

Önéletírás és dekolonizáció. Halmazottan hátrányos társadalmi helyzet problematikája Oláh Mara OMARA önéletírásában és élettörténet-festményein

Absztrakt

Oláh Mara Omara (1945–2020) számos festményén a romaként, nőként, gyermekét egyedül nevelő anyaként átélt testi-lelki megaláztatásoknak és sérelmeknek ad hangot. Az *O. Mara festőművész* (1997) című saját kiadású, fotókkal illusztrált önéletírásában pedig – mintegy festményeinek részletes narrációja – életének traumáit, viszonyosságait (házasság, gyermekvállalás, válás, költözések), valamint művészeti pályájának főbb állomásait tekinti át. Omara élettörténete (annak vizuális és szöveges elbeszélése) fontos kiindulópontként szolgál az alkotásaiban tetten érhető különböző identitásmetszetek feltáráshoz és értelmezéséhez. Jelen tanulmány arra vállalkozik, hogy bemutassa, egy roma nőművész esetében hogyan fonódnak össze a különböző egyenlőtlenségek (nem, faj/ethnicitás, társadalmi osztályhoz való tartozás, anyaság okán elszenvedett alárendeltség), valamint az önéletírás és az élettörténet-festmények miként értelmezhetőek a dekolonizáció performatív eszközeként.

Bevezetés

Oláh Mara Omara (1945–2020) az egyik legjelentősebb kortárs magyar roma művész, aki társadalomkritikus műveivel nemzetközi szinten is széleskörű ismertséget szerzett. Nem szokványos karrierút az övé: takarítónőként dolgozott, amikor negyvenhárom éves korában betegségei és személyes traumák hatására elkezdett festeni. Saját élettörténetén keresztül a roma nőket mint többszörösen sérülékeny és diszkriminált csoportot jeleníti meg, akik

nem csupán társadalmi előítéletek áldozatai, hanem a hatalom képviselői (orvos, rendőr, tanító) által elkövetett szimbolikus és fizikai erőszak elszenvedői is. 1992-től kezdve, hogy elkerülje festményeinek félreértelmezését, szövegekkel látja el azokat¹, melyek egyrészt kompozíciós elemekként szolgálnak, másrészt a traumatikus eseményekkel kapcsolatos vallomások, ironikus kommentárok, a véleménynyilvánítás és a dühkifejezés eszközei.

Önéletírás mint feminista gyakorlat

Omara szöveges alkotásaira Sidonie Smith és Julia Watson nyomán az önéletírás fogalmát használom, szemben a feminista kritika által maszkulinnak ítélt önéletrajzzal. Az életírás (life writing) kifejezés magába foglalja a férfiak életpályájától eltérő női életutakat, melyek különbözősége a műfaji változatosságban és a nézőpontok sokszínűségében egyaránt megmutatkozik (Smith és Watson 2017, xxi–xxii). A személyes és intim történet feltárása, a női nézőpont mássága elsősorban nem sikeres életútként vagy hőstörténetként manifesztálódik (mint a „férfiás” önéletrajzok esetében), sokkal inkább tanúságtétel, mely a status quo felforgatására irányul. A feminista tudományos kutatás által megalkotott életírás inkluzív fogalmába beletartoznak az önéletrajzi ihletésű történetmondás és női önreprezentációk különböző módjai, a fotómemoároktól, az élettörténet-festményeken át az önéletrajzi elemeket használó performanszokig, valamint az autoetnográfia és az autofikció különféle formái (Smith és Watson 2002, 5). Ebbe az elméleti keretbe illeszkednek az etnikai kisebbséghez tartozó alkotók művei is, így Omara saját kiadású könyvét is ennek fényében vizsgálom. Susannah Radstone nyomán tekinthetünk rá „marginalizált ellentörténetként” (marginalized counter-histories), olyan életírás-ként, mely által az elnyomott társadalmi csoportok (esetünkben a roma nők) élettörténete bekerülhetnek a köztudatba, a történelem részévé válhatnak (Radstone 2000, 201–219).

Smith és Watson az női autobiografikus szövegek elemzésére öt fogalmat vezet be: emlékezet (memory), tapasztalat (experience), identitás (identity), megtestesülés/megélés (embodiment) és ágencia (agency) (Smith és Watson 2002, 9–10). Ez az a fogalmi mező, amelyben Omara művészete

¹ Szegedi tárlatán ugyanis azt a képét, amelyen Mara egy temetésen a sírástól kiesett műszemét négykézlábra ereszkedve keresi a fűben, „Mara pihen” címmel mutatták be. Egy kétalakos, Omarát és nővérét bemutató festményét pedig „Leszbikusok” címmel láttak el. Mara, miután a kiállítás szervezőjétől megtudta, mit jelent a leszbikus szó, felháborodásában festett is egy leszbikusokat ábrázoló képét ajándékba a kurátornak (Junghaus, 2013, 307).

is értelmezhető. A kortárs elméletekkel összhangban Omara írását nem mint autobiografikus szöveget, hanem mint előadott élet-elbeszélést (*enacted life narration*) vizsgálom, melyben a szövegközi képeknek is jelentésteremtő funkciója van. A művész a megélt tapasztalataiból szelektíven válogatva a múlt traumatikus eseményeit a jelen nézőpontjából, 52 éves korában, egyfajta számvetésként beszéli el. A múlt eseményeinek értelmezése, rekonstrukciója, a gyermekkori és fiatal felnőttkori emlékek, a viharos házasság és a folyamatos költözések fragmentumaiból jöttek létre az ún. *kék sorozat* festményei, valamint az *Önéletrajz* címet viselő első, egyben legtragikusabb fejezet. Az autobiografikus szubjektumot Omara esetében a megaláztatásból, kirekesztettség érzésből, igazságtalan bánásmódból fakadó negatív tapasztalatok konstruálják. Az identitás(ok), az arra(azokra) való reflektálás a szöveg egészét áthatja, amelyek aszerint változnak, épp milyen interakciókban vesz részt (roma, feleség, anya, dolgozó nő, művész stb.). Omara továbbá tudatos résztvevő ágense a reprezentálás folyamatának, a saját reprezentáció uralásával kísérletet tesz a romákról létező fals és felületes narratívák újraírására. Saját magát alannya téve járul hozzá a romák kulturális reprezentációjához, mindezt úgy, hogy sem a „cigányt”, sem a „gadzsót” nem hagyja reflektálatlanul, sőt a többség által uralt diszkurzív erőteret is megbontja. „A személyes egyben politikai” feminista szlogen Omara esetében fokozottan érvényes, az életében bekövetkezett traumák és szenvedések a patriarchális, rasszista, elnyomó társadalmi struktúra következményei, így megoldást is a problémák nyilvános szférába való emelésével próbál elérni.



1. kép

Az O. Mara *festőművész* (1997) című könyv című borítója

A vizsgált könyvben tematikus rendbe szerkesztett életesemények, valamint az azt kronologikusan illusztráló fotók és festmények együtt rajzolják meg az életutat, mely semmiképp nem siker- vagy fejlődéstörténetként van elbeszélve. A fotók végigkövetik a női élet szakaszainak különböző fázisait, viszontagságait: bántalmazott kisiskolás, kamaszkori nővé válás, „legszebb asszonykor”, boldog anya, megcsalt feleség majd elvált nő, a sor pedig a szem-műtétét követő „gyerekijesztgető” félszemű portréval zárul.

A képeket narráló feliratok az önreprezentáció fontos alkotóelemei, az elbeszélő ezeken keresztül is folyamatosan konstruálja önmagát. Az „*Engem ezzel áldott meg az Isten*” feliratú fotón egy feltűnően csinos, vonzó tekintetű nőt látunk, dús fekete hajkoronával, magabiztos *femme fatale*-ként néz a kamerába. A képhez tartozó szövegrészből az is kiderül, hogy a női szépsége mellett csak a tisztessége volt nagyobb, amit neveltetésének tud be:

Gyerekkoromban a cigánytabánban megragadt bennem a cigányasszonyok intelme, miszerint: gyermekem, csak ahhoz menj feleségül, akit szeretsz és azé légy! Csak egy urad legyen, mert akinek több ura van, azt kurvának nevezik! És megmaradt bennem az az intelm is, hogy a cigányoknak egyetlen vagyona lehet, a tisztessége. (Oláh 1997, 56)

A vizualitás és a szöveges narráció egyesített erejével próbálja felülmúlni a többségi társadalomban elsősorban a roma nőkről élő szexuális sztereotípiákat. (Egyik gyakran használt szava a [kurva], amit hol kikér magának, hol másokra sűti rá). A pár évvel később készült „*Itt már megcsalatra*” című fotón egy kiábrándul, megtört nő néz ránk, aki hitt a szerelemben és házasságban, de csalódnia kellett. Az általa rajongásig szeretett „szőke herceg” (nem roma származású férje) nemcsak megcsalta, de rendszeresen bántalmazta is. A házasságában elszenvedett fizikai erőszakról festményei nem beszélnek (az általam ismert munkák között nem találtam ennek nyomát), életírásában viszont a következőket olvashatjuk:

Többször megvert. Az első verést már másfél év után megkaptam egy hülyeség miatt. Úgy megvert, hogy a kék-zöld monoklik miatt nem tudtam dolgozni menni. (Oláh 1997, 18)

A házasság mindezek ellenére harminckét évig tartott, öntudatra ébredéséről a következőket írja:

Viszont én a volt férjem által úgy megutáltam a férfiakat, hogy engem már el nem tudnának szédíteni, mert nem tudnék elképzelni több ilyen rosszirányú

kitulajdonítást, mert a mi esetünk ez volt. Én ingyen cseléd voltam, akinek ki is jelentette, hogy örülj, hogy szolgálhatsz és a cselédem lehetsz. Hát én, hülye kurva, jó sokáig örültem, hogy szolgálja lehettem, 32 év ment el a semmibe. (Oláh 1997, 19)



2. kép

Fotómontázs Oláh Mara archívumából

A feminista kutatás ma már olyan produktumokra is kiterjed, melyeknek személyes, banális jellegük és esetlegességük miatt a tudomány nem tulajdonít jelentőséget, például fotóalbumok, újságkivágások², olyan nem-irodalmi diszkurzus formák, mint a levelezés, napló, vagy facebook-bejegyzések. Ezek a „melléktermékek” Omara atipikus életművének szerves részei, jelentőségük azért sem elhanyagolható, mert a feltartóztathatatlan közlésvágy, a mindent beborító szövegek a fotókra, fotóalbumokra, sőt házának falára is kiterjedt. Ezek a nem-kanonikus produktumok az eurocentrikus kánont, a művészet tradicionális műfajait és médiumait, a kerettel határolt olaj-vászon hordozó sérthetetlenségét is kikezdi.³ Az igazi dekolonizáció lényege a gyarmatosító kultúrájától, kánonjától, gondolkodási rendszereitől való függetlenedés. Ahogy teszi ezt Omara is, amikor autonóm kifejezőeszközöket és „szabad” felületeket keres, amely nemcsak a művészeti kánon, hanem a fennálló rend felforgatására is irányul.

² Egy újságkivágás alapján készült például a Sophie Lorent ábrázoló első rajza.

³ Általában keret nélküli farostlemezekre festett, vagy letépi a keretet, ha az szöveget takar ki. Képein gyakran találunk szakadást, szögek nyomait.



3. ábra

Oláh Mara szarvasgedei háza előtt, Everybody Needs Art Archívum

Dekolonizációs kísérletek

A Sidonie Smith and Julia Watson által szerkesztett, *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography* (1992) [A szubjektum dekolonizálása: Genderpolitika a nők önéletírásaiban] című kötet a női önéletírás és a dekolonizációs gyakorlatok különböző formáit vizsgálja. Smith és Watson az autobiografikus szövegeket az önérvényesítés és a saját hang keresésének, ezáltal pedig az elnyomás elleni küzdelem eszközeként értelmezik. A marginalizált, elnyomott (poszt)koloniális szubjektum egy „sérült pozícióból” (position of damage) szólal meg, egy olyan pozícióból, amelyben a történelmileg kialakult társadalmi és gazdasági struktúrákból való kiszorulás következményei visszafordíthatatlanul érintik a kisebbségi csoportok kulturális megnyilvánulásait, nyelvét, identitásának sokféleségét (Smith és Watson 1992, 16).

Omara tapasztalatain keresztül pontosan rámutat a diszkriminatív bánásmód okaira, az egyenlőtlen hatalmi viszonyokra, a koloniális/elnyomó hatalom működésére, hogy a romákról szerzett tudás és annak terjesztése mind a koloniális hatalom ideológiai kísérői. „Kitárulkozásával” egyfajta közvetítő szerepet kíván betölteni a „fehér” többség és a roma kisebbség között a kölcsönös megértés és elfogadás érdekében. Könyvét a következő felütéssel indítja:

Ezt a könyvet úgy vedd a kezébe, hogy én írtam két hét alatt. rólam szól, O. Mara cigány naiv festőről. Az iskolázatlanságom miatt csak úgynevezett konyhanyelven írtam. Önéletrajzomat azoknak szánom, akik valami módon kapcsolatban vannak, kényszerülnek, vagy akarnak lenni a cigányokkal...

És szól arról, ha a politika emberszámba veszi őket, az ország hasznára lesznek és nem a szegényére! (Oláh 1997, 1).

A kelet-közép-európai térség nem csupán elszenvedője volt, hanem gyakorlója is a kolonialista politikának. Hornyik Sándor „(Poszt)kommunizmus és (de) kolonizáció? Kulturális dekolonizáció Közép-Kelet-Európában?” c. cikkében Ovidiu Tichindeleanut idézi, aki szerint Kelet-Európa dekolonizálásának az a tétje, hogy képesek vagyunk-e a nyugati, kapitalista és a keleti, kommunista modernizáció diszkurzusától is kellő távolságot tartani, és olyan jelenségekre támaszkodni, amelyek a helyi kulturális hagyományokból kiindulva írják le a lokális kultúrákat. (Hornyik 2017, 391). A jelenleg is zajló ún. belső kolonizáció célpontjai elsősorban a romák, amely rányomja bélyegét a roma népcsoportok reprezentációjára, és magyarázatként szolgál a roma kultúra jelenlegi állapotára is.

Junghaus Tímea Omara az alávetettség tapasztalatából táplálkozó festészeti praxisát elemezve elsőként hívta fel a figyelmet a dekolonizáció elméletének relevanciájára (Junghaus 2013, 304). Walter Mignolo nyomán rámutat a dekolonizációs gondolkodás és cselekvés együttes szerepére, mely nem csupán a saját hang és identitás keresésére irányul, de feltételezi a másik (a gadzsó, a paraszt, a fehér) hatalmának alapos ismeretét. Az önéletírás és annak értelmezése termékeny lehet a dekolonizációs folyamatban, mivel a szubjektum és az identitás problémáit, az uralkodó struktúrák, heterogén társadalmi gyakorlatok elleni küzdelmeit artikulálják. A „perem” perspektívájából íródott szöveg képes leleplezni a domináns nézőpont hamisságát, alakítani a középpontot és a peremvidéket egyaránt (hooks 1989, IV).

Oláh Mara fel(ül)emelkedése: cigánytabánból a Velencei Biennáléig

Oláh Mara a monori cigánytabánban született 1945-ben, apja muzsikos, anyja edényfoltozó beás cigány családból származott. A két család között dúló, származási és életmódbeli körülményekből fakadó veszekedések miatt gyermekkorától állandó vándorlással telt el. Nagyanyja tizenkilenc, édesanyja kilenc gyermeket szült. Mara 19 éves korában ment férjhez, egy nem cigány származású magyar férfihoz, az anyósa által ellenzett házasságból egyetlen gyermeke

született. A válás után családfenntartóként takarításból és alkalmi munkákból tartotta el magukat. Festői indulásáról a következőket írja:

Életem során több súlyos betegségen estem át. Daganataimat az orvosok makacsul hangoztatott panaszaim ellenére csak késve ismerték fel. Több ízben operáltak. Életemnek egyik ilyen válságos időszakában, anyám hirtelen halála után, 1988-ban kezdtem el festeni. Végzetes fejfőrcsöket éreztem. Egy ilyen fejfőrcsős napon papírt és ceruzát kértem a kislányomtól, mert úgy éreztem, hogy rajzolnom kell. Ekkor kezdődött el a festésetem, mert mire készen lettem a képpel, ami Sophia Lorent ábrázolta, a fejfőrcseim elmúltak, mintha nem is lettek volna. A rokonságom a festés miatt hülyének tartott. Több mint száz képet festettem. Ezeket elajándékoztam, csak egy festményt tartottam meg, amelyik a szemműtőmet ábrázolta. Ezt a képet 1991 novemberében bevittem a Nemzeti Galériába, hogy mondjanak véleményt, érdemes-e tovább festenem. A szakemberek további munkára biztattak. (Oláh 1997, 39)

A könyvet 1997-ben két hét alatt írja, és ugyanebben az évben jelennek meg az első „trauma képek” (kék sorozat) az életművében, melyeket gyakran terápiás produktumokként emleget a szakirodalom. A kronologikus rendben haladó, fényképekkel illusztrált életút a családi háttér, az anyai és apai „örökség” részletes bemutatásával indul. Kitér a női és a férfi felmenők feladataira és szerepére a családban, az embertelen körülményekre (lakhatás, munkához való hozzáférés) és mindezek ellenére a szabad légkörben töltött, „mezítlábas” gyerekkorra, amelynek idilljét a börtönként megélt iskola törte meg. A család szociális helyzetét jellemzi, hogy első gyerekkori fényképe kisiskolás korában készült.

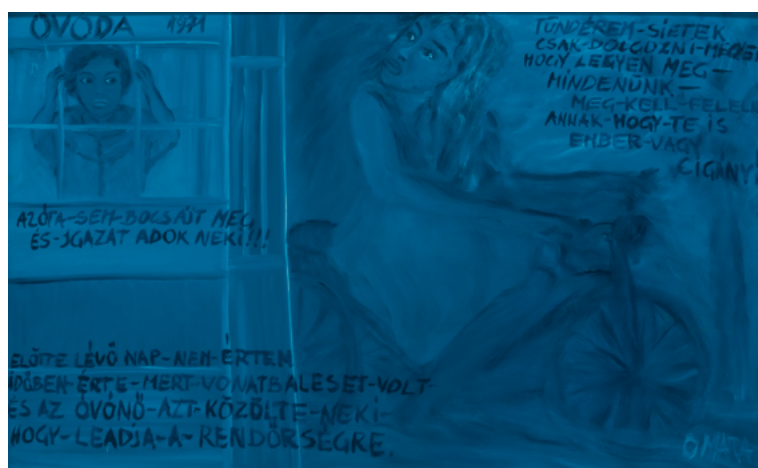
Időrendben az első traumatikus eseményt ábrázoló képe a *Mara első iskolás 1952* (1998), amikor is a cigánytabán szentélyként megélt végtelen szabadsága után az iskola fegyelmező, büntető és bántalmazó légkörében először érezte kiszolgáltatottnak magát. Ekkor, hét évesen megtapasztalta az (elnyomó) intézmény és a hatalom képviselőjének diszkriminatív bánásmódját, amikor a tanítók „veréssel és körmösökkel élték ki magukat rajta”, amikor verbálisan bántalmazták („ha nem tűri, úgy jár, mint a többi cigány, intézetbe kerül”).

A kép párdarabja az *Óvoda 1971* (1988) c. festmény, mely évekkel később egy lányát érintő esetet örökít meg, amely anyaként még érzékenyebben érinti. A festményen a következőket olvashatjuk: „Tündérmű sietek csak dolgozni megyek, hogy legyen meg mindenünk- meg kell felelni annak hogy te is ember vagy – Cigány! Azóta sem bocsát meg és igazat adok neki!!! Előtte lévő nap nem értem időben érte mert vonatbaleset volt és az óvónő azt közölte neki hogy leadja a rendőrségen.”



4. ábra

Oláh Mara Omara: *Mara első iskolás* 1952 (1998), olaj, farost,
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, fotó: Rosta József



5. ábra

Oláh Mara Omara: *Óvoda* 1971, olaj, farost,
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, fotó: Rosta József

A két festmény – és a két történet egymás mellett arra világít rá, hogy az elmúlt húsz évben nem változott a romákkal szembeni rasszizmus és negatív diszkrimináció. A problémák strukturálisak, azaz rendszerszinten épültek be a társadalom különböző intézményeibe az oktatástól az egészségügyig. Ugyanebbe a narratívába illeszkedik az Azonnali fegyelmi eljárás 1974

című festmény, amelynek leírása szerint Omara maga hívatta össze az iskola vezetését, hogy bebizonyítsa, lányát származása okán és nem hiányos tudása miatt érte hátrányos megkülönböztetés. Másnap ki is vette ebből az iskolából, ahol az egyedüli cigány az ő gyereke volt.

Időrendben a következő festmény az *Anyám kórházban – én voltam a legidősebb: 1956* azt az eseményt dokumentálja, amikor édesanyja trombózis következtében kórházba került, így ő lett testvérei elsődleges gondozója. Ötödik osztály után ott kellett hagynia az iskolát és csak később, férjes asszonyként érettségizett le. Az iskoláról egyetlen pozitív emléket említ az önéletírásban, amikor is a rajztanára az ő alkotását helyezte ki a falújságra, mivel az övé volt a legsikerültebb.

Fiatal felnőttként különböző alkalmi munkákból élt (kertészet, gumigyár, takarítás), vonzó külseje, nőies megjelenése miatt számtalanszor érte szexuális zaklatás. A *Virgo 1963* című kisméretű farostlemezre készült elnagyolt képén egy kényszerű nőgyógyászati vizsgálatot festett meg, amin 18 éves korában kellett átesnie, hogy bebizonyosodjon, még valóban szűz. A történet sokatmondó: megrágalmazták, hogy viszonya van a gumigyár igazgatójával, édesapja az orvosi vizsgálattal akarta visszaszerezni lánya becsületét. Ez a festmény magában sűríti a patriarchális társadalmi berendezkedésben és azzal szoros összefüggésben az egészségügyi rendszerben jelenlévő erőszakot, ezen túl pedig a személyes szégyenen való felülemelkedést, annak felvállalását a rendszerszintű elnyomás megmutatására.

Omara önéletírásában válással végződött házasságáról, a bántalmazó kapcsolatról is vall, melynek kudarcát nagy részben férje előítéletes családjának tulajdonította. Többek között a *Már akkor éreztem, hogy akit szeretek, nem hozzám való, 1962* (2000) c. festmény dokumentálja az eltérő származásuk miatt zátonyra futott kapcsolatot, amely nem volt mentes a fizikai bántalmazástól sem.

Betegségnarratíva

A betegség és a fájdalom tapasztalata Omara művésszé válásának legfőbb indikátora. Görcsös fejfájástól szenvedve ragad először papírt és ceruzát; a *Szemműtetem* (1989) című festményére kap pozitív visszajelzést a Magyar Nemzeti Galéria művészettörténészétől. Egyik legszubverzívebb akciója a műszeméhez kötődik, amikor is a Velencei Biennálé Roma Pavilonjának⁴ megnyitóján „hálája jeleként” Soros György tenyerébe ejti szemprotézisét. Számos festményen ábrázolja orvos-látogatásait, műtéteit, születését, önéletírásában pedig

⁴ A Velencei Biennálé Első Roma Pavilonja 2007-ben nyílt meg *Elvesztett paradicsom* címmel, melyet az Open Society Institute támogatott, Kurátora: Junghaus Tímea.

a *Mi a véleményem az orvosokról?* című fejezetben foglalja össze szenvedéseit, gyógyulásért folytatott küzdelmét, az egészségügyi intézményrendszerrel való kálváriáját. Az egyik legkorábbi fájdalom-élményéhez stigmatizálás, megalázás, rasszizmus, a fájdalom létének orvos általi kétségbe vonása kapcsolódik:

13 éves koromban, mikor az első menstruációm megérkezett, egy év múlva már olyan görcsös fájdalmak kínoztak, hogy szinte az elviselhetetlenség határán voltam. És ilyenkor mi a teendő? az, hogy az ember orvoshoz fordul. Könyörögve, hogy drága doktor úr, csillapítsa a fájdalmat, mert beleőrülök! Erre mi volt a válasz, mit gondoltok? az, hogy a drága nőgyógyász doktor úr nagyvívből röpített kifelé a rendelőből, azzal a megállapítással:

– Nincs semmi bajod, minden nőnek így fájnak a menstruációs görcsei, csak ti, cigányok nem tudjátok túrni a fájdalmat, mert nincs akaraterőtök! (Oláh 1997, 29)

Önéletírásában a romák rossz egészségi állapotára is reflektál, felismerve a környezeti tényezőket (rossz lakókörülmények, szmog, füst, egészséges víz, fürdőszoba hiánya) és a neveltetés (elfojtás, tabusítás) egészségkárosító és betegségét okozó szerepét. Elbeszélése szerint ő maga kislánykorában nem kapott szexuális felvilágosítást, édesanyja a menstruációt tabuként kezelte. Első havi vérzése alkalmával ijedségében magát okolta, büntetésként értelmezte a vele történeteket. Felnőtt korában jelentkező női betegségeit (endometriózis, méhdaganat) ennek a gyermekkori „traumának” tulajdonította.

Számtalanszor került szembe a „fehér köpenyes hatalommal” és tapasztalta meg az „episztemikus igazságtalanságot” (Miranda Fricker, 2007). A fogalom arra utal, hogy a társadalmi hatalmi egyenlőtlenségek keretei között az alárendelt felet a másik nem tekinti episztemikusan egyenrangúnak, így a véleményét nem hallgatja meg, nem veszi komolyan, vagy csak a saját elképzeléseire alakítva veszi figyelembe. Az orvos és a beteg, illetve általánosabban az egészségügyi intézményrendszer és a páciens viszonyában a pácienseknek gyakran van olyan tapasztalata, érzése, amely az episztemikus igazságtalanság így felfogott fogalmával írható le. Omara számára az egészségügyi intézmények képviselői által viselt fehér orvosi köpeny a megaláztatás, a hatalommal való visszaélés, a hierarchia és az agresszió szimbóluma. A fehér köpeny a *Fülszét* című mű festményen is megjelenik, ami egy szexuális zaklatásnak minősülő esetet jelenít meg, amikor is a fül- orr-gégész arra kérte, hogy a vizsgálatához vetközzön le.

Életről tudjuk, hogy több éves krónikus menstruációs fájdalom és az orvosokkal való hosszas tortúra (kezeletlen endometriózis) után végül daganatot távolítottak el a méhéből. A műtéti beavatkozás sikerét, a fájdalomtól való



6. ábra

Oláh Mara Omara: *Fülészet* 1975,
é.n., olaj, farost, Romano Kher Budapesti Roma Művelődési Ház jóvoltából



7. ábra

Oláh Mara Omara: *Szülés* 1967, olaj, farost, Néprajzi Múzeum

megszabadulást azonban nem az orvosoknak, hanem Istennek és a szeretetnek tulajdonította. Az egyetlen neutrális, sőt pozitívként értelmezhető élménye lánya születéséhez kapcsolódik, melyet csodaként élt meg. A Néprajzi Múzeum gyűjteményében található *Szülés 1967* című festménye sokkal inkább egy háborítatlan otthonszülésre emlékeztet, semmit egy medikalizált, orvos által kontrollált kórházi szülésre. A kompozíció középpontjában az anya és a gyermek áll, az orvos a kép peremére szorulva a háttérben asszisztál. A transzcendentális Szent Család-jelenetre emlékeztető képen a férfi (József) csupán mellékszereplő, a kompozíció középpontjában az anya és a keresztény ikonokra jellemző, újszülöttnél jóval nagyobb gyermek áll.

Többszörösen traumatizált identitásához bal szemének elvesztése nagyban hozzájárult, amit *A műszemem története, amit tragikomédiának is lehet nevezni!* – *De sajnos valóság!* – című fejezetben beszél el:

Mindez legszebb asszonykoromban történt, amikor 38 éves voltam. Életem leggonoszabb nőnap ajándékát a március 8-át az orvosok előítéletének köszönhetem. Ugye mondanom sem kell, hogy ezek után mit gondoltam az orvosokról, mert ettől kezdve az életemet sorozatos tragédiák követték. Gyerekijesztgető lettem a csúfságommal, férjemtől elváltam. 3 év múlva öngyilkos lettem, mert ezt tartom az orvosoknál a legnagyobb bűnnek, hogy nem készítik fel lelkileg a beteget, hogy ne meneküljenek az örületbe vagy a halálba. (Oláh 1997, 35)



8. ábra

Portréfotó napszemüvegben, Everybody Needs Art jóvoltából

Fogyatékoságát eleinte fekete napszemüveggel leplezi, majd imidzsének részeként konstruálja meg. Nyilvános eseményeken, szerepléseken, megnyitókön, különböző szerepeket játszva hol „alulöltözözzön”, turbánban és fehér kombinében jelenik meg, hol dívaként, szőrmesapkát és bundát viselve, a fekete napszemüveg azonban sosem marad el.

Az önéletíráson belül a szakirodalom megkülönbözteti az autopatográfia műfaját, az egyes szám első személyben íródo betegség és fogyatékoság narratívát. Az autopatográf életírás egyik ismert példája Audre Lorde (1934–1991) *The Cancer Journals* [Rák-naplók] című könyve (1981), melyben fekete leszbikus feministaként vizsgálta a betegségről, kezelésről, fizikai szépségről és protézisről alkotott nyugati nézeteket. Omara a már említett Soros Györggyel való találkozásához köthető „műszem-performansza s a találkozást megörökítő festmény”⁵ gazdag jelentéstartalommal bír. A tragikomikusnak ható jelenet magában hordozza a fogyatékoság felvállalását, a fehér férfivel, gazdag patrónussal szembeni alárendelt (női) pozíció kijátszását. A hierarchia megbillentése, a protokoll felrúgása az ellenállás aktusként is értelmezhető.

„Sokat fürdök, mert *ki akarok fehéredni*” - autoetnográfiai beszédmód

Az autoetnográfia, illetve az autoetnográfiai írás/beszédmód alapvetően személyes tapasztalatok leírására és szisztematikus elemzésére törekszik a kulturális tapasztalatok megértése érdekében (Pratt, 1991, 33–40). A módszer egyszerre folyamat és „termék” is egyben, melynek során a személyes tapasztalatok jelentésekkel töltik fel a kutató/szerző és a vizsgált társadalmi valóság metszéspontjait. A továbbiakban arra keresem a választ, hogy a Mary Louise Pratt által bevezetett autoetnográfia fogalma mennyiben alkalmazható Omara önéletírásaira. A tárgyalt könyv nem külső nyomásra, hanem saját kiadásban jelent meg ezer példányban, szerzője maga kereste és teremtette meg az ön-reprezentáció ezen eszközét és lehetőségét.

Az *O. Mara festőművész* nem csupán egy hányattatott élet elbeszélése, hanem olvasható roma nőörténetként. Személyes élményeit a szerző etnografikusan meséli el, „önmaga kutatása” abban nyilvánul meg, hogy a viszontagságos életeseményeket kontextualizálja, társadalmi-kulturális keretben értelmezi. Az „*Arts of the Contact Zone*” című cikkében Pratt kifejti, hogy „a gyarmatosított alanyok hogyan vállalkoznak arra, hogy úgy reprezentálják magukat, hogy a

⁵ A páros portrén a patrónussal, karöltve, „egyenrangú” felekként jelennek meg, Soros György Omárától kapott kitüntetéssel a kezében („Soros Györgynek emberségből jeles kitüntetés Omara cigány festőművésztől 2017”)

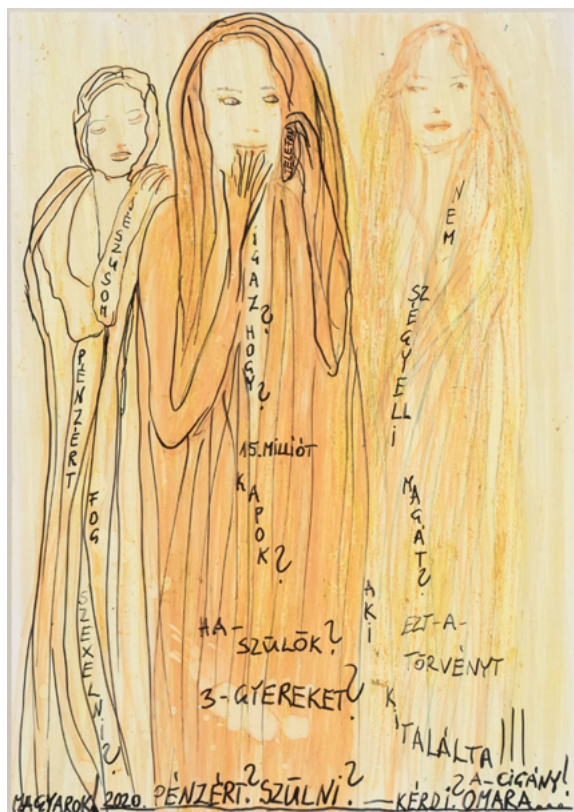
gyarmatosító saját feltételeihez igazodjanak” (Pratt 1992, 7). A kontaktzóna fogalma a roma kortárs képzőművészet produktumainak tanulmányozására is alkalmazható, amennyiben az egymással hierarchikus és aszimmetrikus viszonyban lévő különböző kultúrák találkozásának, ütközésének és megküzdésének tekintjük a többség és az alárendelt közötti interakciót. Omara önéletírásával egy korábban nem, vagy csak a domináns kultúra szemszögéből reprezentált csoportot képvisel. A kisebbségi kultúra alanyaként írja le az elnyomás és a hátrányos megkülönböztetés tapasztalatait, a szegénység, az oktatáshoz való hozzáférés hiányának élményeit, tapasztalatait az uralkodó és az alárendelt kultúrából származó vegyes eszmék és értékek mentén konstruálódnak.

Arra is találunk példát, amikor a többség szemüvegén keresztül, „gyarmatosított alanyként” a többség általi percepción, fehér nézőpontból láttatja önmagát és a cigányságot, ezáltal tartva tükröt az előítéletes gondolkodásnak. A „*Sokat fürdök, mert ki akarok fehéredni*” gyakran hangoztatott kijelentése, a számtalan képen megfestett, sajátkezüleg kialakított úszómedence, a mindenki számára nyitott „luxusfürdő” a „büdös cigány” negatív sztereotípiával áll összefüggésben, valamint a közműhálózat hiányával. A másik roma nőket súlytó gyakori előítélet, hogy a cigány nők buják, kihívóak, korán szülnek és sok gyereket hoznak a világra. Ahogy erről Omara a *Cigány anyának korona jár* (2006) c. pamfletjében is beszámol, a cigány anyákat erkölcsi tartásuk, önzetlen szeretetük, családcentrikusságuk miatt „anyakirálynőként” kellene tisztelni. Ezzel szemben a többségi társadalom részéről épp őket sújtja a legtöbb előítélet, amiért cigány gyerekeket hoznak a világra. A szövegben az is tetten érhető, ahogy a többségi sztereotípia a saját önképébe beépülve, pozitív, identitásképző erővel ruházódik fel és a romák viselkedésmintái a többségi csoporthoz képest felértékelődnek. A roma anyákkal kapcsolatos az egész cigányságot meghatározó kép, hiszen ők reprodukálják azokat a cigány gyerekeket, akik a többségi társadalom szemében teherként, minden probléma okozójaként értelmeződnek (Neményi 1998, 151). A cigány nőkhöz kapcsolódnak továbbá olyan klisék és (vizuális) sztereotípiák, mint a Cigány Madonna, jós/jövendőmondó, femme fatale, ezek újbóli kisajátítása meghatározónak tűnik Omara művészi gyakorlatában. A cigányasszony (erotikus, egzotikus, libidinózus, csábító, kéjvágytól vezérelt, állatias, mágikus vagy démonikusnak leírt) képében etnikai és nemi sztereotípiák keverednek. Egy képen belül is ellentmondásos szerepeket vállal, például az erotikus *femme fatale* és az ideális cigányanya szerepét. Egy festményen és a hozzá tartozó fényképen „világhírű” és „provokatív” melleit kitarva örököltette meg, de a felirat ellentmond az erotikus konnotációnak, mivel anyai szeretetet, gondoskodást és gyermeke iránti odaadást mutat: „Ezek a mellek a világ legszebbjét szoptatták”.



9. ábra

Omara provokatív mellei, írott fotó, az Everybody Needs Art jóvoltából



10. ábra

Oláh Mara Omara: Pénzért? Szülni? 2020, az Everybody Needs Art jóvoltából

Omara provokatív mellei, írott fotó, az Everybody Needs Art jóvoltából

A mai Magyarország konzervatív légkörében a roma nők úgy jelennek meg a közbeszédben, mint akik túl sok gyermeket szülnek ahhoz, hogy hozzáférjenek a szociális juttatásokhoz. A roma anyák felelőtlenként való feltüntetése központi szerepet játszik abban, hogy a romákat „másokként” és méltatlan állampolgárokként konstruálják meg. *Pénzért? Szülni?* (2020) c. egyik utolsó rajzán a reprodukcióval kapcsolatos állami intézkedéseket kommentálja, felháborodását fejezi ki a diszkriminatív, a társadalomtudományos diskurzusban „szelektív pronatalizmusnak” nevezett családi otthonteremtési kölcsönrel (CSOK) kapcsolatban, amelyből épp az alacsonyabb társadalmi rétegek szorulnak ki.

Zárszó

Ahogy korábbi kutatások rámutattak a „magyarországi cigányság kultúrája elsősorban a szóbeliségre szorítkozik, és csak elenyésző mértékben az írásbeliségre” (Szuhay 1999, 11). Többek között ezért is van felbecsülhetetlen jelentősége Oláh Mara Omara önéletírásának és élettörténet-festményeinek. Omara autoetnografikus beszédmódja a roma és a nem-roma közösségek számára egyaránt értékes, mivel „a kulturális másságból fakadó etnikai összeütközések feloldásának kulcsát is magában hordozza” (Junghaus 2013, 312).

Saját élettörténetén keresztül a társadalmi és állami struktúrák mélyén gyökerező problémák egész sorára mutat rá: generációs szegénység, szegregált oktatási rendszer, lakhatási válság, strukturális erőszak, a szociális és egészségügyi ellátórendszer súlyos hiányosságai, a gondoskodáspolitikai mulasztásai mind-mind kirajzolódnak általa. A *Végül is hova jutottam el 52 éves koromra?* fejezet keserű számvetés az időskori elszegényedésről és reprodukív munka egyenlőtlen elosztásáról:

Van egy vasút melletti tanyám, amit ha a nyugdíjamból kellene fenntartani, akkor felkopna az állam, mert amit kapok, az kb. WC papírra meg a szappanra elég. Holott 33 évig szolgáltam ki egy embert, akinek megkíméltem az erejét és ő a mai napi helyt tud állni minden tekintetben, amire én már képtelen vagyok. (Oláh 1997, 68)

Az utolsó, *Mit ajánlok a cigányoknak?* fejezetben Omara arra buzdítja sorstársait, hogy szembesüljenek saját meghatározottságaikkal, legyenek tisztességesek és ne viseljék el a megaláztatást. Ebből a szövegrészből, de a könyv egészéből is az válik nyilvánvalóvá, hogy önéletírása nem öncélú vállalkozás, hanem a

romák helyzetének, megítélésének és jövőjének javítása érdekében hozta létre (ebben hasonlít Orsós Zsuzsanna nyilatkozataihoz (Kovács 2023)). Saját élettörténete szolgál példaként arra, hogy iskolázatlansága, szenvedései, betegségei ellenére kortárs művészet fontos szereplőjévé vált, amit a legnagyobb adományként élt meg, végkövetkeztetése pedig, hogy „szenvedése mégsem volt hiábavaló.” A romák felemelkedését a tudásban, a tanulásban látja, amire neki kevés lehetősége volt:

Azt szeretném ezzel kifejezni, hogy milyen csodálatos dolog okosnak lenni, és azt szeretném, hogy a cigány ember bármi áron sajátítsa el ezt a felismerést. Mert azt szeretném, hogy ő is ilyen felvilágosult, önálló és magabiztos tudjon lenni. Ehhez viszont elmaradhatatlan az iskola. Úgyhogy azt ajánlom nektek, hogyha azt veszitek észre, amit én, hogy gyűlöltem iskolába járni, mert a tanár hajszaaggatással kezdte velem az első osztályt, arra kérek benneteket, ti figyelmeztessétek a tanárt, hogy legyen szíves úgy tanítani bennünket, hogy szeressünk iskolába járni, mert nem akarunk buta emberek maradni, és nem a börtönöket akarjuk betölteni, hanem tisztességes ember módjára karunk élni (Oláh 1997, 58).

Omara önéletírása és élettörténet-festményei olyan kortárs művészeti fogalmakhoz kapcsolódnak, mint a trauma, az identitás, a „mátság”, az elnyomás és ellenállás, roma (ön)reprezentáció és emancipáció. Az alkotásaiban felvetett problémák olyan kortárs diskurzusokkal van szinkronban, mint a társadalmi inklúzió, a dekolonizáció vagy interszekcionális feminizmus.⁶ A nacionalizmus és a populizmus növekvő térhódítása közepette Omara történetével nemcsak a romák, de a társadalom periferiáján élők, marginalizált kisebbségek, elnyomott csoportok, kizsákmányolt nők, egyedülálló anyák egyaránt azonosulni tudnak.

Felhasznált irodalom

- Hornyik, Sándor. 2017. „(Poszt)kommunizmus és (de)kolonizáció. Kulturális dekolonizáció Kelet-Közép-Európában?” *Ars Hungarica* 43(4): 387–394.
- hooks, bell. 1989. “Choosing the margin as a space of radical openness.” *Framework: The Journal of Cinema and Media* 36, 15–23. <http://www.jstor.org/stable/44111660>

⁶ A téma részletesebb kifejtését lásd: Popovics Viktória „Applying an Intersectional Lens: Oláh Mara OMARA and the Politics of Care.” *Artelogie* 22 (2024).

- Junghaus, Tímea. 2013. „Az episztemikus engedetlenség. Omara Kék sorozatának dekolonizált olvasata.” *Ars Hungarica* 39(3): 312–317.
- Kovács, Ágnes Zsófia. 2024. „A társadalmi reprodukció megtörésének folyamata Michelle Obama és Orsós Zsuzsanna önéletrajzi narratíváiban és egészségnevelési projektjeik.” *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 14(1): 38–55.
DOI: 10.14232/tntef.2024.1.38-55
- Mignolo, Walter D. 2011. *Epistemic Disobedience and the Decolonial Option. A Manifesto*. Transmodernity, 2011. <https://escholarship.org/uc/item/62j3w283>
- Neményi, Mária. 1998. *Cigány anyák az egészségügyben*. Budapest: Nemzeti és Etnikai Kisebbségi Hivatal.
- Oláh, Mara. 1997. *O. Mara festőművész*. Budapest: Saját kiadás.
- Popovics, Viktória. 2024. „Applying an Intersectional Lens: Oláh Mara OMA-RA and the Politics of Care.” *Artelogie* 22, 2024. DOI: 10.4000/12wvd
URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/15887>
- Pratt, Mary Louise. 1991. „Arts of the Contact Zone.” *Profession*, 33–40. <http://www.jstor.org/stable/25595469>
- Radstone, Susannah. 2000. „Autobiographical Times.” In *Feminism and Autobiography: Texts, Theories & Methods*, edited by Tess Cosslett, Celia Lury, and Penny Summerfield, 201–219. London: Routledge.
- Smith, Sidonie és Watson, Julia (eds). 1992. *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. University of Minnesota Press.
- Smith, Sidonie és Watson, Julia (eds). 2017. *Life Writing in the Long Run: A Smith & Watson Autobiography Studies Reader*. Ann Arbor: University of Minnesota Press.
- Smith, Sidonie és Watson, Julia. 2002. *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Szuhay, Péter. 1999. *A magyarországi cigányok kultúrája: etnikus kultúra vagy a szegénység kultúrája*. Budapest: Panoráma.