



**Jadwiga Hučková**

Uniwersytet Jagielloński

## **IDA I VIERKA – DWA MODELE ZAISTNIENIA W KULTURZE**

### **Abstract**

#### **Ida and Vierka – existence of two models in culture**

Ida and Vierka are two female artists of Romani origin, who appear in documentaries *Echoes of the Female Soul* (directed by Vladimír Merta, 1997) and *Vierka or the Mysterious Disappearance of the B. Family* (directed by Miroslav Janek, 2005). They both cross cultural boundaries in order to succeed as singers in the non-Romani world. Ida, the older and more assimilated one, appears in both films. In the documentary made by Miroslav Janek she serves as a mentor not only for the younger Vierka, but also for the whole family. Ida is trying to introduce the family to the rules and customs common to the world outside Romani settlements. The observation of this process leads to interesting conclusions about the consequences of the contact of different cultures. It makes one ponder about the place of the Romani's in the modern cultural landscape of the Czech Republic and Slovakia. The context of media plays an important role – as a reference point, a source of patterns of behaviour and a measure of the artistic success.

**Słowa kluczowe:** Czechy, Romowie, film dokumentalny, muzyka, popkultura

Obecność Romów jako mniejszości etnicznej w Europie Środkowej dostarcza interesującego pola do obserwacji kontaktów kulturowych. Jest to szczególnie przypadek powiązań, w którym dwie kultury nie zajmują względem siebie równorzędnych pozycji. Styk kulturowy bywa dziś wymuszony, miewa charakter celebracyjny, zaprogramowany i stymulowany przez instytucje zajmujące się integracją i odpowiedzialne za jej przebieg.

Pełne funkcjonowanie Romów w kulturze białych oznacza asymilację, akceptację społecznych norm, rezygnację ze sporego marginesu swobody, jaka jest cechą konstytutywną ich tożsamości. Świadomie użyłam słowa „asymilacja”, choć ono dziś zanika. „Niechętnie mówi się obecnie o asymilacji, którą rozpatruje się w kategoriach dominacji kultury większościowej i odebrania prawa do autonomicznego rozwoju kulturowego mniejszości; chętniej używa się słowa integracja lub adaptacja”<sup>1</sup>. Jak zauważają badacze mniejszości romskich, w praktyce owe terminy oznaczają to samo. Z moich obserwacji oraz licznych lektur filmowych wynika, że pełna integracja (adaptacja) dotyczy nielicznych jednostek, trudno mówić o niej w odniesieniu do większych grup. Proces integracji łączy się z daleko idącymi zmianami w sferze psychologicznej: „Przekształcenie wewnętrznej struktury oznacza całkowitą lub częściową reorientację psychologiczną jednostki, polegającą na przyjęciu wartości i norm sposobów definiowania sytuacji oraz wzorów zachowań obowiązujących w nowym środowisku”<sup>2</sup>.

Z krajów zachodnich przychodzi do Europy Środkowej postrzeganie Romów jako integralnej części społeczeństwa większościowego<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> E. Nowicka, *Romowie o sobie i dla siebie: nowe wyzwania i perspektywy*, [w:] E. Nowicka (red.), *Romowie o sobie i dla siebie. Nowe problemy i nowe działania w pięciu krajach Europy Środkowo-Wschodniej*, Instytut Socjologii UW, Warszawa 2003, s. 19.

<sup>2</sup> L. Zakrzewski, *Raport z badań problemu: Mapa społeczna Romów w województwie świętokrzyskim 2001*, EPRD – Biuro Polityki Gospodarczej i Rozwoju Regionalnego, Kielce 2002, s. 20.

<sup>3</sup> Powstaje pytanie, w jaki sposób traktować sporą wśród Romów grupę, która od lat dziewięćdziesiątych XX wieku podlega marginalizacji? Człowiek marginesu widziany jest jako hybryda, nie jest nieprzystosowany ani do środowiska mniejszościowego, ani większościowego. Zob.: E. Nowicka, *Romowie o sobie...*, s. 20.

Współczesne społeczeństwo, oparte na regułach liberalizmu, dąży do pełnej jedności jego uczestników, a grupy, które się temu nie poddają, określa się jako „wykluczone”<sup>4</sup>. Temu służą hasła i programy budowania multikulturowości, demokracji, tolerancji. Dlatego Unia Europejska i Bank Światowy skłonne są finansować – i finansują, o czym świadczą przykłady filmowe – projekty mające na celu poprawę sytuacji Romów w krajach Unii Europejskiej<sup>5</sup>. Dzisiejsze elity romskie potrafią z tej pomocy korzystać.

Problemem Romów jest niedostatek owych elit, warstwy inteligencji, która mogłaby definiować oczekiwania tak wobec własnej grupy, jak i otoczenia. Zwłaszcza, że część tych elit po prostu asymiluje się i zrywa kontakty z własną grupą etniczną. Wyjątkową pozycję zajmują artyści, przede wszystkim muzycy, którzy – na zewnątrz – są zasymilowani, ale przecież ich sztuka nie istniałaby bez zakorzenienia w odrębności kulturowej i dlatego mają prawo – przyzwolenie społeczne – tę odrębność podkreślać. W wymiarze artystycznym inność, oryginalność jest nie tylko tolerowana, ale jest rodzajem miernika wartości.

## **Ida, czyli wierność talentowi**

Przypadek Idy Kellarovej jest znakomitą egzemplifikacją takiej sytuacji. Film w reżyserii Vladimíra Mertya nie był w zamierzeniu jej portretem. To „esej muzyczny”, którego autorami są Ida Kellarová i Vladimír Merta<sup>6</sup>, o czym informuje napis w czołówce filmu.

Ida jest osobą „reorientowaną psychologicznie”, żyjącą według wzorów i norm obowiązujących w społeczności białych. Należy do tej elity twórczej, która swą sztuką buduje wartości, a jednocześnie potrafi poruszać się w świecie „projektów” i „grantów”, czyli zdobywać środki na finansowanie swoich pomysłów. Vladimír Merta towarzyszył jej z kamerą, kiedy realizowała wielki międzynarodowy projekt z udziałem śpiewaczek z wielu krajów. Próby i występy uczestniczek spotkania to

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 21.

<sup>5</sup> Tamże, s. 23.

<sup>6</sup> Należy wspomnieć, że Merta sam jest przede wszystkim muzykiem; reżyserowanie filmów jest tylko jedną z form jego aktywności artystycznej.

jeden wątek filmu. Drugi, niejako w cieniu (w kontekście wspaniałych występów chóralnych), nazwałabym tożsamościowym, ponieważ dotyczy źródła muzyki Idy Kellarovej. Artystka przyznaje, że wychowywana była w nieświadomości swego romskiego pochodzenia ze strony ojca, a właśnie po ojcu odziedziczyła talent muzyczny. Talent pozwolił jej kształcić się, rozwijać, występować za granicą. Po 15 latach podróży posiada wystarczające kontakty, aby zrealizować najbardziej śmiałe zamierzenie, zgromadzić wokół siebie i swych konceptów przedstawicielki różnych kultur. Kiedy jednak zachwyca się śpiewem dzieci romskich, dochodzi do wniosku, że „ich nie można dać na scenę, bo wtedy tracą swą naturalność”<sup>7</sup>. Ta uwaga koresponduje z opinią starszego Roma, który twierdzi, że muzyka wykonywana na scenie posiada raczej styl węgierski, a osoby, które występują w świetle ramp, „z nami nie mogą zagrać”.

Film Merty ujawnia pęknięcie wewnątrz romskiej kultury, podział na część akceptowaną przez kulturę większościową i część nie tyle nieakceptowaną, co po prostu nieznaną, niedostępną. Zapraszanie na występy artystek, takich jak Věra Bílá czy Ida Kellarová nie uratuje tej kultury, jak mówi bohater filmu *Być Romem* Heleny Třeštkovej (2001). Śpiewaczki romskie zachowują się podczas występów dla szerokiej publiczności podobnie jak artyści estrady na całym świecie. Ida, jak to widzimy w filmie Merty, włącza w swoje recitale elementy popkultury, wchodzi między publiczność, realizuje show znane z koncertów innych, nie-romskich gwiazd.

Znaki popkultury są komponentem dodanym do kultury romskiej. Można chyba powiedzieć, że w drodze na wielką scenę dokonało się przeobrażenie autentyzmu „żywiolowego” w swoiście rozumiany autentyzm „artystyczny”<sup>8</sup>. Ida dokonuje swego predefiniowania form, odnajdując uniwersalne wartości, wspólne Romom i białym. Jest to na przykład „wyśpiewanie” cierpienia i bólu, jak to sama określa.

---

<sup>7</sup> Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej filmu, podobnie jak i następne, jeśli nie zaznaczono inaczej.

<sup>8</sup> Takiemu procesowi podlega pamiętnikarstwo ludowe, przekształcające się w literaturę piękną. Zob.: Z. Ziątek, *Wiek dokumentu: inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999, s. 30.

W kontekście samego filmu – uniwersalne jest również doświadczenie ukształtowania się nowej osobowości, wspomniana wyżej „reorientacja psychologiczna”. Wyznacznikiem uniwersalizmu może stać się „antropologiczna refleksja nad kształtowaniem się nowej osobowości człowieka w warunkach sprzecznego doświadczenia kulturowego, rozdartego pomiędzy doświadczeniem lokalności i uniwersalizmu, niewolniczej zależności i możliwościami swobodnego kształtowania swojego losu, uparcie poszukującego prawdy o sobie i o możliwościach pokonania tych sprzeczności zarówno w odczytywanej na nowo tradycji, jak i ogólnej refleksji kulturowej”<sup>9</sup>.

### **Vierka albo narodziny słowackiej *superstar***

Podobna refleksja antropologiczna towarzyszy obserwacji innej bohaterki filmowej, Vierki z filmu Mirosława Janka *Vierka, albo zagadka zniknięcia rodziny B.*, (2005). Dwunastoletnie dziecko, w którym Ida Kellarová odkryła niezwykle talent muzyczny, podlega już nie tyle sprzecznym doświadczeniom kulturowym, co szokowi kulturowemu – jest on zresztą udziałem obu stron. Ida opowiada w liście do reżysera (czytany w filmie zza kadru) o pierwszej wizycie w domu dziewczynki. Nie ma w nim elektryczności, wody, żadnego ogrzewania. Z relacji wynika, że to Ida kupuje Vierce pierwszą szczoteczkę do zębów. Śpiewaczka zabiera całą liczną rodzinę Romów słowackich do swego domu w Czechach.

Rodzina musi przekroczyć wiele barier, by zaadaptować się do życia w nowych warunkach. Przeniesienie z kraju do kraju, nawet w granicach Unii Europejskiej, nie jest dla Romów rzeczą prostą. Ida pomaga w tym wydatnie, legalizując wszystkim członkom rodziny pobyt w nowym miejscu. Bez trudu przychodzi im pokonanie progu cywilizacyjnego. To jeden z ciekawych wątków filmu – obserwacja, jak szybko niewyobrażalny wcześniej standard życiowy staje się oczywistością. Wraz z przybyciem do Czech wyłania się bariera językowa: cała rodzina musi nauczyć się czeskiego. Ida stawia jeszcze większe wymagania i zaczyna

---

<sup>9</sup> Tamże.

z członkami rodziny Vierki prowadzić proste konwersacje w języku angielskim, aby pomóc im funkcjonować poza krajem aktualnego pobytu. Na fali ogólnego entuzjazmu rodzice Vierki postanawiają podnieść poziom swego wykształcenia, by dorównać dzieciom w ich ambicjach. Przystosowują się zewnętrznie do zachodzących zmian, sprawiają sobie okulary i podczas lekcji konwersacji wyglądają już niemal na intelektualistów. Brat Vierki, modnie ubrany, niczym nie różni się od pięknych chłopców z tabloidów i staje się przedmiotem westchnień koleżanek w szkole. Te zmiany podkreślono w filmie przez zbliżenia twarzy, wyrażające silne emocje związane z nowym, lepszym życiem. Rodzina jest u szczytu nadziei i radości. W ścieżce dźwiękowej pojawia się motyw muzyczny *Oh Happy Day*, który będzie przewijał się w różnych wariacjach do końca filmu. Rozwija się kariera samej Vierki, która robi ogromne postępy w śpiewie, występuje na coraz ważniejszych koncertach, zauważono, że posiada również talent moderatorski.

Większość rodziny poddaje się przyspieszonemu procesowi integracyjnemu. Wyjątkiem jest mama Vierki, nosząca to samo imię, co córka. Starsza Viera zachowuje dystans, nie zabiera głosu w dyskusjach, nie wyraża swego entuzjazmu. Całkowitym jej przeciwieństwem jest jej córka, która przede wszystkim bacznie się wszystkim przygląda. Kamera pokazuje w zbliżeniu jej oczy, które wyrażają nieodgadnione dla widza uczucia. Dziewczynka w sposób dosłowny kopiuje zachowania Idy, jej mentorski ton, który słychać również w wypowiedziach skierowanych do własnej matki. Mieszkańcy domu uczestniczą w radach rodzinnych. Wydaje się, że wszyscy, poza mamą Vierki, są otwarci i dążą do zażegnania większego konfliktu. Do takiego konfliktu nie dochodzi, ale któregoś dnia Vierka wraz z rodziną znika bez śladu. Berky'owie okłamują Idę, że wracają na Słowację.

W filmie znajdziemy przesłanki decyzji o wyjeździe. Adaptacja rodziny do warunków stworzonych przez Idę jest powierzchowna i pozorna. Wymaga pewnych ofiar ze strony samych zainteresowanych, a te z kolei stoją w sprzeczności z ich mentalnością jako Romów. Domaganie się od nich obowiązkowości, systematyczności w działaniach kłóci się z ich poczuciem wolności. Ida, będąc w połowie Romką, rozumie pewne zagrożenia i chcąc ich uniknąć, przejmuje przywództwo. Odbiera matce Vierki jej rolę strażniczki domowego ogniska, co znakomicie ilustruje scena urządzania przyszłego domu. Widzimy, że to Ida decyduje

o rozmieszczeniu urządzeń kuchennych i mebli. Matka Vierki coraz częściej stoi w cieniu i nie zabiera głosu. Jej nieobecność i wycofanie się, stają się w kolejnych sekwencjach na tyle frapujące, że możemy się słusznie zastanawiać, czy to nie ona jest tytułową bohaterką filmu. Jako jedyna cieszy się z wyjazdu z luksusowego domu Idy. Dla pozostałych, bardziej przystosowanych, ta decyzja jest raczej trudna. Rozumieją, że zawiedli zaufanie swej gospodyni, która oczekiwała, że poczują się odpowiedzialni za swój los, będą sami pracować na utrzymanie, że od pewnego momentu sami potrafią sobie pomóc. Będąc zaadaptowanymi tylko częściowo, rozumieją swój błąd i poczucie winy dyktuje im ucieczkę. Natomiast matka Vierki, najbardziej odporna na zabiegi integracyjne, widzi tę sytuację zupełnie inaczej. Mimo że cała jej rodzina wpędziła Idę w długi, twierdzi: „ja się na Idę nie gniewam”.

Epilog filmu pokazuje rodzinę w nowym domu, do którego dotarł tylko reżyser. Staje się on pośrednikiem między Idą a Berky'owymi. Widzimy twarze zadowolone, niewyrażające przymusu i ciągłego strachu, że nie spełni się oczekiwań dobroczyńcy. Z punktu widzenia Romów sprawy potoczyły się w dobrym kierunku, ponieważ odzyskali wolność decydowania o własnym losie. Z punktu widzenia Idy – wydarzyła się katastrofa, zaprzepaszczono szansę rozwoju talentu małej Vierki. Odtąd to Vierka będzie utrzymywać rodzinę, śpiewając w zadmionych barach i lokalach nocnych. W jednej z ostatnich sekwencji dowiadujemy się, że została wybrana *superstar* w Aš (zachodnie Czechy). Jej losy pozafilmowe będą tym właśnie torem. W grudniu 2007 roku została trzecią w historii słowacką *Superstar*.

W przywołanych tutaj filmach obecna jest refleksja nad sytuacją jednostki wobec przenikania czy integracji kulturowych. Ida, zwłaszcza w dzieciństwie, doświadczała rozdźwięku między lokalnością a światowością (między rodzinnym Bruntálem a salami koncertowymi w całym świecie), brakiem swobody ekspresji a wolnością wyrażania swych poglądów przede wszystkim w sferze interpretacji muzycznych. Obecnie realizuje się jako dojrzała kobieta, świadoma swych wartości, ale i reguł funkcjonowania w społeczeństwie. Jest człowiekiem teatru, sceny, spełnia się w kontakcie z publicznością, otwiera innym kobietom drogę do ich własnej ekspresji.

Skoncentrowana na sobie Vierka to dziecko-gwiazda, która zyskuje samoświadomość celebrytki. Często spogląda w obiektyw kamery ni-

czym w lustro i komentuje swój wygląd. Jej dziecięca twarz staje się powoli twarzą Lolitki. W jednej z ostatnich scen widzimy już tylko smutne oblicze w obiektywie noktowizora. Vierka śpiewa w jakimś nocnym klubie. Nawet z perspektywy innego kraju środkowoeuropejskiego jest oczywiste, że nie ma nic bardziej lokalnego niż lokalna *Superstar*.

### **„Les-entfants-sanssoui” (Dzieci bez troski)**

Kontakty kulturowe katalizujące przenikanie, integrację, negocjację i wreszcie przededefiniowanie wyjściowych form i struktur nie wpływają w zauważalny sposób (przynajmniej w sposób dający się uchwycić w ciągu trwania jednej generacji) na elementy istotne dla mentalności Romów (użyłam na wstępie terminu: elementy konstytutywne). Odwołuję się w tym miejscu do wniosków wyprowadzonych z analizy kilkudziesięciu zrealizowanych w Europie Środkowej filmów na temat Romów. Zwłaszcza w dwóch dokumentach, będących przedmiotem tego artykułu, można zauważyć, że takim niezmiennym elementem jest romska „dziecięca dusza”, która domaga się przestrzeni a jednocześnie czuje niechęć przed wstąpieniem w czas historyczny (stąd w tej kulturze obecność legendy i nieobecność, nieświadomość historii). Z punktu widzenia społeczeństwa owa „dziecięca dusza” w człowieku nie pojmuje ograniczeń stawianych przez większość kulturową, więc nie będzie ich respektować. Trudno napominać czy karać Roma za niewypełnienie norm. Z jego punktu widzenia – posiadanie niewinnej i niespętanej duszy pozwala odczuwać szczęście. Romowie zaadaptowani nie są w stanie go odczuwać. Ida Kellarová, ukazana w filmie *Merty* jako osoba „zintegrowana”, uświadamia sobie cenę swego przystosowania, gdy obserwuje śpiewające dzieci. W ostatniej sekwencji filmu *Echa kobiecej duszy* opowiada o swych wyjazdach do Sri Lanki w kategoriach powrotu do lat dzieciństwa: „Ludzie uśmiechnięci, czyści, prawdziwi, spokojni, wyciszeni – czekają przy drodze na śmierć.” Taki stosunek do życia nie jest wytworzony sztucznie, to natura, mówi Kellarová.

W filmie Mirosława Janka obserwujemy inny aspekt tego zjawiska. Ida traktuje rodzinę sprowadzoną ze Słowacji niczym dzieci. Twierdzi na przykład: „Gdy na nich krzyknę, od razu się poprawiają”. Wychowuje



owe „dzieci” do odpowiedzialności – brat Vierki zostaje domowym skarbnikiem. Stosuje system kar i nagród: „Jeśli rzucisz palenie, opłacę ci kurs prawa jazdy”. Za każdym razem pouczane „dziecko” obiecuje poprawę, ale ani razu nie widzimy, czy dotrzymuje słowa. Rodzina Vierki nie spełnia oczekiwań Idy, nie jest zdolna do przystosowania, ale posiada w zamian przywilej nieskrępowanej radości, wręcz zachłystywania się szczęściem. Ida już nie jest zdolna do takiego przeżywania.

Młodsza latorośl Berky’owych pozostaje dzieckiem, kopiując zachowanie Idy, jej sposób mówienia, przywoływania do porządku dorosłych. Możemy jej zachowanie traktować jako element zabawy, podobnie jak demonstrację opanowania do perfekcji wymyślnego języka (dodawanie jednej i tej samej sylaby do każdej sylaby w zdaniu). Dziecko odgrywa tutaj role dorosłych niczym bohaterowie obrazów Witolda Wojtkiewicza, w czym zachowuje podobną dwuznaczność, jak na przykład w scenie przebierania się lub sądu nad matką. Jest jednocześnie pociechą obdarowywaną baśniami, ale i niebezpieczną nastolatką w prowadzonej bez najmniejszych zahamowań i kompleksów egoistycznej grze, w której chodzi przede wszystkim o własną ekspresję. W zabawie Vierki jest obecny duch rewolty dadaistycznej, która nie łączy się z żadnym konstruktywnym programem.

## Wieczny karnawał

Tradycja kulturowa, na przykład malarska (Hieronim Bosch, Pieter Breugel, Jacques Callot), przez kilka wieków jednoczyła we wspólną kategorię ludzi marginesu, wędrowców, kuglarzy i Cyganów. W XIX wieku porównywano artystę do cyrkowca, błazna, cygana<sup>10</sup>. Cygan, w znaczeniu przedstawiciela modernistycznej cyganerii, demonstrował niechęć do banalnego, codziennego życia, podlegającego stałym regułom, w odróżnieniu od bogactwa sztuki, która łamie konwenanse. Wspólny jest „Cyganom” pisany z małej i wielkiej litery pewien rodzaj tęsknoty za mitycznym Złotym Wiekiem, albo nieustannym świętem. Świętem niebędącym cyklicznie powracającą

---

<sup>10</sup> T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984, s. 36.

erupcją społeczeństwa, które w ten sposób oczyszcza się i odnawia, likwidując nadwyżki energetyczne i rzeczowe<sup>11</sup>, ale permanentnym „czasem wielkiej obfitości”. Rodzina Vierki przeżywa w domu Idy „stan bezczasowy, wyjęty z realnej przestrzeni i realnego następstwa zdarzeń”<sup>12</sup>. Film ukazuje, że bogactwo zasobów przeznaczonych „na świąteczne roztrwonienie” topnieje w powszednie dni. Ciasta lub torty piecze się codziennie, zapasy przewidziane na trzy miesiące nikną w okamgnieniu. „Nie możemy żyć każdego dnia, jakby było Boże Narodzenie, niektórzy ludzie nie mają tego nawet na święta”, napomina Ida. Kapitalna jest scena, w której po tym, jak podyktowała listę zakupów, tylko tych niezbędnych, wychodzi razem z Berky’owymi z supermarketu, z wózkiem przepełnionym wszelkimi dobrami, które miały znaleźć się na stole tylko od święta.

W tym kontekście może warto wspomnieć, że sekwencje filmowe z życia Romów-koczowników, na przykład w dokumencie Władysława Ślesickiego *Zanim opadną liście* (1964) oraz w filmach z cyklu *Dzieci wiatru* (1990) twórcy słowackiego Martina Slivki), odpowiadają idealnie symbiozie mitu i obrazu święta, jaką Mieczysław Porębski przywołuje w *Ikonosferze*: niezwykle okoliczności świątecznego podniecenia i stłoczenia, niecodzienna świąteczna sceneria nocy, płonących ognisk, kaganków czy pochodni<sup>13</sup>. W czasie bezustannego święta nie zachodzi jednak mechanizm świątecznej transgresji, który sprzyja samopoznaniu, odnowieniu życia. Powstaje pytanie, czy permanentna karnawalizacja życia w jednej kulturze nie utrudnia kontaktów z inną kulturą, czy nie opóźnia procesów towarzyszących integracji czy adaptacji? Czy jakakolwiek kultura promująca niedojrzałość nie spowalnia i nie odracza procesów samopoznania, definiowania własnej roli poza karnawalem, w codziennym życiu?

---

11 M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 118-119.

12 Tamże, s. 122.

13 Tamże, s. 123.

## Bibliografia

- Gryglewicz T., *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984.
- Janek M., *Stýskalo se mi po vůni české hospody*, oprac. Bilík P., „Film a doba” 2006, nr 1, s. 8-10.
- Korál P., *Vladimír Merta. Písničkaření jako záchranná síť aneb: O problémech s multitalentem*, „Xantypa” 1996, nr 11, s. 24-29.
- Kříž, J. P., *Ida Kelarová: Ozvěny ženské duše*, „Právo” 1997, nr 185, s. 20-21.
- Nowicka E., *Romowie o sobie i dla siebie: nowe wyzwania i perspektywy*, [w:] E. Nowicka (red.), *Romowie o sobie i dla siebie. Nowe problemy i nowe działania w pięciu krajach Europy Środkowo-Wschodniej*, Instytut Socjologii UW, Warszawa 2003.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Zakrzewski L., *Raport z badań problemu: Mapa społeczna Romów w województwie świętokrzyskim 2001*, EPRD – Biuro Polityki Gospodarczej i Rozwoju Regionalnego, Kielce 2002.
- Zemánková T., *Cirkus: svět očima filmaře Míry Janka*, „Xantypa” 2005, nr 7-8, s. 28-32.
- Ziątek Z., *Wiek dokumentu: inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999.