

Oblicza wielokulturowości we współczesnej kinematografii Australii

Oswajanie inności w *Lucky Miles* Michaela
Jamesa Rowlanda

MARTYNA OLSZOWSKA

Pod koniec sierpnia 2001 r., niedaleko Wyspy Bożego Narodzenia należącej do Australii, norweski statek Tampa uratował z kutra rybackiego 438 osób, uchodźców w większości pochodzenia afgańskiego, w tym ponad czterdzieścioro dzieci. Tampa kierowała się w stronę Indonezji. Do kapitana przyszła kilkusobowa delegacja uratowanych rozbitków, którzy w agresywny sposób zażądali, by dowiózł ich do brzegów Australii lub innego zachodniego państwa. Zdecydowano, że przeładowany z powodu dodatkowych pasażerów statek popłynie do najbliższego portu, który znajdował się na Wyspie Bożego Narodzenia. Rząd australijski nie wydał jednak zgody na przekroczenie przez Tampę wód terytorialnych. Rozpoczęła się wielodniowa epopeja, którą śledził cały świat. Dla rządu pod przewodnictwem premiera Johna Howarda był to element kampanii wyborczej w zbliżających się wyborach, a dla społeczeństwa okazja do ujawnienia lęków związanych z problemem nielegalnych uchodźców przybywających do kraju drogą morską, tzw. *boat people* i *asylum seekers*¹, nasilonych po atakach terrorystycznych w Stanach Zjednoczonych z 11 września. Jak napisał Paul Kelly, było to *zadziwiające dziesięć dni w australijskiej historii politycznej*, które podzieliły naród na zajadłych przeciwników Howarda i jego admiratorów, a z samego premiera uczyniły lidera *o nacjonalistycznej sile*².

James Jupp napisał, że *współczesna Australia została stworzona przez masową emigrację*³, lecz choć wielokulturowość stanowi dziś istotny i jeden z najbardziej charakterystycznych elementów wizerunku współczesnej Australii, w politycznej przestrzeni kraju idea ta zagościła dopiero z początkiem lat 70. XX w. Australia była drugim po Kanadzie państwem⁴, które przyjęło tę ideę jako jedno z założeń swojej polityki. W ciągu ostatnich dwóch dekad zmiana politycznego kursu (na konserwatywny i neoliberalny reprezentowany przez rząd Partii Liberalnej pod przewodnictwem Johna Howarda w latach 1996-2007) oraz wydarzenia, takie jak sprawa statku Tampa czy działalność partii One Nation (Partii Jeden Naród) Pauline Hanson, zmusiły do ponownej debaty nad kształtem wielokulturowości i konieczności jej redefinicji wobec wyzwań, jakie niesie ze sobą zmieniająca się rzeczywistość nowego millenium. W tym samym czasie tematykę wielokulturowości podjęło po raz kolejny australijskie kino. Sięgając po ramy komedii, filmu obyczajowego, dokumentalnego czy społecznego ujawniło inne oblicze wielokulturowej Australii niż to odmalowywane w oficjalnych dokumentach.

Australijska wielokulturowość na nowy wiek

Na plakacie zaprojektowanym w 2001 r. w ramach kampanii „Wszyscy jesteśmy ludźmi z łodzi” (*We are all boat people*) przez ruch artystyczny sprzeciwiający się rasizmowi i ograniczaniu praw uchodźców w Australii oraz przetrzymywaniu ich w miejscach odosobnienia widnieje zdjęcie starego statku, jakim dawno temu przybywali do brzegów Australii pierwsi kolonizatorzy. Historia australijskiej niechęci wobec nieanglosaskiej emigracji jest podszyta paradoksalną prawdą, że każdy Australijczyk pochodzi z rodziny emigrantów i wysiedleńców czy to przybyłych w ostatniej dekadzie, kilkadziesiąt lat wcześniej, czy na statku, który przywiózł w 1788 r. pierwszą grupę skazańców do Sydney Cove. Do 1896 r., gdy zaprzestano wywożenia więźniów do Australii, przetransportowano tam około dwustu tysięcy skazańców. Początkowe zsyłki zdecydowały o krajobrazie etnicznym przyszłego społeczeństwa Australii, zdominowanego przez imigrantów o anglosasko-celtyckim rodowodzie.

Groźba zaburzenia tej jednorodności etnicznej w wyniku napływu taniej siły roboczej z Chin czy Polinezji, zwłaszcza gdy w połowie XIX w. odkryto w Australii złoto, stała się przyczyną słynnej polityki „białej Australii” (*Australian white policy*), najdobitniejszego wyrazu australiskiego lęku przed obcymi. Przykładem antychińskich nastrojów końca XIX w. były karykatury zamieszczane w ówczesnych popularnych gazetach, np. „The Bulletin”, ukazujące niemoralnych Chińczyków jako dostawców opium uwodzących niewinne białe Australijki. Napędzany przez rozwijającą się prasę ogólnonarodowy lęk przed „żółtym zagrożeniem” (*yellow peril*), które miało zalać białą, oddaloną od swojego kraju-matki niewinną Australię, regularnie odzywał w polityce i społeczeństwie (jak w okresie II wojny światowej). Oficjalnie *white policy* została przyjęta tuż po ogłoszeniu niepodległości w 1901 r. wraz z zatwierdzeniem ustawy Immigration Restriction Act. Na poziomie federalnym (ogólnokrajowym) wprowadzono wtedy praktykowany już wcześniej tzw. test dyktanda (*dictation test*). Zakładał on, że urzędnik przyjmujący na australijskiej granicy emigranta mógł podyktować mu tekst w dowolnym języku europejskim. W ten sposób chciano wykluczyć głównie przybyszy z Azji. Takie działania sprawiły, że z końcem drugiej wojny światowej siedmiomilionowa Australia była bardziej brytyjska i homogeniczna kulturowo od Wielkiej Brytanii.

Zmiany nadeszły w połowie lat 40. XX w., gdy stało się jasne, że dla rozwoju gospodarczego Australia musi się otworzyć na nowych emigrantów nie tylko z krajów anglosaskich. W wyniku tego myślenia Arthur Calwell, pierwszy australijski minister ds. emigracji, spopularyzował hasło „załudnić albo zginąć” (*populate or perish*) i rozpoczął pracę nad radykalnymi zmianami w polityce emigracyjnej Australii. Aby tego dokonać, trzeba było najpierw zmienić mentalność społeczeństwa. Sięgano po argumenty gospodarcze oraz humanitarne, ukazując potrzebę przyjęcia ludzi, którzy w wyniku wojny stracili swoich bliskich i cały dobytek. W wyniku umowy z Organizacją Narodów Zjednoczonych ds. Uchodźców przyjęto około dwustu tysięcy ludzi z Europy Środkowej i Wschodniej. Wkrótce do Australii zaczęli również przyjeżdżać emigranci z Włoch i Grecji. W 1966 r. populacja Australii liczyła już 11,5 miliona ludzi.

Wraz ze zmianą struktury etnicznej społeczeństwa australijskiego zmieniała się także polityka państwa i podejście do emigrantów, od koncepcji całkowitej

asymilacji i rezygnowania ze swojej kultury przez nowo przybyłych, przez stopniową integrację, aż do wielokulturowości zainicjowanej oficjalnie w 1973 r. Różnorodność etniczna miała zapewnić społeczeństwu dynamiczny rozwój i innowacyjność. Przygotowany w 1977 r. dokument *Australia jako społeczeństwo wielokulturowe (Australia as multicultural society)* wprowadził trzy podstawowe zasady, jakimi powinna kierować się polityka wielokulturowości: równość szans w dostępie do środków i zasobów, możliwość zachowania i rozwoju własnej tożsamości kulturowej oraz utrzymanie spójności całego społeczeństwa. W latach 80. zaczęto wskazywać na wartość ekonomiczną wielokulturowości oraz potencjał gospodarczy, jaki wnoszą wykwalifikowani emigranci w rozwój kraju. Jednocześnie ujawniły się napięcia i głosy krytyczne wobec idei społeczeństwa wielokulturowego. Pierwsi krytycy polityki emigracyjnej Australii (m.in. Geoffrey Blainey oraz przyszły premier John Howard) wskazywali na obawy związane z zagrożeniem spójności australijskiego społeczeństwa. Była to dyskusja, która odrodziła się wraz z opublikowaniem dokumentu *Australian multiculturalism for a new century: Towards inclusiveness* (1999). Jedną z istotnych, choć z pozoru tylko kosmetycznych zmian była propozycja używania określenia *australijka wielokulturowość* zamiast terminu *wielokulturowość*. W ten sposób miała zostać podkreślona unikatowość rozwiniętej w Australii polityki wielokulturowości. Raport kładł nacisk na wspólne wartości i wielokulturowość jako elementy jednoczące australijską kulturę oraz wszystkich Australijczyków. W imię „włączania” (*inclusiveness*) wielokulturowość powinna obejmować nie tylko mniejszości etniczne (jak często powszechnie jest to rozumiane), lecz całe społeczeństwo australijskie. Był to powrót do hasła z początku lat 80. XX w. – *multiculturalism for all Australians*.

Jak wskazuje David Carter, konserwatywna krytyka polityki wielokulturowości skupiła się wokół kilku głównych zagrożeń: podziału społecznego, ataku na najważniejsze wartości australijskiej kultury i sposobu życia, promowania wartości nieaustralijskich (np. islamskiego fundamentalizmu), faworyzowania mniejszości narodowych kosztem większości (koszty ponoszą przeciętni australijscy podatnicy), przekonania, że wielokulturowość jest ideą narzuconą przez elity wbrew woli „zwykłych Australijczyków”⁵. Wydarzenia z 11 września 2001 r. w Stanach Zjednoczonych, zamachy na Bali, zamieszki na tle etnicznym, sprawa statku Tampa oraz działalność partii One Nation ujawniły słabość praktycznej realizacji wielokulturowości, która ewoluowała i zmieniała się wraz z rzeczywistością, a także trudność związaną z ujęciem jej w intelektualne i polityczne ramy przemawiające do owych „zwykłych Australijczyków”. Na przełomie wieków z tym problemem musiał się zmierzyć rząd Johna Howarda, polityka niechętnego idei wielokulturowości.

One Nation, Pauline Hanson i sprawa statku Tampa

Wiele kontrowersji wzbudził początkowy brak reakcji Johna Howarda na działania podejmowane przez Pauline Hanson, założycielkę partii One Nation. Właścicielka sklepu *fish&chips* w stanie Queensland nieoczekiwanie znalazła się w parlamencie federalnym w 1997 r. Jej kariera stała się fenomenem australijskiej sceny politycznej lat 90. określanym w kolejnych latach mianem „hansonizmu”.

Choć sukces ten nie trwał długo, bo w praktyce zakończył się już kilka lat później, to Pauline Hanson swoją działalnością i wypowiedziami ujawniła skrywane dotąd uprzedzenia i stereotypy. Zaogniła dyskusję dotyczącą kwestii emigracyjnych (określaną przez media „debatą rasową” – *race debate*), wpłynęła na politykę rządu, który między innymi obniżył o 8 proc. planowaną liczbę przyjmowanych emigrantów na lata 1997-1998, a wśród intelektualistów zainicjowała dyskusję wokół problemu współczesnego rozumienia rasy i rasizmu, a także roli mediów w propagowaniu kontrowersyjnych przekazów w pogoni za sensacyjnymi treściami.

Pauline Hanson stała się głosem Australii małych miast, farm i mieszczańskich, konserwatywnych przedmieść. Partia One Nation okazała się wyrazicielką uczuć tej części społeczeństwa, która czuła się wyalienowana z głównego nurtu polityki lat 90. XX w. i rozczarowana zmianami, jakie dokonały się w Australii w ostatnim czasie. Największe kontrowersje wzbudziła pierwsza przemowa Pauline Hanson w parlamencie federalnym 10 września 1996 r., w której prócz ataku na programy pomocowe dla rdzennej ludności wprowadzające podział na „białą i czarną Australię” wiele miejsca poświęciła krytyce wielokulturowości. Stwierdziła między innymi: *Ja i większość Australijczyków chcemy radykalnej rewizji dotychczasowej polityki imigracyjnej i zatrzymania wielokulturowości. Wierzę, że grozi nam zalanie przez Azjatów. (...) Oczywiście będę nazwana rasistką, ale jeśli mogę zapraszać do domu, kogo chcę, to czy nie powinnam mieć prawa, by móc powiedzieć, kto może wjechać do mojej ojczyzny. Prawdziwie wielokulturowe państwo nigdy nie będzie silne czy zjednoczone*⁶.

Kontrowersyjne wypowiedzi Pauline Hanson szybko podchwyciły media. Pani polityk stała się gwiazdą tabloidów, ale często gościła także w telewizyjnych programach publicystycznych. Gdy w najważniejszych azjatyckich dziennikach pojawiły się relacje z wypowiedzi Hanson, sugerujące zarazem powrót do polityki „białej Australii”, rząd Howarda zdecydował się zareagować, bojąc się załamania dobrych relacji z azjatyckimi sąsiadami w dobie starań o rozwijanie współpracy gospodarczej w regionie. Niemniej popularność, jaką przez pewien czas cieszyła się Hanson, a potem jej partia, nie tylko ożywiła debaty wokół problemu emigracji, ale i ujawniła niedostrzegane dotąd napięcia wewnątrz społeczeństwa. Wypowiadając się w imieniu „zwykłych Australijczyków”, Hanson pokazała, że jest to istotna grupa ludzi, która ma inną wizję swojego kraju, różniącą się od Australii politycznie poprawnej, tolerancyjnej i wieloetnicznej.

Równie istotnym wydarzeniem dla polityki wielokulturowości Australii w nowym millenium okazała się sprawa statku Tampa, ożywiła bowiem debatę wokół nielegalnych uchodźców. Problem *boat people* nie był w Australii nowy. Pierwsze statki z nielegalnymi imigrantami przybiły do brzegów tego kraju już na początku lat 70. XX w. Stopniowo coraz więcej emigrantów starało się dostać przez Indonezję do Australii z Iranu, Iraku i Afganistanu, co wkrótce – po serii ataków terrorystycznych na świecie – stało się dodatkowym punktem zapalnym, wzmacnianym przez populistyczne media i polityków. Problem narastał. W 2001 r. ponad 6000 ludzi starało się w nielegalny sposób dostać na teren Australii – wobec danych statystycznych z innych państw świata nie jest to liczba przytłaczająca, lecz dla dwudziestomilionowego kraju znacząca.

W sprawie statku Tampa zderzyły się dwie równorzędne racje: prawo demokratycznego państwa do ochrony swoich granic i decydowania o tym, kto staje się

częścią jego społeczeństwa oraz podstawowe prawa człowieka, które nakazują pomoc poszukującym azylu. Australia zgodnie z podpisaną w 1951 r. konwencją ONZ ma obowiązek przyjmować tych, którzy szukają ochrony w jej granicach. John Howard odmówił przyjęcia uchodźców ze statku Tampa m.in. z powodu zastraszania przez nich kapitana statku. Demokratyczne państwo nie mogło się ugiąć po wpływie grózb. Premier obawiał się, że uległość zburzy jego wizerunek silnego lidera, a Australia będzie postrzegana jako łatwy kierunek emigracji zarobkowej. Konflikt narastał i otarł się o interwencję wojskową, gdy kapitan Aren Rinnan ze względu na pogarszające się warunki na pokładzie (brak wody, jedzenia, wycieńczenie uratowanych i choroby) ogłosił alarm i przekroczył wody terytorialne Australii. Ostatecznie uchodźcy zostali wysłani do obozów odosobnienia na wyspę Nauru, a część z nich przyjęła Nowa Zelandia.

Kryzys związany ze statkiem Tampa stał się przełomem i wiele zmienił w sposobie myślenia o nielegalnych uchodźcach oraz w podejściu do nich. Przed Tampą, jak zauważa J. Olaf Kleist, byli oni traktowani jak imigranci, którzy potencjalnie mogliby być włączeni do społeczeństwa australijskiego. Po kryzysie problem uchodźców zaczął być dyskutowany w kontekście ochrony granic oraz ich legalnych, prawnych związków z państwem australijskim⁷. Według niektórych badaczy powróciły echa XIX-wiecznego *kompleksu inwazji i żółtego zagrożenia*⁸. Tampa nasiliła również kontrowersje wokół rozbudowy ośrodków odosobnienia dla uchodźców.

Z początkiem XXI w. zainteresowanie opinii publicznej tymi instytucjami osiągnęło punkt kulminacyjny w dużej mierze za sprawą doniesień o buncie osadzonych tam ludzi, próbach samobójczych, złych warunkach życiowych, brutalnym zachowaniu strażników, wielomiesięcznym, a nawet wieloletnim przetrzymywaniu zarówno dorosłych, jak i dzieci bez możliwości nauki. Filmy dokumentalne, reportaże, akcje organizowane przez artystów i działaczy (np. w ramach Boat-people.org) uświadomiły Australijczykom istnienie takich miejsc oraz konsekwencji, jakie mogą one nieść, zwłaszcza dla psychiki osadzonych tam dzieci i młodzieży. Jak zauważa Amy Nethery, często tworzone skojarzenia z nazistowskimi obozami koncentracyjnymi (m.in. z powodu podłączonych do prądu drutów kolczastych odgradzających obozy, ograniczonego kontaktu osadzonych ze światem, surowości warunków życia)⁹. Protesty społeczne nie doprowadziły jednak do radykalnej zmiany polityki rządu wobec uchodźców.

W czasach pełnych napięć, radykalnych opinii i kontrowersyjnych decyzji często przydarzają się paradoksalne i podszyte ironią losu działania, niepozbawione jednak historycznej logiki. W okresie rządów lidera Partii Liberalnej, Johna Howarda, drugiego najdłużej urzędującego premiera w historii tego kraju, deklarującego, że *to my będziemy decydować, kto przyjeżdża do tego kraju i na jakich warunkach*¹⁰, Australia przyjęła najwięcej emigrantów w swojej dotychczasowej historii. W tym samym czasie rozkwitło kino diaspor i o diasporach, ukazujące czasem tragiczne, a czasem zabawne zdarzenia z życia wielokulturowego społeczeństwa i zapewne oswajające lęki związane z innymi kulturami niż niejeden program rządowy. Oficjalna polityka wielokulturowości była opisywana w kolejnych raportach i broszurach wydawanych przez rząd, lecz jej obraz znacznie różnił się od realiów dnia powszedniego. Kino dostało szansę, by znarratywizować wielokulturowość w sposób przystępny dla szerokiej publiczności i skorzystało z niej.

Filmowe oblicza wielokulturowości

To właśnie w narracji, w samej opowieści przejawia się wielokulturowość kina australijskiego. Współcześnie problem emigracji, uchodźstwa, kolejnych pokoleń imigrantów, wieloetnicznego społeczeństwa i skomplikowane kwestie tożsamościowe pojawiają się w filmach dokumentalnych, komediach, dramatach, filmach o dojrzewaniu młodych bohaterów, a nawet w thrillerach. Jak słusznie zauważa Catherine Simpson, wielokulturowe społeczeństwo Australii stanowi również tło w dziełach z pozoru nieporuszających powyższych problemów, lecz których bohaterowie, pierwszo- i drugoplanowi, mają etniczne pochodzenie, np. w *Plotce* (*Little Fish*, reż. Rowan Woods, 2005), *Miłosnej serenadzie* (*Love Serenade*, reż. Shirley Barrett, 1996), *Finished People* (reż. Clara Law, 2003) czy filmach Paula Coxa, jak *Kostas* (1979) czy *Opowieść o kobiecie* (*A Woman's Tale*, 1991). Przez dostrzegalną etniczność protagonistów ukazuje się ów *melting pot*, tygiel ras i narodowości, wielość różnych kultur¹¹. Inną kwestią jest młode pokolenie, dzieci emigrantów wychowanych w nowej rzeczywistości, budujące własne mikrokosmosy. To już nie małe Włochy czy Grecja w obrębie australijskiej, anglosaskiej kultury, jakie konstruowali ich rodzice, którzy przyjechali do odległego kraju tuż po wojnie czy w latach 60. XX w. Ich dzieci muszą odnaleźć się w kulturach, w których wyrosły, budując indywidualną, jednostkową tożsamość na ich pograniczu, jako mozaikę obu tradycji. Dlatego problem wielokulturowości często zostaje ujęty w ramy filmu o dojrzewaniu, jak w *Dziewczynach do wzięcia* (*Looking for Alibrandi*, reż. Kate Woods, 2000), *Head On* (reż. Ana Kokkinos, 1998), *The Home Song Stories* (reż. Tony Ayres, 2007), *Cześć, jestem Esther* (*Hey, It's Esther Blueburger*, reż. Cathy Randall, 2008). Produkcje te, określane jako *coming of age movies*, okazują się bowiem doskonałą formą do ukazania najistotniejszych problemów współczesnej, codziennej australijskiej wielokulturowości.

W ostatnim czasie można również obserwować powrót komedii spod znaku *wog comedies*¹², a ich popularność sprawiła, że coraz częściej w analizach używa się określenia *wogsploitation* na serię filmów (zarówno z lat 70. i 80. XX w., jak i nowszych) w zabawny sposób poruszających kwestie dyskryminacji i uprzedzeń związanych z etnicznością. Filmy te charakteryzują się humorem, często nie najwyższych lotów, silnym podkreśleniem męskości (realizowanym najczęściej przez sport), jak również umieszczaniem akcji w lokalnych, małych środowiskach, na przedmieściach zdominowanych przez określoną grupę etniczną. Za przykład może posłużyć niezwykle popularna komedia *The Wog Boy* (reż. Aleksis Vellis, 2000), która w 2010 r. doczekała się kolejnej części. Do kategorii tej można również zaliczyć inne filmy, np. *Przyjaciele z boiska* (*Footy Legends*, reż. Khoa Do, 2006) czy *La Spagnola* (reż. Steve Jacobs, 2001).

W odniesieniu do współczesnego kina australijskiego chciałabym zaproponować podział, który grupuje filmy podejmujące kwestie emigracyjne i wielokulturowe w trzy kategorie. Do pierwszej należy przypisać dzieła społecznie zaangażowane (nawet jeśli, jak w przypadku *Lucky Miles* Michaela Jamesa Rowlanda /2007/, przyjmują one formę komedii), które poruszają ważne problemy, sugerując ich bezpośrednie powiązanie z aktualnymi wydarzeniami politycznymi i dyskusjami toczonymi w mediach. Problem handlu młodymi kobietami (z Europy Wschodniej czy Azji) i zmuszanie ich do prostytucji, a jednocześnie kwestię nie-

legalnej emigracji i przymusowej deportacji porusza Dee McLachlan w *The Jam-med* (2007). Dokument Clary Law *Letters to Ali* (2004) dotyka problemu obozów tymczasowego zatrzymania dla tzw. *boat people*, sugerując związki takich miejsc z obozami koncentracyjnymi (jeden z bohaterów filmu, Australijczyk, miał ojca Polaka, który przeżył w czasie wojny gehennę w jednym z nazistowskich obozów). Reżyserka w emocjonalny sposób przeprowadza atak na politykę rządu Partii Liberalnej, wplatając archiwalne zdjęcia z protestów przeciwko utrzymywaniu takich ośrodków oraz wypowiedzi uczestników demonstracji i byłego ministra Malcolma Frasera. Tytułowy Ali jest afgańskim nastolatkiem od wielu miesięcy przetrzymywanym w obozie w Woomera w Zachodniej Australii bez wieści o swojej rodzinie, bez możliwości nauki i wyjścia poza ośrodek. Listowny, a następnie osobisty kontakt nawiązuje z nim pewna australijska rodzina mieszkająca w wiejskim domu koło Melbourne, która podejmuje walkę o chłopca i kilkakrotnie przejeżdża kilka tysięcy kilometrów, żeby się z nim spotkać. W jednej z takich wypraw uczestniczy także reżyserka z kamerą.

Problem *boat people* był również poruszany w filmach fabularnych, na przykład w telewizyjnym *Saved* (2009) Tony'ego Ayresa. Julia, prawniczka wychodząca z depresji po śmierci swojego dziecka, zostaje namówiona przez bratową na pomoc emigrantom osadzonym w ośrodkach przetrzymania. Spotyka tam młodego Irańczyka Amira, któremu pomaga wydostać się na wolność. Ayres w dramacie psychologicznym z elementami romansu (Amir zakochuje się w Julii) ukazuje różne postawy australijskiej inteligencji wobec problemu nielegalnej emigracji, od zaangażowania, przez pomoc, po obojętność i poparcie dla polityki rządu Johna Howarda. *Saved* dotyka nie tylko kontrowersji związanych z funkcjonowaniem zamkniętych centrów dla uchodźców, ale także obsesję podejrzeń rzucanych na wyznawców islamu, natężoną po 11 września 2001 r., oraz trudne kwestie moralne związane z niezrozumieniem sytuacji politycznej panującej w kraju osób ubiegających się o azyl. Innym interesującym przykładem kinowego filmu fabularnego, pierwszego, który porusza kwestię nielegalnych uchodźców przybywających do Australii drogą morską, jest dzieło Michaela Jamesa Rowlanda *Lucky Miles*, które będzie przedmiotem mojej osobnej analizy.

Do drugiej kategorii należą filmy z rodzaju *coming of age* oraz także te, które podejmują wątek zderzenia dwóch pokoleń – emigrantów i ich dzieci wychowanych w nowej ojczyźnie, dorastających, wchodzących w życie lub już dorosłych. Głównym motywem jest zatem kwestia kształtowania tożsamości w zetknięciu z dwoma światami: często tradycjonalistycznym światem rodziców, mocno osadzonym w kulturze przodków, a co za tym idzie, niezasymilowanym z australijską rzeczywistością, oraz tym, z którym dzieci stykają się najpierw w szkole, a następnie w pracy – nowoczesną, zglobalizowaną rzeczywistością współczesnej Australii. Początkowy konflikt, czyli poczucie odrzucenia przez australijskich rówieśników z jednej strony oraz niezrozumienie i niechęć wobec tradycjonalizmu rodziny z drugiej, przeważnie kończy się szczęśliwie – młodzi bohaterowie uczą się, jak stworzyć własny mikrokosmos, w którym ich pochodzenie etniczne staje się atutem w budowanej mozolnie tożsamości. Często okazuje się bowiem, że nie można osiągnąć niczego nowego bez odpowiedzi na podstawowe pytanie: skąd jestem?

Swoje miejsce w świecie, przez próbę odnalezienia ojca, stara się określić bohaterka wychowana we włoskiej diaspory w filmie *Dziewczyny do wzięcia* (adap-



Lucky Mills, reż. Michael James Rowland (2007)

tacji popularnej powieści Meliny Marchetty pod tym samym tytułem przeznaczonej dla nastolatków). W o wiele bardziej dramatycznej formie konflikt pokoleń został ukazany w filmie Moniki Pellizzari *Garść much* (*Fistful of Fles*, 1996). Rodząca się świadomość własnej seksualności nastoletniej Marii (imię po Madonnie, której figurki wyrabia ojciec dziewczyny) zostaje zderzona z tradycjonalistycznie nastawionymi rodzicami realizującymi w Australii wzorce przywiezione z rodzimych Włoch, na które składa się m.in. małżeństwo jako cel życia kobiety, jej uległość wobec męża realizującego kulturę machismo i niema zgoda na przemoc domową, a także konserwatywna i represyjna wobec cielesności religia katolicka. Bunt dziewczyny osiąga punkt kulminacyjny w nieudanej próbie samobójczej, której dokonuje ubrana w ślubną suknię matki pod figurą Madonny. Walkę o wyrwanie się z etnicznej diaspory przegrywa główny bohater w debiucie Serhata Caradee *Cedar Boys* (2009). Rodzice Tareka są muzułmanami z Libanu, którzy w domu rozmawiają tylko po arabsku, oglądają telewizję Al Jazeera i czytają libańskie gazety. Chłopak pragnie uczciwą pracą zarobić na siebie i wejść do lepszego, w jego mniemaniu, świata białych Australijczyków, przez których jednak jest postrzegany przez stereotyp emigranta trudniącego się nielegalną sprzedażą narkotyków. Ostateczne rozczarowanie związane z zauroczeniem piękną Australijką doprowadzi do zaangażowania Tareka w nielegalny interes i do jego śmierci.

Problem losu emigrantów lat 50. i 60. widziany z perspektywy ich małych dzieci poruszyło w ostatnich latach kilka filmów. Oparty na autobiografii znanego australijskiego filozofa Raimonda Gaity'ego film *Mój ojciec i ja* (*Romulus, My father*, 2007), wyreżyserowany przez Richarda Roxburgha z Erikiem Baną i Franką Potente w rolach głównych, to opowieść o walce Romulusa, ojca Gaity'ego, emigranta z Rumunii, o godne życie w nowej rzeczywistości. Matka chłopca tę walkę przegrała, opuściła rodzinę, w końcu popełniła samobójstwo. Ostatecznie i sam Romulus popada w chorobę psychiczną. Australia w *Mój ojciec i ja* to jednak kraj sielskiego dzieciństwa wśród pięknych krajobrazów prowincji, otwarty na emigrantów. Obraz ten tworzy Raimond, który pozostaje pod silnym wpływem ojca ze spokojem przyjmującego wszystkie niedogodności losu i starającego się wtopić w otoczenie. Przegraną rodziców, powojennych emigrantów, obserwują bohaterowie *The Home Song Stories*, autobiograficznego filmu Tony'ego Ayresa, oraz *The Sound of One Hand Clapping* (1998) Richarda Flagana. W obu dziełach są świadkami samobójstwa matki, a Sonia z filmu Flagana musi się zmagać z alkoholizmem ojca,



Lucky Mills, reż. Michael James Rowland (2007)

emigranta ze Słowenii. Ideologia asymilacji, na którą godzili się doświadczeni wojną emigranci, zasada „zapominania przeszłości”, swego języka i kultury rodziła frustrację, z którą wielu nie potrafiło sobie poradzić. W australijskim społeczeństwie, szczycącym się równością społeczną, musieli żyć z piętnem obcych, emigrantów, skazanych na mieszkanie w ruderach, w których *Australijczycy nie chcieliby mieszkać*. Zostali skazani na język niebędący ich językiem ojczystym. Ojciec głównej bohaterki filmu Flagana żali się na początku córce, że nie jest w stanie odpisywać na jej listy, bo w języku angielskim brakuje mu słów, by mówić o swoich emocjach. Sonia wraca po dwadzieścia lat do domu na Tasmanii. Podświadomie pragnie posklejać wspomnienia, zrozumieć przeszłość rodziców i ich decyzje, by w ten sposób móc przygotować się na przyjsie na świat własnego dziecka.

Interesującym przykładem jest we wspomnianej przeze mnie drugiej kategorii jeden z pierwszych filmów Clary Law *Z nurtem życia* (*Floating Life*, 1996). Młode pokolenie Chińczyków pochodzących z Hongkongu jest pierwszym, które emigruje ze swojego kraju, a następnie stara się sprowadzić do Australii rodziców. Wkrótce Hongkong ma ponownie przejść w ręce Chińskiej Republiki Ludowej. Rodzeństwo różni się między sobą charakterem, lecz łączy ich wspólne doświadczenie emigracji i izolacji, poczucie wyobcowania i niepewność w ustaleniu, czego pragną i gdzie jest ich miejsce. Law dzieli swój film na kilka rozdziałów w zależności od miejsca

akcji – domy w Niemczech, Hongkongu, Chinach i Australii. W Niemczech mieszka ze swoim mężem siostra głównej bohaterki. Jej zagubienie dobrze oddają słowa: *Nie wiem, czy powinnam o sobie myśleć jak o Chince. Urodziłam się w Hongkongu, ale nie mówię po mandaryńsku. Wkrótce Hongkong nie będzie Hongkongiem. Żyję w Niemczech, ale nie jestem do końca Niemką.* Jej brat, młody yuppie, pozostał w rodzinnym mieście – wraz ze swoją dziewczyną imprezuje, konsumuje, eksperymentuje z różnymi używkami, kompletnie zatracając kontakt ze światem wartości swoich rodziców czy dziadków. Kolejna siostra, która wyjechała z mężem do Australii, mimo pozornie dostatniego i szczęśliwego życia, nie potrafi pozbyć się kompleksu „emigrantki z Azji”. Jej piękny dom na przedmieściach jest idealnie czysty i uporządkowany. Gdy przyjeżdżają rodzice z najmłodszym bratem, wciąż ich strofuje, twierdząc, że *są tutaj jako imigranci, a nie po to, by cieszyć się życiem.* Stara się wychowywać brata, by *Australijczycy nie myśleli, że wszyscy Chińczycy są niechlujni.*

Dom w filmie Law symbolizuje określone wartości, a przestrzeń charakteryzuje życie bohaterów: zimna i deszczowa w przypadku niemieckiego miasta; pusta, uporządkowana i zalana palącym słońcem z przedmieść australijskiej metropolii, równie surowa i alienująca wieżowcami w Hongkongu. Wszystkie izolują bohaterów, podkreślając ich osamotnienie. Kontrast stanowi rodzinny dom w Chinach otoczony gwarnymi, wąskimi ulicami, głośną muzyką, starymi budynkami, gdzie ojciec bohaterów prowadził dawno temu herbaciarnię. W jednej ze scen wspomina on ze swoim przyjacielem stare czasy, gdy *domy były ładne i emanowała z nich harmonia i siła.* Owa siła płynęła z rodziny i wewnętrznej pewności co do tego, kim się jest i skąd się pochodzi.

Pozostaje jeszcze trzecia grupa filmów, do której zaliczam przede wszystkim komedie i filmy obyczajowe, często z podtekstem politycznym, wyśmiewające różne uprzedzenia, lecz przez zabawny ton opowieści ukazujące Australię jako kraj mimo wszystko otwarty na doświadczenie emigracji i wielokulturowości. Choć wzajemne relacje między Australijczykami a osobami ze środowisk etnicznych przebiegają burzliwie, to najczęściej drogą do harmonii i zgody jest miłość łącząca głównych bohaterów pochodzących z dwóch odmiennych światów. Dlatego często pojawiają się różne odmiany komedii romantycznej, w której początkowy konflikt między parą przyszłych kochanków wynika właśnie z kulturowych stereotypów. Doskonałym przykładem jest film Aleksis’ego Vellisa *The Wog Boy*, niezwykle popularny w Australii, w którym główny bohater został wymyślony przez aktora Nicka Giannopoulosa na potrzeby skeczy scenicznych, a następnie programu telewizyjnego. *The Wog Boy* wyśmiewa stereotypy na temat poszczególnych grup etnicznych, jak i samych Australijczyków, a miłość głównego bohatera Steve’a i jasnowłosej Australijki Celii stanowi symboliczne połączenie dwóch światów. Do kategorii *wog comedies* kwalifikuje się również *Fat Pizza* (2003) Paula Fenecha, oparty na niezwykle popularnym telewizyjnym show pod tym samym tytułem, w niewyszukany sposób wykorzystujący kulturowe stereotypy.

W komedii omyłek *Żona do wzięcia* (*Russian Doll*, 2001) Stavrosa Kazantzidis, reżysera o greckich korzeniach, dwaj przyjaciele (żonaty Żyd i kawaler katolik) zakochują się w pięknej Rosjance Katii, która niedawno przyjechała do Australii. Żyd wdaje się z nią w romans i namawia samotnego kolegę, by ożenił się z Katią i uchronił ją przed deportacją. Miłosne rozgrywki na wielokulturowym

tle toczą się w *La Spagnola* Steve'a Jacobsa, historii pięknej Hiszpanki Loli i jej córki Lucii, które muszą zmierzyć się z rzeczywistością po śmierci męża i ojca, za życia zdradzającego żonę z chłodną i wyrachowaną Australijką. W *Namiastce nieba* (*Unfinished Sky*, 2007) Petera Duncana farmer z australijskiego outbacku opiekuje się (i obdarza miłością) afgańską kobietę, która uciekła z domu publicznego. W filmie Ernie'ego Clarka *Spank* (1999) Paulie, Włoch mieszkający w Adelajdzie, zakochuje się w dziewczynie swojego bogatego australijskiego współnika, z którym otworzył kawiarnię. O etnicznej miłości opowiada też Jan Sardi w *Bracie ukochanego* (*Love's Brother*, 2004).

***Lucky Miles* – oswajanie inności**

Wypowiadając się do kamery w dokumentalnym filmie *Letters to Ali*, Malcom Fraser, były premier Australii z końca lat 70. XX w., stwierdza, że *nic bardziej nie przeraża ludzi niż świadomość, że ktoś jest inny*. Wcześniej reżyserka Clara Law umieściła wypowiedzi australijskich dzieci, które po rozmowie telefonicznej i pierwszych odwiedzinach u Alego w obozie dla emigrantów dziwią się, że chłopiec jest takim samym zwyczajnym nastolatkiem jak one. Niczym się od nich nie różni. Podobne oswajanie inności widać również w filmie Michaela Jamesa Rowlanda *Lucky Miles*.

Akcja filmu rozgrywa się w 1990 r. i jak twierdzi reżyser, *Lucky Miles* nie jest reakcją na politykę rządu i aferę statku Tampa, a raczej wyrazem przekonania o kurczeniu się świata w wyniku globalizacji, co prowadzi do nieuniknionych kulturowych konfrontacji. Trudno jednak nie odczytywać go w kontekście ówczesnych dyskusji na temat emigracji, *boat people* oraz zainicjowanego przez wypowiedzi czołowych polityków dyskursu dehumanizującego nielegalnych uchodźców. Jon Stratton zauważa, że czas akcji przydaje *Lucky Miles* sentymentalnej aury. Bob Hawke był jeszcze wtedy premierem, dopiero potem nastąpiła radykalizacja przez Johna Howarda neoliberalnej polityki wprowadzanej przez laburzystowskiego premiera Paula Keatinga z początkiem lat 90. XX w. To czasy sprzed ataków terrorystycznych 11 września, sprzed afery statku Tampa, radykalizacji nastrojów w stosunku do nielegalnych uchodźców i obozów przetrzymywania budowanych na pobliskich wysepkach. *Australia roku 1990, ze względu na dopiero wzrastającą neoliberalną gospodarkę i społeczny kształt, była zatem przyjaźniejszym środowiskiem niż siedemnaście lat później*. „*Lucky Miles*” *nie jest tylko komedią. Wyraża nostalgię za bardziej humanitarnymi czasami*¹³.

W czasie festiwalu filmowego odbywającego się w Sydney w 2007 r. pokazano około dwudziestu filmów fabularnych i dokumentalnych, które w różny sposób zmierzyły się z problemem diaspor i wielokulturowości w Australii. Tak duża ich liczba w stosunku do poprzednich lat może sugerować próbę artystycznej reakcji na zdarzenia ostatniej dekady dotyczące kwestii emigracji. *Lucky Miles* zdobył wtedy nagrodę publiczności. Z pozoru jest to komediowy film drogi, gdzie siłą napędową kolejnych scen stanowi próba przetrwania głównych bohaterów w surowym australijskim outbacku, jak również nieporozumienia wynikające z różnic kulturowych. Każdy z trzech mężczyzn pochodzi bowiem z innego kraju – Iraku, Indonezji, Kambodży. W otwierającej film scenie nielegalni uchodźcy z Kambodży i Iraku zostają wyrzuceni z rybackiej łodzi w pobliżu brzegu Australii Zachodniej.

Dzielią się na dwie grupy i postanawiają pójść w dwóch różnych kierunkach. Wkrótce Kambodżańczycy natrafiają na bar, z którego zabiera ich policja wezwana przez właścicielkę. Arunowi udaje się jednak uciec. Spotyka Youssifa, Irakijczyka, który oddzielił się od swoich pobratymców, nie mogąc się z nimi porozumieć. Następnie dołącza Ramelan, młody rybak, który wraz z wujem przywiózł uchodźców i nieopatrznie podpalił potem łódkę, co zmusiło przemytników do zawrócenia w stronę Australii. Trzech mężczyzn postanawia dojść do Perth, posługując się naszkicowaną przez Aruna niedokładną mapą, nie wiedząc, że są o ponad tysiąc kilometrów od tego miasta, największego na zachodnim wybrzeżu Australii. Michael James Rowland prowadzi równolegle kilka wątków. Oprócz wędrówki trójki głównych bohaterów jest jeszcze historia trzech strażników jadących tropem uciekinierów, a także wędrującego do Broome wujka Ramelana i jego współnika, którzy z powodu spalonej łódki mimo woli też znaleźli się w Australii.

Yosefa Loshitzky, analizując obraz europejskiej wielokulturowości we współczesnym kinie Starego Kontynentu, wyróżnia kilka typów filmów, w tym między innymi takie, które określa, w nawiązaniu do tytułu szwajcarskiego *Reise der Hoffnung* (1991) Xaviera Kollera, „podróżami nadziei” (*journeys of hope*)¹⁴. Ukazują one trudy wędrówki odbywanej przez emigrantów i uchodźców w drodze do ich Ziemi Obiecanej. Jak zauważa Loshitzky: *Przez skupienie się na doświadczeniu życiowym ten gatunek rzuca wyzwanie i obala dyskurs na temat emigrantów królujący we współczesnych mediach i polityce, który ich dehumanizuje i kryminalizuje*¹⁵.

Rowland w swojej tragicomedii unika sentymentalnych tonów. Zarysowując szkicowo przeszłość bohaterów i motywy ich ucieczki do Australii, nadaje każdemu z nich osobowość, a wprowadzając elementy komediowe (wynikające z nieporozumień nie tylko kulturowych na linii uchodźcy – Australijczycy, lecz również między emigrantami), oswaja inność. Youssif okazuje się wykwalifikowanym inżynierem, który w wyniku dyktatury Saddama Husajna musiał uciekać najpierw do Iranu i pracować tam jako taksówkarz, a następnie do *zachodniego, demokratycznego państwa*, gdzie zamierza domagać się ochrony zgodnie z odpowiednim artykułem konwencji ONZ z 1951 r. Postać Youssifa podważa powszechne przekonanie, że nielegalni uchodźcy poszukujący azylu są przeważnie niewykształceni. Arun pragnie odnaleźć w Perth swojego ojca, Australijczyka, który na początku lat 70. XX w. opuścił w Kambodży jego matkę, zostawiając jej swoją wizytówkę z numerem telefonu. Ramelan, podobnie jak jego wujkowie, w Australii znalazł się przypadkowo i chce jedynie wrócić do swojej indonezyjskiej wioski. Rowland stwierdził w wywiadzie, że to, iż tylko jeden bohater z kilkusobowej grupy pragnie starać się o status uchodźcy politycznego, świadczy o próbie uniknięcia konotacji z aktualną atmosferą polityczną związaną z tym tematem¹⁶. Jednocześnie jest to element, który pozwala zbudować jednostkową, zindywidualizowaną charakterystykę emigranta nielegalnie wkraczającego na teren kraju. Bohaterowie filmu to nie anonimowi ludzie z łódek przyplływających do Australii, pokazywani w mediach. Każdy z nich ma swoją przeszłość, charakter, wady, zalety i śmieszne przywary. Co więcej, jeden z nich, Arun, jest pół-Australijczykiem, a jego spotkanie z ojcem stanowi otwarte zakończenie filmu.

Kolejnym elementem oswajającym inność w filmie *Lucky Miles* jest ironia skierowana w stronę Australii i Australijczyków, a wynikająca z obrazu kraju postrzeganego oczami uchodźców pochodzących z odmiennych kultur. *Jesteście teraz*



Lucky Mils, reż. Michael James Rowland (2007)

w Australii – krzyczy z łódki rybak do wychodzących na brzeg bohaterów, a jeden z Kambodżańczyków szepcze do siebie: *Witaj w raj*. Za wydumą pięknej plaży nie czeka na nich jednak obiecany przez przemytników autobus do Perth. Zamiast raju wolności jest piekło australijskiej pustyni. Catherine Simpson zauważa, że *Lucky Miles* to pierwszy film, który pozwala „innym” wejść do zmitologizowanego w kulturze australijskiej czerwonego serca kontynentu¹⁷. Spostrzeżenie słuszne, należy jednak zaznaczyć, że film Rowlanda był pierwszym, który wprowadził nielegalnych uchodźców do interioru, bowiem motyw obcego – emigranta czy turysty z innego kraju – przemierzającego australijski outback pojawiał się już we wcześniejszych produkcjach, by wymienić choćby *Japońską historię* (*Japanese Story*, reż. Sue Brooks, 2003) czy *Niebo w ogniu* (*Heaven's Burning*, reż. Craig Lahiff, 1996). Jest to niezwykle istotny wątek, bowiem gorące dyskusje na temat emigracji z Azji w czasach działalności Pauline Hanson, a następnie problem *boat people*, który punkt kulminacyjny osiągnął w trakcie afery statku Tampa, odświeżyły głęboko zakorzenione w australijskiej podświadomości lęki związane z groźbą zalania kraju przez azjatycką emigrację, z „żółtym zagrożeniem”, najazdem nielegalnych imigrantów naruszających przestrzeń interioru mającą w tradycji australijskiej wręcz mistyczne znaczenie. W *Lucky Miles* trójka nielegalnych przybyszy nieświadomie zapuszcza się w głąb pustyni i stara przetrwać, rewidując zarazem swoją dotychczasową wizję Australii. Czerwona, wysuszona ziemia nie ma dla nich konotacji kulturowych. To jedynie dziwny krajobraz, zupełnie odmienny od znanego z ojczyzny.

Bohaterowie zupełnie inaczej wyobrażali sobie Australię – zachodni, demokratyczny kraj. *Gdzie są wszyscy?* – to podstawowe pytanie zadawane przez każdego z nich. *Ptaki nie śpiewają*, brakuje wody, nie ma ludzi, drzewa są wysuszone. Gdy Kambodżańczycy dochodzą do głównej drogi (bynajmniej nie asfaltowej), widzą

jedynie żółty australijski znak drogowy z kangurem, który posłużył komuś jako tarcza strzelnicza, i puszki po napojach na poboczu, które mężczyźni biorą za granaty. Wkrótce dochodzą do kilku budynków (*Czy to Perth?* – pyta jeden z nich) i przydrożnego pubu z pijanym Australijczykiem przy barze. *Australia jest OK* – uśmiecha się jeden z bohaterów, unosząc w stronę mężczyzny dłoń z kciukiem ku górze. Rozmawiając na temat Australijczyków, rybacy-przemytnicy żartują, że przecież *oni piją, jedzą wieprzowinę i pachną jak małpy*. Stereotypy istnieją po obu stronach. Rowland wielokrotnie wygrywa humor kolejnych scen opartych na absurdzie wynikającym ze zmitologizowanych symboli australijskiej kultury (outback, Australijczycy z interioru, przydrożny pub, strażnicy) zderzonych z inną tradycją, igrając z wizją Australii jako nowoczesnego, zachodniego, demokratycznego kraju, jak co chwila powtarzają bohaterowie.

Nielegalnych emigrantów, przyjeżdżających z obrazem czerwonego kontynentu ukształtowanym przez media i broszury turystyczne, Michael James Rowland stawia wobec „tyranii odległości” (*tyranny of distance*) Geoffrey’a Blainey’a¹⁸, doświadczenia typowego dla Australii. Krajobraz jest w filmie Rowlanda osobnym bohaterem, nośnikiem australijskości. Nie bez powodu autorem zdjęć do filmu jest Geoff Burton, jeden z najwybitniejszych operatorów australijskiej nowej fali. Ale owo australijskie *sacrum* oznacza dla bohaterów jedynie uciążliwą wędrówkę, przeszkodę w drodze do „demokratycznego świata” i wolności. Przestrzeń staje się bowiem dla nich swoistym więzieniem. Nazwa *lucky miles* (dosłownie „szczęśliwe mile”) z tytułu filmu pojawia się w jednej z ostatnich scen, gdy zza pleców bohatera widać namalowaną na przystanku reklamę firmy autokarowej Lucky Miles. Stanowi ona również trawestację tytułu książki Donalda Horne’a *Lucky Country*¹⁹. Tytuł dzieła Rowlanda zawiera tę samą ironię, którą odnosi on do mil dzielących emigrantów od domu, ale także do złudnego wyobrażenia australijskiego outbacku jako przestrzeni wolności.

Po drugiej stronie stoją strażnicy – Aborygen, pół-Aborygen i biały Australijczyk. Stanowią etniczny symbol Australii, charakteryzuje ich również typowy styl bycia, słynny *Australian way of life* – grają w futbol na pustyni, pieką kraba na rozgrzanym silniku, są zrelaksowani, nie przejmują się kolejnymi kłopotami. Wędrówka uciekinierów, którzy nie potrafią poruszać się w nieznanym terenie, dziwi aborygeńskiego tropiciela odczytującego pozostawiane przez nich znaki. Strażnicy nie mogą zrozumieć, dokąd zmierzają śledzone osoby i jaki jest ich plan. Również w tym wątku pojawia się ironia skierowana w stronę Australijczyków. Aborygeński tropiciel nazywa się Tom Collins, co w kulturze australijskiej ma negatywne konotacje (oznacza plotkarza), ale wiąże się też z bardzo znaną książką *Such is Life* napisaną w 1903 r. przez Josepha Furphy’ego pod pseudonimem Tom Collins, która ma formę pamiętnika białego kolonizatora wyrażającego sympatię do polityki „białej Australii”. Również w przypadku innych epizodycznych postaci Rowland bawi się stereotypami, podkreślając w ten sposób nostalgię, na którą zwrócił uwagę Jon Stratton. Właścicielka baru donosi na policję o nielegalnym pobycie grupy uchodźców, choć spodziewalibyśmy się tego raczej po milczącym myśliwym polującym na kangury, który podwozi Aruna na przystanek, gdy spotyka go w outbacku. Twardy Australijczyk z interioru w przewrotny sposób zrealizował postulaty głoszone przez Hanson i Howarda – to on zdecydował, kogo zaprasza do swojego kraju.

Wykorzystując elementy symboliczne dla australijskiego kina, jak wędrówka, czerwony interior, aborygeński tropiciel, Rowland igra z widzem, wprowadzając też do swego filmu zdemonizowanego przez dyskurs medialny i polityczny nielegalnego uchodźcę. Kpi z Australii – *zachodniego demokratycznego państwa*, które dla obcokrajowca okazuje się nie rajem na ziemi, a miejscem wielu absurdów. Reżyser oswaja wszystko za pomocą humoru wynikającego ze zderzenia różnych kultur, ale i inteligentnie wygranych momentów, które można określić jako postkolonialne paradoksy. Ich przykładem jest jedna z końcowych scen, gdy Youssif postanawia poddać się służbie granicznej i podchodzi do niego Tom. Na pustyni następuje spotkanie Irakijczyka i Aborygena. Obaj reprezentują ofiary teraźniejszej i przeszłej kolonialno-politycznej opresji. W tej z pozoru zabawnej, lecz mocnej znaczeniowo scenie iracki uchodźca zwraca się z prośbą o azyl, zgodnie z konwencją ONZ, do reprezentanta Australii, Aborygena, którego przodkowie wiele lat temu mieli wszak status podobny do tego, jaki dziś mają nielegalni emigranci.

W wywiadzie Michael James Rowland przyznał, że ze względu na klimat polityczny w Australii Zachodniej, gdzie w tym czasie trwały gorące dyskusje na temat nielegalnych uchodźców, zdecydował się przenieść plan zdjęciowy w pobliże Adelajdy w Australii Południowej, stanu znanego z liberalnej atmosfery²⁰. Reżyser był zatem świadom mimowolnego wpisywania się swego filmu w ówczesny kontekst polityczny. *Lucky Miles* to produkcja wyjątkowa we współczesnej kinematografii australijskiej, bowiem pierwszy raz głównymi bohaterami stali się nielegalni uchodźcy, *boat people*. Wcześniej pojawiali się w dokumentach, jak we wspomnianych *Letters to Ali* Clary Law czy *Molly and Mobarak* (2003) Toma Zubrzyciego. Co więcej, *Lucky Miles* to film, który drażliwy politycznie i społecznie temat traktuje z przymrużeniem oka, czyniąc podstawą opowieści wędrówkę przez Australię bohaterów pochodzących z różnych kulturowo krajów. Oswaja inność, zmuszając publiczność do śmiechu, jak w Gogolowskim *Rewizorze*, gdzie ostatecznie widz śmieje się sam z siebie, widząc swój kraj oczami obcego. Jak pokazało ciepłe przyjęcie *Lucky Miles* na festiwalach w Australii i na świecie, metoda ta okazała się skuteczna.

Komedie takie jak *Lucky Miles* walczą ze stereotypami i lękami oraz rozładowują gęstą atmosferę debaty publicznej i nastrojów społecznych związanych z legalną i nielegalną emigracją z Azji czy skomplikowanymi problemami wielokulturowości. Nagły rozkwit kina diaspor i filmów o diasporach na przełomie wieków świadczy o reakcji kinematografii australijskiej na niezwykle dynamiczny pod względem polityki emigracyjnej okres w historii tego kraju. Przykładami są zarówno dramaty o powojennej emigracji, dojrzewaniu z piętnem etnicznej inności, jak i komedie ironicznie wyśmiewające stereotypy kulturowe. Powtarzalność określonych problemów i różnorodność przedstawionych wątków sprawia, że kino antypodów, narratywizując codzienną wielokulturowość Australii, stało się lustrem, w którym można dojrzeć podświadome lęki i skrywane napięcia społeczne ujawniane w reakcjach na działalność Pauline Hanson, decyzje Johna Howarda w trakcie sprawy statku Tampa i w zamieszkach na tle etnicznym, takich jak w Cronulli w 2005 r.

MARTYNA OLSZOWSKA

- ¹ *Asylum seekers* to termin określający w Australii ludzi, którym nie przyznano jeszcze statusu uchodźców, czyli nie objęto ich międzynarodowym prawem. Synonimem wobec *asylum seekers* jest również określenie *boat people* czy *economic migrants* (emigranci zarobkowi).
- ² P. Kelly, *The March of Patriots. The Struggle for Modern Australia*, Melbourne University Press, Melbourne 2009, s. 560.
- ³ J. Jupp, *Immigration*, Oxford University Press, Melbourne 1998, s. 175.
- ⁴ W 1971 r. rząd pod kierownictwem premiera Pierre'a Elliota Trudeau przyjął w Kanadzie Canadian Multiculturalism Act.
- ⁵ D. Carter, *Dispossession, Dreams and Diversity: Issues in Australian Studies*, Pearson Education Frenchs Forest 2006, s. 344-345.
- ⁶ P. Hanson, *Pauline Hanson's first speech in the House of Representatives*, 10 września 1996, <http://australianpolitics.com/parties/onenation/96-09-10hanson-first-speech.shtml> (dostęp: 20.03.2012).
- ⁷ J. O. Kleist, *Refugees Between Pasts and Politics: Sovereignty and Memories in the Tampa Crisis*, w: *Does History Matter? Making and Debating Citizenship, Immigration and Refugee Policy in Australia and New Zealand*, red. K. Newmann, G. Tavan, ANU E Press, Canberra 2009, s. 93.
- ⁸ C. Elder, *Being Australian: Narratives of National Identity*, Allen&Unwin, Crows Nest NSW 2007, s. 122.
- ⁹ A. Nethery, „A Modern-day Concentration Camp”: *Using History to Make Sense of Australian Immigration Detention Centre*, w: *Does History Matter?*, dz. cyt., s. 65-80.
- ¹⁰ *Liberals accused of trying to rewrite the history*, <http://www.abc.net.au/lateline/content/2001/s422692.htm> (dostęp: 20.08.2011).
- ¹¹ C. Simpson, *Tinkering at the Borders: Lucky Miles and the Diaspora (no) Road Movies*, w: *Diasporas of Australian Cinema*, red. C. Simpson, R. Murawska, A. Lambert, Intellect Books, Bristol 2009, s. 35.
- ¹² *Wog* w języku angielskim oznacza chorobę (w australijskim angielskim – grypę lub malarię), w slangu jest wykorzystywane jako obraźliwe określenie dla emigrantów z Europy Środkowowschodniej, śródziemnomorskiej, jak również z Afryki Północnej. Nazwa powstała po II wojnie światowej, gdy do Australii zaczęli napływać emigranci z Włoch, Egiptu, Grecji, Malt, Libanu i Jugosławii. W ostatnim czasie określenie to nabrało ironicznego, komediowego zabarwienia w wyniku popularności skeczy, komedii filmowych i telewizyjnych pokazujących w krzywym zwierciadle stereotypy kulturowe (zarówno o Australijczykach, jak i tzw. wogach).
- ¹³ J. Stratton, *Welcome to Paradise: Asylum Seekers, Neoliberalism, Nostalgia and Lucky Miles*, „Continuum” 2009, nr 23 (5), s. 631.
- ¹⁴ Y. Loshitzky, *Journey of Hope to Fortress Europe*, „Third Text” 2006, nr 20 (6), s. 745.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ B. McFarlane, *A Road Movie without A Road: An Interview with Michael James Rowland*, „Metro” 2007, nr 153, s. 24.
- ¹⁷ C. Simpson, dz. cyt.
- ¹⁸ G. Blainey, *The Tyranny of Distance. How Distance Shaped Australia's History*, Sun Books, Sydney 1983.
- ¹⁹ D. Horne, *The Lucky Country*, Penguin Books, Sydney 2009.
- ²⁰ B. McFarlane, dz. cyt., s. 27.