

Krzysztof LOSKA

GOŚCINNOŚĆ WARUNKOWA CZY BEZWARUNKOWA?¹

Bezwarunkowa gościnność – powiada Derrida – oznacza rezygnację z władzy, zawieszenie norm prawnych i umowy społecznej, która zapewniała dominującą pozycję gospodarzowi (czyli państwu). Gościnność warunkowa natomiast nie pozwala na przyjęcie każdego cudzoziemca oraz zmusza do uprzedniego sprawdzenia jego sytuacji prawnej, co powoduje, że obcy przypomina wroga. Polityczny wymiar prawa gościnności zwraca się przeciwko tym, którzy jej potrzebują, eksponuje raczej hojność dających i obowiązki obdarowanych.

Od końca ubiegłego stulecia, wraz z nasileniem się ruchów migracyjnych i wzrostem liczby nielegalnych uchodźców próbujących przedostać się do krajów Unii Europejskiej, uległa zmianie polityka imigracyjna państw zachodnich. Demokratyczne rządy zaczęły przygotowywać ustawy pozwalające na deportację cudzoziemców, którzy popełnili wykroczenie, stworzyły też sieć zamkniętych ośrodków dla oczekujących na przyznanie prawa tymczasowego pobytu. Środki masowego przekazu podgrzewały atmosferę niechęci wobec obcych, dziennikarze informowali o inwazji barbarzyńców, przedstawiali imigrantów jako wrogów społecznych i potencjalnych przestępców. Debata publiczna została w ten sposób podporządkowana przewrotnej logice, zgodnie z którą opinie formułowano w oparciu o stereotypy, przesady i uproszczone wyobrażenia na temat inności.

Władze francuskie – podobnie jak hiszpańskie i włoskie – postanowiły przeznaczyć większe środki na uszczelnienie granic, by przekształcić Europę w fortecę, do której dostęp byłby znacznie utrudniony. Obcy stał się kimś niepożądanym i wzbudzającym obawę, kogo nie chcemy przyjmować pod swoim dachem ani udzielić mu schronienia. W obliczu tego zwrotu politycznego, który dokonał się w ostatnich dekadach, Jacques Derrida – wybitny francuski filozof urodzony w Algierii – rozpoczął dyskusję nad zasadniczymi kwestiami etycznymi, które określają nasz stosunek do drugiego człowieka. Podsumowaniem jego rozważań stał się zbiór esejów *De l'hospitalité*, poświęcony nie tylko tytułowej kategorii gościnności, ale przede wszystkim próbie zrozumienia, kim jest obcy (franc. *l'étranger*) i jakie jest jego miejsce w naszym świecie².

¹ Tekst powstał w ramach finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki projektu badawczego nr 2013/11/B/HS2/02887.

² Zob. J. D e r r i d a, *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Calmann-Lévy, Paris 1997.

„Obcy tylko z pozoru jest serdecznie witany, otrzymuje schronienie i korzyść z gościnności”³, w istocie podlega władzy gospodarza i musi podporządkować się jego prawu. Od chwili przybycia do nowego kraju cudzoziemiec stoi przed koniecznością wytłumaczenia się, usprawiedliwienia oraz okazania dokumentów uprawniających go do przekroczenia granicy. Scena spotkania z Innym jest więc sceną przemocy – powiada Derrida, przywołując jako przykład fragment *Obrony Sokratesa* Platona, w którym oskarżony filozof mówi, że czuje się jak obcy, stojąc przed obliczem sądu, i prosi swych sędziów, by wybaczyli mu nieporadny sposób wysławiania się⁴. Sokrates odwołuje się do ateńskiego prawa gościnności, zgodnie z którym taki obcy (gr. *xenos*) nie jest traktowany jako barbarzyńca czy dzikus wykluczony ze wspólnoty, lecz posiada pewne prawa (i obowiązki) wynikające z zasady wzajemności.

W tym miejscu wyłania się podstawowy problem: Tak rozumiana gościnność nie jest oferowana każdemu nieznanemu, ale wyłącznie tym, którzy posiadają tożsamość społeczną i społeczny status. Nie jest to więc gościnność bezwarunkowa, gdyż taka nie stosowałaby żadnych ograniczeń wobec przybyszów, nie domagałaby się wdzięczności ani nawet respektowania miejscowych zwyczajów. To gościnność warunkowa – zauważa Derrida – podlega ona bowiem regulacjom prawnym i stanowi część polityki państwa, które wymaga od gościa podporządkowania się obowiązującym zasadom⁵.

Pojęcie gościnności można rozważać w dwóch powiązanych ze sobą wymiarach – etycznym i politycznym. Pierwszy z nich dotyczy stosunków międzyludzkich, drugi zaś relacji między instytucjami państwowymi a jednostkami. W obu przypadkach istotę sprawy stanowi uregulowanie związku między przestrzenią prywatną a publiczną⁶. Problematyczność stosowania prawa gościnności znakomicie uchwycili twórcy współczesnego kina – Merzak Allouache, Philippe Lioret, Abdellatif Kechiche, Aki Kaurismäki i wielu innych – którzy w swoich filmach pokazywali ograniczenia narzucone przez państwo francuskie na stosowaną niegdyś w praktyce zasadę gościnności.

³ T e n z e, *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, tłum. R. Bowlby, Stanford University Press, Stanford, California, 2000, s. 11 (jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – K.L.).

⁴ Por. P l a t o n, *Obrona Sokratesa*, w: tenże, *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon*, tłum. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1982, s. 246. Analizując problem gościnności, Derrida odwołuje się także do innych dzieł Platona, między innymi do *Kritiasa*, *Sofisty* i *Polityka*, oraz do tragedii Sofoklesa.

⁵ Por. D e r r i d a, *Of Hospitality*, s. 147, 149.

⁶ Por. J. S t i l l, *Derrida and Hospitality: Theory and Practice*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, s. 8, 11.

NOWOCZESNE ŹRÓDŁA GOŚCINNOŚCI

Tradycja oświeceniowa opierała się na poszanowaniu wolności i równości wszystkich ludzi, zmierzała do ustalenia uniwersalnych praw, które odnosiłyby się także do pojęcia gościnności, o czym przekonują fragmenty traktatu *O wiecznym pokoju* [Zum ewigen Frieden] Immanuela Kanta z roku 1795⁷. Jednym z warunków zapewnienia pokoju jest według niemieckiego filozofa uznanie prawa obcego do przybycia na ziemię należące do kogoś innego bez obawy narażenia się na wrogość z jego strony. Nie chodzi wszak o bezwarunkową gościnność w rozumieniu Derridy, ale o kontrolowany przepływ ludności, możliwość odwiedzin (niem. Besuchsrecht) – bez korzystania z przywilejów należnych ludności rdzennej. Kantowska zasada gościnności nie daje więc przybyszowi prawa do zgłaszania roszczeń wobec kraju przyjmującego. Zasady jego pobytu regulowane są umowami międzypaństwowymi, dzięki temu gościnność oznacza jedynie swobodny dostęp do przestrzeni publicznej, kontrolowanej przez służby odpowiedzialne za utrzymanie porządku i karanie osób naruszających ład polityczny.

W ten sposób gospodarz nie traci uprzywilejowanej pozycji, przyjmuje gościa na własnych warunkach i „pozostaje panem w swoim domu lub państwie, posiada władzę nad progiem i granicami”⁸. Gość musi nie tylko respektować prawo obowiązujące w danym kraju, ale nierzadko również wykazać się znajomością obyczajów oraz języka, dlatego znajduje się w gorszym położeniu. Łagodząc wymowę tych dość surowych zasad, zazwyczaj podkreśla się regułę wzajemności, która ustala powinności gospodarza i gościa, a wówczas gościnność traktowana jest jak dar.

Derrida zwraca uwagę na różnice między etycznym a politycznym wymiarem gościnności, nawet jeśli nie rozdziela wyraźnie tych dziedzin. Własną koncepcję sytuuje w obszarze etyki, wychodzi bowiem od propozycji Emmanuela Lévinasa, którego *Całość i nieskończoność* odczytuje jako traktat o gościnności⁹. Otwarcie się na „twarz Innego”, spotkanie z drugim człowiekiem i wzięcie za niego odpowiedzialności są fundamentami, na których wspiera

⁷ Zob. I. K a n t, *O wiecznym pokoju. Zarys filozoficzny*, tłum. F. Przybylak, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.

⁸ *Hospitality, Justice and Responsibility: A Dialogue with Jacques Derrida*, w: *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*, red. R. Kearney, M. Dooley, Routledge, London 1999, s. 69. Swoiste napięcie między pozycją gościa a pozycją gospodarza wynika także z płaszczyzny językowej, gdyż w języku francuskim używa się tego samego słowa „hôte” na określenie zarówno gościa, jak i gospodarza. Derrida, podążając za ustaleniami Émile’a Benveniste’a, wskazuje również na etymologię słowa „l’hospitalité”, które powstało z połączenia łacińskiego „hostis” (obcy, cudzoziemiec, ale także wróg) i greckiego „potis” (pan, władca).

⁹ Por. J. D e r r i d a, *Adieu to Emmanuel Levinas*, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 21.

się idea bezwarunkowej gościnności w jej wymiarze pozytywnym, czyli nie-obwarowanym zakazami.

„Bycie obecnym przed twarzą, moje zwrócenie się ku Innemu, tylko wtedy może utracić właściwą spojrzeniu zachłanność, gdy zmienia się w szczodrość, która nie może przystąpić do Innego z pustymi rękami. [...] Zbliżyć się do Innego w rozmowie, to przyjąć jego ekspresję, przez którą w każdej chwili wykracza on poza ideę, jaką o nim zawrzeć może myślenie. [...] Stosunek z Innym, Rozmowa, jest stosunkiem niealergicznym, stosunkiem etycznym, ale przyjęcie rozmowy to również uczenie się. Jednak to uczenie się nie sprowadza się do maieutyki. Przychodzi z zewnątrz i przynosi mi więcej, niż sam zawieram. W jego bezpośredniości (transitivité) bez przemocy urzeczywistnia się epifania twarzy”¹⁰.

Gościnność według Lévinasa polega przede wszystkim na udzieleniu schronienia, zaofiowaniu miejsca obcemu. Takie jej rozumienie, proponowane również przez Derridę, pozwala na uwzględnienie losu współczesnych imigrantów, wygnańców, uchodźców politycznych i ludzi prześladowanych, dla których gościnność obcego kraju jest warunkiem przetrwania. „Schronienie udzielone Innemu we własnym domu, tolerowanie go na ziemi przodków jest oznaką człowieczeństwa”¹¹.

FANTAZMATY GOŚCINNOŚCI

Od blisko ćwierćwiecza francuska opinia publiczna żyje debatą na temat sposobów ograniczenia napływu ludności. Debatę tę zainicjowały przygotowane w roku 1993 przez ministra spraw wewnętrznych Charles’a Pasquy regulacje prawne utrudniające ubieganie się o azyl polityczny i ułatwiające walkę z nielegalną imigracją. Instytucje państwowe podały w ten sposób w wątpliwość samą ideę gościnności, co jasno wyraził marokański intelektualista Tahar Ben Jelloun w książce *Hospitalité française*, pisząc o zaprzepaszczeniu dziedzictwa oświeceniowego i wypaczeniu obrazu Francji jako „la nation hospitalière”¹². (Nie należy sądzić, że powyższe działania były czymś zupełnie nowym – już cztery lata po zburzeniu Bastylii władze Republiki wydały dekret zawieszający prawo gościnności i pozwalający wydalić cudzoziemców urodzonych w krajach, z którymi Francja pozostawała się w stanie wojny; obywatele obcego

¹⁰ E. L é v i n a s, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1998, s. 41n.

¹¹ T e n ż e, *In the Time of the Nations*, tłum. M.B. Smith, The Athlone Press, London 1994, s. 98.

¹² Por. T. B e n J e l l o u n, *Hospitalité française. Racisme et immigration maghrébine*, Seuil, Paris 1997, s. 14.

pochodzenia musieli wówczas ubiegać się o *certificat d'hospitalité*¹³). Sytuacja stała się jeszcze bardziej kłopotliwa po zamachu terrorystycznym na metro paryskie, zorganizowanym w październiku 1995 roku przez Zbrojną Grupę Islamską (*Groupe Islamique Armé*). Na tle ówczesnych wydarzeń rozgrywa się pozornie niewinna komedia Merzaka Allouache'a, algierskiego reżysera, który ze względów politycznych i artystycznych wyemigrował do Francji.

Salut cousin! („Witaj kuzynie”)¹⁴ to opowieść o kilkudniowym pobycie młodego Algierczyka Alila w Paryżu, dokąd przyjechał na polecenie pracodawcy, by odebrać walizkę z eleganckimi ubraniami przeznaczonymi na sprzedaż. Jego przewodnikiem po stolicy jest mieszkający w niej od dawna kuzyn Mok, który uważa się za Francuza z krwi i kości, choć pochodzi z rodziny algierskich imigrantów i mieszka w blokowisku (franc. *banlieue*) na przedmieściach. Charakterystyka postaci opiera się na przeciwieństwach – jeden z nich jest naiwny i łatwowierny, drugi zaś ma skłonność do konfabulacji, oszukiwania nie tylko innych, ale i samego siebie. Mok od początku odgrywa rolę gospodarza, przestrzega kuzyna przed niebezpieczeństwami i w pewnym stopniu traktuje go jak dziecko. Wydaje się, że zachowanie Moka stanowi dowód na możliwość integracji kulturowej, dokonanej dzięki skutecznemu uwewnętrznieniu norm społeczeństwa republikańskiego.

Można zgodzić się z opinią Mireille Rosello, która w postaci Moka widzi paradoksalny przykład strażnika „prawa gościnności”¹⁵. Młody mężczyzna przyjął na siebie obowiązki „edukacyjne” gospodarza, polegające na przekazywaniu określonych wartości i zachęcaniu gościa do pełnej asymilacji. Finałowe sceny całkowicie podważają jednak ten optymistyczny wizerunek, gdyż – jak się przekonujemy – Mok przebywa w kraju nielegalnie i po zatrzymaniu przez policję zostaje deportowany. Stosowana przez niego strategia mimikry okazuje się niewystarczająca, zawiera bowiem w sobie element nieusuwalnej różnicy, pewien nadmiar, który ujawnia się w najbardziej niespodziewanym momencie. Film ten „pokazuje również, co się dzieje, gdy jednostka pragnie obdarzyć kogoś gościnnością, podczas gdy państwo robi wszystko, by udaremnić jej próby”¹⁶.

Reżyser konsekwentnie obnaża paradoksy gościnności, a czyni to w sposób przewrotny, ponieważ odwołuje się w tym celu do klasycznej bajki Jeana de La Fontaine'a *Le Rat de ville et le Rat des champs* [*Dwa szczury*], w której miejski szczur zaprasza na ucztę ubogiego krewnego ze wsi, by pochwalić się

¹³ Por. S t i l l, *Derrida and Hospitality*, s. 30.

¹⁴ *Salut cousin!*, Belgia, Francja, Holandia, Luksemburg, Algieria, 1996. W roli Alila wystąpił Gad Elmaleh, w roli Moka Mess Hattou.

¹⁵ M. R o s e l l o, *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest*, Stanford University Press, Stanford 2001, s. 96.

¹⁶ Tamże, s. 85.

obfitością jedzenia i wyrafinowanym smakiem potraw. Mok również zaprasza kuzyna na obiad do eleganckiego domu pod nieobecność jego właścicieli i proponuje mu przyłączenie się do pasożytniczego życia, jakie sam prowadzi. Faktycznie niewiele ma do zaoferowania gościowi, a przy tym obawia się, że prawdziwi gospodarze mogą wrócić i przepędzić intruzów. Czy więc powtarza się sytuacja z bajki, kiedy to strach odebrał szczerom przyjemność z jedzenia, którą mieliby, gdyby ucztowali na wsi?¹⁷ W filmie nie chodzi bynajmniej o podtrzymanie opozycji binarnej, ale o jej przemieszczenie i ukazanie problematycznego charakteru gościnności. Merzak Allouache nie sugeruje bowiem, że powrót do kraju pochodzenia jest lekarstwem na wszelkie problemy, ale zamierza pokazać pułapki, jakie tkwią w myśleniu o świecie w kategoriach podziału na gospodarzy i gości.

FRANCUSKA POLITYKA GOŚCINNOŚCI

Poświęcone gościnności eseje Jacques'a Derridy, choć dotyczą kwestii etycznych, nie są pozbawione politycznych odniesień. Wybitny filozof niekiedy bezpośrednio odwołuje się do konkretnych wydarzeń – na przykład przypomina o brutalnych akcjach wymierzonych w afrykańskich uchodźców protestujących przeciwko przymusowym deportacjom oraz umieszczaniu nielegalnych imigrantów w ośrodkach zamkniętych.

Francuscy filmowcy również włączyli się do dyskusji nad zasadą gościnności, krytykując negatywne skutki zaostrzenia przepisów prawnych. Przekonuje o tym fabularny debiut Abdellatifa Kechiche'a nagrodzony na festiwalu w Wenecji, *Wina Woltera*¹⁸, w którego tytule nie bez powodu pojawiło się nawiązanie do oświeceniowego myśliciela. Jallal, tunezyjski imigrant, przyjeżdża do Paryża w poszukiwaniu szczęścia i – podobnie jak Kandyd – musi stawić czoła rozlicznym przeszkodom, które wystawiają na próbę jego optymistyczny pogład na świat.

W przeciwieństwie do wielu twórców zaangażowanych społecznie Kechiche unika przedstawiania bohatera filmu jako ofiary systemu, człowieka bezradnego i pokrzywdzonego. Reżysera nie interesuje też doraźny interwencjonizm, choć wyraźnie potępia prowadzoną przez rząd politykę wobec uchodźców. „Nie

¹⁷ Wyraźnie podkreśla to wiejski szczur w ostatniej strofie bajki La Fontaine'a: „Lecz miłszy mi kęs mały / Prostej, wieśniaczej strawy, / Niż wśród ciągłej obawy / Twe królewskie specjały!” (J. de La Fontaine, *Dwa szczury*, w: tenże, *Bajki*, tłum. W. Noskowski, Warszawa 1876, https://pl.wikisource.org/wiki/Dwa_Szczury). Na odniesienia do bajki La Fontaine'a zwróciła uwagę Mireille Rosello (zob. M. Rosello, *Merzak Allouache's „Salut Cousin!”: Immigrants, Hosts, and Parasites*, „South Central Review” 17(2000) nr 3, s. 104-118).

¹⁸ *La faute à Voltaire*, Francja, 2000. W roli Jallala wystąpił Sami Bouajila.

istnieją nielegalni imigranci – mówił reżyser przy okazji premiery swojego filmu – są tylko mężczyźni i kobiety, ludzie marzący o lepszym życiu, którzy w tym celu wykorzystują należne im prawo do swobodnego przemieszczania się. Tym, co naprawdę wydaje się zagrożone, jest nasze człowieczeństwo”¹⁹.

Kechiche uzmysławia widzowi problematyczny charakter zasady gościnności praktykowanej wyłącznie w płaszczyźnie politycznej, bez uwzględnienia pierwiastka etycznego, wyjaśnia różnice między jej wymiarem ludzkim i osobistym a tym oficjalnym, ograniczonym do deklaracji prawnych. W pierwszej sekwencji, rozgrywającej się w urzędzie imigracyjnym, pokazuje, na czym polega warunkowy charakter państwowej gościnności, która sprowadza się do zgody na tymczasowy pobyt (do trzech miesięcy), ale bez zezwolenia na pracę. W poczekalni Jallal spotyka krewnych, którzy pomagają mu wypełnić wniosek o azyl polityczny. Rozmawia z nimi po arabsku, mimo że wszystkie dokumenty wypełniane są w języku francuskim, obowiązującym w urzędzie. „Choć bohater sprawia wrażenie, że zamierza stosować się do reguł określonych przez państwo, to jego późniejsze postępowanie podważa słuszność tych zasad”²⁰.

Jallal zatrzymuje się w ośrodku dla bezdomnych, w którym mieszkają ludzie z marginesu, nieradzący sobie w życiu, jak Bretończyk Franck czy buddysta Paul²¹. Wszyscy oni tworzą alternatywną wspólnotę opartą na zasadach równości i braterstwa. Dla nich gościnność nie jest przestarzałą ideą, obwarowaną rozlicznymi ograniczeniami, ale regułą bezwarunkową, określającą nastawienie do drugiego człowieka. Nie prowadzi ona do całkowitego wyeliminowania konfliktów międzyludzkich, ale przekonuje, że otwartość ułatwia porozumienie i czerpanie radości z życia. Mieszkańcy schroniska przyjmują przybysza bez stawiania warunków wstępnych i zaprzyjaźniają się z nim, co odróżnia ich od przedstawicieli państwa.

Konfrontacja z systemem jest w *Winie Woltera* jednym z motywów przewodnich – rozpoczyna i kończy film. Reżyser wprowadza krótkie sceny ukazujące stosunek władz do mniejszości etnicznych i narodowych: nie tylko postawę urzędników imigracyjnych, ale przede wszystkim działania policji, której głównym zadaniem wydaje się szukanie pretekstu pozwalającego na deportację cudzoziemców. Zgodnie z przyjętym prawem popełnienie nawet drobnego wykroczenia skutkuje natychmiastowym wydaleniem z kraju. Taki los spotyka głównego bohatera, który utrzymuje się przy życiu, sprzedając owoce i kwiaty w przejściach kolejki podziemnej. Kilkakrotnie udaje mu się wymknąć z rąk funkcjonariuszy, pewnego dnia jednak zostaje zatrzymany przy Placu Narodów i po szybkiej

¹⁹ Wypowiedź reżysera przytaczam za: C. T a r r, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester University Press, Manchester 2005, s. 195.

²⁰ C. E s p o s i t o, *Ronsard in Metro: Abdellatif Kechiche and the Poetics of Space*, „Studies in French Cinema” 11(2011) nr 3, s. 225.

²¹ W roli Francka wystąpił Bruno Lochet, w roli Paula François Genty.

rozprawie odtransportowany na lotnisko wraz z innymi „przestępcami”, którzy naruszyli ład społeczny i nadużyli „gościnności”²².

NIEPROSZENI GOŚCIE

Jacques Derrida pisał pod koniec ubiegłego stulecia, że francuska polityka migracyjna zmierza do kryminalizacji środowiska uchodźców, stwarza warunki do ich prześladowania. Rządy wprowadzają kolejne regulacje pozwalające organom państwa na ścisłą kontrolę, powołują do życia służby mające strzec granic przed obcymi²³. Derrida oskarżał system, co wynikało w dużej mierze z etycznej oceny postępowania władz, które w roku 1996 siłą stłumiły protesty ukrywających się w paryskich kościołach św. Ambrożego i św. Bernarda afrykańskich imigrantów domagających się prawa do podejmowania legalnej pracy bez obawy przed natychmiastową deportacją²⁴.

Niebawem do podobnych demonstracji doszło w innych miastach, między innymi w Lyonie, dokąd udał się wybitny reżyser Bertrand Tavernier, by nakręcić dokument o strajku głodowym podjętym przez Algierczyków i Tunezyjczyków. Z przeprowadzonych przez twórcę rozmów wynikało, że uczestnicy protestu – od urodzenia lub wczesnego dzieciństwa mieszkający we Francji – zostali uznani za element niepożądany i zmuszeni do opuszczenia kraju. Niektórzy z nich wrócili, nielegalnie przekraczając granicę, choć odtąd musieli ukrywać się przed policją; pozbawieni jakichkolwiek praw, żyli w poczuciu ciągłego zagrożenia²⁵.

²² Surowe konsekwencje nowych regulacji prawnych pokazuje też Alain Gomis w filmie *L'Afrance* (Francja, Senegal, 2001), którego bohaterem jest student historii pochodzący z Senegalu. El Hadj (w tej roli wystąpił Djolof Mbengue) jest zasymilowany i w przeciwieństwie do wielu imigrantów z Afryki Subsaharyjskiej przebywa we Francji legalnie, pewnego dnia jednak zapomina o przedłużeniu wizy i wpada w tryby biurokratycznej maszyny, która traktuje go jak nielegalnego przybysza i osobnika stanowiącego zagrożenie dla porządku publicznego. Młody człowiek zostaje zatrzymany, traci wiarę w siebie i system prawny, postanawia wrócić do ojczyzny, gdzie czeka na niego narzeczona. Uniwersalne wartości europejskie okazują się iluzoryczne, gdyż – jak przekonuje reżyser – to państwo wytwarza nielegalnych uchodźców, pozbawiając ich wszelkich praw.

²³ Por. J. D e r r i d a, *On Cosmopolitanism*, tłum. M. Dooley, M. Hughes, w: tenże, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Routledge, London 2001, s. 13n.

²⁴ Telewizja francuska pokazywała migawki z tych zajęć, a także rozmowy z ekspertami oraz przedstawicielami protestujących, powstał też niezależny dokument *La Ballade des sans-papiers* (reż. Samir Abdallah, Raffaele Ventura, Francja, 1997) przedstawiający codzienne życie uczestników tych wielotygodniowych protestów. Por. J. E r v i n e, *Cinema and the Republic: Filming on the Margins of Contemporary France*, University of Wales Press, Cardiff 2013, s. 35-38.

²⁵ Film Bertranda Taverniera (nakręcony we współpracy z synem Nilsem) powstał w roku 2001 i nosił tytuł *Histoires de vies brisées: les „double peine” de Lyon* [„Opowieści o złamanym życiu: «podwójna kara» w Lyonie”].

Wydarzenia z roku 1996 i późniejsze próby zaostrzenia przepisów prawa, pozwalające karać więzieniem ludzi udzielających pomocy nielegalnym imigrantom, odcisnęły piętno na francuskiej kinematografii, o czym przekonują nie tylko podpisywane przez twórców listy protestacyjne, ale również liczne filmy dokumentalne i fabularne nakręcone w ciągu kilkunastu lat przez Philippe'a Lioreta, Jean-Pierre'a Thorna, Nicolasa Klotza, Anne Le Ny, Brigitte Roüan, Romaina Goupila i wielu innych²⁶. Ze względu na sukces artystyczny (nagrody na festiwalach w Berlinie, Turynie, Sofii) oraz komercyjny (ponadmilionowa publiczność), jaki odniósł *Welcome*²⁷ Lioreta, pragnę zwrócić uwagę na ten właśnie film. Już w tytule nawiązuje on do zasady gościnności po to, by następnie obnażyć jej iluzoryczność we współczesnym świecie²⁸.

Bohaterem filmu jest siedemnastolatek Bilal, kurdyjski uchodźca z irackiego Mosulu, który w drodze do Londynu, gdzie mieszka jego dziewczyna z rodziną, zatrzymał się w Calais, wielkim porcie, skąd codziennie odchodzą setki promów do Dover, miasta położonego po drugiej stronie kanału La Manche. Młody człowiek, jak tysiące jemu podobnych, trafia do „dżungli”, obozowiska, w którym koczują nielegalni imigranci szukający sposobu na przeprawę do Anglii. Sekwencja inicjalna rozgrywa się właśnie na takim terenie, w miejscu – czy raczej „nie-miejscu”, jak określiliby to Marc Augé²⁹ – gdzie wolontariusze z organizacji humanitarnych rozdają bezpłatne posiłki potrzebującym, a uchodźcy z różnych regionów świata wymieniają się informacjami lub spotykają ze znajomymi z rodzinnych stron. Philippe Lioret wzoruje się na rzeczywistych obozowiskach, które powstały w regionie Calais, zwłaszcza Sangatte. W roku 2002 doszło tam do zamieszek i starć z policją zamierzającą przepędzić mieszkających w obozowisku ludzi.

Pierwsza rozmowa w filmie, prowadzona w języku kurdyjskim, obrazuje warunkowy charakter gościnności w jej wymiarze politycznym – przybywając

²⁶ Warto wspomnieć przynajmniej o jednym filmie nakręconym przez reżysera pochodzącego – podobnie jak uchodźcy okupujący kościoły św. Ambrożego i św. Bernarda – z Afryki Zachodniej. *Paris selon Moussa* [„Paryż według Moussy”] (reż. Cheik Doukouré, Francja, Gwinea, 2003) to historia starszego mężczyzny, który przyjechał z Gwinei, by kupić pompę wodną potrzebną w jego rodzinnej wiosce. Okradziony po przyjeździe do stolicy Francji, znajduje schronienie w jednym ze wspomnianych kościołów. Gdy zostaje zatrzymany przez policję i nie może okazać ważnych dokumentów, ginie w wyniku nieszczęśliwego wypadku podczas szamotaniny z funkcjonariuszami.

²⁷ *Welcome*, Francja, 2009. W roli Bilala wystąpił Firat Ayverdi.

²⁸ Na szczególne znaczenie filmu Lioreta wskazuje również fakt, że posłowie z Partii Socjalistycznej zorganizowali jego pokaz dla członków Zgromadzenia Narodowego, chcąc przekonać rządzącą większość do zmiany polityki imigracyjnej.

²⁹ „Nie-miejsce” (franc. non-lieux) definiowane jest jako przestrzeń tranzytowa, „niczyja”, w której nie powstają stabilne związki i relacje – przebywanie w niej ma charakter doraźny i tymczasowy. Nie-miejscami są nie tylko obozy uchodźców, ale także hotele, lotniska czy dworce. Zob. M. A u g é, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

do jakiegoś kraju, trzeba otrzymać zaproszenie od gospodarza, w przeciwnym razie nieproszony gość może zostać wydalony. Młody bohater dość szybko przekonuje się, że koczujący w obozie obcokrajowcy pozbawieni są jakichkolwiek praw, egzystują w stanie zawieszenia, oczekując na możliwość nielegalnego przekroczenia granicy morskiej lub zalegalizowanie tymczasowego pobytu. Policjanci z psami patrolują okolice portu, poszukując przemytników, którzy za pieniądze zgadzają się przewieźć ludzi na drugą stronę kanału, zatrzymują też korzystających z ich usług cudzoziemców.

W przeciwieństwie do wielu współtowarzyszy niedoli, Bilal nie zostaje deportowany, gdyż jest niepełnoletni, a w jego ojczystym kraju trwa wojna. Procedury biurokratyczne są jednak bezduszne, urzędnik wypisuje mu na dłoni numer, jak więźniowi obozu koncentracyjnego, następnie wysyła go do tymczasowego ośrodka dla imigrantów oczekujących na rozpatrzenie wniosku o prawo pobytu. „Dla cudzoziemca niezrozumiałą jest język prawniczy, w którym sformułowane są zasady przyznawania azylu oraz warunki ograniczające prawo gościnności. Obcy musi prosić o gościnę nie we własnym języku, ale w tym narzuconym przez pana domu – gospodarza, władze, naród, państwo”³⁰.

Derrida, pisząc o postępowaniu władz względem obcokrajowców, zwłaszcza tych nieposiadających dokumentów (franc. *sans-papiers*), sięga do tradycji starotestamentowej i przywołuje prawo Mojżeszowe: zgodnie z nakazem Boga Izraelici mieli wyznaczyć sześć miast, zwanych „miastami ucieczki”, w których uchodźcy mogliby znaleźć tymczasowe schronienie³¹. Nowoczesna strategia postępowania względem obcych polega jednak na specyficznym rozumieniu owego azylu, o czym przekonuje jedna z końcowych scen filmu, w której policjanci likwidują obozowisko pod Calais, starając się schwytać wszystkich jego mieszkańców³².

³⁰ D e r r i d a, *Of Hospitality*, s. 17.

³¹ W eseju *On Cosmopolitanism* Derrida przywołuje fragmenty Księgi Liczb, zwłaszcza część rozdziału trzydziestego piątego zatytułowaną „Miasta ucieczki”, choć oczywiście w Biblii nie chodziło o nielegalnych imigrantów, lecz o ludzi, którzy nieumyślnie popełnili zbrodnię: „Owych sześć miast winno służyć za schronienie zarówno Izraelitom, jak i przybyłym osiadłym wśród was; tam może uciekać każdy, kto zabił drugiego nieumyślnie” (Lb 35,15). Por. t e n ż e, *On Cosmopolitanism*, s. 17.

³² Temat uchodźców szukających we Francji azylu politycznego pojawił się w kilku innych filmach nakręconych na początku obecnego stulecia (zob. C. T a r r, *Transnational Identities, Transnational Spaces: West Africans in Paris in Contemporary French Cinema*, „Modern & Contemporary France” 15(2007) nr 1, s. 65-76). Na szczególną uwagę – ze względu na krytyczną ocenę postępowania funkcjonariuszy straży granicznej – zasługuje *La blessure* [„Rana”] Nicolasa Klotza (Belgia, Francja, 2004). Blandine (w tej roli Noëlla Mossaba), młoda kobieta uciekająca z Konga, zostaje zatrzymana na lotnisku im. Charles’a de Gaulle’a, następnie poddana rewizji osobistej i brutalnemu przesłuchaniu. Dzięki pomocy jednego z urzędników Ministerstwa Spraw Zagranicznych unika jednak deportacji i spotyka się z mężem, który od dłuższego czasu przebywa w Paryżu. W fabular-

Paradoks francuskiej gościnności ilustruje główny wątek filmu, opowiadający o przyjaźni czterdziestoletniego nauczyciela pływania – dawnego mistrza – i kurdyjskiego imigranta. Simon³³ postanawia zaopiekować się chłopcem, przyjmuje go w swoim domu i codziennie udziela mu lekcji pływania. Bilal zamierza przepłynąć w pław kanał La Manche, by dostać się do wymarzonego Londynu. Udzielając pomocy nielegalnemu uchodźcy, Simon naruszył normy prawne – policja wzywa go na przesłuchanie, o świcie nachodzi w domu, by przeprowadzić rewizję, w końcu zamyka go w areszcie, skąd zostaje wypuszczony dopiero po wpłaceniu kaucji. Zainteresowanie funkcjonariuszy okazuje się nieprzypadkowe – o wizytach „podejrzanych osobników” w kamienicy donosił sąsiad Simona, rasista i ksenofob, który przed drzwiami wejściowymi do mieszkania umieścił wycieraczkę z napisem „Welcome” (choć swym zachowaniem całkowicie zaprzeczył idei gościnności).

Surowe postępowanie władz francuskich wynika z uchwał przyjętych przez Zgromadzenie Narodowe, które w założeniu miały przeciwdziałać przemytowi ludzi, ale pośrednio uderzyły w organizacje i osoby udzielające pomocy imigrantom. Punktem odniesienia dla wydarzeń fabularnych był głośny proces Jacqueline Deltombe, którą sąd skazał za „ukrywanie” młodego Zairczyka, mimo że kobieta – jak twierdziła – nie wiedziała o nielegalnym przekroczeniu przez niego granicy. Mireille Rosello w książce *Postcolonial Hospitality* zauważyła, że państwo zamierza ograniczyć osobisty wymiar gościnności, wymagając od swoich obywateli, by działali jak urzędnicy imigracyjni i sprawdzali tożsamość zaproszonych gości, zaglądali do ich paszportów lub żądali okazania karty pozwalającej na tymczasowy pobyt w danym kraju³⁴.

Bezwarunkowa gościnność – powiada Derrida – oznacza rezygnację z władzy, zawieszenie norm prawnych i umowy społecznej, która zapewniała dominującą pozycję gospodarzowi (czyli państwu). Gościnność warunkowa natomiast nie pozwala na przyjęcie każdego cudzoziemca oraz zmusza do uprzedniego sprawdzenia jego sytuacji prawnej, co powoduje, że obcy przypomina wroga (potwierdza to dwuznaczność łacińskiego słowa „hostis”)³⁵. Polityczny wymiar prawa gościnności zwraca się przeciwko tym, którzy jej potrzebują, eksponuje raczej hojność dających i obowiązki obdarowanych. „Gość (hôte) jest zakładnikiem (otage) dopóty, dopóki musi odpowiadać na pytania, nagabywany i prześladowany w kraju, do którego przybył jako emi-

na opowieść reżyser włączył relacje rzeczywistych uchodźców, którzy mówią o prześladowaniach i wojnach w swojej ojczyźnie jako przyczynach emigracji.

³³ W tej roli wystąpił Vincent Lindon.

³⁴ Por. M. R o s e l l o, *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest*, Stanford University Press, Stanford 2001, s. 36-38.

³⁵ Por. D e r r i d a, *Of Hospitality*, s. 25, 29, 45.

grant lub uchodźca. Zostaje zmuszony do zajęcia właściwego miejsca, zanim sam dokona jakiegoś wyboru”³⁶.

Dominującą pozycję gospodarza ugruntowuje również znajomość języka, którym przybysz posługuje się słabo albo nie posługuje się wcale. W filmie Lioreta słowo jest jednym z zasadniczych tematów. Bohaterowie nie rozmawiają ze sobą w językach ojczystych, ponieważ Bilal nie zna francuskiego, a Simon nie mówi po kurdyjsku. Płaszczyzną porozumienia okazuje się dla nich język angielski, dzięki niemu żadna ze stron nie posiada przewagi ani władzy nad drugą – te pojawiają się dopiero w momencie spotkania cudzoziemca z urzędnikami imigracyjnymi, policjantami, sędziami, a nawet pracownikami ochrony sklepowej. „Kultura kraju przyjmującego jest pokazana jako opresyjna, czego wyrazem jest status języka jako uprzywilejowanego narzędzia pozwalającego na wykluczenie”³⁷. Wydaje się, że gościnę proponujemy wyłącznie tym, którzy wyrażają gotowość do asymilacji i dzielą nasze wartości.

UTOPIA GOŚCINNOŚCI

O ile Philippe Lioret nie niesie widzowi pocieszenia – młody bohater *Welcome* ginie bowiem tragicznie podczas próby przepłynięcia wpływ kanału La Manche – o tyle fiński reżyser Aki Kaurismäki w *Człowieku z Hawru*³⁸ pokazuje iście baśniową historię chłopca pochodzącego z Gabonu, który dzięki życzliwości mieszkańców ubogiej dzielnicy Hawru, portowego miasta na północy Francji, znajduje schronienie przed poszukującą go policją. Oba filmy łączy temat bliskiej więzi między nielegalnym imigrantem a starszym od niego białym mężczyzną, który udziela mu pomocy, w obu też pojawia się postać rasisty-donosiciela.

Wprowadzenie elementów baśniowych wynika z przyjętej konwencji estetycznej, w której dominują stylizacja i pastisz. Reżyser świadomie zderza realizm z magią, współczesną scenerię miasta portowego z nostalgicznymi obrazami przeszłości, odwołuje się też do przedwojennego kina francuskiego, między innymi do rozgrywających się w Hawrze *Ludzi za mgłą*³⁹, oraz do neorealizmu włoskiego, zwłaszcza bajkowego *Cudu w Mediolanie*⁴⁰. Żona głównego bohatera ma na imię Arletty, podobnie jak ulubiona aktorka Mar-

³⁶ T e n ż e, *Adieu to Emmanuel Levinas*, s. 56.

³⁷ A. S m i t h, *Crossing the Linguistic Threshold: Language, Hospitality and Linguistic Exchange in Philippe Lioret's „Welcome” and Rachid Bouchareb's „London River”*, „Studies in French Cinema” 13(2013) nr 1, s. 86.

³⁸ *Le Havre*, Finlandia, Francja, Niemcy, 2011.

³⁹ *Le quai des brumes*, reż. M. Carné, Francja, 1938.

⁴⁰ *Miracolo a Milano*, reż. V. de Sica, Włochy, 1951.

cela Carné, gwiazda jego największych arcydzieł: *Hotel du Nord*⁴¹ i *Brzask*⁴². Inspektor Monet⁴³ prowadzący śledztwo w sprawie przemytu ludzi przypomina postacie z czarnych kryminałów z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Na ścieżce dźwiękowej dominują zaś francuskie piosenki z okresu międzywojennego.

Utopijny charakter tej opowieści, w której nawet szef policji okazuje się pozytywną postacią niosącą ratunek w ostatniej chwili, nie oznacza, że reżyser ucieka od krytycznej oceny rzeczywistości. Na początku filmu wprowadza sekwencję rozgrywaną się w porcie. Podczas rutynowych działań policja sprawdza jeden z kontenerów, w którym ukrywają się nielegalni uchodźcy. W serii zbliżeń Kaurismäki pokazuje nieruchome oblicza Afrykańczyków – twarze Innych, zwrócone bezpośrednio w stronę kamery. Uzbrojeni po zęby funkcjonariusze zatrzymują wszystkich oprócz jednego chłopca, któremu udaje się uciec przed pościgiem. Przemarzniętego i głodnego Idrissę znajduje miejscowy pucybut i niespełniony artysta Marcel Marx⁴⁴ i zaprasza go do siebie, proponuje dach nad głową oraz ciepły posiłek.

Kaurismäki wskazuje na rolę środków masowego przekazu w budowaniu atmosfery niechęci i lęku przed obcymi – w wiadomościach telewizyjnych nadawany jest reportaż z zamieszek w okolicach Calais, do których doszło wskutek likwidacji nielegalnego obozowiska uchodźców. Dziennikarze informują o możliwych powiązaniach z terrorystami z Al-Kaidy, w prasie drukowane są artykuły na temat nielegalnych imigrantów i zakrojonych na szeroką skalę poszukiwań uciekiniera. W ten sposób podsycana jest wrogość wobec cudzoziemców, którzy ukazywani są jako potencjalni przestępcy – chociaż ścigani przez policję zbieg jest przecież jeszcze dzieckiem. Społeczeństwo europejskie zapomniało o idei gościnności, obwarowało ją ścisłymi przepisami i zrezygnowało z otwartości na rzecz budowania muru, który pozwoli odgradzić się od innych. „W swoim filmie Kaurismäki skupia się właśnie na tych uznanych dziś za przestarzałe wartościach ogólnoludzkich i kulturowych, co nie znaczy, że głosi naiwne przekonanie o możliwości natychmiastowej zmiany społecznej”⁴⁵.

Utopijna wymowa *Człowieka z Hawru* wynika poniekąd z prezentowanego w filmie powrotu do gościnności bezwarunkowej, w której gospodarz nie oczekuje od gościa wdzięczności, nie domaga się od niego dokumentów potwierdzających tożsamość, ale udziela pomocy i schronienia bezinteresow-

⁴¹ *Hôtel du Nord*, Francja, 1938.

⁴² *Le jour se lève*, Francja, 1939.

⁴³ W roli Moneta wystąpił Jean-Pierre Darroussin.

⁴⁴ W roli Idrissy wystąpił Blondin Miguel, w roli Marxa André Wilms.

⁴⁵ L. R a s c a r o l i, *Becoming-minor in a Sustainable Europe: the Contemporary European art Film and Aki Kaurismäki's „Le Havre”*, „Screen” 59(2013) nr 3, s. 339.

nie, nie licząc na wzajemność i płynące z niej korzyści. Gościnność posiada tu przede wszystkim wymiar etyczny, wiąże się z otwarciem na Innego, opiera się na idei solidarności i odpowiedzialności za drugiego człowieka. Film Kaurismäkiego sugeruje, że powinniśmy podążać za myślą Jacques'a Derridy, który zachęcał do wyjścia poza legislacyjny wymiar polityki imigracyjnej, prowadzącej jedynie do ograniczenia napływu uchodźców i wzmocnienia granic. Wielomiesięczne oczekiwanie w ośrodkach zamkniętych na przyznanie prawa do tymczasowego pobytu lub deportację do kraju pochodzenia stało się udziałem tych wszystkich, którzy wpadli w sidła biurokratycznej maszyny państwa. A przecież „nie można mówić o gościnności, jeśli brak zgody na przyjęcie Innego bez stawiania mu warunków wstępnych oraz gotowości do otwarcia się na kogoś, kogo tożsamości i charakteru nie znamy i kto może okazać się dla nas zagrożeniem”⁴⁶.

⁴⁶ M. N a a s, „*Alors, qui êtes-vous?*”: Jacques Derrida and the Question of Hospitality, „Sub-Stance” 34(2005) nr 1, s. 9.