

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 niezadowolonych 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 małych 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 wydalony 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 Przepińska, uznając film *Dejczera* za ważną reprezentację rzeczywistości końca lat 80., widzi w postawie młodych emigrantów „niezafalszowane niepokoje i pragnienia społeczeństwa” (Przepińska, 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 nieznan. 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, zdroworoządkowy 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 postawili 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 znamienym 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). Dziśniejszy 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”¹, 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

¹ 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. Przystwojenie 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 urzędzone wnętrza” (Przyłipiak, Szyłak, 1999, s. 196), jednak w tle raz po raz prześwituje wszystko to, co jako residuum dawnej epoki, zbyt siermiężne i prząsne 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 rujną 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” (Przylipiak, 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). Wyobraźnia 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 przemyt. 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 niepozabawiona 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 (*Szczęśliwego 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 rozbitcia 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, Krakow 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 Dejczere*, „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. Dejczera i Zmruż oczy A. Jakimowskiego*, Zwierzchowski P., Mazur D. (red.), *Kino polskie po roku 1989*. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007.
- Przylipiak, M. *Krzywe zwierciadło dorosłej rzeczywistości* „Kino” nr 24. 1990. S. 13–16.
- Przylipiak, 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.
- Ideologia_kina_polskiej_transformacji_1987_2005_ (dostępność: 22.10.2019).
- Sobolewski, T. *Nieuchwytnie przeżycie*, „Kino” nr 23. 1989. S. 6–9.
- Stoła, 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*. Krześciński, I. (red.), *Zmiany ustrojowe w Polsce po 1989 roku*. Wydawnictwo Łoś GRAF, Warszawa 2011.