

Iwona Sowińska

PORRAJMOS. WYTWARZANIE PAMIĘCI ZAGŁADY CYGANÓW W KINIE NAJNOWSZYM

SŁOWA KLUCZE: *PORRAJMOS*, Zagłada Cyganów, Romowie, filmy

KEY WORDS: *PORRAJMOS*, Holocaust of the Gypsies, Romanies, films

Abstract

PORRAJMOS. CREATING GYPSY HOLOCAUST MEMORY IN THE MOST RECENT CINEMA

Beginning from the 1990s the number of films about Romanies has been increasing rapidly. Especially noticeable are those touching the subject of the extermination of the Gypsies during the Second World War. *Porrajmos* in the Romany language means: the Holocaust of the Romanies. These events were completely absent from the public discourse for several decades afterwards. The key role in bringing this subject up was played by an explosion of memories concerning the Nazi genocide of the Jews observable since the 1960s. *Porrajmos* films are in all respects secondary to the representation of the Holocaust: they were made later, they use the same conventions, and their creators are mostly artists who stress their adherence to a „community of memory” of the Holocaust: the Jewish victims once, and now their descendants. That is how the discourse of the Holocaust became a „dominant culture”, which allows for the story of the extermination of the Gypsies only as its inferior part.

The passage of time paradoxically strengthens the memory of these events, generating more and more new places, practices and other texts of remembrance. Currently the main reason for rescuing the Romanies Holocaust from oblivion is the direct threat of aggression experienced by members of this ethnic group.

Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku w tempie wcześniej niespotykanym przybywa filmów o tematyce romskiej, a w nowym stuleciu zjawisko to jeszcze przybrało na sile. Wyróżniają się wśród nich te, które dotyczą eksterminacji Cyganów podczas II wojny światowej. Wydarzenia te były całkowicie nieobecne w dyskursie publicznym przez kilka dziesięcioleci po jej zakończeniu.

Niedawny wzrost zainteresowania Romami miał dwie główne, powiązane z sobą przyczyny. Po pierwsze, na sytuację tej kilkumilionowej społeczności (liczącej według różnych źródeł od sześciu do dwunastu milionów), której ponad dwie trzecie, jak się szacuje, zamieszkiwało pod koniec lat osiemdziesiątych Europę Wschodnią, wpłynął upadek systemu komunistycznego. Mimo że procesy transformacji ustrojowej położyły kres polityce siłowej asymilacji, prowadzonej przez kraje bloku wschodniego, w rezultacie „pogorszyły ich od dawna niekorzystne położenie, zepchnęły jeszcze bardziej na margines oraz pogłębiły przejawy dyskryminacji”, doprowadzając do „etnicznego przebudzenia i mobilizacji wśród Romów”¹. Stali się oni bardziej widoczni w przestrzeni publicznej, co przecież nie znaczy, że chętnie ich tam widziano. Postępująca marginalizacja tej grupy stała się źródłem nowych problemów ekonomiczno-społecznych dla państw, a po roku 2004, gdy dzięki rozszerzeniu Unii Europejskiej ich obywatele uzyskali swobodę przemieszczania się, w obliczu nowych wyzwań stanęły także kraje Europy Zachodniej. Po drugie, w ostatnich dekadach XX wieku w centrum uwagi świata zachodniego znalazły się dylematy wielokulturowości i wieloetniczności, a krytyczna teoria kultury, określana mianem postkolonialnej, dekonstruuje eurocentryczne porządki wiedzy, systemy reprezentacji, a także powiązania wiedzy z władzą, torowała drogę zjawiskom dotychczas peryferyjnym – dyskursom mniejszości i o mniejszościach.

Dla podjęcia tematu zagłady Cyganów fundamentalne znaczenie miała jednak trzecia okoliczność, która początkowo pozostawała odseparowana od dwóch wymienionych wcześniej: eksplozja pamięci o nazistowskim ludobójstwie.

Jak na tę nową sytuację zareagowało kino, posiadające długą i spójną tradycję przedstawiania Cyganów (jeśli wziąć pod uwagę, że została ona ufundowana na wzorach pochodzących z literatury, malarstwa i muzyki, jej rodowód sięga przynajmniej początków XIX wieku)? Zaszła w nim zmiana nie tylko ilościowa. Filmy z przełomu wieków podejmują na ogół polemikę z własną tradycją, polegającą na idealizacji i egzotyce Cyganów, na umieszczaniu ich poza społeczeństwem i historią, w malowniczej domenie mitu, śpiewów i tańca. Edward W. Said powiedziałby: na ich konsekwentnej orientalizacji. Nieliczne filmy dokumentalne, zwykle etnograficzne, nigdy nie stanowiły liczącej się kontrpropozycji.

W odniesieniu do wszelkich asymetrycznych relacji społecznych (i ich ekspresji kulturowych) opartych na dominacji/podporządkowaniu perspektywa postkolonialna wydaje się szczególnie uprawniona. Said sporządził rejestr cech charakteryzujących orientalizm, rozumiany jako „zachodni sposób dominowania, restrukturyzowania i posiadania władzy nad Orientem”², wymieniając wśród nich zewnętrzny punkt widzenia, dystans, konstruowanie binarnych opozycji, absolutyzowanie różnic dzielących „swoich” od obcych, odmawianie im posiadania historii, generalizujące wnioskowanie o całości na podstawie przygodnych szczegółów, ślepotę na niuanse i konfrontacyjny ton. Dla orientalisty „Orient” nie ma konkretnej lokalizacji. Jest wszystkim tym, czym nie jest Zachód. Tak jak Romowie.

¹ A. Mirga, N. Gheorghe, *Romowie w XXI wieku. Studium polityczne*, Kraków 1998, s. 9.

² E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 31.

Jak ktoś powiedział, Cyganie nie są narodem Księgi. Tym bardziej nie są „narodem kina”. O ile istnieje europejskie kino mniejszości etnicznych (np. Turków w Niemczech, Arabów we Francji, Hindusów w Wielkiej Brytanii), na dobrą sprawę nie istnieje kino Romów, a tylko – filmy o Romach. Ich filmowe wizerunki są więc nieuchronnie rezultatem spojrzenia z zewnątrz, cudzego, należącego do nie-Romów. Niekoniecznie w dosłownym, etnicznym sensie (choć do romskich korzeni przyznaje się tylko jeden profesjonalny reżyser, Tony Gatlif), lecz jako przyjmowana pozycja. Okoliczność ta odróżnia Romów od innych mniejszości, które, przynajmniej teoretycznie, mogą posłużyć się filmem jako medium artykulacji własnego punktu widzenia.

Zdawałoby się zatem, że jest to konfiguracja wzorcowo orientalistyczna. Tymczasem przynajmniej niektóre filmy zrealizowane w ciągu ostatnich kilkunastu lat dowodzą, że można próbować ominąć tę pułapkę. Że bycie Romem może oznaczać różne rzeczy: odmienne strategie życiowe, rozmaite obyczaje, całe spektrum postaw wobec tradycji czy nieromskiego otoczenia. Podobnie bycie nie-Romem, kimś z zewnątrz, nie o wszystkim przesądza. Ci – i te, bo zastanawiająco często są to kobiety – którzy (które) robią filmy o Romach, w spotkania z nimi wnoszą zróżnicowane doświadczenia, motywacje i intencje.

Manifestująca się w tych filmach nieorientalistyczna wrażliwość na niuanse jest prawdziwą nowością. Jeśliby chcieć wytyczyć linię rozwojową wiodącą od najwcześniejszych filmowych obrazów Cyganów do tych współczesnych, to prowadziłyby ona od nieskrępowanych produktów wyobraźni „białego człowieka” (o którym nic więcej nie musimy wiedzieć, gdyż przynależność do kultury dominującej określa go w sposób kompletny), niemających wiele wspólnego z rzeczywistością, ani nawet niestawiających sobie za cel jej poznania – do obrazów, w których nieobojętna przecież obecność obserwatora bywa ujawniana i tematyzowana, służąc namysłowi nad poznawalnością i przekładalnością odmiennej kultury. Nad ich problematycznością, o ile nie – utopijnością.

W „romskich” filmach z przełomu XX i XXI wieku pewne wątki powracają częściej niż inne. Pierwszeństwo ma oczywiście muzyka, traktowana jako główna „scena”, na której Romowie autoprezentują się nieromskiej publiczności, a także jako okazja do refleksji nad ich zróżnicowaną regionalnie i ewoluującą kulturą, wbrew pozorom nieobojętną na współczesne przemiany kultury w ogóle. Jednym z kilku przykładów tej tendencji jest amerykański dokument *Opowieści cygańskiego tabo-ru* (*When the Road Bends: Tales of a Gypsy Caravan*, 2006) Jasmine Dellal, młodej realizatorki, którą do zainteresowania się Romami z różnych stron świata i sposobami definiowania przez nich swej tożsamości skłoniło własne, etnicznie złożone pochodzenie (z dominującym komponentem żydowskim, co artystka zawsze podkreśla). Drugim faworyzowanym przez twórców filmowych tematem jest los tych Romów, którzy poza swoją społecznością osiągnęli jakiś sukces. Wpływ takiego sukcesu na ich funkcjonowanie czy to wewnątrz grupy, czy na zewnątrz niej, bywa ambiwalentny, a nawet dramatyczny, co wiemy z historii poetki Papuszy, której Joanna Kos-Krauze i Krzysztof Krauze poświęcili swój najnowszy film (*Papusza*, 2013). O skomplikowanej sytuacji bycia „obcym wśród swoich”, lawirowania „pomiędzy”, opowiadał też znakomity czeski dokument *Vojta Lavička: wzloty i upadki* (*Vojta La-*

vička, 2013) Heleny Třeštkovej. Od roku 1997, przez szesnaście lat dokumentalistka towarzyszyła swemu bohaterowi, który jako lider zespołu Gypsy.ce-zet, a przy tym dziennikarz i aktywista, długo pozostawał najbardziej rozpoznawalnym czeskim Romem, by przez pryzmat jego „wzlotów i upadków” (z wyraźną przewagą tych drugich) przyjrzeć się konfliktom antagonizującym czeskie społeczeństwo.

O ile nowe filmy „romskie” jako całość dostarczają powodów do ostrożnego optymizmu, o tyle ocena filmowych reprezentacji zagłady Cyganów jest trudniejszym zadaniem. Są one pod każdym względem wtórne względem reprezentacji Holokaustu: pojawiły się później, operują zestawem takich samych konwencji przedstawieniowych (przy czym upamiętnianie Holokaustu stało się z czasem polifoniczne i wielokształtne³, co nie dotyczy zagłady Cyganów), a ich twórcami są często artyści podkreślający swą przynależność do „wspólnoty pamięci” Holokaustu, niegdyś żydowskie ofiary, teraz ich potomkowie. W ten sposób dyskurs Holokaustu zaczął pełnić rolę „kultury dominującej”, która dopuszcza opowieść o zagładzie Cyganów jedynie jako o swej upodrzednionej, peryferyjnej, zorientalizowanej odsłonie.

Nadanie eksterminacji Romów nowej nazwy było gestem symbolicznego wydobycia jej z cienia Holokaustu. Termin „Porrajmos” (dosłownie: pochłonięcie) został wprowadzony do obiegu przez Iana Hancocka, badacza romskiego pochodzenia, w książce *We are the Romani people. Ame sam e Rromane džene*⁴. Dwujęzyczne tytuły nosiły również poszczególne rozdziały tej monografii, co Yaron Matras, lingwista i redaktor prestiżowego brytyjskiego czasopisma „Romani Studies”, skomentował następująco:

Kluczowe wydarzenia noszą [w książce Hancocka – przyp. I.S.] romskie nazwy – i tak: *O Teljaripe: Wyprowadzka z Indii, O Aresipe: Przybycie do Bizancjum, O Baro Porrajmos: Holokaust* – pozostawiając czytelnika w przekonaniu, że są to uznane romskie terminy, więc, w konsekwencji, że istnieje ustalona romska historiografia. W rzeczywistości większość z tych terminów Hancock wprowadza w tej właśnie książce i sam tę historiografię ustanawia⁵.

Skoro pisany język romski skodyfikowano stosunkowo niedawno i znany jest on tylko wąskiej warstwie inteligencji, to rozumiało, że Romowie nie mają nie tylko historiografii, lecz także historii w zachodnim sensie, pojmowanej jako ewidencja wydarzeń o przełomowym dla społeczności znaczeniu. Dzieje Cyganów zostały wszakże wszechstronnie zbadane i spisane, choć nie przez nich; literatura przedmiotu jest obszerna i stale jej przybywa. Odwrotnie niż filmów o ich przeszłości, których nie ma – poza poświęconymi Zagładzie.

Zagłada ta długo pozostawała zapomniana. Ian Hancock w swym fundamentalnym tekście, opublikowanym w roku 1996, oskarżył Żydów o zawłaszczenie jej pamięci⁶. W przeciwieństwie do nich Cyganie nie dzielili się swoimi doświadczenia-

³ O wielości współczesnych stylów mówienia o Holokauście pisze A. Kluba, *O Shoah po Shoah*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 75–85.

⁴ I. Hancock, *We Are the Romani People. Ame sam e Rromane džene*, Hatfield 2002.

⁵ Y. Matras, *A conflict of paradigms*, „Romani Studies” 2004, nr 2, s. 199–200.

⁶ I. Hancock, *Responses to the Porrajmos: The Romani Holocaust* [w:] A.S. Rosenbaum (red.), *Is the Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*, Boulder 1996, s. 39–64.

mi. Niepiśmienność, tradycyjna marginalizacja, kulturowo uwarunkowana niechęć do rozpamiętywania cierpień i restrykcje w mówieniu o zmarłych – wszystko to blokowało ich gotowość do dania świadectwa własnym przeżyciom. Tym bardziej, jak twierdzi Hancock, że świat go nie chciał, a przynajmniej – nie chciano go w Stanach Zjednoczonych.

W Europie upominanie się o tę pamięć miało inną dynamikę, zależną od lokalnych kontekstów politycznych. Pierwsze publikacje naukowe na ten temat zaczęły się ukazywać na Zachodzie w tym samym czasie, w którym doszło do wystąpień niemieckich Sinti, domagających się uznania swej mniejszości za ofiarę nazistowskiej polityki eksterminacji – w latach siedemdziesiątych. Dla Europy Zachodniej, a dla Republiki Federalnej Niemiec zwłaszcza, była to dekada kryzysu, radykalizacji nastrojów społecznych i terroryzmu. Sinti zaktywizowali się w obliczu narastającej dyskryminacji i agresji, której zaczęli doświadczać w swoim kraju. Zjazd Sinti i przedstawicieli Romów z innych krajów w Bergen-Belsen w roku 1979, zwołany w celu oddania hołdu pomordowanym tam przez nazistów rodakom, miał zwrócić uwagę światowej opinii publicznej na teraźniejsze prześladowania i odradzający się rasizm, na groźbę powtórzenia się Holokaustu. Strajk głodowy, zorganizowany w następnym roku na terenie byłego obozu w Dachau przez aktywistów Sinti, którzy zapewnili sobie poparcie wpływowych osobistości niemieckiego życia publicznego i zdołali nagłośnić swój protest w mediach, zainicjował debatę publiczną i przyniósł rezultat w postaci nadania temu ruchowi ram instytucjonalnych.

W Polsce sytuacja była inna. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych relacje Cyganów ze społeczeństwem i władzami bywały napięte, lecz nic nie zagrażało ich życiu; pierwsza fala pogromów (tak właśnie określano je w prasie) o ewidentnie rasistowskim podłożu przetoczyła się przez kraje postkomunistyczne na początku lat dziewięćdziesiątych, tuż po transformacji. Natomiast aż do połowy lat osiemdziesiątych peerelowska polityka pamięci uniemożliwiała narrację o Zagładzie. Oficjalna polityka władz rzadko współbrzmiała z nastrojami społecznymi, lecz w tej akurat sprawie istniała zgoda. Polacy, tak jak Niemcy, woleli nie wracać do tamtych wydarzeń. Zgodnie z oficjalną wykładnią obóz Auschwitz-Birkenau był miejscem męczeństwa obywateli różnych państw, z Polakami na czele, lecz nie był miejscem Zagłady⁷.

W roku 1988 Alexander Ramati, amerykański pisarz i reżyser żydowskiego pochodzenia, urodzony w Brześciu nad Bugiem, wyreżyserował filmową adaptację własnej powieści *I skrzypce przestały grać* (*And the Violins Stopped Playing*). Wszystko wskazuje, że ta amerykańsko-polska koprodukcja to pierwszy na świecie film podejmujący kwestię eksterminacji Cyganów podczas II wojny światowej. Jednak została ona podjęta w sposób szczególny. Jak wynikało z filmu, Cyganie wprawdzie byli deportowani do gett i stamtąd wysyłani do obozów koncentracyjnych, lecz działania hitlerowców, nie będąc motywowane rasowo ani nie zmierzając do unice-

Korzystam z wersji elektronicznej: http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_e_holocaust_responses&lang=en&articles=true [odczyt: 3.08.2013].

⁷ Zob. S. Kaprański, *Od milczenia do „trudnej pamięci”*. Państwowe Muzeum Obozu Auschwitz-Birkenau i jego rola w dyskursie publicznym [w:] F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska (red.), *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, Lublin 2011, s. 527–551.

stwienia całego narodu, nie były Holokaustem. – „Jesteśmy Aryjczykami, więc nie idziemy do gazu” – tłumaczy główny bohater swojemu synowi, gdy obaj trafiają do tzw. cygańskiego obozu w Auschwitz. – „Ale na koniec ci, co przeżyją, też pójdą do gazu. Mordercy nie zostawią przy życiu świadków tego, co zrobili z Żydami”.

Przypisanie Cyganom przekonania o przynależności do rasy aryjskiej było jawnym nadużyciem⁸, a domniemywanie takiego jak wyżej zacytowany powodu, dla którego mieli ginąć w komorach gazowych, uwłączało pamięci pomordowanych. W Auschwitz Cyganie zostali poddani podwójnej stygmatyzacji: ze względów rasowych oraz jako jednostki stanowiące zagrożenie dla ładu społecznego.

Film Ramiego pozostawał całkowicie zgodny z peerelowską polityką pamięci. Nic dziwnego: gdyby było inaczej, Polska nie partycypowałaby (i to znacząco) w jego produkcji ani nie miałby wstępu na ekrany naszych kin. W filmie tym wszyscy Polacy, od arystokratów po prosty lud, bez chwili namysłu pomagają uciekającym przed prześladowcami Cyganom. Gdy w końcu uciekinierzy zostają przez Niemców pojmani, do czego dochodzi na Węgrzech (należąc w chwili realizacji filmu do obozu krajów demokracji ludowej, Słowacja i Węgry zostały przedstawione jako ziemie przyjazne Cyganom również podczas wojny), są traktowani przez Niemców przyzwoicie. W Auschwitz otacza ich opieką sam doktor Mengele, który wprawdzie prowadzi jakieś eksperymenty na cygańskich dzieciach, lecz potrafi docenić kunszt muzyczny głównego bohatera. Choć w zakończeniu filmu bohater ginie z niemal całą rodziną (z wyjątkiem córki, którą wcześniej przyjęła pod swój dach wiejska kobiecina, oraz syna, któremu udało się zbiec z obozu), film przekonuje, że los prawdziwie tragiczny stał się wyłącznym udziałem nieobecnych na ekranie Żydów, o których Romowie mówią ze współczuciem i grozą.

Rok po premierze tego szkodliwego filmu ukazało się świadectwo zgoła innego rodzaju: książka znawcy i miłośnika cygańskiej kultury, poety Jerzego Ficowskiego *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*⁹. Autor, który wśród Cyganów przeżył kilka lat, okresowi wojny poświęcił obszerny rozdział, obfitujący w relacje świadków i ocalałych. Z punktu widzenia „pracy nad pamięcią” o Zagładzie najciekawszy jest jednak ostatni fragment tego dzieła, poświęcony literaturze ludowej:

Wyjątkowość cygańskiej pieśni o zagładzie na tle ich twórczości ludowej polega przede wszystkim na tym, że zawarte są w niej realia historyczne. Słowa: „Aświc” (Auschwitz) i „Oświenim” (Oświęcim) są znakami czasu i jego tragicznych wydarzeń. W jednostajnym, tradycyjnie niezmiennym życiu, dziejącym się niejako na marginesach historii, tylko wyjątkowe, zakłócające je i burzące wypadki mogą wedrzeć się do ludowej pieśni Cyganów, obojętnej zazwyczaj na zrządzenia historii. Jedynie kataklizmy dotykające bezpośrednio ich samych mogą odcisnąć nowy ślad w ich twórczości. Ludowa pieśń cygańska jest bowiem z natury ahistoryczna, mówi o sprawach odwiecznych a wciąż aktualnych, jak miłość, śmierć, bieda, ucieczka, utrata wolności, wędrowanie itd., ale nie utrwała na ogół ani nazw miejscowych, ani konkretnych wyda-

⁸ Mit rasy aryjskiej miał długą historię i z czasem ewoluował. Już pod koniec XIX wieku za miejsce jej pochodzenia uznano Europę Północną, odchodząc od pierwotnej koncepcji, według której jej kolebką była dolina Gangesu. Zob. R. Sala Rose, *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, przeł. Z. Jakubowska, A. Rurarz, Warszawa 2006, s. 33–43.

⁹ J. Ficowski, *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*, Warszawa 1989.

rzeń. Są wprawdzie podstawy do twierdzenia, że i takie teksty zdarzały się ongiś, ale ich żywot był krótki, nie podtrzymywany nietrwałą pamięcią faktów, do których się odnosiły. [...] Są już symptomy pozwalające przypuszczać, że z czasem, gdy cygańska pamięć, łatwo gubiąca ślady przeszłości, wygaśnie wraz z odejściem świadków tamtych lat, zaginą również i konkretne realia w tych pieśniach, a one same – jeśli cząstkowo przetrwają – upodobnią się do swych poprzedniczek, pieśni więziennych, lamentujących poza historycznym tłem czasu i miejsca. Pieśni o zagładzie autor zapisywał w pierwszych powojennych latach. Dziś już zanikły one prawie zupełnie i choć pamięć o nich nie wygasła jeszcze wśród starszych pokoleń, nie są już śpiewane. [...] Pieśń ta zapada w niepamięć wraz ze wspomnieniami tamtych lat¹⁰.

Fenomen przyspieszonego – z naszej perspektywy – wypierania z pamięci zbiorowej traumatycznych wydarzeń nie jest nieznanym antropologom. Kultury, według Jana Assmanna, ze względu na stosunek do własnej przeszłości dzielą się na „zimne” i „gorące”, obierając odmienne strategie przetrwania i konsolidacji.

Kultury „zimne” nie egzystują w stanie niepamięci czegoś, o czym „gorące” pamiętają, ale w stanie pamięci innego rodzaju. Właśnie ze względu na tę pamięć opierają się wszelkiej ingerencji historii – za pomocą technik pamięci „zimnej”. [...] Celem jest tu zamrożenie przemian. Sens, o którym się pamięta, to powrót i regularność, nie zaś niepowtarzalność czy niezwykłość. W cenie jest ciągłość, a nie zerwanie, przewrót czy zmiana¹¹.

Cyganie, jak ich opisał Ficowski, w pełni odpowiadają Assmannowskiej charakterystyce kultur „zimnych”. Nieodległa przyszłość miała jednak pokazać, jak bardzo Ficowski się pomylił w swych prognozach z końca lat osiemdziesiątych, u progu transformacji i spowodowanych przez nią przemian polskiej polityki pamięci, których nie mógł przewidzieć. Stało się bowiem wprost przeciwnie: jakby upływ czasu pamięć o Zagładzie rozniecał i pomnażał, generując nowe miejsca pamięci i praktyki upamiętniania. Na pozór procesy te przebiegały analogicznie do „wytwarzania” pamięci o Shoah, lecz nie da się abstrahować od modelowo różniących się wzorów kultury żydowskiej z jednej, a romskiej – z drugiej strony. O ile pierwsza stanowi kanoniczny przykład kultury upamiętniania, to druga jest jej kontrprzykładem. Jest, a może – była?

Odpowiedzi na pytanie o okoliczności odtwarzania się – i wytwarzania, co wydaje się nawet bardziej trafne w odniesieniu do Porrajmos niż Shoah – zagubionej pamięci tamtych wydarzeń nie należy szukać w kulturze Romów jako hipotetycznej monadzie, lecz w obszarze dyfuzji między nią a kulturą większości. Romowie nie przekazaliby swoich doświadczeń, gdyby nie mieli „skąd” i do kogo mówić, gdyby nie dorobili się własnej inteligencji, rekrutującej się z kulturowych migrantów. Gdyby nie zaszły stopniowe zmiany w ich otoczeniu, dzięki którym opowieść o Zagładzie mogła dojść do głosu i w którego wyniku, między innymi, na terenie Birkenau stanął pomnik upamiętniający likwidację tzw. obozu cygańskiego, gdzie obecnie odbywają się coroczne uroczystości. Lech M. Nijakowski nie ma racji, uważając

¹⁰ Tamże, s. 104–105.

¹¹ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 83, 85.

wzniesienie tego pomnika i rocznicowe obchody za wyraźny znak konfliktogennej odrębności pamięci Romów, która jakoby przechowuje „nie tylko inne treści oraz interpretacje dotyczące wspólnej historii, ale i posługuje się odmiennymi schematami narracyjnymi”¹². Być może „pamięć życia w taborach” faktycznie stanowi „historię żywą tej społeczności i podstawę utopii retrospektywnej dla wielu Romów”, lecz sposoby kultywowania pamięci Porrajmos zostały przez nich zaadaptowane z zewnątrz jako nowe schematy narracyjne. Z zewnątrz nadszedł również sygnał, kiedy – i którędy – pamięć prywatna ma się przedostać do pamięci zbiorowej Romów i nie-Romów. Okoliczności te nie przemawiają za hermetycznością romskiej kultury, lecz dowodzą czegoś wprost przeciwnego: jej nagłego rozhermetyzowania się, radykalnej zmiany wzoru.

Na pamięć Porrajmos, wreszcie, nie byłoby miejsca, gdyby społeczność romska nie poczuła się znów zagrożona, a nie-Romowie, przynajmniej niektórzy, nie wzięli na siebie odpowiedzialności za zapobieżenie katastrofie. To przeszłe doświadczenie jest istotne dla terażniejszości. Bez tego zagłada Cyganów byłaby obciążającym dziedzictwem o niewiadomym w gruncie rzeczy przeznaczeniu. W jego sfunkcjonowaniu kino miało i nadal ma swoją rolę do odegrania.

Od czasu filmu *I skrzypce przestały grać*, na temat nazistowskich prześladowań Romów zrealizowano na świecie kilkanaście następných utworów filmowych, głównie dokumentalnych. Z roku 2009 pochodzi film fabularny *Korkoro* (tytuł alternatywny: *Liberté*) wspomnianego wcześniej Tony’ego Gatlifa, zainspirowana autentycznymi wydarzeniami opowieść o rodzinie francuskich Cyganów zamordowanych w Auschwitz. Parze szlachetnych ludzi, nie-Cyganów, we wrogiej Cyganom społeczności całkowicie osamotnionych w swych wysiłkach, nie udaje się ich uchronić. Dzieło Gatlifa tyleż upamiętnia Romów, jego rodaków, ile paternalistycznie ich infantyлізуje, a przy okazji włącza się w żywą obecnie dyskusję o współudziale Francuzów w rasistowskich zbrodniach.

Powstałe dotychczas filmy dokumentalne o wojennych losach Romów poprzestają na informowaniu opinii publicznej o tym, co się zdarzyło. Na razie nie ma wśród nich dzieł, które służyłyby mniej doraźnym celom. Chyba że uznać za takie film *Odroczenie* (*Respite*, 2007) niemieckiego artysty Haruna Farockiego, zmontowany z materiałów zarejestrowanych w roku 1944 w obozie Westerbork w Holandii. Powracające kilkakrotnie ujęcie dziewczynki stojącej w drzwiach wagonu towarowego na chwilę przed odjazdem transportu, stało się jedną z ikon Zagłady. Dziewczynka, długo uważana za Żydówkę, okazała się Sinti; o ustalaniu jej tożsamości i okoliczności śmierci, a także o losach innych romskich ofiar eksterminacji opowiadał dokument *Twarz z przeszłości* (*Settela, het gezicht van het verleden*, 1994) holenderskiego twórcy Cherry Duynsa. Istnieją też dwa polskie, skromne filmy telewizyjne: *Cygańskie Zaduszki* (1999) Wandy Rollny, będący zapisem świątecznych spotkań Romów wszystkich pokoleń nad grobami bliskich i w miejscach symbolicznie upamiętniających pomordowanych, oraz *Cygański ogień* (2005) Katarzyny Pazurkiewicz, którego bohaterem jest Edward Dębicki – Rom, muzyk i organizator romskiego

¹² L.M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008, s. 174.

życia muzycznego, a zarazem autor wspomnień *Ptak umarłych* (2004), obejmujących lata wojny. Klasycznym rozwiązaniem stosowanym w niemal każdym dokumencie jest zestawianie materiałów archiwalnych z wypowiedziami ocalałych. Autorka filmu *Porrajmos: Cyganie Europy i Holokaust* (*Porrajmos: Europe's Gypsies in the Holocaust*, 2002), amerykańska reżyserka szwedzkiego pochodzenia Alexandra Isles, dotarła do świadków z wielu krajów, w tym do Diny Gottliebovej, artystki, czeskiej Żydówki, która na polecenie doktora Mengele sporządzała portrety cygańskich ofiar jego eksperymentów. Dzieła Gottliebovej można oglądać w Muzeum Auschwitz-Birkenau, z którego zbiorów pochodzi całość źródeł archiwalnych wykorzystanych przez dokumentalistkę. Podobnie, ale z większym rozmachem, pomyślany został kanadyjski film *Naród niepoliczonych* (*A People Uncounted*, 2011) Aarona Yegera, debiutującego reżysera; wśród pomysłodawców projektu i jego współrealizatorów znaleźli się potomkowie ocalonych z Holokaustu. *Naród niepoliczonych*, dedykowany „tym, którzy nie chcą milczeć w obliczu uprzedzeń i rasizmu”, w odróżnieniu od filmu Alexandry Isles ma otwarcie dzisiejszy adres: zarówno ocaleni z Zagłady, jak i ich dzieci opowiadają o radości życia i dumie z bycia Romem, Sinti, Cyganem – stosują wszystkie te określenia – lecz także o doświadczanej współcześnie dyskryminacji i agresji. To nowy ton, którego próżno by się dosłuchiwać w filmach nie tylko polskich, lecz w ogóle powstających w naszej części Europy, gdzie Cyganie doznają prześladowań. Wprawdzie doznają ich wszędzie, lecz – poza jednym wyjątkiem – znane mi filmy czeskie, słowackie, bułgarskie, również te realizowane w krajach byłej Jugosławii, wreszcie polskie, świadczą o tym, że pomiędzy wydarzeniami z okresu wojny a sytuacją dzisiejszą nie dostrzega się związku. Tymczasem to należące do przeszłości doświadczenie może stać się realną perspektywą na przyszłość. Taka właśnie była geneza wydobywania z niepamięci romskiej Zagłady: aktualność zagrożenia, które nie tylko nie mija, a wręcz się potęguje.

Jak dotąd, ostatnie słowo w tej kwestii należy do węgierskiego filmu *To tylko wiatr* (*Csak a szél*, 2012) Bence Fliegaufa. Mimo że jego tematem, literalnie rzecz biorąc, nie jest Zagłada czasu wojny. Są nim za to przesłanki społecznego przyzwolenia na eksterminację mniejszości, które pozostały takie same: rasizm i naruszanie reguł życia społecznego, respektowane przez większość.

Film nawiązuje do rzeczywistych wydarzeń z roku 2008 i 2009. Węgierscy Romowie stali się obiektem ataków, wskutek których kilka osób straciło życie, a kilkadziesiąt zostało rannych. „Cała romska społeczność na Węgrzech – mówił reżyser – prawie milion osób, była na granicy hysterii. Głos zabierali politycy, dziennikarze, intelektualiści. Każdy obwiniał kogoś innego. A ja myślałem: gdzie są artyści?”¹³. Fliegauf nie rekonstruuje tych wypadków. Opowiada o jednym dniu z życia fikcyjnej romskiej rodziny: matki, jej dwojga dzieci i ich ciężko chorego dziadka. Wszyscy zamierzają wkrótce dołączyć do ojca, który wyemigrował do Kanady. Jak możemy się domyślić – sądząc po gęstniejącej atmosferze osaczenia, budowanej za pomocą środ-

¹³ *Tańczymy na becze prochu*. Z Bendekiem Fliegaufem rozmawia P.T. Felis, „Gazeta Wyborcza”, 10 grudnia 2012, s. 16.

ków wizualnych i rozwiązań dramaturgicznych, które sprawiają, że oglądanie tego filmu jest torturą – dla większości bohaterów będzie to dzień ostatni.

Pozwalając widzowi przewidzieć taki rozwój sytuacji, reżyser ma go od razu po swojej – oraz ofiar – stronie. Jednak z czasem pozycja widza staje się coraz mniej komfortowa. Zmusza się nas, byśmy skonfrontowali się z własną niechęcią, wstrętem, wypartą ze świadomości pogardą. W rozumowaniu jednego z dwóch policjantów, wizytujących dom, którego mieszkańcy zostali zamordowani poprzedniej nocy, nietrudno rozpoznać własne uprzedzenia: dlaczego, zastanawia się policjant, zabił to akurat przyzwoitych Cyganów? Pracujących, posyłających dzieci do szkoły, mających łazienki? Tak jakby pozostali, odbiegający od tych standardów, powinni byli dopiero zasłużyć na to, by żyć.

„Rasistowskie uprzedzenia świetnie funkcjonują w uśpieniu. Panoszą się w języku, w żartach, gdzie pozornie nikomu nie szkodzą. Ale wystarczy iskra, by wybuchły”¹⁴ – ostrzega Fliegaufer. W przeciwieństwie do niemal wszystkich wcześniej wymienionych twórców, którzy w samych filmach lub udzielanych wywiadach ujawniają swą tożsamość etniczną, romską lub żydowską, traktując ją jako legitymację uprawniającą ich do zabrania głosu w sprawie eksterminacji Romów, węgierski reżyser nie wypowiada się na temat swych korzeni, toteż nic o nich nie wiadomo. Wiadać uważa, że odziedziczenie po przodkach pamięci o prześladowaniach własnej grupy etnicznej nie jest mu jako artyście i człowiekowi niezbędne, by poczuwał się do obowiązku zaprotestowania wobec przemocy.

Film *To tylko wiatr* dostarcza jednej z możliwych odpowiedzi na pytanie, p o c o pamiętamy o ludobójstwie. „To znaczy – precyzuje James E. Young, zastanawiając się nad pomnikami Holocaustu – jak reagujemy na obecną rzeczywistość w świetle zapamiętanej przeszłości”. Bo „gdyby akt przypomnienia nie pozostał w nas trwałych śladów, można by powiedzieć, że w istocie niczego sobie nie przypomnieliśmy”¹⁵.

Bibliografia

- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
- Ficowski J., *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*, Warszawa 1989.
- Hancock I., *We Are the Romani People. Ame sam e Rromane džene*, Hatfield 2002.
- Hancock I., *Responses to the Porrajmos: The Romani Holocaust* [w:] A.S. Rosenbaum (red.), *Isthe Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*, Boulder 1996; http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_e_holocaust_responses&lang=en&articles=true [odczyt: 3.08.2013].
- Kapralski S., *Od milczenia do „trudnej pamięci”. Państwowe Muzeum Obozu Auschwitz-Birkenau i jego rola w dyskursie publicznym* [w:] F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska (red.), *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, Lublin 2011.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ J.E. Young, *Pamięć i kontrpamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 289.

- Kluba A., *O Shoah po Shoah*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.
- Matras Y., *A conflict of paradigms*, „Romani Studies” 2004, nr 2.
- Mirga A., Gheorghe N., *Romowie w XXI wieku. Studium polityczne*, Kraków 1998.
- Nijakowski L.M., *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008.
- Said E.W., *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
- Sala R., *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, przeł. Z. Jakubowska, A. Rurarz, Warszawa 2006.
- Tańczymy na becze prochu*. Z Bendekiem Fliegauferem rozmawia P.T. Felis, „Gazeta Wyborcza”, 10 grudnia 2012.
- Young J.E., *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.