

Joanna Rostek, Dirk Uffelmann

Czy polski migrant potrafi przemówić? Londyn w brytyjskim i polskim filmie, literaturze i muzyce

Rocznik Komparatystyczny 3, 213-238

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Rostek i Dirk Uffelmann

Universität Passau

Czy polski migrant potrafi przemówić? Londyn w brytyjskim i polskim filmie, literaturze i muzyce*

Muszą zauważać, jak przedstawienie świata w reprezentacji – w samej scenie pisania, w swoim *Darstellung* – skrywa wybór i potrzebę „bohaterów”, krewnych z linii ojca, przedstawicieli władzy – *Vertretung*¹.

Podobna potrzeba pojawi się wkrótce w przypadku Europy Środkowej i Wschodniej².

* Angielska wersja tego artykułu pt. *Can the Polish Migrant Speak? The Representation of 'Subaltern' Polish Migrants in Film, Literature and Music from Britain and Poland* ukazała się w zbiorze *Facing the East in the West: Images of Eastern Europe in British Literature, Film and Culture*. Red. B. Korte, E.U. Pirker i S. Helff. Amsterdam: Rodopi, 2010, s. 311–334. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 138.

¹ G.Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* Tłum. E. Majewska. „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24–25, s. 207. Majewska najwyraźniej odnosi się do etymologii słowa *subaltern*, tłumacząc je na ‘podporządkowani inni’. My faworyzujemy mniej dosłowne tłumaczenie *subaltern* na ‘podrzędny’ bądź ‘podrzędna’.

² G.Ch. Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge (MA) i Londyn: Harvard University Press, 1999, s. 267. Tę uwagę Spivak dopisała do poprawionej (i przełożonej przez Ewę Majewską na język polski) wersji swojego kanonicznego artykułu, którą włączyła do trzeciego rozdziału książki *Critique of Postcolonial Reason* (s. 248–308). Niestety, akurat ten fragment tekstu Spivak zawierający ważne dla naszego kontekstu zdanie został pominięty w polskim tłumaczeniu (por. G.Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?...*, s. 209).

1. Wstęp

Spośród różnych grup narodowych żyjących w Wielkiej Brytanii i rekrutujących się z obywateli krajów Europy Środkowo-Wschodniej, które przystąpiły do Unii Europejskiej w 2004 roku, polska społeczność jest najliczniejsza³. Szacuje się, że w Zjednoczonym Królestwie mieszka obecnie ponad pół miliona Polaków, a niektóre badania wskazują, że ta liczba może być znacznie większa⁴. Jak pokazują sondaże i statystyki, większość migrantów opuściła swój kraj w celu znalezienia pracy i poprawy swojej sytuacji finansowej, jak również pozostałych w Polsce na ich utrzymaniu członków rodziny. Niestety, dość często ta „ziemia obiecana”, w konfrontacji z rzeczywistością, okazuje się surowa i bezlitosna. Brak znajomości języka i rozpaczliwe poszukiwanie jakiegokolwiek pracy sprawiają, że polscy migranci są często zatrudniani na niegodziwych warunkach, padają ofiarą nieuczciwych rodaków lub są wykorzystywani przez brytyjskich „gospodarzy”.

Nie jest więc zaskoczeniem, że zjawisko masowej migracji zarobkowej Polaków do Londynu i innych regionów Wielkiej Brytanii oraz ich losy są powtarzającym się motywem zarówno w brytyjskich, jak i polskich dziełach sztuki. Poniżej przyjrzymy się kilku przykładom takich postaci. Opierając się na słynnym eseju Gayatri Spivak *Czy podrzędny potrafi przemówić? (Can the Subaltern Speak?, 1988)*, postaramy się sprawdzić, czy polskiemu migrantowi udziela się głosu w literaturze, filmie i muzyce, zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w Polsce, oraz czy ten głos jest w ogóle słyszany. Zaczniemy od analizy dwóch przypadków z Wielkiej Brytanii: filmu Kena Loacha *Polak potrzebny od zaraz (It's a Free World..., 2007)* i sztuki Catherine Grosvenor *Cherry Blossom (2008)*. Potem zmienimy perspektywę i poprzez analizę tekstów Aleksandra

³ Zob. Ministerstwo Spraw Wewnętrznych Wielkiej Brytanii, Accession Monitoring Report. May 2004 – March 2009. A8 Countries: A Joint Online Report between the UK Border Agency, Department for Work and Pensions, HM Revenue and Customs and Communities and Local Government, Home Office UK, 2009, s. 8, http://www.ukba.homeoffice.gov.uk/sitecontent/documents/aboutus/reports/accession_monitoring_report/report-19/may04-mar09?view=Binary (29 lipca 2009).

⁴ Zob. A. Fihel, *Post-Accession Migration from Poland in a Quantitative View. W: Contemporary Polish Migrant Culture in Germany, Ireland, and the UK*. Red. J. Rostek i D. Uffelmann. Frankfurt nad Menem et al.: Peter Lang, 2011, s. 27–42.

Kropiwnickiego, Jakuba Bolca i innych polskich pisarzy tworzących na emigracji, a także utworu *Londyn Dzwoni* (2007) polskiego zespołu Radio Bagdad zobaczymy, w jaki sposób Wschód zaznacza swoją obecność na Zachodzie. Na koniec odwołamy się do przypadku wschodnio-zachodniej współpracy, omawiając znaczenie polsko-szkockiej grupy teatralnej.

2. „Podrzędność”, migracje wewnątrz europejskie a literaturoznawstwo

Pytanie postawione w tytule naszego eseju zostało zainspirowane postkolonialnymi badaniami nad możliwością lub niemożnością istnienia podmiotowości „podrzędnej” czy też „podrzędnego”⁵, a zwłaszcza jej artykulacji za pomocą środków językowych. Retoryczne pytanie „czy polski migrant potrafi przemówić?” odnosi się zarówno do tytułu artykułu Spivak, jak i do negatywnego wniosku, do którego dochodzi autorka, iż podrzędna „nie może przemówić”⁶. Ta pesymistyczna konkluzja Spivak stała się tak samo kanoniczna jak jej stwierdzenie, że konkluzja owa jest bardzo często źle interpretowana⁷ i tak naprawdę „nie była to uwaga godna polecenia”⁸.

Kategoria „podrzędnego”, stworzona przez Antonio Gramsciego, została wykorzystana przez grupę naukowców z „Subaltern Studies Group”, w której skład wchodził m.in. Ranajit Guha, Shahid Amin, David Arnold, Partha

⁵ Przetłumaczenie słowa *subaltern* na język polski przynosi ze sobą nieistniejącą w angielskim potrzebę określenia gramatycznego rodzaju. W swoim kanonicznym eseju Spivak opisuje przede wszystkim sytuację kobiet, więc w duchu jej uwag *subaltern* należałoby przetłumaczyć jako „podrzędna”. Ponieważ w języku polskim takie tłumaczenie nie jest zawsze możliwe ze względów gramatycznych, my kierujemy się faktyczną płcią danego bohatera bądź bohaterki albo używamy liczby mnogiej.

⁶ G.Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?...*, s. 237. My nawiązujemy tutaj do artykułu z 1988 roku, ponieważ trudność mówienia (i bycia wysłuchanym) z „czyściej” pozycji „podrzędnego” jest bardziej ewidentna w tej wersji niż w poprawionej, o której wspomnieliśmy powyżej. Por. A. Joskowicz i S. Nowotny, *Zur Zweiten Fassung von „Can the Subaltern Speak?”*. W: G.Ch. Spivak, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wiedeń: Verlag Turia + Kant, 2008.

⁷ M. do Mar Castro Varela, N. Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2005, s. 69.

⁸ G.Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?...*, s. 237.

Chatterjee, David Hardiman i Gyan Pandey. Spivak wątpi jednak w możliwe istnienie samodzielnej reprezentacji u „podrzędnych”. Według niej ludzie należący do najniższych warstw społecznych (biedni, kobiety, mieszkańcy Azji Południowej), choć nie są pozbawieni zdolności artykułowania, nie są słyszani i rozumiani, przez co ich wypowiedzi nie stają się częścią hegemonicznego dyskursu. Tak więc stwierdzenie, że „podrzędny nie potrafi przemówić” oznacza tyle, że nawet jeśli stara się mówić, to nie jest słyszany i wysłuchiwany, czyli nie jest w stanie całkowicie wypełnić aktu mowy⁹. Jego mowa nie jest słyszalna nie tylko dlatego, że nie może ona dotrzeć do słuchacza, ale również dlatego, że – co jest zgodne z teorią Spivak – nie sposób jest przemówić z pozycji „podrzędnego” bez przyjęcia kategorii dominującego dyskursu, przeciwko któremu on się buntuje.

To przeformułowanie Spivak było krytykowane przez marksistów. Neil Lazarus twierdzi, że jest ona mniej zainteresowana sytuacją „podrzędnych” niż hegemonicznym dyskursem, z którego są oni wyłączeni i który wyklucza ich z reprezentacji¹⁰. Nasz artykuł koncentruje się jednak na specyficznym sposobie (nie)mówienia lub (nie)słuchania pojawiającym się w utworach polskich imigrantów – i w związku z tym krytyka pod adresem Spivak nie wpływa na przydatność jej teorii dla naszych analiz literackich i filmowych. Wręcz przeciwnie: Punkt widzenia Spivak, że aspekt słuchania jest istotniejszy niż wymiar mówienia, okazuje się bardzo użyteczny do analizy literatury. Bowiem z faktu, że coś powstało (a nawet zostało opublikowane), wcale nie musi wynikać, że dotarło do słuchacza czy też czytelnika. Odnosi się to zarówno do pozatekstowej, jak i wewnątrztekstowej komunikacji. Biorąc pod uwagę pragmatykę (jak i ekonomikę¹¹) tworzenia i odbioru tekstu oraz fikcyjnych aktów mowy na

⁹ G.Ch. Spivak, *The Spivak Reader: Selected Works*. Red. D. Landry i G. MacLean, Nowy Jork: Routledge, 1996, s. 292. Por. także A.P.A. Busia, *Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female*. „Cultural Critique” 14, 1989/90, s. 81–104; J. Maggio, „Can the Subaltern Be Heard?: Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak”. „Alternatives. Global, Local, Political” 32, 2007, z. 4, s. 419–444.

¹⁰ N. Lazarus, *National Consciousness and the Specificity of (Post)Colonial Intellectualism*. W: *Colonial Discourse/Postcolonial Theory*. Red. Francis Barker, Peter Hulme i Margaret Iversen. Manchester i Nowy Jork: Columbia University Press, 1994, s. 205–207.

¹¹ Zob. *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*. Red. M. Woodmansee i M. Osteen. Londyn i Nowy Jork: Routledge, 1999.

poziomie opowieści, chcielibyśmy wyróżnić cztery zestawy pytań przewodnich, w zależności od tego, „kto mówi”:

- I. Kto mówi¹² o „podrzędnych” polskich migrantach lub w ich imieniu?
- II. Przy pomocy jakich środków wyrazu (cytatów, tłumaczeń itp.) polski migrant się wypowiada?

Gdy polski migrant próbuje wyrazić siebie:

- III. Kto i w imieniu jakich instytucji zezwala polskiemu migrantowi przemówić?

W obu przypadkach:

- IV. Dla kogo są tworzone dzieła sztuki o polskich migrantach oraz te tworzone przez Polaków za granicą?
- V. Kto jest odbiorcą sztuki tworzonej przez polskich migrantów lub tej o polskich migrantach?

I wreszcie odnośnie „mówienia” na poziomie wewnątrztekstowym:

- VI. Do kogo mówią bohaterowie twórczości o Polakach za granicą i tej tworzonej przez polskich migrantów?
- VII. Kto (jeśli w ogóle ktokolwiek) tego słucha?

Przedstawwszy – w naszym przekonaniu – zasadność pytania badawczego „czy podrzędny potrafi przemówić?” w odniesieniu do badań ekspresji artystycznej, dochodzimy do kolejnej kwestii. Pojawia się konieczność dodatkowego uzasadnienia przyjęcia kategorii „podrzędnego” w badaniach europejskiej migracji zarobkowej. Podobna próba przeniesienia do Europy kluczowych pojęć rozwiniętych przez grupę południowoazjatycką (South Asian Subaltern Studies) została podjęta przez Davida Lloyda w kontekście Irlandii¹³. W 2003 roku Hito Steyerl i Encarnación Gutiérrez Rodríguez opublikowały pracę, w której pytanie postawione przez Spivak wykorzystano do analizy niemieckiego feminizmu: *Czy podrzędna potrafi przemówić po niemiecku? Migracja i krytyka postkolonialna*. Rodríguez posuwa się w swej analizie jeszcze dalej niż Lloyd

¹² Pod pojęciem „mówienia” rozumiemy wszystkie rodzaje ekspresji artystycznej: publikacje, inscenizacje teatralne, filmy czy też utwory muzyczne.

¹³ D. Lloyd, *Discussion Outside History: Irish New Histories and the “Subalternity Effect”*. W: *Subaltern Studies IX: Writings on South Asian History and Society*. Red. Sh. Amin i D. Chakrabarty. Delhi et al.: Oxford University Press India, 1996, s. 261–280.

– twierdząc, że teoria ta może mieć paneuropejskie zastosowanie: „Dziedzictwo postkolonializmu jest widoczne w kontekście polityki migracyjnej i azylowej. Nie dotyczy to tylko Niemiec, ale także całej Europy”¹⁴.

Podkreślamy, by uniknąć zarzutów o formułowanie uniwersalistycznych teorii, że modele migracji różnią się pomiędzy sobą zarówno tak historycznie, jak i geograficznie, przez co także polska migracja do Wielkiej Brytanii i Irlandii po 2004 roku ma specyficzny charakter. W związku z tym nie należy pośpiesznie i bezkrytycznie przenosić pojęć ze studiów postkolonialnych, takich jak m.in. „podrzędność”, do badań nad europejskimi migracjami¹⁵. Twierdzimy jednak, że celowe zestawienie¹⁶ różnych kontekstów może pomóc ocenić dyskursywny status literackich wypowiedzi dotyczących Polaków za granicą.

Po 2000 roku, w wyniku sięgnięcia przez polonistykę po tematy badawcze rodem z „klasycznych” badań postkolonialnych¹⁷, problem wypowiedzi „podrzednego” pojawił się w refleksji nad polskim romantyzmem¹⁸. Jednakże Satoko Inoue twierdzi, że formy ekspresji kulturowej polskich migrantów po 1989 roku nie dają się ująć w kategoriach „podrzędności”¹⁹. Słuszności tej tezy oczywiście nie można sprawdzić na poziomie dedukcyjnych twierdzeń. Powra-

¹⁴ E.G. Rodriguez, *Repräsentation, Subalternität und postkoloniale Kritik*. W: *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Red. H. Steyerl i E.G. Rodriguez. Monaster: Unrast Verlag, 2003, s. 17–37, s. 30.

¹⁵ Zob. N. Dhawan, *Can the Subaltern Speak German? And Other Risky Questions: Migrant Hybridism versus Subalternity*, <http://translate/eipcp.net/strands/03/dhawan-strands01en/print> (31 lipca 2009).

¹⁶ Por. M. Reisenleitner, *Central European Culture in Search of a Theory, or: the Lure of Postcolonial Studies*, http://www.yorku.ca/soi/_Vol_2_2/_HTML/Reisenleitner.html (21 maja 2007). Reisenleitner omawia również zasadność „zestawienia” kontekstu w odniesieniu do pojęcia „podrzędności”. Nawiązuje do imperium Habsburgów: „Nie ulega wątpliwości, że nawet najbardziej zmarginalizowane i uciskane grupy etniczne w monarchii habsburskiej miały dostęp do drukowania i publikowania, ale nie oznacza to, że nie miały one statusu ‘podrzędnych’ lub że pojęcie ‘podrzędności’ nie jest słuszne przy rozpatrywaniu ich sytuacji. To oznacza jedynie, że pojęcie wyrażania siebie musi zostać jeszcze bardziej dopracowane niż stało się to w kontekście Indii i Subaltern Studies Group”.

¹⁷ U. Best, *Postkoloniales Polen? Polenbilder im postkolonialen Diskurs*. „Geographische Revue” 9, 2007, z. 1/2, s. 59–71.

¹⁸ D. Uffelman, *Litwo! Wschodzie mój*. „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 8, 2010, s. 165–188.

¹⁹ S. Inoue, *imin bungaku no rizômu-sei*. „Slavica Occidentalis Japonica” 10, 2007, s. 113.

camy więc do konkretnych przykładów form artystycznego wyrazu Polaków, które dotyczą ich migracji do Wielkiej Brytanii i Irlandii, i pytamy: czy kiedy mówią – to czy są słyszani?

3. Przykłady z Wielkiej Brytanii

3.1. Polskie głosy w zniewolonym świecie: Ken Loach

„Dlaczego organizujemy społeczeństwa w taki sposób, że sukces jest mierzony tym, czy uda ci się oszukać innych? Ludzie powinni ze sobą współpracować, a nie siebie wyzyskiwać”²⁰. Ta wypowiedź angielskiego reżysera Kena Loacha jest nie tylko wyrazem społecznej troski filmowca, określanego czasem mianem socjalisty, ale może służyć także jako streszczenie jego filmu *It's a Free World...* z 2007 roku, do którego scenariusz napisał Paul Laverty. Film opowiada o losach dwóch kobiet – Angie i jej przyjaciółki Rose, które zakładają agencję zapewniającą angielskim przedsiębiorstwom tanią i nielegalną siłę roboczą, przeważnie z Europy Środkowo-Wschodniej²¹. Skoncentrowanie się na dwóch brytyjskich postaciach może być odczytane jako wahanie się, czy przemówić w imieniu Europy Środkowo-Wschodniej. Sam Loach przyznaje, że „jest to próba opowiedzenia historii spoza własnej kultury i własnego doświadczenia”²². Jednak w swoim filmie najwyraźniej postanawia podjąć ryzyko przedstawienia

²⁰ Ken Loach cytowany przez Ryana Stewarta, *TIFF Interview: "It's a Free World". Director Ken Loach, Cinematical*, 13 września 2007, <http://www.cinematical.com/2007/09/13/tiff-interview-its-a-free-world-director-ken-loach> (12 lipca 2009).

²¹ Tu trzeba zauważyć, że sama Angie także nosi znamiona „podrzędności”: ma robotnicze pochodzenie, jest samotną matką, traci pracę, gdy nie zgadza się na seksualne propozycje szefa, i ma 12 tysięcy funtów długu. Jej partnerkę biznesową Rose można uznać za jeszcze „bardziej podrzędną” ze względu na kolor skóry. Rose jest jednocześnie przedstawiana jako moralnie lepsza od swojej przyjaciółki: po tym, jak Angie bez mrugnięcia okiem donosi do Biura Imigracyjnego o istnieniu nielegalnego osiedla przyczep kempingowych, na którym przebywają imigranci, Rose wycofuje się ze wspólnego biznesu. Kreacja jej postaci może być interpretowana jako uzasadniona, choć nieco rasistowska. Kolor skóry Rose i jej postawa moralna paradoksalnie wzmacniają status tej postaci – jako „innej”. Zachodzi bowiem domniemanie, że w skutek podobnych losów jej przodków jest ona bardziej świadoma niesprawiedliwości współczesnego „niewolnictwa”.

²² K. Loach, cytaty z wywiadu przeprowadzonego przez Stewarta, *TIFF Interview...* Kolejne dwa cytaty pochodzą z tego samego wywiadu.

innych. Zapytany przez dziennikarza, czy kiedykolwiek rozważał „umożliwienie migrantowi zagrania większej roli, a nie jedynie odgrywanie anonimowego tła”, Loach odpowiedział, wskazując na polskiego bohatera w swoim filmie: „Karol jest ważną postacią. Ten film to historia Angie, nie było więc zbyt wiele miejsca, by wprowadzać kolejne postaci. Musielibyśmy to zrobić inaczej. Ale mieliśmy nadzieję, że będziemy mogli mieć wgląd do świata migrantów poprzez postać Karola. Jest on jednym z trzech głównych bohaterów filmu”.

Postać Karola gra polski aktor Lesław Żurek, co można zinterpretować jako próbę umożliwienia Polakom, by mówili sami za siebie (a na dodatek z „prawdziwym” polskim akcentem), aczkolwiek w ramach reguł stworzonych przez angielską ekipę. Karol jest sympatycznym dwudziestoparolatkiem, którego poznajemy w scenie rozgrywanej się w Katowicach, gdzie Angie, przy pomocy polskiego tłumacza, poszukuje chętnych do pracy w Wielkiej Brytanii wśród pielęgniarek, nauczycieli i bezrobotnych. Karol jest jednym z poszukujących pracy, ale w przeciwieństwie do rodaków cechuje go optymizm i pewność siebie, co pokazuje w rozmowie z Angie. Śmiało mówi do niej po angielsku, że mógłby się podjąć praktycznie każdego zajęcia, włączając w to karmienie jej złotej rybki. Angie – zafascynowana wyglądem, bezpośredniością i poczuciem humoru Karola – oferuje mu nie tylko pracę, ale także klucz do pokoju hotelowego. Otwierająca film scena sugeruje więc, że Karol może być upośledzony ekonomicznie, ale nie pod względem języka i umiejętności społecznych – i to wrażenie potwierdza się potem w filmie. Tak jak wskazuje Kris van Heuckelom, Karol uosabia typowego przedstawiciela polskich migrantów pokazywanego w zachodnich filmach jako nosiciela „emocjonalnej i psychicznej siły, dzięki której otrzymuje narracyjną rolę «rozwiązującego problemy» lub «emocjonalnego uzdrowiciela»”²³. Ta obserwacja znajduje odzwierciedlenie w swoistej jednowymiarowości postaci Karola.

Drugie spotkanie pomiędzy bohaterami ma miejsce w Londynie i jest zainicjowane przez Angie. Karol zostaje oszukany przez firmę rekrutacyjną, dla której pracuje Angie, i stanowczo wyraża swoje rozczarowanie. „Ukradliście po 250 funtów pięćdziesięciu osobom”²⁴, rzuca oskarżenie pod adresem Angie

²³ K. van Heuckelom, *Polish (Im)Potence: Shifting Representations of Polish Labour Migration in Contemporary European Cinema*. W: *Contemporary Polish Migrant Culture...*, s. 286.

²⁴ *It's a Free World...*, Wielka Brytania, 2007. Reż. K. Loach. Scenariusz P. Laverty. DVD, rozdział 6, 00:28:59.

i podejrzewa, że dziewczyna specjalnie namówiła go do spędzenia z nią nocy. Jego bunt i prostolinijność znów się opłacają. Angie przeprasza i przekonuje o swojej niewinności. Ponownie idą razem do łóżka – tym razem w przyczepie kempingowej Karola. To bezpośrednio wyrażanie swojego niezadowolenia w połączeniu z odmową przyjęcia pozycji osoby podporządkowanej sprawia, że Karol ma te same prawa, co Angie. Odstąpienie od formułowania jakichkolwiek roszczeń pomimo tego, że został oszukany, prawdopodobnie czyni go atrakcyjnym (i może także niegroźnym?) w oczach Angie.

Trzeci etap ich związku to użyczenie przez Karola swojego głosu Angie. Karol dwukrotnie pomaga Angie i Rose, tłumacząc to, co chcą przekazać sfrustrowanym polskim imigrantom, którzy żądają wypłaty wynagrodzeń. Od tego momentu nie jest on już częścią społeczności polskich robotników, ale staje po stronie angielskich pracodawców, co wyraźnie widać w scenie, gdy stawia czoła gniewowi swoich rodaków. Karol jednak nie wie, że sam został oszukany i wykorzystany. Wyjaśnia swoim zdesperowanym rodakom, że ich wynagrodzenie jest niższe od oczekiwanego z powodu podatku, ale nie jest świadomy, że ta wersja została wymyślona przez Angie i Rose. Tę mimowolną zdradę kolegów można odczytać jako karę, jaką Karol ponosi za opowiedzenie się po „niewłaściwej” stronie.

Ostatnie pojawienie się Karola w filmie robi największe wrażenie. Pijąc kawę z Angie w przestronnej kawiarni, oznajmia jej, że gdy tylko zaoszczędzi dość pieniędzy, zamierza wrócić do Polski. Rezygnuje z oferty dwóch polskich kolegów, by założyć w Anglii firmę i „już wkrótce być bogatym”²⁵, decyduje się zaś na powrót do przyjaciół i psa²⁶, przedkładając emocjonalne więzi nad pieniądze. Konsekwentnie odmawia także przyjęcia pieniędzy od Angie, która proponuje mu je w zamian za jego pracę tłumacza. Ponadto skarży się, że „Anglia to ciężkie miejsce”²⁷, ponieważ bez względu na to, co robi, jest postrzegany przez pryzmat swego pochodzenia. Jego decyzję o rezygnacji z wyzysku

²⁵ Ibidem, rozdział 13, 01:01:32.

²⁶ Karol wspomina również, że tęskni za „ogórkiem kiszonym”, ale biorąc pod uwagę ilość polskich sklepów działających w Wielkiej Brytanii, jak i półki w Tesco ze „Smakami z Polski”, nostalgia za polską żywnością wydaje się stosunkowo łatwa do pokonania.

²⁷ “England is hard place” (*It’s a Free World...*, rozdział 13, 01:01:58). Niepoprawna gramatyka użyta w tym i innych angielskich zdaniach wypowiedzianych przez Karola może być odczytana jako próba zachowania realizmu, ale także jako podkreślenie za pomocą środków

i hierarchicznego systemu, jakiego doświadczają imigranci, wyraźnie widać w stwierdzeniu: „Jestem człowiekiem, a nie służącym”²⁸. Według niego ludzka godność i solidarność są ważniejsze niż kapitał ludzki.

Jeśli – jak twierdzi Loach – postać szlachetnego Karola ma być „wglądem w świat migrantów”²⁹, to należy zauważyć, że bagatelizuje ona trudne warunki finansowe wielu Polaków żyjących za granicą. Niezgoda na przyjęcie gorszych stanowisk, komunikowanie swoich potrzeb brytyjskiemu pracodawcy, a wreszcie odmowa przyjęcia zapłaty za pracę sprawiają, że Karol nie jest przekonującym przedstawicielem polskich migrantów zarobkowych. Z wielu jego wypowiedzi w filmie – np. o „Trzecim świecie tu, w Londynie”³⁰ – można wywnioskować, że Karol nie mówi głosem polskiego migranta, lecz przede wszystkim głosem swojego angielskiego twórcy. Krytyka kapitalizmu oraz nawoływanie do międzyludzkiej solidarności nasuwają podejrzenie, że Karol zamienia się w rzecznika Kena Loacha (i skłania do spekulacji, czy tylko przypadkowo jest imiennikiem Marksa). W ten sposób staje się stereotypowym nosicielem idealizmu i wartości moralnych. Głos polskiego imigranta jest stłumiony przez angielskiego reżysera z dobrze zdefiniowanym programem polityczno-społecznym.

To samo dotyczy innej grupy europejskich imigrantów z Europy Środkowo-Wschodniej, którzy na pierwszy rzut oka wydają się uosabiać całkowite przeciwieństwo szlachetnego Karola. Kiedy Angie nie płaci swoim pracownikom, kilku z nich ucieka się do radykalnych rozwiązań: porywają jej syna i żądają okupu jako ekwiwalentu zapłaty. Trzy kwestie są tutaj godne uwagi.

Po pierwsze, przywódca porywaczy jest w stanie wypowiedzieć się po angielsku w całkiem wyrafinowany sposób. Zamiast po prostu zażądać pieniędzy, oskarża Angie o obłudę i robi jej wykład na temat niesprawiedliwości świata, który jednych ludzi traktuje jako mniej wartościowych niż innych. Kiedy wreszcie pyta ją: „czy myślisz, że twój syn jest ważniejszy niż nasze dzieci?”³¹, ponownie mamy wrażenie, że nie słyszymy tutaj głosu imigranta mówiącego do

językowych egzotyczności cudzoziemca miast „minoryzacji” języka większości w znaczeniu nadanym przez Deleuze’a i Guattari’ego.

²⁸ Ibidem, rozdział 13, 01:02:14.

²⁹ K. Loach, cytaty z wywiadu przeprowadzonego przez Stewarta, op. cit.

³⁰ *It's a Free World...*, rozdział 7, 00:30:46.

³¹ Ibidem, rozdział 17, 01:23:03.

Angie, lecz Kena Loacha przemawiającego do swoich widzów. I chociaż dzieje się to w dobrej wierze, to jednak dominujący angielski dyskurs odczuwalnie przytłacza imigrantów.

Po drugie, pomimo tego, że uciekli się do przestępstwa, porywacze nie są przedstawieni jako osoby niemoralne i zepsute, ale raczej jako zrozpaczone ofiary niesprawiedliwego świata. Powstrzymują się od fizycznego skrzywdzenia Angie, traktują jej syna tak, że ten nawet nie zauważa, iż został porwany, a ich roszczenia nie przekraczają sumy należącej się im za pracę zorganizowaną przez Angie. Dlatego też imigranci – pomimo popełnionego przestępstwa – pozostają w sferze zasad moralnych, na pewno bardziej niż chciwa Angie, która odmawia swoim pracownikom wypłaty. W ten sposób imigranci zostają wciśnięci w ciasną przestrzeń narracyjną zdefiniowaną przez van Heuckeloma.

Trzeci istotny aspekt to narodowość porywaczy. Nie jest ona wyraźnie określona, ale gdy mówią między sobą w ojczystym języku, napisy (jeśli są włączone) wskazują, że „bohaterowie mówią po polsku” – co jednak nie jest prawdą, gdyż język, którego używają, jest odmianą serbskiego. Ten błąd, z pewnością niewynikający ze złej woli, zostanie prawdopodobnie zauważony przez niewielu anglojęzycznych widzów. Skutkiem błędu jest jednak zabicie w jednolitą masę pod hasłem „Polska” wszystkich wyzyskiwanych pracowników, którzy nie są w stanie wypowiedzieć się w żadnym z „popularnych” języków zachodnich. W ten sposób zarówno pracownicy, jak i język polski tracą swoją specyficzność. To z kolei oznacza, że jeżeli imigrant chce być (z)rozumiany, musi używać języka kraju, do którego przyjeżdża, czyli w tym przypadku angielskiego, bo mówienie w swoim ojczystym języku sprawia, że słyszalny jest jedynie niezrozumiały bełkot.

W swoim filmie Loach podejmuje również próbę zobrazowania bezradności tych, którzy nie potrafią się wysłowić w sposób zrozumiały dla swoich przełożonych. Wracając ze spotkania z Karolem, Angie zostaje nieoczekiwanie zaatakowana na ulicy przez polskiego pracownika, który przewraca ją i lży w języku polskim. Ten spontaniczny wybuch przemocy ze strony rozczarowanego imigranta, jak i jego niezrozumiałe przekleństwa zdają się być jedynym sposobem, by dać upust złości z powodu nieotrzymania zapłaty. Ale taka forma oporu okazuje się być bezowocna. Zaraz po napaści Angie ze zdwojoną determinacją ogłasza, iż nie ma zamiaru dzielić się swoimi pieniędzmi ze

zdesperowanymi pracownikami, ponieważ „to jest wolny świat”³², w którym wszyscy żyjemy i którym rządzą pieniądze (trzymane przez Angie w momencie wypowiedania tych słów). Okazuje się, że przemoc polskiego pracownika tylko wzmacnia jego niemoc, marginalną pozycję i bezradność. Film Loacha sugeruje więc, że jeśli jako imigrant z Europy Środkowo-Wschodniej chcesz być słuchany, musisz być w stanie wypowiedzieć się w języku angielskim i albo sprzeciwić się kapitalizmowi³³ (tak jak Karol), albo przyjąć kapitalistyczną zasadę bezkompromisowej wymiany (jak to zrobili porywacze). Paradoksalnie oznacza to jednak, że migranci, „przemawiając”, wzmacniają swoją marginalną pozycję – pod względem ekonomicznym lub prawnym.

3.2. Droga do niezależności: Catherine Grosvenor

Sztuka autorstwa Catherine Grosvenor pt. *Cherry Blossom*, której premiera odbyła się jesienią 2008 roku w teatrze Traverse w Edynburgu, opowiada o losach polskich migrantów nie w brytyjskiej, ale w szkockiej stolicy. Sztuka powstała w koprodukcji z Teatrem Polskim z Bydgoszczy, a jej napisanie poprzedziły wywiady przeprowadzone z polskimi migrantami mieszkającymi w Szkocji, jak również z pozostałymi w kraju Polakami. Fragmenty wypowiedzi zebranych w trakcie tego „procesu twórczego” można znaleźć w aneksie dołączonym do drukowanej wersji sztuki³⁴. Może być to odczytane jako próba udzielenia głosu „prawdziwym” Polakom, ale trzeba oczywiście pamiętać, że wypowiedzi te zostały wyselekcjonowane i przetłumaczone.

Jeżeli pójdziemy śladem twierdzenia Spivak, że, „jeśli jesteś biedną, czarnoskórą kobietą, to jesteś potrójnie upośledzona”³⁵, to główna bohaterka sztuki, 43-letnia Grażyna, jest po wielokroć zmarginalizowana: biedna migrantka z Europy Wschodniej, nie ma zawodowego doświadczenia, a na domiar złego nie zna angielskiego. Pomimo tego decyduje się wyjechać do Edynburga, by

³² Ibidem, rozdział 13, 01:06:13.

³³ Tu warto zauważyć, że w filmie nigdy nie widzimy Karola będącego w pracy, prócz momentu tłumaczenia dla Angie i Rose, co i tak robi za darmo.

³⁴ Zob. C. Grosvenor, *Cherry Blossom*. Londyn 2008, s. 101–103.

³⁵ G.Ch. Spivak, *Can the Subaltern Speak? W: Marxism and the Interpretation of Culture*. Red. C. Nelson i L. Grossberg. Houndsmills et al.: University of Illinois Press, 1988, s. 294. Sformułowania tego nie ma w późniejszej wersji artykułu.

wesprzeć finansowo męża i dwójkę dzieci, którzy zostali w Polsce. Zatrudnia się w fabryce mięsa, a w wolne dni – by dodatkowo dorobić – pracuje jako sprzątaczką.

Jej początkowa euforia, spowodowana możliwością utrzymania rodziny, szybko mija, gdy zdaje sobie sprawę ze swojej sytuacji. Dywan w mieszkaniu, które wynajmuje, „jest zagrzybiały”³⁶, czyli pokryty pleśnią. Kiedy próbuje przekonać szkockiego właściciela do dokonania zmian, ten odmawia i wychodzi, a bohaterka nie jest w stanie go zatrzymać. Jej bezradne wołanie: „Ale nie, nie. Proszę zaczekać. Trzeba wymienić ten dywan. Hej! Panie... Super! Nie znasz nazwiska”³⁷, tylko potwierdza, że jej głos jest zbyt słaby i „zbyt polski”, by był skuteczny. Jednak znajduje się sposób na pokonanie bezsilności: po pierwsze, szkocki znajomy Grażyny, John McIntyre, przynosi „przydatne ulotki”³⁸ opisujące prawa lokatora. Grażyna najpierw nie jest w stanie zrozumieć języka prawniczego użytego w broszurze: „Jeżeli dom spotyka remont? To nie ma sensu”³⁹, mówi bezradnie. Bariera językowa uniemożliwia zrozumienie swoich praw. Ale tutaj pojawia się drugi pomocnik: córka Grażyny, Ewa znajduje w Internecie tłumaczenie ulotki. Uzbrojona w wiedzę, polska imigrantka ponownie spotyka się z właścicielem i grozi mu złożeniem skargi do komisji ds. prywatnych najmów⁴⁰. W przypadku, gdyby odmówił, Grażyna jest przygotowana na dalsze działania, wykorzystując imponujący wachlarz terminów technicznych, które stoją w oczywistej sprzeczności z używaną przez nią prostą składnią: „Najpierw spróbujemy mediacji. Potem, jeśli pan znów odmówi, zastosują tytuł wykonawczy. A jeśli pan znów odmówi, wystąpią o nakaz redukcji czynszu”⁴¹. Zdumiony właściciel w końcu kapituluje i zgadza się na zakup nowego dywanu. Grażyna wygrywa bitwę.

Ten fragment sugeruje, że jeśli polski migrant chce zabrać głos i uniknąć traktowania w sposób niezgodny z prawem, musi spełnić przynajmniej trzy kryteria: (i) mieć dostęp do istotnych informacji w języku polskim, (ii) znać angielski na elementarnym poziomie, (iii) mieć znajomego Brytyjczyka, który

³⁶ “is mushrooms” (C. Grosvenor, op. cit., s. 39).

³⁷ Ibidem, s. 40.

³⁸ Ibidem, s. 72.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 80.

⁴¹ Ibidem.

spełni rolę doradcy. Szczególnie ostatnie kryterium pokazuje, że polski imigrant nieznający języka nie jest w stanie sam przeciwstawić się dyskryminacji. Wsparcie ze strony życzliwego przedstawiciela goszczącego kraju i, jak w przypadku filmu Loacha, kompetencje językowe, stanowią niezbędne warunki wstępne dla udanego wyjścia ze zmarginalizowanej pozycji. Pojedynczy głos polskiego imigranta nie wystarczy.

Udane rozwiązanie konfliktu z właścicielem mieszkania skłania Grażynę do założenia firmy konsultingowej, która pomaga polskim imigrantom w sprawach administracyjnych i praktycznych. Dzięki agencji zmienia status społeczny: nie jest już bezradną i zdezorientowaną pracowniczką, lecz zaczyna pełnić aktywną rolę w dbaniu o przestrzeganie praw Polaków w Wielkiej Brytanii. Jednak trzeba jeszcze raz podkreślić, że to wszystko nie byłoby możliwe bez wsparcia Szkota oraz bez wsparcia w sferze języka udzielonej przez brytyjskie państwo i wreszcie bez wsparcia ze strony córki Grażyny. Sukces w wyrażaniu przez imigranta swoich potrzeb jest więc w dużej mierze zależny od dobrej woli społeczeństwa przyjmującego.

Kolejnym aspektem, o którym warto wspomnieć, jest różnica między drukowaną wersją sztuki a przedstawieniem wyreżyserowanym przez Lorne'a Campbella⁴². Podczas gdy w tekście sztuki wypowiedzi w języku polskim stanowią wyjątek i są przetłumaczone w aneksie⁴³, Campbell zdecydował, by większe partie tekstu były wypowiedzane po polsku, co Łukasz Chotkowski, dramaturg z Teatru Polskiego w Bydgoszczy, nazwał „sporą prowokacją dla szkockiej publiczności”⁴⁴. Środek artystyczny zastosowany przez Campbella można różnorodnie zinterpretować: po pierwsze, w jego przedstawieniu poczucie wyalienowania emigrantów zostaje przeniesione na anglojęzyczną publiczność. Widzowie, którzy nie znają polskiego, czują się zagubieni i poprzez interpretację

⁴² Zwiastun przedstawienia w reżyserii Campbella można obejrzeć w Internecie pod adresem: <http://www.youtube.com/watch?v=ThVlfj12ABM> (29 lipca 2009).

⁴³ Zob. C. Grosvenor, op. cit., s. 97–99.

⁴⁴ Wideoklip „O spektaklu *Cherry Blossom* dla SCOTLAND.PL”, <http://www.youtube.com/watch?v=4RJDurgxLSQ> (29 lipca 2009). Chotkowski spekuluje, że polska publiczność w Bydgoszczy będzie równie zirytowana, słysząc znaczną część sztuki w języku angielskim. Należy jednak raczej założyć, że niektórzy polscy widzowie mówią po angielsku lub przywykli do tego języka, co powoduje, że poczucie alienacji podczas oglądania przedstawienia w Szkocji było prawdopodobnie dużo większe.

kontekstu starają się zrozumieć, co się dzieje na scenie. W ten sposób pośrednio przeżywają doświadczenia imigrantów. Po drugie, dzięki temu zabiegowi głos polskich migrantów jest tu silniej obecny. W wersji drukowanej ich głos jest przysłonięty przez angielskie tłumaczenie, podczas gdy na scenie polscy bohaterowie wypowiadają się przeważnie w „swoim” języku. Lecz, po trzecie, obecność głosu polskiego migranta odbywa się kosztem jego skuteczności. Bohater, który mówi po polsku, zostanie bowiem zrozumiany przez szkocką publiczność jedynie w bardzo ograniczonym zakresie. Tak więc, poprzez oddanie polskim postaciom polskiego głosu, znaczenie znajomości języka angielskiego objawia się tutaj z nową siłą⁴⁵.

4. Polskie przykłady

4.1. Głosy wyzwalające: Aleksander Kropiwnicki

W swojej *Zajeźdźni Londyn* z 2007 roku Aleksander Kropiwnicki wprowadza fikcyjnych bohaterów, by zilustrować mniej lub bardziej typowe problemy, jakie napotykają polscy imigranci w Wielkiej Brytanii. Autor przez pięć lat pracował jako attaché prasowy w polskiej ambasadzie w Londynie i w swej twórczości sięga do tych doświadczeń. Jego opowiadania należą do rodzaju literatury, która chce wywrzeć wpływ na czytelnika i wzbudzić ostrożność wśród osób planujących wyjazd do Wielkiej Brytanii. Dlatego do książki Kropiwnicki dołączył podręcznik pt. *Londyn przyjazny, czyli jak go oswajać*, w którym pisze:

Czytelnik z pewnością zauważył, że część bohaterów zamieszczonych tu opowiadań popełniła takie czy inne poważne błędy, wyprawiając się do pracy za kanał La Manche. Niektórzy drogo za nie zapłacili. Przed ewentualnym wyjazdem do Londynu należy poczynić odpowiednie przygotowania, by uniknąć takich przeżyć, jakie stały się udziałem Patrycji i Romana [...]⁴⁶.

⁴⁵ Innym ważnym elementem przedstawienia Campbella jest to, że dwie polskie aktorki i dwóch szkockich aktorów zamieniają się rolami. Na przemian grają polskich i szkockich bohaterów, co wymaga używania obu języków przez nich wszystkich. To może być odczytane jako nieco naiwny gest obrazujący, że „każdy z nas jest gdzieś migrantem”, ale również jako próba odejścia od rzeczywistej narodowości aktorów.

⁴⁶ A. Kropiwnicki, *Zajeźdźnia Londyn*. Bydgoszcz i Warszawa: Oficyna Wydawnicza Branta, 2007, s. 123.

Jakie są więc losy tej dwójki bohaterów, których przykład stanowić ma największe ostrzeżenie? Najbardziej drastycznym przykładem jest przypadek Patrycji – niewolniczej pracownicy i ofiary gwałtu⁴⁷. Nawet po uwolnieniu z rąk oprawców brakuje jej odwagi, by poprosić o pomoc policję: „Jak ja się mam dogadać z brytyjską policją, co? [...] Po tym wszystkim jeszcze jej tylko policji brakowało”⁴⁸. W reakcji rozmówcy łatwo dostrzec oficjalny głos rzecznika ambasady: „Konsul pani pomoże. Chce pani, żeby innych spotykało to samo, co spotkało panią... państwa?”⁴⁹. Ale Patrycja nie jest gotowa, by swój przypadek postrzegać przez pryzmat doświadczeń innych. Nie chce stać się reprezentantką rodaków i powstrzymuje się od wszelkich prawnych czy też politycznych działań. Jedyne w rozmowie z kierowcą, który zatrzymuje się na autostradzie i przypadkiem okazuje się Polakiem, opowiada o swoim nieszczęściu, ale nie chce tego zrobić publicznie. W rezultacie pozostaje w pozycji niemej ofiary.

Dużo więcej agresji i oporu (aczkolwiek nieskutecznego) tkwi w Romanie – bohaterze kolejnego opowiadania⁵⁰. Jego prymitywny i niepoprawny język stawia go w pozycji przegranego. Już w pierwszym zdaniu Roman używa substytutu klasycznego polskiego przekleństwa: „Czego żeś tu, kurna, przyszedł? Jaki wywiad? Ze mną chcesz gadać? Po cholere, jak nie ma o czym”⁵¹. Narzeka na dworzec Victoria w Londynie, gdzie przyjeżdżają autobusy z Polski: „Na tym tutaj, kurna, dworcu to dużo naszych się kręci. Ja zem się też kręcił. I gdzie indziej. Po Londynie, rozumiesz. Gówniane miasto, Londyn”⁵². Jako bezradna ofiara nie ma w sobie chęci do działania. Tak jak u Patrycji, brak w nim przyzwolenia na to, aby stać się aktywnym podmiotem.

Jak wynika z przytoczonego powyżej cytatu, autor realizuje cel dydaktyczny: chce ostrzec innych, „by nie powtarzali błędów”, a poprzez fikcyjne postacie Patrycji i Romana tworzy akty mowy zawierające paradoksy typowe dla opisów nowych zjawisk społecznych, jakie pojawiły się w dziełach realizmu i naturalizmu w reakcji na urbanizację. By pomóc innym w wyzwoleniu się,

⁴⁷ Ibidem, s. 47–61.

⁴⁸ Ibidem, s. 61.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, s. 91–99.

⁵¹ Ibidem, s. 91.

⁵² Ibidem.

Kropiwnicki przyswaja sobie ich głosy⁵³, przemawia przez nich i reprezentuje tych, którzy nie są w stanie reprezentować samych siebie. Ten paradoks emancypacyjnego mówienia prowadzi nas do postkolonialnej dyskusji na temat reprezentacji, w której przytaczany jest znany cytat z *18 brumaire'a Ludwika Bonaparte* Karola Marksa: „Nie mogą sami siebie reprezentować, muszą być reprezentowani”⁵⁴. Edward Said użył tego cytatu w angielskim tłumaczeniu jako motta swojego dzieła *Orientalizm*, gdzie pojęcia reprezentacji politycznej (niem. *vertreten*) i semiotycznej (niem. *darstellen*) są traktowane tożsamo. Ta niejasność w tłumaczeniu cytatu na język angielski jest rozumiana przez Spivak jako objaw trudności z dostosowaniem praw politycznych do semiotycznego (lub estetycznego) wyobrażenia: „Sam moment reprezentacji jako *Vertretung* (w konstelacji retoryczno-perswazyjnej) zachowuje się jak *Darstellung* (albo retoryka-jako-trop), i zajmuje miejsce w przerwie między formowaniem się klasy (w sensie opisowym) i nieformowaniem się klasy (w sensie faktycznej zmiany) [...]”⁵⁵.

María do Mar Castro Varela i Nikita Dhawan podkreślają aspekt estetyczny: ich zdaniem „obraz [...] musi stworzyć jeszcze większy rozdźwięk pomiędzy estetyczną a polityczną reprezentacją”⁵⁶. W świetle paradoksu emancypacji mówienie o tych, którzy mają się wyzwolić, można wręcz odczytać następująco: pisanie literatury o ofiarach pozbawia je własnego głosu. Odnosi się to szczególnie do Kropiwnickiego, byłego attaché prasowego ambasady polskiej w Londynie, który nie jest ofiarą ekonomicznego wyzysku, ale należy do elity intelektualnej porównywalnej do tej, którą Guha opisuje jako pośrednią elitę lokalną⁵⁷ pomiędzy zagranicznymi elitami (w tym przypadku Brytyjczykami) a miejscowymi „podrzednymi” (w tym przypadku polskimi imigrantami).

⁵³ Por. pogląd E.G. Rodriguez o „przyswojeniu głosów” (E.G. Rodriguez, op. cit., s. 30).

⁵⁴ K. Marx, *Osiemnasty brumaire'a Ludwika Bonaparte*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1975, s. 159.

⁵⁵ G.Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?...*, s. 205.

⁵⁶ M. do Mar Castro Varela, N. Dhawan, *Postkoloniales Theorie...*, s. 73.

⁵⁷ „Dominujące grupy lokalne” (G.Ch. Spivak, *Can the Subaltern Speak?...*, s. 284).

4.2. Nieme mówienie: Jakub Bolec i inni

W przeciwieństwie do Kropiwnickiego – informacje biograficzne na temat Jakuba Bolca, jednego z autorów wydanej w 2008 roku antologii *Na końcu świata napisane*, nie sugerują elitarnego punktu widzenia: „Ma 29 lat, obecnie mieszka w Londynie, gdzie pracuje na budowie jako pomocnik. Od czasu do czasu pisze opowiadania”⁵⁸. Jeśli wierzyć tym danym, Jakub Bolec należy do niewykwalifikowanych robotników – najmniej uprzywilejowanej grupy pośród polskich migrantów. Narrator codziennie o szóstej rano stawia się w punkcie rekrutacyjnym, by zatrudnić się do pracy jednodniowej w budownictwie, przy sprzątanu itd. Próbuje jednak odróżnić się od innych robotników – czekając na pracę czyta *Barbarzyńcę w ogrodzie*⁵⁹ Zbigniewa Herberta. Nazywa swoich towarzyszy „istnym klubem śmieciarza”⁶⁰, w którym sam się znalazł. Brakuje mu nie tylko pracy, ale również szacunku: „Nikt nie traktuje cię poważnie”⁶¹. Lecz on sam wcale nie ma ochoty traktować swych kolegów z powagą: nie chce słuchać, jak narzekają na swój los⁶². Współpracownicy narratora, podobnie jak przeklinający Roman u Kropiwnickiego, mówią nieelegancką polszczyzną, gdy narzekają, że nie są w stanie zaspokoić nawet swoich podstawowych potrzeb: „Nawet na kibel kurde nie mam”⁶³. Co ciekawe, nieznamość angielskiego nie jest przez nich postrzegana jako sprzyjająca wykorzystaniu przeszkoda w znalezieniu pracy:

Gówno prawda z tym językiem – wtrącił się Dresiaty. – To tak nie działa. Znam tu takich modeli, co po angielsku tylko ‘fenkju’ i ‘fakju’ i rzeźbią kasę, aż w kielni dzwoni. A łebki studenciaki, z językiem, lepiej niż Angole nawijają, na szmacie się ślizgają albo na bilet do chałupy nie mają. Na robocie się trza znać, a reszta to dostać cynk, trochę szczęścia i ‘decyt’. Plamberka, plasterka, dekoratorka to jest pieniądz. I robotę trza znać... Robotę, a nie tak jak my⁶⁴.

⁵⁸ *Na końcu świata napisane. Autoportret współczesnej polskiej emigracji. Konkurs Literacki Polish Books, Londyn 2007*. Chorzów: Videograf II, 2008, s. 66.

⁵⁹ J. Bolec, *Zmartwychwstanie śmieciarza*. W: *Na końcu świata napisane...*, s. 70.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 72.

⁶¹ *Ibidem*, s. 71.

⁶² *Ibidem*, s. 78.

⁶³ *Ibidem*, s. 75.

⁶⁴ *Ibidem*.

Ale jest jeszcze inny – według rozmówcy narratora nawet decydujący – czynnik: to płęć. Mężczyzna nazywany Niziołkiem uważa, że jego polska dziewczyna, która zna dobrze angielski, ma w Londynie nad nim ogromną przewagę, a to sprawia, że on czuje się zupełnie niepotrzebny: „Co ja jej mogę...? Po co jej taki... – [...]”⁶⁵. Z doświadczenia tego człowieka wynika, że istnieje związek pomiędzy niskim statusem społecznym a płcią, który zasadniczo różni się od obserwacji Spivak, nawet jeśli dotyczy to „kontekstu pierwszego świata”. Okazuje się, że pośród Polaków poszukujących pracy w Londynie w najgorszej sytuacji są niewykwalifikowani mężczyźni.

Ale czy Dresiaty rzeczywiście nie mówi? Mówi, ale jest to słowotok: „Słowa wysypywały się z jego paszczy jak zardzewiałe puszki ze śmietnika [...]”⁶⁶. Ofiary tworzą monologi pełne słów, w których roi się od przekleństw i niewłaściwej składni. Nie wytwarzają jednak politycznego przekazu, który byłyby brany pod uwagę przez przedstawicieli dominującego dyskursu.

Podobne wątki można znaleźć w dwóch powieściach napisanych przez Polaków mieszkających w Wielkiej Brytanii i Irlandii: u Daniela Koziarskiego w jego *Socjopacie w Londynie* (2007) i u Marcina Wojnarowskiego w powieści *Okrutny idiota albo prywatny żart* (2008). Główny bohater książki Koziarskiego, Tomasz Płachta, to szukający zwady mizantrop, stanowczo odcinający się od polskich emigrantów w Londynie z okresu drugiej wojny światowej i od ich tyrteizmu⁶⁷. Jego katolicki tradycjonalizm i patriarchalny sposób myślenia powstrzymują go przed solidaryzowaniem się z odmiennymi modelami życia i życzliwością dla innych migrantów. Najbardziej uderzający jest jego sposób porozumiewania się: rasistowskimi uwagami obraża swojego chińskiego pracodawcę i wywołuje kłótnię z czarnoskórą sąsiadką, która polega na wzajemnym odmawianiu sobie prawa do pobytu w Wielkiej Brytanii:

- Wynos się. [...] Skąd ty tu przyjechałeś – z Polski, co? Po co otwieraliśmy te granice na Europę Wschodnią, po to żeby nas załało niekulturalne gówno?
- piekliła się.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem, s. 82–83.

⁶⁷ Zob. D. Koziarski, *Socjopata w Londynie*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2007, s. 53–55.

– I kto to mówi! [...] Przynajmniej jestem na swoim kontynencie, w przeciwieństwie do ciebie!⁶⁸

Zamiast przyczynić się do solidarności z „podręcznymi”, w swoich wypowiedziach Tomasz Płachta dąży ustawicznie do konfrontacji. Przy tak antykomunikacyjnym podejściu integracja konfrontacyjnego socjopaty w Londynie nie może się udać. Wraca do Polski, gdzie umiejscowiona jest akcja trzeciej części trylogii Koziarskiego.

Jeszcze bardziej „monologowy” jest bohater powieści Wojnarowskiego – Szymon – ubóstwiający siebie i będący jednocześnie narratorem. Jego prymitywne seksistowskie wypowiedzi na temat Radka, któremu w formule faszystowskiej odmawia prawa do reprodukcji⁶⁹, nie stanowią dyskursu o ofiarach gospodarczego wykorzystania, jak to się dzieje w przypadku Kropiwnickiego. Radek jest osobistą ofiarą narratora. Szymon nie tylko mówi o swojej ofercie i zamiast niej (naśmiewa się na przykład z ułomnej i wulgarnej polszczyzny Radka⁷⁰), lecz poprzez swoje perfidne manipulacje aktywnie czyni z Radka ofiarę.

Mieszkająca w Dublinie polska pisarka Magdalena Orzeł łączy dyskurs o ofiarach z polskim martyrologicznym masochizmem: „Zostawiamy Polskę, ale zabieramy ze sobą wszystkie lęki i rany. Wciąż rozdrapujemy świeże blizny i bicujemy się w rozpamiętaniu, bo my, Polacy w Dublinie pielęgnujemy nasz masochistyczny patriotyzm”⁷¹. W przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznych romantyków, narzekanie współczesnych emigrantów nie zapewnia rozgłosu i jedynie zastępuje działania polityczne.

Tylko bohater *Kłątwy* Michała Sędzikowskiego, która również została opublikowana we wspomnianej wyżej antologii⁷², stara się wpisać w brytyjski dyskurs o przepisach prawa pracy. Pracownik sklepu spożywczego broni się w wyrafinowany sposób przed zarzutem nielegalnego zjedzenia kanapki, której

⁶⁸ Ibidem, s. 48.

⁶⁹ M. Wojnarowski, *Okrutny idiota albo prywatny żart*. Poznań: Wydawnictwo EP, 2008, s. 180.

⁷⁰ Ibidem, s. 21. Szymon tworzy nawet słownik wyrazów obcych, których Radek rzekomo nie zna (tamże, s. 223–224), używając znanego słownika Kopalińskiego.

⁷¹ M. Orzeł, *Dublin – moja polska karma*. Kraków: Skrzat, 2007, s. 55.

⁷² M. Sędzikowski, *Kłątwa*. W: *Na końcu świata napisane...*, s. 231–257.

data przydatności do spożycia minęła i która miała zostać wyrzucona⁷³. Jego strategia nie przynosi jednak efektów, a powodem tego jest – jak przypuszcza – niezajomość języka angielskiego. Zmienia więc taktykę i zamiast tłumaczyć swoje filozoficzne myśli z polskiego na angielski, cytuje kluczowe słowa z oficjalnego brytyjskiego dyskursu: „równe prawa i możliwości”, „zdrowie i bezpieczeństwo” i „teoria mobbingu”⁷⁴. W końcu jednak traci pracę, co oznacza, że walka o realizację potrzeb migranta wymaga więcej niż tylko rzucania kluczowymi pojęciami z dyskursu politycznego kraju goszczącego⁷⁵.

4.3. Przechodząc się na angielskie fale: Radio Bagdad

Ostatnim przykładem tego, w jaki sposób wyzyskiwany i marginalizowany polski migrant wyraża siebie, jest utwór polskiego zespołu rockowego Radio Bagdad zatytułowany *Londyn dzwoni*. Już sam tytuł sugeruje, że jest on coverem piosenki *London Calling* wykonywanej w 1979 roku przez kultowy angielski zespół punk-rockowy The Clash. Tekst oryginalny zastąpiły polskie słowa opisujące „nową erę”⁷⁶, której znakiem jest masowa migracja młodych Polaków do brytyjskiej stolicy. Kilka wyrażenń użytych w utworze wskazuje na to, że Polacy zajmują tam pozycję „podrzednego”. Emigranci z Polski opisywani są tutaj jako osoby bez żadnych planów na przyszłość, niezadowolone z życia i braku pieniędzy, mające kłopoty z prawem. Bez względu na status i indywidualną motywację do wyjazdu do Wielkiej Brytanii, polski imigrant nieuchronnie zostaje zakwalifikowany jako obywatel „drugiej klasy”. Tekst piosenki sugeruje istnienie hierarchii, jeśli chodzi o paszporty i narody, a Polska – niejako automatycznie – wpada do podrzędnej kategorii.

Wideo klip towarzyszący piosence przekazuje podobny komunikat. Członkowie zespołu grają i śpiewają w pobliżu lotniska, z którego startują sa-

⁷³ Ibidem, s. 236.

⁷⁴ Ibidem, s. 237.

⁷⁵ Ibidem, s. 239.

⁷⁶ Radio Bagdad, *Londyn Dzwoni*. W: *Radio Bagdad. Oficjalna Strona*, 2007 <http://radio-bagdad.art.pl/07teksty.html#londyn> (12 lipca 2009). O tym, że jest to już na pewno „nowa era”, świadczyć ma dołączony do utworu fragment dialogów z kultowej polskiej komedii *Miś* (1980), w której bohater próbuje wysłać telegram do Londynu, ale jest odsyłany przez zirytowaną pracownicę poczty, która mówi: „Londyn? Nie ma takiego miasta. Jest Łądek, Łądek-Zdrój...”.

moloty tanich linii. Ta odbywająca się w tle masowa migracja jest wielokrotnie przeciwstawiana czarno-białym, głównie statycznym zdjęciom Londynu, które w większości przypadków nie przedstawiają znanych i łatwo rozpoznawalnych atrakcji turystycznych miasta, ale anonimowe biurowce i biedne dzielnice. Może to być odczytane jako próba zakwestionowania kolorowego obrazu tętniącej życiem stolicy Wielkiej Brytanii – który pojawia się na początku teledysku, gdy samolot wznosi się w błękitne niebo w rytm dzwonów Big Bena – i pokazanie innej strony Londynu: ponurego, smutnego i nieatrakcyjnego miejsca, gdzie przyszło żyć migrantom.

Należy jednakże podkreślić, że w utworze *Londyn dzwoni* znów nie słyszemy bezpośrednio głosu polskiego migranta. Po pierwsze, Radio Bagdad to zespół, którego członkowie żyją i pracują w Polsce, a tym samym nie są osobście dotknięci migracją zarobkową. To może wyjaśniać, dlaczego niechętnie przyjmują perspektywę imigranta⁷⁷ i wolą zastosować zbiorowe „my” (por. np. „nasz [naród]”). Kultowy angielski utwór służy pokazaniu, jak i krytyce sytuacji, w jakiej znaleźli się Polacy w Londynie. Tym samym, z jednej strony, piosenka potwierdza marginalną rolę słabszego, ale z drugiej pragnie przynależać do międzynarodowej muzyki i kultury młodzieżowej, która wykracza poza polski kontekst. Zawłaszczenie angielskiego protest songu (w wersji oryginalnej The Clash ostrzegał m.in. przed bronią jądrową i przemocą społeczną) sprawia, że Radio Bagdad poprzez rozpoznawalny szeroko angielski utwór przekazuje podobny komunikat, ale dostosowany do polskich potrzeb. Aby to osiągnąć, konieczne są pewność siebie, a także dostęp do wiedzy na poziomie ponadnarodowym – a to zaprzecza „podrzędności”. Kiedy w utworze *Londyn dzwoni* ostatnia zwrotka śpiewana jest po angielsku i okazuje się być tą samą, co w oryginalnym tekście *London Calling*, bariera językowa zostaje przekroczona. W ten sposób Radio Bagdad podkreśla swoją przynależność do międzynarodowej muzyki popularnej, a przy tym znaczenie i uniwersalność języka angielskiego.

⁷⁷ Wyjątek stanowi czwarty wers pierwszej zwrotki, ale jest on w cudzysłowie, aby podkreślić, że to głos kogoś innego: „Na pewno przyjadę, już nie chcę tak żyć”.

5. Polsko-brytyjski przykład

Mając na uwadze opisane powyżej przykłady, powstaje pytanie, czy jest w ogóle możliwe, by polski migrant mówił i był słuchany? Spójrzmy na ostatni przykład. W lipcu 2006 roku sześciu polskich aktorów utworzyło polsko-szkocką grupę teatralną Gappad (“Scotland’s first Polish/Scottish theatre company”)⁷⁸, której nazwę dały inicjały jej założycieli. Agnieszka Bresler, dyrektor artystyczna grupy, przed wyjazdem do Szkocji studiowała w Polsce sztuki dramatyczne. Po przyjeździe na Wyspy, jak wiele polskich migrantek, pracowała jako sprzątaczką i kelnerką. Większość aktorów z grupy Gappad ma podobne doświadczenia, a żaden z członków zespołu nie mógł się utrzymać z pracy w teatrze. Nawet Bresler zarabia na życie jako tłumacz w radzie miasta⁷⁹, co sprawia, że jest w pewnym sensie uosobieniem historii Grażyny ze sztuki *Cherry Blossom*. Losy członków grupy i trudności życia imigrantów, jakie obserwuje Bresler w trakcie swojej pracy, mogą wytłumaczyć jedno z jej artystycznych przekonań: „Nie robię radosnego teatru. [...] Ale jest on prawdziwy, a prawda nie jest najweselsza, więc dlaczego miałabym udawać?”⁸⁰.

Gappad zdecydował się przenieść część tego doświadczonego „nieszczęścia” na scenę. Według Bresler, zastosowane przez nich środki ekspresji do tej pory nie były spotykane w Szkocji: „W Szkocji jest mnóstwo teatrów z głównego nurtu, podczas gdy w Polsce – co jest spuścizną po czasach komunizmu – istnieje wiele alternatywnych grup”. Gappad chciał zatem pokazać w Szkocji „teatr fizyczny”, za pomocą którego w spektaklu pt. *Re-ID* z 2007 roku przedstawił „nowy” ucisk imigrantów. W spektaklu widoczne są „trzy etapy, przez które musi przejść imigrant: po pierwsze odrzucenie własnego kraju, po drugie utrata tożsamości społecznej, a po trzecie utrata własnej tożsamości”⁸¹. *Re-ID* nie opiera się na dialogu, lecz przekłada emocjonalne wzloty i upadki migrantów na ruchy ciała,

⁷⁸ Gappad, *Theatre. About Us*. W: *Gappad Theatre Company*, 2009, <http://www.gappad-theatre.co.uk> (13 lipca 2009).

⁷⁹ Zob. M. Fisher, *Dramatic Escape from No-Man’s Land*. „The Scotsman”, 27 maja 2007, <http://living.scotsman.com/features/Dramatic-escape-from-nomans-land.3289890.jp> (16 września 2010).

⁸⁰ A. Bresler, cytowana przez M. Fishera, *ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

dzięki czemu częściowo omija trudną kwestię językową. Podstawowy tekst sztuki ma jedynie dziesięć stron, z czego mniej więcej po połowie stanowią teksty polskie i angielskie. Cel takiej strategii wyjaśnia Bresler: „Chciałam, żeby zarówno Szkot, jak i siedzący obok Polak mógł coś zrozumieć. Jeśli się frustrują, bo od trzydziestu sekund nic nie rozumieją, to dobrze, bo to jest właśnie to uczucie, jakiego doświadczają migranci”⁸².

Wydaje się, że to podejście się sprawdziło, gdyż sztuka *Re-ID* i inne spektakle Teatru Gappad zostały dobrze przyjęte przez szkocką prasę i włączone do programu takich wydarzeń kulturalnych, jak Festiwal Fringe w Edynburgu. W tym przypadku zatem polski migrant przemawia i jego głos jest najwyraźniej słyszany. Do tego sukcesu trzeba jednak podejść z rezerwą, biorąc pod uwagę następującą kwestię: czy rzeczywiście Gappad jest polsko-szkocką grupą teatralną, czy jest to raczej polski teatr działający w Szkocji? Tym bardziej że informacje dostępne na temat czterech sztuk wystawionych przez Gappad sugerują, że – z wyjątkiem może dwóch nazwisk – reszta osób zaangażowanych w prace teatru, a przede wszystkim aktorzy, to Polacy. To z kolei rodzi pytanie, czy wybrana nazwa „Pierwsza w Szkocji Polsko-Szkocka Grupa Teatralna” nie jest jedynie pobożnym życzeniem i chwytem marketingowym: Polacy współpracujący ze Szkotami po prostu zwracają większą uwagę niż „obcy” Polacy działający na własny rachunek. W takim przypadku względny sukces Teatru Gappad może wskazywać na istotne ograniczenie, z jakim „podrzędny” Wschód musi się zmierzyć na Zachodzie. Jeśli chce przemówić i być wysłuchany w Wielkiej Brytanii, musi nauczyć się angielskiego i zapewnić sobie brytyjskie wsparcie.

6. Poza „podrzędnością”?

Podobnie jak członkowie Teatru Gappad, i inicjatorzy Konkursu Literackiego Polskich Książek, którego efektem jest opublikowanie antologii *Na końcu świata napisane*, chcieli przezwyciężyć milczenie „podrzędnych” poprzez stworzenie forum dla imigrantów. Pomysłodawcą konkursu była Anna

⁸² Ibidem. Podobna idea leży u podstaw inscenizacji sztuki *Cherry Blossom* w reżyserii Campbella, co zostało omówione powyżej.

Warren, założycielka polskiej księgarni w Wielkiej Brytanii (Polish Books UK)⁸³. To właśnie z jej inicjatywy jury uhonorowało cytowane powyżej teksty m.in. Jakuba Bolca i Michała Sędzikowskiego. Tak więc w tym przypadku pojawia się problem uprawnienia bardziej na poziomie strukturalnym niż tematycznym.

Z jednej strony prawdą jest, że nie może być czystego i bezpośredniego samouprawnienia „podrzędnych” migrantów: „Mówienie o represjonowaniu staje się uprawnione, gdyż indywidualna siła skrywa ciągłe i strukturalne podporządkowanie oraz wyzysk”⁸⁴. Z drugiej strony ta sama niemożność dotyczy „czystej” podrzędności, która jest usuwana w procesie instytucjonalizacji. Spivak opisuje ten proces jako „usunięcie przez ujawnienie”, ale także jako coś, do czego należy dążyć:

Kiedy nawiązana zostaje komunikacja między członkiem grup podporządkowanych innych a obiegiem obywatelstwa czy instytucji, podporządkowany inny wchodzi na długą drogę ku hegemonii. Jeśli nie chcemy być romantycznymi purystami lub prymitywistami w kwestii „ochrony podporządkowanej inności” – co jest sprzecznością w definicji – to jest to coś absolutnie pożądanego⁸⁵.

Przełożyła Katarzyna Kołakowska

Is the Polish Migrant Able to Speak? London in British and Polish Film, Literature and Music

Summary

In the wake of Poland's accession to the European Union, hundreds and thousands of Poles have come to Great Britain in search of employment and better life opportunities. Many of these migrants have settled in London and, consequently, Polish shops, restaurants, and hair salons have become an integral part of the cityscape. At the same

⁸³ *Na końcu świata...*, s. 5.

⁸⁴ E.G. Rodriguez, op. cit., s. 30.

⁸⁵ G.Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?...*, s. 238.

time, research reveals that many 'new' Polish migrants work in menial and badly-paid jobs which do not correspond to the level of their formal qualifications. Our analysis inquires to what extent the 'subaltern' status of these urban migrants is reflected in literary texts, films, and music in which the Polish migrant experience is described. Drawing on postcolonial theory, we focus on issues of agency and articulation within British and Polish representations across various genres.

Joanna Rostek, Dirk Uffelmann