

# Wizerunek imigranta w filmach Katarzyny Klimkiewicz

KRZYSZTOF LOSKA

Chociaż pojęcie transnarodowości stało się wszechobecne we współczesnych badaniach filmoznawczych i coraz częściej pisze się o przekraczaniu granic, strumieniach i przepływach, kulturowej hybrydyzacji, to jednak polska kinematografia rzadko jest rozważana w tym kontekście. Rodzimi badacze z upodobaniem posługują się kategorią kina narodowego, która dość dawno została przepracowana za sprawą teoretycznych i empirycznych ustaleń Andrew Higsona czy Matte Hjort<sup>1</sup>. Zapowiedź zmiany paradygmatu przyniosła opublikowana niedawno książka *Polish Cinema in a Transnational Context*, której redaktorzy – Ewa Mazierska i Michael Goddard – przekonująco uzasadniali tezę, że w ostatnich latach dokonał się zwrot polegający na *przejsciu od analizowania filmów w aspekcie tekstualnym do rozpatrywania ich w ramach produkcji i recepcji*<sup>2</sup>.

Nie zamierzam się ograniczać do dwóch wspomnianych powyżej wymiarów transnarodowości, ale pragnę sięgnąć do propozycji Willa Higbee i Songa Hwee Lima, którzy stwierdzili, że w pojęciu tym nie chodzi wyłącznie o zagadnienia koprodukcji czy globalnej dystrybucji, ale o uwzględnienie czynników politycznych, kulturowych i społecznych pozwalających lepiej zrozumieć dzisiejsze kino i otaczający nas świat<sup>3</sup>. Z tej perspektywy należy spojrzeć na filmy diasporyczne, których twórcy skupiają się na problemach mniejszości etnicznych, obrazują konsekwencje zmian demograficznych, opowiadają o losach uchodźców politycznych i ekonomicznych, konsekwentnie podejmując tematy życia w wielokulturowym społeczeństwie, rasizmu czy dyskryminacji.

W antropologicznej refleksji nad ruchami migracyjnymi, ich wpływem na zachodzące przeobrażenia kulturowe oraz powstawanie nowych więzi o charakterze transnarodowym często można się spotkać z odniesieniami do obrazów medialnych. Przekonuje o tym koncepcja Arjuna Appaduraia, w której podstawowy model wyjaśniający funkcjonowanie kultury opiera się na ukazaniu zależności między różnymi obrazami (*scapes*): etnicznymi, medialnymi, technologicznymi, ekonomicznymi i ideologicznymi<sup>4</sup>. Brytyjski antropolog utrzymuje, że nie istnieją wyraźne granice oddzielające „nas” od „innych”, że tożsamość narodowa straciła dotychczasowy charakter – oparty na spójności i jedności doświadczenia – zyskała w zamian nowy: hybrydyczny i kosmopolityczny. Współczesny świat jest rozpatrywany przez niego w kategoriach wymiany oraz przenikania się ekonomii, polityki i kultury<sup>5</sup>.

Powiązanie tych czynników jest punktem wyjścia zrozumienia kina transnarodowego, co zamierzam pokazać na przykładzie dwóch filmów Katarzyny Klim-

kiewicz: krótkometrażowej produkcji *Hanoi – Warszawa* (2009), wyróżnionej Nagrodą Specjalną Jury na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni za „wpisanie kina polskiego w szeroko pojęte procesy emancypacyjne”, oraz jej debiutu fabularnego, *Zaslepiona* (*Flying Blind*, 2012), nakręconego w Wielkiej Brytanii<sup>6</sup>. Wybierając te dwa utwory, pragnę również zwrócić uwagę na odmienne sposoby przedstawiania problemu imigracji: pierwszy polega na tworzeniu wrażenia autentyczności dzięki zastosowaniu poetyki dokumentalnej, drugi zaś na wykorzystaniu konwencji gatunkowych melodramatu, w których ważną rolę odgrywają motywy międzykulturowego romansu i zakazanej miłości.

Podstawowa różnica między tymi podejściami dotyczy nie tylko wyborów estetycznych, ale również ideologicznych, wiąże się bowiem z konstruowaniem inności oraz przyjęciem określonej perspektywy poznawczej. W *Hanoi – Warszawa* autorka oddaje głos *podporządkowanym Innym* – by się posłużyć określeniem Gayatri Chakravorty Spivak<sup>7</sup> – natomiast w *Zaslepionej* przyjmuje punkt widzenia białej Angielki. W tym drugim filmie posługuje się również strategiami orientalistycznymi, polegającymi z jednej strony na egzotyzacji reprezentantów mniejszości etnicznych, z drugiej na stereotypowym ich przedstawieniu jako potencjalnych przestępców lub terrorystów, a równocześnie namiętnych kochanków<sup>8</sup>.

Problem nielegalnej imigracji czy dyskryminacji rasowej jest niezwykle rzadko poruszany w polskim kinie, a temat międzykulturowej wymiany ogranicza się zazwyczaj do spotkania ze znanymi od wieków „obcymi” (Żydami, Romami). Do wyjątków należy film Marcina Wrony *Moja krew* (2009), który opowiada o diasporze wietnamskiej, choć z punktu widzenia polskiego boksera, Igora (Eryk Lubos), zakochanego w Azjatce. Niemal w tym samym czasie Katarzyna Klimkiewicz nakręciła odmienną w charakterze, pozbawioną melodramatycznego zabarwienia opowieść na temat losów młodej Wietnamki, która nielegalnie przekracza wschodnią granicę kraju, by dotrzeć do Warszawy i odnaleźć swojego narzeczonego. W półgodzinnym filmie przewijają się kilka kluczowych tematów europejskiego kina diasporycznego: przymyt ludzi, poczucie obcości, skomplikowane relacje między większością i mniejszością<sup>9</sup>.

Od samego początku reżyserka przyjmuje perspektywę głównej bohaterki, Mai Anh (Thu Ha Mai), ale równocześnie zachowuje dystans, chociażby przez użycie języka obcego jako dominującego. W pierwszych sekwencjach wprowadza główne wątki: jeden dotyczy wietnamskiej mniejszości pracującej na Stadionie Dziesięciolecia, ludzi do niedawna handlujących na największym placu targowym w naszej części Europy, drugi – grupy nielegalnych imigrantów, którzy w milczeniu znoszą upokorzenia podczas przeprawy przez „zieloną granicę”. W ten sposób Klimkiewicz zwraca uwagę na mroczną stronę mobilności i ruchów migracyjnych, czyli zjawisko handlu ludźmi, które na początku nowego stulecia stało się symbolem transnarodowego charakteru działalności przestępczej<sup>10</sup>. Wykorzystywanej seksualnie Mai Anh udaje się w końcu uciec z rąk przemytników, a dzięki pomocy przypadkowo spotkanej pary, Moniki (Klaudia Barcik) i Darka (Przemysław Modliszewski), nawiązać kontakt telefoniczny z narzeczoną i dotrzeć do Warszawy.

W tym krótkometrażowym filmie Klimkiewicz uchwyciła jedną z najważniejszych cech określających sposób postrzegania mniejszości przez dominującą większość. Nielegalny imigrant nie jest traktowany jak gość czy obywatel, lecz ktoś o niższym statusie społecznym. Alessandro Dal Lago, wybitny włoski socjolog,

używa określenia *nie-osoba*, opisując człowieka pozbawionego wszelkich praw, którego można zatrzymać bez powodu, poddać rewizji i deportować<sup>11</sup>. Mai Anh jest traktowana przedmiotowo, odarta z godności, zgwałcona przez polskiego kierowcę (Michał Podsiadło) zajmującego się przemytem ludzi przez granicę. Jej chłopak Thran (Le Thanh Hunh) zostaje zatrzymany przez policję wraz z grupą cudzoziemców przebywających w okolicach zamkniętego Stadionu Dziesięciolecia. *Hanoi – Warszawa*, podobnie jak późniejsza *Zaślepiona*, pokazuje, że „nielegalny imigrant” to nie tylko kategoria prawna, ale również antropologiczna, wskazuje bowiem na kogoś postrzeganego jako zagrożenie. Przyjęcie takiego punktu widzenia sprawia, że ofiara prześladowań staje się podejrzana i winna<sup>12</sup>.

W jednym z wywiadów reżyserka tak tłumaczyła powody zainteresowania się życiem diaspory wietnamskiej: *Zastanawiałam się, jak to jest, że ktoś staje się człowiekiem „drugiej kategorii”. Kiedyś Polacy będący za granicą byli traktowani jak ludzie „drugiej kategorii”. W Polsce, gdzie jesteśmy u siebie, okazuje się, że ze względu na pewną politykę państwa w podobnej sytuacji są tu cudzoziemcy, którzy nie mogą swobodnie żyć. Dla mnie to było nowe doświadczenie – być po drugiej stronie, bo do tej pory to ja byłam „obca”. Dlatego czuję też pewną więź, solidarność z tymi, którzy w Polsce tak się czują*<sup>13</sup>.

W środkach masowego przekazu Polacy zazwyczaj są przedstawiani jako naród emigrantów, od dziesięcioleci wyjeżdżający najpierw z powodów politycznych, potem ekonomicznych. Katarzyna Klimkiewicz i Marcin Wrona zwrócili uwagę na nowe zjawisko, związane z napływem cudzoziemców z różnych stron świata, marzących o lepszym życiu lub uciekających przed prześladowaniami. W ciągu kilku lat liczba wniosków o wydanie karty stałego pobytu wzrosła o połowę, a z danych statystycznych wynika, że Wietnamczycy są największą po obywatelach Ukrainy mniejszością narodową osiedlającą się na terenie naszego państwa<sup>14</sup>. Oficjalnie przebywa ich trzysta i pół tysiąca, jednak z szacunkowych danych, uwzględniających nielegalną imigrację, wynika, że jest ich trzykrotnie więcej. Zdecydowana większość mieszka w województwie mazowieckim, głównie w podwarszawskich miejscowościach (gminy Raszyn i Lesznowola) oraz w samej stolicy (Wola, Śródmieście, Ochota). Tylko nieliczni z nich deklarują, że zamierzają związać się z Polską na dłużej, najczęściej przyjeżdżają tylko na kilka lat w celach zarobkowych, a później wracają do swych rodzin<sup>15</sup>.

W *Mojej krwi* i *Hanoi – Warszawa* widzowie mają okazję zobaczyć wizerunek diaspory wietnamskiej w Polsce<sup>16</sup>. W obu filmach jest podkreślana odmiennosc kulturowa i obyczajowa mniejszości narodowej oraz skłonność jej członków do przebywania w zamkniętej grupie. W przeciwieństwie do Katarzyny Klimkiewicz, Marcin Wrona nie uniknął pokusy (pseudo)etnograficznego spojrzenia i zaprezentował migawki z życia codziennego Wietnamczyków, wprowadził sceny przedstawiające sposoby spędzania wolnego czasu, a nawet modlitwy w buddyjskiej świątyni. Wydarzenia fabularne rozgrywają się mniej więcej w tym samym czasie, co w filmie Klimkiewicz, czyli tuż po zamknięciu przez władze wielkiego targowiska na Stadionie Dziesięciolecia i przeniesieniu się większości pracujących tam Wietnamczyków do Centrum Handlowego w Wólce Kosowskiej. Najbardziej charakterystycznym elementem tego świata pozostaje sceneria bazaru, czyli niezliczonych blaszanych boksów, z których sprzedawana jest odzież, małych barów z kuchnią azjatycką i wąskich alejek przecinających teren<sup>17</sup>.

O ile *Moja krew* prezentuje obraz zintegrowanej społeczności żyjącej własnym życiem, o tyle *Hanoi – Warszawa* skupia się na zjawiskach trudniejszych do wykrycia, o których rzadko mówi się w mediach, jak chociażby działalność zorganizowanych grup przestępczych zajmujących się przetrzuciem ludzi przez granicę, a następnie wykorzystywaniem ich do niewolniczej pracy<sup>18</sup>. Ze względu na trudności w uzyskaniu wizy oraz wysokie koszty podróży nielegalni imigranci często zmuszani są do odpracowania zaciągniętego wcześniej długu. Nowo przybyli – tacy jak Mai Anh – mają ograniczoną wiedzę o Polsce, nie znają języka, są uzależnieni od pracodawców i bezwzględnie przez nich wyzyskiwani. Niektórzy ukrywają się przed policją i posługują fałszywym nazwiskiem, jak narzeczony bohaterki, mając nadzieję na uniknięcie deportacji. W 2012 r. rząd polski ogłosił nawet program abolicyjny dla cudzoziemców przebywających w kraju bez ważnej karty pobytu, do którego zgłosiło się blisko półtora tysiąca Wietnamczyków<sup>19</sup>.

Jednym ze źródeł inspiracji dla powstania filmu *Hanoi – Warszawa* było spotkanie reżyserki z Ton Van Anh, wietnamską działaczką polityczną, która od dwudziestu lat mieszka w Polsce i zajmuje się organizowaniem pomocy dla uchodźców. To właśnie ona wprowadziła Katarzynę Klimkiewicz w środowisko diaspory, pełniła funkcję tłumaczki i pośredniczyła w kontaktach, opowiadała także o losach Wietnamczyków próbujących dostać się do naszego kraju. *Wiele z tych historii było szokujących, trochę na początku nie dowierzałam jej i myślałam, że przesadza. Sama wcześniej nie zdawałam sobie sprawy, jak trudne mogą być doświadczenia Wietnamczyków. Ciężko było mi uwierzyć, że nie mówi się głośno o tych sprawach. Zaczęłam jednak sprawdzać opowiedziane mi przez Ton Van Anh historie – rozmawiałam z Fundacją La Strada, strażą graniczną w Przemyślu i okazało się, że dramatyczne przeżycia Wietnamczyków próbujących przekroczyć zieloną granicę są prawdziwe. Historia, którą ukazuje „Hanoi – Warszawa” mogłaby wydarzyć się naprawdę. Staralam się, by była to wiarygodna, realna opowieść. Wszystkie sytuacje ukazane w filmie mogłyby wydarzyć się w rzeczywistości*<sup>20</sup>.

Dzieło Katarzyny Klimkiewicz zdobyło wiele nagród i wyróżnień, ale z perspektywy dalszego rozwoju jej kariery artystycznej przełomowe znaczenie miał pokaz na festiwalu filmów krótkometrażowych w Bristolu, gdzie utwór ten zobaczyła Alison Sterling. Niezależna producentka, związana z małą wytwórnią Ignition Films, przygotowywała się właśnie do realizacji scenariusza zatytułowanego *Zaślepiona*, napisanego przez Caroline Harrington i Naomi Wallace<sup>21</sup>. Historia związku kobiety w średnim wieku ze znacznie młodszym od niej algierskim imigrantem wydawała się dobrym materiałem na debiut fabularny dla polskiej reżyserki interesującej się wcześniej tematem międzykulturowego spotkania, choć obecność poetyki melodramatu i thrillera odbierała filmowi autorski charakter.

Nie zamierzam zajmować się sposobami wykorzystania schematów gatunkowych – w tym względzie ten utwór nie należy do szczególnie oryginalnych – ale pragnę wskazać na szerszy kontekst polityczny i kulturowy, w którym *Zaślepiona* jest usytuowana. Po pierwsze, chodzi o dziedzictwo orientalistycznego myślenia, które wiąże się z wytwarzaniem zbiorowych wyobrażeń na temat innych kultur i ludzi; po drugie, o swoistą „islamofobię” społeczeństwa brytyjskiego, będącą skutkiem lęku przed fundamentalizmem religijnym; po trzecie, o „wojnę z terrorem” prowadzoną przez kraje zachodnie po atakach na World Trade Center 11 września 2001 r.



*Hanoi – Warszawa*, reż. Katarzyna Klimkiewicz (2009)

Główna bohaterka, Frankie (Helen McCrory), jest specjalistką od aerodynamiki, pracuje w bristolskich zakładach lotniczych przy konstruowaniu dronów dla wojska oraz prowadzi gościnne wykłady dla studentów uczelni technicznej. Jest kobietą silną i niezależną, kieruje zespołem złożonym z samych mężczyzn, mieszka samotnie w dużym domu i poświęca się wyłącznie karierze. Od początku ważną rolę w jej życiu – zawodowym i osobistym – odgrywa kwestia bezpieczeństwa narodowego. Chcąc wejść do strzeżonych pomieszczeń, musi podać specjalny kod, przeprowadzane przez nią testy urządzeń są ściśle tajne, nad projektami czuwają służby wywiadowcze, nawet jej mieszkanie przypomina twierdzę, do której dostępu bronią kamery. Na dalszym planie pozostają kwestie etyczne związane z charakterem prowadzonych przez nią badań. Na pytanie jednego ze studentów o współpracę z przemysłem zbrojeniowym i pośrednią odpowiedzialność naukowców za śmierć cywilnych ofiar nalotów bombowych Frankie odpowiada, że nie zajmuje się problemami filozoficznymi: *Każdy samolot można wykorzystać do celów wojskowych. Bardziej interesuje mnie piękno lotów niż zdolność do walki.*

Wszystko zmienia się w jej życiu po poznaniu 24-letniego Algierczyka Kahila (Najib Oudghiri), który podaje się za studenta inżynierii, choć tak naprawdę przebywa w Wielkiej Brytanii nielegalnie, a z ojczyzny uciekł z powodu prześladowań politycznych (z akt policyjnych wynika, że spędził kilka miesięcy w więzieniu, gdzie był torturowany). Klimkiewicz nie rozwija wątku algierskiego, można się jedynie domyślać, że Kahil uczestniczył w antyrządowych protestach zorganizowanych na przełomie 2010 i 2011 r. przez partie opozycyjne, w wyniku których trzech demonstrantów poniosło śmierć, wielu odniosło rany i zostało aresztowanych. Po kilku miesiącach władze zgodziły się na zmiany w konstytucji, zapowiedziały zniesienie stanu wyjątkowego oraz przeprowadzenie demokratycznych wyborów.

Motyw międzykulturowego romansu – typowy dla kina diasporycznego – jest chwytem fabularnym mającym przyciągnąć do kin publiczność niezainteresowaną problematyką imigrancką czy polityczną, dlatego też autorka odwołuje się do stereotypowych wyobrażeń na temat cudzoziemców<sup>22</sup>. Pomimo ambicji krytycznych, Klimkiewicz jednak zbyt często sięga po schematyczne rozwiązania fabularne, zwłaszcza w pierwszej połowie filmu, kiedy to wprowadza motyw zauroczenia seksualnego i odwołuje się do orientalistycznej fantazji na temat Arabów jako potencjalnych kochanków lub przestępców. Orientalizm jest nie tylko narzędziem politycznym, ale również systemem wiedzy, który służy uprawomocnieniu imperialnej wizji świata i zagwarantowaniu panowania nad nim. Klimkiewicz z jednej strony potwierdza stereotypowe opinie na temat Orientu jako pełnego sprzeczności – fascynującego, ale rozdartego konfliktami wewnętrznymi – z drugiej zaś usiłuje zbliżyć dwa światy za sprawą relacji uczuciowej łączącej bohaterów.

Ważniejsze od wątku romantycznego jest tło polityczne opowiadanej historii, jako że akcja rozgrywa się w okresie konfliktów zbrojnych na Bliskim i Środkowym Wschodzie, po wybuchu antyislamskiej fobii oraz radykalizacji nastrojów wśród społeczności muzułmańskiej, o czym opowiadały inne filmy brytyjskie, jak chociażby *Yasmin* (2004) Kennetha Glenaana czy *Droga do Guantanamo* (*The Road to Guantanamo*, 2006) Michaela Winterbottoma. W środkach masowego przekazu zaczął wówczas dominować wizerunek muzułmanów jako „piątej kolumny”, przeciwników demokracji, wolności obywatelskich i zwolenników dżihadu. Jonathan Birth, anali-

zując zjawisko islamofobii, definiuje je jako *rodzaj kulturowego rasizmu (...) wytwarzającego wspólnotę cierpiących, którego celem jest ujednoczenie odmiennych etnicznie społeczności przez nadanie im muzułmańskiej tożsamości*<sup>23</sup>.

Przez stulecia Orient przedstawiano jako potencjalne zagrożenie dla europejskiego ładu, coś obcego i nieznanego, co wymaga oswojenia i uporządkowania, ale widziano w nim również źródło fascynujących wyobrażeń, egzotyczną scenerię dla romantycznych wizji poetów i pisarzy, symbol pokus cielesnych oraz manifestację niczym nieskrępowanej seksualności<sup>24</sup>. Te pozornie wykluczające się wymiary przywołała w swoim filmie Katarzyna Klimkiewicz, skupiając się na związku emocjonalnym pary bohaterów, gdzie niepewność i lęk przed zdradą sąsiadują z zauróceniem zmysłowym. Należy zaznaczyć, że orientalistyczne fantazmaty zawsze zawierają element sądu wartościującego, podkreśla się w nich bowiem cechy niepożądane w społeczeństwach zachodnich, jak porywczność, uleganie namiętnościom, skłonność do agresywnych zachowań i zdrady.

Zgodnie z przyjętymi założeniami wizerunek Kahila jest niejednoznaczny. Widz nie poznaje rzeczywistych motywów jego postępowania, wiedza o nim jest zapośredniczona przez spojrzenie głównej bohaterki, która najpierw ulega pokusie egzotycznego romansu i dopiero z upływem czasu nabiera podejrzeń. Frankie musi udzielić sobie odpowiedzi na pytanie, kim jest poznany przez nią młody człowiek: kochankiem, uchodźcą politycznym czy terrorystą? Wydaje się, że kolejne tropy potwierdzają obawy co do tego, że spotkanie z mężczyzną mogło być zaaranżowane, że została wybrana z powodu wykonywanej przez siebie pracy. Pewnego dnia spotyka na ulicy byłą dziewczynę bohatera i próbuje dowiedzieć się czegoś o jego przeszłości. W komputerze znajduje zdjęcia i artykuły na temat radykalnych ugrupowań muzułmańskich, w mieszkaniu zaś ukrytą broń. Kahil nie wypiera się swoich poglądów, mówi o barbarzyńskich skutkach nalotów bombowych, w których ginie ludność cywilna – *wiesz, co robią twoje drony i kogo zabijają?* – ale dodaje, że jest zdeklarowanym przeciwnikiem wszelkich działań zbrojnych. *Tacy jak ty myślą, że wiedzą wszystko, ale tak naprawdę nie wiecie nic* – mówi do Frankie w jednej z ostatnich scen, tuż przed deportacją, kiedy przekonuje się, że policja i służby specjalne od początku śledziły jego poczynania.

*Zaslepiona*, podobnie jak wspomniane wcześniej filmy Kennetha Glanaana i Michaela Winterbottoma, pokazuje zmianę, jaka zaszła w minionym ćwierćwieczu za sprawą zastąpienia narracji zimnowojennej przez opowieść o walce z terroryzmem i „zderzeniu cywilizacji”. Pojęcie „wojny z terrorem” – wprowadzone przez prezydenta George’a Busha po atakach na World Trade Center – *jest używane w celu opisanego pewnej szczególnej, historycznie uwarunkowanej formy przemoc politycznej*<sup>25</sup>. Można zauważyć, że za tym określeniem kryją się działania, zarówno konwencjonalne, jak i niekonwencjonalne, w których niepoślednią rolę odgrywają środki masowego przekazu, w tym kino, utrwalające wyobrażenia na temat fundamentalizmu islamskiego<sup>26</sup>.

Z kolei zaproponowana przez Samuela Huntingtona wizja świata, oparta na założeniu o radykalnej niewspółmierności kultur – a raczej cywilizacji – której przedstawiciele wyznają odmienne wartości i dlatego pozostają w sporze, znalazła zwolenników wśród konserwatystów szukających naukowego uzasadnienia dla ujednoczającego spojrzenia na rzeczywistość<sup>27</sup>. W ten sposób inność jest konstruowana przez łańcuch stereotypów, dzięki którym powstaje obraz mniejszości

jako potencjalnego zagrożenia i źródła wszelkiego zła. Zgodnie z opinią Edwarda W. Saida powyższa strategia myślenia zasadza się na *domniemaniu winy człowieka Orientu. Jego przestępstwo polega właśnie na byciu człowiekiem Orientu* <sup>28</sup>.

Wytwarzanie zbiorowych tożsamości opiera się w dużej mierze na zaangażowaniu emocji, a nie rozumu, o czym przekonuje się bohaterka filmu Klimkiewicz, która niejako wbrew własnej woli kieruje się uczuciami i mylnymi wyobrażeniami, a później ulega stereotypom. W tle romantycznej opowieści z podtekstem sensacyjnym rozgrywa się dramat polityczny dotyczący sytuacji współczesnych imigrantów w krajach zachodnich, a przede wszystkim narastającej wrogości w stosunku do muzułmanów. Zastanawiając się nad tym, czym jest islamofobia, trzeba zacząć od pytania, *na ile dyskryminacja i wykluczenie doświadczane przez muzułmanów w Europie są motywowane czynnikiem religijnym, a na ile kwestiami kulturowymi, etnicznymi, rasowymi czy klasowymi* <sup>29</sup>.

Tłumacząc naturę współczesnej niechęci do wyznawców islamu, Monika Babako wskazuje na pewne podobieństwa do antysemityzmu: *za cel swoich ataków przyjmują tych, których uznaje się za nieredukowalnie „obcych” i zagrażających czystości europejskiej/narodowej tożsamości, europejskiemu/narodowemu porządkowi społecznemu, interesom ekonomicznym, wartościom politycznym i sposobom życia* <sup>30</sup>. W każdym przypadku wróg jest definiowany za pomocą wzajemnie wykluczających się cech: jako ktoś jednocześnie słaby i niebezpieczny, biedny i dysponujący nieograniczonymi środkami finansowymi, barbarzyński i wyrafinowany. Wszystko to jest pochodną określonej strategii intelektualnej, która zmierza do wykazania różnicy epistemologicznej i ontologicznej między Wschodem a Zachodem.

Katarzyna Klimkiewicz pokazuje, w jaki sposób dochodzi do „orientalizacji” terrorystów islamskich, przyjęcia stereotypowych wyobrażeń na temat bezwzględnych, irracjonalnych i okrutnych ludzi Wschodu oraz przeciwstawienia ich racjonalnym i miłującym demokrację obywatelom Zachodu. Do pewnego stopnia realizuje schemat, opisany niegdyś przez Elizabeth Ezrę i Terry’ego Rowdena, zgodnie z którym zjawisko terroryzmu w kinie współczesnym sprowadza się do konstruowania negatywnego wizerunku imigranta jako potencjalnego zagrożenia, zaś obcych kultur jako „egzotycznych” (widać to znacznie wyraźniej w produkcjach hollywoodzkich, gdzie biali Amerykanie ratują świat przed „kolorowymi”, którzy pragną go zniszczyć) <sup>31</sup>.

Homi K. Bhabha jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na fakt, że po atakach na World Trade Center we współczesnych formach terroryzmu doszukiwano się odbicia szerszego zjawiska, czyli wspomnianego wcześniej „zderzenia cywilizacji”. Brytyjski antropolog dodał jednak, że taki sposób rozumowania przyczynia się do narastania agresji w dyskursie politycznym, czego skutkiem są narodziny *psychozy prowadzącej do prześladowania słabszych i uciskanych* <sup>32</sup>. Zderzenie cywilizacji miało w domyśle usprawiedliwić wszelkie działania podejmowane przez zachodnie rządy w celu wyeliminowania potencjalnego niebezpieczeństwa. Ale przeciwstawienie się zamachom bombowym stanie się możliwe dopiero wówczas, kiedy *terroryzm zacznie być postrzegany jako zorganizowane działanie polityczne, a nie wynik kulturowej czy cywilizacyjnej różnicy* <sup>33</sup>.

Katarzynie Klimkiewicz w *Zaślepionej* udało się uchwycić wpływ polityki na życie zwykłych ludzi oraz zwrócić uwagę na konsekwencje nieświadomie przyjmowanych założeń na temat innych kultur. Polska reżyserka nie pokazała żadnych



rzeczywistych działań terrorystycznych, wszystko zostawiła w sferze domysłów, uniknęła pokusy zobrazowania przygotowań do zamachów, ich uzasadnienia lub potępienia moralnego, ograniczając się do spojrzenia z zewnątrz. Umiejętność wpiśnięcia ważnych kwestii politycznych i społecznych w konwencje gatunkowe okazała się jednym z walorów obu jej filmów, w których podejmowała tematy nielegalnej imigracji, tożsamości etnicznej, konfliktów międzykulturowych oraz zagrożeń spowodowanych wojną z terrorem. Problemy te są dziś rozważane równocześnie w kontekstach lokalnych i globalnych, dlatego wymagają uwzględnienia perspektywy transnarodowej, pozwalającej dostrzec powiązania między pozornie odległymi obszarami.

KRZYSZTOF LOSKA

Artykuł powstał w ramach projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki nr 2013/11/B/HS2/02887.

- <sup>1</sup> Por. A. Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62-63, s. 6-18. M. Hjort, *On the Plurality of Cinematic Transnationalism*, w: *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. N. Đurovičová, K. Newman, Routledge, London 2010, s. 12-33.
- <sup>2</sup> E. Mazierska, M. Goddard, *Introduction: Polish Cinema beyond Polish Borders*, w: *Polish Cinema in a Transnational Context*, red. E. Mazierska, M. Goddard, University of Rochester Press, Rochester 2014, s. 3-4.
- <sup>3</sup> Por. W. Higbee, S. H. Lim, *Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies*, „Transnational Cinemas” 2010, t. 1, nr 1, s. 7-21.
- <sup>4</sup> Por. A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 51-57.
- <sup>5</sup> Zbliżone stanowisko zajmuje Edward W. Said, który pisze, że *kultury przenikają się nawzajem. (...) Żadna nie jest jednostkowa i czysta, wszystkie są hybrydowe, heterogeniczne, zróżnicowane i niemonolityczne* (*Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. XXIV).
- <sup>6</sup> Katarzyna Klimkiewicz (ur. 1977) po ukończeniu łódzkiej szkoły filmowej zrealizowała dokument *Labirynt Krystiana Lupy* (2003) poświęcony wybitnemu reżyserowi teatralnemu. Jej dwa kolejne projekty wyraźnie wpiśły się w transnarodowy model produkcji: w Berlinie nakręciła krótkometrażówkę *Wasserschlacht: The Great Border Battle* (2007) o mieszkańcach sąsiadujących z sobą dzielnic Friedrichsheim i Kreuzberg, zaś w Izraelu *Nic do stracenia* (2009) – opowieść o parze młodych Żydów, którzy prowadzą tułaczę życie, wędrując po kraju.
- <sup>7</sup> Por. G. Chakravorty Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* tłum. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24-25, s. 196-239.
- <sup>8</sup> Używam terminu „orientalizm” w znaczeniu nadanym mu przez Edwarda W. Saida w książce *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Żysk i S-ka, Poznań 2005.
- <sup>9</sup> Pojęcie kina diasporycznego jest kategorią nieostrą, odnosi się zarówno do koncepcji „kina z akcentem” Hamida Naficy’ego (*An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton 2001), jak i do teorii transwergencji Willa Higbee (*Beyond the (Trans)national: Toward a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s)*, „Studies in French Cinema” 2007, t. 7, nr 2, s. 79-91).
- <sup>10</sup> Zgodnie z definicją przyjętą przez ONZ „handel ludźmi oznacza werbowanie, transport, przekazywanie, przechowywanie lub przyjmowanie osób, z zastosowaniem gróźb lub użyciem siły, lub też z wykorzystaniem innej formy przymusu, uprowadzenia, oszustwa, wprowadzenia w błąd, nadużycia władzy lub wykorzystania słabości, wręczania lub przyjęcia płatności lub korzyści dla uzyskania zgody osoby mającej kontrolę nad inną osobą, w celu wykorzystania” (*Protokół o zapobieganiu, zwalczaniu oraz karaniu za handel ludźmi*, „Dziennik Ustaw”, nr 18 z 2005 r.).
- <sup>11</sup> Por. A. Dal Lago, *Non-Persons. The Exclusion of Migrants in a Global Society*, IPOC Press, Milano 2009, s. 231-232.
- <sup>12</sup> Giorgio Agamben, pisząc o uchodźcach i imigrantach, stwierdza, że *doszło do zerwania*

- ciągłości między człowiekiem i obywatelem. (...) Separacja tego, co humanitarne, od tego, co polityczne, którą dziś przeżywamy, jest krańcową fazą rozłamu między prawami człowieka i prawami obywatela (G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 183).
- <sup>13</sup> Đřm Vãn Anh, K. Klimkiewicz, *Do tej pory to ja byłam obca*, [http://kontynent-warszawa.pl/content-6-felietony-5929-do\\_tej\\_pory\\_to\\_ja\\_by%C5%82am\\_obca.htm](http://kontynent-warszawa.pl/content-6-felietony-5929-do_tej_pory_to_ja_by%C5%82am_obca.htm) (dostęp: 23.10.2015).
- <sup>14</sup> Według danych z grudnia 2013 r. 121 000 obcokrajowców spoza Unii Europejskiej miało ważne karty pobytu. W ciągu pięciu lat liczba ta wzrosła o 44 000. Większość imigrantów pochodzi z krajów byłego Związku Radzieckiego, ale znacząca część – aż 11 proc – to Wietnamczycy. Por. K. Pędziwiatr, *Imigranci w Polsce i wyzwania integracyjne*, „Studia BAS” 2014, nr 4 (40), s. 137-138.
- <sup>15</sup> Historia wietnamskiej diaspory w Polsce sięga końca lat 60., kiedy to na polskich uczelniach kształcili się młodzi ludzie przybywający z kraju ogarniętego wojną. Druga fala imigracji rozpoczęła się pod koniec lat 80., po zmianach politycznych w Wietnamie.
- <sup>16</sup> W 2006 r. Anna Gajewska zrealizowała krótkometrażowy dokument *Warszawiaczy*, w którym Wietnamczycy mówią o powodach, dla których przyjechali do Polski i o życiu na obczyźnie.
- <sup>17</sup> Wiele interesujących szczegółów na temat realizacji filmu przez Katarzynę Klimkiewicz przynosi średniometrażowy dokument *Making of „Hanoi – Warszawa”*, nakręcony przez Martę Ambrosiewicz i Pawła Glińskiego dla telewizji Kino Polska.
- <sup>18</sup> O handlu ludźmi jako problemie podejmowanym w kinie współczesnym pisałem gdzie indziej – por. K. Loska, *Ciała na sprzedaż – mroczna strona globalizacji*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83-84, s. 306-316.
- <sup>19</sup> Por. I. Józwiak, A. Piłat, J. Segeš Frelak, K. Wysieńska, M. Bieniecki, *Migracje społeczności z Azji i Bliskiego Wschodu na świecie i do Polski – stan badań i opracowanie na temat wybranych krajów*, w: *Mala Azja w Polsce. Plany i strategie imigrantów z Azji i Bliskiego Wschodu*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2013, s. 79.
- <sup>20</sup> Đřm Vãn Anh, K. Klimkiewicz, *Do tej pory to ja byłam obca*, dz. cyt.
- <sup>21</sup> Polskie tłumaczenie gubi wieloznaczność tytułu oryginalnego, ponieważ sprowadza go do kwestii uczuciowych, podczas gdy zwrot *fly-*  
*ing blind* oznacza „lot na oślepie”, bez przyrządów nawigacyjnych. Bezpośrednio odnosi się do zawodu bohaterki, która zajmuje się konstruowaniem samolotów, a pośrednio do sposobu działania służb specjalnych. Ślepotą dotyczy również prowadzonej przez Zachód wojny z terroryzmem, jako że w nalotach bombowych ginie wiele przypadkowych osób.
- <sup>22</sup> Motyw romansu między przedstawicielami różnych grup etnicznych występuje w wielu filmach brytyjskich rozgrywających się w środowisku diaspory południowoazjatyckiej: *Sammy i Rosie puszczają się (Sammy and Rosie Get Laid*, 1987, Stephen Frears), *Mój syn fanatyk (My Son the Fanatic*, 1997, Udayan Prasad), *Wojny domowe (East is East*, 1999, Damien O'Donnell), *Czuły pocałunek (Ae Fond Kiss... 2004, Ken Loach)*, *Niebiańskie przysmaki Niny (Nina's Heavenly Delights*, 2006, Pratibha Parmar).
- <sup>23</sup> J. Birth, *Islamophobia in the Construction of British Muslim Identity Politics*, w: *Muslims in Britain. Race, Place and Identities*, red. P. Hopkins, R. Gale, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 217.
- <sup>24</sup> Por. E. W. Said, *Orientalizm*, dz. cyt.
- <sup>25</sup> B. Bennett, *Framing Terror: Cinema, Documentary and the „War on Terror”*, „Studies in Documentary Film” 2010, t. 4, nr 3, s. 210.
- <sup>26</sup> Por. tamże, s. 222. O skomplikowanych związkach kina i technologii wojskowych pisał przed laty Paul Virilio w książce *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Verso, New York 1989. W sposób prześmiewczy posługiwanie się mediami przez terrorystów pokazał Chris Morris w sekwencji inicjalnej filmu *Cztery lwy (Four Lions*, 2010).
- <sup>27</sup> Por. S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, tłum. H. Jankowska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2007.
- <sup>28</sup> E. W. Said, *Orientalizm*, dz. cyt., s. 77.
- <sup>29</sup> M. Babako, *Islamofobia – między „krytyką religii” a rasizmem kulturowym*, „Recykling Idei” 2012/2013, nr 14, s. 15.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 21-22.
- <sup>31</sup> E. Ezra, T. Rowden, *General Introduction: What is Transnational Cinema?*, w: *Transnational Cinema: The Film Reader*, red. E. Ezra, T. Rowden, Routledge, London 2006, s. 12. Ostatnia część tej książki jest zatytułowana *Tourists and Terrorists*.
- <sup>32</sup> H. K. Bhabha, *Terror and After...* w: *Transnational Cinema: The Film Reader*, dz. cyt., s. 197.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 198.