

# Ostatnie wyjście „uchodźcy przez pomyłkę” z Europy Wschodniej

Kino na prawach gościnności i przedstawienia

KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS

Podając problem narastającej wciąż tragedii migracji i separacji mniejszości etnicznych oraz poszukiwania przez uchodźców azylu na Zachodzie, pisma Jacques’a Derridy z końca lat 90. dostarczają wyraźnych wskazówek krytycznych dotyczących etyki i polityki gościnności, a same w sobie stanowią zarówno filozoficzną odpowiedź, jak i polityczną interwencję<sup>1</sup>. Derridiańską różnorodność interpretacji gościnności zastosowanych wobec obszaru słowa – tekstów filozoficznych i literackich – chciałabym odnieść do dziedziny tego, co wizualne, a w tym szczególnym przypadku do „kina z akcentem” (*cinema with an accent*), by użyć terminu zaproponowanego przez Hamida Naficy<sup>2</sup>. Chcę wykazać, że tworzone przez rozproszonych po świecie reżyserów kino, które zajmuje się kwestią migracji, przekraczania granic, zamykania dostępu oraz podporządkowania, i czyni to z samozwrotnej (*self-reflexive*) pozycji uczestniczących obserwatorów, pomaga rozszerzyć Derridiańskie badania nad ontologią gościnności, ujawniając zawile powiązania jej reguł z reżimem przedstawienia.

Ostatnie lata przyniosły rosnącą liczbę ważnych filmów otwarcie podejmujących temat dotkliwej tragedii uchodźców politycznych, którzy uciekając przed wojną, prześladowaniami, wysiedleniem i głodem, szukają azylu na Zachodzie, by napotkać jedynie stale zaostrzającą się kontrolę imigracyjną oraz jawne nieporozumienia i przeinaczenia, do których dochodzi za sprawą zachodniej opinii publicznej i mediów zajmujących stanowisko wobec ich złożonych pobudek i domniemyanych ról w goszczących ich społeczeństwach. Lista ta obejmuje film *Na tym świecie* Michaela Winterbottoma (*In This World*, 2002) – paradokumentalną epopeję potwornej podróży dwóch nastoletnich Afgańczyków, którzy wyruszają z Pakistanu przez Iran, Turcję, Włochy i Francję do Londynu, powierzając swoje życie przemytnikom, oraz film *Niewidoczni* (*Dirty Pretty Things*, BBC Films, 2002) Stephena Frearsa – opowieść o wykwalifikowanym lekarzu nigeryjskim i Turczynie, którzy nielegalnie pracują w londyńskim hotelu. Artykuł ten skupia się na filmie, który całkowicie odmiennie podchodzi do tragedii imigracji i jej przeinaczonego obrazu.

*Ostatnie wyjście* (BBC, 2000), film urodzonego w Polsce i wykształconego w Wielkiej Brytanii reżysera Pawła Pawlikowskiego, opowiada o rosyjskiej artystce Tani, która wraz ze swoim dziesięcioletnim synem Artiomem przyjeżdża do

## OSTATNIE WYJŚCIE

Anglii, by dołączyć do swojego brytyjskiego narzeczonego, a kończy jako „uchodźca przez pomyłkę” w obozie dla azylantów. W odróżnieniu od dwóch wyżej wspomnianych filmów, zrobionych przez zaangażowanych w tragedię Innego brytyjskich reżyserów i przedstawiających przypadki prawdziwych uchodźców poszukujących azylu (to jest takich, którzy zgodnie z zasadami konwencji genewskiej uciekają przed represjami politycznymi i nadużyciami w ich rodzimych krajach), *Ostatnie wyjście* prezentuje przypadek pozornie nie do obrobienia, niedoceniany przypadek „udawanego uchodźcy” (*bogus asylum seeker*), czyli osoby działającej wyłącznie z osobistych i emocjonalnych pobudek, a nie wskutek społeczno-politycznych potrzeb, a w dodatku kobiety wykonującej wolny zawód i pochodzącej z postsowiecko-opresyjnej Rosji. Bez prób uzasadniania legalności bądź nielegalności przekraczania zachodniej granicy przez kobietę ze Wschodniej Europy (to znaczy bez opowiadania o cierpieniach w jej kraju) film odważnie i buńczucznie wykracza poza polityczne interwencjonistyczne programy międzynarodowych organizacji do spraw uchodźców. Zamiast tego bada, na poziomie filozoficznym, epistemiczne pogwałcenie praw człowieka u granic i Derridiańską kwestię praw gościnności.

Co ważne, sam Pawlikowski przyjechał do Wielkiej Brytanii ze swoją matką jako nastolatek. Studiował w Edinburgh College of Art oraz National Film School i stał się znany jako autor nagradzanych programów dokumentalnych BBC podejmujących różnorodną problematykę polityki i kultury Europy Wschodniej. Jego prowokacyjne *Serbian Epics* (1992) kwestionowały ustalone prawdy o Serbii i wywołały nawet debatę parlamentarną. *Ostatnie wyjście* – film, który wszedł na ekrany w 2001 roku – to druga pełnometrażowa fabuła Pawlikowskiego. Zrobiony w stylu charakterystycznym dla niszowego, niezależnego lub kameralnego kina, niskobudżetowy i wyświetlany w niewielkich kinach studyjnych oraz klubach filmowych, zdobył niespodziewanie dużo nagród, zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i zagranicą<sup>3</sup>.

Proponuję zatem rozciągnąć refleksje Derridy na temat międzynarodowych praw człowieka poza tragedię uchodźców uciekających przed dyktaturą, niewolą oraz nędzą i zastosować je także do „zwykłej” obywatelki świata, do „zwykłej” turystki przybywającej na Zachód spoza jego wymyślonych granic, a do tego bez wątpienia przedstawicielki klasy średniej. Pojawia się ona u progu Lepszego Świata w poszukiwaniu miłości. Takie uzasadnienie nie jest jednak wystarczające w przypadku niezachodniej obywatelki. Różność Tani – w porównaniu z jakąkolwiek inną zachodnią kobietą przybywającą z daleka na spotkanie ze swoim partnerem – wynika z faktu, że przybywa ona spoza Zachodu, a co więcej – z Rosji, czyli z kraju przedstawianego przez nowoczesne i powojenne reżimy prawdy jako Inny cywilizowanego Zachodu. Ponadto zupełnie nie pasuje ona do z góry przyjętych wyobrażeń na temat Europy Wschodniej: ani do tych o wschodnioeuropejskiej upośledzonej-niepiśmiennej klasie robotniczej, ani do tych o dysydencjach intelektualistach, będących przeważnie mężczyznami. Jednak by przekroczyć granicę i wejść w świat w poszukiwaniu swojego zaginionego partnera, nie ma ona innego wyboru, jak tylko wejść w jedną ze stworzonych dla niej ról, wejść jednocześnie w (nieprawdziwą) rolę osoby szukającej azylu i poddać się procesowi seksualizacji w obozie dla azylantów. Innymi słowy, by spotkać się z gościnnością, musi się ona poddać tym prawom, temu reżimowi narracji i tej

epistemicznej przemocy. Tak oto *Ostatnie wyjście*, podobnie jak jego przyjęcie przez brytyjską krytykę, widziane w Derridiańskich ramach, stawia dalsze pytania o gościnność, a mianowicie o powiązania jej praw z reżimem przedstawienia. Film Pawlikowskiego faktycznie mógłby być postrzegany jako niepokojący przypis do wykładów Derridy. Badając dialogiczną moc wynikającą z rozgraniczeń pomiędzy dokumentalnymi, alternatywnymi i fabularnymi sposobami produkcji filmowej, film ten także zdecydowanie wkracza na pole bitwy przedstawienia, obnażając reżimy „światowości” (*worlding*) i „płciowości” (*gendering*) kobiety gościa-imigrantki ze Wschodniej Europy w Wielkiej Brytanii po 1989 roku.

Tekst składa się z czterech części. W pierwszej z nich rozpatrywane są pewne aporie gościnności, które – jak podkreśla Derrida – *zawsze pod pewnymi względami stanowią przeciwieństwo tego, czym udają, że są, i unieruchamiają same siebie u progu siebie*<sup>4</sup>. Druga, przesiewając *Ostatnie wyjście* przez Derridiańskie sito, omawia współlistnienie praw gościnności z reżimem przedstawienia, skupiając się na otwierającej film scenie przesłuchania na granicy. Trzecia część zajmuje się zmiennymi formułami inkluzji-ekskluzji, kategoryzacji i płciowości kobiety z Europy Wschodniej i jej przejściem od roli reproduktorki w bazie wojskowej do prostytutki w powojennej kulturze wizualnej Zachodu. Ostatnia część bada interwencjonistyczny potencjał *Ostatniego wyjścia*, rozważając strategię i skuteczność jego bezpośredniego oddziaływania politycznego, a także sposoby, w jakie film ten może wpłynąć na zmianę stanowiska w kwestii przedstawienia, zmieniając reżimy gościnności-przedstawienia.

Derrida ponownie odczytuje esej Kanta *Dritter Definitivartikel zum ewigen Frieden*<sup>5</sup>, w którym twierdzi się, że gościnność nie należy do przestrzeni dobroczynności, ale do przestrzeni prawa, a to znaczy prawa gościnności, jakie winien jest obcemu gospodarz, a także do przestrzeni obowiązku ze strony gościa, który musi przestrzegać zasad ustalonych przez gospodarza. Derrida wskazuje na bliskość wyrazu „gościnność” (*hospitality*) do swojego przeciwieństwa: „wrogości” (*hostility*), na „kłopotliwą analogię” pomiędzy nimi<sup>6</sup>, wynikającą z wieloznaczności łacińskiego słowa *hostis*, oznaczającego zarówno gospodarza-gościa (w języku francuskim *hôte-hôte*), jak i wroga-niepożądanego gościa<sup>7</sup>. W ten sposób gościnność „staje się progiem”, gdzie inkluzja jest zależna od ekskluzji i przez nią zagrożona. Innymi słowy, zaproszenie jest naznaczone konfliktem. To osobliwe skrzyżowanie, podwójne związanie gościnności, jest określane utworzonym przez Derridę neologizmem „(wro)gościnność” (*hostipitality* lub *hostipitality*), w którym przywrócenie zagubionego morfemu *t(i)* czyni go jeszcze bardziej podobnym do słowa *hostility* i przypomina o pewnej dwuznaczności całego pojęcia<sup>8</sup>. Dekonstruując dalej rozszczepienie gościnności, Derrida odkrywa inne jej sprzeczności, takie jak ograniczenie praw obcego-gościa przez władzę gospodarza w jego własnym domu, przez prawa rodziny (wliczając w nie język), które – jako ustanowione przez gospodarza – mają być przyswojone i przestrzegane przez gościa. I tak prawa gościnności są uwarunkowane i ograniczone przez „pakty” dwustronnego zobowiązania podtrzymujące władzę-tożsamość-dominację gospodarza wobec gościa i zapobiegające w ten sposób ewentualnemu odwróceniu ról pomiędzy gospodarzem i gościem (jak sugeruje to jednakowa pisownia obu słów w języku łacińskim i francuskim). Tak oto Derrida proponuje rozróżnienie pomiędzy, z jednej strony, Kantowską *uwarunkowaną gościnnością*

## OSTATNIE WYJŚCIE

określoną na mocy ustawy i obowiązku, wytyczoną przez „pakty” i z drugiej strony absolutną, przesadną bezwarunkową gościnnością obywatelką się bez prawa, obowiązku, a nawet polityki. Ta druga, kiedy jest oferowana bez ograniczeń absolutnemu, nieznanemu, anonimowemu innemu, pozwala na odwrócenie ról pomiędzy gospodarzem a gościem<sup>9</sup>.

Chciałabym tu wykazać, że dzieje się tak w miejscu, w którym wprowadza się pozorne rozróżnienie pomiędzy uwarunkowaną i bezwarunkową gościnnością, pomiędzy wiedzącym i nie-wiedzącym, przedstawiającym i nie-przedstawiającym, w którym dochodzi do głosu analogia pomiędzy prawami uwarunkowanej gościnności lub (wro)gościnności a reżimami przedstawienia. Pakty (wro)gościnności, prawa klasyfikowania, przekładania nieokreślonej tożsamości przybysza-cudzoziemca na określone z góry kategorie albo legalnego gościa, albo nielegalnego przybysza-potencjalnego wroga nie dają się oddzielić od wzorców przedstawienia, od wytwarzania znaczenia przez zastane zbiory znaków<sup>10</sup>. W ten sposób sam akt lub nawet tylko możliwość krzyżowania się granic określających narodową, etniczną, klasową lub płciową tożsamość, samo roszczenie sobie praw do gościnności automatycznie uruchamia maszynę przedstawienia i upraszcza oraz uprzedmiotawia podmiotowość podróżnego, od którego – bez względu na to, co zamierza – oczekuje się teraz odgrywania którejś z zaleconych ról, określonych w jej (wro)gościnnym kontrakcie. Asymetryczny związek pomiędzy gospodarzem i gościem jest powieleniem relacji pomiędzy podmiotem a przedmiotem przedstawienia. (P)akty gościnności i przedstawienia są wzajemne i w ten sposób część rzekomo przeznaczona do przyjmowania lub przedstawiania innego kryje w sobie przede wszystkim osobowość gospodarza lub samoprzedstawienie narratora. *Ostatnie wyjście* bada ową asymetrię paktów gościnności i aktów przedstawienia, które wspierają asymetrię stosunków władzy.

Dychotomia pomiędzy bezwarunkową i uwarunkowaną gościnnością przypomina też wprowadzone przez Derridę rozróżnienie na gościnność zaproszenia i gościnność wizyty<sup>11</sup>. Ta ostatnia, pozwalająca obcej przekroczyć granicę, ale odmawiająca jej prawa stałego pobytu, odchodzi od Kantowskiego wyrażenia *Besuchsrecht* (prawo odwiedzin), albowiem wszyscy mają prawo, by siebie w społeczeństwie innych przedstawiać poprzez swoje prawo do wspólnego posiadania jakiegoś określonego terenu<sup>12</sup>. Co znamienne dla poliwalentnego tytułu filmu Pawlikowskiego, igrającego z wieloznacznością terminu *resort* (oznaczającego zarówno „ostatnią deskę ratunku”, jak i „kurort”<sup>13</sup>), angielski tłumacz Kanta oddał słowo *Besuchsrecht*, czyli prawo odwiedzin innych społeczeństw przyznane obywatelowi świata, jako *prawo do bywania* (*right of resort*), przeciwstawiając je *prawu gościa* (*right of guest*), które wymaga specjalnej życzliwej zgody<sup>14</sup>.

Tania, cudzoziemka na granicy w *Ostatnim wyjściu*, nie jest zmuszona do emigracji ani prześladowaniami, ani trudną sytuacją ekonomiczną, ale przyjeżdża do Wielkiej Brytanii ze swoją „kantowską” wiarą w naturalne prawo (do) gościnności, w uniwersalną zasadę *prawo do bywania*. Bohaterka filmu, jak się zdaje, nie była świadoma wymogów i zmienności nałożonego na nią w zamian „paktu gościnności” ani tego, że jej prawa do określonego terenu nie mogą być traktowane z wyłączeniem obowiązku odgrywania ustalonych i ograniczonych ról przewidzianych dla kobiety z Europy Wschodniej przekraczającej próg Lepszego Świata. Innymi słowy, nie wie ona, że jej *prawo do bywania* uwzględnia zastane

aspekty przestrzeni przedstawienia. Scena otwierająca film, kiedy urzędnik imigracyjny w Stansted pyta Tanię o jej tożsamość oraz powody przyjazdu do Wielkiej Brytanii, ilustruje zarówno werbalnie, jak i wizualnie niektóre fragmenty wykładu Derridy. Bohaterka wyłania się z długiej kolejki obcokrajowców, staje przed pulpitem urzędnika uśmiechnięta i pewna siebie na myśl o ponownym spotkaniu ze swoim brytyjskim narzeczonym oraz o jej *prawie do bywania* i odpowiada na rutynowe pytania swoim szkolnym angielskim. Scena – zadziwiająco znajoma dla tych, którzy doświadczyli tego rodzaju przesłuchania na brytyjskiej granicy – zakłóca początkowo proces identyfikacji widza z filmowym podmiotem. Efekt *suture*, podstawa kina narracyjnego, tak widoczny na początku filmu, jest w tym samym momencie osłabiony przez poczucie współuczestnictwa w niepełnym doświadczeniu oraz przez quasi-dokumentalny styl, zasugerowany ujęciami filmowanymi z ręki i wyraźnym efektem „dokumentalności” materiału filmowego.

Wyjaśnienia Tani dotyczące powodów jej wizyty w Anglii wydają się tak nieodpowiednie, że zadowolony z siebie urzędnik imigracyjny nie może wpisać jej do żadnej z możliwych kategorii przybyszów z Europy Wschodniej, którym można by przyznać prawo do przekroczenia brytyjskiej granicy. Tania nie ma dość pieniędzy, by mogła zostać zaklasyfikowana jako „gość turystyczny” ani – jak możemy sądzić – nie ma „wizy narzeczonej”, która pozwoliłaby jej na wjazd w celu powrotu do rodziny. Co gorsza, jej partner nie przybył do Stansted, by ją przywitać i potwierdzić jej przynależność do rodziny. Ponadto zawartość jej bagażu (w szczególności zdjęcia i prace artystyczne), zbadana z voyeurystycznym zainteresowaniem, jest potraktowana jako dowód zamiaru pozostania na stałe w Wielkiej Brytanii i być może nawet – jak wyraził się urzędnik imigracyjny – jako dowód zamiaru *nagabywania o pracę bez zezwolenia*. Użycie wyrazu „nagabywać”<sup>15</sup> i jego bezpośrednie konotacje z prostytutką to pierwsza aluzja do treści paktu gościnności Tani, do klisz przedstawieniowych narzuconych kobiecie z Europy Wschodniej na Zachodzie. Jednak pomimo niewyjaśnionej dezercji jej narzeczonego i perspektywy powrotu do Rosji najbliższym samolotem Tania nie zamierza porzucać swojego romantycznego scenariusza. Zdradzona, znieważona i pozbawiona wszelkich praw, ale desperacko trzymająca się swoich marzeń, jest zdecydowana znaleźć swojego zaginionego partnera. W ten sposób Tania pod wpływem chwilowego impulsu decyduje się wejść ostatecznie w przypisaną jej na granicy rolę zmaskulinizowanego podmiotu „poszukiwacza azylu”, zakorzenionego nadal w przedstawieniowym zimnowojennym porządku, do którego wrócić niżej. Widz nie wie dokładnie, jaki pretekst podaje ona urzędnikowi imigracyjnemu, ponieważ ogląda scenę ich rozmowy oczami jej syna, który – pozostawiony za szybą oddzielającą go od matki – słyszy jedynie strzępy rozmowy, w tym wypowiedziane przez Tanię słowa: *moje życie jest bardzo niebezpieczne*, na które urzędnik odpowiada z wyraźnym niedowierzaniem. Kiedy Artiom śledzi z przerażeniem procedurę robienia Tani zdjęć identyfikacyjnych, przedstawiających ją w sposób kojarzący się z osobą łamiącą prawo, widz – nadal na pozycji Artioma – wie, że nie jest ona ani „prawdziwym”, ani „fałszywym” poszukiwaczem azylu. Fałszywe są prawa (wro)gościnności współlistniejące z patriarchalnymi reżimami przedstawienia, naruszające podmiotowość gościa i przedmiotu przedstawienia. Scena robienia Tani zdjęć policyjnych na granicy –

## OSTATNIE WYJŚCIE

jako warunek jej przekroczenia – dobitnie wskazuje, że poddanie się prawu (wro)gościnności oznacza podporządkowanie reżimom przedstawienia, innymi słowy – kwestia gościnności jest kwestią przedstawienia.

Rozpoczynająca film scena na lotnisku problematyzuje dalej kwestię języka jako zarówno jednego z praw gościnności, jak i ideologicznego pola przedstawienia. Film podkreśla izolację Tani i Artioma rozmawiających ze sobą po rosyjsku i porozumiewających się z innymi swym nieudolnym angielskim. Czekając na pojawienie się Marka na lotnisku, Artiom czyta na głos swoje angielskie rozmówki (*W Wielkiej Brytanii życzliwi ludzie zaczynają konwersację od rozmowy o pogodzie*), a Tania poprawia jego wymowę. Asymetryczność dialogu pomiędzy stanowiącym prawo urzędnikiem-gospodarzem a Tanią-obcą *nie radzącą sobie z językiem*, przypomina jedną z refleksji Derridy o Sokratesie deklarującym przed ateńskimi sędziami swoją obcość wobec języka tamtejszych sądów: *Wśród poważnych problemów, którymi się tutaj zajmujemy, jest problem obcokrajowca nie radzącego sobie z językiem i ryzykującego bezbronność wobec prawa kraju, który może go przyjąć albo wydalić (...). Musi on poprosić o gościnność w języku (...) narzuconym przez pana domu, gospodarza (...). To pierwszy akt przemocy*<sup>16</sup>.

W obozie azylantów na brytyjskim wybrzeżu Tania dowiaduje się poniewczasie, że nie może opuścić tego miejsca przez osiemnaście miesięcy, bo tyle wymaga rozpatrzenie jej sprawy. Tytuł filmu i jego główne miejsce akcji, czyli obóz odizolowany od wolnego świata przez drut kolczasty, zamkniętą stację kolejową, psy patrolowe i kamery monitorujące, czynią z tegoż obozu i jego praw centralny temat obrazu Pawlikowskiego. Co ważniejsze, panoptyczne spojrzenie monitorujących kamer, opustoszały wieżowiec i zrezygnowani ludzie w nieustannej kolejce do jedyne działającego telefonu są głęboko zakorzenionymi wyznacznikami wschodnioeuropejskiej różnicy, utrwalonymi przez dominujący dyskurs zimnowojennego obrazowania<sup>17</sup>. Obóz został opisany przez jednego z recenzentów, nieco niestosownie, jako „kentowski gułag”, podczas gdy wielu innych wskazywało na niefortunną zamianę Tani – na podobieństwo pomiędzy walącym się wieżowcem w Moskwie a budynkiem w Margate<sup>18</sup>.

Odwroćcie przestrzeni i odniesienia do zimnej wojny, kwestia wschodnioeuropejskiego podobieństwa i różnicy, jego podległości-inności ((*sub*)alterity) w obrębie Europy, były obszernie dyskutowane przez recenzentów, zaś powiązanie gościnności z przedstawieniem wschodnioeuropejskiej podmiotowości w zachodniej fallogocentrycznej ekonomii zostało wzmocnione przez zimnowojenny typ dyskursu. Wyjaśnienia sposobu, w jaki Tania została przyjęta na granicy, dostarczają radykalne zmiany w zasadach gościnności-przedstawienia stosowanych wobec imigrantów z „innej” Europy. We wcześniejszych dziesięcioleciach zimnej wojny uchodźcy z Europy Wschodniej byli traktowani w sposób uprzywilejowany przez władze państw zachodnich i taka polityka została potem usankcjonowana kategorią „przekonania polityczne” w konwencji genewskiej z 1951 roku<sup>19</sup>. Prawa tej niby bezwarunkowej gościnności wyraźnie współistniały z aktualną ówczesnie dynamiką przedstawienia. Warunkiem wstępnym było automatyczne umieszczenie imigranta z Europy Wschodniej w jedynej dostępnej kategorii „uchodźcy politycznego” uciekającego przed komunistycznym reżimem. Nie mam oczywiście zamiaru zaprzeczać, że ogromna liczba imigrantów z Europy Wschodniej w okresie powojennym to faktycznie dysydenci. Jednak ich przybycie

oraz gościnność, z jaką się spotkali, służyły jednocześnie samoprzedstawieniu gospodarza, podkreślającego moralną i niepodważalną wyższość zachodniego modelu demokracji nad jej totalitarną wersją na Wschodzie.

Motywy ucieczki z komunistycznego reżimu w połączeniu z bardzo życzliwym przyjęciem na Zachodzie i specyficzna narracja zimnowojennej gościnności zostały ukształtowane i rozpowszechnione w licznych hollywoodzkich filmach przedstawiających dezertujących naukowców, urzędników państwowych i wysokich rangą agentów NKWD szukających wolności w Ameryce lub Kanadzie. Jednym z pierwszych był szeroko dystrybuowany film Williama A. Wellmana *Żelazna kurtyna* (*The Iron Curtain*) z 1948 roku. Scenariusz filmu został zaczerpnięty z „życia”, z pierwszych stron gazet roku 1945 i mocno nagłośnionej sprawy pracownika sowieckiej ambasady w Ottawie, Igora Guczenki, który przekazał dokumenty na temat kradzieży tajemnic atomowych od aliantów i uciekł na Zachód razem z żoną i dzieckiem<sup>20</sup>. Ale nawet jeśli dla wszystkich zimnowojennych imigrantów przekraczających granicę przewidziano jedną tylko rolę, to była to rola wyjątkowa. Uchodźca polityczny z Europy Wschodniej w zasadzie był utożsamiany z mężczyzną<sup>21</sup>. Był przedstawiany albo jako bezkompromisowy bojownik ruchu oporu, albo jako wykwalifikowany profesjonalista (często specjalista atomowy), którego ucieczka zza żelaznej kurtyny mogła mieć tylko dobroczynne skutki dla społeczeństwa gospodarza i dla „przyszłości wolności” na całym świecie, by użyć terminologii CIA stosowanej w kulturowej wojnie<sup>22</sup>. Natomiast kobieta z Europy Wschodniej (przeważnie Rosjanka) uciekająca na Zachód była określana w hollywoodzkich filmach wedle zachodnich zmaskulinizowanych ram jako powodowana raczej osobistymi odczuciami niż przekonaniami politycznymi. Filmy takie jak *Jedwabne pończoszki* (Rouben Mamoulian, MGM, 1957) z Fredem Astairem i Cyd Charisse czy muzyczny remake *Ninoczki* (Ernst Lubitsch, MGM, 1939) opowiadają o transformacji-nadaniu-na-nowo-płci najwyraźniej od-płciowionym kobietom z Europy Wschodniej, pracującym w niekobiecych zawodach, takich jak komisarze ludowi, tramwajarze (King Vidor, *Towarzysz X*, 1940) oraz piloci (Howard Hughes, *Jet Pilot*, RKO, 1957) i uważanym za w pełni zindoktrynowane przez ideologię totalitarną. Głos ich kobiecości, niegdyś stłumiony, został wydobyty przez niestrudzonego przystojniaka z Zachodu i rozbudzony później ponownie przez zachodnie towary luksusowe. Zmaskulinizowane kobiety ze Wschodniej Europy pokazywano jako zadowolone z przemiany w prawdziwe „kobiece kobiety” Zachodu, ochoczo zamieniające swoją niezależność na rolę kochanki i uległej żony. W hollywoodzkim obrazie imigrantka z Europy Wschodniej zamienia swoją interpelację polityczną na więzienie swojej płci.

Przybywając do Wielkiej Brytanii, Tania obsadza się nieświadomie w starej, wynalezionej w Hollywood roli panny młodej z Europy Wschodniej, powodowanej miłością i szczęśliwej z ocalenia od postsowieckiej rzeczywistości. Ten scenariusz jest już jednak nieaktualny na granicy. Koniec zimnej wojny zmienił radykalnie dawny pakt gościnności stosowany wobec przybyszów ze Wschodniej Europy, przez odarcie go z jego kategorycznych priorytetów ideologicznych i przez przyjęcie „standardowej” polityki bardzo ograniczonego wstępu, która istotą przesłuchania na granicy czyni kwestię samowystarczalności ekonomicznej i która nie różni się od tej proponowanej jakiegokolwiek innemu cudzoziemcowi nie-uchodźcy z niezachodnich krajów. Jednocześnie zmieniała się dominująca



*Last resort*, reż. Paweł Pawlikowski (2000)





optyka władz wobec cudzoziemców z Europy Wschodniej: od zapraszanych sojuszników do niechcianych pasożytów, którzy nie dość, że są ciężarem dla interesu narodowego gospodarza, to jeszcze mają reputację zszarganą bigoterią, prześladowaniem mniejszości etnicznych, religijnych i seksualnych w ich własnych krajach<sup>23</sup>. Rola rasowo jednorodnego reproduktora, niegdyś przynależna kobiecie z Europy Wschodniej, przydatna w zadaniu pomnażania populacji białych zwolenników zimnowojennej polityki, została wyparta przez rolę prostytutki, potencjalnie zagrażającą zasadom moralnym goszczącego ją społeczeństwa.

Rozpowszechniony przez media obraz imigrantki ze Wschodniej Europy, często pokazywanej jako osoba zmuszana do prostytucji przez rodaków, nie różni się od obrazu jakiejkolwiek innej ofiary ogólnoswiatowego handlu żywym towarem pochodzącej z Azji, Afryki czy Ameryki Łacińskiej. Nie sugeruję tutaj, że reżimy przedstawienia stosowane wobec imigrantek z Europy Wschodniej powinny, z racji wspólnej „europejskości” i koloru skóry, być inne niż te, które dotyczą kobiet z Trzeciego Świata. Kwestionuję tu jednak, by użyć terminologii Spivaka, mechanizm „światowości” (*worlding*) „epistemicznej przemocy” wymierzony w kobietę z innego świata, zaszeregowanego jako Trzeci czy Drugi<sup>24</sup>. Innymi słowy, niepokoją mnie zastane narracje (wro)gościnności-przedstawienia, które – tak jak w przypadku dawnego stereotypu politycznego dysydenta – przejawiają tendencję do narzucania jednolitej tożsamości prostytutki każdej ekonomicznie niesamowystarczającej imigrantce z innego świata. Chociaż kwestia wyobcowania i społecznej degradacji kobiety z postzimnowojennej Europy Wschodniej nie stała się odrębnym tematem w zachodnim kinie<sup>25</sup>, to znana jest dobrze dzięki dyskusjom w mediach i w Internecie, zaś ostatnio została zawłaszczona, w nieco podobnym duchu, przez współczesne kino interwencyjne, czego przykładem jest *Lilya 4-Ever* Lukasa Moodyssona (Szwecja, 2002) – film przedstawiający dobrze znaną opowieść o dziewczynie z Moskwy skuszonej karierą modelki na Zachodzie i sprzedanej do prostytucji w Szwecji. Inną wersją tego zawłaszczenia jest medialna instalacja autorstwa szwedzkiej artystki Ann-Sofi Sidén pod tytułem *Warte mal! Prostitution after the Velvet Revolution*, pokazywana niedawno w Hayward Gallery<sup>26</sup>.

W *Ostatnim wyjściu* nieunikniony proces przedstawienia-seksualizacji Tani postępuje według dwóch gotowych schematów, które mają charakter zarówno pogwałcenia, jak i zadośćuczynienia. By uniknąć nieprzyjaznego środowiska swojego ostatniego wyjścia, musi ona przyjąć drugi z nich, przewidziany dla imigrantki z Europy Wschodniej na Zachodzie po roku 1989. Zostanie albo zmuszona do internetowej prostytucji, albo do odwzajemnienia zalotów szefa salonu gier, Alfiego. Proponuje on coś, co jawi się jako prawie bezwarunkowa gościnność. Opiekuje się synem Tani, Artiorem, deklaruje miłość i nie żądając niczego w zamian, stara się jak może, aby przestrzeń jej ponurego mieszkania w wieżowcu dla uchodźców zamienić w dom – odnawia je i uzupełnia elementami normalnego mieszkania, takimi jak telewizor czy kanapa. A jednak Tania nie wchodzi w żadną z tych powszechnie znanych opowieści o niej, narzuconych przez reżimy przedstawienia. Nie daje się zdemoralizować cyberalfonsowi ani nie wpada w ramiona Alfiego, którego pomoc wykorzystuje, by uciec z „wyznaczonego obszaru” i wrócić z synem do Rosji. Ona sama się nie poddaje, zaś widz jest ustawicznie zwodzony przerwami w logice narra-

## OSTATNIE WYJŚCIE

cyjnej. Przestrzeń jej własnego znaczenia jest usytuowana niediegetycznie poza narracją, a jej subiektywizm opiera się dostępnym językom przekładu.

Film Pawła Pawlikowskiego może być odbierany jako zdecydowane wejście na pole bitwy przedstawienia, jako prezentujący wzorce „światowości” (*worlding*) kobiety z Europy Wschodniej na granicy z Zachodem, jako oświadczenie, które reżyser składa z niepewnej pozycji czynnego obserwatora zawieszonego pomiędzy wieloma zbiorami ustalonych tożsamości, zarówno pomiędzy widzianym, jak i widzonym, tłumaczonym i tłumaczącym, (nie)proszonym i (nie)proszącym, podróżującego pomiędzy sobą i innym. Jego status reżysera filmowego czy inaczej – zmaskulinizowanego kina-oka, które nieuchronnie konstruuje kobietą bohaterkę przez pryzmat zmaskulinizowanego spojrzenia, jest podważony wieloma wątkami autobiograficznymi, o czym wyraźnie mówi w wywiadach <sup>27</sup>. Pawlikowski dzieli z Tanią swą podmiotowość przybysza z Europy Wschodniej, wymieniając jednak własną „polskość” na „rosyjskość” Tani, a dodatkowo – identyfikując się z jej synem, któremu przypisuje rolę brakującego matczynego fallusa. Co więcej, filmowa fikcja, narracyjne wzorce przedstawienia, historia upadłej lub ocalonej kobiety są stale przerywane i kwestionowane przez zestawienie narracyjnego i dokumentalnego sposobu przedstawiania.

Kameralny styl, improwizowany w procesie realizacji filmu, i zdjęcia robione kamerą z ręki, z elementami „fabularnymi” i filmowym blichtrzem ograniczonymi do absolutnego minimum, podważają wzorce jego narracyjności, jego historii, która *nadawałaby się na pocztówkę* <sup>28</sup>. Granice pomiędzy fikcją i rzeczywistością są rozmyślnie wymazane; dokumentalna relacja i filmowy sen, złe i dobre zachodzą na siebie wzajemnie i się negują: to, co wygląda na najbardziej prawdziwe, jest zainscenizowane, a to, co niewymyślone, wygląda na skonstruowane. Kafkowska aura obozu dla azylantów pod stałą obserwacją została uznana za *wytwór (reżyserskiej) wyobraźni* <sup>29</sup>, podczas gdy rolę cybernetycznego alfonsa zagrał Lindsay Honey, prawdziwy brytyjski król porno. Pawlikowski, idąc śladami czeskiej Nowej Fali i nowego realizmu, które miały na niego równie wielki wpływ, jak wczesny Goddard, wyjaśnia: *...do tego stopnia dobrze nakreślony, że staje się niemal dokumentem – oto, co uwielbiam (...). Dla mnie robienie filmów jest nie tylko technicznym opowiadaniem historii, nie jest masą zdjęć pasujących do układanki, która w ten sposób staje się historią* <sup>30</sup>. Jednocześnie dystansuje się od etykiety dokumentalisty: *To, czego nie chciałem robić, to jedne z tych brytyjskich opartych na faktach „naturalistycznych filmów” o życiu na marginesie – rodzaj filmów zaludnionych zazwyczaj przez socjologicznie przeciętne charaktery czy typy zachowujące się w przewidywalny sposób. To, co zawsze interesowało mnie w filmie (i w życiu), to ludzie, którzy postępują wbrew normom, a których osobowość przeciwstawia się ich środowisku* <sup>31</sup>.

Dużo powiedziano w recenzjach o interwencjonistycznym programie filmu, o emigracji i wysiedleniu, o *farsie lotniskowych ceregieli w stylu Kena Loacha i Mike’a Leigh*, o areszcie i więzieniu, o *większych efektach „Twierdzy Europa”* i w końcu o obrazie Margate, gdzie film był kręcony, o *ostatnim wyjściu, które staje się pierwszym azylem*, o wysypisku dla nieproszonych, *gdzie duże grupy smutnych, nieogolonych mężczyzn, Kurdów i Afgańczyków, wałęsają się bez celu przez cały dzień obserwowane przez obozowe kamery*. Film Pawlikowskiego daje jasno do zrozumienia, że obraz wykluczonego Innego nie da się oddzielić od stłumionego wspomnienia niechcianego siebie; przedstawienie jest podkreślone

przez autoprezentację. Ponury obraz Margate zrobiony przez *kolejnego cholernego cudzoziemca z nazwiskiem nie do wymówienia* był tak bolesny, że niektórzy mieszkańcy nalegali na ustąpienie szefa do spraw turystyki miasta za pozwolenie nakręcenia tego *obraźliwego filmu* <sup>32</sup>.

Ze względu na scenariusze *zmiennej gościnności-zmiennego przedstawienia*, charakterystyczne jest to, że w recenzjach zbagatelizowano tożsamość Tani jako artystki, ilustratorki książek dla dzieci. Ujawnia ją ona podczas przesłuchania na granicy, a widocznym potwierdzeniem tego jest jasnoniebieski obraz łodzi, który nosi ze sobą wszędzie jako rodzaj talizmanu. Urzędnik imigracyjny, Alfie i niektórzy recenzenci przyznają, że obraz jest ładny; Alfie – w swoich staraniach, by przystroić mieszkanie – nawet go oparwia. Ale właśnie jej status zawodowy nie mieści się w reżimach przedstawienia, nie może jej określać i musi się zagubić w przekładzie jej podmiotowości na granicy. Mimo wykształcenia Tania jest postzegana przez recenzentów głównie jako potencjalna ofiara ogólnoswiatowego handlu żywym towarem (na poziomie „dokumentalnym”) lub jako bierna ofiara nieszczęśliwej miłości ocalona-przez-miłego-faceta (na poziomie „narracyjnym”), a zatem zredukowana przez nich do naiwnej romantyczki z lalkowatą twarzą. W schemacie reżimów przedstawienia-paktów (wro)gościnności stosowanych wobec „uświatowionej” imigrantki jej odkupienie nie może wyjść poza strukturę rozdzielonych z góry ról płciowych. Jej „klasa” jest zagubiona w przekładzie, a pakt gościnności nie mogą być zmienione; obydwa są ograniczone fallogocentryczną wyobraźnią.

Również recenzenci, którzy lubią widzów i robią, co mogą, by określić klucz, główną linię, wokół której osnuty jest film, są tak samo określani przez jego granice. Filmowy styl Pawlikowskiego unika hollywoodzkich zbliżeń twarzy. Ten brak rekompensują recenzenci poświęcający „voyeurystyczne” wzmianki opisom wyglądu Tani: *lalkowata, o powierzchowności aktora kabuki; wydatne, cienkie brwi, zawsze figlarne, zadziwione. Słowiańska melancholia. (...) Cynkowobiała twarz i krwistoczerwone usta podkreślone od czasu do czasu szkarłatnym kołnierzem jej kurtki. (...) Długie dziewczęce włosy spięte różowym motylem* <sup>33</sup>. Wyłącznie powierzchowne zachwyty nad „wspaniałą zabawką” Iana Sinclaira w „Sight and Sound” <sup>34</sup> stoją na tym samym poziomie, co „cudowne policzki” uznane za jej główny atut przez cyberalfonsa.

Film nie sprawia wrażenia, jakoby oferował alternatywny scenariusz gościnności, zatrzymując się na poziomie krytyki przedstawieniowych reżimów stosowanych wobec imigrantów na granicy. W rzeczywistości odegrał swoją rolę, decentrując je i kwestionując. Recenzent „New Statesman” twierdzi, że *dla większości ludzi w Wielkiej Brytanii – w tym dla mnie, zanim zobaczyłem film Pawlikowskiego – poszukujący azylu nie byli niczym więcej niż niedogodnością; łatwo było ich oczernić i obrzucać wyzwiskami* <sup>35</sup>. A zatem swego rodzaju szokiem jest przypomnienie, że Heathrow Hopefuls [Stansted! – K. M.-M.], dla których mantra „azyl polityczny” nabrała znaczenia „święte sanktuarium”, to także ludzie o zwykłych potrzebach i ludzkich aspiracjach; i że przeżyli dość ponure chwile w bezdusznym aresztach, takich jak ten w *Ostatnim wyjściu* <sup>36</sup>.

Derridiański tytuł filmu pełni rolę punktu oparcia, problematyzując i jednocześnie wspierając jego poliwalentne przesłania. W rezultacie rozwiązania ostatniego wyjścia Tania poczuła się załatwiona i zamknięta na czas roz-

## OSTATNIE WYJŚCIE

patrywania sprawy w ślepej uliczce nadmorskiego kurortu (*resort*), zmienionego w obóz dla uchodźców – ironiczne odniesienie i do Kantowskiego *prawa do bywania*, i do pomysłu „miast-azylów” popieranego przez Derridę<sup>37</sup>. Przypadkowo takie samo określenie – „ostatnie wyjście” – wybrano na tytuł broszury analizującej politykę migracyjną w Wielkiej Brytanii, opublikowanej przez Krajową Radę ds. Swobód Obywatelskich, a kwestionującej w szczególności zapewnienie Ministerstwa Spraw Wewnętrznych co do tego, że ich polityką jest *stosowanie aresztu jako ostatecznego wyjścia*<sup>38</sup>. To pozornie bezwarunkowa gościnność Alfiego wobec Tani posuwa tę logikę do granic, zamieniając zaproszenie w wydalanie z domniemanego raju, wypierając inkluzję przez ekskluzję. Ponure przesłanie filmu wskazuje na niemożność zmiany warunków gwarantowanej przez państwo gościnności. Ostatnie wyjście Tani z ostatniego wyjścia i z warunków jej *prawa do bywania* może oznaczać jedynie ucieczkę, porzucenie praw przedstawienia uchodźców.

A jednak kusi mnie, by z mojej subiektywnej pozycji uczestniczącego obserwatora, a zarazem kobiety z Europy Wschodniej przebywającej w Wielkiej Brytanii wpisać sposoby *zmieniania się gościnności* zarówno w film, jak i w jego odbiór. Dla mnie naiwny obraz niebieskiej łodzi Tani wskazuje symbolicznie na sposób ucieczki z ostatniego wyjścia i kiedy zostaje rozpoznany jako *znaczące* jej stłumionej podmiotowości, wskazuje na zmiany reżimów prawdy o niej samej. Ignorowana i wypierana na poziomie werbalnym łódź powraca, co znamienne, w jednej z najczęściej powtarzanych klatek filmowych, w zamykającym film wizerunku Tani niosącej pod pachą obraz. Wierzę jednak, że ta szczególna klatka filmowa – wybrana przez wielu krytyków jako główny obraz do ich analiz, w którym struktura seksualna została wyparta przez strukturę rozpoznania identyfikacji zawodowej – jest przepojona potencjałem pozwalającym wkroczyć strategicznie na pole walki znaczenia, umożliwiając odbiorcy, również temu, który filmu nie widział, zdecentrowanie ustanowionej wcześniej optyki reżimów wymierzonych w niezachodnią kobietę na Zachodzie. Jeśli gościnność graniczy z przedstawieniem, wtedy zmiana we wzorcach przedstawienia musi się odbić echem w prawach gościnności.

KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS  
Tłum. DOROTA PLAT

<sup>1</sup> Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na kongresie CATH 2002 (AHRB Centre for Cultural Analysis, Theory and History, University of Leeds) 21-23 czerwca w Leeds Town Hall pod tytułem *Translating Class, Altering Hospitality*. Multidyscyplinarną współpracę na kongresie dotyczącą dwoistych struktur społecznej separacji w kategoriach klasy społecznej i statusu obcego-imigranta-uchodźcy inspirowały nowe przemyślenia Jacques’a Derridy na temat etyki i polityki gościnności, dostępne angielskojęzycznym czytelnikom w przekładzie je-

go paryskich seminariów z 1996 roku: J. Derrida, *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, tłum. R. Bowlby (Stanford, California: Stanford University Press, 2000) i referatu wygłoszonego w Stambule w 1997 roku: J. Derrida, *Hostility*, tłum. B. Stocker i F. Morlock, w: *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 5.3, 2000, s. 3-18, a także: J. Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, tłum. M. Dooley i M. Hughes, ze wstępem Simona Critchley’a i Richarda Kearney’a, Routledge, London and New York 2001.

- <sup>2</sup> H. Naficy, *Making Films with an Accent: Exilic and Diasporic Cinema* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999); tenże, *Between rocks and hard places: the interstitial mode of production in exilic cinema*, w: *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, red. H. Naficy, Routledge, New York and London 1999, s. 125-147.
- <sup>3</sup> Film *Ostatnie wyjście* zdobył między innymi nagrodę Michaela Powella za najlepszy film brytyjski w Edynburgu (2000), międzynarodową nagrodę krytyków na londyńskim festiwalu filmowym (2001), nagrodę BAFTA dla Najbardziej Obiecującego Debiutanta w brytyjskim kinie (2001) i ostatnio nagrodę „Heimat” za europejski film roku 2001, przyznawaną przez niemieckie ministerstwo kultury. Filmografia Pawła Pawlikowskiego jest dostępna na stronie: <http://www.pfd.co.uk/scripts/get.py/filmandtv/?fdirectors%20Pawel%20>. Przyznanie statusu „debiutanta” wykształconemu w Wielkiej Brytanii (w Edynburgu i Oksfordzie) dokumentaliście telewizji BBC jest niejasne, chyba że za debiut uznać jego przejście z dokumentu (w większości były to filmy na temat Europy Wschodniej) do fabuły.
- <sup>4</sup> J. Derrida, *Hostipitality*, dz. cyt., s. 14.
- <sup>5</sup> I. Kant, *Dritter Definitivartikel zum ewigen Frieden*, w: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Insel Verlag, Frankfurt 1964, s. 213-217.
- <sup>6</sup> Nieprzetłumaczalna gra słów: *hospitality* („gościnność”) – *hostility* („wrogość”) – przyp. tłum.
- <sup>7</sup> J. Derrida, *Hostipitality*, dz. cyt., s. 3-4.
- <sup>8</sup> Morfem „t” zamiast „ti” pojawia się u Derridy w: *Of Hospitality*, dz. cyt., s. 45.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 21-29.
- <sup>10</sup> S. Hall, *The work of representation*, w: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. tenże, Sage/The Open University, London: 1997, s. 13-74.
- <sup>11</sup> J. Derrida, *Hostipitality*, dz. cyt., s. 5 i 14.
- <sup>12</sup> I. Kant, *Third Definitive Article of a Perpetual Peace*, tłum. H. B. Nisbet, w: *Kant's Political Writings*, red. H. Reiss, Cambridge University Press, Cambridge 1970, s. 106.
- <sup>13</sup> *Wielki słownik angielsko-polski i polsko-angielski PWN-Oxford*, PWN i Oxford University Press, 2004.
- <sup>14</sup> I. Kant, *Third Definitive Article of a Perpetual Peace*, dz. cyt., s. 106.
- <sup>15</sup> Angielski wyraz *solicit* oznacza zarówno „zwracać się z prośbą, zabiegać o coś”, jak i „nagabywać mężczyzn, prostytuować się” (przyp. tłum.).
- <sup>16</sup> J. Derrida, *Hostipitality*, dz. cyt., s. 15.
- <sup>17</sup> Na temat zimnowojennego obrazowania zob.: K. Murawska-Muthesius, *Distinguishing white from white: Images of East Central European difference after the Fall of the Wall* (referat wygłoszony na konferencji „The Contours Of Legitimacy In Central Europe” w St. Antony's College w Oksfordzie w dniach 24-26 maja 2002 roku; wkrótce ukaże się drukiem).
- <sup>18</sup> I. Sinclair, *The cruel seaside*, „Sight and Sound” 11 marca 2001, s. 16-18; F. Gibbons, *Meet me in Margate*, „The Guardian”, 9 marca 2001.
- <sup>19</sup> G. Rystad, *Victims of oppression or ideological weapons? Aspects of US refugee policy in the post-war era*, w: *The Uprooted: Forced migration as an international problem in the post-war era*, red. tenże, Lund University Press, Lund 1990, s. 195-226. Zobacz też: D. Joly, *Haven or Hell? Asylum Policies and Refugees in Europe* (London: Macmillan and St Martin's Press we współpracy z Centre for Research in Ethnic Relations University of Warwick, 1996), s. 10.
- <sup>20</sup> D. J. Leab, „The Iron Curtain” (1948): *Hollywood's first Cold War Movie*, w: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8 (1988), s. 153-188. Na temat zimnowojennego kina w Hollywood zob.: N. Sayre, *Running Time: Films of the Cold War*, Dial Press, New York 1982; P. Biskind, *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Pluto, London 1983; D. Hall, *Celluloid borders: representing the Cold war on film*, w: *Borders in Art: Revisiting Kunstgeographie*, red. K. Murawska-Muthesius, Institute of Art, Warsaw 2000, s. 249-257.
- <sup>21</sup> W kwestii płci i emigracji zob.: *Women, Gender and Labour Migration: Historical and Global Perspectives*, red. P. Sharpe, Routledge, New York and London 2001; *Gender and Immigration*, red. G. A. Kelson, D. L. DeLaet, Macmillan, Basingstoke 1999; *Migrant Women: Crossing Boundaries and Changing Identities*, red. G. Buijs, Berg, Oxford 1993.
- <sup>22</sup> F. Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York 2000).
- <sup>23</sup> Dwa referaty wygłoszone przez polskich uczestników konferencji pod tytułem „Translating Class/Altering Hospitality” w Leeds w czerwcu 2002 roku badały kwestię polskich i litewskich artystów zmagających się z antysemityzmem i homofobią (T. Kitliński, *Iconographies of abject: Xenophobia in East-*

## OSTATNIE WYJŚCIE

ern Europe today, P. Leszkowicz, *Towards a democratic public sphere: Homosexuality in the art and society of today's Poland*.

- <sup>24</sup> G. C. Spivak, *Can the subaltern speak?* w: *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, red. P. Williams, L. Chrisman, Longman 1994, s. 66-111. Zastosowanie postkolonialnej teorii do badań wschodnioeuropejskich zostało przedstawione przez Anikó Imre, *White man, white mask: Mephisto meets Venus*, „Screen” 40.4 (1999), s. 405-422, a także zbadane w moim referacie *Strategic existentialism of the imaginary Slaka*, wygłoszonym na 28. dorocznej konferencji AAH pod tytułem „Culture, Capital, Colony” University of Liverpool 2002.

- <sup>25</sup> Filmy badające kwestię społecznej degradacji i wyobcowania emigranta z Europy Wschodniej były z powodzeniem realizowane w latach zimnej wojny przez reżyserów emigrantów z Europy Wschodniej, w tym przez Romana Polańskiego (*Lokator*, Paramount, Francja, 1976) i Jerzego Skolimowskiego (*Fucha*, Miracle, 1982), i dotyczyły prawie wyłącznie męskich bohaterów.

- <sup>26</sup> Ann-Sofi Sidén, *Warte Mal! Prostitution after the Velvet Revolution*, Hayward Gallery, London 2002 (London Hayward Gallery Publishing 2002).

- <sup>27</sup> Wywiad z Pawłem Pawlikowskim przeprowadzony przez Davida Wooda ([http://www.bbc.co.uk/films/2001/03/05/pawlikowski\\_last\\_resort\\_interview.shtml](http://www.bbc.co.uk/films/2001/03/05/pawlikowski_last_resort_interview.shtml)).

- <sup>28</sup> I. Sinclair, dz. cyt., s. 17.

- <sup>29</sup> Tom Fogg, *Paweł Pawlikowski* (sic), *Netribution*: [http://www.netribution.co.uk/features/interviews/2001/pawel\\_pawlikowski?1.html](http://www.netribution.co.uk/features/interviews/2001/pawel_pawlikowski?1.html).

- <sup>30</sup> Tamże.

- <sup>31</sup> Paweł Pawlikowski, *Director Statement, Rottentomatoes*: [http://www.rottentomatoes.com/1105075-last\\_resort/about.php](http://www.rottentomatoes.com/1105075-last_resort/about.php).

- <sup>32</sup> F. Gibbons, dz. cyt.

- <sup>33</sup> I. Sinclair, dz. cyt., s. 16.

- <sup>34</sup> Tamże, s. 17.

- <sup>35</sup> W tekście oryginalnym te wyzwicka to nieprzetłumaczalne: *jockeys of the undercarriage*, *Eurostar Houdinis*, *squeegee highwaymen* i *Underground madonnas* (przyp. tłum.).

- <sup>36</sup> P. Kerr, *Heathrow Hopefuls*, „New Statesman and Society”, 2 kwietnia 2001, s. 44.

- <sup>37</sup> J. Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, dz. cyt.

- <sup>38</sup> C. Foley i S. Shutter, *The Last Resort: Violations of the Human Rights of Migrants, Refugees and Asylum Seekers*, Liberty, London 1995, s. 44.

