształceń historycznej narracji po tym, jak upadek muru berlińskiego pogrzebał stary porządek przestrzenny. Tym, co się liczy, jest przekaz, którym jest sama sztuka, nie jej posłańcy. W ostatecznym rachunku etniczność artysty jest sprawą nieistotną.

Tłum. Sławomir Kaprański

¹⁹ Lucy Orta (red.), *Mapping the Invisible: EU-Roma Gypsies*, London 2010.

LITERATURA:

- ACTON T., ACTON G. (red.), *Second Site*, Advisory Council for the Education of Romany and other Travellers, London 2006.
- ACTON T., *Building a new common gaze: lessons from the new English Roma/ Gypsy/ Traveller art*, referat wygłoszony w Montehermoso Cultural Centre, Victoria 2009.
- BOROS G., *Gypsy Music: The Musician Rroma (Romungre) of Hungary and the "Onslaught" of the Second Reform*, M. A. Thesis, University of Greenwich, Greenwich 2007.
- BRAID D., *The construction of identity through narrative: folklore and the Traveling people of Scotland* [w:] T. ACTON, G. MUNDY (red.) *Romani culture and Gypsy identity*, University of Hertfordshire Press, Hatfield 1997.
- DAROCZI A., *Autodidakta Cigány Képzőművészek II. Országos Kiállítása*, Ethnographic Museum, Budapest 1989.
- DJURIC, R., *Die Literatur der Roma und Sinti*, Edition Parabolis, Berlin 2002.
- FRASER A., *Dzieje Cyganów*, tłum E. KLEKOT, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001.
- GRELLMANN H., *Historischer Versuch über die Zigeuner betreffend die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volks seit seiner Erscheinung in Europa, und dessen Ursprung*, wyd. 2, Johann Christian Dieterich, Göttingen 1787.
- HANCOCK I., *On Romani Origins and Identity: Questions for Discussion* [w:] A. MARSH, E. STRAND (red.) *Gypsies and the Problem of Identities – Contextual, Constructed and Contested*, I. B. Tauris, London 2006.
- JUNGHAUS T., SZEKELY K. (red.), *Meet Your Neighbours: Contemporary Roma Art from Europe*, Open Society Institute, Budapest 2006.
- JUNGHAUS T. (red.), *Paradise Lost – The First Roma Pavilion*, Open Society Institute, Budapest 2007.
- KOVALCSIK K., *Vlach Gypsy Folk Songs in Slovakia*, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 1985.
- MARSH A., STRAND E. (red.), *Gypsies and the Problem of Identities – Contextual, Constructed and Contested*, I. B. Tauris, London 2006.
- ORTA L. (red.), *Mapping The Invisible: EU-Roma Gypsies*, Black Dog Publications, London 2010.
- REID W., *Scottish Gypsies/Travellers and the Folklorists* [w:] T. ACTON, G. MUNDY (red.), *Romani culture and Gypsy identity*, University of Hertfordshire Press, Hatfield 1997.
- WILLEMS W., *In Search of the True Gypsy: From Enlightenment to Final Solution*, Frank Cass, London 1997.

Thomas Acton

KATAR E BERLÏNE BARRANGESQO TELIPEN ŽI KA JËKHTO
RROMANO PAVIÒNO AND-I BIENNALA DR-I VENËCIA – KATAR E
AGNES DAROCZISQO SUNDAL ŽI K-E DANIEL BAKERESQO SUNDAL

O avtòro sikavel e çhendesqi evolùcia karing o dombipen e rromane dombenþe, kadala dr-o nakhlipen butivar dikhlòn sàs sår e fòlko dombipnasqe reprezentàcie, thaj kadala si akana profesionàle domba, kadalenqi buti nanaj les nièkh konèkcia pumare avtoronenqe etnicitetaça. O avtòro kerel analize kritikanes pal-o koncèpto sår o çacutnipen dr-o dombipen, jov sikavel o isipen e ververe dombikane krisine-nqëro dr-e butà e rromane dombenþe, thaj agoràrel sår jekhe dombesqi etniciteta nanaj importantno aj akanutni generàcia maškär e rromane dombenþe zal avri katar jekhe etnikane dombipnasqi stigma.

Thomas Acton

FROM THE FALL OF THE BERLIN WALL TO THE FIRST ROMA
PAVILION AT THE VENICE BIENNALE – FROM THE WORLD OF AGNES
DAROCZI TO THE WORLD OF DANIEL BAKER

The author presents the evolution of the attitude towards the art of Roma artists, who in the past were often perceived as representatives of a folk art, and who are now professional artists whose work often does not have any connection with the ethnicity of their authors. The author critically analyses the concept of authenticity in art by pointing out the presence of diverse aesthetic traditions in the works of Roma artists and concludes that the ethnicity of an artist is unimportant and the contemporary generation of Roma artists has escaped the stigma of an ethnic art.