

„Kwartalnik Filmowy” nr 128 (2024)
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.3394>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Natasza Korczarowska
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

Traumatyczne nawiedzenie w neokolonialnym świecie. *Czyj to dom?* w kontekście zwrotu spektralnego

Słowa kluczowe:
neokolonializm;
dyskurs uchodźczy;
widmontologia;
Remi Weekes;
Sudan Południowy

Abstrakt

Artykuł jest analizą filmu *Czyj to dom?* (*His House*, 2020) Remiego Weekesa w kontekście widmontologii Jacques'a Derridy, dyskursu uchodźczego i teorii nanorasizmu, jaką sformułował Achille Mbembe. Autorka traktuje przybycie uchodźców z Sudanu Południowego do dawnego Imperium (Wielkiej Brytanii) w kategoriach traumatycznego nawiedzenia, a cały film umieszcza w paradygmacie zwrotu spektralnego, ściśle związanego z refleksją widmontologiczną. Film Weekesa można potraktować jako formę egzorcyzmu, którego celem jest przepracowanie doświadczenia kolonialnej i neokolonialnej traumy. Autorka łączy widmontologię z teorią traumy Freuda: pracą żałoby i pojęciem *unheimlich*, odnoszącym się zarówno do tego, co „niesamowite” (*uncanny*), jak i „nie-zadomowione” (*un-home-ly*). Widmo – za Avery Gordon – nie jest tu przednowoczesnym przesądem czy objawem jednostkowej psychozy, lecz fenomenem społecznym o ogromnym znaczeniu w neokolonialnym świecie. Widmontologia – akcentująca kwestię zbiorowej odpowiedzialności za Innego – wpisuje etykę w projekt historiografii postkolonialnej.

*Z punktu widzenia kolonializmu skolonizowany nie istnieje
w sposób prawdziwy ani jako osoba, ani jako podmiot.*

Achille Mbembe, *On Postcolony*¹

*Konkretny projekt imperializmu terytorialnego został porzucony
w połowie wieku i przekształcił się w neokolonializm.*

Gayatri Spivak, *Strategie postkolonialne*²

Sudan Południowy to najmłodsze państwo na świecie – niepodległość ogłosił w 2011 r. Był to wynik demokratycznego referendum wieńczącego wojnę domową z Północą, która z przerwami trwała od roku 1955 i była kulminacją konfliktów etnicznych, rasowych, kulturowych, religijnych, problemów politycznych i gospodarczych, przed którymi stanął Sudan od czasu podboju kraju przez Turków i Egipt w 1821 r.³ Kraj ten, uznawany za najniebezpieczniejszy w skali globu, znajduje się na pierwszej pozycji listy państw upadłych, zostawiając w tyle Somalię, Syrię czy Irak. W powszechnej świadomości kojarzy się z klęską głodu – tyle że głód jest zaledwie wierzchołkiem sudańskiej piramidy śmierci. Dziś ludzie uciekają z Sudanu Południowego przed tym samym, przed czym w 1994 uciekali Rwandyjczycy⁴. Od wybuchu wojny domowej w grudniu 2013 r. (z krótkimi okresami pokoju trwa ona do dziś) ludnością Sudanu Południowego zarządza się za pomocą strachu. Elity polityczne i ich sprzymierzeńcy rozpowszechniają fałszywe narracje, wykorzystując w tym celu media społecznościowe, by w efektywny sposób wzbudzać niepokoje i nienawiść etniczną (wojny domowej, jak twierdzą specjaliści do spraw tego regionu, nie można sprowadzać do odwiecznego antagonizmu pomiędzy plemionami Dinka i Nuer), które podsycają dynamikę konfliktu⁵. Wojna domowa uniemożliwia pomoc ze strony organizacji międzynarodowych w rodzaju Oxfam – oddziały Dinka niszczą dostawy żywności i leków z obawy, że przejmą je zbrojne oddziały „rebeliantów” z plemienia Nuer, a w rezultacie wsparcie nie dociera do ogarniętej klęską głodu ludności cywilnej.

W dobie anestetyki spowodowanej nadmiarem bodźców medialnych (w tym telewizyjnych migawek ukazujących skalę uchodźczego dramatu) o cierpieniu Sudańczyków najlepiej opowiadać przez pojedyncze przypadki. W dokumencie *South Sudan: War, Hunger, Rebels* (Arte TV⁶) najbardziej wstrząsająca jest scena porodu w polu, której towarzyszy obraz sępów gromadzących się nad rodzącą młodą kobietą. Matka, podróżująca wraz z tłumem innych uchodźców do obozu na granicy z Etiopią, daje nowonarodzonej córce imię Nyalof (dosłownie: *w drodze*). Jej największym marzeniem jest posłanie dzieci do szkoły: *Tutaj nie mają przed sobą żadnej przyszłości*.

Politolodzy uznają, że widoczne do dziś wewnętrzne spory w Sudanie są bezpośrednim skutkiem kolonizacji i neokolonialnego⁷ wyzysku Afryki. Echa kolonizacji można dostrzec w hierarchizacji społecznej. Dla przykładu, nawet jeśli pochodzenie z rodziny niewolników dotyczy odległej przeszłości, bycie niewolnikiem lub wolnym nadal pozostaje w Sudanie najważniejszym kryterium stratyfikacji i ma charakter kastowy⁸.

Od 25 kwietnia do 3 maja 2023 r., w wyniku wybuchu konfliktu zbrojnego pomiędzy armią sudańską a paramilitarnymi oddziałami Sił Szybkiego Wsparcia (Rapid Support Forces), śmierć poniosło ponad dziewięć tysięcy osób (liczby zazwyczaj niedoszacowane). Według raportu komisji Narodów Zjednoczonych 25 milionów mieszkańców Sudanu Południowego wymaga natychmiastowej pomocy humanitarnej. Podsekretarz Generalny ONZ Martin Griffiths określił tę kryzysową sytuację mianem *jednego z największych koszmarów humanitarnych we współczesnej historii*⁹. Wsparcie Sudańczykom, w głównej mierze przez wzgląd na postkolonialne dziedzictwo, zaoferował rząd brytyjski. O wyborze Wysp Brytyjskich jako nowego miejsca do życia decydowało także podzielane przez wielu Sudańczyków przekonanie, że Zjednoczone Królestwo to dobry kraj, w którym będą się czuli bezpieczni¹⁰. Wielu uciekinierów – zamiast do Europy – trafia jednak do obozów dla uchodźców w Afryce (wiecznych poczekalni), które dla politologów są świadectwem współczesnego niewolnictwa czy też symbolem zachodniego paternalizmu, manifestującego się, jak w czasach kolonialnych, traktowaniem Afrykanów niczym dzieci, którym niezbędna jest zewnętrzna kuratela¹¹. Obywatele Sudanu Południowego, którym udało się uciec z ogarniętego wojną kraju do Wielkiej Brytanii, obawiają się, że po wygaśnięciu sześciomiesięcznych wiz tymczasowych otrzymają status nielegalnych imigrantów i będą żyć w ciągłym lęku przed deportacją.

W okresie od kwietnia do października 2023 r. na łamach „The Guardian” opublikowano cykl reportaży poświęconych sytuacji sudańskich uchodźców. Jedną z jego bohaterek, Azza Ahmed, wyznała: *Jestem bardzo przygnębiona. Potraktowano mnie jak człowieka pozbawionego wartości. Poczulałam się tak od pierwszej chwili, w której trafiłam do urzędu imigracyjnego. Zachowywali się, jak gdyby nie chcieli mieć ze mną nic wspólnego. Nie rozumiem, dlaczego nas tu sprowadzili, a teraz nie robią nic, żeby nam pomóc*¹².

To traumatyczne doświadczenie odtwarza Remi Weekes w prologu filmu *Czyj to dom? (His House, 2020)*. Pochodzący z Sudanu Południowego bohaterowie zostają poddani upokarzającemu przesłuchaniu. Scena ta dowodzi słuszności diagnozy (postawionej przez Achille Mbembe w 2016 r. podczas pobytu w Johannesburgu) dotyczącej świata po dekolonizacji: wobec uchodźców bezpardonowo narusza się zasadę równości, czy to powołując się na prawo wspólnego pochodzenia i rdzennej wspólnoty, czy też rozróżniając obywatelstwo „czyste” (autochtonów) i nabyte (odtąd niepewne i zagrożone utratą)¹³.

W filmie Weekesa ironiczne wypowiedzi członków komisji nadają Sudańczykom liminalny status nie-obywateli, o którym wspominała Ahmed¹⁴. To właśnie wynikająca z tego statusu (a nie z koloru skóry czy sytuacji ekonomicznej) pozycja społeczna jest źródłem towarzyszącego uchodźcom poczucia niższości (w sekwencji błądzenia po labiryntowym angielskim osiedlu bohaterka filmu Weekesa, Rial, spotyka trzech czarnoskórych uczniów, którzy szydzą z jej akcentu i żegnają okrzykiem *Wynoś się do pieprzonej Afryki!*¹⁵). Uchodźcy uświadamiają nam – jak pisze Esther Peeren – że prawa człowieka nie są związane z biologiczną kategorią *homo sapiens*, ale z kwestią obywatelstwa. *To przekształca uchodźcę w „koncept liminalny” [limit-concept], mający zdolność ujawnienia, że system polityczny jest oparty na zasadzie wykluczenia, dzięki czemu określone grupy mogą w każdym momencie wypaść*

poza kategorię obywatela i/lub człowieka¹⁶. W znacznie bardziej pozytywnej optyce postrzegał liminalną kondycję uchodźcy Giorgio Agamben, który postulował, by traktować uchodźcę jako tego, kim w istocie jest, to znaczy jako pojęcie graniczne, radykalnie podważające zasadę państwa narodowego. Wedle włoskiego filozofa uchodźca dlatego stanowi tak niepokojący element w systemie państwowym, że przełamuje tożsamości człowieka i obywatela, narodzenia i narodowości¹⁷.

Także Weekes – choć w inny niż Agamben sposób – wydobywa ambiwalencję, która wynika z egzystencji na pograniczu dwóch obcych sobie światów. Z jednej strony, brak przynależności może utrzymywać pozycję wykluczenia społecznego; z drugiej – w dosłownym sensie ratować życie (Rial nosi na ciele ślady traumy – rytualne nacięcia symbolizujące przynależność do obu mordujących się sudańskich plemion¹⁸).

Podstawowym problemem, z którym borykają się uchodźcy, okazuje się brak własnego lokum (kryzys dostępności lokali komunalnych pogłębiły rosnące koszty życia w Wielkiej Brytanii, które zmusiły wielu obywateli do szukania pomocy rządowej w zakresie polityki mieszkaniowej¹⁹). W związku z sytuacją w Sudanie Południowym pod koniec 2023 r. brytyjskie media ostrzegają przed „zimowym kryzysem bezdomności”. Ten impas nie dotyczył wyłącznie Wysp. Zdaniem wielu socjologów nagły masowy napływ uchodźców ujawnił słabość polityki azylowej w całej Unii Europejskiej²⁰. O tej słabości mówi film Remiego Weekesa, w którego tytule nie bez przyczyny pojawia się symboliczne słowo „dom”. W neokolonialnym świecie, *gdzie domy nie są bezpieczne, są bombardowane, palone i plądrowane, potrzeba domu może stać się pragnieniem. Rysem tego pragnienia jest niezaspokojenie – ostatecznie tułaczka Uchodźcy może nie prowadzić do żadnego domu, może doprowadzić do nie-domów, jak obozy przejściowe, kwatery w gettach i ciągła tymczasowość niezadomowienia²¹*. Bez metafory domu nie można zrozumieć dramatu uchodźcy.

Widmontologia i trauma

W świetle przywołanych powyżej informacji nie powinien dziwić dokonany przeze mnie wybór filmu *Czyj to dom?* jako przedmiotu analizy w kontekście problematycznej kwestii dekolonizacji. Artykuł ten jest efektem mojego wieloletniego zainteresowania regionami świata, w których rozgrywają się uchodźcze dramaty wywołane odczuwalnymi do dziś skutkami szeroko rozumianej kolonizacji.

Debiut fabularny Weekesa ukazuje losy Sudańczyków, którzy wierzą, że na Wyspach uda im się odbudować życie po przebytej traumie (*Tu narodziliśmy się na nowo* – stwierdzają tuż po przybyciu do nowej „ojczyzny”). Przyjazd młodego małżeństwa Majur do dawnego Imperium traktuje w kategoriach traumatycznego nawiedzenia, a cały film umieszczam w paradygmacie zwrotu spektralnego ściśle związanego z widmontologiczną refleksją Jacques’a Derridy. Widmontologię uważam za doskonałe narzędzie analizy tekstów kultury mieszczących się we współczesnym dyskursie uchodźczym. Taką możliwość wskazuje zresztą sam Derrida, wyróżniając wśród plag „nowego porządku świata” *wydalenie lub deportację ogromnej liczby uchodźców, bezpaństwowców oraz emigrantów z terytoriów zwanych narodowymi, co zapowiada już nowe doświadczenie granic i tożsamości – narodowej lub cywilnej²²*.

Widma²³ – za Avery Gordon – nie traktuję jako przednowoczesnego przesądu czy objawu jednostkowej psychozy, lecz podlegający generalizacji fenomen społeczny o ogromnym znaczeniu²⁴. Widmontologia – akcentująca kwestię zbiorowej odpowiedzialności za Innego – wpisuje etykę w projekt historiografii postkolonialnej. Dla Derridy każda hegemoniczna władza – dominacja jednej grupy nad drugą – jest ustrukturowana wokół widma. Jak podkreślał filozof: [Widmo] *Składa nam wizytę. Wizytę po wizycie, dlatego, że wciąż powraca, aby nas oglądać, i dlatego, że „visitare”, częstotliwa forma czasownika „visere” (widzieć, badać, oglądać) dobrze oddaje powtarzalność lub powracalność, częstotliwość nawiedzenia. To ostatnie nie zawsze oznacza przybycie ze szlachetnych pobudek lub przyjacielskie odwiedziny; może oznaczać bezwzględną inspekcję, nieustanne prześladowanie, nieprzejednaną konkatencję*²⁵.

W omawianym przeze mnie filmie prześladowanie przez widma z przeszłości idealnie łączy się z koncepcją kina abiektalnego Thomasa Elsaessera, w którym różne rodzaje zła, w tym pozostałości kolonializmu, traktuje się jako naturalny stan świata²⁶. Wedle Elsaessera w kinie abiektalnym zrepresjonowana traumatyczna przeszłość staje się historycznym „trupem”, który nie chce zniknąć czy zostać pogrzebanym²⁷. U Weekesa ta kolonialna przeszłość powraca pod postacią widm nawiedzających (post-)Imperium. Inspirowany pismami Derridy zwrot spektralny akcentuje właśnie sprawczość widma. *Spodziewamy się, że widma będą działać w sposób aktywny, jako figury zakłócenia, których pojawienie się powoduje chaos: w większości opowieści o duchach stawia się niepokojące pytania o status „rzeczywistości” i granicę pomiędzy życiem a śmiercią, odkrywane są sekrety z przeszłości, dokonuje się zemsta*²⁸. Film Weekesa można uznać za formę scharakteryzowanej powyżej opowieści o s p r a w c z y c h duchach. Trzeba jednak podkreślić, że o sprawczości możemy w tym przypadku myśleć wyłącznie w kategoriach derridiańskiej widmontologii (a zatem traktować bohaterów jako *figury z a k ł ó c e n i a*). W sensie dosłownym bohaterowie są całkowicie pozbawieni siły sprawczej. Nie mogą wybrać miejsca relokacji (do nowego domu zostają przewiezieni pod osłoną nocy), podejmować jakiegokolwiek pracy (choć Majurowie są wykształceni, Rial była w Sudanie nauczycielką, a Bol pracował w banku), przyjmować gości i opuszczać miejsca zamieszkania. Ich egzystencja zależy zatem od pomocy społecznej (w postaci minimalnego zasiłku), a wszelkie działania pozostają pod całkowitą kontrolą instytucjonalną (bohaterowie muszą raz w tygodniu meldować się przed komisją, a złamanie któregośkolwiek zakazu może skutkować natychmiastową deportacją). Majurowie przeżyją, zarówno w sensie symbolicznym (przystosują się), jak i dosłownym (nie zostaną deportowani), jeśli staną się społecznie niewidzialni.

Praktyki stosowane wobec bohaterów wpisują się w zjawisko, które politolożka Seyla Benhabib określiła, za Hanną Arendt, odmową prawa do posiadania praw. Osoby, którym takiego prawa odmówiono (Benhabib skupia się przede wszystkim na uchodźcach), są bez reszty uzależnione od woli przyjmującego ich suwerena państwowego i poddane restrykcjom dotyczącym chociażby prawa zatrudnienia. Państwa narodowe – podkreśla badaczka – utrzymują ich w „stanie wyjątkowym”. *Uchodźcy i azylanci traktowani są w taki sposób, jak gdyby stanowili element quasi-przestępczy, którego interakcje z resztą społeczeństwa należy poddać ścisłemu monitoringowi. Osoby o takim statusie egzystują na granicy różnych reżimów prawnych, będąc w systemie prawnym niejako martwym punktem*²⁹.

Dla Majurów najbardziej upokarzające wydaje się odebranie im prawa do pracy, tym bardziej że bohaterowie nie mieszczą się w utrwalonym społecznie stereotypie uchodźcy – znają język suwerena, są dobrze wykształceni i wykazują wolę asymilacji (w powszechnym przekonaniu uchodźca to zlepek wyobrażeń i uprzedzeń, reprezentant pewnej klasy abstrakcji, która zostaje zdefiniowana, zanim dojdzie do spotkania z konkretnym człowiekiem³⁰). *Uchodźca przybywa z miejsc „ubrudzonych” przez wojnę czy bezprawie, naznaczonych przez masakry, gwałty, zdrady, więc sam także może być „skalany”. Może być człowiekiem zarówno winnym, jak niewinnym, zabójcą i ofiarą, nieczystym rytualnie, ale i w dosłownym sensie tego słowa zarażonym, chorym i podejrzanym moralnie*³¹. W filmie Weekesa Bol wielokrotnie powtarza frazę, która jest formą zaklęcia mającego zapewnić Majurom przychylność decydentów: *Jesteśmy dobrymi ludźmi*.

Utrzymywanie uchodźców w ciągłym lęku przed wykluczeniem to praktyka powszechnie stosowana na Zachodzie. Jak pisze Achille Mbembe, dekolonizacja oznacza, że dawne potęgi kolonialne, zapominając o własnych zbrodniach i występkach, wytwarzają złe obiekty, które w końcu rzeczywiście je straszą, a wówczas gwałtownie usiłują się od nich uwolnić. Społeczeństwa zachodnie są opętane przez złe duchy, które same wymyśliły i które teraz spektakularnie powracają, by je osaczyć³². Pojmowanie wrogów w kategoriach metafizycznych czyni ich obecność figuralną, czyli taką, która potwierdza jedynie charakter zagrożenia (ontologicznego), jakie stanowią. *Mamy więc figurę widmową*³³. Metaforyka stosowana przez Mbembe (złe obiekty, złe duchy, figury widmowe) sytuuje nas w obszarze horroru widmontologicznego.

Wyróżniającą cechą filmu Weekesa jest hybrydyczność gatunkowa. Obraz łączy elementy dramatu społecznego (w duchu brytyjskiego realizmu spod znaku Kena Loacha), horroru (z licznymi odniesieniami do tradycji gotyckiej), „miejskiego gotyku” (scenerię wrzosowisk i średniowiecznych ruin zajmują w nim współczesne miejskie getta) i filmu międzykulturowego³⁴ (odzwierciedlającego doświadczenia przedstawicieli kultur niezachodnich). To sprawia, że *Czyj to dom?* doskonale wpisuje się w paradygmat samoświadomej historiografii krytycznej, którą definiuje mieszanie się obrazów, stylów i trybów dyskursu. Joshua Hirsch dowodzi, że krytyczna historiografia *uznaje wagę medialnej reprezentacji w ramach historii; poddaje krytyce niewłaściwe przedstawienie opresjonowanych grup w mediach głównego nurtu; krytykuje „korygujący” realizm jako opozycyjną strategię kinematograficzną; uznaje pozycję grupy, znajdującej się poza i pomiędzy dominującymi ekonomiami reprezentacji*³⁵.

Widoczne po publikacji *Widm Marksa* Derridy w 1993 r. wzmożone zainteresowanie duchami i nawiedzeniem wiązało się z szerszym zwrotem w kierunku historii oraz pamięci skoncentrowanych w szczególności na jednostkowej lub zbiorowej traumie. Nieprzypadkowo wybitna teoretyczka traumy Cathy Caruth twierdzi, że bycie straumatyzowanym oznacza opętanie przez obraz lub zdarzenie z przeszłości³⁶. W filmie opętany przeszłością Bol, w przypiływie paranoicznego lęku, krzyczy: *Obrazy nie mogą mnie zabić!*

Widmontologia okazała się niezwykle użytecznym narzędziem historiografii krytycznej. Idea widma zakłóca bowiem linearność historycznej chronologii, a fakt nawiedzenia ujawnia, że pod powierzchnią oficjalnej historii leży inna,



niewysłowna opowieść, która podaje w wątpliwość prawdziwość autoryzowanej wersji zdarzeń. Widma pojawiają się przede wszystkim po to, by dokonać korekty historii jako opowieści legitymizowanej społecznie³⁷. *Ludzie, którzy byli opisywani i wyobrażani jako widma, to ci, których egzystencja stanowiła wyzwanie pod adresem rozwiniętych struktur politycznej i ekonomicznej władzy. Bycie widmem [ghostliness] było ściśle związane z opresją i nadzieją na wyparcie oraz zrepresjonowanie pamięci o tej opresji*³⁸.

Zdaniem Mbembe Afryka, bardziej niż jakikolwiek inny region świata, wyróżnia się jako największy rezerwuuar obsesji Zachodu i cyrkulujących na Zachodzie dyskursów na temat „nieobecności”³⁹, „braku” oraz „nie-istnienia”, tożsamości i różnicy, negatywności – w skrócie: nicości⁴⁰. Pojęcia tożsamości i różnicy oraz kategoria nieobecności sytuują nas w kręgu refleksji Derridy. Filozof pisze: *Skoro istnieje coś takiego jak widmowość, to istnieją też powody, by wątpić w ten upewniający i uspokajający porządek teraźniejszości, a nade wszystko w istnienie granicy pomiędzy teraźniejszością, aktualną lub obecną realnością tego, co teraźniejsze, a tym wszystkim, co można jej przeciwstawić: absencją, nieobecnością, nierzeczywistością, nieaktualnością, wirtualnością, a nawet symulakrum w ogóle itd.*⁴¹

Widmontologia łączy się z teorią traumy Freuda: pracą żałoby i terminem *unheimlich*, który odnosi się zarówno do tego, co niesamowite (*uncanny*), jak i niezadomowione (*un-home-ly*)⁴². Zdaniem Renée Bergland freudowskie „niesamowite” (pojęcie, które leży u źródeł derridiańskiej koncepcji widma) jest użyteczne w badaniach postzależnościowych, gdyż dosłownie oznacza niezamieszkały, jeszcze-nie-skolonizowany, skolonizowany nieskutecznie lub zdekolonizowany⁴³. Funkcjonalność derridiańskiej widmontologii – a w szerszym znaczeniu: zwrotu spektralnego – w badaniach nad traumą stanie się bardziej oczywista, gdy przyjmiemy założenie, że trauma jest przede wszystkim doświadczeniem aporii, które podważa nasze wcześniej poczynione założenia dotyczące prawdy i wiedzy, zaś w efekcie – samą możliwość tekstualnej reprezentacji traumatycznego doświadczenia. Dekonstrukcja proponuje podejście, w którym akcentuje się dezartykulacje i luki w reprezentacji⁴⁴. Choć aplikowanie teorii wypracowanych w świecie Zachodu często budzi opór badaczy z obszaru studiów postkolonialnych (formułujących postulat tzw. dekolonizacji teorii traumy), warto zauważyć, że zwrot spektralny zdaje się dobrze oddawać charakter doświadczeń ludności kolonialnej i neokolonialnej Afryki.

W tym miejscu trzeba przywołać tezy zimbabweńskiego historyka Sabela Ndlovu-Gatsheni, wedle którego doświadczenia te należy rozpatrywać łącznie, jako że projekt dekolonizacyjny do dziś pozostaje niezrealizowany (świadczą o tym czystki etniczne, wojny domowe, zacofanie gospodarcze itd.). Mieszkańcy Afryki żyją uwięzieni w *postkolonialnym neokolonialnym świecie, który charakteryzują mity dekolonizacji i iluzje wolności*⁴⁵. Dla Ndlovu-Gatsheni dekolonizacja to jedynie popularny termin, za pomocą którego definiuje się wyobrażoną wolność (w związku z tym historyk proponuje zastąpienie pojęcia wolności bardziej adekwatną kategorią emancypacji, a pojęcie dekolonizacji – neokolonializmem). Badacz zwraca także uwagę na niebezpieczeństwo związane z bezkrytycznym przyjmowaniem perspektywy dekolonizacyjnej w refleksji teoretycznej. W tej perspektywie ulega bowiem zatarciu ciągłość pomiędzy kolonialną przeszło-

ścią a współczesnymi globalnymi hierarchiami władzy powiązanych z kolonializmem, rasą oraz patriachatem, co w efekcie przyczynia się do nieustającej niewidzialności kolonializmu⁴⁶. Ustalenia Ndlovu-Gatscheniego mogą stanowić kontekst teoretyczny, w którym mieści się derridiańska widmontologia z jej specyficznym spojrzeniem na przeszłość i historię. To historia pisana zgodnie z logiką fantomu, zjawy, z logiką nawiedzenia (...). Sama struktura pojęcia „postkolonialny”, jego akcent na czas „po”, na jakieś „następstwo”, wyraża zagrożenie powrotem i podpada pod kategorię powtórzenia⁴⁷.

Jednym z podstawowych obszarów badań nad traumą są dziś studia postkolonialne. Współczesne rozumienie kategorii traumy umożliwia wyjście poza perspektywę eurocentryczną i szerszy opis mrocznego dziedzictwa kolonializmu oraz jego obecnych skutków⁴⁸. Takie ujęcie pozwoliło na otwarcie perspektywy multikulturowości, badanie cierpienia wymusiło zaś przywrócenie kategorii doświadczenia⁴⁹.

Wydarzenia przywoływane w analizowanym filmie nie są – w znaczeniu przyjętym przez Dominicką LaCaprę – wydarzeniami *sensu stricto*, lecz właśnie doświadczeniami, które trzeba traktować w kontekście widmontologicznym. W teorii traumy wydarzenie jest punktowe i należy do przeszłości. *Doświadczenie nie jest punktowe i ma nieuchwytny wymiar, jak długo odnosi się do przeszłości, która nie przemieniła – przeszłości, która nachalnie n a w i e d z a* [podkreślenie – N. K.] *teraźniejszość i może blokować lub udaremniać przyszłe możliwości*. W ujęciu LaCapry doświadczenie wiąże się bezpośrednio z pamięcią traumatyczną, która przenosi je ze sobą do teraźniejszości i przyszłości. *W pamięci traumatycznej przeszłość nie jest po prostu zamkniętą i skończoną historią. Wciąż żyje w doświadczeniu i nawiedza czy mamy jednostkę lub zbiorowość (w wypadku wspólnych wydarzeń traumatycznych)*⁵⁰. W rozważaniach LaCapry zwraca uwagę metafora nawiedzenia. Badacz posługuje się nią nie tylko w odniesieniu do ofiar, których udziałem stały się doświadczenia graniczne (Holocaust, niewolnictwo, kolonizacja), lecz także wobec ich potomków dysponujących jedynie postpamięcią (pamięcią pozyskiwaną kulturowo). Dla przykładu, powieść *Umiłowana* Toni Morrison stanowi dla LaCapry wezwanie do krytycznej analizy międzypokoleniowej transmisji traumy i kompulsywnie nawiedzających potomków ofiar *b y t ó w l u b w i d m* [podkreślenie – N. K.], *związanych z formami opresji i wiktyimizacji*⁵¹. Sharon Holland zwraca uwagę na fundacyjny charakter powieści Morrison w kontekście widmontologii. W książce amerykańskiej noblistki pojawia się widmo czarnej kobiety obdarzonej mocą nawiedzenia i niszczenia domu rozumianego zarówno dosłownie, jak i symbolicznie⁵². W filmie Weekesa funkcję powieściowej Umiłowanej pełni Nyagak. Widmo dziewczynki nie symbolizuje jedynie niewinnej ofiary; jest mściwe, domaga się sprawiedliwości za niespełnioną obietnicę (w trakcie ucieczki Rial przysięga Nyagak, że ją ochroni), żądne krwi. W nocy, w upiornej masce śmierci, atakuje Bola. W niektórych scenach zaciera się różnica między Nyagak a złowrogim „nocnym czarownikiem” (*apeth*) – jedno widmo płynnie przekształca się w drugie, by przypomnieć bohaterowi, że *jest złodziejem, który ukradł cudze życie* i zgodnie z tradycją musi ponieść karę. Motywy nieautentyczności (kradzieży cudzego życia), zaczerpnięty z oralnej tradycji plemion Dinka⁵³, przewijają się w przypowieści przytoczonej wcześniej przez Rial i odnosi do desperackich prób asymilacji podejmowanych przez Bola. Z narracji Rial wynika, że złodziej został przez *apeth* zadźwiczony na śmierć. Sensotwórczym

sednem przypowieści jest sentencja: *Z cienia nadejdą zmarli*. Słowo „cień” odsyła nas bezpośrednio do koncepcji Junga. *Cień jako ciemna strona osobowości człowieka może zostać rozproszony (zwłaszcza w przypadku cienia indywidualnego) przez światło świadomości w chwili, gdy zostanie poznany i uznany przez podmiot za integralną część jego osobowości. Cień nie reprezentuje zła; jest jedynie wyrazem złożoności psychiki człowieka i istnienia w niej głębokich warstw nieświadomości. Wyparcie się własnego cienia jest równoznaczne z wyparciem się własnego człowieczeństwa*⁵⁴. Dla Junga postulat akceptacji własnego cienia jest przede wszystkim postulatem etycznym. Dla bohaterów Weekesa odzyskanie człowieczeństwa oznacza moralny imperatyw pamięci o traumatycznych doświadczeniach uwięzionych w neokolonialnym świecie Sudańczyków i integracji z ich ukrytymi w cieniu *żyjącymi zmarłymi*. W filmie akceptacja cienia wyraża się w symbolicznych scenach finałowych, w których bohaterów ciasno otaczają – widzialne jedynie dla nich (i dla nas) – postacie ofiar wojny domowej i neokolonialnej przemocy.

Żyjący zmarli i żyjące widma

Roger Kurtz podkreśla wyjątkowość afrykańskiego postrzegania przeszłości, która określa tryb oddziaływania traumatycznej historii na doświadczenia. W kulturach Afryki przeszłość determinuje teraźniejszość, co najlepiej oddaje fenomen duchów przodków należących do ostatnich czterech lub pięciu pokoleń. Konstytuują one kategorię bytów, które kenijski filozof John Mbiti nazwał „żyjącymi zmarłymi”. Proces ich umierania nie jest jeszcze zakończony, dlatego stanowią ogniwo łączące ludzi ze światem duchowym i stoją na straży rodziny, tradycji, moralności⁵⁵. Znaczenie tych bytów jest zasadnicze dla narracji postkolonialnych. *Opowieść o duchach przodków lub innych represjonowanych siłach kosmologicznych, które wracają, by nawiedzać, karać, dodawać odwagi czy w inny sposób interweniować w afrykańską teraźniejszość, konstytuuje obecnie fundamentalny temat dla afrykańskich twórców*⁵⁶. Wiara w opiekuńcze duchy żyjących zmarłych może zostać upolityczniona i wykorzystana w retoryce wojennej. W przywoływanym już dokumencie telewizji Arte przywódcy rebelianckich oddziałów wojskowych wywodzących się z plemienia Nuer mówią: *Nuerowie wierzą, że to jest nasza ziemia. Wierzymy, że duchy zmarłych są z nami*.

W przypadku filmu Weekesa możemy mówić o dwóch typach widm. Pierwszy, doskonale wpisujący się w utrwaloną w afrykańskich mitach kategorię żyjących zmarłych, reprezentuje Nyagak – kilkunastoletnia Sudanka, która utonąła w trakcie przeprawy do Wielkiej Brytanii. To jej duch nawiedza parę głównych bohaterów, którzy bezskutecznie próbują wyprzeć ze świadomości winę za tę śmierć (śladem traumy jest pojawiająca się w nieoczekiwanych miejscach brytyjskiego domu małżeństwa Majur laleczka należąca kiedyś do dziecka). *Widmo* – wyznaje Rial – *powstało z oceanu. Przybyło tu za nami. Powiedziało, że nie przynależymy do tego miejsca. Jeśli wyjedziemy i spłacimy nasz dług, zaprowadzi nas do niej. Do Nyagak*. Bohaterka używa słowa *apeth*, pochodzącego z języka dinka, na określenie upominającego się o sprawiedliwość ducha. Nawiązuje tym samym do afrykańskich wierzeń, wedle których *apeth* to istota obdarzona nadprzyrodzoną mocą złego spojrzenia. Przychodzi w nocy, by nękać (w przenośnym sensie – „konsu-

mowa”) człowieka, a jego działania mają charakter procesualny⁵⁷. W filmie *apeth* zapowiada pojawienie się widma Nyagak.

Nyagak jest symptomem traumy, materializacją doświadczenia mieszkańców kolonialnej i neokolonialnej Afryki. W początkowych scenach prologu Weekes akcentuje, za pomocą wyróżniającego się na tle innych uchodźców ubioru dziewczynki, jej etniczną odmienność (dziecko ma na sobie tradycyjny strój i biżuterię, a jej twarz zdobią charakterystyczne dla ludów Dinka skaryfikacje).

Drugi typ duchów – podążając tropem refleksji Peeren – określam mianem żyjących widm. Podobną metaforą posługuje się Mbembe. Badacz diagnozuje za jej pomocą *nekropolitykę* rozumianą jako wyjątkowa forma społecznego istnienia, w której duże populacje żyją w warunkach sprowadzających je do *żywych trupów*⁵⁸. Peeren wyróżnia w tej zróżnicowanej grupie osób, które łączy marginalna pozycja socjalna, przede wszystkim uchodźców i nielegalnych emigrantów. Wykazują oni podobieństwo do duchów ze względu na brak społecznej widzialności (w socjologii termin „społeczna niewidzialność” odnosi się do podmiotów, które są obecne w znaczeniu materialnym i mogą być postrzegane zmysłowo, a mimo to nie zostają uznane), niejawnosć i ambiwalentny status pomiędzy życiem a śmiercią⁵⁹. Do tej kategorii należą Bol i Rial Majur.

Mbembe zwraca uwagę, że w ekstremalnych formach ludzkiej egzystencji, w „światach naznaczonych śmiercią” (*death-worlds*), ludzie zyskują status widm. W kontekście współczesnej Afryki te ekstremalne formy ludzkiej egzystencji są doświadczane przez skażenie zmysłów i horror towarzyszący wojnom i wybuchom terroru⁶⁰. Tezy Mbembe doskonale tłumaczą fakt, że to horror wyznacza dominantę gatunkową filmu Weekesa, a przedstawiona w nim rzeczywistość jest filtrowana przez subiektywność bohaterów, którzy doznają halucynacji na poziomie sensorycznym: optycznym, haptycznym i słuchowym. Niezwykle symptomatyczne są pod tym względem sceny nocne. Bola budzą niepokojące odgłosy dochodzące zza ścian: krzyki mordowanych i śpiew dziecka. Podczas jednej z bezsennych nocy mężczyzna przykładą ucho do tapety i nasłuchuje dźwięków kąpiącej wody. Z przerażeniem obserwuje, jak płat papieru powoli odpada z pokrytej pleśnią ściany, odsłaniając otwór w murze i wystający z niego kawałek sznura. Bol, kawałek po kawałku, wyciąga ze ściany linę, która w jego rękach staje się obrośniętą wodrostami cumą. To czytelne odwołanie do pochodzącej z prologu surrealistycznej sceny przeprawy, podczas której utonęło wielu uchodźców – ich ciała, unoszące się na powierzchni morza, przez chwilę widzimy na ekranie. Do końca liny przywiązana jest laleczka, po którą z dziury w ścianie sięga dziecięca ręka. W analizowanej scenie, za sprawą ciasnego kadrowania i kąta ustawienia kamery, zostaje zaakcentowane poczucie klaustrofobicznego osaczenia bohatera przez dramatyczne wspomnienia. Weekes operuje tu symboliką typową dla teorii traumy. To, co powinno pozostać w ukryciu (tragiczny wypadek na łodzi i śmierć Nyagak), wydobywa się na powierzchnię. Motyw łodzi czy statku nie odnosi się wyłącznie do konkretnego wydarzenia z życia bohaterów. Statek to symbol, który – jak pisze Mieke Bal – oznacza współczesne zjawisko uchodźstwa. Łódź pontonowa, na której, wśród tłumu innych Sudańczyków, płynęli Majurowie z Nyagak, staje się alegorią. *Uchodźcy na statkach, bezustannie wystawieni na śmiertelne niebezpieczeństwo, choć nie mogący pozostać tam, gdzie żyli wcześniej, podają w wątpliwość linearność cza-*

su. Czasami zostają na morzu, czasami są zmuszeni do powrotu, czasami toną lub dostają się na brzeg. Podają także w wątpliwość narrację postępu stworzoną przez Oświecenie. (...) Czasowa relacja połączenia między uchodźcami na statku a niewolnikami, których przywołują, staje się (...) alarmująca⁶¹.

W filmie Weekesa granica pomiędzy scenami realistycznymi a onirycznymi jest nieoczywista. Za dobry przykład służy sekwencja posiłku małżonków. Podczas rozmowy dotyczącej szaleństwa, w którym stopniowo pogrąża się para, Rial nagle znika z kadru. Kuchnia, za sprawą powolnego odjazdu kamery i zmiany tonacji barwnej (z niebieskiej na sepiową), przekształca się w dryfującą po morzu tratwę. Ogarnięty przerażeniem Bol spada do wody, z której wynurzają się upiorne sylwetki rozkładających się topielców. Po cięciu montażowym widzimy bohatera budzącego się we własnym łóżku z koszmarne snu. Wbrew oczekiwaniom zły sen się jednak nie kończy. Na podłodze pojawiają się ślady mokrych stóp, zewsząd dochodzą błagalne okrzyki (*Pomóż mi! Nie umiem pływać!*), a z każdego kąta pokoju wychodzą opętani żądzą mordu „żyjący zmarli”. W paroksyzmie bezsilnej furii Bol całkowicie dewastuje dom, próbując pozbyć się widmowych intruzów. Paradoksalnie to właśnie dom nadaje bohaterom status uchodźców. Angielskie domostwo Majurów, podobnie jak to ich w Sudanie, przestaje być domem, jeśli nie daje schronienia; jeśli życie, które ochrania, jest w nim zagrożone. To rozpoznanie rozpoczyna uchodźstwo⁶².

Oniryczne sceny łączące się z utonięciem współtowarzyszy, którego świadkiem był Bol – przez symbolikę akwaticzną – odnoszą się do straumatyzowanej podświadomości bohatera (naznaczonej syndromem ocalałego i poczuciem winy z powodu śmierci Nyagak). Mogą być jednak odczytywane także jako wyraz uwewnętrznzonego spojrzenia *świata generalnych porządków*, to jest „świata bez” imigrantów, którzy napływają do nas z zewnątrz, uchodźców i wszystkich tych rozbitków, topielców, których ciała do złudzenia przypominają stopy śmieci, masę ludzkiej padliny, gnijącą i śmierdzącą⁶³. W filmie pojawia się przecież scena, w której pracownik migracyjny, oddzielony od petentów aseptyczną powierzchnią biurka, wyraża wstręt wobec abiektnego Innego, publicznie zwracając się do Bola słowami: *Nie pachniesz dobrze. Prawdę mówiąc, śmierdzisz*.

Podobną wymowę do analizowanej sceny z liną ma ta z udziałem Rial, w której wykorzystano figurę POV. Kobieta, pod wpływem dziwnych dźwięków dochodzących z szafy, otwiera drzwiczki schowka. W przeciwieństwie zostaje pokazany samochód, w którym są stłoczone sudańskie dzieci. W kłębowisku ciał można dostrzec twarz Nyagak, patrzącej w stronę kamery pełnymi lęku oczami. Wizje z przeszłości nawiedzają zatem także Rial. Za sprawą cięć montażowych, burzących logiczne związki pomiędzy ujęciami, bohaterka przenosi się wprost ze swojego angielskiego domu do ogarniętego wojną Sudanu, gdzie w dawnej szkolnej klasie odnajduje zwłoki nauczycielek i uczennic (Rial przeżyła rzeź, ukrywając się w szafce). W innej scenie najprawdopodobniej te same kobiety witają ją głośnymi okrzykami radości. To właśnie kontakt ze wspólnotą kobiet (żyjących zmarłych) umożliwia Rial przepracowanie traumy. W trakcie spotkania bohaterka przypomina sobie szczegóły ucieczki i dramatyczne okoliczności śmierci Nyagak (wspomnienia te są wizualizowane w formie retrospekcji). Co istotne, rozpoznanie dokonuje się przez doświadczenie taktylne. Jedną z kobiet dotyka brzucha Rial

i przecząco kiwa głową. W ten sposób zostaje ujawnione (co potwierdza *flashback*), że Nyagak nie była córką głównej bohaterki: została oddzielona od prawdziwej matki w trakcie panicznej ucieczki pod ostrzałem i siłą zaprowadzona przez Bola do ostatniego autobusu (ten rozpaczliwy akt uratował mężczyźnie życie, gdyż do pojazdu pozwolono wejść już tylko rodzinom z dziećmi). Prześladowane Rial halucynacje przybierają głównie formę audialną. To powtarzający się („konsumujący” bohaterkę) dziecięcy głos wypowiadający jedno słowo: *Mama*.

Analizowane sceny nocne ilustrują rozdźwięk między podświadomością Bola naznaczoną traumą a świadomie deklarowaną przez niego potrzebą asymilacji. Mężczyzna jest przekonany, że *może być taki jak oni* (Brytyjczycy). Pierwsze kroki kieruje do pubu, w którym przyłącza się do śpiewu na cześć piłkarza z lokalnej drużyny. W supermarkecie kupuje ubrania, sugerując się przy ich wyborze reklamą typowej szczęśliwej białej nuklearnej rodziny. W nocy pali wszystkie przedmioty łączące Majurów ze starym krajem, uznając je za przeklęte. A gdy tylko dostrzeżę, że drzwi jego nowego domu, jako jedyne w szeregowej zabudowie, mają kolor czerwony, natychmiast przemalowuje je na białą. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fundamentalne znaczenie symboliki kolorów w filmie Weekesa. Utrzymane w zimnej tonacji barwy (biel, szarość, błękity) są jednoznacznie kojarzone z deszczową Anglią (ośrodek detencyjny, przedmieścia). Sceny retrospektywne, rozgrywające się w prześwietlonej słońcem Afryce, zostały zrealizowane w tonacji cieplej (oranże, czerwienie i brązy). W pewnym sensie to właśnie ten kontrast kolorystyczny, w większym stopniu niż ledwie zasygnalizowane (obecne jedynie w formie retrospekcji) realia wojenne, uświadamiają nam, że dramat uchodźców zaczyna się przed dotarciem do brzegów Europy. W momencie, w którym *musieli porzucić swój dom; musieli podjąć decyzję, że zostawią za sobą całe swoje dotychczasowe życie, w którym musieli poczuć, że nie ma innego wyjścia*⁶⁴.

W kontekście symboliki kolorów wspomniane przemalowanie drzwi ma także znaczenie metaforyczne. Rial próbuje za pomocą oświetlenia (wyłącza sine światło elektrycznych jarzeńówek i zapala świece) odtworzyć atmosferę domu rodzinnego. W jednej z ostatnich scen, ubrana w karminową bluzkę, oświadcza urzędnikom, którzy dokonują w domu Majurów inspekcji, że zamierza pomalować pokój na czerwono.

Kwestia problematycznej asymilacji zachęca, by przyjrzeć się także napiętym relacjom między małżonkami. Bol nieustannie napomina żonę, by nie posługiwała się już językiem dinka (używanym przez największą grupę etniczną w Sudanie Południowym), nawet jeśli są sami w domu. Wyrzeczenie się ojczystego języka jest gestem symbolicznym. Język, obejmujący też tradycje i rytuały, staje się domem tych, którzy porzucili własne miejsce i wybrali się w drogę do ziemi obiecanej. Dla uchodźców jest to jedyny dom na czas tułaczki⁶⁵. W przypadku Bola samowygnanie z języka stanowi wyraz niewiary w możliwość powrotu (*Nigdy nie wrócimy*) do targanego wewnętrznymi konfliktami kraju, co na poziomie jednostkowym okazuje się przejmującym dowodem fiaska projektu dekolonizacyjnego.

Bol kupuje Rial „zachodni” komplet ubrań, identyczny jak ten, który ma na sobie biała kobieta na wspomnianej wcześniej reklamie (widzimy w nim Rial tylko raz). Gdy żona przygotowuje kolację z tradycyjnymi afrykańskimi potrawami, Bol stwierdza, że trzeba ją zjeść przy stole (Rial rozłożyła naczynia na podłodze),



i przynosi z kuchni sztucce. *Jedynie, co czuję, to smak metalu* – komentuje z wyraźnym obrzydzeniem kobieta, zmuszona do jedzenia widelcem (w kolejnych scenach posiłków widzimy, że Rial ostentacyjnie pozostawia sztucce nietknięte). Stosunek Bola do żony można postrzegać jako przejaw uwewnętrznionego rasizmu kulturowego, który poddaje deprecjacji i egzotyzacji takie elementy jak ubiór, język i sposoby jedzenia właściwe Innemu⁶⁶.

Weekes stawia w swym filmie pytanie, czy asymilacja w ogóle jest możliwa (choć finał sugeruje taką ewentualność) w obliczu aktów mikroagresji ze strony białych, na które bohaterowie są nieustannie narażeni: kierowca bezceremonialnie wyrzuca cały dobytek Majurów (mieszczący się w dwóch niewielkich workach) na ziemię, nastolatka oddaje mocz pod oknem ich domu, sąsiadka straszy parę deportacją, urzędnik kpi, że Rial nosi na sobie prześcieradło (etniczna sukienka jest czerwona), ochroniarz w sklepie śledzi każdy ruch Bola (uwagę pracownika ochrony zwraca wyłącznie kolor skóry bohatera). Akty mikroagresji stanowią wymowne świadectwo zdefiniowanego przez Mbembe *nanorasizmu*, który, mając zdolność przenikania całego organizmu społecznego, stał się nieodłącznym uzupełnieniem rasizmu systemowego, rasizmu mikro- i makroprocedur prawno-biurokratycznych i instytucjonalnych. *Bo czym innym jest nanorasizm, jeśli nie narkotycznym uprzedzeniem do innego koloru skóry, które przejawia się w pozornie błahych, codziennych gestach, w nic nie znaczących półsłówkach, w mimowolnej, zdawałoby się, uwadze, w żarcie, w aluzji lub insynuacji, w lapsusie, w kawale, w niedomówieniu i, trzeba to powiedzieć, w zamierzonej złośliwości, w złej intencji, w wymownej pauzie lub w ataku słownym, w mrocznym pragnieniu stygmatyzacji, a zwłaszcza przemocy, zranienia i upokorzenia, splamienia tego, którego nie uznajemy za jednego z nas?*⁶⁷

W wywiadzie dla „The Guardian” Weekes przyznał, że podjęta przez niego w filmie kwestia asymilacji nie dotyczyła go wprawdzie bezpośrednio (dziadkowie reżysera pochodzą z Sierra Leone, on sam urodził się i wychował w Londynie), ale nieustannie przewijała się w rozmowach z krewnymi i przyjaciółmi: *Jesteś rozdarty. Jedna część chce, żebyś się zasymilował i został zaakceptowany przez kulturę, która żywi wobec ciebie ambiwalentne uczucia. Druga część chce to wszystko odrzucić i poczuć dumę z miejsca, z którego pochodzisz, zbuntować się przeciwko normom*⁶⁸. W *Czyj to dom?* odzwierciedleniem tej dychotomii jest dualizm postaw reprezentowanych przez parę głównych bohaterów. Bol za wszelką cenę dąży do asymilacji, przyjmując strategię mimikry. Rial manifestuje swoją etniczną odrębność za pomocą języka i ubioru. W kluczowej dla wymowy filmu rozmowie bohaterka oskarża męża o brak dumy i uniżoną postawę wobec Anglików, którzy oferują im jedynie *nędrne resztki* z (postimperialnego) stołu.

Przemoc wobec uchodźców (żyjących widm) nie przejawia się wyłącznie w postaci opisanych aktów mikroagresji. Remi Weekes mówi także o agresji fizycznej. Syntetyczną charakterystykę opisanej przez Derridę hegemonicznej władzy ustrukturuwanej wokół widm można znaleźć w początkowej sekwencji filmu rozgrywającej się w ośrodku detencyjnym. W drodze na spotkanie z komisją Rial i Bol mijają szereg pokoi-klatek, w których przebywają uchodźcy. Krótka panorama odsłania szokujący widok. Przez otwarte drzwi jednego z pomieszczeń widzimy skulone na podłodze ciało czarnego mężczyzny i szarpających go umundurowanych funkcjonariuszy. Z pokoju dobiegają krzyki, a na podłodze

widać rozległe plamy krwi. Struktura ujęcia (i wcześniejsza rozmowa bohaterów ze współlokatorem, który radzi im, by nie robili sobie zbytnej nadziei, bo *te sukinsyny zawsze odsyłają*) pozwala wywnioskować, że bitý mężczyzna opiera się deportacji, jednoznacznej z wyrokiem śmierci. Ośrodek detencyjny staje się w filmie symbolem granicy, o której pisał Mbembe: *Granica nie jest już miejscem, które się przekracza, lecz linią podziału. Wszystko zdaje się zastęgać* [z dialogów wynika, że Majurowie przebywają w placówce już ponad rok – przyp. N. K.] *w tych zminiaturyzowanych i zmilitaryzowanych przestrzeniach. Wielu ludzi znajduje tam swój koniec, zostają deportowani, o ile wcześniej nie zginęli utopieni lub rażeni prądem*⁶⁹. Weekes potwierdza tę ponurą charakterystykę „granicznej” sytuacji uchodźców, każąc nam widzieć w losach bohaterów jedynie wyjątek od panującej reguły (urzędnik socjalny informuje Majurów, że zwolnienie z ośrodka i przyznanie im „całego domu na wyłączność” powinni traktować w kategoriach wygranej na loterii).

Spojrzenie widma

Dla wyrażenia doświadczenia traumy związanej z kolonizacją kluczowe znaczenie ma kwestia fokalizacji. Roger Kurtz podkreśla, że artyści afrykańscy nie przedstawiają traumy kolonizacji jako problemu pamięci. Znacznie bardziej interesuje ich to, czyje opowieści oraz wspomnienia są uprzywilejowane i uprawomocniane, oraz kto, w ramach panującego układu sił, ma możliwość ich artykulacji⁷⁰. Weekes przekłada ten mechanizm na dynamikę spojrzenia. Trauma wojny i przemocy neokolonialnej jest filtrowana przez subiektywne doświadczenie pary bohaterów. Duża liczba ujęć została zrealizowana przy użyciu figury POV, uwagę widza zwracają jednak te niesfunkcjonalizowane dramaturgicznie. Bohaterowie, ukazywani w zbliżeniach, spoglądają w kierunku kamery, ale w ujęciach następujących po cięciu montażowym nie widzimy spodziewanych obiektów ich spojrzenia. Ten reżim patrzenia można, za Derridą, określić mianem „efektu wizjera”. Za pośrednictwem tego efektu na poziomie formy filmowej manifestuje się etyczny wymiar derridiańskiej widmontologii: *ten widmowy „ktoś inny patrzy na nas”, czujemy się przez niego obserwowani, poza wszelką synchronią, przed i poza wszelkim spojrzeniem z naszej strony, czujemy, że ten „ktoś inny” nas dotyczy*⁷¹. Kierując uporczywie, przesywające spojrzenie w naszą stronę, Bol i Rial – żyjące widma – mają szansę stać się społecznie widzialni.

Spojrzenie – twarz Innego – jako wezwanie do odpowiedzialności (ktoś inny nas dotyczy) sytuuje nas w kręgu filozofii Emmanuela Levinasa. Derridiańskie widmo zajmuje to samo miejsce, co Inny Levinasa: *to całkowicie nieodwracalna ingerencja w nasz świat, która nie jest zrozumiała w dostępnych nam ramach intelektualnych, ale za zachowanie jej odmienności jesteśmy odpowiedzialni*⁷². Przez wezwanie do odpowiedzialności widmontologia staje się reprezentatywna dla zwrotu etycznego w badaniach kulturowych (postkolonialnych).

Na zakończenie powracam zatem do etycznego wymiaru derridiańskiego widma. W paradygmacie refleksji francuskiego filozofa film Remiego Weekesa potraktowałam jako formę egzorcyzmów, których celem jest przepracowanie doświadczenia kolonialnej i neokolonialnej traumy. Dla Derridy „wyegzorcyzować” nie znaczy odpędzić widma, lecz przyznać im prawa, to znaczy spowodować, że





tym razem powrócą żywe, powrócą jako zjawy, które nie są już zjawami, lecz tymi innymi przybyszami, których trzeba przyjąć z uwagi na pamięć lub obietnicę gościnności – choć nigdy nie można być pewnym, że uobecnią się jako tacy. Trzeba ich przyjąć, nie po to, aby im w tym sensie przyznać prawa, lecz ze względu na sprawiedliwość⁷³. Widma, przy całym naszym lęku przed nawiedzeniem (rozumianym jako zakłócenie i nieustanne prześladowanie), reprezentują potrzebę prawdy i sprawiedliwości. Achille Mbembe uzupełniłby ten etyczny postulat o jeszcze jedną fundamentalną kwestię. Zamiast – jak postulował Derrida – nauczyć się tylko obcować z duchami, żyć z nimi nie tyle lepiej, ile bardziej sprawiedliwie⁷⁴ (jak czynią to w finale Rial i Bol), powinniśmy raczej zastanowić się, w jaki sposób podmioty (w rodzaju bohaterów Weekesa), które neokolonialny świat produkuje jako żyjące widma, mogłyby przestać egzystować jako duchy⁷⁵.

¹ A. Mbembe, *On Postcolony*, University of California Press, Berkeley 2001, s. 187.

² G. Spivak, *Negocjacje ze strukturami przemocy*, tłum. A. Górny, w: *Strategie postkolonialne*, red. S. Harasym, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 183.

³ M. Welz, *Africa Since Decolonization: The History and Politics of a Diverse Continent*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, s. 197.

⁴ B. Rumieńczyk, *Sudan Południowy. Głód, gwałty, czystki etniczne*, <https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/sudan-poludniowy-glod-gwalty-czystki-etniczne/7wegd61> (dostęp: 8.07.2023).

⁵ D. Akech Thiong, *The Politics of Fear in South Sudan: Generating Chaos, Creating Conflict*, Zed Books Bloomsbury Publishing, London 2021, s. 147.

⁶ Materiał dostępny na platformie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=zHRk3juEalk> (dostęp: 8.07.2023).

⁷ Posługuję się pojęciem „neokolonializm” dla podkreślenia ciągłości doświadczenia kolonialnego. Nie uznaję pojęcia neokolonializmu za semantycznie tożsame z pojęciem dekolonizacji czy postkolonializmu, w których owa ciągłość nie znajduje artykulacji. Odwołując się do dyskursu naukowego, piszę o badaniach postkolonialnych, ponieważ określenie „badania neokolonialne” nie weszło do powszechnego użycia (posługujemy się określeniami: badania postkolonialne, dyskurs postzależnościowy itd.). Konfuzja związana z wykorzystywaniem rozmaitych określeń wynika z tego, że do dziś nie uzgodniono wspólnego słownika pojęciowego. Wyraźnie zaznacza się jednak sprzeciw badaczy pochodzących z byłych kolonii wobec pojęcia dekolonizacji.

Dla przykładu, przywoływany przez mnie Sabelo Ndlovu-Gatsheni zaproponował określenie „postkolonialny neokolonialny/neoskolonizowany”.

⁸ M. Ząbek, *Uchodźcy w Afryce. Etnografia przemocy i cierpienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 180.

⁹ Pelen, liczący ponad sto stron raport ONZ można znaleźć na stronie: <https://reliefweb.int/report/sudan/sudan-reeling-after-six-months-war-statement-martin-griffiths-under-secretary-general-humanitarian-affairs-and-emergency-relief-coordinator-enar> (dostęp: 11.10.2024).

¹⁰ D. Taylor, „I Thought the UK Was a Good Country”: Sudan Massacre Refugee Faces Removal to Rwanda, „The Guardian”, 18.05.2022, <https://www.theguardian.com/politics/2022/may/18/i-thought-the-uk-was-a-good-country-man-faces-removal-to-rwanda> (dostęp: 18.07.2024). W artykule tym pojawia się wypowiedź młodego Sudańczyka, któremu cudem udało się uniknąć rzezi, o wtórnej wiktyimizacji wiążącej się z planowaną przez rząd brytyjski relokacją uchodźców do Rwandy.

¹¹ M. Ząbek, dz. cyt., s. 325.

¹² K. Ahmed, *Sudanese Evacuees in the UK Fear Limbo as Six-Month Visas Begin to Expire*, „The Guardian”, 24.10.2023, <https://www.theguardian.com/global-development/2023/oct/24/sudanese-evacuees-in-the-uk-fear-limbo-as-six-month-visas-begin-to-expire> (dostęp: 19.07.2024).

¹³ Zob. A. Mbembe, *Polityka wrogości. Nekropolityka*, tłum. U. Kropiowiec, K. Bojarska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 12.

¹⁴ W trakcie przesłuchania, na którym waży się losy małżonków, znudzona urzędniczka

- je kanapkę. Warto podkreślić, że wszyscy członkowie komisji reprezentującej brytyjski aparat neokolonialnej władzy są biali.
- ¹⁵ Dalsza część tego okrzyku podkreśla semantyczną dwuznaczność. *Only English here* może się odnosić zarówno do języka, jak i do obywatelstwa.
- ¹⁶ E. Peeren, *The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2014, s. 71.
- ¹⁷ G. Agamben, *My, uchodźcy*, tłum. K. Gawlicz, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbior., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 30-31.
- ¹⁸ Nacięcia oznaczające przynależność do wrogiego plemienia bohaterka wykonała sama, gdy okazało się, że cała jej rodzina została bestialsko zamordowana.
- ¹⁹ Reżyser odnosi się do tego faktu. Urzędnik socjalny, oprowadzający bohaterów po ich nowym, ale całkowicie zdewastowanym przez poprzednich najemców lokum, jest zdziwiony, że dostali cały dom wyłącznie dla siebie, i z przekazem stwierdza, że jego metraż zdecydowanie przewyższa ten, którym on dysponuje.
- ²⁰ G. Cooper, L. Blumell, M. Bunce, *Beyond the „Refugee Crisis”: How the UK News Media Represent Asylum Seekers Across National Boundaries*, „The International Communication Gazette” 2021, t. 83, nr 3, s. 195-216.
- ²¹ D. Kot, *Tratwa Odysa. Esej o uchodźcach*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 52.
- ²² J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016, s. 139.
- ²³ W całym tekście używam tego pojęcia zgodnie z terminologią Derridy. W paradygmacie zwrotu spektralnego jako „widmo” tłumaczy się słowa *ghost*, *phantom* czy *spectre*. U Derridy te hybrydyczne zjawiska przyjmują kształt konceptualnej metafory widma, czyli czegoś, co wymyka się poznaniu i rozumieniu. Ze względu na ten charakter widmontologia nie jest nauką czy metodą badawczą *sensu stricto*, lecz podejściem interdyscyplinarnym.
- ²⁴ A. Gordon, *Her Shape and His Hand*, w: *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, red. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, Bloomsbury, New York 2013, s. 106.
- ²⁵ Tamże, s. 169.
- ²⁶ Tamże, s. 130-131.
- ²⁷ Tamże, s. 142.
- ²⁸ E. Peeren, dz. cyt., s. 2.
- ²⁹ S. Benhabib, *Prawa Innych. Przybysze, rezydenci i obywatele*, tłum. M. Filipczuk, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 173.
- ³⁰ D. Kot, dz. cyt., s. 16.
- ³¹ M. Ząbek, dz. cyt., s. 43.
- ³² A. Mbembe, *Polityka wrogości...* dz. cyt., s. 11.
- ³³ Tamże, s. 85-86.
- ³⁴ Pojęciem kina międzykulturowego postuluje się Laura U. Marks. Zdaniem badaczki hybrydyczny charakter dzieł z tego paradygmatu unieważnia granice pomiędzy poszczególnymi kulturami oraz uwidacznia kolonialne i rasowe relacje władzy stojące na straży tych granic. Badaczka podkreśla społeczny charakter filmów międzykulturowych, w których *ciało jest źródłem nie tylko pamięci indywidualnej, lecz przede wszystkim pamięci zbiorowej*. L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000, s. XII-XIII.
- ³⁵ J. Hirsch, *Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne*, tłum. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Universitas, Kraków 2015, s. 275.
- ³⁶ Zob. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, *Introduction: Conceptualizing Spectralities*, w: *The Spectralities Reader...* dz. cyt., s. 10-11.
- ³⁷ J. Weinstock, *Introduction: The Spectral Turn*, w: *The Spectralities Reader...* dz. cyt., s. 63-64.
- ³⁸ R. Bergland, *Indian Ghosts and American Subjects*, w: *The Spectralities Reader...* dz. cyt., s. 377.
- ³⁹ W ujęciu kameruńskiego filozofa „nieobecność” to pojęcie kluczowe w dyskursie utrzymującego się do dziś apartheidu. Mbembe pisze, że dla człowieka Zachodu odzyskanie poczucia egzystencji zależy od zerwania więzów z tym, którego nieobecność, a nawet zupełne zniknięcie, nie będą przeżywane jako strata. Zob. A. Mbembe, *Polityka wrogości...* dz. cyt., s. 70.
- ⁴⁰ Tenże, *On Postcolony*, dz. cyt., s. 4.
- ⁴¹ J. Derrida, dz. cyt., s. 74.
- ⁴² Derrida odwołuje się bezpośrednio do Freuda, podkreślając wielokrotnie, że widmontologia jest związana z pracą żałoby: *Wszystko, o czym będziemy tu mówić, dotyczy żałoby. Jest ona zawsze związana z próbą ontologizacji resztek, sprawienia, by stały się obecne, przede wszystkim poprzez „identyfikację” zwłok i zlokalizowanie umarłego*. Zob. J. Derrida, dz. cyt., s. 29. Francuski filozof właśnie od Freuda zaczerpnął pojęcie „niesamowitego”, którym określa widmo człowieka – *najbardziej „unheimlich” ze wszystkich widm*. Tamże, s. 233.

- ⁴³ R. Bergland, dz. cyt., s. 380-381.
- ⁴⁴ R. Kurtz, *Trauma and Transformation in African Literature*, Routledge, New York 2021, s. 3.
- ⁴⁵ S. Ndlovu-Gatsheni, *Coloniality of Power in Postcolonial Africa: Myths of Decolonization*, Condersia, Dakar 2013, s. X.
- ⁴⁶ Tamże, s. 7.
- ⁴⁷ D. Punter, *Arundhati Roy and the House of History*, w: *Empire and the Gothic: The Politics of Genre*, red. A. Smith, W. Hughes, Palgrave Macmillan, New York 2003, s. 193.
- ⁴⁸ T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 7.
- ⁴⁹ Tamże, s. 8.
- ⁵⁰ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 76.
- ⁵¹ Tamże, s. 132.
- ⁵² S. Holland, *Raising the Dead*, w: *The Spectralities Reader...* dz. cyt., s. 362.
- ⁵³ O *apeth* piszę w dalszej części tekstu.
- ⁵⁴ A. Warmiński, *Koncepcja „cienia” w psychologii analitycznej C. G. Junga*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1997, nr 190, s. 45-46.
- ⁵⁵ J. Mbiti, *Afrykańskie religie i filozofia*, tłum. K. Wiercińska, PAX, Warszawa 1980, s. 112-113.
- ⁵⁶ R. Kurtz, dz. cyt., s. 43.
- ⁵⁷ G. Lienhardt, *Some Notions of the Witchcraft Among the Dinka*, „Africa. Journal of the International African Institute” 1951, t. 21, nr 4, s. 305.
- ⁵⁸ A. Mbembe, *Polityka wrogości...* dz. cyt., s. 251.
- ⁵⁹ E. Peeren, dz. cyt., s. 5.
- ⁶⁰ A. Mbembe, *Life, Sovereignty, and Terror in the Fiction of Amos Tutuola*, w: *The Spectralities Reader...* dz. cyt., s. 132.
- ⁶¹ M. Bal, *A gdyby tak? Język afektu*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 176-177.
- ⁶² D. Kot, dz. cyt., s. 62.
- ⁶³ A. Mbembe, *Polityka wrogości...* dz. cyt., s. 64.
- ⁶⁴ D. Kot, dz. cyt., s. 9.
- ⁶⁵ Tamże, s. 181.
- ⁶⁶ Tamże, s. 123.
- ⁶⁷ Tamże, s. 92-94.
- ⁶⁸ R. Gilbey, *Nightmare on Asylum Street: „His House”, the Horror Film About the Migrant Crisis*, „The Guardian”, 25.10.2020, <https://www.theguardian.com/film/2020/oct/25/nightmare-asylum-street-his-house-remi-weekes-horror-film-migrant-crisis> (dostęp: 5.07.2024).
- ⁶⁹ A. Mbembe, *Polityka wrogości...* dz. cyt., s. 12.
- ⁷⁰ R. Kurtz, dz. cyt., s. 42.
- ⁷¹ J. Derrida, dz. cyt., s. 26.
- ⁷² C. Davis, „État Présent”: *Hauntology, Spectres and Phantoms*, w: *The Spectralities Reader...* dz. cyt., s. 53.
- ⁷³ Tamże, s. 279.
- ⁷⁴ J. Derrida, dz. cyt., s. 12.
- ⁷⁵ E. Peeren, dz. cyt., s. 52.

**Natasza
Korczarowska**

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013, poświęcona wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r.). Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Bibliografia

- Agamben, G.** (2010). *My, uchodźcy* (tłum. K. Gawlicz). W: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej* (ss. 25-34). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Bal, M.** (2007). *A gdyby tak? Język afektu* (tłum. M. Maryl). *Teksty Drugie*, (1-2), ss. 165-188.
- Benhabib, S.** (2015). *Prawa Innych. Przybysze, rezydenci i obywatele* (tłum. M. Filipczuk). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Bergland, R.** (2013). *Indian Ghosts and American Subjects*. W: M. del Pilar Blanco, E. Peeren (red.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (ss. 371-392). New York: Bloomsbury.
- del Pilar Blanco, M., Peeren, E.** (2013). Introduction: Conceptualizing Spectralities. W: M. del Pilar Blanco, E. Peeren (red.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (ss. 1-27). New York: Bloomsbury.
- Derrida, J.** (2016). *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka* (tłum. T. Załuski). Warszawa: PWN.
- Gordon, A.** (2013). *Her Shape and His Hand*. W: M. del Pilar Blanco, E. Peeren (red.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (ss. 103-129). New York: Bloomsbury.
- Hirsch, J.** (2015). *Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino post-traumatyczne* (tłum. T. Bilczewski, A. Kowalcz-Pawlik). W: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą* (ss. 253-284). Kraków: Universitas.
- Kot, D.** (2020). *Tratwa Odysa. Esej o uchodźcach*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kurtz, R.** (2021). *Trauma and Transformation in African Literature*. New York: Routledge.
- LaCapra, D.** (2009). *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna* (tłum. K. Bojarska). Kraków: Universitas.
- Marks, L. U.** (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Mbembe, A.** (2001). *On Postcolony*. Berkeley: University of California Press.
- Mbembe, A.** (2013). *Life, Sovereignty, and Terror in the Fiction of Amos Tutuola*. W: M. del Pilar Blanco, E. Peeren (red.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (ss. 131-149). New York: Bloomsbury.
- Mbembe, A.** (2018). *Polityka wrogości. Nekropolityka* (tłum. U. Kropiwek, K. Bojarska). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Ndlovu-Gatseni, S.** (2013). *Coloniality of Power in Postcolonial Africa: Myths of Decolonization*. Dakar: Condesria.
- Peeren, E.** (2014). *The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Punter, D.** (2003). *Arundhati Roy and the House of History*. W: A. Smith, W. Hughes (red.), *Empire and the Gothic: The Politics of Genre* (ss. 192-207). New York: Palgrave Macmillan.
- Spivak, G.** (2011). *Negocjacje ze strukturami przemocy* (tłum. A. Górny). W: S. Harasym (red.), *Strategie postkolonialne* (ss. 180-197). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Warmiński, A.** (1997). *Koncepcja „cienia” w psychologii analitycznej C. G. Junga*. *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie*, (190), ss. 33-46.
- Welz, M.** (2021). *Africa Since Decolonization: The History and Politics of a Diverse Continent*. Cambridge: Cambridge University Press.

Keywords:

neocolonialism;
refugee discourse;
hauntology;
Remi Weekes;
South Sudan

Abstract

Natasza Korczarowska

Traumatic Haunting in the Neocolonial World: *His House* in the Context of the Spectral Turn

The article analyses Remi Weekes's film *His House* (2020) in the context of Jacques Derrida's hauntology, refugee discourse, and Achille Mbembe's nanoracism. The author treats the arrival of refugees from South Sudan to the former Empire (Great Britain) in terms of a traumatic haunting and places the entire film in the paradigm of the turn closely related to hauntological reflection. Weekes's film can be regarded as a form of exorcism, the aim of which is to work through the experience of colonial and neocolonial trauma. In the author's approach, hauntology is connected with Freud's theory of trauma: the work of mourning and the concept of *das Unheimliche*, which refers to both what is "uncanny" and "un-home-ly." Spectres – as in Avery Gordon's work – are not seen here as a pre-modern superstition or a symptom of individual psychosis but as a social phenomenon of great importance in the neocolonial world. Hauntology – emphasizing the issue of collective responsibility for the Other – includes ethics in the project of post-colonial historiography.