

Kino postkolonialne?

CZY MOŻLIWE JEST DZISIAJ W POLSCE KINO KOLONIALNE? PRZYPADEK *PANI Z UKRAINY* PAWŁA ŁOZIŃSKIEGO

DOBROCHNA DABERT¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: Paweł Łoziński, polski film dokumentalny, Ukraina, kolonializm, postkolonializm

Key words: Paweł Łoziński, the Polish documentary film, Ukraine, colonialism, postcolonialism

Abstrakt: Dobrochna Dabert, CZY MOŻLIWE JEST DZISIAJ W POLSCE KINO KOLONIALNE? PRZYPADEK *PANI Z UKRAINY* PAWŁA ŁOZIŃSKIEGO. „PORÓWNIANIA” 13, 2013, t. XIII, s. 157–166. ISSN 1733-165X. Tekst stanowi krytyczną analizę filmu Pawła Łozińskiego pt. *Pani z Ukrainy* (2002), dokonaną z perspektywy krytyki postkolonialnej. Łoziński, który chciał stworzyć ciepły portret psychologiczny gąstarkbeiterki z Ukrainy, bezrefleksyjnie uruchomił zachowania językowe i obyczajowe, przy pomocy których podkreśla dysproporcje między statusem własnym i bohaterki filmu. Specyficzna metoda twórcza, którą zastosował dokumentalista, polegająca na wprowadzeniu siebie jako drugiego bohatera filmu, wytworzyła dojmujące poczucie nierówności dwojga bohaterów – niewidocznego na ekranie reżysera (pana domu i pracodawcy) i Ukrainki pozostającej pod uważną obserwacją kamery. Tylko pozornie struktura filmu została oparta na rozmowie. To raczej „odsłuchiwanie” gospozi, które ujawnia w całej okazałości nierówność pozycji, w jakiej znaleźli się interlokutorzy. Obraz cenionego dokumentalisty można potraktować jako dowód na istnienie w rodzimej kulturze pokusy do deprecjonowania, wykluczania i wywyższania, stanowiącej konsekwencji kolonialnej i jednocześnie kolonizującej przeszłości.

¹ Correspondence Address: dobro@amu.edu.pl

Abstract: Dobrochna Dabert, IS COLONIAL CINEMA POSSIBLE IN POLAND THESE DAYS? THE CASE OF *PANI Z UKRAINY* BY PAWEŁ ŁOZIŃSKI. „PORÓWNANIA” 13, 2013, Vol. XIII, p. 157–166. ISSN 1733-165X. The text provides a critical analysis of Paweł Łoziński's film *Pani z Ukrainy* (2002) carried out from the perspective of postcolonial criticism. Łoziński, who wanted to create a warm psychological portrait of a Gastarbeiterin from Ukraine, thoughtlessly uses linguistic and customary behaviour by means of which he emphasises the differences in status between him and the protagonist. The particular creative method used by the documentarian which consists in introducing the film maker himself as the second character in the film, brought about a sharp image of inequality between the film maker (the owner of the house and the employer) who is invisible to the viewer and the Ukrainian who remains closely watched through the camera. The structure of the film is only seemingly based on a conversation. In fact, it is rather a „hearing” of the housekeeper which contributes to expressing the inequality of the positions of the two interlocutors. This image from the renowned documentarian can be treated as evidence that there exists the temptation to have a depreciative, exclusive and patronising attitude which is the result of a colonial but also colonising past.

Paweł Łoziński należy do cenionych dokumentalistów polskich średniego pokolenia². Tadeusz Lubelski określił go mianem „filmowca codzienności”, bowiem siłą jego filmów jest „odbiorcze wrażenie uczestniczenia w życiu, zapisu trwania”³, uzyskiwane dzięki użyciu kamery wideo zapisującej obrazy rzeczywistości z pozycji filmowca świadka. Metodę tę zastosował przy realizacji dokumentów pt. *Taka historia* (1999), *Siostry* (1999), a także *Pani z Ukrainy* (2002)⁴. Swoich bohaterów odnalazł w najbliższym otoczeniu. W dwóch pierwszych filmach stworzył portrety własnych sąsiadów, mieszkańców starego Powiśla. W *Siostrach* sportretował dwie staruszki, żyjące tuż obok. W *Takiej historii* opowiedział losy swojego dozorca i emerytowanego fryzjera z parteru. Jak zauważył Tadeusz Sobolewski, dokumenty te „(...) Łoziński zrealizował w pojedynkę, własną kamerą, na swoim podwórzu, a nawet we własnym mieszkaniu”. (...) Pracując sam na sam ze swoimi bohaterami (...), Co „ujawnił w tych filmach swoją obecność”, która bohaterom jego filmów dawała poczucie „współtworzenia filmu, a nie tylko podporządkowania zaleceniom reżysera”⁵. Nienarzucająca się obecność dokumentalisty pozwoliła wydobyć

² Urodzony w 1965 roku, jest synem jednego z najwybitniejszych polskich dokumentalistów Marcela Łozińskiego. Filmem debiutanckim Pawła Łozińskiego było uhonorowane wieloma nagrodami *Miejsce urodzenia* (1992). Dokument poświęcony był pisarzowi Henrykowi Grynbergowi, któremu Łoziński towarzyszył w poszukiwaniach sprawców wojennego mordu na jego ojcu.

³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice 2009, s. 526.

⁴ Film jest bezpłatnie dostępny na stronie internetowej Telewizji Polskiej: <http://vod.tvp.pl/dokumenty/ludzie/pani-z-ukrainy>

⁵ T. Sobolewski, *Kino-oko Pawła Łozińskiego. Polska Szkoła Dokumentu*. Narodowy Instytut Audio-wizualny 2009, (strony nieliczbowane) b.m.w., b.d.w.

z bezpretensjonalnych historii zwykłych ludzi prawdy uniwersalne o samotności, potrzebie bliskości, nieuchronnej śmierci. Jednocześnie, co bardzo istotne dla dokumentalisty, nie naruszyła podmiotowości bohaterów.

Kwestie etyczne stanowiły centralny przedmiot namysłu dokumentalistów polskich szczególnie w latach 70. i 80. Krzysztof Kieślowski zrezygnował z realizacji filmów dokumentalnych właśnie z powodu odczuwanego dyskomfortu moralnego, poczucia, iż realizacja dokumentu, w którym pojawiają się autentyczni ludzie ze swoimi autentycznymi losami, może rodzić wątpliwości natury moralnej. W jednym z wywiadów dla francuskiej telewizji powiedział:

Twórca filmów dokumentalnych nie ma prawa wkraczać w rejony, które interesują go najbardziej, czyli w prywatne, intymne życie jednostek. Wolę już iść do apteki, kupić glicerynę i zmusić aktorów, żeby udawali płacz, niż filmować, jak prawdziwi ludzie płaczą, kochają się czy umierają⁶.

Podobne konkluzje, chociaż nieco później, pojawiły się w twórczości Marcela Łozińskiego⁷. Właśnie w takim klimacie wzmożonej wrażliwości etycznej w pracy dokumentalisty wzrastał Paweł.

Kiedy przystępował do pracy nad kolejnym filmem zatytułowanym *Pani z Ukrainy* (2002), niewątpliwie miał w pamięci doświadczenia swoich poprzedników. Metoda twórcza, którą Tadeusz Sobolewski odniósł do wcześniejszych filmów dokumentalisty, w zamierzeniu miała przyświecać kolejnej realizacji, jednak autor napotkał na swojej drodze nieoczekiwane dla siebie trudności, które spowodowały, iż nie udało mu się sprostać postulatом etycznym.

Tym razem bohaterką jego filmu stała się pani Łesia Gładka z Ukrainy, zatrudniona przez reżysera w charakterze pomocy domowej. Pomysł na film, w którym sportretowana zostanie przy pracy z zastosowaniem metody z wcześniejszych filmów nieoczekiwanie dał przeciwny efekt.

Wiadomo jest, że sam sposób prezentowania bohatera, wynikający z warsztatu realizacyjnego dokumentalisty, musi być dostosowany do konkretnej filmowanej sytuacji, a w niektórych przypadkach powinien uwzględniać uwarunkowania i spe-

⁶ Cytat za: A. Insdorf, *Podwójne życie powtórne szanse. O filmach Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków 2001, s. 36.

⁷ W 1974 roku Łoziński zrealizował film *Wizyta*, w którym zarejestrował rozmowy dociekliwej dziennikarki z młodą, wrażliwą dziewczyną ze wsi, która, pomimo pasji artystycznych i poznawczych, postanowiła pozostać na rodzicielskim gospodarstwie, próbując pogodzić fascynację literaturą i teatrem z pracami polowymi. Jej odmienność sprawia, że czuje się osamotniona w swoim środowisku. Po latach w 1998 roku Łoziński ponownie powrócił do swojej bohaterki w filmie zatytułowanym *Żeby nie bolało*, której życie pozostało niespełnione, pełne rozczarowań i jeszcze większego osamotnienia. Momentem przełomowym stała się prośba Urszuli, by rozmowa dotycząca jej prywatności „nie bolała”. Reżyser dobitnie uzmysłowił sobie i widzom delikatną materię, w jakiej działa dokumentalista, granice, do których się zbliża, a których nie powinien przekroczyć.

cyfikę wynikającą z kontekstów pozafilmowych. Łoziński nie wziął pod uwagę znaczenia, jakie może nieść dla wymowy jego filmu to, iż bohaterka jest ukraińską gąstarbeiterką w Polsce. Imigranci zza wschodniej granicy napotykać nierzadko na niechęć wynikającą z wybiórczej pamięci wspólnej historii oraz z nowopowstałych po przełomie 1989 roku stereotypówi uprzedzeń, będących owocem doświadczeń z pracującymi w „szarej strefie” obywatelami Ukrainy. W szczególnej sytuacji znalazły się Ukrainki, których stereotyp każe postrzegać dwojako: albo jako dziewczyny świadczące za przystępną cenę usługi seksualne, albo tanią siłę sprzątającą.

Znając dorobek dokumentalisty, jego pełen empatii stosunek do swoich bohaterów, można przypuszczać, iż w tym przypadku uprzedmiotowienie bohaterki pojawiło się jako niezamierzony efekt. Aby zrozumieć źródło porażki dokumentalisty, należy przywołać kontekst historyczno-społeczny relacji polsko-ukraińskich w perspektywie badań postkolonialnych.

W polskiej refleksji nad problematyką postkolonialną, odnoszącą się do rodzimego doświadczenia, zwraca się uwagę, iż „kolonizowany może równie dotkliwie kolonizować”, że „nie możemy zapominać o naszych przewinach w przeszłości i należy uwzględnić je przy każdej próbie historycznych obrachunków. Jesteśmy winni co najmniej imperialnych działań Rzeczypospolitej wobec Ukrainy, Białorusi, Litwy⁸. Nie wchodząc tu w rozważania historyczne, można stwierdzić, iż polityka Polski w okresie międzywojennym naznaczona była wieloma błędami, które skutkowały oskarżeniami o kolonializm⁹. Szczegółowo na ten temat pisał „jeden z najważniejszych krytyków polskiego mitu kresowego”¹⁰ Daniel Beauvois¹¹. Jak zauważyła natomiast Maria Janion: „Podstawowym mitu tego składnikiem jest poczucie polskiej wyższości na Wschodzie oraz pełnionego tu posłannictwa cywilizacyjnego i religijnego”¹². Jakkolwiek należałoby zachować „sceptycyzm wobec gorliwości w przypisywaniu dawnej Polsce cech kolonizatorskich nie zwalnia [nas to jednak] z obowiązku wyszukiwania postaw tego typu kiedyś i dzisiaj” – ostrzega Bogusław Bakula¹³. Wydaje się, że przypadek filmu *Pani z Ukrainy* dotyka owej skazy.

DYSKRETNA OBECNOŚĆ

Warto bliżej przyjrzeć się metodzie realizacyjnej zastosowanej przez Łozińskiego, która zamiast ciepłego, pełnego sympatii wizerunku pani Łesi Gładkiej

⁸ B. Bakula, *Polska kolonialna przeszłość dzisiaj*. „Nowa Krytyka” 2011, nr 26–27, s. 166–167.

⁹ Ibidem, s. 170.

¹⁰ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2007, s. 172.

¹¹ W pracy historycznej *Trójkąt ukraiński. Szlachta carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*. Lublin 2011.

¹² M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, op. cit., s. 172.

¹³ B. Bakula, *Polska kolonialna przeszłość dzisiaj*, op. cit., s. 173.

wytworzyła obraz zbudowany na elementach zdradzających kolonialne widzenie świata, oparte na podkreślaniu nierówności, również w sferze komunikacji językowej.

Dokument pt. *Pani z Ukrainy* w odróżnieniu od wcześniejszych realizacji Łozińskiego, inaczej sprofilował relacje między bohaterem a realizatorem. W swoim filmie reżyser pozostał poza kadrem, natomiast jego głos z offu jest słyszalny na tyle wyraziście, iż punkt widzenia kamery da się utożsamić ze spojrzeniem reżysera. Niewidoczna fizyczność Łozińskiego ma w tym przypadku istotne znaczenie, bowiem film rozgrywa się w jego mieszkaniu do którego przychodzi Łesia, by posprzątać i ugotować. Połowiczną obecnością domownika/realizatora zakłócone zostały standardowe relacje z bohaterką filmu dokumentalnego. Kamera w rękach Łozińskiego przestała być przezroczystym medium, za pomocą którego pokazuje się w sposób neutralny wydarzenia dziejące się przed jej obiektywem. Wyczuwalna obecność pana domu, który wdaje się w rozmowy z Łesią, każe dostrzec w spojrzeniu kamery nie bezosobowe, zobiektywizowane medium, ale samego Łozińskiego. Rozpowszechniona tendencja do „przezroczystego” użycia kamery, szczególnie w filmie dokumentalnym, nie jest w stanie zniwelować przejawów ingerencji człowieka w proces filmowania. Jak podkreśla Stefan Czyżewski, należy bowiem pamiętać, że „wszystko, co wizualne jest dostępne na ekranie, nosi na sobie ślady sposobu zastosowania [kamery]”¹⁴.

Oto rozlega się pukanie. Nikt nie otwiera drzwi, słyszymy natomiast głos Pawła dochodzący z wnętrza mieszkania, który zachęca panią Łesię do wejścia. Jedyнным witającym, który podbiega do drzwi i radośnie machając ogonem wprowadza wchodzącą do domu, jest pies. Punkt widzenia kamery pozwala zrekonstruować usytuowanie filmującego, który stoi za kamerą naprzeciwko drzwi w odległości uniemożliwiającej bezpośredni kontakt z wchodzącą do mieszkania osobą. Kiedy nieprzywitana kobieta zaczyna się rozbierać, Łoziński nie ruszając się z miejsca, zdradza swoją obecność, zadaje konwencjonalne pytanie, a właściwie upewnia się:
„- Jak tam ? Humor jest?”

Operator filmowy tak interpretuje sytuację realizacyjną, jaką wytworzył Łoziński:

Większość kreatywnych możliwości zastosowania kamery polega na umiejętnym kształtowaniu różnic pomiędzy „zobiektywizowanym”, poprzez powszechność występowania, wizualnym doświadczeniem świata, a jego obrazem wytworzonym przez kamerę¹⁵.

W sytuacji, kiedy realizator zdecydował się na zastąpienie rejestracji „przezroczystej” subiektywnego punktu widzenia kamery, zmieniły się relacje między fil-

¹⁴ S. Czyżewski, *Kamera i jej rola w filmie*. <http://www.scz.republika.pl/wyk/kamera.html> (data dostępu: 30 IV 2013).

¹⁵ Ibidem.

mowaną postacią a rejestratorem. Z „hipotetycznego obserwatora” przeobraził się w konkretną postać, której spojrzeniu towarzyszymy, a właściwie którego spojrzenie przejmujemy. Sposób filmowania kobiety przy pracy ujawnił widzowi poczucie dystansu i nieufności jakim realizator, prawdopodobnie nieświadomie, darzy bohaterkę. Oto pan domu a jednocześnie pracodawca przez cały dzień obserwuje kobietę przy pracy, rejestruje każdy jej krok. Łesia nie ma kluczy do mieszkania w którym codziennie sprząta, pierze i gotuje. Czyżby pracodawca nie miał do niej zaufania?

PROBLEM OBCEJ

Czy pani Łesia jest obca, chociaż pochodzi z bliskiej Ukrainy? Dzisiaj już wiadomo, że obcego można poszukiwać również w obrębie własnej kultury. Dzisiejszy Obcy nie musi już żyć na drugim końcu świata, może mieszkać po sąsiedzku¹⁶. Zdaniem Jamesa Clifforda obcy powinni być równoprawnym uczestnikiem sytuacji poznawczej, bowiem poznanie dokonuje się w procesie dialogu¹⁷. Pierre Bourdieu natomiast obcego, który umożliwia stworzenie spójnego, naszego świata, kojarzy z wykluczeniem, brakiem prawa do głosu¹⁸. Czy w takim razie pani Łesia, którą reżyser zachęca do mówienia, nie jest obca? Czy rozmowa, którą prowadzi z nią dokumentalista zza kamery, jest autentycznym dialogiem równoprawnych partnerów? Dlaczego sposób prowadzenia rozmowy napawa wątpliwościami? Może dlatego, że jak wyjaśnia Ewa Łukaszyk:

Istotą relacji kolonialnej jest złożona forma przemocy, rozgrywająca się „nie tylko na płaszczyźnie wyzysku ekonomicznego, lecz także na planie **subtelnych** (podkr. D.D.) relacji pomiędzy kulturą dominującą a zdominowaną (...)”¹⁹.

JĘZYKOWY ASPEKT OBCOŚCI

Pierwsze pytanie Pawła inicjujące rozmowę z gospożą dotyczyło prawidłowej wymowy jej imienia. Reżyser bez sukcesu usiłował je właściwie wymówić. Niemożność prawidłowego wypowiedzenia imienia w sposób symboliczny naznaczy-

¹⁶ Zob. J. Clifford, *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii*. Przeł. S. Sikora. W: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*. Red. M. Kempny, E. Nowicka. Warszawa 2004, s. 142-143.

¹⁷ Zob. Ibidem, s. 151.

¹⁸ Zob. M. Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*. Warszawa 1997, s. 49.

¹⁹ E. Łukaszyk, *Modele interakcji kultur w kontekście globalnym. W poszukiwaniu paradygmatów poza studiami postkolonialnymi*. „Kultura-Historia-Globalizacja” nr 12. http://www.khg.uni.wroc.pl/files/09_khg_12_lukaszyk_t.pdf (data dostępu: 2 V 2013)

ło całą relację komunikacyjną niedoskonałością i połowicznością. Najpewniej dokumentalista nigdy wcześniej nie słyszał tego imienia ani jego spolszczonej formy – Łesia – spopularyzowanej za sprawą jednej z najważniejszych pisarek ukraińskich – Łesi Ukrainki, znawczynie polskiej literatury i tłumaczki m.in., dzieł Adama Mickiewicza. Kłopot z wymową zdradził więc przy okazji zawstydzającą ignorancję, która wynika może z poczucia wyższości własnej kultury. Rację ma Maria Janion, kiedy pisze:

Byliśmy jednocześnie krajem kolonialnym i kolonizującym pobratymczą Słowiańszczyznę. To właśnie czyni nasze życie nieznośnym – w błędnym kole dominacji, narzucenia, niewolonia, wywyższania i ponizania, nieustannego pokazu pychy i chęci wyniesienia się nad drugich²⁰.

Łesia posługuje się polszczyzną z błędami, nie zna jeszcze wszystkich słów, trudno jej się wysłowić, jednak pomimo wszystko stara się mówić poprawnie. Niestety, jej umiejętności nie są zaawansowane, stąd pani Łesia jest w stanie prowadzić tylko proste, niewyrafinowane rozmowy. Nie wiadomo więc, czy naiwne opowieści, które snuje przed kamerą wynikają z jej intelektualnych predyspozycji, czy też są skutkiem niedoskonałych umiejętności językowych. Jedyne pytania, jakie pozwala sobie kierować do Pawła, dotyczą właśnie kwestii związanych z poprawnością językową, to prośby o uściślenie znaczeń.

Tylko pozornie struktura filmu została oparta na rozmowie. Trudno uznać, iż mamy tu do czynienia z dialogiem, w którym na równych prawach dokonuje się wymiany myśli. To raczej odsłuchiwanie, które unieważnia równoprawność uczestników rozmowy. Łoziński odpytuje panią Łesię z jej życia, z momentów trudnych, intymnych, bolesnych. Łesia opowiada o bólu rozstania z dzieckiem, które pozostało na Ukrainie pod opieką babci. – „Co pani wtedy robi, kiedy pozostaje pani ze swoją tęsknotą?” – zapytuje bezceremonialnie reżyser:

„– Wtedy płaczę” – odpowiada kobieta, z trudem hamując irytację.

Łesia nie może zadać podobnie trudnych i bolesnych pytań Pawłowi. Zasady ustalone przez reżysera oparte na nierówności językowej, zawsze prowadzą do nierówności komunikacyjnej na wszystkich poziomach.

Pytania Łozińskiego są nieprzemyślane, nieoryginalne, nie służą do zbudowania wielowymiarowego portretu bohaterki filmu, robią wrażenie wymyślanych *ad hoc*. Łączenie funkcji realizatora, bohatera filmu, a jednocześnie pracodawcy bohaterki swojego dokumentu, zniekształciły relacje między nim a panią Łesią. Na przykład, nie pada istotne w tym kontekście pytanie o jej wykształcenie. Prawdopodobnie Łoziński nie chce jako pracodawca usłyszeć, że praca fizyczna, jaką Łesia wykonuje w jego domu, jest poniżej jej kompetencji. Opowieść pani Łesi o nieuda-

²⁰ M. Janion, *Rozstać się z Polską?* „Gazeta Wyborcza” 2/3. 10. 2004, s. 14-16.

nym życiu osobistym kwituje banalnym pocieszeniem, że wszystko się jeszcze może przytrafić, wszystko odmienić... Łesia wypowiada swoją trudną historię, ale jej mówienie nie spotyka na swojej drodze autentycznej reakcji zrozumienia. Interakcje słowne Łozińskiego brzmią konwencjonalnie, bez zaangażowania. Tak, jakby rozmawiał z przypadkowo napotkanym dalekim znajomym, o którym nic nie wie itak na prawdę nie chce się dowiedzieć. Ograniczające, banalne pytania Łozińskiego, przykrawają Inność Łesi według własnych standardów i oczekiwań ugruntowujących sytuację podporządkowania. Jak podkreśla Stanisław Dąbrowski, kategoria kolonializmu jako formy dominacji, ma u swoich źródeł „przekonanie o jakkolwiek definiowanej wyższości (**bo wyższość ustanawia obcość!** podkr. D.D.), dialektykę fascynacji i odrzucania obcej kultury”²¹.

Odsłuchiwanie pani Łesi ma jedynie potwierdzić pewne wyobrażenia o sytuacji kobiet z Ukrainy, które przyjeżdżają tu do pracy. Mechanizm powielania stereotypów służy kolonialnemu ustanawianiu nierównej relacji:

Wówczas to, co osobliwe, (...) zostanie nie tylko obłaskawione (bo zrozumiałe), ale też – nawet przede wszystkim – podporządkowane jurysdykcji podmiotu, który odtąd będzie mógł nim dowolnie dysponować w postaci skonstruowanych przez siebie przedstawień²².

Przy prasowaniu, lepieniu pierogów, myciu okien, odkurzaniu, Łesia snuje swoją smutną historię, współczesną wersję bajki o ukraińskim Kopciuszku, na którego drodze staje piękny, bogaty „baron”, opatrzoną przez samą opowiadającą ironicznym cudzysłowem, czego słuchacz zdaje się nie zauważać.

Kończy się dzień pracy. Łesia wychodzi żegnana jedynie przez psa. W wieńczących film napisach końcowych zamiast tradycyjnej formuły, typu: „w filmie wystąpiła” / „bohaterem filmu była” – pojawiła się jawnie upodrzedniająca etykieta: „sprzątała i gotowała Łesia Gładka”.

Warto także zatrzymać się nad tytułem filmu, który przywołuje eufemizujące określenie, znane z dwuznacznych ogłoszeń internetowych, pod którymi kryją się zarówno anonse kobiet zza wschodniej granicy poszukujących zatrudnienia w charakterze pomocy domowej, jak i oferujących usługi seksualne. Reżyser musiał mieć świadomość, że uruchomione zostaną oba skojarzenia, jawnie dyskredytujące bohaterkę filmu.

Paweł Łoziński planował stworzenie pełnego empatii portretu gąstarbeiterki zza wschodniej granicy. W jednym z wywiadów wyjaśnił: „Myślę, że należy ufać swojemu instynktowi, bo jeśli filmując mieliśmy uczucie niesmaku, ujęcie potem

²¹ M. Dąbrowski, *Swój, obcy, inny. Kontynuacja*. <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos7/texty/dabrowski.htm> (data dostępu: 22 VIII 2013)

²² *Postkolonializm*. W: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006, s. 558.

do filmu raczej nie wejdzie”²³. A jednak metoda intuicjonistyczna²⁴, którą zastosował Łoziński przy realizacji filmu, zawiodła.

Film zbudowany został na wyrażeniu zaznaczanych sygnałów obcości, na demonstrowanej niemożności porozumienia, samym sposobem filmowania kulturowanej przepaści rozdzielającej dwie osoby, których spotkanie zatraciło swoją istotę.

Co się stało, że otrzymaliśmy obraz z którego przebija pewnie nieświadomie mentalność postkolonialna? Jest to o tyle zaskakujące, że Paweł Łoziński, jako osoba pochodzenia żydowskiego, sam doświadczył formy przemocy i dyskryminacji. Po latach wspominał swoje dziecięce przeżycia:

Wszystkie dzieci chodziły do Kościoła, oprócz mnie i mojego przyjaciela Marcina. Byliśmy inni, więc krzyczeli za nami: Żydzi! (...) Bycie Żydem to nie jest to samo co bycie Czechem, Francuzem czy Rosjaninem. Żyd to jest piętno. (...) Stałem się Żydem, bo zrozumiałem, że ktoś mi próbuje powiedzieć, że jestem gorszy. Mojej tożsamości nie budowała kultura, tradycja, a już na pewno nie religia. Tylko to, że ktoś nas nie chce, uważa, że jesteśmy gorsi, albo chce nas bić²⁵.

Film o Ukraince sprzątającej i gotującej w domu młodego dokumentalisty pozbawiony został solidarnej empatii. Konstrukcja dokumentu oparta na nierówności, bezwiednie odsłoniła nieświadomą potrzebę upodrzednienia bohaterki. Nieprzekonująco w tym kontekście zabrzmiały słowa reżysera, gdy deklarował: „(...) wartością bezwzględną jest sam akt filmowania. (...) Akt odpowiedzialności za drugiego człowieka”²⁶. Ukryty bohater filmu z kamerą jako aparatem władzy w ręku stał się wprost „figurą kolonizacji”. Oto bowiem w naszej rodzimej kulturze, do której należy Paweł Łoziński, istnieją nadal niewytrzebione przez pokolenia, jak ujmuje to Bogusław Bakula:

pokusy dominowania, deprecjonowania, wykluczania, wyrażane w stosunku do innych, w tym nierzadko ukrytych, pozornie obojętnych formach kultury symbolicznej, w komunikacji społecznej w życiu publicznym²⁷.

²³ P. Łoziński: *Mysł autorska decyduje o niepowtarzalności filmu*. Rozmawiał Tadeusz Tomaszewski. „Kinas” 2010 nr 3(322) <http://www.wilnoteka.lt/pl/arttykul/pawel%2%A0lozinski-mysl-autorska-decyduje-o-niepowtarzalnosci-filmu%2%A0> (data dostępu: 22. 04. 2013)

²⁴ „Mnie w każdym razie tak się zdarza, że mówiam jakiś pomysł, obracam go w głowie i dochodzę do wniosku, że właściwie nie wiem, o czym to miałby być film. Można kogoś sportretować, można zarejestrować jakąś sytuację, tylko co z tego potem będzie wynikać?” P. Łoziński: *Mysł autorska decyduje o niepowtarzalności filmu*, op. cit.

²⁵ P. Łoziński: *Bycie Żydem to jest piętno*. „Newsweek” 21. 05. 2012. <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1342,title,Pawel-Lozinski-bycie-Zydem-to-jest-pietno,wid,14502464,wiadomosc.html?ticaid=1107ac> (data dostępu: 25.04.2013)

²⁶ T. Sobolewski, *Kino-oko Pawła Łozińskiego. Polska Szkoła Dokumentu*, op. cit.

²⁷ B. Bakula, *Polska kolonialna przeszłość dzisiaj*, op. cit., s. 149.

Film pt. *Pani z Ukrainy* za pomocą filmowych środków wyrazowych utrwała kolonialną mentalność, więcej mówiąc o jego twórcy niż o bohaterce. Jest dowodem na konieczność przeprowadzania „dekolonizowania umysłów”²⁸, bowiem wbrew deklarowanym intencjom, w nieoczekiwanych momentach ujawniają się skrywane pokusy wywyższania i demonstrowania przewagi. Spojrzenie na film Łozińskiego z perspektywy krytyki postkolonialnej nie

ujmuje relacji kulturowych pomiędzy kolonizatorem a skolonizowanym w prostych, dwubiegunowych kategoriach, lecz uznaje skomplikowanie tych układów i współzależności między nimi²⁹.

Film pt. *Pani z Ukrainy* ujawnił tkwiące w nieświadomości młodego dokumentalisty kulturowe uprzedzenia. Jego obraz można potraktować jako dowód na istnienie w rodzimej kulturze pokusy deprecjonowania, wykluczania i wywyższania, stanowiącej konsekwencje kolonialnej i jednocześnie kolonizującej przeszłości. Tak oto film Pawła Łozińskiego, postawiony w świetle postkolonialnej refleksji, ujawnił swoje kolonialne oblicze.

²⁸ Pojęcie wprowadzone przez kenijskiego pisarza Ngũgĩ wa Thiong’o w pracy *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. London 1986. Informacja za: Leela Gandhi, *Teoria postkolonialna*. Poznań 2008, s. 159.

²⁹ D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*. „Teksty Drugie” 2006, nr 1-2, s. 101. http://www.kul.pl/files/99/papers/Postkolonialna_Polska-projekt_nie_mozliwy.pdf (data dostępu: 27.04.2013)