

Patrycja WŁODEK

## GRZECHY KOLONIALIZMU

Książka Krzysztofa Loski *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego świata*<sup>1</sup>, wydana w serii Universitas „Horyzonty Kina” (tom 10), z kilku powodów doskonale trafia w swój czas. Przede wszystkim dotyczy najnowszego kina europejskiego – filmów ostatnich lat, powstających na przełomie wieków. Jej kontekstem jest zarówno bieżąca sytuacja społeczna krajów zachodniej Europy, jak i aktualne napięcia polityczne wstrząsające Unią Europejską mierzącą się z kryzysem imigracyjnym. Ponadto postkolonializm to temat w polskim filmoznawstwie podejmowany jeszcze niezbyt często – nie licząc pojedynczych artykułów – na co wskazuje bibliografia zdominowana przez tytuły angielskojęzyczne.

Zamysł książki rysuje się już w samej kompozycji – wychodząc od przybliżenia zwrotu postkolonialnego we współczesnym filmoznawstwie, autor opisuje narodziny kina postkolonialnego i multikulturowego, a następnie jego współczesne egemplifikacje we Francji, Wielkiej Brytanii, Włoszech, Hiszpanii i Niemczech. Każda z podejmowanych kwestii zasługuje na zastanowienie. Należy też zaznaczyć, że aktualność pracy Krzysztofa Loski nie jest

równoznaczna z doraźnością – książka, analizując pewne zjawisko i „chwytać” trend w kinie najnowszym, pozostanie relewantna i trafna także wtedy, gdy będzie już dotyczył historii kina.

Punktem wyjścia rozważań jest obserwacja, że zmiana światowego porządku geopolitycznego związanego z upadkiem mocarstw kolonialnych znalazła odbicie nie tylko w sferze politycznej, ale także społecznej i kulturowej. Jednym z naturalnych następstw wycofania się – mniej lub bardziej dobrowolnego – europejskich potęg z zamorskich posiadłości był więc wpływ tego niezwykle złożonego procesu także na kulturę, zauważalny przede wszystkim w literaturze i kinie. Siła tych zjawisk okazała tak duża, że postkolonializm stał się jednym z „zasadniczych zwrotów (*turns*)” (s. 7) we współczesnej myśli humanistycznej, a także w filmoznawstwie (biorąc pod uwagę pewną dynamikę metodologiczną w studiach nad kinem, można żałować, że autor nie doprecyzowuje tu pozostałych). Krzysztof Loska omawia interdyscyplinarną przynależność tak kluczowych pojęć drugiej połowy dwudziestego wieku oraz wieku dwudziestego pierwszego, jak: dekolonizacja, diaspora, tożsamość, hegemonia bądź imperializm, powołując się przy tym na klasyków dziedziny, począwszy od Edwarda Saïda i Gayatri Chakravorty Spivak, ale odwołując się także do innych nurtów współczesnej my-

<sup>1</sup> Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego świata*, Universitas, Kraków 2016, ss. 392.

śli humanistycznej, takich jak chociażby memory studies i teksty Svetlany Boym o nostalgii.

W tym miejscu trzeba poczynić uwagę, że autor operuje prawie wyłącznie pojęciem postkolonializmu, nie czyniąc rozróżnienia na post- i neokolonializm. Rozróżnienie takie byłoby nie tylko terminologicznie trafne, ale i użyteczne, zwłaszcza tam, gdzie omawiana jest nostalgia za minioną świetnością (na przykład Raj Revival w kinie brytyjskim lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku), doskonale wpisująca się w tęsknoty i procesy o charakterze właśnie neokolonialnym.

Najsilniejszy kulturowy wpływ upadku systemu kolonialnego można odnotować w literaturze. Proza postkolonialna jest dziś jedną z literackich potęg, fenomenem zróżnicowanym – tak jak niejednorodna jest historia i doświadczenie kolonialnego zniewolenia – a jednocześnie silnie reprezentowanym; książki należące do tego nurtu nader często bywają nagradzane. Autor pisze zresztą także o współpracy z jej autorami (przede wszystkim w kinie brytyjskim), chociażby na przykładzie utworów Hanifa Kureishiego (między innymi omawiając film *Moja piękna pralnia*<sup>2</sup> według jego scenariusza), choć nie zmienia to faktu, że proza postkolonialna zostaje tu pominięta. Nadal jednak pytanie podstawowe, choć niepostawione w książce wprost, brzmi: Czy kino stworzyło wokół refleksji około kolonialnej równie znamienny i wpływowy nurt?

Z pewnością początki kina postkolonialnego w Europie były równie mocne, jak najlepsze dzieła tego nurtu w literaturze – odbijające się szerokim echem książki Salmana Rushdiego, Vidiadhara S. Nairpaula lub bardziej współczesne powieści Zadie Smith. Nagrodzona w Wenecji *Bi-*

*twa o Algier*<sup>3</sup> w reżyserii Gillo Pontecorvo z roku 1966 to film „założycielski”, któremu Krzysztof Loska poświęca największej uwagi. Eksponuje przede wszystkim okoliczności powstania, fabułę i recepcję krytyczną. Z jednej strony „Narodziny kina postkolonialnego” (zob. s. 35-56) są interesujące, dlatego że to właściwie jedyny historyczno-filmowy rozdział książki, pokazujący omalże bieżącą reakcję kina na wydarzenia społeczne (Pontecorvo wybrał zresztą poetykę zbliżoną do reportażowej, paradokulturalnej). Brak szerszych odniesień do historii kina nie jest bynajmniej zarzutem, ponieważ książka z założenia traktuje o współczesności, pojedyncze akapity bądź przypisy przywołujące na przykład imaginariusz kolonialny, a zwłaszcza orientalistyczne w klasycznych dziełach, takich jak *Pépé le Moko*<sup>4</sup> Juliena Duviviera, pokazują jednak, jak interesujący i wart rozwinięcia jest to temat.

Z drugiej strony wspomniany rozdział pozostawia pewien niedosyt, związany ze słabszym zaakcentowaniem cech i elementów, które pojawiają się już w *Bitwie o Algier*, a potem stają się dystynktywne dla całego kina postkolonialnego. Metodą stosowaną w książce jest zresztą analiza przedkładana nad syntezę, stąd globalne cechy łączące filmy przynależące do nurtów i podnurtów – nostalgicznego kina francuskiego i brytyjskiego (cinéma de patrimoine i Raj Revival) lub kina dzielnic (franc. cinéma de banlieue) – pojawiają się przy okazji omawiania poszczególnych obrazów.

Tak skonstruowana jest cała praca, poczynając od najobszerniejszego fragmentu, traktującego o kinie francuskim – poszczególne nurty są tu przedstawiane przez pryzmat cech wynikających z analizy najbar-

<sup>2</sup> *My Beautiful Laundrette*, Wielka Brytania, 1985, reż. S. Frears, scen. H. Kureishi.

<sup>3</sup> *La battaglia di Algeri*, Włochy, Algieria, 1966, scen. G. Pontecorvo, F. Solinas.

<sup>4</sup> *Pépé le Moko*, Francja, 1937, scen. J. Duvivier.

dziej reprezentatywnych filmów, których fabuły są zresztą przywoływane ze znaczną rzetelnością. Także jednak przy zastosowaniu tej metody autor sprawnie ujmuje istotę wyszczególnionych zjawisk, nie poprzestając tylko na ich głównych rysach, ale pamiętając o roli perspektywy. Nawet w szeroko rozumianym kinie nostalgicznym (co nie jest równoznaczne z estetyką retro) zauważalne – i zaznaczone w książce – jest rozróżnienie punktów widzenia. Ogląd białych kolonizatorów i ich potomków zmuszonych opuścić swe domy dominuje – co interesujące – zwłaszcza w kinie francuskim, w którym zaistniał szczególnie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku przy okazji premier głośnych melodramatów, takich jak *Kochanek*<sup>5</sup> i *Indochiny*<sup>6</sup>.

Krzysztof Loska analizuje tęsknotę za idealizowanym rajem utraconym także na przykładzie mniej słynnych filmów, nie zapominając o jej drugiej stronie, czyli o tęsknocie tych, którzy należą do narodów podbitych. Często perspektywy te spotykają się w jednym filmie, co sprawia, że nawet kino nostalgiczne okazuje się niejednoznaczne, jak w przypadku *Czekolady*<sup>7</sup>. Obserwacja ta zwykle bywa pomijana, a kinowa nostalgia spłyca – tym bardziej interesujące są dotyczące go fragmenty *Postkolonialnej Europy*. Warto tu zaznaczyć, że środkiem narracyjnym dobrze wyrażającym ten stan emocjonalny i przekładającym go na ekran są retrospekcje, łączone w tym typie kina z perspektywą kobiecą. Właśnie te trzy elementy – tęsknota, kobiecy punkt widzenia i wspomnienia –

wyodrębniane są w analizach fabuł jako kluczowe cechy kina nostalgicznego. Autor analizuje je, jak wspomniałam, przede wszystkim w odniesieniu do Francji, ale niektóre z nich pojawiają się i gdzie indziej, zwłaszcza po drugiej stronie kanału La Manche.

Z zestawienia tych dwóch kinematografii wyłania się interesujące spostrzeżenie. Otóż, o ile w filmach francuskich (takich jak wymienione) obrazowana jest nawet nie nostalgia, ale wręcz trauma związana z utratą domu (także w sensie najbardziej podstawowym), o tyle kino brytyjskie lat osiemdziesiątych tęskni za imperialną wspaniałością. Dowodem na to jest wspomniany już podnurt Raj Revival, zwany tak od określenia odnoszącego się do angielskiego panowania w Indiach (Raj). Reprezentowany przez filmy i seriale takie, jak *Klejnot w koronie*<sup>8</sup>, *Dalekie pawilony*<sup>9</sup>, *Gandhi*<sup>10</sup>, *Upał i kurz*<sup>11</sup>, *Podróż do Indii*<sup>12</sup>, stanowi element szerszego trendu w kinematografii brytyjskiej, a mianowicie kina dziedzictwa (ang. heritage cinema). Chociaż wszystko, co autor pisze o Raj Revival, jest słuszne – podkreślone zostają: neokolonialna tęsknota za Imperium i adekwatne strategie zarówno fabularne, jak i wizualne, oraz analogiczna do kina francuskiego perspektywa kobieca – to jednak szkoda, że nie poświęcono więcej miejsca samej tożsamości zjawiska. Jest to ważne, ponieważ nurt heritage wywołał wiele dyskusji, by nie rzec: awantur

<sup>5</sup> *L'Amant*, Francja, Wielka Brytania, Wietnam, 1991, reż. J.J. Annaud, scen. J.J. Annaud, G. Brach.

<sup>6</sup> *Indochine*, Francja, 1992, reż. Régis Wargnier, scen. R. Wargnier, C. Cohen, L. Gardel, E. Orsenna.

<sup>7</sup> *Chocolat*, Francja, RFN, Kamerun, 1988, reż. C. Denis, scen. C. Denis, J.P. Fargeau.

<sup>8</sup> *Jewel In the Crown* (serial), Wielka Brytania, 1984, reż. Ch. Morahan, Jim O'Brien, scen. K. Taylor.

<sup>9</sup> *The Far Pavilions* (serial), Wielka Brytania, 1984, reż. P. Duffell, scen. J. Bond.

<sup>10</sup> *Gandhi*, Indie, Wielka Brytania, 1982, reż. R. Attenborough, scen. J. Briley.

<sup>11</sup> *Heat and Dust*, Wielka Brytania, 1983, reż. J. Ivory, scen. R. Prawer.

<sup>12</sup> *A Passage to India*, USA, Wielka Brytania, 1984, reż. i scen. D. Lean.

naukowych i medialnych. Krzysztof Loska przywołuje niektóre z nich, choć nie eksponuje nadmiernie ich polemicznej natury – powołuje się tak na Andrew Higsona, jak i na Claire Monk, stojących po dwóch stronach barykady. Konieczne jest jednak podkreślenie, że strategie kina dziedzictwa i Raj Revival się różnią. O ile to drugie zjawisko zdradza wyraźną tęsknotę za Imperium i ma jednoznacznie neokolonialny charakter, o tyle pierwsze dalekie jest od pochwały tej epoki. Idąc za argumentacją Higsona, można by wprawdzie skupić się wyłącznie na ornamentyce, roli rekwizytu, kostiumu, dziedzictwa materialnego i – w konsekwencji – nie czynić rozróżniania między filmami, których akcja toczy się w koloniach, a tymi umiejscowionymi w Anglii tego samego okresu. Z drugiej jednak strony, jak podkreśla Claire Monk, kino dziedzictwa łączy nutę melancholii z wyraźną krytyką imperialnego porządku świata i społeczeństwa, chociażby przez oddanie głosu tym, którzy byli go wówczas pozbawieni – na przykład kobietom bądź służącym (jak w filmach Jamesa Ivory’ego). Ponieważ brytyjskie kino dziedzictwa obejmuje znacznie więcej filmów i nurtów niż Raj Revival, podkreślenie tej właśnie różnicy wydaje się ważne. Także dlatego, że pozwoliłoby bardziej wybrzmieć „nierówności emancypacyjnej” zawartej w tych filmach. Z jednej strony, jak w nurcie heritage, wyzwolone i docenione zostają kobiety, a z drugiej – dzieje się to kosztem ludności natywnej, traktowanej przede wszystkim jako barwne, stereotypowe i instrumentalizowane tło dla przygód i dojrzewania białych ludzi. Podążenie tym tropem byłoby interesujące też ze względu na to, że podobną strategię wybierają niektórzy twórcy francuskiego kina nostalgicznego, jak wspomniana już Claire Denis, co w odniesieniu do jej filmów Krzysztof Loska zresztą podkreśla.

Wspomniany wątek nie zostaje wprawdzie w książce podjęty, ale autor na przy-

kładzie Raj Revival analizuje inną kluczową dla myśli postkolonialnej kwestię, czyli tożsamość „pośrednią” (ang. *betwixt identity*). Konieczność przystosowania się do nowej rzeczywistości, trauma związana z utratą, a także konieczność stałych kulturowych negocjacji wpływających na hybrydyczność tożsamości, naznaczają egzystencję wspólnot diasporycznych i głównych bohaterów, ujmowaną w tonacji zarówno dramatycznej (jak w filmie *Głową w mur*<sup>13</sup>), jak i lżejszej (na przykład w *Podkręć jak Beckham*<sup>14</sup>). Mimo wypracowania pewnej formuły opowiadania o doświadczeniu migracji i „zderzeniu” kultur, stosowanej często w odniesieniu do diaspory pakistańskiej i hinduskiej w Wielkiej Brytanii (na przykład powtarzająca się w filmach rola tradycyjnej kuchni, opowieści o związkach międzyrasowych bądź aranżowanych małżeństwach), wielość gatunków i strategii „przykładanych” do kwestii imigracyjnych koresponduje z ich niezwykłą złożonością.

Co ważne, autor nie traktuje zagadnień etnicznych i rasowych esencjalnie, osobno, ale pokazuje, w jaki sposób łączą się one z innymi rodzajami podziałów i wykluczenia. Kwestia klasowa właściwie nie zostaje rozwinięta, a przynajmniej nie jest nazwana wprost, choć autor opisuje zubożenie francuskich blokowisk (franc. *banlieue*) zamieszkanych w głównej mierze przez bezrobotnych Francuzów należących do mniejszości. Pominięte są jednak praktyki neokolonializmu – zniewolenia ekonomicznego i symbolicznego – którego granice pokrywają się z historycznymi podziałami kolonializmu geograficznego i politycznego; tematyką tą interesował

<sup>13</sup> *Gegen die Wand*, Niemcy, Turcja, 2004, reż. i scen. F. Akin.

<sup>14</sup> *Bend it Like Beckham*, Niemcy, USA, Wielka Brytania, 2002, reż. G. Chadha, scen. P. Mayeda Berges, G. Bindra, G. Chadha.

się chociażby w *Niewidocznych*<sup>15</sup> Stephen Frears, którego wcześniejsze dzieło, słynna *Moja piękna pralnia*, zostaje omówione jako egzemplifikacja wzajemnego oddziaływania rasy, gender oraz orientacji seksualnej.

Właśnie na aspekt przecinających się podziałów – krajobraz relacji płć-narodowość-rasa – autor kładzie szczególny nacisk. Takie połączenie tematyczne charakteryzuje zresztą także literaturę postkolonialną, co łatwo zaobserwować chociażby w prozie Zadie Smith, Kiran Desai i Chimamandy Ngozi Adichie. Autor akcentuje ten wątek we współczesnym kinie europejskim, zaczynając od kobiecej perspektywy w kinie nostalgicznym i strategii wpisywania snów o minionej (i jednostronnie postrzeganej) świetności w konwencję melodramatyczną, poprzez powiązanie opresji etnicznej i płciowej (jak w *Głową w mur*), aż po ujmowanie rozmaitych zwyczajów, jak na przykład małżeństw aranżowanych, w konwencji komediowej.

Pisałam wcześniej, że z analizy wybranych filmów wynikałoby, że ich twórcy oddają głos „Innym” – jak chociażby w *Czekoladzie* Claire Denis, gdzie uwzględniony zostaje punkt widzenia i białej kobiety, i jej czarnego służącego. W dyskursie postkolonialnym kwestia ta jest jednak znacznie bardziej skomplikowana, wykracza poza samą diegezę i środki filmowego wyrazu. Istotne jest bowiem przede wszystkim to, czy o tożsamości ludności natywnej bądź diaspory mają szansę opowiedzieć jej przedstawiciele, czy też ich obraz zostaje zawłaszczony i staje się elementem dyskursu większościowego, a niekiedy wręcz dalszej, symbolicznej i ikonicznej kolonizacji. Dlatego też autor zwraca uwagę na kino mniejszości, w którym zdaje się celować kinematografia niemiecka i do

pewnego stopnia brytyjska, zwłaszcza w odniesieniu do diaspory południowoazjatyckiej. Można odnieść wrażenie, że twórcy koncentrują się tu przede wszystkim na rzeczywistości bieżącej, znanej im codzienności, niekoniecznie idąc tropem literatury postimperialnej (której główną strategią jest „przepisywanie” historii, szczególnie wiktorianizmu, z punktu widzenia wykluczonych), ale także trendów heritage i krytycznego retro, coraz silniej obecnego w kinie i telewizji w Stanach Zjednoczonych.

Od samej pamięci istotniejsze okazuje się więc tematyzowanie postpamięci, kolejnej kategorii kluczowej dla tematu postkolonializmu. Postpamięć definiowana jest w książce jako „międzypokoleniowe przekazywanie traumy” (s. 112) i zostaje ukazana (głównie na przykładzie kina dokumentalnego) przede wszystkim jako cecha kolejnej generacji przedstawicieli mniejszości, urodzonej już gdzie indziej i czerpiącej wiedzę o utraconym domu przodków i ich międzykontynentalnej drodze z przekazów, najczęściej rodzinnych. Jednocześnie postpamięć jest narzędziem legitymizacji narracji historycznych.

O problematycznej tęsknocie za krajem pochodzenia (urodzenia) własnego bądź przodków Krzysztof Loska pisze bowiem nie tylko w odniesieniu do imperiów kolonialnych, ale także współczesnej migracji zarobkowej i politycznej, której obrazy są silnie reprezentowane w najnowszym kinie brytyjskim i niemieckim – autorstwa zarówno przedstawicieli dominującej większości, jak i mniejszości etnicznych. Tu powraca wątek historyczno-filmowy, tureckich imigrantów zarobkowych zaczęto bowiem przedstawiać w kinie już w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku, w tak zwanym *Gastarbeiterkinie*. Od tego czasu obraz imigrantów jednak się zmienił – od wizerunku ludzi wyizolowanych kulturowo, społecznie i językowo, do „godzących nowoczesność z tradycją”

<sup>15</sup> *Dirty Pretty Things*, Wielka Brytania, 2002, scen. S. Knight.



(s. 290) i bieglych w życiu „pomiędzy” przedstawicieli kolejnych pokoleń. Nie znaczy to jednak, że najnowsze kino idealizuje sytuację multikulturowości. Jest wręcz przeciwnie, na co wskazują chociażby znakomite filmy Fatiha Akina, ale także przykłady z kinematografii włoskiej i hiszpańskiej. Spotkanie z „Innym” ma bowiem w tych ostatnich najczęściej negatywne, a nawet tragiczne skutki – w białych mieszańcach wyzwała lęk, niechęć, agresję i rasizm. Próby przełamania tych reakcji przynoszą dalszą traumę, nakręcają spiralę wzajemnych uprzedzeń i krzywd.

Zabrakło natomiast w książce obszernego omówienia filmów z przeciwnego bieguną, optymistycznie nawołujących do tolerancji, a zwłaszcza tych, które stały się nie tylko wielkimi hitami kasowymi, ale wręcz szeroko komentowanymi w prasie fenomenami społecznymi. Mam tu na myśli francuskie „przeboje” ostatnich lat: *Nietykanych*<sup>16</sup>, *Sambę*<sup>17</sup> czy *Za jakie grzechy, dobry Boże?*<sup>18</sup>. Pomijając przykłady takie, jak ekscentryczny *Człowiek z Hawru*<sup>19</sup> i komedie Gurinder Chadhy, najbardziej pozytywny wydźwięk ma rozdział stanowiący zakończenie książki (zob. s. 311-333), funkcjonujący raczej na zasadzie kody bądź aneksu niż pełnoprawnej części pracy (co – podobnie jak okazjonalnie powtarzające się obserwacje – może wynikać z tego, że niektóre jej fragmenty były publikowane już wcześniej). Ostatni rozdział jest poświęcony roli muzyki zarówno jako nośnika tradycji (podobnie jak kuchnia), strategii oporu i narzędzia wyrażania emocji – także gniewu, co zo-

staje podkreślone przy omawianiu hip-hopu w kinie francuskim – jak i języka uniwersalnego, budulca hybrydycznej tożsamości, nadziei na porozumienie ponad granicami.

Autor wyraźnie preferuje jednak tematykę krzywd i rozliczeń, być może dlatego, że – po pierwsze – jest to ważna kategoria w dyskursie postkolonialnym, a – po drugie – takich obrazów jest zapewne więcej. Znaczną część książki została więc poświęcona filmom fabularnym i dokumentalnym mierzącym się nie tylko z traumą po utracie domu (domenie francuskich obrazów nostalgiczych), ale też z istotniejszą i często nadal nieprzepracowaną traumą po kolonialnych przestępstwach wymierzonych w ludność natywną i jej potomków. Pod tym względem *Postkolonialna Europa* jest szczególnie wartościowa poznawczo, ponieważ przywołuje wydarzenia z historii, przede wszystkim historii algierskiej walki o niepodległość – zarówno powstanie w samej Algierii, jak i prowolnościowe demonstracje organizowane we Francji. Przykład ten po raz kolejny pokazuje, że kino jest przestrzenią pozwalającą może nie aż na zbiorowe przepracowanie traumy, ale z pewnością na przywracanie pamięci o dramatycznych wydarzeniach, które zostały „wypchnięte” ze społecznej świadomości (najdonioślejszym przykładem problematyzowania tego mechanizmu we współczesnym kinie pozostaje przeanalizowane przez autora *Ukryte*<sup>20</sup> Michaela Haneke). W odniesieniu do walk Algierczyków o niepodległość takim wydarzeniem była niewątpliwie masakra z 17 października 1961 roku, podczas której z rąk francuskiej policji zginęło kilkudziesięciu demonstrantów. Ich ciała wrzucono do Sekwany i przez wiele lat ukrywano prawdę o tym, co się stało. Autor pokazuje, jak bolesne są – mające znamiona doświadczeń granicznych – wydarzenia związane

<sup>16</sup> *Intouchables*, Francja, 2011, reż. i scen. O. Nakache, E. Toledano.

<sup>17</sup> *Samba*, Francja, 2014, reż. i scen. O. Nakache, E. Toledano.

<sup>18</sup> *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?*, Francja, 2014, reż. Ph. de Chauveron, scen. Ph. de Chauveron, G. Laurent.

<sup>19</sup> *Le Havre*, Finlandia, Francja, Niemcy, 2011, reż. i scen. A. Kaurismäki.

<sup>20</sup> *Caché*, Austria, Francja, Niemcy, USA, Włochy, 2005, scen. M. Haneke.

z powstaniem w Algierii, budzące do dziś reakcje nie tylko post-, ale i neokolonialne (jak do pewnego stopnia w *Wewnętrznym wrogu*<sup>21</sup>).

Kwestie poruszane w książce i w omawianych filmach są więc niezwykle żywotne we współczesnej Europie, obecne w kulturze i dyskursie; znajdują też odbicie w emocjach, procesach dziejowych i decyzjach politycznych. Terazniejszość jest, rzecz jasna, zakorzeniona w przeszłości, a jej konsekwencje decydują o realiach dzisiejszego świata – autor wielokrotnie podkreśla ten właśnie aspekt terminu „postkolonializm”, niebędącego „wyłącznie kategorią periodyzacyjną [...], ale wskazującą na ciągle [...] uwikłanie w dyskurs imperialny” (s. 35). Dlatego interesujące byłoby pokazanie, chociażby pobieżne, recepcji kina postkolonialnego, omówionej tylko (za to obszernie) w odniesieniu do filmu *Bitwa o Algier* (w niektórych przypadkach przywoływane są natomiast wyniki frekwencyjne). Recepcja filmów,

a także ich tematów, wydaje się jednak istotnym elementem zjawiska filmowego, które nie funkcjonuje w społecznej i politycznej próżni. Oczywiście dotyczy to każdego dzieła sztuki i wytworu kultury – dla wszystkich kluczowy jest przede wszystkim kontekst – w tym wypadku jednak wydaje się szczególnie ważne.

Jeśli jednak pewne sprawy zostają w książce pominięte, wynika to po prostu z wielkiego bogactwa zarówno samej tematyki postkolonialnej, jak i jej ekranowych aktualizacji. Nie da się opowiedzieć o wszystkim, a *Postkolonialna Europa* w interesujący sposób odnosi się do zagadnień najważniejszych, sygnalizując też możliwość podjęcia wielu innych tropów.

Na koniec warto zwrócić uwagę, że wielką zaletą książki – traktującej przecież o złożonej koncepcji teoretycznej – jest jej daleka od terminologicznej hermetyczności otwartość na czytelnika. Autor zgrabnie łączy bowiem walory naukowe, porządkując wiele kluczowych i niełatwych kwestii, z przystępnością, także stylu – *Postkolonialną Europę* po prostu dobrze i z satysfakcją się czyta.

<sup>21</sup> *L'Ennemi intime*, Francja, Monako, 2007, reż. F.E. Siri, scen. F. Rotman.