

**PUŁAPKA „CIEPŁYCH PORTRETÓW”.  
WYBRANE PRZYKŁADY  
UKRAIŃSKICH HETEROOBRAZÓW  
W LITERATURZE I KINIE POLSKIM  
NA POCZĄTKU XXI WIEKU**

RYSZARD KUPIDURA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska  
ryszardk@amu.edu.pl; <https://orcid.org/0000-0003-4237-3828>

**ПАСТКА „ТЕПЛИХ ПОРТРЕТИВ”.  
ВИБРАНІ ПРИКЛАДИ УКРАЇНСЬКИХ ГЕТЕРООБРАЗІВ  
У ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРИ ТА КІНО  
ПОЧАТКУ XXI СТ.**

РИШАРД КУПІДУРА

Університет ім. Адама Міцкевича в Познані, Познань – Польща

АНОТАЦІЯ. Хвиля польської солідарності з українцями після агресії Російської Федерації 24 лютого 2022 року була абсолютно безпрецедентною. Безперечно, радикальний історичний прорив у такому масштабі не був би можливим без внеску української міграційної дипломатії, реалізованої, часто несвідомо, сотнями тисяч мігрантів, які через безпосередній контакт із поляками знизили конфліктогенний потенціал українсько-польської історії. Метою цієї статті є простеження еволюції українських гетерообразів, які з'явилися в польському кіно та літературі на початку XXI століття, на прикладі короткометражного фільму *Пані з України* Павла Лозінського, роману *Українка* Барбари Космовської та репортажів Марти Мазузь та Моніки Собень-Гурської. Автор акцентує також увагу на міграційному контрдіскурсі, що виникає на основі „заробітчанської” літератури, ролі польсько-українського театру та інтеркультурної перспективи для майбутніх літературно-художніх пошуків.

Ключові слова: міграція, міграційна література, гетерообрази, стереотипи, Павел Лозінський, Барбара Космовська

THE TRAP OF “WARM PORTRAITS” –  
SELECTED EXAMPLES OF UKRAINIAN HETEROIMAGES  
IN POLISH LITERATURE AND CINEMA  
AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

RYSZARD KUPIDURA

Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland

**ABSTRACT.** The expressions of Polish solidarity with Ukrainians after the Russian Federation's aggression on February 24, 2022 was absolutely unprecedented. Undoubtedly, such a radical historical turning point would not have been possible without the contribution of Ukrainian migration diplomacy, implemented, often unknowingly, by hundreds of thousands of migrants who, through direct contact with Poles, reduced the potential conflict that might have stemmed from Ukrainian-Polish history. The aim of this paper is to examine the evolution of Ukrainian heteroimages appearing in Polish cinema and literature at the beginning of the 21st century, e.g. *Lady from Ukraine* by Paweł Łoziński, *Ukrainian girl* by Barbara Kosmowska and reportages written by Marta Mazuś and Monika Sobień-Górska. The author also focuses attention on the migration counter-discourse in Guest Worker Literature, the role of the Polish-Ukrainian theater and the intercultural perspective for future literary and artistic searches.

**Keywords:** migration, migration literature, heteroimages, stereotypes, Paweł Łoziński, Barbara Kosmowska

*O, jesteś z Ukrainy?  
Moja sprzątaczką jest z Ukrainy.  
Bardzo ją lubię i bardzo dobrze traktuję.  
Monika Sobień-Górska, Ukrainki*

Skąd właściwie bierze się nasze przekonanie o konieczności zapobiegania stereotypom i walki z wszelkimi stereotypizującymi mechanizmami? Czy fakt, że stanowią one uproszczoną wizję rzeczywistości, sam w sobie jest na tyle niebezpieczny, że należy mobilizować siły w celu ich ustawicznego demaskowania i unieszkodliwiania? Z pewnością tak, szczególnie jeśli mówimy o stereotypie jako czynniku separującym, który oddala nas od Innego i czyni obojętnymi na jego sytuację. W takiej perspektywie stereotyp jest niczym innym jak kagańcem empatii, usprawiedliwiającym bierność i powodującym emocjonalny paraliż. Wszelkie praktyki przełamujące recepcyjne schematy można zatem traktować jako formę przygotowania jednostki/wspólnoty do wyobrażonej „godziny zero”, w której decyduje się wybór pomiędzy aktem solidarności a aktem zaniechania.

Dla uczestników polsko-ukraińskiego spotkania międzykulturowego moment najistotniejszego wyboru przypadł na dzień 24 lutego 2022 roku wraz z kolejną odsłoną agresji Federacji Rosyjskiej na Ukrainę. Fala solidarności w stosunku do Ukraińców, która ogarnęła w tamte dni polskie społeczeństwo, była całkowicie bezprecedensowa, niedająca porównać się z reakcją na pomarańczową rewolucję (2004) czy Euromajdan (2013–2014). Pomaganiu ukraińskim uchodźcom towarzyszyły niejednokrotnie deklaracje o wtórności historycznych zaszłości wobec bieżących relacji. Symbolicznym aktem przewyciężenia brzemion historii było ponowne odsłonięcie przez mera Lwowa Andrija Sadowego pomników lwów na Smentarzu Orłąt 20 maja [*На цвинтарі орлят...* 2022]. Obyło się to pomimo zintensyfikowanej ofensywy propagandy rosyjskiej, próbującej w tamtym okresie rozbudzić polskie nostalgie kresowe i forsującej medialny przekaz o rzekomych planach aneksji zachodnich ziem ukraińskich przez Polskę.

Charakter i znaczenie nowego polsko-ukraińskiego sojuszu będą w przyszłości analizowane pod względem zarówno kulturowych fenomenów, jak i projektów polityczno-gospodarczych, które może on przynieść. Już dziś jednak można stwierdzić, że tak radykalny historyczny przełom nie byłby możliwy w takiej skali bez wkładu ukraińskiej dyplomacji migracyjnej, realizowanej, często nieświadomie, przez setki tysięcy migrantów, którzy poprzez konwiwalny kontakt z polskimi gospodarzami obniżali konfliktogenny potencjał ukraińsko-polskich kart historii.

Polska percepcja obecności ukraińskich migrantów w rodzimej przestrzeni przez długi czas była dość nikła, w swych najbardziej unifikacyjnych przejawach określająca tę grupę wraz z wszystkimi przybyszami z krajów byłego Związku Sowieckiego (nie wyłączając przy tym polskich repatriantów) mianem „ruskich” [Fyłtpec 2020: 100]. Dopiero na początku XXI wieku, szczególnie od drugiej jego dekady, postać ukraińskiego migranta (głównie migrantki, o czym później) stała się obiektem artystycznych dociekań i przeniknęła do polskich tekstów kultury. Celem niniejszych rozważań jest prześledzenie ewolucji ukraińskich heteroobrazów pojawiających się w polskim kinie i literaturze na początku XXI wieku na wybranych przykładach.

Do jednych z pierwszych prób reprezentacji ukraińskiego doświadczenia migracyjnego w XXI wieku należy dokument Pawła Łozińskiego *Pani z Ukrainy* z 2002 roku. Ten krótkometrażowy obraz anonsowany był jako „kameralny portret Ukrainki, która do Polski przyjechała w poszukiwaniu pracy” [*Pani z Ukrainy* 2022]. Zajmujący jeden akapit opis filmu zawiera najintymniejsze szczegóły z życia ukraińskiej migrantki, włączając w to relacje z bliskimi, nieudany związek małżeński oraz marzenia o lepszej przyszłości. Przed nakręceniem tego dokumentu Łoziński stworzył m.in. *Taką historię* (1999) oraz *Siostry* (1999), które przyniosły mu miano filmowca codzienności. Reżysera określono tak ze względu na jego umiejętność odnajdywania bohaterów w swym najbliższym otoczeniu oraz stosowanie metody

polegającej na „użyciu kamery wideo zapisującej obrazy rzeczywistości z pozycji filmowca świadka” [Dabert 2013: 158].

W sytuacji migracyjnej nic jednak nie jest neutralne [Gosk 2021: 234], w tym także wybierane przez twórców strategie artystyczne. Dobrochna Dabert w swoim artykule *Czy możliwe jest dzisiaj w Polsce kino kolonialne? Przypadek „Pani z Ukrainy” Pawła Łozińskiego* dowodzi, że stosowane przez reżysera środki artystyczne, które pozwalały mu w poprzednich obrazach manifestować empatię w stosunku do swoich bohaterów, w przypadku portretowania ukraińskiej migrantki doprowadziły do uprzedmiotowienia bohaterki [Dabert 2013: 158]. Schowany za obiektywem kamery Łoziński wypytuje swą gosposię, panią Łesię, o jej dotychczasowe życie w Ukrainie. Kobieta, nie przerywając sprzątanania i gotowania, opowiada m.in. o rozpadzie swojego małżeństwa oraz tęsknocie za jedyną córką. Rozmowa odbywa się w języku polskim, którym pani Łesia posługuje się z wyraźnym akcentem, co sprawia, że jej wyznań nie sposób traktować całkowicie poważnie, gdyż nabierają cech infantylnych historii. Zakres omawianych tematów reglamentowany jest przez pytającego gospodarza, stąd bohaterka filmu może, co prawda, pożalić się na zdradzającego ją byłego męża, jednak potencjalnie nie może nieprzychylnie odnieść się do polskiego pracodawcy, który jednocześnie jest autorem dokumentu. Ostatecznie widz nie dowiaduje się niczego na temat wykształcenia i zawodu pani Łesi, trwając w przekonaniu o „naturalności” przedstawionej sytuacji. Jej iluzoryczność obnaży prawie dwie dekady później reportażystka Monika Sobień-Górska: „Nie wiem, dlaczego na początku wysłałam z prostackiego założenia, że Ukrainki sprząające nasze mieszkania czy pracujące na zmywaku w polskich knajpach na Ukrainie robiły to samo, tylko za znacznie mniejsze pieniądze” [Sobień-Górska 2020: 10].

Jest w *Pani z Ukrainy* scena, która odwraca na chwilę role i stawia tym razem reżysera w sytuacji przepytawanego. To symboliczny moment, w którym bohaterka wypowiada swoje imię – Łesia. Łoziński przekręca je, sygnalizując tym samym, że nie odsyła go ono automatycznie do jednej z najważniejszych ukraińskich pisarek – Łesi Ukrainki. Ostatecznie zatem uzasadnione staje się pytanie, o czyjej kondycji widz dowiaduje się więcej: ukraińskich migrantów zarobkowych czy polskich gospodarzy, wypowiedzi których zdradzają nierzadko przejawiającą wyraźnie kolonizatorski rodowód ignorancję [Dabert 2013: 158].

Zarzut zaniechania elementarnej kwerendy trudno postawić natomiast Barbarze Kosmowskiej, która w 2013 roku wydała powieść *Ukrainka*. Kosmowska znana jest jako autorka książek dla młodzieży. W tej roli została doceniona także w Ukrainie, gdzie jej powieść *Buba* (2002) w tłumaczeniu Bożeny Antoniak trafiła do kanonu lektur szkolnych. Również w *Ukraince* pobrzmiewają echa dydaktycznego imperatywu, który miał za zadanie wytrącić polskiego czytelnika z owego mylnego przekonania o migrantkach ze Wschodu jako profesjonalnych sprzątaczkach. W samej powieści pojawia się aluzja do głośnej, skandalicznej wypowiedzi polskiego dziennikarza, który w telewizji śniadaniowej przyrównał Ukrainki do robotów

sprzątających [Wiśniewska 2012]. Deklarująca walkę z tym stereotypowym poglądem pisarka kreuje postać wiolonczelistki Iwanki, która rezygnuje z kariery muzycznej na rzecz zarobkowania w Polsce. Zgodnie z intencją Kosmowskiej [*Українка» зруйнує стереотипи...* 2013] czytelnik w rezultacie otrzymuje współczesną wersję *Kopciuszka* dla dorosłych z całą plejadą jednowymiarowych postaci, tworzących wspólnie złożoną z binarnych opozycji konstrukcję. Iwanka jednoznacznie góruje moralnie nad pozostałymi bohaterami powieści, jednak z jakiegoś powodu nie można pozbyć się wrażenia, że odstaje od nich, jeśli nie intelektualnie, to przynajmniej ze względu na swą emocjonalną niedojrzałość. Sytuacji nie zmienia dyplom konserwatorium muzycznego. Kluczem do wyjaśnienia tej sprzeczności okazuje się język, którym posługuje się bohaterka.

Kosmowska przed napisaniem książki dość dobrze zaznajomiła się z realiami współczesnej Ukrainy oraz z bogatą frazeologią jej języka. Dzięki temu mogła wyposażyć swe ukraińskie bohaterki w osobliwy idiolekt, mający oddawać wschodnią melodyjność m.in. za pomocą często stosowanej elipsy, np.: „Teraz Mykoła inny. Czuły. Pizzę klepie, a o niej myśli” [Kosmowska 2013: 250]. Rzecz w tym, że konsekwencje podobnej orientalizacji języka nie ograniczają się jedynie do estetycznych. Mówiące nim bohaterki momentalnie ulegają egzotyzacji, przez co dochodzi do przesunięcia przypisywanych im pierwotnie ról. To właśnie dlatego już w pierwszej scenie odbywającej się na polsko-ukraińskiej granicy stara handlarka dość nieoczekiwanie przeobraża się we wróżbiarkę przepowiadającą Iwance przyszłość. Sprawia to wrażenie, jakby autorka nie panowała nad stworzonym przez siebie językiem, który zaczyna narzucać własne reguły gry. Światopogląd Iwanki oparty został na ludowych porzekadłach babci Łesi, tak jak przykładowo: „Bieda cię znajdzie, choć i słońce zajdzie” [Kosmowska 2013: 283] lub „Co było, minęło, po wodzie spłynęło” [Kosmowska 2013: 250], a ich sprawdzalność regularnie potwierdza sama bohaterka. Z języka bierze się również ogólny konserwatyzm Iwanki i zbliżenie do cerkwi. Jej nadmierna emocjonalność, ludowość i wschodni akcent powodują, że polscy bohaterowie powieści mogą traktować ukraińską protagonistkę jedynie z politowaniem lub poirytowaniem. Jej język stwarza barierę dla równego traktowania. Potwierdzają to rozmowy z ukraińskimi migrantkami przeprowadzone przez Sobień-Górską. Jedna z jej interlokuterek zauważa: „Bo inny jest obcy z USA, a inny ze Wschodu. Znam dziesiątki takich przykładów. Pracuje u nas pewien Hiszpan. Kiedy uczył się polskiego i jeszcze mówił niezdarne różne słowa, to to było słodkie i zabawne. A jak Ukrainiec przekręca, to ludzi to irytuje albo się z niego śmieją” [Sobień-Górska 2020: 200].

Warto jeszcze zwrócić uwagę na sposób, w jaki książka anonsowana jest na portalach czytelnicznych: „Współczesna Warszawa. Do miasta przybywają tym samym pociągiem dwie kobiety, Iwanka Matwijenko i Zofia Wolska. Iwanka jest młodą wiolonczelistką z Ukrainy, w Polsce chce zarobić na dom, który dzielić ma z Mykołą, także muzykiem. Jej narzeczony przetaił już polskie szlaki – od jakiegoś czasu mieszka w Warszawie, pracuje w pizzerii, a wieczorami gra w knajpie. Iwance także

marzy się praca zgodna z jej wykształceniem, ale **oczywiście, będąc Ukrainką, może co najwyżej zarabiać jako sprzątaczką lub gospoia**” (zaznaczenie moje – R.K.) [*Ukrainka* 2013]. Ostatnie zdanie sugeruje istnienie szklanego sufitu, z góry uniemożliwiającego bohaterce znalezienie lepszego zatrudnienia. Niezależnie od trudności na rynku pracy, z którymi stykają się migranci zarobkowi, powyższe stwierdzenie świadczy bardziej o barierach w mentalności autora/ki anonu. Tym samym książka, mająca być protestem przeciwko stereotypizacji, przywiązuje Ukrainki do kontekstu serwisu sprzątającego. Co ważne, w tekście powieści ograniczenia te dotyczą jedynie kobiety (Iwanki) i nie obejmują męskiego protagonisty (Mykoły). W przypadku Mykoły osobiste doświadczenie dominuje nad narodowymi markrami, którymi emanują postaci kobiece. Sytuacja migracyjna nie stanowi dla niego przeszkody w realizacji kariery jazzmana. To prawda, że na początkowym etapie zmuszony jest do wykonywania mało prestiżowej profesji dostawcy pizzy, ale jest to jedynie ścieżka ku lepszej przyszłości, podczas gdy Iwanka jest niejako programowo skazana na brak perspektyw, ponieważ, powtórzmy: będąc Ukrainką, może co najwyżej zarabiać jako sprzątaczką lub gospoia. Język Mykoły jest w mniejszym stopniu poddawany wschodniej egzotyce, co powoduje, że w istocie ukraiński bohater nie różni się szczególnie od swych polskich męskich odpowiedników – Bruna i Kristiana. Można zatem stwierdzić, że w polskiej percepcji wyłącznie tożsamość ukraińskiej kobiety staje się przestrzenią dociekań i eksploracji różnicy kulturowej. Swoistym sygnałem fasadowości głównej bohaterki jest jej raptowna likwidacja. Wprowadzony pod koniec powieści wątek kryminalny na tle całej fabuły wygląda dość niewiarygodnie, co można odczytać jako radykalny sposób uwolnienia się od rażącej nazbyt niską referencyjnością konstrukcji głównej bohaterki.

Ołena Haleta w 2013 roku pisała o *Ukraine*: „Уявна Іванка прийшла в літературу, аби звернути увагу на новопосталу проблему – для того, хто залишає свій дім, і того, до чийого дому він потрапляє. Чи зуміла Космовська вирішити цю проблему? Навряд. Але стала одною з перших, хто зважився її озвучити” [Haleta 2013]. Recenzentka wyraziła przy tym spodziewanie, że ukraiński przekład książki spotka się z dużym zainteresowaniem i wywoła nad Dnieprem żywą debatę. *Ukrainka* w tłumaczeniu Oksany Tesluk została wydana w 2017 roku, a więc już w pomajdanowej Ukrainie, kiedy to procesy migracyjne w tym kraju były natężone, jednak wbrew oczekiwaniom nie stała się przyczynkiem do szerszej dyskusji. Ukraiński czytelnik najwyraźniej nie zaliczył tej pozycji do kategorii tekstów literackich, „які допомагають увіразнити емоції та розмисли, з якими відбувається освоєння чужого простору, вписування свого «Я» до простору буття Іншого” [Романенко 2022: 196].

Warto zaznaczyć, że pierwsze głosy kielkującej dopiero literatury *gastarbeits*ów, opisującej ukraińskie doświadczenie migracji zarobkowej do Polski, należą do mężczyzn i są opozycyjne do artystycznych wypowiedzi polskich twórców. *Polak z Ukrainy* Dimy Garbowskiego z 2019 roku to swego rodzaju *testimonium* entuzja-

sty (według nomenklatury australijskiej badaczki Ruth Johnston [za: Włodarczak 2005: 5]), zdeterminowanego, by jego osobisty projekt migracyjny zakończył się powodzeniem. W przypadku Garbowskiego oznacza to nic innego jak pełną asymilację [Garbowski 2019: 204]. Przykład polskiej migracji do Niemiec pokazuje, że głosy drugiego pokolenia migrantów demaskują częstą iluzoryczność podobnych *success stories* (por. *My, super imigranci* Emilii Smechowski), jednak stanowi to przedmiot odrębnej dyskusji. *Щоденник українського поляка* Borysława Kołyjaka z 2020 roku w pewnym sensie dialoguje z *Ukrainką* Kosmowskiej i jawi się w tym kontekście jako spowiedź anti-Kopciuszka. Zamieszczona w książce relacja z kilkumiesięcznego pobytu w Poznaniu stanowi w istocie katalog użytecznych, aczkolwiek nie zawsze zgodnych z literą prawa, trików mających na celu czy to unikanie opłat w transporcie miejskim, czy to „częstowanie się” słodyczami podczas pracy w hurtowni artykułów spożywczych.

Wobec powyższego należy postawić pytanie o celowość przepracowujących temat migracji polskich tekstów kultury, nawet jeśli u ich źródeł leży intencja udzielenia głosu tym, którzy wskutek działania procesów migracyjnych zostali narażeni na utratę podmiotowości. Analiza tych obrazów ujawnia bowiem wiele ograniczeń, którymi obarczona jest reglamentacja wypowiedzi migranta przez osobę pytającego (przypadek *Pani z Ukrainy* Łozińskiego) lub imitacja migracyjnego doświadczenia Innego (przypadek *Ukrainki* Kosmowskiej). Jednostronna reprezentacja nie jest w stanie zamienić realnego dialogu i za każdym razem grzeszy tym samym – mówi więcej o twórcach i ich świecie aniżeli o nowo przybyłym Innym, czyli, mówiąc inaczej, jest wypowiedzią w ramach kulturowego monologu.

Świadomość tego, że mówiąc o Innych, portretujemy w pierwszej kolejności samych siebie, deklarowali twórcy serialu telewizyjnego *Dziewczyny ze Lwowa* (2015–2019), przyjętego z sukcesem zarówno wśród polskiej, jak i ukraińskiej publiczności [Rosinska 2022: 149]. „Serial to jest po prostu ludzka opowieść również o nas. A może nawet przede wszystkim o nas” – mówił w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” reżyser Wojciech Adamczyk [*Dziewczyny ze Lwowa* 2016]. Opowieść o czterech Ukrainkach przyjeżdżających do Polski, aby znaleźć pracę i na nowo ułożyć sobie życie, spotkała się nie tylko ze sporym zainteresowaniem ze strony widzów, ale także badaczy, śledzących funkcjonowanie stereotypów narodowych w kulturze masowej [zob. m.in. Demby 2018; Drąg 2018; Rosinska 2022]. Co ciekawe, zdania tych ostatnich są podzielone w kwestii tego, czy wizerunki serialowych bohaterów wzmacniają mechanizmy stereotypizacji, czy też przeciwnie – neutralizują je poprzez podnoszenie kompetencji kulturowych odbiorców [Demby 2018: 103; Drąg 2018: 400].

Gatunkiem, który ze względu na zakładaną obecność paktu referencyjnego wydaje się kompromisowym rozwiązaniem przy podejmowaniu prób reprezentacji cudzego doświadczenia migracyjnego, jest reportaż literacki. W 2015 roku ukazał się *Król kebabów i inne zderzenia polsko-obce* Marty Mazuś, w którym sytuacja Ukraińców wpisana została w szerszy kontekst migracyjny w RP. Reporterka po-

stawiła w nim pytanie nie tylko o stopień przygotowania polskiego społeczeństwa do funkcjonowania w warunkach wielokulturowości, ale przyjrzała się również praktykom akademickim i artystycznym, w teorii mającym ów stopień gotowości podnosić.

Monika Sobień-Górska we wspomnianym już reportażu *Ukrainki. Co myślą o Polakach, u których pracują?* z 2020 roku zrywa ostatecznie z utopijnym projektem tworzenia esencjalistycznego portretu zbiorowego migrantek na rzecz przegłądania się w ich oczach. Reporterka rozmawia z ponad dwudziestoma ukraińskimi kobietami, które na stałe lub tymczasowo pracowały w Polsce jako sprzątaczkki. Według cytowanych w reportażu źródeł w przededniu inwazji Rosji na Ukrainę pracowało w ten sposób niecałe trzydzieści procent legalnie zatrudnionych ukraińskich migrantek. Sobień-Górska zaznacza jednak, że kariery jej interlokuterek potoczyły się różnie. Część z nich odniosła sukces w biznesie, a część znalazła zatrudnienie w sektorze nauki i kultury, co można traktować jako kontrargument wobec przywoływanej tezy o szklanym suficie. Znamienne jest, że Sobień-Górska jako pierwsza całkowicie zrezygnowała z wszelkich prób oddania wschodniego akcentu swoich rozmówczyń. Wydaje się, że to ze wszech miar słuszna decyzja w obliczu konsekwencji, które niosłyby ze sobą eksperymenty w obrębie składni i leksyki. Nie oznacza to jednak tabuizacji tematu akcentu. Jest on w reportażu podejmowany, jednak nie „odtworzany”.

Uzmysłowienie niewykonalności projektu sportretowania „prawdziwej Ukrainki” stwarza szansę, by dowiedzieć się czegoś więcej o samym sobie. W wypowiedziach rozmówczyń Sobień-Górskiej maluje się obraz kondycji beneficjentów polskiej transformacji gospodarczej. Nader szybkie bogacenie się stało się wyzwaniem, z którym nie wszyscy sobie poradzili. Do częstych konsekwencji należy poluznienie relacji rodzinnych: „Przez trzy lata sprzątałam u bogatych ludzi w Warszawie. Głównie Wilanów, Konstancin, Wawer. Przed domami trzy samochody, każdy kosztuje nawet milion złotych. Zmywałam podłogi zrobione z marmurów, za które można by kupić całą wieś, z której pochodzę. Tylko co z tego? Nigdzie nie widziałam większego nieszczęścia niż w tych domach” [Sobień-Górska 2020: 149]. Liczne wypowiedzi ukraińskich migrantek na temat polskich rodzin, u których pracowały, nie powodują jednak generowania nowych stereotypowych obrazów, tym razem na temat umownych autochtonów. Udaje się tego uniknąć właśnie dzięki wielości głosów, artykulacji często wzajemnie sprzecznych osobistych doświadczeń i wydawania opinii o pracodawcy na podstawie jego indywidualnych przymiotów.

Czy należy zatem uznać, że w sytuacji migracyjnej strona przyjmująca musi pogodzić się z nierozpoznawalnością oblicza nowo przybyłego Innego i ostatecznie powinna zaniechać prób jego sportretowania, gdyż nie tylko są one skazane na niepowodzenie, ale w dodatku wikłają twórcę w postawy paternalistyczne? Niekoniecznie. Jest to raczej niezbędny wstęp do pogłębionej refleksji nad istotą międzykulturowego spotkania i specyfiki komunikowania o nim. Bez tych pierwszych, prowadzonych

niewo po omacku (choć zapewne w dobrej wierze) eksploracji, nie byłoby możliwe rozpoznanie braku neutralności każdego, bodaj z pozoru najbardziej niewinnego, tworzywa dzieła artystycznego. Ograniczone zaufanie do zastałego języka i środków komunikacji artystycznej powinno doprowadzić do wzmożonej podejrzliwości przy korzystaniu z nich i niejako programowym przewrażliwieniu i wyczuleniu na warunki sprzyjające zaistnieniu symbolicznej przemocy. Dopiero po takim okresie możliwe jest powstanie tekstów kultury będących świadomymi prowokacjami artystycznymi, skierowanymi przeciwko kostnieniu poprawności polityczno-kulturowej, a nie bezwiedną aktywizacją nierozpoznanych uprzedzeń kolonialnych.

Spore dokonania w tym zakresie osiąga od niedawna mocno osadzony w nurcie publicystycznym polsko-ukraiński teatr, odwołujący się nierzadko do postulatów emancypacji wszystkich członków zespołu twórców widowiska teatralnego. Na przykład w wielokrotnie nagradzanym spektaklu *Lwów nie oddamy* (reż. Katarzyna Szyngiera) aktorka Oksana Czerkaszyna demaskuje utopijność projektu poszukiwania obrazu „prawdziwej Ukrainki”, zwracając się przy tym do widzów słowami: „Co to znaczy zagrać rolę prawdziwej Ukrainki? Czy zaprosiliście mnie zagrać rolę «prawdziwej Ukrainki», żeby legitymizować, że jesteście wobec mnie przyjaźni i mili i że tak naprawdę nie ma żadnych problemów i że to tylko politycy nas dzielą?” (*Lwów nie oddamy*).

Interkulturowość, rozumiana jako właściwość twórczości powstającej na przecięciu kultur [Warakomska 2019: 38], będzie bez wątpienia ważnym czynnikiem modyfikującym polską literaturę w przyszłości. Pierwsze oznaki dają się już zaobserwować m.in. w utworach Żanny Słoniowskiej (*Dom z witrażem* 2015) czy Walerego Butewicza (*Dziennik uroku zarazy* 2020). Prawdziwy przełom może nastąpić jednak dopiero wówczas, kiedy pokolenie setek tysięcy ukraińskich dzieci, które z powodu agresywnej polityki Federacji Rosyjskiej podjęły kształcenie w polskich szkołach, dojrzeje do tego, aby opowiedzieć o własnym doświadczeniu międzykulturowego spotkania.

## Wykaz wykorzystanej literatury

- Dabert D., *Czy możliwe jest dzisiaj w Polsce kino kolonialne? Przypadek „Pani z Ukrainy” Pawła Łozińskiego*, [w:] „Porównania”, 2013, nr 13, s. 157–156.
- Demby Ł., *Polska Wojciecha Adamczyka: „Ranczo” i „Dziewczyny ze Lwowa”*, [w:] „Czas Kultury”, 2018, nr 1, s. 98–105.
- Drąg K., *Serialowy obraz spotkania międzykulturowego. Studium przypadku serialu „Dziewczyny ze Lwowa”*, [w:] „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, 2018, t. 48, nr 2, s. 389–404.
- Gosk H., *Zjadacze łabędzi. Obcość relatywna w doświadczeniu polskiej migracji ekonomicznej do Wielkiej Brytanii po roku 2004*, [w:] „Porównania”, 2021, nr 3 (30), s. 229–247.

- Krzyżaniak W., „Dziewczyny ze Lwowa” *spod ręki twórców „Rancza”*. *Marzenia o lepszym życiu*, 28.08.2015, [w:] Źródło elektroniczne: <https://wyborcza.pl/7,90535,18637487,dziewczyny-ze-lwowa-spod-reki-tworcow-rancza-marzenia-o.html> (6.09.2022).
- Rosinska O., *Models of stereotypization of national characteristics, gender roles and behavioral scenarios in series (on the example of the polish series “The Girls from Lviv” and “The Londoners”)*, [in:] „Синопис: текст, контекст, медіа”, 2022, no. 28 (3), pp. 146–155.
- Ukrainka, 2013 (anons wydawniczy), [w:] Źródło elektroniczne: <https://www.granice.pl/ksiazka/ukrainka/282229> (6.09.2022).
- Warakomska A., *Od literatury gastarbeiterów do literatury interkulturowej w niemieckiej rzeczywistości postimigranckiej*, [w:] „Transfer Reception Studies”, 2019, t. IV, s. 37–51.
- Wiśniewska A., *Nie ma chamstwa, nie ma problemu*, [w:] „Krytyka Polityczna”, 26.06.2012, źródło elektroniczne: <https://krytykapolityczna.pl/kraj/nie-ma-chamstwa-nie-ma-problemu/> (6.09.2022).
- Włodarczak K., *Proces adaptacji współczesnych emigrantów polskich do życia w Australii*, [w:] „CMR Working Papers”, 2005, nr 61, źródło elektroniczne: [https://www.migracje.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2016/12/003\\_61.pdf](https://www.migracje.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2016/12/003_61.pdf) (6.09.2022).
- Галета О., *Вихід у світ, або Казка про українську Попелюшку*, [в:] „Збруч”, 03.07.2013, електронний ресурс: <https://zbruc.eu/node/9601> (6.09.2022).
- На цвинтарі орлят у Львові розкрили фігури левів*, [в:] „Історична Правда”, 20.05.2022, електронний ресурс: <https://www.istpravda.com.ua/short/2022/05/20/161357/> (6.09.2022).
- Романенко О., *Міграційний дискурс сучасної української літератури: теоретична модель і тематичні горизонти*, [в:] „Studia Ukrainica Posnaniensia”, 2022, vol. X/1, s. 193–212.
- Стемпневич Я., «Українка» зруйнує стереотипи про українок?, 2013, [в:] Електронний ресурс: <http://archiwum.polradio.pl/5/198/Artykul/137543> (6.09.2022).

## Wykaz wykorzystanych źródeł

- Garbowski D., *Polak z Ukrainy*, Warszawa: W.A.B., 2019.
- Kosmowska B., *Ukrainka*, Warszawa: W.A.B., 2013.
- Lwów nie oddamy*, reż. K. Szyngiera, Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie.
- Pani z Ukrainy*, reż. P. Łoziński, [w:] Źródło elektroniczne: <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/pani-z-ukrainy,346549> (6.09.2022).
- Sobień-Górska M., *Ukrainki. Co myślą o Polakach, u których pracują?*, Warszawa: Czerwone i Czarne, 2020.
- Коляк Б., *Щоденник українського поляка*, Рівне: Формат-А, 2020.

## Wykazy wykorzystanej literatury [References]

- Dabert D., *Czy możliwe jest dzisiaj w Polsce kino kolonialne? Przypadek „Pani z Ukrainy” Pawła Łozińskiego* [Is colonial cinema possible in Poland today? The case of „Lady from Ukraine” by Paweł Łoziński], [w:] „Porównania”, 2013, nr 13, s. 157–156.
- Demby, Ł., *Polska Wojciecha Adamczyka: „Ranczo” i „Dziewczyny ze Lwowa”* [Wojciech Adamczyk’s Poland: “Ranch” and “Girls from Lviv”], [w:] „Czas Kultury”, 2018, nr 1, s. 98–105.
- Drąg K., *Serialowy obraz spotkania międzykulturowego. Studium przypadku serialu „Dziewczyny ze Lwowa”* [Serial image of an intercultural meeting Case study of the series “Girls from Lwów], [w:] „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, 2018, t. 48, nr 2, s. 389–404.
- Gosk H., *Zjadacze łabędzi. Obcość relatywna w doświadczeniu polskiej migracji ekonomicznej do Wielkiej Brytanii po roku 2004* [Swan eaters. Relative foreignness in the experience of Polish economic migration to Great Britain after 2004], [w:] „Porównania”, 2021, nr 3 (30), s. 229–247.
- Krzyżaniak W., *„Dziewczyny ze Lwowa” spod ręki twórców „Rancza”. Marzenia o lepszym życiu*. [“Girls from Lviv” from the creators of “Ranch”. Dreams of a better life], 28.08.2015, [w:] Źródło elektroniczne: <https://wyborcza.pl/7,90535,18637487,dziewczyny-ze-lwowa-spod-reki-tworcow-rancza-marzenia-o.html> (6.09.2022).
- Rosinska O., *Models of stereotypization of national characteristics, gender roles and behavioral scenarios in series (on the example of the polish series “The Girls from Lviv” and “The Londoners”)*, [in:] „Synopsys: tekst, kontekst, media” 2022, no. 28 (3), pp. 146–155.
- Ukrainka [Ukrainian girl] [publication announcement], 2013, [w:] Źródło elektroniczne: <https://www.granice.pl/ksiazka/ukrainka/282229> (6.09.2022).
- Warakomska A., *Od literatury gasterbeiterów do literatury interkulturowej w niemieckiej rzeczywistości postimigranckiej* [From the literature of guest workers to intercultural literature in the German post-immigrant reality], [w:] „Transfer Reception Studies”, 2019, t. IV, s. 37–51.
- Wiśniewska A., *Nie ma chamstwa, nie ma problemu* [No rudeness, no problem], [w:] „Krytyka Polityczna”, 26.06.2012, źródło elektroniczne: <https://krytykapolityczna.pl/kraj/nie-ma-chamstwa-nie-ma-problemu/> (6.09.2022).
- Włodarczak K., *Proces adaptacji współczesnych emigrantów polskich do życia w Australii* [The process of adaptation of contemporary Polish immigrants to life in Australia], [w:] „CMR Working Papers”, 2005, nr 61, źródło elektroniczne: [https://www.migracje.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2016/12/003\\_61.pdf](https://www.migracje.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2016/12/003_61.pdf) (6.09.2022).
- Haleta O., *Vykhid u svit, abo Kazka pro ukrainsku Popeliushku* [Exit to the world, or the Tale of Ukrainian Cinderella], [v:] „Zbruch”, 03.07.2013, elektronnny resurs: <https://zbruch.eu/node/9601> (6.09.2022).
- Na tsyvyntari orliat u Lvovi rozkryly fihury leviv [The figures of lions were revealed at the eagles cemetery in Lviv], [v:] „Istorychna Pravda”, 20.05.2022, elektronnny resurs: <https://www.istpravda.com.ua/short/2022/05/20/161357/> (6.09.2022).

- Romanenko O., *Mihratsiinyi dyskurs suchasnoi ukrainskoi literatury: teoretychna model i tematychni horyzonty* [*Migration discourse of modern Ukrainian literature: theoretical model and thematic horizons*], [v:] „Studia Ukrainica Posnaniensia”, 2022, t. X/1, s. 193–212.
- Stempnievych Ya., «Ukrainka» zruiniue stereotypy pro ukrainok? [*Will “Ukrainka” destroy stereotypes about Ukrainian women?*], 2013, [v:] Elektronnyi resurs: <http://archiwum.polradio.pl/5/198/Artykul/137543> (6.09.2022).

### Wykazy wykorzystanych źródeł [References]

- Garbowski D., *Polak z Ukrainy* [*Pole from Ukraine*], Warszawa: W.A.B., 2019.
- Kosmowska B., *Ukrainka* [*Ukrainian girl*], Warszawa: W.A.B., 2013.
- Lwów nie oddamy* [*We will not give up Lviv*], reż. K. Szyngiera, Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie.
- Pani z Ukrainy* [*Lady from Ukraine*], reż. P. Łoziński, [w:] Źródło elektroniczne: <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/pani-z-ukrainy,346549> (6.09.2022).
- Sobień-Górska M., *Ukrainki. Co myślą o Polakach, u których pracują?* [*Ukrainian women. What do they think about the Poles they work for?*], Warszawa: Czerwone i Czarne, 2020.
- Kolyłak B., *Shchodennyk ukrainskoho poliaka* [*Diary of a Ukrainian Pole*], Rivne: Format-A, 2020.