

## Wielka Brytania, wielkie nadzieje. Wizerunek polskiej emigracji do Wielkiej Brytanii w „Londyńczykach” (Londoners)

JOANNA RYDZEWSKA

W książce *Polish Migration to the UK in the New European Union* Kathy Burrell pisze: „Można stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że maj 2004 roku był prawdziwie historycznym momentem w kontekście polskiej emigracji do Wielkiej Brytanii” [1]. Istotnie, w następstwie rozszerzenia Unii Europejskiej w roku 2004 napływ polskiej emigracji osiągnął poziom prawie siedem razy wyższy niż ten po drugiej wojnie światowej. Brytyjskie Biuro do Narodowych Statystyk szacuje, że „[w] 2009 roku [Polacy] byli jedną z trzech największych grup nieurodzonych w Wielkiej Brytanii we wszystkich krajach i regionach Wielkiej Brytanii z wyjątkiem Londynu, gdzie byli czwartą największą grupą” [2]. W sumie po roku 2004 przybyło do Wielkiej Brytanii około 400 000 Polaków. Do liczby tej należałoby dodać w przybliżeniu 75 000 Polaków – członków wcześniejszych fal emigracji [3]. Podczas gdy znaki polskiej obecności są łatwo dostrzegalne w materialnej przestrzeni Wysp Brytyjskich (na przykład polscy pracownicy, polskie sklepy i polskie wydarzenia

kulturalne), brytyjska telewizja odpowiedziała na polską imigrację w sposób raczej stonowany wprowadzeniem drobnych polskich postaci do takich programów, jak opera mydlana *Coronation Street* (2007) czy też serie satyryczne *Harry and Paul* (2007–2010), *Peep Show* (2003–2010) i *Come Fly with Me* (2011) [4]. W Polsce wprost przeciwnie – fala emigracji wywarła duży wpływ na telewizję i zaowocowała powstaniem serialu *Londyńczycy* (2008–2009), który ukazuje życie polskich emigrantów. Jako medium „teraźniejszości” telewizja odpowiadała na nową sytuację społeczną, mającą wpływ na życie wielu polskich rodzin, które emigracji do Wielkiej Brytanii po roku 2004 doświadczyły albo bezpośrednio (wyjazd współmałżonka, dzieci), albo pośrednio (poprzez środki masowego przekazu).

W swym artykule przyjrę się, jak *Londyńczycy* ukazują to bardzo aktualne zjawisko społeczne, w jaki sposób serial odzwierciedla i kształtuje dyskurs dotyczący tej emigracji i w jaki sposób w serialu adresowanym do krajowego odbiorcy ukazywana jest „brytyjskość” i „polskość”. Artykuł ten dowodzi, że *Londyńczycy* negocjują pytania o polską tożsamość narodową, która w ciągu ostatnich 20 lat przeszła – i nadal przechodzi – istotną próbę redefinicji w rezultacie otwarcia w roku 1989 granic zamkniętych podczas zimnej wojny oraz ze względu na przystąpienie Polski w roku 2004 do Unii Europejskiej.

Od momentu, kiedy 1 maja 2004 roku Polska weszła do Unii Europejskiej, polska emigracja do Wielkiej Brytanii jest stałym tematem wiadomości w mediach w obu krajach. W obu też debaty na temat emigracji nie wychodzą zazwyczaj poza „moralną panikę” dotyczącą tego, jaki

[1] K. Burrell, *Conclusion*, w: eadem, *Polish Migration to the UK in the 'New' European Union*, Ashgate, 2009, s. 233–238.

[2] Office for National Statistics, *Polish People in the UK. Half a Million Polish-born Residents, listopad 2010*, <http://www.statistics.gov.uk/CCI/nugget.asp?ID=2369&Pos=fi&ColRank=1&fRank=176> [dostęp: 27.01.2011].

[3] *Ibidem*.

[4] Sytuacja wygląda nieco inaczej w filmie, gdzie ważne polskie postaci pojawiają się w najnowszych brytyjskich filmach, takich jak *Polak po-trzebnny od zanzar* (reż. Ken Loach, 2007), *Somers Town* (reż. Shane Meadows, 2008) i *Mamusia i tatuś* (reż. Steven Sheil, 2008).

wplyw emigracja może mieć na kulturę, bezpieczeństwo i możliwości zatrudnienia swoich własnych obywateli. W Wielkiej Brytanii obawy dotyczą w głównej mierze tego, jaki wpływ duży napływ polskich pracowników będzie miał na możliwość otrzymania pracy przez Brytyjczyków oraz na system zdrowotny, edukację i system ochrony socjalnej. W Polsce zarówno wypowiedzi rządu, jak i mediów oraz skala tej pierwszej po upadku komunizmu masowej emigracji z Polski wykreowały poważny niepokój o „narod zagrożony emigracją”. Statystyki mówiące, że prawie co trzeci Polak ma w najbliższej rodzinie kogoś, kto po roku 2004 opuścił Polskę do pracy w Unii Europejskiej[5], wzbudziły obawy o oddziaływy wykwalifikowanych i wykształconych młodych ludzi i wykreowały niemalże narodową histerię o „drenażu mózgow”, o „euro-sierotach” (dzieci rodziców, którzy pracują za granicą) i potrzebie naklonienia emigrantów do powrotu do Polski[6]. Podczas gdy badania socjologiczne wskazują głównie na ekonomiczne przyczyny tej fali emigracji[7], trzeba zwrócić uwagę, że zarówno jej skala, jak i udana integracja polskich emigrantów w Wielkiej Brytanii powinny być przypisywane mniej widocznym czynnikiem kulturowym, takim jak niemalże mityczna obecność krajów zachodnich w polskiej wyobraźni zbiorowej. W *Londyńczykach* wyraźnie widać dyskursywne zmagania pomiędzy – z jednej strony – urokiem Zachodu a – z drugiej – potrzebą strzeżenia interesów narodowych.

Serial został wyprodukowany przez Telewizję Polską i do dnia dzisiejszego powstały dwie serie, które były nadawane od 23 października 2008 do 22 stycznia 2009 roku i od 10 września do 31 grudnia 2009 roku. Serial był wyświetlany w TVP1 – głównym kanale nadawcy, co tydzień czwartek, w czasie największej oglądalności (20:20). Pierwsza seria miała jeden z największych budżetów dla porównywalnych produkcji telewizyjnych, około 13,5 mln złotych, i TVP miała wielkie ambicje, aby serial stał się główną atrakcją programu w jesiennej ramówce 2008 roku. Telewizja Polska przeprowadziła kampanię reklamową w telewizji oraz pojawiły się billboardy w głównych polskich miastach,

reklamujące obsadę i hasło: „Wielka Brytania, wielkie nadzieje”. Dodatkowo, oficjalne komunikaty prasowe TVP głosiły:

Ten serial to pierwsza filmowa opowieść o nowej polskiej emigracji do Wielkiej Brytanii. Pokażemy ludzi, którzy odważyli się odmienić swój los i zacząć od nowa za granicą. Zobaczymy Polaków, którzy w Londynie tylko pracują, i takich, którzy walczą tam o życie[8].

Na oficjalnej stronie internetowej serialu można znaleźć informację, że jego scenarzystą – Ewą Popiołek i Marek Kreutz – spędzili wiele tygodni wśród polskich emigrantów w londyńskiej dzielnicy Finchley, słuchając ich opowieści w celu napisania – jak sami mówią – „fikcyjnej kroniki filmowej emigracji”, gdzie każde pokazane wydarzenie „rzeczywiście się komus przydarzyło”[9]. Kampania reklamowa przyniosła rezultaty i *Londyńczycy* stali się jednym z najbardziej popularnych programów w telewizji, który przeciętnie oglądało 3,8 mln widzów. Serial ten dał kanałowi TVP1 udział w rynku w wysokości 25,78% w czasie wyświetlania odcinka i pierwsze miejsce na rynku, pomimo konkurencji z dwoma głównymi prywatnymi kanałami – TVN (która w tym czasie nadawała *W-11* – *Wydział śledczy*) i film *Jak stracić chłopa* w 10

[5] CBOŚ: *Niemal co trzeci Polak ma krewnego, który wyjechał za pracą do któregoś z państw EU*, 23 listopada 2006, [http://www.money.pl/archiwum/wiadomosci\\_agencyjne/pap/artykul/cbosniemal;co;trzeci;polak;ma;krewnego;ktory;wyjechał;za;pracą;do;ktoregos;zpaństw;ue,130,0,203650.html](http://www.money.pl/archiwum/wiadomosci_agencyjne/pap/artykul/cbosniemal;co;trzeci;polak;ma;krewnego;ktory;wyjechał;za;pracą;do;ktoregos;zpaństw;ue,130,0,203650.html) [dostęp: 15.02.2011].

[6] Średnia wieku Polaków emigrujących do Wielkiej Brytanii po roku 2004 wynosi 25 lat. A. Fihel i P. Kaczmarczyk, *Migration: A threat or a Chance? Recent Migration of Poles and its Impact on the Polish Labour Market*, w: K. Burrell, op. cit., s. 23–48.

[7] K. Burrell, op. cit., s. 1.

[8] *Londyńczycy nadejdą jesienią*, 26 lipca 2008, <http://film.onet.pl/wiadomosci/londyńczycy-nadejda-jesienia,1,4062978,wiadomosc.html> [dostęp: 05.02.2011].

[9] *Londyńczycy/Londoners*, oficjalna strona: <http://www.tvp.pl/serie/obyczajowe/londyńczycy/o-programie> [dostęp: 05.02.2010].

dnit) i Polsat (który pokazywał program *Piotr Bałtroczyk na żywo*), a także jego własnym kanałem – TVP2 (który wyświetlał seriale *Trzeci oficer* i *Dr House*), oraz dużą liczbą innych programów satelitarnych, do których wielu Polaków ma dostęp [10].

Serial ukazuje grupę ośmiu głównych bohaterów – zarówno Polaków, jak i Brytyjczyków – których drogi życia w poszukiwaniu szczęścia krzyżują się w Londynie. Polscy bohaterowie przypominają typy polskich emigrantów na tyle przekonująco, że ich wizerunek wzniecił gorącą dyskusję wśród widzów, czy serial ukazuje „prawdziwe” doświadczenia emigracji w myśli tezy, że „widzowie [...] zakładają, że nadrzędnym celem rzeczywistości przedstawionej jest niezmienny przez mediację obraz świata” [11]. W pierwszym odcinku w serii pierwszej (1:1) i w zgodzie z socjologicznym profilem tej emigracji [12] widzimy dwudziestoletnią Aśię (Natalia Rybicka), która opuszcza odległą mazurską wioskę w Polsce, gdzie nie ma żadnych szans na pracę lub normalną egzystencję, i wyjeżdża do Londynu w poszukiwaniu lepszego życia. W tym samym odcinku spotykamy Pawła (Rafał Mackowiak), studenta ekonomii, który pozostawił poindustrialny upadek rodzinnego miasta Łodzi dla spektakularnej (choć nie zawsze

uczciwej) finansowej kariery w londyńskim City. W odcinku tym spotykamy też Darka (Przemysław Sadowski), budowniczego, który założył swój własny biznes, i Mariolę (Roma Gąsiorowska), która marzy o statusie się „kolejną Vodiano-vą” [13], czyli słynną modelką, i o posłubieniu „bogatego Brytyjczyka”. Serial porusza również sprawę podejmowania przez emigrantów pracy poniżej swojego poziomu wykształcenia i umiejętności (overqualification), co było głównym tematem wiadomości, które wyrażały niepokój o utratę wykształconych osób z kraju, gdzie tylko 14% populacji ma wykształcenie wyższe [14]. Odcinek, w którym Andrzej (Lesław Żurek), absolwent wyższej uczelni w Polsce, dostaje ofertę pracy opisaną jako „niezależny manager”, a która okazuje się zwykłym sprzątaaniem, wyraża obawy, że Polacy stanowią „tanią siłę roboczą”. Serial pokazuje również bezlitosną konkurencję o pracę i wykorzystywanie najbardziej bezbronnych emigrantów nie tylko przez brytyjskich pracodawców, ale także przez samych Polaków. Na przykład, gdy Asia szuka pracy na tak zwanej „ścianie płaczu” (okno sklepu na Hammersmith w pobliżu Polskiego Instytutu Kulturalnego, gdzie są wywieszane ogłoszenia o pracę), dwóch młodych Polaków oferuje polecieć ją do pracy kelnerki w barze. Tłumaczą jej oni, że musieli nagle zrezygnować z pracy, ponieważ członek rodziny w Polsce zachorował, wspominając przy tym, że ludzie zazwyczaj płacą 50 funtów za informację o pracy. Po tym, jak Asia oddaje im wszystkie pieniądze w raczej melodramatycznym geście, praca okazuje się być fikcją.

Wysoki poziom prawdopodobieństwa w wizerunku rzeczywistości polskich emigrantów w Londynie wynika głównie z konwencji opery mydlanej, której „powierzchowny” oraz „emocjonalny” realizm wynika z zanurzenia w sytuacjach życia codziennego. Szczegółowe przedstawienie sposobów wykorzystywania emigrantów w Londynie nie tylko wzmacnia socjologiczne prawdopodobieństwo, lecz także – w myśl ogólnych funkcji opery mydlanej – uczy i ostrzega przyszłych emigrantów. Poza celem dydaktycznym, ukazane historie dotyczące rasi-

[10] 5 milionów widzów obejrzało *Londyńczyków*, 28 września 2009,

<http://www.wirtualnemedia.pl/artukul/vtp1-ponad-3-mln-widzow-londynczykowi>

<http://www.wirtualnemedia.pl/artukul/5-mln-widzow-obejrzało-premiere-londynczykow> [dostęp: 15.02.2011].

[11] Bolster and Grusin cytowany w: R. Nelson, *State of Play: Contemporary 'high-end' TV Drama*, Manchester University Press, 2007, s. 124.

[12] Zob. przyp. 6.

[13] Natalia Vodianova jest Rosjanką, która została top modelką i posłużyła brytyjskiego artystkę Justina Trevora Berkeleya Portmana.

[14] J. Fomina i J. Frelak, *Next Stopski London. Public Perceptions of Labour Migration within the EU. The Case of Polish Labour Migrants in the British Press*, 2008, Institute of Public Affairs, [www.isp.org.pl/files/17552220390447906001202899581.pdf](http://www.isp.org.pl/files/17552220390447906001202899581.pdf) [dostęp: 23.05.2010].

zmu, przemocy w stosunku do dzieci, dyskryminacji w pracy oraz odszkodowań z tytułu ubezpieczeń dają polskim widzom interesujący wgląd w brytyjski sposób życia i prawo. Na przykład Staś dowiaduje się, że słowo „nigger” („czarnuch”) jest wyrażeniem nie do przyjęcia; Mariola uczy się, że opieka społeczna zawsze bada przypadki podejrzewaną przemocy w stosunku do dzieci, kiedy jej syn choruje na rzadką chorobę, której objawem są niewyjaśnione siniaki na ciele; Andrzej musi zatrudnić Brytyjczyka w swojej firmie i nie może ogłaszać pracy jako skierowanej tylko dla obywateli polskich; a Ewa musi udowodnić firmie ubezpieczeniowej, że nie miała tendencji samobójczych w momencie wypadku samochodowego. Opera mydlana wymaga jednak także wielkich dramatów: pościgi samochodowe, strzelaniny, chwile napięcia oraz niewyobrażalnie duża liczba dramatycznych i emocjonalnych sytuacji (takich jak zdrady, zagrażające życiu choroby, błędy medyczne, itd.) często zaprzeczają realizmowi. Robin Nelson twierdzi, że współlistnienie różnych gatunków w nowoczesnym serialu telewizyjnym jest jedynym ze sposobów, w jaki programy starają się dotrzeć do różnorodnej publiczności. *Londyńczycy* starają się to właśnie osiągnąć, co zostało potwierdzone przez wysokie wskaźniki oglądalności serialu [15]. Nelson sugeruje także, że używanie różnych gatunków we współczesnym dramacie ma wyrażnie nową jakość, która odróżnia ją od wcześniejszych form łączenia gatunków lub gatunkowej „hybrydyczności”. Technika „parataktu”, jak ją Nelson nazywa, jest inna, jako że pozostawia gatunki jako istniejące obok siebie i „jako widzialne i w dialogu ze sobą nawzajem” [16]. Parataktyka zatem nie tylko umożliwia nowe sposoby widzenia, ale także pozwala umiejscowić zasady kompozycji tekstualnej danego tekstu w historycznym kontekście jego powstania. Zatem fakt, że w *Londyńczykach* konwencje obyczajowego serialu telewizyjnego oraz opery mydlanej pozostają w konflikcie i powodują wyraźne napięcie, w tekście oznacza i uwypukla negocjacje polskiej tożsamości: styl i konwencje gatunkowe serialu obyczajowego umiejscawiają polskość w (nowym) europejskim

kontekście, podczas gdy konwencje opery mydlanej tworzą (starszy) polski dyskurs narodowy.

### Ponadnarodowa wrażliwość / aspiracje europejskie

Pod względem konwencji estetycznych i dramatycznych, budżetu i umiejscowienia w czasie największej oglądalności *Londyńczycy* wykazują podobieństwo do nowego typu obyczajowego serialu telewizyjnego, który Robin Nelson nazwał serialem „wysokiego końca” (*high-end drama*), cechującym się wysokim budżetem, wysoką jakością i ambicjami [17]. *Londyńczycy* wykorzystują konwencje tego typu seriali, jak filmowe walory wizualne w postaci szerokich planów, wysycone kolory, przyspieszenia montowane do rytmu muzyki popularnej oraz wysoce dramatyczne wątki poboczne, ukazujące handel narkotykami, przestępstwa i przemoc. Poza tym obsada serialu składa się z popularnych polskich aktorów i aktorek, którzy są nie tylko konwencjonalnie atrakcyjni [18] (Nelson twierdzi, że serialu typu „high-end” wyróżnia konwencjonalna uroda aktorów), ale także noszą ze sobą pozatekstowe i intertekstualne znaczenia odnoszące się do polskiej emigracji do Wielkiej Brytanii [19]. Zarówno wspomniane wyżej konwencje serialu „z górnej półki, jak i aspiracje do amerykańskich produkcji telewizyjnych zbliżają serial do produkcji zagranicznych, nie tylko wpisując go w ogólną polską fascynację Zachodem, ale także próbują w ten sposób zdefiniować polską tożsamość jako europejską – w przeciwieństwie do wschodnioeuropejskiej.

Co ważniejsze, wysoki budżet i atrakcyjna estetyka jest widoczna w zdjęciach na planie w Londynie, którego przestrzeń w warstwie tekstowej określona jest jako eksycytująca, pożądana i która w zdecydowany sposób kontrastuje

[15] R. Nelson, op. cit., s. 22.

[16] Ibidem, s. 133.

[17] Ibidem.

[18] Ibidem.

[19] Sadowski, który gra Darka, występuje w filmie Dominica Lees'a *Outlanders* (2007), a Żurek, który gra Andrzeja, występuje w filmie Kena Loacha *Polak potrzebny od zaraz* (2007).

z Polska. To właśnie ta różnica daje Londynowi potencjał stania się miejscem transgresji polskiego dyskursu narodowego [20]. Napisy wprowadzające każdego odcinka wykorzystują dynamikę obrazu i dźwięku w jednonitowym montażu londyńskich „atrakcji turystycznych”, które mówią „To jest Londyn”: brytyjska flaga, czarne taksówki, metro, plac Piccadilly, czerwone autobusy, wieża z zegarem Big Ben, budynek parlamentu oraz 30 St. Mary Axe, „ogórek” (*the Gherkin*). W montażu tym pojawia się również polski sklep, co może być rozumiane jako znak, że polska obecność staje się stałym elementem londyńskiego krajobrazu [21]. Co istotne, podkładem do tego szybkiego montażu jest nowoczesna brytyjska muzyka popularna w postaci *Supreme* Robbiego Williamsa, podczas gdy napisy końcowe ilustruje tak samo popularny polski utwór śpiewany przez Kasię Stankiewicz *Bięgnię*. Co więcej, montaż londyńskich ulic pojawiają się przynajmniej dwa razy w każdym odcinku, a w drugiej serii są rozszerzone do wirtualnych wizualnych spacerów po różnych miejscach w Londynie, które nie są usprawiedliwione narracyjnie. Powolne ujęcia kamery, wyraziste kolory i wybór ekspresyjnych technik (szybki ruch, odbicia ulic w oknach sklepów albo długie ujęcia monochromatycznych dokoń o zmierzchu) wyraźnie komunikują zauroczenie Londynem, które projektuje mityczną obecność Zachodu w polskiej wyobraźni zbiorowej.

Wprawdzie wyświechtany montaż londyńskich atrakcji może wyglądać jak niezadarny skrót dla Londynu, ale jest on sprawnie zrobiony i zapewnia widzom przyjemność ściśle związaną z ich codziennym życiem, w którym Wielka Brytania jest stałym tematem w polskiej telewizji, poczynając od takich brytyjskich programów, jak *Wspaniały wystrój* (*Grand Designs*, 1999 – do dzisiaj) czy *Trinny and Susannah ubierają Polskę* (*Trinny and Susannah Undress the Nation*, 2007) (bardzo popularne w Polsce), a kończąc na filmach dokumentalnych o emigracji i wiadomościach. Dorota Kośmicka, producent *Londyńczyków*, wyjaśnia, że te rozległe wizualne wycieczki przez brytyjską rzeczywistość pozwalają tym polskim widzom, którzy nigdy nie byli w Londynie, a których członkowie rodziny wyjechali, zobaczyć, „jak tam wygląda” [22]. Stereotypowe użycie turystycznych atrakcji Londynu jednoznacznie oznacza przestrzeń jako Londyn. Jednakże oznaczenie miejsca staje się także oznaczeniem specyficznego czasu: historycznego momentu polskiej emigracji do Wielkiej Brytanii po roku 2004, co Michael Bachtin określa jako koncepcję czasoprzestrzeni, która podkreśla „wewnętrzne powiązanie relacji czasowych i przestrzennych” [23]. Londyn dla polskich widzów oznacza zatem polską emigrację do Wielkiej Brytanii po roku 2004 i rzeczywiste otwarcie się Polski na Zachód, a nie tylko turystyczną atrakcję. Jako taki Londyn staje się metonimią Zachodu.

(Po)nowoczesna estetyka, która została użyta do przedstawienia przestrzeni Londynu, jest najwyraźniej skierowana do młodych ludzi, wychowanych na nowych technologiach i globalnej estetyce MTV. Jest ona także nośnikiem pragnień pokolenia starszego (urodzonego jeszcze w czasie komunizmu), by zdefiniować polską tożsamość nie tylko jako młodszą i bardziej światową, ale także jakościowo nową. *Londyńczycy* są zatem miernikiem narodowych obaw o miejsce Polski we współczesnej Europie i – co za tym idzie – o definicję własnej tożsamości. Wcześniejsze podporządkowanie Polski blokowi radzieckiemu oznaczało jej pozycję polityczną jako wyłączonej z Europy przez większą część

[20] Szczegółne znaczenie zdjęć w Londynie zostało potwierdzone, kiedy twórcy nie zdecydowali się nakręcić trzeciej serii serialu, gdy dowiedzieli się, że obcięcie budżetu nie pozwoli na nakręcenie zdjęć w Londynie. *Nie będzcie więcej Londyńczyków*, [http://www.se.pl/serie/1-nie-bedzie-wiecej-londynczykow\\_139962.html](http://www.se.pl/serie/1-nie-bedzie-wiecej-londynczykow_139962.html) [dostęp: 15.02.2011].

[21] Ch. Brunston, *London in Cinema: The Cinematic City since 1945*, British Film Institute, 2007, s. 21.

[22] Nowa energia, nowe wątki, nowi bohaterowie, [www.se.pl/serie/nowa-energia-nowe-watki-nowi-bohaterowie\\_99092.html](http://www.se.pl/serie/nowa-energia-nowe-watki-nowi-bohaterowie_99092.html) [dostęp: 5.12.2010].

[23] M.M. Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, red. M. Holquist, przeł. C. Emerson, University of Texas, 1981, s. 84.

XX wieku. To, czy Polska należy do Wschodniej, Centralnej czy Zachodniej Europy, stało się kluczowym pytaniem po upadku komunizmu w roku 1989, który obalił system totalitarny, ale nie włączył Polski do Unii Europejskiej politycznie, co obywateli polscy przede wszystkim odczuwali jako ograniczone prawo do swobodnego osiedlania się w Europie. Pytanie powróciło we wzmózionej formie po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej, która przyznała Polsce pełne członkostwo, a przez jej obywateli zostało doświadczone głównie jako prawo do swobodnego poruszania się po Europie w poszukiwaniu pracy[24]. Jednak samodefinicję narodu czy też definicję narodu i jego przedstawicieli formułowaną przez przedstawicieli innych narodowości warunkuje nie tylko polityka, ale także kulturowe i historyczne tradycje, które – w przeciwnieństwie do praw politycznych – nie zmieniają się w ciągu jednej nocy. Percepcja Polski jako Europy Wschodniej (i ogólnie – całej Europy Wschodniej) przez Zachód jako narodów przednowoczesnych, odległych i słabo rozwiniętych skostniała do tego stopnia, że stała się „mitem-regionem” (*space-myth*)[25]. Nie mam tutaj miejsca, by omawiać złożone powody, dla których tak się stało, ale warto wspomnieć w tym miejscu wpływ historii regionu, a szczególnie jego położenia geograficznego na peryferiach obszaru, który potocznie jest rozumiany jako Europa, wczesniejszych definicji idei Europy oraz ciągle jeszcze odczuwalnej w retoryce niedawnej zimnej wojny i ogólnej ekonomicznej pauperyzacji w czasie trwania komunizmu. Sednem sprawy pozostaje oczywiście pytanie, czy Polska w ogóle należy do Europy, jako że hegemoniczna siła zdefiniowania Europy i Europy Wschodniej w dużej mierze należy do krajów zachodnich, co doprowadziło do próby teoretyzowania Europy Wschodniej przez pryzmat postkolonialnego orientalizmu Edwarda Saïda[26].

Polacy nie postrzegają jednak Polski jako należącej do Europy Wschodniej, czego częstym przykładem jest ich samodefiniowanie się jako należących do Europy Środkowej, pomimo związanego z nową definicją pewnego niepokoju

dotyczącego jej uprawomocnienia. Nawet w czasie panowania komunizmu liminalna pozycja Polski pomiędzy Wschodem i Zachodem i jej kulturowe i polityczne tradycje definiowały Polskę jako należącą do Zachodu. Według filozofa Józefa Marii Bocheńskiego, nowoczesny naród polski (w rozumieniu Benedicta Andersona)[27] nie tylko został uformowany przez te same wpływy co demokracje zachodnie, ale także charakteryzują go podobne cechy (które definiują te narody jako demokratyczne), takie jak tolerancja, otwartość na inne kultury i europejskość[28]. Potwierdzając uwagi Bocheńskiego, Norman Davies oświadczył, że: „[...] dla Polaków Zachód jest marzeniem, krajem poza tęczę, rajem utraconym. Polacy są bardziej zachodni w swoim spojrzeniu niż mieszkańcy większości krajów zachodnich”[29]. Ta tęsknota za Zachodem, wyraźnie zaznaczona w *Londyńczykach*, została wyrażona w „narracjach utieczki” w wielu filmach w czasie komunizmu. Na przykład *300 mil do nieba* (reż. Maciej Dejczer, 1989) przedstawia dwóch braci uciekających do

[24] Na temat dyskusji o miejscu Polski w Europie zob. E. Ostrowska, *Desiring the Other: The ambivalent Polish self in novel and film*, „Slavic Review” 2011, t. 70, nr 3, s. 503–523 oraz E. Mazierska, *Eastern European Cinema: Old and New Approaches*, „Studies in Eastern European Cinema” 2010, vol. 1, no. 1, s. 5–16.

[25] R. Shields, *Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity*, Routledge, 1991.

[26] E. Saïd, *Orientalism*, London: Penguin Books, 1995. Zob. także: M. Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, 2009.

[27] B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso Books, 1983.

[28] J.M. Bocheński, *Sens życia i inne eseje*, Philad., 1993, s. 107. Chociaż Bocheński mówi o dwóch różnych tradycjach politycznych, klasycznej i nacjonalistycznej (które są wciąż widoczne w polskim życiu politycznym), to twierdzi, że obie z nich charakteryzują się sojuszem z kulturą zachodnią.

[29] N. Davies, *Heart of Europe: The Past in Poland's Present*, Oxford University Press, 2001, s. 303.

Danii – tytułowego nieba; a w *Przypadku* (1981 [1987]) [30] Krzysztofa Kiesłowskiego protagoinista w każdej z trzech wersji swojego życia zostaje zatrzymany przed wejściem na pokład samolotu do Francji. Tę niemożność wejścia na pokład samolotu można rozumieć jako przenożnię zamkniętych w owym czasie granic Polski. Z kolei film *Trzy Kolory: Biały* (1993) Kiesłowskiego, zrobiony we Francji, otwarcie porusza kwestię polskiego strachu przed wyłączeniem z Europy [31].

*Londyńczycy* ukazują zatem pierwsze prawdziwe otwarcie Polski na Zachód, kiedy obywatele polscy mogą w końcu poruszać się swobodnie pomiędzy Polską a Wielką Brytanią. Doświadczenie to jest przedstawione jako pozytywne pomimo to, że wymagania dyskursu narodowego często powodują napięcia w tekście. Zestawienie w pierwszym odcinku (1:1) wizerunku Londynu i Polski wyraźnie przekazuje polską fascynację Zachodem i obawy przed wykluczeniem. Wizerunkiem Wielkiej Brytanii w tym odcinku jest efektowny Londyn, stolica kraju i kosmopolityczne centrum, a wizerunkiem Polski staje się mazurska prowincjonalna wieś, z ujęciami latających gołębi i wyglądającym na zacofane gospodarstwo rolnym, kreującym w zacofane gospodarstwo rolnym, kreującym sielankową i przednowoczesną atmosferę. Metropolia londyńska i mazurska wieś zdecydowanie plasują się na przeciwnych biegunach rozwoju: Londyn jest miejski, wieś jest rolnicza; Londyn jest duży, podczas gdy wieś jest mała; Londyn jest centrum finansowym świata, podczas gdy wieś jest zacofana gospodarczo nawet według polskich standardów. Poza tym obydwie serie serialu podkreślają, że bohaterowie decydują się opuścić Polskę dla Londynu, a nie prosto dla Wielkiej Brytanii. Na przykład

[30] *Przypadek* został zatrzymany przez cenzurę w roku swojej produkcji (1981) i wszedł na ekran dopiero w roku 1987.

[31] E. Ostrowska i J. Rydzewska, *Gendered Discourses of Nation (hood) and the West in Polish Cinema*, „Studies in European Cinema” 2007, vol. 4, no. 3, s. 187–198. Por. P. Coates, *The Sense of Ending: Reflections on Kiesłowski's Trilogy*, „Film Quarterly” 1996–1997, vol. 50, no. 2, s. 19–26.

w ostatnim odcinku drugiej serii (2:16), kiedy ojciec Asi przybywa na wesele do Londynu i próbuje przekonać córkę i jej przyszłego męża Andrzeja, aby „mieli wesele w domu”, Andrzej stwierdza: „my jesteśmy w domu”. Wszyscy bohaterowie serialu są pokazani jako dobrze zasymilowani z nową kulturą, zintegrowani z Brytyjczykami, a przede wszystkim – radzą sobie świetnie w swym nowym życiu: Darek, który jest już w Londynie jakiś czas, ma własną firmę budowlaną i brytyjskiego przyjaciela Petera (Dominic Cazenove); Paweł pracuje w londyńskim City, a jego szef w dużej mierze na nim polega; Ewa awansuje, dostaje promocję na szefową pielęgniarek i ma głównie brytyjskich przyjaciół. W tym kontekście wizerunek brytyjskości jest pozytywny, choć stereotypowy. Brytyjczycy nie wykorzystują Polaków bardziej niż ich rodacy, ale są często pokazani przez stereotyp oklepanej brytyjskości: i tak mamy Emilię (Anita Wright), ekscentryczną damę z wyższych sfer; punkowego DJ-a Steva (Gareth Llewelyn); a także skrytego i pełnego rezerwy angielskiego męża córki Ninny. Polscy bohaterowie dysponują przynajmniej przyzwyczajoną znajomością angielskiego – jako paszportem do integracji na emigracji, podczas gdy serial przekazuje między językami z napisami dla niemówiących danym językiem, co może wskazywać na ambicję twórców serialu do podbijania rynków europejskich (serial został właśnie pokazany w szwedzkiej telewizji SVT i lotewskiej LTV7). Co interesujące, prawie żaden z bohaterów nie wyraża tęsknoty za Polską, nie ma w serii uczucia nostalgii czy poczucia braku przynależności albo ikonografii kraju ojczyźnego typowych dla narracji wygnańczych. *Londyńczycy* wyrażają zatem polskie pragnienie, aby być postrzeganymi jako obywatele Nowej Europy, definiowanej przez możliwość poruszania się ludzi w jej granicach i ponadnarodowe otwarcie się granic Polski na Zachód, a nie jako obywatele kraju wschodnioeuropejskiego.

Twórcy serialu zostali skrytykowani za tę rzekomą gloryfikację Wielkiej Brytanii w roku 2008, co może być wyrazem ogólnonarodowej obsesji dotyczącej wzrastającej w owym czasie

emigracji, która doprowadziła do wizyty premiera Donalda Tuska w Londynie 24 listopada 2008 roku w celu zachęcenia Polaków do powrotu do Polski [32]. W konsekwencji tej krytyki, w drugiej serii (2:14), Paweł i Ewa – młodzi biznesmeni, którzy odnieśli sukces – wracają do Polski, aby zainwestować pieniądze. To wydarzenie jest wyrazem narodowej pozycji ideologicznej na temat emigracji do Wielkiej Brytanii [33]. Próby definiowania polskiej tożsamości jako europejskiej są zatem przeciwstawione prymatowi dyskursu narodowego, co jest zrozumiałe w serialu skierowanym głównie do polskiej widowni. Główna pozycja dyskursu narodowego wpisuje się również w misję telewizji publicznej, która stwierdza, że:

Programy i inne usługi publiczne TVP zmiierzają do wzmocnienia poczucia tożsamości i wspólnoty narodowej, ochrony języka polskiego i upowszechnienia wiedzy o nim, wyrażania we wszystkich gatunkach – w tym zwłaszcza fabularnych – polskiej tradycji i dziedzictwa kulturowego [34].

W *Londyńczykach* dyskurs narodowy wyraża się świadome głównie w narracji i tematach, natomiast przestrzeń Londynu staje się miejscem przekraczania dyskursu narodowego, miejscem, które pozwala na alternatywne definicje polskiej tożsamości narodowej (takie jak aspiracje do europejskości) i/lub gdzie następuje transgresja starszych, ograniczających, wersji dyskursu narodowego.

**Dyskurs Narodowy:**  
**„Grzeczne dziewczynki idą do nieba, a niegrzeczne jadą do Londynu”,**  
**ale dlaczego Polscy mężczyźni wyjeżdżają do Londynu?**

Jak zostało wcześniej powiedziane, najbardziej wyraźne cechy dyskursu transnarodowego w *Londyńczykach* są widoczne w wykorzystaniu konwencji gatunkowych seriali amerykańskich („high-end drama”) oraz w nacisku na przestrzeń Londynu, dyskurs narodowy natomiast został umiejscowiony w przestrzeni domu pani Niny i konwencjach opery mydlanej [35]. Zdolność oper mydlanych do przedstawiania problemów narodu poprzez egzemplifikację

jako mikrokosmosu rodziny ma specjalne znaczenie w kontekście polskim. Wynika to z uwarunkowań historycznych i znaczenia, jakie miała rodzina w utrzymaniu polskiej tożsamości narodowej, zagrożonej przez zaborę i okupację, a po roku 1945 – przez reżim sowiecki. W XIX wieku, w obliczu aneksji sfery publicznej przez zaborców, rodzina polska odgrywała szczególną rolę w utrzymaniu, wpajaniu i zapewnieniu przetrwania polskiej tożsamości narodowej. Jan Prokop przekonująco dowodzi, że literatura polska miała szczególnie ważne znaczenie dla tożsamości narodowej w XIX wieku, kiedy inne sposoby tworzenia jej, takie jak zgromadzenia publiczne, polskie szkoły i oficjalne instytucje, zostały zakazane. Literatura zdołała osiągnąć status twórczości tożsamości narodowej poprzez promowanie wyjątkowego mitu rodziny „jako wspólnoty rodzinno-narodowej”, gdzie historia rodziny jest historią całego narodu [36]. Ten specyficzny sposób postrzegania rodziny jako narodowej wspólnoty wyobrażonej przetrwał w czasach komunizmu w filmie i telewizji, które w owym czasie przejęły funkcję literatury jako miejsca wyrażania tożsamości narodowej oraz sprzeciwu wobec reżimu komunistycznego. Nawet jeśli funkcja dysydencka ekranu (wyrażana w nacisku na podtrzymywanie zagrożonej tożsamości narodowej w serialu *Jak jest na emigracji?*, [http://www.se.pl/serie/jak-jest-na-emigracji\\_67387.html](http://www.se.pl/serie/jak-jest-na-emigracji_67387.html) [dostęp: 11.12.2010].

[32] Na oficjalnej stronie internetowej *Londyńczyków* przeprowadzono konkurs zatytułowany „Powroty”, który miał na celu zachęcić emigrantów do opisanie ich powrotu do Polski.

[33] Misja Telewizji Polskiej S.A. jako Nadawcy Publicznego, 06/94, [http://ww2.tvp.pl/include/docs/2005/01/05/misja\\_TVP.pdf](http://ww2.tvp.pl/include/docs/2005/01/05/misja_TVP.pdf) 12/12/2001 [dostęp: 10.12.2010].

[34] H. Pidd, *Eastern Enders: Prime Time Polish Soap Opera on Life in 'Londyn' Hits Screens*, „The Guardian” 2008, 22 października, <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/oct/22/television-poland-immigration-racism> [dostęp: 10.12.2010].

[35] J. Prokop, *Universum polskie. Literatura, wyobrażenia zbiorowa, mity polityczne*, Universitas, 1993, s. 24.



dowej) nieuchronnie osłabia po upadku komunizmu, to mit rodziny jako wspólnoty rodzinno-narodowej w wielu polskich operach mydlanych nadal pozostaje aktualny. Alicja Kisiełewska twierdzi, że polskie opery mydlane przybierają unikatową formę właśnie ze względu na ich zainteresowanie zmitologizowaną, wielopokoleniową rodziną szlachecko-inteligencką, dla której polskie tradycje i tożsamość narodowa mają znaczenie szczególne i gdzie przestrzeń domu staje się metaforą Ojczyzny[37].

*Londyńczycy* kreują tę wyjątkową przestrzeń polskiego domu rodzinnego na przykładzie domu Niny, który staje się mikrokosmosem Polski. Jako członek klasy wyższej, a także emigrantka należąca do tak zwanej starej emigracji (po roku 1945), grana przez Grażynę Barszczewską (polski odpowiednik Helen Mirren według brytyjskiej gazety „The Guardian”)[38] Nina przywołuje szlachecko-inteligenckie skojarzenia[39],

[37] Alicja Kisiełewska proponuje przyjęcie terminu „tele-saga”, a nie „opera mydlana”, ze względu na podobieństwo prymatu dyskursu rodzinnego w sagach rodzinnych, takich jak *Buddenbrookowie* Thomasa Manna, zob. A. Kisiełewska, *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*, Rabid, 2009, [38] Zob. przyp. 34.

[39] Nina jako wdowa przywołuje także endemiczny w polskim dyskursie narodowym mit Matki Polki. Matka Polka jest konstruktem kulturowym, w którym kobiety są definiowane między innymi poprzez ich oddanie sprawie narodowej i poświęceniu męża lub syna dla sprawy narodowej, Por. E. Ostrowska, *Filmic Representations of the Myth of the Polish Mother*, w: E. Mazierska i E. Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, Berghahn Books, 2006, s. 37–54.

[40] Scenarzystka *Londyńczyków* Ewa Popiołek napisała również popularną w Polsce telenowelę *Plebantia* (2000–2012).

[41] Przedstawienie konfliktu drugiej generacji dzieci imigrantów z rodzicami wykazuje pewne podobieństwa do kwestii poruszonych w filmach takich, jak *Bend It Like Beckham* (reż. Gurinder Chadha, 2002), *East is East* (reż. Damien O'Donnell, 1999) i *West is West* (reż. Andy de Emmony, 2010).

[42] P. Watson, *Eastern Europe's Silent Revolution: Gender*, „Sociology” 1993, vol. 27, no. 3, s. 471–487.

podczas gdy wnętrze jej domu przypomina środowisko polskich tele-sag[40]. Dom Niny jest wyraźnie twierdzą polskości, a także wspólnotą narodową raczej niż wspólnotą krwi, czego przykładem jest konflikt Niny z własną córką Kate (Nadia Aldridge), która wychowała się w Anglii i ma niewielkie poważanie dla kultury i języka matki[41]. Nina wynajmuje pokoje tylko polskim lokatorom, podczas gdy Kate planuje sprzedać dom mimo sprzeciwów matki, nazywając je „polskimi sentymentami”. Ani Kate, ani jej dzieci nie mówią po polsku, a jej „obcość” w polskim środowisku jest ukazana w odcinku 5 w serii 1 (1:5), gdy nie pojawia się na urodzinach Niny, i polscy lokatorzy domu urządzają urodziny dla Niny. Przestrzeń domu Niny jako przestrzeń ożywniana również wyraźnie wyznacza dyskurs narodowy, jego ograniczenia i próby transgresji. To właśnie dyskurs narodowy ustala tradycyjny podział według płci i pokoleń. Na polską rzeczywistość w domu Niny składają się dwa modele polskiej męskości: Marcin, mężczyzna w średnim wieku, nauczyciel historii, jest przykładem pokolenia, którego życie zostało zdefiniowane przez komunizm, a Darek, dwudziestoparoletni budowniczy, symbolizuje pierwszą generację, jeśli nie faktycznie urodzoną po upadku komunizmu, to wychowaną już w wolnej i demokratycznej Polsce.

Według Peggy Watson, komunizm stworzył unikalne uwarunkowania dla obu płci w Polsce, gdzie ani kobiety, ani mężczyźni nie mogli realizować tradycyjnych modeli płciowych. Mężczyźni nie mogli realizować się w sferze publicznej zajętej przez zaborców, gdyż oznaczało to kolaborowanie z sowieckim reżimem. Kobiety natomiast nie mogły realizować się w domu, gdyż musiały pracować, aby pomóc utrzymać rodzinę (i często traktowały ten wymóg jako dodatkowe obciążenie ze względu na tradycyjny model polskiej rodziny, w której to kobiety zajmują się domem). Niemożność realizacji hegemonicznych modeli płciowych przyczyniła się z kolei do tęsknoty za tradycyjnymi rolami męskimi i kobiecymi, która miała wyraźny wpływ na atrakcyjność tradycjonalizmu po 1989 roku[42]. Watson twierdzi także, że polski model męskości

został osłabiony w okresie komunizmu poprzez fakt, że polscy mężczyźni nie mieli dostępu do sfery publicznej: ani politycznej, ani w kategoriach dochodów, poprzez które hegemoniczna męskość się zazwyczaj realizuje (ci mężczyźni, którzy mieli dostęp do wysokich stanowisk, byli natomiast podejrzewani o współpracę z wladzą)[43].

Marcin jest idealnym przykładem osłabionej polskiej męskości, co jest zaznaczone już w pierwszym odcinku (1:1), kiedy dowiadujemy się, że pozwoiłit swojej żonie Ewie wyjechać do Londynu na trzy lata w celu zarobienia pieniędzy (a sam został z synem w Polsce), co podaje w wątpliwość jego możliwość utrzymania rodziny i kwestionuje jego męskość. Ponadto jest on jedną z niewielu postaci w *Londyńczykach*, która nie mówi po angielsku, co oznacza, że zamiast realizować swoje powołanie jako nauczyciel historii, musi podejmować prace, które nie wymagają żadnego wykształcenia, są nisko płatne i gdzie regularnie spotykają go upokorzenia. Marcin jest w dużej mierze symbolem poniżenia wszystkich mężczyzn w Polsce, a także całej klasy inteligencji, którą ideologia komunizmu oficjalnie próbowała wyeliminować. Jego zawód nauczyciela jest istotny w kontekście statystyk z lat osiemdziesiątych, które wykazują, że wynagrodzenie nauczycieli było o około 25 procent niższe niż wynagrodzenie zwykłych robotników, co podkreślało wagę, jaką ideologia komunizmu przywiązywała do klasy robotniczej. Nawet po upadku komunizmu trend ten nie został całkowicie odwrócony[44]. Przykład zubożałych nauczycieli stał się metaforą zniszczeń, jakie komunizm wyrządził polskiemu społeczeństwu, a w szczególności polskim mężczyznom (z typową marginalizacją kobiet), i można go zobaczyć w filmach takich, jak *300 mil do nieba* lub niezwykle popularny *Dzień świra* (reż. Marek Koterski, 2001), który bezpośrednio ukazuje związek między komunizmem, ideologią klasową a osłabieniem męskości[45]. W *Londyńczykach* Ewa wyraźnie łączy sytuację polityczną i gospodarczą Polski z osłabieniem męskości u Marcina, kiedy to podczas kłótni mówi, że nie chce wracać do Polski do małego mieszkania,

Marcina marnych zarobków i jego nieudolności. Romans Ewy z lekarzem wyraźnie podkreśla upokorzenie finansowe łączone w serii z polską narodowością Marcina. Wydarzenie to przypisuje jego końcową decyzję o powrocie do Polski, w równej mierze podyktowaną niemożnością dostania pracy, nawet poniżej poziomu swojego wykształcenia.

W przeciwieństwie do Marcina Darek, który jest budowniczym, jest uosobieniem nowej, postkomunistycznej transformacji polskiej męskości, pomimo to, że – jak twierdzi Watson – charakteryzuje się ona powrotem do tradycjonalizmu przedkomunistycznego[46]. Ten model męskości był w Polsce zawsze silnie definiowany poprzez tradycję romantyczną i patriarchat. W modelu tym męzczyzna jest postrzegany jako silny, lojalny i romantyczny, a także jako ojciec i mąż, który dba o rodzinę, głównie jako jej żywiciel. Darek wpisuje się w ramy tego modelu – jest uczciwy, lojalny i zaradny w prowadzeniu przynoszącego zysk przedsiębiorstwa budowlanego. Jego małżeństwo z Mariolą, która wybrała Darka ponad karierę modelki i małżeństwo z „bogatym Brytyjczykiem”, podkreśla jego status patriarchy i żywiciela rodziny. W pierwszym odcinku drugiej serii (2:1), kiedy Darek wygrawa konkurs na Najlepszego Budowniczego Roku, jego brytyjski przyjaciel Peter przedstawia go jako: „Polaka i romantyka, dla którego nic nie jest niemożliwe, i który «atakuję» budowodomów tak jak jego dziadek «atakował» niemieckie czołgi w 1939 roku”[47]. Fakt, że ten model męskości dominuje w polskiej rzeczywistości świata Niny, zostaje potwierdzony, kiedy

[43] Ibidem, s. 475.

[44] M. Hirszowicz, *The Polish Intelligentsia in a Crisis-Ridden Society*, w: S. Gomułka i A. Polonsky, *Polish Paradoxes*, Routledge, 1990, s. 139–159.

[45] E. Mazierska, *Polish Post-Communism*

*Cinema: From Pavement Level*, Peter Lang, 2007.

[46] P. Watson, op. cit., s. 476.

[47] Peter odnosi się tu do osławionej odwagi i romantycznego patriotyzmu polskich mężczyzn, którzy są gotowi umrzeć za Polskę, często wbrew zdrowemu rozsądkowi.

radzi ona swojemu brytyjskiemu zięciowi (2:15), że aby ożywić swoje małżeństwo, musi on „być trochę szalony i nieprzewidywalny, gdyż Kate mimo wszystko ma polskie pochodzenie i romantyczną duszę”.

Fakt, że Darek – i inne męskie postaci w *Londyńczykach* – osiągnął finansowy sukces, jest szczególnie ważny, ponieważ Londyn staje się miejscem, gdzie możliwe jest przekroczenie komunistycznego osłabienia męskości i gdzie jest możliwa realizacja hegemonicznej męskości, niemożliwa w Polsce. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę, że samo-percepcja Polaków w tym serialu jako ludzi sukcesu wyraźnie kontrastuje ze stereotypowymi wyobrażeniami w filmach brytyjskich, takich jak *Polak potrzebny od zaraz* (*It's a Free World...*, reż. Ken Loach, 2007), *Outlanders* (reż. Dominic Lees, 2007) czy telenoweli *Coronation Street* (1960 – obecnie), które niezmiennie pokazują polskich imigrantów zarobkowych w kontekście ubóstwa, które – jak wspominałam wcześniej – charakteryzuje percepcję całej Europy Wschodniej.

Niepokój polskich mężczyzn co do ich (nie)możności utrzymania rodziny jest uogólniony w *Londyńczykach* jako problem płci i narodowości, i przejawia się niepokojem męskich postaci, że ich żony lub dziewczyny wybiorą na partnerów Brytyjczyków. Kinga, dziewczyna Andrzeja, otwarcie mówi podczas kłótni, że nie chce pracować po nocach i chciała-aby wyjechać na wakacje, na które Andrzeja nie-estety „nie stać”; Marcin jest wyraźnie upokorzony nie tylko romansem Ewy z lekarzem, ale i statusem jej kochanka, a Mariola początkowo marzy o ślubie dla pieniędzy. *Londyńczycy* dają jednak prymat dyskursowi narodowemu i w końcu żadna z Polek nie wiąże się z Brytyjczykiem, a fabuła ukazuje szereg dość banalnych zdarzeń, które dają możliwości polskim mężczyznom, aby stawić czoła Brytyjczykom. Na przy-

kład Andrzeja bije Jamesa Dyer (Ryan Hurst), kiedy on zaczyna podrywać Kingę i zachowywać się w stosunku do niej dwuznacznie. Następnie również „bije” go w długości stania na jednej nodze po wypiciu znacznej ilości wódki. Z pewnością takie zdarzenia fabularne dają duże możliwości identyfikacji dla męskiej publiczności (nawet jeśli są nieco niewyrafinowane) i szansę na zniwelowanie niepokoju, który wydaje się istnieć rzeczywiście, a nie tylko w fikcji ekranowej. Jak potwierdzają badania socjologiczne, polscy mężczyźni otwarcie wyrażają obawy się o możliwość konkurowania finansowego z Brytyjczykami i postrzegają „możliwości finansowe jako istotny element ich doświadczenia emigracyjnego, i związków poemigracyjnych” [48].

Męskie obawy pogłębia również fakt, że Londyn otwiera wiele możliwości dla kobiet pod względem pracy, jak również większej niezależności seksualnej i finansowej. Potwierdza to napis na koszulce, którą Andrzej kupił dla swojej siostry: „grzechne dziewczynki idą do nieba, a niegrzechne jadą do Londynu”. Jeśli polscy mężczyźni w okresie komunizmu nie byli w stanie realizować hegemonicznej męskości jako zwycięzcy rodziny, to kobiety nie mogły realizować tradycyjnego wyobrażenia o byciu „strażniczką domowego ogniska”, gdyż wszystkie kobiety musiały pracować, aby pomóc utrzymać rodzinę, co często postrzegane było jako podwójny ciężar na ich barkach [49]. Jak wspomniałam wcześniej, po 1989 roku nastąpiła fala powrotu do tradycjonalizmu i wzrost „maskulizmu”, co dla kobiet oznaczało powrót do patriarchalnych podziałów płci wzmocnionych przez ideologię Kościoła katolickiego, stąd „niebo” na koszulce posiada dodatkowe znaczenie w Polsce. Być może niektóre kobiety były zadowolone z powrotu tradycyjnych podziałów płci, dla wielu z nich jednak, zwłaszcza młodszych, które to najczęściej emigrują do Wielkiej Brytanii, taki podział jest odbierany jako dyskryminacja, kwestionowana przez globalny feminizm i ogólny dyskurs równości. Polskie kobiety oczekiwały powrotu do Europy, nie do domu.

[48] B. Siara, *UK Poles and the Negotiation of Gender and Ethnic Identity in Cyberspace*, w: K. Burrell, op. cit., s. 175.

[49] P. Watson, op. cit., s. 478.

W *Londyńczykach* zarówno Londyn, jak i doświadczenie migracji dają polskim kobietom możliwość transgresji kulturowego modelu kobiecości opartego w Polsce na hegemonii norm tradycyjnych, patriarchalnych i katolickich. Tak więc finansowa niezależność Ewy pozwala jej wystąpić o rozwód i osiedlić się wraz z synem w Londynie, podczas gdy Asia może mieć wielu partnerów, co dla kogoś pochodzącego z małej miejscowości byłoby w Polsce niedopuszczalne. Mariola jest jeszcze lepszym przykładem, gdyż przyjeżdża do Londynu, aby rozwinąć karierę modelki i bezwstydnie przyznaje się, że chce znaleźć bogatego męża. Jest to jednak dyskurs tymczasowy, gdyż seria napisana z myślą o polskiej publiczności stara się być niezbyt bardzo rewolucyjna w promowaniu nowych wersji kobiecości: Ewa wkrótce przerywa romans z lekarzem i zostaje sama, podczas gdy Asia i Mariola, w ostatnim odcinku (jak dotychczas), wychodzą za mąż za odpowiedzialnych polskich mężczyzn. W tym stereotypowym zakończeniu, dyskurs narodowy wyraźnie wchodzi w dialog z dyskrzynującym wpiśnięciem kobiet z Europy Wschodniej w dyskurs prostytucji, który przeważa w mediach brytyjskich i jest bezpośrednio wyrażony w pierwszym odcinku (1:1) przez Petera, który insynuuje, że Polki są piękne i seksualnie dostępne[50].

Dyskurs w *Londyńczykach* wydaje się dowodzić, że jeżeli nawet, jak wykazują badania[51], większość prostytutek to emigrantki, nie oznacza to, że wszystkie emigrantki są prostytutkami.

W ten sposób dyskurs genderowy w *Londyńczykach* wykazuje ten sam rodzaj walki z dominującym dyskursem zachodnich mediów o samookreślenie, jak w próbie definiowania polskiej tożsamości jako tożsamości europejskiej a nie wschodnioeuropejskiej, omówionym wcześniej przy okazji rozważań nad miejscem Polski w Europie.

Serial *Londyńczycy* w wyjątkowy sposób uchwycił bardzo nowe zjawisko jakim jest polska emigracja do Wielkiej Brytanii i w sposób unikalny na polskim rynku mediów stara się negocjować nowy paradygmat polskiej tożsamości narodowej. Jeśli „wyjście poza państwo

narodowe” jest tym co charakteryzuje współczesną Eu-ropę, jak argumentuje Georg Soren- sen, to polska tożsamość jest prawdziwie europejska[52].

### Podziękowania

Pragnę wyrazić podziękowania Muzeum Historii Polski za przyznanie mi stypendium, dzięki któremu mogłam odbyć podróż do Polski w celu przeprowadzenia badań niezbędnych do napisania tego artykułu.

Prezentowany artykuł jest tłumaczeniem i ukazał się jako: *Great Britain, Great Expectations: The Representation of Polish Migration to Great Britain in Londyńczycy/Londoners*, „Critical Studies in Television” (Special Issue: „Television Drama and National Identity: The Case of ‘Small Nations’”), Autumn 2011, vol. 6, issue 2, s. 127–140.

[50] J. Rydzewska, *Beyond the Nation State: „New Europe” and Discourses of British Identity in Pawel Pawlikowski’s Last Resort* (2000), „Journal of Contemporary European Studies” 2009, vol. 17, nr 1, s. 91–107.

[51] L.M. Augustin, *Migrants in the Mistress House: Other Voices in the „Trafficking”*, „Debate” 2005, vol. 12, nr 1, s. 96–117.

[52] G. Sorensen, *Transformation of the State: Beyond the Myth of Retreat*, Palgrave Macmillan, 2003, s. xii.