

„Kwartalnik Filmowy” nr 111 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.235>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Piotr Pławuszcwski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
<https://orcid.org/0000-0002-1091-7010>

Z bliska i z daleka

Słowa kluczowe:

transformacja;
gospodarka;
kapitalizm;
wolny rynek;
polski film fabularny

Abstrakt

Recenzowaną książkę Michała Piepiórki *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* (2019) autor uznaje za inspirującą i kompetentną próbę zbadania, jak rodzime kino fabularne (z lat 1989–2013) opowiadało o polskiej rzeczywistości po roku 1989, czyli po przełomie ustrojowym. Autor recenzji przedstawia założenia metodologiczne badacza, precyzuje jego zainteresowania tematyczne (skupione wokół kwestii gospodarczych), sugeruje też pewne uzupełnienia dotyczące bibliografii. Za jeden z największych atutów książki Piepiórki recenzent uznaje jego założenie, by właściwie całkowicie zrezygnować z estetycznego wartościowania dzieł filmowych na rzecz zdystansowanej interpretacji tych wszystkich tytułów, które wydają się istotne w kontekście przedsięwziętego działania badawczego.



Michał Piepiórka napisał książkę pełną wewnętrznej dyscypliny, choć niekoniecznie trafiającą w czytelnicze gusta tych, którzy instynktownie oczekują w tekście sformułowań typu: „nawiasem mówiąc” czy „wspominając na marginesie”. *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* to ponad trzysta stron podążania jasno wytyczonym szlakiem tematycznym, z raz ustalonym oraz konsekwentnie realizowanym sposobem przyglądania się filmom. I przy wszystkich potencjalnych ograniczeniach takiego podejścia (o czym więcej w dalszej części recenzji) na kartach książki Piepiórki ono się zwyczajnie sprawdza.

O Polsce w kontekście tego, co się w niej wydarzyło po 1989 r. (traktowanym z faktograficzną dosłownością, ale i w trybie symbolicznym), pisano z wykorzystaniem

najróżniejszych perspektyw. Swoją perspektywę mieli socjologowie i politolodzy, swoją literaturoznawcy czy historycy sztuki. Podejmowana refleksja mogła (i może) być wolna od chęci formułowania ocen, choć oczywiście również takie podejście niejednokrotnie dawało o sobie znać (*vide* książka profesora ekonomii Witolda Kieżuna o wiele mówiącym tytule *Patologia transformacji* /2012/). Moment przełomu to najważniejszy punkt odniesienia także dla Michała Piepiórki, tyle że dla niego materiałem badawczym jest polskie kino fabularne¹. Należy poprawnie rozumieć zawarty w tytule przyimek „wobec”, bo nie zapowiada on rozważań natury produkcyjno-dystrybucyjnej (w nowych, wolnorynkowych warunkach). Jest za to znakiem ponawianego w kolejnych rozdziałach pytania, jak twórcy filmowi opowiadali o Polsce po przełomie, rozumianym jednak wąsko. *Interesują mnie* – pisze autor – *przede wszystkim te aspekty życia, na które wyraźnie wpłynęła transformacja gospodarcza: między innymi stosunek do pracy, rozwój przedsiębiorczości, napływ zachodniej popkultury, pojawienie się wzmożonego konsumpcjonizmu* (s. 6). Rzut oka na spis treści upewnia, że to właśnie takie zagadnienia modelują strukturę książki. Nie ma tu pierwszeństwa ani refleksja o gatunkach filmowych, ani stylach autorskich. Mocno podkreślając w kontekście metodologicznym inspiracje antropologiczne, badacz traktuje filmy jako *dokumenty mentalności* (s. 10) tej czy innej grupy społecznej lub mentalności wpisanej w dany moment historyczny. Nie sposób tonem odkrycia oznajmić, że dzieło kinematograficzne nie powstaje w kulturowej próżni. Rzecz w tym, że Michał Piepiórka czyni z tej oczywistości konsekwentnie stosowane oraz efektywne narzędzie badawcze². Dzieje się tak zarówno wtedy, gdy mowa o filmach mocno zakorzenionych w świadomości odbiorczej (ale tym razem przedstawionych z nie zawsze oczywistej perspektywy), jak i wówczas, gdy na kartach książki pojawia się tytuł od lat skazany na niepamięć, bo swego czasu spotkał się z ostrą krytyką, nie przyciągnął do kin licznej widowni albo nawet w momencie premiery u nikogo nie zasłużył na pogłębione spojrzenie. *Rockefellerowie i Marks...* to książka, która pewien wycinek polskiego kina nie tylko przypomina, ale też przy-

wraca do istnienia. Fakt, że czyni to w wybranych ramach tematycznych, nadaje spojrzeniu dodatkowej ostrości.

*Dobra interpretacja czegośkolwiek – wiersza, człowieka, rytuału, instytucji, społeczności – wprowadza nas w sedno tego, czego interpretacja dotyczy*³ – pisze Clifford Geertz. Piepiórka wspomina o nim, ważną dla siebie wskazówkę dostrzegając w postulowanej przez antropologa hermeneutyce kulturowej. Niech cytowane zdanie, tak bliskie sensem tej metodzie, przyświeca omówieniu, co dokładnie interpretuje w swej książce polski badacz.

To w tym dziele po raz pierwszy mogliśmy śledzić losy bohatera funkcjonującego w rzeczywistości wolnorynkowej (s. 22) – pisze Michał Piepiórka o filmie Feliksa Falka *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce* (1989, prem. 1990⁴). Skrupulatne przyjrzenie się poświęconym mu akapitom to klucz do odkrycia mechanizmów, które rządzą całą książką. Autor prześwietla zatem warstwę fabularną, koncentrując się przede wszystkim na aspektach dotyczących interesującej go problematyki (od razu dodajmy, że dzieło Falka – oprócz swej funkcji, by tak rzecz, inicjującej – otwiera jednocześnie rozdział poświęcony postaci polskiego przedsiębiorcy wolnorynkowego). Jej ekranowe uobecnienie staje się z kolei przedmiotem działań interpretacyjnych zmierzających do ustalenia, z jak rozumianym „dokumentem mentalności” (albo lepiej: z dokumentem „jakiej” mentalności) mamy do czynienia. Sama więc historia, jej perypetie i motywacje bohaterów to za mało. Ciekawe w podejściu Piepiórki stają się jego próby syntez, tych mniejszych (dotyczących pojedynczego filmu) i większych (kiedy mowa o wspólnym mianowniku dla większej liczby tytułów). Zilustrujmy to wspomnianym *Kapitałem*, o którym Piepiórka pisze tak: *Ekspozowanie przez twórców obrazu różnego typu kontaktów, umiejętności i sprawności ma podkreślić fakt, że kapitalizm wcale nie jest czystą grą, w której wzbogacić może się każdy, kto tylko będzie sumiennie i ciężko pracował, a przy okazji dysponował w portfelu czymś na dobry początek* (s. 31). Postrzegany w szerszym planie film Falka (razem z takimi realizacjami, jak *Przystań* /1997/ Jana Hryniaka, *Wesele* /2004/ Wojciecha Smarzowskiego czy *Świniki* /2009/ Roberta Glińskiego) reprezentuje postawę wobec transformacji gospodarczej, którą można nazwać *inteligentką i moralizatorską, potępiającą nową rzeczywistość za porzucenie starych wartości w obliczu komercjalizacji oraz rywalizacji o prestiż i pieniądze* (s. 318). Te dwa typy spojrzenia – z bliska i z daleka – regularnie powracają na każdym etapie wywodu. Zaraz po wspomnianym już wizerunku przedsiębiorcy (i przedsiębiorczyni, choćby z *Komedii małżeńskiej* /1993, prem. 1994/ Romana Załuskiego) badaniu podlega portret zagranicznego inwestora, którego intencje biznesowe są bardzo zróżnicowane, oraz nieliczne w kinie obrazy polskiej giełdy. Następnie powraca przedsiębiorca, ale wyłącznie w roli czarnego charakteru – ekranowe figury do wyboru to (cytuując fragment tytułu jednego z podrozdziałów): *cwaniak, gangster, komunista* (s. 130). Dwie ostatnie osoby współtworzą ważny dla refleksji Piepiórki nurt „kina bandyckiego” – jego wyczerpywanie się (za symboliczny znak tego procesu zostają uznane domykające XX w. „komedie bandyckie” w reżyserii Juliusza Machulskiego, Macieja Dutkiewicza czy Olafa Lubaszenki) to dla autora moment, w którym polskie kino intrygująco zaczyna odzwierciedlać przejście krajowej gospodarki od systemu postkomunistycznego do globalistycznego. Na horyzoncie – i pod badawczym spojrzeniem autora – nieprzypadkowo pojawiają się wtedy komedie romantyczne, przedstawiające nasz kraj jako dostatni i już zachodni (s. 176).

Kolejnym podjętym w książce dużym tematem jest praca ujmowana przez pryzmat trzech wątków: bezrobocia, pracoholizmu oraz nieznanych wcześniej form i przestrzeni aktywności zawodowej (słowo-klucz tutaj to „korporacja”). Jeszcze inna perspektywa – choć przecież jakoś oświetlana przez wszystkie przyjęte uprzednio – jest obecna w rozdziale dotyczącym tych, którzy z punktu widzenia bilansu zysków i strat [transformacji] okazali się niepotrzebni (s. 250). Innymi słowy, mowa o ekranowych obrazach biedy: miejskiej, wiejskiej oraz (to ważne i uzasadnione wskazanie) śląskiej. Logicznie dopełniają tę część fragmenty poświęcone beneficjentom przemiany ustrojowej (jakże gorzkie w tonie są ich reprezentacje, choćby w *Jestem twój* /2009, prem. 2010/ Mariusza Grzegorzka). Na specjalne wyróżnienie zasłużyły w wywodzie autora trzy filmy: *Dług* (1999) Krzysztofa Krauzego, *Komornik* (2005) Feliksa Falka oraz *Plac Zbawiciela* (2006) Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego. Swego czasu dobrze przyjęte i szeroko dyskutowane, w książce są pretekstem zarówno do interpretacyjnego „konkretnego” (jest nim temat długu), jak i wyrazistego podsumowania. *Właśnie one* – pisze Piepiórka – *dzięki swojej pozycji w polskiej kinematografii mogą pokazać, jakie narracje na temat wolnego rynku cieszyły się u nas największym uznaniem* (s. 302). W zakończeniu książki wszystkie cząstkowe wnioski podlegają próbie uogólnienia. Jej efektem zdaje się naszkicowanie czterech głównych sposobów opowiadania o transformacji gospodarczej w polskim kinie. Według badacza należy mówić o narracjach: „zawiedzionych”, „entuzjastów”, antyliberalnej oraz inteligentko-moralizatorskiej (s. 324). Tak sformułowane zdanie niczego, rzecz jasna, nie wyjaśnia, trzeba więc podkreślić, że Michał Piepiórka przedstawia swe tezy w sposób odpowiednio uargumentowany. Nad kilkoma sprawami chciałbym się jeszcze pochylić.

Ciekawe, że literaturą kontekstową dla podjętych analiz nie są teksty krytycznofilmowe czy filmoznawcze, ale dotyczące kwestii socjologicznych bądź ekonomicznych. Z samą proporcją niekoniecznie trzeba dyskutować, uznając ją za logiczny skutek przyjętej przez autora optyki, jednak i tak warto sformułować w tym względzie dwa spostrzeżenia. Pierwsze wydaje się w sytuacji oceniania czyjejkolwiek pracy naukowej niejako naturalne, a dotyczy rodzących się w trakcie lektury pomysłów na uzupełnienie bibliografii. W przypadku *Rockefellerów i Marksa...* nie poskutkowałyby one wywróceniem proponowanych konceptów do góry nogami, ale pewnie mogłyby niektóre z nich wzmocnić. Myślę tu zarówno o kontekstach *stricte* filmowych (np. tekstach Andrzeja Ledera *Lata 90.: co symbolizowały „Psy”⁵*, Alicji Koterskiej *Czarny scenariusz. Strategie obrazowania potransformacyjnego Górnego Śląska w „Sercu z węgla” i „Benku”⁶* czy nawet Kai Puto⁷), jak i szerszych, związanych z namysłem nad polską kulturą po 1989 r. (do głowy przychodzą m.in. świetne eseje Teresy Walas z jej książki *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie: rekonesans*⁸). Drugie spostrzeżenie może wybrzmieć w formie pytania: czy jeśli omówienia niektórych dzieł (np. *Mów mi Rockefeller* /1990/ Waldemara Szarka) nie odsyłają do żadnych tekstów związanych wprost z tematyką filmową (recenzja, wywiad itp.), to znaczy, że choć one istnieją, autorowi nie wydały się przydatne albo że przyczyną tego jest zwyczajny brak stosownych materiałów?⁹ Nie zawsze w trakcie lektury udaje się to łatwo rozszyfrować (niczego nie rozstrzyga też dołączona bibliografia, która i tak względem głównego korpusu tekstu jest – wielka szkoda! – skrócona). Kończąc zaś wątek uzupełnień, ale tym razem filmograficznych, nie sposób uciec od zagadki, dlaczego pod lupą Michała Piepiórki nie znalazł

się tak reprezentatywny dla jego tematu tytuł, jak *Trzy kolory. Biały* (1993; prem. 1994) Krzysztofa Kieślowskiego. Czy przesądził o tym aspekt koprodukcyjny? Z drugiej strony, gdy w kontekście plebiscytu „Polityki” *Trzy kolory* zostają w jednym z przypisów wymienione wraz z *Psami* Władysława Pasikowskiego jako *najistotniejsze filmowe wydarzenia dziesięciolecia wolnej Polski* (s. 147; przyp. 166), to autor z tym zdaniem w żaden sposób nie polemizuje. Czymkolwiek zresztą by się kierował, chciałoby się o *Białym* lub powodach braku odniesień do niego zwyczajnie przeczytać¹⁰.

W pierwszym akapicie zasugerowałem, że obrona przez Michała Piepiórkę metoda patrzenia na dzieło filmowe ma ograniczenia. Nie jest to jednak zarzut, bo wynikają one z także już wzmiankowanej konsekwencji. Wiele tu dbałości, by nie mieszać porządków – narracji prowadzonej w jednej perspektywie nagle nie rozbijać rozbudowaną refleksją o reżyserskim stylu Macieja Pieprzycy czy pomysłach operatorskich Adama Bajerskiego w *Sztuczki* (2007) Andrzeja Jakimowskiego. Ktoś nazwie to zbędnym rygoryzmem (bo przecież napomknienie o montażu na s. 227 nie burzy skwapliwie wznoszonej budowli), ale znacznie sprawiedliwszy dla książki będzie osąd, że na zdyscyplinowaniu autora publikacja przede wszystkim zyskuje. Z jednej strony jest ona bowiem przekonującym spełnieniem obietnicy (w zniuansowany sposób przedstawia, jak różnymi ścieżkami podążały krajowe fabuły, mierząc się z rzeczywistością posttransformacyjnej Polski), a z drugiej – i to wydaje mi się fenomenalną zdobyczą autora – stanowi instruktaż, jak nie obrażać się na kino, jak z uwagą przyglądać się tytułom zazwyczaj z artystycznego punktu widzenia zasługującym na (pożyczmy gest od Rogera Eberta i Gene’a Siskela) „kciuk w dół”, ale przecież zawsze będącym „dokumentem mentalności”, takiej czy innej. Michał Piepiórka, słusznie rezygnując z każdorazowego tłumaczenia się ze swych wyborów, skupia się po prostu na tych wymiarach danego filmu, które są mu potrzebne. I żadna to zawołowana ironia, kiedy czytamy, że *Last Minute* (2013) Patryka Vegi stanowi *pochwałę samostanowienia, prywatnej inicjatywy, liczenia na własne siły* (s. 96), a *Wyjazd integracyjny* (2011) Przemysława Angermana to przykład *kina korporacyjnego niepokoju* (s. 244). Jest zatem wpisany w lekturę *Rockefellerów i Marksa...* wart wskazania komfort braku obawy przed przymusem spotkania z czyimś osądem. A jeśli jego ślad kilkakrotnie się pojawia, to na krzepiącej zasadzie wyjątku potwierdzającego regułę¹¹.

*Poczucie zagubienia towarzyszy ludziom stojącym w obliczu nowej, nieznannej sytuacji. Występuje ono zawsze w czasach wielkich zmian. Nic dziwnego, że i teraz czujemy się zdezorientowani; wszak rozsypuje się nam świat, zmieniają się punkty odniesienia, wartości i sposoby radzenia sobie z życiem. To właśnie jest istotą transformacji. Zmiany, którym podlegamy od piętnastu lat, są ogromne. Osobiście sądzę, że w wymiarach zbiorowym i zwłaszcza indywidualnym są one jeszcze głębsze niż te, jakie nastąpiły po narzuceniu Polsce komunizmu*¹² – pisał Wiktor Osiatyński w *Rzeczpospolitej obywateli*. Książkę Michała Piepiórki zapamiętam jako tę, która o polskim „czasie wielkich zmian”, odbitym na ekranie kinowym, opowiada w sposób minimalizujący czytelnicze „zdezorientowanie” wobec tego czasu. Czyli przekonująco.

Michał Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019.

- ¹ Materiał badawczy to około trzystu tytułów (z lat 1989-2013). Autor wspomina o pominięciu w tym zbiorze filmów telewizyjnych, zaś lektura podpowiada, że uwagę na temat poczynionej redukcji warto by dla porządku uzupełnić o realizacje serialowe. Swoją drogą szkoda, że wzmiankowana jednym zdaniem *Ekstradycja* (1995-1998) w reżyserii Wojciecha Wójcika nie została choćby w przypisie skomentowana, np. w kontekście wątku bankowo-mafijnych prób przejścia Pałacu Kultury i Nauki i, tym bardziej że o podobnym pomysłe fabularnym wspomina się przy okazji omówienia filmu *Kiler* (1997) Juliusza Machulskiego.
- ² Nieprzypadkowo często powracającą w książce frazą, wskazującą źródła wyrażonego w danym filmie stosunku do skutków polskiej transformacji, jest *dokumentowana wspólnota kulturowa*.
- ³ C. Geertz, *Interpretacja kultur: wybrane eseje*, tłum. M. M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 14.
- ⁴ Warto doprecyzować, że pojawiające się w książce (w tekście głównym oraz dołączonej filmografii) zaraz za tytułami dzieł daty roczne wskazują na czas ich produkcji, a nie premiery.
- ⁵ A. Leder, *Lata 90.: co symbolizowały „Psy”, „Dwutygodnik”* 2011, nr 58; <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2273-lata-90-co-symbolizowaly-psy.html> (dostęp: 4.03.2020).
- ⁶ A. Koterska, *Czarny scenariusz. Strategie obrazowania potransformacyjnego Górnego Śląska w „Sercu z węgla” i „Benku”, „Teksty Drugie”* 2015, nr 6, s. 229-244.
- ⁷ Kaja Puto napisała interesującą pracę magisterską na temat bliski recenzowanej książki: *Film jako „chłopiec z Marriotta”. Ideologia kina polskiej transformacji (1987-2005)*, Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ, Kraków 2016; [https://www.academia.edu/28430290/Film_jako_ch%C5%82opiec_z_Marriotta_.Ideologia_kina_polskiej_transformacji_1987_2005_\(dostęp: 2.03.2020\).](https://www.academia.edu/28430290/Film_jako_ch%C5%82opiec_z_Marriotta_.Ideologia_kina_polskiej_transformacji_1987_2005_(dostęp: 2.03.2020).)
- ⁸ T. Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie: rekonesans*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- ⁹ Akurat w przypadku filmu Waldemara Szarka (ale też jego kontynuacji: *Goodbye Rockefeller* /1993/) ciekawym dopełnieniem książkowej bibliografii byłby artykuł Karola Jachymka *Szczeniący kapitalizm. Portret dziecka w filmach Waldemara Szarka*, w: *Zobaczyć dziecko. Literackie i filmowe portrety dziecka w Polsce w XX wieku*, red. A. Ossowska-Zwierzchowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2012, s. 199-216.
- ¹⁰ Potrzeba „uzasadnienia braku” przychodzi do głowy także w kontekście kina dokumentalnego. Skupienie się na filmie fabularnym jest samo w sobie całkowicie zrozumiałe (wielowątkowość bogatej materiałowo książki to najlepszy tego dowód), jednak przydałoby się choć krótko we wstępie wspomnieć, że również dokument odegrał w portretowaniu Polski po przełomie niebagatelną rolę (tym bardziej że wzmianki o konkretnych dziełach zrealizowanych w tej konwencji i tak się w na kartach książki pojawiają – przykładami *Blokersi* /2001/ Sylwestra Latkowskiego czy *Witajcie w życiu* /1997/ Henryka Dederki).
- ¹¹ Istotne dopowiedzenie: jeśli Piepiórka decyduje się cokolwiek ocenić, właściwie nigdy podstawą tego nie są kwestie estetyczne. Gdy więc zdarza się wartościująca fraza, to dotyczy ona głównej problematyki rozprawy. Dla przykładu – fragment poświęcony filmowi *Cześć, Tereska* (2001) Roberta Glińskiego: [reżyser] *zatrzymał się jednak na powierzchni, na tym, co najbardziej sensoryjne, a zatem „atrakcyjne”, czyli na agresji, degeneracji, patologii, wulgarnym języku i pijaństwie nieletnich. Spoglądał na ukazywane środowisko z wyższością* (s. 257).
- ¹² W. Osiatyński, *Rzeczpospolita obywateli*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2004, s. 19.

Piotr Pławuszewski

Doktor; pracuje w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audio-wizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół kina dokumentalnego, które na różne sposoby stara się popularyzować, zwłaszcza wśród młodej widowni. Autor książki *Po swoim. Kino Władysława Ślesickiego* (2017),

współredaktor monograficznego numeru pisma „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” (2018, t. XXIV): *Kieślowski Revisited (and Re-watched)*. Publikował w tomach zbiorowych oraz m.in. w „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym”, „Images” i „Ekranach”. Kurator wystawy *Władysław Ślesicki – jest niepowtarzalny* (2013).

Bibliografia

- Geertz, C.** (2005). *Interpretacja kultur: wybrane eseje* (tłum. M. M. Piechaczek). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jachymek, K.** (2012). Szczęścięcy kapitalizm. Portret dziecka w filmach Waldemara Szarka. W: A. Ossowska-Zwierzchowska (red.), *Zobaczyć dziecko. Literackie i filmowe portrety dziecka w Polsce w XX wieku* (ss. 199-216). Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Kosterska, A.** (2015). Czarny scenariusz. Strategie obrazowania potransformacyjnego Górnego Śląska w „Sercu z węgla” i „Benku”. *Teksty Drugie*, (6), ss. 229-244.
- Leder, A.** (2011). Lata 90.: co symbolizowały „Psy”. *Dwutygodnik*, (58). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2273-lata-90-co-symbolizowaly-psy.html>
- Osiatyński, W.** (2004). *Rzeczpospolita obywateli*. Warszawa: Rosner & Wspólnicy.
- Piepiórka, M.** (2019). *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Puto, K.** (2016). Film jako „chłopiec z Marriotta”. Ideologia kina polskiej transformacji (1987-2005) – praca magisterska (niepublikowana). https://www.academia.edu/28430290/Film_jako_ch%C5%82opiec_z_Marriotta_-_Ideologia_kina_polskiej_transformacji_1987_2005_
- Walas, T.** (2003). *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie: rekonesans*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Keywords:

transformation;
economics;
capitalism;
free market;
Polish feature film

Abstract

Piotr Pławuszewski

From Near and Far

Michał Piepiórka's book *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* [*Rockefellers and Marx over Warsaw: Polish Feature Films vis-a-vis the Economic Transformation*] (2019) is reviewed as an inspiring and competent attempt to investigate how domestic feature movies (from the period of 1989 to 2013) reflected Polish reality after 1989 (i.e. the time of political

transformation). The author of the review presents Piepiórka's methodological assumptions, specifies his adequately restricted thematic interests (which revolve around economic issues) and offers some bibliographic suggestions. Piepiórka's decision to abandon the aesthetic evaluation of the movies (in favor of a rigorous interpretation of all those works that seem relevant for his research task) is considered as one of the most important merits of his book.