



Kris Van Heuckelom

<https://orcid.org/0000-0003-1188-916X>

Katolicki Uniwersytet w Leuven
Leuven, Belgia

Polskość na zagranicznych ekranach. Polscy aktorzy a budowanie (ponad)narodowych tożsamości w kinie europejskim*

Polishness on Foreign Screens: Polish Actors and the Construction
of (Trans)National Identities in European Cinema

Abstract: This text focuses on the contribution of Polish (and non-Polish) actors to building an image of expatriate Polishness in foreign (European) feature films. The two main questions that underlie the conducted research are: which actors were cast as Polish emigrants in European cinematography and how does the Polishness of these actors portrayed on screen intertwine with other identity markers (such as class, gender, ethnicity, generational affiliation, religion)? The main focus is on productions from the 1990s up to the 2010s when the theme of Polish migration was gaining increasing importance in European cinema. As indicated by the careers of prominent actresses such as Alicja Bachleđa-Curuś and Agata Buźek, this growing corpus of films redefines expatriate Polishness along two thematic lines: interethnic romance (as a form of Europeanisation) and intergenerational conflict (as a form of anti-patriarchal resistance). While the second theme serves to reconfigure Polishness from a position of confrontation (against paternal and patriarchal authority), the first theme does the same from a clearly positive and constructive point of view (as it embodies a return to the "European family" through a form of transnational reconciliation).

Keywords: production research, imagology, Polish actors, European cinema

Abstrakt: Niniejszy tekst koncentruje się na wkładzie polskich (i niepolskich) aktorów w budowanie polskości na emigracji w zagranicznych (europejskich) filmach fabularnych. Dwa zasadnicze pytania, które leżą u podstaw przeprowadzonych badań, brzmią: jacy aktorzy zostali obsadzeni w roli polskich emigrantów w europejskiej kinematografii? Jak przedstawiana na ekranie polskość tych aktorów przeplata się z innymi wyznacznikami tożsamości (takimi jak: klasa, płeć, pochodzenie etniczne, przynależność pokoleniowa, religia)? Główny nacisk jest położony na produkcje z okresu dwóch dekad (lata 90. – 2010), kiedy temat polskiej migracji zyskiwał coraz większe znaczenie w kinie europejskim.

* Tekst jest zmienioną wersją artykułu, który ukazał się w języku angielskim. W takiej postaci i w języku polskim nie był wcześniej publikowany.

Jak wskazano na przykładzie kariery zawodowej znakomitych aktorek – Alicji Bachledy-Curuś i Agaty Buzek – ten rosnący korpus filmów redefiniuje polskość na emigracji wzdłuż dwóch linii tematycznych: romansu międzyzietnicznego (jako formy europeizacji) oraz konfliktu międzypokoleniowego (jako formy antypatriarchalnego oporu). Podczas gdy drugi motyw służy rekonfiguracji polskości z pozycji konfrontacji (przeciwko ojcowskiej i patriarchalnej władzy), to pierwszy wątek robi to samo z wyraźnie pozytywnego i konstruktywnego punktu widzenia (ponieważ uosabia powrót do „europejskiej rodziny” poprzez formę ponadnarodowego pojednania).

Słowa kluczowe: badania produkcyjne, imagologia, polscy aktorzy, kino europejskie

W niniejszym tekście koncentruję się na wkładzie polskich aktorów w budowanie polskiej tożsamości emigranckiej w zagranicznych (europejskich) filmach fabularnych. Dwa zasadnicze pytania, które leżą u podstaw przeprowadzonych badań, brzmią: jacy aktorzy zostali obsadzeni w roli polskich emigrantów w europejskiej kinematografii? Jak przedstawiana na ekranie polskość tych aktorów przeplata się z innymi wyznacznikami tożsamości (takimi jak: klasa, płeć, pochodzenie etniczne, przynależność pokoleniowa, religia)? Główny nacisk kładę na produkcje z dwóch dekad (lata 90. – 2010), kiedy temat polskiej migracji zyskiwał coraz większe znaczenie w kinie europejskim; odnoszę się również do niektórych wcześniejszych filmów z udziałem polskich emigrantów.

Podczas gdy kino międzywojenne i wczesnopowojenne zwykle oferowało skostniałe (i coraz bardziej anachroniczne) przedstawienia (przeważnie żeńskich) arystokratek polskiego pochodzenia (zazwyczaj granych przez niepolskie aktorki)¹, kryzys polityczny z początku lat 80. pomógł przekształcić oraz zaktualizować sposób prezentowania polskości na ekranie – nie bez twórczego zaangażowania niektórych wybitnych polskich filmowców – i ukierunkował tematykę na dylematy, przed którymi stawali w przestrzeni emigracyjnej (przeważnie męscy) artyści i intelektualiści. Okres po 1989 roku przyniósł znaczący wzrost filmowych portretów pracowników fizycznych migrujących z Polski

¹ Najbardziej oczywisty przykład tego zjawiska stanowi kariera zawodowa rumuńskiej aktorki Elvire Popesco, która we francuskim kinie lat 30. wielokrotnie występowała w roli ekscentrycznej, uwodzicielskiej kobiety o niejasnym słowiańskim rodowodzie, np. w filmach *Ma cousine de Varsovie* (*Moja kuzynka z Warszawy*, 1931) i *Ils étaient neuf célibataires* (*Było dziewięciu kawalerów*, 1939).

(zwykle granych przez polskich aktorów). Jak wskażę na przykładzie kariery zawodowej znakomitych aktorek – Alicji Bachledy-Curuś i Agaty Buzek – ten rosnący korpus filmów redefiniuje polskość na emigracji wzdłuż dwóch linii tematycznych: romansu międzyetnicznego (jako formy europeizacji) oraz konfliktu międzypokoleniowego (jako formy antypatriarchalnego oporu).

Można oczywiście zarzucać, że analizowane filmy mają niewiele lub zgoła nic do powiedzenia na temat rzeczywistych procesów kształtowania się polskiej tożsamości na przestrzeni XX i XXI wieku, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę, że omawiane produkcje w przeważającej mierze realizowano poza Polską i zasadniczo nie były one skierowane do polskiej publiczności. Gdybyśmy podążyli tym tokiem rozumowania, znacznie bardziej produktywnym (choć konserwatywnym) podejściem do interakcji między kinem fabularnym a polskością okazałoby się skupienie na zbiorze „wyraźnie” polskich obrazów, które były masowo oglądane przez polskich widzów w ciągu ostatnich kilku dekad, a mianowicie na wysokobudżetowych filmach z obszaru dziedzictwa kulturowego (zazwyczaj adaptowanych na podstawie narodowego kanonu literackiego) (zob. np. Haltof, 2007).

Dla kontrastu chcę zaprezentować znacznie mniej widoczną, ale nie mniej istotną kategorię europejskich produkcji filmowych, które przedstawiają polskich bohaterów poza granicami ich państwa, a jednocześnie angażują się w destabilizację utrwalonych wyobrażeń o polskości (przeważnie wśród publiczności zagranicznej, ale nie tylko). Co ważne, podczas gdy niektóre z tych obrazów zawdzięczają swój transnarodowy charakter przede wszystkim znacznemu zaangażowaniu twórczemu – na ekranie i poza nim – profesjonalistów filmowych urodzonych w Polsce, wiele z ostatnich realizacji wiąże się również ze znaczącymi przepływami transgranicznymi w zakresie produkcji, dystrybucji i konsumpcji (w tym z wkładem finansowym ze strony polskich instytucji finansujących)². Wreszcie nowe sposoby i technologie

² Ta zmiana w kierunku działalności koprodukcyjnej stała się szczególnie widoczna po utworzeniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w 2005 roku (którego jedną

wyświetlania filmów, takie jak VOD i internetowe usługi streamingowe, odegrały równie ważną rolę w uczynieniu tych produkcji łatwo dostępnymi dla widzów na całym kontynencie (zwłaszcza w ostatnich latach). Dlatego też, nie odrzucając trwałego znaczenia tradycyjnej perspektywy państwa narodowego, niniejszy tekst uznaje wagę transnarodowych sieci, więzi i interakcji oraz ich niebagatelny wpływ na tożsamość zarówno jednostek, jak i społeczności. Podejście to odnosi się w szczególności do istotnej kwestii migracji jako transnarodowego tematu *par excellence* we współczesnym kinie europejskim.

„Wanda, co (nie) chciała Niemca”:
polskość i romans międzyetniczny po 1989 roku

Najpierw muszę sięgnąć do wcześniejszych zjawisk filmowych. Fakt, że znani polscy aktorzy Daniel Olbrychski i Jerzy Radziwiłowicz zostali obsadzeni w zagranicznych produkcjach filmowych na początku lat 80. (jak również rodzaj ról, jakie mieli odgrywać), nie może być oddzielony od ich ekranowej osobowości, którą rozwijali w polskim kinie lat 70., oraz od międzynarodowego zainteresowania, jakie wzbudzały ich występy³. Z pewnymi wyjątkami (Zbigniew Zamachowski może być tu najbardziej znaczącym przykładem) wydaje się, że zupełnie odwrotnie jest w przypadku przedstawień polskość na emigracji po 1989 roku. Jak zauważyła Ewa Mazierska w swoim omówieniu

z głównych misji jest rozwój współpracy międzynarodowej) (zob. Van Heuckelom, 2019: 206–208). O kwestiach transnarodowości i ponadnarodowości w kinematografii europejskiej ciekawie pisze Tim Bergfelder (2005).

³ Na przykład typowy ekranowy wizerunek Daniela Olbrychskiego jako dzielnego polskiego patrioty, doskonałego jeźdźca i fehmistrza da się zauważyć w zagranicznych produkcjach, takich jak grecki film *Roza* (1982) i francuski film *Mariage blanc* (*Papierowe małżeństwo*, 1986), w którym postać polskiego emigranta grana przez Olbrychskiego postępuje się szablą będącą „jedyną rzeczą, która mu pozostała po rodzinie”.

międzynarodowych karier czterech pokoleń polskich aktorek, niektóre z nich po 1989 roku – w tym tak wybitne artystki jak Alicja Bachleda-Curuś i Agata Buzek – utworowały sobie drogę do międzynarodowej kariery nie poprzez bierne oczekiwanie na propozycje z zagranicy, ale poprzez dołączenie do agencji aktorskich i regularny udział w międzynarodowych castingach (Mazierska, 2014). Co więcej, wraz z malejącym międzynarodowym zainteresowaniem polskim kinem autorskim (zwłaszcza po przedwczesnej śmierci Krzysztofa Kieślowskiego) szybka komercjalizacja polskiej kinematografii po upadku komunizmu i rosnąca zależność branży od importowanych formatów gatunkowych (takich jak film akcji i komedia romantyczna) doprowadziły do daleko bardziej rozdrobnionego i zróżnicowanego krajobrazu kinematograficznego. W tym kontekście wart uwagi jest fakt, że dwoje aktorów, którzy stali się najbardziej znaczącymi ucieleśnieniami polskiej męskości i kobiecości we wczesnym okresie postkomunistycznym – Bogusław Linda jako cyniczny twardziel i Katarzyna Figura jako pełna wdzięku blond seksbomba – nie zdobyli zbyt wielkiego zainteresowania ze strony filmowców i producentów za granicą.

Z perspektywy praktyk reprezentacyjnych fakt, że obsadzanie polskich aktorów i aktorek w rolach Polaków na emigracji stało się w dużej mierze oderwane od ich pozycji (i odgrywania ról) w polskiej kinematografii, pozwala ujawnić znaczącą rozbieżność między konstrukcjami polskości w krajowej i transnarodowej przestrzeni filmowej. Znakomitym przykładem jest kariera wspomnianej wcześniej Alicji Bachledy-Curuś, która zadebiutowała na ekranie w 1999 roku w wieku 16 lat, grając w długo oczekiwanej adaptacji *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy, często uważanej za „biblię polskości”.

Warto zauważyć, że po wcieleniu się w postać Zosi Horeszko – „kwintesencji pięknej polskiej panny o blond włosach i niebieskich oczach” (Falkowska, 2007: 2) – Bachleda-Curuś została ponownie obsadzona w roli cnotliwej Polki (również o imieniu Zosia) w innym polskim filmie z epoki, poświęconym napiętym stosunkom polsko-rosyjskim, *Wrota Europy* Jerzego Wójcika (1999). Jej rola w tych fabułach przywołuje romantyczny model polskiej kobiecości i macierzyństwa, gdzie

„zakochanie się w osobie niewłaściwej narodowości” było postrzegane „w kategoriach zdrady narodowej” (Szwajcowska, 2006: 31), i prowadzi nas z powrotem do „wielowiekowego stereotypu »dumnej Polki«, która odrzuca zaloty obcego mężczyzny, zachowując w ten sposób czystość polskiej krwi i kultury” (Mazierska, 2014: 169). W polskiej wyobraźni kulturowej jedną z legendarnych historii zwykle przywoływanym celu wsparcia takiego patriotycznego modelu kobiecości i macierzyństwa – określanego jako „Wanda, co nie chciała Niemca” – jest historia krakowskiej księżniczki Wandy, która odmówiła poślubienia swojego niemieckiego zalotnika i – w zależności od wersji mitu – albo popełniła samobójstwo, albo pozostała dziewicą aż do śmierci.

Podwójna ekranowa rola Bachledy-Curuś jako „patriotycznej dziewicy” w polskich produkcjach historycznych z końca lat 90. nabiera dodatkowego znaczenia, gdy porównamy ją z niektórymi rolami polskich emigrantek, które zagrała w pierwszej dekadzie XXI wieku. Dwa lata po premierze *Wrót Europy* mogliśmy zobaczyć ją w niemieckim filmie o dojrzewaniu *Herz im Kopf (Z miłością nie wygrasz, 2001)*, gdzie wcieliła się w rolę młodej polskiej imigrantki (Wandy), zatrudnionej przez niemieckie małżeństwo jako opiekunka ich dwójki dzieci⁴. Historia opowiedziana w tym filmie skupia się na romansie Wandy z niezrównoważonym niemieckim nastolatkiem (Jakob), który niedawno stracił matkę i rozpaczliwie poszukuje równowagi w życiu osobistym. Funkcja Polki w fabule jest podobna do funkcji wielu innych polskich imigrantów pojawiających się w europejskich filmach po 1989 roku: stając się obiektem miłosnego zainteresowania borykającego się z problemami emocjonalnymi (lub innymi) przedstawiciela społeczeństwa przyjmującego imigrantów, ci energiczni przybysze jawią się na ekranie jako osoby rozwiązujące problemy i odgrywające rolę zbawicieli. Choć

⁴ Jako produkcja wyłącznie niemiecka, film nie doczekał się premiery kinowej w Polsce. Ukazał się jednak na DVD (pod polskim tytułem *Z miłością nie wygrasz*). Co więcej, statystyki oglądalności na popularnym (ale nieistniejącym już) polskim serwisie streamingowym www.zalukaj.com wskazują, że film został obejrzany ponad 50 tysięcy razy (dane z czerwca 2019 roku).

prawdopodobnie nie było to zamierzone przez twórców *Z miłością nie wygrasz*, zastępcza rola macierzyńska, jaką Wanda/Bachleda-Curuś odgrywa w niemieckiej przestrzeni filmowej – jako *au pair* i obiekt miłosnego zainteresowania pozbawionego domu i matki niemieckiego nastolatka – może być odczytywana jako symboliczne odwrócenie romantycznego mitu Matki Polki (i legendy o Wandzie jako jednego ze średniowiecznych źródeł inspiracji).

Zaledwie kilka lat później Bachleda-Curuś pojawiła się w nieco podobnej konfiguracji we francusko-szwajcarskiej produkcji *Comme des voleurs (à l'est) (Na wschód, 2006)*. Jej głównym bohaterem jest homoseksualny szwajcarski dziennikarz radiowy (Lionel Baier), który przechodzi kryzys osobisty i popada w obsesję na punkcie odległych polskich korzeni swojej rodziny. Po drodze Baier nawiązuje romans z polską *au pair* mieszkającą i pracującą w Lozannie (Ewą, graną przez Bachledę-Curuś). Poprzez ukazanie performatywnej „heteroseksualizacji” protagonisty – pod wpływem jego polskiej sympatii – film wprowadza niezaprzeczalnie parodystyczny zwrot do powszechnego motywu międzyetnicznego związku (i jego rzekomo odkupieńczego wpływu na lokalnego bohatera). Jednocześnie nadaje polskości odcień moralnego konserwatyzmu: jak się wydaje, bycie Polakiem (lub bycie polskiego pochodzenia) jest nie do pogodzenia z queerowością⁵.

Na bardziej ogólnym poziomie wątek międzyetnicznego romansu, który pojawia się w europejskich filmach o tematyce migracyjnej po 1989 roku, nie może być oddzielony od geopolitycznych przetasowań w Europie mających miejsce po zakończeniu zimnej wojny, a wręcz może być interpretowany jako rodzinna metafora europeizacji. Z tej perspektywy mnogość mieszanych związków, w które angażują się polscy migranci zarobkowi na ekranie, nawiązuje do powrotu Polski do „europejskiej rodziny” po dziesięcioleciach spędzonych za żelazną kurtyną. Jako taka polskość przedstawiona w tych międzyetnicznych romanсах wskazuje przede wszystkim na ponownie odkrywaną tożsamość

⁵ Aby zapoznać się z dogłębną analizą filmu, zob. Van Heuckelom, 2015.

europijską i transformację tych przybyszów z outsiderów w insiderów (np. w Unii Europejskiej, strefie Schengen) (zob. Van Heuckelom, 2014). Wraz ze zmieniającą się pozycją Polski na geopolitycznej i kulturowej mapie Europy filmowe włączenie polskości w nadrzędną tożsamość europejską zbiega się z wykluczeniem bardziej odległych etnicznie Innych (takich jak Rosjanie, Białorusini czy Ukraińcy) z europejskiej przestrzeni tożsamościowej (zob. Van Heuckelom, 2013). Dlatego też, podczas gdy niektóre produkcje nadal stosują praktykę „międzyetnicznego castingu wschodnioeuropejskiego”, znacznie więcej projektów filmowych stara się – na poziomie zarówno obsady, jak i narracji – odróżnić polskich bohaterów (i innych „nowych Europejczyków”) od tych, którzy pozostają na zewnątrz.

Wracając do podwójnego występu Bachledy-Curuś jako „niewinnej patriotki” w polskim kinie po 1989 roku, fakt, że ideał polskiej kobiecości reprezentowany przez jej postać został zainscenizowany w narracyjnych i estetycznych ramach filmu z epoki, może sugerować, że jego historycznie ograniczone ujmowanie polskiej kobiecości i macierzyństwa – w tym długotrwałego tabu na temat małżeństw mieszanych (zwłaszcza gdy dotyczy ono „archetypicznych” wrogów, takich jak Rosjanie i Niemcy) – nie ma żadnego znaczenia dla współczesnej Polski. Po bliższym oglądzie taka diagnoza wydaje się jednak nieco nieprzekonująca, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę najnowsze popkulturowe podejście do związków międzyetnicznych i małżeństw z partnerami z różnych grup w przestrzeni diaspory. Najbardziej wymownym przykładem jest tutaj bez wątpienia wysokobudżetowy serial *Londyńczycy*, emitowany w polskiej telewizji publicznej w latach 2008–2009, który ukazuje wzloty i upadki heterogenicznej grupy młodych Polaków przeprowadzających się do Wielkiej Brytanii w okresie poakcesyjnym: podczas gdy ostatni odcinek pierwszego sezonu kończy się ogłoszeniem zaręczyn między dwójgim polskich bohaterów, finałem drugiego sezonu jest podwójny polski ślub w londyńskim kościele (oprócz tego cztery inne główne postacie również funkcjonują w polsko-polskich związkach) (zob. Van Heuckelom, 2013: 231).

Polski patriarchat i konflikt międzypokoleniowy: córki emigrantów w filmie europejskim

Jeśli promowanie relacji wewnątrzgrupowych w *Londyńczykach* ujawnia patriotyczny program przypominający XIX-wieczne dyskursy o „zachowaniu” polskości (na ziemiach pod zaborami i za granicą), to serial jest zdecydowanie bardziej postępowy i wyważony w swojej ocenie możliwości oferowanych przez emigrację. Drugi odcinek zawiera dwie bardzo podobne sekwencje, w których młodzi polscy emigranci – jeden grany przez Lesława Żurka, drugi przez Rafała Maćkowiaka – są namawiani przez swoich przyszłych teściów (odpowiednio: polskiego rolnika i polskiego emigranta z czasów „Solidarności”), z poczucia moralnego i ekonomicznego obowiązku, do opuszczenia Wielkiej Brytanii i powrotu do Polski (gdzie „polska córka” będzie mogła „żyć jak królowa”). Międzypokoleniowy spór, który rozwija się w obu scenach, ukazuje dwa sprzeczne poglądy na polskość: patriarchalne i patriotyczne pojęcie stabilnej tożsamości narodowej i stałej „ojczyzny” w porównaniu z przyjęciem przez młodsze pokolenie bardziej płynnej, ponadnarodowej tożsamości (która może być przeżywana i rozwijana poza terytorium Polski).

W analizowanym korpusie filmów znaczenie relacji rodzinnych i międzypokoleniowych w polskim doświadczeniu migracyjnym znajduje trafny wyraz w kilku rolach Agaty Buzek, która jest zdecydowanie najbardziej płodnym ucieleśnieniem emigracyjnej polskości we współczesnym filmie europejskim.

W wieku 22 lat, po debiucie na polskim ekranie (w niewielkiej roli) w filmie Roberta Glińskiego *Kochaj i rób co chcesz* (1998), Buzek została obsadzona we włoskiej produkcji *La ballata dei lavavetri* (*Ballada o czyścicielach szyb*, 1998). Rozgrywający się pod koniec lat 80. film opowiada historię polskiej rodziny robotniczej, która przyjeżdża na pielgrzymkę do Watykanu, a następnie decyduje się nie wracać do PRL-u. Podczas gdy ojciec Janusz, jego brat Zygmunt i syn Rafał próbują zarobić na życie, myjąc szyby na ruchliwych skrzyżowaniach w stolicy Włoch, jego

żona Helena i nastoletnia córka Justyna (w tej roli Buzek) pracują jako pomoce domowe dla rzymskiej klasy wyższej. Nie mogąc poradzić sobie z degradacją zawodową i społeczną w Rzymie, Janusz wkrótce znika bez śladu (podobno rzucił się do Tybru). Po odejściu ojca rozpada się cała rodzina; optymistycznie nastawiona do życia i nieco naiwna Justyna umiera po próbie gwałtu ze strony dwóch miejscowych nastolatków.

Niemiecka produkcja *Valerie* z 2006 roku przenosi Buzek w zupełnie inne środowisko (gdzie wciela się w postać starszą o jakieś 10 lat). Rozgrywający się w pobliżu przebudowanego Placu Poczdamskiego – w czasie zimnej wojny między Berlinem Wschodnim i Zachodnim – film obraca się wokół międzynarodowej modelki polskiego pochodzenia („Valerie” Adamczyk), która próbuje wznowić swoją karierę (i utrzymać kosmopolityczny styl życia), wykonując sesje zdjęciowe i przesłuchania w stolicy Niemiec. Chociaż pępowina łącząca bohaterkę z polską ojczyzną nie została całkowicie przecięta – jak sugerują sporadyczne rozmowy telefoniczne Valerie z matką w Polsce – jej poczucie przynależności jest zdecydowanie ponadnarodowe, a nie narodowe. Obraz na wiele sposobów odzwierciedla i odtwarza nową rzeczywistość zjednoczonych Niemiec i Europy po rozszerzeniu, gdzie długoletni podział między Wschodem a Zachodem zszedł na drugi plan (choć nie zniknął całkowicie). Co więcej, skupiając się na praktykach castingowych w europejskich branżach kreatywnych, można powiedzieć, że film przenosi pozycję zawodową Buzek jako ponadnarodowo mobilnej (i poliglotycznej) polskiej aktorki na poziom refleksyjny.

Z kolei w holenderskim filmie *Lena* z 2011 roku Buzek pojawia się w roli drugoplanowej jako moralnie podejrzana matka (Danka) polsko-holenderskiej nastolatki (Leny), która mieszka w jednej z robotniczych dzielnic Rotterdamu. Jak widz dowiadyuje się w toku opowieści, konflikt pokoleniowy, który rozdziela Dankę i jej zbuntowaną nastoletnią córkę (i skłania tę ostatnią do przeprowadzki do równie dysfunkcyjnego domu jej holenderskiego chłopaka), przynajmniej częściowo wynika z problematycznego dzieciństwa polskiej matki. Raz po raz kobieta ujmowana jest w kadrze podczas rozmowy telefonicznej z siostrą, która została w Polsce i narzeka na despotycznego ojca.

Stwierdzenie „nie mam ojca” symbolicznie przewija się jak mantra przez cały film.

W brytyjskim dramacie sensacyjnym *Hummingbird* z 2013 roku Buzek wciela się w rolę polskiej zakonnicy (Krystyny), która prowadzi kuchnię dla ubogich i bezdomnych w Londynie⁶. Jednym z jej klientów jest traumatyzowany alkoholik, były żołnierz (Joey), z którym Krystyna nawiązuje romans. Pod koniec filmu widz dowiadyuje się, że polską zakonnice również prześladowa traumatyczna przeszłość: jej dziecięce marzenie o zostaniu światowej sławy baletnicą zostało przekreślone przez despotycznego polskiego ojca, który postanowił wysłać ją na zajęcia gimnastyczne zamiast na balet. Wielokrotnie wykorzystywana seksualnie przez instruktora gimnastyki dziewczyna w końcu zabiła mężczyznę, po czym poszła do klasztoru, ponieważ była zbyt młoda, by trafić do więzienia. Jak się okazuje, zamiast służyć jako powierzchowny symbol jej polskości, rzymskokatolicka tożsamość kobiety – raczej narzucona niż wybrana przez nią samą – jest nierozzerwalnie związana z historią patriarchalnej opresji, którą należało ukryć.

Filmy te nie tylko uosabiają szeroki zakres aktorstwa Buzek w produkcjach zagranicznych, lecz także ujawniają kolejne wcielenia jej roli jako emigracyjnej „polskiej córki”. Podczas gdy jej postać na ekranie rozwija się i dojrzewa z biegiem czasu, pozycja polskiego ojca w kolejnych narracjach również się zmienia: od przedwczesnego zniknięcia w *La ballata dei lavavetri* do bardzo mile widzianej nieobecności w nowszych obrazach. Dlatego też, choć może się to wydawać zbyt daleko idącą interpretacją, motywy międzypokoleniowego konfliktu i międzyetnicznego romansu, które powracają w filmowych reprezentacjach polskości na emigracji po 1989 roku, mogą być postrzeżone jako przeciwne strony tego samego medalu. Jeśli pierwszy służy rekonfiguracji polskości z pozycji oporu i konfrontacji (przeciwko

⁶ Warto zauważyć, że zarówno *Lena*, jak i *Hummingbird* zostały udostępnione polskim widzom w popularnym serwisie streamingowym www.zalukaj.com. O ile pierwszy z nich przyciągnął prawie 20 tysięcy oglądających, o tyle drugi obejrzało nie mniej niż 300 tysięcy osób (dane z czerwca 2019 roku).

ojcowskiej i patriarchalnej władzy), to drugi robi to samo z wyraźnie pozytywnego i konstruktywnego punktu widzenia (ponieważ uosabia powrót do „europejskiej rodziny” poprzez formę ponadnarodowego pojednania).

Podsumowanie

Na przestrzeni zaledwie kilku dekad polscy aktorzy w coraz większym stopniu przyczyniali się do konstruowania polskości na emigracji w europejskim filmie fabularnym. Wraz z proporcjonalnie malejącym znaczeniem międzyetnicznych praktyk castingowych i rosnącą mobilnością polskich reżyserów i aktorów filmowych, w latach 80. nastąpił punkt zwrotny w ekranowym traktowaniu polskich emigrantów. Na tle ery „Solidarności” niektóre z najbardziej ikonicznych (męskich) twarzy polskiego kina pojawiły się w zagranicznej przestrzeni kinowej, choć nie bez istotnych elementów (motywów i rekwizytów) zaczerpniętych z romantycznej mitologii kraju. Nieco paradoksalnie, wraz z rosnącym zaangażowaniem polskich aktorów i aktorek w zagraniczne projekty filmowe, lata 90. i 2000. charakteryzowały się znacznym stopniem nieprzystawalności emigracyjnych i krajowych przedstawień polskości (co wyraźnie wynika z odmiennego traktowania związków międzyetnicznych).

W pewnym uproszczeniu zbiór filmów wspomnianych i omówionych w tym tekście pozwala wyróżnić trzy paradygmaty (ponad)narodowej przynależności: od polskości jako czegoś przestrzennie i czasowo odległego i niejasno „wschodnioeuropejskiego” (przed latami 80.), poprzez pojawienie się wyraźnie narodowych oznak polskiej tożsamości (w erze „Solidarności”), aż po stopniową europeizację polskości (po upadku komunizmu). Pierwszy etap jest trafnie reprezentowany przez występ Elvire Popesco jako dziwnej, odległej „kuzynki z Warszawy” we francuskim filmie z początku lat 30. Najbardziej wyrazistym znacznikiem drugiego etapu jest bez wątpienia szabla użyta jako rekwizyt przez Daniela Olbrychskiego w *Mariage blanc* – pamiątka po jego „polskiej rodzinie”

(w sensie zarówno dosłownym, jak i metaforycznym). W centrum trzeciego paradygmatu znajduje się kwestia rekonfiguracji rodzinnej, która nabiera narracyjnego kształtu poprzez powiązane motywy romansu międzyetnicznego i konfliktu międzypokoleniowego (jak ukazują to kreacje Bachledy-Curuś i Buzek).

Gdy te trzy paradygmaty są analizowane razem, wskazują na rosnące znaczenie produkcji filmowej jako narzędzia europeizacji, wraz z coraz większym zaangażowaniem polskich filmowców w te ponadnarodowe konstrukcje tożsamości (które nadają polskości poczucie europejskiej przynależności). Dlatego też, oprócz odzwierciedlenia zmieniających się praktyk mobilności na osi Wschód–Zachód po upadku żelaznej kurtyny i wzmagających się działań koprodukcyjnych polskich studiów filmowych i firm, część korpusu powojennego po 1989 roku można uznać za składową procesu rekonfiguracji wyobraźni (której przedmiotem jest Europa po zakończeniu zimnej wojny oraz jej parametry geopolityczne, ekonomiczne i kulturowe). Po drodze, pomimo pewnych utrzymujących się napięć (starych i nowych), samo pojęcie polskości na obczyźnie nabrało wyraźnie nowego kształtu: podczas gdy warunek emigracji jest obecnie pojmowany raczej w kategoriach zysków niż strat (w przeciwieństwie do szczególnego dyskursu otaczającego wygnanie w polskiej mitologii romantycznej), sama polskość zmieniła się z czegoś niejasno wschodnioeuropejskiego w cechę konstytutywną europejskości.

Literatura

- Bergfelder T., 2005, *National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies*, „Media, Culture & Society”, vol. 27, no. 3, s. 315–331.
- Falkowska J., 2007, *Andrzej Wajda: History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*, Berghahn Books, New York–London.
- Haltof M., 2007, *Adapting the National Literary Canon: Polish Heritage Cinema*, „Canadian Review of Contemporary Literature”, vol. 34, no. 3, s. 298–306.

- Mazierska E., 2014, *Train to Hollywood: Polish Actress in Foreign Films*, w: *Polish Cinema in a Transnational Context*, eds. E. Mazierska, M. Goddard, University of Rochester Press, Rochester, NY, s. 153–173.
- Szwajcowska J., 2006, *The Myth of the Polish Mother*, w: *Women in Polish Cinema*, eds. E. Mazierska, E. Ostrowska, Berghahn Books, Oxford–New York, s. 15–33.
- Van Heuckelom K., 2013, *Londoners and Outlanders: Polish Labour Migration through the European Lens*, „The Slavonic and East European Review”, vol. 91, no. 2, s. 210–234.
- Van Heuckelom K., 2014, *From Dysfunction to Restoration: The Allegorical Potential of Immigrant Labor*, w: *European Cinema after the Wall: Screening East-West Mobility*, eds. L. Engelen, K. Van Heuckelom, Rowman & Littlefield, Lanham, MD, s. 71–93.
- Van Heuckelom K., 2015, *Changing Sides, East/West Travesties in Lionel Baier’s Comme des voleurs (à l’est)*, w: *East, West and Centre: Reframing Post-1989 European Cinema*, eds. M. Gott, T. Herzog, Edinburgh University Press, Edinburgh, s. 37–50.
- Van Heuckelom K., 2019, *Polish Migrants in European Film 1918–2017*, Palgrave Macmillan, Cham.

Filmografia (w porządku chronologicznym)

- Moja kuzynka z Warszawy (Ma cousine de Varsovie)*, Francja/Niemcy 1931, reż. Carmine Gallone, scen. Louis Verneuil (sztuka), Henri-Georges Clouzot.
- Było dziewięciu kawalerów (Ils étaient neuf célibataires)*, Francja 1939, reż. i scen. Sacha Guitry.
- Roza*, Grecja 1982, reż. i scen. Christoforos Christofis.
- Papierowe małżeństwo (Mariage blanc)*, Francja 1986, reż. Peter Kassovitz, scen. Peter Kassovitz, Elie Pressman.
- Ballada o czyszcicielach szyb (La ballata dei lavavetri)*, Włochy 1998, reż. Peter Del Monte, scen. Peter Del Monte, Sergio Bazzini, Edoardo Albinati.
- Kochaj i rób co chcesz*, Polska 1998, reż. Robert Gliński, scen. Michał Arabudzki.
- Wrota Europy*, Polska 1998, reż. Jerzy Wójcik, scen. Andrzej Mularczyk, Jerzy Wójcik.
- Pan Tadeusz*, Polska/Francja 1999, reż. Andrzej Wajda, scen. Andrzej Wajda, Jan Nowina Zarzycki, Piotr Wereśniak.

Z miłością nie wygrasz (Herz über Kopf), Niemcy 2001, reż. Michael Gutmann, scen. Michael Gutmann, Hans-Christian Schmid.

Ukradkiem (na wschód) [Comme des voleurs (à l'est)], Szwajcaria 2006, reż. i scen. Lionel Baier.

Valerie, Niemcy 2006, reż. Birgit Möller, scen. Birgit Möller, Milena Baisch, Ilja Haller, Ruth Rehmet, Elke Sudmann.

Wojna kobiet (Krieg der Frauen), Niemcy 2006, reż. Kathrin Feistl, scen. Martin Rauhaus.

Londyńczycy, Polska 2008–2009, reż. Maciej Migas, Kordian Piwowski, Wojciech Smarzowski, Greg Zglinski, scen. Ewa Popiołek, Marek Kreutz.

Lena, Holandia 2011, reż. Christophe Van Rompaey, scen. Mieke de Jong.

Koliber, Hummingbird, Wielka Brytania / USA 2013, reż. i scen. Steven Knight.

KRIS VAN HEUCKELOM – PhD, professor at the Faculty of Arts, Catholic University of Leuven, Leuven, Belgium / prof. dr, Wydział Sztuk, Katolicki Uniwersytet w Leuven, Leuven, Belgia.

Lecturer in cultural studies at the Catholic University of Leuven (Belgium). Scientific interests: contemporary Polish literature and culture, transnational film studies, comparative studies and translation studies. The most important book publications: „*Patrząc w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza* [“Looking into the Ray Reflected from the Ground.” *Visuality in the Poetry of Czesław Miłosz*] (Warsaw 2004), *Polish Migrants in European Film 1918–2017* (Cham 2019), *Nostalgia, solidarność, (im)potencja: obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności)* [*Nostalgia, Solidarity, (Im)Potence: Images of Polish Migration in European Cinema (from Independence to the Present)*] (Cracow 2022).

Wykładowca kulturoznawstwa na Katolickim Uniwersytecie w Leuven (Belgia). Zainteresowania naukowe: współczesna literatura i kultura polska, transnarodowe studia filmoznawcze, komparatystyka i translatoologia. Najważniejsze publikacje książkowe: „*Patrząc w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza* (Warszawa 2004), *Polish Migrants in European Film 1918–2017* (Cham 2019), *Nostalgia, solidarność, (im)potencja: obrazy polskiej migracji w kinie europejskim (od niepodległości do współczesności)* (Kraków 2022).

E-mail: kris.vanheuckelom@kuleuven.be