

W postkolonialnej Europie



Krzysztof Loska

POSTKOLONIALNA
EUROPA

Etnoobrazy współczesnego kina

HORYZONTY
KINA

universitas

BARBARA KITA

Dyskurs postkolonialny jest już wyraźnie obecny (choć jeszcze nie dość mocno przemyślany i zakorzeniony) w tekstach polskich badaczy, czy to za sprawą tłumaczeń podstawowych (założycielskich) tekstów (Edwarda Saïda, Ani Loomby, Gayatri Chakravorty Spivak, Homiego K. Bhabhy), czy też dzięki opracowaniom podjętym z tej właśnie perspektywy, przede wszystkim w odniesieniu do literatury (Ewa Thompson). Jednak refleksja o kinie postkolonialnym nie znalazła dotąd tak kompleksowego opracowania autorstwa polskiego filmoznawcy. Wyjątkiem są tu pojedyncze artykuły niemal w większości napisane zresztą przez Krzysztofa Loskę, który podjął niemały trud i oddał w ręce czytelników sumienną oraz nowatorską publikację: *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Podjęta w niej refleksja na temat współczesnego kina europejskiego, zrewalidowana przez pryzmat zwrotu postkolonialnego, pozwala całkiem na nowo, krytycznie spojrzeć na filmy znane oraz zwrócić uwagę na te, które czasem stoją poza głównym nurtem, sytuując się na marginesach kina narodowego, festiwalowego. Całość sprawia wrażenie złożonego, w zakrojonym przez autora zakresie, wyczerpującego opracowania zmian w obrębie obecnych w kinie tematów: stereotypizacji wizerunków, rasy, płci, tworzenia nowych narracji historycznych, dziedzictwa europejskiego.

Po lekturze rozdziału pierwszego, który stanowi wstępne rozpoznanie strategii dyskursu postkolonialnego, czytelnik może odnieść wrażenie pewnego niedosytu, wynikającego z oszczędnego serwowania teorii, zamierzonego niezagłębiania się w kolejne propozycje, które stanowią zręby perspektywy postkolonialnej. Jednak w miarę lektury kolejnych rozdziałów okazuje się, że ten brak jest sukcesywnie wypełniany, bowiem autor umiejętnie balansuje między opisem filmów (niejednokrotnie mniej znanych) a ich interpretacją w duchu refleksji postkolonialnej, wyrażając zaproponowany w tytule zwrot. Zatem w każdym następnym rozdziale (a jest ich dwanaście pomieszczonych w dwóch częściach) są przywoływane odpowiednie obszary badań, co stwarza właściwą dla podejmowanych tematów perspektywę. Patronami tej refleksji są w oczywisty sposób wspomniani już przeze mnie badacze – prekursorzy refleksji postkolonialnej, ale także Marc Ferro z jego koncepcją wiązania historii i kina czy Arjun Appadurai, od którego krakowski filmoznawca zapożyczył termin „etnoobrazy”. Nie bez znaczenia dla nowego spojrzenia na historię filmów są tu także rozwijane tematy pamięci, świadomości historycznej, transkulturowości, transnarodowości oraz ideologii, które znajdują umocowanie w koncepcjach Giorgia Agambena, Jacques’a Derridy, Wolfganga

Welscha i innych. Lista odniesień bibliograficznych jest bardzo długa i odzwierciedla zarówno rozległość podejmowanego tematu, jak i świadomość metodologiczną oraz erudycję Loski, który sprawnie łączy różne wizje i sposoby uprawiania tego typu badań. Już na wstępie klarownie wykląda własne podejście do kina w perspektywie postkolonialnej, podkreślając: *Zwrot oznacza również uznanie pluralizmu metodologicznego, akceptację swobodnego przekraczania granic, transformację wcześniejszych teorii oraz pogodzenie się z przygodnością wiedzy, czyli z tym, że istnieje wiele możliwych sposobów postrzegania tego samego przedmiotu* (s. 8). Ta postawa wyraźnie definiuje stanowisko autora, jeśli idzie o tę złożoną problematykę, proponuje on bowiem przefiltrowanie często dość radykalnych głosów dyskursu postkolonialnego i sprawdzenie w jakim stopniu są one efektywne i przydatne w interpretacji etnoobrazów kina europejskiego. Ponadto autor zdaje sobie sprawę, że jest to jedna z wielu możliwych dróg do zrozumienia ogromnie zróżnicowanej europejskiej produkcji filmowej. Jego wywód cechuje niezwykła konsekwencja prowadzonej refleksji, przy czym potrafi ustrzec się nadużywania pociągającej propozycji badań postkolonialnych, wybierając raczej pewien rodzaj świadomego kompromisu skutkujący brakiem zawłaszczania terenu badań na wyłączność przez jedyną optykę. Taka strategia prezentacji zarówno samej teorii postkolonialnej, jak i filmów zaliczanych do tego nurtu, staje się jednym z większych atutów tej książki.

Pomimo raczej lakonicznego przywołania tytułowej kategorii „etnoobrazu”, to właśnie ona staje się kluczowym pojęciem porządkującym cały wywód. Loska przez „etnoobraz” rozumie, tak jak Appadurai, *stale zmieniającą się ludzką panoramę konstytuującą świat, w którym żyjemy. Składają się na nią turyści, imigranci, uchodźcy, azylanci, gastarbeiterzy i inne przemierzające się grupy i jednostki stanowiące istotny rys tego świata i wywierające w nieznanym przedtem stopniu wpływ na politykę państw (a także politykę międzynarodową)*¹. Na tym polega zrozumienie istoty świata, w którym przyszło nam obecnie żyć, zaś tworzenie nowych obrazów jest już zwykle zdeterminowane przez hybrydowość, świadomość migracji, mobilności, przenikanie.

Loska proponuje spojrzenie na kino ze szczególnej perspektywy, odsyłając często do ponownej lektury znanych filmów, pisze niejako na nowo gęstą od tytułów historię kina europejskiego, które dla niego jest wynikiem twórczego obrazowania zderzenia ruchów kolonialnych i postkolonialnych. Pierwsza część (licząca bez mała 130 stron) została niemal w całości poświęcona kinu francuskiemu, choć autor upatruje narodzin kina postkolonialnego w 1966 r. wraz z premierą filmu *Bitwa o Algier* w reżyserii Gilla Pontecorva w koprodukcji algiersko-włoskiej. Poświęcając temu obrazowi najwięcej uwagi i miejsca, interpretuje go bardzo szczegółowo, sytuuje w kontekście historycznym; jednocześnie wydobywa rolę, jaką odegrały postaci kobiet w przedstawionych retrospektywnie wydarzeniach. Podkreślenie znaczenia motywu kobiecej bohaterki powtarza się także przy okazji omawiania innych filmów. Jest to zabieg analityczny charakterystyczny dla perspektywy badań postkolonialnych, które przecież same czerpią z teorii ideologicznych (marksistowskiego ujęcia), feminizmu oraz postmodernizmu. Dlatego to właśnie bohaterki filmowe niejednokrotnie stają się nośnikami treści postkolonialnych, w milczeniu ucieleśniając podwójne podporządkowanie kobiet w systemie patriarchalnym, uciskanych zarówno przez władze kolonialne, jak i przez rodzime struktury pozbawiające je prawa głosu (por. s. 45). Okazuje się, że *Bitwa o Algier*

staje się także rodzajem ponadczasowego manifestu zarówno dla *pieds-noirs* podejmujących próbę uporania się z dziedzictwem kolonializmu, jak i – paradoksalnie – dla całkiem współczesnych sytuacji jako swego rodzaju instruktaż działania, ale i *uchwycenie anatomii terroru oraz prze-pisanie („re-writing”) znaczenia obrazów i podporządkowanie ich neoimperialnej ideologii, pozwalającej Amerykanom zachować pozycję niewinnej ofiary, przyjętą po atakach na World Trade Center* (s. 56).

Po takim modelowym dopełnieniu rozdziału wstępnego wizją kompletnej interpretacji filmowej, dokonanej krok po kroku zgodnie z propozycją badań postkolonialnych, autor rozwija na stu kolejnych stronach wyczerpującą z podjętej perspektywy rozprawę o francuskim kinie, uwzględniając przeszłość, pamięć, wyobrażenia orientalne oraz rolę kobiet w kształtowaniu narracji w kinie dziedzictwa. Przywołuje zatem znane, a w swym czasie nawet popularne filmy posługujące się często subiektywnymi retrospekcjami (*Indochiny*, reż. Régis Wargnier, *Kochanek*, reż. Jean-Jacque Annaud, czy *Biała Afryka*, reż. Claire Denis), by zdekonstruować ich zastaną wymowę, uzupełnić o nowe konteksty, zapośredniczenie widzeniem obcego, innego, kolonizowanego. Tu autor zdecydowanie dynamizuje swą propozycję, przywołując sporą liczbę tytułów filmowych, co czyni czasem kosztem głębszej analizy opisywanych zjawisk. W tym bardzo sprawnie skonstruowanym fragmencie (dłuższej przecież narracji) splatają się różnorodne wątki oraz konteksty, łącząc ze sobą wydarzenia filmowe konfrontowane z historią oraz narracje o nich spod znaku tożsamości, utraty, nostalgii, podmiotowości, postpamięci, negocjowania wartości kulturowych, autobiografizmu oraz budowania rodzimych mitologii. Wielość i zróżnicowanie etnoobrazów generuje jeszcze więcej zagadnień, które stają się przedmiotem zainteresowania badaczy kina. Z punktu widzenia kinematografii zatem Loska podejmuje problematykę, która zwłaszcza w obrębie francuskiej krytyki filmowej znalazła już odzwierciedlenie – mam na myśli kino wojenne (*Krab Dobosz*, reż. Pierre Schoendoerffer; *Zdrada*, reż. Philippe Faucon) czy *Ukryte* Michaela Hanekego. W tym kontekście pojawiają się niezwykle ciekawe możliwości analityczne wynikające z konieczności przepracowania traumy, *wojny jako miejsca nie-pamięci* (s. 99), co jest widoczne zwłaszcza w filmie Hanekego, który – jak to ma w zwyczaju – pozbawia widza neutralnej postawy obserwatora, lokując go na niewygodnej pozycji i pozbawiając, podobnie jak swego bohatera, możliwości nostalgicznego pocieszenia.

Innym eksplorowanym z powodzeniem przez Loskę obszarem w kinie francuskim jest tak zwane kino blokowisk (*cinéma de banlieue*), będące – alternatywnie względem kina dziedzictwa – opowieściami przedstawicieli mniejszości etnicznych. Tu należyce zostają rozważone zarówno kwestie wielokulturowości, poczucia tożsamości (lub jej braku), jak i spraw istotnych także dla polityki państwa, a mianowicie (nieudanej) asymilacji imigrantów. Oczywiście i nader ważnym przykładem jest – uznany już za swego rodzaju manifest kina mniejszości, wyrażającego dylematy, trudności z adaptacją, przemoc oraz swoistą gettoizację przedmieść – film Mathieu Kassovitza *Nienawiść* (1995), który wyznaczył też nowy rozdział w kinie politycznym i jako pierwszy podjął na taką skalę problematykę społeczności żyjących na peryferiach. W tym rozdziale ponownie pojawia się wiele przykładów filmowych, z konieczności omówionych jedynie skrótowo. Warta uwagi jest z pewnością *13 Dzielnica: Ultimatum* (reż. Patrick Alessandrin, 2009)

jako przykład artystycznych strategii „kina blokowisk” oraz filmy Malika Chibane’a (twórcy *cinema urbain*) i Karin Albou, którzy swe historie opierają na postaciach kobiet, po raz kolejny potwierdzając opinię o podwójnym wykluczeniu stającym się ich udziałem. Loska podkreśla także, co znajduje swój wyraz w samych filmach, że blokowiska to nie jest środowisko jednolite kulturowo i narodowo, bowiem zamieszkują je różne grupy etniczne, które także stanowią o pewnym wymiarze wielokulturowości.

Jak dotąd zdecydowanie najbardziej odświeżający, w kontekście zaprezentowanego wieloaspektowego zwrotu postkolonialnego, jest dla mnie rozdział poświęcony gościnności, inspirowany zbiorem esejów autorstwa Derridy. Na uwagę zasługuje tu nagradzany debiut fabularny Abdellatifa Kechiche’a *Wina Woltera* (2000), w którym reżyser *uzmysławia widzowi problematyczny charakter zasady gościnności potraktowanej wyłącznie w płaszczyźnie politycznej, bez uwzględnienia pierwiastka etycznego* (s. 152). To podejście wydaje się szczególnie aktualne zwłaszcza w kontekście emigracji z ostatnich miesięcy, która zmusza do zastanowienia się nad formułą gościnnej Europy stającej się *warunkiem przetrwania* dla uchodźców (s. 148). Zresztą tematyka podejmowana we wszystkich filmach omawianych w *Etnoobrazach współczesnego kina* jest nader bliska sytuacji europejskiej, która winna być otwarta na „twarz Innego”.

Druga część – dość nieoczekiwanie w swym złożonym charakterze – została poświęcona omówieniu łącznie kinematografii brytyjskiej, włoskiej, hiszpańskiej oraz niemieckiej, oczywiście zgodnie z założeniami refleksji postkolonialnej. Po rudymencie, jakim było bardzo dokładne, zróżnicowane kontekstowo opracowanie kina francuskiego doby wielokulturowości, emigracyjności, dziedzictwa kolonialnego etc., otrzymujemy interesującą oraz wieloaspektową mozaikę „reszty” kinematografii Europy doby postkolonializmu. Co ciekawe, żadna z głównych części książki nie jest opatrzona tytułem, co mogłoby ukierunkować lekturę jej wydzielonych fragmentów (rozdziałów), ale także połączyłoby merytorycznie lub metodologicznie części w dwie niezależne całości, rządzące się własnymi prawami. Innym zabiegiem konstrukcyjnym, ale też w efekcie dramaturgicznym jest ciągła numeracja rozdziałów (1-12) w dwóch częściach, co z jednej strony powoduje więź narracyjną i skłania do czytania książki w zaproponowanym linearnym układzie, z drugiej jednak tym bardziej sprawia wrażenie rozchwiania całości przez rozdzielanie książki dokładnie w połowie. To jeszcze dobitniej podkreśla dysproporcje w refleksji poświęconej kinu francuskiemu i pozostałym kinematografiom.

Zatem rozdziałem siódmym części drugiej rozpoczyna autor namysł nad kinem Imperium Brytyjskiego i – tak jak poprzednio – prezentuje szeroki kontekst historycznych uwarunkowań kolonialnych i narodzin dyskursu postkolonialnego. Za moment wynalezienia „kina dziedzictwa” uznaje *Rydwany ognia* (1981) w reżyserii Hugh Hudsona. Sam termin, odnoszący się do kina z lat 40., został ponownie wykorzystany na użytek licznych adaptacji literatury pięknej, w których dominował epicki rozmach, specyficzne pokazywanie historii oraz wymiar widowiskowy z podtekstem ideologicznym (spora zbieżność z kinem Brytyjskiego Radź /*Raj Revival*). Ten typ spektaklu z nostalgicznym przesłaniem, serwujący wizualną przyjemność egzotyki, dominujący w kinie brytyjskim od lat 80., a zapoczątkowany *Podróżą do Indii* (reż. David Lean, 1984), był także obecny w popularnych wówczas serialach *Dalekie pawilony* oraz *Klejnot w koronie*. Warto tu przytoczyć nie-

zwykle celną charakterystykę nurtu zaproponowaną przez Loskę: w filmach „*Raj Revival*” (...) przeszłość jest wytworem określonej ideologii, która przekształca historię w mit, proponuje imperialną fantazję opowiadaną z perspektyw europocentrycznej oraz egzotyczny spektakl zgodny z orientalistycznymi wyobrażeniami brytyjskich twórców i widzów (s. 172). Z dalszej części wywodu na temat tego istotnego dla historii kina brytyjskiego nurtu wyłania się pełen sprzeczności obraz Indii jako kraju dzikusów, którzy pomimo stosowania mimikry kulturowej (a nie-rzadko posiadania brytyjskich manier oraz wykształcenia) pozostają tubylcami czyhającymi na białe kobiety, co z góry wpisuje te filmy w schemat imperialny.

Zgola inaczej i ciekawiej są zaprezentowane filmy z lat 90., które ewokują odmienną problematykę: kwestie hybrydycznej tożsamości, braku zakorzenienia oraz bycia pomiędzy. Szczególnie tę perspektywę można dostrzec w kinie diaspory, kinie mniejszości, które podejmuje temat małżeństw mieszanych, hybrydyczności religijnej, konfliktu pokoleniowego niejednokrotnie poważniejszego niż każdy inny. Filmy *Moja piękna pralnia* (reż. Stephen Frears) czy *Podkręć jak Beckham* (reż. Gurinder Chadha) to zaledwie dwa najbardziej znane przykłady wpisujące się w kino postkolonialne na Wyspach. Można zresztą odnieść wrażenie, że te narracje (podobnie jak inne: *Wojny domowe*, *Przepis na miłość*) tylko pozornie opowiadają jedynie o konfliktach kulturowych, bowiem wynikające z nich nieporozumienia i wzajemne niezrozumienia w efekcie uruchamiają inne, ukryte treści: zachowania nieheteronormatywne, wyzwolenie z pułapki systemu patriarchalnego czy skomplikowane relacje rodzinne. Tematami tych filmów są próby wyodrębnienia i ustanowienia nowej tożsamości, niezależnie od pochodzenia albo nawet włącznie z komplikacjami wynikającymi z faktu przynależności do sfery „pomiędzy”. Rozbudowane interpretacje filmów inspirowane różnymi odmianami dyskursów postkolonialnych doprowadzają autora do jakże oczywistych – z punktu widzenia rozpoznania kulturowego – wniosków o współczesnym świecie ukształtowanym przez hybrydowość i różnorodność. Na zróżnicowanie w rozumieniu pojęcia hybrydyczności w obrębie samego dyskursu postkolonialnego zwraca uwagę Ania Loomba, pisząc: *hybrydowość ma na celu wydobycie tych wszystkich sposobów, za pomocą których słownik ów był podważany i osłabiany. Nawet jeśli ideologie imperialne i rasistowskie kładły nacisk na różnicę rasową, przyspieszały krzyżowanie się ras (...)*².

Na ostatnie sto stron książki *Postkolonialna Europa* składają się krótsze (20-, 30-stronicowe) rozdziały poświęcone kinu włoskiemu, hiszpańskiemu, niemieckiemu oraz imigracji afrykańskiej. Z konieczności mają one zdecydowanie bardziej powierzchowny charakter, bowiem ilość materiału filmowego nie daje możliwości głębszej analizy zjawisk, co mogłoby doprowadzić do wniosków o charakterze bardziej uniwersalnym. Jednak i tu Krzysztof Loska odnajduje w często nieznanym publiczności materiale filmowym wątki o proveniencji postkolonialnej, decydując się na umieszczenie choćby niewielkiej interpretacji bohaterów lub sytuacji. Tak dobrany korpus filmów sprawia, że mamy do czynienia z pewnym rodzajem sprawozdawczości, niejako wyczekując na ciąg dalszy, który nadejdzie, jeśli tylko powstaną kolejne filmy – etnoobrazy. Jednak i w tak krótkich rozdziałach Loska potrafi zaskoczyć dotąd nieekspozowanymi w książce spostrzeżeniami, pisząc na przykład o specyficznym pejzażu charakterystycznym dla filmów włoskich z okresu przedwojennego, w którym pustynia jawiła się jako *źródło lęku i obiekt*

fascynacji zarazem (s. 224). Zaś w innym miejscu umiejętnie łączy krótką refleksję na temat pamięci, przypominania i traumy z rolą mediów jako swoistej protezy dla wspomnienia: *Pamięć jest technologicznie wspomagana, autentyczne wspomnienia zlewają się z obrazami, zapośredniczonymi przez fotografię i film* (s. 234), jak ma to miejsce w *Chłopcu z okładki* (reż. Carmine Amoroso, 2006). Autor potrafi bardzo trafnie nawiązać dialog nie tylko z teoriami postkolonialnymi, ale i z wieloma interpretacjami opisywanych filmów, wzbogacając swą refleksję o nieoczywiste wątki. O ile w kinie hiszpańskim wybrzmiewają motywy seksualności (nieokielzanej seksualności „dzikich” czy prostytucji nielegalnych imigrantek) i nowego rasizmu, o tyle w etnoobrazach niemieckich dominuje perspektywa transkulturowości oraz hybrydycznego spojrzenia na tak zwane *Gastarbeiterkino* lat 70. i 80., a także późniejsze filmy (o) mniejszości tureckiej (*Głową w mur*, reż. Fatih Akin, 2004) czy filmy Sinana Çetina i Kutluğa Atamana.

Tytułem zakończenia Krzysztof Loska, uzupełniając dotychczasowy namysł nad kinem europejskim, przedkłada (znowu dość zaskakująco) krótki szkic o muzyce transkulturowej i hybrydycznej. Nie może zatem zabraknąć w tym miejscu przywołania nazwisk takich twórców, jak Tony Gatlif, Fatih Akin czy Merzak Al-louache. W ich filmach spleta się bowiem muzyka spod znaku hip-hopu, rapu i etnicznych rytmów ludowych (greckich, tureckich, berberyjskich, romskich, bhanga). Nie tego można było się spodziewać w zakończeniu książki, które raczej sygnalizuje, że temat będzie się rozwijał, niż proponuje konkluzywne podsumowanie tak długiej, uporządkowanej historii kina. Autor raczej wskazuje kolejne rozdziały historii, które mogą i powinny być badane, niż oferuje syntezę swego autorstwa, którą zresztą można zrekonstruować na podstawie całości książki. Jest to jednak bez wątpienia praca napisana z autentycznej potrzeby badacza, który rozwija autorską wizję kina postkolonialnej Europy.

BARBARA KITA

Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Universitas, Kraków 2016.

¹ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 52.

² A. Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, tłum. N. Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 184.