




KRIS VAN HEUCKELOM

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

Katholieke Universiteit Leuven
Leuven

W Holandii stoi dom.
Przedstawienie polskich imigrantów
we współczesnym kinie holenderskim *

In Holland There is a House. The Representation of Polish Immigrants
in Con-temporary Dutch Film

Abstract: This article looks into the representation of Polish immigrants in contemporary Dutch film, with a particular focus on the prominent role of domestic settings and familial dysfunctions in the pictures involved. As the analysis reveals, many of the films under discussion bring into view troubled Dutch protagonists (especially men) who suffer from degradation in the familial and social sphere. The Polish characters in turn tend to be instrumentalized as (potential) agents of change (or rather “restoration”), taking up traditional familial and domestic roles that are no longer fulfilled by Dutch characters.

Key words: Dutch film, Polish immigrants, representation, domesticity

Wprowadzenie

Od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych poprzedniego wieku wyprodukowano w Holandii kilkanaście filmów przedstawiających polskich bohaterów-imigrantów (czy to w roli głównej, czy też drugoplanowej). Tendencja ta jest nierozzerwalnie związana z silnym wzrostem migracji zarobkowej z Polski do Europy Zachodniej od upadku żelaznej kurtyny i jako taka nie

* Załącznikiem tego artykułu jest napisany przeze mnie po niderlandzku esej *In Holland staat een huis. De uitbeelding van Poolse immigranten in recente Nederlandse speelfilms*, „Internationale Neerlandistiek”, 2015, 53 (2), s. 113–40.

stanowi typowo holenderskiego zjawiska. W ciągu ostatnich trzech dekad w kilkunastu krajach europejskich powstało ponad sto filmów fabularnych poświęconych polskiej migracji zarobkowej, przez co Polska wysunęła się na prowadzenie jako najbardziej prototypowy europejski kraj emigracyjny, przynajmniej na srebrnym ekranie (Van Heuckelom 2019, 268–272).

Zainteresowanie polskimi imigrantami zarobkowymi u holenderskich filmowców zaczęło wzrastać od roku 2007, przy czym lata 2011 i 2012 można uznać za lata szczytowe. Najstarszym filmem analizowanego w tym artykule zbioru jest produkcja telewizyjna *Liefdesgasten* (*Goście miłości*, 1997) w reżyserii Alberta ter Heerda. Dramat ten stanowi część cyklu tematycznego o siedmiu cnotach i opowiada o nieco starszym, samotnym hodowcy ziemniaków z prowincji Limburg (Harrym), który za pośrednictwem agencji matrymonialnej sprowadza do Holandii młodą Polkę, Elżbietę. Lepiej znanym od *Gości miłości* jest nagrodzony film kinowy Karima Traïdii *De Poolse bruid* (*Polska panna młoda*) z 1998 roku, w którym samotny rolnik z prowincji Groningen (Henk Wolderink) oferuje bezpieczne schronienie polskiej imigrantce (Annie Krzyżanowskiej), której udało się uciec od szajki zajmującej się prostytutką. W 2003 roku powstał film telewizyjny Nicole van Kilsdonk *Polonaise* (*Polonez*), który – tak jak dwie uprzednio wspomniane produkcje – skupia się na międzyetnicznym związku miłosnym (w tym przypadku chodzi o holendersko-polskie małżeństwo Hilde i Maćka). Cztery lata później polsko-holenderska reżyserka Urszula Antoniak nakręciła, na zlecenie holenderskiej telewizji publicznej, produkcję telewizyjną *Nederlands voor beginners* (*Niderlandzki dla początkujących*) opowiadającą o polskiej imigrantce (Halinie) mającej wyższe wykształcenie, która zostaje zmuszona przez swojego holenderskiego męża (Erica) do odbycia integracyjnego kursu języka niderlandzkiego. W okresie 2010–2012 pojawiły się krótko po sobie nie mniej niż cztery filmy kinowe z polskimi imigrantami zarobkowymi w głównej lub drugoplanowej roli. Historia dojrzewania, jaką stanowi film *Shocking Blue* (2010) w reżyserii Marka de Cloe, rozgrywa się na plantacji tulipanów oraz w jej okolicy, w tzw. Bollenstreek¹, gdzie polski imigrant (Wojtek) lituje się nad zagubionym holenderskim nastolatkiem (Thomasem). Dramat psychologiczny *Lena* (2011) to produkcja holenderska w reżyserii Belga, Christophe'a van Rompaey'a opowiadająca o pulchnej nastolatce z Rotterdamu (Lenie), która zmagą się ze skomplikowaną relacją ze swoją polską matką (graną przez Agatę Buzek) i wyprowadza się do domu przystojnego drobnego przestępcy

¹ Region w Holandii znany z kulturywacji cebulek kwiatowych – przyp. tłum.

Daana (Hagel) i jego samotnego ojca, Toma. Również w 2011 roku ukazał się thriller psychologiczny *Onder ons (Między nami)* Marco van Geffena opowiadający o dwóch polskich dziewczynach (Ewie i Agacie), które rozpoczynają pracę jako *au pair* w dzielnicy Vinex, nieopodal Amsterdamu². W roku 2012 miała miejsce premiera kinowa *De verbouwing (Remont)* Wila Koopmansa, adaptacji thrilleru autorstwa Saskii Noort z 2009 roku pod tym samym tytułem. Film (jak i książka) koncentruje się na postaci kobiety-chirurga plastycznego, która – z pomocą dawnej młodzieńczej miłości – wynajmuje załogę polskich budowlańców, aby dokończyć remont swojej willi. Również w 2012 roku powstała, na zlecenie holenderskiej telewizji publicznej, komedia kryminalna Gera Poppelaarsa *Laptop* opowiadająca o trzech amsterdamskich rozbitkach życiowych (Ericu, Quickiem i Johnie), którzy przypadkowo znajdują policyjny komputer i dzięki zamieszczonym na nim poufny informacjom mają nadzieję na zdobycie pokaźnej sumy pieniędzy od wschodnioeuropejskiej szajki. Na koniec, na osobną wzmiankę w omawianym zbiorze zasługuje produkcja lokalnej stacji telewizyjnej RO TV *De wilgentuin (Ogród wierzbony)*, pseudodokument z 2009 roku o grupce polskich imigrantów zarobkowych, których nieprzyzwoite zachowanie wstrząsa mieszkańcami rotterdamskiego kompleksu ogródków działkowych, lecz którzy na koniec przeistaczają się we wzór integracji społecznej.

Większość ze wspomnianych produkcji można określić mianem dramatu psychologicznego, którego osià narracji – w siedmiu na dziesięć przypadków – jest rozwój polsko-holenderskiej relacji miłosnej. Oprócz tego, w różnych konfiguracjach, zastosowanie mają takie gatunki, jak thriller i film kryminalny (*Polska panna młoda, Remont, Między nami, Laptop*), film o dojrzewaniu (*Lena, Shocking Blue, Między nami*) oraz tragikomedia (*Polonez, Niderlandzki dla początkujących, Ogród wierzbony, Laptop*). W kontekście języka obrazu, pracy kamery oraz montażu większość omawianych filmów charakteryzuje się raczej konwencjonalną formą wizualną i narracyjną. Biorąc pod uwagę produkcję i dystrybucję filmów, analizowany korpus obejmuje zarówno filmy artystyczne (*Polska panna młoda, Między nami, Lena, Shocking Blue*) jak i te przeznaczone dla szerokiej publiczności (*Remont*), a także produkcje telewizyjne (*Goście miłości, Polonez, Niderlandzki dla początkujących, Ogród wierzbony, Laptop*). Jednakże, jak postaram się ukazać w niniejszym artykule, zastosowany dyskurs o Polsce

² Vinex to powszechna nazwa nowych dzielnic mieszkaniowych, które od połowy lat dziewięćdziesiątych powstawały na obrzeżach średnich i dużych holenderskich miast i których celem było ograniczenie rosnącej dezurbanizacji.

wykazuje uderzającą homogeniczność pomimo niezaprzeczalnej różnorodności w zakresie produkcji i odbioru dzieł.

Polscy imigranci w filmie i w innych mediach

W swojej książce *Screening Strangers* Yosefa Loshitzky (2010) wyróżnia trzy podgatunki w obrębie współczesnego europejskiego kina migracyjnego: podczas gdy filmy z pierwszej kategorii skupiają się na podróży do miejsca przeznaczenia (oraz na wszelkich niebezpieczeństwach i trudnościach z nią związanych), filmy z drugiej kategorii dotyczą (często nieprzyjemnej) interakcji pomiędzy nowo przybyłymi a *locals* w kraju docelowym, a trzecia grupa filmów zwraca uwagę na społeczno-kulturowe i ekonomiczne problemy drugiej i trzeciej generacji imigrantów. Z wyłączeniem *Leny*, w którym to filmie omawiane są doświadczenia zarówno pierwszej, jak i drugiej generacji imigrantów, wszystkie omawiane produkcje można zaliczyć do drugiej kategorii.

Ramy czasowe, w których powstał opisany w niniejszym artykule korpus filmowy (1997–2012) zbiegają się mniej więcej z pojawieniem się i rozwojem holenderskiej debaty o multikulturalizmie, która rozgorzała po publikacji wpływowego eseju Paula Scheffera *Het multiculturele drama (Multikulturalny dramat, 2000)*. Holenderscy socjologowie Duyvendak i Scholten (2011) omawiają w odniesieniu do owego okresu tzw. *assimilationist turn* w holenderskiej polityce integracji społecznej, w której wymóg dobrej znajomości języka niderlandzkiego oraz przystosowanie się do holenderskich społeczno-kulturowych norm znalazły się w centrum zainteresowania w społecznej i politycznej debacie na temat imigracji. Podczas gdy dyskurs stosowany w tym kontekście przez polityków takich, jak Pim Fortuyn, Geert Wilders i Ayaan Hirsi Ali był silnie antyislamski, po otwarciu holenderskiego rynku pracy (w 2007 roku) dla obywateli nowych państw członkowskich UE, także i ci imigranci wzbudzili zainteresowanie polityków prawicy (w szczególności Geerta Wildersa, pomysłodawcy kontrowersyjnej *Polenmeldpunt*³). Jest zatem rzeczą oczywistą, iż w omawianym okresie także zainteresowanie mediów polskimi imigrantami zarobkowymi znacznie wzrosło. Z ostatnich badań porównawczych przeprowadzonych przez Helen Vink (2014) wynika, iż dyskurs stosowany przez holenderską prasę codzienną w kontekście pol-

³ Gorąca linia do zgłaszania skarg na polskich imigrantów zarobkowych – przyp. tłum.

skich imigrantów jeszcze niedawno był (i pozostaje) głównie negatywny, ze szczególnym uwzględnieniem trzech „negatywnych” tematów: kryminalności, wyzysku i zagrożeń. Pozytywny *framing* polskich imigrantów zarobkowych ogranicza się głównie, według Vink, do informacji dotyczących ekonomicznej wartości dodanej generowanej dla holenderskiego społeczeństwa przez nowo przybyłych.

Z jednej strony, omawiane w niniejszym artykule filmy można powiązać ściśle ze sposobem (nie wolnym od negatywnych stereotypów), w jaki polscy imigranci przedstawiani są w holenderskich mediach. Kryminalizacja polskich imigrantów (przede wszystkim mężczyzn) jest szczególnie widoczna w filmie kryminalnym Gera Poppelaarsa *Laptop: ochroniarzem przywódcy gangu* (tureckiego pochodzenia) Dimitrova jest polski osilek Maciek Cybulski (grany przez Redbada Klijjnstrę), który regularnie pokazuje się od brutalnej strony. Z kolei temat wyzysku znajduje odzwierciedlenie w sposobie portretowania Polek w roli ofiar, najczęściej w kontekście międzynarodowych szajek zajmujących się prostytutką (motyw pojawiający się zarówno w *Polskiej pannie młodej*, jak i *Remoncie*). W końcu, dyskurs dotyczący zagrożenia koncentruje się wokół lęku przed „zalaniami” przez imigrantów napływających z Polski oraz obawy, iż ci nowo przybyli nie będą chcieli zintegrować się z holenderskim społeczeństwem. To drugie wyobrażenie ujęte w dyskursie zagrożenia stanowi główny motyw w *Niderlandzkim dla początkujących*: ukazując potyczki integracyjne bardzo elokwentnej młodej Polki o wyższym wykształceniu, Antoniak drwi z zaostżenia holenderskiej polityki integracyjnej po debacie na temat multikulturalizmu w 2000 roku. Podobny lęk przed „uciążliwością” niezintegrowanych polskich imigrantów odgrywa ważną rolę także w pseudodokumentacie *Ogród wierzbony*, który poprzez wykorzystanie (zainscenizowanych) wywiadów z mieszkańcami kompleksu ogródków działkowych umożliwia przeciętnemu Holendrowi zabranie głosu w debacie na temat imigrantów. Tytuły różnych sekwencji, z których składa się ten film krótkometrażowy, odnoszą się do następujących po sobie stadiów zachowania się rotterdamkich ogrodników wobec Polaków. W ROZDZIALE 3 (zatytułowanym *Strach przed Polakami*) rosnące, ksenofobicznie zabarwione podejrzenie o polskich awanturnikach („to szczury i szczurami pozostaną”) szybko pociąga za sobą kontrolę lokalnej policji. W ROZDZIALE 6 następuje wymuszony wyjazd Polaków („bo zasady to zasady”), pomimo sympatii, jaką z czasem udało im się wzbudzić.

Z drugiej strony, wymienione filmy wyróżniają się też na kilka sposobów na tle zwyczajowego dyskursu medialnego na temat polskich imigrantów.

Znaczący jest na przykład fakt, iż przedstawiony korpus charakteryzuje się przewagą polskich bohaterów płci żeńskiej w głównych rolach: na pięć filmów z Polką w roli głównej bohaterki (*Goście miłości*, *Polska panna młoda*, *Niderlandzki dla początkujących*, *Lena*, *Między nami*) przypada tylko jeden film z wyraźną męską polską rolą główną (*Polonez*). Ta dysproporcja nie tylko stoi w sprzeczności z zasygnalizowanym przez Vink (2014, 20) naciskiem na polskich *male workers* w holenderskim dyskursie medialnym, lecz zdaje się być przedłużeniem określonej roli narracyjnej przydzielanej holenderskim bohaterom płci męskiej w wymienionych filmach.

Holenderski dom: od symbolu integracji do *locus* dysfunkcji

Tym, co odróżnia omawiane filmy od dyskursu o Polsce prowadzonego przez media *mainstreamowe* jest fakt, iż zwiększona obecność polskich imigrantów w Holandii jest osadzona w fikcyjnej strukturze, która nie tylko zawiera aspekty narracyjne oraz dyskursywne (fabułę, dialogi), ale także elementy wizualne (*mise-en-scène*). Na wszystkich tych poziomach motyw domu odgrywa bardzo ważną rolę ze względu na różnorodne drugorzędne znaczenia, które zostają aktywowane: oprócz domu w dosłownym wymiarze, jako materialnej formy zamieszkania, wskazuje on również na grupę osób, które go zamieszkują jako wspólnota (tradycyjnie nazywana rodziną); poczucie wspólnoty, które łączy zamieszkujących tę samą przestrzeń, sprawia, że dom (jako zamknięty „kontener”) jednocześnie staje się bardzo trafną metaforą opisującą relację między tym, co swoje a tym, co obce (Obcym).

Silna identyfikacja pomiędzy „domem” a „wspólnotą” stanowi oś filmu *Niderlandzki dla początkujących*. Główna bohaterka – Polka o imieniu Halina – początkowo przypomina księżniczkę zamkniętą w złotej klatce przez swojego męża Erica w przestronnej willi z basenem na obrzeżach Amsterdamu. Mąż Haliny zakazał jej prowadzenia samochodu do czasu, aż nauczy się dobrze mówić po niderlandzku i ukończy kurs integracji społecznej. W tym kontekście ważne miejsce zajmuje holenderska pieśń ludowa *In Holland staat een huis*⁴. Odgrywa ona nie tylko ważną rolę na poziomie intradiegetycznym (jako nieodzowna część kursu integracji społecznej, na który uczęszcza Halina wraz z grupką podobnych sobie cudzoziemców), lecz także jako dodany (ekstradie-

⁴ *W Holandii stoi dom* – przyp. tłum.

getyczny) dźwięk w ścieżce muzycznej filmu, na przykład jako motyw przewodni podczas wycieczki grupowej do typowego wiatraka na polderze (fotografia 1). Antoniak wykorzystuje tekst i melodię *W Holandii stoi dom*, w której pojęcia „dom” i „naród” ściśle są ze sobą identyfikowane jako część kulturowej wizji integracji (wraz ze statyczną i monolityczną koncepcją holenderskiej tożsamości): nowo przybyli są dobrze zintegrowani w „holenderskim domu”, jeśli odpowiednio przyswoili sobie język, kulturę i zwyczaje kraju przyjmującego.



Fotografia 1. *Niderlandzkiej dla początkujących*⁵: Uczniowie z kursu integracji społecznej odwiedzają wiatrak (przy akompaniamencie *W Holandii stoi dom*).

Podczas gdy *Niderlandzkiej dla początkujących* rozgrywa się wśród wyższej klasy średniej, a potrzeba integracji w tym przypadku związana jest przede wszystkim z dobrą znajomością języka i kultury, ten sam temat w nieco powszechniejszej odsłonie w filmie *Ogród wierszbowy* ma bardziej konkretny i praktyczny charakter: od Polaków oczekuje się przede wszystkim poszanowania zasad dotyczących porządku i czystości (dbania o ogródek), a także harmonijnego współżycia (niehałasowania i nienadużywania alkoholu). W tym przypadku konkretny mikrokosmos kompleksu ogródków działkowych, poprzez wielokrotnie stosowane zbliżenia zadbanych holenderskich domków i ogródków (z miniaturowymi wiatrakami i krasnalami ogrodowymi), może także stanowić przedstawienie „holenderskiego domu” (fotografia 2). Nie tylko w inscenizacji przestrzennej, lecz także w różnych wypowiedziach lokalnych ogrodników ciągle powraca ideał „domku” (z okalającym go ogródkiem) – zaburzany

⁵ Zrzut ekranu z filmu *Nederlands voor beginners*, reż. Urszula Antoniak, 2007, Holandia.

przez Polaków. Innym wartym uwagi motywem przewodnim dyskursu prowadzonego przez Holendrów jest przekonanie, iż w kompleksie mieszkalnym nie ma miejsca na „problemy” „typowe” dla obecności Polaków.



Fotografia 2. *Ogród niezłomy*⁶: Zbliżenie rotterdamskiego ogródka działkowego.

W pozostałych filmach kontekst domowy odgrywa często inną rolę. W takim przypadku „holenderski dom” nie jest symbolem wyidealizowanego modelu współżycia, który należy chronić przed zagrażającymi z zewnątrz siłami (czytaj: niedostosowanymi polskimi imigrantami), lecz uzyskuje inny wymiar: nawet gdy wszystko wydaje się w porządku, „holenderski dom” objawia się wewnątrz jako raczej niestabilna konstrukcja w chaosie i stanie dezintegracji. W tym kontekście domowi przypisywana jest ważna rola typowego środowiska tradycyjnej rodziny nuklearnej; w więcej niż jednym filmie zły (wewnętrzny) stan domu jest ściśle powiązany z kryzysem rodzinnym oraz dysfunkcjami, które określają życie osobiste holenderskich bohaterów.

Nie oznacza to oczywiście, że każdy film aktywuje podobne alegoryczne znaczenie domatorstwa i rodzinności w takim samym stopniu i w taki sam sposób. Ponadto funkcja domowej przestrzeni zmienia się w trakcie niektórych filmów, także w związku z polskim imigrantem: na przykład w kilku przypadkach „holenderski dom” staje się początkowo bezpieczną przystanią dla polskich bohaterów szukających schronienia przed brutalnymi sutenerami (*Polska panna młoda*) lub surową matką (*Lena*). Jednakże gdy tylko ci nowo przybyli zdobywają uprzywilejowane miejsce „wewnątrz domu”, ich funkcja w narracji ulega zmianie: polscy bohaterowie (przeważnie kobiety) uzyskują

⁶ Zrzut ekranu z filmu *De wilgentuin*, reż. Pieter Kramer, 2009, Holandia.

pelen wgląd w materialne i emocjonalne życie domowe swoich holenderskich gospodarzy, co czyni z nich idealnych „diagnostyków” (i ewentualnie „naprawców”) tego, co psuje się w „holenderskim domu”.

Nieco odstającym od reszty w tym względzie jest sposób przedstawienia motywu domu w filmie *Między nami*, który to obraz przygląda się z bliska codziennemu życiu nowoczesnej holenderskiej rodziny (o dwóch dochodach miesięcznie) mieszkającej w dzielnicy Vinex. Reżyser Marco van Geffen zadał sobie wiele trudu, aby podkreślić monotony, acz niesamowity charakter tego środowiska, chociażby poprzez specyficzną formę montażu i prowadzenia kamery: sceny kręcone z bohaterami są wielokrotnie przerywane przez zastosowanie planów totalnych (*extreme long shots*), ładnej, lecz monotonnej i opuszczonej zabudowy rządowej wykonanej kamerą statyczną (fotografia 3). Oprócz tych samotnych „martwych natur” *mise-en-scène* w filmie *Między nami* jest zdominowana przez chłodny jasnyniebieski kolor. W szczególności dotyczy się to scen, które rozgrywają się w domu holenderskich gospodarzy (podczas pierwszej rozmowy z Polką, Ewą, holenderska matka wyraża dodatkowo swoją słabość do tego odcienia koloru niebieskiego). Na wszechobecnym niebieskim tle rozwija się równie chłodna relacja pomiędzy holenderskimi rodzicami i polską *au pair* (która niby służąca zaganiana jest do wszelkich prac i niejednokrotnie traktowana jest w sposób protekcyjalny). Raczej negatywne podejście Van Geffena do życia w dzielnicy Vinex wyrażone zostaje także poprzez motyw pochodzący z gatunku *thrillera*, pojawiający się w różnych częściach filmu: sąsiedztwo, w którym rozgrywa się akcja, jest zaaferowane seryjnym gwałcicielem i mordercą polującym na młode kobiety (polska koleżanka Ewy, Agata, staje się w końcu jego ofiarą).



Fotografia 3. *Między nami*⁷: ujęcie opuszczonej ulicy w dzielnicy Vinex.

⁷ Zrzut ekranu z filmu *Onder ons*, reż. Marco van Geffen, 2011, Holandia.



Fotografia 4. *Polonez*⁸: Maciek spychaczem niszczy swój „dom marzeń”.

Nawet w produkcjach, w których sceny domowe odgrywają raczej drugorzędą rolę, motyw domu pozostaje, w połączeniu z (nie)szczęściem rodzinnym, obecny w taki lub inny sposób, jak na przykład w filmie telewizyjnym *Polonez*. Ta mozaikowa narracja rozgrywa się w głównej mierze na odcinku autostrady na północny-wschód od Amsterdamu i ukazuje kilka „nieszczęśliwych” holenderskich par, które stoją w korku i których losy wielokrotnie zahaczają o siebie. Jedyną niewątpliwie „szczęśliwą” parą w tym filmie są Holenderka Hilde oraz jej polski mąż Maciek, którzy poznali się podczas jazdy windą gdzieś w Warszawie i zakochali się w sobie od pierwszego wejrzenia. Podstawową przeszkodą na drodze do ich „prawdziwej miłości” jest fakt, iż Maciek, dyplomowany dentysta, nie może pracować w Holandii (chyba że nielegalnie przy zbiorze truskawek) i w związku z tym nie może otrzymać pożyczki w banku na zakup domu dla siebie i swojej żony w zaawansowanej ciąży. W wiele mówiącej retrospekcji pokazana zostaje pełna emocji reakcja Maćka na wiadomość, że wraz z Hilde nie będą jednak mogli kupić domu swoich marzeń. Polak wsiada za kierownicę spychacza i burzy nim ich budowany dom (fotografia 4). Zniszczenie domu można odczytać jako akt oporu przeciw surowej holenderskiej polityce wobec imigrantów zarobkowych (film *Polonez* powstał przed rokiem 2007) i wynikającej z niej niemożliwości zdobycia dostępu do „holenderskiego domu”. Kraj aż do

⁸ Zrzut ekranu z filmu *Polonaise*, reż. Nicole van Kilsdonk, 2002, Holandia.

odwołania zamyka swoje drzwi przed etnicznie mieszaną parą, nawet gdy to młode małżeństwo uosabia – w odróżnieniu od par holenderskich – prawdziwe rodzinne szczęście. W tym względzie charakterystyczne wydaje się także zakończenie filmu. Dopiero w scenie końcowej *Poloneza*, gdy Hilde i Maciek odnajdują się nawzajem na autostradzie, ruch (oraz symboliczny impas, w którym znajduje się Holandia w kontekście relacyjnym) rozrzedza się.

Męska „niemoc” i dysfunkcje rodzinne

Oprócz powracającego motywu nieszczęśliwej relacji i rozbitej rodziny można wyróżnić jeszcze jeden charakterystyczny wzorzec pojawiający się w kilku z omawianych filmów, a mianowicie motyw męskiej „niemocy”. Fakt, iż holenderski mężczyzna utracił swoją dominującą pozycję w tradycyjnej rodzinie i cierpi z powodu takiej czy innej formy degradacji, najlepiej jest wyrażony w (chronicznej lub nie) defeminizacji przestrzeni domowej. W przypadku filmów *Goście miłości* i *Polska panna młoda* mamy do czynienia z samotnymi Holendrami w średnim wieku, którzy nie potrafią znaleźć dla siebie kobiety w lokalnej wiejskiej społeczności (do czasu pojawienia się polskiej sympatii). Inne filmy skupiają się na małżeństwach przeżywających kryzys,



Fotografia 5. *Laptop*⁹: policjant wypisuje Quickiemu, Johnowi i Ericowi mandat za nielegalne zamieszkiwanie łodzi.

⁹ Zrzut ekranu z filmu *Laptop*, reż. Ger Poppelaars, 2012, Holandia.

w których kobieta stawia swoją karierę ponad rodziną (*Polonez*, *Remont*) lub na rodzinach z samotnym rodzicem, w których ojciec zostaje sam z dziećmi (*Shocking Blue*, *Lena*). W końcu, trzech męskich bohaterów w filmie *Laptop* reprezentuje różne wariacje motywu samotnego, zdegradowanego mężczyzny (przy czym utrata statusu manifestuje się również na poziomie domowym, jak widać na fotografii 5). Ich jedynym (nielegalnym) dachem nad głową jest zdezelowana łódź towarowa zacumowana w amsterdamskim kanale.

Motyw rozbitej rodziny (oraz chylącego się ku upadkowi domu) w połączeniu z motywem „męskiej impotencji” jest najprawdopodobniej najbardziej jednoznacznie przedstawiony w filmie *Remont*. Małżeństwo odnoszącej sukcesy chirurg plastycznej Tessy przechodzi poważny kryzys, a jej cierpiący na wypalenie zawodowe mąż Rogier nadużywa alkoholu. Próbując odzyskać swoją „męskość”, mężczyzna podejmuje się pracy fizycznej i poddaje swój dom gruntownemu remontowi, który ciągnie się w nieskończoność (a przynajmniej do czasu pojawienia się na budowie grupy polskich robotników). W rozmowie ze swą dawną młodzieńczą miłością (Johanem) Tessa odnosi się w specyficzny sposób do psychicznych problemów swojego męża:

Tessa: Rogier chciał coś zrobić rękami, coś zbudować. Chciał dźwigać kamienie, kopać, zająć się stolarką. Dotknąć naturalnych materiałów i włożyć w nie miłość. (...) Na kursie poznał wykonawcę. Miał tylko współpracować.

Johan: Na jakim kursie?

Tessa: „Powrót króla”.

Johan: Masz na myśli: dla mężczyzn, którzy stali się impotentami?

Nieobecność kobiety (jako żony i jako matki) przekłada się w kilku przypadkach także na poziom relacji międzypokoleniowych. Drugorzędna fabuła w filmie *Remont* dotyczy pozostawionego własnemu losowi syna holenderskiej pary małżonków (informacja ta zostaje podkreślona w sensie przestrzennym poprzez fakt, iż chłopak mieszka oddzielnie od swoich rodziców, w szopie za willą). W filmach *Shocking Blue* i *Lena* przedstawione są podobnie napięte stosunki między rodzicami i dziećmi powstałe na skutek braku bądź nieobecności matczynego wzorca. Główny bohater, Thomas, w filmie *Shocking Blue* to nieśmiały nastolatek, który cierpi z powodu śmierci jednego ze swych najlepszych przyjaciół (Jacques'a) i z poczucia winy lituje się nad dziewczyną (Manou), która zaszła z Jacques'em w ciążę. Thomas sam wywodzi się z rozbitej rodziny, w której matka zostawiła jego ojca i tylko sporadycznie daje znak życia. Zarówno Thomas, jak i jego siostra mają napiętą

relację z ojcem i w pewnym momencie opuszczają rodzinny dom. Daan, holenderski główny bohater filmu *Lena*, to niepokorny nastolatek zaniedbujący szkołę i wkraczający na drogę przestępczą. Jego owdowiały ojciec, Tom – oderwany od rzeczywistości fanatyk jazzu, który zarabia na życie naprawą saksofonów – nie ma zupełnie wpływu na zachowanie syna, chociaż mieszkają oni w tym samym domu, tak naprawdę żyją obok siebie.

Polski imigrant jako „rodzina zastępcza”

W kontekście zarysowanej powyżej problematyki relacji rodzinnych, polskim bohaterom przydzielona zostaje jasno określona funkcja, która w większości przypadków może zostać opisana jako forma „rodziny zastępczej”, miejsce nieobecnego lub brakującego holenderskiego męża, żony, matki lub ojca zostaje zajęte przez nowo przybyłego Polaka. Widoczne jest to przede wszystkim w produkcji *Remont*: pogrążony w depresji Rogier odnajduje szczęście i stabilność emocjonalną w ramionach Małgosi, polskiej imigrantki współpracującej z polskimi robotnikami i nadzorującej prawidłowy przebieg remontu (fotografia 6).



Fotografia 6. *Remont*¹⁰: Rogier przy pracy z polskimi robotnikami pod aprobującym spojrzeniem Małgosi.

¹⁰ Zrzut ekranu z filmu *De verbouwing*, reż. Wil Koopman, 2012, Holandia.

Także w filmach *Goście miłości* i *Polska panna młoda* polski imigrant pełni rolę „obcego” zamiennika do odgrywania małżeńskiej roli, która powinna być przypisana „miejscowemu” partnerowi. Z obydwu produkcji wynika jednak, iż mężczyznom, o których tu mowa, chodzi o coś więcej niż tylko o zaspokojenie uczuciowej (i seksualnej) potrzeby. W filmie *Goście miłości* pozyskanie polskiej panny młodej stanowi środek do zapewnienia ciągłości rodzinnej i ekonomicznej w wiejskiej społeczności. Główny bohater, Harry, jest w swojej rodzinie jedynym męskim dziedzicem i oczekuje się od niego przejęcia założonej przez jego zmarłego ojca firmy oraz zatroszczenia się o potomstwo. Jego matka i dwie siostry wykorzystują każdą okazję, aby przypomnieć Harremu o zobowiązaniu wobec rodziny, tym bardziej, kiedy po kilku latach małżeństwa z Polką o imieniu Elżbieta długo wyczekiwane potomstwo nadal się nie pojawia.

Film *Polska panna młoda* nie opowiada, co prawda, o tego typu presji rodzinnej (mężczyzna nie ma już bliskich krewnych), lecz także w tym przypadku mamy do czynienia z bohaterem próbującym podtrzymać rodzinne tradycje (tutaj gospodarstwo jego zmarłych rodziców i dziadków). Zwykle małowówny Henk wielokrotnie wyraża swoje przywiązanie do ziemi przodków, co jest także widoczne w jego konsekwentnej odmowie sprzedaży własności w celu spłaty rosnącego zadłużenia w banku. Jednakże, w odróżnieniu od zaaranżowanego małżeństwa (z filmu *Goście miłości*), szczęśliwy międzyzetyniczny romans w *Polskiej pannie młodej* jest skutkiem powolnego i trudnego procesu zbliżenia się do siebie samotnego rolnika z Groningen i goszczącej u niego Polki. Niedługo po tym, jak Anna znajduje schronienie w gospodarstwie Henka, sama z siebie przejmuje rolę pani domu i – dosłownie i w przenośni – porządkuje życie swojego emocjonalnie i finansowo zagubionego gospodarza.

Choć w produkcji *Shocking Blue* polski imigrant Wojtek odgrywa rolę drugoplanową, to jego funkcja zastępczego ojca dla młodego głównego bohatera jest jasno zaznaczona. W trzech krótkich scenach, w których występuje ten polski ogrodnik, wyraźnie widać, iż ciągle niepokoi się on o Thomasa („Jeśli u ciebie wszystko dobrze, to i u mnie wszystko dobrze”), próbuje wyczuć jego stan emocjonalny i zawsze służy mu ojcowską radą. Gdy Thomas wyprowadza się z rodzinnego domu, może tymczasowo zamieszkać w jednej ze szklarni, w których pracuje Wojtek. W krótkim czasie miejsce pracy Polaka zostaje przekształcone w alternatywny „dom” (z sypialnią, kąciakiem telewizyjnym oraz kuchnią), gdzie Thomas jako przyszły ojciec może opiekować się Manou, która zaszła w ciążę z jego nieżyjącym już przyjacielem Jacques'em

(fotografia 7). Innymi słowy w *Shocking Blue* sytuacja zostaje odwrócona: w tym przypadku jest to polski imigrant, który oferuje swoje domostwo przesiedlonemu holenderskiemu nastolatkowi (co zostaje wyrażone między innymi w komicznej uwadze Wojtka kierowanej do Thomasa: „To pozwolenie na pobyt jest czasowe, jasne?”).



Fotografia 7. *Shocking Blue*¹¹: Wojtek sadowi się na kanapie pomiędzy Thomasem a jego przyjacielem Chrisem (w szklarni).

Funkcja rodziny zastępczej jest najbardziej skomplikowana dla tytułowej bohaterki filmu *Lena*. Choć dziewczyna nie jest nawet pełnoletnia, przedstawiona jest przede wszystkim jako troskliwa matka. Wielokrotnie pokazana jest podczas stażu jako opiekunka w żłobku i często widzimy ją zajmującą się małymi dziećmi (fotografia 8). Paradoksalnie także wobec własnej matki, która zмага się z życiem, pełni funkcję opiekuni. Rola matki w przypadku Leny zostaje przedłużona po tym, jak wprowadza się do Daana i jego ojca. Nie tylko szybko przejmuje różnorakie obowiązki domowe, lecz przede wszystkim próbuje przywrócić harmonię i naprawić domową atmosferę w tej rozbitej rodzinie. Sytuacja wymyka się jednak spod kontroli, gdy także ojciec Daana czuje pociąg do Leny i wchodzi z nią w relację seksualną (co sprawia, iż Lena przejmuje także rolę zastępczej żony, gdy tak naprawdę planowała zeswatać mężczyznę z własną matką). Relacja pomiędzy ojcem, synem i dziewczyną ma dramatyczne zakończenie, gdyż Daan, po tym jak dowiaduje się o ich romansie, grozi ojcu pistoletem, Lena czuje się osaczona i oddaje śmiertelny strzał, zabijając ojca Daana.

¹¹ Zrzut ekranu z filmu *Shocking Blue*, reż. Mark de Cloe, 2010, Holandia.



Fotografia 8. *Lena*¹²: Lena pracuje jako opiekunka dzieci.

„Nostalgia za odbudową”: polski imigrant jako „diagnostyk” i „naprawca”

Poprzez pozycję, którą zajmują w „holenderskim domu” polscy bohaterowie jako nieskrępowani obserwatorzy, mogą łatwo postawić diagnozę odnośnie do tego, co się psuje i, jeśli to konieczne, rozwiązać problem. Działania naprawcze są naturalnie nierozdzielnie związane z ich funkcją „rodziny zastępczej”, lecz w kilku przypadkach towarzyszy im także odruch nostalgiczny. W tym kontekście należy zauważyć, iż pojęcie „nostalgii” – dosłownie „pragnienia” (*algos*) „powrotu do domu” (*nostos*) – przechodzi określoną transformację w omawianych produkcjach. W literaturze (oraz w filmach) o migracji koncept „ tęsknoty za domem” zwykle dotyczy świata emocjonalnego emigranta i jego silnej emocjonalnej więzi z krajem pochodzenia oraz pozostawioną tam rodziną¹³. W omawianych tu filmach nostalgiczny odruch dotyczy jednak stanu emocjonalnego lokalnych bohaterów, przy czym utra-

¹² Zrzut ekranu z filmu *Lena*, reż. Christophe Van Rompaey, 2011, Holandia.

¹³ Zob. w tym kontekście na przykład Naficy (2001), który w swojej analizie „diasporic” i „exilic filmmaking” skupia się na pojęciu nostalgii.

cony „dom” usytuowany jest nie w przestrzennym lecz historycznym (przeszłym) „gdzie indziej”.

W związku z powyższym imigranci mogą odgrywać podwójną rolę. Zgodnie z dyskursem zagrożenia to właśnie rosnący napływ imigrantów, odczuwany jako zagrożenie dla istniejącego modelu społeczeństwa, wzbudza w lokalnej ludności nostalgiczny odruch i tęsknotę za czasem, kiedy imigrantów nie było wcale lub było ich niewielu. W omawianych tu filmach nostalgiczny odruch otrzymuje jednak inne znaczenie: imigrant nie jest widziany jako część problemu, ale jako część rozwiązania. To, co w podobnych przypadkach jest zagrożone, można opisać, posługując się pojęciem opracowanym przez Svetlanę Boym jako „nostalgia za odbudową”, czyli forma nostalgii „[that] puts emphasis on *nostos* and proposes to rebuild the lost home” (Boym 2001, 41)¹⁴. W tym procesie „odbudowy” (co według Boym oznacza tyle co „a return to the original stasis, to the prelapsarian moment”) polski imigrant odgrywa kluczową rolę, jak wynika z kilku scen w filmach *Polska panna młoda* i *Lena*. W pierwszym z wymienionych filmów proces „nostalgicznej odbudowy” jest najlepiej widoczny w wykorzystaniu określonych atrybutów odzieżowych: wielokrotnie widzimy Polkę, Annę, z wielkim zainteresowaniem oglądającą garderobę zmarłej matki Henka, przymierzającą jej różne sukienki i długo przeglądającą się w lustrze. Jak widać na fotografii 9, za każdym razem jest ona obserwowana przez Henka. Inne zbliżenie jest nie mniej naładowane symbolicznie i wskazuje również na formę symbolicznej identyfikacji: podczas sprzątania Anna natyka się na zdjęcie matki Henka w wieku szkolnym, które – sprząając – dosłownie wydobywa spod warstwy kurzu. Innymi słowy: „polska panna młoda” wkraczająca do domu Henka stanowi obietnicę powrotu do momentu sprzed upadku gospodarstwa (czyli gdy żyła jeszcze matka i nie było mowy o problemach finansowych).

Także w filmie *Lena* śmierć holenderskiej matki wydaje się być „momentem upadku” (*lapsarian moment*). W dniu osiemnastych urodzin Lena otrzymuje od Daana cenny naszyjnik. Gdy zauważa, iż jest to zbyt drogi prezent, ojciec Daana wyjaśnia, że biżuteria ta należała niegdyś do jego żony, po czym dodaje wymownie: „Jeśli istnieje ktoś, komu Daan i ja chcielibyśmy to dać, to jesteś to właśnie ty, bo odkąd u nas mieszkasz, to i my chętniej u nas mieszkamy”.

¹⁴ Boym przeciwstawia „nostalgię za odbudową” „nostalgii refleksyjnej”, bardziej ironicznej i bazującej na niepewności formie nostalgii, która skupia się wokół pragnienia (zamiast iluzorycznego „powrotu do” lub odbudowy utraconego domu).



Fotografia 9. *Polska panna młoda*¹⁵: Henk podgląda przez okno Annę przymierzającą sukienkę jego zmarłej matki.

W obu filmach polski bohater od razu stawia diagnozę tego, co nie działa w konkretnym domu, przy czym za każdym razem pojęcie „swojskości” („gezelligheid”) odgrywa ważną rolę. Anna, podejmując próbę lepszej komunikacji ze swoim małym domowym gospodarzem, Henkiem, w *Polskiej pannie młodej* uczy się pilnie języka niderlandzkiego za pomocą rozmówek. W scenie rozgrywającej się wieczorem w salonie, Henk przegląda swoje zaległe rachunki i faktury, podczas gdy goszcząca u niego Polka, siedząc w fotelu, skrzętnie studiuje swoją książeczkę. Cisza w pokoju zostaje nagle przerwana, gdy Anna czyta na głos zdanie z rozmówek: „Jakże tu miło” („Wat is het hier gezellig”). Uwaga poczyniona przez niczego niepodjęzrewającą Polkę kontrastuje z ciężką, daleką od przyjemnej atmosferą, która w tym momencie panuje w domu, i uzyskuje przez to ironiczny charakter. W filmie *Lena* widz jest świadkiem kolacji, podczas której Lena przywołuje do porządku ojca i syna i daje im ostatnią szansę na poprawę (fotografia 10). Jej matczyne napomnienie pod adresem syna i ojca brzmi następująco: „Będziesz miłszy dla ojca. I koniec z kłamstwami. Jeszcze raz i odejść. Chcę... żeby było mi-

¹⁵ Zrzut ekranu z filmu *De Poolse bruid*, reż. Karim Traïdiä, 1998, Holandia.

lo. I ty też zachowuj się normalnie. Jesteś jego ojcem, a dajesz sobą pomia-
tać” („Ik wil gewoon... gezellig”).



Fotografia 10¹⁶. *Lena*: Lena upomina ojca i syna podczas kolacji.

Podczas gdy *Polska panna młoda* zapowiada, iż przybycie „polskiej panny młodej” rzeczywiście może stanowić ratunek (i przywrócić domową „swojskość”), to iluzoryczny charakter tego rodzaju nostalgicznych pragnień w *Lenie* zostaje w końcu zdemaskowany (tzn. w dramatycznym zakończeniu). To samo dotyczy filmu *Goście miłości*, produkcji, która – pomimo wielu podobieństw do *Polskiej panny młodej* – podąża w przeciwnym kierunku narracyjnym (naturalnie rozwijająca się miłość a miłość „kupiona”). Od Polki, Elżbiety, oczekuje się, iż przejmie rolę pani domu (i przyszłej matki). Po pewnym czasie nudzą ją jednak powierzone jej zadania domowe i rozpoczyna pracę na plantacji szparagów w okolicy, ku wielkiemu niezadowoleniu konserwatywnej holenderskiej rodziny męża. Symboliczny (bo z podtekstem seksualnym) wymiar „rozwiązłego” obcinania szparagów poza domem staje się jasny, gdy Elżbieta wdaje się w romans z młodym rodakiem (Markiem), którego poznała na plantacji. Początkowa „niemoc” Harrego jako mężczyzny (niemogącego znaleźć holenderskiej partnerki) nie zostaje mu tak naprawdę darowana, lecz przedłużona. Niezaprzeczalna dominacja polskiej

¹⁶ Zrzut ekranu z filmu *Lena*, reż. Christophe Van Rompaey, 2011, Holandia.

bohaterki nad jej „słabym” holenderskim partnerem jest na przykład widoczna – w wyjątkowo wizualny sposób – w scenie rozgrywającej się w sypialni, kiedy to Elżbieta góruje nad swoim mężem i każe mu – po niemiecku – w końcu „być mężczyzną” (fotografia 11).



Fotografia 11¹⁷. *Goście miłości*. Elżbieta zwraca się do męża (po niemiecku).

Polski „Inny” i holenderska potrzeba „swojskości”

Scharakteryzowane tu motywy i procesy mogą być interpretowane i kontekstualizowane z różnych punktów widzenia. Fakt, iż polscy bohaterowie-imigranci są przedstawiani w holenderskich filmach jako „diagnostycy” (i ewentualnie także „naprawcy”) tego, co w „holenderskim domu” szwankuje, można odczytać ogólnie jako współczesną wersję odwiecznego motywu *le noble sauvage*: nowo przybyły „obcy” może w zależności od potrzeb być oceniany negatywnie lub pozytywnie, czy to jako „dzikus”, który z powodu braku obycia musi zostać poskromiony lub wygnany, czy to jako nieskażone wcielenie „szlachetnych” cnót i wartości, które „cywilizowani miejscowi” utracili. Podczas gdy pierwszy dyskurs jest w sposób współczesny przedstawiany w „filmach o integracji” takich jak *Niederlandzki dla początkujących*

¹⁷ Zrzut ekranu z filmu *Liefdesgasten*, reż. Albert Ter Heerdt, 1997, Holandia.

i *Ogród wierzbony* („imigrant musi się dostosować”), to w pozostałych filmach chodzi raczej o ten drugi wymiar, a mianowicie imigrant przedstawiony zostaje jako (potencjalny) posiadacz cech i wartości, które kraj przyjmujący utracił *en cours de route*.

Fakt, iż Polacy i obywatele innych krajów wschodniej Europy wpasowują się w takowy dyskurs na temat (braku) oglady, wynika jasno z różnorodnych badań odnośnie tzw. euro-orientalizmu prowadzonych w ostatnim ćwierćwieczu z różnych punktów widzenia¹⁸. Specyficzne dla przedstawiania polskich bohaterów w ostatnich europejskich filmach jest to, iż „szlachetność” polskiego imigranta widocznie góruje nad jego domniemaną „dzikością”. Gdy spojrzeć na omawiane tu filmy z szerszej europejskiej perspektywy, okazuje się, iż holenderskie podejście w dużym stopniu pokrywa się z narracyjną funkcją, którą polscy bohaterowie wypełniają gdzie indziej: podczas gdy polscy imigranci w czasie zimnej wojny i tuż po niej byli przedstawiani jeszcze jako antybohaterowie bez wartości dodanej dla kraju przyjmującego, obraz ten w kinie europejskim od połowy lat dziewięćdziesiątych w dużej mierze ustąpił miejsca pozytywnej instrumentalizacji polskiego imigranta jako zdecydowanej, fizycznie i psychicznie zrównoważonej osoby umiejacej rozwiązywać problemy, i która musi tchnąć nowe życie w chyłący się ku upadkowi i moralnie zdegenerowany Zachód (nierzadko w kontekście internetnicznego romansu) (zob. Van Heuckelom 2013).

Jedną z konkretnych dziedzin, w której bohaterowie z Polski (oraz innych krajów wschodniej Europy) figurują w roli ekranu projekcyjnego dla filmowców z Europy Zachodniej jest kwestia tożsamości płciowej, która w dużej mierze przedstawiana jest z perspektywy tradycyjnych (przedemancypacyjnych) poglądów na temat „męskości” i „kobiecości”. Ta silna identyfikacja z klasycznymi wzorcami płciowymi wynika nie tylko z powszechnej opinii na temat Europy Wschodniej jako „gorzej rozwiniętej” (i w konsekwencji mniej „nowoczesnej”, także w kwestii relacji damsko-męskich), lecz wydaje się także podsycana przez rodzaj (fizycznej) pracy, którą zwykle zleca się polskim imigrantom. Polki pracują w głównej mierze w sektorze opieki i gospodarstw domowych, co wzmacnia ich konotacje z tradycyjną rolą matki; Polacy z kolei są najczęściej zatrudniani do ciężkiej pracy fizycznej (na przykład w sektorze budowlanym), co przyczynia się do podtrzymywania ich

¹⁸ Zob. na przykład badania Wolffa (1994) i Adamovsky'ego (2006). Van Heuckelom (2009) omawia zastosowanie tej perspektywy w przedstawieniu polskich imigrantów we flamandzkich filmach i serialach telewizyjnych.

wizerunku „prawdziwego” mężczyzny¹⁹. Taki model został ewidentnie wykorzystany w *Remoncie*: mający problemy ze sobą samym małżonek holenderskiej bohaterki widzi w pracy fizycznej sposób na odkrycie swojej zagubionej „męskości”, lecz jego starania są owocne dopiero po pojawieniu się na scenie polskiej ekipy budowlanej, która bierze na siebie odpowiedzialność za przeciągający się remont willi.

Omawiane tu holenderskie filmy nadają jednak specyficznego zabarwienia narracyjnej roli, którą przydziela się w zagranicznych produkcjach polskim bohaterom-imigrantom. Kluczowe pojęcia, takie jak „domatorstwo” i „swojskość”, mogą stanowić w tym kontekście pomocny układ odniesienia. Tym, co łączy te zjawiska ze sobą, jest nie tylko fakt, iż mają one swe źródło w siedemnastowiecznym holenderskim społeczeństwie mieszczańskim, ale także to, iż oba pojęcia nadal wpływają na sposób, w jaki Holendrzy opisują różne formy interakcji rodzinnych i społecznych zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej. Przedstawiony tu korpus filmowy tematycznie związany z emigracją odnosi się dwojako do holenderskiego spojrzenia na „domatorstwo” i „swojskość”.

W jednym z najnowszych esejów na temat form „przeżywania swojskości” we współczesnej Holandii Pieter Dronkers wskazuje, iż osłabienie tradycyjnego ideału swojskości jest często przypisywane powstaniu społeczeństwa multikulturowego:

Fakt, iż nowo przybyli często odmawiają dostosowania się do holenderskich zwyczajów i swobód odczuwany jest przez autochtonów jako „złamanie zasad gry”. Tradycyjni Holendrzy nie lubią imigrantów, ponieważ bojkotują oni przyjazne życie zwykłego człowieka i tym samym burzą jedność społeczną (Dronkers 2013, 100).

Filmy o integracji, takie jak *Niderlandzki dla początkujących* i *Ogród wierzbony*, łatwo wpasowują się w dyskurs o „łamaniu zasad społecznej gry” i przenoszą „domatorstwo” i „swojskość” przede wszystkim do sfery publicznej. W ten sposób silnie alegoryczny wymiar piosenki ludowej *W Holandii stoi dom* w pierwszej z wymienionych produkcji sugeruje, że pożądane „domatorstwo” jest projektowane na Holandię w roli wspólnego „domu”. W filmie *Ogród wierzbony* to czterej polscy imigranci – przez widoczne i słyszalne zakłócanie porządku w kompleksie działkowym – są początkowo uznawani za

¹⁹ Zob. na przykład Rydzewska (2012), która wskazuje na aurę „healthy masculinity” otaczającą polskich imigrantów w ostatnich brytyjskich filmach kinowych.

„zagrożenie” dla wspólnego „domatorstwa”. Pomimo iż ten film krótkometrażowy kończy się wymuszonym odejściem Polaków z kompleksu, to epilog pokazuje, że proces integracji zatoczył kolo: jeden z polskich imigrantów (Julek) nabył w sposób legalny domek w kompleksie i sprowadził do Holandii swoją żonę Monikę; podczas picia kawy na tarasie własnego domku (typowa inscenizacja „swojskości”, w której wcześniej w filmie holenderscy działkowcy udzielają wywiadu), Julek skarży się, stosując mieszkankę języków holenderskiego, niemieckiego i polskiego, na nowych, niechących dopasować się sąsiadów, którzy wprowadzili się do domku zajmowanego wcześniej przez Polaków. Innymi słowy: „dziki” Polak został w międzyczasie udomowiony i przyswoił sobie holenderski kodeks swojskości.

Nie uda się to jednak bez odpowiedniego procesu uczenia się. Wspominany już Pieter Dronkers wskazuje, iż do publicznego przeżywania swojskości niezbędne jest jedno: gotowość uczestnictwa w „grze”, na równej stopie ze współobywatelami i z poszanowaniem reguł gry²⁰. Oczekiwanie wobec imigrantów, iż nauczą się oni grać w holenderską „grę” ukazane jest dosyć dosłownie w dwóch „filmach o integracji”: zarówno Halina w *Niederlandzkiem dla początkujących*, jak i Polacy w *Ogródku wierzbonym* są w pewnym momencie, w związku ze swoją integracją, zaproszeni do dołączenia do gry towarzyskiej z miejscowymi (odpowiednio: popołudnie z *Rummikub* i wieczór bingo).

Pozostałe filmy jednakże umiejscawiają „domatorstwo” i „swojskość” nie tyle w publicznej, „współdzielonej” przestrzeni, ile w rodzinnym zaciszu prywatnych domów. W takich przypadkach na pierwszy plan wysuwa się inny aspekt holenderskiego ideału swojskości, a mianowicie główna rola przypisywana pani domu w kreowaniu i zapewnianiu – jak nazywa to E. Krol – „wewnętrznego odczucia dobrego samopoczucia i satysfakcji, które życie domowe, z członkami rodziny czy współmieszkańcami, wywołuje” (Krol 1997, 50)²¹. Defeminizacja „holenderskiego domu” odmalowująca się w wie-

²⁰ Dronkers (2013, 110) pisze w związku z tym: „Gdy wszyscy mają takie same ogródki przy domu, otoczenie jest ustrukturyzowane w uspokajający, samo potwierdzający się sposób. Wiedza i umiejętność wspólnej gry w grę towarzyską pozwalają dowiedzieć się, kto należy lub nie należy do wspólnoty. I właśnie w społeczeństwie multikulturowym swojskość może urosnąć do rangi kryterium, według którego wytyczane są granice pomiędzy grupami”.

²¹ Rybczyński podkreśla w *Home. A Short History of an Idea*, że fenomen „domatorstwa”, w formie ukształtowanej w siedemnastowiecznych Niderlandach, jest nierozzerwalnie związany z ewolucją domu mieszczańskiego jako „miejsca kobiecego, a przynajmniej miejsca pozostającego pod kobiecą kontrolą” (Rybczyński 1987, 74–75). Driessen zauważa w swojej kulturowo-antropologicznej analizie holenderskiego etosu swojskości: „Stwarzanie i strzeżenie poczucia swojskości jest w Holandii postrzegane jako głównie kobiece zadanie, jako coś dla

lu z omówionych filmów może w tym kontekście być przypisana brakowi „swojskości”, który w kilku produkcjach występuje w tle, czy to w formie wizualnej (*mise-en-scène*), narracyjnej (fabuła), czy też dyskursywnej (dialogi). Fakt, iż holenderski ideał swojskości znajduje się pod coraz większą presją, przypisuje się w tym kontekście nie „zagrożającemu” wpływowi z zewnątrz, lecz konkretnej ewolucji w sferze społecznej, a w szczególności emancypacji kobiet i powstaniu nowych konfiguracji rodzinnych i relacyjnych (obok tradycyjnej rodziny nuklearnej). Imigranci z Polski (w szczególności kobiety) są w tym kontekście przedstawiani jako potencjalni „naprawcy” domowej przeszłości i podejmują się typowo domowych zadań i obowiązków, które tradycyjnie przypisywane są kobiecie przy domowym ognisku.

Nie ulega wątpliwości, że w obu przypadkach – nostalgicznie zabarwionych „dyskursie zagrożenia” i „dyskursie naprawy” – polscy bohaterowie służą jako ekran projekcyjny dla różnych lęków, niepewności i problemów, z którymi zmagają się holenderskie społeczeństwo. Omawiane tu filmy ukazują ponadto różne stopnie instrumentalizacji „szlachetnego” lub „dzikiego” Polaka. Podczas gdy film *Shocking Blue* przedstawia jednostronnie pozytywny obraz Polaka, Wojtka, jako zastępczego ojca, produkcja *Lena* jest bardziej wyważona i szczegółowa w swoim portretowaniu rodzinnych dysfunkcji i rozbitych rodzin, nie tylko po holenderskiej, ale i po polskiej stronie. Pomimo społeczno-ekonomicznych i etnicznych różnic pomiędzy tymi dwoma rodzinami, na których skupia się film (holenderski ojciec i jego syn, polska matka i jej córka), istnieje jedna stała cecha, która je łączy, a mianowicie problematyczna relacja rodzic-dziecko i związany z nią brak rodzinnego poczucia bezpieczeństwa. Fakt, iż *Lena* na różnych płaszczyznach wchodzi w rolę opiekuńczej matki, może być odczytywany jako próba kompensacji swojego osobistego niedoboru matczynej opieki i czułości w „polskim domu”. Polskie rodziny nie ustępują w niczym rodzinom holenderskim pod względem dysfunkcyjności, co wynika np. z typowej sceny przedstawiającej matkę Leny. Jej matka dużą część wolnego czasu spędza przy telefonie, skarżąc się pozostałej w Polsce siostrze na ich ojca-tyrana. Poza tym scenariusz *Leny* zawiera liczne (bardziej lub mniej dosłownie ukazane) elementy, wskazujące na wymienną sytuację rodzinnych po holenderskiej i polskiej stronie. Ta daleko sięgająca symetria pomiędzy holenderskimi a polskimi dysfunkcjami rodzinnymi nadaje także dodatkowy wymiar wcześniej wspo-

kobiet »naturalnego« (Driessen 1997, 70). Dronkers wskazuje z kolei, że „swojskość” to „typowo kobieca cnota, obecna od siedemnastego wieku” (Dronkers 2013, 109).

mnianemu pragnieniu Leny „Chcę... żeby było miło”: podczas gdy holenderski ojciec i syn wtłaczają ją w nostalgicznie zabarwioną rolę zastępczej matki i żony, polska dziewczyna projektuje na holenderską „rodzinę gospodarzy” ideał swojskości, której nigdy nie zaznała w swojej etnicznej rodzinie.

Zakończenie

Chociaż przedstawienie polskich imigrantów w holenderskich filmach wykazuje pewne podobieństwa do (przeważnie negatywnego) *framingu* tej grupy mniejszościowej w *mainstreamowych* mediach, analizowany tu korpus filmowy eksponuje określone akcenty, które częściowo zgadzają się z pozytywną oceną polskich bohaterów we współczesnym kinie europejskim (najczęściej w narracyjnym kontekście interetnicznego romansu). Nostalgiczny odruch, który określa instrumentalizację „szlachetnego” imigranta z Polski, łączy się w holenderskim korpusie zarówno z widocznym skupieniem się na imigrantkach, jak i z tematyzacją różnych form „braku swojskości” w prywatnych „holenderskich domach”. O wiele mniej widoczny „dyskurs zagrożenia” opiera się z kolei na postrzeganiu polskiego imigranta jako (współczesnego) „dzikusa” i łączy istotność zachowania typowego holenderskiego „domatorstwa” i „swojskości” ze sferą publiczną.

Fakt, iż polscy imigranci w omawianych filmach – co prawda w nierównych proporcjach – przedstawiani są jako „zagrożenie”, ale i jako „naprawcy” „holenderskiego domu” mają do czynienia z dwiema formami „mobilności”, które widziane są jako osłabiające tradycyjny holenderski ideał swojskości i które wywołują „nostalgiczną” kontreakcję: wzrastająca międzynarodowa migracja z jednej strony i duża społeczna mobilność (holenderskich) kobiet z drugiej. Oczywiście przyszłość pokaże, w jakim stopniu te motywy i procesy zostaną uwzględnione w innych współczesnych formach reprezentacji (np. literaturze) i w jakim stopniu współczesna instrumentalizacja polskich bohaterów-imigrantów różni się od instrumentalizacji innych grup mniejszościowych w holenderskim społeczeństwie.

Tłumaczenie: Marcin Lipnicki

Literatura

- Adamovsky E., 2006, *Euro-orientalism: Liberal ideology and the image of Russia in France (c. 1740–1880)*, Oxford-New York.
- Boym S., 2001, *The future of nostalgia*, New York.
- Driessen H., 1997, *Over de grenzen van gezelligheid*, w: de Jonge H., red., *Ons soort mensen. Levensstijlen in Nederland*, Nijmegen.
- Dronkers P., 2013, *Hoe gezellig is het nieuwe wij?*, Kalsky M., red., *Alsof ik thuis ben. Samenleven in een land vol verschillen*, Almere.
- Duyvendak J.W., Scholten P., 2011, *The invention of the Dutch multicultural model and its effects on integration discourses in the Netherlands*, „Perspectives on Europe”, 40 (2).
- Krol E., 1997, *De smaak der natie. Oprattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800 tot 1840*, Hilversum.
- Loshitzky Y., 2010, *Screening strangers. Migration and diaspora in contemporary European cinema*, Bloomington.
- Naficy H., 2001, *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*, Princeton (N.J.).
- Rybczynski W., 1987, *Home. A short history of an idea*, New York.
- Schama S., 1987, *The embarrassment of riches. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*, London.
- Rydzewska J., 2012, *Ambiguity and change: Post-2004 Polish migration to the UK in contemporary British Cinema*, „Journal of Contemporary European Studies”, 20 (2).
- Scheffer, P., 2000, 29 *stycznia, Het multiculturele drama*, „NRC-Handelsblad”.
- Van Heuckelom, K., 2009, *Borat is een Pool. Euro-orientalisme in de Vlaamse media*, „Streven” 76, (2).
- Van Heuckelom, K., 2013, *Londoners and outlanders. Polish labour migration through the European lens*, „The Slavonic and East European Review” XCI (II).
- Van Heuckelom K., 2014, *From dysfunction to restoration. The allegorical potential of immigrant labor*, w: Engelen L., van Heuckelom K. red., *European cinema after the Wall. Screening East-West Mobility*, Lanham.
- Van Heuckelom K., 2019, *Polish Migrants in European Film 1918–2017*, New York.
- Vink H., 2014, *Discourses of Polish immigrants in the Netherlands. Media representations of Polish immigrants in the Netherlands before and after the lifting of the labour restrictions*, Amsterdam.
- Wolff L., 1994, *Inventing Eastern Europe: The map of civilization on the mind of the Enlightenment*, Stanford.