

PIOTR WĄSALA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

 <https://orcid.org/0000-0001-5205-4949>



Immigrant — Uchodźca — Obcy? Nie-Polak jako Inny w wybranych dziełach kinematografii polskiej lat 2015–2021

The Immigrant — the Refugee — the Stranger?

The Non-Pole as the Other in Selected Works of Polish Cinema
from 2015 to 2021

Abstract

The article analyses the ways of presenting the Other — an immigrant, a refugee, a non-Pole — in selected works of Polish cinema from 2015 to 2021. The author examines films featuring foreigners in the leading (*Never Gonna Snow Again* by Małgorzata Szumowska) and supporting roles (*The Sun, the Sun Blinded Me* by Wilhelm and Anna Sasnal), as well as in the bit parts (*Tower. A Bright Day* by Jagoda Szalc). The article attempts to determine, describe, and compare the depictions of the Other. Moreover, the article seeks to establish an increased significance of these characters and incite the viewer to re-examine the entrenched connotations. Presenting the world through the eyes of a non-Pole and/or making their presence prominent within traditionally Polish-only spheres is a relatively new phenomenon within Polish cinema and, as such, calls for augmented analysis and interpretation that follows the spirit of transcultural studies. It is significant that the Other, as a character in Polish cinema, is becoming more and more independent and authentic; their depiction seems to have lost the oriental and caricatural features of the past and the Other often contrasts with the Polish figure. The presence of the Other as an empowered character symbolises the shift in perceiving Polish society as stereotypically homogenous.

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
e-mail: piotr95wasala@gmail.com

Pojęcie Innego — wraz z próbami ustalenia jego kondycji, statusu czy tożsamości — stało się niezwykle nośnym i wieloznacznym konstruktorem kulturowym, chociażby w najnowszych badaniach literaturoznawczych. Zapisywany wielką literą¹ Obcy (traktowany w artykule, wbrew intencji Mieczysława Dąbrowskiego, synonimicznie do Innego²) stał się „obiektem zainteresowania, opisu i całego proceduru ontologiczno-epistemicznego właściwie dopiero po drugiej wojnie światowej” (Dąbrowski 2001: 44), co należy wiązać m.in. z odbudową zniszczonych miast, wytyczeniem nowych granic państwowych, rozwojem społeczeństw przemysłowych i postępującą dekolonizacją. Wszystkie wyżej wymienione czynniki łączy proces przemieszczania się jednostki, np. do odległego miejsca pracy czy na nowo przyłączone do państwa terytorium. W ten sposób przesiedlająca się (bądź przesiedlana) osoba, skazana na „[e]migracyjność, wykorzenie, nieciągłość”, stanowiące „*topoi* współczesnego doświadczenia egzystencjalnego” (Dąbrowski 2001: 19), staje się często, zgodnie z rozpoznaniem Julii Kristevej, Innym, którego obcość jest: „podwójnie kwalifikowana: doświadcza on obcości innego świata, ale przy okazji odkrywa obcość w sobie, uświadamia sobie podwójność własnej natury” (Dąbrowski 2001: 41–42)³.

Teoretyczne rozważania na temat Innego mają swój wydzźwięk w humanistyce europejskiej XX wieku, otwartej na różnorodność, dialog i próbę spotkania z szeroko rozumianą innością. Dla Michaiła Bachtina relacja Ja–Inny nie opierała się na rywalizacji

¹ W historii filozofii i sztuki funkcjonują różne sposoby zapisu terminów „Inny”/„Obcy”: małą literą i w cudzysłowie (Danuta Ulicka) lub kursywą (Ewa Drzazgowska), wielką literą (Jacques Derrida), czy — niekonsekwentnie — raz wielką, raz małą literą oraz czasem w liczbie pojedynczej, innym razem w mnogiej (Emmanuel Levinas).

² Polski literaturoznawca pisze: „Inność kojarzona jest z zaciekawieniem, ale i — w zasadzie — tolerancją, obcość z niechęcią i agresją” (Dąbrowski 2001: 31). Współcześnie, ze względu na postępujący z roku na rok wzrost liczby imigrantów i uchodźców przebywających w Polsce oraz trwającą od lutego 2022 roku zbrojną inwazję Rosji na Ukrainę, tak precyzyjny podział — mimo umotywowania w historii XX-wiecznych stosunków polsko-żydowskich — na Innych i Obcych zdaje się nieadekwatny. Zaryzykować można stwierdzenie, że obecnie Obcy zawsze zawiera w sobie Innego, a Inny niekoniecznie musi być Obcym. Na temat migracji w Polsce zob. *Migranci, migracje...* 2017: 187–222.

³ Warto przytoczyć w tym miejscu cytat z książki *Strangers to Ourselves* Kristevej (w tłumaczeniu Dąbrowskiego za niemieckim wydaniem) na temat tożsamości Obcego: „Nie należący do żadnego miejsca, żadnego czasu, żadnej miłości. Początek jest stracony, zakorzenie nieemożliwe, wspomnienie sięga coraz głębiej, współczesność [rzeczywistość] z otwartym horyzontem” (J. Kristeva, cyt. za: Dąbrowski 2001: 47).

czy dominacji jednego nad drugim; radziecki myśliciel doszukiwał się w Innym (*drugoj*) przyjaciela (*drug*), „dzięki któremu „ja”⁴ w ogóle istnieje”, a „[r]óżnica pomiędzy „ja” i „innym”, ich o d m i e n n o ś ć, stanowi ontologiczny warunek ich tożsamości, a zatem świadomości i samoświadomości” (Ulicka 2001: 35; wyróżnienie oryginalne). Co więcej, Inny powinien stać się dla Ja czymś na kształt lustra, które pozwala dostrzec i poznać siebie, pobudza do autorefleksji oraz skupienia. Jednocześnie należy pamiętać o *niewspółobecności* (*wnienachodimost*)⁵ Ja w stosunku do Innego — człowiek, spoglądając w oblicze drugiej osoby, nie może znaleźć się na jego miejscu (w cudzej „skórze”), dlatego tak ważna jest możliwość dojrzenia swego odbicia w o c z a c h Innego (Ulicka 2001: 35) i odczytania z jego t w a r z y, czy nasze postępowanie jest adekwatne (i akceptowalne) do sytuacji (Drzazgowska 2003: 91–92)⁶.

Podobne, tj. w duchu gotowości na przyjęcie odmienności, postrzeganie Innego prezentuje Emmanuel Levinas. We wstępie do jego *Całości i nieskończoności. Eseju o zewnątrzności* Barbara Skarga umieszcza skondensowaną definicję Innego jako kogoś, „kto nie jest tożsamy ze mną, ktoś na zewnątrz mnie, transcendentny, kogo objąć i w pełni zrozumieć nie jestem w stanie, lecz z kim mogę nawiązać kontakt” (Levinas 2002: XIV). W rozważaniach francuskiego filozofa, podkreślającego niezależność Innego, jego odpowiedzialność za siebie i świat zewnętrzny oraz znaczącą rolę subiektywności w percepcji rzeczywistości, to, co nie jest mną, znajduje się na zewnątrz Ja („Inny jest poza Tym-samym, poza owym horyzontem, w którym Ja żyje i tworzy”; Levinas 2002: XX); kontakt fizyczny jest tu niemożliwy, ponieważ Inny u Levinasa, pozbawiony swojej substancji, jednocześnie traci status bytu, który spotykam, oraz wznosi się na odmienną — etyczną — płaszczyznę, niedostępną Ja⁷.

Problem Inności i jej reprezentacji stał się istotnym tematem współczesnych badań kulturowych i postkolonialnych, charakteryzujących się odrzuceniem literaturocentrycznej perspektywy, politycznym zaangażowaniem i wiarą w realny wpływ na rzeczywistość społeczną. Teoretycy, historycy i krytycy zajęli się rozmontowywaniem utrwalaonych w języku czy potocznym myśleniu obrazów (stereotypów) Innego/Obcego, które — odbierane za naturalne, pierwotne — przez dekady oddziaływały na wyobraźnię konsumentów kultury i, w konsekwencji, ich postrzeganie drugiego (odmiennego) człowieka⁸. Także badacze polscy, przeciwstawiający się dominującym w powszechnym mniemaniu przedstawieniom rodzimego społeczeństwa jako homogenicznego, domagali się uwypuklenia obecności Innego — imigranta, uchodźcy, nie-Polaka — w przestrzeni narodowej.

⁴ Odbiegający od przyjętego we wstępie artykułu zapis terminów czy zaimków wynika z zachowania zgodności z danym tekstem źródłowym.

⁵ Tzvetan Todorov, sięgając do greckich źródeł, przetłumaczył ten trudny neologizm jako „egzotopię”. Zob. Ulicka 2001: 40.

⁶ Ewa Drzazgowska zestawia ze sobą sposoby widzenia owej relacji Ja–Inny przez Bachtina i Martina Heideggera. Zob. Drzazgowska 2003: 83–97.

⁷ Skarga konstatuje: „Innego napotykam w epifanii twarzy” (Levinas 2002: XXI).

⁸ Warto w tym miejscu przywołać klasyczną już publikację *Orientalizm* Edwarda W. Saïda, w której według słów Zdzisława Żygulskiego (autora wstępu do polskiego wydania) badacz dowodzi, że tytułowy orientalizm „jest instrumentem wymyślonym przez Zachód w celu opanowania, ujarznienia i przekształcenia Wschodu, przede wszystkim islamskiego Bliskiego Wschodu” (Saïd 1991: 9).

Zmiana nie ominęła studiów filmoznawczych — obraz rodzimego kina został uzupełniony chociażby o ważną perspektywę transnarodową, która „ujawnia jej [kinematografii polskiej — P.W.] konstruktywistyczny charakter i pokazuje względność dotychczasowych kategorii” (Podsiadło 2017: 17). Warto odnotować, że w przełomowych publikacjach: angielskim zbiorze tekstów *Polish Cinema in a Transnational Context* (red. E. Mazierska, M. Goddard, 2014) oraz tomie *Kino polskie jako kino transnarodowe* (red. S. Jagielski, M. Podsiadło, 2017) analizie poddano twórczość i tożsamość reżyserów-emigrantów, produkcje filmowe, recepcję filmu polskiego na świecie oraz tematykę emigracyjno-diasporyczną, która — przez część filmoznawców — została w kinie transnarodowym uprzywilejowana (Podsiadło 2017: 11).

Niniejszy artykuł, inspirowany poglądami wyżej wymienionych filozofów oraz faktem, że pojęcie transnarodowości w studiach filmoznawczych jest silnie związane z procesami emigracyjnymi od samego początku (Nowak 2017: 254–255)⁹, koncentruje się na inności definiowanej przez niepolskie pochodzenie licznych imigrantów i uchodźców, zamieszkujących (legalnie bądź nie, z własnej woli lub z przymusu) terytorium Rzeczypospolitej Polskiej (a raczej jego filmowe wersje). Obcym będzie więc osoba o odmiennym względem dominującego obywatelstwie, kolorze skóry, wyglądzie, ubiorze, ekspresji, akcencie, wyznaniu, postawie życiowej czy obyczajach¹⁰. Analizie zostaną poddane wybrane polskie filmy fabularne¹¹ (zarówno pełno-, jak i krótkometrażowe) reprezentujące szeroko rozumiane kino artystyczne¹², powstałe między rokiem 2015 (uznawanym powszechnie za początek tzw. kryzysu migracyjnego w Europie) a rokiem 2021, tj. poprzedzającym zbrojną inwazję Rosji na Ukrainę¹³, której skutki — m.in. w postaci nagłego przybycia do Polski kilku milionów osób z wschodniej granicy — dopiero znajdą swoje odzwierciedlenie w sztukach audiowizualnych. Ważnym zawężeniem pola badawczego będzie również ograniczenie się do interpretacji tych produkcji filmowych, których akcja rozgrywa się po przełomowym dla historii Polski 1989 roku. Taki wybór filmów — prócz oczywistych ograniczeń formalnych artykułu — umotywowany jest chęcią sprawdzenia, czy faktyczny wzrost liczby imigrantów i uchodźców przybywających na Stary Kontynent znalazł swoje odbicie w najnowszej kinematografii polskiej oraz na ile (jeśli w ogóle), z perspektywy twórców, stosunek społeczeństwa, grup ludności i pojedynczych jednostek do Innego zmienił się w relatywnie krótkim czasie, tj. w ostatnich dwóch dekadach. W pierwszej części artykułu zostaną wyeksponowani — kosztem innych narodowości (zwłaszcza zachodnioeuropejskich¹⁴) —

⁹ Filip Nowak pisze: „[t]ransnarodowość także jest fenomenem żywiołowym, ciągle ewoluującym wraz z transformacją ruchów migracyjnych” (Nowak 2017: 255).

¹⁰ Analizowani w tekście niepolscy bohaterowie filmowi nie muszą spełniać wszystkich kryteriów. Ukraińca odróżniać będzie najczęściej tylko odmienne obywatelstwo, akcent i/lub wyznanie.

¹¹ Choć — w drodze wyjątku — za punkt wyjścia do rozważań nad polskim kinem posłuży krótkometrażowy film dokumentalny (o czym dalej).

¹² W dużym uproszczeniu: poprzez termin „kino artystyczne” należy rozumieć filmy wyświetlane na festiwalach filmowych i/lub skierowane do ograniczonej dystrybucji kinowej.

¹³ Za właściwy początek konfliktu należy uznać oczywiście rok 2008.

¹⁴ Warto odnotować inną angielską publikację filmoznawczą — *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema* (red. E. Mazierska, L. Kristensen, E. Näripea, 2014), w której Ewa Mazierska przygląda się obecności Niemców w polskiej kinematografii. Zob. Mazierska 2014: 67–90.

obywatele Ukrainy¹⁵, którzy od wielu lat stanowią najliczniejszą nację migrującą do Polski¹⁶. W drugiej części tekstu przybliżone zostaną z kolei próby ulokowania postaci nieeuropejskiego uchodźcy w rodzimej przestrzeni.

Celem tekstu jest próba rozpoznania, opisanie i porównania wykreowanych przez twórców wizerunków Innych, których reprezentacja w najnowszej kinematografii polskiej z roku na rok staje się coraz liczniejsza i okazalsza. Dla pogłębionej refleksji przydatne okazuje się stworzone przez Mieke Bal (a następnie twórczo rozwijane przez Jill Bennett) pojęcie „estetyk migracyjnych”, oznaczające „transformację, nasze nastawienie do niej, a także sposób, w jaki transformacja taka czyni widzialnymi ludzi i rzeczy” (Bal 2016: 53)¹⁷. Zgodnie z apelem Bennett, podkreślającym „konieczność zwrotu ku rozszerzonemu pojęciu estetyki jako refleksji epistemicznej” (Bennett 2016: 108), Inny zostanie wydobyty w artykule na światło dzienne poprzez oddanie mu zasłużonego miejsca w „tradycyjnie” polskiej przestrzeni, unaocznienie jego obecności oraz „uwidacznianie rzeczy nieprzewidywanych” (Bal 2016: 56), czyli wskazanie na fakt, że polscy twórcy często niejako wyprzedzali zdarzenia mające dopiero nastąpić, nasilić się i wpłynąć na nasz krajobraz percepcyjny. Koncepcja estetyki migracyjnej i płynące z niej inspiracje posłużą do obserwacji zjawisk generujących się wokół tożsamości, które utraciły statyczność (Sendyka 2016: 15). Jednakże zabraknie w analizie odwołań do takich pojęć, jak pamięć czy wspólnotowość, ponieważ zostaną podkreślone szczególnie te aspekty kreowanych przez twórców portretów Innych, które uwidoczniają ich niestabilność, procesualność oraz bycie-w-ruchu¹⁸.

¹⁵ Ukraińcy nie reprezentują wszystkich imigrantów, przybywających do Polski (a następnie do polskich filmów) w ostatnich latach. Na uwagę zasługują również bohaterowie filmowi innych narodowości (Wietnamczycy, Żydzi, Czeši czy pojedynczy przedstawiciele Wielkiej Brytanii, Niemiec, Rosji, Białorusi) oraz postaci o bliżej nieokreślonym pochodzeniu, rozpoznawane przede wszystkim ze względu na wykonywany zawód (np. dostawcy jedzenia) czy charakter swojej wizyty w Polsce (studenci przyjeżdżający na wymiany studenckie albo turyści).

¹⁶ Konrad Pędzwiatr już w 2014 roku pisał: „Polska powoli przestaje być jedynie krajem emigracji czy obszarem tranzytowym i staje się dla coraz liczniejszej grupy cudzoziemców ważnym krajem docelowym”. Autor, bazując na danych z 2013 roku, podawał, że obywatele Ukrainy (w liczbie 37,5 tys. osób) stanowili wówczas największą grupę cudzoziemców legalnie przebywających w Polsce. Drugą największą grupę imigrantów (13,5 tys. osób) stanowili z kolei Wietnamczycy. Por. Pędzwiatr 2014: 136, 138.

¹⁷ Bal, pisząc o estetykach migracyjnych, zdaje się mieć na myśli liczne (stąd liczba mnoga) próby nawiązywania kontaktu (estetyka jako „doświadczenie tworzenia więzi”) z różnorodnością, która przyjmuje powszechnie dostępne „ślady ruchów migracyjnych” (warto podkreślić, że pojęcie „śladu” przywołuje na myśl coś ulotnego, niestałego i przemijającego). Badaczka kończy swój wstęp do artykułu zdaniem: „Oba te terminy mają charakter programowy: zetknięcie z takimi śladami pozwala na zróżnicowane doświadczenie estetyczne” (Bal 2016: 83, 58). Z kolei według Bennett estetyka migracyjna (w liczbie pojedynczej): „zapowiada się jako pojęcie operacyjne, a nie ogólnikowe określenie — koncepcja, której wartość dodana wyłania się z zestawienia dzieł artystycznych i powstałych między nimi powiązań” oraz „pokazuje, czym estetyka może się stać pod wpływem migracji” (Bennett 2016: 107, 117). Syntezując oba podejścia, artykuł ma na celu unaocznienie momenty owych zetknięć, wskazać powstałe analogie w portretowaniu Innego w zestawionych ze sobą polskich filmach oraz skłonić do refleksji nad tym, jaki kształt przyjmie rodzima kinematografia na skutek migracji i, w konsekwencji, sukcesywnego wpisywania Innego w polską przestrzeń.

¹⁸ Obie krytyczki, badając za pomocą estetyk migracyjnych sztukę wystawienniczą (głównie prace wideo), podkreślały, że: „szczególny związek między filmem video i kulturą migracyjną jest odślaniany nie dzięki samemu ruchowi, ale poprzez sposób, w jaki ruch podlega denaturalizacji”. Z kolei w przedłożonym artykule, analizującym wybrane przykłady filmów artystycznych, które — w przeciwieństwie do wideoinstalacji — są bardziej dopracowane pod względem technicznym czy formalnym, akcent zostanie położony zwłaszcza na sam ruch i motyw przemieszczania się. Należy być jednocześnie świadomym, że

Najnowsza kinematografia polska mimo swojej wtórności i peryferyjności¹⁹, objawiających się m.in. podatnością na „obce” wpływy, których najlepszymi przykładami są liczne nostalgiczno-sentymentalne wycieczki w przeszłość oraz filmy biograficzne, w ostatnich latach poczyniła wiele cennych prób spotkania z różnego rodzaju innością. Etyczna nieobojętność twórców sprawiła, że w polskim kinie swoich reprezentantów prócz imigrantów i uchodźców zyskały również dotychczas przemilczane, marginalizowane i pomijane mniejszości seksualne, osoby transpłciowe, niepełnosprawne i inne jednostki niewpisujące się w powszechnie przyjęte normy, a tematy ochrony praw „braci mniejszych” czy zmiany klimatu nareszcie wybrzmiały. Trzeba podkreślić, że filmy, takie jak *Mów mi Marianna* (2015) Karoliny Bielawskiej, *Pokot* (2017) Agnieszki Holland, *Amatorzy* (2020) Iwony Siekierzyńskiej czy *Wszystkie nasze strachy* (2021) Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta, odniosły duży sukces i przyczyniły się do otwarcia dyskusji (lub wzniesienia wcześniejszych na wyższy poziom) na liczne tematy światopoglądowe.

Za punkt wyjścia oraz wprowadzenie do refleksji nad obrazem imigranta w polskim kinie posłuży (wyjątkowo) krótkometrażowy dokument Pawła Łozińskiego *Pani z Ukrainy* (2002) — film-relacja z jednego dnia spędzonego wspólnie przez Polaka-pracodawcę i Ukrainkę-pracobiorniczyń, słusznie krytykowany za swoje protekcyjne podejście do tytułowej bohaterki²⁰, jednocześnie opowiadającej o sobie i swoich motywacjach (zarobek na rzecz córki i matki pozostałych w Ukrainie) oraz sprzątającej mieszkanie reżysera, czyli wykonującej czynności, które Łoziński (obecny w filmie tylko audialnie), zamiast trzymania kamery i obserwowania kobiety, mógłby zrobić sam. Trzeba jednakże przyznać, że jest to jeden z pierwszych filmów zrealizowanych po 1989 roku, w którym twórca, przedstawiając ukraińską pomoc domową w polskich warunkach życia, żywo reaguje na zastaną rzeczywistość. Co ciekawe, autorzy kina fabularnego nie tak szybko odnieśli się do zachodzących w polskiej przestrzeni zmian, na co zwrócił uwagę m.in. Piotr Czerkawski, pisząc:

Wątki ukraińskie pojawiają się zwykle wyłącznie na marginesach filmów wojennych bądź tych opisujących realia współczesne. Na domiar złego bohaterowie narodowości ukraińskiej zwykle traktowani są w nich z niechęcią, rezerwuje się dla nich kategorie czarnych charakterów bądź ludzi słabych, godnych pogardy, ośmieszenia czy — w najlepszym razie — pobłażliwego współczucia. (Czerkawski 2016: 244)

Należy zaznaczyć, że krytyk filmowy pisał te zdania już po Euromajdanie, ale dopiero w początkowym momencie narastania migracji zarobkowej Ukraińców do Polski. Obecnie, gdy oficjalne polskie statystyki szacują, że między Odrą a Bugiem mieszka ok. milion trzysta

kino artystyczne, w przeciwieństwie do (często abstrakcyjnych) prac wideo o charakterze eksperymentalnym, opiera się na — zazwyczaj czytelnych i jasnych w odbiorze dla przeciętnego widza — konkretnych figurach i wyobrażeniach; w ten sposób filmy kinowe są o wiele bardziej narażone na owe „pułapki reprezentacji”, o których pisze Bal (2016: 57, 67).

¹⁹ Jest to nawiązanie do słów Ryszarda Nycza o literaturze polskiej, która: „jest w swej całości, niestety, peryferyjna i wtórna, z czego bierze się jej ksenofobiczne zwrócenie ku umacnianiu poczucia wielkości i wyjątkowości (własnej i narodowej wspólnoty), przy równoczesnym nieustannym zerkaniu ukradkiem na nowinki w wielkim świecie [...]” (Nycz 2010: 181–182). Powyższe zdanie równie dobrze charakteryzuje stan rodzimego kina.

²⁰ Film doczekał się krytyki również z pozycji postkolonialnej. Zob. Dabert 2013: 157–166.

tysiący obywateli Ukrainy²¹, a „większość interakcji, które zachodzą między Polakami a Ukraińcami odbywa się w Polsce i w miejscach pracy” (*Polacy i Ukraińcy...* 2021: 5, 47), reprezentacja naszych wschodnich sąsiadów w kinie uległa znacznemu wzrostowi.

Warto podkreślić, że nie są to już tylko postaci epizodyczne, które uzupełniają tło — chociaż takie przedstawienia oczywiście nadal są najliczniejsze. Do ukraińskich sprząta-czek doszli i doszły: gosposie (*Sala samobójców. Hejter*, 2020), opiekunki do dzieci (*Słońce, to słońce mnie oślepiło*, 2016), mechanicy (*Jak najdalej stąd*, 2020) czy pracownicy sezonowi (*Ostatnie dni lata*, 2020); Ukraińcy są również sąsiadami Polaków na emigracji (*Obce niebo*, 2015). Niestety, zatrudnianie aktorów i aktorek zza wschodniej granicy wciąż nie jest powszechną praktyką, o czym świadczy przypadek *Hejtera* Jana Komasy — do roli gospośi Oksany, która wypowiada się po polsku z „typowymi” błędami gramatycznymi, została zaangażowana polska aktorka Rozalia Mierzicka²². Filmowi Ukraińcy to nadal głównie tania siła robocza (również gorzej opłacana od swoich polskich współpracowników), nieraz bezimienna, bez konkretnej twarzy, pokazywana w pracy (garaż samochodowy u Domalewskiego, świniarnia-rzeźnia i pałac u Smarzewskiego); często widz nie wie, że są to osoby z Ukrainy, zdradza je dopiero akcent, ukraińska i rosyjska wymowa oraz niekiedy surowy i nietolerancyjny stosunek polskich pracodawców względem nich. Najbardziej konflikt między Polakami i Ukraińcami wybrzmiewa w *Weselu* (2021) Wojciecha Smarzewskiego. Reżyser, krytykując postawę części postaci o wyraźnie nacjonalistycznym i ksenofobicznym wydźwięku, zderza obrazy pogromów Żydów mających miejsce podczas II wojny światowej, w których licznie uczestniczyli ich polskojęzyczni sąsiedzi, ze spontanicznym odwetem przeprowadzonym na okolicznych Ukraińcach, a w konsekwencji z podpaleniem samochodu i domu nie-Polaków. Należy zaakcentować, że autor *Wobynia* obdarza również Ukraińców, jako bohatera zbiorowego, siłą sprawczą — pracujący w pałacu nieopłaceni pracownicy buntują się i przestają wykonywać swoje obowiązki w trakcie trwania tytułowego wesela córki lokalnego potentata wędliniarskiego²³.

Na uwagę zasługuje fakt, że polscy filmowcy coraz chętniej czynią z Ukraińców postaci drugo- i pierwszoplanowe. Zmiana zauważalna jest przede wszystkim w filmie krótkometrażowym, tworzonym głównie przez studentów i młodych absolwentów szkół filmowych. Szlak przetaił m.in. Łukasz Ostalski (ur. 1980) — autor noweli filmowej *Wiera*, wchodzącej w skład filmu *Nowy świat* (2015)²⁴. Ostalski podjął się dwóch trudnych tematów, tj. kwestii emigracji oraz nadal marginalnego w polskim kinie wątku transpłciowości. Film opowiada historię mieszkającej w Warszawie dwudziestoparoletniej tytułowej bohaterki, którą w związku ze śmiercią jej byłej żony odwiedza najbliższa rodzina. Ojciec Wiery,

²¹ Należy podkreślić, że są to dane sprzed fali uchodźców wywołanej rosyjską agresją na Ukrainę w lutym 2022 roku.

²² Czerkawski opisywał podobny przypadek „niefortunnego” castingu do filmu *Futro* (2007) Tomasza Drozdowicza. Zob. Czerkawski 2016: 254.

²³ Na marginesie warto zaznaczyć, że inną mniejszością sportretowaną przez reżysera są przywiezieni w czasie tytułowego wesela nielegalni (w domniemaniu) pracownicy z Wietnamu. Smarzewski łączy w ten sposób dwa wątki „wietnamskie”, wstępnie rozpoznane w polskim kinie (np. *Hanoi — Warszawa* [2009] Katarzyny Klimkiewicz) i telewizji (*Plebania*, 2000–2012), tj. kwestie handlu ludźmi i ich nieunormowanego prawnie pobytu oraz pracy zarobkowej. Na temat filmu Klimkiewicz zob. Talarczyk-Gubała 2017: 315–333.

²⁴ Pozostałe dwie nowele — *Żanna* i *Azzam* — wyreżyserowali odpowiednio Elżbieta Benkowska i Michał Wawrzeccki.

niepogodzony ze zmianą, o czym świadczy zwracanie się do córki jej dawnym imieniem, pragnie zostawić wnuka, Borysa, pod jej opieką, co koliduje z planami bohaterki — kobieta wybiera się bowiem za granicę na operację korekty płci. Ostatecznie losy rodziny ułożą się pomyślnie — Wiera obiecuje Borysowi, że przyjedzie po niego na początku wakacji, co ojciec milcząco aprobuje. Co ciekawe, nowela Ostalskiego jako jedyna kończy się jednoznacznie pozytywnie dla bohaterki, która otrzymuje szansę na pojednanie się z rodziną, nie musi się ograniczać w wyborze lub ukrywać swojej tożsamości (w przeciwieństwie do bohaterów dwóch pozostałych nowel: Białorusinki Żanny i Afgańczyka Azzama).

Kolejne filmy krótkometrażowe eksplorowały popularne i wciąż obecne tematy społeczne, takie jak małżeństwo gwarantujące stały pobyt w Polsce (*Saszka* z 2018 roku, której akcja rozgrywa się w 1994 roku) czy korzystanie z usług pracowników sezonowych (*Ostatnie dni lata*, 2020). Warto podkreślić, że zarówno Katarzyna Lesisz (ur. 1985), jak i Klaudia Kęska (ur. 1989) starały się ukazać swe bohaterki (tytułową Saszę oraz Janę) jako osoby zależne od polskich mężczyzn, którzy, traktując je przedmiotowo, posuwają się nawet do gwałtu. Należy zasygnalizować także kolejne *novum* w polskim kinie, tj. filmy, w których dialogi wypowiedane są tylko po ukraińsku (*Moloch*, 2015), bądź takie, w których język ukraiński zdecydowanie dominuje nad polskim (*Wschód Zachód*, 2020). Przypuszczalnie Szymon Kapeniak (ur. 1975) i Natalia Koniarz (ur. 1996) chcieli w ten sposób skłonić widza do wejścia w rolę Innego, który, pozbawiony komfortowej pozycji wszystkorozumiejącego i stabilności życiowej, walczy o przetrwanie w obcym świecie (warto zauważyć, że *Moloch*, kręcony w Dnieprodzierżyńsku, wyświetlany był w Polsce bez polskich napisów)²⁵.

*

Pierwszym polskim pełnometrażowym filmem fabularnym, w którym Ukrainiec jest głównym bohaterem, zdaje się *Śniegu już nigdy nie będzie* (2020) Małgorzaty Szumowskiej — dramat osadzony w konwencji realizmu magicznego z elementami satyry. Reżyserka powołuje na protagonistę filmu Żenię, urodzonego w Prypeci siedem lat przed katastrofą w Czarnobylu mężczyznę, który przybywa do Warszawy z leśnej głuszy ze swoim nieodłącznym atrybutem — łóżkiem do masażu. Za pomocą bohatera, masującego ciała (i dusze) polskiej wyższej klasy średniej, zamieszkującej podmiejskie strzeżone osiedle, Szumowska przygląda się kondycji polskiej inteligencji i zwyczajnych dorobkiewiczów, w skrócie — ludzi o wyższym statusie i równie wysokich aspiracjach. Żenia — jako osoba aktywna, działająca intuicyjnie, o nieuregulowanym statusie w nowym kraju (prawdopodobnie mieszka nielegalnie w jednym ze starych, komunistycznych bloków) — wprowadza w świat biernych, statecznych, racjonalnych, wykształconych klientów-Polaków coś odświeżającego, mistycznego, nieuchwytnego. W tym momencie warto nawiązać ponownie do *Pani z Ukrainy* Łozińskiego, ponieważ schemat opowiadającego Obcego ulega w filmie Szumowskiej odwróceniu — Żenia, podobnie jak pani Łesia, pracuje u Polaków, lecz z opowiadacza przekształca się w osobę słuchającą, powiernika sekretów, ludzkich strachów, radości i nadziei, terapeutę, który, uzdrawiając ciało, leczy duszę klienta. Mężczyzna, poprzez hipnozę i uzdrawiający dotyk — jawne odniesienia do takich postaci, jak hipnotyzer Anatolij Kaszpirowski czy bioenergoterapeuta Zbyszek Nowak — stara się przynieść ulgę, pomóc pogodzić się ze stratą czy odejść nieuleczalnie choremu z tego

²⁵ Motywy białoruskie, ukraińskie i rosyjskie w polskim kinie transnarodowym sprzed 2015 roku analizuje Małgorzata Radkiewicz. Zob. Radkiewicz 2017: 301–314.

świata. Jednocześnie polscy klienci — karykatury reprezentujące narodowe przyzwyczajenia — dążą do naturalizacji Innego; w ich oczach Żenia nie jest jak ci „ukraińscy i pakistańscy dostawcy jedzenia”, jest „nasz” (Szumowska 2020). Jednakże ujarzmienie i udomowienie mężczyzny i jego obcości²⁶ jest pozorne — bohaterowie nie są w stanie go kontrolować, to Żenia poprzez swoje „magiczne” moce włada ich czasem, ciałem i domem, np. wprawiając ich w letarg, z którego wybudzą się tylko za jego zgodą.

Co ciekawe, Szumowska, zarysowując portret psychologiczny bohatera, bazuje na klišach oraz pamięci wspólnej Polaków i Ukraińców (lub, patrząc szerzej: obywateli byłego ZSRR) na temat katastrofy w Czarnobylu — w filmie zawarto m.in. znane z popkultury (serii gier *S.T.A.L.K.E.R.*²⁷ czy serialu *Czarnobyl* stacji HBO z 2019 roku) przedstawienia — obrazy i (zwłaszcza) dźwięki wydawane np. przez licznik Geigera. Sceny ni to marzeń sennych, ni to wspomnień, w których widzimy kilkuletniego Żenię z matką (ta, jak się domyślamy, umiera niedługo po katastrofie czarnobylskiej w wyniku choroby popromiennej), zdają się z kolei odsyłać do twórczości Andrieja Tarkowskiego, zwłaszcza dwóch jego filmów: *Zwierciadła* (1975) i *Stalkera* (1979). Tu przypomnieć należy, że Żenia, obdarzony (i obarczony) w dzieciństwie m.in. zdolnością przesuwania szklanek siłą woli, dzieli ze *Stalkerem* Tarkowskiego wspólną datę „narodzin”, co pozwala snuć przypuszczenia o ewentualnym „dziedzictwie” — kolejnym filmowym „wcieleniu” przewodnika po Zonie. Te intertekstualne odwołania, mające na celu wzbogacenie symbolicznej warstwy dzieła oraz wezwanie widza do duchowej odnowy, współtworzą dwojaki portret protagonisty: skazanego na obcość i niezrozumienie ze względu na swoje moce superbohatera ratującego świat (również od zagłady klimatycznej) oraz krzewiciela kultury wschodniej — odmiennej od zakorzenionej w podwarszawskim osiedlu szeroko rozumianej kultury Zachodu i traktowanej (tak, bodajże, sugeruje Szumowska) jako remedium na obecną stagnację i atrofię relacji międzyludzkich. W ten sposób dwojaki portret-w-procesie bohatera wpisuje się w estetykę migracyjną, rozumianą jako próba „przesunięcia »tożsamości« z przestrzeni statycznej w dynamiczny zbiór powiązań i relacji” (Bennett 2016: 92). Warto zauważyć, że reżyserka, kreując obraz Obcego, sprawnie korzysta ze stereotypowych wizerunków osadzonych w pamięci (polskiego) widza (Żenia jako baletmistrz, hipnotyzer, supermen w jaskrawym trykocie)²⁸, dzięki czemu główny bohater do końca pozostaje nieprzenikniony, jego osobowość ostatecznie nieukształtowana, a więc niestabilna i ruchoma, co pozwala mu podczas *m a g i c z n e j* sztuczki zniknąć i unieważnić tytuł filmu — sprawić, że śnieg się (jeszcze, być może warunkowo) pojawi²⁹.

²⁶ Działania polskich klientów mają na celu udomowić ukraińskiego Innego, tj. podporządkować go sobie. Pamiętając założenie Saida, że „Orient nie jest czystym faktem przyrodniczym” (Said 1991: 27), można stwierdzić, iż Żenia nie stanowi modelowego obywatela Ukrainy, a jedynie swego rodzaju interpretację (projekcję) oczekiwań zamożnej klienteli (oraz — szerzej — polskich odbiorców kultury wschodnich sąsiadów) wobec Inności ukraińskiego pracownika. Co ciekawe, rodzimi pracodawcy nie przejawiają wobec Żeni poczucia wyższości — nie są hegemonami, natomiast pozwalają sobie na zbyt dużą spontaniczność, wylewność i familiarność w stosunku do masażysty.

²⁷ Pierwsza gra serii — *S.T.A.L.K.E.R.: Cień Czarnobyla* — miała swoją premierę w 2007 roku.

²⁸ Rację ma Dąbrowski, pisząc, że „[n]ajstarszym modelem myślenia jest myślenie stereotypem etnicznym. [...] Podkreśla się przy tym, iż obcy etnos stawał się za każdym razem *l u s t r e m*, w którym przeglądaliśmy się my sami” (Dąbrowski 2001: 32–33; wyróżnienie P.W.).

²⁹ Szumowska w finale filmu nie stroni od wpływów metafizyki, która „pragnie Innego wyższego nad możliwe zaspokojenia” (Levinas 2002: 20). Jednoczesne zniknięcie Żeni i pojawienie się śniegu pozwala do-

Odczytywanie postaci Żeni w kategorii stalkera, czyli postaci, która celowo przekracza wydzielony obszar (lub inaczej — zabronioną strefę) w poszukiwaniu tajemniczej komnaty, gdzie spełniają się marzenia, pozwala na płynne przejście do drugiego rodzaju Innego, przedstawianego w najnowszej kinematografii polskiej — do uchodźcy³⁰. Rodzimi twórcy odznaczają się nadzwyczajną intuicją w kreowaniu wyciszonych portretów tych, którym nadal odmawia się ochrony międzynarodowej, podważa ich prawo do samostanowienia i wyklucza z rzekomo homogenicznego polskiego społeczeństwa. Warto wspomnieć w tym kontekście rodzinę Syryjczyków zobrazowaną przez Andrzeja Jakimowskiego w filmie *Pewnego razu w listopadzie* (2017), którego akcja rozgrywa się na tle rokrocznie odbywających się burzliwych obchodów Narodowego Święta Niepodległości w Warszawie. Milczenie przebywających w jednym ze stołecznych skłotów Syryjczyków (ukazanych w zaledwie jednej scenie), zderzone z rozwydrzeniem i chuligaństwem „radykalnych nacjonalistów” (jak ci sami się określają), staje się jeszcze bardziej wymowne. Niezwykłym przeczuciem wykazała się Jagoda Szelc, autorka *Wieży. Jasny dzień* (2017), rozpoczynającej się planszą z napisem: „W oparciu o przyszłe wydarzenia” (Szelc 2017). O ileż wymowniejszy stał się np. zawarty w filmie obraz przekraczającego dolnośląskie góry i lasy uchodźcy wypowiadającego po arabsku, ni to do siebie, ni to do obserwującej go bohaterki, słowa: „Pozwól mi przejść” (Szelc 2017) w kontekście najnowszego kryzysu politycznego, związanego z sytuacją na granicy polsko-białoruskiej. Zdaje się, że Szelc „pomyliła” tylko kierunek nadchodzących do Polski uchodźców.

*

Na szczególną uwagę zasługują dwa portrety czarnoskórych uchodźców: wykreowane przez Krzysztofa Krauze i Joannę Kos-Krauze w filmie *Ptaki śpiewają w Kigali* (2017) oraz Wilhelma i Ankę Sasnalów w *Słońce, to słońce mnie oślepiło* (2016) — autorów, których śmiało można zaliczyć do przedstawicieli współczesnego kina arthouse’owego. Zestawione produkcje, mimo chociażby odmiennych sposobów dostarczania informacji na temat Obcego (konkretny kontekst historyczny kontra zdawkowy wątek fabularny nieosadzony w miejscu i czasie), łączy wspólny cel — ponadczasowość opowiadanych historii. Twórców różni wiele: odmiennie metody pracy (długie przygotowywanie się do kręcenia filmu/improwizacja na planie filmowym), źródło inspiracji (opowieść o skutkach ludobójstwa w Rwandzie z 1994 roku/zaczerpnięcie głównego motywu z *Obcego* Alberta Camusa i baśni *Cień* Hansa Christiana Andersena) czy sposób stawiania akcentów (opowieść o traumie a opowieść o samotności), lecz jednocy stawiane za pomocą filmów pytanie o to, gdzie rodzi się przemoc³¹.

Główną bohaterką *Ptaków...* jest Claudine Mugambira — córka rwandyjskiego ornitologa, współpracownika polskiej badaczki Anny — drugiej protagonistki filmu. Anna pomaga dostać się pochodzącej z ludu Tutsi Claudine do Polski, gdzie młoda dziewczyna,

strzec zachodzącą korelację — u w i d a c z n i a to, co nieprzewidziane, „na nowe sposoby, które przybierają afektywną, upełnomocniającą wartość” (Bał 2016: 56).

³⁰ Stalker, podobnie jak uchodźca, udaje się w niebezpieczną podróż (drogę), z której nie wie, czy wróci oraz czy będzie taki sam jak wcześniej.

³¹ Warto zacytować w tym miejscu odpowiedź Joanny Kos-Krauze na pytania zachodnich dziennikarzy dotyczące motywacji do nakręcenia tego filmu: „Pochodzę z kraju, który doświadczył Holocaustu. Dźwigamy na sobie odpowiedzialność, musimy zadawać pytania, jak mogło dojść do ludobójstwa i gdzie rodzi się przemoc”. Zob. Kwiatkowski 2017: 17.

utraciwszy rodzinę, rozpoczyna, cytując za Ryszardem Nyczem (2016: 11), „życie nieosadzone w udomowionej, ochronnej przestrzeni”, które „rodzi stan zawieszenia i zarazem zawisłości (ubezwłasnowolnienia, »zwnętrżsterowności«)”. Pograżona w żałobie, strau-matyzowana bohaterka nie może szukać oparcia w religii czy grupie osób podobnych do niej; jej jedyną nadzieją staje się Anna — osoba o równie nieulożonym życiu osobistym, skonfliktowana z własną rodziną i otoczeniem. Postać Claudine — w kontekście jej usytuowania wobec Anny — można odczytywać jako substytut (utraconego) członka rodziny, potrzebującego troski i pomocy³². Jednakże Rwandyjka, podobnie jak Żenia w *Śniegu...*, nie pozwala się udomowić, nie chce również przyjąć nowej tożsamości (do czego formalnie ostatecznie dochodzi — staraniami Anny Claudine otrzymuje polski paszport). Wie, że mimo coraz lepszej znajomości języka polskiego (o czym świadczy swobodne prowadzenie krępującej rozmowy z policjantami) zawsze będzie w Europie Obcą, osobą częściej sprawdzaną i weryfikowaną ze względu na swój wygląd czy pochodzenie. W czasie jednej z kłótni Claudine, cierpiąca na *heterochronię* (w rozumieniu Bal), wprost wykrzykuje do Anny słowa: „Moje życie mi oddaj” (Kos-Krauze, Krauze 2017). Doświadczenie *wieloczasowości* zostaje w filmie wzmocnione za pomocą fragmentarycznego przedstawiania zdarzeń (należy pamiętać, że czas akcji filmu obejmuje cztery lata z życia bohaterek). Pobyt Claudine w Polsce stanowi zaledwie „międzyczas” w jej egzystencji — okres, który należy przeczekać, by koleje losu wróciły na wcześniejsze tory (Bal 2016: 69). Druga część filmu rozgrywa się w Rwandzie. Po kilku latach kobiety wybierają się do Kigali w poszukiwaniu ocalałej kuzynki, Marie-Christine, i zwłok jej rodziny. Mimo uruchomienia reakcji traumatycznych, Claudine staje się w swoim kraju postacią aktywną, dążącą do kontaktu z ludźmi z „poprzedniego życia”, poszukującą śladów obecności swych przodków. Bohaterka, obserwowana przez parę reżyserską z dużego dystansu, konfrontuje się z chrzestnym — przedstawicielem ekstremistycznych sił Hutu, ocalałą kuzynką i Sebastianem — znajomym lekarzem, któremu udało się uciec wówczas do Ugandy. Powrót Rwandyjki do swej kolebki pozwala również zawiązać a k t y w n ą nić (po)rozumienia³³ między głównymi bohaterkami, która przerodzi się następnie w czułość oraz zrozumienie i przyniesie rozłąkę — Claudine pozostanie w Rwandzie, a Anna wróci do Polski.

*

Protagonistą *Słońca...* jest Rafał Mularz — niezdolny do empatii, introwertyczny mężczyzna szukający ukojenia w samotności. Pewnego dnia w jego życiu pojawia się ukrywający się na plaży bezimienny Obcy, który wobec neutralnej, tj. potencjalnie niezagrażającej jego życiu, postawy Polaka, zaczyna towarzyszyć bohaterowi podczas biegu (symbolizującego ucieczkę od własnych problemów). Inny staje się wówczas Andersenowskim cieniem Rafała — pojawia się u jego boku w pociągu, mieszkaniu czy na ulicy. Również rasistowska reakcja sąsiada zdaje się potwierdzać obecność szukającego ostoi Obcego. Jednakże splot ujęć, w których czarnoskóry mężczyzna współtowarzyszy bohaterowi, okazuje się wizualizacją ewentualnych konsekwencji udzielenia pomocy (czyli wzięcia odpowiedzialności za drugiego człowieka) osobie odrzuconej, niechcianej, stereotypowo utożsamianej

³² Ciekawym kontekstem interpretacyjnym może być tutaj metafora widm, o której pisze Bal: „Zjawami nie są migranci, lecz relacje, w które wchodzi. Zjawy pojawiają się w ulotnym czasie, są niematerialnymi efemerydami” (2016: 66).

³³ Por. Drzazgowska 2003: 92.

m.in. z terrorystą. Ostatecznie Rafał, być może, na skutek długotrwałej samoizolacji (nabywającej nowych znaczeń w pandemicznej rzeczywistości³⁴), zabija mężczyznę. Morderstwo, tłumaczone w sądzie tytułową frazą „słońce, to słońce mnie osłepiło” (Sasnal, Sasnal 2016), można rozumieć na wiele sposobów: jako niechęć uczestniczenia w rzeczywistości niepozwalającej na inność, wymazanie własnej obcości, szukanie kompletnej izolacji w więzieniu. Jednoczesne wyparcie się Obcego-uchodźcy i Obcego-w-sobie sprawia, że „bliska perspektywa współdziału” (Bal 2016: 77) i ewentualne utożsamienie się z Innym staje się niemożliwe oraz pozbawia Rafała wolności i, w konsekwencji, możliwości wzięcia odpowiedzialności za państwową politykę wobec przyszłych przybyszów poszukujących azylu w Polsce. Jednakże można przypuszczać, że para reżyserska kończy swój film refleksją pełną nadziei — faktycznie popełnione przestępstwo owocuje kolejną, finałową wizualizacją, w której „sponiewierany” Inny występuje jako niezależny byt poza więzienną celą. To wpisanie czarnoskórego mężczyzny w polską przestrzeń ma na celu skonfrontowanie przyzwyczajonej widza z nową sytuacją — to Obcy, biegnąc w samotności, staje się teraz jednostką wolną, skupiającą na sobie uwagę obiektywu.

*

Faktem jest, iż Inny w polskiej kinematografii zyskuje coraz więcej niezależności i autentyczności; można nawet zaryzykować stwierdzenie, że Obcy niejako „osiedla się” w rodzimym kinie, o czym świadczą przytoczone w artykule liczne tytuły filmów krótko- i pełnometrażowych, które napawają nadzieją, że karykaturalne i kolonialne przedstawienia nie-Polaka ustąpią ostatecznie miejsca bohaterom upodmiotowionym. Oczywiście nie jest to proces zakończony, czego dowodem są „milczące” portrety imigrantów i uchodźców, którzy, nie czując się dostatecznie bezpiecznie, nie dostrzegają możliwości „zadomowienia się” (porozumienia się) także w języku³⁵. Aspekt uwidaczniania — tak istotny dla Bal i Bennett oraz kina jako sztuki audiowizualnej — pozwala Innemu zaistnieć, stać się jednostką konkretną, „naoczną”, z krwi i kości, o niepowtarzalnej twarzy. Jednakże polscy twórcy, lokujący się „na wąskiej granicy między intymnym zaangażowaniem w sprawy drugich a voyeurystyczną przyjemnością płynącą z podglądania prywatnego życia innych osób” (Bal 2016: 68), sukcesywnie nie dopuszczają widza do sfery prywatnej swoich milczących, niekiedy bezimiennych bohaterów. Nawet Żenię — pierwszoplanową postać nie-Polaka, stanowiącego trzon fabuły *Śniegu...* — obserwujemy głównie w czasie wykonywanej pracy; jego wnętrze — lęki, wspomnienia — poznajemy zaledwie za pomocą wyidealizowanych retrospektyw i chwil zawieszenia. Gdy ma dojść do domniemanego zbliżenia (p o z n a n i a), ten dematerializuje się.

³⁴ Można tu się doszukać również cech Levinasowskiej kategorii separacji. Por. Levinas 2002: XXIII–XXIV.

³⁵ Por. Dąbrowski 2001: 74.

Bibliografia

- Bal Mieke (2016), *Migracja: estetyki migracyjne na rzecz nowych sposobów widzenia*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik [w:] *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Bennett Jill (2016), *Estetyka migracyjna: sztuka i polityka poza tożsamością*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik [w:] *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Czerkowski Piotr (2016), *Bliscy nieznanymi. Obraz Ukrainy w polskim kinie po 1989 roku* [w:] *Studia Filmoznawcze 37. Polsko-ukraińskie sąsiedztwo na ekranie filmowym*, red. Ł. Briuchowecka, S. Bobowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Dabert Dobrochna (2013), *Czy możliwe jest dzisiaj w Polsce kino kolonialne? Przypadek „Pani z Ukrainy” Pawła Łozińskiego*, „Porównania” nr 13.
- Dąbrowski Mieczysław (2001), *Swój, obcy, inny: z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Świat Literacki, Izabelin.
- Drzazgowska Ewa (2003), *Bachtin i Heidegger — problem innego*, „Przegląd Filozoficzny” nr 3(47).
- Kos-Krauze Joanna, Krauze Krzysztof (reż.) (2017), *Ptaki śpiewają w Kigali*, Polska.
- Kwiatkowski Krzysztof (2017), *Ptaki śpiewają w Rwandzie, echo niesie się po Europie*, „Gazeta Wyborcza” nr 155 (6 lipca).
- Levinas Emmanuel (2002), *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Mazierska Ewa (2014), *Neighbours (Almost) Like Us: Representation of Germans, Germanness and Germany in Polish communist and Postcommunist Cinema* [w:] *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema*, red. E. Mazierska, L. Kristensen, E. Nāripea, Bloomsbury Publishing, Londyn.
- Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie* (2017), red. H. Thiolet, przeł. M. Szczurek, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Nowak Filip (2017), *Problemy z transnarodowością* [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Nycz Ryszard (2010), *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Nycz Ryszard (2016), *Sondowanie pamięci (5): być (z) sobą nie u siebie* [w:] *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Pędziwiatr Konrad (2014), *Imigranci w Polsce i wyzwania integracyjne*, „Studia BAS” nr 4(40).
- Podsiadło Magdalena (2017), *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności* [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Polacy i Ukraińcy w codziennych kontaktach* (2021), red. N. Koval, L. Vaičiūnas, I. Reichardt, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego we Wrocławiu (raport), Wrocław.
- Polish Cinema in a Transnational Context* (2014), red. E. Mazierska, M. Goddard, University of Rochester Press, Rochester–Nowy Jork.
- Radkiewicz Małgorzata (2017), *Spojrzenie na Wschód. Motywy białoruskie, ukraińskie i rosyjskie w polskim filmie współczesnym* [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, TAIWPN Universitas, Kraków.

-
- Said Edward (1991), *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Sasnal Anna, Sasnal Wilhelm (reż.) (2016), *Słońce, to słońce mnie oślepiło*, Polska, Szwajcaria.
- Sendyka Roma (2016), *Pamiętanie, fuzja czasów i estetyka migracyjna* [w:] *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Szelc Jagoda (reż.) (2017), *Wieża. Jasny dzień*, Polska.
- Szumowska Małgorzata (reż.) (2020), *Śniegu już nigdy nie będzie*, Polska, Niemcy.
- Talarczyk-Gubała Monika (2017), „Widzę siebie jako część większej całości”. *O filmowej twórczości Katarzyny Klimkiewicz* [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Ulicka Danuta (2001), *Niektóre problemy poetyki Bachtina*, „Teksty Drugie” nr 6.
-