

Spis treści

Wstęp. Postkolonialny zwrot w badaniach nad filmem	7
Część pierwsza	33
1. Narodziny kina postkolonialnego	35
2. Dziedzictwo kolonializmu w filmie francuskim	57
3. Pamięć o wojnie i wojna o pamięć	79
4. Czas utracony i czas odnaleziony	101
5. Wielokulturowa przestrzeń miejska w „kinie blokowisk”	123
6. Gościnność warunkowa czy bezwarunkowa?	145
Część druga	163
7. Odrodzenie Imperium Brytyjskiego	165
8. Tożsamość kulturowa i wizerunek diaspory południowoazjatyckiej	191
9. Kolonializm, migracje i piętno przeszłości w kinie włoskim	221
10. Spotkanie z Innym albo motyw afrykańskiej imigracji	239
11. Wyobraźnia kolonialna w filmie hiszpańskim	257
12. Tożsamość w przejściu – mniejszość turecka w Niemczech	285
Zakończenie. Hybrydowość i transkulturowy pejzaż muzyczny	311
Bibliografia	333
Nota bibliograficzna	361
Indeks tytułów filmów	363
Indeks nazwisk	375

Wstęp.

Postkolonialny zwrot w badaniach nad filmem

Badania nad filmem od początku swego istnienia sytuowały się na pograniczu różnych dyscyplin, korzystały z metodologii wypracowanych wcześniej na gruncie literaturoznawstwa, językoznawstwa, estetyki, antropologii kulturowej, a nawet psychologii. Filmoznawstwo z założenia miało charakter interdyscyplinarny, o czym przed laty pisała Alicja Helman, wskazując na umiejętność przyswajania i przetwarzania dorobku wypracowanego przez przedstawicieli innych dziedzin wiedzy, niekonięcznie związanych ze sztukami wizualnymi¹. Historia myśli filmowej ostatniego półwiecza obfitowała w metafory epistemologiczne mające wyjaśnić charakter przemian zachodzących w sposobach definiowania przedmiotu badań. Podobnie jak w naukach o kulturze, można w filmoznawstwie wyróżnić zasadnicze zwroty (*turns*), czyli nowe orientacje metodologiczne. Nie świadczą one jednak o radykalnym zerwaniu ciągłości, ale raczej o przesunięciu akcentów i zmianie punktów widzenia.

Posługując się pojęciem zwrotu, używam go w znaczeniu nadanym przez Doris Bachmann-Medick, przyjmując założenie, że jednym z celów poznawczych jest zaproponowanie oryginalnej terminologii naukowej oraz zwrócenie uwagi na aspekty uprzednio pomijane². Nie chodzi bynajmniej o wytworzenie nowego paradygmatu – w rozumieniu Thomasa Kuhna – i odrzucenie dotychczas obowiązującej perspektywy, lecz o poszerzenie pola badawczego poprzez zastosowanie odmiennych narzędzi do analizy

1 Por. Alicja Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985, s. 14–15.

2 Por. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

istniejących zjawisk i problemów (czasem jeszcze nie w pełni rozpoznanych). Zwrot oznacza również uznanie pluralizmu metodologicznego, akceptację swobodnego przekraczania granic, transformację wcześniejszych teorii oraz pogodzenie się z przygodnością wiedzy, czyli z tym, że istnieje wiele możliwych sposobów postrzegania tego samego przedmiotu.

Pisząc o zwrocie postkolonialnym w badaniach nad filmem, trzeba zacząć od pytania, czym jest postkolonializm, zważywszy na wieloznaczność tego terminu oraz mnogość wzajemnie wykluczających się stanowisk. Podobnie jak w pokrewnym pojęciu – postmodernizm – przedrostek „post” nie oznacza bynajmniej następstwa czasowego i końca pewnej epoki (w tym wypadku kresu kolonializmu), lecz konieczność przemyślenia na nowo podstawowych kwestii i zagadnień mających swe źródła w niezbyt odległej historii. Chodzi o zwrócenie uwagi na nieustanne oddziaływanie przeszłości na teraźniejszość, wpływ ekonomicznego i kulturowego dziedzictwa imperiów, kwestię rasowej, etnicznej i płciowej tożsamości oraz potrzebę wyjaśnienia skomplikowanych więzi łączących centrum i peryferia, dawnych kolonizatorów i podporządkowanych.

Prekursorzy

Studia postkolonialne rozwinęły się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia na gruncie literaturoznawstwa, antropologii kulturowej i nauk społecznych, jednak ich metodologiczne fundamenty zostały postawione nieco wcześniej. Historycznym punktem odniesienia jest proces dekolonizacji, który rozpoczął się na dobre po drugiej wojnie światowej. Wówczas to uczestnicy ruchów niepodległościowych sformułowali postulaty polityczne i filozoficzne, tak istotne dla odbudowania tożsamości kulturowej wyzwolonych narodów. Mam na myśli publikacje Aimé Césaire'a (1913–2008), Léopolda Sédara Senghora (1906–2001), a przede wszystkim Frantza Fanona (1925–1961), którego *Wyklęty lud ziemi*, napisany tuż przed śmiercią, stał się jednym z manifestów przywoływanych przez kolejne pokolenia badaczy³.

3 Frantz Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. Hanna Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985. Zarówno Aimé Césaire, jak i Frantz Fanon sytuują się w kontekście marksistowskiej krytyki kolonializmu, wskazują na problem wyzysku ekonomicznego oraz proces uprzedmiotowienia ludzi. Drugi z nich łączy temat walki narodowowyzwoleńczej z analizą psychiki skolonizowanego podmiotu, czerpiąc inspirację z pism Zygmunta Freuda i Jacques'a Lacana.

Ważnym źródłem inspiracji dla myślicieli postkolonialnych okazała się filozofia marksistowska, zwłaszcza w jej wariacie zaproponowanym przez włoskiego historyka i polityka Antonia Gramsciego (1891–1937), od którego przejęto kluczowe pojęcia hegemonii i klas zależnych (*subaltern*). Pierwsze z nich, wprowadzone w *Zeszytach więziennych*, opisuje taki sposób sprawowania władzy, który pozwala na osiągnięcie przyzwolenia ze strony rządzonych dzięki uwewnętrznieniu przez nich pożądanых wartości⁴. Chcąc osiągnąć wyznaczony cel, grupa dominująca posługuje się stereotypami i potocznymi wyobrażeniami bez uciekania się do przymusu bezpośredniego. „Hegemonia to panowanie środkami czysto kulturalnymi nad życiem duchowym całego społeczeństwa”⁵. Pojęcie klas zależnych, do którego powrócę w późniejszych fragmentach pracy, zyskało szersze znaczenie za sprawą odniesienia do wszelkich grup mniejszościowych – „podporządkowanych Innych” – i zostało użyte przez zespół indyjskich badaczy skupionych na początku lat osiemdziesiątych wokół Ranajita Guhy i Parthy Chatterjee’go⁶, a następnie przywołane w tytule wpłyowego eseju Gayatri Chakravorty Spivak.

Przemocny wpływ na rozwój badań postkolonialnych wywarły koncepcje poststrukturalne: po pierwsze, teoria dyskursu Michela Foucaulta i jego teza o związku wiedzy z władzą, po drugie, dekonstrukcyjna strategia Jacques’a Derridy, polegająca na podważaniu opozycji binarnych i odsłanianiu ukrytych założeń wszelkich systemów filozoficznych. W opinii Roberta J.C. Younga to właśnie dekonstrukcja – jako narzędzie „intelektualnej i kulturowej dekolonizacji” – doskonale nadawała się do analizowania zależności imperialnych, ponieważ poddawała krytyce zachodni model poznania oraz dominujące sposoby przedstawiania⁷.

Za moment przełomowy dla ukształtowania się teorii postkolonialnej uchodzi rok 1978 i publikacja *Orientalizmu* Edwarda W. Saida, książki szeroko dyskutowanej nie tylko w kręgach akademickich. Jej autor,

4 W języku polskim ukazało się wiele prac Antonia Gramsciego, m.in. fragmenty *Zeszytów więziennych* w przekładzie Sława Krzemienia-Ojaka, zamieszczone w antologii *Filozofia współczesna*, tom 1, red. Zbigniew Kuderowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 79–96, a także *Zeszyty filozoficzne*, przeł. Barbara Sieroszevska i Joanna Szymanowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991.

5 Leszek Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, część III: *Rozkład*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1989, s. 982.

6 Por. Partha Chatterjee, *Nacjonalizm jako problem w historii myśli politycznej*, przeł. Dorota Kołodziejczyk, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 280–328.

7 Robert J.C. Young, *Postcolonialism. An Historical Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford 2001, s. 422.

przyjmując założenia Michela Foucaulta, przekonująco dowodził, że wiedza jako narzędzie polityczne pozwala na takie konstruowanie wizerunku innych kultur, by te jawiły się w naszych oczach jako gorsze w porównaniu z normami zachodnimi. Koncepcję amerykańskiego badacza palestyńskiego pochodzenia odczytywano jako wyzwanie rzucone europejskiej tradycji oświeceniowej i wartościom uniwersalnym wytworzonym w jej obrębie. Zgodnie z poststrukturalną strategią myślenia Said uważnie przygląda się hierarchicznej relacji pomiędzy Wschodem a Zachodem i dochodzi do wniosku, że opozycja ta opiera się na epistemologicznej i ontologicznej różnicy. Wysuwa przy tym tezę, że Orient jest europejskim wynalazkiem, pozwalającym w gruncie rzeczy na zdefiniowanie nas samych, czy raczej całej zachodniej cywilizacji⁸.

Zasadniczym celem orientalistycznego dyskursu było uprawomocnienie władzy nad podbitymi krajami oraz intelektualne uzasadnienie kolonialnej dominacji. W tym miejscu Said nawiązuje do idei hegemonii kulturowej, zjawiska związanego z wytwarzaniem zbiorowych wyobrażeń na temat innych jako zacofanych barbarzyńców, stojących wyraźnie niżej w hierarchii rozwoju. Umacniane przez wieki poczucie wyższości pozwalało z wewnętrznym przekonaniem prowadzić misję cywilizacyjną wśród nieoświeconych ludów. Orientalizm był więc nie tylko narzędziem politycznym, ale przede wszystkim systemem wiedzy, który służył usprawiedliwieniu imperialnej wizji świata i zapewnieniu stabilności systemu panowania. Poznanie naukowe, dowodzi Said, nie jest więc całkowicie niewinne, ale uwikłane w ideologię – posiadanie wiedzy oznacza władzę nad obiektem, który podlega badaniu. Przedmiot poznania nie przemawia własnym głosem, ponieważ w jego imieniu wypowiadają się zachodni uczeni, podróżnicy i pisarze, którzy „lepiej wiedzą”, co jest dobre dla skolonizowanych.

Przedstawiciele cywilizacji zachodniej zawsze działali z pozycji siły, wykorzystywali systematyczną wiedzę o podbitych ludach, wytwarzali ich

8 Por. Edward W. Said, *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Zysk i s-ka, Poznań 2005, s. 30–32. Podstawowe tezy na temat orientalizmu znalazły odzwierciedlenie w książkach poświęconych filmowym wizerunkom rasy, m.in.: *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, red. Lester D. Friedman, University of Illinois Press, Urbana 1991; *Visions of the East: Orientalism in Film*, red. Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar, Rutgers University Press, New Brunswick 1997; Jane Chi Hyun Park, *Yellow Future: Oriental Style in Hollywood Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010. Krytyczne omówienie wpływu Saida na badania filmoznawcze można znaleźć w artykule Geralda Sima *Said's Marxism: Orientalism's Relationship to Film Studies and Race*, „Discourse” 2012, vol. 34, nr 2–3, s. 240–262.

tożsamość kulturową, zazwyczaj określali ich przy tym jako irracjonalnych, zepsutych lub dziecinnych. Przez stulecia Orient przedstawiano jako potencjalne zagrożenie dla europejskiego ładu, coś obcego i nieznanego, co wymaga oswojenia i uporządkowania, ale widziano w nim również źródło fascynujących wyobrażeń, egzotyczną scenerię dla romantycznych wizji poetów i pisarzy, symbol cielesnych pokus, manifestację niczym nieskrępowanej zmysłowości i seksualności (przekonują o tym powieści Gustava Flauberta)⁹. Orientalistyczne wyobrażenia zawsze zawierały elementy sądu wartościującego, podkreślano w nich bowiem cechy niepożądane w społeczeństwach zachodnich, jak porywczczość, uleganie namiętnościom, skłonność do despotyzmu i agresywnych zachowań, brak zdolności logicznego myślenia.

Książka Edwarda W. Saida rozpętała na nowo dyskusję nad sposobami przedstawiania kultur nieeuropejskich oraz strategiami oporu stosowanymi w ramach systemu kolonialnego, wskazała też na drogę wyjścia poza esencjonalnie ujmowane kategorie tożsamości kulturowej, etnicznej i rasowej (do których odwoływali się między innymi zwolennicy koncepcji *négritude*¹⁰). Teoretycznym propozycjom Saida zarzucano czasem nadmierną skłonność od myślenia w kategoriach binarnych, tworzenie świata manichejskiego oraz ograniczenie historycznej perspektywy poprzez nadmierne skupienie się na analizach dzieł literackich i konstrukcjach ideologicznych, bez uwzględnienia ekonomicznych uwarunkowań imperializmu. Wśród wyraźnych słabości *Orientalizmu* wymieniano całkowite pominięcie kwestii autoprezentacji mieszkańców krajów skolonizowanych oraz przyjęcie statycznego modelu zależności, który nie pozostawia miejsca na negocjację między rządzącymi i podporządkowanymi¹¹.

9 Edward Said znakomitą część swojej książki poświęcił analizom tekstów literackich, omówił przede wszystkim twórczość dziewiętnastowiecznych pisarzy i poetów francuskich: Gérarda de Nerval, François-René de Chateaubrianda, Gustava Flauberta, Alphonse'a de Lamartine'a, ale nie zapomniał również o autorach brytyjskich, m.in. Rudyardzie Kiplingu, Thomasie Edwardzie Lawrence.

10 Pojęcie *négritude* („murzyńskość”), wprowadzone w połowie lat trzydziestych przez Aimé Césaire'a, szybko zostało przyswojone przez afrykańskich intelektualistów – głównie francuskojęzycznych – którzy wypracowali własną koncepcję panafrykańskiej tożsamości, opartą na rasowych wyznacznikach, opozycji między „czarnym” i „białym”, pozwalającą na zbudowanie „wspólnoty krwi”.

11 Zarzuty wobec książki Saida krótko referuje Ania Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, przeł. Natalia Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 65–67. Krytyczne omówienie *Orientalizmu*, ze szczególnym uwzględnieniem warstwy metodologicznej, można znaleźć w obszernej pracy Daniela Martina Varisco *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*, University of Washington Press, Seattle 2007.

Odpowiedź na większość krytycznych zarzutów przyniosła późniejsza o kilkanaście lat książka *Kultura i imperializm*, w której Edward W. Said znacznie więcej uwagi poświęcił kolonialnemu spotkaniu i stosunkom międzykulturowym, zwłaszcza specyficznej wspólnotocie losów zdobywców i ludności tubylczej. Dostrzegł też zaskakującą prawidłowość polegającą na tym, że „dynamika kolonialnego zasiedlania i natywnego oporu nieprzyjemnie zakłóca imponujący humanizm głównej tradycji europejskiej”¹². Autor *Orientalizmu* jednoznacznie wypowiedział się przeciwko statycznemu ujmowaniu tożsamości oraz sprowadzaniu badanych zjawisk do układu hierarchicznych opozycji: „Wszystkie kultury przenikają się nawzajem. (...) Żadna nie jest jednostkowa i czysta, wszystkie są hybrydowe, heterogeniczne, zróżnicowane i niemonolityczne”¹³. Takie ujęcie problemu podważa wcześniejsze przywiązanie do podziału „my–oni” i pozwala na ujęcie kultur jako „zachodzących na siebie terytoriów”.

W nowej książce Said rozwinął namysł nad powiązaniem czasów kolonialnych ze współczesnością, wyszedł bowiem z założenia, że „to, jak formułujemy lub przedstawiamy przeszłość, nadaje kształt naszemu rozumieniu teraźniejszości i naszym na nią poglądom”¹⁴. Kolonializm jest przez niego rozważany jako konsekwencja imperializmu – ten zaś oznacza panowanie nad ziemiami, których się nie posiada, nad terenami odległymi i zamieszkаныmi przez nieznaną ludność. Pierwszym krokiem na tej drodze jest podbój, następnie podporządkowanie sobie rdzennej ludności, ich wysiedlenie lub nawet eksterminacja. Ten ostatni sposób nie zawsze jest pożądany, gdyż nie chodzi wyłącznie o zdobycie surowców, ale również taniej siły roboczej (niewolników). Imperializm rozumiany jest zazwyczaj jako dominacja i kontrola centrum nad peryferiami, wspiera się na przeświadczeniu o prawomocności władzy nad społecznościami uznawanymi za gorzej rozwinięte. Należy jednak pamiętać, że proste przeciwstawienie jest nad wyraz złudne, ponieważ obie strony – kolonizatorzy i skolonizowani – uwikłane są w złożone relacje zależności. W swoich analizach Said pragnął pokazać, w jaki sposób procesy imperialne wychodzą poza sferę polityki czy gospodarki i wkraczają w dziedzinę kultury, dlatego – podobnie jak we wcześniejszej książce – wybrał klasyczne teksty literackie (m.in. *Mansfield Park* Jane Austen, *Kima* Rudyarda Kiplinga i *Jądro*

12 Edward W. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 194.

13 Tamże, s. XXIV.

14 Tamże, s. 2.

ciemności Josepha Conrada), by uświadomić czytelnikowi działanie mechanizmów produkujących dyskursy wiedzy i władzy.

Głos podporządkowanych

Niedługo po opublikowaniu *Orientalizmu* grupa indyjskich historyków (*Subaltern Studies Group*) zajmujących się funkcjonowaniem wspólnot podporządkowanych przystąpiła do rewizji dominującej narracji historycznej i rozpoczęła badania na tym, w jaki sposób rządy kolonialne włączały poddanych w proces budowania państwa narodowego. „Subalterniści zaproponowali nowe spojrzenie, które miało przywrócić historię grupom podporządkowanym”¹⁵. Źródłem inspiracji były rozważania Antonia Gramsciego na temat hegemonii i klas zależnych, choć oba te pojęcia uległy znaczącemu przepracowaniu. Historiograficzna orientacja badaczy skupionych wokół Ranajita Guhy sprawiła, że ich dokonania nie spotkały się z tak szerokimi komentarzami w świecie zachodnim, jak książki Edwarda Saïda, ale też tematyka ich prac wydawała się mniej przystępna. Pisali oni o ruchach chłopskich w dziewiętnastowiecznych Indiach, antybrytyjskich rebeliach, narodzinach indyjskiego nacjonalizmu, by na tych przykładach pokazać strategię antykolonialnego oporu oraz proces kształtowania się podmiotowości¹⁶.

Polemiczne stanowisko wobec propozycji subalternistów zajęła Gayatri Chakravorty Spivak, która z perspektywy dekonstrukcyjnej zarzucała im nazbyt esencjalistyczne spojrzenie na lud oraz pominięcie kwestii ideologicznej konstrukcji płci kulturowej. Wychodząc od ustaleń przyjętych przez Edwarda W. Saïda, który przekonująco uzasadniał, że dyskurs orientalistyczny zawsze przemawia w imieniu Innego i tworzy jego stereotypowe wyobrażenia na użytek imperialnej władzy, Spivak zadaje

15 Gyan Prakash, *Subalterniści a krytyka postkolonialna*, przeł. Paulina Ambroży-Lis, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 332. Autor tekstu omawia dorobek czołowych przedstawicieli grupy subalternistów, ze szczególnym uwzględnieniem pierwszych tomów „Subaltern Studies”, redagowanych przez Ranajita Guhy.

16 Historiozoficzne koncepcje subalternistów nie znalazły szerszego zastosowania w postkolonialnych badaniach nad kinem, do wyjątków należy książka Reeny Dube poświęcona filmowi *Szachiści* (*Shatranj ke khilari*, 1977) Satyajita Raya. Autorka większą część swojej rozprawy poświęca jednak „dyskursowi pracy w kolonialnych i postkolonialnych warunkach” (s. XI), odwołując się do historycznych wydarzeń z XVIII i XIX wieku. Zob.: *Satyajit Ray's „The Chess Players” and Postcolonial Film Theory*, Palgrave Macmillan, New York 2005.

zasadnicze w tym kontekście pytanie o to, „czy podporządkowani inni mogą przemówić”?¹⁷ Przedmiotem analizy uczyniła zarówno historyczne narracje kolonialne, będące narzędziami „epistemicznej przemocy”, jak i współczesny neokolonializm, w którym dostrzegła kontynuację projektu imperialnego prowadzonego za pomocą nowych środków, choć z podobnymi celami (m.in. modernizacja gospodarki oraz ustanowienie „dobrego społeczeństwa”).

Najważniejszym elementem jej rozważań jest pytanie o status kobiety indyjskiej, podwójnie podporządkowanej – po pierwsze władzy kolonialnej, po drugie rodzimym strukturom patriarchalnym, które wykluczały ją z dyskursu publicznego. W ten sposób badaczka podważyła prostą opozycję między kolonizatorami i skolonizowanymi oraz wprowadziła trzeci element, rozsadzający binarne myślenie. Spivak zakwestionowała też założenie, że postkolonialni filozofowie mogą odkryć punkt widzenia podporządkowanych, stwierdzając, że współcześni intelektualści (m.in. Michel Foucault, Gilles Deleuze) nie potrafią wyobrazić sobie władzy, która byłaby umiejscowiona w „nienazwanym podmiocie Innego Europy” i nieustannie budują Innego jako cień Ja¹⁸.

Pesymistyczna diagnoza dotycząca możliwości wypowiedzania się podmiotu kobiecego spotkała się ze zdecydowaną reakcją polemiczną ze strony niektórych przedstawicieli studiów postkolonialnych, którzy dowodzili, że Spivak pozostaje rozmyślnie ślepa i głucha na głosy podporządkowanych kobiet. Benita Parry zarzucała jej, że świadomie ograniczyła „prestrzeń, w której skolonizowany może ponownie wpisać się w historię” oraz nie uwzględniła sposobów wyrażania się żeńskiej podmiotowości w społeczeństwach zależnych¹⁹. Bez względu na to, czy weźmiemy pod rozwagę powyższe zastrzeżenia, czy nie, koncepcja Spivak wywołała szeroką dyskusję na temat tego, czy władza kolonialna zdołała uciszyć tych, których sobie podporządkowała, czy ludność rdzenna mogła wypracować metody oporu i przemówić własnym głosem.

17 Gayatri Chakravorty Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. Ewa Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25, s. 196–239.

18 Tamże, s. 208–209. Spivak zastanawia się również nad ograniczeniami teorii postkolonialnych w ich zachodnim wydaniu, poświęca temu tematowi uwagę w rozmowie z Rashmi Batnagar, Lolą Chatterjee i Rajeshwari Sunder Rajan, zamieszczonej w książce *Strategie postkolonialne*, przeł. Antoni Górny, Maciej Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 89–98.

19 Benita Parry, *Problems in Current Theories of Colonial Discourse*, w: *Postcolonial Studies Reader*, red. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, Routledge, London 1995, s. 40.

Krytyka kolonializmu i strategie oporu

Zastanawiając się nad formami kolonialnego oporu, badacze odwołują się zazwyczaj do podstawowego mechanizmu naśladowczego, czyli strategii mimikry, jako „jednocześnie podtrzymującej autorytet kolonialny oraz podważającej go”²⁰. Na ten dwuznaczny charakter mimikry zwrócił uwagę Homi K. Bhabha, wychodząc od psychoanalitycznych obserwacji Jacques’a Lacana na temat kamuflażu jako zjawiska, którego istotą nie jest zaprzeczenie różnicy ani nawet upodobnienia się do tła, ale stanie się „wielokolorowością samą”.

Mimikra, aby była skuteczna, musi bezustannie demonstrować swoje ześlizgiwanie się znaczenia, swój nadmiar, swoją różnicę. (...) Mimikra jawi się jako przedstawienie różnicy, która sama jest procesem zaprzeczenia. Mimikra jest więc znakiem o podwójnej artykulacji, złożoną strategią reformowania, podporządkowania i dyscyplinowania, która, wyobrażając sobie władzę, ‘przywłaszcza’ sobie Innego²¹.

Podstawową właściwością dyskursu kolonialnego jest według Bhabhy konstruowanie inności poprzez odwołanie się do stereotypowych wyobrażeń, dzięki którym artykułuje się różnicę (rasową, klasową, płciową), co z kolei pozwala na wytworzenie obrazu poddanych narodów jako dzikusów – jednostek zwyrodniałych – w celu usprawiedliwienia podboju²². Podmiot skolonizowany przedstawiany jest jako całkowicie inny i doskonale znany zarazem. W całej pełni ujawnia się tu wewnętrzna sprzeczność stereotypu, który opiera się na uznaniu różnicy przy jej równoczesnym zaprzeczeniu (stereotyp pokrewny jest fetysyzmowi – oba stanowią mechanizmy obronne)²³.

20 Jenny Sharpe, *Figures of Colonial Resistance*, „Modern Fiction Studies” 1989, vol. 35, nr 1, s. 140.

21 Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 80.

22 W rozdziale zatytułowanym *Kwestia innego*, którego pierwodruk ukazał się w 1983 roku na łamach czasopisma „Screen” (vol. 24, nr 6, s. 18–36), Bhabha rozpoczyna charakterystykę stereotypu kolonialnego od analizy sposobów przedstawiania rasy w filmach, odnosi się przy tym do tekstów Stephena Heatha, Julianne Burton, Roberta Stama i Louise Spence. Por. tamże, s. 59–62.

23 Homi K. Bhabha w swej charakterystyce mimikry i stereotypu kolonialnego odwołuje się zarówno do teorii fetysyzmu Zygmunta Freuda, jak i koncepcji Frantza Fanona – również psychoanalityka – wyłożonej w jego książce *Peau noire, masques blancs* (przekład

Homi K. Bhabha wyróżnia jeszcze dwie strategie kolonialnego oporu, mianowicie „przebiegłą układowość” (*sly civility*) oraz „hybrydowość”. W pierwszej chodzi o niechęć „natywnego mieszkańca” do „zaspokojenia zapotrzebowania kolonizatora na narrację”, co w konsekwencji prowadzi do „niepowodzenia dziewiętnastowiecznej strategii nadzoru”²⁴. Druga natomiast, znacznie ciekawsza z punktu widzenia problematyki tej książki, jest strategią subwersyjną, która polega na

przewartościowaniu przyjęcia tożsamości kolonialnej poprzez powtórzenie dyskryminujących efektów tożsamości. Ukazuje ona niezbędne deformacje i przesunięcia wszystkich miejsc dyskryminacji i dominacji. (...) Kolonialna hybryda jest bowiem artykulacją dwuznacznej przestrzeni, w której rytuał władzy odprawiany jest w miejscu pragnienia, nadając jej obiektom jednocześnie cech dyscyplinarności i dyseminacji²⁵.

Hybrydowości nie należy rozumieć jako procesu znoszenia sprzeczności, wymazywania różnicy czy ujednoclenia, nie jest ona bowiem „trzecim elementem, który rozładowuje napięcie pomiędzy dwoma kulturami czy dwoma scenami w dialektycznej grze »uznania«”²⁶. Późniejsi komentatorzy zwracali uwagę na powiązanie pojęcia hybrydowości z pokrewnymi terminami, jak chociażby kreolizacją czy *métissage*, ze względu na odrzucenie idei spójnej i jednolitej kultury ujmowanej w metaforach organicystycznych. Podmiot hybrydyczny powstaje zawsze w przestrzeniach pogranicznych, miejscach spotkania, na styku różnych kultur. Czasem hybrydyzacja wiąże się z procesem zapożyczenia i wymiany, dzięki czemu podważa dwubiegunowe myślenie w kategoriach prostych opozycji binarnych. Nie stanowi natomiast elementu w wielokulturowej mozaice, gdyż nie opiera się na różnorodności, ale na „różnicowości” (*différance*), by posłużyć się neologizmem wprowadzonym przez Jacques’a Derridę²⁷.

ang. *Black Skin, White Masks*, Pluto Press, London 2008), w której ten stwierdza, że zaprzeczenie różnicy czyni z podmiotu kolonialnego odmieńca. W ten sposób mimikra prowadzi do rozszczępienia duszy.

24 Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, dz. cyt., s. 96.

25 Tamże, s. 112.

26 Tamże, s. 114.

27 Wyczerpująco problem przekładu kluczowego terminu francuskiego dekonstruktywizmu omawia Bogdan Banasiak we wstępie do polskiego wydania *O gramatologii* Jacques’a Derridy, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 5–15.

Koncepcja hybrydowości pozwala w odmienny sposób spojrzeć na problem tożsamości kulturowej, wskazuje bowiem na jej performatywny charakter i możliwość ciągłego negocjowania autonomicznych pozycji podmiotowych przez podporządkowanych (dla niektórych krytyków świadczyło to o utopijnym wymiarze całej teorii). Bhabha pokazuje równocześnie niestabilność takich kategorii, jak rasa, płeć, etniczność oraz przekonuje o korzyściach płynących z doświadczenia granicznego – kosmopolitycznego przemieszczania się między różnymi kulturami. „To właśnie w procesie powstawania szczelin – w nakładaniu się i przesunięciach obszarów różnicy – ustalone są intersubiektywne i zbiorowe doświadczenia narodowości”²⁸.

Tożsamość kulturowa a diaspora

Niektórzy badacze zwracają uwagę na pokrewieństwo hybrydyzacji z pojęciem diaspor i sugerują, że wieloraka przynależność czy podwójna świadomość pozwala spojrzeć na problemy migracji z perspektywy postkolonialnej. Ważne jest nie tylko uwzględnienie wpływu imperium na podbitą ludność, ale również obecności dawnych skolonizowanych w dzisiejszych metropoliach, co prowadzi do zakwestionowania opozycji między centrum a peryferiami oraz zapowiada możliwość przepracowania identyfikacji narodowej w taki sposób, by uwzględnić tę obecność.

Stuart Hall, rozważając związek między tożsamością kulturową a diasporą karaibską, wskazał na trzy powiązane ze sobą rodzaje „obecności” (*présences*) i odwołał się przy tym – podobnie jak Homi K. Bhabha – do ustaleń Jacques’a Derridy na temat „różnicowości”. Po pierwsze, wymienił „obecność afrykańską” (*présence africaine*), rozumianą jako „siedlisko wypartego”, czyli stłumioną pamięć niewolnictwa, pozwalającą na przywołanie obszaru niedostępnego i utraconego (czyli Afryki jako domu, którego nie można odzyskać). Po drugie, wskazał na „obecność europejską” (*présence européenne*), związaną z poczuciem wykluczenia i wywłaszczenia, która jest jednocześnie miejscem integracji i rozdwojenia. Po trzecie, włączył „obecność amerykańską” (*présence américaine*), będącą zarzewiem diaspor i przestrzenią hybrydyczną, w której „negocjowano kreolizację”²⁹.

²⁸ Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, dz. cyt., s. XXXVI.

²⁹ Stuart Hall, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, przeł. Krzysztof Majer, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 175–179.

Uwzględniając powyższe czynniki, można spojrzeć na tożsamość kulturową nie przez pryzmat wyobrażonej spójności, ale przez fragmentaryzację i rozproszenie, a więc pęknięcia, nieciągłości i różnice, które przesądzają o tym, kim jesteśmy, czy raczej „stajemy się”, ponieważ tożsamość nie jest czymś „danym”, ile raczej „zadany”, co musi być ciągle wytwarzane na nowo. Doświadczenie diaspory oraz związane z nim pojęcie hybrydowości jest w gruncie rzeczy oceniane pozytywnie przez badaczy postkolonialnych, otwiera bowiem drogę do międzykulturowej wymiany, wzajemnego przenikania się wpływów, wytwarzania nowych wartości. Przekonuje o tym zwłaszcza wizja „czarnego Atlantyku” jako przestrzeni, w której krzyżują się kultury afroamerykańskie, karaibskie i brytyjskie.

Paul Gilroy, badając związki między rasą, kulturą narodową i przynależnością etniczną, zwrócił uwagę na konieczność wyjścia poza tradycyjną, etnocentryczną perspektywę w definiowaniu narodu i przyjęcia koncepcji transkulturowości, pozwalającej uchwycić fenomen „czarnego Atlantyku” jako formacji określanej „poprzez pragnienie przekroczenia zarówno struktur państwa jednonarodowościowego, jak i ograniczeń etniczności oraz narodowej wyjątkowości”³⁰. Gilroy odrzuca też esencjalistyczne rozumienie tożsamości, rozważa to pojęcie raczej w kontekście procesów „przemieszczania się i mediacji”, wychodząc z założenia, że afirmacja wartości międzykulturowych i transnarodowych pozwoli wyprowadzić debatę na temat „czarnej polityki kulturowej” poza binarne opozycje, które przeważały w dotychczasowych ujęciach. „Czarny Atlantyk” przedstawiany jest przez brytyjskiego uczonego o karaibskich korzeniach za pomocą metafory sieci, która pozwala mu podważyć wizję spójnej całości i wskazać na możliwość stworzenia alternatywnej narracji, opisującej doświadczenie bycia „jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz kultury Zachodu”, a więc funkcjonowania z „podwójną świadomością”³¹.

Powstawanie tożsamości hybrydycznej jest symptomem transformacji kulturowej, wynikiem niestabilności dotychczasowych kategorii, nie zawsze jednak musi wiązać się z doświadczeniem kolonialnym, gdyż w dzisiejszym świecie łączy się z wszelkimi formami przemieszczania się i ruchów migracyjnych, dzięki którym powstają kultury transnarodowe. W ten sposób można dokonać znaczącego przesunięcia akcentów

30 Paul Gilroy, *Czarny Atlantyk jako kontrkultura nowoczesności*, przeł. Katarzyna Przyłuska, „Konteksty” 2012, nr 1–2, s. 19.

31 Tamże, s. 26. Przykładów hybrydycznej i transkulturowej produkcji artystycznej dostarcza Gilroyowi muzyka popularna, zwłaszcza hiphopowa.

z badania podporządkowanych żyjących w dawnych koloniach w stronę analizy wspólnot diasporycznych działających w krajach europejskich, dostrzec związek między nieciągłością, zerwaniem i wykorzeniem charakteryzującymi współczesnych imigrantów oraz podobnymi procesami deterytorializacji i wywłaszczenia kulturowego w krajach postkolonialnych³².

Pytania i wątpliwości

W waloryzowaniu doświadczenia liminalności i marginalności niektórzy dostrzegają pewne niebezpieczeństwo wynikające z rozdzwień między teoriami akademickimi a codziennym życiem wspólnot mniejszościowych, których członkowie niekoniecznie potrafią twórczo poruszać się po tych peryferiach i rozwijać swoją hybrydyczną tożsamość.

W rozumieniu Ahmada teoretyczna refleksja postkolonialna – a w istocie wszelkie teoretyzowanie poza obrębem nauk społecznych – jest luksusem dostępnym dzięki „mobilności i nadwyżce przyjemności” dla nielicznych uprzywilejowanych, podczas gdy ogromna większość skazana jest na trud „życia poniżej standardu z okresu kolonialnego”. Innymi słowy, gdy postkolonialny podmiot musi pracować, aby przeżyć, to postkolonialny intelektualista może swobodnie uczestniczyć w karnawale upadku i zabawie w wielość tożsamości³³.

Przeciwnicy tego typu teorii wskazują na fakt, że dyskurs postkolonialny w istocie stwarza własny przedmiot badań, podobnie jak w poprzednich stuleciach czynił to orientalizm. Jedni krytycy piszą o skłonności do uniwersalizowania doświadczenia diasporycznego i pomijania czynników lokalnych, drudzy nie ograniczają się tylko do formułowania zarzutów,

32 James Clifford w eseju *Diaspory* (przeł. Karolina Dudek, Sławomir Sikora, „Konteksty” 2012, nr 1–2, s. 45–64) zwrócił uwagę na pokrewieństwo współczesnego dyskursu na temat ruchów migracyjnych i wspólnot mniejszościowych z refleksją postkolonialną. Zjawisko rozprzestrzeniania się diaspor powiązał z procesem dekolonizacji, odwoływał się też do rozważań Paula Gilroya na temat „czarnego Atlantyku” jako transnarodowej przeciw-historii, widząc w tej metaforze ilustrację kosmopolitycznej formy hybrydycznej (choć z pewnymi zastrzeżeniami, ze względu na uprzywilejowanie „afrykańskiego pochodzenia”).

33 Leela Gandhi, *Teoria postkolonialna*, przeł. Jacek Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 56. Autorka przywołuje poglądy Aijaza Ahmada wyłożone w jego tekście *The Politics of Literary Postcoloniality*, „Race and Class” 1995, vol. 36, nr 3, s. 1–20.

ale zmierzają do odwrócenia perspektywy poznawczej, czyli uprzywilejowania doświadczenia kosztem rozważań teoretycznych. Przyjęcie takiego stanowiska doprowadziłoby jednak do paraliżu naukowego – przed czym słusznie ostrzegała Leela Gandhi – albo przynajmniej do całkowitego porzucenia perspektywy tekstualnej, która dominowała w postkolonialnych rozważaniach od czasu pierwszych publikacji Edwarda W. Saïda.

Nie znaczy to bynajmniej, że teoretycy postkolonialni pozostają ślepi i głusi na te zarzuty, wręcz przeciwnie, z mniejszym lub większym powodzeniem próbują się do nich ustosunkować, poszerzyć obszar badawczy i dostrzec problemy wcześniej pomijane. Homi K. Bhabha w przedmowie do nowego wydania *Miejsca kultury* wyraźnie odróżnił dwie formy kosmopolityzmu charakterystyczne dla postkolonialnego doświadczenia. Pierwsza to „kosmopolityzm względny dobrobytu i przywilejów oparty na ideach postępu bliskich neoliberalnym formom zarządzania i siłom konkurencji wolnorynkowej”, który „sprzyja mnogości kultur i narodów z peryferii, o ile są one w stanie wytworzyć znaczący margines zysku dla społeczeństwa metropolii”. I drugi rodzaj kosmopolityzmu, określanymi jako lokalny, „wyłaniający się ze świata pensjonatów dla emigrantów i miejsc zamieszkania mniejszości narodowych i diaspory”³⁴.

Powyższe rozróżnienie pozwala uwzględnić problem mniejszości mających status *quasi*-kolonialny, dostrzec obecność *gastarbeiterów* mieszkających w slumsach na obrzeżach wielkich miast i kwestię segregacji przestrzennej cechującej wielkie skupiska imigrantów (zwłaszcza na francuskich przedmieściach). Nie chodzi przy tym o przeciwstawienie centrum i peryferii, większości i mniejszości, ale uchwycenie zmian zachodzących w obrębie współczesnych państw europejskich, zmagających się z problemem uchodźców oraz konfliktami na tle rasowym i etnicznym. Nie jest moim zamiarem obszerniejsze wprowadzenie w zawiloci teorii postkolonialnych – czytelnik może je znaleźć w przełożonych na język polski opracowaniach przeglądowych³⁵ – pragnę jedynie zwrócić uwagę

34 Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, dz. cyt., s. XVII, XIX.

35 Można sięgnąć po trzy opublikowane w ostatnich latach książki: Leela Gandhi, *Teoria postkolonialna*, Poznań 2008; Ania Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, Poznań 2011; Robert J.C. Young, *Postkolonializm*, przeł. Marek Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012. Warto przypomnieć również o sporze terminologicznym toczonym w polskim literaturoznawstwie między zwolennikami postkolonializmu i rzecznikami perspektywy postzależnościowej. Por. Grażyna Borkowska, *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 40–52; Ewa Thompson, *A jednak kolonializm*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 289–302.

na kwestie powracające w dalszej, filmoznawczej części pracy: proces konstruowania tożsamości, wizerunek współczesnych diaspor, zjawisko kulturowej hybrydyzacji, sposoby przedstawiania „podporządkowanych Innych” oraz zależności między kolonialną przeszłością a postkolonialną teraźniejszością.

Dyskurs o rasie

Rozwój postkolonialnych studiów nad filmem przypadł na początek nowego tysiąclecia, jednak zapowiedź zwrotu przyniosły teksty napisane jeszcze w późnych latach osiemdziesiątych przez Kobenę Mercera i Stuarta Halla, poświęcone problemom marginalizacji i reprezentacji rasy w mediach. Zasadniczym ich celem było „krytyczne przyjrzenie się sposobom, w jakie czarni sytuowani są jako pozbawieni głosu i niewidoczni ‘inni’ w obrębie białej estetyki”³⁶. Zgodnie z dekonstrukcyjną strategią wykorzystywaną w teoriach postkolonialnych, punktem wyjścia stała się analiza opozycji binarnych warunkujących dyskurs na temat rasy, następnie podważenie monolitycznej koncepcji kultury narodowej, analiza strategii oporu, a wreszcie skonstruowanie pozytywnego wizerunku czarnoskórej mniejszości w Wielkiej Brytanii.

Stuart Hall sięgnął do pojęcia „epistemicznej przemocy”, wprowadzonego przez Gayatri Chakravorty Spivak w celu opisania sytuacji podporządkowanego Innego, i zwrócił uwagę na dwie powiązane ze sobą kwestie: teoretyczne spotkanie „czarnej polityki kulturalnej z eurocentrycznym dyskursem” oraz konieczność porzucenia marzeń o „odnalezieniu” esencjalnych wartości określających czarny podmiot³⁷. Pozytywny program wiązał się natomiast z wypracowaniem polityki reprezentacji opartej na nowym rozumieniu etniczności, usytuowaniu jej w kontekstach historycznych, językowych, kulturowych oraz odmiennym ujęciu podmiotowości – jako pękniętej i rozproszonej – które pozwoliłoby na uwzględnienie doświadczenia diasporycznego.

Kobena Mercer – historyk sztuki i pisarz – powiązał teoretyczne propozycje swojego kolegi z praktyką artystyczną brytyjskich czarnych kolektywów, które prowadziły ożywioną działalność w tamtych czasach

³⁶ Stuart Hall, *New Ethnicities*, w: *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, red. Kuan-Hsing Chen, David Morley, Routledge, London 1996, s. 442 (pierwodruk pochodzi z 1988 roku).

³⁷ Tamże, s. 444–446.

(m.in. Sankofa, Black Audio Film Collective i Ceddo)³⁸. Podobnie jak Stuart Hall, zwrócił uwagę na polityczny wymiar „walki o reprezentację wizualną”, wypowiadał się jednoznacznie przeciwko konstruowaniu różnicy rasowej w oparciu o stereotypowe wyobrażenia, szukał strategii subwersyjnych, mogących wyrazić hybrydyczny i wielogłosowy charakter doświadczenia diasporycznego, odrzucał tym samym wywodzący się z francuskiej teorii *négritude* postulat poszukiwania autentycznego głosu i homogenicznej tożsamości czarnych.

W teoretycznych rozważaniach Halla i Mercera oraz w przywoływanych przez nich filmach zarysowana została postkolonialna kondycja społeczeństwa brytyjskiego, a także zapowiedź przepisania narracji historycznej poprzez podważenie dominującego dyskursu narodowego, w którym biała skóra jest normą, czarna zaś „niebezpiecznym suplementem”. Ujęcie to przyczyniło się do nowego spojrzenia na kategorię etniczności, które w pełni zaprezentował Richard Dyer w książce *White*, skupiając się nie tyle na wizerunkach mniejszości rasowych, ile na sposobach przedstawiania białej większości³⁹. Ważną rolę w przygotowywaniu gruntu metodologicznego pod postkolonialne badania nad filmem odegrały również artykuły opublikowane w monograficznym numerze czasopisma „Screen” poświęconego rasie, do którego wstęp napisali Kobena Mercer i Isaac Julien, jasno formułując podstawowe założenia dotyczące analizy stereotypów w kinie oraz uwzględniając koncepcję hegemonii jako sposobu sprawowania władzy na poziomie przekazu ideologicznego⁴⁰.

W 1994 roku ukazała się książka Elli Shohat i Roberta Stama, która wyznaczyła nowy kierunek w myśleniu o kinie, uwzględniający jeden z zasadniczych postulatów teorii postkolonialnych, a mianowicie potrzebę

38 Por. Kobena Mercer, *Recoding Narratives of Race and Nation*, w: *Black Film, British Cinema: Papers from the ICA Conference*, Institute of Contemporary Arts, London 1988, s. 4–14. Punktem wyjścia do szerszej refleksji teoretycznej były dla Mercera eksperymentalne dokumenty, m.in. *The Passion of Remembrance* (1986, Maureen Blackwood i Isaac Julien) oraz *Handsworth Songs* (1986, John Akomfrah). Autor sięgnął również po filmy fabularne, analizował *Moją piękną pralnię* (*My Beautiful Laundrette*, 1985, Stephen Frears) jako przykład dzieła będącego przeciwieństwem modnego wówczas kina dziedzictwa, zwłaszcza jego postkolonialnej odmiany określanej jako *Raj Revival* (Odrodzenie Brytyjskiego Radź).

39 Richard Dyer, *White: Essays on Race and Culture*, Routledge, London 1997.

40 Isaac Julien, Kobena Mercer, *Introduction*, „Screen” 1988, vol. 29, nr 4, s. 2–11. Autorzy zamieszczonych w tym numerze artykułów pisali nie tylko o „kinie czarnych” (Manthia Diawara, Judith Williamson), ale również o diasporze azjatyckiej (Perinder Dhillon-Kashyap).

przemyslenia na nowo podstawowych kategorii pojęciowych jako uwikłanych w eurocentryczną perspektywę, narzucającą „jeden uprzywilejowany punkt widzenia”⁴¹. Dominująca wizja świata, oparta na binarnych podziałach, opisanych przez Edwarda W. Saida w *Orientalizmie*, była odzwierciedleniem ładu politycznego zaprojektowanego przez kolonizatorów. Ich system władzy wspierał się na oświeceniowej narracji emancypacyjnej, ideach postępu, równości i humanizmu jako uniwersalnych zasadach porządkujących ludzkie życie. Shohat i Stam wskazali na związek kolonializmu i kwestii etnicznych z polityką wielokulturowości, która w ich rozumieniu relatywizuje spojrzenie na Europę jako centrum i źródło wszelkich znaczeń lub też – by użyć metafory Dipesh Chakrabarty’ego – „prowincjonalizuje Europę”⁴².

Analiza sposobów przedstawiania mniejszości rasowych w dyskursach kolonialnych i postkolonialnych łączy się w omawianej książce z refleksją nad globalnymi ruchami migracyjnymi, funkcjonowaniem współczesnych diaspor, wyłanianiem się społeczeństw wielokulturowych oraz ich medialnych reprezentacji. W historycznych rozważaniach na temat mechanizmów powstawania rasizmu i wielkich imperiów autorzy *Unthinking Eurocentrism* przyjmują postkolonialne strategie myślenia, podkreślają znaczenie hierarchicznych opozycji w procesie konstruowania wizerunku ludności natywnej jako stojącej niżej w rozwoju, co przez wieki pozwalało na uprawomocnienie misji cywilizacyjnej. Analizując europejski uniwersalizm w powiązaniu z imperialną polityką prowadzoną przez rządy hiszpańskie czy brytyjskie, Shohat i Stam wskazują na filmowe obrazy przeszłości, które służyły umacnianiu dominacji oraz potwierdzaniu stereotypowych wyobrażeń na temat egzotycznych krain i zamieszkujących je tubylców⁴³.

Przyjęcie takiej perspektywy poznawczej pozwala nakreślić szerszy kontekst, na tle którego można dokonać charakterystyki pierwszych ruchów antykolonialnych (nie tyle w sferze polityki, ile sztuki). Wychodząc

41 Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York 1994, s. 2.

42 Dipesh Chakrabarty, *Prowincjonalizacja Europy. Myśl postkolonialna i różnica historyczna*, przeł. Dorota Kołodziejczyk, Tomasz Dobrogoszcz, Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

43 Ella Shohat i Robert Stam przywołują szereg tytułów, które w klasycznym okresie kina służyły umacnianiu imperialnej wizji, by wymienić tylko te najslawniejsze: *Kleopatra* (*Cleopatra*, 1934, Cecil B. DeMille), *Cztery pióra* (*The Four Feathers*, 1939, Zoltan Korda), *Gunga Din* (1939, George Stevens), *Księga dżungli* (*Jungle Book*, 1942, Zoltan Korda) oraz cykl filmów przygodowych o Tarzanie.

od manifestu „trzeciego kina”, ogłoszonego przez Fernanda Solanasa i Octavia Getina niedługo po premierze ich wspólnego filmu *Gorący czas* (*La hora de los hornos*, 1968), autorzy omawianej książki przechodzą do projektów prezentowanych przez członków czarnych kolektywów w Wielkiej Brytanii⁴⁴. Istotnym punktem odniesienia jest dla nich twórczość reżyserów zaangażowanych w proces dekolonizacji, realizujących filmy krytycznie przyglądających się niedawnej przeszłości, jak chociażby Senegalczyka Ousmana Sembèna, pioniera kina afrykańskiego.

Postkolonializm – zgodnie z tym, co powiedzieliśmy wcześniej – nie jest definiowany przez Shohat i Stama jako czas po kolonializmie i początek nowej epoki, ale jako proces wskazujący na nieuchronne powiązanie przeszłości i terażniejszości oraz diasporyczną obecność dawnych podporządkowanych Innych w metropolitarnym centrum⁴⁵. Autorzy *Unthinking Eurocentrism* świadomi są również ograniczeń perspektywy postkolonialnej, a przede wszystkim wieloznaczności samego pojęcia, które używane jest w zbyt wielu kontekstach, czasem bez uwzględnienia perspektywy historycznej, pozwalającej na uchwycenie zróżnicowanego charakteru zależności kolonialnych. Zachowują też sceptycyzm wobec metafory hybrydowej ze względu na to, że ich zdaniem zaciera ona granice między odmiennymi doświadczeniami: wymuszonej asymilacji, kulturowej mimikry i politycznej współpracy⁴⁶. Wątpliwości te nie oznaczają porzucenia refleksji nad hybrydowością, a jedynie wymagają posłużenia się bardziej sprecyzowanym rozumieniem tego terminu w powiązaniu z analizą hegemonii oraz neokolonialnych stosunków władzy⁴⁷.

O ile Ella Shohat i Robert Stam pragnęli nakreślić całościową panoramę sposobów przedstawiania podbitych ludów w kinematografiach różnych krajów, skupiając się na analizach opozycji rasowych oraz wykorzystywanych w filmach stereotypach potwierdzających wyższość europejskiej cywilizacji nad dziką Afryką lub barbarzyńskim Orientem, o tyle autorzy kolejnych prac wpisujących się w postkolonialny zwrot w filmoznawstwie

44 Fernando Solanas, Octavio Getino, *Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World*, w: *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, red. Michael T. Martin, Wayne State University Press, Detroit 1997. Pierwodruk ukazał się w czasopiśmie „Tricontinental” 1969, nr 14, s. 107–132.

45 Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism*, dz. cyt., s. 38.

46 Tamże, s. 43.

47 Ella Shohat postulowała konieczność zmiany podejścia do hybrydyczności już w wcześniej swych tekstach, m.in. *Notes on the 'Post-Colonial'*, „Social Text” 1992, vol. 10, nr 2–3, s. 109.

zrezygnowali z tak szeroko zakrojonych projektów na rzecz pogłębionej analizy szczegółowych zagadnień. Potwierdzają to książki omawiające kolonialne dziedzictwo Francji czy Wielkiej Brytanii, uwzględniające transnarodowy charakter produkcji filmowej oraz funkcjonowanie współczesnych diaspor. Jedną z pierwszych publikacji tego typu był tom *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, poświęcony kinowemu wizerunkowi francuskiego imperium oraz konstruowaniu narodowej mitologii w oparciu o uniwersalne wartości społeczeństwa republikańskiego, które próbowano przeszczepić na grunt afrykański i azjatycki⁴⁸.

Dina Sherzer we wstępie do wspomnianej książki sformułowała główne cele i założenia krytyki postkolonialnej, mającej badać związki między przeszłością a teraźniejszością oraz uwzględnić „głos podporządkowanych”, czyli włączyć działalność artystyczną ludności rdzennej, a także imigrantów z byłych kolonii w obręb refleksji teoretycznej. Przystępując do analizy wybranych dzieł, należy sobie odpowiedzieć na szereg pytań, między innymi o składniki wyobraźni kolonialnej, sposób, w jaki przedstawiano Innego, historyczną wizję imperium⁴⁹. Pytania te, powiązane z zagadnieniem kulturowej hegemonii oraz współczesnymi dyskursami na temat tożsamości i etniczności, pozwalają potraktować kino jako narzędzie służące nie tylko opisywaniu, ale też „odpisywaniu” (*writing back*) imperium.

Współautorzy książki *Cinema, Colonialism, Postcolonialism* przyjmują perspektywę historyczną, pozwalającą uchwycić naturę zachodzących przemian oraz scharakteryzować poszczególne fazy dekolonizacji. Jedni dokonują wnikliwej analizy wyobrażeń orientalistycznych występujących w filmach francuskich z okresu międzywojennego (np. *Pépé le Moko* Juliena Duviviera z 1937 roku), drudzy skupiają się na wojnach w Algierii lub Indochinach, jeszcze inni piszą o fali kina nostalgicznego z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w którym historia podporządkowana została pamięci, a teraźniejszość naznaczona traumatycznymi wspomnieniami. Wybór postkolonialnej strategii myślenia pozwalał im dostrzec związek między życiem imigrantów z niegdysiejszych kolonii, zmagających się z wykluczeniem ekonomicznym i społecznym, a sytuacją mieszkańców krajów powstałych w wyniku dekolonizacji – obie grupy zostały ukształtowane przez doświadczenie kolonialne.

48 *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone Worlds*, red. Dina Sherzer, University of Texas Press, Austin 1996.

49 Dina Sherzer, *Introduction*, w: *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, dz. cyt., s. 2.

Rozwidlające się ścieżki i postkolonialne marginesy

U progu nowego tysiąclecia dyskusja na temat teorii postkolonialnych oraz możliwości ich zastosowania na gruncie badań filmoznawczych weszła w nową fazę za sprawą przełomowych publikacji Laury U. Marks i Hamida Naficy'ego, poświęconych nie tyle dziedzictwu kolonialnej przeszłości, ile kinowym obrazom współczesnego społeczeństwa wielokulturowego, którego członkowie należą do wspólnot diasporycznych. Pierwsza z autorek, podążając śladem krytycznej refleksji Aijaza Ahmada, postanowiła zrezygnować z terminu „postkolonializm”, który uznała za nieostry, wszechogarniający, a także nadmiernie skoncentrowany na kwestiach politycznych, i zamiast niego zaproponowała pojęcie międzykulturowości, wyznaczając nowy horyzont interpretacyjny dla rozważań nad spotkaniem różnych kultur, wymianą i usytuowaniem grup etnicznych na pograniczach eurocentrycznego dyskursu narodowego⁵⁰.

Laura U. Marks nie odrzuca bynajmniej narzędzi wypracowanych przez badaczy postkolonialnych, zwraca uwagę na użyteczność pojęcia hybrydowości, które pozwala na wyjaśnienie procesu wykluczenia i dominacji w dzisiejszych społeczeństwach. Przypomina o istnieniu „kina hybrydycznego”, które opiera się na łączeniu różnych form – filmu dokumentalnego z fabularnym, konwencji gatunkowych z nowatorstwem formalnym. Jej własna propozycja teoretyczna, czyli koncepcja „kina międzykulturowego”, polega zresztą na analizie eksperymentalnego stylu, za pomocą którego reżyserzy filmowi opowiadają o ludziach żyjących w dwóch (lub więcej) formacjach kulturowych oraz wyrażają poczucie radykalnego zerwania i nieciągłości będącej udziałem członków diaspory. „Kino międzykulturowe sięga do wielu tradycji kulturowych oraz różnych sposobów przedstawiania pamięci i doświadczenia, a następnie łączy je z filmowymi praktykami kina zachodniego”⁵¹.

Ważną rolę w projektach międzykulturowych pełni związek tekstów artystycznych z aktualną sytuacją polityczną i społeczną. Twórcy filmowi chętnie podejmują temat tożsamości etnicznej, analizują sytuację grup mniejszościowych, a co za tym idzie problem stosunków władzy i hegemonii kulturowej. Widać wyraźnie, że koncepcja Laury U. Marks uwzględnia perspektywę postkolonialną, choć dokonuje w niej znaczącego przesunięcia, które polega na uwzględnieniu innych niż tylko kolonialne czynników

50 Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000, s. 6–8.

51 Tamże, s. 1–2.

sprawczych warunkujących dzisiejsze ruchy migracyjne oraz powstawanie wspólnot diasporycznych. W obszarze jej zainteresowań pojawiają się zagadnienia kluczowe dla współczesnego dyskursu postkolonialnego, o których przyjdzie nam mówić w kolejnych rozdziałach, jak chociażby kwestia pamięci kulturowej, sposobów przedstawiania traumatycznych przeżyć, badania związków między wydarzeniami historycznymi a jednostkowymi wspomnieniami, możliwości potraktowania filmu jako narzędzia pozwalającego na dekonstruowanie przeszłości.

Pomimo niewielu odniesień do krytyki postkolonialnej, jedną z najczęściej przywoływanych w tym kontekście koncepcji jest teoria „kina z akcentem” (*accented cinema*), opracowana przez Hamida Naficy’ego. Wprowadzona przez niego kategoria pojęciowa odnosi się do filmów transnarodowych realizowanych przez emigrantów lub uchodźców politycznych, opisujących doświadczenie życia w diasporze, próbujących uporać się ze świadomością straty, rozdarciem wewnętrznym i tęsknotą za ojczyzną. Autor nie ogranicza się bynajmniej do wyznaczników tematycznych ani pochodzenia etnicznego reżyserów, ale poszukuje wspólnego mianownika łączącego różne dzieła na poziomie stylistycznym i narracyjnym. Wskazuje na uprzywilejowaną funkcję krajobrazów, znaczenie wielojęzyczności na poziomie dialogów, obecność narracji spoza kadru oraz wykorzystanie konwencji kina drogi⁵².

Filmy diasporyczne powstają najczęściej poza głównym nurtem kina, są produkcjami niezależnymi i niekomercyjnymi, kładą nacisk na osobisty wymiar opowiadanych historii poprzez wykorzystanie formy epistolarnej jako chwytu fabularnego (np. twórczość Atoma Egoyana, Chantal Akerman, Chrisa Markera, Ann Hui)⁵³. Tematem wiodącym jest w nich zwykle poszukiwanie tożsamości, przekraczanie granic narodowych i kulturowych, konstruowanie wyobrażeń na temat domu, a jednocześnie pokazywanie problematycznego charakteru takich przedstawień w kontekście zjawiska nostalgii. Filmy „z akcentem” posługują się narracją epizodyczną, na poziomie stylistycznym pokrewne są kinu hybrydycznemu, opowiadają o ludziach żyjących w zawieszeniu, pomiędzy różnymi kulturami, zmagających się z podwójną świadomością i liminalnym charakterem doświadczenia diasporycznego.

52 Por. Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton 2001, s. 24–26.

53 Pojęcie „kina diasporycznego” jest kategorią nieostrą, odnosi się nie tylko do koncepcji „kina z akcentem”, ale też do teorii transwergencji Willa Higbee, *Beyond the (Trans)national: Toward a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s)*, „Studies in French Cinema” 2007, vol. 7, nr 2, s. 79–91.

Nowe perspektywy

Propozycje teoretyczne Laury U. Marks i Hamida Naficy'ego spotkały się z zainteresowaniem wielu badaczy zajmujących się kinem postkolonialnym. Nie zamierzam omawiać licznych publikacji zainspirowanych tymi koncepcjami, pragnę jedynie zwrócić uwagę na książkę Elisabeth Heffelfinger i Laury Wright pod znaczącym tytułem *Visual Difference: Postcolonial Studies and Intercultural Cinema*⁵⁴. Autorki zapowiadają spojrzenie na „kino międzykulturowe” i diasporyczne z punktu widzenia teorii postkolonialnych, co pozwala na uwzględnienie czynników politycznych związanych ze stosunkami władzy. Przedmiotem rozważań są zarówno filmy realizowane przez reżyserów zachodnich, jak i powstające w byłych koloniach afrykańskich, obrazujące naturę doświadczenia imperialnego, analizujące związki między warstwą dominującą i zależną oraz sposób konstruowania wizerunków ludności tubylczej. Oprócz wypracowania metodologii badań kina współczesnego z perspektywy postkolonialnej, Heffelfinger i Wright stawiają sobie jeszcze jeden cel o charakterze czysto pedagogicznym, mianowicie stworzenie podstawy programowej, pozwalającej na nauczanie na temat sposobów przedstawiania „podporządkowanych Innych”.

Z upływem czasu w dyskursie filmoznawczym coraz częściej pojawiało się określenie „kino postkolonialne”, wskazujące na związek działalności artystycznej z teoretyczną oraz potrzebę włączenia w obszar rozważań kwestii produkcji, dystrybucji i recepcji. Znaczące przesunięcie widać w najnowszych publikacjach, które uwzględniają przemiany społeczne i polityczne zachodzące w otaczającym nas świecie, wywołane między innymi konfliktami w Afryce i na Bliskim Wschodzie, „wojną z terrorem”, ruchami migracyjnymi oraz rosnącą liczbą uchodźców szukających schronienia w krajach europejskich. Wzięcie pod uwagę tych zjawisk jest punktem wyjścia dla Sandry Ponzanesi i Marguerite Waller, które we wstępie do antologii *Postcolonial Cinema Studies* pisały o ciągłej obecności orientalistycznych strategii przedstawiania w kinematografiach zachodnich i nowych formach imperializmu, ale jednocześnie sugerowały, że współczesne „kino postkolonialne, choć nadal zajmuje się zbiorowościami, zaczyna skupiać się na pojedynczych doświadczeniach”⁵⁵.

54 Elisabeth Heffelfinger, Laura Wright, *Visual Difference: Postcolonial Studies and Intercultural Cinema*, Peter Lang, New York 2011.

55 Sandra Ponzanesi, Marguerite Waller, *Introduction*, w: *Postcolonial Cinema Studies*, red. Sandra Ponzanesi, Marguerite Waller, Routledge, London 2012, s. 7.

Nie znaczy to, że kwestie etniczne i rasowe zostały zepchnięte na plan dalszy, a jedynie że problemy marginalizacji społecznej i ekonomicznej, wykorzenienia i poszukiwania tożsamości ukazywane są przez pryzmat jednostkowych losów. Obie autorki charakteryzują filmy postkolonialne nie tylko poprzez uprzywilejowanie określonej tematyki, ale również właściwości estetyczne, wyrażające się chociażby w wyborze nieliniarnej narracji, obecności luk i niedomówień, grze z konwencjami gatunkowymi, dzięki czemu mogą one stać się „niebezpiecznym suplementem” – w rozumieniu Jacques’a Derridy – dla kina narodowego, rozsadzając tradycyjne ramy interpretacyjne⁵⁶.

W ostatnich latach można zauważyć reorientację w postkolonialnych badaniach nad filmem, wynikającą z włączenia w obręb rozważań teoretycznych nowych wątków, które bezpośrednio nie dotyczą skutków kolonializmu, ale pokazują odrodzenie imperializmu, wpływ neorasizmu oraz proces kształtowania się nowoczesnych diaspor. Przykładów takiego podejścia dostarczają artykuły zebrane w tomie *Postcolonial Film: History, Empire, Resistance*, którego redaktorzy, Rebecca Weaver-Hightower i Peter Hulme, postanowili wyjść od kwestii dotyczących możliwości wypowiedzenia się podporządkowanych oraz sposobów przedstawiania ich historii, by przejść do zarysowania wizji kina jako narzędzia strategicznego oporu⁵⁷. Problemy tożsamości kulturowej, hybrydyzacji czy kreolizacji nie są rozważane wyłącznie w tradycyjnym kontekście wpływu europejskich tradycji, ale w znacznie szerszej perspektywie, pozwalającej uwzględnić zależności chińsko-japońsko-tajwańskie, związki między białymi osadnikami i australijskimi tubylcami czy stosunki niemiecko-tureckie, które – choć nienaznaczone kolonialnym dziedzictwem – ujawniają działanie podobnych mechanizmów.

W ten sposób postkolonialne myślenie o filmie obejmuje zagadnienia związane chociażby z transnarodowymi ruchami migracyjnymi, postępującą deterytorializacją czy budowaniem diasporycznej sfery publicznej. Jak słusznie zauważył Arjun Appadurai, coraz więcej ludzi mieszka i pracuje poza miejscem pochodzenia, tworzą oni kosmopolityczną przestrzeń,

⁵⁶ Tamże, s. 12. Interesujących przykładów pokazujących destabilizujące właściwości kina postkolonialnego oraz jego oryginalną estetykę dostarcza kilka tekstów zamieszczonych w tym tomie: Paulo De Medeiros, *Spectral Postcoloniality: Lusophone Postcolonial Film and the Imaginary of Nation*, s. 129–142; Sabine Doran, *The Aesthetic of Postcolonial Cinema in Raul Ruiz’s „Three Crowns of the Sailor”*, s. 143–156; Shohini Chaudhuri, *Unpeople: Postcolonial Reflections on Terror, Torture and Detention in „Children of Men”*, s. 191–204.

⁵⁷ *Postcolonial Film: History, Empire, Resistance*, red. Rebecca Weaver-Hightower, Peter Hulme, Routledge, New York 2014.

w której krzyżują się różnorodne wpływy⁵⁸. Współczesnego świata nie można wyjaśnić za pomocą modeli opartych na przeciwstawieniu centrum i peryferii, dziś mamy bowiem do czynienia z globalną cyrkulacją ludzi, towarów i treści kulturowych. Mieszkańcy dawnych kolonii przenieśli się do metropolii, a ich obecność zmieniła dotychczasowy kształt życia społecznego.

Perspektywa postkolonialna zachęca do porzucenia koncepcji kultury rozumianej w kategoriach spójnej całości i określonego obszaru, posiadającego wyraźne granice oddzielające „nas” od „innych”, zamiast tego proponuje wizję kultur porowatych, postrzeganych jako zachodzące na siebie terytoria. Wskutek wzmożonych ruchów migracyjnych również tożsamość narodowa straciła swój dotychczasowy charakter, ale zyskała nowy – hybrydyczny i kosmopolityczny. Arjun Appadurai uzupełnia postkolonialną refleksję o dodatkowe akcenty, stwierdza bowiem, że współczesny świat należy rozważać w kategoriach wymiany i przepływów, przenikania się ekonomii, polityki i kultury, uwzględniając przy tym transnarodowy charakter tych procesów oraz funkcjonowanie współczesnych diaspor, których członkowie tworzą wyobrażenia na temat własnego świata⁵⁹.

Wyobrażenia te powiązane są z szerszymi procesami, które autor *Nowoczesności bez granic* opisuje za pomocą metafory „obrazów” (*scapes*), wyróżniając *etnoobrazy*, *mediaobrazy*, *ideoobrazy*, *technoobrazy* i *finansoobrazy*. Ze względu na tematykę niniejszej książki szczególne znaczenie mają trzy pierwsze rodzaje. *Etnoobrazy* przekonują nas, że chcąc uchwycić zmianę społeczną, trzeba włączyć perspektywę transkulturową, pozwalającą dostrzec nowy europejski pejzaż, na który składają się „imigranci, uchodźcy, azylanci, gasterbeiterzy i inne przymieszczone grupy i jednostki stanowiące istotny rys tego świata i wywierające w nieznanym przedtem stopniu wpływ na politykę państw”⁶⁰. *Mediaobrazy* prezentują „ogromny i złożony repertuar obrazów i narracji”, oferują „szereg składników, z których można skompletować wyobrazeniowe skrypty biograficzne, zarówno własne, jak i również tych innych, żyjących w innych miejscach ludzi”. Wreszcie

ideoobrazy są także splotami obrazów, lecz mają charakter bezpośrednio polityczny i często powiązane są z państwowymi ideologiami oraz

58 Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 14.

59 Tamże, s. 52.

60 Tamże, s. 52–53.

kontrideologiami. (...) Na te ideoobrazy składają się elementy oświeceniowego światopoglądu, który zawiera w sobie szereg idei, terminów i obrazów, łącznie z *wolnością, dobrobytem, prawami, suwerennością, reprezentacją* i ideą najważniejszą – *demokracją*⁶¹.

Wszystko to pozwala spojrzeć na współczesną Europę jako ukształtowaną przez dziedzictwo imperialnej przeszłości, ale również przez zjawisko migracji, wykorzenienie i stratę, życie w zawieszeniu, z podwójną tożsamością, o czym opowiadają twórcy filmów diasporycznych. Teorie postkolonialne wpisują się w zmianę, jaka dokonała się w badaniach filmoznawczych za sprawą przejścia od perspektywy narodowej do transnarodowej. W pojęciu transnarodowości nie chodzi przecież wyłącznie o kwestie koprodukcji, globalnej dystrybucji i recepcji, ale o uwzględnienie czynników politycznych, kulturowych i społecznych, pozwalających lepiej zrozumieć dzisiejsze kino i otaczający świat⁶².

61 Tamże, s. 55–56.

62 Por. Will Higbee, Song Hwee Lim, *Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies*, „Transnational Cinemas” 2010, vol. 1, nr 1, s. 7–21.