

Przegląd Polsko-Polonijny  
10/2019

Półrocznik

***P***olonia  
***JOURNAL***

Semiannual

Bielsko-Biała, 2019

Rada Wydawnicza:

Jerzy Dec – redaktor naczelny

Elżbieta Jaszczurowska – konsultant języka angielskiego

Michał Śleziak – asystent wydawniczy

Marzena Naglik – sekretarz, asystent wydawcy

Tomasz Sekunda – layout i skład ([www.wydawnictwoscriptum.pl](http://www.wydawnictwoscriptum.pl))

Wojciech Kaute – redaktor naukowy

Rada Naukowa:

Stanisław Ciupka (Bielsko-Biała, Polska) – przewodniczący Rady Naukowej,

Anny Atanassova (Błagowgrad, Bułgaria), Ewa Borkowska (Gliwice, Polska), Andrzej Chodubski

(Gdańsk, Polska), Elżbieta Chrzanowska-Kluczewska (Kraków, Polska), Jolanta Chwastyk-Kowalczyk

(Kielce, Polska), Anzor Devadze (Batumi, Gruzja), John Anthony Dee (Melbourne, Australia),

Francesco Echeriva (Granada, Hiszpania), Janina Falkowska (Bielsko-Biała, Polska), Keiki Fujita

(Tokio, Japonia), Suren Gevorgyan (Erywań, Armenia), Badri Gechbaia (Batumi, Gruzja),

Roger Gilabert-Guerrero (Barcelona, Hiszpania), Lubomir Hampl (Katowice, Polska),

Marek Jabłoński (Chorzów, Polska), Czesław Karkowski (Nowy Jork, USA), Tomasz Kubiczek

(Watykan), Vyara Kyurova (Błagowgrad, Bułgaria), Elżbieta Mańczak-Wohlfeld (Kraków, Polska),

Wacław Osadnik (Edmonton, Kanada), Yuriy Pachkovskyy (Lwów, Ukraina), Danuta Piątkowska

(Nowy Jork, USA), Wiesława Piątkowska-Stepaniak (Opole, Polska), Marek Rembierz (Cieszyn,

Polska), Olena Sadchenko (Odessa, Ukraina), Sabina Sanetra-Półgrabi (Kraków, Polska),

Eva Sikorova (Karwina, Czechy), Gabriele Simoncini (Rzym, Włochy), Ewa Stachura (Bielsko-Biała,

Polska), Monika Štrbova (Nitra, Słowacja), Marek S. Szczepański (Katowice/Opole, Polska),

Marek Szerbiński (Gorzów Wielkopolski, Polska), Wojciech Werpachowski (Warszawa, Polska)

Redakcja tomu: Janina Falkowska, Stanisław Ciupka

Projekt okładki: Katarzyna Kośmider

Koncepcja okładki: Jerzy Dec

Ilustracja na okładce: „Poland Country Flag Turning Page” autorstwa gubh83/fotolia

Czasopismo recenzowane

Wydawca:

Wyższa Szkoła Ekonomiczno-Humanistyczna

ul. gen. Wł. Sikorskiego 4,

43-300 Bielsko-Biała,

tel. 33 81 65 170

e-mail: [wseh@wseh.pl](mailto:wseh@wseh.pl)

ISSN: 2083-3121

© Copyright by Wyższa Szkoła Ekonomiczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała 2019

## SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI	5
FROM THE EDITOR	9
 Paul Coates Migrations and mirages Migracje i złudzenia	  13
Alicja Helman Wędrowki obcych. Temat migracji w spektaklu <i>Ariane Mnouchkine</i> Travels of migrants. The topic of migration in the spectacle of <i>Ariane Mnouchkine</i>	   37
Artur Piskorz <i>Hester Street</i> : Living between worlds <i>Hester Street</i> : żyjąc między światami	  55
Joanna Preizner Notatki z wygnania. <i>Skibet. Hatikvah</i> (1970/2010) i <i>Return to Poland</i> (1981) Mariana Marzyńskiego Notes from exile. <i>Skibet. Hatikvah</i> (1970/2010) and <i>Return to Poland</i> (1981) Mariana Marzyńskiego	   67
Janina Falkowska Cosmopolitanism, migration in view of Krzysztof Kieslowski's idealism Kosmopolitанизm, migracje w świetle idealizmu Krzysztofa Kieślowskiego	   127

Ilona Copik	
Na Zachód i z powrotem.	
Migracje w kinie polskim w okresie transformacji ustrojowej	
To the West and back.	
Migration in Polish cinema at the time of political system transformation	143
Grzegorz Bubak	
Migracje i kultura w filmie węgierskim po upadku komunizmu	
Migration and culture in Hungarian film after the fall of communism	165
Joanna Aleksandrowicz	
Fourteen Kilometres to Paradise. Images of Migration to Andalusia in Spanish Cinema	
Czternaście kilometrów do raju. Obrazy migracji do Andaluzji w kinie hiszpańskim	185
Joanna Siekiera	
Relacje ekonomiczne Polski z Nową Zelandią: stan współczesny oraz perspektywy rozwoju w związku ze zwiększającą się migracją Polaków	
Poland's economic relations with New Zealand: contemporary state and perspectives development in connection with the increasing migration of Poles	211

## OD REDAKCJI

Niniejszy numer Polonia Journal poświęcony jest tematowi migracji. Migracje rozumiane są tutaj szeroko – jako migracje w czasie rzeczywistym i wyobrażonym, w przestrzeniach geograficznych i mentalnych, doświadczanych przez migrantów przemieszczających się po świecie w poszukiwaniu lepszego bytu i spokojnego życia dla swoich bliskich.

W numerze tym autorzy opisują losy emigrantów legalnych i nielegalnych, ludzi świadomie i dobrowolnie opuszczających dotychczasowe miejsca pobytu oraz tych, którzy są do tego zmuszeni przez wydarzenia polityczne, czy też drastyczne zmiany w poziomie życia. Autorzy poruszają problemy, które szczególnie dzisiaj stały się potężnym tematem dla ogólnie rozumianych mediów komunikacyjnych, nauki i sztuki, kiedy to ruchy migracyjne rozpały wyobraźnię artystów oraz dociekliwość naukowców.

Jak najlepiej analizować temat, który tak boleśnie angażuje ludzi na całym świecie, jak nie poprzez dystans intelektualny, który nadaje tematowi z jednej strony sztuka, a z drugiej strony, wnikliwa i drobiazgowa analiza faktów dotyczących poszczególnych migracji. Zebraliśmy w tym numerze dziewięć esejów, w których autorzy analizują zjawisko migracji w wybranych przez nich dziełach literackich, teatralnych i filmowych oraz przedstawiają konkretne zdarzenia i fakty ilustrujące swoje tezy. Wydaje nam się, że taka kombinacja tekstów ciekawie odzwierciedla złożoność zjawisk migracji.

Pierwszy artykuł „Migracje i Miraże” Paula Coatesa traktuje o stosunku między chęcią migracji, a przynętą odległości, która może być mirażem w sensie iluzji, ale może też istnieć naprawdę, tak jak miraż odpowiada miejscu istniejącym naprawdę poza horyzontem – chociaż

horyzont ten bezustannie zmienia miejsce. Ten bogaty w odniesienia literackie i filmowe artykuł jest pełen głębokich przemyśleń na temat pojęcia migracji, horyzontu, niewidzialności, islamu, katolicyzmu w oparciu o dzieła literackie i filmowe Mariève Rugo, Jenny Erpenbeck i Roberto Rossellini.

Alicja Helman w „Wędrówki obcych. Temat migracji w spektaklu Ariane Mnouchkine” uczyniła przedmiotem analizy i interpretacji film Ariane Mnouchkine z 2006 r., zrealizowany na podstawie jej spektaklu teatralnego z 2003 roku pt. „Le derniere caravanseraïl. Odyssées”. Reżyserka teatralna i filmowa podejmuje w nim temat wędrówek migrantów, odwołując się do konkretnych ludzkich doświadczeń, uzyskując informacje na podstawie rozmów przeprowadzonych w obozach Sangatte, Lombok i Villawood. Autorka artykułu w przejmujący sposób opisuje rzeczywiste przeżycia emigrantów, które Ariane Mnouchkine przedstawia w emocjonujący sposób w spektaklu a potem w filmie opartym na sztuce.

Andrzej Piskorz w tekście „*Hester Street*: żyjąc pomiędzy światami” omawia powieść o doświadczeniach żydowskich emigrantów w Ameryce oraz film zrobiony na kanwie powieści. Koncentruje się na analizie języka, który w nowej rzeczywistości buduje pomost między starym a nowym, tradycją i nowoczesnością, nawykami ukształtowanymi w opuszczonej ojczyźnie, a możliwościami, jakie oferuje Nowy Świat.

Drugim artykułem na temat kwestii ludności pochodzenia żydowskiego zaoferowała Joanna Preizner. W „Notatkach z wygnania. *Skibet. Hatikvah* (1970/2010) i *Return to Poland* (1981) Mariana Marzyńskiego analizuje ona film reżysera, którego istotnym wątkiem jest migracja. Zmuszony do niej w wyniku wydarzeń określanych wyrażeniem „Marszec '68”, jako pierwszy przekuł to doświadczenie na wypowiedzi artystyczne. Jego debiut zagraniczny – zrealizowany dla duńskiej telewizji „*Skibet/Hatikvah*” (1970/2010) – to pierwszy zapis filmowy sytuacji, w jakiej znaleźli się Polacy żydowskiego pochodzenia, którzy opuścili Polskę w wyniku antysemickiej nagonki.

W artykule „Kosmopolityzm, migracje w świetle idealizmu Krzysztofa Kieślowskiego” Janina Falkowska przygląda się pojęciu „kosmopolityzm” w kontekście poznanych filmów Krzysztofa Kieślowskiego. Biorąc pod uwagę idealistyczne założenia kosmopolityzmu i jego późniejsza „degeneracja” w kierunku kolonialistycznego spojrzenia na „innych”, autorka szczegółowo analizuje film *Biały* Kieślowskiego, który ujawnia wewnętrzne sprzeczności i niejasności w idealistycznym podejściu do idei kosmopolityzmu i równości.

W artykule „Na Zachód i z powrotem. Migracje w kinie polskim w okresie transformacji ustrojowej”, Ilona Copik porusza wątek polskiej migracji (Polaków wyjeżdżających z Polski i powracających do kraju po latach) uwidoczniony w kinie polskim po 1989 roku. Analizuje ona motywy towarzyszące migracji i różnych jej rodzajów (polityczna, ekonomiczna, socjo-cywilizacyjna). Bardzo ciekawym elementem artykułu jest tropienie relacji pomiędzy filmem, realną przestrzenią kulturową i jednostkowym doświadczeniem i tożsamością,

Grzegorz Bubak w eseju „Migracje i kultura w filmie węgierskim po upadku komunizmu” przedstawia problematykę wpływu ruchów migracyjnych na węgierską kulturę, społeczeństwo, na jego zachowania wobec obcych, przedstawicieli innych narodowości.

Joanna Aleksandrowicz w artykule „14 kilometrów do Raju. Obrazy migracji do Andaluzji w kinie hiszpańskim” mówi na temat dwóch podejść do tematu migracji w zależności od geograficznego punktu widzenia. I tak film, który analizuje reprezentuje dwie perspektywy: Jedna reprezentuje spojrzenie mieszkańców Andaluzji i podróżujących na południe Hiszpanów, druga natomiast próbuje pokazać problemy międzykulturowych spotkań z punktu widzenia samych migrantów.

Joanna Siekiera w artykule „Relacje ekonomiczne Polski z Nową Zelandią: stan współczesny oraz perspektywy rozwoju w związku ze zwiększającą się migracją Polaków”, oferuje konkretną analizę migracji Polaków do Nowej Zelandii na przestrzeni wielu lat łącznie z jej czynnikami ekonomicznymi, socjologicznymi i politycznymi. Wskazuje na potrzebę utrzymania więzi narodowej w obrębie Polonii w Nowej Ze-

landii i na ogromne perspektywy rozwoju stosunków pomiędzy Polonią a macierzystym krajem.

Powyższe artykuły poruszają tylko pewne tematy w obrębie ogromnego obszaru badań jakim jest temat migracji. Powstały całe podobszary badań, zarówno teoretycznych jak i praktycznych, dotyczące tego tematu. Migracje analizuje się w aspekcie geograficznym (dokąd i dlaczego tam ludzie się przemieszczają); w aspekcie politycznym (dlaczego konkretne wydarzenia polityczne wzbudzają pragnienie opuszczenia kraju macierzystego); w aspekcie ekonomicznym badającym wpływ zawirowań ekonomicznych na decyzje o migracji; w aspekcie psychologicznym (jaki wpływ ma migracja na psychikę migranta) i inne. Jako teoretyka filmu i sztuk szeroko pojętych, migracja i jej prezentacja w sztuce jest dla mnie najważniejszym czynnikiem pozwalającym na zrozumienie niszczących, ale i budujących aspektów migracji i na zaakceptowanie kompleksowych niejasności przy próbie interpretacji tego zjawiska. Należy stwierdzić, że niniejsze dogłębne analizy sprzyjają akceptacji uczuć przerażenia i euforii zarazem, towarzyszących migracji i jej bolesnym ale też i twórczym przejawom.

Janina Falkowska



## FROM THE EDITOR

Polonia Journal Issue number 10 has been devoted to the topic of **MIGRATION** in a wide-ranging sense. Migration in the real time and imagined time, in geographic and psychological spaces, experienced by migrants in search of a better life and peaceful living conditions for their loved ones.

In this Polonia Journal issue, essay authors describe the fate of legal and illegal migrants, people consciously and voluntarily leaving their places of residence or the migrants who are forced to leave by political events or by drastic changes in their standard of living. The authors cover the topics which today have become fodder for communication media in a general sense, for science and art. Migration movements have sparked the imagination of artists and the inquisitiveness of research people.

How to analyze the topic of migration, which emotionally engages people, in the most objective way, if not through intellectual distance offered by art on the one hand, and insightful and meticulous fact analysis referring to types of migration, on the other? We have gathered nine essays in this issue, the authors of which analyse the phenomenon of migration in the chosen literary, drama and film works and present real facts and events illustrating their theses. It is our opinion that such a grouping of texts illustrates the complexity of migration phenomena in a most thought-provoking way.

The first essay “Migrations and Mirages” written by Paul Coates treats about the relation between the desire to migrate and the lure of the distance. The latter may be a mirage in the sense of an illusion but it may also exist for real, similar to a mirage in the desert beyond the horizon, despite the fact that the horizon constantly moves. This essay

is full of literary and film references to the ideas of migration, horizon, invisibility, Islam, Catholicism while it draws from literary and film works by Mariève Rugo, Jenny Erpenbeck and Roberto Rossellini.

Alicja Helman in her essay "Migrations of Aliens. The Topic of Migration in *The Spectacle* by Adriane Mnouchine" analyzes and interprets Ariane Mnouchine's 2006 film based on her own theatrical piece of 2003 „*Le Derniere Caravansérail (Odyssées)*". The play focuses on the problem of migration from the perspective of individual experiences of people as told by themselves in camps in Sangatte, Lombok, and Villawood. The author of the essay describes real experiences of the emigrants which Ariane Mnouchine portrays in the spectacle and then in the film based on her spectacle.

In "*Hester Street: Living Between Worlds*", Andrzej Piskorz concentrates on a novel about experiences of Jewish immigrants in America and on a film based on the novel. He focuses on the analysis of language which in the new reality bridges the old and the new, tradition and modernity, habits created in the homeland left behind and fresh possibilities offered by the New World. The paper discusses the film as a profound and multilayered meditation on the "production of identity" as a fluid, subjective and incomplete process.

In "Notes from Exile. "Skibet. Hatikvah" (1970/2010) and "Return to Poland" (1981) by Marian Marzyński, Joanna Preizner presents another analysis of the Jewish query. She studies Marzynski's film, the important motif of which is migration. Marzynski had to emigrate himself after "March '68" events and turned his experience into artistic works. His foreign debut „*Skibet/Hatikvah*" (1970/2010) made for Danish television is the first film record of the situation in which Poles of Jewish origin found themselves due to the antisemitic persecution.

In the essay "Cosmopolitanism, Migration in View of Krzysztof Kieslowski's *Idealism*" Janina Falkowska explores the idea of cosmopolitanism in the context of Krzysztof Kieslowski's last films. She takes into consideration the idealistic tradition of cosmopolitanism and its later "degeneration" in the direction of the colonialist perspective;

the author analyzes the film *Biały* (*White*) which reveals internal contradictions and ambiguities in its idealistic approach to the ideas of cosmopolitanism and equality.

„To the West and Back. Migrations in Polish Cinema During the Transformation Period” is an essay written by Ilona Copik about the migration of Poles (leaving Poland and returning after many years) as portrayed in Polish cinema after 1989. She analyzes motifs accompanying such a migration in view of its many variants (political, economic and socio-civilizational). One of the most interesting elements of this essay is pursuing links between film, a real cultural space, and, a singular experience and identity.

Grzegorz Bubak in the essay “Migrations and Culture in Hungarian Films Made After the Fall of Communism” presents the influence of migrations on Hungarian culture, Hungarian society while he observes the behavior of Hungarian nationals towards outsiders, newcomers and representatives of other nationalities.

In „14 Kilometres to paradise. Images of Migration to Andalusia in Spanish Cinema”, Joanna Aleksandrowicz discusses two approaches to the topic of migration depending on the geographic point of view. The film she discusses in her essay represents two perspectives: one is the point of view of Andalusians and Spaniards travelling South, and the other that of the migrants who reveal the essence of inter-cultural encounters from their own point of view.

The essay “Economic Relations Between Poland And New Zealand: Current State of Trade and Perspectives for Further Cooperation in Connection with The Increasing Migration of Poles” by Joanna Siekiera is an attempt to illustrate contemporary economic relations between Poland and New Zealand, as well as the anticipated development of this cooperation in the future. The main factor enabling the business organizations and enterprises operation between such far-away countries is indeed the increased migration of Poles. She devotes a lot of attention to the economic, sociological and political factors of Poles’ migration to New Zealand over many years. Finally, she draws

the readers' attention to the need of maintaining national links in New Zealand Polish community and to the great prospects of the future development of relations between Polonia and its home country.

The above essays cover only some topics in a huge research area of migration studies. Whole new research sub-areas, both theoretical and practical, dealing with this issue have emerged since the beginning of 1980s. Today migration is analyzed in the geographical spectrum (where to and why migrants move to a particular location); in the political spectrum (why specific political events prompt people to leave their country); in the economic view (how economic worries influence migrants' decision to move); in the psychological aspect (what psychological influence migration has on the mental well-being of a migrant), and many other facets.

As a film theoretician and cultural theory research person, I consider migration representation in art the most important factor allowing for understanding of the destructive and constructive aspects of migration movements, and, for accepting complex ambiguities in an effort to interpret the phenomenon of migration in its entirety. Undoubtedly, the essays brought by this issue of Polonia Journal contribute to the feelings of both dismay and euphoria which accompany our thoughts about migration, interpreted as a painful and creative phenomenon at the same time.

Prof. Janina Falkowska

**Paul Coates**

The University of Western Ontario, London, Canada  
ORCID: 0000-0002-0391-9480

## MIGRATIONS AND MIRAGES

## MIGRACJE I ZŁUDZENIA

### ABSTRAKT

Artykuł ten traktuje o stosunku między chęcią migracji a przynętą odległości która może być mirażem w sensie iluzji ale może też istnieć naprawdę, tak jak miraż odpowiada miejscu istniejącym naprawdę poza horyzontem – chociaż horyzont ten bezustannie zmienia miejsce. Robi to czerpiąc z doświadczeń samego autora; z wiersza Mariève Rugo, która urodziła się w Bukareszcie ale wyrosła w Nowym Yorku; z powieści Jenny Erpenbeck pod tytułem *Geh, ging, gegangen*, która traktuje o uchodźcach afrykańskich w Berlinie i o rozwoju stosunku między nimi a emerytowanym profesorem klasyki; i z filmu Roberta Rosselliniego *Stromboli – terra di dio*, którego bohaterka, grana przez Ingrid Bergman w pierwszym filmie który robiła razem z Rossellinim, pobiera się z mieszkańcem tytułowej wyspy po to aby się wydostać z obozu dla ludzi wysiedlonych, ale która potem się przekona iż małżeństwo jej stało się mirażem w obu sensach wymienionych na początku tego streszczenia, bo doprowadziło ją do miejsca mającego znaczenie i fizyczne i metafizyczne.

**Słowa kluczowe:** horyzont, niewidzialność, islam, katolicyzm, Mariève Rugo, Jenny Erpenbeck, Roberto Rossellini

## ABSTRACT

This article focuses on the relation between the urge to migrate and the lure of a distance that may be a mirage in the sense of an illusion, but may also, like mirages, correspond to something that really exists beyond the horizon – though that horizon may shift constantly. It will do so by drawing on the experiences of the author himself; on a poem by Mariève Rugo, who was born in Bucharest but grew up in New York; on Jenny Erpenbeck's novel *Geh, ging, gegangen*, which deals with African refugees in Berlin and a retired Classicist professor's developing relationship with them; and Roberto Rossellini's film *Stromboli – terra di dio*, whose protagonist, played by Ingrid Bergman in her first film with Rossellini, marries an inhabitant of the eponymous island in order to escape a displaced persons' camp, only to find her marriage to be a mirage in both of the senses identified in this abstract's first sentence, as it takes her to a place of both physical and metaphysical significance.

**Keywords:** horizon, invisibility, Islam, Catholicism, Mariève Rugo, Jenny Erpenbeck, Roberto Rossellini

## 1.

The urge to migrate often, perhaps always, involves following a signal: one that suggests that the home for which we all long, where we will fully be accepted, really exists as a physical place, and not only in such imaginary or transcendental ones as those known as utopias. Often, perhaps even always (emanating from a blind spot that prevents one grasping the obstacles to successful, which means complete, migration), the signal may come from behind one. In the dusk of one's expectations, the sun one cannot see, because it stands behind one, casts one's shadow a long way forward, into an elsewhere. Such a signal may come as a sound, like the BBC World Service German broadcasts emanating from London and passing over and through our South East Kent home in my adolescence, prompting my identification with the German-speakers

who were their real addressees. As it would turn out, however, that identification, as if continuing Eastward through and beyond Frankfurt am Main, would follow what must have been a strong signal to the point at which Germany turned into Central Europe, becoming one with such German-speaking Jews as Adorno, Benjamin, Celan and Kafka – addressees who by then were all dead, Celan having committed suicide in 1970 – or the Polish Jew who would be the subject of my Ph.D., the great Symbolist Bolesław Leśmian. The signal that comes as a sound may assume the form of other language, enabling one to do things impossible in one's own, like German's creative and playful *Komposita* or its habit of sending the organizing verb to the end of a sentence and so allowing the speaker to ride it like a surfed wave breaking exhilaratingly on a beach. Feeling one's way into another language may mute the strength of the sounds and associations of an environment one may feel hems one in, such as those of class, which one betrays in the UK – and which betray one – the moment one opens one's mouth and is class-ified. The urge to learn another language, that fruit of inner emigration, could cue in actual migration, or a series of moves that may seem endless. As Baudelaire knew (see 'Le voyage'), and as is stated in a migrant prayer quoted by Valeria Luiselli in her *Lost Children Archive* (Luiselli, 2019: 30), 'to arrive is never to arrive'. A mirage of a final destination may indeed haunt and mock the migrant Mexican children lost in a US border desert in Luiselli's tremendous novel, its persistence beyond the horizon meaning it never really arrives. No wonder she speaks of the lost children as being followed by 'sound-mirages' (Luiselli, 2019: 330), and stages the final finding of some of the children, as if by echo-location, in a canyon named for Echo.

On the other hand, the signal to depart may come as an image, like the ones transmitted (also from behind) by projectors, calling one to a place beyond the horizon, perhaps the real (but also unreal) one from which it came (Hollywood), like a mirage seductively blinding one

to its possible dangers and unattainability, as every one of its horizons slips away before one. Each Hollywood movie bears within it, like a watermark, the title of one of its products: 'Lost Horizon'. 'Shopping for a better country' (to borrow a title from Josip Novakovich's description of his own earlier life) may be a response to the idea that better always lies beyond the immediately visible, is the enemy of the tangible good, and on top of that is the kind of good one can buy. The pre-migratory look is one that is never haptic, only dreams of being so. For many, the world over, the desired country may seem to be America, though it is really America as it both found itself and dissolved into fantasy (flew up in the air on the verge of destruction, becoming a mirage, walking on air, like a cartoon figure who has just stepped off a precipice); it did so just before it could fall off its own edge, that is, at its Westernmost point: at and as Hollywood. After all, most of the migration to the United States has been East-to-West, a pattern then replicated and continued within the intra-continental movement of a populace itself pushing Westward, to grow up (or never grow up) with the country. To arrive at that point, though, as was shown paradigmatically by (nomen est omen) Nathanael West in *The Day of the Locust*, is to meet the intangibility of the dream; to forget that no factory, however possibly gold-laden its adjacent hills, could ever mass-produce anything as elusive or convincingly part of us as dreams, that there are no dreams that money can buy, not even at the spot designated for their purchase, the psychoanalytic couch. The money capable of doing that was either fool's gold or found only in the pot of gold somewhere over the rainbow: as if there was only one rainbow, and not a multiplicity pointing misleadingly to different sites; as if one could ever escape the storm to which the rainbow was a pendant. For the dreams of migration were of course ones of escape, often pursued with a recklessness matching the extremity of the situation they compensated. 'One is always nearer by not keeping still' – words uttered by Thom Gunn, himself a British émigré in the US, as



the implicit philosophy of motorcyclists disappearing over the horizon, into the distance – may have been the epigraph to the quest. Migration is the travelling hopefully that thinks it will arrive, that forgets that – as Elizabeth Hardwick put it – ‘when you travel your first discovery is that you do not exist’ (Hardwick, 1979: 5). The migrant’s curse is to become a ghost passing through everything.

## 2.

Modern migration is individualistic. Whether the target nation-state knows the migrant is coming, as part of an immigration process usually shaped either to recruit talent or reunify families, or not – as he or she may have set out on their own accord, either driven by traumatic experiences or trusting to luck to help over the hurdles to a life that is more prosperous and will enable one to do more for one’s family – the many ships safely bringing almost a whole community to an Ellis Island are a matter of memory, ancient modern history, immigration laws and quotas having tightened in the meantime everywhere, and many of the boats employed now being barely sea-worthy and able to cross the Mediterranean, let alone the Atlantic. The migrant ships of the Mediterranean land as and where local politics tell them they can. Should groups come, they will now be moving en masse from an immediate situation of catastrophe, such as war, earthquake, famine, environmental collapse. Even here things get complicated, however, as those who come often include a significant proportion of the better-off members of their societies, those able to afford people-smugglers’ fees, or with relatives sending funds from beyond the border, while other community members (poorer, usually older, less able to face the vicissitudes of often gruelling travel) find themselves languishing for years in refugee camps, their wait for a chance to enter a Promised Land at times rivalling the forty desert years of the children of Israel. Given

this reality, some would be happier if the term ‘migrant’ were replaced with ‘illegal immigrant’. And yet what can indeed be called the queue-jumping of such figures becomes understandable and even forgivable, for all its suggestion of entitlement, when one considers the Northern countries’ low refugee quotas and the excruciatingly long waits endured by migrants taking the legal route.

In any case, whatever the status of the individuals following its path, modern migration differs from the age-old one of non-human groups. Consider the Romanian poet Mariève Rugo’s reflections on seeing a flock of Canada geese crossing the sky as an age-old sight, ‘as though the journey/ were immortal’.

*As the phone rings,  
I stand on the porch,  
caught by the high wild voices  
measuring the distances  
of evening, a skein  
unwinding through sapphire air,  
crossing the pink feather  
of a jet as though the journey  
were immortal. Watching.  
my eyes sting and fill  
with images of my mother  
who always left before I spoke –  
a sudden blurring  
as the long black arrowhead  
disappears beyond the cedars,  
gone where I can’t see  
but feel the faint trail of sound  
as in a recently emptied room,  
the air chills, recedes  
into a space like silence  
in which the phone rings and rings.*

The quasi-immortality Rugo mentions could be that of animal and avian migration in general. Unlike human migration, its rhythm is one of repeated departure and return, the only need regulating it being the timekeeping one of the seasons. Whenever humans migrate in similar fashion, it is as in pre-modernity, shadows adhering as closely as possible, as hunters, to non-human packs, gaggles, flocks. Modern human migration usually follows or seeks a one-way passage; if successful, all that returns to the point of departure may be letters, photographs attesting to the migrant's material success, or money orders attesting even more strongly to the same achieved status. Modern human migration may follow established-known trails – from Western Africa to Libya, for instance, and then beyond, towards Europe, as Libya implodes politically – but usually seeks greater prosperity. The refugee, of course, by way of contrast, seeks safety, often at short notice, wherever possible.

For Rugo, the sight of migrating birds evokes thoughts of a distant destination, and by association, the psychic and physical distance between herself and her mother. The phone that keeps ringing suggests irrevocable separation, as if there would be no point picking it up, as the person at the other end now speaks, or has always spoken, another tongue, be it literally or metaphorically. The other person, like the birds, may have vanished from sight, but for a while a sound, or its possibility, persists, even though the splitting of sight from sound marks a cleavage in being that seemingly renders the poem's speaker at a loss, helpless, out of sync with any and every situation, the unity of consciousness seeping away in the wake of that of the body. In leaving before the poem's speaker spoke the mother established a pattern of pointless reply. Like the birds, she would be irrevocably over the horizon before one could speak, her appearance in the present like a mirage.

A similar experience of lapses in communication, albeit without the extra charge of familial emotions, befalls Richard, the retired former East

German Classics professor who is the protagonist of the Jenny Erpenbeck novel *Geh, ging, gegangen*, which I will consider more fully shortly: ‘Richard weiß noch, wie es sich angefühlt hat, als er zum ersten Mal auf Dienstreise in Amerika war. How’re you doin’? Mir geht es gut, danke, und wie geht es Ihnen? Aber ehe er seine höfliche Antwort überhaupt zu Ende gesprochen hatte, waren der Verkäufer oder der Doorman oder der Kellner schon längst woanders.’ (‘Richard still remembers how it felt when he took his first work trip to America. When people asked how he was doing, he started to explain that he was doing very well and tried to ask the same of them, but before he could finish the salesman or doorman had already moved on.’) Thus in the end ‘[n]ach zwei, drei Tagen war Richard ganz durcheinander vom Fremdsein.’ (‘After two or three days, Richard was beside himself with the foreignness.’ (Erpenbeck, 2015: 230; Erpenbeck, 2017: 185) Since it is not always clear where Erpenbeck stands in relation to Richard – at times he functions as a mouthpiece, at others the narrator’s relationship with him is the hovering one of style indirect libre, while at yet others he is the object of a condescension whose origin is also unclear (‘Selbst Richard (...) weiß, was das bedeutet’; ‘Even Richard (...) knows what this means’ (Erpenbeck, 2015: 226; Erpenbeck, 2017: 185)), and in the end is indicted for having declared the childlessness of himself and his wife Christel a joint decision, whereas it was really his – it might be worth remembering the similar sense of alienation in the USA voiced by the great Polish film-maker Krzysztof Kieślowski. Whether or not, and to what extent, in Kieślowski’s case it related to his many childhood family moves or his early loss of his father can only be a matter of speculation. Whether or not Richard’s reaction can be related to an anti-Americanism long pervasive on the German left, to which he may be thought to belong either through his former East German citizenship or through assimilation to Erpenbeck herself, also from the GDR, is something about which one can only speculate also.

Just as several such encounters with doormen or salesmen would have caused Richard to lose the habit of attempting to communicate with them, so in Rugo's poem as the phone rings there is no motion to pick it up; the self is paralysed, and motion belongs to the departed mother and the birds. No wonder the next poem in the sequence, Rugo's 'Epilogue for my mother', asks 'was there some garden where we could have held / conversations full of listening?', describes the mother's last words as 'your last communiqué', and apostrophises her 'you keep glistening from the mirror's other side/ where everything's reversed and dim'. Migration may affect those left behind as a kind of death in the family, and all one may know thereafter – whether the departee survived the passage or not – is his or her ghost, rejoining an increasingly ghostly community only as a revenant. It may indeed be true that 'when you travel your first discovery is that you do not exist'. To recall the terms of Rugo's volume title, it may be that the only afterlife is memory.

### 3.

When writing of Jenny Erpenbeck's 2015 novel *Gehen, ging, gegangen* one might be tempted to follow the lead of F.R. Leavis's critique of George Eliot's *Daniel Deronda*, which itself draws conclusions from arguments about that novel cast in dialogue form by Henry James. Major reservations about this particular work by a novelist he respected deeply prompted James to have one character in his dialogue reject it completely, and Leavis envisaged carving out of it a more successful, slimmer work entitled *Gwendolen Harleth* and focused on the trials of an initially arrogant English girl aided in her distress by Eliot's eponymous hero (Leavis, 1972: 143-4). In the case of Erpenbeck's work, what might be extracted in the process might be less a novel focused on one of its characters – as hers is on the growing acquaintanceship with African refugees of a retired East German Classics Professor –

than an anthology of the dense, poetic, essayistic musings prevalent in the early portions of the novel in particular, correlating such things as transitions, the idea of the underground, and the contrast between Odysseus' incarnation as 'No-Man' (as his crew-members clung to the bottom of the cyclops' sheep to remain invisible and save their lives) and the African refugees' desire to become visible. These are just a few of the strands of an impressively densely-woven network of topics concerning identity and its definition. Similar thoughts congeal around the word 'border', one of the most resonant noting that in mathematical terms a border is where signs often reverse their values (Erpenbeck, 2015: 48) – a remark that implicitly picks up the question of the relation between those whose skins are coloured black and those who are called white.

In perhaps Erpenbeck's densest network of interconnections, reflections on the relationship of surface and depth, which include that superficial thing known as skin, tie together fugally references to the underground town in Rzeszów in which Jews hid during World War Two, the criss-crossing (*überkreuzen*) of motifs in the music of Bach, the extension of the idea of criss-crossing (*überkreuzen*) to designate the relationship between the hopes and wishes of white sympathizers and black refugees in the Oranienplatz camp (Erpenbeck, 2015: 45), and Richard's reflection that '[e]r weiß noch nicht einmal, ob die Zeit da ist, verschiedene Schichten und Wege übereinanderzulegen oder um sie, genau im Gegenteil, voneinander zu trennen' ('[h]e doesn't even know yet if time exists for the purpose of making various layers and paths overlap, or if it's to keep things separate' (Erpenbeck, 2015: 51; Erpenbeck, 2017: 38)). Implicit in Erpenbeck's reflections on passages below the surface seems to be an equation made more explicit in the *Lost Children Archive* of Valeria Luiselli, who says in a final note on her sources: 'I reappropriate certain rhythmic cadences as well as imagery from Homer/Pound, in order to establish an analogy between migrating and descending into the underworld' (Luiselli, 2019: 380).

The underworld is the appalling probable destination of those migrants and refugees who lose their lives in the Mediterranean; and Erpenbeck's presentation of Richard's apparently idyllic neighbourhood as haunted by the unfound corpse of a man who drowned in the lake nearby seems almost to posit the existence of an underground conduit along which corpses float between the Mediterranean and Berlin, DOA.

Comparisons of the novels of Eliot and Erpenbeck may be justified primarily by the way each seems to founder on the lack of complexity of their authors' imagination of the foreign cultures they privilege idealistically, be it the Jewish one in Eliot's case or the African Islamic one in Erpenbeck's. Erpenbeck uses the fiction writer's liberty to shape an imaginary scenario that not only makes a laudable case for hospitality towards refugees but also creates the illusion of adequately reflecting a somewhat less simple German situation in which asylum-seekers come not just from Africa but many other places, do not all clearly qualify as refugees in the terms set out in the UN charter, and even when they adhere to Islam (like her novel's refugees) represent both its best and its worst aspects: not one mention is made of the anti-Semitism rife in the predominantly-Muslim cultures of the Middle East, something the German government may prefer to ascribe to the regimes prevailing in the countries from which they stem, but present also in certain of the hadith of popular Islam (preached once notoriously even in a Montreal mosque by a visiting Lebanese imam) that prophesy endtime scenarios in which rocks and trees disclose the presence of Jews hiding behind them to enable Muslims to kill them. Not to mention the Islamist terrorism that has garnered more media attention: as I write (June 20<sup>th</sup> 2019) a man identified by the American ABC news network as 'a Syrian refugee' has been arrested for plotting to blow up a church. The African Islamist terrorist organization Boko Haram is named only once in this novel, and only in Richard's notes, with no explanation or discussion. The anger informing Erpenbeck's attempts to educate

her fellow countrymen and women even prompts an overstating of her already strong case as she drops dark, tersely intemperate hints of parallels between the workings of the modern German state and National Socialism, remarking ‘und die Kosten werden vom Volk der Buchhalter den Objekten des Abtransports als Schuld zugeschrieben werden, wie das auch in anderen Zeiten, wenn Deutschland irgendwen hat abtransportieren lassen, üblich gewesen ist’ (‘this country of bookkeepers will be aghast and blame the objects of the transport for the expense, as used to happen in other periods of German history, with regard to other transports’ (Erpenbeck 2015: 258–9; Erpenbeck 2017: 209). Later she will show her protagonist not only reading a newspaper that describes a refugee supporter as exploiting them to promote his LGBT agenda but apparently buying into its alarmist rabble-rousing, as ‘Richard sieht wahrhaftig eine düstere Zukunft über Deutschland heraufziehen, sollte dieser Unterstützer mithilfe der Flüchtlinge, die aus der jugendlichem Übermut und politischer Verblendung auf dem Dach stehen und pinkeln, ins Kanzleramt putschen.’ (‘truly does see a bleak future looming for Germany should this supporter, helped by refugees who out of youthful exuberance and political blindness are standing on the roof and peeing, succeed in staging a coup that lands him in the Chancellor’s seat’ (Erpenbeck, 2015: 273–4; Erpenbeck, 2017: 221).

Erpenbeck’s novel may focus on Richard, far and away its most fully developed character, but as noted above even the attitude to him is slippery, the focalization blurring on occasions, and for reasons about which one can only speculate (a somewhat mechanical expression of a desire to avoid excessive simplicity and even saintliness of characterization, as Richard becomes a benevolent figure supporting refugees and persuading his friends to do likewise?) she even compromises him at the very end by showing him as having lied about a key aspect of his marriage. At the same time, her presentation of the refugees only as they interact with him in very basic English or German makes it impossible for them to



manifest much complexity, to be more than simple, one-dimensional victims. Moreover, the size of her cast of refugees – chapter 54 lists the majority of them one-by-one in connection with the state's denial of their applications to stay, naming Ali, Khalil, Zani, Yussuf, 'Hermes' (Greek names of this kind being applied to some refugees by Richard, whose Classicist training shows through), Abdusalam, Mohamed, Yaya, Rufu, 'Apollo', Tristan, Karon, Ithemba and Raschid – tends to reduce their portraits to snapshots. Inadvertently, and despite Erpenbeck's intention of making them visible, such strategies partly obscure and even silence them. The nearest thing to complex characterization occurs around the question of whether Osarobo arranged or facilitated a break-in at Richard's house using knowledge of his brief absence at a conference, but it is left unanswered. Leaving it hanging may usefully raise the question of whether Richard or the reader are prepared to give Osarobo the benefit of the doubt, but this comes at the cost of imbuing him with the blankness of an enigma.

Erpenbeck's novel therefore seems to address the refugee and migrant crisis, but then ducks the challenge it sets itself by ignoring its origin in multiple sources and places and concerning itself, like her protagonist in his research, only with that black African part of the Islamic world that was horribly persecuted and forced into boats to cross the Mediterranean as Colonel Gaddafi's revenge upon Europe for bombing Libya, the explicit rationale for this policy mentioned by her (Erpenbeck, 2015: 238). This partial representation of the crisis would not be problematic if it did not compromise her powerful denunciation of a lack of compassion in the German populace, as that populace's negative reactions partly reflect the fact that the new arrivals are clearly not just all refugees, an incalculable number of them having crossed borders less out of fear than an understandable, perennial human desire to achieve a more prosperous life using whatever opportunities are available or can be seized. The partial nature of Erpenbeck's focus, a

largely inevitable concomitant of the realist novel's concentration upon individuals, can be seen also in her treatment of Islam. Thus she has one character (Raschid) state that anyone who kills is not a Muslim, a statement many Muslims in various officially Islamic states would contest: many an Islamic jurisprudence mandates capital punishment for any Muslim brave enough to convert to another religion or no religion at all. When Awad mentions being pushed into the boat that took him to Italy, apparently in execution of the Gaddafi policy mentioned later in the novel, his compulsion on these grounds has little in common with the experience of the many asylum-seekers exploited by people-smugglers. An arguably far more representative figure (one Erpenbeck strangely first presents as a thin nameless man with a broom in a dreamlike chapter of Richard's recollections that has the effect of derealizing a situation just as common as the ones on which she chooses to focus) is the thin and initially nameless figure with a broom who speaks not of persecution but of simply seeking better-paid employment in Europe to better fulfil his duty to provide for his family back home. After all, the path to Libya had been a well-worn one for West Africans seeking greater economic opportunity, until the collapse of the Libyan polity rendered it an inferno ruled by gangs and militias, and despite knowledge of the dangers some still follow the route to it, believing, or hoping against hope, that their luck will hold.

Thus we see Richard learning the names of the capitals of various West African countries, but only a few basic facts about Islam. An enumeration of its five pillars, a charming story about Jesus' birth that nevertheless recalls the more preposterous medieval legends about his childhood, plus Raschid's statement, are virtually the only elements mentioned. Since even they appear only briefly, Erpenbeck seems to display the sentimental and even condescending attitude for which the differences between religions do not matter, as if one could not imagine anyone weighing them against one another and choosing one or another

on the basis of believing it to have the strongest truth content. Religion becomes acceptable only through identification with culture, something that may be hardly surprising, as in a secularized world only culture is sacrosanct. Here, as so often in consumerist post-modernity, the encounter with another culture seems often to be a matter of savouring differences of cuisine, as Richard learns to cook new foods. From this constricted perspective, the conversion of so rigorous a logician as C.S. Lewis, upon grounds re-traced in the opening chapters of his *Mere Christianity*, would be inconceivable. It is hardly surprising also therefore that the novel's protagonist is identified as an atheist. Moreover, differences within Islam, including the fundamental one between its Shia and Sunni forms, pass unmentioned: tolerantly or patronisingly, one assumes they all lead always to peace, despite the antagonism between Shia Iran and Sunni Saudi Arabia. Erpenbeck appears not even to be aware of such arguments as those made by Aayan Hirsi Ali, herself a former Muslim, who distinguishes, on the basis of the division within Muhammed's career, between a peaceful Islam of Mecca and a violent one of Medina (Hirsi Ali, 2015: 13-23), contending that Islam has not yet been able to 'do what Judaism and Christianity have done – question, critique, interpret and ultimately modernize its holy scripture' (Hirsi Ali, 2015: 90). Erpenbeck's position may be preferable to religion's splenetic denigration by a Christopher Hitchens or Richard Dawkins, but it shares the new atheists' ignorance about religion in general and individual religions and their interrelations in particular (for instance, Islam's polemical denial, six centuries after the event, that the Crucifixion even occurred). There is simply a difference in forms of distortion: where they tar all faiths with the same brush, she whitewashes the only one she chooses to address. The implication of her choice of case-study, the part she chooses to metonymize the whole addressed in her generalizations about German attitudes, is that all migrants are to be designated as refugees (Flüchtlinge), a choice of nomenclature which simplifies a far

more knotty reality and opens the door to self-righteousness. If it were indeed that simple, policy-makers would richly merit all the sarcasm she lards upon them, as if all were simply mouthpieces for the frequent hard-heartedness of a political right determined to be hard-headed, and whose worst representatives are not above exploiting to racist ends modern and postmodern fears concerning the sustainability of an identity defined through culture, state institutions, nationality and ethnicity; and yet all four of these blur when various borders (of self-understanding, community and nation state in particular) become porous, as they had done already with mixed effect in Erpenbeck's own East Germany once it began to be integrated into the Bundesrepublik. East German originally herself, she would have been well-placed after all to have extended her pregnant reflections on borders towards the one at the friable edge of consciousness and connecting othering to an often primal fear to which many people other than right-wingers are prone. For her novel's melodramatic simplification goes against the grain of her gift for devising complex poetic and philosophical scenarios, and this failing too recalls George Eliot, in particular her depiction of Zionism, in *Daniel Deronda*. Novelists of great intelligence and compassion, neither Eliot nor Erpenbeck are immune to donning blinkers in the service of passionate advocacy of a higher cause: just as *Daniel Deronda* is inferior to *Middlemarch*, so *Gehen, ging, gegangen* is a lesser work than Erpenbeck's *Heimsuchung* or *Ende aller Tage*. The crisis of Africa and the Middle East is reflected in part in a poll taken by the BBC's Arabic Survey, which estimated that in a range of countries including Algeria, Tunisia, Sudan, Libya, Lebanon and Yemen one fifth of the population is thinking of emigrating, a figure that rises to half in the case of Sudan ([www.bbc.com](http://www.bbc.com)) (accessed 24/6/2019). Given these statistics, one might want to expand the range of reference of the term 'failed state', as polities with such a high proportion of citizenry wishing to leave clearly desperately need profound political change and/or a Marshall

plan initiative from Northern states currently little-inclined towards such generosity. Deriving in large part from conflicts within Islam and between forms of Islam and modernity, and spilling over with poetic justice into countries that also bear a partial, long-seated responsibility for it (colonizing Europe, the USA, Russia), the crisis has become a true, tragic Gordian knot. Erpenbeck does not so much cut it all as cut out some of its strands. However good her intentions, she abuses the liberty accorded fiction to distort the reality with which she claims to engage.

#### 4.

Towards the end of Erpenbeck's novel, some of the refugees say they will not date German girls, lest it be thought that they are doing so only to obtain a passport. Over sixty years earlier, during Europe's previous, even larger crisis of the displaced – in the aftermath of the devastation of homes and homelands in World War Two – Roberto Rossellini dramatized in *Stromboli, terra di dio* (1949) (to use the title of the Italian version of this film, which represents Rossellini's intentions far better than the RKO-edited one also in circulation, which he disowned) the story of a cultivated Lithuanian called Karin (Ingrid Bergman) who is held in a displaced persons' camp and has no such scruples over how she escapes it. Thus she is willing to marry an Italian soldier, Antonio, of a very different class, a fisherman from the eponymous island, who serenades her from the other side of the barbed wire. Upon arrival in his homeland, however, she discovers herself in a sense imprisoned anew, in the village beneath the island's looming volcano, which she will attempt to climb, seeking a way out via the other side of the island, at the work's end. In a sense Rossellini's war trilogy continues, albeit this time under the aegis of love and divine providence, as a volcano bombards a village and lumps of molten lava crash through roofs and pepper alleyways,

driving a whole community to wait out the explosion in boats bobbing on the sea.

Karin first appears seated on her bunk-bed in the displaced persons' camp. When she goes outside in response to the soldier's song he pronounces himself crazy about her and proposes marriage. Her sober reply is that he hardly knows her; what if she turns out to be different than he expected? When he pantomimes hitting her, she – an older woman looking at someone she describes as a boy – makes light of it: you'll spank me, she says, smiling. Her decision, she then tells a companion as she walks away, will depend on the result of her visa application to Argentina. On appearing before the visa board, she admits to having entered Italy on false papers, but says she was fleeing the Gestapo. For her, as for Erpenbeck's refugees, Italy is a place of transit. The economical cut to the marriage ceremony immediately after her unsuccessful interview indicates just how instrumentally she views a marriage whose course Rossellini will present as demonstrating the truth of the officiating priest's words, which back up the opening epigraph from Isaiah ('they found me who sought me not'), on the way the marriage will effect divine grace. Those critics who deem the ending ill-prepared therefore appear to have forgotten the priest's words, and may not know St. Paul's statement concerning the Christian's possible contribution to the salvation of his or her spouse: 'For what knowest thou, O wife, whether thou shalt save *thy* husband? or how knowest thou, O man, whether thou shalt save *thy* wife?' (I Cor. 7.16, Authorized Version) For whatever reason, the Hound of Heaven is pursuing Karin.

Arriving in Stromboli, Karin rapidly learns that her new home's poverty and barrenness have provided many with an incentive to emigrate. Those of its inhabitants who have returned from America have done so only because they wish to die in their homeland. Greeting her and Antonio, the local priest terms the land harsh, and his list of the places to which inhabitants prefer to emigrate begins ironically and, for

this film, pointedly with Argentina. While on the boat to the island she had been alarmed by accounts of the continued activity of the volcano towering above the village. Now she is told that seven years earlier only a saint's intervention had halted the advance upon the village of its lava's flow. When Antonio says that the villagers brought fresh soil and vines from elsewhere to replace what the volcano destroyed, Karin may well see herself as just such a sacrificial transplant. On waking the next day, she tells Antonio 'I belong to another race', almost as if her desire to go to Argentina had expressed a desire to follow the Nazi racial ideologues known to have fled there; as if the visa board had been right to say, before hearing her case, that she was the biggest of liars, or her internment in the displaced persons' camp, among a group including a German speaker, reflected reasons other than the flight from the Gestapo she herself had described. (And thus to some degree, albeit here in an undertone rather than centrally, *Stromboli, terra di dio* forms a diptych with Rossellini's dissection of the afterlife of Nazi ideology in *Germania, anno zero* (1947-8).) 'I'm not an animal', she declares, as if she considered the islanders sub-human, and is convulsed by tears. A high-level shot of her amidst buildings underlines her feeling of entrapment, as if, in another of the work's ironies, her position is indeed that of an animal, caught in a maze, crying 'I want to get out'. Her sensitivity to the fate of such creatures as rabbits and tuna suggest that her rejection of animal status accompanies an unconscious fear that it may be the only one she has left, or that any human ever has. 'God has never helped me' is her response to the priest's exhortation to have patience: should she be able to persuade Antonio to save his money, eventually she might even be able to afford emigration.

As if relentlessly, the film brings Karin to a point where she cries out 'if I don't leave I'll go mad'. The local women deem her immodest; her husband appals her by letting a pet ferret worry a rabbit to death; then the community fishermen do so through the killing of the tuna

fish who provide their livelihood. Her husband does indeed beat her, because he feels her behaviour and dress have humiliated him in the eyes of the village. Her attempt to use her sexuality to wheedle money for escape from the priest fails, but she succeeds with the lighthouse keeper. Armed with money obtained from him, as well as some of Antonio's earnings, she sets out to climb the volcano in order to cross to the other side of the island and take a boat to Messina. But as she climbs volcanic gases and the steep, stony terrain make her stagger with exhaustion, losing both suitcase and money. As Peter Brunette rightly notes, '[t]hroughout this sequence, in close-up after close-up, her wedding ring is greatly in evidence'. However, this is less, as he maintains, 'a constant reminder of the social ties that are calling her back to the village' (Brunette 1987: 124), than an embodiment of the source of the force being exerted upon her by her ordeal, of which this climb is the culmination: that of the sacramental realm she entered, albeit unwittingly, when contracting marriage, regarding whose relationship to divine grace the officiating priest is shown to have spoken correctly, for all the formulaic nature of his words. The priest would surely deem it a sign of that grace that her union has been blessed with fruitfulness, as she has become pregnant. Marriage becomes the true mirage that brings onto this side of the horizon an image of the invisible, something experienced also in the unrelenting power of the volcano spewing onto earth's surface elements from its unseen, dangerous depths. The point of the ordeal, adumbrated in Rossellini's epigraph from Isaiah, is to bring her despair of earthly relations to a point at which she will cry out to God and then, on waking on the quiet slope the next morning, exclaim 'what mystery, what beauty'. Whether or not she then returns to the village, as she does in the butchered RKO version, matters less than her ability to qualify her statement that the people she has left behind 'are horrible' with the recognition 'I am worse' and her ability to call out 'Merciful God', reversing her earlier complaint concerning God's lack



of mercy. Read allegorically, her walk up the mountain and subsequent repose offer a microcosm of the stages of her life, summed up in two days, the first one characterized by what Bachelard would describe as opposition to the earth, the second, by repose 'in' it (Bachelard, 1948: 2). Whether consciously intended by Rossellini or not, the combination of the prominence accorded her wedding ring during her climb with a smoking mountain may even recall, at the individual rather than the collective level, the divine covenant between Israel and God concluded at Mount Sinai. God's mercy in this case involves showing Karin that relationship persists and subsists even when all relations – be it with a flinty human community, or an equally forbidding nature – seem to have failed: underlying everything, the ground beneath the ground, is the God who seeks a relationship with his children, and who seems to have used Karin's experiences to draw her to him, to enable her to see meaning in her life. Rudolf Thome may or may not have been right to argue (Gansera and Jacobsen et al., 1987: 148) that Karin envisaged life on Stromboli in terms of a 'dream island', but her migration through marriage brings into reality the image of what lies beyond the horizon of expectation, the mirage that corresponds to a reality whose invisibility stands here for the Invisible in general. In her experience at least migration discloses the possibility of a sense of homelessness on earth ending in awareness of a transcendental home, the beginning of a relationship with the Divine. It thus intimates that the growing prevalence of migration in our own age may betoken an intensification of an unslaked thirst for a belonging that goes far beyond the simply economic one that is the primary motive for departure mentioned in the BBC Arabic Survey cited above. When migrants utter the despairing prayer quoted by Luiselli and given in the first section of this piece, one's echoing prayer for them can only be that the voyages that are often nightmares may, like Karin's, end in peace. Rossellini would add: in the divine peace that passes understanding.

Images below: *Stromboli*: Karin climbing the volcano, then finding repose upon its slopes:



## BIBLIOGRAPHY

- Brunette P., *Roberto Rossellini*. Oxford University Press New York and Oxford 1987. <https://doi.org/10.2307/1578725>
- Bachelard G., *La terre et les rêveries du repos*. José Corti Paris 1948.
- Erpenbeck J., *Geh, ging, gegangen*. Knaus München 2015.
- Erpenbeck J., *Go, Went, Gone*. trans. Susan Bernofsky New Directions New York 2017.
- Gansera R., Jacobsen W. et al., *Roberto Rossellini*. Carl Hanser Verlag München 1987.
- Hardwick E., *Sleepless Nights*. Random House New York 1979.
- Hirsi Ali A., *Heretic: why Islam needs a reformation now*. Alfred A. Knopf Canada, 2015.
- James H., 'Daniel Deronda: A Conversation', *The Great Tradition*. (red.) F.R. Leavis, F.R. Pelican, Harmondsworth 1972. 284–303.
- Lewis C.S., *Mere Christianity*. Collins Glasgow 1984.
- Lewis C.S., *Surprised by Joy*. Collins Glasgow 1982.
- Luiselli V., *Lost Children Archive*. Knopf New York 2019.
- Novakovich J. *Shopping for a better country: essays*. Dzanc Books Westland, MI 2012.



Alicja Helman  
Uniwersytet Jagielloński  
ORCID: 0000-002-8266-6038

WĘDRÓWKI OBCYCH  
TEMAT MIGRACJI W SPEKTAKLU *ARIANE*  
MNOUCHKINE

TRAVELS OF MIGRANTS.  
THE TOPIC OF MIGRATION IN  
THE SPECTACLE OF *ARIANE* MNOUCHKINE

ABSTRAKT

Przedmiotem analizy i interpretacji jest film Ariane Mnouchkine z 2006 r., zrealizowany na podstawie jej spektaklu teatralnego z 2003 roku pt. „Le dernier caravansérail. Odyssées”. Autorka podejmuje w nim temat wędrówek migrantów, odwołując się do konkretnych ludzkich doświadczeń, uzyskując informacje na podstawie rozmów przeprowadzonych w obozach Sangatte, Lombok i Villawood. Mnouchkine zrezygnowała z przygotowania ustalonego tekstu wykorzystując nagrane wypowiedzi migrantów oraz improwizacje aktorskie. Nie zmierzała w stronę zideologizowanego dyskursu politycznego lecz starała się oddać sytuację ludzi zawieszonych pomiędzy krajami, w których nie mogą dłużej żyć, a tymi, które nie chcą ich przyjąć. Wymagało to wypracowania nowej formuły teatru interkulturowego, w której autorka dokonała syntezy osiągnięć teatru awangardowego, tradycji teatru starożytnej Grecji, teatru Dalekiego Wschodu i teatru fizycznego, nadając całości rys własnego wypracowanego już wcześniej stylu.

**Słowa kluczowe:** migracje, teatr interkulturowy, sztuka teatralna, losy migrantów

### ABSTRACT

The author analyzes and interprets Ariane Mnouchkine's 2006 film based on her own theatrical piece of 2003 „Le Derniere Caravansérail (Odyssées)”. The play focuses on the problem of migration from the perspective of individual experiences of people as told by themselves in camps in Sangatte, Lombok, and Villawood. Mnouchkine did not prepare her own text replacing it with recorded testimonies and improvisations of the actors. She avoided ideological political discourse trying to portray people suspended between countries: their own, where it is now impossible to live, and those that do not want to accept them. Her project required new formula of an intercultural theatre - a synthesis of traditions of the Far East, Ancient Greece, and physical theatre, which was also present in her previous works.

**Keywords:** migrations, intercultural theater, theater art, the fate of migrants

W 2003 roku Ariane Mnouchkine wystawiła w swoim Le Théâtre du Soleil spektakl zatytułowany „Le dernière caravansérail. Odyssées”, który w 2006 został sfilmowany i udostępniony na płytach DVD. Nie był to jej pierwszy spektakl nader żywo komentowany, prowokujący rozliczne dyskusje na temat formuły teatru interkulturowego, możliwej koegzystencji polityki, socjologii, psychologii ze środkami wyrazu specyficznymi dla wypowiedzi awangardowej, styku nowatorstwa i tradycji i wielu innych problemów.

Ten wszakże spektakl wzbudził szczególne zainteresowanie z uwagi na temat, który był i pozostał do dzisiaj w centrum zainteresowań. Temat „inwazji barbarzyńców” pojawiający się zwykle na pierwszych stronach gazet, w telewizyjnych newsach i wypowiedziach polityków stał się przedmiotem performance'u i teatralnej iluzji, daleko wykraczając poza doraźną, publicystyczną interwencyjność.

Ariane Mnouchkine odżegnywała się zawsze od teatru mającego realizować cele polityczne bądź ideologiczne. Znana z radykalnych poglądów lewicowych, znamionująca się wyrazistym profilem twórczości, przede wszystkim kładła nacisk na stronę estetyczną dramatyzując rzeczywistość. Polityczny aspekt jej spektakli ujawniał się dopiero poprzez działania na emocje publiczności, nawiązywanie interakcji między aktorami i widzami na podłożu empatii.

Podejmując w bardzo szerokim zakresie temat migracji, Ariane Mnouchkine nie sięgała w rejony analizy natury ekonomicznej i politycznej, odwołując się wyłącznie do konkretnych rzeczywistych ludzkich doświadczeń. By do nich dotrzeć, przeprowadziła, wraz z towarzyszącą jej Hélène Cixous, długie i żmudne badania przygotowawcze. Nagrała rozmowy przeprowadzone z migrantami w obozach w Sangatte koło Calais, Lombok w Indonezji i Villawood w Australii, uzyskując bogaty, bardzo zróżnicowany materiał. Jej rozmówcami byli uciekinierzy z różnych krajów – Iraku, Iranu, Afganistanu, Kurdystanu, Rosji i Serbii, w konsekwencji mamy wypowiedzi w piętnastu językach, przy czym wiele kwestii pozostało nieprzetłumaczonych.

W rezultacie nie powstał ani reportaż, ani film dokumentalny. Dla teatru Mnouchkine trudno znaleźć formułę jednoznacznie go definiującą. Pod adresem „Le derniere caravansérail” pada określenie sztuka teatralna, ale nie jest ono w pełni adekwatne, choć używa go sama autorka.

Początkowo zebrane materiały miały rzeczywiście posłużyć jako tworzywo sztuki, którą próbowała napisać Hélène Cixous. Tekst wprowadzić powstał, ale okazał się nadto „wykonstruowany”, zdominowany przez założenia estetyczne. W konsekwencji Mnouchkine zrezygnowała zeń, odwołując się w dużej mierze do improwizacji. Z jednej strony wykorzystane zostały autentyczne nagrane wypowiedzi uciekinierów, z drugiej – improwizacje aktorskie. Napisy końcowe wymieniają aktorów jako współautorów scenariusza.

Zapytajmy do jakich źródeł i koncepcji spektaklu teatralnego sięgnęła Ariane Mnouchkine, by przedstawić dramat migrantów w kategoriach ludzkiego doświadczenia, a nie zideologizowanego dyskursu politycznego.

Tytuł sztuki w istocie należałoby czytać *à rebours*. Pierwsza część wywodzi się z *farsi* (urzędowa nazwa języka perskiego) i jest połączeniem dwu słów: *karwan* (karawana) i *seray* (pałac, dziedziniec, duży dom) na oznaczenie miejsca, gdzie zatrzymują się karawany i wędrowcy znajdują odpoczynek. Z kolei *Odysea* to spopularyzowany od wieków termin wywodzący się z epoki Homera, odnoszący się do długiej, najeżonej trudnościami drogi do domu. Bohaterowie spektaklu Mnouchkine nie znajdują takiego miejsca (nie są przecież nimi obozy przejściowe), choć nie ustają w jego poszukiwaniach. Ich *Odysea* to nie droga do domu, lecz droga ucieczki z domu, utraconego najczęściej na zawsze. *Odysea* przebiega pod znakiem utraty. Migranci tracą nie tylko swój ojczysty kraj, rodzinny dom (także i rodzinę), ale i własną tożsamość. Z tych, którzy mają należne sobie miejsce na ziemi, stają się ludźmi w drodze, ludźmi zawieszonymi „pomiędzy”, pomiędzy krajami, w których nie mogą żyć i zmuszeni są z nich uciekać, by ratować życie i wolność, a krajami, do których nie mają wstępu, które nie chcą ich przyjąć, gdzie mogą wdrzeć się tylko siłą lub podstępem.

Patricia Krus pisze o dualnym aspekcie ujęcia tematu, który charakteryzuje sztukę Mnouchkine. „Obrazuje ona zarówno solidarność, przekraczającą bariery narodowości, języka i kultury, jak i jej brak prowadzący do eksploatacji jednych ludzi przez innych ludzi” [Krus, 2007, s. 122].

Krus podkreśla też ujawniającą się tu sprzeczność między starą tradycją gościnności i udzielania pomocy, a zamykaniem granic przed uciekinierami. Dostrzega wspólny rdzeń (w języku angielskim, nie ma go w polskim) terminów określających gościnność (*hospitality*) i wrogość (*hostility*), wywodzących się z łaciny: *hospes* – to gość, *host* – to



obcy. Alain Filewood w swoim wystąpieniu na konferencji, która odbyła się w Londynie („Performance and Asylum Conference”) postawił fundamentalne pytanie, na które szukał odpowiedzi w kilku spektaklach, także w „Le derniere caravansérail”. Pytanie to dotyczyło problemu interkulturowości i emigracji w teatrze, a dokładnie charakteru politycznego praktyki teatralnej i etyki przedstawienia. O teatrze Mnouchkine i jego estetycznym porządku napisał, że reżyserka korzysta z teatralności tradycji awangardowej w przekonaniu, że awangarda burzy naturalizm i krytyczny realizm performance’u, co w połączeniu z autentyzmem źródeł wystarczy dla interwencji w powstające kwestie etyczne.

Migracje – zdaniem Filewooda – przeorganizowują nasze rozumienie historii, eksponują niestabilność zarówno systemów i polityk, ale też i kulturowych praktyk. W odniesieniu do teatru migracja rozumiana jako wymuszone przemieszczenie oznacza brak odniesienia do centrum i rozproszenie form performance’u, dereguluje zachowania aktorskie i wymaga etycznej odnowy mimesis [Filewood 2007].

Autorzy analizujący i interpretujący „Le derniere caravansérail” przy okazji charakteryzują też model teatru, do którego Mnouchkine doszła w ostatnich swoich pracach. Michael Kustow zwraca uwagę, że od początku swojej działalności Mnouchkine szukała własnego stylu dla przedstawiania opowieści epickich, wystawiając zarówno sztuki dramaturgów starożytnych, jak Szekspira, inscenizując wydarzenia Wielkiej Rewolucji Francuskiej, ale też walki toczone przez chińskich chłopów, przeciwstawiających się budowie tamy, która zalewała ich uprawy [Kustow 2003]. Peter W. Meineck z kolei podkreśla, że prace Théâtre du Soleil, gdzie można znaleźć elementy kabuki i commedia dell’arte powstawały pod wpływem koncepcji ruchu w teatrze fizycznym (physical theatre), którego praktyk i metod nauczał w prowadzonej przez siebie szkole w Paryżu w latach 1956–1999, Jacques Lecoq. Ariane Mnouchkine była jego uczennicą i przejęła wiele z koncepcji swojego mistrza [Meineck 2006]. Trening w szkole Lecoqa polegał na pobudzaniu kreatyw-

ności aktora, zachęcaniu studentów do poszukiwania nowych własnych dróg ekspresji. Lecoq kładł nacisk na więź performerera z publicznością, przywiązywał szczególną wagę do środków teatru pantomimy, traktując sztukę gestów jak system językowy. W teatrze fizycznym ruch jest pierwszą i naczelną zasadą opowiadania, ale też twórca wykorzystuje mime, gest i taniec współczesny. Słowo podlega redukcji. Dialogu jest bardzo niewiele albo wcale [Simon 1987]. Dodajmy, że wprowadzie teatr Ariane Mnouchkine nie jest tout court teatrem fizycznym, ale bez trudu można wyodrębnić jego elementy w jej spektaklach. Meineck zwraca także uwagę na związek teatru Mnouchkine z teatrem ateńskim z V wieku p.n.e., wskazując na performatywność dominującą zarówno w teatrze starożytnych Greków, jak i w spektaklach reżyserki. Wskazuje na takie sprawy jak charakter dynamiki sceny, organizacja ruchu i wizualna sprawność. Bardziej przekonującym argumentem jest wskazanie na użycie masek i ekkykleme [Meineck 2006].

W starożytnym teatrze greckim, zarówno w tragediach, jak i komediach korzystano z ekkykleme, ruchomej platformy na kołach, która wprowadzała na scenę sytuacje rozgrywające się poza głównym miejscem akcji.

W spektaklach Ariane Mnouchkine ekkykleme jest podstawowym sposobem organizacji ruchu na scenie. Aktorzy pojawiają się wyłącznie na ruchomych platformach, popychanych bądź przez samych wykonawców, bądź przez członków ekipy technicznej. Pojawiają się i znikają wyłącznie w ten sposób. W przypadku „Le derniere caravansérail” ekkykleme pełni funkcję szczególną, wykraczając dalece poza rolę stricte techniczną.

Interesujące są w tej mierze uwagi Patrycji Krus, która pisze, że repetycyjny charakter zdarzeń wraz z ekkykleme nadaje spektaklowi charakter rytuału. Dla Mnouchkine rytuał jest częścią estetyki życia. Grupy etniczne, narodowe, kulturowe odwołują się do rytuałów, by różnić się od innych.

„Dzięki ekkyleme – pisze autorka – performansy aktorów charakteryzują się ruchem, który odzwierciedla bezustanny ruch uciekinierów, zarazem mobilnych i nieruchomych” [Krus 2007, s. 125].

W wielu miejscach powraca spostrzeżenie, że w „Le derniere caravansérail” bohaterowie, poruszający się za pomocą ekkyleme, nie dotykają stopami ziemi, co jest metaforą ich życiowej sytuacji. Zawsze w drodze, zawsze relegowani, odpędzani, są w trakcie nieustannej ucieczki, która to ucieczka nadaje im nową formę tożsamości, niezależną od czasu i przestrzeni.

Lara Stevens pisze, dopełniając to spostrzeżenie, że brak chronologii i szybkie przejścia od sceny do sceny dają publiczności paralelne odczucie sytuacji migranta, powodują konfuzję, frustrację i dezorientację (Stevens 2016). Dodam, że szczególnie jest to widoczne w drugiej części spektaklu, gdzie narratorka w kolejnym liście do Nadareh pisze o trudnościach z organizacją scen, które się pomieszały. Nie ma tu często następstwa w czasie, to, co wydarzyło się później, pojawia się wcześniej i vice versa.

Alison Jeffries pisze, że jej zdaniem autorski styl Mnouchkine zawdzięcza najwięcej czerpaniu z innych tradycji niż europejskie, wywodzące się z teatru starożytnych Greków [Jeffries 2012]. Do tej opinii przychyliła się wielu autorów, między innymi Min Tian, który podkreśla, że Mnouchkine była świadoma tego, że tradycja, o której wspomina Jeffries, wytworzyła i utrzymała formy oparte na języku, lecz nie na ciele. Opinię tę podzielał także Artaud, jeden z tych mistrzów teatru zachodniego, który wywarł wpływ na poszukiwania reżyserki. Ona sama powoływała się w swoich wypowiedziach na dokonania teatru azjatyckiego, utrzymując, że Azja jest źródłem i początkiem teatru. Stąd zaczerpnęła model, który przede wszystkim pozwolił jej udoskonalić system gestów. Min Tian powołuje się na jedną z jej wypowiedzi, w myśl której misją aktora azjatyckiego jest – jej zdaniem – znalezienie sygnałów zdolnych wyrazić to, co nie jest widzialne i nie może być dane do widzenia. Także

rytualistyczny charakter spektakli Ariane Mnouchkine wynika z typowego dla teatru azjatyckiego korzystania ze źródeł religijnych i mitologicznych, co daje współczesnej publiczności wrażenie uczestniczenia w misterium [Min Tian 2018].

W wypowiedziach reżyserki i autorów analizujących ten aspekt jej twórczości uderza fakt, że mowa jest tam o teatrze azjatyckim w ogóle, a nie konkretnym teatrze chińskim, japońskim czy jakimkolwiek innym, jakby taki teatr wszechogarniający wyrażający kulturę czy też ducha tego kontynentu mógł istnieć inaczej niż jako twór skonstruowany bądź wyobrażony; magiczny Wschód w teatrze Mnouchkine to raczej „Orient wyobrażony”.

Przyjrzyjmy się z kolei organizacji spektaklu „Le derniere caravan-sérail” i przekazywanym przezeń treściom. Podstawą jest dla mnie wersja utrwalona na płycie DVD wydanej w 2006, która została zrealizowana w Cartoucherie, siedzibie teatru w 2005 roku. Składa się z dwu części: „Le Fleuve Cruel” i „Origines et destines”, z których każda składa się z dwudziestu pięciu rozdziałów (scen). Całość trwa 4 godziny i 28 minut. Wersja teatralna, również dwuczęściowa, była wystawiana w 2003 roku, część I – 2 kwietnia, część II – 22 listopada. Całość składała się z 62 scen i trwała 6 godzin.

Poszczególne sceny są krótkie, niektóre bardzo krótkie, najdłuższe znajdujemy w części drugiej. Ich następstwem nie rządzi narracyjna ciągłość. Od jednej do drugiej przechodzimy na zasadzie ciętego montażu. Niemniej raz podjęte wątki z reguły powracają (z nielicznymi wyjątkami), co pozwala retrospektywnie, gdy już obejrzymy całość, wyodrębnić małe fabuły. Czynnikiem uspoólniającym są listy do Nadereh, jednej z uciekinierek, przebywających w obozie Lombok. W osobie, która pisze, domyślamy się autorki sztuki, bowiem relacjonuje ona między innymi prace nad spektaklem. Wprawdzie Nadereh Yosufi figuruje w programie jako autorka jednej z nagranych rozmów, ale z komentarza zza kadru dowiadujemy się, że jest ona w sztuce adresatką symboliczną.

Historia pod tytułem „Afgańska miłość” pojawia się po raz pierwszy w rozdziale czwartym i jest jedną z najbardziej wyrazistych, fabularnie spełnionych. Powraca w rozdziałach jedenastym i siedemnastym. Miłość młodego właściciela małego sklepiku do pięknej Azadeh nie może rozwijać się bez przeszkód, bowiem Afganistan pod rządami talibów narzucił system praw i zakazów, ograniczających, a właściwie unieważniających prawa jednostki. W trakcie spektaklu co pewien czas pojawiają się informacje na temat obowiązujących zasad

Kobiety nie mogą uczyć się ani pracować. Zakazane jest oglądanie telewizji, filmów, słuchanie muzyki, niszczone są zabytki sztuki, prześladowane wszelkie mniejszości religijne. Talibowie nachodzą bohatera domagając się poczęstunków i żądając towarów, za które nie płacą. Nocą, gdy bohaterowie oddają się miłości, przychodzą, by ich dotkliwie ukarać. On zostaje pobity, ona sponiewierana, oskarżona o prostytutkę i uprowadzona. Gdy bohater próbuje odszukać dziewczynę, staje się przedmiotem drwin i szykan ze strony talibów, by na koniec znaleźć zwłoki powieszzonej Azadeh.

Historia teherańska rozwija się w rozdziale dziesiątym części pierwszej, by powrócić w części drugiej (rozdziały 11 i 14). Bohaterowie to tym razem rodzeństwo. Panasztou – starsza siostra, jest zaangażowana politycznie, za udział w manifestacji przeciw talibom zostaje dotkliwie pobita. Jej młodszy brat Eskander spokojny i lękliwy oddaje się swoim studiom, zajęciom sportowym i rozrywkom w towarzystwie kolegów. Ojciec decyduje się sprzedać dom i wysłać dzieci za granicę, by chronić je przed prześladowaniami. Po jakimś czasie, gdy sytuacja w kraju ulega zmianie, Panasztou wraca, by zaopiekować się na wpół sparaliżowanym ojcem, podczas gdy Eskander, który początkowo nie chciał wyjeżdżać, zostaje na Zachodzie.

Najbardziej dramatyczne sceny rozgrywają się w tunelu pod kanałem La Manche, gdzie uciekinierzy, opłacając przemytników i korzystając z ich układów, próbują wskoczyć do pociągu, by dostać się do

Wielkiej Brytanii. W „Le dernire caravansérail” to właśnie Wielka Brytania jest wymarzoną ziemią obiecaną, w której strudzeni wędrowcy odnajdują wszystko, czego potrzebują do życia. Dlaczego właśnie tam? W spektaklu Mnouchkine powtarza się wątek rozmów, jakie migranci prowadzą telefonując do pozostawionych rodzin. Z reguły nie mówią prawdy, przedstawiają swoją sytuację w różowych barwach, zapewniając jak świetnie im się powodzi. Gdy Panasztou dzwoni do ojca, radośnie opowiada jak gościnnie przyjęli ich Francuzi, mieszkają w wygodnym lokum przy Champs Élysées, najbardziej reprezentacyjnej alei w Paryżu, mają pracę, Eskander znalazł wielu kolegów. Wszystko to oczywiście nie jest prawdą, choć z czasem życie im się ułożyło. Takie i tym podobne opowieści, podkoloryzowane, przesadzone urastają do rozmiarów zupełnie niewiarygodnych legend, w które jednak chętnie wierzą pozostawione rodziny, a zwłaszcza ci, którzy także chcieliby opuścić kraj, gdzie nie są bezpieczni, wolni i szczęśliwi. Legenda wysławiająca brytyjską gościnność wzięła się z opowieści, w której przybysz został serdecznie powitany przez policjanta na dworcu, zaprowadzony do pałacu Buckingham, gdzie sama rodzina królewska pytała o życzenia uciekiniera. Czy szuka mieszkania, pracy, a może potrzebny mu samochód?

Sceny w tunelu w całej pełni oddają gehennę ucieczki. Droga sama w sobie jest trudna i niebezpieczna, wymaga sporej sprawności fizycznej. Wędrowcy uzależnieni są od przemytników, sownie opłacanych, często niewiarygodnych, konkurujących i walczących ze sobą. Jedni i drudzy strzec się muszą policji, która systematycznie patroluje dojścia i wyłapuje uciekinierów. Będą oni uporczywie powtarzać swoje próby, starając się niekiedy oszukać przemytników i wślizgnąć się bez pieniędzy bądź bez pełnej opłaty, co najczęściej się nie udaje. Albo też (rzadziej) proszą o litość i zrozumienie u policjantów, co udaje się tylko wyjątkowo. By udaremnić emigrantom próby radykalnego wdarcia się do tunelu, przemytnicy zabierają im buty, bez których nie sposób wskoczyć do pociągu. Od czegoż jednak pomysłowość uciekinierów! Przezornie mają

przy sobie zapasową parę. Wypadki śmiertelne zdarzają się nieustannie, podobnie jak sytuacje, w której migranci zostają schwytani i odesłani, utraciwszy uprzednie środki zainwestowane w ucieczkę. Oglądamy też sceny brutalnych porachunków wśród rywalizujących ze sobą mafiosów. Pierwszy z nich ginie zasztyletowany przez przedsiębiorczego Kurda, który przejmuje kontrolę, by wkrótce potem zginąć z ręki rudego Miszy, czyhającego na swoją kolej.

Jedna z najbardziej dramatycznych scen, która rozgrywa się w tunelu to scena z udziałem Babuszki, starszej Rosjanki, której mąż zginął w Czeczenii, a brat powrócił stamtąd kaleką. Desperacko za wszelką cenę chce się dostać na Zachód, by odnaleźć tam syna. Ponawiane w tunelu próby nie udają się, ale ona się nie poddaje. Gdy już bliska jest celu, Kurd, którego opłaciła, właśnie zostaje zamordowany. Nie ma pieniędzy dla Miszy. Przeklinając, złorzecząc, pluje na zwłoki, ale gdy przeszukując kieszenie zabitego, znajduje pieniądze, jej postawa zmienia się radykalnie. Błogosławi Kurda i żegnając się, odmawia modlitwę.

Słowem, które najczęściej pada w spektaklu jest „pieniądz”, wokół pieniędzy obracają się wszystkie poczynania, zabiegi i usiłowania zarówno migrantów, którzy muszą te pieniądze zdobyć, bo bez nich ucieczka jest niemożliwa, jak i tych, którzy im w tej ucieczce pomagają i bezlitośnie egzekwują ustalone sumy, nigdy nie okazując jakichkolwiek względów.

Ludzie pozbywają się wszelkich posiadanych dóbr, decydują się zostawić to, co spieniężyć się nie daje, czasem wyruszają bez wystarczających środków, opuszczając bliskich, by ratować życie, uciec przed prześladowaniem. Kobiety dysponują jeszcze jedną „walutą”, własnym ciałem, które, zwłaszcza gdy jest młode i piękne, łatwo znajdzie nabywcę. Prostytucja, wymuszona czasem i przez bliskich, by cała rodzina mogła opuścić obóz i udać się w dalszą drogę, staje się udziałem kilku bohaterów spektaklu. Młode kobiety są czasem nie tylko wykorzystywane, ale cynicznie oszukiwane. Opłaciwszy podróż, pojadą na wymarzony



Zachód jako „cargo” przeznaczone do domów publicznych. Taki jest los uciekinierki z epizodu kaukaskiego.

Droga przez tunel nie jest jedyną drogą ucieczki, ani też najbardziej niebezpieczną. Najczęściej obierana jest droga przez wodę i ona też pochłania najwięcej ofiar. Oglądamy tę trasę już w pierwszym rozdziale, gdzie groźny żywioł zamarkowany jest belami błękitnej tkaniny, a prymitywny transport za pomocą małej łódki przeciąganej liną nie gwarantuje choćby minimum bezpieczeństwa. Gdy wzburzona rzeka uniemożliwia przeprawę i przewoźnik za żadne pieniądze nie chce zabrać uciekinierów, desperacko rzucają się do łódki sami.

Jeszcze bardziej dramatycznie układają się losy uciekinierów, którzy nader niestabilnymi środkami transportu próbują przybić do brzegów Australii. Docierają blisko, ale wówczas burza udaremnia ich zamiar, potrzebują pomocy, by dostać się na ląd. Całe dni bez pożywienia czekają na decyzje władz, by dowiedzieć się, że Australia ich nie przyjmie.

Głęboko poruszająca jest historia uciekiniera z Kuwejtu, który bezskutecznie ubiega się o azyl w Australii. Z członkami trybunału apelacyjnego w Melbourne może się porozumieć tylko przez tłumaczkę. Ale brak wspólnego języka nie jest główną przeszkodą. Jest nią całkowite niezrozumienie sytuacji migranta, posługiwanie się paragrafami prawa jak bronią, choć w istocie te przepisy bohatera nie dotyczą. Wrogo nastawiona urzędniczka nic nie wie o sytuacji kraju, z którego uciekł podstępny, myli Irak z Iranem, nie orientuje się w panującym tam systemie. Wyrok skazuje bohatera na ekstradycję, co dla niego oznacza w najlepszym przypadku długoletnie więzienie, jeśli nie wyrok śmierci.

Streszczenia poszczególnych wątków nie oddają wszelako charakteru opisywanych sytuacji. Wymagałoby to ich rozkładania na podstawowe molekuły z załączeniem fotografii. Istota przekazu zawartego w kolejnych scenach polega nie na sprawnym ich narracyjnym przedstawieniu, lecz na szczegółach – zbliżeniach (w wersji filmowej), wyodrębnionym geście, wymownej pauzie, szczegółach scenografii, po-



jedynym sugestywnym obrazie (Babuszka znajdująca swojego brata śpiącego pod szmatami i gazetami na moskiewskiej ulicy, rozwinięcie chusty z „podarunkiem” talibów, którym jest zmasakrowany ptak, kadr z „Brzdąca” Chaplina jako ostatni obraz ze spalonego amatorskiego kina), rozwiązaniach dźwiękowych.

Opowiedziane w kilku rozdziałach historie mają swoich indywidualnych bohaterów, ale Mnouchkine nie zmierza do ich szczegółowej charakterystyki psychologicznej. Identyfikację utrudnia fakt, że ci sami aktorzy grają różne postaci w różnych, ale w podstawowym swoim wymiarze identycznych sytuacjach. Zawsze są obcy, zbyteczni, niepożądani, odrzuceni, źle traktowani nawet gdy już dotrą na miejsce lub do obozu przejściowego. Los każdego z nich jest losem innego, z którym nie integrują się społeczności broniące swoich granic, zarówno w sensie dosłownym, jak i przenośnym. Niepewność co do tożsamości osoby powodowana jest także przez wspomniane już zakłócenia chronologii, ale szczególnie uderzające jest jedno nietypowe rozwiązanie – oderwanie głosu od postaci. Słyszymy nagranie autentycznych wypowiedzi migrantów, podczas gdy ich samych nie ma na scenie. Zamiast tego widzimy aktora, ale pokazanego w taki sposób, iż nie możemy go rozpoznać. Albo światło jest zbyt ciemne albo postać jest zarysowana tylko jako kontur bądź odwrócona. Ten rodzaj podwójnej tożsamości bytowej sprawia, że w konsekwencji mamy do czynienia z „tą postacią” i zarazem z jej symboliczną figurą – „każdym” kto znajduje się w tej lub podobnej sytuacji.

W spektaklu „Le dernier caravansérail” ukazują się około 200 osób. Jedne z nich rozpoznajemy, także w sytuacjach kiedy pojawiają się nie w swoim pierwszym wcieleniu, lecz jako ktoś inny później. Na przykład Panasztou z epizodu teherańskiego pojawia się później jako tłumaczka w rozdziałach australijskich, inne utrwalają się poprzez wyrazistą osobowość (na przykład Seyed Nobi w Lombok), charakter swojej narracji (Nadereh nader sugestywnie opowiada o swoim dawnym życiu w Afga-

nistanie, rysując obraz rodzinnej idylli, łączności między pokoleniami, harmonii, kiedy wszyscy znali swoje miejsce i czuli się bezpieczni), czy wręcz swoją fizyczność (Babuszka, Misza, Tamara). Zapewne zależy to w znacznej mierze od zdolności percepcyjnych i uwagi odbiorców (wersja filmowa w tym względzie zapewnia sytuację bardziej komfortową), ale też od roli i miejsca postaci w spektaklu. Dotyczy to sytuacji, gdy pojawia się ona tylko w jednym rozdziale lub w sytuacji, w której uwagę przykuwa sama ta sytuacja (na przykład napaść talibów na kinomanów przechowujących taśmy z filmem), a nie jej bohaterka lub bohater. Są też postaci z założenia anonimowe, (niektórzy uciekinierzy kryjący się w tunelach, bohaterowie przeprawy przez rzekę), pojawiające się jako kontekst dla postaci głównych, kryjące się w tłumie czy w grupie, potrzebne po to, by mieliśmy świadomość tego, że nie oglądamy indywidualnych wyjątkowych przypadków, lecz masowy ruch, przybierający na sile, niedający się powstrzymać.

Próbując zinterpretować poszczególne chwytły, którymi posługuje się w tym spektaklu Ariane Mnouchkine, dostrzegamy, że niemal w każdym wypadku nie chodzi jej o doraźny efekt sceniczny o znaczeniu wyłącznie lokalnym. Oczywiście zachowują one to pierwsze znaczenie w obrębie sceny, ale implikują też drugi poziom znaczeniowy. Weźmy jako przykład dwa rozwiązania dźwiękowe.

W rozdziale drugim mamy scenę, która rozgrywa się w obozie Sangatte, w pokoju zabiegowym. Tu francuskie pielęgniarki udzielają doraźnej pomocy, wydają leki, zmieniają opatrunki. Jeden z migrantów, poważnie ranny w nogę, przekomarza się z pielęgniarką, której zaleceń niekoniecznie przestrzegał. Gdy dziewczyna podaje mu kulę, wykorzystując otwory w rurze wykonuje piosenkę na tym prymitywnym instrumencie, która od razu gromadzi słuchaczy. Bez trudu rozpoznajemy „Eleanor Rigby” – przebój Beatlesów. Zwróćmy uwagę na wymowną strofę.

All the lonely people  
Where do they all come from?  
All the lonely people Where do they all belong?

W spektaklu wykonanie jest tylko „instrumentalne”. Tekstu nie słyszymy, ale jeśli odwołamy się do pamięci, przypomną się nie tylko słowa, ale i sytuacja, którą opisują. Mowa jest tu o cmentarzu i opuszczonych mogiłach samotnych ludzi, których nikt już nie odwiedza, nie wiadomo skąd przybyli i dlaczego właśnie tutaj. Wielu z tych, którzy przybyli do Sangatte, być może nie czeka nic innego jak taka właśnie mogiła, jeśli ktokolwiek ich pochowa, a na nagrobku pojawi się nazwisko. „Lonely people” to nikt inny jak oni wszyscy.

Sytuacja druga też jest związana z piosenką. Tym razem bohaterem jest przemytnik. On i ludzie jemu podobni pokazywani są bądź w kontaktach z migrantami, bądź w scenach pertraktacji lub rozgrywek między sobą. Ale zdarzają się wyjątki, które przypominają o tym, że mają jakieś życie poza uprawianiem swojego procederu, rodziny, z którymi utrzymują kontakt. W jednej ze scen mafioso dzwoni telefonem komórkowym do swojej małej córeczki, której śpiewa piosenkę. Piosenkę raz jeszcze usłyszymy, ale już po jego śmierci. Gdy zostaje zabity przez konkurencję, kobieta przeszukująca zwłoki w poszukiwaniu swojego paszportu, znajduje najpierw telefon. Gdy naciśnie klawisz, słyszymy piosenkę.

W spektaklu znalazł się także wątek autotematyczny. Oglądanie filmów było zakazane przez talibów, ale mimo obaw znajdowali się wierni tej sztuce kinomani. W szóstym rozdziale części II oglądamy dwójkę kinofilów, którzy pudełka z taśmami przechowują w piwnicy, niemniej obwieszają swoje skromne lokum plakatami filmowymi. W tej scenie urzeczeni i zafascynowani puszczaają film z prymitywnego aparatu. Zaskoczeni przez talibów próżno próbują im tłumaczyć niewinny charakter tej sztuki. Napastnicy zdzierają plakaty, demolują wnętrza, znajdują ukryte zbiory i wszystko puszczaają z dymem. Bohaterowie z trudem

uchodzą z życiem. Dwukrotnie pojawiają się też zakwefione postaci kobiece z kamerami, które niepomne zagrożenia, utrwalają obrazy tych strasznych czasów. Ostatnia scena z ich udziałem, już po upadku reżymu, ukazuje niezmiernie okrutną scenę, w której kobiety filmują odwet – golenie martwego już taliba.

Nie są jednoznaczne w swojej wymowie sceny ukazujące to, co można by traktować jako „szczęśliwe zakończenie”, sytuacje, w której wędrowiec osiąga swój cel, docierając do miejsca, gdzie desperacko próbował się dostać. Panaasztou mówi ojcu, że Eskander jest szczęśliwy w Paryżu; uchodźca, który dotarł do Nowej Zelandii dyktuje list do rodziny powiadamiając ich, że znalazł swoje miejsce; tłumaczka ze sceny australijskiej ma stałą pracę. Mamy też nader charakterystyczną sytuację ukazującą trzy kobiety pracujące w Londynie w skromnym, prywatnym zakładzie krawieckim. Jest wśród nich Czeczenka i dwie Rosjanki, jedna z nich to poznana już wcześniej Babuszka. Mimo wspólnoty losu nie ma między nimi zgody i solidarności. Babuszka nieustannie atakuje Czeczenkę, wymawiając jej śmierć swoich bliskich w toczącej się tam wojnie. Dochodzi do awantury, która sprowadza właściciela zakładu. Tylko Czeczenka zna angielski, a sytuacja wydaje się groźna. Babuszka obawia się, że właśnie straciła pracę. I wówczas Czeczenka spokojnie tłumaczy jej, że nic takiego się nie stało. Pojawia się błysk zrozumienia. Są zdane na siebie i muszą sobie pomagać.

Tym, co wędrowcy otrzymują i co pozwala im ufnie patrzeć w niepewną przecież przyszłość, jest nadzieja. Doskonale to obrazuje scena londyńska, w której widzimy młodziutką Olgę, wcześniej oglądaną w sytuacjach wymuszonej prostytucji. Dziewczyna dzwoni do rodziny, by podzielić się swoją radością. Dotarła szczęśliwie na miejsce, umówiona jest już na rozmowę w sprawie pracy. Po zakończonej rozmowie siada na ławce, je przyniesioną z sobą kanapkę. Nie ma już wojny, przemocy, głodu, teraz zaczyna się życie.

Powołując się na Michela Agiera [Agier 2008], Małgorzata Radkiewicz charakteryzuje trzy etapy doświadczenia exodusu / wygnania / ucieczki, kluczowe dla życia tułacza.

Pierwszy to etap destrukcji i rozpadu, którego początek związany jest najczęściej z wojną lub konfliktem zbrojnym, burzącym porządek zwykłego życia i przerywającym jego ciągłość. Ucieczka, choć postrzegana jako jedyny ratunek, okazuje się równie destrukcyjna, co wcześniejsze wydarzenia, ostatecznie pozbawiając uchodźców poczucia bezpieczeństwa, bliskości, a często także tożsamości – zwłaszcza gdy dokumenty identyfikacyjne zostają zniszczone. Przebyta droga prowadzi do kolejnego etapu, jakim jest symboliczne i fizyczne uwięzienie. Uchodźcy zamknięci w obozach, skupieni w tymczasowych koczowiskach na obrzeżach miast, w portach i obszarach przygranicznych, skazani są na miesiące lub nawet lata oczekiwań na tranzyt czy legalizację pobytu. Na końcu przychodzi etap działania, kiedy uchodźcy początkowo niepewnie zaczynają domagać się prawa do godnego życia, podmiotowego traktowania i do swobodnej wypowiedzi. Ich żądania postrzegane najczęściej jako nielegalne zostają tłumione, lecz, zdaniem Agiera, mogą czasem dać początek nowym formom politycznego zaangażowania. Kolejne etapy ściśle łączą się ze sobą tworząc „trzy sekwencje tego samego kontekstu egzystencjalnego”, układające się w życie tułaczy [Radkiewicz 2019, s. 193].

Spektakl „Le dernière caravansérail” przedstawia dwa pierwsze etapy. Jego bohaterowie są dopiero na progu etapu trzeciego, gdy budzi się w nich nowa świadomość (doskonale obrazuje to rozdział 24, ukazujący grupę kobiet w Dover, radośnie uczujących na wybrzeżu), która nada nowy status ich wyzwoleniu.

### **Le dernière caravansérail (Odyssées) 2006**

Film zrealizowany w zespole Théâtre du Soleil.

Reżyseria: Ariane Mnouchkine, zdjęcia: Jean-Paul Meurisse, scenografia: Serge Nicolai, Duccio Bellugi-Vannuccini, muzyka: Jean-Jacques Lemêtre., produkcja: Le Théâtre du Soleil, Bel Air Media. Arte France.

## BIBLIOGRAFIA:

- Agier M., *On the Margines of the World: Refugee Experience Today*, tłum. David Fernbach, Cambridge, Polity Press, 2008.
- Filewood A., *Theatrical Migrations and Digital Bodies: the Migrant Voices project*, Conference on Performance and Asylum, London, Royal Holloway University of London 2007.
- Jeffries A., *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identity*, London, Palgrave–Macmillan 2012.
- Krus P., *Postcolonial Performance*, ARIEL, 38:1, s. 121–27, 2007.
- Meineck P. W., *Ancient Drama Illuminated by Contemporary Stagecraft: Some Thoughts on the use and Ekkykleme in Ariane Mnouchkine's Le caravansérail and Sophocles Ajax*, „American Journal of Philology” vol. 127, nr 3, Fall 2006. Por. <https://muse.jhu.edu/article/203291/summary> [dostęp: 27.08.2019].
- Michael K., *Wondrous Strangers*, „The Guardian” 5.06.2003. Por. <https://www.theguardian.com/stage/2003/jun/18/theatre.artsfeatures> [dostęp: 27.08.2019].
- Min T., *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre: The Displaced Mirror*, London, Palgrave–Macmillan 2018.
- Radkiewicz M., *Migracyjne kino „w drodze”*, „Kwartalnik Filmowy” nr 107, s. 192–205.
- Simon F., *Jacques Lecoq and the Theatre of Gesture* 1987. Por. <http://europamagna.org/pageshtml/Pgtheatre/SCOUT/StageIUFM/jlecoqeng.htm> [dostęp: 27.08.2019].
- Stevens L., *Antiwar Theatre After Brecht: Dialectical Aesthetics in TwentyFirst Century*, London, Palgrave–Macmillan 2016.

**Artur Piskorz**

**Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie**

ORCID: 0000-0003-2714-1260

## ***HESTER STREET:* LIVING BETWEEN WORLDS**

## ***HESTER STREET:* ŻYJĄC MIĘDZY ŚWIATAMI**

### **ABSTRAKT**

W 1896 roku Abraham Cahan opublikował *Yekl: A Tale of the New York Ghetto* – powieść o doświadczeniach żydowskich emigrantów w Ameryce. W 1975 roku Joan Micklin Silver zrealizowała film, którego scenariusz powstał w oparciu o książkę Cahan. *Hester Street* otwiera emblematyczna sekwencja rozgrywająca się w szkole tańca na Lower East Side w Nowym Jorku: niezdarne ruchy, przerysowane gesty, nadmierna mimika. Na ścianie napis głoszący, że tutaj mówi się po angielsku. Poniżej to samo w jidysz. Trudno o lepszą ilustrację słynnej wypowiedzi Ludwiga Wittgensteina: „Granice mojego języka są granicami mojego świata”. W nowej rzeczywistości to właśnie język buduje pomost między starym, a nowym, tradycją i nowoczesnością, nawykami ukształtowanymi w opuszczonej ojczyźnie, a możliwościami, jakie oferuje Nowy Świat. W tej perspektywie *Hester Street* wydaje się być czymś więcej niż kolejną opowieścią o przekraczaniu granic, a raczej głęboką i wielowarstwową medytacją na temat „generowania tożsamości” jako procesu płynnego, subiektywnego i zawsze niepełnego.

**Słowa kluczowe:** *Hester Street* – Abraham Cahan – emigracja – tożsamość – Ameryka – Żydzi

## ABSTRACT

In 1896 Abraham Cahan published *Yekl: A Tale of the New York Ghetto* – a novel about the Jewish experience of immigration to America. In 1975 Joan Micklin Silver turned the book into a movie. *Hester Street* opens with an emblematic sequence set in a dance school located on Lower East Side in New York: clumsy movements, emphatic gestures, exaggerated facial expressions. There is a large inscription on the wall: *English spoken here*. Underneath the same statement is written in Yiddish. It would be hard to find a better application of Ludwig Wittgenstein's statement: "The limits of my language are the limits of my world", because it is the language that has to mediate the experience between the old and the new, tradition and modernity, the habits shaped in the abandoned homeland with the opportunities offered by the New World. From this perspective *Hester Street* appears to be more than just another tale of crossing borders. The paper discusses the film as a profound and multilayered meditation on the "production of identity" as a fluid, subjective and incomplete process.

**Keywords:** *Hester Street* – Abraham Cahan – migration – identity – America – Jews

## Introduction

America has always been a country of emigrants who over centuries would either trickle in or come in sudden bursts. The second half of the 19th century brought three major waves of migration. The first was made up of people from northern Europe, followed by those coming from the south of Europe. Eventually, Central and Eastern Europeans decided to pursue their own version of the American dream. Most of them were Jews envisaging America as a potential "promised land". Consequently, between 1880 and 1900, one-third of the entire European Jewish population migrated to America settling mainly in New York<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A very informative description of the subsequent waves of migration to the US can be found in: Roger Daniels, *Coming to America*. New York, 2002, especially in "Part II: The Century of Immigration 1820–1924".



Ellis Island was a symbolic gate to this promised, or, rather, no man's land: a tumble of frightened and stunned people who, filled with expectations, would make their way through the fence separating the two worlds. People divided by a multitude of languages and united by striking poverty. For it was mainly the poor who went to America in search of a better life and the hope which the New World seemed to offer<sup>2</sup>.

The voyage across the Atlantic was more than just a physical relocation from 'here' to 'there'. It was both, a spiritual peregrination to the unknown and a journey within oneself. The new land was not only a patch of foreign American land, but also a vast expanse of one's own personality. Migrants had to embrace this new territory physically and emotionally. They had to answer the question every stranger has to ask themselves: what part of my character can I do without in these new circumstances and what part must I keep to retain my identity?

## THE AUTHOR

Abraham Cahan was born in 1860 Lithuania into an orthodox Jewish family<sup>3</sup>. His involvement in the activities of the leftist revolutionary movement forced him to leave for the USA. He settled in New York spreading socialist ideas among the Jewish population. Cahan quickly mastered English and in 1896 published his first novel, based on his own experience. *Yekl: A Tale of the New York Ghetto* (1897) deals with the problems of acclimatization in a new country, recounting the clash between one's own and the foreign culture, between the traditional and a modern philosophy of life<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Vincent J. Cannato, *American Passage: The History of Ellis Island*. New York, 2010.

<sup>3</sup> Encyclopedia Britannica at: <https://www.britannica.com/biography/Abraham-Cahan> (27.03.2019).

<sup>4</sup> Abraham Cahan, *Yekl and The Imported Bridegroom and Other Stories of Yiddish*. New York 1971.

## THE FILM

Joan Micklin Silver masterfully extracted the major theme of the book turning it into a screenplay. *Hester Street* opened in cinemas in 1975. The film meticulously reconstructs the realities of life in the Lower East Side of New York at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. It is a story of four people, or two couples, exhibiting two contradictory attitudes to life in the New World: enthusiasm and credulity against caution and reserve. Jake and Mamie are amongst the newcomers who embrace their new life with open arms. Opposite them stand Gitl and Bernstein who remain more sceptical and cautious. From this perspective, the film turns into a meditation on what it takes to become a 'new man' in a 'new world.' The story touches upon numerous issues and problems connected with immigration. However, some of them stand out in terms of their significance and deserve a closer look, such as language, appearance, behaviour, religion and money.

## LANGUAGE

The film opens with an emblematic sequence in a dance school located in Lower East Side: dancers moving clumsily, making emphatic gestures with exaggerated facial expressions full of tension. A large inscription on the wall provides the information: 'English spoken here.' Underneath, just in case, the same stated in Yiddish. A perfect mental shortcut instantaneously setting the context, a context in which there is a clash between the new and the old, the 'here' and 'there.' Best summed up in the Ludwig Wittgenstein's words: "The limits of my language mean the limits of my world". And the film addresses this idea right from the beginning. For it is the language that the newcomers have to struggle with from the very beginning. And it is the language that indicates their status and their 'belonging.'

Coming to America marks a new beginning. It amounts to a conscious rejection of the past, forgetting it and embracing a new reality. The first barrier to overcome is language and this involves the adoption of a new communication system: naming the surrounding world, labelling one's emotions and experiencing foreign concepts. Only conversations with the newcomers are conducted in Yiddish. They are 'green', therefore require special treatment. For those already established on the American soil the language of choice is English – often ungrammatical with incorrectly structured sentences and with words derived from the native tongue. The new consciousness is formed laboriously, with a persistent determination to forget about the past.

Jake's linguistic and mental immersion in the new reality is total and uncritical, starting with his own name. So, Yankel becomes Jake and Yossele, his son, turns into Joey. English has to take over Yiddish. A new name forges a new identity. In time even Gitl, though not without Jake's insistence, will begin to speak English. Eventually, she will realise this is the way it has to be. Thus accepting Bernstein's marriage proposal, she will answer to his 'Thank you,' with a smile and the words 'You're welcome.' This is much more than just a polite reply. This is an expression of agreement to experiencing her own version of the American dream. Paradoxically, Gitl will learn the new language from her son. For it is Joey for whom English will become his genuine mother tongue.

## APPEARANCE

'This is America!' is a phrase that can be heard many times in the film. For Jake, for Mamie and for many other immigrants their past lives in the Old World have been repressed into the dustbin of memory. America has invaded their life in every shape and form. For in America one does not only speak differently, but one also looks different. The

contrasting appearance of the newcomers and those already settled is absolutely striking.

Jake, seeing his wife after three years of separation, is unable to hide his irritation and it is Gitl's traditional wig that causes his greatest objections. When she finally decides to unveil her real hair, Jake is convinced that she has just put on another wig and pulls her hair in anger. When Gitl, to rekindle her husband's passion, decides to buy a 'love potion', her neighbour, Mrs. Kavarsky, suggests that the best way to Jake's heart is through adopting the accepted look. Gitl, grabbing at air, as she obediently squeezes into a corset, hears a piece of sound advice: 'You wanna be an American, you gotta hurt.' And so it does. Literally and figuratively. It hurts Gitl's body squeezed into the corset, it hurts her soul feeling foreign and alienated. Suffering is the price one has to pay.

Joey's hairstyle also produces reservations in Jake, so he grabs a pair of scissors and violently cuts off the boy's side locks. Joey must not look Jewish, he must not stand out. On the contrary. In America one should look like a proper Yankee and Joey must look like a WASP. Even if at the price of denial of his own identity. At a family picnic Jake strikes a pretentious pose asking his wife to forget his Jewishness and look at him objectively. 'Give a look at me. Am I a Jew or a Gentile? Forget that you know me.' Yet Bernstein spoils his self-confidence wryly quipping: "The Jew will always be a Jew." The tone of his voice mixes amusement with resignation.

## MANNERS AND ATTITUDES

The family picnic is also important as it reveals Jake and Bernstein's contrasting philosophies of life. The latter chats to Gitl and then resorts to reading and prayer. At the same time Jake, in a noisy and showy manner, teaches Joey the rudiments of baseball. When the boy falls over making Gitl worry about his clothes, Jake reprimands her: "Let him enjoy!" For

this 'enjoying' becomes Jake's life motto. As an aspiring American he feels obliged to 'enjoy' life even if this enjoyment is largely forced and feigned. Jake's uncertainty is of a poor man who stubbornly and at all costs wants to fit into a new life. And it is himself he wants to convince the most when, with ostentatious self-confidence, he parades through the streets, observes women, buys delicacies from street vendors and eats them with an open mouth 'enjoying' the new flavours. America tastes good. It must taste good.

Jake wholeheartedly succumbs to the illusion he himself creates. America is different from Europe, it does offer new opportunities, but is not free from conflicts and divisions. Jake may pronounce his conviction that the New World is devoid of hierarchy, prejudice and discrimination, when he proclaims: 'Here a Jew is a *mensch*. In Russia we was afraid to walk within ten feet of a Gentile.' But then Gitl confuses him with an embarrassing question – if this is indeed the case, why does it happen that wherever she goes, there are only Jews around. Apparently, Gentiles simply keep to themselves: segregation and discrimination are just much more subtle, less tangible, yet still there.

A new mentality and behaviour are also reflected in gender relations. Jake sees Gitl's inhibitions as an expression of quaintness, if not backwardness. Her hairstyle and clothes remind him of everything he would like to leave behind once and for all. He wants to enjoy more liberal social standards of behaviour and for him Gitl has turned into a kind of ball and chain constantly reminding him of his past life. America can be promiscuous, morals can be looser with men and women 'getting at it' with no hesitation. Jake and Mamie learn this lesson very quickly.

The relaxation of morals applies to both sexes. And there are also some new principles around. When one of Mamie's acquaintances encourages her to demonstrate a greater interest in Lipman, whose wealth is widely recognised, she explodes: 'Where is this? The old country? Is this Poland? Is this Russia? In America, you marry for love!' Yet, this

'marrying for love' does not prevent Mamie from bragging about her savings. She would not like anybody claiming they married her even though she was penniless. The old mentality persists and cannot be easily replaced with the new 'progressive' thinking. The same is true of Jake, who lectures his friends on relations with women: 'American ladies, for a good time, yes. For a wife, no. Get yourself a girl from the old country. She don't ask all the time for a new dress, a new hat. She don't run around with other mens.' Surprisingly, a woman from the 'old country' turns out to make the best wife: modest, hard-working and decent. Paradoxically, just like Gitl.

From this perspective the advances of both Gitl and Bernstein can hardly be compared to any form of courtship since neither of them would express a single word suggesting mutual interest. Gitl, after all, is married. And Bernstein is a devout man admitting that the main reason for his trip to America was his 'unclean thoughts' concerning a woman. And here it looks as if history will repeat itself. This is why the courtship is limited to an exchange of furtive glances, half-words and gestures. Bernstein cannot understand Jake's indifference to his Gitl, who, in Bernstein's eyes, is a noble woman and a wonderful mother. When they finally acknowledge their mutual interest, it is veiled and suggested rather than uttered.

## RELIGION

The clash between the Old and the New Worlds also affects faith. America reveals a clear division between those who remain true to their fathers' religion and those who become indifferent. America enforces secularisation. Religion is pushed aside. Adherence to its teachings becomes limited. When Jake learns about his father's death, he puts on a tallit, trying to pray. But his Caddish finishes quickly. Jake cannot pray. He is just sitting in his chair and sobbing, resignedly. Maybe he is crying

out of a longing for his father. Or, maybe, for himself realising how much he has moved away from his own tradition? Jake's religiousness has become lukewarm for faith in America is not a priority. When Jake and Gitl divorce, he is clearly uncomfortable participating in a religious ceremony in the company of a rabbi.

Yet, faith still remains important to Gitl as well as for Bernstein and she is clearly impressed by Bernstein's piety and knowledge. 'To study Torah is to love God' observes Bernstein, although he acknowledges the disregard for spirituality prevailing in the New World. He knows that religion has ceased to be a vital commodity among the emigrants striving for a better life. Bernstein concludes with pessimism: 'When you get on the boat, you should say goodbye, O Lord! I'm going to America!' Bernstein's piety is mocked by Jake who brags about his own earnings: twice as much as Bernstein gets. Competition and the rat race clearly take precedence over religion.

## WORK

Work is of fundamental and undisputed importance. It means everything: a new life, success, wealth, position, and respect. A Protestant work ethic as the key to success is accepted without reservations. Jake and Bernstein work in a factory owned by a Lithuanian Jew – living proof that dreams do come true in America. He clearly enjoys boasting in front of his workers that in the home country he was barely a peddler, while in America he runs his own factory and employs workers. In America he is the boss. And only in America would someone like Bernstein, a learned man, work for him and listen to his instructions. A peddler becomes a capitalist, while a yeshiva scholar toils at the sewing machine.

In time even the conservative and cautious Gitl will give in to the prevailing spirit of entrepreneurship. Slowly, but surely she will learn and acknowledge the principles of the new reality. It will be Gitl who

will come up with the idea of opening her own store, investing the money that Jake paid her after the divorce. And in a peculiar shift of traditional gender roles she decides to run the shop herself, changing into a business woman, while allowing Bernstein to stay at home and study the Scriptures. All this will be achieved with great caution, but it will build a bridge between the old habits and the new lifestyle.

Jake marries again. Mamie may be as open-minded as him, yet instead of the expected dowry and a carefree life, the savings of his new wife have to be spent to divorce Gitl. The dream of leaving his mundane and tiring work at the sewing machine is gone for good. On their wedding day Jake also learns how his new wife has managed to accumulate the now vanished fortune. They can go to the civil registry office on foot. In the end, as Mamie explains, tickets cost money. Why not save a few cents on fares? Jake's earlier comments on American women seem to be particularly ironic. For it is Bernstein who quits his job. And it is Gitl who quickly makes a fortune upon her arrival in America.

## CONCLUSION

Be careful what you wish for, you might just get it. Hester Street is about such a fulfilment. In the end everybody gets what they asked for. And what they deserve. Jake and Mamie, Bernstein and Gitl, represent not only different personalities, but also different attitudes towards the world. Their behaviour provokes numerous questions: how much do you have to forget the former you to create yourself again? Do you get rid of past traditions entirely, or do you try and cultivate them in spite of the circumstances? Where is the dividing line between a mindless acceptance and a mechanical rejection of the world?

Hester Street is a story about the opportunity to reshape one's own consciousness, about making choices impossible elsewhere. But it is also about the illusion of the limitlessness of this choice. The promised land



of emigrants from all corners the world gives a chance to experience one's life differently and a chance to create oneself anew. The question is whether everyone can use this opportunity. The film does not give a straight answer but only signals potential problems, leaving the answer to be found by the audiences.

Hester Street is a discourse on acculturation, assimilation and cultural shock. But on a deeper level the film is also a philosophical meditation on a multi-faceted identity: national, ethnic, individual. The identity as a source of pressure on individual. It is a story about building one's own identity and the danger of losing it, about searching and fighting for it. It is a discourse on what constitutes identity, what defines it and what allows the individual to survive in a changing, or fluid reality.

In the aforementioned picnic scene in the film, Jake, in his excessive optimism declares that in America even his son, Joey, may one day become the president of the United States. Bernstein cools this enthusiasm: only a person born in America can become president. Yet it is little Joey who turns out to be the unsung hero of the story. For he does not experience the trauma of the New World with such intensity as his parents. The second generation of emigrants will grow up without the baggage of experience brought over from the Old World. For them America will not be a promised land, but will simply become their homeland.

## BIBLIOGRAPHY

Cahan, A., *Yekl and The Imported Bridegroom and Other Stories of Yiddish*. New York 1971.

Cannato, V. J., *American Passage: The History of Ellis Island*. New York 2010.

Daniels, R., *Coming to America*. New York 2002.

Gitelman, Z. [ed.], *The New Jewish Diaspora: Russian-Speaking Immigrants in the United States, Israel, and Germany*. London 2016.

## FILMOGRAPHY

*Hester Street* (Joan Micklin Silver, 1975).

**Joanna Preizner**

**Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego**

ORCID: 0000-0002-2276-5317

**NOTATKI Z WYGNANIA.  
*SKIBET. HATIKVAH (1970/2010) I RETURN  
TO POLAND (1981)*  
MARIANA MARZYŃSKIEGO**

**NOTES FROM EXILE.  
*SKIBET. HATIKVAH (1970/2010)  
AND RETURN TO POLAND (1981)*  
MARIANA MARZYŃSKIEGO**

**ABSTRAKT**

Marian Marzyński jest znanym i cenionym twórcą filmów dokumentalnych, w których, bazując w dużej mierze na własnej biografii, opowiada o trudnych polsko-żydowskich relacjach oraz dwudziestowiecznej historii. Charakterystyczny styl reżysera – stała obecność w świecie przedstawionym, autorski komentarz, liczne nawiązania do własnego życiorysu, prowadzona z ręki kamera, wykorzystywanie materiałów z gromadzonego przez dziesięciolecia archiwum – pozwalają mu snuć narrację z perspektywy świadka i uczestnika wielkiej Historii. Istotnym wątkiem w twórczości reżysera jest emigracja. Zmuszony do niej w wyniku wydarzeń określanych wyrażeniem „Marzec ‘68”, jako pierwszy przekuł to doświadczenie na wypowiedzi artystycz-

ne. Jego debiut zagraniczny – zrealizowane dla duńskiej telewizji „Skibet/Hatikvah” (1970/2010) – to pierwszy zapis filmowy sytuacji, w jakiej znaleźli się Polacy żydowskiego pochodzenia, którzy opuścili Polskę w wyniku antysemickiej nagonki. Obraz ludzi pozostających w zawieszeniu, niepewnych przyszłego losu i własnej tożsamości, jest przejmujący, mimo – a może właśnie dzięki niemu – surowości i skromności obrazu. Poświęcony mu tekst Joanny Preizner osadza filmy Marzyńskiego w historycznym, politycznym i obyczajowym kontekście, czyniąc ze wspomnień marcowych emigrantów osobną opowieść, niezbędną do zrozumienia wydarzeń i wypowiedzi pokazanych na ekranie.

**Słowa kluczowe:** Marian Marzyński, emigracja, Marzec’68 w Polsce, film dokumentalny, relacje polsko-żydowskie, polscy Żydzi.

### ABSTRACT

Marian Marzyński is a well-known and valued director of documentary films in which, basing mostly on his own biography, he talks about difficult Polish-Jewish relations and 20th-century Eastern European history. The director’s characteristic style – constant presence in the diegesis, author’s commentary, numerous references to his own biography, camera from the hand, using materials from the archive collected for decades – allow him to narrate the narrative from the perspective of a witness and participant in the great History. An important thread in the director’s work is emigration. Forced to leave his homeland as a result of the events called “March ‘68,” he was the first to translate this experience into artistic expression. His debut abroad – made for the Danish television “Skibet / Hatikvah” (1970/2010) – is the first recording of a situation in which Poles of Jewish origin found themselves after leaving Poland as a result of anti-Semitic campaign. The image of lost people, unsure of their future fate and their own identity, is absolutely impressive, despite – or maybe thanks to – the severity and modesty of the image. The text by Joanna Preizner on that picture sets Marzyński’s films in a historical, political and moral context, making the memories of March ‘68 emigrants a separate story, necessary to understand the events and statements shown on the screen.

**Keywords:** Marian Marzynski, emigration, March of 68 in Poland, documentary, Polish-Jewish relations, Polish Jews.

\*

Nie wierzyłam, że to możliwe, jak to możliwe i dlaczego. Nie wierzyłam, że pojadą. [...] Zniknęli wszyscy. I ona, i Danek, i stary jamnik Tymek, i Grażyna z Marianem, nawet mały Bartek, który niewiele wcześniej przyszedł na świat.

Nie wiedziałam, dlaczego wyjechali. I czy musieli wyjechać.

Marian wyjechał, mimo iż to on pokonał Niemców i on się znalazł wśród zwycięzców. A przecież chciał być z Polakami, nie z Żydami, którzy zostali zgładzeni. I był. Aż mu przypomniano, że to nie jego miejsce<sup>1</sup>.

\*

Maryś – jak mówili o nim i do niego najbliżsi – który zniknął tak nagle i niezrozumiale z życia swojej małej krewnej, córeczki kuzynki tak jak on ocalałej z Holokaustu, to Marian Marzyński. Pod koniec lat sześćdziesiątych był u szczytu kariery – miał rozpoznawalne i cenione nazwisko, chwalono jego filmy dokumentalne, a wymyślony przez niego i z powodzeniem realizowany w polskiej telewizji Turniej Miast gromadził przed odbiornikami miliony widzów. Kochał swoją mądrą i piękną żonę, zdolną architekt. Pod koniec grudnia 1967 roku urodził im się syn. Mieszkali razem z matką i ojczymem reżysera w jednym z domków fińskich na Jazdowie, w samym centrum Warszawy. Nieduży, urządzony ze smakiem drewniany dom, otoczony zielenią i życzliwymi sąsiadami, był miejscem, do którego chciało się wracać – pachniało w nim jedzeniem Bronki, matki Mariana, odwiedzali go krewni i przyjaciele Marzyńskich. Rzeczywistość za oknami, choć niedoskonała, wydawała się jakoś oswojona i mimo strasznej pamięci okupacyjnych wydarzeń – jednak bliska i własna. To było ich miejsce na świecie. Nie sądzili, że kiedyś będą musieli je opuścić.

---

<sup>1</sup> Agata Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2005, s. 372.

Ale pewnego czerwcowego wieczoru w 1967 roku, gdy po kolacji oglądali telewizję, usłyszeli znamienne i brzemiennie w skutki słowa o piątej kolumnie. Niespełna dwa tygodnie wcześniej Izrael w wojnie sześciodniowej pokonał państwa arabskie, popierane i uzbrojone przez Związek Radziecki. Przez pierwsze dwa dni konfliktu polska prasa relacjonowała go w miarę obiektywnie, nawet z lekko wyczuwalną nutą sympatii wobec Izraela. Front jednak błyskawicznie się zmienił. Media zaczęły forsować tezę o „syjonistycznej agresji” i porównywać wojska izraelskie do Wehrmachtu, zaś ich dowódcę, pochodzącego z Polski generała Mosze Dajana, przedstawiać wedle sprawdzonych już wzorów antysemitkiej, przedwojennej i wojennej propagandy. 19 czerwca, w trakcie VI Kongresu Związków Zawodowych, I sekretarz Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej Władysław Gomułka wygłosił poświęcone sytuacji na Bliskim Wschodzie przemówienie, od którego wielu historyków datuje wydarzenia określane później wyrażeniem „Marzec ‘68”<sup>2</sup>.

W związku z tym, że agresja Izraela na kraje arabskie – mówił towarzysz Wiesław – spotkała się z aplauzem w syjonistycznych środowiskach Żydów obywateli polskich, którzy nawet z tej okazji urządzali libacje, pragnę oświadczyć, co następuje: nie czyniliśmy i nie czynimy przeszkód obywatelom polskim narodowości żydowskiej w przeniesieniu się do Izraela, jeżeli tego pragnęli. Stoimy na stanowisku, że każdy obywatel Polski powinien mieć tylko jedną ojczyznę – Polskę Ludową. Podziela to olbrzymia większość obywateli polskich narodowości żydowskiej i służy wiernie naszemu krajowi. Władze państwowe traktują jednakowo wszystkich obywateli Polski Ludowej bez względu na ich narodowość. Każdy obywatel naszego kraju korzysta z równych praw

---

<sup>2</sup> Jak jednak udowadnia Piotr Osęka, wojna sześciodniowa była jedynie pretekstem do antyżydowskiego ataku, nie zaś jego przyczyną. Na długo przed nią, zapewne jeszcze na początku lat sześćdziesiątych, MSW i SB bacznie obserwowały środowiska żydowskie w Polsce i zbierały materiały na temat ludzi żydowskiego pochodzenia. Por. Piotr Osęka, *Marzec ‘68*, Kraków: Znak 2008, s. 91 i następne.

i obowiązków i na każdym ciężą jednakowe obywatelskie obowiązki wobec Polski Ludowej. Ale nie chcemy, aby w naszym kraju powstała piąta kolumna. Nie możemy pozostać obojętni wobec ludzi, którzy w obliczu zagrożenia pokoju światowego, a więc również bezpieczeństwa Polski i pokojowej pracy naszego narodu polskiego, opowiadają się za agresorem, za burzycielami pokoju i za imperializmem. Nie chcemy piątej kolumny w Polsce. Niech ci, którzy odczuwają, że słowa te skierowane są pod ich adresem – niezależnie od narodowości – wyciągną z nich właściwe dla siebie wnioski<sup>3</sup>.

Słuchacze na sali przyjęli to wystąpienie aplauzem. Widzowie przed telewizorami w większości słuchali towarzysza Wiesława zaskoczeni, próbując rozszyfrować ukryte w jego słowach sensy. Antoni Słonimski z właściwym sobie dystansem i humorem próbował wykpić absurdalne tezy w wielokrotnie cytowanym później zdaniu: „Rozumiem, że powinienem mieć tylko jedną ojczyznę, ale dlaczego ma to być Egipt?”. Trudno jednak było zbyć żartem wystąpienie najważniejszego człowieka w państwie, który podzielił polskich obywateli na dwie kategorie. Zaledwie ćwierć wieku po wojnie, w państwie, którego ziemie były jednym wielkim cmentarzem żydowskiej społeczności, nie sposób było uniknąć dramatycznych skojarzeń. Ci słuchacze i widzowie transmisji, których tak jak wspomnianego wyżej poetę wyróżniało żydowskie pochodzenie, nawet głęboko i od dawna z wielu powodów skrywane – słuchali Gomułki w narastającym z każdą chwilą szoku i lęku. Słowa o piątej kolumnie nie ukazały się co prawda następnego dnia w opublikowanej w prasie wersji wystąpienia (w efekcie protestu niektórych członków Biura Politycznego – był to jedyny raz w czternastoletniej karierze Gomułki na stanowisku I sekretarza, gdy oceniono jego wystąpienie), ale słyszało je i zapamiętało wystarczająco wielu ludzi, żeby odniosły pożądany skutek. Skierowane do mniejszości żydowskiej – promiła polskiego społeczeństwa (Polacy pochodzenia żydowskiego stanowili wówczas

<sup>3</sup> Cyt. za: tamże, s. 100–101.

od 25 do 30 tysięcy ludzi na 32 miliony wszystkich obywateli), były wyraźnym przekroczeniem granicy, której od czasu Zagłady nikt jednak przekroczyć się nie ośmielił. Polscy Żydzi odebrali je jako jednoznaczny komunikat: nie ufamy wam, nie uważamy was za ludzi, którzy są nam równi. Pakujcie się, wyjeżdżajcie, nie chcemy tu was<sup>4</sup>.

– Dotychczas w modzie były socjalizm, komunizm, partia robotnicza i proletariusze wszystkich krajów, a teraz Żydzi stali się zdrajcami i piątą kolumną – mówił pół wieku później w rozmowie z Mikołajem Grynbergiem Józef Szpilman, którego wypowiedź jest w dużej mierze reprezentatywna dla ówczesnych odczuć polskich Żydów i Polaków żydowskiego pochodzenia. – Słuchałem przemówienia Gomułki, rozumiałem każde słowo. Wiesz, co on do mnie wtedy mówił? Żydzi, won, szukajcie sobie nowej ojczyzny.

– Powiedział, że nie można mieć dwóch ojczyzn.

– O, dokładnie to powiedział. Poczułem, że mi zabierają ojczyznę. Że mnie wyrzucają z domu.

– Byłeś wtedy Polakiem?

– Myślałem, że jestem Polakiem z jakimś żydowskim tłem.

– A co się okazało?

– „Nie należysz do nas! Szukaj sobie innej ojczyzny!” Wtedy zaczęła powstawać w mojej głowie myśl o jednoczeniu się z rodziną i o wyjeździe<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Por. np. Teresa Torańska, *Jesteśmy. Rozstania '68*, Warszawa: Świat Książki 2008; Joanna Wiszniewicz, *Życie przecięte. Opowieści pokolenia Marca*, Wołowiec: Czarne 2008; Mikołaj Grynberg, *Księga wyjścia*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2018; Krystyna Naszkowska, *Wygności do rajów. Szwedzki azyl*, Warszawa: Wydawnictwo Agora 2017; Krystyna Naszkowska, *Ani tu, ani tam. Marzec '68. Powroty*, Warszawa: Wielka Litera 2018;

<sup>5</sup> Mikołaj Grynberg, *Księga wyjścia*, Wołowiec: Czarne 2018, s. 34.



Wspomnienie tego wieczoru, gdy ze zdumieniem i lękiem słuchano Gomułki, otwiera bardzo wiele wypowiedzi późniejszych polskich emigrantów żydowskiego pochodzenia, właśnie w tej chwili widzących pierwszy impuls, który pociągnął za sobą lawinę finalnie skutkującą koniecznością zrzeczenia się obywatelstwa i przyjęcia dokumentu podróży razem z biletem w jedną stronę. Okrutna, podła wypowiedź polityka – który chyba jednak nie do końca zdawał sobie sprawę z możliwych konsekwencji wypowiadanych przez siebie słów i który, gdy do niego dotarło, co tak naprawdę się dzieje, próbował nieudolnie tonować nastroje – miała w następujących po niej tygodniach i miesiącach potworne skutki. Była jasnym sygnałem do rozpoczęcia antysemickiej nagonki dla przyczajonego od dawna, stopniowo zdobywającego coraz większe wpływy w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych tzw. środowiska partyzantów Mieczysława Moczara, i pretekstem do czystki w każdym możliwym aspekcie życia publicznego<sup>6</sup>. Nie sposób dziś wyjaśnić, co powodowało Gomułką, który dotąd nie wykazywał antysemickich resentyméntów – jego żona (co nie stanowiło dla nikogo tajemnicy) była

---

<sup>6</sup> Pisze Jerzy Eisler: „Nie tracono żadnej okazji, żeby pozbyć się przeciwników, przy czym nierzadko jednocześnie załatwiano stare porachunki. Tam, gdzie brakowało rzeczowych argumentów, nie stroniono od działań o charakterze prowokacyjnym, chętnie posługując się donosami i fabrykowanymi dowodami. Była to zresztą akcja zakrojona na szeroką skalę. Zaczęły pojawiać się anonimowe (nie wiadomo, przez kogo wydane) broszury i ulotki o treściach antysemickich, nasuwające skojarzenia z osławionymi *Protokołami mędrców Syjonu*, które, nawiasem mówiąc, w sposób nieoficjalny wznowiono w Polsce w następnym roku i kolportowano kanałami aparatu partyjnego, wojska i bezpieczeństwa. Mnożyły się anonimowe listy, adresowane do osób pochodzenia żydowskiego, pełne niewybrednych wyzwisk, ordynarne telefony, a w MSW pojawić się miał przerażający w swojej historycznej konotacji pomysł, aby strzyc głowy Polakom »zadającym się z Żydami«. Latem i jesienią 1967 r. *moczarowcy* byli w natarciu, Gomułka natomiast znalazł się w defensywie”. Jerzy Eisler, *Marzec '68*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1995, s. 19.

Żydówką, a zatem Żydem był także jego syn. Zapewne prawo Halachy<sup>7</sup> nie miało dla niego żadnego znaczenia, ale kryteria norymberskie, które ponownie zastosowano w Marcu, obejmowały przecież jego najbliższych. Niezależnie jednak od motywacji, zapoczątkował proces, którego nie dało się już zatrzymać. I który w powojennej historii Polski jest zdecydowanie najbardziej haniebnym, wstrząsającym i niepojętym ciągiem wydarzeń.

Początkowo sympatie polskiego społeczeństwa kierowały się w stronę Izraela – „nasze Żydki pobiły ich Arabów” powtarzano często i publicznie z nieukrywaną satysfakcją. Imponował odniesiony przez Izrael sukces, podziwiano strategię izraelskich dowódców, z których wielu miało polskie korzenie, a niektórzy sztuki wojennej uczyli się jeszcze w Polsce. Irytowała także nachalna komunistyczna propaganda, stąd pierwotnie naturalnym odruchem był sprzeciw wobec niej. Ale przemówienie Gomułki przesunęło jednak znaki wartości. Dało sygnał do bezkarnego natarcia i agresji, a także nadzieję na awans i zdobycie reglamentowanych dóbr kosztem żydowskich współobywateli pozbawionych nagle ochrony.

Gomułka uderzył – mówił 40 lat później Marek Web. – I poszło. Męty zaczęły wypływać. Szybko się zorientowały, że nie chodzi tu tylko o Izrael i że można coś załapać przy okazji. Oni oszaleli z radości, że po latach postu nagle znowu pozwolono im na antysemicką rozróbę. Robili to z dziką przyjemnością. [...] O żaden bowiem syjonizm od początku nie chodziło. Chodziło o polskich Żydów, żeby ich z Polski wygnąć<sup>8</sup>.

To nie stało się od razu. Była końcówka lat sześćdziesiątych, Polska znajdowała się w geograficznym centrum Europy i nawet najbardziej bojowo nastawieni przedstawiciele tzw. resortu zdawali sobie sprawę, że przymusowe deportacje nie wchodzi w grę (ale bali się ich, podob-

---

<sup>7</sup> Halacha (hebr. הלכה, droga, zachowanie) – żydowskie prawo religijne składające się z 613 przykazań.

<sup>8</sup> Teresa Torańska, *Jesteśmy. Rozstania* '68, Warszawa: Świat Książki 2008, s. 12.

nie jak możliwości zorganizowania obozów koncentracyjnych, sami Żydzi)<sup>9</sup>. Do decyzji o emigracji, nawet gdy zaczyna brakować powietrza,

<sup>9</sup> Michał Sobelman, emigrant marcowy, dziś rzecznik ambasady Izraela w Polsce, pisarz i tłumacz, pamięta strach swojego ojca poważnie zakładającego taką możliwość.

„Do Zygmunta Sobelmana znów zaczynają przychodzić znajomi, sami Żydzi. Najczęściej przychodzi pan Lewkowicz, który zmienił imię na Stanisław, powiesił w domu portret kardynała Wyszyńskiego i do tej pory uważał, że niczym specjalnym się nie wyróżnia. Jednakże teraz przynosi nowe, niepokojące pogłoski. Słyszał, że w Warszawie jest plan, by wszystkich Żydów zebrać i wysłać na Mazury, gdzie ma powstać obóz koncentracyjny.

Tak się mówi.

Obaj są przerażeni.

Stanisław siedział w Oświęcimiu, Zygmunt stracił tam rodziców, rodzeństwo i pierwszą żonę. Z całej rodziny wojnę przeżył jeden kuzyn.

Michał jest już uczniem pierwszej klasy Liceum imienia Staszica. Ma nieprzyjemnego nauczyciela z przedwojennym doświadczeniem. Wczoraj wezwał Michała do tablicy i zadał rozluźniające pytanie:

„A czego wy, Żydki, nie jecie w Palestynie?”. Michał nie wie, skąd miałby wiedzieć. Koledzy z klasy lubią Michała, kto by się głupotami przejmował, mówią mu na przerwie. Następnego dnia do domu Sobelmanów puka sąsiad z ORMO: „Jakie są państwa dalsze plany? Oczywiście potrzebujemy dobrych Żydów, ale czy przypadkiem nie wyjeżdżacie?”. [...]

Zygmunt Sobelman nie może odpędzić myśli o obozach.

Jedyny kuzyn już wyjechał.

W listopadzie odwiedza posterunek Milicji Obywatelskiej na ulicy Zwycięstwa. Oddaje dowód osobisty i zrzuca się obywatelstwa. Profesorowie z Liceum imienia Staszica żalują Michała: „Oj, co ty, chuchro, zrobisz w tym Izraelu. Jak karabin utrzymasz?”. [...] Michał do końca nie może uwierzyć, że na zawsze wyjedzie z kraju”.

Ewa Winnicka, Cezary Łazarewicz, 1968. *Czasy nadchodzą nowe*. Warszawa: Wydawnictwo Agora 2018, s. 135, 143.

Michał Głowiński, którego najwcześniejsze wspomnienia związane są z warszawskim gettem i ukrywaniem się po aryjskiej stronie, w trakcie nasilającej się antysemickiej kampanii również doświadczył lęku przed powtórzeniem się historii. Pisze:

„Jako człowiek z tak zwanym pochodzeniem, łatwo dający się według ówczesnych PRL-owskich kryteriów zaklasyfikować w rubryce »syjoniści«, obawiałem się rewizji bądź jakichś innych szykan [...]. Zrodziło się we mnie coś, co określiłbym jako marcowy lęk, to wtedy właśnie zintensyfikowała się we mnie radykalnie klaustrofobia. Zagrożona była nie tylko pewna społeczność, zagrożony był każdy, kto mógłby zostać z takich czy innych względów do niej włączony. **U wielu odrodziły się traumy z czasów Zagłady.** [...] Mniej więcej w połowie tego straszego miesiąca zapytałem Romana Zimanda, co sądzi, czy w Polsce Ludowej założą obozy koncentracyjne dla Żydów, zapytałem, by usłyszeć w odpowiedzi: nie bądź histerykiem, nie ulegaj panice, nie zadawaj głupich pytań. Padła

jednak jakiś czas się dojrzewa. Nosi się ją w sobie, rozważa, szukając cały czas sygnałów, że może jednak nie jest tak źle, że to, co się dzieje, zaraz minie. Podniesiemy się, otrzepiemy, spróbujemy po raz kolejny zapomnieć. Przecież – starali się tak myśleć – nie jest możliwe, żeby ćwierć wieku po wojnie powtórzyły się postawy, które umożliwiły Zagładę i zamknęły możliwości ratunku przed tymi, którzy próbowali wyslizgnąć się z nazistowskiej sieci.

Szybko stało się jasne, że nadzieje są płonne. Że nastroje antysemickie – dotąd jednak w sporej mierze ukryte, uspione, bo oficjalnie niedozwolone – są wciąż żywe, a hasła natrętnie lansowane przez propagandę padają jednak na bardzo podatny grunt<sup>10</sup>. W trakcie zebrań licznie

---

wszakże całkiem inna odpowiedź: nie można tego wykluczyć. Kiedy ją usłyszałem, ugięły się pode mną nogi. Zanika wszelka nadzieja nie tylko wtedy, gdy wstępuje się do piekła. Może zresztą to już było piekło?

Michał Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2010, s. 331–332 [podkreślenie moje – JP].

Zagrożenie widzieli też polscy przyjaciele. Do Marka Edelmana odezwał się dawny kolega ze studiów oferując pomoc:

„– Miał Pan oparcie – w środowisku, przyjaciółach?

– Znajomi nie reagowali źle. Kiedy mnie wyrzucili ze szpitala, chciał mi pomóc kolega ze studiów, Błachnicki. Był już wielkim ordynatorem, a jego żona była bardzo bogata i miał trzy pokoje z kuchnią i alkową. Wtedy, w 1968, przyjechał do mnie i mówi: Marek, już wszystko mam rozplanowane, ta alkowa zostanie, tu będzie postawiona ściana, na niej będzie szafa, będziesz mógł wchodzić, wychodzić, możesz się ukrywać do końca życia i mieć ich w dupie”.

Witold Bereś, Krzysztof Burnetko, *Marek Edelman. Życie. Do końca*. Warszawa: Agora 2013, s. 490.

I wreszcie czarny dowcip z tego okresu: „Ogłoszenie w warszawskiej gazecie: Jan Kowalski poszukuje człowieka, który ukrywał go w Falenicy w czasie okupacji. Sprawa znowu aktualna”. Teresa Torańska, dz. cyt., s. 271.

<sup>10</sup> Janina Bauman przypomina spotkanie z przyjaciółmi w Boże Narodzenie 1967 roku:

„– Polaków łatwo przekonać, że wszelkie zło pochodzi od Żydów – mówił Arnold, zapalając papierosa od niedopałka poprzedniego. – Ten, kto głosi, że Żydzi szkodzą Polsce, łatwo zdobędzie popularność w tym narodzie. To jest antysemicki kraj.

zwoływanych w rozmaitych instytucjach zmuszano potencjalnych syjonistów – czyli po prostu Żydów, syjonista stał się bowiem synonimem słowa Żyd, co dla wszystkich stron konfliktu było od początku jasne<sup>11</sup>

– Nie cały kraj i nie wszyscy Polacy – obruszyłam się, pomna, kto mi uratował życie – i na pewno nie większość Polaków.

Basia, która dotąd milczała, zaczęła nagle mówić gorączkowo, ze zdenerwowania mnąc w placach chusteczkę.

– Nie ludź się, że mniejszość. Nie istnieją wprawdzie żadne dane statystyczne, ale to, co widzę i słyszę nie pozwala mi na taki optymizm. Wyrzucili mnie z pracy za syjonizm, chociaż dobrze wiedzieli, że nie jestem Żydówką. Wystarczyło, że mam męża Żyda i że go przechowałam w czasie okupacji.

W tym momencie naszyły mnie nagle wspomnienia z lat wojny i zadrżałam. Wrócił dawny strach. Basia mówiła dalej.

– Wy nie możecie wiedzieć tego, co ja wiem. Ludzie, którzy mnie nie znają – w tramwajach, w kolejkach po mięso czy w przychodni lekarskiej – nie krępują się gadać przy mnie na Żydów. Są pełni przesądów i niechęci, nawet nienawiści... Czasem próbuję reagować, ale mnie zakrzykują. I to nie wszystko. Mam sporo starych znajomych, którzy nie wiedzą, że wyszłam za Żyda. Mili, serdeczni ludzie... oni też...

– Tak było zawsze – powiedział Henryk. Nowe jest tylko to, że tym razem falę antysemityzmu sprowokował i rozdmuchuje komunistyczny rząd i komunistyczna partia, które my sami stworzyliśmy. [...]

– Nie chcieliśmy patrzeć. Zbyt wygodnie nam było w przytulnym partyjnym gniazdku. Woleliśmy dalej wierzyć, że bierzemy udział w walce o równość i sprawiedliwość, chociaż światła ostrzegawcze zapalały się raz po raz od samego początku. Pogrom kielecki... sprawa żydowskich lekarzy w Rosji... proces Slanskiego... czystki... Godziliśmy się z tym wszystkim, dziękując Bogu, że się nam osobiście nic takiego nie przytrafiło. Wyobrażaliśmy sobie, że tak będzie dalej... Teraz za to płacimy”.

Janina Bauman, *Nigdzie na ziemi. Powroty. Opowiadania*. Łódź: Oficyna 2011, s. 144–145.

<sup>11</sup> Popularny był wówczas dowcip, w którym pytano znanego językoznawcę i autora znakomitego słownika języka polskiego, prof. Doroszewskiego, jak pisać słowo „syjonista” – przez „i” czy przez „y” (w prasie spotykano obie wersje). Ten odpowiadał, że w jego szkolnych czasach pisało się przez „ż”. Druga wersja tego dowcipu mówiła o ojcu i synu mającym problemy z ortografią tego słowa. Tu odpowiedź brzmiała: *nie wiem, ale przed wojną pisało się przez „ż”*.

W notatkach prof. Michała Głowińskiego z lat sześćdziesiątych także znajdujemy to słowo zapisane na dwa sposoby – tym razem z głoską „y” i z jej pominięciem. Pod datą 19 maja 1967 roku Głowiński definiuje „syjonizm”, zaś 3 października 1968 roku w jego zapiskach pojawia się już „syjonista”, o którym znany badacz języka propagandy pisze:

– do upokarzających wystąpień potępiających politykę Izraela<sup>12</sup>. Tych, którzy się nie ukorzyli lub ukorzyli za mało, zwalniano z pracy i – jeśli je mieli – odbierano legitymacje partyjne. Do komend milicji, organów Partii, Służby Bezpieczeństwa przychodziły liczne donosy na żydowskich współobywateli. „[...] przebieg czystki z lata i jesieni 1967 [...] – pisze Piotr Osęka – nie pozostawia złudzeń, iż »antysyjonistyczna« kampania SB spotkała się ze znaczącym poparciem społecznym»<sup>13</sup>. A to był dopiero początek.

Marzyńscy nie chcieli czekać na koniec. Dojrzewali do decyzji o wyjeździe jeszcze przez blisko dwa lata, ale to ten czerwcowy wieczór i dni, które nastąpiły po nim, w dużej mierze przesądziły sprawę. Wiele lat później tłumaczył ten dramatyczny wybór mówiąc, że właśnie wtedy

---

„Jeszcze przed dwoma laty przeciętny człowiek mógł nie słyszeć tego słowa, a jeśli nawet słyszał, to z pewnością nie zdawał sobie dokładnie sprawy z jego znaczenia, wiedział tylko, że to coś, co wiąże się ze sprawami żydowskimi. Świadczy o tym fakt, że w marcu br., a więc w kulminacyjnym momencie antiszyjonistycznej histerii, „Trybuna Ludu” ogłosiła artykuł informujący, co to jest syjonizm (nadchodziły do redakcji liczne listy z pytaniami). [...] Za sprawą ofensywy ideologicznej naszej marksistowskiej-leninowskiej partii słowo to weszło do języka potocznego. Oznacza ono jednak nie zwolennika określonej doktryny politycznej, jest po prostu synonimem Żyda. W tym znaczeniu używane jest ono przez propagandę, mimo podziału na dobrych i złych Żydów, jaki lansował Gomułka w przemówieniu z 19 marca”.

Michał Głowiński, *Marcowe gadanie. Komentarze do słów*. Warszawa: Wydawnictwo Pomost 1991, s. 50.

<sup>12</sup> Pisze Janina Bauman: „Antyizraelska kampania nasilała się. Prasa, radio, telewizja atakowały już nie tylko walczących w odległym kraju Izraelczyków, lecz również ich pobratymców i rzekomych popleczników, międzynarodowych syjonistów. Nie ulegało wątpliwości, że słowo „syjoniści” oznaczało Żydów niezależnie od ich stosunku do Izraela i poglądu na jego politykę. Organizacje partyjne w fabrykach, biurach i na uczelniach organizowały w całym kraju wiece protestacyjne przeciwko międzynarodowym i rodzimym syjonistom. Na zebraniach uchwalano – zwykle jednogłośnie – rezolucje potępiające izraelskich agresorów i ich sprzymierzeńców. Wszyscy zebrani mieli obowiązek podpisywać te rezolucje, ale pracowników tak zwanego pochodzenia żydowskiego skłaniano do tego ze szczególną presją”. Janina Bauman, dz. cyt., s. 140.

<sup>13</sup> Piotr Osęka, dz. cyt., s. 114.

„postanowiliśmy, że nasz nowo narodzony nie powinien, jak my, żyć w kłamstwie”<sup>14</sup>. To zdanie wielokrotnie pojawiało się w jego filmach, wywiadach, książkach, notatkach. Dziecko nie powinno żyć w kłamstwie. My może dalibyśmy sobie radę, ale musimy chronić dziecko<sup>15</sup>.

Decyzja o emigracji nie była wyłącznie spowodowana lękiem przed życiem w kłamstwie. Przemówienie Gomułki i to, co zaczęło się później dzieć – nawet nie tyle ze strony władzy nieakceptowanej przecież przez ogromną część społeczeństwa, ale ze strony tegoż społeczeństwa właśnie – przywołały straszne okupacyjne wspomnienia i wywołały lęk przed możliwością – prawdopodobieństwem? - powtórki z historii. Lęk nie przed wejściem obcych wojsk – nie niemieckich w każdym razie – ale przed tym, jak zachowają się sąsiedzi.

„Daneczek [ojczym reżysera – JP] przeżył wojnę w niemieckim obozie dla oficerów – pisał Marzyński - Grażyna [żona reżysera – JP] spędziła okupację w radomskiej wsi, gdzie tatuś Fred za swoje usługi miernicze dla rolników płacony był świeżym masłem i jajami, ale matce i mnie przypominało się warszawskie getto. [...] Grażyna uważała, że powinniśmy zwiewać: – Nie „Marzyński”, a „Marzyciel” powinien się nazywać – mówiła – pojęcia nie masz o polskim antysemityzmie,

---

<sup>14</sup> Marian Marzyński, *Kino-ja. Życie w kadrach filmowych*, Kraków: Universitas 2017, s. 116.

<sup>15</sup> Pisze Dariusz Stola: „Znając metody stosowane podczas nagonki antyżydowskiej wiosną 1968 r. można pytanie o motywy wyjazdów uznać za naiwne. Zwolnienia z pracy i inne szykany, poczucie osaczenia oraz spotęgowana widzialnym wzrostem antysemityzmu obawa o przyszłość swoją i swojej rodziny bez wątpienia odegrały kluczową rolę. Decyzje były często podejmowane grupowo, przez rodziny i względ na dobro najbliższych odgrywał nieraz większą rolę niż własne odczucia. Dla wielu presja okoliczności była tak wielka, że nie widzieli innego wyjścia niż emigracja – jak to ujął jeden z emigrantów: „o jedynym wyjściu nie można mówić, że jest lub nie jest celowe”. Zaznaczmy, że znane są przypadki jeszcze bardziej dramatycznej ucieczki od nieznośnych warunków stworzonych przez nagonkę – ucieczki przez samobójstwo”. D. Stola, *Emigracja pomarcowa*, „Prace migracyjne” 2000, nr 34, s. 11.



a ja pamiętam, co się mówiło o Żydach w okolicy ulicy Władysława IV w Gdyni, jak się stąd nie ruszymy, kochany Marysiu, to zgniotą cię tu jak muchę palcem na ścianie”<sup>16</sup>.

Wciąż żywa pamięć wojennej i powojennej przeszłości nie pozwałała na spokój i godziła w poczucie bezpieczeństwa, mimo życzliwych gestów, które spotykały szykanowanych Żydów czasem z najmniej spodziewanej strony<sup>17</sup>. Takie zachowania ginęły jednak w zalewie codziennej podłości.

Warto się w tym miejscu zatrzymać i odejść nieco od głównej ścieżki wywodu. Badacz, który interesuje się Marcem ‘68 roku, obok wartościowych monografii tego historycznego momentu autorstwa polskich historyków<sup>18</sup> – dzieł czasami monumentalnych – nie może nie sięgnąć

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 11.

<sup>17</sup> Pisze Janina Bauman: „W naszym domowym odosobnieniu nigdy, w istocie, nie byliśmy sami. Od rana do nocy przychodzili ludzie życzliwi, aby wyrazić protest wobec tego, co nas spotkało. Odwiedzali nas przyjaciele i znajomi, asystenci i studenci Zygmunta, jego koledzy i moi, a czasem wpadali nawet nieznajomi. Często zapraszano nas na kolacje, choć stanowiło to poważne ryzyko dla gospodarzy. Gdy tylko wychodziliśmy z domu i wsiadaliśmy do samochodu, ruszała za nami warszawa z dwoma ubekami, a jeśli wyruszała z nami Ania, mieliśmy za sobą dwa samochody i czterech ubeków. Ich drogi rozdzielały się w momencie, gdy Ania wysiadała. Jedna para tajniaków ruszała za nią, druga pilnowała nas. Czekali potem cierpliwie, aż wyjdziemy z przyjęcia, aby towarzyszyć nam w drodze powrotnej. Telefon i całe mieszkanie były od dawna na podsłuchu, toteż nasi opiekunowie zawsze wiedzieli, kiedy i dokąd się wybieramy. Mimo to zdarzało się często, że ktoś znajomy czy nieznajomy, świadomie telefonował do nas, podając pełne imię i nazwisko, żeby powiedzieć, co sądzi o poczynaniach rządu i partii. Podtrzymywało nas to na duchu. Były także inne telefony. Raz zadzwonił bliski kolega z wojskowej przeszłości Zygmunta. Razem walczyli niegdyś o Wał Pomorski i brali udział w bitwie o Kołobrzeg. Zygmunt zdążył ucieszyć się szczerze, zanim usłyszał: „Wynoś się z Polski, ty Żydzio parszywy!”. To był szok. O wiele bardziej bolało nas jednak milczenie dwóch ludzi, którzy przed Marcem byli naszymi przyjaciółmi”. J. Bauman, dz. cyt., s. 159.

<sup>18</sup> Przypomnijmy kanoniczne już pozycje: Konrad Rokicki, Sławomir Stępień, *Oblicza Marca 1968*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej 2004; Jerzy Eisler, *Polski*



po liczną literaturę wspomnieniową tego okresu, powstałą w większości bardzo późno<sup>19</sup>, czasem kilka dekad po omawianych w niniejszej książce wydarzeniach. Temat Marca przez wiele lat pozostawał w oficjalnym obiegu nieobecny – z kilku powodów. Przede wszystkim należał do kategorii tabu, w komunistycznym państwie nie można było przypominać o wydarzeniach, które w złym świetle stawiały Partię sprawującą władzę. Podwójną anatemą była zaś obarczona tzw. kwestia żydowska. Istotnym czynnikiem była również nieobecność tych, których te wydarzenia najmocniej dotknęły – ludzi zmuszonych do emigracji, którzy nie mieli możliwości przyjazdu do kraju. Wielu z nich udało się to dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych. Inni, zranieni zbyt głęboko, nie wrócili tu nigdy. Temat Marca '68 – nazwy nie do końca trafionej, skoro obejmuje okres co najmniej dwuletni, mającej jednak tę zaletę, że czytelnej dla wszystkich zainteresowanych – oficjalnie po raz pierwszy pojawił się na konferencji zorganizowanej przez Uniwersytet Warszawski w trakcie karnawału Solidarności w 1981 roku. Nieprzypadkowo właśnie wtedy, skoro to w dużej mierze ludzie Marca weszli w późniejsze struktury Komitetu Obrony Robotników, brali czynny udział w tworzeniu Solidarności i wspierali jej robotniczych przywódców. Od sierpnia 1980 do grudnia 1981 roku cenzura dość łagodnie podchodziła do tekstów, filmów i inicjatyw wcześniej uznawanych za zdecydowanie nieprawomyślne<sup>20</sup>.

---

rok 1968. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej 2006; Piotr Osęka, *Marzec '68*. Kraków: Znak 2008, Dariusz Stola, *Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967–1968*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN 2018; liczne prace Michała Głowińskiego, Andrzeja Friszke, Krystyny Kersten i innych.

<sup>19</sup> Wyjątkiem od tej reguły było opracowanie Kamili Chylińskiej relacji opublikowane na łamach paryskiej „Kultury” w 1970 roku, powstałe na podstawie analizy ankiet przeprowadzonych wśród marcowych emigrantów. Z oczywistych względów tekst ten nie mógł być dostępny dla czytelników w Polsce. Por. Kamila Chylińska, *Emigracja polska po 1967 roku*, „Kultura” (Paryż) 1970, nr 10.

<sup>20</sup> We wstępie do tomu będącego pokłosiem sesji – nietypowej, ponieważ obok naukowców brali w niej udział uczestnicy wydarzeń i znane postaci antykomunistycz-

Ogromną wartością uniwersyteckiej konferencji, obok podjęcia nieobecnego dotąd w dyspucie publicznej tematu, było zaproszenie do udziału w niej nie tylko naukowców, ale także uczestników wydarzeń, którzy zostali w Polsce, i znanych postaci antykomunistycznej opozycji. Wówczas właśnie pojawił się wątek kampanii antysemickiej zorganizowanej i sterowanej przez władze, ale przecież pozytywnie przyjętej przez wielu Polaków. Wątek ten został jednak tylko zarysowany, dotknięty, jakby ten aspekt Marca był mniej istotny od innych, lub – co także praw-

---

nej opozycji – Andrzej Friszke podkreślał: „Nie była to konferencja podobna do tych, jakich wiele odbywa się w każdym roku akademickim. Odbywała się w trakcie pokojowej rewolucji »Solidarności« i była jednym z jej przejawów. Wśród wielu celów zapoczątkowanego Sierpniem '80 ruchu społecznego było pragnienie odzyskania pamięci i tradycji, zwłaszcza tych najnowszych. Historia minionych dziesięcioleci była w PRL nieobecna, nawet nie tyle zakłamana, co skazana na całkowite zapomnienie. Nie istniały książki o zniewoleniu Polski w 1945 r., stalinizmie, o roku 1956, o buncie studentów w 1968 i robotników w 1970 r. O polskich miesiącach nie było wzmianek w podręcznikach, artykułów w gazetach. Pamięć o niedawnej przeszłości przywracały w końcu lat siedemdziesiątych jedynie wydawnictwa drukujące poza cenzurą, w ograniczonym siłą rzeczy nakładzie. Pragnienie wiedzy o najnowszej historii było więc jednym z oczekiwań odradzającego się po Sierpniu społeczeństwa. Chodziło o odzyskanie pamięci, zbudowanie własnej tożsamości przez odwołanie do dat i zdarzeń, kiedy upominano się o prawo samostanowienia i rzucano wyzwanie dyktaturze. Chodziło o pozytywne symbole, ale też o nazwanie nieprawości i zbrodni oraz upamiętnienie ich ofiar oraz – jeśli było to możliwe – naprawienie krzywd. [...] Dla środowisk akademickich – zarówno »Solidarności«, jak i Niezależnego Zrzeszenia Studentów – najważniejszą tradycją wolnościową był Marzec 1968 roku. Były to wydarzenia odległe zaledwie o 12 lat, ich sens i przebieg był jednak całkowicie zakłamanym przez propagandę, a następnie uznany za tabu i objęty milczeniem. Na uczelniach obecnych było wielu uczestników marcowego buntu, ale także jego pogromców. Przez lata o 1968 roku nie wspomniano, rzadko powracano do tych wydarzeń nawet w prywatnych rozmowach. Marzec funkcjonował więc w pamięci jako mglisty mit”. Andrzej Friszke, *Sesja marcowa 1981, [w:] Marzec 1968. Referaty z sesji na Uniwersytecie Warszawskim w 1981 roku*. Warszawa: Otwarta Rzeczpospolita, Stowarzyszenie przeciw Antysemityzmowi i Ksenofobii (brak daty opracowania), s. 7–8.

dopodobne – by nie budzić demonów. Wszak kilka miesięcy później, gdy na pierwszym i ostatnim zarazem przed stanem wojennym zjeździe Solidarności pojawiła się propozycja podziękowania członkom i sympatykom KOR-u za ich pomoc i wszelakie wsparcie udzielane robotnikom i związkowi, inicjatywa o mało nie upadła z powodu endeckich wystąpień niektórych delegatów. Działacze KOR-u, ze względu na lewicowość poglądów i żydowskie pochodzenie niektórych z nich, często pogardliwie określano „Żydami”...

Po 1989 roku zdarzały się na temat „wydarzeń marcowych” wzmianki w rozmaitych publikacjach, filmach dokumentalnych, ale prawdziwy wysyp literatury wspomnieniowej to dopiero lata 2008–2018, wyznaczające okres między czterdziestą i pięćdziesiątą rocznicą Marca<sup>21</sup>. Dopiero wówczas pojawia się tak naprawdę w polskiej literaturze faktu niezwykle gorzki i bolesny zapis krzywdy doznanej ze strony nie tylko państwa, ale i współobywateli. Tym samym zostaje zburzony mit niewinnego, uciskanego narodu, który nękali źli komuniści i który nie miał wpływu na przebieg kampanii marcowej. Za żydowskie wygnanie nie sposób już dłużej obarczać winą wyłącznie „onych”, jak chcielibyśmy myśleć, zgadzając się z wygodnym przekonaniem, że żyjąc w niesuwerennym państwie nie odpowiadamy za to, co się w nim dzieło<sup>22</sup>.

Marzec nie jest sprawą Żydów – pisze Henryk Dasko, marcowy emigrant. – Marzec jest sprawą Polaków. Jakkolwiek by na to nie patrzeć i jakich argumentów nie użyć – rozgrywka polityczna, nacisk Moskwy, kulminacja procesu trwającego wiele lat – jest to bezsprzecznie jeden z najbardziej haniebných momentów powojennej historii Polski. Polacy, a nie Żydzi, muszą z tym okresem rozliczyć się w takim wymiarze, jaki uważają za słuszny i zgodny z ich narodowym sumieniem. Nie do nas

---

<sup>21</sup> Por. pozycje wzmiankowane w przypisie nr 4.

<sup>22</sup> Warto w tym kontekście przywołać wystąpienie premiera Mateusza Morawieckiego w 50. rocznicę Marca '68 – wyrażone przez niego stanowisko doskonale wpisuje się ten sposób myślenia i jest typowe dla reprezentowanych przez niego środowisk.

należy jakakolwiek próba podjęcia dialogu w tej sprawie. Do nas należy pamięć<sup>23</sup>.

Tomy rozmów i relacji ludzi zmuszonych pod koniec lat sześćdziesiątych do emigracji są lekturą, która robi wstrząsające wrażenie. Gdyby opowieści o mniejszych lub większych szykanach było kilka, można by je złożyć na karb przesadnej emocjonalności mówiącego, który po latach wyolbrzymia negatywne sytuacje. Można by uznać, że miał wyjątkowego pecha i trafił na łajdaków, którzy są przecież zawsze i wszędzie. Można wreszcie postrzegać go jak osobę niewiarygodną, a do tego nielojalną wobec kraju pochodzenia, skoro na ogół nieźle urządziwszy się na Zachodzie, po latach próbuje wyciągać jakieś brzydkie sprawy, nie wiadomo po co i na co. Ale tych relacji są setki. Ludzie, którzy je składają, często wzajemnie się nie znają, nie mogli ich więc uzgodnić. Pochodzą z różnych miast, różnych środowisk, reprezentują rozmaite zawody, po wyjeździe z Polski zamieszkali w różnych krajach. A jednak to, co mówią, sytuacje, które przywołują – są właściwie identyczne. Rozgrywki na szczytach władzy są czymś zdecydowanie pomniejszym wobec ponurej codzienności, z dnia na dzień coraz straszniejszej, przykrzejszej, zagrażającej.

Telefony z wyzwiskami. Anonimowe listy. Ekskrementy na wycieraczce i na kłamce. Obelżywe napisy na ścianach klatek schodowych. Zerwanie kontaktów przez przyjaciół i znajomych. Przechodzenie na drugą stronę ulicy na widok żydowskiego kolegi, współpracownika, znajomego. Fizyczna agresja. Niewybredne uwagi, docinki, wyśmiewanie, uniemożliwianie załatwienia rozmaitych spraw. Wycofywanie się z wcześniej podjętych ustaleń. Wykorzystywanie trudnej sytuacji, by za bezcen przejąć wartościowe rzeczy. Zwalnianie z pracy, szykanowanie w szkole, aranżowanie upokarzających sytuacji. Brak instytucji, do których można zwrócić się o pomoc. Lęk przed utratą mieszkania. Lęk

---

<sup>23</sup> Henryk Dasko, *Dworzec Gdański. Historia niedokończona*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2008, s. 95.

przed niemożnością dokończenia kształcenia. Lęk o najbliższych. Lęk o siebie.

Nie sposób pisać o kinie inspirowanym Marcem i o nim mówiącym pomijając te sprawy. Nie jest możliwym analizowanie omawianych tu filmów bez osadzenia ich w kontekście, który spowodował ich powstanie. Nie sposób nie zacytować wypowiedzi ich bohaterów, które – choć często bardzo bolesne – są przecież prawdziwe. Często polscy znajomi mówili żydowskim przyjaciółom, sąsiadom, kolegom: „Przecież tak naprawdę nie musieliście wyjeżdżać”<sup>24</sup>. Rzecz w tym, że musieli. Każdy ma właściwą sobie i ograniczoną wytrzymałość psychiczną. Gdy ta się kończy, a poczucie samotności wobec zła jest zbyt wielkie, jedynym, co pozostaje, jest ucieczka. „W obliczu tak zmasowanej nagonki, propagandowej agresji i nacisku, decyzja o wyjeździe nie była żadną decyzją – po prostu nie było innego wyjścia. – pisze Sabina Baral. – Zaś od momentu, kiedy złożyliśmy podanie o pozwolenie na opuszczenie kraju, do chwili przekroczenia granicy nic już nas nie mogło ochronić. Zostaliśmy osądzeni i skazani, i w końcu przyznaliśmy się do winy – skoro prosimy o pozwolenie na wyjazd do Izraela, musimy być syjonistami”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> W rozmowie Mikołaja Grynberga z Józefem Szpilmanem padają słowa:

„– *Rozmawiacie o tamtych czasach?*

– Temat często wraca.

– *I?*

– Dla Polaków to jest niezrozumiałe.

– *Co?*

– Nie rozumiem, że ja naprawdę musiałem wyjechać. »Józek, przecież nie musiałś wyjeżdżać«. Słyszałem takie zdania.

– *Umiesz im to wytłumaczyć?*

– Gdyby ich to naprawdę interesowało, pytaliby, a nie pytają, więc nie tłumaczę.

– *Ciekawe, dlaczego cię nie pytają, co?*

– Możliwe, że nie jest im wygodnie zadawać takie pytania”.

Mikołaj Grynberg, dz. cyt., s. 36.

<sup>25</sup> Sabina Baral, *Zapiski z wygnania*, Kraków-Budapeszt: Austeria 2018, s. 71.

Marek Edelman mówił, że „z faszyzmem nie trzeba się liczyć, nie trzeba, żeby on na ciebie wpływał, bo jak się zaczynasz z tym liczyć, co o tobie mówią, to zwariujesz”<sup>26</sup>. Ale jednocześnie przyznawał, że „ci, którzy nie mogli tego znieść, wyjechali”<sup>27</sup>. Jak jego najbliżsi. W biograficznym filmie dokumentalnym poświęconym Alinie Margolis-Edelman, żonie Doktora, ta w którymś momencie mówi: „w 1968 roku trzeba było postąpić jak w getcie – dzieci za mur, a samemu zostać i walczyć. Ale ktoś przecież musiał z tymi dziećmi jechać...”<sup>28</sup>.

Postronnym ludziom nie sposób wytłumaczyć psychologiczną siłę tej historycznej kampanii, skierowanej do nas, małej grupki ludzi, którzy albo jeszcze niedawno przeżyli wojnę, albo – jak ja – żyli w jej cieniu – opowiadał Teresie Torańskiej Józef Zorski. – Chciało się uciekać. Nie planując jak, dokąd konkretnie, nie kalkulując kosztów. W panice. Czy była ona uzasadniona, nie wiem. Wtedy wydawało mi się, że jak najbardziej. Odnosiłem wrażenie, że wielu ludzi traktuje jako coś pozytywnego, że Żydzi wyjeżdżają, bo Żydzi to element obcy, syjonistyczny. Odnosiłem wrażenie, że ja, owszem, mam status swojego Żydka – jak się mówiło – czyli tego dobrego, ale jednocześnie słyszałem, co mówiło się o innych. Że ci inni, panie dziejku, są niedobrzy, im powinno się dać w kość, i my im w kość damy. I nawet w ludziach, którzy wobec propagandy partyjno-rządowej mieli tzw. mieszane uczucia i jej nie ulegali, tkwił gdzieś w podświadomości głęboko zakodowany obraz jakiegoś wyimaginowanego Żyda. Mówili: Przecież wy nie musicie wyjeżdżać, to nie do was skierowany jest ten atak. Oni nie was mają na myśli. Tylko tych innych. We mnie te słowa zwiększały jeszcze poczucie strachu<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Witold Bereś, Krzysztof Burnetko, *Marek Edelman. Życie. Do końca*. Warszawa: Agora 2013, s. 489.

<sup>27</sup> Tamże, s. 489.

<sup>28</sup> Por. *Ala z elementarza*, reż. Edyta Wróblewska, 2010, 28 min.

<sup>29</sup> Cyt. za: Teresa Torańska, *Jesteśmy. Rozstania '68*. Warszawa: Świat Książki 2008, s. 312.

Marian Marzyński długo próbował łudzić się, że sytuacja jakoś się rozwiąże. Mimo że kolejne miesiące przynosiły wydarzenia skłaniające do poważnego rozważania emigracji, wciąż czuł się w Polsce dobrze. Przemówienie Gomułki z 19 czerwca 1967, które zasiało w nim i jego bliskich myśl o wyjeździe, jakoś jeszcze przetrawił. To wygłoszone dokładnie pół roku później, 19 marca 1968 roku, już po brutalnie spacyfikowanych protestach studenckich wywołanych zdjęciem *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka z repertuaru Teatru Narodowego i bezprawnym usunięciem Henryka Szlajfera i Adama Michnika ze studiów, było już jednak jawnie pogromowe (ten wątek zostanie jeszcze w tej pracy rozwinięty), a gazety i telewizja dzień w dzień ziały jawnie antysemicką propagandą. Nie dawało się już dłużej udawać, że nic się nie dzieje.

Marzec uświadomił mu, jak kruche były podstawy jego losu – pisała Agata Tuszyńska. – Nagle okazało się, że każdy mógł do niego powiedzieć: „Ty Żydzie!”, i to była obelga. Można go było bezkarnie zde-maskować, nazwać zwykłym Żydzakiem, który próbuje ukrywać, kim jest<sup>30</sup>. Poczuł się słaby.

---

<sup>30</sup> 2 czerwca 1967 Michał Głowiński zapisał w swoich notatkach: „Żyd. Z użyciem tego słowa łączą się różne komplikacje. W pewnych sytuacjach stało się ono tabu. Kiedy ktoś przychylnie usposobiony wobec jakiejś osoby chce powiedzieć, że jest ona Żydem, często użyje jakichś wyrażen zastępczych, peryfraz (nie użyje słowa „izraelita”, bo to jest archaizm, nie powie także „wyznania możeszowego”, bo sprawy religijne są w tym wypadku mało istotne). W pewnych okolicznościach może odwołać się do znaczącego przemilczenia. Jest to zjawisko niezmiernie charakterystyczne. Świadczy co najmniej o tym, że o fakcie bycia Żydem w towarzystwie się nie mówi. Ten stan rzeczy przede wszystkim jest pozostałością z okresu okupacji; wtedy publiczne powiedzenie o kimś, że jest Żydem byłoby jawnym zdekonspirowaniem. Na skutki nie trzeba było długo czekać: w przeciętnej świadomości, w tym także – a może przede wszystkim – ludzi młodych, którym nie dane było zetknąć się z Żydami w ich odrębności, utarło się przeświadczenie, że bycie Żydem to fakt wstydlivy, który właśnie należy przemilczeć, jeżeli nie żywi się złych intencji. Przekonanie to znajduje swój wyraz w prasie. Kiedyś czytałem w „Ruchu Muzycznym” artykuł o wybitnym paryskim dyrygencie, teoretyku muzyki i pedagogu, Deutschu; było w nim takie mniej więcej zdanie: »Jest Żydem, ale



Ktoś do kogoś powiedział w telewizji i ktoś mu to powtórzył, że gdyby mogli, rozgnietliby go jak muchę na ścianie. Nie uwierzył. Nawet nie myślał, że się przesłyszał, wiedział, co się dzieje, czytał prasę. Ale jakoś nie przyjmował tego do wiadomości. Dalej pracował. Powiedzieli też, że go lubią i dlatego nie pozbędą się go od razu, jak innych<sup>31</sup>.

Pozbyli się za to jego ojczyzna, wysyłając świetnego fachowca na przedwczesną emeryturę.

W 1968 roku towarzysze z Instytutu Techniki Budowlanej wyrzucili mojego ojca Daneczka z partii za „lekceważący stosunek do ludzi wynikający z przedwojennej przynależności do partii syjonistycznej” - pisał później reżyser. – Ktoś zaproponował, żeby „zawiadomić towarzyszy z telewizji, jakiego ojca ma ich redaktor”, ale ktoś inny zaprotestował: „Towarzysze z telewizji sami się zorientują, z kim mają do czynienia”.

Gdy opowiedziałem o tym Sokorskiemu (były minister kultury, za moich czasów prezes Radia i Telewizji, którego byłem ulubieńcem), ten wielki cynik powtórzył zdanie, które ja kiedyś wykrzykiwałem z okna domku fińskiego: „Partia śmierdzi!”, i dodał, że rozmawiał z towarzyszem Starewiczem (sekretarz KC od mediów) i że nawet gdyby wszystkich Żydów trzeba było z telewizji wyrzucić, mnie zostawią, bo poza Turniejem Miast niewiele jest na ekranie do oglądania.

Zastępca prezesa, Stefański, uniósł powieki: „No cóż, każdy człowiek musi się określić”. Potem dyrektor programowy, Łoziński, wziął mnie pod rękę i tak do mnie rzekł: „Ty dla mnie jesteś jedynym Żydem, któremu opowiedziałbym dowcip antysemicki. Dlaczego wyjeżdżasz? - Bo nie chcę być Pomnikiem Nieznanego Żyda”.

---

się tego nie wstydzi». Z całego artykułu wynikało, że autora nie można posądzać o złą wolę i przesady. **Dla niego, który znał prawdopodobnie tylko stosunki polskie, to, że Żyd się wstydzi, iż jest Żydem, było czymś oczywistym**”. M. Głowiński, dz. cyt., s. 15–16 [podkreślenie moje – JP].

<sup>31</sup> Agata Tuszyńska, dz. cyt., s. 389–390.



Gdy żegnałem się na korytarzach telewizyjnych, podchodziły nieznanne mi kobiety i ścisnęły mnie za szyję, szepcząc: „Ja też”. Przypominały mi się sceny z ulic powojennej Warszawy, gdy ocaleni z Zagłady odnajdywali się za pomocą magicznego słowa *amhu*, co znaczy po hebrajsku „nasz”<sup>32</sup>.

To nie partia wygnała Żydów z Polski – mówił w innym miejscu – nie zrobił tego Komitet Centralny ani komuniści. Wygnali ich rdzenni Polacy, którzy przypomnieli sobie, że na antysemityzm, który miał dla nich tak głęboki sens, a przez kilkanaście lat był zakazany, znów mogą sobie pozwolić. Demony zostały spuszczone ze smyczy<sup>33</sup>.

Marzyński nie chciał wyjeżdżać nie przygotowawszy sobie jakiegoś gruntu po drugiej stronie żelaznej kurtyny. Wierzył w swoje doświadczenie i umiejętności. Miał nadzieję, że nawet nie znając języków obcych da sobie radę i znajdzie pracę w zawodzie. Latem 1969 roku wystąpił razem z żoną o paszport turystyczny deklarując wakacyjny wyjazd do Francji. Pojechali jednak do Kopenhagi, gdzie mieszkała już spora grupa emigrantów marcowych. W tym samym czasie w stolicy Danii przebywał Jerzy Bossak, znany dokumentalista i wykładowca szkoły filmowej w Łodzi, przyjaciel i nauczyciel Marzyńskiego. Wyjechał na paszporcie służbowym i pracował jako konsultant przy duńskim filmie. Bossak zorganizował reżyserowi spotkanie z duńskimi filmowcami. Marzyński odwiedził także przerobiony na hotel statek zacumowany u wybrzeży Kopenhagi, gdzie tymczasowo kwaterowano uchodźców z Polski. Wracał do Polski z dwoma głównymi wnioskami: Dania jest zbyt

---

<sup>32</sup> Marian Marzyński, *Sennik polsko-żydowski*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. 2005, s. 56.

<sup>33</sup> Magdalena Piekarska, *Marian Marzyński: Przyjeżdżam do Polski i okazuje się, że przez 50 lat niewiele się zmieniło*. Rozmowa opublikowana 15 marca 2018 roku. Tekst dostępny pod adresem: <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,23143942,marian-marzynski-przyjezdzam-do-polski-i-okazuje-sie-ze-przez.html>. Odczyt: 1 marca 2018.

małym krajem, by znalazło się w nim miejsce dla polskiego reżysera, zaś emigranci z Polski są przekonani, iż duńskiego nie sposób się nauczyć, nie widzą też możliwości adaptacji w Danii.

Jedno i drugie nie zachęcało do emigracji, ale w czerwcu 1969 roku Polska Agencja Prasowa wydała komunikat, że „przejściowe warunki wydawania dokumentów dla osób wyrażających chęć wyjazdu na stałe do Izraela będą stosowane jeszcze do 1 września 1969 br. Po tym terminie władze paszportowe rozpatrywać będą takie podania zgodnie z ogólnie obowiązującym trybem postępowania”<sup>34</sup>. Znaczyło to: Żydzi, jeśli nie wyjedziecie teraz, może nie wyjedziecie już nigdy. Marzyńscy wystąpili więc o zrzeczenie się obywatelstwa i wydanie im dokumentów podróży. Grażyna Marzyńska, jako osoba nieżydowskiego pochodzenia została zmuszona do podpisania oświadczenia, iż zdaje sobie sprawę, że będzie prześladowana w Izraelu. Razem z nimi miał wyjechać ich dwuletni syn oraz rodzice reżysera. Byli już starzy, nie wyobrażali sobie po raz kolejny zaczynania na nowo. Ale syn nie chciał wyjechać bez nich i przekonywał tak długo, aż w końcu, choć z rozpaczą, wyrazili zgodę na emigrację<sup>35</sup>. Domek na ulicy Górnośląskiej rozmontowano w ciągu kil-

---

<sup>34</sup> Cyt. za: Teresa Torańska, dz. cyt., s. 355.

<sup>35</sup> Pisze Agata Tuszyńska:

„W domku na Górnośląskiej najważniejszy był teraz Maryś. To on przekonywał, on namawiał i wyjaśniał. Nagle zaczął rozumieć więcej niż rodzice, jakby w jednej chwili postarzel się i stracili na ważności. Bez niego tych dwoje ludzi nie ruszyłoby się za próg. W ogrodzie kwitły jabłonie i wiśnie, na placek, na pierogi, na kompot. Czekali gościa zaproszeni na kanastę i herbatę. Parasol trzeba wyreperować, krzeselka ustawić w cieniu. Kwiaty wypielić i podlać. Po pierwszomajowym pochodzie zaczynał się w ogródku sezon. W końcu 1967 roku urodził się wnuk, śpi spokojnie na powietrzu. Tu wszystko było własne.

Z tego rezygnować? W imię czego? Dlaczego? I za jaką cenę?

Bronka nigdy nie podjęła tej decyzji. Z własnej woli nigdy nie rozstałaby się z siostrą, z bratem, z ich dziećmi, ze wszystkim, co mieli wspólnego. Z pamięcią rodziców i bliskością Łęczycy. To nic, że do niej nie jeździli, ale była na wyciągnięcie ręki, na odległość wspomnienia. Już się w swoim życiu pakowała, do getta, i już zaczynała od nowa, po wojnie. Już zmuszono ją, żeby była kimś innym. Zamutek źle się czuje, wymaga opieki. I ona w nie najlepszym stanie. Języka żadnego przecież nie zna, uczyć się nie będzie. Czego w tym wieku można się jeszcze nauczyć? Dadzą sobie radę, już nieraz dawali. Nikt ich teraz nie wyrzuca z domu. Nie zajmuje mieszkań, nie ma terminu oddania futer. Nic nie trzeba.

ku tygodni, rozdając rodzinie i przyjaciołom rzeczy, których nie można było zabrać ze sobą. Kupili nowe, mając nadzieję, że będą miały jakąś wartość na Zachodzie. Zamówili drewniane skrzynie nazywane liftami, w które spakowano dobytek, wcześniej pracownicy spisując każdą, najdrobniejszą nawet rzecz – na liczącej 293 pozycje liście figurowały obok siebie bielizna osobista i pościelowa, ludowe świątki, tasak do mięsa sztuk jeden, złote obrączki sztuk dwie i ścierki do naczyń sztuk dwadzieścia pięć...

Kierownik urzędu celnego na Dworcu Gdańskim nie wierzył – pisał Marzyński – że lift zaadresowany do organizacji pomocy uchodźcom w Kopenhadze należy do człowieka, którego jeszcze zeszłej niedzieli widział w telewizorze, gdy Bolesławiec wygrywał turniej ze Złotoryją. A ja patrzyłem na buty celników spacerujących pomiędzy kryształami, które Żydzi z Wałbrzycha musieli wyjąć z bagażu, bo przekroczyli limit dwunastu kieliszków na głowę. Dla mnie były to buty policjantów z warszawskiego getta.

Na granicy w Cieszynie celnicy też nie wierzyli, zamówili dwa-nastcie kaw po turecku i jedyne, o czym chcieli gadać, to przeciąganie liny, które wygrali z milicjantami z Tarnowskich Gór. Na tym samym przejściu, rok wcześniej, Andrzejowi Kamińskiemu, który emigrował do Izraela, celnik szukał w tyłku brylantów<sup>36</sup>.

---

Maryś zdecydował inaczej. On jedzie, z żoną i dzieckiem. Nie ma mowy, żeby zostawił rodziców. Przyjmie ich Dania. Proponują pomoc finansową na początek. Są gotowi wpuścić Żydów wyrzucanych z Polski.

Kopenhaga, stolica Andersena, dlaczego nagle mieliby chcieć mówić w języku baśni? I której baśni, o sercu z lodu? Nigdy nie mieszkali w porcie, wśród zabytków niderlandzkiego renesansu, w sąsiedztwie lunaparki Tivoli. Nie wymyśliliby tego w koszmarnych snach. Bo skąd?

Bronka nie umiała i nie chciała żyć bez Polski. Ale nie przeżyłaby rozstania z synem i wnukiem. Wybrała lepszą z dwóch niemożliwości.

Wyjechali.”

A. Tuszyńska, dz. cyt., s. 385–386.

<sup>36</sup> Marian Marzyński, *Sennik polsko-żydowski*, s. 57–58.

Marian Marzyński wyjechał z Polski 1 listopada 1969 roku, volkswagenem garbusiem, w który zapakował rzeczy osobiste i psa. Żona tydzień później wyleciała z Warszawy z ich małym synkiem. Rodzice wsiedli do pociągu na Dworcu Gdańskim. Nie peron nie przysła kuzynka, której ojciec był stryjem Marzyńskiego, i która ćwierć wieku wcześniej przytulona do małego Marysia chowała się z nim w koszu na bieliznę podczas blokady w getcie. Bała się<sup>37</sup>.

Zrealizowany wiosną 1981 roku film *Return to Poland*, będący zapisem podróży – tytułowego powrotu – do Polski czasu Solidarności, Marzyński otwiera ujęciem zrealizowanym właśnie na Dworcu Gdańskim. Nie stąd wyjeżdżał, ale tutaj wraca, jakby starał się symbolicznie odczarować to miejsce, odczynić zło, które tu się stało. Ale ci, którzy mieli na niego czekać, nie przychodzą. Reżyser rozgląda się bezradnie, zaczepia kolejarza, wreszcie jego twarz rozjaśnia uśmiech radości i otwiera ramiona przed kilkorgiem ludzi: kuzynką, która trzynaście lat wcześniej nie miała odwagi go pożegnać, wujem – Sprawiedliwym, który ocalał od śmierci obie swoje żony (to opowieść na inny czas i miejsce...), wreszcie parą przyjaciół i współpracowników z dawnych lat. Reżyser jest jedynym z nielicznych, którym udało się wrócić, i teraz uważnie studiuje każdy aspekt PRL-owskiej rzeczywistości próbując z jednej strony wyjaśnić amerykańskiemu widzowi fenomen Solidarności, z drugiej zaś –

---

<sup>37</sup> Mówi Leon Borensztein: „Pojechaliliśmy na dworzec kolejowy. Było pusto. Zupełnie pusto. Nie było znajomych. Przyjaciele i znajomi ojca nie przyszli nas pożegnać. Były tylko trzy osoby. Nasza ciotka-nie ciotka, znajoma taty z Mińska, mieszkała z nami, była na emeryturze. Oraz prawdziwa ciotka z wujkiem. Ale ci przyszli sami, bez dzieci. Oni naszych kuzynów zostawili w domu. To była paranoja. Ludzie bali się przyjść na dworzec. Bali się pożegnać swoich znajomych, którzy wyjeżdżali. Bali się, że na dworcu stoją agenci, że obserwują i zapisują, kto jest. A potem założą im teczki i, nie wiem, z pracy wyrzucą? Bo przecież za to nie zamkną. Nawet nasz drugi wujek nie przyszedł. On po wojnie zmienił nazwisko na Borkowski, pracował w Ministerstwie Kultury. Patrzyliśmy na pusty peron i nie mogliśmy uwierzyć. Nikt, oprócz tych trzech osób, nie chciał nam powiedzieć do widzenia”. Cyt. za: Teresa Torańska, dz. cyt., s. 279.

opowiedzieć swoje wojenne i powojenne przeżycia, uporządkować je, nazwać i zrozumieć.

Ta druga opowieść – przejmująca i intymna – jest opowieścią o żydowskim losie. Losie dziecka cudem ocalonego z Holocaustu dzięki sile swojej matki, łańcuchowi dobrych ludzi i wbrew tym, którzy próbowali w tym ocaleniu przeszkodzić, wreszcie dzięki przypadkowi i szczęściu. Opowiadający ma już ponad 40 lat, jest mężczyzną w sile wieku, kimś co prawda bardzo ekspresyjnym i wrażliwym, ale dalekim od roztkliwiania się nad sobą. Nie relacjonuje wojennej gehenny i nie przypomina o bólu wygnania kierowany masochistycznym pragnieniem rozgrzebywania ran. Mówi o Polsce takiej, jak widzi ją wiosną 1981 roku, ale mówi też o swoich w niej śladach. Szuka ich oglądając wystawę niepublikowanych dotąd fotografii dokumentujących polskie miesiące – w tym Marzec – i w spotkaniach z innymi ludźmi, rozpaczliwie próbując znaleźć dowód na to, że zostawił tu po sobie coś ważnego i że wciąż odczuwalny jest tu jego brak. Nie znajduje. Krysia, która ukrywała go w czasie wojny, przyjmuje go ciepło, ale patrząc na dojrzałego i doświadczonego filmowca, ojca rodziny, emigranta – widzi przede wszystkim chłopca. Kuzynka i jej córka są nieco zażenowane wizytą – cieszą się z niej, ale trudno im jednak nawiązać prawdziwie głęboki kontakt. Księża i zakonnice w klasztorze, w którym w czasie wojny znalazł schronienie, przyjmują jego wizytę z życzliwym zainteresowaniem, chcieliby jednak widzieć w nim katolika, którym miał szansę się stać, gdy był pod ich opieką. Uczennice szkoły podstawowej spotkane pod pomnikiem upamiętniającym powstanie w warszawskim getcie, nie mają pojęcia, co naprawdę znaczy ten termin. „To było takie małe miasteczko, do którego Niemcy przywozili Żydów i tu ich zabijali, bo oni podczas wojny coś Niemcom zrobili” – tłumaczą. Nie wiedzą, kim byli/są Żydzi, nie wiedzą, jak wyglądają, ani czym – i czy w ogóle – różnią się od Polaków. Nie rozpoznają Żyda ani w indagującym je reżyserze, ani w starszym mężczyźnie, który mu towarzyszy.

Wreszcie dawna miłość okazuje się przedwcześnie postarzałą, nieatrakcyjną, rozwiedzioną kobietą, dla której głównym celem spotkania z Marzyńskim jest chyba uzyskanie pomocy w wyjeździe z Polski. To jej właśnie autor filmu zwierzy się, że „emigracja nie jest wolna od bólu, czasem odczuwa się ją jak wyrwanie dużego zęba o chorych korzeniach”. Kobieta nie zrozumie tych słów. Dzieląc z nim pochodzenie, starannie i skutecznie ukryte dzięki wysiłkowi przybranej matki, nie wyjechała z Polski w 1968 roku. Nie dotknęły jej ówczesne represje. Dzisiejsze pragnienie wyjazdu jest powodowane chęcią rozpoczęcia życia na nowo, nowego rozdania, które pozwoli podnieść się po rozpadzie małżeństwa i osiągnąć poziom życia choćby tylko trochę wyższy niż uboga egzystencja, na jaką dziś jest skazana. Jest zmęczona i nie chce, by jej życie minęło na staniu w kolejkach. „Nie wiem, co jej powiedzieć” – kończy relację z tego spotkania Marzyński.

Najbardziej jednak przejmującym momentem jest wizyta w miejscu, gdzie kiedyś stał jego dom. Stał – bo już go nie ma. Został tylko próg, który reżyser przez chwilę kontempluje i do którego wróci jeszcze kiedyś ze swoją dorosłą już córką<sup>38</sup>. Dawni sąsiedzi, do których drzwi puka, zamieniają z nim kilka życzliwych słów, ale nikt nie zaprasza go do środka, nikt nie częstuje herbatą, nikt nie poświęca chwili dłuższej niż kilka minut. Nie ma tu już dla niego miejsca. Jest obcy, choć przecież zna każdą ścieżkę, każdy krzak, każde drzewo owocowe i każdą dziurę w płocie.

W *Return to Poland* po raz pierwszy pojawiają się zdjęcia, które przy pomocy operatora Kurta Webera – przyjaciela, który także zdecydował się na emigrację z tych samych przyczyn, dla jakich zrobiła to rodzina Marzyńskich – reżyser nakręcił w ostatnich dniach i godzinach pobytu w Polsce. Czarno-białe nieme ujęcia ostatniej rozmowy Grażyny Marzyńskiej z jej przyjaciółką. Pakowanie rzeczy. Robotnicy o twarzach pozbawionych cienia refleksji, wynoszący meble z pokoiów. Pustoszące wnętrza i ściany. Wreszcie krótka sekwencja ujęć pokazujących ulice

---

<sup>38</sup> W filmie *Anya In and Out of Focus* (2004).

Warszawy z okien samochodu prowadzonego przez mężczyznę, który nie jest pewien czy, a jeśli tak to kiedy, jeszcze je zobaczy. Ciemny, ponury jesienny dzień koresponduje z nastrojem udającego się na emigrację reżysera, który zza kadru informuje:

W dzień naszego wyjazdu przypada święto zmarłych. Na miejscach straceń leżą białe chryzantemy. Jesteśmy jednymi z dwudziestu pięciu tysięcy opuszczających kraj polskich Żydów. Ostatnia fala powojennych żydowskich uchodźców. Jest nas pięcioro: moja matka, mój ojczym, moja nieżydowska żona i nasz dwuletni syn. Nie chcemy, żeby żył w kłamstwie.

Chrześcijańskie święto zmarłych, którego znaki widać za szybami jadącego samochodu – harcerze stojący na baczność przed tablicami w miejscach straceń, ludzie spieszący na cmentarze z kwiatami i zniczami w dłoniach – staje się tłem kolejnego, ostatniego już, żydowskiego wygnania. Ci, którzy siedzą w samochodzie, nie znajdują swoich bliskich na cmentarzach. Nie mają miejsc, na których zamiast chryzantem mogliby położyć żydowskim zwyczajem niewielkie kamienie. Wyjeżdżają, ale życie w Polsce toczy się dalej, tym samym rytmem. Nie zakłóci go ich nieobecność.

Reżyser kończy swoją podróż w Stanach – i są to pierwsze pogodne, radosne ujęcia w tym filmie, choć zarazem ostatnie jego kadry. „Znów opuszczam Polskę, ale teraz wracam do domu” – podkreśla, gdyby widz miał jednak cień wątpliwości. Drewniany – znów! – dom na farmie w Illinois odbudowała żona reżysera, wciąż piękna dojrzałą urodą spełnionej, szczęśliwej kobiety. W tym domu znów pachnie jedzeniem Bronki, matki reżysera, która mieszka z jego rodziną od czasu śmierci swojego męża. Bartek, w chwili wyjazdu dwuletni, ma teraz lat 14 i jest wysokim, silnym chłopcem, który śmiejąc się biega w ogrodzie ze swoją ośmioletnią siostrą Anyą, urodzoną już w Ameryce. „Jesteśmy rodziną uchodźców, którzy zbudowali dom na dalekim brzegu – mówi Marzyński. – Po moim powrocie będziemy obserwować nasz stary kraj z troską, żeby udało mu się przeżyć tak, jak nam się udało”.



Wybiegłam nieco naprzód w swoich rozważaniach, motywowana obrazem Dworca Gdańskiego i koła, jakie zatoczył los reżysera. Ale jesienią i zimą 1969 roku Marzyński nie mógł przecież wiedzieć jak potoczy się jego życie, choć na pewno miał nadzieję, że on i jego bliscy odnajdą się w nowej rzeczywistości, jakakolwiek i czymkolwiek by nie była. Na pewno jednak zdawał sobie sprawę, że wyjazd oznacza całkowicie nowy etap w życiu zawodowym. Nie brał pod uwagę przekwalifikowania się – był/jest rasowym filmowcem, nie chciał wykonywać innego zawodu. Jeszcze w trakcie pierwszego pobytu w Kopenhadze próbował nawiązywać kontakty – miał list polecający do prezesa duńskiej telewizji, liczył na to, że uda mu się jakoś w niej zahaczyć. Po powrocie do Danii już w charakterze uchodźcy okazało się jednak, że prezes, człowiek w zaawansowanym wieku, stracił niedawno wzrok i przeszedł na emeryturę. Marzyński się nie poddał. Zakwaterowany na statku Sct. Lawrence, pierwszej – nomen omen – przystani dla polskich emigrantów w Danii, zobaczył w tym miejscu i sytuacji film. 500 osób, zawieszonych pomiędzy dwiema rzeczywistościami, nienależących jeszcze/już do żadnej z nich, próbuje odnaleźć się w nowych realiach – to był temat na dokument. Ironia losu – pierwszy i zarazem najbardziej znany film Marzyńskiego nakręcony w Polsce, *Powrót statku* z 1963 roku, także poświęcony był emigrantom na statku, Polakom, którzy kilkadziesiąt lat wcześniej wyjechali do Ameryki za chlebem i teraz wracają do ojczyzny pełni nadziei, ale też niepewni tego, co ich w niej spotka, mając też o niej zupełnie nieprzystające do rzeczywistości wyobrażenia. Debiutancki dokument okazał się znakiem przyszłego losu reżysera, który lata później powiedział Mikołajowi Jazdonowi: „Wtedy, na pokładzie »Batorego«, do głowy mi nie przyszło, że kiedyś stanę się jednym z bohaterów tamtego filmu – emigrantem”<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Cyt. za: Mikołaj Jazdon, *Marian Marzyński. Autobiografia dokumentalisty*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 45.



Duńska telewizja zaakceptowała pomysł dokumentu o życiu na skibecie, i sfinansowała dwa tygodnie pracy ekipy oraz wymianę tysięcy żarówek na statku, by można było zrobić w nim zdjęcia. 12 lutego 1970 roku wyemitowano *Et brev fra Sgt. Lawrence til Polen*, czyli *List ze statku Sgt. Lawrence do Polski*, zrealizowany w formie listu do przyjaciela. Jego autor zastanawiał się w nim nad sensem swojego żydostwa, które w Polsce tak fatalnie naznaczyło go okupacyjnym dzieciństwem w nieustannym zagrożeniu. Pogrzebał – a przynajmniej się starał – te wspomnienia, aż wreszcie w wieku dorosłym mu o nich przypomniano. Mówiący ma poczucie dwoistości – jest emigrantem politycznym, wygnańcem, ale jednocześnie otrzymał szansę życia w wolnym kraju, na co nie może mieć nadziei jego polski przyjaciel.

Temat komunizmu i żydowskiego w nim losu był dla Duńczyków nowością – wspominał Marzyński. – W recenzji pod tytułem „Niezwyczajny debiut w duńskiej tv” ktoś napisał: „Słyszeliśmy głos wołającego na puszczy, nie znaleźmy ani tej puszczy, ani tego głosu, ale odczuliśmy, że rozegrał się tam dramat”.

Po drugiej stronie Bałtyku Wielki Brat wciąż czuwał...<sup>40</sup>

Wersja przeznaczona dla duńskiego widza okazała się formą zbyt ograniczoną, by móc unieść wszystkie ważne dla autora znaczenia. Długo jednak dojrzał do decyzji o powrocie do tematu. 40 lat po realizacji swojego zagranicznego debiutu Marzyński postanowił przemontować i uzupełnić pierwotną wypowiedź dodając autorski komentarz, niepublikowane wcześniej materiały i nagrane na statku wywiady z czworgiem bohaterów – dwoma mężczyznami i dwiema kobietami, ludźmi w różnym wieku, o odmiennych doświadczeniach i stanowiskach, ale niezmiernie podobnych w odbiorze tego, co ich spotkało i niepewności tego, czego jeszcze doświadczą. Powstał *Skibet*, dopełniony zrealizowanym wiosną 1970 roku dokumentem *Hatikvah* poświęconym żydowskiej młodzieży, która śpiewając żydowskie piosenki w utworzonej ad hoc grupie mu-

---

<sup>40</sup> Marian Marzyński, *Kino-ja*, s. 119.

zycznej, stara się odnaleźć własną tożsamość i siebie samych w sytuacji wygnania. Dwie daty figurujące przy połączonych tytułach: *Skibet. Hatikvah*, 1970/2010 oznaczają zatem moment realizacji i emisji pierwotnej wersji filmu oraz czas powstania jego wersji rozszerzonej.

*Skibet* jest szczególnym zapisem podwójnego spojrzenia reżysera. Pierwsze z nich należy do człowieka 32-letniego, który właśnie wyjechał z Polski i robiąc o tym film przechodzi, być może nie do końca zdając sobie z tego sprawę, swoistą autoterapię. Drugie – jest spojrzeniem starszego człowieka, uznanego i znanego twórcy, który próbuje odtworzyć, przywołać i zrozumieć własne i cudze lęki, emocje i nadzieje sprzed 40 lat. Ten dwugłos doskonale się dopełnia, tworząc spójne, przejmujące świadectwo, bezcenne zarówno dla historyka kina i dziejów współczesnych, jak i dla badacza relacji polsko-żydowskich w XX wieku. Jest ono zarazem znakomitą egzemplifikacją słów Mikołaja Jazdona, który analizując twórczość Marzyńskiego stwierdza:

W swych autodokumentach, posługując się różnymi sposobami dla przywołania obrazów przeszłości w relacjach dawanych przed kamerą tu i teraz, dąży Marian Marzyński do odarcia Historii z zasłony anonimowości, wydobycia jej z gęstwiny dat i tumultu wielkich wydarzeń politycznych, by ukazać ją w perspektywie mikrohistorii, w losach jednostek, rodzin, małych społeczności. W swoich historycznych filmach – realizowanych przez świadka i uczestnika dramatycznych wydarzeń XX wieku – nieustannie zaznacza – poprzez formę swoich dokumentów – że przeszłość nigdy nie jest statyczna, raz na zawsze przeżyta, opisana i zinterpretowana, lecz objawia się wciąż na nowo w kolejnych rekonstrukcjach<sup>41</sup>.

*Skibet* i *Hatikvah* to jedyne (!) filmy zrealizowane tuż po wydarzeniach marcowych i wprost się do nich odnoszące. Jedyne, których autorzy i bohaterowie byli w tej samej, emigracyjnej sytuacji i z tego samego powodu. Jedyne, których procesu powstawania nie kontrolował partyj-

---

<sup>41</sup> Mikołaj Jazon, *Reportaże z pamięci. O rekonstruowaniu rzeczywistości minionej w filmach dokumentalnych Mariana Marzyńskiego*, „Images” 2012, nr 20, s. 73–74.

ny nadawca i na których kształt nie mogła wpłynąć komunistyczna cenzura. Wreszcie jedyne, które starają się zapisać na taśmie filmowej ten szczególny moment zawieszenia w życiu ludzi, którzy wygnani z kraju dotąd uważanego za ojczyznę, próbują radzić sobie z traumą wyjazdu, odnaleźć się i jakoś urządzić w całkowicie nowej, często nieczytelnej dla nich rzeczywistości, ale przede wszystkim – którzy zastanawiają się nad swoją tożsamością, miejscem w świecie, poczuciem przynależności. Uznani w Polsce za „syjonistów”, sami postrzegający się do Marca jako Polacy, w Danii próbują znaleźć dla siebie odpowiednią nazwę – w warunkach dalekich od wymarzonych, ale jednak bezpieczniejszych i godniejszych niż te, z których wyjechali. Tu po raz pierwszy wielu z nich – tak jak autor filmu – słyszy „dzień dobry” po żydowsku, „jak się masz” po żydowsku i „do widzenia” po żydowsku. „Dopiero tutaj, będąc Polakiem nazywanym syjonistą, któremu partia pozwoliła wybrać sobie nową ojczyznę, zaczynam czuć się Żydem” – mówi zza kadru reżyser.

Konieczność samookreślenia się jest jednym z pierwszych doświadczeń na skibecie. Decyzję o uzyskaniu azylu poprzedza przesłuchanie na policji – bardzo spokojne i prowadzone z dużą delikatnością, jednak trudne z powodu skojarzeń z niedawnymi przesłuchaniami w Polsce, samego faktu konieczności takiej rozmowy i lęku przed nieświadomym powiedzeniem czegoś, co może być wykorzystane przeciwko indagowanej osobie. Przybysze z Polski zdają się nie wierzyć, że ludzie, którzy z nimi rozmawiają, szczerze chcą im pomóc, a zebrane informacje są potrzebne do zorientowania się w sytuacji, nie zaś do szykanowania polskich uchodźców. Trudne także staje znalezienie odpowiedzi na pozornie proste pytania, czego przykładem staje się – sfilmowane i pokazane w filmie – przesłuchanie samego Marzyńskiego, z wysiłkiem szukającego odpowiednich pojęć i ich form gramatycznych. W dzienniku pod datą 29 listopada 1969 roku zapisał:

W korytarzu policji czekam na przesłuchanie. To czekanie łączy wszystkie policje świata. Będą chcieli ode mnie portretu trzydziestoletniego Polaka, urodzonego w kapitalizmie, uratowanego od śmierci z rąk faszyzmu, dojrzałego w socjalizmie, albo – jak tu mówią – w reżimie komunistycznym. Policjant jest wesoły, zaciera ręce jak gospodyni, która zabiera się do zagniecenia ciasta. Mam uzyskać w tym kraju prawo azylu, bo jestem uchodźcą politycznym. Czy jestem? Jestem. Czy jest coś, czego nie chcę mu powiedzieć?

Patrzę na starą maszynę do pisania, do której zasiada mój duński policjant. Staroświeckie są również telefony. To znaczy, że kraj ma stare tradycje, nie tak jak Polska, która po wojnie uznała przeszłość za nielegalną. Wyczuwam spokój w tym kontakcie z policją, którego nie czułem, gdy ostatni raz rozmawiałem z policjantem – w warszawskim Pałacu Mostowskich.

– Czy był pan Polakiem wyznania mojżeszowego, przepraszam, czy jest pan?

Takie pytanie słyszę po raz drugi w życiu. W Pałacu Mostowskich nazywało się to „pochodzenie żydowskie”.

– Tak, byłem, przepraszam, tak, jestem.

– Pana biologiczny ojciec był inżynierem, a pana ojczym?

– Też inżynierem. [...]

– Czy Żydówką jest również pana matka?

– Tak.

– A żona?

– Nie.

Między pytaniami zalega cisza, a potem słychać terkot maszyny do pisania.

– Czy gdyby ojca nie wyrzucono z partii i z pracy, też zdecydowałby się pan na wyjazd?

– Tak.

Koniec przesłuchania. Mam azyl<sup>42</sup>.

Niemal w dokładnie tej samej formie reżyser cytuje w filmie swoje notatki. W tej akurat scenie nie ma wzmianki o Zagładzie, ale pojawia

---

<sup>42</sup> Marian Marzyński, *Skibet*, „Duży Format” – magazyn „Gazety Wyborczej”, 21 marca 2010 r. Tekst dostępny pod adresem: <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,7676276,Skibet.html>. Odczyt: 20 czerwca 2018.

się ona pod tą datą w zapiskach<sup>43</sup> i w samym filmie w wielu innych momentach, zarówno w wypowiedziach Marzyńskiego, jak i jego rozmówców. To ważny sygnał. W trakcie Zagłady przyznanie, że jest się Żydem, lub odkrycie przez kogoś żydowskiego pochodzenia równało się wyrokowi śmierci. Ćwierć wieku później ujawnienie – „przyznanie się” do korzeni – pomaga w uzyskaniu niezbędnego do przetrwania azylu, ale z drugiej strony zostaje przecież zanotowane, udokumentowane i gdyby historia miała się powtórzyć, będzie niepodważalnym dowodem na znaczenia żydostwem. Stąd zatem także może wynikać opór i lęk przed tymi rozmowami, ale ma on na pewno jeszcze zdecydowanie głębsze podłoże.

Oto mieszkańcy skibetu nie wiedzą do końca, kim są. Zastanawia się nad tym także sam reżyser. Zauważa, że wśród rezydentów statku mało jest przedstawicieli średniego pokolenia, którym najtrudniej było wyjechać, zostawić rozpoczęte kariery, urządzone mieszkania, pozycję i towarzyskie kręgi. Wyjechała więc przede wszystkim młodzież i ludzie starzy. Obserwując ich reżyser pyta: „Kim są? Żydami, których narodowe uczucia obrażono? Polakami, którym podeptano godność? Wyznawcami wiary politycznej, którym odebrano wiarę?”

Pewnie wszystkim po trosze. Jest chyba za wcześnie, by potrafili z dystansem spojrzeć na siebie i swoją sytuację. W wypowiedziach, które Marzyński włączył do swojego filmu kilkadziesiąt lat po powstaniu pierwotnej wersji, obok wyważonych prób określenia swojej tożsamości, są artykułowane mniej lub bardziej wyraźnie ból i gorycz zawiedzio-

---

<sup>43</sup> Marzyński pisze: „Pierwszy raz mówię o dwóch ojcach. Pierwszy miał żydowskie nazwisko Kusznier, wywieziony z getta warszawskiego, wypiłował otwór w pociągu do obozu śmierci, a potem, po kilku miesiącach w lesie pod Puławami, zamordowany został w niemieckiej obławie. Mój drugi ojciec adoptował mnie sądownie, gdy miałem osiem lat, i od tego czasu nigdy nie pytano mnie o prawdziwego ojca. Ojczym też był Żydem, ale jego nazwisko zakończone na -ski dawało mi poczucie bezpieczeństwa. Przeszłość została tym aktem zaplombowana i złożona na wieczność do rodzinnego archiwum”. Tamże.

nej miłości. Są one także w wypowiedzi samego reżysera, którą ten odtworza po latach ze swoich zapisków i ruchu warg, ponieważ nagrywając operator zapomniał o włączeniu magnetofonu.

30-letnia krytyczka literatury Janina Katz deklaruje, że od zawsze była świadoma swojego żydowskiego pochodzenia (trudno zresztą, żeby nie była – ma wybitnie semickie rysy), ale nie stanowiło ono dla niej większego znaczenia. Rodzina nie zmieniła nigdy nazwiska, ale też daleka była od zachowywania żydowskiej tradycji religijnej i obyczajowej – mocno zasymilowani uważali się za Polaków żydowskiego pochodzenia na tej samej zasadzie, jak ktoś mając nazwisko francuskie czy jakiegokolwiek inne obco brzmiące, jest Polakiem pochodzenia francuskiego lub innego. Decyzja o pozostaniu po wojnie w Polsce mimo kilkukrotnej szansy wyjazdu do Izraela, była świadomym wyborem, spowodowanym przywiązaniem do miejsca, pragmatyzmem, układami rodzinnymi, towarzyskimi i zawodowymi. Marzec zburzył złudne poczucie bezpieczeństwa, które dawało dotąd dziewczynie przekonanie, że antysemityzm jest – po raz pierwszy w dziejach Polski – czymś nie tylko niedopuszczalnym, ale i nielegalnym<sup>44</sup>. A jednak – przekonuje, chyba także

---

<sup>44</sup> W 2006 roku opowiadała Katarzynie Bielas: „To nagle przyszło z góry i zaczęło się rozchodzić po masach. I to było straszne. Jak jakaś strzykawka, obrzydliwy, ogromny zastrzyk. To najbardziej mnie zmierziło. Na uniwersytecie na drzwiach gabinetu prof. Henryka Markiewicza ciągle ktoś naklejał kartkę »Markiewicz Żyd«. W »Życiu Literackim«, z którym współpracowałam, pojawiały się artykuły o tym, że Żydzi – wymieniano nazwiska przyjaciół mojej mamy – współpracowali z gestapo. A codzienna prasa to był po prostu »Stuermer«. Potem był Marzec '68 z tymi wszystkimi hasłami »Syjoniści do Syjamu«. Byłam doktorantką na uniwersytecie, miałam grupę studentów, raz zapytali, co to jest »syjonista«, byli do rzeczy. To nie był dobry czas. I jeszcze UB mnie ciągle szantażowało.[...] Wyjeżdżałam bardzo niechętnie, także z powodów osobistych, zostawiałam przyjaciół, Kraków. Uciekałam od polskiego antysemityzmu, od socjalizmu – moja aktywność polityczna skończyła się, jak miałam 16 lat – i wspólnego pokoju z matką”. Katarzyna Bielas, *Złe dziecko. Wywiad z Janiną Katz*, „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2006, nr 36 (9 września). Tekst dostępny

samą siebie – nie wyjechała z Polski jako Żydówka, ale jako „osoba, dla której tego nonsensu było już za wiele. Miałam poczucie, że za parę lat znów coś wybuchnie, przyjdzie inne głupstwo, będzie kolej na Cyganów albo na garbatych. Kraj, który ma tyle problemów ekonomicznych, politycznych, musi sobie znajdować od czasu do czasu kozła ofiarnego”<sup>45</sup>.

Wiele lat później Janina Katz przekuła doświadczenie marcowej emigracji w pisaną już po duńsku literaturę. Pucka, alter ego autorki, przeżywa jednak wszelkie przejawy antysemityzmu bardzo mocno, a decyzja o wyjeździe podyktowana jest nawarstwianiem się szykan, coraz mniejszą na nie odpornością, wreszcie dojmującym poczuciem samotności i bezsilności wobec zła. To, czego nie była w stanie powiedzieć zimą 1969 roku – być może z lęku, że nie poradzi sobie z nazwanym wprost bólem – Katz mówi głosem Pucki, dając jej swoje rysy i swój życiorys. Towarzyska, mądra, zdolna i urodziwa dziewczyna w Marcu zaczyna nagle odczuwać wokół siebie pustkę. Odwracają się od niej znajomi, telefon przestaje dzwonić, koledzy z instytutu, w którym pracuje, milkną na jej widok. Na wysokości zadania nie staje nawet ukochany męczycyzna.

Gdzie był teraz, kiedy jej dumne żydostwo deptane było przez głupców? – pyta narratorka. – Tych mniej lub bardziej jasnowłosych drani, z kartoflanymi nosami i niebieskimi oczami, którzy nienawidzili komunizmu tak samo jak Niemców, ale teraz pozwalali wodzić się za nos gazetom, którym wcześniej nigdy nie wierzyli. A może nosili w sobie nienawiść do jej pięknego, wielkiego, garbatego nosa? Była obrzezana – jej nos! – i pokazywała to swoje obrzezanie z wściekłą dumą. Ach, Pucko, to był jedyny czas twojej wielkości. Ale ja ci go nie zazdroszczę<sup>46</sup>.

pod adresem: [http://wyborcza.pl/1,75410,14822755,Nie\\_zyje\\_Janina\\_Katz\\_\\_polsko\\_zydowsko\\_dunska\\_pisarka\\_.html](http://wyborcza.pl/1,75410,14822755,Nie_zyje_Janina_Katz__polsko_zydowsko_dunska_pisarka_.html). Odczyt: 20 czerwca 2018.

<sup>45</sup> Legenda głosi, że gdy w grudniu 1970 robotnicy na Wybrzeżu zaprotestowali przeciwko niespodziewanym i bardzo dotkliwym podwyżkom cen, na bramie stoczni pojawił się napis: „Żydów nie ma, kto jest winien?”.

<sup>46</sup> Janina Katz, *Pucka*, tłum. Bogusława Sochańska. Warszawa: Jacek Santorski & Co. 2008, s. 287.

O narastaniu grozy Janina Katz pisze:

Zdarzyło się i przeszło. Po pierwszym koszmarze [chodzi o zniszczenie nagrobków na żydowskim cmentarzu w Krakowie – przyp. JP] przyszedł następny. Codziennie miało miejsce nowe wydarzenie. Drobiazgi. Kiedy zaczęło się na dobre? Nie pamiętała. Nikt nie pamiętał. Jakby wszyscy przyzwyczaili się do małych porcji trucizny i uodpornili się na nią. Aż nadeszły masowe demonstracje. Pucka mijała je, czytając napisy na transparentach: „Syjoniści do Izraela!”, „Polska dla Polaków!”. Pewnego dnia zobaczyła transparent, który głosił: „Syjoniści do Syjamu!”. Nie mogła powstrzymać się od uśmiechu. Jakiś starszy pan, który stał obok niej, też się uśmiechnął.

– Jakie to głupie! – powiedział – to przecież analfabeci. Można było rozwiązać ten problem całkiem inaczej.

Kiwnęła głową. Zaledwie kilka dni wcześniej nie wahałby się zapytać go jak, albo mu nawymyślać.

Jej przyjaciele śmiali się.

– Za dwa, trzy miesiące będzie po wszystkim. Znamy to przecież. Najpierw byli kułacy, potem spekulanci, teraz syjoniści.

[...] Minęły trzy miesiące i nie było po wszystkim. Przeciwnie, było gorzej<sup>47</sup>.

Spokój demonstrowany na pokładzie skibetu przez dziewczynę, która kilkadziesiąt lat później napisze powyższe słowa, jest zatem chyba tylko pozorny. To raczej kwestia zachowania godności, świadomość, że być może przekaz ten dotrze za żelazną kurtynę i w związku z tym nie należy dawać satysfakcji „jasnowłosym draniom z kartoflanymi nosami”. Publicznie uzalanie się nad sobą jest żalosne, zatem niezależnie od okoliczności należy więc zachować siłę i klasę. Stara się je – z sukcesem – zachować Janina Katz, by wiele lat później przypisać to doświadczenie bohaterce swojej książki. Jest przecież „dorosłą i silną, choć zagubioną kobietą”<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Tamże, s. 293.

<sup>48</sup> O niej i zarazem o sobie Janina Katz pisze: „Nie lubimy polityki, nie zajmujemy się polityką, dostajemy gęziej skórki od czytania politycznej literatur. Ale Pucka żyje



Wszyscy indagowani przez Marzyńskiego to ludzie dorośli i silni – i wszyscy sprawiają wrażenie mniej lub bardziej zagubionych. Jest w nich jednak – we wszystkich bez wyjątku – ogromna godność i wiara w to, że zło musi się kiedyś skończyć, a niegodziwość zostanie – kiedyś, jakoś – ukarana. Dwudziestoletni student Jerzy Bergman, w trakcie rozmowy próbujący zająć czymś rozedrgane dłonie, wspomina doznawane od dzieciństwa antysemickie ataki i wprost mówi, że wyjazd był, że wciąż jest, życiowym dramatem. Zdawał sobie sprawę z pochodzenia – miał je zresztą wypisane na twarzy – ale chciał być częścią polskiego społeczeństwa, nie chciał zamykać się „w getcie” (!). „A jednak nie udawało się to tym, co mieli świadomość, że są Żydami”. Jest spokojny, ale przejmująco smutny. Wspomina, że z powodu emigracji „połamały się wszystkie życiowe plany”, zapewne więc zostawił w Polsce kogoś bliskiego. Organizował wyjazd szybko, w lęku przed uwięzieniem, ale przede wszystkim dlatego, by jak najkrócej bolało, by operacja na otwartym sercu skończyła się jak najszybciej. Teraz wybudza się z narkozy, wciąż ogłuszony, nie potrafi zaplanować następnych kroków.

W którą stronę się obrócić nie wie także jeszcze wiolonczelistka Halina Kowska. Ma 55 lat, na jej twarzy o regularnych, szlachetnych

---

w kraju, który jest przesiąknięty polityką, a teraz znajduje się akurat w wirze politycznej głupoty. Odtąd jej życie będzie się składało z większych i mniejszych, ale zawsze ciążących na reszcie życia, wydarzeń, nad którymi nie będzie już panować. Ona, która właśnie miała okrzepnąć i wreszcie stanąć na wysokości zadania – to dość trudne dla kogoś o melodramatycznej naturze – będzie odtąd miotana od jednego bolesnego wydarzenia do drugiego, jak listek, który bez własnej winy znalazł się w szponach orkanu. Co dziwniejsze, w czasie tego niechcianego lotu poczuje się cięższa niż kiedykolwiek; będzie miała wrażenie, jakby wstrzyknięto jej w stopy ołów. Dalej będzie biegła, ale nie tak szybko, jak dawniej. Nie oznacza to, że będzie bliżej ziemi, lecz po raz pierwszy w życiu poczuje, że nie jest nieśmiertelna. I że to szczęście, które zawsze czekało na nią tuż za rogiem i miało tyle twarzy, nagle straciło rysy. Czy mamy się nad nią użalać? Nie. Pucka nie jest żadnym małym listkiem. Jest dorosłą i silną, choć zagubioną kobietą”. Tamże, s. 286–287.

rysach widać ogromny smutek i zmęczenie, ale też ślad dawnej, ogromnej urody. Starannie ubrana i uczesana, ze sznurem sztucznych pereł na szyi i delikatnym makijażem, próbuje rzeczowo i zgodnie z faktami opowiedzieć o okolicznościach swojego wyjazdu. W Polsce była bardzo znaną, cenioną, wielokrotnie nagradzaną założycielką i solistką orkiestry Polskiego Radia oraz autorką wielu nagrań. Prywatnie – Żydówką ocaloną po aryjskiej stronie dzięki pomocy przyjaciół, wdową po Polaku zamordowanym w ulicznej egzekucji, matką jego dwóch córek – i życzliwym, pogodnym, pełnym klasy człowiekiem. Podniosła się po okupacyjnych przeżyciach, samotnie wychowała dzieci, wróciła do gry. W 1968 roku zawałił się jej świat. Ludzie, którzy dotąd okazywali jej sympatię i szacunek, nagle zaczęli jej dokuczać, ze złośliwą satysfakcją obserwując postępujące zaszczucie. Przynoszono jej pełne kłamstw i nienawiści artykuły z „Życia Warszawy” – warszawskiego „Der Stürmer” Anno Domini 1968. Przypominano czas okupacji, sugerując, że podobnie jak wówczas, Żydzi zaczynają być wyjęci spod prawa. Zasłużona muzyk, laureatka wielu nagród, znów poczuła się zagrożona.

Zaczęto mnie unikać i nazywać „syjonistką” – opowiada. – Taką atmosferę stworzyli, że przychodząc do pracy, czułam się zupełnie samotna, jakbym jakąś zbrodnię popełniła. [...] Nie mogłam znieść tej atmosfery i postanowiłam odejść. Poprosiłam o zwolnienie, ale to oni mnie do tego doprowadzili. Ktoś nawet straszył, że powinien się mną zająć prokurator. [...] Złożyłam papiery na wyjazd. Rozchorowałam się, poszłam do szpitala przez te przeżycia. Byłam oszołomiona, robiłam to wszystko jak we śnie.

„Całe swoje życie tam zostawiłam” – dodaje nie wiedząc jeszcze, że w Danii już wkrótce zbuduje nowe, pełne sukcesów i uznania. Na razie codziennie po kilka godzin ćwiczy grę na wiolonczeli. „Gdyby nie to, byłoby mi bardzo smutno i przykro” – kończy swą krótką opowieść.

Podobnej odskoczni nie ma Marcel Naumiller, 65-letni realizator i producent radiowy. Jest tutaj sam, nie ma nikogo bliskiego, nie potrafi

też nawiązać z żadnym ze współtowarzyszy niedoli bliższego kontaktu. Przyznaje, że przyjechał tu wyczerpany psychicznie. Nie wie, co się z nim stanie, nie potrafi podjąć żadnego konkretnego działania, którym mógłby wpłynąć na swój los. Może tylko czekać. Jest inteligentny i racjonalny, jego wypowiedź wydaje się głęboko przemyślana. Mówi spokojnie i cicho, ale każde jego słowo jest jak krzyk, jak szloch. Jest już starym człowiekiem – w latach sześćdziesiątych jego wiek był już postrzegany niemal jako sędziwy. Nie umie i nie chce się oszukiwać, nie postrzega swej sytuacji jako szansy. Wyjechał, bo się bał i nie miał już siły walczyć. Ciasna kajuta na statku w kraju, którego języka nie ma już szansy się nauczyć, niepewność przyszłego losu, który z konieczności będzie życiem na łasce obcego państwa zamiast korzystaniem z wypracowanej w Polsce emerytury, spędzanej we własnym mieszkaniu – to bardzo trudne doświadczenie.

Podkreśla, że nigdy nie planował emigracji, nie mieściła mu się ona w głowie. Wojnę przeżył we Francji, ale mimo możliwości pozostania tam i otrzymania obywatelstwa, bez wahania wrócił do kraju, gdy tylko było to możliwe. Kochał swoją pracę, spędzał w niej – jak sam mówi – po 18 godzin na dobę. Ale od 1967 roku atmosfera w niej „stawiała się coraz gorsza, atakowano mnie na zebraniach partyjnych, na które mnie nie zapraszano, więc nie mogłem się bronić. Zacząłem się zastanawiać, co zrobić ze sobą, czy opuścić kraj, z którym byłem związany od dzieciństwa i wyjechać w nieznane?”. Decyzję o wyjeździe podjął dopiero wtedy, gdy wyjechali wszyscy jego przyjaciele, również zmuszeni do wyjazdu z powodu pochodzenia. „Znalazłem się zupełnie osamotniony”...

Warto zatrzymać się przy tym wątku. To bardzo częsty motyw we wspomnieniach i relacjach marcowych emigrantów (jeszcze do niego wrócimy) – uświadomienie sobie, że właściwie przez całe życie w Polsce (niezależnie od wieku mówiącego), pozostawało się niemal wyłącznie w żydowskim środowisku. Rzadko był to wynik świadomie podjętej decyzji – tak po prostu było, nawet w kręgach tych osób, które nie zdawały sobie

sprawy ze swojego pochodzenia. Łączyła wspólnota doświadczeń, system wartości, sposoby spędzania wolnego czasu, odwiedzane miejsca – ale też, mimo miłości do Polski i uważania jej za ojczyznę – świadomość lub przeczucie (w przypadku tych, którzy nie wiedzieli o swoich korzeniach), że dla większości polskiego społeczeństwa będą zawsze obywatelami drugiej kategorii. Marzec '68 roku potwierdził te przypuszczenia.

Rozpacz Marcela Naumillera nie jest spowodowana utratą materialnych podstaw egzystencji. Wydaje się być człowiekiem bardzo skromnym, dalekim od budowania poczucia własnej wartości stanem posiadania. Tym, co przeżył najbardziej, była konieczność zrzeczenia się obywatelstwa i fakt, że teraz oficjalnie już jest niczyj, do nikogo nie należy i nikt się do niego nie przyznaje. Nie wie zatem, co tak naprawdę warte było jego życie i czemu je poświęcił. Ale wierzy w jedno – że „za to, co tak drogo mnie kosztowało, ktoś kiedyś będzie musiał zapłacić. Na pewno. O tym jestem przekonany”...

Młody Marzyński wysłuchuje spowiedzi swoich rozmówców w milczeniu, nie komentuje ich słów ani z nimi nie polemizuje. Rozumie ich ból, żal, gniew - sam przecież czuje podobnie. Ten czas spędzony na skibecie, czas bez pracy, bez konkretnego zajęcia – to dla nich i dla niego, a możemy się domyślać, że i dla pozostałych zakwaterowanych tu emigrantów – swoista przerwa w życiu. Czas zawieszenia, ale zarazem – paradoksalnie – i okazja/możliwość uporządkowania i przepracowania trudnych spraw. Obok troski o przyszłość i byt, stale powraca kwestia tożsamości, próba jej zdefiniowania, próba nazwania swoich wobec niej uczuć.

Najspokojniej podchodzą do tego chyba młodzi ludzie, którzy ze świadomością swojego pochodzenia byli już wcześniej oswojeni. W zrealizowanej w trzy miesiące po *Skibecie* kilkunastominutowej, kolorowej *Hatikvah* Marzyński skupia się na niedużej grupie młodzieży, która oczekiwanie na nowe życie wypełnia śpiewaniem piosenek w jidysz i graniem żydowskiej muzyki. Nikt z nich nie przekroczył trzydziestego roku życia, wyglądają na dwudziestolatków, choć jeden z chłopców jest

już ojcem, a dwoje ma obrączki na palcach. Nieobciążeni obowiązkami mogą sobie pozwolić na to, żeby poświęcać się teraz działalności po-  
zornie tak nieproduktywnej jak tworzenie muzyki i dopasowanej do  
niej choreografii. Czerpią z tego radość – widać, że dobrze się ze sobą  
czują, lubią się i szanują. Mają wspólny język, podobne poczucie humo-  
ru. Niektórzy znają się jeszcze z Polski, inni spotkali się na statku, ale  
błyskawicznie nawiązali przyjazne relacje. Na pierwszy rzut oka spra-  
wiają wrażenie radosnych. Są przecież w wieku, w którym jednak dość  
szybko zasklepiają się rany, łatwo nawiązać przyjaźnie, zakochać się,  
cieszyć drobiazgami, nie zwracać uwagi na niedogodności. Dziewczęta  
bardzo dbają o wygląd – mają modne fryzury, noszą kolorowe sukienki  
i makijaże. Chłopcy mają modne elastyczne golfy, zachodnie ubrania,  
niektórzy noszą długie włosy. Wyraźnie cieszy ich możliwość gry na do-  
brej jakości instrumentach, w sali o niezłej akustyce, w towarzystwie  
inteligentnych i urodziwych koleżanek. Wszyscy wydają się z nadzieją  
patrzeć w przyszłość, ciekawi co przyniesie.

Pytania ukrytego poza kadrem Marzyńskiego sprawiają jednak, że  
jego bohaterowie poważnieją. Zdają sobie sprawę, że wyjazd był wygna-  
niem – nie chcą używać tego słowa, starają się podkreślać suwerenność  
własnej decyzji, ale jednocześnie przyznają, że niechęć wobec tego po-  
jęcia jest spowodowana pragnieniem zachowania godności w sytuacji,  
gdy ich do czegoś wbrew własnej woli zmuszono. „Trudno się z tym  
wszystkim pogodzić – mówi Kuba. - Nikt się nie chce przyznać do wy-  
gnania, każdy chce myśleć, że wyjechał na własne żądanie, ja też staram  
się tak myśleć”. Tyle, że nie zawsze wychodzi. Tęsknią za Polską. Tęsk-  
nią za pozostawionymi tam przyjaciółmi, sympatiami, wspomnieniami,  
dzieciństwem, młodością. Wiedzą, że nie mogą tam wrócić i że to szyb-  
ko się nie zmieni. Urodzili się w czasie wojny w Związku Radzieckim  
lub tuż po niej, po repatriacji rodziców, którzy przeżyli Zagładę w Rosji.  
Polski był ich pierwszym językiem – zgodnie podkreślają, że znają go  
doskonale, jest im bliski, tak jak polska kultura. Należą do niej – wciąż –

i choć spokojnie podchodzą do sytuacji, w której się znaleźli, trudno im określić, co z nimi będzie dalej i czego sami chcą.

Mimo, że nazwali swoją grupę Hatikvah – co po hebrajsku znaczy „nadzieja” i jest zarazem tytułem izraelskiego hymnu narodowego – żadne z nich nie chce zamieszkać w Izraelu. Nie mówią o tym wprost, ale zbyt to jednak odległe dla nich kulturowo i geograficznie miejsce<sup>49</sup>. Żadne z nich nie jest też religijne – bywali w synagodze wyłącznie w celach turystycznych, nikomu nie przyszło nawet do głowy, żeby się modlić. W ich domach nie obchodzono żydowskich świąt, nie pieczono tradycyjnego ciasta na szabas, o czym śpiewają w piosence o „ślamazarnej gospodyni”. A jednak dwoje z nich nosi na szyi gwiazdę Dawida, manifestując w ten sposób swoje pochodzenie i przynależność narodową<sup>50</sup>.

Janusz, ojciec małego synka, jeszcze nie wie, kim będzie jego dziecko. Teraz jednak jest Żydem i „chyba takim pozostanie”. Swojej tożsamości jednak nie potrafi/nie chce tak prosto zdefiniować. Ania Wegner na pytanie „co dla ciebie znaczy być Żydówką?”, odpowiada: „Moi rodzice są Żydami i na tej zasadzie jestem Żydówką. Urodziłam się w ZSRR, ale większość życia spędziłam w Polsce i to mi pozwoliło przyswoić wszystko, co jest w tej kulturze”. Danusia Pilpel ma natomiast „duże trudności z samookreśleniem. Trudno mi powiedzieć, czy czuję się Żydówką, czy Polką. Czułam się Polką, w tej chwili raczej nie. Oczywiście mam

---

<sup>49</sup> Maciej Pietrzak zauważa również, iż „zdają się czuć, że osiedlenie się w państwie żydowskim byłoby tożsame z przyjęciem miana syjonisty, a tym samym zaakceptowaniem etykiety, która przysłużyła się ich wygnaniu”. Maciej Pietrzak, *Wygnanie ocalonych. Doświadczenie emigracji pomarcowej w filmach Mariana Marzyńskiego i Leszka Leo Kantora*, „Images” 2017, nr 29, s. 137.

<sup>50</sup> Maja Elczewska mówi: „To, co się wydarzyło w Marcu, było bolesne, ale najboleśniej było to, że ludzie, o których myślałam, że są moimi znajomymi, nagle zaczęli się ode mnie odwracać. I po to mam tę gwiazdę. Nie musisz się ze mną przyjaźnić, nie musisz mnie lubić, ale od samego początku musisz wiedzieć, że jestem Żydówką. Nie wytrzymam już tego drugi raz. Rozumiesz? Żeby nie było historii, że z czasem to odkryjesz i zaczniesz pluć mi w twarz”. Cyt. za: Mikołaj Grynberg, dz. cyt., s. 153.

duży sentyment do Polski. Spędziłam tam całe życie”. Równocześnie „nie czuje się wygnana, ale może zrozumieć ludzi, którzy tak się czują”. Mąż Danusi Juliusz, dawniej aktor Teatru Żydowskiego w Warszawie, stanowczo protestuje przeciwko słowu „wygnanie”. „Wyjechałem sam, z własnego wyboru, bo mój teatr zaczął pracować źle. Nie było publiczności, Żydzi masowo wyjeżdżali. Wyjechałem, żeby tę publiczność znaleźć w Europie, w świecie”. Sprawia wrażenie silnego i stara się wierzyć w to, co mówi. Ale nie sposób oprzeć się wrażeniu, że gdyby tylko mógł, chciałby zostać w Polsce i śpiewać swoje piosenki dla tamtejszej publiczności. Nie miał jednak takiego wyboru.

Gdy mówią o wyjeździe, nie ma już na ich twarzach radości. Mówią rzeczowo, starają się tonować emocje, ale widać, że mówienie o tym wciąż sprawia im ból. Ania wprost deklaruje, że wyjazd był spowodowany pragnieniem zachowania godności i lękiem, by podobna sytuacja nie powtórzyła się w przyszłości<sup>51</sup>. Bela Chackielewicz nie ukrywa swoich emocji. „Bardzo chciałabym wrócić. Chciałabym wrócić i zobaczyć przyjaciół”. Kuba nie traci nadziei na powrót, stara się oddzielić politykę polskiego rządu od nastawienia społeczeństwa, ale opowiada, że gdy ze łzami w oczach stał w oknie pociągu, usłyszał od polskich kolejarzy: „nie udawajcie, żydki, że płaczecie”. „Ciężko o tym mówić, staram się zapomnieć. Chciałbym kiedyś wrócić, mam nadzieję, że może wszystko się zmieni i jakoś ułoży”. Nie ułożyło się. Nie wrócił.

Reżyser, świeżo upieczony uchodźca, jest przewodnikiem po świecie skibetu. Prowadzona przez Kurta Webera kamera – również mar-

---

<sup>51</sup> Adam Gryniewicz: „Dlaczego w sześćdziesiątym ósmym wyjechała prawie cała młodzież? Wtedy już nikt nie wierzył, że to jest kwestia „uwarunkowań chwili”. Wszyscy zrozumieli, że historia co jakiś czas będzie się powtarzać i najlepiej nie być przy tym, kiedy się to znowu stanie. W sześćdziesiątym ósmym miałem dwadzieścia siedem lat i wiedziałem, że muszę sobie życie ułożyć, nim będę za stary, nim będę miał trzydzieści pięć lat czy więcej. Wyjechałem z Polski w sposób całkowicie przemyślany”. Tamże, s. 251.



cowego emigranta i znajomego Marzyńskiego z Polski – nader często przyjmuje subiektywną perspektywę, co odtąd będzie znakiem szczególnym Marzyńskiego. Widzimy to, co on widzi, i tak, jak on to widzi. Niemal każde ujęcie jest opatrzone jego głęboko osobistym, choć spokojnym komentarzem, pełnym odwołań do własnej biografii, nacechowanym bardzo specyficznym, oryginalnym, szybko rozpoznawalnym stylem. Cały proces rodzenia się pomysłu i realizacji filmu Marzyński zapisał w notatkach, które wykorzystał w formie wypowiedzi z off-u. Posiłkując się nimi uczy widza obowiązujących tu reguł i tłumaczy, jak poruszać się w tym szczególnym ekosystemie. Opowiada o codziennym dniu emigrantów, o sposobach organizowania wolnego czasu, o godzinach wydawania śniadań i o tym, co się podczas nich serwuje. Mówi o policyjnych zasiłkach, odwiedzinach duńskich oficjeli i przedstawicieli organizacji charytatywnych, zaproszeniach do modlitwy w synagodze, odwiedzinach w domach życzliwych Duńczyków. Pokazuje wzajemne kontakty „skibetowców”, opisuje i tłumaczy ich wybory. Mówi o ich przejmującej samotności, dotkliwej zwłaszcza dla tych, których bliscy zostali w Polsce. Rodziny się rozpadły, nadzieja na ich ponowne połączenie jest znikoma. Oparcie, które miało się w ludziach żyjących dotąd tuż obok, nawet jeśli relacje z nimi dalekie były od ideału, okazuje się bezcenne, gdy go zabrakło. „Co śni się ojcu dwojga dzieci, który zostawił żonę i córkę w Polsce? – pyta Marzyński. – Kobiecie, która zostawiła dwóch synów z rozwiedzionym mężem? Rodzicom bez dzieci, dzieciom bez rodziców? Starym bez wsparcia młodych, młodym bez miłości starych? Samotnym dziewczynom za młodym na samotność? Samotnym chłopcom, za młodym na dziewczyny...”

Reżyser jest jedynym człowiekiem, który może dotrzeć do jakiejś prawdy o uchodźcach, mimo że na statku pojawiają się zagraniczni dziennikarze, realizatorzy, filmowcy, redaktorzy, próbujący przygotować materiały w oparciu o to, co się tutaj dzieje. Nikt z nich jednak – ludzi urodzonych i wychowanych w wolnym świecie – nie rozumie języka



skibetu, choć bariera językowa nie ma z tym nic wspólnego. Skibet milczy. Ludzie, których nagabują reporterzy – co widać w filmie Marzyńskiego – zasłaniają twarze, odwracają się, odmawiają wypowiedzi, chowają się w kabinach. Tym cenniejsze zatem okazują się nagrane wówczas indywidualne rozmowy z cytowanymi wyżej bohaterami i późniejsze o kilka miesięcy spotkanie z żydowską młodzieżą śpiewającą w jidysz stare piosenki. Tymczasem jednak młody, sympatyczny dziennikarz, który swoim uśmiechem i życzliwością próbuje zachęcić emigrantów do rozmowy, nie pojmuje powodów odmowy. Nie rozumie tego, z czego polski twórca doskonale zdaje sobie sprawę – że skibet milczy ze strachu, świadom, że w Polsce zostali bliscy, i niepewny, czy macki „onych” nie sięgają także tutaj. To dlatego każdy list stamtąd i tam jest zaszyfrowany. Każda rozmowa telefoniczna wymaga wysiłku, bo nie wiadomo, jak przekazać prawdę o sobie i jak ją usłyszeć o innych, gdy wciąż pamięta się, jakie mogą być konsekwencje nieostrośnie wypowiedzianych słów. Mówić można dopiero we własnym gronie, we własnym języku. Skibet mówi, gdy jest pewien, że nikt niepowołany go nie usłyszy. Dopiero wtedy na statku zaczyna się wielka spowiedź. Tragiczne wspomnienia wojenne krzyżują się z obserwacjami duńskiej wolności seksualnej, echa powojennych dramatów politycznych z legendami o bogactwie mieszkających tu Żydów, prognozy losów komunizmu z tym, co się miało i straciło. O tym, jak w 30-stopniowym mrozie budowało się baraki na Syberii, i o tym, dlaczego, gdy tyle jest pięknych rzeczy w sklepach, Dunki tak źle się ubierają.

Dania, „najbardziej filosemicki kraj świata, którego król w czasie wojny sprzeciwił się Niemcom zakładając na ramię gwiazdę Dawida, a gdy to nie pomogło, wysłał swoich Żydów łodziami do Szwecji”, przyjmuje uchodźców z Polski w sposób niezwykle życzliwy – ale ci nie rozumieją tej życzliwości. Przyzwyczajeni do świata, gdzie nic nie otrzymuje się za darmo i gdzie gesty zwykłej przyzwoitości odbierane były jako słabość, nie potrafią się w nim odnaleźć. Dla niektórych to już trzecia

emigracja – w 1939 roku uciekali przed Niemcami do komunistycznej Rosji, potem wrócili do Polski, choć powrót ten trwał czasem kilkanaście powojennych lat. „Nigdy jednak nie byli tak chciani jak tutaj”.

Chyba nie do końca zdają sobie z tego sprawę. Poranieni, obolali, bezsilni, pełni goryczy i żalu, życzliwych im Duńczyków, starających się przełamywać obcość zapraszając całe grupy na obiady i kolacje, traktując z dystansem, upokorzeni pozycją ubogich przybyszy ze wschodu. Spotkania uchodźców z Polski i mieszkańców Danii to zderzenie dwóch całkowicie odmiennych mentalności i kultur. Duński spokój, życzliwość i bezinteresowna chęć pomocy zostają zestawione z polską (komunistyczną? totalitarną?) podejrzliwością podszytą kompleksami, niechęcią do lepiej sytuowanych, niewiarą w szczerą intencję, wreszcie szokiem i odrętwieniem, w którym wciąż tkwią marcowi emigranci. Mechanizmy sprawdzone w Polsce nie działają jednak w Danii, trzeba więc metodą prób i błędów starać się wypracowywać nowe, bez żadnej jednak gwarancji, że zadziałają.

Mimo wysiłków duńskich gospodarzy, starających się nie poruszać trudnych tematów i tworzyć pogodną, ciepłą atmosferę, goście wychodzą z ulgą, choć wiedzą, że „w walce o pierwszy sukces liczy się każda rozmowa telefoniczna z zewnętrznym światem, każda nowa znajomość z Duńczykiem. „Wyglądaliśmy jak małpy w zoo”, komentują jedno z takich okołobożonarodzeniowych zaproszeń, choć dla nich samych Dania także jest czymś w rodzaju zoo, a jej mieszkańcy – egzotycznymi zwierzętami, których zwyczajów i zachowań nie pojmują. Kontrast między wyglądem mieszkańców obu światów, ich podejściem do relacji z innymi, niefrasobliwością i naiwnością Duńczyków (jak odbierają ją uchodźcy z Polski), a nieufnością i dystansem Polaków (polskich Żydów? Żydów z Polski? Polaków żydowskiego pochodzenia?...) – jest uderzający. Ci ostatni nie są też w stanie oswoić się z tutejszym poziomem życia i jego kosztem (jak to możliwe, że za sumę, którą kosztuje jedno tutejsze śniadanie, można w Polsce przeżyć kilka dni?). Zapatrzeni w

rzęsiście oświetlone, świątecznie udekorowane ulice i witryny sklepów, z jednej strony chcieliby móc nazwać je swoimi, z drugiej zaś upokarza ich własna siermiężność, nieforemne, źle skrojone ubrania, przedwcześnie zniszczone i postarzałe twarze, brak niezależności i „łaska” obcego państwa. Mówiono im przecież, że powinni „być”, a nie „mieć”, że komunistyczne państwo wyzwoliło ich spod władzy pieniądza. Mieli być współwłaścicielami ziemi, na której żyli. Mieli się cieszyć „z każdego nowego domu, każdego udanego pomidora”. Tymczasem „tylko ślepi nie widzieli, że prawdziwymi posiadaczami byli socjalistyczni biurokraci”. A teraz:

Jesteśmy tutaj „dziewczynkami z zapalkami”. Czekają na nas ciepłe ubranie na zimę, bilety do kina za pół ceny, bezpłatne wieczorki taneczne, sto koron na Boże Narodzenie, prezenty od gminy żydowskiej, Kościoła katolickiego, Armii Zbawienia, harcerzy, chórów kościelnych i organizacji People to People. Gdy dobrze ubrani wyciągają ręce po używane rzeczy, słyszy się komentarz „żebracy”.

Na skibecie jest ciemno, mimo wymiany żarówek, dzięki której możliwe było zrobienie zdjęć. Jest ciemno niezależnie od pory dnia – korytarze i części wspólne zabytkowego parowca są wyłożone ciemnym drewnem, a ponieważ z braku miejsca w kabinach rezydenci spotykają się i przebywają głównie tam, to te miejsca stają się głównym tłem opowieści Marzyńskiego. Jest nierówna, chropowata, szorstka – kręcona zrywami, łącząca sytuacje pozornie do siebie nieprzystające, co może dawać wrażenie chaosu, ale zarazem perfekcyjnie oddaje sytuację bohaterów, niepewnych tego, co przyniesie kolejny dzień i niewiedzących, jak zachować w sytuacjach, do których nienawykli.

Są tutaj pozornie razem, w tłumie, w którym szukają „potwierdzenia własnej decyzji”. Nie tworzą jednak zwartej grupy, nie jednoczą się. Są tak poranieni i wyczerpani, że nie ma w nich już (jeszcze?) zdolności zbliżenia się do kogoś obcego. Starają się nadrobić miną, ale – co zostaje zasugerowane na ekranie i co uderzy uważnego widza – nie lubią się,

widzą w sobie nawzajem konkurencję, zazdroszczą tym, którzy łatwiej adaptują się do nowej sytuacji lub przynajmniej lepiej potrafią ukrywać poczucie klęski. Dziennik Marzyńskiego z tego okresu i bazujący na nim późniejszy komentarz, a także wspomnienia ludzi, którzy przeszli przez skibet lub w jakiś sposób się o niego otarli, pokazują tę ciemną stronę.

Wbrew tendencji do heroizowania ofiar, Marzyński stara się pokazać swoich bohaterów w całej ich złożoności – na tyle, na ile jest to możliwe w sytuacji, w jakiej się znajduje i metrażu, jaki ma do dyspozycji. Złośliwe komentarze, zazdrosne spojrzenia, ciągłe rozdrażnienie, gwałtowne kłótnie i spory – tylko niektóre z tych sytuacji znalazły się lub zostały jedynie zasugerowane na ekranie, być może także dlatego, by nie nastawiać duńskiego społeczeństwa negatywnie wobec ludzi, którzy byli jego beneficjentami. Syty, duński widz, mieszkający w zamożnym i bezpiecznym kraju, nie byłby w stanie zapewne do końca zrozumieć dramatu pokazanych na ekranie ludzi i powodów ich nie zawsze etycznego postępowania. Marzyński rozumie zaś to doskonale i wie, z czego wynikają zachowania być może dla Duńczyków niepojęte. 5 grudnia 1969 roku notuje:

Czeki rozdaje, stojąc za nieczynnym barem, duński policjant. Wymawianie polskich nazwisk powoduje wybuchy śmiechu. Wczoraj w kolejce ktoś komuś powiedział: „Ty komunistyczna kurwo”, dostał w twarz.

Czek odbiera ktoś inny. Opuścił już skibet, mówi: – Tutaj jest getto w najgorszym wydaniu. Gdzie się ta ciemna masa w Polsce uchowała? Krzykliwi, zachłanni, niełojalni, chcą forszę wyciągnąć i jechać dalej.

Na co ja: – Nie przesadzaj, oni ciągle są w Polsce, wychowani w kłamstwie, fikcji prawa, przyzwyczajeni do świństw i nadużyć. Niedługo zamienią ten gorset na nowe ubranie, nie są tacy straszni, jak ci się wydaje<sup>52</sup>.

Kilkakrotnie pojawia się w filmie i zapiskach reżysera słowo „getto” jako symbol zamknięcia, zarówno zewnętrznego, jak i wewnętrznego. Używają go również rozmówcy Marzyńskiego, traktując jako określe-

---

<sup>52</sup> Marian Marzyński, *Skibet*, dz. cyt.

nie jednoznacznie pejoratywne. Statek-hotel<sup>53</sup> rzeczywiście ma w sobie coś z getta – zamieszkany wyłącznie przez żydowskich wygnańców, oddzielonych fizycznie i mentalnie od goszczącego ich miasta, pozostaje przestrzenią tymczasową, zasiedloną wbrew woli, niekomfortową i mimo wszystko nieprzyjazną. Nie ma mowy oczywiście o jakimkolwiek zagrożeniu życia, mieszkańcy skibetu nie chodzą głodni (choć pojawia się, także w filmie, wzmianka o próbach wynoszenia jedzenia ze stołówek, by zaoszczędzić przydzielane przez policję zasiłkowe korony – ktoś wówczas komentuje: „jakbym widział szmuglowanie do getta”), ale nie wiedzą, jak długo potrwa ten stan zawieszenia. Są w nim wyłącznie z powodu swojego pochodzenia, ich los zależy w dużej mierze od decyzji innych ludzi. W tej sytuacji nietrudno o psychiczną zapaść, próbę rozładowania napięcia agresją, niekontrolowany wybuch zbyt długo tłumszonych emocji<sup>54</sup>. Wszechobecna ciasnota nie wpływa pozytywnie

---

<sup>53</sup> Istniało też przyjaźniejsze od słowa „getto” określenie tego miejsca: „skibuc”. Píše Henryk Dasko: „Kilka tygodni po moim przyjeździe do Kopenhagi przybyły setki polskich Żydów. Miasto nie miało warunków do ich zakwaterowania, więc ulokowano ich na starym statku kanadyjskim wycieczkowym »Tadusac«, pływającym po rzece St. Lawrence. Nabrzeże, gdzie go zacumowano, ochrzczone »skibucem«. Statek wyposażono w bary, salony, gry, restauracje, sale bilardowe i brydżowe. Większość pasażerów pochodziła z małych miasteczek z zachodniej Polski, gdzie po wojnie osiedlono ocalałych Żydów, bezskutecznie usiłując odtworzyć kulturę sztetlu. Nie miałem z nimi nic wspólnego i na »skibucu« pojawiałem się bardzo rzadko. Innymi słowy, czułem się osamotniony.

Duńczycy byli szlachetnymi ludźmi i robili wszystko, aby emigranci mogli się u nich zdomowić. A przecież wiedziałem od początku, że to tylko stacja tranzytowa. Pozostała mi dla nich nieprzemijająca wdzięczność, albowiem nie zrobiłem nic, by zasłużyć na ich altruizm i dobroć. Szwedzi postępowali podobnie i nadal uważam to za wyjątkowy przejaw najlepszych wartości ludzkich”. Henryk Dasko, *Dworzec Gdański. Historia niedokończona*, dz. cyt., s. 156–157.

<sup>54</sup> Janusz Marchwiński opowiadał Krystynie Naszkowskiej: „Później, po przyjeździe do Kopenhagi, ulokowali nas na słynnym »skibecie«, to był statek-hotel, podobny do tych, jakie pływały po Missisipi. Mieszkaliśmy w kabinach. Tam też był konglo-

na samopoczucie, cienkie ściany nie pozwalają na zachowanie choć odrobiny prywatności – słysząc każdy śmiech, płacz, krzyk i słowo wypowiedziane przez zakwaterowanych obok ludzi.

Ludzie objijają się o ściany żelaznego pudła, oczekując na zdarzenia, które nie następują – pisał pod datą 9 grudnia 1967 roku Marzyński. – Trasa prowadzi od kabiny do recepcji i po stwierdzeniu, że nikt nowy nie przyjechał i nic nowego nie wisi na tablicy ogłoszeń, z powrotem. Wszystko przychodzi tu z zewnątrz: wycieczka do miasta, bilet do kina, wózek dla dziecka, propozycja pracy, zawiadomienie o przeniesieniu do hotelu, dla jednych upragnione, przez innych przeklinane, jako kolejne wyobcowanie. Wracający z miasta przynoszą złe wiadomości, które skibet połyka i trawi. Notuje się każdą nową znajomość, podejrzany jest każdy objaw dobrego samopoczucia<sup>55</sup>.

Podziały istniejące w Polsce mieszkańcy skibetu próbują przenosić na nowy grunt, ale to się nie udaje, skoro kontekst jest diametralnie inny.

Swoj stary świat znali na wylot – mówi zza kadru Marzyński – wiedzieli, do kogo zadzwonić, komu się kłaniać, kto ponad nimi, kto poniżej, do kogo z góry, do kogo z dołu. Socjalistyczne państwo było ich partnerem przy karcianym stole. Najpierw je zbudowali, potem znienawidzili i opuścili. Tutaj ich mięśnie wiotczeją, bo państwo jest od nich odległe, zimne i oparte na prawie. Jeszcze nie wiedzą – dobre czy złe.

Szokuje ich zatem fakt, że są pytani o zdanie, gdy administratorzy statku chcą zrobić miejsce dla nowo przybyłych, proszą już tu mieszkających o zgodę na przeniesienie do hotelu. W Polsce postawiono by

---

merat ludzki zupełnie nieprawdopodobny, panopticum. Starsi, kompletnie ogłuszeni nową sytuacją życiową, przesiadywali w salonie właściciela tego statku, co go w potworny sposób irytowało, bo nikt tam już nie mógł zamówić ani kawy, ani herbaty, ponieważ ci starzy tam siedzieli i okupowali wszystkie miejsca. Wybuchły awantury”. Cyt. za: Krystyna Naszkowska, *Ani tu, ani tam. Marzec '68. Powroty*. Warszawa: Wielka Litera 2018, s. 84.

<sup>55</sup> Marian Marzyński, *Skibet*, dz. cyt.

ich przecież przed faktem dokonanym. Zaskakuje uprzejmość policji, w Polsce na ogół skorumpowanej, prymitywnej i chętnie manifestującej swoją nieograniczoną władzę. Niepokoją zaproszenia ze strony obcych ludzi - rodzi się przecież pytanie „a co oni z tego będą mieć?”. Niektórzy z uchodźców próbują polepszyć swój byt metodami sprawdzonymi za żelazną kurtyną, nie rozumiejąc, że są w świecie, w którym one już nie zadziałają, i w którym nie da się już ich w żaden sposób usprawiedliwić. Alicja Elcewska, wówczas młodzianka dziewczyna, która także przeszła przez „skibuc”, opowiadała Mikołajowi Grynbergowi o tym, jak udało jej się stamtąd wyprowadzić:

[...] przyjaciel taty szybko pomógł mi załatwić mieszkanie. Podeszedł do mnie na statku pułkownik Wojska Polskiego: słyszałem, że dostałaś mieszkanie. Dostałam. Kto ci załatwił? Przyjaciel taty. Daj mi jego nazwisko i adres. Nie mogę tego zrobić, to prywatna sprawa. A wiesz, on mówi, co się może stać, jeśli mi nie dasz? To mu powiedziałam: nic się nie może stać, bo jesteśmy w Danii<sup>56</sup>.

„Nic się nie może stać, bo jesteśmy w Danii”. Poczucie niepewności pozostaje, ale kończy się wreszcie poczucie zagrożenia, które dla wielu emigrantów marcowych było główną motywacją wyjazdu. Takiego zagrożenia, które wiązało się z lękiem już nie tylko o jakość bytu, ale o byt sam w sobie<sup>57</sup>. Mimo niewątpliwego żalu, mimo wszystkich ne-

---

<sup>56</sup> Cyt. za: Mikołaj Grynberg, dz. cyt., s. 140.

<sup>57</sup> W złożonej z rozmów z emigrantami *Księżde wyjścia* Mikołaja Grynberga pojawia się również rozmowa autora z ojcem, który nie zdecydował się wyjechać.

*„Tato, dlaczego jedni wyjeżdżali, a drudzy nie?”*

W tamtym czasie Żydzi podzielili się na trzy kategorie. W każdym razie tak było w Warszawie. Pierwsza, bardzo mała, to ci, którzy z różnych powodów zdecydowali się zostać.

*Z jakich powodów?*

Musisz mi dać skończyć, bo mamy jeszcze przed sobą dwie kategorie. Druga – młodzi ludzie, którzy się bali inie chcieli zostać. Wyjeżdżali, ale nie czuli się na siłach,

gatywnych emocji związanych z wyjazdem, mieszkańcy skibetu są już bezpieczni – na tyle, na ile mogą być w tej sytuacji. Nitki wiążące ich z dawną ojczyzną wciąż są napięte, ale lęk powoli będzie słabł, rozmowy z bliskimi w Polsce będą odważniejsze, tak jak kroki, które zaczną stawiać na obcej ziemi i w obcym języku.

Ostatnie ujęcia swojego filmu reżyser opatruje pytaniem, o to, kim będą mieszkańcy skibetu, kim staną się ich dzieci, jaką tożsamość uznają za własną. Gdy dziś szukamy śladów bohaterów filmu, okazuje się, że większość z nich odnalazła się w nowym świecie. Wielu zostało w Danii i tam z powodzeniem kontynuowało rozpoczęte w kraju kariery lub rozpoczęło nowe. Janina Katz, po kilkunastu latach niesatysfakcjonującej pracy w Bibliotece Królewskiej, zaczęła pisać po duńsku wiersze i powieści, znakomicie przyjmowane w nowej ojczyźnie, tłumaczone na język starej i wydawane w wielu innych krajach. Odeszła w 2013 w Kopenhadze, jako znana i ceniona pisarka. Odnalazła się w kraju, który uratował swoich Żydów, i gdzie podczas ich nieobecności sąsiedzi dbali o ich mieszkania, zaś gdy po zakończonej wojnie wrócili, na ulicach urządzano przyjęcia, by świętować ich ocalenie.

Jerzy Bergman również został w Danii, jest autorem cenionych fotografii, dokumentujących żydowską kulturę i jej zabytki. Regularnie wraca do Polski i bierze udział w spotkaniach poświęconych Marcowi '68, ale nigdy nie zdecydował się na ponowne tu zamieszkanie. Halina Kowalska, w momencie wyjazdu 55-letnia, odniosła sukces w swoim zawodzie wbrew przekonaniu, że „emigracja jest surowa jak prawa ban-

---

by zabrać swoich rodziców. A ich rodzice uważali, że najważniejsze, żeby dzieci się uratowały.

*Myśleli o tym w kategoriach „ratowania się”?*

Tak.

*Takiego „ratowania”, które odnosi się do ratowania życia?*

Tak.”

M. Grynberg, dz. cyt., s. 55.



kowe – nie przyjmuje nowych „pracowników” po trzydziestym piątym roku życia<sup>58</sup>. Stała do konkursu na stanowisko I wiolonczelistki Narodowej Orkiestry Symfonicznej Duńskiego Radia i go wygrała. Pracowała przez następnych 13 lat, występując jako solistka i razem ze swoimi córkami, które również zdecydowały się na emigrację. Wielokrotnie odwiedzała Polskę, gdzie w końcu przeproszono ją za doznane krzywdy i szykany. Zmarła w Kopenhadze w 1998 roku.

Juliusz Pilpel, aktor, muzyk i – jak sam się określa – „zawodowy opowiadacz dowcipów” w Kopenhadze mieszkał przez 35 lat. Poproszony o napisanie muzyki do spektakli trzech stołecznych teatrów wrócił do kraju, tu poznał kobietę, która została jego czwartą żoną, mieszkającą niedaleko Warszawy. Odnalazł swoich widzów z Teatru Żydowskiego, nie przestał śpiewać i grać. Media społecznościowe stały się dla niego nowym środkiem ekspresji – mimo zaawansowanego wieku zachował żywy umysł, wciąż pisze i komentuje bieżące wydarzenia. Młodzież, która razem z nim śpiewała na skibecie piosenki w jidysz, także znakomicie poradziła sobie na emigracji. Kuba Kowalski, którego ostatnim wspomnieniem z Polski był pogardliwy komentarz polskich kolejarzy, został świetnym wiolonczelistą, mieszka w Brukseli. Danusia Pilpel została w Danii, pracowała jako psycholog, jest już na emeryturze. Ania Wegner wiele lat temu zmarła na emigracji. Bela Chackielewicz wyjechała do Szwecji, nie utrzymywała już kontaktu z pozostałymi członkami założonej spontanicznie na statku grupy<sup>59</sup>. Najtrudniej ustalić losy Marcela Naumillera, najstarszego z indagowanych bohaterów filmu. W 1969 roku miał 65 lat, raczej więc nie podjął już pracy zawodowej. Był w zdecydowanie najgorszym stanie psychicznym, najbardziej osa-

---

<sup>58</sup> Wypowiedź Stanisława Wygodzkiego, poety i pisarza, również marcowego emigranta. Cyt. za: Maria Lewińska, *Analfabeci z wyższym wykształceniem*. Kraków-Budapeszt: Austeria 2016, s. 98.

<sup>59</sup> Za informacje dotyczące losów członków Hatikvah dziękuję Juliuszowi Pilpelowi, który cierpliwie korespondował ze mną za pośrednictwem facebooka.

motniony i pozbawiony nadziei, zapewne więc dożył swych dni na emigracji, mając zapewniony byt, ale w poczuciu życiowej klęski.

Nie wiadomo, na ile typowe dla emigracji pomarcowej były losy bohaterów *Skibetu* i *Hatikvah*. Dariusz Stola zwraca uwagę, że odsetek ludzi z wyższym wykształceniem oraz studentów był wśród nich ośmiokrotnie wyższy niż w całym polskim społeczeństwie<sup>60</sup>. Wyjeżdżali zatem ludzie inteligentni, wykształceni, umiejący i potrafiący się uczyć, zapewne bardziej elastyczni w działaniu od przeciętnego robotnika. Nic więc dziwnego, że mimo zmiany (a może dzięki niej?) otoczenia robili kariery, wykorzystywali posiadane umiejętności, zdobywali nowe. Pozostaje jednak pytanie – jak wielką cenę za to zapłacili. Jak długo trwał (wciąż trwa?) ból odrzucenia. Pisane po kilkudziesięciu latach wspomnienia i wypowiedzi udzielane w wywiadach nie pozostawiają wątpliwości, że są to uczucia wciąż żywe.

Zastanawiając się nad przyszłymi kolejami losów bohaterów *Skibetu* i *Hatikvah* Marzyński pyta również o to, „co stanie się w Polskę?”. W 2010 roku znał już odpowiedź na to pytanie i wówczas zapewne

---

<sup>60</sup> „Na tle całości emigracji z PRL lub ogółu ludności Polski emigranci pomarcowi byli grupą niezwykłą. Przede wszystkim rzuca się w oczy bardzo wysoki poziom wykształcenia: odsetek osób z wykształceniem wyższym i studentów był wśród nich 8 razy większy (!) niż wśród ogółu mieszkańców Polski. Najliczniej byli reprezentowani inżynierowie, lekarze, osoby z wykształceniem ekonomicznym i humanistycznym [...]. Do jesieni 1969 r. podania o zgodę na wyjazd złożyło blisko 500 wykładowców i naukowców-badaczy, w tym wybitne i znane postaci nauki. Wśród emigrantów było też 200 dziennikarzy i redaktorów – w tym 15 redaktorów naczelnych lub ich zastępców, ponad 60 pracowników radia i telewizji, blisko 100 muzyków, aktorów i artystów – w tym 23 aktorów i reżyserów Teatru Żydowskiego z jego dyrektorką, słynną Iđą Kamińską na czele, oraz 26 filmowców. Tak wysoki udział inteligencji był skutkiem nie tylko wysokiego jej odsetka wśród polskich Żydów, ale i wybitnie antyinteligentnego tonu kampanii marcowej. Trudno jest przecenić straty, jakie Polska poniosła w skutek tak znacznego odpływu kapitału ludzkiego, do którego jak najbardziej adekwatny jest termin ucieczka mózgów”. Dariusz Stola, dz. cyt., s. 10.

nie budziła ona jego niepokoju. Do tego momentu zdążył wielokrotnie odwiedzić miejsce urodzenia, zrobił tu kilka filmów, przyjeżdżał na spotkania z widzami, wydawał tu swoje książki. Widział kraj szybko nadrabiający wszelkie zapóźnienia z okresu komunizmu, sukcesywnie odnawiane miasta, nowe domy, ludzi, którzy stopniowo pozbywali się mentalności homo sovieticus. Wydawało się, że nie sposób cofnąć przemian, że polskie społeczeństwo nie zaakceptuje już jawnie totalitarnych postaw i przekazów. Gdy osiem lat później ponownie pokazywał swój film w Polsce w okrugłą rocznicę Marca, rozmawiająca z nim dziennikarka zauważyła, że „wstrzelił się z tym pokazem w najwłaściwszy czas z możliwych”. Marzyński odpowiedział:

Tego by żaden satyryk nie wymyślił. Przyjeżdżam do Polski i okazuje się, że przez 50 lat niewiele się zmieniło. Oczywiście, tamten Marzec był inny, inny reżim panował, a tragedie ludzi były związane z tamtym konkretnym okresem. To się nie powtórzyło. Ale w obu wypadkach mamy do czynienia z sytuacją, kiedy przywódca partii wpada na karkołomny pomysł, żeby poprawić sobie notowania polityczne, zachęcając naród do ekspresji swoich antysemitycznych przekonań. [...] Dziś w Polsce nie ma Żydów, którzy czuliby się nakłaniany do wyjazdu i nie o nich w tym wszystkim chodzi, kiedy budzi się ten antysemityczny atawizm. [...] Macie rząd, który jest na najlepszej drodze, żeby stać się faszystowskim reżimem, któremu przyświeca hasło „Poland über alles”<sup>61</sup>.

\*

Lekcja, którą ćwiczę do dzisiaj: tożsamość jest kwestią wyboru. To, kim jestem i gdzie przynależę, zależy od punktu widzenia. Tylko ludzie i systemy, które praktykują ignorancję lub nienawiść, decydują o tożsamości innych i za tę tożsamość ich sądzą<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Magdalena Piekarska, *Marian Marzyński: Przyjeżdżam do Polski...*, dz. cyt.

<sup>62</sup> Sabina Baral, dz. cyt., s. 97. Podkreślenie oryginalne.

## BIBLIOGRAFIA:

- Baral, S., *Zapiski z wygnania*, Austeria Kraków–Budapeszt 2018.
- Bauman, J., *Nigdzie na ziemi. Powroty. Opowiadania*, Oficyna, Łódź 2011.
- Bereś W., Burnetko, K., M. Edelman. *Życie. Do końca*, Agora, Warszawa 2013.
- Bielas K., *Złe dziecko*. Wywiad z Janiną Katz, „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), nr 36, 2006.
- Chylińska K., *Emigracja polska po 1967 roku*, „Kultura” nr 10, Paryż 1970.
- Dasko, H., *Dworzec Gdański. Historia niedokończona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
- Eisler, J., *Marzec '68*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995.
- Eisler, J. *Polski rok 1968*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2006.
- Głowiński, M., *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Głowiński, M., *Marcowe gadanie. Komentarze do słów*, Wydawnictwo Pomost, Warszawa 1991.
- Grynberg, M., *Księga wyjścia*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
- Jazdon M., Marzyński. M., *Autobiografia dokumentalisty*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, 2011, s. 45.
- Jazdon, J., *Reportaże z pamięci. O rekonstruowaniu rzeczywistości minionej w filmach dokumentalnych Mariana Marzyńskiego*, „Images” 2012 nr 20.
- Katz, J. *Pucka*, tłum. Bogusława Sochańska, Santorski J., & Co., Warszawa 2008.
- Marzec 1968. Referaty z sesji na Uniwersytecie Warszawskim w 1981 roku*, Otwarta Rzeczpospolita, Stowarzyszenie przeciw Antysemityzmowi i Ksenofobii, Warszawa.
- Marzyński, M., *Kinoja. Życie w kadrach filmowych*, Universitas. Kraków 2017.
- Marzyński, M., *Sennik polskożydowski*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005.
- Marzyński, M., Skibet, „Duży Format” – magazyn „Gazety Wyborczej”, 21 marca 2010.

- Naszkowska, K., *Ani tu, ani tam. Marzec '68. Powroty*, Wielka Litera. Warszawa 2018.
- Naszkowska, K., *Wynnani do rajn. Szwedzki azyl*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2017.
- Osęka, P. *Marzec '68*, Znak, Kraków 2008.
- Pietrzak, M., *Wynnanie ocalonych. Doświadczenie emigracji pomarcowej w filmach Mariana Marzyńskiego i Leszka Leo Kantora*, „Images” 2017 nr 29, s. 137.
- Stola, D., *Emigracja pomarcowa*, „Prace migracyjne”, 2000 nr 34, s. 11.
- Torańska, T. *Jesteśmy. Rozstania '68*, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Tuszyńska, A., *Rodzinna historia lęku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Winnicka, E., Łazarewicz, C., 1968. *Czasy nadchodzą nowe*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2018.
- Wiszniewicz, J., *Życie przecięte. Opowieści pokolenia Marca*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2008.



**Janina Falkowska**

Wyższa Szkoła Ekonomiczno-Humanistyczna w Bielsku Białej

ORCID: 0000-0001-9949-8061

**COSMOPOLITANISM,  
MIGRATION IN VIEW OF KRZYSZTOF  
KIESŁOWSKI'S IDEALISM**

**KOSMOPOLITANIZM,  
MIGRACJE W ŚWIECIE IDEALIZMU  
KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO**

**ABSTRAKT**

W artykule *Kosmopolitанизm, migracje w świetle idealizmu Krzysztofa Kieślowskiego* Janina Falkowska przygląda się pojęciu „kosmopolityzm” w kontekście późnych filmów Krzysztofa Kieślowskiego. Biorąc pod uwagę idealistyczne założenia kosmopolityzmu i jego późniejsza „degeneracja” w kierunku kolonialistycznego spojrzenia na „innych”, autorka szczegółowo analizuje film *Biały* Kieślowskiego, który ujawnia wewnętrzne sprzeczności i niejasności w idealistycznym podejściu do idei kosmopolityzmu i równości.

**Słowa kluczowe:** kosmopolityzm, migracje, Krzysztof Kieślowski, równość, kolonializm

### ABSTRACT

In the article “Cosmopolitanism, migration in view of Krzysztof Kieslowski’s idealism” Janina Falkowska explores the idea of cosmopolitanism in the context of Krzysztof Kieslowski’s last films. She takes into consideration the idealistic tradition of cosmopolitanism and its later “degeneration” in the direction of the colonialist perspective; the author analyzes the film *Biały* (*White*) which reveals internal contradictions and ambiguities in its idealistic approach to the ideas of cosmopolitanism and equality.

**Keywords:** cosmopolitanism, migration, Krzysztof Kieslowski, equality, colonialism

The idealistic idea of Cosmopolitanism implies that we are all “citizens of the world” after Immanuel Kant who alleged that all human beings are equal members of a universal community.

Cosmopolitanism in the context of migration may be understood as a shift or transition to a community to which the newcomers want to belong and to which they aspire. In many cases the countries of migrants’ dreams are supposedly democratic and open-minded, the societies which are based on an inclusive morality, a shared economic relationship, or a political structure that encompasses different nations. In a cosmopolitan community, individuals from different places (e.g. nation-states) form relationships of mutual respect. Kwame Anthony Appiah, for instance, suggests the possibility of “a cosmopolitan community in which individuals from varying locations (physical, economic, etc.) enter relationships of mutual respect despite their differing beliefs (religious, political, etc)”<sup>1</sup>

From the time of its origin, as Modrzhinskaja states<sup>2</sup> the concept of “cosmopolitanism” has had different interpretations, determined

---

<sup>1</sup> Anthony Appiah Kwame (1997) “Cosmopolitan Patriots” *Critical Enquiry*. 23 (3) : 617–39. <https://doi.org/10.1086/448846>

<sup>2</sup> Modrzhinskaja, E.D. “The Great Soviet Encyclopedia,” 2010 3rd Edition (1970-1979). Entry on Cosmopolitanism.



by concrete historical conditions. The crisis of the ancient polis (city-state) and the creation of the state of Alexander the Great led to the appearance of various cosmopolitan views. One of them provided the basis for exploitation (Alexander the Great, Marcus Aurelius). The cosmopolitanism of the Cynics Antisthenes and Diogenes of Sinope expressed a negative attitude toward the polis. The Stoics, sought in the cosmopolitan ideal a social form that would create a condition whereby each man could live by a uniform universal law. The cosmopolitanism of the Cyrenaics was expressed in the words *ubi bene, ibi patria* ("where it is good, there is my fatherland").

During the Renaissance the ideas of world citizenship were directed against feudal fragmentation (Dante and T. Campanella). The abstract, humanist ideal of world citizenship in the era of the Enlightenment expressed the idea of the emancipation of the individual from feudalism. In Germany, in opposition to feudal-particularist "patriotism" and the despotism of the princes, the ideas of world citizenship were developed in a peculiar unity with political ideas by G. E. Lessing, J. W. von Goethe, F. Schiller, I. Kant, and J. G. Fichte. Bourgeois cosmopolitanism reflects the nature of capital, which, like the globalized economy today, strives to where it can expect the greatest profit.

Cosmopolitan ideas have become widespread during the epoch of imperialism, reflecting the objective tendency of capitalism toward internationalization, which operates at the same time as the tendency toward the formation of national states. The cosmopolitan ideas of the creation of a world state or a world federation are also being advanced, at present, by representatives of humanitarian pacifism (as in the proposal to transform the UN into a world state). However, such theories have an obviously Utopian character, since they do not take into account the existence of states with different social systems and the struggles of peoples for national liberation.

Cosmopolitanism has also been an important area in the study of anthropology. According to Gustavo Lins Ribeiro, “the ambition of anthropological thought—to think humankind in its unicity and variation—has historically placed anthropologists in the midst of cosmopolitan ideologies and utopias. It is difficult to know whether people are attracted to anthropology because they are cosmopolitans or whether abstract notions such as culture(s), society, kinship, and humankind turn them into cosmopolitans.”<sup>3</sup>

Cosmopolitanism is one of the phenomena closely inspected by anthropology. Among Western academic disciplines, anthropology is defined by a wanting to understand the structures of alterity (Krotz2002). Fabian (2012, p.64)<sup>4</sup> reaffirms this disciplinary singularity, sees alterity as a theoretical concept that was useful to criticize “ideological views of cultural differences,” and reasserts its essential epistemological role as the unifying issue of the discipline regardless of where anthropologists are located, in the West or elsewhere. In sum, cosmopolitanism, alterity, and anthropology go hand in hand.

The idea of privilege or normativity of Cosmopolitanism is the focus of my article in which I debate it in view of more or less successful migrations to the countries, migrants consider the most democratic, affluent and open-minded. In this article I will concentrate on the film *White* (1994) made by Krzysztof Kieslowski, the fragments of which serve as examples of Cosmopolitanism’s ambiguities and uncertainties.

Cosmopolitanism and its idealistic approach to equality and following a universal Code of Ethics has been alluded to in Krzysztof Kieslowski’s most famous films from his general philosophical period, that is *The Decalogue* and *The Trilogy* including *Blue* (1993) *White* (1994) and *Red* (1994). The Trilogy has sparked my interest because its three

---

<sup>3</sup> Gustavo Lins Ribeiro, World Anthropologies: Anthropological Cosmopolitanisms and Cosmopolitics *Annual Review of Anthropology* 2014, 43 483–498. p. 484

<sup>4</sup> After Ribeiro, p. 484.

parts forecast great migration movements of the twenty first century and, moreover, the films seem ambivalent about the universal qualities of good will, general goodness and the power of love which keeps people going, no matter what their nationality, economic status and access to power are. Beautifully composed and exuding a feeling of balance and calm, all these films raise questions as to what contexts, national, cultural, and economic the characters in the films have emerged from and how these contexts influence the ways they react to the events in their lives and the way they feel about their identity. At the same time, the films question the intended idealism of the director as they exude ambiguous and complex undercurrents of cosmopolitanism in supposedly uncomplicated notions of freedom, equality and brotherhood which constitute the main themes of the three films.

The film *White* (1994) is an exceptional work in a continuum of general philosophical films of *The Decalogue* and *The Trilogy* (*Blue*, *White* and *Red*), which respectively, provide an illustration of/ commentary on ten commandments in *Dekalog* (*The Decalogue* 1989), and, on the three postulates of the French Revolution, freedom, equality and brotherhood. However, unlike *Blue* and *Red*, which are of more general, meditative nature, *White* shows many references to the social situation and the political context in Poland, thus continuing Kieslowski interest in documentary film making and social content films which brought him fame in 1960s and 1970s. His films, *Personel* (*Personnel*, 1975), *Przypadek* (*Blind Chance*, 1981), *Blizna* (*The Scar* 1976), *Amator* (*Camera Buff*, 1979) and other, made Kieslowski famous as one of the co-creators of the Polish School of Moral Concern. Following on the social and documentary film leanings the film *White*, is both symbolic and pitilessly sardonic in its almost documentary reflection on the time of rising capitalism in Poland at the beginning of the 1990s.

The film starts from an image of a big valise travelling majestically on the tarmac at the Warsaw Airport. The valise is big and tattered, old

fashioned but capacious enough to transport an adult person. As we learn later, this is the mode of transport, Mikolaj helped Karol Karol to use to return to Poland after a short time spent in France. In Poland, Karol fell in love and married Dominique, a French woman, and moved with her to France. After some time, the things got to the worse for the newly wed because Karol was physically unable to consummate the marriage union. Dominique starts the divorce proceedings and when the divorce is announced, Dominique leaves Karol Karol and his valise on the pavement in front of the court in France, and boots him out of his Haidresser's Salon by setting fire to the place and warning of accusing him of arson to the police.

In one sweep then, Dominique deprives Karol of the place to live, to work and to drive a car. She blocks his access to his bank card and thus his funds in the bank and, by starting a fire in his hair salon makes him the perpetrator of fire, thus turning him into a criminal in need of escape. Karol turns into a powerless fugitive, unable to defend himself or to accuse his beloved wife at the French police due to his insufficient knowledge of French. On the one hand, he is still in love with Dominique, on the other hand, he feels humiliated not only by her personal treatment but also by the treatment of the state of France.

In the scene showing the ultimate act of rejection by Dominique, by the state and by society at large, Karol is seen playing his harmonica at the subway station, the ultimate act of humiliation and hopelessness. This is where Mikolaj, a Polish expatriate, meets him and offers him a way out of this situation. He promises that he will help him go back to Poland in return for a favor. Karol arrives in Poland as a fugitive from France and from a law abiding, educated and decent man turns into a shady character who thinks only of revenge.

His feelings of hopelessness and despair seem justified as Karol's professional aspirations and hopes for a better life in France are squashed and he is unceremoniously booted out from France without any chance

to come back. Seeing no possibility to stay, he wants to return to the country where he was born – slightly provincial, not always lawful, somewhat unkempt, dirty and hopeless. But at the same time, it is the place where the people are full of resourcefulness and deviousness, the country where he hopes to seek revenge on Dominique.

The disrespect Karol Karol experiences in France is shown by the director in subtle tableaux: in one of the sequences only Karol's anonymous legs are shown, and later, before entering the French court, a pigeon releases himself on the lapel of his jacket. In court, the remembered scene of his wedding day in Poland is interjected by the humiliating depositions about the lack of marriage consummation. Joanna Dovalis and John Izod's commentary on this fact go even further. As they say,

“Confronted by Dominique's charge that he has failed to consummate the marriage, Karol proves painfully passive. Impotence pervades every aspect of his life, but he tells the court that things were different when he and his wife met.”<sup>5</sup>

Humiliated and unhappy, Karol returns to “the familiar”, his own culture. At this point, it is worth asking a question about the value of “familiarity”, a negative or positive approach to it and considering it as a subconscious criterion for valuing others. Judith Butler and Paul Gilroy have already devoted considerable attention to this issue in the past.

Judith Butler questions, “at what cost do I establish the familiar as the criterion” for valuing others?<sup>6</sup> If one values the familiar more than the foreign, what are the consequences? Paul Gilroy offers a possible alternative to this emphasis on familiarity arguing that “methodical

---

<sup>5</sup> Dovalis Joanna, Izod John *Grieving, Therapy, Cinema, and Kieslowski's Trois Couleurs: Blanc* “Jung Journal” 2008 vol.2, number 3, pp.39–57, p. 41.

<sup>6</sup> Butler, Judith (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, p.38.

cultivation of a degree of estrangement from one's own culture and history ... might qualify as essential to a cosmopolitan commitment."<sup>7</sup>

Thus following on Gilroy's thoughts, Karol could have become cosmopolitan by distancing himself from his own "otherness" and consequently embrace a cosmopolitan position. This however also implies the unquestionable acceptance of the culture of France with its imposing legal system which claims the right to unabashedly intrude into the most intimate area of man's life, that is, a sexual potency of a man. The hearing at the French court is so humiliating to Karol that he explodes calling for the right to equality in every life sphere, including the sexual one.

So the aspirations to start a cosmopolitan new life are ruthlessly crushed by the impossibility "to perform" in the consummation of marriage. The idealistic love affair with Dominique started in "the familiar" milieu of Poland turns into "the unfamiliar" ruthlessness of 'superior' France which has presented itself as such in Europe and Poland over many ages and secured its cultural and political influences in the eastern Europe and Russia. This historical context brings to mind another interpretation of Cosmopolitanism that of a snobbish and paternalistic endeavor of early tourists and voyeurs of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries in Europe who regularly travelled to "less developed" countries and voyeuristically acknowledged their ugliness or beauty from a position of a financially well endowed Cosmopolitan gentleman who cannot identify with the people he examines but can voyeuristically appreciate their "difference." Here I would agree with Edward Said and Kwame Anthony Appiah that cosmopolitanism in this case appears to be a new form of colonization whereby the exploitation of the weak consists in the critical aesthetic appreciation of their culture.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Gilroy Paul (2004). „The Planet.” *After Empire. Multiculture or Postcolonial Melancholia*. London: Routledge, p.67.

<sup>8</sup> Appiah, Kwame Anthony (2006). "Moral Disagreement". *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers. Issues of our time* (1st ed.). New York: W. W. Norton and Co. pp. 45–68.

The valise arrives at the waste dump in Poland as it has been stolen by airport luggage handlers and examined for possible treasures far away from the airport. Despite being seriously beaten by disgruntled luggage handlers, who discover him instead of supposed goods, Karol smiles and sighs with relief when he opens his eyes. "Finally, at home", he says, providing an ironic commentary to a Romantic vision of Maciek's death on a waste dump at the end of the film *Ashes and Diamonds* (1958), a celebrated post-war film made by Andrzej Wajda. Unlike Maciek, a young survivor of World War II, who famously died on a waste dump at the end of World War II, accidentally shot by Polish soldiers, Karol has survived "the wasteland of history" as the waste dump was usually called by *Ashes and Diamonds*' critics, albeit without any belongings or money. The only object which has survived the fatal journey with him, is a white bust of a young woman, a kind of romantic embodiment of his love for Dominique which he takes with him into his new life in Poland.

When he arrives at his home in Warsaw, his brother Jurek offers him a job at his hair salon but Karol does not want to be a hairdresser anymore. In a series of ironic tableaux, a signboard of the salon with flashing lights is commented upon by Karol's brother as "a piece of Europe" which, poignantly, is located in an old dilapidated building somewhere at the outskirts of Warsaw, the capital of Poland.

Karol is looking for a way to make money fast, as millions of people did in a rising capitalism in Poland at that time. The film which Stanisław Zawislinski calls "komediogroteska"

był nieco ironicznym, zdystansowanym spojrzeniem na odradzający się polski kapitalizm. Wielu rodakom reżysera perypetie, których doświadcza Karol, bohater filmu, wydawały się nieprawdopodobne, a przedstawione realia zanadto oderwane od rzeczywistości. To paradoksalne, bo przecież fabuła pełna jest sytuacji wziętych prosto z życia, prosto z gazety (comedy grotesque offered an ironic, distanced look at the new Polish capitalism. Many compatriots of Kieslowski considered Karol's

misfortunes improbable while Polish reality too removed from real documented life occurrences in Poland. Kieslowski considers this comment paradoxical because the film plot is full of the situations taken directly from documented events described in everyday newspapers – transl. Janina Falkowska).<sup>9</sup>

Karol starts from a low-rank position, that of a security guard at the Currency Exchange in a local flea market, but thanks to his resourcefulness and determination, he climbs the social ladder very fast. By overhearing a conversation between his boss and his collaborator in a car, he gets an unmatched opportunity to make money by buying field plots from unsuspecting farmers. In the early nineties, Poland experienced an upsurge in construction and road building in the entire country, but most specifically near Warsaw. Highways, warehouses, factory buildings were usually put up in small villages or hamlets. The owners of field plots were recompensed by buyers for a fraction of the price such a plot would reach at the official sale, so a number of prevaricators fooled the small owners into selling their land to them for a small amount of money. In a surprising, unromantic turn, Karol turns from a decent, educated man into a shady businessman engaged in dealing and wheeling with criminals.

Suddenly Mikolaj turns up at the Hairdresser's Salon and asks Karol to keep his promise he made back in Paris to do something for Mikolaj to reciprocate for helping him escape from France. Karol meets Mikolaj at the main Warsaw railway station at the end of the railway platform, and he learns there that he has to help Mikolaj commit suicide. Mikolaj is determined to die without giving any reason for this tragic decision, so with a heavy heart Karol pretends to shoot him, alas with a blank instead of a real bullet. Almost on the brink of death, Mikolaj recovers from the shock and does not want to die any more.

---

<sup>9</sup> Zawisliński Stanisław, Kuśmierczyk Seweryn. *Ważne żeby iść...* Skorpion 2005. p. 350.



From that moment, Karol and Mikolaj know that they can depend on each other, which Karol takes advantage of by starting a joint partnership with him. The small company spectacularly grows, Karol builds a residence for himself and engages in all kinds of Import-Export deals. Kieslowski talking about the film mentions the fact that such spectacular careers were not out of line at the beginning of the transformation period in Poland, the observations he made based on real-life stories reported on Polish television and on the radio.<sup>10</sup>

The only person Karol misses is Dominique who does not respond to his calls or wants anything to do with him. Karol obsessively learns French in hope to gain her back and longingly admires the bust of the young female which has become a symbol of unfulfilled morbid love, the one he has brought with him from France. In fact, the trait of love mixed with death is sensed from the very beginning of the film and saturates its almost every sequence. The death trait is present in an unusual friendship between a mysterious Mikolaj and helpless Karol, as it is present in the whiteness of the reappearing wedding scene and most profound in the white bust of the woman. Finally, death is the only way to lure Dominique back to Poland and to Karol, dead or alive. By faking his own death and making Dominique the only inheritor of his vast fortune, he forces her to travel to Poland and appear at his funeral.

When he watches her at his grave in which the body of an unknown deceased person from Russia is buried, he realizes that she is sad and crying. He cannot approach her and give her a hug because he is already “dead” and non-existent both as a human being and as an entrepreneur, a legal person. Only Mikolaj and Jurek know his plans and collaborate on executing an improbable act of revenge on Dominique.

The act of revenge culminates in the room of the hotel where Dominique stays after seeing her deceased husband’s lawyer. When she

---

<sup>10</sup> After Zwiśliński in his interview with Krzysztof Kieslowski included in the formerly quoted book, 352.

switches on the light, she recognizes Karol, well and alive and naked in her hotel bedroom. She is stunned but strangely moved and loving. The love act consummated in the hotel room is on Karol's terms: he is no longer an aspiring cosmopolitan but rather a provincial nationalist closely connected to the land he comes from. His equality comes from the space of the country which he considers equal to the superior France, making an act of lovemaking and the consummation of marriage an ironic statement on the interpretation of nationalism, cosmopolitanism, and, cultural and economic aspirations of migrants.

The revenge act comes to completion when Karol disappears from the hotel room the next day and Dominique faces Polish police accusing her of plotting Karol's murder in order to get access to his considerable fortune in Poland. Her explanations are not satisfactory because nobody believes them or wants to believe them for two reasons: first, the police assume that Karol is really dead and her plotting to kill him scenario seems probable; second and more probable, the whole visit by the police unit just after the funeral has been arranged by Karol and Mikolaj anyway, in order to frame Dominique for Karol's death.

The final scene is a bitter commentary on death, the power of love, equality and nationalism. Karol visits Dominique in prison, or, rather, looks at her longingly from the prison yard. Dominique is framed by the soft halo of light in her prison cell. She tries to communicate her love using the sign language and promises to stay married to Karol when she leaves the prison.

Somehow, this clear communication does not seem convincing to Karol who smiles but with a bitter grimace on his face. His lips seem to curl like the Batman's cruel face in a promise of more cruelty on his part in the future rather than in an expression of unconditional love for Dominique. My cynical interpretation comes from Jurek's, Karol's brother report on a meeting with Karol's lawyer who predicts a long legal battle for the release of Dominique from prison. Somehow Karol

does not seem particularly unhappy about this prediction. After all, he has his object of infatuation/obsession frozen, dead, unable to leave her prison cell, but waiting longingly for Karol as her only savior. Both Dominique and Karol are crucified by their love/obsession and cruelty, they are both dead already and both turned into marble busts; Karol on his grave and Dominique in her cell.

As Dovalis and Izod interpret this last scene:

True, he knows now that he loves her dearly. True, he weeps copiously when Dominique makes her appeal. True too, he smiles back at her; but just before the image fades for the last time, he averts his gaze and resolve braces his lips. Instead of giving in to his desire to free her, he seems likely to balance it against the recognition that to do so would be premature. He seems to know that she must feel the strength of his new sense of self, just as he was injured by hers, if they are more fully to understand themselves and each other. Thus, *White* ends with hope, but no denouement. That fits not only the state of the couple's relationship but also that of the collective. In resisting any temptation to round off *White* with a fairy-tale ending, Kieslowski has kept faith with the then political circumstances of Poland. In the film it remains a nation still in transition from the Communism it had abandoned only five years earlier in favour of a corrupt and corrupting free market – a period when Poles had hopes but not yet the certainty of entering the European Union. A denouement postponed until the conclusion of *Red*.<sup>11</sup>

This last remark refers to the final scene in *Red* where all the protagonists of the Trilogy emerge from the drowning ferry miraculously saved from death. Among them are Julie and Olivier (*Blue*) Karol Karol and Dominique (*White*) and Valentine (*Red*).

At this point we could ask whether the drive to equality which Cosmopolitanism takes for granted has to end in real or imagined death related to one's national identity, whereby, as Chenchen Zhang postulates, cosmopolitanism mirrors contemporary trends of cosmopolitan

---

<sup>11</sup> Dovalis, Izod, p. 55.

thought which are, more often than not, still locked in homogenous, solid, nationalist space. So, in reconsidering Cosmopolitanism it would be advisable to consider nationalism anew and, as in *White*, see it as an important factor in the debate of Cosmopolitanism, migration and globalization.

As Zhang states,

This revisiting is driven by an observation of the tendency in nationalism studies where universalistic models of nationalism are posited side by side with the persistence of the “incommensurability of cultures” and of “identities” (Sontag 2002:346). This is to say, researchers either label nationalisms in terms of universalistic models (e.g. “liberal nationalism” versus “non-liberal nationalism”, “political nationalism” versus “cultural nationalism”, “civic nationalism” versus “ethnic nationalism”, and even “Western nationalism” versus “Eastern nationalism”), or get caught into the narrative of cultural identities. Treating Liang’s writing on nation and nationalism beyond the framework of “Chinese nationalism” in which it has been usually contextualised, I assume that nationalism, as a “universal model against universalism” (Delannoi 1999:77), is one of the defining components of political modernity, understood here as the conceptual and institutional construction of the territorially defined nation-state as the exclusive mediator between claims of universality and those of difference (Walker 1993).<sup>12</sup>

In other words, Karol Karol could become more aware of cosmopolitan disposition only when he regained his national pride and a semblance of financial equality on par with middle or even upper middle class in France. To raise above “impotence” he had to undergo the process of acculturation to the culture of his beloved and recover his pride undisputedly linked to his own country. At the end of *The Trilogy* in *Red*, Karol Karol is seen with Dominique happy and on equal footing

---

<sup>12</sup> Zhang, Ch. Situated Interpretations of Nationalism, Imperialism, and Cosmopolitanism: Revisiting the Writings of Liang in the Encounter Between Worlds” *Journal of Historical Sociology*” 2014 Vol. 27 No. 3. <https://doi.org/10.1111/johs.12058>

with her. Here Kieslowski's idealistic presentation infers that love only saves Dominique and Karol Karol's union. The truth is that in order to reclaim Dominique Karol Karol had to undergo his own transformation to become equal to Dominique and the world she comes from. The migration from Poland and then back to Poland again facilitates the process of transformation, and, at the end of the film we see Karol Karol and Dominique saved from the clutches of death.

## BIBLIOGRAPHY

- Appiah, K.A. "Kindness to Strangers". *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers. Issues of our time* (1st ed.). New York 2006. Pp. 155–174.
- Appiah, K.A. "Moral Disagreement". *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers. Issues of our time* (1st ed.). New York 2006. Pp. 45–68.
- Appiah K.A. "Cosmopolitan Patriots" *Critical Enquiry*. 23 (3) 1997. Pp. 617–39.  
<https://doi.org/10.1086/448846>
- Butler, J. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Verso, New York 2004.
- Dovalis J., Grieving J.I. *Therapy, Cinema, and Kieslowski's Trois Couleurs: Blanc* "Jung Journal" vol.2, number 3, 2008. Pp. 39–57.  
<https://doi.org/10.1525/jung.2008.2.3.39>
- Gilroy P. „The Planet.” *After Empire. Multiculture or Postcolonial Melancholia*. Routledge, London 2004. <https://doi.org/10.4324/9780203482810>
- Haltorf M. *Polish National Cinema*, Nowy Jork, Oxford 2002.
- Modrzynskaia, E.D. "The Great Soviet Encyclopedia," 3rd Edition (1970–1979). Entry on Cosmopolitanism. 2010.
- Ribeiro G.L. *World Anthropologies: Anthropological Cosmopolitanisms and Cosmopolitics*, "The Annual Review of Anthropology" 2014 nr 43. Pp. 483–98. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102313-030139>

Said, E. *Orientalism*, Vintage Books, New York 1978.

Zawiśliński S., Kuśmierczyk S. *Ważne żeby iść...* Skorpion, Izabelin 2005.

Zhang, Ch. *Situated Interpretations of Nationalism, Imperialism, and Cosmopolitanism: Revisiting the Writings of Liang in the Encounter Between Worlds* "Journal of Historical Sociology" Vol. 27 No. 3. 2014. Pp. 343–360. <https://doi.org/10.1111/johs.12058>.

**Ilona Copik**

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0000-0001-9794-9965

**NA ZACHÓD I Z POWROTEM.  
MIGRACJE W KINIE POLSKIM W OKRESIE  
TRANSFORMACJI USTROJOWEJ**

**TO THE WEST AND BACK.  
MIGRATION IN POLISH CINEMA  
AT THE TIME OF POLITICAL SYSTEM  
TRANSFORMATION**

**ABSTRAKT**

Problemem badawczym podjętym w artykule jest wątek polskiej migracji (Polaków wyjeżdżających z Polski i powracających do kraju po latach) uwidoczniiony w kinie polskim po 1989 roku. Chcę sobie zadać pytania dotyczące motywów towarzyszących migracji i związanych z tym różnych jej rodzajów (polityczna, ekonomiczna, socjo-cywilizacyjna). Chodzi mi także o tropienie relacji pomiędzy filmem, realną przestrzenią kulturową i jednostkowym doświadczeniem i tożsamością, a przy tym o rozpoznanie różnych strategii reżyserów w podejściu do omawianej problematyki: od wyrażania „tragedii migracji” do euforii związanej z nowymi możliwościami ekonomicznymi i egzystencjalnymi. Zamierzam także podjąć kwestie dotyczące tego, jak narracje migracyjne wyrażają specyfikę polskiej transformacji oraz na ile ujawniają cechy medialnych dyskursów o niej. Przedmiotem analizy są filmy fabularne z

lat dziewięćdziesiątych (*300 mil do nieba* reż. M. Dejczer, 1989; *Ostatni prom* reż. W. Krzystek, 1989; *Przekłeta Ameryka* reż. K. Tchórzewski, 1991; *Trzy kolory: Biały* reż. K. Kiesłowski, 1994; *Szczęśliwego Nowego Jorku* reż. J. Zaorski, 1997, i in.).

**Słowa kluczowe:** Kino polskie po 1989, emigracja, mity emigracyjne, transformacja ustrojowa

### ABSTRACT

The aim of the article is to discuss the way of representing the migration motive in Polish post-communist cinematography. The term 'Polish post-communist cinematography' can be defined as the collection of national films created during the political system transformation that corresponds to it. The main research problems shown on the screen are the migration of Poles from Poland and their return after 1989. Motives accompanying migration and its related different kinds (political, economic, socio- civilizational) are of key significance. Tracking the relation between film, real cultural space and unique human experiences, as well as the investigation of different strategies of directors in terms of the discussed issues: from expressing 'the migration tragedy' to euphoria connected with new existential possibilities, is what I am concerned with. Moreover, the article includes following issues: how the migratory narratives express the specificity of Polish transformation and to what extent they reveal the characteristics of media discourse about this process. The subjects of analysis are feature films from the mainstream completed after 1989 (*300 Miles to Heaven* by Maciej Dejczer, 1989; *The Last Ferry* by Waldemar Krzystek, 1989; *Three colours: White* by Krzysztof Kiesłowski, 1994; *Happy New York* by Janusz Zaorski, 1997; etc).

**Keywords:** Polish Cinema after 1989, emigration, emigration myths, political system transformation

Rok 1989 stanowi w dziejach Polski cezurę czasową o doniosłym w skutkach znaczeniu. Początek transformacji ekonomiczno-ustrojowej pociąga za sobą zasadniczą zmianę warunków życia Polaków, zmienia



się także powszechny stosunek do emigracji. Przez cały okres PRL wyjazdy za granicę uznawane były za przywilej stosunkowo rzadki, dostępny wybranym jednostkom. Dominującym modelem mobilności, której kierunek geograficzny zawsze dość jednoznacznie wyznaczał zachód Europy (a także dalsze podróże za ocean przede wszystkim do USA i Kanady) były migracje o charakterze definitywnym, osiedleńczym. Do 1989 roku Polska była bowiem krajem zamkniętym, jak pisze Dariusz Stola: „częścią narzuconego Polsce przez komunistów porządku było zamknięcie granic: zniesienie swobody wyjazdów zagranicznych i systematyczne naruszanie tego, co głosi Powszechna Deklaracja Praw Człowieka: „Każdy człowiek ma prawo opuścić jakikolwiek kraj, włączając w to swój własny” (Stola, 2010, s. 9). Rok 1989 wśród różnych istotnych dla życia społecznego przemian zapoczątkował proces liberalizacji polityki kontroli granic i tworzenia korzystnych warunków do masowych migracji. Usunięcie przeszkód administracyjnych przekraczania granic, umożliwienie wyjazdów bez barier, zniesienie wiz przez rządy państw docelowych – to najważniejsze katalizatory zachodzących zmian, pod wpływem których w Polsce „w 1989 r., jeszcze przed wyborami 4 czerwca i powstaniem rządu Tadeusza Mazowieckiego, przez dziesiątki przejść granicznych przelewał się we wszystkich kierunkach tłum podróżnych” (Stola, 2010, s. 10).

Zasadniczą zmianą, jeśli chodzi o migracje w latach 90., jest powszechność wyjazdów za granicę, masowość podróżowania. Z jednej strony pozostaje ona skutkiem euforycznego korzystania Polaków z nowych możliwości, jakie daje upadek żelaznej kurtyny i otwarcie się granic. „Według badania opinii z 2005 r. swobodę podróży zagranicznych uznawało za jedną z największych zdobyczy III RP” (Stola, 2010, s. 9). Z drugiej strony Polacy w zupełnie nowej sytuacji społeczno-ekonomicznej, której symbolami są wolny rynek i potrzeba sukcesu, coraz chętniej wyjeżdżają w celach zarobkowych, podejmując migracje czasowe i krótkotrwałe. Mityczny Zachód oferuje kuszące możliwości „doro-

bienia się”, uzyskania w krótkim czasie dodatkowego wysokiego dochodu. Ten rodzaj motywacji przybiera na sile w sytuacji, kiedy okazuje się, że nie wszyscy są beneficjentami nowego systemu, wiele pracujących dotychczas osób spychanych jest na margines polskiej transformacji, zmuszonych borykać się z nieznanym dotąd zjawiskiem bezrobocia. Życie w kraju, który mianuje się pionierem demokratycznych przemian i wcieleniem idei ekonomicznego sukcesu nie oznacza bynajmniej egzystencji, którą można by określić jako ostoję pewności. Przeciwnie, wydaje się, że – zwłaszcza w początkowym okresie przemian, na początku lat 90. – w życiu społecznym dominują odczucia chaosu i nie ustają wątpliwości co do właściwego kształtu zachodzących przemian.

Celem artykułu jest próba odtworzenia wizji migracji w polskim kinie po 1989 roku. Interesuje mnie jednak jedynie pierwszy etap dokonujących się przemian, zatem przykłady filmowe ograniczam do dzieł z lat 90. Chcę sobie zadać pytania dotyczące rodzajów migracji ukazanych na ekranie oraz dynamiki samego zjawiska na tle transformacji polityczno-ekonomicznej. Przedmiotem namysłu będzie zwłaszcza rodzaj relacji pomiędzy filmem jako reprezentacją czasów przełomu, a realną przestrzenią kulturową oraz doświadczeniami jednostek ujawnionymi w opisie socjologicznym. Chodzi mi o rozpoznanie różnych strategii reżyserów w podejściu do omawianej problematyki: od wyrażania „tragedii migracji” do euforii związanej z nowymi możliwościami ekonomicznymi i egzystencjalnymi, jakie ona oferuje. Zamierzam przyrzeć się temu, jak narracje migracyjne wyrażają specyfikę polskiej transformacji oraz na ile ujawniają cechy medialnych dyskursów o niej. Jaki wyłania się z analizowanych filmów obraz emigrantów jako grupy społecznej uwikłanej w wydarzenia społeczno-polityczne czasów przełomu? Jakie są motywacje i doświadczenia wyjeżdżających z kraju i powracających do niego rodaków, a zarazem, jakie są ich wyobrażenia na temat Polski i Zachodu?

## EMIGRACJA JAKO UCIECZKA Z KRAJU BEZ PERSPEKTYW

Wśród filmów, które swoją premierę miały w przełomowym roku 1989 znalazły się dwa tytuły, które swoją fabułą bezpośrednio nawiązywały do tematu migracji. Mam na myśli głośne w swoim czasie dzieła: *300 mil do nieba* (reż. Maciej Dejczer) oraz *Ostatni prom* (reż. Waldemar Krzystek). Akcja obydwu filmów obejmuje wprawdzie lata wcześniejsze (w pierwszym przypadku chodzi o rok 1985, w drugim – okres tuż przed wybuchem stanu wojennego), wskutek czego w momencie powstania ich tematyka mogła się wydawać nieco spóźniona. Obydwa jednak pozostawały aktualne w tym sensie, że odnosiły się do tematu politycznej niewoli i determinacji ludzi w dążeniu do wolności. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku celem reżyserów było ponadto ukazanie migracji, jakie miały miejsce w szczególnym okresie PRL – w okolicznościach tuż przed lub po stanie wojennym. Ten rodzaj *exodusu* określa się zwykle mianem „emigracji solidarnościowej” lub „stanowojennej” (Stola, 2010, s. 355). Wspólnym kryterium emigracyjnym było tu bardziej lub mniej uzasadnione przekonanie o prześladowaniu ze strony socjalistycznej władzy, celem zaś – ubieganie się o azyl polityczny. Otwarta polityka Zachodu spowodowała, że większość spośród polskich emigrantów tych czasów – co stało się także udziałem bohaterów obydwu filmów – uzyskała status uchodźcy. W praktyce, poza ewidentnymi przypadkami prześladowania politycznego lub zgoła wydalenia z kraju przez władzę (co dotyczyło niektórych działaczy „Solidarności”), powody, dla których ludzie wybierali emigrację, często nakładały się na siebie, obejmując zarówno kwestie ograniczania wolności, jak i motywacje typu: brak perspektyw życiowych, absurdy systemu, trudna sytuacja materialna (Wnuk, 2019, s. 88–94). Eskalacja nastrojów niezadowolenia z pewnością miała swoje podłoże w narastającym kryzysie

gospodarczym, szalejącej inflacji, spadku dochodów wzmacniającym poczucie deprywacji.

Problematyka egzystencjalnej pustki, jaka ogarnia ludzi w zniewolonym kraju, połączona z wizją Polski – miejsca bez jakichkolwiek perspektyw życiowych dostrzegalna jest zwłaszcza w filmie *Dejczera* odtwarzającym rzeczywistą historię małoletnich braci Adama i Krzysztofa Zielińskich (w filmie *Grzesia i Jędrka Kwiatkowskich*), którzy, samotnie uciekając przed reżimem, pod podwoziem ciężarówki przedostają się do Szwecji (w filmie – Danii). Motywacje emigracyjne młodych bohaterów zamykają się w gorzkim stwierdzeniu: „ojciec ciągle haruje, a właściwie nic nie mamy”. Codziennosc wypełnia bowiem uboga egzystencja, jaką zmuszeni są wieść ich rodzice – przedstawiciele zdegradowanej przez władzę inteligencji (ojciec – historyk wydany ze szkoły za głoszenie prawdy o dziejach). dopełnieniem dramatu stają się na ekranie ponure okoliczności podkieleckiej wsi, pełnej błota i ciasnoty, w jakiej wychowują się chłopcy, a także nieustanny wyraz przygnębienia na twarzach rodziców, którego już nawet nie starają się ukryć. Taką, a nie inną kreację świata przedstawionego w filmie uzasadniają słowa reżysera, który mówił w wywiadach: „Lata osiemdziesiąte to ciągła walka z beznadzieją tkwiącą w nas samych” (Miodek, 1990, s. 5). Nieprzypadkowo to właśnie młodzi bohaterowie okazują się być tymi, którzy decydują się wziąć sprawy w swoje ręce i wyjechać. W ten sposób nie tylko przełamują postawę rezygnacji cechującą pokolenie rodziców, ale udowadniają, że przyszłość należy do generacji podobnych im jednostek: aktywnych, przedsiębiorczych, kreujących swoje życie, nastawionych na indywidualny rozwój, zdecydowanych odmienić swój los.

Jak pisze Magdalena Wnuk, w ostatniej dekadzie PRL wyróżnić można co najmniej trzy istotne zwroty polityczne, które wyznaczają daty: porozumień sierpniowych, wybuchu stanu wojennego i rozpoczęcia negocjacji okrągłego stołu. Wydarzenia te są jej zdaniem istotne dla badania ruchów migracyjnych. „Na początku i na końcu dekady wy-

jeżdżano z innego kraju: w 1980 r. dyskurs publiczny był zdominowany przez „Solidarność” i nadzieję na zmiany demokratyczne, w 1987 r. wyjeżdżano z Polski pogrążonej w kryzysie gospodarczym bez nadziei na zmianę komunistycznego *status quo*” (Wnuk, 2019, s. 55). Zwątpienie – postawa znamienna w połowie dekadę determinuje losy bohaterów filmu *Dejczera*. Dzieci uciekają na Zachód, bo tam w ich odczuciu są możliwości rozwoju, tam można się poczuć wolnym jak ptak i wreszcie rozwinąć skrzydła. Polska tymczasem – jak ich nauczyło nastoletnie życie – jest krajem pozbawionym szans. Agnieszka Przepiórska, uznając film *Dejczera* za ważną reprezentację rzeczywistości końca lat 80., widzi w postawie młodych emigrantów „niezafałszowane niepokoje i pragnienia społeczeństwa” (Przepiórska, 2007, s. 146). Ukazana w filmie emigracja jest dla niej formą eskapizmu, ucieczką w iluzję świata utkanego z wyobraźni. Potwierdzają to opisy socjologiczne: „Przez swoją nieosiągalność Zachód stanowił (...) obietnicę innego życia, które nie daje się przełożyć na pieniądze. „Lepsze życie” to nie tylko takie, w którym można kupić mieszkanie, samochód, ser szwajcarski. Zachód to miejsce spełnienia marzeń” (Wnuk, 2019, s. 73). Świat o parametrach rajy pozostaje jednak tyleż niedosięgły, co nieznany. Ukazany na ekranie *exodus* „do” kapitalizmu wiąże się więc w nieunikniony sposób z rozczarowaniem mitycznym Zachodem, który, pomimo iż, jak pisał Mirosław Przyłipiak: „jarzy się bogactwem sklepowych wystaw”, ukazuje całe „wyobcowanie i samotność małych emigrantów” (Przyłipiak, 1990, s. 15).

Bohaterowie filmu *300 mil do nieba* w swoim zdeterminowaniu nie odczuwają rozterek etycznych i nie toczą walk z samymi sobą. Jak pisał Tadeusz Sobolewski: „Dziecięcy, zdroworozsądkowy punkt widzenia pozwala ostentacyjnie odrzucić narodowe czy państwowe sentymenty. Nie da się żyć tutaj? Trzeba szukać miejsca gdzie indziej” (Sobolewski, 1989, s. 9). Ojcowskie pożegnalne słowa: „Nigdy tu nie wracajcie”, wyraźnie sugerują zresztą wyczerpanie się idei pedagogiki ojczyźnianej i wyrażają przekonanie, że teraz liczy się instynkt samozachowaw-

czy, który każe ratować siebie i najbliższych, nie zaś pokładać nadzieję w romantycznych wzorcach. Inną pod tym względem wizję emigracji i emigrantów przedstawia Waldemar Krzystek w nakręconym na podstawie noweli *Wyspy samotne* Sławomira Sosnowskiego filmie *Ostatni prom*. Jego bohaterowie to tak zwani „fałszywi turyści” (Okólski, 2002, s. 49–50). W ich szeregach są lekarze, inżynierowie, nauczyciele – inteligencja zwykle około trzydziestki, ludzie, którzy wykupują bilet na rejs wycieczkowy tylko po to, by po wypłynięciu do pierwszego portu zejść na ląd i nigdy już nie powrócić na statek. W ujęciu reżysera emigracja jest swego rodzaju dezercją, dlatego filmowe postaci – pasażerowie płynący ze Świnoujścia do Hamburga wciąż od nowa zadają sobie pytania: „Zostajemy na promie i wracamy do Polski czy przesiadamy się na niemiecki holownik?”; „Czy nie popełniamy błędu, przekreślając całe dotychczasowe życie?”. W ich decyzjach jest coś więcej aniżeli tylko konieczność rozwiązania dylematu, czy starczy odwagi, by z narażeniem życia skoczyć do zimnej wody. Rozterki są głębsze i dotyczą spraw takich jak: odpowiedzialność, uczciwość, wierność ideałom.

Aby opowiedzieć o emigracji, Krzystek wybiera sytuację ekstremalną. Akcję filmu umieszcza na głębokim morzu, w nocy z 12 na 13 grudnia 1981 roku. W momencie gdy statek, którym podróżują bohaterowie, jest daleko poza polskimi wodami terytorialnymi, do kapitana dociera depesza o wybuchu w Polsce stanu wojennego. W obliczu tej katastrofy konfrontowane są na ekranie dwa rodzaje postaw: indywidualistyczna i patriotyczna. Ta pierwsza streszcza się w zdaniu: „Mam w dupie wasze pomniki. Ja chcę żyć” i określa tych, spośród pasażerów, którzy sprzedali meble, mieszkania i postavili wszystko na jedną szalę. Drugą konsoliduje etos „Solidarności”, który każe ratować ojczyznę w potrzebie. Jego najbardziej zagorzałym wyrazicielem jest główny bohater, nauczyciel języka polskiego w liceum, Marek Ziarno. „Dopóki ostatni z was nie wyemigruje, to ja stąd nie wyjadę” – mówi do uczniów, dając do zrozumienia, że interesują go nie tyle bohaterskie czyny, co

niezgoda na zło i wiara w człowieka - wartości humanistyczne, które zaszczerpał u młodych. Daje tym samym dowód, że nie tylko w klasie, ale także w życiu kieruje się egzystencjalizmem zaczerpniętym od Alberta Camusa. Podobnie jak doktora Rieux charakteryzuje go wierność ideałom i bezkompromisowość oraz wiara w niepodważalne wartości. I choć taka postawa imponuje młodzieży, wielu spośród uczniów podziela zdanie przeciwne: „Nikt nie ma prawa nazywać mnie egoistą, bo nikt nie ma prawa pozbawiać mnie moich marzeń. Dlatego mam prawo emigrować i dlatego ten polski bida-patriotyzm jest głupi, a nie wyjeżdżający ludzie”. Młodzi popierają emigrację, bo rzeczywistość początku lat 80. ich przytłacza: w sklepach jest tylko ocet, kolejki ustawiają się po wszystko, a kryzys w relacjach z rządem straszy widmem strajku generalnego. Według algorytmów standardy Zachodu Polska ma osiągnąć za 134 lata. O tym, że po latach motyw *exodusu* z kraju, w którym generalnie nie ma przyszłości, wciąż jest aktualny świadczą późniejsze filmy kina polskiego. Najlepszym ich przykładem może być *Oda do radości* (reż. A. Kazejak-Dawid, J. Komasa, M. Migas; 2005).

## REEMIGRACJA – POLSKA KRAJEM NIEOGRANICZONYCH MOŻLIWOŚCI

Choć, jak podaje Dariusz Stola, „większość Polaków układała sobie nowe życie na obczyźnie”, o czym świadczą „rzadkie powroty i niskie statystyki reemigracji” (Stola, 2010, s. 355), filmowcy chętnie skupiają się na przypadkach powrotów do ojczyzny, czyniąc z nich ważny motyw, za pośrednictwem którego można powiedzieć coś więcej na temat emigracji. Przełomowy jeśli chodzi o przypadki powrotu do Polski jest rok 1989 - moment upadku systemu, czas pierwszych częściowo wolnych wyborów, w trakcie których Polacy wybierali Sejm kontraktowy, a zarazem początek wdrażania „Ustawy Wilczka” – o zalegalizowaniu działalności gospodarczej, pozwalającej na dokonanie cudu gospodar-



czego. W warunkach ustania motywacji politycznej emigracji i w sytuacji otwarcia się granic można było przyjechać do kraju, wyrównać dawne rachunki polityczne lub odbyć swój prywatny „okrągły stół”, można było – wykorzystując, doświadczenia zdobyte na Zachodzie – w zupełnie nowych warunkach ekonomiczno-politycznych próbować urządzić się od nowa. Filmy, w których pojawiają się wątki powrotu z zagranicy, z jednej strony koncentrują się na tragedii emigracji – rozsypanym życiu osobistym bohaterów, nierozwiązanym problemie pozostawionych przez nich w Polsce dzieci (*Przekłęta Ameryka*, reż. K. Tchórzewski, 1991), z drugiej – ukazują Polskę jako kraj pełen nowych szans i możliwości wynikających z modyfikacji gospodarki wolnorynkowej i zastosowania strategii liberalnej (*Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce*, reż. F. Falk, 1989; *Trzy kolory. Biały*, reż. K. Kiesłowski, 1994). Zwłaszcza dwa ostatnie przykłady można zaliczyć do filmów, które pierwszy etap transformacji ustrojowej przedstawiają, najogólniej rzecz ujmując, w pozytywnym świetle. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim z wymienionych dzieł bohaterowie po kilku latach spędzonych na Zachodzie wracają do Polski, która teraz okazuje się zupełnie innym krajem.

W filmie Falka widzimy Warszawę z roku 1989 oczami socjologa, niejakiego Piotra Nowosada, który właśnie wrócił z trzyletniego stażu w Stanach Zjednoczonych (wykłady socjologii na Uniwersytecie w Medison). Widz nie dowiaduje się niczego konkretnego na temat emigracji głównego bohatera, szczegóły jego pobytu za granicą pozostają nieistotne, bowiem cały akcent przeniesiony jest na kreowanie wizji Polski okresu przemian. Razem z demontażem pomnika Karola Marksa (fikcyjny monument zlokalizowany pod pałacem Kultury) przekształca się przestrzeń publiczna. Mnożą się billboardy z kolorowymi reklamami. Jak grzyby po deszczu wyrastają budki, blaszaki, rozkładane stoiska – efekt spełniania marzeń Polaków o kapitalizmie. Symbolem zmiany są w filmie frazy radośnie wyśpiewywane przez Andrzeja Zauchę w piosence o znanym tytule „Sukces”: „Zrób, graj, pchaj się w przód!”. Słowa



te to zarazem klucze do nowej rzeczywistości kształtowanej na wzór zachodni (amerykański), w której liczy się pieniądz i przedsiębiorczość. Bohater *Kapitału* zaczyna od budki z frytkami, przerzuca się na punkt ksero, wchodzi w spółkę prowadzącą biuro matrymonialne, by skończyć swą przygodę z biznesem na produkcji żab. W ten sposób śni swój własny *American dream*. Jako przedstawiciel elity o „wysokim kapitale kulturowym” (Puto, 2016, s. 45), jak o tym pisze Kaja Puto, pomnożonym jeszcze wskutek pobytu za granicą, ma wszelkie szanse, by „przekształcić się w rasowego *homo oeconomicus*” (Puto, 2016, s. 45). Scenariusz szybkiego zysku w jego przypadku nie znajduje jednak urzeczywistnienia, co kładzie się cieniem na optymistycznej wizji lansowanej przez media i jest sygnałem, że cała wolnorynkowa ideologia z jej regułami ekonomicznej wydajności w nowym stylu pełna jest istotnych luk.

Pomimo tego, co powiedziano wyżej, oglądany przed laty *Kapitał* mógł wywoływać wrażenie kreowania rzeczywistości według paradygmatu „imitacyjnego modelu transformacji” (Wnuk-Lipiński, 2011, s. 94), który opierał się na przekonaniu, że istnieje uniwersalny kapitalizm, który niezależnie od lokalnych uwarunkowań niechybnie powinien zaowocować pozytywnymi skutkami. Komentatorzy nie szczędzili zatem filmowi krytyki, wysuwając pod adresem reżysera zarzuty dotyczące zarówno konstrukcji bohatera, który jako inteligent w biznesie „sam jeszcze nie wie, w co się przepoczwarza” (Janicka, 1990, s. 7), jak i braku dystansu do świata przedstawionego. Trudno jednak się zgodzić ze zdaniem Bożeny Janickiej, która pisała, że film nie zawiera refleksji na temat tego, że: „Jesteśmy na ostrym zakręcie, nasz sposób myślenia i życia przegrywa a próby przystosowania się do nowych warunków przynoszą na razie rezultaty dość mizerne” (Janicka, 1990, s. 7). Dzisiejszy odbiór tego filmu potwierdza raczej obserwacje Olgi Drendy na temat epoki „duchologicznej”, z jaką mieliśmy do czynienia w Polsce na przełomie lat 80. i 90., kiedy to Polacy „doświadczyli momentu małego końca pewnego świata, entropii na gruzach utopii” (Drenda, 2016,

s. 14). Media nie ustawały w wysiłkach zachwalania walorów nowego systemu, głosząc z ekranów: „podejmij decyzję już dziś”, zdezorientowani ludzie skłonni byli jednak raczej szukać ukojenia w technikach relaksacyjnych Anatolija Kaszpirowskiego. Rozczarowany niepowodzeniami na polu biznesowym i zmęczony działaniem „państwa-pasożyta”<sup>1</sup>, które praktykami biurokratycznymi wykańcza obywatela, bohater filmu z ulgą przyjmie wiadomość o możliwości ponownego wyjazdu na Zachód (tym razem do Wielkiej Brytanii po odbiór nagrody za habilitację). Czy wróci na stałe do Polski? - pozostaje pytaniem otwartym.

W sposobie kreacji nowej, zmieniającej się rzeczywistości jeszcze dalej posunął się Krzysztof Kieślowski w znanym filmie *Trzy kolory: Białe* (1994). Na łamach „Filmu” pisano, że Polska jest w nim: „krajem nieograniczonych możliwości, jak Ameryka w połowie XIX wieku. Pieniądze leżą na ulicy, Karol je podnosi i staje się człowiekiem zamożnym” (J. O., 1994, s. 16). Na Zachodzie (we Francji) bohater jest nikim. Całym sobą mógłby personifikować szyderstwo z idei równości, której symbolem jest francuska flaga. Odarty z godności staje się doskonałym ucieleśnieniem postaci emigranta - bezbronny i pocieszny w starciu z twardymi realiami późnego kapitalizmu, za słabo włada językiem, by móc dopiąć swego, łatwo wpada w tarapaty. Właśnie stracił żonę, dokumenty i pieniądze; szuka go policja. Zgubiony paszport może kupić pod polskim kościołem, ale co ma począć z emigracyjną melancholią – tego nie wie. Kieślowski ukazuje dwa światy na zasadzie kontrastu: świat Zachodu reprezentuje Paryż z historycznymi budynkami i eleganckimi wnętrzami. Polska, w której ląduje zmęczony emigracją bohater, stwierdzając: „Nareszcie w domu”, to oszronione śniegiem wysypisko, nad którym niby nad padliną krążą czarne kruki. Przesłanie filmu jest jednak jednoznaczne – w tej ruinie rodzą się nowe możliwości, nie trzeba

---

<sup>1</sup> J. Majmurek, Na cmentarzysku metafor. Od IV RP do zbawiania Europy <https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/majmurek-na-cmentarzysku-metafor-od-iv-rp-do-zbawiania-europy/> (dostępność: 22.10.2019).

być specjalistą od rynku kapitałowego, by to dostrzec, wystarczy pojąć podstawowe prawo, że trzeba coś kupić i z zyskiem odsprzedać. Przy-swojenie tej prostej zasady sprawia, że w krótkim czasie bohater zamienia zakład fryzjerski na przedmieściu na eleganckie biuro przy Alejach Jerozolimskich, Poloneza na Volvo, dwa franki pomnaża razy tysiące. Chociaż jednak film odtwarza rzeczywistość transformacji, dodając jej pozytywną aurę i nie ma tu na przykład cienia obrazu Polski – kraju „omotanego układami, rządzonego przez szemranych biznesmenów wywodzących się z byłej nomenklatury” (Piepiórka, 2018, s. 76), co jest charakterystyczne dla nurtu tak zwanego „kina bandyckiego” (Jagielski, 2019, s. 1007), trudno byłoby go uznać za apoteozę nowej ekonomii. W jego fabule i obrazowaniu uważny widz dostrzeże subtelny taktykę subwersji. Kieślowski maluje nową rzeczywistość w jasnych barwach po to, by ją ostatecznie zakwestionować. Na pierwszym planie ukazują się więc w *Białym* oczywiste symbole kapitału: „efektowne gadżety (...), czarne, eleganckie garnitury, telefony komórkowe, ze smakiem urządzone wnętrza” (Przyłipiak, Szyłak, 1999, s. 196), jednak w tle raz po raz prześwituje wszystko to, co jako residuum dawnej epoki, zbyt siermiężne i przaśne nie pasuje do obrazu czasów dobrobytu. Film zarysowuje tym samym problem, który pojawi się z większą siłą w polskim kinie dopiero dekadę później, a mianowicie – uboczne skutki przełomu (Piepiórka, 2018, s. 91–101): narastający problem segregacji społecznych (pnąca się do góry klasa rekinów finansjery i wszyscy ci, którzy pozostają na marginesie zmian) i rosnących podziałów na linii centrum – peryferie (luksusowe biura z widokiem na Pałac Kultury kontra obraz podupadającej prowincji).

## DEMITOLOGIZACJA ZACHODU

Konsekwencją wdrażania na ekranie logiki ideologii wolnorynkowej, zgodnie z którą transformacja gospodarcza miała prawidłowy

kierunek, a która wywołała prawdziwy urodzaj na kreowanie postaci polskich Rockefellerów (Piepiórka, 2018, s. 82–86), było obalanie mitu wspaniałego Zachodu. Widać to w kilku filmach, które dziś wydają się nieco zapomniane, takich jak wspomniana już *Przeklęta Ameryka*, a także *Szczęśliwego Nowego Jorku* (reż. J. Zaorski, 1997) i *Pajęczarki* (reż. B. Sass, 1993). Wymienione dzieła łączy krytyczne podejście do Ameryki, która choć olśniewa bogactwem i pozostaje fenomenem, jeśli chodzi o możliwości finansowe, jako kraj emigracji nie spełnia marzeń Polaków o szczęściu i powodzeniu. Filmy te na różne sposoby ukazują daleki od triumfalnego, pełen ciemnych stron obraz emigracji, która daje Polakom gorszą pozycję w wyścigu o sukces zawodowy i finansowy, skazując ich na trudną do zniesienia rozłąkę z bliskimi i osamotnienie. Ożywione tendencje migracyjne lat 90. przedstawione są w nich nie tyle jako zgodne ze światowym trendem globalnej mobilności, opisanym w literaturze przedmiotu jako zjawisko „ludzi w ruchu” (M. Okólski, 2002, s. 40), określające powiększającą się falę emigrantów szukających nowego, lepszego miejsca do życia, co raczej jako lokalna specyfika – tak zwanych „ludzi na huśtawce” (M. Okólski, 2002, s. 43). Ten rodzaj wychodźstwa charakteryzowany jest poprzez motywację zarobkową – decyzję wyjazdu za granicę animuje w tym przypadku myśl o szybkim powrocie. Co więcej powrót nadaje sens podróży, której efektem jest wypracowanie nawyku migracji. Celem pozostaje zaś zdobycie pieniędzy i zaspokojenie aspiracji konsumpcyjnych. Powodzenie „strategii huśtawki” warunkowane jest specyfiką czasów przełomu, które dają emigrantom możliwości bycia niejako poza porządkiem prawnym. W ten sposób do Polski trafiają nieopodatkowane dochody (tolerowane przez fiskus ze względu na nadrzędny cel – zmniejszenie skali ubóstwa), za granicą praca „na czarno” wypełnia lukę na rynku pracy (wykonywanie zawodów, których nie chce podjąć miejscowa siła robocza) i jest czynnikiem poprawiającym byt miejscowych przedsiębiorstw (M. Okólski, 2002, s. 44).

Trzeba jednak zaznaczyć, że opisany powyżej rodzaj wyjazdów zagranicznych nie dotyczy filmu *Przeklęta Ameryka*, który koncentruje się na samym ukazaniu tragedii emigracji, pociągającej za sobą dramatyczne skutki egzystencjalne. Ameryka jest tu „przeklęta”, bowiem wybory życiowe z nią związane skazują ludzi na przymusową rozłąkę z najbliższymi i rujnują ich życie rodzinne. Narracja migracyjna obecna w tym dziele stanowi typowy przykład opowieści o „emigracji solidarnościowej”. Główny bohater, Zbigniew Butryn – działacz opozycji, w 1981 zmuszony jest z powodów politycznych opuścić kraj i wyemigrować do USA. Wraca w roku 1989 jako ekspert Komitetu Wyborczego „Solidarności” oddany jednej sprawie – wygrania wyborów 4 czerwca. Na tle wydarzeń politycznych, których osnową jest kolejny etap twardych porachunków pomiędzy opozycją i komunistami (w którym to konflikcie ci ostatni dysponują nieporównywalnie większymi możliwościami organizacyjno-systemowymi), rozgrywa się dramatyczna batalia bohatera o przyznanie mu praw rodzicielskich i uzyskanie pozwolenia na wspólny z dziećmi kolejny wyjazd za granicę. Powrót do Ameryki ostatecznie nie może się jednak urzeczywistnić. Butryn i jego amerykańska partnerka życiowa decydują się zostać w Polsce, mając na uwadze dobro dzieci. W tej decyzji utwierdzają go etos „Solidarności”, przekonanie, że kraj potrzebuje takich jak on i nadzieja, że pomimo aktualnego zamętu „po wyborach, wszystko się zmieni”. Bohater nie ma przy tym na myśli efektywności wolnorynkowej gospodarki (co było przedmiotem zainteresowania dorobkiewiczów ukazanych w filmach *Kapitał, jak zrobić pieniądze w Polsce* czy *Trzy kolory. Biały*), ale idealistyczne w swej wymowie liberalno-demokratyczne przekonania o budowaniu nowego, wolnego i pluralistycznego społeczeństwa.

Zdecydowanie bardziej prozaiczne podejście do życia mają z kolei bohaterki filmu *Pajęczarki* (reż. B. Sass, 1993). Siostry Magda i Ewa Wiśniewskie biją na głowę innych bohaterów filmowych, jeśli chodzi o pomysłowość w poszukiwaniu sposobów zarobkowania, potwierdza-

jąc przy tym dewizę „Polak potrafi”. Nikim jest przy nich operatywna Tess – słynna „pracująca dziewczyna” z filmu Mike’a Nicholasa (*Pracująca dziewczyna*, 1988). Dla uzyskania korzyści finansowych Polki gotowe są zakładać pokątne interesy, nie wahają się nawet kraść i kombinować (choć wymaga to ekwilibrystycznych wyczynów ze wspinaniem się po wieżowcach włącznie). *Pajęczarki* to film z gatunku tych, o których Ewa Mazierska pisała na początku dekady lat 90., że przedstawiają nieobecne dotąd w kinie polskim: majątek, sławę i pozycję społeczną połączone z narracją typu: „Nie tylko nie jest już hańbą mieć pieniądze, ale wstydem jest ich nie mieć” (Mazierska, 1994, s. 82). Polska jest w nim ukazana jako kraj bazarowego biznesu, szybkich karier i marzeń o zagranicznym kapitale, który chętnie chcieliby wchłonąć przedstawiciele sektora rodzimych prywaciarzy. Prezentacja świata sukcesu ukazuje wszelkie odmiany kiczu, „królują tandetne stroje w rodzaju czerwono-złotej sukni, z której raz po raz spada ogon lisa (...), mówi się tu nowo – biznes – mową” (Mazierska, 1994, s. 82). Polscy biznesmeni starając się nadążyć za duchem czasu, chętnie kupują zachodnie artykuły, a także nowoczesne faxy i komputery.

Faktycznie jednak, jak pisali przed laty autorzy *Kina najnowsze*: „Luksusowe samochody, eleganckie kobiety, mężczyźni w świetnie skrojonych garniturach, wszystko to fotografowane w manierze przypominającej wysmakowane zdjęcia reklamowe, było w istocie fotografią stanu marzeń, a po części także rejestracją zamętu mentalnego, jaki czyniła propaganda bogactwa w kraju ubóstwa” (Przyłipiak, Szyłak, 1999, s. 184). Dziewczyny zbierają więc pieniądze na bilet do mitycznej Ameryki, pragnąc wyemigrować „z tego cholernego kraju, gdzie dobrze mają tylko czerwoni i oszuści”. Wydaje się, że ich decyzja wynika nie tylko z poczucia niedostatku, lecz ma cechy motywacji nowego typu i wynika ze społecznie konstruowanych aspiracji migracyjnych (Wnuk 2019, s. 26–27). Wyobrażenia podsuwa im wyidealizowane widoki rodem z serialu *Dynastia* (Jagielski, 2019, s. 1010). Nic dziwnego, że Nowy

Jork, choć zapierający dech drapaczami chmur i roziskrzonymi neonami, okaże się wielkim rozczarowaniem. Robienie interesów za granicą, jak wynika z filmu, jest raczej trudne, amerykańskim biznesmenom nie można wierzyć, bywają lekkomyślni, poza tym zwykle są bez grosza. Nawet urządzenia telekomunikacyjne nie działają prawidłowo – zupełnie jak w Polsce. Rozwiany mit Ameryki każe ostatecznie bohaterkom wrócić do kraju i w nim oczekiwać na łut szczęścia, który pomógłby im zmienić własne życie.

Jeśli jednak chodzi o demitologizację Zachodu, to najbardziej sugestywnie przeprowadził ją Janusz Zaorski w filmie *Szczęśliwego Nowego Jorku*. Dzieło to będące adaptacją gorzkich w swej wymowie utworów Edwarda Redlińskiego: powieści *Szczuropolacy* (1994) oraz dramatu *Cud na Greenpoincie* (1995) swoim klimatem przypomina nieco brytyjskie filmy Jerzego Skolimowskiego z lat 80. (*Fucha*, 1982 i *Najlepszą zemstą jest sukces*, 1984). W całości zaprzecza ono idei *American dream* po polsku, unieważniając zarazem emigracyjne mity polskiej potęgi i zaradności. Ukazani na ekranie bohaterowie to typowi „ludzie na huśtawce”. Pobyt w Stanach przez większość z nich traktowany jest jako tymczasowy, utrzymują ścisły kontakt z rodzinami w kraju, z zasady nie podejmują prób nawiązania bardziej trwałych relacji społecznych na emigracji. Co prawda nie mają też do tego specjalnej okazji, gdyż nieubłagane tryby systemu wyrzucają ich na margines społeczeństwa. Emigracja wiąże się w ich przypadku z życiową degradacją. Zmuszeni są żyć w stłoczeniu, gotowi za dolary pracować nawet na kilka zmian i wykonywać najgorsze prace: sprzątanie, kafelkowanie, zbieranie surowców wtórnych. Pragnąc dorobić się za wszelką cenę, odkładają honor (i posiadane dyplomy) do kieszeni. Po 1989 do dawnych emigrantów wywodzących się głównie z większych miast i reprezentujących inteligencję dochodzą przedstawiciele innych grup społecznych. Potwierdzają to statystyki demograficzne: „Zwiększyła się znacznie różnorodność regionów pochodzenia osób wyjeżdżających w celach zarobkowych za grani-



cę. Zmieniły się proporcje między migrantami mieszkającymi w dużych miastach, a migrantami mieszkającymi w małych miastach i na wsi na rzecz tych ostatnich. Obniżył się poziom wykształcenia i kwalifikacji opuszczającej Polskę siły roboczej” (Okólski, 2002, s. 51).

Zaorski pokazuje, że etos Ameryki jako kraju wielkich ideałów: demokracji, wolności i równości podszyty jest fałszem. W jego obiektywie USA to jedno wielkie *simulacrum*. Bohaterowie filmu owinięci w narodową flagę, z gadżetami przedstawiającymi statuę wolności w dłoniach fotografują się na tle ulic i prestiżowych budynków Nowego Jorku, tylko po to, by nagrać filmy, które przesłane rodzinom w Polsce przekonają bliskich, jak wspaniała jest Ameryka i jak dobrze im się wiedzie na obczyźnie. W rzeczywistości tymczasem są nędzarzami, dla których jedyną szansą prawdziwego „dorobienia się” jest udział w loterii albo przemysł. Istotę swojej kondycji emigracyjnej tak podsumowuje jedna z postaci: „Największym oszustwem komunizmu była nadzieja Zachodu, że tu jest szczęście, sprawiedliwość, i tym oszustwem rozbili komunizm”. Bohaterowie *Szczęśliwego Nowego Jorku* mówią o kraju swego pobytu z goryczą, używając określenia: „zasrana Ameryka”. Przyjechali do Nowego Świata z marzeniami, by – jak w utworze Artura Gadowskiego, który stał się muzycznym motywem przewodnim filmu – „zdobyć świata szczyt”, a zmuszeni są walczyć o to, by „przeżyć jeden dzień”. Kraj marzeń okazał się bowiem niegościnnie dla przyjezdnych zza oceanu, zamiast oczekiwanego sukcesu, obdarował ich pogardą, wyzyskiem, upokorzeniem. Skutkiem tego jest upadek obyczajów, zachwiany porządek etyczny, pogłębiająca się depresja. Dopełnieniem wrażenia beznadziei jest polska mentalność tak różna od amerykańskiej, kształtowana przez historyczne krzywdy, wojny, ubóstwo. Nie ułatwia ona zmagania z emigracyjną egzystencją. Ogółem epilog migracji jest w filmie gorzki, wyrażają go uczucia porażki, wykluczenia, rozterki, co do sensu powrotu do kraju.



## UWAGI KOŃCOWE

Jakkolwiek problem migracji nie jest wątkiem często podejmowanym przez filmowców, niemniej tego jego reprezentacja w polskim kinie lat 90. daje podstawy do wyciągnięcia pewnych wniosków natury ogólnej. Po pierwsze, aby opowiedzieć o emigracji, kino wykorzystuje popularne mity. Jednym z nich jest intensywnie (i zazwyczaj bezkrytycznie) przeżywany w postkomunistycznej Polsce mit Zachodu (Wnuk, 2019, s. 68), jego wariantem jest mit Stanów Zjednoczonych – kraju skazanego na sukces. Inną popularną narracją, mocno przy tym forsowaną w dyskursie publicznym, jest mit polskiej przedsiębiorczości okresu transformacji. Omawiane filmy zarówno podtrzymują te mity, jak i dyskutują z nimi lub podważają ich zasadność. Prezentując na ekranie świat Zachodu, wskazują na iluzoryczność jego wizji, związek ze społecznymi fantazjami i wyobrażeniami na temat rzeczywistości lepszej i piękniejszej od codzienności, wizji, która przy bliższym poznaniu okazuje się niepozbawiona wad (*300 mil do nieba*, *Pajęczarki*). Niektóre spośród nich ukazują Zachód wprost jako miejsce nieprzyjazne i niebezpieczne, zaś wymarzony kapitalizm – jako bezduszny i drapieżny (*Szczęśliwego Nowego Jorku*). Z kolei Polskę rzadko widzimy jako ekonomiczne Eldorado (*Trzy kolory. Biały*), częściej filmy wyrażają mniejsze lub większe wątpliwości, co do myśli o możliwościach szybkiego „dogonienia” Zachodu (*Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce*, *Pajęczarki*). Odpowiednio podtrzymywany lub podważany jest też mit zaradnych Polaków, dobrych fachowców słynących z tego, że umieją sobie poradzić w każdych warunkach (*Trzy kolory. Biały*, *Szczęśliwego Nowego Jorku*). Pomimo wrażenia zwątpienia w Polskę jako kraj o świetlanej przyszłości i szybkiego dobrobytu, większość filmów jednoznacznie negatywnie ocenia emigrację, a ich przesłaniem pozostaje myśl, że z różnych względów lepiej jest rodakom pozostać w kraju i pracować dla jego rozwoju i przyszłości.

Kino odzwierciedla różne rodzaje migracji wyróżnione zgodnie z klasyfikacją Ośrodka Badań nad Migracjami: osiedleńczą, krótko- i długookresową, wreszcie wahadłową (Jaźwińska, Łukowski, Okólski, 1997, s. 53–54). W latach 80., jak można wywnioskować z filmów, dominowała emigracja osiedleńcza, zarówno bowiem „emigracja solidarnościowa”, jak i „stanowojenna”. Motywowane one były koniecznością wyjazdu z kraju z powodów politycznych lub polityczno-ekonomicznych. Cel był w tym przypadku raczej jednoznaczny – wyjazd na stałe, z biletem w jedną stronę. Niekiedy podróż miała cechy uchodźstwa, była ucieczką przed represjami (*300 mil do nieba*, *Przeklęta Ameryka*), a czasami była decyzją o podłożu ekonomicznym, typową zwłaszcza w przypadku tak zwanych „pseudoturystów” (*Ostatni prom*). W latach 80. sporadycznie zdarzały się też migracje kontraktowe (najczęściej jako rodzaj migracji legalnej, czasowej, długoterminowej). Dotyczyły one zazwyczaj wysoko wykwalifikowanych specjalistów, którzy doświadczali w ten sposób awansu społecznego, który albo ulegał degradacji (*Szczerśliwego Nowego Jorku*), albo wpływał na pomnożenie własnego kapitału kulturowego (*Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce*).

Transformacja, jak wynika z omawianych filmów, wyraźnie różnicuje procesy migracji. Potwierdzają to badacze procesów społecznych. Transformacja „czyni pewne warstwy społeczeństwa bardziej podatnymi na poszukiwanie pracy (zarobku) za granicą niż inne; w celach przetrwania, tj. zachowania własnej tożsamości czy pozycji społecznej” (Okólski, 2002, s. 52). Po 1989 roku mamy do czynienia z nasilającym się wychodźstwem z Polski, które dotyczy także wyjazdów z obszarów peryferyjnych pozbawionych tradycji migracyjnych. Zwiększa się częstotliwość migracji wahadłowych (niepełnych), które związane są z podejmowaniem dorywczej pracy za granicą w „szarej strefie”. Są one przejawem zaradności niektórych obywateli („ludzie na huśtawce”), jednostek „proaktywnych” (Wnuk, 2019, s. 27), które pragnąc utrzymać rodzinę w kraju, zmuszone są zaakceptować podzielony terytorialnie tryb

życia, godząc się jednocześnie na zajmowanie niższych stanowisk w stosunku do ludności miejscowej, doświadczając indywidualnej mobilności „w dół” w drabinie społecznej (Jaźwińska, 2002, s. 74) (*Szczęśliwego Nowego Jorku*). Podsumowując, można stwierdzić, że ukazana w kinie polskim lat 90. emigracja zdecydowanie częściej pozostaje wynikiem życiowej „strategii przetrwania”, niż „strategii rozwoju” (Okólski, 2002, s. 66). Niejednokrotnie jest decyzją jednostek pragnących poprawić swój los, które jednak zamiast oczekiwanego sukcesu spotyka rozczarowanie. Ceną emigracji zazwyczaj są problemy z tożsamością wynikające z niemożności zaadoptowania się do nowego środowiska oraz frustracja z powodu rozbicia rodziny. Emigracja jest więc generalnie postrzegana w kinie tego okresu negatywnie - jako nieszczęście, dramat.

## BIBLIOGRAFIA:

- Drenda, O. *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.
- J.O. *Tylko Dominique*, „Film” nr 2. 1994. S. 16.
- Jagielski, S. Lubelski, T.; Sowińska, I.; Syska, R. (red.), *Kino polskie w czasach transformacji, Kino końca wieku*. Universitas, Kraków 2019.
- Janicka, B. Ściskając w rękę parę zielonych, „Film” nr 10. 1990. S. 7.
- Jaźwińska, E.; Łukowski, W.; Okólski, M. *Przyczyny i konsekwencje emigracji z Polski. Wstępne wyniki badań w czterech regionach za pomocą podejścia etnosondażowego*, „Prace migracyjne” nr 7. 1997. S. 3–84.
- Majmurek, J., *Na cmentarzysku metafor. Od IV RP do zbawiania Europy* <https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/majmurek-na-cmentarzysku-metafor-od-iv-rp-do-zbawiania-europy/> (dostępność: 22.10.2019).
- Mazierska, E. *Lepiej gdy gorzej?*, „Film” nr 2. 1994. S. 82.

- Miodek, M. *Szukam postaci, które walczą. Wywiad z Maciejem Dejczerem*, „Film” nr 2. 1990. S. 4–5.
- Okólski, M. *Ludzie na huśtawce – mobilność międzynarodowa ludności Polski w okresie transformacji*, Klimaszewski, B. (red.), *Emigracja z Polski po 1989 roku*, Biblioteka Polonijna Kraków 2002.
- Piepiórka, M. *Polskie kino i transformacja gospodarcza. Frustracja, krytyka i nadzieja*, Brzezińska-Pająk, M. (red.), *Kino, postkomunizm, polityka*. Wydawnictwo Libron, Kraków 2018.
- Przepiórska, A., *Ucieczka do kapitalizmu ucieczka od kapitalizmu. Analiza porównawcza 300 mil do nieb a M. Dejczer a Zmruż oczy A. Jakimowskiego*, Zwierzchowski P., Mazur D. (red.), *Kino polskie po roku 1989*. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007.
- Przyłipiak, M. *Krzywe zwierciadło dorosłej rzeczywistości „Kino”* nr 24. 1990. S. 13–16.
- Przyłipiak, M. Szyłak, J. *Kino najnowsze*. Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.
- Puto, K. *Film jako „chłopiec z Mariotta”. Ideologia kina polskiej transformacji (1987–2005)* 2016. [niepublikowana praca magisterska], [https://www.academia.edu/28430290/Film\\_jako\\_ch%C5%82opiec\\_z\\_Marriotta](https://www.academia.edu/28430290/Film_jako_ch%C5%82opiec_z_Marriotta).
- Ideologia\_kina\_polskiej\_transformacji\_1987\_2005\_* (dostępność: 22.10.2019).
- Sobolewski, T. *Nieuchwytnie przeżycie*, „Kino” nr 23. 1989. S. 6–9.
- Stola, D. *Kraj bez wyjścia? Migracje z Polski w latach 1949–1989*. IPN, Warszawa 2010.
- Wnuk, M. *Kierunek Zachód, przystanek emigracja. Adaptacja polskich emigrantów w Austrii, Szwecji i we Włoszech od lat 80. XX w. do współczesności*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2019.
- Wnuk-Lipiński, E. *Paradoksy zmiany ustrojowej, Wielka transformacja*. Krzeмиński, I. (red.), *Zmiany ustrojowe w Polsce po 1989 roku*. Wydawnictwo Łoś GRAF, Warszawa 2011.

**Grzegorz Bubak**

Uniwersytet Jagielloński  
ORCID: 0000-0002-9885-384X

## MIGRACJE I KULTURA W FILMIE WĘGIERSKIM PO UPADKU KOMUNIZMU

## MIGRATION AND CULTURE IN HUNGARIAN FILM AFTER THE FALL OF COMMUNISM

### ABSTRAKT

W niniejszym tekście autor przedstawia problematykę wpływu ruchów migracyjnych na węgierską kulturę, społeczeństwo, na jego zachowania wobec obcych, przybyszów, przedstawicieli innych narodowości. Węgry po upadku systemu komunistycznego doświadczyły kilkakrotnie fali uchodźców, którzy w poszukiwaniu lepszego lub bezpieczniejszego życia dotarli nad Dunaj. Najpierw byli to przybysze z dawnego Związku Radzieckiego oraz rozpadającej się Jugosławii, później imigranci zarobkowi z Azji, a ostatnio uciekinierzy z terenów objętych wojną w Syrii czy Libii. Za każdym razem zderzenie kultur, spotkanie przedstawicieli różnych narodowości prowadziło do konfrontacji stereotypów z rzeczywistością. Twórcy filmowi na Węgrzech niejednokrotnie ulegali fascynacji tym zjawiskiem, w swoich filmach pokazywali wpływ tych wydarzeń na postrzeganie rzeczywistości, rozumienie przez Węgrów otaczającego świata, prezentowali reakcje swoich rodaków: od wrogości, przez obojętność, do współczucia i chęci pomocy. W pracy zostaną ukazane te różnorodne postawy.

**Słowa kluczowe:** migracja, węgierska kultura, stereotyp, twórcy filmowi

### ABSTRACT

In this text the author presents the problem of the impact of migration movements on Hungarian culture, society, its behavior towards strangers, visitors and representatives of other nationalities. Hungary after the collapse of the communist system experienced several times the wave of refugees who, in search of a better or safer life, reached the Danube. First, they were newcomers from the former Soviet Union and disintegrating Yugoslavia, later economic immigrants from Asia, and recently escapees from war zones in Syria or Libya. Each time a clash of cultures, a meeting of representatives of different nationalities led to the confrontation of stereotypes with reality. Hungarian filmmakers have often been fascinated by these phenomena, in their films they showed the impact of these events on the perception of reality, understanding by the Hungarians the surrounding world, they presented reactions of their countrymen: from hostility, indifference, compassion and to willingness to help. The work will show these various attitudes.

**Keywords:** migration, Hungarian culture, stereotype, filmmaker

Jak większość znanych nam narodów, również Węgrzy w swojej historii doświadczyli spotkania z przedstawicielami innych nacji, ludów, kultur. Już droga plemion węgierskich z okolic Uralu na tereny dzisiejszej ich ojczyzny naznaczona była obcowaniem z mniej lub bardziej wrogo nastawionymi mieszkańcami tamtych terenów. Proces ten trwający setki lat mocno odcisnął się w kulturze Węgrów. Przejmowali zwyczaje, wierzenia, sposoby zdobywania pożywienia walki; do dzisiaj w języku węgierskim odnajdujemy ślady tamtych kontaktów. Do pewnego stopnia sytuacja pozostała niezmienna po osiedleniu się w Kotlinie Naddunajskiej pod koniec IX w. n.e. Zasadnicza różnica polegała na tym, że Węgrzy znaleźli się początkowo głównie w otoczeniu ludów słowiańskich, a nie tureckich. Właściwie cały ten okres, niemal do dnia dzisiejszego, charakteryzował się nieustanną walką o zachowanie odrębności kulturowej, o obronę przed niechcianą asymilacją. Zagrożeniem było Cesarstwo Niemieckie, Imperium Osmańskie, Habsburgowie, Rosja

później ZSRR. Dla odmiany po upadku systemu komunistycznego Węgry doświadczyły kilkukrotnie fali uchodźców, którzy w poszukiwaniu lepszego lub bezpieczniejszego życia dotarli nad Dunaj. Najpierw byli to przybysze z dawnego Związku Radzieckiego oraz rozpadającej się Jugosławii, później imigranci zarobkowi z Azji, a ostatnio uciekinierzy z terenów objętych wojną w Syrii czy Libii. Za każdym razem zderzenie kultur, spotkanie przedstawicieli różnych narodowości prowadziło do konfrontacji stereotypów z rzeczywistością. W niniejszym tekście przedstawię problematykę wpływu ruchów migracyjnych na węgierską kulturę, społeczeństwo, na jego zachowania wobec obcych, przybyszów, przedstawicieli innych narodowości. Czasem był to proces o charakterze masowym, innym z kolei razem problematyka ma wymiar jednostkowy. Twórcy filmowi na Węgrzech niejednokrotnie ulegali fascynacji tym zjawiskom, w swoich filmach pokazywali wpływ tych wydarzeń na postrzeganie rzeczywistości, rozumienie przez Węgrów otaczającego świata, prezentowali reakcje swoich rodaków: od wrogości, przez obojętność, do współczucia i chęci pomocy. W pracy zostaną ukazane te różnorodne postawy, które możemy odnaleźć w filmie węgierskim ostatnich lat, czyli od upadku komunizmu.

Wczesny okres, o którym wspomniałem, czyli tzw. zajęcie ojczyzny (węg. *honfoglalás*) w kulturze węgierskiej ma swoje należne miejsce, przyjęto umowną datę dla zakończenia procesu migracyjnego i równocześnie dla początku budowania państwa węgierskiego. Wedle badań historycznych około 896 roku na terenach Kotliny Naddunajskiej pierwsi przedstawiciele plemion węgierskich rozpoczęli długi proces osiedlania się w sprzyjających dla siebie warunkach, kończąc tym samym wieloletnią wędrówkę z obszaru Azji. Spory dotyczące pochodzenia Węgrów trwają do dzisiaj, jednak teoria o ugrofińskich korzeniach wydaje się być najlepiej udokumentowana dzięki badaniom językoznawczym. Wielokrotnie w przeszłości obchodzono kolejne rocznice tamtej daty, wielkim wydarzeniem było 1000-lecie przybycia, kiedy to zorganizowano wysta-

wę światową w Budapeszcie. Sto lat później, w 1996 roku po raz kolejny przypomniano o tych ważnych dla Węgrów wydarzeniach. Z jednej strony podkreślano własną odrębność kulturową, bogate dziedzictwo przed wkroczeniem do Europy Środkowej, z drugiej natomiast akcentowano ponadtysiącletnią obecność w kręgu cywilizacji zachodnioeuropejskiej, bowiem trzeba zauważyć, że państwo węgierskie bardzo szybko stało się częścią świata chrześcijańskiego. Symboliczny chrzest nastąpił kilka lat po równie symbolicznym akcie na ziemiach polskich, ale za to pierwsza koronacja władcy węgierskiego odbyła się już w 1001, pierwszego dnia nowego milenium<sup>1</sup>.

Liczne oficjalne uroczystości państwowe o charakterze kulturalnym, edukacyjnym, naukowym traktowały owe historyczne wydarzenia z wielką powagą, bez dystansu do czasami nawet nieudokumentowanych przekazów. Dodatkowym kontekstem była także integracja państwa z różnego rodzaju strukturami europejskimi, dlatego niemal na każdym kroku podkreślano europejskość Węgrów i powrót do Europy po latach trwającego komunizmu, podobnie zresztą ten proces wyglądał w Polsce.

W tradycji filmowej rok 896 został utrwalony chociażby za sprawą klasycznego ujęcia tego zagadnienia w realizacji Gábora Koltayego *Zajęcie ojczyzny* (*Honfoglalás*, 1996) z udziałem włoskiego gwiazdora Franco Nero. O ile dzieło Koltayego była laurką w hołdzie złożonym protoplastom narodu, a także zaspokajało wielkie oczekiwania społeczne nienasycone jeszcze natłokiem okolicznicowych wydarzeń, o tyle zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja z drugim filmem, *Węgierski wędrowiec* (*Magyar vándor*, 2004) Gábora Herendiego, który jest parodią, satyrą na realizację typu kostiumowego, osadzoną silnie w konwencji postmodernistycznej [Varga 2007, s.24].

Film Herendiego powstał kilka lat po hucznie obchodzonej okrągłej rocznicy 1100-lecia zajęcia przez Węgrów swojej dzisiejszej ojczy-

---

<sup>1</sup> Według innych źródeł stało się w sierpniu 1000 roku.



zny. Kwestią czasu było więc spojrzenie na tą tematykę z zupełnie innej perspektywy, z przymrużeniem oka, okazało się, że znalezienie inspiracji w obszarach, które pozornie nie stwarzały takiej szansy, było niezwykle twórcze. Faktem stało się również to, że publiczność węgierska zmęczona jednostronną, patriotyczno-martyrologiczną retoryką z wielkim entuzjazmem przyjęła humorystyczną interpretację własnej etnogenezy. Film zdeklasował inne produkcje i bezapelacyjnie zajął pierwsze miejsce pod względem liczby widzów w roku premiery.

Receptą na spektakularny sukces było, oprócz zaangażowania popularnych aktorów węgierskich, także stworzenie scenariusza, który bazując na utrwalonych stereotypach, podejmował jednak próbę ich zdekonstruowania. Już w pierwszych ujęciach filmu Herendiego odbrazowany zostaje bohaterski wizerunek założycieli narodu. Przywódcy siedmiu legendarnych plemion węgierskich nie wprowadzają dumnie reszty wędrowników na tereny naddunajskie, jak było to wielokrotnie przedstawiane również w tradycji malarskiej, ale wręcz tracą z pola widzenia towarzyszy zamroczeni zbyt dużą ilością wypitego alkoholu. Dalsza akcja filmu będzie dotyczyła usilnych prób odnalezienia zagubionych Węgrów, co stworzy okazję do snucia alternatywnych koncepcji tworzenia się węgierskiej historii. Film Herendiego pełnił funkcję wentyla spuszczonego powietrze z napompowanego wcześniej balonu narodowej dumy. Postacie z filmu Herendiego odziane w stroje z epoki zachowują się jednak jak współcześni bohaterowie, świadczą o tym dialogi, gdzieniegdzie tylko stylizowane na język wczesnego średniowiecza oraz postmodernistyczna gra z konwencjami, nieustanne mieszanie gatunków.

Trzeba jednak odnotować, że *Węgierski wędrowiec* nie przecierał szlaków parodii i satyrze z humorem atakującej podwaliny węgierskiej państwowości, wysmiewaniu narodowych cech i patetycznych haseł o nacjonalistycznym zabarwieniu. W roku 1999 powstał bowiem zapomniany już właściwie film Andrása Szőke o wielce wymownym tytule

*Helyfoglalás, avagy a mogyorók bejövetele*<sup>2</sup>, w odróżnieniu od *Węgierskiego wędrowca* był niskobudżetową realizacją, która nie zdobyła wielotysięcznej publiczności i cieszyła się popularnością wyłącznie w wąskich kręgach na Węgrzech.

Jednak zasadniczym tematem moich rozważań są kwestie ruchów migracyjnych w XX w. i ich wpływu na kulturę oraz społeczeństwo na Węgrzech, dlatego w dalszej części mojego tekstu przedstawię tę problematykę obecną w filmach, które zagadnienia te traktowały jako aktualne, a nie historyczne.

W tym kontekście na uwagę zasługuje film Ibolyi Fekete *Bolse vita* (1996) pokazany w naszym kraju podczas Lubuskiego Lata Filmowego zdobywca nagrody Złotego Grona. *Bolse vita* doczekał się również emisji w telewizji publicznej, dzięki czemu był znany szerszej, niż tylko festiwalowa, publiczności.

Fekete zwraca się ku wydarzeniom, które miały miejsce w Europie Środkowej po rozpadzie bloku państw socjalistycznych i zmianie systemu. W swoim debiucie ulega silnej fascynacji efektem wywołanym przez zderzenie wielu kultur, spotkanie się reprezentantów wielu narodowości. Punktem wyjścia dla jej chwilami paradokmentalnej opowieści jest rok 1989, w którym otwarta została granica węgiersko-austriacka, spowodowało to gwałtowny napływ przybyszów z wielu państw, do niedawna socjalistycznych, którzy traktowali Węgry jak państwo tranzytowe w swojej wędrówce na Zachód. Do stolicy kraju ściągali też przedstawiciele tzw. świata zachodniego w poszukiwaniu atrakcji, przeżyć, bowiem słyszeli, że „coś się tam dzieje”. Jak na węgierski film, języka tego narodu jest bardzo niewiele, pada może raptem kilka zdań, reszta

---

<sup>2</sup> Cały tytuł, jak i poszczególne jego składniki, są grą słów: *Helyfoglalás* oznacza zajęcia miejsca, ale miejsca konkretnego, co stoi w opozycji do zajęcia ojczyzny *Honfoglalás*, *mogyorók* to orzechy, ale wymawia się podobnie do *Magyarok* czyli Węgrzy. W dosłownym więc tłumaczeniu tytuł brzmi *Zajęcie miejsca, czyli przybycie orzechów*.

dialogów to mieszanka rosyjskiego i angielskiego, za pomocą którego próbują się porozumieć bohaterowie filmu: uliczni muzycy z Rosji, ich rodak, z wykształcenia inżynier sprzedający noże na bazarze, Węgierka pomagająca nie zawsze bezinteresownie przybyłym, Walijka ucząca angielskiego i jej przyjaciółka Susan z małego miasteczka w Teksasie. Właściwie dla wszystkich cudzoziemców (ta grupka reprezentuje również w jakimś stopniu masę przepływających imigrantów, którzy chcą stać się emigrantami) Budapeszt jest miejscem przypadkowym, nie planowali na swojej drodze tej lokalizacji. Jura i Vadim zamierzali przedostać się do Jugosławii, a stamtąd może jeszcze dalej do swojej ziemi obiecanej. Inżynier marzy o osiedleniu się we Włoszech, rozpoczęciu nowego, normalnego życia. Maggie szuka wrażeń, chciała się wyrwać z jej zdaniem nudnego, anonimowego życia na Wyspach i z Berlina trafiła na Węgry, prawdopodobnie za namową kogoś, kto jechał w tym kierunku. Podobnie zresztą jak Susan jeżdżąc z miejsca na miejsce, jednego dnia w Wiedniu, drugiego w drodze do Chin. Dlatego też zupełnie nie znają oni specyfiki kraju, w którym przybywają. Dla imigrantów ze Wschodu pobyt to przymus, dla tych drugich chwilowa atrakcja, nie zamierzają więc bliżej poznać miejscowych ludzi, kulturę czy język.

Fabula filmu spięta jest klamrą autentycznych zdjęć, które *nota bene* bardzo często wplatane są w przedstawiane wydarzenia, stając się integralnym elementem dzieła. Rozpoczynają ją wydarzenia niezwykle, radosne jakimi było otwarcie granic i dużo łatwiejszy niż dotąd przepływ ludzi, bezkrwawe rewolucje w Czechosłowacji i na Węgrzech, bardziej gwałtowne reakcje w Rumunii. Charakter dokumentalny podkreśla również szczególnie sposób wypowiedzi bohaterów filmu, czasami zwracają się oni bezpośrednio do kamery przekazując swoje opinie, motywacje nimi kierujące. Fekete portretuje różne typy ludzkie, bezinteresownych artystów, zdeterminowanych poszukiwaczy lepszego życia, otwartych na przybyszów Węgrów, ciekawych świata i znudzonych swoim dotychczasowym życiem mieszkańców Zachodu, ale także obecnych

podczas zawieruch dziejowych przestępców, bandytów, handlarzy bronią. Reżyserkę najwyraźniej interesuje mętlik jaki mają w umysłach ci ludzie w wyniku błyskawicznie zachodzących przemian, którego biegu nikt nie był w stanie ogarnąć. Ona sama z perspektywy kilku lat stara się zrozumieć to, co stało się również w jej świecie.

Ironiczny tytuł filmu jest zarazem nazwą knajpy, speluny wręcz, do której ściągają przedstawiciele różnych narodowości, krócej lub dłużej przebywający w Budapeszcie. Tam też Jura i Vadim próbują zarobić na życie, kiedy okazało się, że ich podróż na Zachód przynajmniej na razie się nie powiedzie, zwłaszcza, że Vadim jakimś cudem dotarł na Węgry bez ważnych dokumentów. Każdy z bohaterów posiada własne wyobrażenie o otaczającym go świecie, dla Jury Węgry to socjalistyczny Zachód, dla Vadima nowe spostrzeżenia diametralnie różnią się od znanej mu wcześniej rzeczywistości, bo wokół jest normalnie. Erzsi, która przyjmuje imigrantów, przede wszystkim Rosjan, pod swój dach jest po prostu żal, że z tak dumnego narodu stali się żebrakami. Ludzie z Zachodu z jednej strony fascynują się kontaktami z innymi narodami, możliwością nawiązywania bezpośrednich relacji, a z drugiej strony nie są jednak zbyt otwarci na inne kultury. Maggie czy Susan, które przecież mieszkają na Węgrzech, nie wyrażają chęci nauczania się języka, aby lepiej zrozumieć mieszkańców tego kraju, czekają raczej aż ktoś zagadnie je w ich języku, nawet gdyby to miała być łamana angielszczyzna. Dodaje to z pewnością jakiegoś kolorytu, kiedy na przykład Maggie z Jurą „rozmawiają” o swoich doświadczeniach życiowych, każde mówi we własnym języku, doskonale wiedzą, że druga strona niewiele rozumie, ale odnosi się wrażenie, że bardziej chodzi im o uzewnętrznienie własnym problemom, niewyjawianych nikomu kompleksów.

Fekete pokazuje również jak szybko po krótkotrwałej euforii przychodzi rozczarowanie nową-starą sytuacją. Marzenia w konfrontacji z rzeczywistością pryskają jak bańka mydlana. Tym, którzy już znaleźli się na Węgrzech wydawało się początkowo, że „złapali Pana Boga za

nogi”, zwłaszcza, że Budapeszt miał być tylko etapem przejściowym (im dalej na zachód, tym może być tylko lepiej), a w konsekwencji nie mogą się z niego wyrwać. Inżynier, którego planem było zarobienie 200 dolarów i szybka ucieczka dalej od Rosji, nie może przekroczyć granicy i czuje się jak w więzieniu, rodzi to frustracje, niechęć podejmowania racjonalnych decyzji. Podobnie Vadim znajduje się w pułapce, ani nie może jechać dalej z powodu braku pieniędzy, ani nie może wrócić bez narażenia się na kłopoty ze względu na brak odpowiednich dokumentów (nie może też starać się o zezwolenie o pracę, chociaż akurat do tego nie ma i tak wielkiego zapалу). Jego sytuację dodatkowo komplikuje decyzja Jury, który postanawia wyjechać z Maggie do Walii, by tam założyć rodzinę. Jura przeszedł chyba największą wewnętrzną metamorfozę, z mało odpowiedzialnego, niezbyt zaradnego artysty, któremu wystarczyło do szczęścia parę chwil z gitarą, najlepiej w towarzystwie wódki, stał się świadomym swoich obowiązków człowiekiem. To on namawia Maggie, aby urodziła ich dziecko, aby za niego wyszła, można mu wierzyć, że robi to wyłącznie z miłości, a nie po to, by zabezpieczyć swoją przyszłość, bowiem jest człowiekiem, który nie kalkuluje, nie zastanawia się, co byłoby lepsze, lecz działa spontanicznie.

Frustracje imigrantów pogłębiają zjawiska społeczne, które prędzej czy później muszą się pojawić tam, gdzie obecne są elementy anarchii, gdzie władza nie posiada całkowitej kontroli, a mianowicie działalność grup przestępczych, mafii, handel bronią. O ile wielonarodowy bazar drobnych, indywidualnych handlarzy można jeszcze uznać za lokalny folklor, o tyle pojawienie się uzbrojonych band walczących o własne terytoria jest już poważnym zagrożeniem. Bynajmniej nie są to lokalni przestępcy, ale podążający za rodakami bezwzględni bandyci ze Wschodu. Terroryzują oni na każdym kroku zagubionych w nowej rzeczywistości imigrantów, brutalną siłą zmuszają do posłuszeństwa, odbierają każdy zarobiony z wielkim trudem grosz. Z nimi oczywiście zetkną się bohaterowie filmu i dla inżyniera okaże się to spotkanie tragiczne

w skutkach, doprowadzające do bezsensownej śmierci. Pojawia się też zupełnie nowe zjawisko towarzyszące rozpadowi Związku Radzieckiego, trudne do przewidzenia nawet dla futurologów, a mianowicie handel materiałami radioaktywnymi, które przemysłowcy przewożą przez granice schowane, gdzieś pod płaszczem, jak pieniądze czy jedzenie.

Podjęta jest również kwestia wolności i jej postrzegania przez uczestników wydarzeń, na przykład dla Susan wolność to sposób myślenia. Człowiekowi z wolnego kraju trudno jest zrozumieć, że były i są takie rejony świata, gdzie ludzie właściwie bali się nawet pomyśleć o czymś niepoprawnym politycznie. Dla Rosjan wolność to wolność decyzji, swoboda wyboru, możliwość robienia tego, na co w danej chwili mają ochotę, bez tłumaczenia komukolwiek swoich motywacji. Dlatego też Maggie irytuje sposób, w jaki Jura, według niej bezcelowo, traci czas, ale on po prostu cieszy się swoją wolnością.

W kontekście komunikacji międzykulturowej pojawia się pytanie, co mają sobie wzajemnie do zaoferowania bohaterowie filmu. Płaszczyną porozumienia jest element ekonomiczny, jako że reprezentanci większości ukazanych narodowości usilnie starają się poprawić swój życiowy standard. Dlatego też miejscem, w którym najczęściej dochodzi do kontaktów, jest bazar. Jego funkcjonowanie jawi się jako swojego rodzaju rytuał odprawiany przez mieszkańców dawnego bloku komunistycznego. Przemycają oni towary przez granice, szukają miejsca do handlu i próbują pozyskać klientów. Innym rytualnym miejscem są bary i kluby o wątpliwej reputacji. Tam wymieniają między sobą sprawdzone adresy, pod którymi można się zatrzymać w trakcie nieustannej wędrówki, tam też muzycy próbują zarobić na życie, kiedy okazuje się, że ich podróż na Zachód, przynajmniej na razie, nie może być kontynuowana. W trakcie dyskusji, w których biorą udział przedstawiciele wielu narodów, konfrontowane są utwierdzone przez dziesięciolecia stereotypy, historyczna wiedza lub jej brak. Okazuje się wówczas, że rosyjski inżynier nigdy nie słyszał o rewolucji w 1956 roku, a tym bardziej o tym, że to właśnie jego

rodacy ją stłumili. Każdy z bohaterów posiada własne wyobrażenie o otaczającym go świecie – dla jednego Rosjanina Węgry to socjalistyczny Zachód, a drugiemu nic wokół nie przypomina rzeczywistości, którą znał wcześniej. Jak wspomniałem wcześniej, wszyscy oni chociaż mieszkają na Węgrzech, nie zamierzają uczyć się języka, aby lepiej zrozumieć mieszkańców tego kraju, ich kulturę i stać się częścią otaczającego społeczeństwa. Najczęściej z własnego wyboru sytuują się na jego marginesie. W bardzo niewielkim stopniu dotyczy ich kwestia inkulturacji, podobnie zresztą jak bohaterów innych filmów o tej tematyce.

*Czerwony Koliber* (*Vörös Colibri*, 1995) Zsuzsy Böszörményi, który powstał w tym samym okresie, co *Bolse vita* wykazuje się w stosunku do niego licznymi podobieństwami. Również jest w nim zawarta obserwacja zmian jakie od początku lat dziewięćdziesiątych zaszły w naszej części Europy w wyniku rozpadu starego systemu. Również jest to analiza zachowań, postaw ludzi, których te zmiany dotyczą. Ponownie pojawia się Budapeszt, przybysze ze Wschodu, mafia i konfrontacja marzeń z rzeczywistością. Anna po rozstaniu z mężem wychowuje kilkuletnią córkę i przeważnie wieczorami (bo lepiej płacą) jeździ taksówką, życie jej jest raczej monotonne, ogranicza się głównie do pracy i obowiązków bycia matką. Pewnego dnia przypadkowo poznaje młodego Ukraińca, tancerza usilnie próbującego zrobić artystyczną karierę na Węgrzech. Kobieta nie wie nawet, w którym momencie zakochuje się w przybyszu nieodwzajemniającym jednak jej uczucia, poza kilkoma wspólnie spędzonymi nocami. Andrei, mimo że znalazł się w obcym kraju, nie może narzekać na brak kontaktów ze swoimi rodakami, którzy sprawiają wrażenie, że doskonale dają sobie radę w nowych warunkach i szybko zdomowili się nad Dunajem. Podobnie jak u Fekete nad ich losem czuwa lokalny mafioso, tym razem były oficer Armii Radzieckiej z nostalgią wspominający swój pobyt na Węgrzech jeszcze w czasach socjalizmu. Reżyserka sprawnie wyławia pełne paradoksy historii, jakie towarzyszą szybko toczącym się wydarzeniom. Ukraińiec zatrzymany przez po-



licję za brak zezwolenia na pobyt stały zostaje osadzony w obozie dla uchodźców, w którym przed rewolucją 56-go roku przetrzymywany był ojciec Anny. Andrei przybywając na Węgry niejako powraca na miejsce, gdzie jego ojciec, żołnierz Armii Radzieckiej, stacjonował okupując ten kraj. On sam będzie teraz szukał tu wolności, spełnienia marzeń, lepszego życia, nie bez powodu ma w plecaku miniaturę Statuy Wolności, która ma mu przypominać o celu w życiu.

Charakterystyczne jest początkowe podejście kobiety do Andreia, najpierw lekceważące (Rosjanie, Ukraińcy dla niej są nie do odróżnienia), towarzyszy temu zaciekawienie (pozwala mu przenocować), ale połączone z nieufnością (zamyka drzwi swojego pokoju na klucz). Nie ma u Węgrów jakiś oznak niechęci, są otwarci, gotowi pomóc ludziom znajdującym się w gorszym położeniu, może dlatego, że wcześniej sami byli mocno doświadczeni przez historię. Zarówno w *Bolse vita*, jak i w *Czerwonym Kolibrze* przybysze, chcąc nie chcąc, mają kontakt z lokalnym światem przestępczym, niejednokrotnie stając się jego elementem. Sądzę, że nie jest to przypadek, lecz dowodzi pewnej prawidłowości, iż ludzie z niższych warstw społecznych częściej decydowali się na emigrację, podejmowali ryzyko wyprawy do obcego kraju i łatwiej potrafili się przystosować niż na przykład inteligencja, której przedstawiciele raczej tu nie zobaczymy (tylko w filmie Fekete jest nauczyciel akademicki). Czynnikiem determinującym była kwestia pieniędzy, standardów, dążenia do wygodniejszego życia, bowiem prościej jest wyjechać w nieznaną, jeśli żyje się nędznie i bez perspektyw na poprawę.

Również w dialogach *Czerwonego Kolibra* jest dużo języka rosyjskiego, którego częsta obecność wokół Anny zaczyna sprawiać, że ona sama czuje się jakby była w obcym kraju. Być może wyłącznie za ciekawostkę należy uznać fakt, (ale równie dobrze może to być jakiś znak czasu), że zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku tytuł filmu jest równocześnie nazwą lokalu, w którym spotykają się przybyli do Budapesztu



cudzoziemcy (w *Bolse vita* to knajpa w piwnicy, w *Czerwonym Kolibrze* to kiczowaty klub nocny, gdzie przeważnie bawią się przestępcy).

I jeszcze jedno odniesienie do filmu *Bolse vita*. O tyle istotne, że po prawie dwóch dekadach do pewnego stopnia podobne zderzenie kultur można dostrzec w filmach *Pikowanie* (*Zuhanórepülés*, 2007) Erika Nováka i *Mix* (2004) Stevena Lovy'ego, gdzie Budapeszt jest ponownie tą granicą między Wschodem, a Zachodem. Tu też pojawia się element negatywny przemian ustrojowych, mianowicie zorganizowana przestępczość. Nowy system wprowadzie okrzepł, ale skutki uboczne zamiast zostać zniwelowane coraz bardziej się utrwalają. Mafia z dawnego ZSRR, podobnie jak w *Czerwonym Kolibrze* doskonale sobie radzi w kapitalistycznej rzeczywistości. W filmie Erika Nováka te wszystkie problemy są doskonale widoczne; Budapeszt jest tygłem wielu narodowości, ale narodowości, które reprezentują świat przestępczy. Pozornie jest barwny, znów mieszają się języki, rasy, jednak w rzeczywistości to całkowicie zdegenerowane środowisko, nie ma w nim egzotyki z *Bolse vity*, jest tylko brutalność, przemoc i najgorsze instynkty. Główny bohater, którego w tym świecie więzienie nie jest w stanie zresocjalizować, stopniowo pogrąża się, mimo że jest przekonany o posiadaniu kontroli nad własnym losem. Usilnie poszukuje własnego miejsca, może i chciałby się wyrwać z tego śmiertelnego kręgu, ale jest za słaby, by oprzeć się pokusom brudnych pieniędzy.

Stolica kraju jako granica Wschodu i Zachodu funkcjonuje tu umownie, bowiem te wpływy już tu są i się mieszają. Sam wizerunek miasta jest niezwykle zdeformowany, składa się z kiczowatych nocnych lokali, przepastnych willi mafiosów, podziemnych parkingów służących za miejsca spotkań gangów, itp. Główny bohater zresztą po wyjściu z więzienia swoje pierwsze kroki kieruje nie na ulice miasta, by cieszyć się wolnością, ale zmierza wprost do nocnego klubu, by wpaść w narkotykowy i alkoholowy trans. Miasto jako takie nie istnieje, ulice to tylko łączniki pomiędzy podejrzanymi lokalami. Czy te problemy, w efekcie

tworzą nową, aktualną tożsamość miasta? Być może jest to pewnego rodzaju identyfikacja Budapesztu w nowej rzeczywistości, zwłaszcza, że podobny obraz pojawia się w filmie *Mix*, chociaż w nim patrzymy na świat oczami przedstawiciela innej kultury, mianowicie młodego Amerykanina z węgierskimi korzeniami. W filmie od pewnego momentu akcja toczy się wyłącznie w nocy, jeśli już pojawi się stolica w naturalnym oświetleniu, to tylko jako przerywnik. Tu też jest element przestępczy, narkotyki, które każdy może bez wysiłku kupić. Filmy łączy ponadto postać grana przez Dorkę Gryllus, uosobienie kobiety uwikłanej w relacje z przestępcami, podporządkowanej kryminalnym mechanizmom<sup>3</sup>. Jej życie w którymś momencie potoczyło się niewłaściwym torem, choć ona sama niczym się nie różni od innych kobiet w jej wieku. Mimo starań nie potrafi odnaleźć drogi powrotnej do normalności.

Ukazane w obu obrazach zjawiska, będące efektem spotkania przedstawicieli Zachodu i Wschodu, są doskonale widoczne po okresie zmian systemowych, kiedy z oczywistych względów kontakty uległy intensyfikacji. Często jest to przedstawienie funkcjonujących stereotypów, odtworzenie schematów, które są na nowo opisane. Istotną różnicą w stosunku do wcześniejszej historii jest to, że spotkanie nie jest wynikiem exodusu spowodowanego wojną czy inną dziejową klęską dotyczącą całych społeczności. Jest możliwe dzięki pozytywnym przemianom, otwartym granicom i pojawieniu się mieszkańców Zachodu nad Dunajem.

Do najbardziej aktualnych problemów związanych z ruchami migracyjnymi w Europie nawiązuje częściowo Kornel Mundruczó w swoim filmie *Księżyc Jowisza* (*Jupiter holdja*, 2017). Ten trudny do sklasy-

---

<sup>3</sup> Co ciekawe, to nie jedyny film z udziałem aktorki, w którym gra ona tego typu postacie. Innymi przykładami są filmy: *Morderca z kamerą* (reż. Robert-Adrian Pejo, 2010) oraz, ostatnio, *Upolowana* (reż. Áron Mátayássy, 2015). Można właściwie zaryzykować stwierdzenie, że jej bohaterki są symbolem złych wyborów i tragicznych związków.

fikowania pod względem gatunku obraz uzmysławia kryzys moralny, który jest wynikiem kryzysu migracyjnego. Węgry doświadczyły go bardzo mocno, tysiące przybyszów z dnia na dzień pojawiły się na terytorium kraju forsując granice, wkrótce blokując ulice i dworce stolicy. Odpowiedzią był krytykowany powszechnie prowizoryczny mur wybudowany na granicy węgiersko-serbskiej w 2015 roku, którego celem było ograniczenie napływu, jak sądzono nie tylko uchodźców, ale także imigrantów ekonomicznych. Media obiegały nieustannie relacje z tymczasowych obozów i o koczujących w nich zdesperowanych ludziach.

Choć reżyser sam unika jednoznacznej odpowiedzi, że jego film jest reakcją na problem migracji, to jednak przyznaje, że:

„Musimy zrozumieć, że ten bodaj największy problem naszych czasów nie wziął się znikąd. Kryzys imigracyjny stanowi w prostej linii pochodną ogarniającego Europę od lat kryzysu moralnego, który wywołuje poczucie niepewności i strachu. Przez lata odczuwaliśmy te emocje podskórnie, gdzieś we własnych wnętrzach. Pojawienie się uchodźców okazało się impulsem prowadzącym do uwolnienia tej negatywnej energii i, niestety, skierowania jej na ludzi, którzy najmniej w ogóle na to nie zasługują” [Czerkowski 2018, s. 177].

Mundruczó w swoim filmie opowiada historię młodego uchodźcy Aryana, który dociera do granicy węgierskiej z ojcem i nielegalnie próbuje ją przekroczyć. W wyniku akcji służb granicznych traci z nim kontakt, sam ranny trafia do obozu dla uchodźców. W wyniku odniesionych ran umiera. Jednak ta dramatyczna historia nie kończy się w tym miejscu.

W jakiś niewytłumaczalny sposób zmartwychwstaje i dodatkowo zyskuje moc unoszenia się wbrew siłom grawitacji. Dla opiekującego się nim wcześniej, sfrustrowanego własnym nieudanym życiem, lekarza Sterna jawi się niczym anioł, który może odmienić jego życie. Początkowo jednak będzie jego zdolności wykorzystywał dla podreperowania swojej kiepskiej kondycji finansowej, organizując płatne pokazy boga-

tym pacjentom. Z czasem jednak zmieni się jego nastawienie i zrobi wszystko, aby uchronić Aryana przed poszukującymi go służbami.

W tym filmie Mundruczó nagromadził wiele różnych konwencji i elementów odmiennych gatunków filmowych. Dominuje paradoksalna narracja, szczególnie w początkowej części filmu, są też motywy znane z filmów sensacyjnych, thrillerów, z kolei postać anioła przybliża opowieść w kierunku baśni [Helman 2018, s.194]. Można odnieść wrażenie, że sam do końca nie był przekonany, którą drogą powinien zmierzać. Ta niekonsekwencja jest widoczna szczególnie w rozwiązywaniu scen, które byłyby ślepą uliczką, gdyby nie element magiczny i zdolności Aryana. Z kolei wiarygodne wrażenie tworzą sekwencje w obozie dla uchodźców, zostały sfilmowane precyzyjnie, bez uproszczenia, lecz z pełnym dramatyzmem i nieskrywanym współczuciem dla ofiar. Akcja filmu rozgrywa się niezwykle szybko i nie zmienia tego fakt, że mamy do czynienia z długimi ujęciami wyreżyserowanymi montażem wewnątrzkadrowym.

Postać lekarza Sterna dla Mundruczó ma stanowić reprezentację zmanipulowanego przez część mediów społeczeństwa niechętnego, podejrzliwego wobec uchodźców. Sternowi brak empatii, jest wypalony, zmaga się z poważnymi oskarżeniami o zaniedbania w zawodzie. Cud jaki ukazuje się na jego oczach próbuje początkowo zdyskontować dla poprawy swojej sytuacji. Gdy szanse na ukrycie Aryana maleją, rezygnuje z własnych korzyści i ryzykuje własnym życiem by go ocalić, być może dostrzegając większy plan, który Aryan ma zrealizować. W filmie widzimy Węgrów przytłoczonych, zaskoczonych skalą problemu, przybysze dosłownie zalewają stolicę, a efektywnej odpowiedzi jednak brakuje, tymczasowe obozy nowej sytuacji nie rozwiązują.

Z innej perspektywy kwestie migracyjne prezentuje Roland Vranik w filmie *Obywatel* (*Állompolgár*, 2018), którego bohaterem jest Wilson, czarnoskóry mężczyzna w średnim wieku uciekający przed wojną w Afryce. Vranik sfilmował tradycyjną linearną opowieść, w której brak

jakikolwiek transgresji gatunkowych, są natomiast dramaty zwykłych ludzi. Ciekawe i warte podkreślenia jest, że w filmie otoczenie Wilsona jest w stosunku do niego przyjazne, bardzo rzadko zdarzają się przejawy rasizmu (np. ze strony zazdrosnych o sukcesy kolegów z pracy). W rozmowach z Wilsonem Węgrzy nie ukrywają swojego zdziwienia, że chciał zostać na Węgrzech, mógł przecież uciekać na Zachód. Trudno jest mu im wytłumaczyć, że znalazł już dla siebie azyl i spokojne miejsce do życia, ma mieszkanie, pracę, bezpieczeństwo, do pełni szczęścia brakuje zdanego egzaminu państwowego i obywatelstwa. To uporządkowane życie zmieni się całkowicie, kiedy do jego drzwi zapuka potrzebująca pomocy młoda Iranka, uciekinierka z obozu dla uchodźców, w dodatku w ciąży i bez dokumentów. Wilson znając uczucie strachu, które towarzyszyło mu wcześniej, stara się pomóc ukrywając Shirin w mieszkaniu. Paradoksalnie już po krótkim pobycie to schronienie zamieni się dla niej właściwie w więzienie: boi się wyjść na ulicę z lęku przed spotkaniem policji, nie może zapewnić opieki nowonarodzonej córce, a każdy dzwonek do drzwi budzi jak najgorsze obawy.

Portret Węgrów w tym filmie jest bardzo korzystny, trudno dostrzec jakąkolwiek barierę między Wilsonem a jego sąsiadami, współpracownikami, może dlatego, że zna język węgierski i nie potrzebuje tłumacza, chociaż nie wszystkie elementy kultury węgierskiej rozumie. Nie trafiają do niego argumenty o tym, że dawniej władcy mogli torturować swoich wrogów i było to usprawiedliwione. Sam doświadczył cierpienia i nie akceptuje go pod żadnym warunkiem. Jego kolor skóry nie ma dla nikogo znaczenia, np. dla administratora budynku najistotniejsze jest, aby on i jego nielegalna współlokatorka płacili czynsz, jak długo tak będzie, nie pojawią się z jego strony problemy.

Wilson, mimo że zadomowił się nad Dunajem to zdany egzamin państwowy (wcześniej tryumfalnie wykrzykuje na ulicy: „Będę Węgrem!”) świętuje w lokalu dla imigrantów. Jednak jest to zupełnie inne miejsce niż to znane z *Bolse vity* czy *Czerwonego kolibra*. Tu nie bawią

się przestępcy czy mafiosi, lecz przy dźwiękach dyskotekowej muzyki tańczą przybysze z afrykańskich krajów. To zasadnicza odmiana w stosunku do wcześniejszych obrazów. Życie jest bardziej ucywilizowane, relacje międzyludzkie oparte są na szacunku, problemy, które się pojawiają mają z jednej strony podłoże uczuciowe, z drugiej rozgrywają się na linii jednostka - machina urzędnicza. Wilson wikła się w romans ze swoją korepetytorką (Mari) przygotowującą go do egzaminu, a równocześnie postanawia zapewnić bezpieczeństwo Shirin i jej dziecku poprzez małżeństwo po ewentualnym otrzymaniu obywatelstwa. Być może romans jest wynikiem potrzeby udowodnienia, iż ma takie same potrzeby jak inni ludzie, chce kochać, śmiać się, tańczyć, itp. Warto dodać, że w roli kochanki pojawiła się Ágnes Máhr, aktorka, która grała w *Bolse vicie* Erzsi, Węgierkę przyjmującą pod swój dach przybyszów zza wschodniej granicy.

Wilson przegra jednak w zderzeniu z systemem państwa, nie może doczekać się obywatelstwa, by chronić Shirin i wkrótce zjawi się po nią policja. Próbuje nawet namówić swojego przyjaciela rzeźnika, aby ten wziął ślub z kobietą, jest jednak za późno, zostanie ona deportowana. Zrezygnowany porzuca Mari i z całym swoim skromnym dobytkiem rozpoczyna kolejną podróż, zaczynającą znowu wszystko od nowa, tym razem w Austrii. Z jednej strony widać chętnych do pomocy zwykłych Węgrów, z drugiej urzędników wykonujących swoje obowiązki bez możliwości zrobienia czegokolwiek, co nie byłoby usprawiedliwione literą prawa (choć prywatnie urzędniczka przeprosza nawet Wilsona, że tak ospale traktowani są imigranci z Afryki, a policjanci nie aresztują go, gdy awanturuje się pod budynkiem prezydenckim). Wilson inaczej niż bohaterowie przywołanych filmów, mimo wszystko bardziej zakorzenił się w otaczającej go nowej kulturze. Jednak decyzja o wyjeździe przyszła bardzo szybko, dlatego można sądzić, że ta więź była tak naprawdę powierzchowna, nie znalazł jeszcze dla siebie drugiej ojczyzny.

Film węgierski w charakterystyczny dla siebie sposób reaguje na kryzys migracyjny, zarówno ten z przełomu lat 80. i 90., jak i najnowszy. Z jednej strony filmowcy starają się uchwycić zmiany jakie napływ mieszkańców innych rejonów świata wywołuje w mentalności Węgrów, jak reagują oni na obcych, czy potrafią się dostosować do nowej sytuacji. Interesuje ich także pewnego rodzaju ewolucja w sferze kultury, pojawiają się nowe zachowania, nowe elementy języka, który próbuje dostosować się innej rzeczywistości. Z drugiej strony twórcy obserwują jak przybysze aklimatyzują się nad Dunajem, jak postrzegają Węgrów. Nieliczni są otwarci na węgierską kulturę, dla innych to tylko balast, którego nie potrzebują w swojej nieustającej podróży, taka postawa może rodzić najwięcej konfliktów, antagonizuje przedstawicieli obu stron. Dalsza obserwacja będzie zapewne dotyczyła bardziej trwałych relacji, być może kolejnej generacji imigrantów mieszkających na Węgrzech.

### BIBLIOGRAFIA:

- Bársony, É., *Ideológiai kalandfilm. Beszélgetés Fekete Ibolyával*, „Filmvilág” nr 1, 2001, s. 42–43.
- Czerkawski, P., *Fascynująca melancholia. Rozmowa z Kornélem Mundruczó*, „Kino”, nr 1, 2018, s. 78–82.
- Helman, A., *Transgresje i transformacje w filmach Kornéla Mundruczó*, „Kwartalnik filmowy”, nr 101–102, 2018, s. 174–197.
- Schubert, G., *Rejtőzködő évtized. A kilencvenes évek stílusa*, „Filmvilág”, nr 3, 2002, s. 20–21.
- Stojanowa, Ch., *Bolse Vita, The Cinema of Central Europe*, ed. P. Hames, London–New York 2004.
- Varga, Anna, *A gyávaság kora*, „Filmvilág” nr 2, 2007, s. 24–26.

## FILMOGRAFIA

*Bolse vita* (1996), reż. Ibolya Fekete.

*Czerwony Koliber* (Vörös Colibri, 1995), reż. Zsuzsa Böszörményi.

*Helyfoglalás, avagy a mogyorók bejövetele* (1999), reż. András Szőke.

*Księżyc Jowisza* (Jupiter holdja, 2017), reż. Kornél Mundruczó.

*Mix* (2004), reż. Steven Lovy.

*Obywatel* (Állompolgár, 2018), reż. Roland Vranik.

*Pikowanie* (Zuhanórepülés, 2007), reż. Erik Novák.

*Węgierski wędrowiec* (Magyar vándor, 2004), reż. Gábor Herendi.

*Zajęcie ojczyzny* (Honfoglalás, 1996) Gábor Koltay.



**Joanna Aleksandrowicz**

University of Silesia in Katowice

ORCID: 0000-0001-5095-7706

**FOURTEEN KILOMETRES TO PARADISE.  
IMAGES OF MIGRATION TO ANDALUSIA  
IN SPANISH CINEMA**

**CZTERNAŚCIE KILOMETRÓW DO RAJU.  
OBRAZY MIGRACJI DO ANDALUZJI  
W KINIE HISZPAŃSKIM**

**ABSTRAKT**

Filmowe reprezentacje migracji pojawiają się w kinie hiszpańskim od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych XX w., wraz z nasileniem ruchów migracyjnych. Andaluzyja jako region autonomiczny położony najbliżej wybrzeży Afryki jest w tych narracjach urzeczywistnieniem snu o Europie, choć często pełni jedynie rolę przystanku na drodze do bardziej uprzemysłowionych regionów Hiszpanii lub do innych krajów Europy Zachodniej. Lejtmotywną większością tych filmów stała się przeprawa przez Cieśninę Gibraltarską, a 14 kilometrów, wyznaczające jej długość w najważniejszym miejscu, stało się metaforą wykorzystywaną zarówno przez socjologów jak i przez filmowców, aby oddać paradoks międzykontynentalnej odległości – życia tak blisko i zarazem tak daleko. W narracjach filmowych dominują dwie odmienne perspektywy. Pierwsza z nich reprezentuje spojrzenie mieszkańców Andaluzji i podróżujących na południe Hiszpanów, druga natomiast próbuje pokazać problemy międzykulturowych spotkań z

punktu widzenia samych migrantów. Niekiedy jednak perspektywy te nieoczekiwanie się splatają, a przynależność do miejsca w globalizującej się Europie oraz złożoność jej historii okazuje się nieoczywista i kontestująca wzajemnie konstruowane stereotypy.

**Słowa kluczowe:** kino hiszpańskie, migracje afrykańskie, Andaluzja, nowy rasizm

### ABSTRACT

The article depicts narrative strategies in twelve Spanish films about migration from North Africa to Andalusia. This problem has been gaining increasing interest of Spanish filmmakers since 1990s, which is a concomitant of intensification of migration itself. Andalusia, as an autonomous region located closest to Africa is a fulfilment of European Dream but also a place of disillusionment. Oftentimes it is also merely a brief stop on way to the more industrialized regions of Spain or other countries of western Europe. The fourteen kilometres that separate Africa from Europe in the narrowest spot of the Strait of Gibraltar eventually became a metaphor in order to render the paradox of intercontinental distance. The analysis focuses on different narrative perspectives, racial stereotypes and new racism reflected in cinematography images.

**Keywords:** Spanish Cinema, African migration, Andalusia, new racism

Cinematic images of migration from North Africa have been gaining increasing interest of Spanish filmmakers since 1990s, attaining the peak of their popularity at the beginning of the 21st century, which is a concomitant of intensification of migration itself. Therefore, it seems sensible to acknowledge that in 1986, when Spain entered the European Union, migration tendencies have begun to gradually reverse – beforehand, it was Spaniards who left their home country, while after the said caesura Spain began to absorb the ever more numerous inhabitants of North Africa and Latin America, and later those from Asia and eastern Europe [Elena 2005, p. 55]. Over subsequent years, with economic crisis on the increase and military conflicts tormenting African states and the

Middle East, we witnessed a skyrocketing number of migrants crossing the Mediterranean to reach Spain, a significant portion of whom arrives on the country's south shore. Andalusia, as an autonomous region located closest to Africa is, for many of them, a fulfilment of their European Dream but also a place of disillusionment. Oftentimes it is also merely a brief stop on their way to the more industrialized regions of Spain or other countries of western Europe [Rosado, Lara 2019, p. 105]. The fourteen kilometres that separate Africa from Europe in the narrowest spot of the Strait of Gibraltar eventually became a metaphor utilized by sociologists [González Ferrera, Vera Borga 2008] and filmmakers alike, in order to render the paradox of intercontinental distance – of living so close and far from each other at the same time.

As I shall expand upon, the migration topics have also slightly altered the cinematic image of Andalusia by becoming a tributary of realistic current characteristic for Spanish cinema at the threshold of the 21st century. The said tendency observed in the films made in the south of Spain pertains to another conspicuous one, namely – to strip away the region of its colourful stereotypes connected with flamenco and *corrida*; which, according to some scholars, leads to producing new stereotypes – the ones unequivocally identifying Andalusia with ubiquitous poverty and lack of living prospects [Fernández Pichel et al. 2011, p. 230]. Touristy city centres along with their recognisable landmarks, which had become iconic to the region, are now replaced by anonymous boroughs, entirely devoid of local flavour. Among this ramshackle cement landscapes, camerawork usually centres on socially excluded individuals who are helpless when it comes to changing their fates. The interest paid by filmmakers is conducive to popularization of the migration theme.

On the one hand, we are dealing here with cinematic depiction of authentic issues, often alluding to particular real-life events; on the other hand, they are artistically moulded images of migrants and

desired attitudes of Spaniards towards the more and more numerous non-natives. Especially intense tension between artistic creation and searching for realism sustains in film sequences which show the crossing of the Strait of Gibraltar, a sequence that has become a kind of leitmotif for the films in question. As Lidia Peralta García [2015, pp. 144, 148] rightly notices, choosing Andalusia as a setting for numerous fictional films and documentaries is related to the fact that, next to the Canary Islands, it is one of the destinations most frequently chosen by migrants. Yet, decisive factor here also remains the fascinations with the passage motif itself connected with the motifs of journey, path to Eden, tragedy, death, and the forces of nature. Therefore, it is all about choosing a topic with the mightiest dramatic potential in comparison to other issues stemming from migration, such as identity crisis, or intercultural conflicts occurring amongst second-generation migrants – threads and storylines virtually neglected in Spanish cinema [Peralta García 2015, pp. 148–149]. Simultaneously, it is worth noticing that the motif of a raft crossing the Strait of Gibraltar over the previous decades has become an element of collective imagination and in a way a symbol of illegal migration.

The said fictional thread appeared already in *Letters from Alou* (*Cartas de Alou*, 1990) by Montxo Armendáriz, recognized by scholars as the first Spanish picture fully concerned with migration-related issues [Castiello 2005, p. 45; Elena 2005, p. 56]. Images of tempestuous seas and a night-time attempt at crossing the Strait of Gibraltar had been utilized here as an opening sequence full of dramatic tension, yet the motif of journey by boat tormented by winds will also return in the final scenes. After the eponymous Alou (Mulie Jarju) is deported back to Senegal, the story has run a full circle and is to be concluded with another attempt at getting into Spain. In-between those images framing the narrative, we are able to track the journey of the protagonist throughout Spain; wintertime and grey Madrid with its railway station

populated by thieves, unfriendly and intolerant Catalonia. The part of our interest, the one depicting Andalusia, was filmed on the shore. Like in the further phases of the journey, here also the Senegalese is lent a helping hand by migrant community, despite language barriers thwarting the communication of characters originating from various parts of Africa. Initial meetings with Spaniards are also made uneasy by the lack of mutual comprehension, which, however, does not stymie our protagonist in finding work on plantation or picking up girls at a disco. At the same time, positive attitude toward aliens has strict limits to it. Spanish women treat black migrants as exotic entertainment, however, they do not want to be seen by neighbours in their company. The intolerance is also further complicated by a love story involving a waitress met by the character in Catalonia – despite the girl's involvement, her father, who runs a local bar, accepts Alou solely as a customer and a game partner to play checkers with; whereas work relations between migrants and their employers, even when they are well, fundamentally stem from the demand for cheap labour force.

*Letters from Alou* represents a look from the outside, which contributes to the specificity of Spanish migrant-themed cinema [Castiello 2005, pp. 38–39]. Those are always stories told by Spaniards, and voices of migrants could only be heard in singular utterances captured in documentaries; however, at the level of whole narratives they are missing, which is obviously a consequence of economic and production-related limitations of filmmaking. So, the Euro-centric perspective prevails, however filled with empathy and willingness to familiarize the figure of a stranger. Yet, it is worth emphasizing that Armendáriz's picture has been acknowledged by migrants themselves as realistic in terms of depicting their situation and even included as a part of anti-racist education classes in Spain [Santaolalla, 2007, pp. 468–469]. What makes *Alou* special as a protagonist is the fact that he is not only the main character, but also the one empowered by having his own voice

and writing his own narrative in the form of titular letters (about whose content we learn by means of non-diegetic narration), which constitutes an exception in the Spanish migration-themed cinema [Ballesteros 2001, pp. 218–219].

Alou's subjectivity stands in sharp contrast to the total objectification of the migrant character in *Bwana* (1996) by Imanol Uribe based on a theatrical play *Dark Man's Gaze* (*La mirada del hombre oscuro*) by Ignacio del Moral [1992, 2005]. The playwright had been inspired by a press photograph of bodies of Africans washed ashore, who had drowned while attempting to reach Spanish shore [Castiello 2005, p. 51], yet the film adaptation of the play diverges from the said realistic take. A starting point for both the narratives is a family trip to collect some clams in one of the beaches of Almeria. The weekend idyll is interrupted by an encounter with a black man, who has apparently survived the boat crash. A significant shift of accent is observable already at the level of titling. The film in question does not concentrate upon "the dark man's gaze", referred to by Ignacio del Moral, but rather on the condition of the white man described by a Swahili word that means 'master' referring back to colonial categories and genre conventions related to them. Contrary to premises of the theatrical play, in the case of Uribe's film adaptation we are not provided the migrant perspective, who has been symbolically deprived of his own voice – the lines uttered by him prove incomprehensible not only to remaining characters, but even to the viewers, since they are not subtitled. What is more, the Spanish family do not do so much as to embark upon communication, and even though the foreigner emphatically presents himself as Ombasi (Emilio Buale), they refer to him impersonally as "black" (*negro*). Ombasi's objectification is also underscored by an instance of erotic phantasies of a white woman, in which the Negro appears as an object of glance and desire. As claimed by Isolina Ballesteros [2001, p. 223], we deal here with a "distorted vision of colonial encounters, where an African rather than a

European plays a role of the survivor, yet the stereotypes concerning the 'savage' remain all the same: infantilization, animalization, cannibalism, lack of personal hygiene, being uncivilized, and exotic behaviour". Even the eventual romanticizing of the migrant character, who appears to be standing in glaring opposite to the egoism and moral decay of the whites, does not lead to awarding him with a flesh-and-blood hero status. Ombasi nonetheless remains a cultural cliché of "the noble savage" and an innocent victim.

Staging this encounter, so filled with prejudice against the Other, on the shore of Andalusia, from where centuries before ships set off on their journey to conquer uncharted lands and "wild" tribes, seems to amplify the irony. Secluded and sandy beaches of Almeria turn out to be full of incomprehensive rules and hidden dangers. The portrait of white participants of this meeting in Uribe's film, at the same time, is no less exaggerated than the one of the dark-skinned migrant. An ignorant taxi driver sporting his apparent machismo, his ditzy blond wife embodying the housewife stereotype, and their two children make up a caricature of Spanish family. As Ballesteros [2001, pp. 223–224] puts it, "an impression that we are watching a comic book-like, satirized family, as if they appeared in a joke, is reinforced by utilization of pop-cultural clichés, and by casting Andrés Pajares as the father – a comedian and actor popular in Spanish comedy since the seventies".

The said Spanish family is not in the least the only jeopardy awaiting the foreigner in the seaside scenery. Scriptwriters of *Bwana* included also a thread telling of a group of skinheads trying to hunt down illegal aliens. Uribe has emphasized that he wanted to contrast two types of racism that way, wherein the every-day, passive and ostensibly harmless type represented by the mentioned family is to eventually prove to be equally dangerous as the one motivated by violence and ideology [Castiello 2005, pp. 51–52]. In the end, however, hate-filled skinhead characters come out as equally trite as the all remaining ones.

*Tuna and chocolate* (*Atún y chocolate*, 2004) by Pablo Carbonell features the migrant stereotype played out in an entirely different way. The film in question shows life in a small town located in Barbate community and its title refers to the two most popular professions taken up by the town's inhabitants – fishing tuna and trading in hashish smuggled from Morocco, the latter dubbed “chocolate” in Spanish parlance. According to Carbonell, his intention was to make a film on social issues, but it could not have been sad, since the Barbate inhabitants are cheerful by nature [Gómez Pérez 2013, p. 229]. Therefore, the film's characters approach their financial difficulties daringly and with humour, and the director's gaze is filled with empathy and understanding. Ups and downs of their lives are depicted as bittersweet, drama transforms into comedy, and realism transfigures grotesquely, bringing to viewers' minds the *esperpento* esthetics, which puts distorted mirror to reality.

The very same convention is put to use in the film while the byplay of migration is narrated, balancing the stereotype and its negation. Also in *Tuna and chocolate* an African man is an individual arriving to and not already settled in Spain. In one of the scenes a group of homeless boys “patrol” the coast looking for crashed boats in hope of finding hashish. When one of them enthusiastically swims towards a colourful item of what supposed to be a bag and a chance at easy money, the item turns out to be a dead body. Equally calculated attitude to foreigners is exhibited by a grotesque character called El Cherife (Antonio Dechent). His desperate efforts to obtain hashish are in the end ridiculed, and his commonness and inability to speak a foreign language juxtaposed with refinement and academic education of a migrant. The latter has reached the shores of Andalusia carrying a diploma in philosophy and literature in his bag and a contraband consisting of hashish in his stomach. While the diploma lays worthless and unused under a bridge, right next to *Exodus* by Leon Uris, the hashish has a genuine market value in Spain. Eventually, however, it is scooped by El Cherife, who will go to any



lengths in order to obtain the valuable package, including rummaging through faeces.

Characteristic is the scene of the characters' initial encounter. One evening in one of the town's quaint streets, an enormous shadow appears on houses' white walls, which is accompanied by non-diegetic Arabian music. The director here satirizes oriental clichés and societal phobias, in his peculiar way alluding to intertextual motifs – the shadow of a migrant is nothing more than an ironic reference to the famous scene from *Nosferatu: A Symphony of Horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, dir. Friedrich Wilhelm Murnau). The character who casts the said shadow appears to be a Moroccan man named Omar ("Biri" Mohamed Abbelatin). While escaping a police car – which patrols the town streets to the tune of romantic freedom-themed songs – the man meets El Cherife and asks him: "Is France this way or that way?" pointing at opposite street ends.

Carbonell's irony is meted out not only against the migration-related stereotypes, but undermines the scenes of his very film, too. Finally, despite the cross-cultural misunderstandings, Omar is given shelter by the main character, the good-natured Manuel (played by the director himself). In order to divert attention of coast guards from an instance of stealing tuna to be eaten during Manuel's wedding reception, the Moroccan suddenly appears in the sea and presents an overplayed impression of himself, once again asking about the best way to France.

A peculiar mixing of conventions and treating serious issues half-jokingly also pertains to meta-cinematic matters. The film concludes with a wedding ceremony – amongst the invited guests sits, wrapped with a blanket, grinning Omar, a priest catches a wedding bucket of the bride, prior to which he pours a bucket of water on her unbaptised son. During the wedding reception, which features tuna as a leading star, the characters pose for a photograph against the backdrop a screen typical for Andalusian cinematic theatres painted on a house wall,

under the naked sky. A dolly shot gradually reveals the film crew and their equipment, rendering the status of actors/characters blurred, and a family photograph transforms into a film-set photograph. Moreover, the Moroccan thread may also be read as a way of subverting the played-out conventions of depicting migrants – devoid of either political correctness or patronizing, cruel and funny at the same time, yet undoubtedly empathetic.

The motif of crossing the Strait of Gibraltar is also a recurring one in works of Valeriano López, especially renown for the project entitled *Top Raft* (*Top balsa*, 2007) combining photography, video and installation art. The creating process of *Top Raft* is also a subject of a short documentary under the same title. The word *top* appearing in both the titles, is an order ‘stop!’ and a clear reference to a Spanish phrase *top manta*, which signifies illegal street trading in products laid out on – usually rectangular – cloths which, thanks to strings hidden in their corners, may be conveniently rolled up and the traders are able storm off the scene when the police arrive. *Top manta* also featured in the film’s initial scene, where the director is chased by the police hand in hand with one of the characters of his story. The project is centred around the development process of a photograph stylized as the painting *The Raft of the Medusa* (1819) by Théodore Géricault. What is at stake is, however, not an aestheticized fiddling with art quotations. The Géricault’s painting pertains to a history of a raft built by passengers of the French frigate *Méduse*, which sank in 1816 near the coast of Africa. The painter captures the very moment when a rescue ship looms on the horizon, the ship that eventually finds and rescues the survivors. The severe sentence received by the *Medusa*’s captain for forsaking the ship and her passengers, due to his ethnic origin was interpreted by the French public opinion as an attack on emigration. Géricault depicts the tragically ending sailing to Senegal, whereas López shows a sea journey in the opposite direction, to emigrants’ European promised

land. Contrary to the past event, this time no one rescues the *Top Raft* survivors. As emphasized by Juan-Ramón Barbancho [2011, pp. 88–89], the sphere of dreams and illusions is also evoked by CDs which are utilised as material for creating sea waves in the photograph in question. At the same time, those records refer to the bitter end to the dreams of illegal immigrants, who most frequently wound up making their living in Spain of selling pirate DVDs, at least that is what *top manta* consisted in when López's project was completed – today it is mostly trading in fake designer clothes.

In his earlier short film *Strait Adventure* (*Estrecho Adventure*, 1996), López also took aim at the topic of migration. The film's first part is a video game-stylized animation giving account of subsequent stages of emigration: from obtaining money for travel, through crossing the Strait of Gibraltar, to finding a job and eventual assimilation in Spain. The said convention, a non-interactive computer game is to remind us that the gamers are Moroccan children, and not the film's European audience. The inhabitants of Europe themselves are merely denoted by iconic tourist items that get off the coach in order to visit one of the imperial cities' medina quarters. In the maze of streets, the players' task is to steal several tourists' items and escape the local police. Not only the characters of tourists are treated with irony in the film, but this approach is also applied in the case of Spain's and Andalusia's symbols intertwined into a story of xenophobia and anti-migrant attitudes. The likeness of Hercules featured in the emblem of Andalusia, instead of docile lions, has two dangerous dogs at his sides that, along with a heavily-gun-totting representative of Guardia Civil shield the entrance to Europe, and over their heads, in the place of original *Dominator Hercules Fundator* we may read a phrase *Non Plus Ultra* (No further beyond), which alludes to the motto of Spain featured in the country's emblem. Subsequent levels of cinematic video game, in addition, present the obstacles met by migrants in Andalusia, illegal work on plantations and

cultural differences. In the film's second part, the director does away with animation and focuses on young Moroccans, who have just left internet café having completed all the levels of the said game only to start a new one – this time in the real life.

Andalusia is often not so much a narrative location, as it is a stop before the further journey. The already mentioned migration tendencies reflect this. Apart from *Letters from Alou*, a good example of this type of narrative is *Saïd* (1999, dir. Llorenç Soler). The title character, having crossed the Strait of Gibraltar, set off for a journey from Almeria to Catalonia, and the latter region is where the lion's share of plot takes place. Stylistically, the film resembles documentaries due to the hand-held camera shots, ascetic narration, close attention to authenticity of details and language (Arabian spoken in the film is not merely ornamental in juxtaposition with dialogues in Spanish). His penchant for documentaries is underscored by the director pointing out that *Saïd's* plot is based on a true story, and the individuals acting it out originate from the Maghreb [Soler 2012, p. 219].

Another film that follows quasi-documentary convention is entitled *14 kilometres* (*14 kilómetros*, 2007) and directed by Gerard Olivares. It tells a story of emigrants whose itinerary this time is from Nigeria to the coast of Spain. However, whereas in *Saïd* the images of Andalusian coast are the narrative's starting point, in *14 kilometres* they make up the concluding section of their journey. In the final scene we can see a couple finally managing to reach Tarifa. A gentle seaside landscape and an empty beach on a cloudy day serve as a backdrop to the scene of protagonists' escape from the Spanish coast guard. Despite a coastguardsman catching up with them, they are not taken into custody but instead the guard vanishes without a word allowing for a half-hearted happy ending to play out. For as audience we are already aware that what awaits the protagonist is a toil of finding their place in the new reality.

A film that, in turn, is focused on the situation of migrants immediately after their arrival in Andalusia is *36th Parallel* (*Paralelo 36*, 2006) by José Luis Tirado, filmed mainly at the seaport and on beaches of Tarifa. There was no coincidence in that choice. According to the film's end credits, only in 2003 as many as 25,000 migrants passed through the Strait of Gibraltar, of which 6,795 individuals were detained at the shores of Andalusia, of which a half in Tarifa. During the same year 115 dead migrants were found, which extends the number from the preceding year threefold.

No wonder that Tirado's documentary's stylistics brings to scholars' minds the subgenre of Direct Cinema [Deveny 2012, p. 66; Loska 2016, p. 280]. What is especially in line with the said current, is an attempt at capturing reality in a way as objective and as free of played-out narrative patterns as possible. This raw, realistic perspective is, however, enlivened by animations intertwined into the documentarist's gaze – a pair of shoes abandoned on the shore suddenly come to live and start wandering by themselves, a yellow truck drawn by a Moroccan teenager drives across black-and-white scenery of Andalusia. Through these narrative means the director depicts children's outlook on migration and translates into visual layer the tales told by the underage protagonists of his documentary. Utilizing such contradictory poetics of the film's particular fragments stresses the incommensurability of dramatic experiences and the young age of boys appearing in the film.

What may seem characteristic, *36th Parallel* hardly shows any cross-cultural encounters – the migrants are detained by coast guard, nonetheless, they have no contact whatsoever with day-to-day lives of Spaniards and tourists flocking to Andalusian beaches. The said contrast is reinforced by montage sequences which juxtapose, following the rule of visual counterpoint, clothes washed away by the sea and migrants' shoes with stores' displays where mannequins present the season's most in-vogue cuts. Beachgoers notice only from afar the

police cars chasing by, which does not disturb their careless vacations. Those takes resemble the famous series of photographs entitled *Death at the Gates of Paradise* (*Muerte a las puertas del paraíso*, 2000) by Javier Bauluz. In one of the photos the author captured a couple resting under a beach umbrella on Tarifa. The summertime idyll is made complete by beer cans and portable fridge. In the background lays a black man's corpse washed ashore by the sea. Another photograph of the series reverses the foreground/background relation – a close-up frames four coastguardsmen carrying a coffin, while in the background a couple wearing bathing suits enjoy a game of beach tennis. One thing, however, is striking in both the photographs – an invisible division line which facilitates the existence of the two worlds within the same space but does not allow them to meet. The parallel dividing Europe from Africa that provided the title of Tirado's documentary seems to perform a similar, symbolic function. Even after crossing the geographical border between the continents migrants remain separated from Europeans. Only a woman who smuggles a Moroccan boy in the truck driver's cabin manages to transgress the boundary of indifference and strangeness.

The migration-themed films do not only pertain to journey, and the culture clash situations do not exclusively relate to arrival of a stranger. Creators also undertake a thread of domesticated otherness, showing everyday life of illegal immigrants in Spain. The migrant characters in question become more and more pronounced when featured in cinematic images of Andalusia. *The Suit* (*El traje*, 2002) directed by Alberto Rodríguez seems to be the most relevant film narrative giving an account of mundane day-to-day life of a migrant. The origin of this picture has been reported by its director in the following words: "Day in, day out I noticed at the same crossing a Nigerian man selling newspapers. I imagined him wearing an expensive suit and suddenly he turned in some Denison or Jordan. Then I realized what was the situation of black people, on the one hand, they are symbols of modernity starring

in television advertisements, and on the other hand, impoverished Africans washed ashore by the sea” [Santaolalla 2005, p. 126].

Krzysztof Loska [2016, pp. 264, 278] has analysed the images of migration in Spanish cinema in the context of neo-racism phenomena that have been developing in Spain since the early 2000s, when the dramatically increased number of migrants started to influence the locals’ attitudes to strangers. Etienne Balibar [1991, pp. 23–24] points out that the very idea of “racism without races” occurred in the Iberian Peninsula much earlier – already in the period of *Reconquista*, or later persecutions of Jews during the Inquisition period, involved a culture-based forms of race discrimination. What is interesting, the ramifications of the said conflicts can be traced even today when we read some of the migration-themed films’ interpretations. Thomas G. Deveny [2012, p. 65], while describing the final scene of *West* (2002, dir. Chus Gutiérrez), notices a reference to “the reconquest” in a shot showing migrants leaving Andalusia after some acts of violence perpetrated by the locals. The moment when one of the protagonists is shown turning back in slow motion to look at what he leaves behind, is likened by the author with the Moor’s last sigh – alluding to popular yet historically unconfirmed legend, according to which Muhammad XII, the Moorish king of Granada known as Boabdil, upon leaving the city in 1492, was supposed to look back regretfully and weep [Echeverría 1814, p. 217]. The Moor’s Sigh (*El suspiro del moro*) was later called a mountain pass from which, during a journey to the south one may look at Granada one last time. This motif has been frequently utilized in culture and art. In the case of Gutiérrez’s film’s final scene, it is by no means the only interpretation. For instance, Linda Materna [2007, p. 67] associates this very scene with archival footages of Spaniards fleeing their homeland after the civil war (1936–1939). The shot of departing migrants also brings to our minds a television footage used in the film in which a strikingly similar sullen procession of African migrants fleeing a war

appears. Portraits of the persecuted exiled out of the place they wanted to belong to, are similar every time.

However, to go back to the issue of new racism, contemporarily it is said to be connected with colonization and migration of peoples out of former colonies. Ideologically, the new racist attitudes are not motivated by biological questions, but civilizational ones, namely, incompatibility of cultural traditions and lifestyles [Balibar 1991, p. 21]. These themes appear in both *Letters from Alou* and *West*, yet the most insightful in portraying the new racism seems to be *The Suit*. The portrait of a black Guinean named Patricio (Eugenio José Roca), who tries to make his living by washing cars in the streets of Seville, is not focused on race but on the economic reasons of social exclusion. The titular suit is here a status symbol and concurrently of superficiality of contemporary society. For it appears that the poor immigrant, when dressed in expensive attire, is treated quite differently. Shop attendants suddenly behave extremely politely, and an attractive girl allows him to ask her out, comparing him to an elegant Negro from a commercial. Also telling is the initial sequence, where the protagonist receives a suit in exchange for a wheel replacement in an expensive car of a rich young black man. The gap between the lifestyles of the both characters evokes only class and economic differences, and not the skin colour.

Santaolalla [2005, p. 125] classifies *The Suit* into the *buddy film* genre, that is, a film about male friendship. Yet, there are no chances whatsoever for this friendship to be stricken up between the owner of luxurious car and a window cleaner. Instead, a petty hustler and thief nicknamed Pan Con Queso (Cheese on Rye) becomes Patricio's friend, an almost picaresque character, played flawlessly by Manuel Morón. Giving us the account of this friendship, the director shows that the individuals residing in the margins of today's Spain are not only black migrants, but also destitute marginalized Spanish people. Even if the members of the former group remain in the country illegally, and



the latter were born with Spanish citizenship, it changes very little in their daily struggle for survival, the feeling of hopelessness, lack of perspectives and marginalization. By eliciting differences between the window cleaner and a dark-skinned star, the director underscores the commonality of experiences between Patricio and Pan Con Queso – even if the former, against all odds and stereotypes, and in opposite to the Andalusian petty criminal, turns out to be impeccably decent and the very idea of theft is revolting to him.

In the end, the Guinean's life is not transformed even by the title suit. All it does is create an intermittent, attractive façade, which does not translate into a permanent improvement of social status. In the film's finale the protagonists take aim with stones at a commercial banner featuring an elegant basketball player wearing a suit, whereas Patricio is filmed without the suit, but instead wearing a dirty, wrinkled shirt. His final disillusionment is accompanied by friendly solidarity and a surreal funeral ceremony arranged for a stuffed lion on the hills surrounding suburban housing estate consisting of blocks of flats. This scene ironically refers back to one of the film's earlier threads, namely, when Pan Con Queso finds a job as a watchman at a pet cemetery, where affluent city dwellers bury their pampered pets. The stuffed lion, that has fallen out of grace of their owners and wound up at the city's landfill, is rendered its last service by characters similarly excluded as the said animal, while non-diegetic music playing in the background constitutes a bitter-sweet counterpoint giving this film a closure.

Binding the discrimination experienced by migrants with their economic status appears also in *The Magic of Hope* (*El vuelo del tren*, 2011) by Paco Torres, even though in this case they are merely supporting characters, trying to survive in the streets, just as Spanish homeless. In majority of the cases we do not get a chance to learn about their individual fates, names, or nationalities. They are rather a part of multi-cultural crowd of the excluded. The society's attitude toward the arrivals in the

film is usually indifference, yet at times hostility – as it happens in a scene when racist slurs are addressed at a black guitar player. At the same time, the director romanticizes homeless people as always kind and helpful individuals. Language barrier is what often sustains between foreigners and the local have-nots, which nonetheless proves surmountable in the face of desire to communicate. A busker gives an African amulet to a poor man, who, in turn, provides help and care to a violated immigrant woman. Another noteworthy character is a black man who, dressed as Santa Claus gives away sweets pleading for donations for food. Later on, the same character, still wearing a Santa costume, hands as a Christmas gift a sandwich to a poor man sleeping on a pavement. The motif of Christmas is here an additional counterpoint to hunger and homelessness – when a man beats a pregnant girl, in the foreground we see Christmas decorations, and a beggar is not supported with a donation, yet he still wishes Merry Christmas to persons passing by.

However, questioning of the “me-the Other” dichotomy does not relate solely to migration depicted in the urban conditions. A perfect example here may be the already mentioned *West*, taking place on Andalusian tomato plantations. “The newcomers are always lost” says one of the migrants, while assisting Lucía (Cuca Escribano) in getting out of the maze covered with plastic overlay, when she is lost in her own homeland. The stranger here turns out to be a teacher from Madrid, despite the narrative taking place in her home region, and having been endowed by her father with a piece of land, she became an owner of plantation. As Lucia’s strangeness stems from the internal migration movements between provinces and the capital, in the same way a character by the name of Curro (José Coronado) is to remind us about foreign directions of Spanish emigration during the recent decades. This character, having spent years and years in Switzerland, is now treated in his homeland as the Other, too. There is no coincidence in the fact that it is Curro who befriends one of the immigrants working on the

plantation, and Lucía who demands their equal treatment, which finds no understanding from the town's inhabitants. Also, the love story between Curro and Lucía is a relationship of two strangers struggling to find their own place. An interesting aspect of the story is searching for a parallel in the fates of the excluded. In one of the scenes Curro plans with Adbembi (Farid Fatmi) to establish a kiosk with snacks on the beach, while knowing that neither of them is able to obtain a loan. When a Spaniard confesses to a friend: "You are happy to have roots", the friend replies: "My roots are your roots. We have the same ancestors. Spain for centuries was a country of Berbers". Dispersed around the world, Berbers have no state of their own, therefore, the said roots are also entangled into Curro's nomadic fate bringing to mind the words of lyrics concluding the film: "I have neither a homeland nor a baggage to call my own. I am from nowhere just like the sun". In this context, what catches our attention is the motif of amateur films from family archive. Saved from a fire by Curro, they move the audience deeply upon their screening bringing back memories of his émigré life in Switzerland filled with hardship. In the sequence of racial riots this motif returns, yet this time we can see scattered film reels and a destroyed film projector in the protagonist's vandalized home. For the perpetrators of violence, the Spanish migration history appears to be equally inconvenient as the Arabian past of the region. The tragic parallel is also created by Gutiérrez when painting a portrait of the riots' instigator who, by setting fire to Lucía's plantation and blaming migrants for it, unbeknownst to himself causes the death of his own son.

The real-life inspiration for the film where the events that took place in El Ejido, Almería province [Materna 2007, p. 67]. In the year 2000, after the murder of a young Spanish woman by a mentally ill Moroccan man, racially-motivated attacks and riots occurred during which a local mosque was burned to the ground, along with restaurants, and some immigrants' households [Constenla: 2000]. Gutiérrez does

not attempt to re-enact the story faithfully, in order to allow her film's message to be universal [Torres Hortelano 2008, p. 196]. Concurrently, the director "avoids simplifying outlook, pointing out to cultural differences dividing the two groups of mercenaries: on the one side Moroccans who have been arriving to Spain for years, on the other side dark-skinned dwellers of sub-Saharan Africa. The only thing they share is being an object of the locals' aversion" [Loska 2016, p. 266]. Subsequent boats reaching the shore are commented upon by the town's inhabitants as an "invasion". Also, an idea is voiced that workers from Africa should be replaced with Latinos who at least "speak Christianese" (*hablan en cristiano*). This phrase, which is also uttered in *Letters from Alou*, refers back to Francoist rhetoric pertaining to the Spanish language and is imbued with strongly discriminatory, imperial character. At the same time, the idea of hiring workers from the closer cultural sphere refers to a genuine campaign, implemented in Spain in the years 2001-2002 [Rosado, Lara 2019, pp. 64-65].

*West* is additionally a story about dreams and disillusionment. In an interesting way, the said theme appears already in the opening sequence. A blurry landscape reminding of a paradisiacal beach with blue sky, golden sand, and azure sea, after sharpening the image, appears to be a colourful mock-up. Two boys pull it on a trolley through an ugly cement street, entirely incompatible with popular image of Andalusia. Also, the first shot of genuine landscape is filled with illusion – what seems to be the sea, in a close-up turns out to be a glossy piece of plastic covering endless crops. This peculiar disillusionment of landscape may be read both as a counterpoint to stereotypical images of the region, but also in the context of migration theme. The European Dream driving protagonists to crossing the sea is promptly dispersed, and they are coerced into leaving by violence.

The theme of migration is undertaken also in Gutiérrez's later film *Return to Hansala* (*Retorno a Hansala*, 2008). Her inspiration was in

this case again a real-life event – this time a press coverage of migrants-filled boat sinking near Tarifa showing the role of cloths in identifying the victims [Gómez Pérez 2013, p. 323]. Direct reference to the realities of migration can be also found in the end credits, where negatives of photographs along with press headlines and dramatic numbers of the drowned, lost, and detained individuals were utilized. The last thing we hear in the film is the monotonous sound of waves. It makes up a kind of framing device together with the opening sequence that, in turn, depicts the most dramatic scene of passage through the Strait of Gibraltar to be filmed in Spanish cinema. The impact of this sequence resides especially in subjectivization of shots – the hand-held camera does not expose the drowning protagonist, but instead shows waves flooding the screen. We can hear a person panting, coming up for air, and the noise of sea increasingly rumbling. The wavering horizon line eventually disappears. For a short while, the sun rays still filter through water, only to be replaced by muddy, dirty-green bottom. The consecutive sequences, that utilize parallel editing, alternate between everyday life of Leila (Farah Hamed), a Moroccan young woman settled in Spain, and Martín (José Luis García Pérez), whose work involves identifying and burying of dead bodies washed ashore. The drowning of the girl's brother will lead to the protagonists' shared journey to the titular Moroccan Hansala.

An interesting leitmotif of the film are the victims' clothes. Drying on clotheslines on the Spanish side of the Strait, they seem anonymous and insignificant. Taken back to Morocco, they become a part of particular stories, bringing about the emotions and empathy, despite the strongly emphasized cultural differences and language barriers. The final shot of the film shows the landscape of the Strait of Gibraltar. Through the fog we can see Africa, and in the foreground the shore of Andalusia. A ship on the sea between the two lands, and the two protagonists against the background composed of the sea, Africa, and Europe, which

is accompanied by reflection on paradoxes regarding proximity, what is near and what is remote.

Alou stubbornly crossing the sea, Patricio washing cars in the streets of Seville, Leila wanting to bury her brother in their home Morocco, or Adbembi dreaming of opening his own snack kiosk – these are only a few of the selected migrant portraits in Spanish cinema. Film scholars – who have been undertaking research within this scope especially from the early 2000s – concentrate also on Latin American migration images [Janecki 2011], with some fragments devoted to threads referring to Asia and eastern Europe [Santaolalla 2005, pp. 146–156]. However, their research concern films whose plot takes place in other regions of Spain. A separate issue is the representation of migration of Spanish nationals, both from rural to urban areas of Spain and into countries of western Europe [Caparrós Lera 2012]. It is worth emphasizing that, against this backdrop, the films depicting African migrations condemn the intolerance in the Spanish society especially strongly. Almost all of the migration narratives contest the stereotypical images of the Other, but in case of Africans they turn out to be deeply rooted, and so they prevent any optimistic conclusion of the stories.

During the year 2018 the largest number of migrants ever arrived in Spain. As many as 64,120 crossed the southern border – mainly by the sea, reaching Andalusia, the Canary Islands, and Balearic Islands, but also by land, crossing the border in Ceuta and Melilla. It means that the number of inflowing migrants, in comparison to the year 2017, increased twofold, and when compared with 2016 – quadrupled [Rosado, Lara 2019, pp. 101–102]. At the same time, 2018 has been the most tragic year for over a half of decade in terms of victims – according to the official statistics, probably underestimated, 1,164 human beings lost their lives while trying to enter Spain [Rosado, Lara 2019, p. 155]. It is to be expected, then, that in Spanish cinema new images of this not only topical, but also growing phenomena, shall appear. Probably, with

the lapse of enough time, migrant directors will undertake this subject, too, thereby filling the often mentioned gap, namely – the lack of stories told with “their own voice”. There is also a chance of some shifts in social attitudes, that are so carefully scrutinised by the contemporary filmmakers and that find their reflection in the discussed narratives. For now, however, like Alou and the pair of lovers in *14 kilometres* – the migration-themed cinema is still on its way to the happy ending.

### BIBLIOGRAPHY:

- Balibar E. Is there a “Neo Racism”?, Etienne Balibar, Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, tłumacz. Etienne Balibar by Chris Turner, Verso, London–New York, 1991. Pp. 17–28.
- Ballesteros I. *Cine (Ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, Fundamentos, Madrid 2001.
- Barbancho J.R. *La imagen como fábrica. Fotografía contemporánea de Andalucía*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2011.
- Caparrós L.J.R. Emigración campocidad: “La aldea maldita” (1930) y “Surcos” (1951). Epílogo actual: “Un franco, 14 pesetas” (2006), in: Mónica Cantero-Exojo, Maria Van Liew, José Carlos Suárez (eds.), *Fotogramas para la multiculturalidad. Migraciones y alteridad en el cine español contemporáneo : Triant lo Blanch*, Valencia 2012. Pp. 33–50.
- Castiello Ch. *Las parias en la tierra. Inmigrantes en el cine español*, Talasa Ediciones, Madrid 2005.
- Constenla T. *Vecinos de El Ejido armados con barras de hierro atacan a los inmigrantes y destrozan sus locales*, „El País” 7.02., 2000 in: [https://elpais.com/diario/2000/02/07/espana/949878022\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/02/07/espana/949878022_850215.html) [access: 17th Sep. 2019].

- Deveny Th.G. *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*, The Scarecrow Press, Lanham–Toronto–Plymouth 2012.
- Echeverría J. de Paseos *por Granada y sus contornos ó descripción de sus antigüedades y monumentos*, Imprenta Nueva de Valenzuela, Granada 1814.
- Elena A. *Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes*, „Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos Sobre la Imagen”, n° 49, 2005. Pp. 54–65.
- Gómez P.F.J. *Consolidación industrial del cine andaluz*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2013.
- González F.G., Vera B. José M. *África: 14 kilómetros al sur de Europa. Análisis de los flujos migratorios entre el Norte de África y el Sur de Andalucía*, Dirección General de Coordinación de las Políticas Migratorias, Sevilla 2008.
- Janecki J. M. *Inmigrantes hispanoamericanos en el cine español: una visión doble*, in: Santiago Juan-Navarro, Joan Torres-Pou (eds.), *Nuevas aproximaciones al cine hispánico. Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810– 2010)*, Florida International University, PPU, Barcelona 2011. Pp. 159–177.
- Loska K. *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Universitas, Krakow 2016.
- Materna L. *Globalization and African Immigration in Spain: Chus Gutiérrez's „Poniente” (West, 2002)*, in: Ursula Beitter (ed.), *Reflections on Europe in Transition*, Peter Lang, Frankfurt 2007. Pp. 57–72.
- Moral Ignac del, *La mirada del hombre oscuro*, Sociedad General de Autores de España, Madrid 1992.
- Moral I. del *Dark Man's Gaze*, transl. by Jartu Gallashaw, Estreno Plays, Toles, New Brunswick, N.J 2005.
- Peralta G. L. *La representación de la inmigración subsahariana a través del documental de la producción española. Una perspectiva temática, social, geográfica y relacional*, „Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación”, n° 100, 2015. Pp. 140–151.



- Fernández P. S., Cobo D. S., Hernández-Santaolalla V. *Estéticas de lo real y construcción de la identidad común en el actual cine andaluz (1999–2010)*, in: Teresa Sauret Guerrero (coord.), *Cine español. Arte, industria y patrimonio cultural*, Universidad de Málaga, Málaga 2011. Pp. 219–232.
- Rosado A., Lara R. (coord.) *Derechos humanos en la Frontera Sur*, APDHA Sevilla 2019.
- Santaolalla I. *Los „Otros”. Etnicidad y ”raza” en el cine español contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2005.
- Santaolalla I. *Inmigración, “raza” y género en el cine español actual*, in: Javier Herrera, Cristina Martínez-Carazo (eds.), *Hispanismo y cine, Iberoamericana–Vervuert, Madrid–Frankfurt am Main* 2007. Pp. 463–476. <https://doi.org/10.31819/9783954870349-026>
- Soler L. *Fotogramas para la inmigración*, in: Mónica CanteroExojo, Maria Van Liew, José Carlos Suárez (eds.), *Fotogramas para la multiculturalidad. Migraciones y alteridad en el cine español contemporáneo*, Triant lo Blanch, Valencia 2012. Pp. 211–219.
- Torres H.L.J. “Poniente” (2002) de Chus Gutiérrez. “En España no hay racismo...”, in: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990–2005)*, ed. Pietsie Feenstra, Hub. Hermans, Rodopi, Amsterdam–New York 2008. Pp. 193–210.



**Joanna Siekiera**

**Uniwersytet w Bergen**

ORCID: 0000-0003-0125-9121

**RELACJE EKONOMICZNE POLSKI  
Z NOWĄ ZELANDIĄ: STAN WSPÓŁCZESNY  
ORAZ PERSPEKTYWY ROZWOJU  
W ZWIĄZKU ZE ZWIĘKSZAJĄCĄ SIĘ  
MIGRACJĄ POLAKÓW**

**POLAND'S ECONOMIC RELATIONS WITH  
NEW ZEALAND: CONTEMPORARY STATE  
AND PERSPECTIVES DEVELOPMENT  
IN CONNECTION WITH THE INCREASING  
MIGRATION OF POLES**

**ABSTRAKT**

Artykuł jest próbą zilustrowania współczesnych relacji ekonomicznych Polski z Nową Zelandią, jak również przewidywanego rozwoju tejże współpracy w przyszłości. Głównym czynnikiem rozbudowy organizacji biznesowych oraz przedsiębiorstw operujących między tak dalekimi od siebie państwami jest wzmożona migracja Polaków. Stosunki dyplomatyczne łączące Warszawę z Wellington zostały zbudowane na kanwie przyjaznych relacji przedwojennych, a w głównej mierze, przyjęcia na nowo-

zelandzkie terytorium polskich sierot - „Dzieci z Pahiatua”. Oba państwa postrzegają siebie nawzajem jako godnego zaufania partnera, przedstawiciela odpowiednio Europy Centralnej oraz Pacyfiku Południowego. Stąd współpraca bilateralna ma także szansę na objęcie całego partnerskiego regionu. Z każdym rokiem współczynnik Polaków decydujących się na wyjazd tymczasowy bądź stały do Nowej Zelandii rośnie, co jest powodowane zacieśnianiem więzi prawnych poprzez tworzenie instrumentów pomocowych oraz programów współpracy.

**Słowa kluczowe:** Nowa Zelandia, Polonia, Polonia nowozelandzka, migracja, relacje ekonomiczne, rozwój

### ABSTRACT

The article is an attempt to illustrate contemporary economic relations between Poland and New Zealand, as well as the anticipated development of this cooperation in the future. The main factor enabling the business organizations and enterprises operation between such far-away countries is indeed the increased migration of Poles. Diplomatic relations between Warsaw and Wellington were built on the basis of friendly pre-war contacts, and primarily the reception of “Pahiatua Children”, the Polish orphans on the New Zealand territory. Both states perceive one another as trustworthy partners, representatives of the Central Europe and the South Pacific respectively. Therefore bilateral cooperation also has a chance to cover the entire partner region. With each passing year, the rate of Poles deciding on a temporary or permanent visit to New Zealand is growing, which is caused by bringing closer legal ties through establishing aid instruments and cooperation schemes.

**Keywords:** New Zealand, Polish diaspora, Polonia, Poles in New Zealand, migration, economical relations, development

### WSTĘP

Polska i Nowa Zelandia, pomimo ogromnych odległości geograficznych, a także różnic ustrojowych, utrzymują przyjazne relacje poli-

tyczne, kulturowe, a także ekonomiczne. Bez wątpienia bliska współpraca, niebędąca jednak jedną z priorytetowych, odzwierciedla uznanie dla geopolitycznych ról, jakie państwa te pełnią w swoich regionach: Polska w Unii Europejskiej oraz Europie Środkowej oraz Nowa Zelandia na kontynencie australijskim. Co należy podkreślić już we wstępie to fakt, iż Polska utrzymywała stosunki konsularne, a następnie i dyplomatyczne, z Nową Zelandią już w latach 30. XX w.<sup>1</sup>. Przed II wojną światową funkcjonował w Wellington Konsulat Generalny RP. Koniec zmagani wojennych oznaczał dla Polski przejście pod faktyczną władzę Związku Radzieckiego, z którym nowozelandzkie władze nie chciały utrzymywać stosunków. Na fali odwilży w post wojennej dyplomacji, stosunki młodego tworu państwowego, jakim od 1947r. była, wreszcie niezależna od polityki w Londynie, Nowa Zelandia wraz z krajem nad Wisłą nabrały obrotu. I choć o więzach politycznych wciąż nie było mowy, postawiono na współpracę gospodarczą. Otóż w 1965r. podpisano pierwszą umowę będącą właśnie porozumieniem handlowym, w wyniku którego zezwolono władzom PRL na utworzenie placówki handlowej w stolicy Nowej Zelandii. W kolejnym roku wyrażono zgodę na ustanowienie Konsulatu Generalnego. Trzy lata później, w 1969 r., podporządkowano ten urząd Ministerstwu Handlu Zagranicznego. Konsulat nie spełniał jednak swoich zadań, oficjalnie z przyczyn ekonomicznych. Jednak to pracownicy nie byli w stanie nawiązać kontaktów z nowozelandzką Polonią, która nie akceptowała przedstawicieli komunistycznych władz. Oficjalne stosunki dyplomatyczne nawiązano dnia 1 marca 1973 r. Należy podkreślić, iż w okresie stanu wojennego, aż do 1989 r., polsko-nowozelandzkie

---

<sup>1</sup> Opisy zaczynu polsko-nowozelandzkich stosunków dyplomatycznych poprzez przyjęcie polskich sierot w 1944r. oraz starań i twórczej postawy Konsula Generalnego Kazimierza Wodzickiego zostały opublikowane w poprzednich numerach „Polonia Journal”. Por. J. Siekiera, *Historia Dzieci z Pahiatua – z Kresów na Antypody*, Nr 8/2018 oraz idem, *Prof. Kazimierz hr. Wodzicki – filozof i dyplomata w służbie Polonii nowozelandzkiej*, Nr 9/2019.

stosunki dyplomatyczne uległy zamrożeniu [Kałuski 2006, s. 164–165]. Wówczas to placówka w Australii – biuro radcy handlowego w Sydney – zmuszone było wypełniać funkcje związane z wymianą handlem nie tylko zgodnie ze swoją kompetencją terytorialną, ale ponadto *de iure* niezgodnie z własnym przeznaczeniem<sup>2</sup>.

XXI w. w relacjach Polski z Nową Zelandią to już równorzędne partnerstwo oraz rozwój inicjatyw polonijnych, wprowadzanie instrumentów prawnych, a także ekonomicznych programów nastawionych na wzrost wymiany bilateralnej. Najpierw otworzono polską ambasadę w Wellington (do 2004 r. ambasador akredytowany był z Canberry) oraz jej nowozelandzki odpowiednik w Warszawie (do 2005 r. Polska znajdowała się pod zwierzchnictwem terytorialnym Ambasady Nowej Zelandii w Berlinie), a następnie zniesiono wizy turystyczne (dla Nowozelandczyków w 2004 r. w związku z przystąpieniem Polski do struktur ówczesnych Wspólnot Europejskich<sup>3</sup>, podczas gdy Polacy zostali zwolnieni z tego wymogu rok później). Dodatkowo, ze względu na relatywnie liczną Polonię, jak na ogół populacji mieszkańców Nowej Zelandii<sup>4</sup>, oraz związane z tym możliwości współpracy gospodarczej i wymiany handlowej, od 1999 r. funkcjonuje w Auckland Konsulat Honorowy, a od 2011 r. – w Christchurch.

Przytoczone powyżej fakty opisujące dwustronne relacje na linii Warszawa-Wellington dają podstawy dla kolejnych pokoleń Polaków

---

<sup>2</sup> Wywiad autorki z dr Dariuszem Zdziechem, prezesem Towarzystwa Naukowego Australii, Nowej Zelandii i Oceanii (ANZORA), Kraków 20.05.2019.

<sup>3</sup> Mowa tu o harmonizacji prawa krajowego do funkcjonujących wcześniej norm wspólnotowych. Rozporządzenie Rady Wspólnot Europejskich nr 539/2001 z dnia 15 marca 2001 r. wprowadziło bowiem zwolnienie z obowiązku posiadania wizy przez obywateli Australii oraz Nowej Zelandii przy wjeździe turystycznym na teren państw ówczesnej Wspólnoty. Przepis ten następnie utrzymał swoją ważność w ramach reformowanej struktury – Unii Europejskiej.

<sup>4</sup> Zgodnie z rządowym Stats NZ, populacja na dzień 31 marca 2019 r. wynosi 4 957 400 osób. Dane z: <https://www.stats.govt.nz/> [dostęp 17 czerwca 2019 r.]

migrujących do Nowej Zelandii na rozwój swoich przedsiębiorstw. To również realne, bo przejawiające się w obowiązujących umowach handlowych, szanse dla polskich przedsiębiorców na wejście na nowozelandzki rynek.

## POLSKA MIGRACJA DO NOWEJ ZELANDII

Polacy emigrowali do Nowej Zelandii już w latach 70. XIX w., co związane było z akcją osiedleńczą na ziemiach przejętych od (*de facto* zagrabionych) Maorysom. W literaturze przedmiotu wyróżnia się cztery główne fale wychodźstwa polskiego do Aotearoa<sup>5</sup>: osadniczą, wojenną, solidarnościową i współczesną. Niektórzy podają także dodatkowe, „pośrednie” etapy emigracji: międzywojennej, komunistycznej i scalania rodzin<sup>6</sup>. Za pierwszą falę polskiej emigracji do Nowej Zelandii przyjmuję się rok 1872<sup>7</sup>, kiedy to osadnicy z zaboru pruskiego, w obawie przed germanizacją oraz przymusowym wcieleniem do armii zaborczej zdecydowali się na przyjazd na Antypody. Polacy przybywali do nowej ojczyzny na ok. 40 statkach [Wątróbski 2011, s. 50 za: Pobóg-Jaworowski 1990, s. 61]. Przez brak polskich paszportów ani innych oficjalnych dokumentów trudno było zliczyć osoby polskiego pochodzenia, które z roku na rok coraz liczniej docierały do Nowej Zelandii. Także spisy powszechne zmieniały polskobrzmiące nazwiska na niemieckie, a z racji portu wysyłającego (ówczesne Prusy) nowozelandzcy urzędnicy traktowali Polaków jako Niemców i właśnie tak ich spisywali. Osady, w jakich

---

<sup>5</sup> Zamienna nazwa Nowej Zelandii w drugim oficjalnym języku maoryskim.

<sup>6</sup> W takiej poszerzonej manierze czyni to m.in. strona Ambasady RP w Wellington: [https://wellington.msz.gov.pl/pl/stosunki\\_dwustronne/nowa\\_zelandia/polonia\\_w\\_nz/polonia\\_w\\_nowej\\_zelandii;jsessionid=1C41702EED5AF273787D986D494E-A3A1.cmsap1p](https://wellington.msz.gov.pl/pl/stosunki_dwustronne/nowa_zelandia/polonia_w_nz/polonia_w_nowej_zelandii;jsessionid=1C41702EED5AF273787D986D494E-A3A1.cmsap1p) [dostęp 17 czerwca 2019 r.]

<sup>7</sup> Wcześniej także obywatele polscy bądź osoby identyfikujące się jako posiadające narodowość polską odwiedzały Nową Zelandię. Trudniły się poszukiwaniem złota, walką najemną czy kupiectwem.

osiedlali się wychodźcy znajdowały się najpierw na Wyspie Południowej (rejony Otago i Southland). Tam w latach 1880-1935 odnotowano ponad 148 nazwisk polskich osadników. Były wciąż to jedynie formalne zapisy, które nie uwzględniały wszystkich przybyłych z Rzeczypospolitej znajdującej się wówczas pod zaborami. Z kolei miejscem docelowym na Wyspie Północnej dla pierwszych polskich przybyszy była miejscowość Taranaki<sup>8</sup>. Tutaj także listy pasażerskie podają narodowości w sposób nieoddający faktów: „Kolejna nota podaje, że z grupy 186 Niemców tylko 23 tam się urodziło, pozostali zaś w liczbie 163 w Prusach”. Jak prostuje autor tego tłumaczenia: „Ci tzw. Prusacy nosili polskie nazwiska” [Wątróbski 2011, s. 95].

Pierwszą falę emigracji do Nowej Zelandii szacuje się na ok. 3,5 tys. Polaków. Po emigracji zarobkowej przyszła kolej na wychodźców wojennych: Dzieci z Pahiatua (733 wraz z 103 opiekunami), 300 polscy Żydzi, byli żołnierze, więźniowie obozów (250 osób), a także uczestnicy Powstania Warszawskiego oraz 850 tzw. *displaced persons* już po zakończeniu II wojny światowej [Zdziech 2007, s. 24]. Do lat 70., w ramach łączenia rodzin, w tym przez obozy tranzytowe głównie na terenie Austrii, do Nowej Zelandii dotarło nieco ponad 1 tys. osób<sup>9</sup>, co dało wówczas w spisie powszechnym wynik 3,5 tys. osób polskiego pochodzenia na terenie Wyspy Północnej i Południowej. Wciąż należy mieć tutaj baczenie na niemiarodajne metody pobierania danych statystycznych. Emigracja solidarnościowa w latach 80. dodała kolejnych 300 Polaków. Natomiast post solidarnościowe wychodźstwo, już w latach 90. XX w.

---

<sup>8</sup> W miasteczku tym założono w 1992 r. fundację „Polish Genealogical Society of New Zealand”, która miała zajmować się poszukiwaniem przodków polskiego pochodzenia. Jednak z powodu śmierci jej założyciela – dr Jerzego Pobóg-Jaworowskiego – a także jego współpracowników, faktyczna działalność została zawieszona. Nie działa także od dawna nieaktualizowana strona internetowa.

<sup>9</sup> Wywiad autorki z Mariuszem Tarnawskim działającym w lokalnych organizacjach polonijnych, Hamilton 9.04.2015.



nie miało nic wspólnego z ucieczką przed politycznymi represjami, ale ze swobodnym wyborem lepszego statusu życiowego. Inżynierowie, informatycy, lekarze czy artyści wybierali największe i najbogatsze miasto w Nowej Zelandii – Auckland. Spis powszechny z 1996 r. wykazał 3222 osoby, które za kraj pochodzenia wskazały Polskę. Stąd przyjmuje się, iż zarówno w XIX, jak i XX w. liczba Polaków, którzy wybrali, z przymusu bądź nie, Nową Zelandię jako drugą ojczyznę plasuje się na 6 tys.<sup>10</sup>. Często jednak państwo na Antypodach nie było pierwszym wyborem, ale konsekwencją wcześniejszej pracy w Irlandii czy Wielkiej Brytanii, przywyknięciem do kultury anglosaskiej oraz gotowością do wyjazdu na drugą półkulę, za czym przemawiało widmo wolniejszego trybu życia oraz dogodnych pracowniczych warunków wychowania dzieci<sup>11</sup>.

Wiek XXI to już nie tak intensywna emigracja jak w wiekach poprzednich. Jednak co istotne, to fakt, iż także współcześnie liczba Polaków w Nowej Zelandii kształtuje się na 6 tys. (nieoficjalna liczba mówi jednak o 7 tys. co odnosi się wszak do osób, które nie mówią w języku polskim ani nie posiadają polskiego czy podwójnego obywatelstwa). Natomiast nowozelandzka strona znacznie zaniża ten współczynnik nawet na 5 tys.<sup>12</sup> Ponadto, co roku ponad 2,5 tys. polskich obywateli odwiedza Wyspę Północną lub Południową w ramach wyjazdów turystycznych, a także w ramach wiz studenckich czy pracowniczych<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Dane za Woźnik Józef (2007), *Na końcu świata. Emigracja z Polski do Nowej Zelandii*, „Pismo PG” Nr 9.

<sup>11</sup> Wywiad autorki z dr Agnieszką Dawidowską, pomysłodawczynią wielu inicjatyw m. in. polskiej szkoły i klubu dla dzieci w Auckland oraz elektronicznego miesięcznika „Gazeta Polonia”, Auckland 2.01.2016.

<sup>12</sup> New Zealand Foreign Affairs and Trade: <https://www.mfat.govt.nz/en/countries-and-regions/europe/poland/> [dostęp 17 czerwca 2019 r.]

<sup>13</sup> Wywiad autorki z Ambasadorem RP w Nowej Zelandii Zbigniewem Gniatkowskim, Wellington 8.03.2016.

## WSPÓŁPRACA EKONOMICZNA

Wspomniana wcześniej pierwsza umowa pomiędzy PRL a Nową Zelandią dotyczyła taryf celnych, a obowiązywała do czasu wstąpienia Polski do Unii Europejskiej. Współcześnie oba kraje wiążą normy trzech z czterech podpisanych porozumień dwustronnych. Są to: Umowa w sprawie unikania podwójnego opodatkowania i zapobiegania uchylaniu się od opodatkowania w zakresie podatków od dochodu z 2005 r.<sup>14</sup>; Umowa w sprawie Programu Zwiedzaj i Pracuj (*Working Holiday Scheme*) z 2008 r.<sup>15</sup>; Umowa w sprawie koprodukcji filmowej z października 2015 r.<sup>16</sup>; Umowa o komunikacji lotniczej, podpisana w Auckland w 2018 r.<sup>17</sup>. Jako, że polski system prawny, w tym gospodarczy, funkcjonuje w szerszym regionalnym – europejskim, większość postanowień regulowanych jest przez prawo europejskie.

Polskie Ministerstwo Przedsiębiorczości i Technologii (MPiT) podaje następujące dane obrazujące współczesną (za rok 2018) wymianę handlową między omawianymi państwami. Dwustronne obroty handlowe wzrosły o 49% (do 315 mln USD) co jest kontynuacją bezprecedensowego wzrostu z lat ubiegłych. Dla porównania, rok 2014 zakończono z obrotami ponad 111,2 mln USD, co już wówczas wskazywało

---

<sup>14</sup> Umowa między Rzeczpospolitą Polską a Nową Zelandią w sprawie unikania podwójnego opodatkowania i zapobiegania uchylaniu się od opodatkowania w zakresie podatków od dochodu, podpisana w Warszawie dnia 21 kwietnia 2005 r. (Dz. U. 2006 nr 248 poz. 1822).

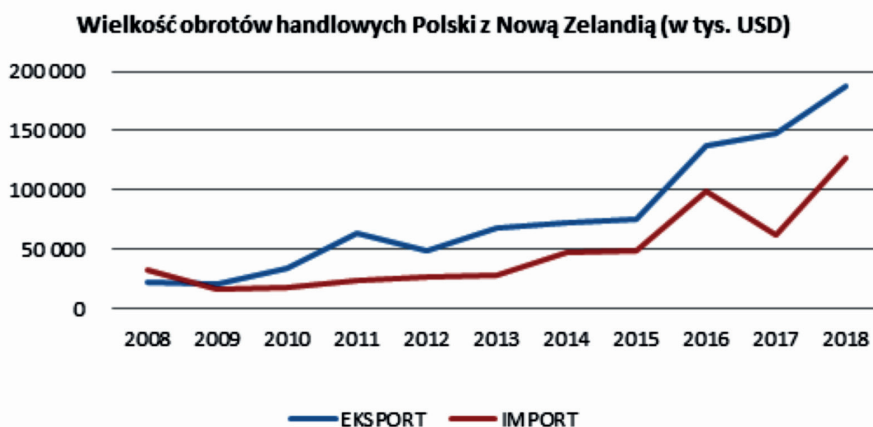
<sup>15</sup> Umowa między Rządem Rzeczypospolitej Polskiej a Rządem Nowej Zelandii w sprawie Programu Zwiedzaj i Pracuj (*Working Holiday Scheme*), podpisana w Warszawie dnia 9 maja 2008 r. (Dz. U. 2010 nr 70 poz. 449).

<sup>16</sup> Umowa między Rządem Rzeczypospolitej Polskiej a Rządem Nowej Zelandii w sprawie koprodukcji filmowej, podpisana w Warszawie dnia 21 października 2015 r. (M.P. 2016 poz. 313).

<sup>17</sup> Umowa między Rządem Rzeczypospolitej Polskiej a Rządem Nowej Zelandii o komunikacji lotniczej, podpisana w Auckland dnia 22 sierpnia 2018 r. (test umowy nie został jeszcze inkorporowany do polskiego systemu prawnego).

zwyżkę o 26% w porównaniu z rokiem 2013. Eksport polskich towarów do Nowej Zelandii także utrzymał tendencję wzrostową z roku 2017, przy jednoczesnym wzroście importu. Polskie ministerstwa odnotowały korzystne saldo wymiany handlowej na poziomie 59,4 mln USD. MPiT przywołuje podobne wyliczenia Głównego Urzędu Statystycznego partnera - Stats NZ. Wśród najczęściej eksportowanych towarów z Polski znalazły się: 1) pojazdy, turbiny i części silników turboodrzutowych i turbośmigłowych, 2) preparaty piorące i czyszczące, leki, 3) mrożone mięso wieprzowe. Import z Nowej Zelandii także przedstawia porównywalne w latach pozycje: 1) mrożone filety rybne i skorupiaki, 2) konstrukcje i części z żelaza oraz stali, 3) wino, 4) urządzenia mleczarskie, w tym kazeina.<sup>18</sup>

**Rys. 1. Wielkość eksportu i importu pomiędzy Polską a Nową Zelandią w latach 2008–2018**



Źródło: Informator Ekonomiczny MSZ: [https://informatorekonomiczny.msz.gov.pl/pl/australia/nowa\\_zelandia/](https://informatorekonomiczny.msz.gov.pl/pl/australia/nowa_zelandia/) [dostęp 17.6.2019 r.].

<sup>18</sup> Za: Informatorem Ekonomicznym polskiego MSZ: [https://informatorekonomiczny.msz.gov.pl/pl/australia/nowa\\_zelandia/](https://informatorekonomiczny.msz.gov.pl/pl/australia/nowa_zelandia/) [dostęp 17 czerwca 2019 r.]

Polski „Portal Promocji Eksportu” wymienia branże, w których Polacy mają duże szanse na rozwój swoich przedsiębiorstw, rozpoczynając jednak od podania dogodnych warunków, jakie przemawiają za inwestowaniem w kraju Aotearoa. Otóż kwestia, która powinny przeważać w wyborze Nowej Zelandii jako miejsca prowadzenia biznesu to *de facto* podstawowa charakterystyka jej stabilnego systemu gospodarczego: przejrzysty i efektowny system podatkowy sprzyjający inwestycjom, wielość programów wsparcia biznesu i innowacji, najniższy na świecie wskaźnik korupcji, wysokie wynagrodzenia połączone z niskimi kosztami infrastruktury, niska inflacja, a także wydajne i otwarte systemy regulacyjne.<sup>19</sup> Za branże perspektywiczne uznano: usługi i produkty dla rolnictwa i leśnictwa, produkty dla sektora przetwórstwa spożywczego, zwłaszcza mleczarskiego, produkty dla przemysłu, w tym głównie filmowo-telewizyjnego oraz energetycznego, czyste technologie, przemysł stoczniowy i szklarski, turystyka hotelowa, produkcja żywności i win, a także technologie i rozwiązania komunikacyjno-informacyjne<sup>20</sup>.

Za perspektywy rozwoju współpracy ekonomicznej należy uznać liczne przedsięwzięcia, jak przede wszystkim skutkujące realnymi rozwiązaniami dwustronne wizyty polityków<sup>21</sup> czy udział polskich przed-

---

<sup>19</sup> Portal Promocji Eksportu: <https://www.trade.gov.pl/pl/analizy-rynkowe/australia-i-oceania/nowa-zelandia/247451,informacje-praktyczne-dla-polskiego-eksportera-nowa-zelandia.html#> / [dostęp 17 czerwca 2019 r.]

<sup>20</sup> Ibidem; broszura informacyjna Ambasady RP w Wellington: *Rynek nowozelandzki: Przewodnik dla polskich przedsiębiorców*, Wellington 2017.

<sup>21</sup> Ostatnie wizyty to: z polskiej strony wizyta Prezydenta RP Andrzeja Dudy w sierpniu 2018 r. co oprócz pierwszej wizyty państwowej do Nowej Zelandii było okazją do rozmów z Ministrem Handlu i Rozwoju Eksportu Davidem Parkerem, a także wizyta szefa Gabinetu Prezydenta Krzysztofa Szczerskiego w sprawie procesu ustanawiania strefy bezcłowej z UE w grudniu 2017 r.; z nowozelandzkiej strony to udział Ministra ds. Zmiany Klimatu Jamesa Shawa w katowickim szczycie klimatycznym COP24 w grudniu 2018 r. oraz przyjazd w grudniu 2016 r. Todda McClaya, Ministra Handlu, który spotkał się z polskimi politykami i przedstawicielami biznesu.

siębiorców w targach na terenie Nowej Zelandii. Dobrym tego przykładem jest misja Ministerstwa Środowiska wysłania 15 przedstawicieli firm zajmujących się tzw. zieloną technologią na „GreenEvo: Technology Acceleration”. Prestiżowe targi co roku skupiają przedstawicieli małych i średnich firm zajmujących się odnawialnymi źródłami energii, gospodarką odpadami oraz gospodarką wodno-ściekową, a zatem tematami niezwykle ważnymi dla przeciętnego Nowozelandczyka. Co należy podkreślić, jedynie Polska miała swoje narodowe stanowisko, a na prelekcje prowadzone przez polskich urzędników oraz biznesmenów przychodziły tłumy wizytujących targi<sup>22</sup>.

Także w 2015 r. powstało istotne przedsięwzięcie, które ma w swoim statucie wspieranie ekonomicznej współpracy polsko-nowozelandzkiej, w tym pomoc w odnajdywaniu odpowiedników przedsiębiorstw w państwie partnerskim, a przez to zwiększenia wymiany gospodarczej i indeksu handlowego. Z inicjatywy Ambasady RP w Wellington na czele w Ambasadorem Zbigniewem Gniatkowskim, a także Konsula Honorowego Bogdana Nowaka, powstało „Polsko-Nowozelandzkie Stowarzyszenie Biznesu POLANZ”. Instytucja z siedzibą w Auckland, znajdująca się pod patronatem Ministerstwa Spraw Zagranicznych, skupia prywatnych inwestorów na terenie Nowej Zelandii, którzy już współpracują z Polską albo mają zamiar poszerzenia swojej działalności na rynek nad Wisłą z perspektywą wykorzystania Warszawy jako bazy na eksport do Unii Europejskiej.<sup>23</sup>

Nie bez znaczenia pozostaje także fakt niebagatelnej aktywności Ambasady RP, Konsulatu Generalnego oraz dwóch Konsulatów Honorowych, których to przedstawiciele regularnie spotykają się z regionalnymi Izdami Handlowymi poszczególnych regionów czy miast w Nowej

---

<sup>22</sup> Autorka uczestniczyła w targach GreenEvo w Auckland 18 kwietnia 2015 r. jako obserwator polskiej grupy studyjnej.

<sup>23</sup> POLANZ: <http://polanz.nz/> [dostęp 17 czerwca 2019 r.]

Zelandii<sup>24</sup>, wygłaszają przemówienia zachęcające do inwestycji w Polsce czy współpracy z polskimi przedsiębiorstwami<sup>25</sup>, a skończywszy na popularyzacji polskiego dziedzictwa i informacji gospodarczych<sup>26</sup> celem zmniejszenia kulturowego dystansu między partnerskimi państwami. Także strona nowozelandzka organizuje za pośrednictwem Ambasady Nowej Zelandii w Warszawie Dni Biznesu (marzec 2015, październik 2016, kwiecień 2018). Jak dumnie podaje Ministerstwo Spraw Zagranicznych i Handlu: „Te dni pomogły pokazać zarówno polskim, jak i nowozelandzkim przedsiębiorstwom jak wyglądają biznesowe perspektywy pomiędzy naszymi krajami”<sup>27</sup>.

## ZAKOŃCZENIE

Zwiększającą migrację Polaków do Nowej Zelandii odnotowywano od początku historii państwowości tego państwa. Choć wielokrotnie nie uwzględniano rzeczywistej narodowości polskich wychodźców sugerując się państwami zaborczymi, z których wypływali osadnicy bądź też nieumiejętnie zmieniano ich polsko brzmiące nazwiska. Dla ścisłości, na zakończenie niniejszego artykułu należy przywołać interesujące zestawienie dokonane na podstawie oficjalnych spisów ludności. Zgod-

---

<sup>24</sup> Jak chociażby spotkania Konsul Winsome Dormer z Izbą Handlową Otago, która leży w okręgu konsularnym pani Konsul. Wywiad autorki z Winsome Dormer, Christchurch 16.03.2015.

<sup>25</sup> Tu za przykład może posłużyć seminarium polskich dyplomatów podczas targów mięsnych „European Meat-tradition, quality and taste” 24 czerwca 2016 r. w Auckland.

<sup>26</sup> Wydana w 2018 r. broszura informacyjna *45 Years of Diplomatic Relations Poland & New Zealand: Friendship, Partnership, Cooperation* jest zbiorem szczegółowych danych oraz opisem, co udało się osiągnąć przez okres współczesnych relacji dyplomatycznych. Została ona celowo opublikowana jedynie w języku angielskim, co jasno wskazuje na adresatów informatora.

<sup>27</sup> Tłumaczenie autorki na podstawie: <https://www.mfat.govt.nz/en/countries-and-regions/europe/poland/> [dostęp 17 czerwca 2019 r.]

nie z nim, ilość rezydentów Nowej Zelandii urodzonych w państwie polskim przedstawiała się następująco: w spisie przeprowadzonym w 1874 r. – 60; 1901 – 97; 1951 – 2 003; 1976 – 2 034; 2001 – 1 938; 2006 – 2 004; 2013 – 1 944, z czego poczucie polskiej tożsamości etnicznej wykazało odpowiednio w roku 2006 1 965 respondentów, a w ostatnim spisie w 2013 r. – 2 163<sup>28</sup>. Jak zostało jednak wyjaśnione w tekście, liczby te nie oddają realnych wartości, a Polaków oraz osób narodowości polskiej znajdujących się w Nowej Zelandii nawet 7 tys., nie licząc regularnie napływających turystów czy osób przybywających na wizach tymczasowych. Dawało to i wciąż daje ogromny wachlarz możliwości umacniania relacji ekonomicznych pomiędzy Polską a Nową Zelandią. Perspektywy rozwoju stosunków gospodarczych są opierane na coraz to nowych instrumentach prawnych, rozwiązaniach biznesowych, spotkaniach promocyjnych polityków czy przedstawicieli rządowych agencji rozwoju. Daje to realną szansę małym i średnim przedsiębiorstwom polskim i nowozelandzkim na poszerzenie swojego rynku zbytu nie tylko na państwo partnerskie, ale i jego region. Widać tego efekty w rok rocznie zwiększającym się indeksie wymiany handlowej, otwarciu na siebie nawzajem rynków, ale i świadomości Polaków oraz Nowozelandczyków na zyski, jakie niesie ze sobą inwestycja w tak odległym geograficznie acz blisko związanym historycznie i kulturowo kraju.

---

<sup>28</sup> Wpisu „Poles – Facts and figures” na Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand dokonała prof. Theresa Sawicka z Victoria University of Wellington: <http://www.TeAra.govt.nz/en/poles/page-4> [dostęp 17 czerwca 2019 r.]

## BIBLIOGRAFIA:

### Literatura:

- Kałuski M., *Polacy w Nowej Zelandii*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2006.
- Pobóg-Jaworowski J., W., *History of the Polish settlers in New Zealand*, Ars Polona, Warszawa 1990.
- Wątróbski L., *Polskie osadnictwo w Nowej Zelandii 1872–1983*, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2011.
- Woźnik J., *Na końcu świata. Emigracja z Polski do Nowej Zelandii*, „Pismo PG” 2007 nr 9.
- Zdziech D., *Pahiatua – „Mała Polska” małych Polaków*, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2007.

### Źródła informatyczne:

- Strona internetowa Ambasady RP w Wellington: [https://wellington.msz.gov.pl/pl/stosunki\\_dwustronne/nowa\\_zelandia/polonia\\_w\\_nz/polonia\\_w\\_nowej\\_zelandii;jsessionid=1C41702EED5AF273787D986D494EA3A1.cmsap1p](https://wellington.msz.gov.pl/pl/stosunki_dwustronne/nowa_zelandia/polonia_w_nz/polonia_w_nowej_zelandii;jsessionid=1C41702EED5AF273787D986D494EA3A1.cmsap1p) [dostęp 17 czerwca 2019 r.].
- Strona internetowa Informatora Ekonomicznego MSZ: [https://informatorekonomiczny.msz.gov.pl/pl/australia/nowa\\_zelandia/](https://informatorekonomiczny.msz.gov.pl/pl/australia/nowa_zelandia/) [dostęp 17 czerwca 2019 r.].
- Strona internetowa New Zealand Foreign Affairs and Trade: <https://www.mfat.govt.nz/en/countries-and-regions/europe/poland/> [dostęp 17 czerwca 2019 r.].
- Strona internetowa Portalu Promocji Eksportu: <https://www.trade.gov.pl/pl/analizy-rynkowe/australia-i-oceania/nowa-zelandia/247451,informacje-praktyczne-dla-polskiego-eksportera-nowa-zelandia.html#/> [dostęp 17 czerwca 2019 r.].
- Strona internetowa Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand: <http://www.TeAra.govt.nz/en/poles/page-4> [dostęp 17 czerwca 2019 r.].



**Inne:**

Broszura informacyjna Ambasady RP w Wellington: *45 Years of Diplomatic Relations Poland & New Zealand: Friendship, Partnership, Cooperation*, Wellington 2018.

Broszura informacyjna Ambasady RP w Wellington: *Rynek nowozelandzki: Przewodnik dla polskich przedsiębiorców*, Wellington 2017.

Wywiad autorki z Agnieszką Dawidowska, Auckland 2.01.2016.

Wywiad autorki z Dariuszem Zdziechem, Kraków 20.05.2019.

Wywiad autorki z Mariuszem Tarnawskim, Hamilton 9.04.2015.

Wywiad autorki z Winsome Dormer, Christchurch 16.03.2015.

Wywiad autorki ze Zbigniewem Gniatkowskim, Wellington 8.03.2016.

