

Czas utracony – nostalgia i trauma w postkolonialnym filmie francuskim

KRZYSZTOF LOSKA

Twierdzenie, że sztuka filmowa jest odzwierciedleniem przemian społecznych, nie budzi dziś zasadniczych kontrowersji, podobnie jak teza o związku kina i historii, którą przed laty przekonująco uzasadniał Marc Ferro¹. Przyjmując powyższy punkt widzenia, można rozpatrywać kino jako środek przekazu pozwalający wyrazić istotne kwestie polityczne czy kulturowe. Potwierdzeniem tego jest twórczość reżyserów podejmujących problemy mniejszości etnicznych żyjących w wielokulturowym świecie – grup poddanych opresji, zachęcanych do asymilacji lub spychanych na margines. Dobrym przykładem takiego podejścia wydaje się kinematografia francuska minionego ćwierćwiecza, pokazująca naród w stanie kryzysu, szukający nowych sposobów określania więzi wspólnotowych. Filmy autorów młodego pokolenia – Thomasa Gilou, Mathieu Kassovitza, Karima Dridi, Malika Chibane’a, Jean-François Richeta – stały się odzwierciedleniem złożonej sytuacji politycznej: pogłębiających się nierówności społecznych, alienacji młodego pokolenia i poczucia wykluczenia.

Nie zamierzam jednak pisać o kinie blokowisk (*cinéma de banlieue*), którego twórcy przedstawiają ludzi mieszkających w podmiejskich osiedlach, analizują przepaść między centrum i peryferiami oraz skutki uboczne (nie)świadomie prowadzonej polityki segregacji². Pragnę skupić się raczej na istniejącym napięciu między dominującą większością (francuską) a podporządkowaną mniejszością (np. arabską), wyrażonym w szczególnym stosunku do historii, która jednocześnie łączy i dzieli obie grupy. Rozważając kulturę współczesną z punktu widzenia teorii postkolonialnych, powinniśmy zwrócić uwagę na perspektywę czasową, czyli związek między przeszłością (kolonialną) i teraźniejszością (postkolonialną). Przejawia się on w filmach na dwa powiązane ze sobą sposoby: nostalgiczny – wyrażający się w tęsknocie za tym, co utracone, w pragnieniu powrotu (np. do opuszczonej ojczyzny), oraz traumatyczny – w niemożności pogodzenia się ze stratą, nieudanych próbach wyparcia przykrych wspomnień lub przepracowania traumy.

Nostalgia zawiera pewien wymiar utopijny, bowiem jej przedmiot zawsze się wymyka, jawi się jako niedostępny i odległy³. Słowo to pojawiło się w użyciu kilkakrotnie lat temu na określenie smutku odczuwanego przez człowieka tęskniącego za ojczyzną. Powrót nie gwarantuje jednak wyzdrowienia, chory przekonuje się bowiem, że raj został na zawsze utracony. Objawy nostalgii przypominają czasem melancholię, gdyż w obu przypadkach widać utratę zainteresowania światem zewnętrznym, wszelako uczucie nostalgii – w przeciwieństwie do melancholii – do-

tyczy związku między losami jednostki i wspólnoty (narodu, grupy etnicznej), między pamięcią indywidualną i zbiorową. Svetlana Boym wyróżniła dwie odmiany nostalgii: pokrzepiającą, w której nacisk jest położony na *nostos* (powrót do domu), pragnienie odzyskania tego, co utracone, oraz refleksyjną, odwołującą się do tęsknoty (*algia*), odwlekającą czas powrotu⁴. Ta pierwsza przypomina tradycję wynalezioną (w rozumieniu Erica Hobsbawma), wyraża się w zbiorowych symbolach, zaś druga skupia się na jednostkowych opowieściach i nie próbuje odbudować mitycznego miejsca pochodzenia.

W świecie współczesnym, naznaczonym ruchami migracyjnymi, diasporami i konfliktami o podłożu etnicznym czy rasowym, coraz większa liczba ludzi żyje poza krajem pochodzenia. Na obczyźnie odbudowują wspólnotę opartą na nostalgii, mimo że nowy rodzaj więzi rzadko pozwala im na odzyskanie poczucia bliskości. Imigranci żyją w ciągłym rozdwojeniu, dwujęzyczności, zawieszeni między „tu” i „gdzieś indziej”, przeszłością i teraźniejszością. Wrażenie pęknięcia i wykorzenienia dotyka także repatriantów, niegdysiejszych kolonizatorów, którzy utracili domy rodzinne po odzyskaniu niepodległości przez podbite kraje. Jedni i drudzy muszą uporać się ze stratą, choć ich pozycja i status społeczny są całkowicie różne. Obie perspektywy odgrywają istotną rolę w postkolonialnym kinie nostalgicznym, w którym mit powrotu został poddany krytycznemu oglądowi, w obu punktem odniesienia jest proces dekolonizacji (zarówno w odniesieniu do krajów Afryki Północnej i Zachodniej, jak i Półwyspu Indochińskiego), czasem też traumatyczne doświadczenie wojny domowej⁵.

W pamięci traumatycznej, podobnie jak w nostalgii, przeszłość nie jest czasem zamkniętym, nie jest skończoną historią, jako że *przenosi ze sobą do teraźniejszości doświadczenia, w ramach których wydarzenia są ponownie kompulsywnie doświadczane tak, jakby między przeszłością a teraźniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica*⁶. Nostalgia jest tęsknotą za ciągłością w pokawałkowanym czasie, zaś trauma *rozrywa doświadczenie rozumiane jako zintegrowane albo przynajmniej realnie wyartykułowane życie, a nawet grozi jego zniszczeniem*⁷. Trauma może zostać przepracowana, co się wiąże z przyjęciem krytycznego dystansu wobec przykrych doświadczeń oraz ze *zmianą ich kontekstu w sposób, który pozwala na ponowne zajęcie się aktualnymi sprawami*⁸.

W latach 80. i 90. ubiegłego wieku debiutowało pokolenie reżyserów francuskich pochodzących z byłych kolonii w Algierii, Maroku i Tunezji, wychowanych i wykształconych już w nowym kraju, choć nadal zmagających się z nieodległą przeszłością i podwójną tożsamością. Spośród licznych twórców podejmujących temat wpływu historii kolonialnej na teraźniejszość postkolonialną na szczególną uwagę zasługują między innymi: Hassan Legzouli, Rabah Ameur-Zaimèche, Tony Gatlif, Philippe Faucon, Rachida Krim, Bourlem Guerdjou, Mehdi Charef, Thomas Gilou i Rachid Bouchareb.

Nostalgiczna postawa wobec przeszłości wyrasta z wiary w mit powrotu, silnej zwłaszcza wśród przedstawicieli pierwszego pokolenia imigrantów, którzy próbowali poradzić sobie z ubóstwem i poczuciem obcości. W filmach fabularnych przejawia się to na kilka możliwych sposobów, ale jednym z najczęściej wykorzystywanych jest motyw wędrowki pozwalający wyrazić pragnienie odnalezienia własnych korzeni⁹. W *Testamencie* (*Ten'ja*, 2004) Hassan Legzouli opowiada o 30-letnim taksówkarzu, który wyrusza do Maroka, by zadośćuczynić prośbie zmarłego ojca

i pochować go w rodzinnym kraju. Nordine (Roschdy Zem) wychował się we Francji, nie czuje się związany z ojczyzną przodków, do tradycji podchodzi selektywnie, wybierając z niej to, co przydatne we współczesnym świecie, ale podróż pozwala mu odnaleźć utraconą część tożsamości. W filmie tym, podobnie jak w wielu innych, pojawia się temat rekonstruowania przeszłości na podstawie śladów pozostawionych w pamięci, będących – jak piosenka nucona przez ojca czy przedmioty z dzieciństwa – sposobem na połączenie różnych płaszczyzn czasowych. Powrót do przeszłości okazuje się oczywiście niemożliwy, jako że wioska, w której urodził się ojciec, została przed laty opuszczona przez mieszkańców szukających pracy w mieście lub zagranicą.

Niewątpliwie nostalgiczny wymiar *Testamentu* przełożył się na wyidealizowany obraz przeszłości i domu rodzinnego, a także zbyt sielankowy opis międzykulturowego spotkania jako przestrzeni dialogu i porozumienia. Nieco bardziej krytyczny ogląd proponuje Rabah Ameur-Zaimèche w filmie *Bled number one* (2006), w którym główny bohater zostaje deportowany do Algierii. Berberyjska wioska nie jest dla niego utraconym rajem, czuje się w niej całkowicie wyobcowany, nie mówi bowiem miejscowym dialektem, zaś obyczaje wydają się mu prymitywne. Jedyną osobą, z którą potrafi nawiązać kontakt, jest zwesternizowana kuzynka Louisa (Meryem Serbah) – tak jak on zmarginalizowana i wykluczona ze wspólnoty ze względu na nieprzestrzeganie zasad patriarchalnych. Podobnie jak w filmie Hasana Legzouli tu również pojawiają się sceny służące egzotykcji obrazu, nie są to wszak przepiękne krajobrazy, ale okrutne zwyczaje plemienne, jak na przykład rytualny ubój bydła¹⁰.

Inny wariant motywu nostalgicznej podróży w poszukiwaniu korzeni przedstawia Tony Gatlif w *Exils* (2004). Para młodych bohaterów, Zano (Romain Duris) i Naima (Lubna Azabel), wyrusza z Paryża do Algierii. Mężczyzna jest potomkiem francuskich osadników (*pieds-noir*), kobieta pochodzi z rodziny algierskich imigrantów; oboje szukają swojego miejsca w świecie i wierzą w możliwość odzyskania utraconej części siebie, zintegrowania przeszłości i terażniejszości. Zano znajduje miejsca zapamiętane z dzieciństwa, trafia do domu rodzinnego, w którym na ścianach wciąż wiszą zdjęcia jego rodziców, a meble pochodzą z czasów kolonialnych. Pomimo obecności materialnych śladów pamięci odzyskanie utraconego czasu okazuje się niemożliwe, bohaterowi pozostaje jedynie smutek i pogodzenie się ze stratą, zaś jego towarzyszką próbuje „egzorcyzmować przeszłość”, szuka ucieczki w rytualnym tańcu, ale ta droga również kończy się niepowodzeniem¹¹.

Może najciekawszym przykładem ukazującym nostalgiczny stosunek do przeszłości i jej wpływ na terażniejszość – ze względu na analizę możliwości komunikacji międzykulturowej – jest film Philippe’a Faucona *W życiu* (*Dans la vie*, 2007), którego bohaterkami są dwie starsze kobiety. Estera (Ariane Jacquot) jest schorowaną żydówką, którą opiekuje się niewiele młodsza od niej mużulmanka Halima (Zohra Mouffok). Wydarzenia fabularne rozgrywają się w 2006 r., w czasie trwania konfliktu izraelsko-palestyńskiego, co nie pozostaje bez wpływu na wzajemne relacje między kobietami. Z pozoru dzieli je wszystko – religia, pochodzenie etniczne, wykształcenie (Halima jest niepiśmienna), sytuacja ekonomiczna. Okazuje się jednak, że różnice są znacznie mniejsze, niż się wydawało. Obie pochodzą z byłych kolonii francuskich, przed laty mieszkały w Oranie, z którego wyjechały (choć z różnych powodów) po zakończeniu wojny o niepodległość, mają podobne

wspomnienia i doświadczenia życiowe, tęsknią też za utraconą ojczyzną¹². Estera często ogląda album ze starymi fotografiami, nie może pogodzić się ze stratą, natomiast Halima wspomina o różnicach w sposobie traktowania obu grup etnicznych przez władze kolonialne¹³.

W istocie dzieli je nie pamięć o czasach minionych, ale terażniejszość, zwłaszcza jej wymiar medialny, bowiem telewizja nadaje wiadomości o bombardowaniach osiedli palestyńskich przez wojska izraelskie, co sprawia, że muzułmanka zaczyna utożsamiać się z bezbronnymi ofiarami, zaś żydówka z mieszkańcami Izraela żyjącymi w ciągłym zagrożeniu. Płaszczyzna polityczna nie odgrywa w filmie Faucona tak istotnej roli, jak mogłoby się wydawać. Reżyser nie rozważa przyczyn konfliktu zbrojnego, nie zestawia też algierskiej wojny o niepodległość ze współczesnymi wydarzeniami; interesuje go raczej poszukiwanie płaszczyzny porozumienia, przejście od przesądów i różnic do zrozumienia, dostrzeżenie podobieństw. Ukazaniu tych kwestii służą sceny przyrządzania posiłków i przygotowania do kolacji, na którą Halima zaprasza swoją podopieczną. Początkowe trudności, wynikające z odmiennych zwyczajów kulinarnych, okazują się pozorne lub łatwe do przewyciężenia, obie religie zakazują spożywania tego samego mięsa, a miejscowy sklep z koszernym jedzeniem prowadzi tunezyjski żyd mówiący swobodnie po arabsku.

Wizja świata zaproponowana przez Faucona, z pewnością nieco utopijna, wyrasta z przekonania, że można żyć w społeczeństwie wielokulturowym, że różnice nie muszą prowadzić do nieuchronnych sporów, zamykania się w gettach etnicznych czy rasowych. Zasadniczą wartością okazuje się bowiem uznanie inności oraz przekonanie, że istnieją odmienne od naszego wzory życia, które na swój sposób są wartościowe. Kobięca przyjaźń opiera się tu na nieustannym negocjowaniu własnego stanowiska, szacunku dla innej kultury, szukaniu alternatywy zarówno dla radykalnej asymilacji, jak i polityki różnicy¹⁴.

Charakterystyczną strategią nostalgicznego kina postkolonialnego jest rekonstruowanie przeszłości, przywoływanie jej przez wspomnienia bohaterów lub w inny sposób, przez usytuowanie wydarzeń fabularnych na tle przemian historycznych. Zasadniczym punktem odniesienia dla twórców pochodzących z Maghrebu jest kres kolonializmu, którego symbolem była algierska wojna o niepodległość. Temat ten powraca w wielu ważnych filmach: *Pod stopami kobiet* (*Sous les pieds des femmes*, 1997) Rachidy Krim, *żyć w raju* (*Vivre au paradis*, 1998) Bourlema Guerdjou, *Cartouches gauloises* (2007) Mehdiego Charefa, *Ukryta tożsamość* (*Michou d'Auber*, 2007) Thomasa Gilou.

W pierwszym z nich, debiucie fabularnym Rachidy Krim, którego scenariusz powstał na podstawie wspomnień matki reżyserki, pojawia się współczesna rama czasowa oraz liczne retrospekcje służące podkreśleniu napięcia między przeszłością a terażniejszością. Główna bohaterka, Aya (Claudia Cardinale), po latach spotyka dawnego kochanka, Amina (Mohammad Bakri), działacza niepodległościowego, który po zakończeniu wojny domowej wrócił do Algierii. Z fragmentów wspomnień wyłania się historia młodej kobiety, która przyjechała do Francji wraz z mężem, niebawem aresztowanym za nielegalną działalność. Stopniowo zachodzi w niej przemiana, postanawia zdobyć wykształcenie i przyłączyć się do Frontu Wyzwolenia Narodowego (Front de Libération Nationale)¹⁵. Problematyka polityczna przenika się z kwestią równouprawnienia płci, bowiem Aya przekonuje się, że



Ukryte, reż. Michael Haneke (2005)

mężczyźni z wyraźną niechęcią odnoszą się do zaangażowania kobiet, nie akceptują ich niezależności. Podczas rozmów z Aminem bohaterka próbuje bez powodzenia przekonać go do swojej wizji niepodległego kraju, w którego przestrzeni publicznej znalazłoby się miejsce dla kobiet¹⁶. Niechęć Amina do odrzucenia patriarchalnego modelu społeczeństwa sprawia, że Aya podejmuje decyzję o pozostaniu we Francji i wychowaniu córki zgodnie ze swoimi przekonaniami.

Życie w raju to swobodna adaptacja autobiograficznej powieści Brahima Benaïcha będąca – podobnie jak wcześniejszy film – opowieścią o dojrzewaniu i zdobywaniu świadomości politycznej, ale nie przez kobietę, lecz młodego mężczyznę. Bourlem Guerdjou rezygnuje jednak z narracji pierwszoosobowej, obecnej w pierwowzorze literackim (napisanym w formie dziennika), nie konstruuje też fabuły w oparciu o schemat retrospekcji, a w zamian proponuje chronologicznie uporządkowaną historię podzieloną na trzy rozdziały podkreślające związek między historią osobistą i polityczną. Akcja rozpoczyna się w 1960 r., kiedy to na przedmieściach Paryża osiedlają się młodzi małżonkowie Lakhdar (Roschdy Zem) i Nora (Fadila Belkebla), zaś kończy się 5 lipca 1962 r. w dniu ogłoszenia niepodległości przez Algierię. Żona, podobnie jak Aya w filmie Rachidy Krim, jest początkowo przestraszona, całkowicie zdana na innych, jednak po spotkaniu z Aïchą, aktywistką Frontu Wyzwolenia Narodowego, uświadamia sobie, że życie może wyglądać inaczej, zwłaszcza po tym, jak straciła oparcie w mężu, który przegrał wszystkie pieniądze. W obu filmach pojawia się wydarzenie traumatyczne kluczowe dla całego pokolenia algierskich imigrantów, a mianowicie zezwolenie na otwarcie ognia do uczestników pokojowej demonstracji, którzy przemaszewali ulicami Paryża 17 października 1961 r.¹⁷ W obydwu mamy również do czynienia z próbą dokonania reinterpretacji przeszłości dzięki zwróceniu uwagi na udział kobiet w ruchu niepodległościowym.

Innym sposobem przedstawiania faktów historycznych w nostalgicznym kinie postkolonialnym jest przyjęcie przez twórców perspektywy dziecka – uczestnika wydarzeń. Taką strategię fabularną obierają w swoich filmach Mehdi Charef



Cartouches gauloises, reż. Mehdi Charef (2007)

i Thomas Gilou. Bohaterem *Cartouches gauloises* jest rezolutny 12-latek Ali (Mohamed Faouzi Ali Cherif), dorabiający jako roznosiciel gazet, pochodzący z rodziny zaangażowanej w walkę o niepodległość. Akcja rozgrywa się w Algierii w ostatnich miesiącach wojny domowej, wciąż trwają walki oddziałów rządowych z partyzantami ukrywającymi się w górach. Obywatele francuscy nie mają jednak wątpliwości, że to ostatnie chwile ich pobytu w Afryce Północnej, toteż każdego dnia kolejne rodziny opuszczają swoje posiadłości położone w eleganckiej dzielnicy miasta. Wbrew pozorom Mehdi Charef nie przedstawia historii w sposób jednostronny, pokazuje zarówno bezwzględność żołnierzy francuskich oraz walczących u ich boku arabskich *harkis*, jak i okrucieństwo bojowników o niepodległość – każda ze stron posługuje się terrorem i zabija niewinnych ludzi. Dziecięcy świat zabaw nie jest wcale oderwany od rzeczywistości, nawet najmłodszy są świadkami przemocy i zbrodni. Nie ma jednak w tym świecie tak wyrazistego podziału na kolonizatorów i skolonizowanych, bowiem wśród przyjaciół Alego są głównie francuscy chłopcy, urodzeni i wychowani w Algierii, którą muszą opuścić i wyjechać do nieznanego kraju ¹⁸.

Nieco bardziej jednoznaczne przesłanie ideologiczne zawiera *Ukryta tożsamość*, będąca w pewnym sensie pochwałą francuskiej polityki asymilacji jako sposobu na osiągnięcie równości przez wyeliminowanie różnic rasowych czy narodowych. Akcja filmu Thomasa Gilou rozpoczyna się w 1960 r. we Francji. Dwaj bracia, Messaoud (Samy Seghir) i Abdel (Medy Kerouani), zostają oddani do sierocińca, skąd trafiają do rodzin zastępczych. Reżyser skupia się na losach pierwszego z nich, którym opiekuje się bezdzietne małżeństwo mieszkające na wsi. Gisèle (Nathalie Baye) postanawia ukryć przed mężem pochodzenie dziecka, bowiem obawia się, że niechęć do cudzoziemców i rasistowskie poglądy Georges'a (Gérard Depardieu), przed laty służącego w wojskach kolonialnych w Indochinach i Algierii, mogą być poważną przeszkodą w zaakceptowaniu chłopca. Wydarzenia polityczne – demonstracje, protesty uliczne, zamieszki w stolicy – stanowią jedynie tło opowieści o dojrzewaniu i wrastaniu w społeczeństwo fran-

cuskie, pojawiają się raczej pośrednio, w wiadomościach telewizyjnych lub rozmowach dorosłych.

Bez wątpienia najważniejszym filmem dotyczącym dziedzictwa kolonialnej przeszłości, problemu winy i odpowiedzialności, jest *Ukryte* (*Caché*, 2005) Michaela Hanekego, w którym austriacki reżyser zastanawia się nad tym, w jakim stopniu media audiowizualne uczestniczą w przepracowaniu zbiorowego doświadczenia traumatycznego oraz czy mogą pełnić funkcję potencjalnego „miejsca pamięci” (*lieux de memoire*)¹⁹. Ukrytym punktem odniesienia jest w tym filmie wojna francusko-algierska, zwłaszcza masakra z 17 października, którą próbowano wymazać, zepchnąć w nieświadomość i przekształcić w rodzaj „nie-pamięci”, pozwalając jedynie na nostalgiczne przywołanie. Haneke pokazuje skutki nieprzepracowanej traumy oraz stłumionego poczucia winy bez bezpośredniego odwoływania się do wydarzeń historycznych.

Bohaterem filmu jest Georges Laurent (Daniel Auteuil), intelektualista i dziennikarz prowadzący w telewizji popularny program kulturalny; wczesne dzieciństwo spędził w Algierii. W ostatnich miesiącach wojny jego rodzice postanowili zaopiekować się niewiele od niego starszym chłopcem, Majidem, synem robotnika, który prawdopodobnie zginął podczas paryskiej demonstracji. Zazdrość lub niechęć wobec drugiego dziecka popycha Georges'a do okrutnego czynu – wymyśla historijkę na temat barbarzyństwa małego Algierczyka, który rzekomo zabił siekierą kurczaka i umazał się jego krwią. Rodzice postanawiają odesłać Majida do sierocińca, pozbawiając go tym samym szans na normalne życie, zdobycie wykształcenia i pozycji społecznej. Kilkadziesiąt lat później wydarzenia z przeszłości powracają za sprawą tajemniczych kaset wideo wysyłanych przez nieznanego przesładowcę, jednak powracają nie wprost, lecz w postaci koszmarów sennych (zgodnie z Freudowską teorią powrotu treści stłumionych), które nawiedzają bohatera. Georges postanawia odnaleźć Majida, gdyż to jego obarcza odpowiedzialnością za uporczywe nękanie. Spotkanie po latach nie przynosi wszak rozwiązania sytuacji, jako że starszy mężczyzna mieszkający w ubogiej dzielnicy miasta nic nie wie na temat kaset, w dodatku popełnia samobójstwo na oczach gościa. Szokujący czyn nie wpływa bynajmniej na zmianę postawy Georges'a, który nie poczuwa się do winy, skutecznie potrafi też znieczulić wyrzuty sumienia, tak jak jego matka, która całkowicie wyparła z pamięci przykre wspomnienia.

W alegorycznym odczytaniu filmu postawa głównego bohatera jest ilustracją pewnej tendencji obecnej w społeczeństwie francuskim, związanej z amnezją historyczną, odrzuceniem odpowiedzialności za okres kolonializmu i niechęcią do naprawienia krzywd. Nieprzepracowana trauma powraca w szczególnej postaci, przeszłość nie musi być przedstawiana bezpośrednio, bowiem zazwyczaj dochodzi do przesunięcia czasowego, odwleczonego nadania znaczenia przykrym przeżyciom. *Pamięć traumatyczna (przynajmniej w relacji Freuda) może wiązać się z opóźnioną czasowością i okresem latencji między rzeczywistym lub fantazmatycznym uprzednim wydarzeniem a wydarzeniem późniejszym, które w jakiś sposób je przypomina i inicjuje odnowione wyparcie, oddzielenia, zamknięcie oraz niepożądaną zachowanie*²⁰. Czynnikiem uruchamiającym powrót traumatycznych wspomnień w postaci koszmarów sennych są rysunki odnalezione przez Georges'a, przedstawiające postać z twarzą we krwi. Przeszłość jest otwartą raną, wszelako bohater nie zamierza się z nią mierzyć, pragnie żyć w przekonaniu o swej niewin-

ności, co wymaga od niego odrzucenia wszelkich oskarżeń i przyjęcia stabilnej tożsamości opartej na wyobrażeniu (kolonialnego) Innego jako okrutnego dzikusa będącego potencjalnym zagrożeniem, przed którym należy się bronić²¹.

W przeciwieństwie do nostalgicznych filmów postkolonialnych Haneke nie niesie widzowi pocieszenia, zmusza go raczej do porzucenia wiary w terapeutyczną moc obrazów oraz w to, że ukrywają one jakąś prawdę wymagającą odsłonięcia. Ekran telewizora nie jest tu – jak chociażby u Atoma Egoyana – przestrzenią pozwalającą na pogodzenie się z przeszłością lub przepracowanie traumy. Jeśli nawet telewizja dostarcza informacji (w wiadomościach reporter mówi o konflikcie izraelsko-palestyńskim), to nie jest w stanie pokazać prawdy o rzeczywistości, bowiem zbyt często nią manipuluje. Można zauważyć, że Haneke w filmie *Ukryte* zdecydowanie odrzuca sposoby przedstawiania stosowane przez twórców wywodzących się z mniejszości etnicznych, różni się też od reżyserów spoglądających na przeszłość kolonialną z punktu widzenia francuskich osadników, zazwyczaj repatriantów zmuszonych do powrotu do ojczyzny, na których twórczość także warto zwrócić uwagę.

W filmach Brigitte Roüan (*Lazuryt /Outremer/, 1990*) czy Régisa Wargniera (*Indochiny, 1992*), wpisujących się w nurt francuskiego kina dziedzictwa, dominuje nostalgiczna perspektywa służąca zbudowaniu alegorycznej opowieści o narodzie i utraconej przeszłości²². Struktura narracyjna obu utworów opiera się na rozbudowanych retrospekcjach i wykorzystaniu konwencji gatunkowych melodramatu, oba też rekonstruują przeszłość przez osobistą traumę. Bohaterkami pierwszego z nich są trzy siostry, Zon (Nicole Garcia), Gritte (Marianne Basler) i Malène (Brigitte Roüan), które w latach 40. i 50. mieszkały w Algierii, a po zakończeniu wojny domowej wróciły do Francji (choć nie wszystkie). Fabuła jest opowiedziana z trzech punktów widzenia, dzięki czemu widzowie poznają różne wersje tej samej historii, raczej uzupełniające się niż wzajemnie sprzeczne. Mąż Zon jest marynarzem, nieobecnym przez cały czas, ona sama wychowuje liczne potomstwo, narzeczony Gritte zostawił ją i wyjechał do Ameryki Południowej, mąż Malène jest słaby i wycofany, stając się symbolicznym przedstawieniem utraty sił witalnych i władzy przez niegdysiejszą potęgę kolonialną²³. Kobiety przejmują w tym świecie obowiązki należące do mężczyzn, to one zarządzają plantacją i winnicą, są aktywne i zdecydowane (także w sferze seksualnej, jedna z nich ma nawet algierskiego kochanka).

W *Indochinach* również dominuje perspektywa kobieca, wzmocniona czasem przez narrację prowadzoną spoza kadru. Podobnie jak we wcześniejszym filmie, wydarzenia fabularne rozgrywają się w dwóch porządkach historycznych – przed i po upadku kolonializmu (ramą czasową jest rok 1954 i negocjacje w sprawie wycofania wojsk francuskich z Wietnamu). Éliane Devries (Catherine Deneuve) jest właścicielką plantacji kauczuku, zarządza olbrzymią posiadłością, ma adoptowaną córkę, Camille (Linh Dan Pham), pochodzącą z wietnamskiej arystokracji, wychowywaną zgodnie z wzorcami francuskimi. Ma też kochankę – młodego oficera (Vincent Perez), którym jest zauroczona także jej nastoletnia córka. Film Régisa Wargniera to klasyczny melodramat z trójkątem miłosnym i egzotyczną scenerią, jednak w tle rozgrywa się dramat kolonialny ważniejszy dla krytycznej wymowy tego dzieła i odczytania w duchu postkolonialnym. W przybranej córce zachodzi przemiana, z wpływem czasu odrzuca wartości wpojone przez matkę, rezygnuje

z przepychu oraz zajmowanej pozycji społecznej i zaczyna szukać korzeni, których została pozbawiona, co początkowo sprowadza się do zanegowania wszystkiego, co francuskie. W poglądach tych utwierdza ją młody Wietnamczyk Tanh (Eric Nguyen), były student i członek ruchu niepodległościowego deportowany z Francji za poglądy komunistyczne. To on uświadamia jej różnicę między deklarowaną zasadą równości i sprawiedliwości społecznej a rzeczywistością. Nie znaczy to bynajmniej, że reżyser jednoznacznie potępia imperializm francuski, jako że negatywne stereotypy kolonizatorów służą zazwyczaj usprawiedliwieniu jeszcze bardziej negatywnych wyobrażeń na temat ludności tubylczej (okrutnymi policjantami i handlarzami niewolników są Wietnamczycy)²⁴.

Niewątpliwie ciekawszym przykładem melodramatu analizującego skomplikowane relacje postkolonialne jest film *Dwadzieścia nocy i jeden deszczowy dzień* (*Vingt nuits et un jour de pluie*, 2006), wyreżyserowany przez wietnamskiego imigranta Lâma Lê, który przyjechał do Francji w latach 60. Opowieść o miłości jest tu wyłącznie pretekstem do pokazania traumatycznego wpływu przeszłości na teraźniejsze życie pary bohaterów, Wietnamczyka (Eric Nguyen) i Niemki (Natalia Wörner)²⁵. Mężczyzna jest rozwodnikiem, wziętym architektem, kobieta nie może uwolnić się od koszmarnych wspomnień (przed laty została zgwałcona) i wrócić do normalnego życia. On cierpi na „amnezję kulturową”, odciął się od korzeni, uważa azjatyckie zwyczaje za niezrozumiałe, pije tylko francuskie wina, w pełni utożsamia się z kulturą dominującej większości. Taka postawa jest znakomitą ilustracją strategii mimikry kolonialnej, będącej produktem dyskursu władzy, wytwarzającej *zreformowanego, rozpoznawalnego Innego*, który – jako podmiot różnicy – *jest prawie taki sam, ale nie całkiem*²⁶. W ujęciu Homiego Bhabhy mimikra służy przede wszystkim porządkowaniu i dyscyplinowaniu przez władzę pragnącą podporządkować sobie Innego oraz wzmocnieniu nadzoru dzięki uwewnętrznieniu całego mechanizmu. Konstruowanie nowej postkolonialnej tożsamości przez bohatera filmu łączy się z procesem odzyskiwania pamięci, choć jego wspomnienia nie są „organiczne”, lecz wspomagane technologicznie i zapośredniczone przez czarno-białe fotografie.

Na koniec pragnę raz jeszcze wrócić do perspektywy kobiecej we francuskich filmach postkolonialnych, ale takich, których nostalgiczny wymiar nie idzie w parze z konwencjami gatunkowymi melodramatu, o czym przekonuje twórczość Claire Denis, francuskiej reżyserki wychowanej w Afryce Zachodniej. Jej debiut fabularny, *Czekolada* (*Chocolat*, 1988), z jednej strony stanowi przykład krytycznego dyskursu postkolonialnego, zaś z drugiej jest wyrazem tęsknoty za utraconym porządkiem²⁷.

Podobnie jak w *Indochinach* struktura fabularna opiera się na rozbudowanych retrospekcjach oraz narracji perspektywicznej. Bohaterka – o znaczącym imieniu France (Mireille Perrier) – wraca po latach do Kamerunu, gdzie spędziła dzieciństwo. W drodze do rodzinnej miejscowości towarzyszy jej przypadkowo spotkany nieznajomy mężczyzna, którego nazwisko i pochodzenie poznajemy dopiero w zakończeniu filmu²⁸. Kilku godzinna podróż samochodem po afrykańskich bezdrożach jest dla bohaterki okazją do wspomnień z dzieciństwa, to z nich wyłania się obraz kraju rządzonego przez Francuzów nieznaną ani miejscowego języka, ani zwyczajów. Kilkuletnia dziewczynka mieszka wraz z rodzicami na farmie – jej ojciec jest gubernatorem prowincji, rzadko obecnym w domu. Gospodarstwem za-

rządza matka, Aimée (Giulia Boschi), w czym pomaga jej ciemnoskóry służący, Protée (Isaach de Bankolé).

Claire Denis, świadoma swej przynależności rasowej, nie przyjmuje punktu widzenia ludności skolonizowanej, nie stara się nawet mówić w imieniu podporządkowanych, jednak pragnie pokazać świat przez pryzmat relacji łączącej tych, którzy są usytuowani na marginesie, pozbawieni władzy – dziecka i służącego. Wydarzenia fabularne są podwójnie zapośredniczone, zarówno przez pamięć dorosłej kobiety, jak i spojrzenie dziecka, czasem zniekształcające rzeczywistość. Mała France dostrzega rzeczy umykające uwagi innych: dyskryminację i segregację rasową, okrucieństwo świata natury (rozkładające się zwłoki zwierząt zagryzionych przez inne drapieżniki) oraz skomplikowaną więź łączącą jej matkę ze służącym, który wbrew stereotypom kolonialnym odrzuca możliwość romansu z białą kobietą, sytuując się w pozycji biernego przedmiotu pożądania.

W późniejszym o dwie dekady filmie *Biała Afryka* (*White Material*, 2009) Claire Denis powraca do ostatnich lat francuskiego panowania w Afryce Zachodniej, opowiadając o życiu Marii Vial (Isabelle Huppert), właścicielki plantacji kawy, która na przekór wszystkiemu nie zamierza zrezygnować z dotychczasowego życia i wrócić do Francji²⁹. Mężczyźni mieszkający w jej domu – podobnie jak w *Lazuryście* – są słabi i niezdolni do działania. Mąż marzy wyłącznie o sprzedaży posiadłości i ucieczce, syn pogrąża się w depresji, a teść choruje. Wydarzenia historyczne (wycofanie wojsk francuskich, walki partyzantów, wzrost przestępczości) stanowią tło historii osobistej, opowieści o kryzysie małżeńskim i rozpadzie rodziny. Po raz kolejny nostalgiczne wyobrażenia (wspierane uprzywilejowaną rolą egzotycznego krajobrazu) łączą się z krytycznym spojrzeniem na rzeczywistość z punktu widzenia postaci kobiecej. Nie następuje tu jednak podważenie porządku kolonialnego, a wyłącznie zastąpienie struktur patriarchalnych matriarchalnymi. Kobieca perspektywa w dziełach Brigitte Roüan, Régisa Wagniera i Claire Denis nie oznacza bowiem uwzględnienia żeńskiego podmiotu skolonizowanego, gdyż Arabki, Wietnamki czy Afrykanki są praktycznie nieobecne w świecie przedstawionym tych filmów, w których podporządkowana Inna nie może przemówić, poddana podwójnej opresji (imperialnej i patriarchalnej)³⁰.

W odniesieniu do kina czy literatury określenie „postkolonializm” nie oznacza więc zamknięcia jakiejś epoki, nie wskazuje na czas po kolonializmie, ale raczej na uwikłanie teraźniejszości w przeszłość, na próby wyparcia ze świadomości okrutnych wydarzeń lub przeciwnie – na niemożność uwolnienia się spod ich wpływu, nostalgiczne rozpamiętywanie straty lub pragnienie przepracowania traumy. Najważniejszym zadaniem staje się przemyślenie na nowo całości doświadczenia, uchwycenie specyficznych zależności między centrum i peryferiami, wreszcie przewyciężenie dualizmu i uświadomienie sobie, że pierwiastek kolonialny nie zniknął, ale – jak zauważył Stuart Hall – wciąż jest w nas obecny w postaci skutków ubocznych³¹.

KRZYSZTOF LOSKA

Artykuł powstał w ramach projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki nr 2013/11/B/HS2/02887.

- ¹ M. Ferro, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- ² Termin „kino blokowisk” (*cinéma de banlieue*) pojawił się w prasie francuskiej po 1995 r. w odniesieniu do takich filmów, jak *Douce France* (reż. Malik Chibane, 1995), *Nienawiść* (*La Haine*, reż. Mathieu Kassovitz, 1995), *Moja dzielnica splonie* (*Ma 6-T va crack-er*, reż. Jean-François Richet, 1997), *La Squale* (reż. Fabrice Genestal, 2000).
- ³ Takie rozumienie nostalgii proponuje Svetlana Boym w książce *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, s. XIV.
- ⁴ Tamże, s. XVIII.
- ⁵ Pojęcie kina postkolonialnego nie jest jednoznacznie zdefiniowane, nie wszyscy teoretycy zgadzają się też w kwestii zasadności stosowania tego terminu (np. Ella Shohat i Robert Stam), niektórzy proponują inne kategorie: kino transnarodowe (Andrew Higson), „kino z akcentem” (Hamid Naficy), kino transwergencji (Will Higbee) lub kino międzykulturowe (Laura Marks). Wydaje się, że pisząc o filmach francuskich zrealizowanych przez reżyserów pochodzących z byłych kolonii i ukazujących relacje między przeszłością i teraźniejszością, można w sposób uzasadniony posłużyć się pojęciem kina postkolonialnego.
- ⁶ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 76.
- ⁷ Tamże, s. 153.
- ⁸ Tamże, s. 63.
- ⁹ Will Higbee uważa, że motyw wędrówki należy do klasycznych tematów kina diasporycznego we Francji, o czym świadczą liczne filmy realizowane od początku lat 90, m.in. *Młodość* (*Cheb*, reż. Rachid Bouchareb, 1991), *Bye-bye* (reż. Karim Dridi, 1995), *Wielka podróż* (*Le grand voyage*, reż. Ismaël Ferroukhi, 2004). Zob. W. Higbee, „Et si on allait en Algérie?” *Home, Displacement, and the Myth of Return in Recent Journey Films by Maghrebi-French and North African Émigré Directors*, w: *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, red. S. Durmelat, V. Swamy, University of Nebraska Press 2011, s. 59.
- ¹⁰ Motyw deportacji pojawiał się w filmach francuskich wielokrotnie, począwszy od wczesnego filmu Rachida Buchareba *Młodość*, w którym – podobnie jak w *Bled number one* – bohaterowie marzą jedynie o powrocie do Francji, bowiem w ojczyźnie przodków czują się obco, słabo mówią po arabsku.
- ¹¹ Czasem podróż do Afryki Północnej jest po prostu ucieczką od frustracji i okazją do poszukiwania wymyślonych korzeni oraz stworzenia tożsamości fantazmatycznej, jak w przypadku głównego bohatera filmu *Il était une fois dans l'Oued* (reż. Djamel Bensalah, 2005). Johnny postanowił zostać Arabem, choć jego ojciec pochodzi z Alzacji, a matka z Normandii; w tym celu wyrzeka się francuskiej kultury i wyjeżdża z rodziną swojego kolegi na wakacje do Algierii, by odnaleźć rzekomych przodków.
- ¹² Na znaczenie przeszłości jako płaszczyzny porozumienia i dialogu międzykulturowego oraz na szczególną rolę pamięci zwracają uwagę autorki dwóch znakomitych analiz filmu Faucona: L. Saxton, *Terms of „Engagement”: Algeria, France and the Middle East in Barbet Schroeder’s „L’Avocat de la terreur” and Philippe Faucon’s „Dans la vie”*, „Modern & Contemporary France” 2011, t. 19, nr 2, s. 209-222; M. Rosello, *Postcolonial Relationalities in Philippe Faucon’s „Dans la vie”*, w: *Postcolonial Cinema Studies*, red. S. Ponzanesi, M. Waller, Routledge, London 2012, s. 93-106.
- ¹³ W 1870 r. uchwalono tzw. dekret Crémieux, który nadawał żydom algierskim obywatelstwo francuskie. W czasie wojny o niepodległość znaczna część diaspor żydowskiej opowiedziała się po stronie władz francuskich, co się odbiło negatywnie na stosunkach z arabską większością w Algierii.
- ¹⁴ Motyw diaspor żydowskiej, której członkowie pochodzą z byłych kolonii francuskich w Afryce Północnej, pojawił się również w filmie Karin Albou *Mala Jerozolima* (*La Petite Jérusalem*, 2004), którego akcja rozgrywa się w podparyskiej dzielnicy Sarcelles zamieszkaną przez imigrantów z Maghrebu. Podobnie jak w filmie Faucona fotografie rodzinne służą nostalgicznemu przywoływaniu przeszłości, ważną rolę odgrywają sceny posiłków, jednak Karin Albou większy nacisk położyła na rolę religii jako czynnika budującego więź wspólnotową.
- ¹⁵ Front Wyzwolenia Narodowego powstał tuż po wybuchu powstania antyfrancuskiego w 1954 r.
- ¹⁶ Na feministyczną wymowę filmu Krim zwraca uwagę Carrie Tarr w książce *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester University Press, Manchester 2005, s. 128.
- ¹⁷ Wydarzenia te stały się głównym tematem filmu dokumentalnego Jacques’a Panijela *Pariski październik* (*Octobre à Paris*, 1962), narkęconego tuż po masakrze, jednak władze nie

- dopuszcili do jego rozpowszechniania. Szefer paryskiej policji Maurice Papon, odpowiedzialny za śmierć kilkuset demonstrantów, nigdy nie został pociągnięty do odpowiedzialności karnej, natomiast w 1998 r. skazano go za kolaborację z faszystami w czasie II wojny światowej (organizował wywózki Żydów do obozów koncentracyjnych).
- ¹⁸ W ostatnich latach pojawiło się kilka innych filmów nawiązujących do wojny francusko-algierskiej, m.in. *Zdrada (La Trahison*, reż. Philippe Faucon, 2005), *Czarna noc 17 października 1961 (Nuit noire, 17 octobre 1961*, reż. Alain Tasma, 2005), *Mój pułkownik (Mon colonel*, reż. Laurent Herbier, 2006), *Ponad prawem (Hors la loi*, reż. Rachid Bouchareb, 2010).
- ¹⁹ Dzieło Hanekego rozważa w takiej perspektywie Nancy E. Virtue w artykule *Memory, Trauma, and the French-Algerian War: Michael Haneke's „Cache” (2005)*, „Modern & Contemporary France” 2011, t. 19, nr 3, s. 281-296. Autorka odwołuje się do badań nad pamięcią zbiorową, zwłaszcza do znanej koncepcji Pierre'a Nory.
- ²⁰ D. LaCapra, dz. cyt., s. 155.
- ²¹ Max Silverman (*The Empire Looks Back*, „Screen” 2007, t. 48, nr 2, s. 245-246) zwraca uwagę na odwołanie Hanekego do *Wyklętego ludu ziemi* Frantza Fanona, które tłumaczy postawę Georges'a oraz jego lęk przed Innym (we śnie Majid zamachnął się na niego siekierą). Fanon pisze, że *kolonializm określił typowe cechy Algierczyka; należą do nich zbrodnicze skłonności; (...) nurzanie się we krwi ofiary sprawia mu przyjemność i zaspokaja naturalną skłonność* (F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, PIW, Warszawa 1985, s. 202).
- ²² Brigitte E. Humbert (*Filming France's colonial past: Women „wearing the pants” in „Outremer” and „Indochine”*, „Studies in French Cinema” 2012, t. 12, nr 1) zauważa, że w obu filmach oprócz przyjęcia nostalgicznej perspektywy zaznacza się obecność kobiecego punktu widzenia, co w sposób istotny problematyzuje spojrzenie na przeszłość kolonialną.
- ²³ Taką interpretację postaci męskiej proponuje Catherine Slawy-Sutton w tekście „*Outremer” and „The Silences of the Palace”: Feminist Allegories of Two Countries in Transition*, „Pacific Coast Philology” 2002, t. 37, s. 85-104.
- ²⁴ Por. B. Rollet, *Identity and Alterity in „Indochine”*, w: *French Cinema in the 1990s. Continuity and Difference*, red. P. Powrie, Oxford University Press, Oxford 1999, s. 37-46. O ile w *Indochinach* mamy do czynienia z umacnianiem stereotypów, o tyle w filmie Brigitte Roüan ulegają one podważeniu, bowiem autorka przekonuje widza o ograniczeniach wynikających z takiego spojrzenia.
- ²⁵ Postkolonialne odczytanie tego filmu proponuje Hélène Sicard-Cowan w tekście *Memory, the Body, and the Transformation of Migrant Subjectivities in Lâm Lê's film „Vingt nuits et un jour de pluie”*, w: *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, red. V. Berger, M. Komori, Lit Verlag, Berlin 2012, s. 157-172.
- ²⁶ H. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 80.
- ²⁷ O możliwości takiego podwójnego spojrzenia na *Czekoladę* niech świadczą dwie interpretacje, z których jedna wydobywa krytyczny potencjał filmu (Hayword), a druga wskazuje na jego uwikłanie w wyobrażenia kolonialne (Murray). Por. S. Hayword, *Reading Masculinities in Claire Denis's „Chocolat”*, „New Cinemas: Journal of Contemporary Film” 2002, t. 1, nr 2, s. 120-127 oraz A. Murray, *Women, Nostalgia, Memory: „Chocolat”, „Outremer”, and „Indochine”*, „Research in African Literatures” 2002, t. 33, nr 2, s. 235-244.
- ²⁸ Mężczyzna nazywa się William J. Park, ale posługuje się pseudonimem „Mungo”, co stanowi wyraźną aluzję do szkockiego podróżnika, badacza i odkrywcy Mungo Parka (1771-1806), autora wspomnień z ekspedycji wzdłuż Nigru zatytułowanych *Travels in the Interior Districts of Africa*. Na powyższy trop interpretacyjny, łączący film Denis z sentymentalną literaturą podróżniczą, zwróciła uwagę Carolyn Durham w tekście *More Than Meets the Eye: Meandering Metaphor in Claire Denis's „Chocolat”*, w: *Moving Pictures, Migrating Identities*, red. E. Rueschmann, University Press of Mississippi, Jackson 2003, s. 126-129.
- ²⁹ Źródłem inspiracji była debiutancka powieść Doris Lessing *Trawa śpiewa*, jednak Denis postanowiła przenieść akcję z Afryki Południowej, w której nigdy nie mieszkała, do Afryki Zachodniej.
- ³⁰ Odwołuję się w tym miejscu do koncepcji Gayatri Spivak wyłożonej w jej głośnym tekście *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24-25, s. 196-239.
- ³¹ S. Hall, *When was the postcolonial moment? Thinking at the limit*, w: *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, red. I. Chambers, L. Curti, Routledge, New York 1996, s. 242-260.