

- Maciorowski Mirosław, red. *Sami swoi i obcy. Reportaże z kresów na kresy. Prawdziwe historie wypędzonych*. Warszawa: Agora SA, 2011.
- Musekamp, Jan. *Między Stettinem a Szczecinem. Metamorfozy miasta 1945–2005*. Przeł. Jacek Dąbrowski. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2013.
- Nora, Pierre. „Czas pamięci”. *Res Publica Nova* 7 (2001). S. 37–43.
- Piskorski, Jan M. *Wygnańcy. Migracje przymusowe i uchodźcy w dwudziestowiecznej Europie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.
- Röger, Maren. „Wypędzeni i wypędzenia w dyskursach publicznych Polski i Niemiec”. *Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*. T. 2. Red. A. Gall et al. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2015. S. 553–573.
- Snyder, Timothy. *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*. Przeł. Bartłomiej Pietrzyk. Warszawa: Świat Książki, 2011.
- Thum, Gregor. *Obce miasto Wrocław 1945 i potem*. Przeł. Małgorzata Słabicka. Wrocław: via Nova, 2008.
- Traba Robert, Henning Hahn H., współpraca M. Górny, K. Kończal, red. *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*. T. 1. *Wspólne/Oddzielne*. T. 2. *Wspólne/oddzielne*. T. 3. *Paralele*. T. 4. *Refleksje metodologiczne*. Warszawa: Scholar, 2012–2015.
- Wylegała, Anna. *Przesiedlenia a pamięć. Studium (nie)pamięci społecznej na przykładzie ukraińskiej galicji i polskich „Ziem Odzyskanych”*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.
- Zaremba, Marcin. *Wielka trwoga. Polska 1944–47. Ludowa reakcja na kryzys*. Kraków: Znak, Instytut Studiów Politycznych PAN, 2012.

KINO POSTKOLONIALNE – JAKIEJ EUROPY?

JACEK NOWAKOWSKI¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

KRZYSZTOF LOSKA, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2016. 391 S.

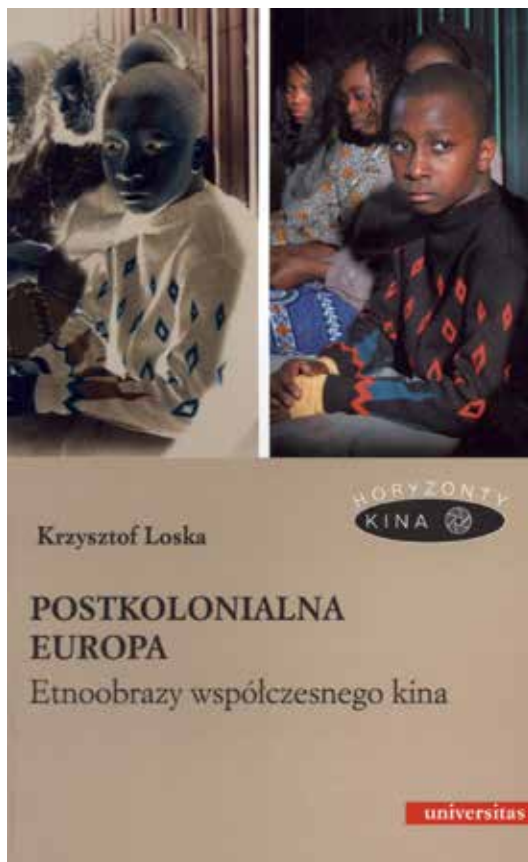
Książka cenionego badacza filmu z Uniwersytetu Jagiellońskiego ukazała się jako dziesiąta w serii Horyzonty kina wydawanej przez krakowski Universitas. W tej serii opublikowano kilka cennych prac, znacząco poszerzających dorobek rodzimego filmoznawstwa, m.in. *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci zagłady* Bartosza Kwiecińskiego czy *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim fil-*

1 E-mail: janow@amu.edu.pl

mie fabularnym Sebastiana Jagielskiego. Wśród nich, a także na tle całokształtu badań filmologicznych w Polsce, książka Loski wyróżnia się tym, że jest pierwszą w całości poświęconą tematyce, która jest w ostatnich latach niezwykle ważna w światowej humanistyce. Wraz z dziełem Loski nadszedł czas, aby i u nas poświęcić jej więcej miejsca, tym bardziej, że *Postkolonialna Europa* nie tylko otwiera nowy rozdział w naszym filmoznawstwie, ale i skłania do wielu refleksji i pytań.

Postkolonialny zwrot w badaniach nad filmem, którego proces i rezultaty przedstawia Loska, stał się oczywiście możliwy dzięki pracom badaczy z innych dyscyplin, takich jak kulturoznawstwo, antropologia, politologia czy literaturoznawstwo. Nie od dzisiaj wiemy, a autor w swojej książce często nam o tym przypomina, że filmoznawstwo zawsze charakteryzowało się umiejętnością twórczego korzystania z innych obszarów wiedzy humani-

stycznej, w tym z wyżej wymienionych. Stąd też obecność w omawianej pracy myśli prekursorów badań postkolonialnych, zwłaszcza Edwarda W. Saida, Gayatri Chakravorty Spivak, Stuarta Halla, Homi K. Bhabhy, Arauna Appadurai czy Leeli Ghandi, a także dzieł autorów zorientowanych ściśle filmoznawczo, przede wszystkim *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* Elli Shohat i Roberta Stama, jak również tekstów Laury U. Marks, Hamida Naficy'ego, Raya Aresa, Grahama Huggana i innych. Od razu jednak trzeba zaznaczyć, że przywołując zarówno klasyków myśli postkolonialnej, jak i ważnych badaczy kina w tej materii, Loska koncentruje się na kinie współczesnym, poświęcając – zgodnie z tytułem swej pracy – tylko pewien, proporcjonalny fragment miejsca, kinu prekursorskiemu wobec zjawisk postkolonialnych we współczesnej kinematografii światowej. I tu pojawia się także refleksja druga: autor w sposób szczególnie koncentruje się na filmach zachodnioeuropejskich, zwykle powiązanych różnorodną siecią relacji z innymi obszarami światowego kina, lub też – choć dużo rzadziej – odwraca tę regułę, koncentrując się na filmach Trzeciego Świata, w taki czy inny sposób związanych z kinem zachodnim, lub też od nich rozpoczynając rozważania. Ta ostatnia, okcydentalna,



a w jej ramach europejska perspektywa, jest dominująca, co czyni książkę spójną merytorycznie, ale prowokuje do pytań o kino Europy Środkowej i Wschodniej. Zanim jednak zostaną one postawione, przyjrzymy się, co oferuje to opracowanie, a ma do zaproponowania Czytelnikowi bardzo wiele.

Sporo miejsca badacz poświęca narodzinom kina postkolonialnego, które wiąże z powstaniem *Bitwy o Algier* (1966) Gilla Pontecorva, filmu włosko-algierskiego, poświęconego wojnie o niepodległość Algierii (1954–1962), wyzwolającej się spod dominacji Francji. Tym samym podkreśla, że zrealizowana z epickim zacięciem przez włoskiego twórcę rekonstrukcja wydarzeń, które doprowadziły do kresu francuskiego kolonializmu w północnej Afryce, zainicjowała kino postkolonialne w Europie. Prawdopodobnie ma rację. Tu nasuwa się jednak refleksja szersza: czy rzeczywiście impuls do sztuki piętnującej zachodni kolonializm wyszedł od tegoż – zachodniego, bądź co bądź – opresora? Przykład *Bitwy o Algier* świadczyłby o tym bardzo dobitnie. Znaczna część ekipy realizacyjnej to europejscy profesjonalści (oprócz reżysera: współscenarzysta, autorzy zdjęć, muzyki, scenografii, montażu). Pozytywnie można z kolei ocenić fakt, że poza jedną rolę męską (francuskiego oficera) pozostałe (właściwie wszystkie) autor filmu zaproponował arabskim amatorom, co znacząco wzmocniło wiarygodność utworu. Wszystkie rozwiązania artystyczne wiążą się tu jednak z regułami sztuki filmowej, wypracowanymi przez ludzi odmiennej rasy i kultury. Tego paradoksu prawie w ogóle nie udało się przełamać kinu postkolonialnemu także później. Loska jednak podkreśla i ciekawie opisuje także rolę drugiej strony, która zostaje sportretowana w filmie: nie byłoby tego przełomowego utworu, gdyby nie akces Algierczyków, producentów filmu. Odpowiedzią na chęć przygotowania przez Pontecorvo utworu o rodzącej się niepodległości narodu jeszcze niedawno zdominowanego przez Francję było bowiem pragnienie szybkiego zrealizowania projektu, i to przez czołowego przedstawiciela partii rządzącej w Algierii – Yacefa Saadii z Frontu Wyzwolenia Narodowego, który zaoferował scenarzystom swoje wspomnienia z walk. Ostatecznie, co stało się później, jak już wspomniałem, pewną regułą, film powstał za algierskie pieniądze przy dominującym udziale zachodnioeuropejskich artystów. Inaczej mówiąc, kwestie epistemologiczne i ideologiczne takiego typu utworów zawsze były (i często nadal są) skomplikowane i niejednoznaczne. Pojawia się tu bowiem pytanie, na ile głos ludzi podporządkowanych, szukających na nowo swojej tożsamości jest samodzielny, a na ile kształt ich wypowiedzi jest zależny od różnych konwencji i ostatecznie – hybrydyczny. Kwestia ta wiąże się z jeszcze jednym pytaniem, nie dość często poruszonym przez badaczy: na ile kino postkolonialne nadal pozostaje kinem kolonialnym, gdzie i jak kształtuje się granica pomiędzy nimi, na ile ma ona charakter procesualny?

Książka Krzysztofa Loski skłania do stawiania takich pytań, ale nie zawsze może dać na nie odpowiedź. Obszerna pierwsza część pracy, poświęcona wątkom postkolonialnym w kinie francuskim bądź filmom mówiącym o francuskim kolonializmie, zachęca do podjęcia powyższej refleksji. Po dogłębnym przedstawieniu

genezy, charakteru i recepcji *Bitwy o Algier* z połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku autor omawia filmy nowe i najnowsze, począwszy od *Indochin* (1992) Régisa Wargniera i kwestii obecności Francuzów w tym rejonie świata, poprzez *Wewnętrznego wroga* (2007) Florent-Emilio Siriego i sprawę współczesnego spojrzenia na wojnę w Algierii, po „kino blokowisk” z reprezentatywnym dla tego zjawiska filmem *Nienawiść* (1995) Mathieu Kassovitz. Cezurą dla omawianych zjawisk są dla badacza kina lata osiemdziesiąte ubiegłego wieku, zresztą pokrywa się ona na ogół z procesami historycznymi. Można jednak odczuć pewien niedosyt, wynikający z pominięcia dwóch wcześniejszych dekad (lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych) w historii kina francuskiego, zwłaszcza kina Maghrebu, współkształtowanego przez twórców znad Sekwany. Tu pewnie dałoby się więcej powiedzieć o przejściu od filmów utwierdzających kolonializm lub będących jego dziedzictwem do kina postkolonialnego, z definicji przecież hybrydycznego pod każdym względem. Nie można powiedzieć, że ten Loski nie interesuje. Przykładem tego zainteresowania jest przywołanie w jego pracy dzieła Pierre’a Schoendoerffera *Krab dobosz* (1977). Autor pisze tylko, że jest to film „będący próbą oddramatyzowania wydarzeń, przeniesienia historii na płaszczyznę egzystencjalną, a także nakręcony przez tego reżysera *Honor kapitana* (*L’Honneur d’un capitaine*, 1982)” (Loska 81), poświęcając wiele miejsca wyłącznie temu drugiemu. Jeśli chodzi o dzieło Schoendoerffera, to jest ono przykładem kina nostalgii, opowiada o porażce Francuzów w Indochinach. Słusznie zresztą Loska bierze na warsztat badawczy drugi z przywołanych filmów, a także trzeci tegoż reżysera – wpisujący się w model „kina dziedzictwa” *Diên Biên Phu* (1992), bezsprzecznie należący do kina doby postkolonialnej. Myślę, że ciekawym kontekstem, który nie został wyartykułowany w *Postkolonialnej Europie*, byłoby kino kontestacji i kontrkultury z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Amerykańskie i zachodnioeuropejskie kino protestu tamtego okresu było przecież wyzwaniem wobec cywilizacji represyjnej, także – choć nie w pierwszej kolejności – opresji politycznych Pierwszego Świata wobec Trzeciego Świata. Rzeczywistość społeczna i polityczna tego okresu, rewidowana przez kontestatorów w praktyce, ale też piórem teoretyków, nie mogła przecież usunąć sama kwestii dotyczących imperializmu czy orientalizmu. Jeśli chodzi o ten ostatni, warto w tym miejscu przywołać kontekst postkolonialny takich kontrkulturowych z ducha filmów, jak na przykład francuska *Chinka* (1967) Jean-Luca Godarda, włoskie *Chiny są blisko* (1967) Marko Bellocchio czy amerykański *Siddartha* (1973) Conrada Rooksa. Oczywiście moje uwagi są raczej refleksjami czytelnika, który znalazłszy wreszcie książkę na swój ulubiony temat, oczekiwałby od niej wszystkiego, co dotyczy tego zagadnienia.

W kolejnych częściach książki Krzysztofa Loski znajdziemy mniejsze rozdziały: poświęcony kwestii wizerunku imperium brytyjskiego w kinie lat ostatnich oraz, następny, obrazowi diaspory południowoazjatyckiej w kinie brytyjskim. Te dwa autor omawia na podstawie licznych przykładów, często doskonale znanych, jak fil-

mu Richarda Attenborougha *Ghandi* (1982), Davida Leana *Podróż do Indii* (1984) czy pochodzącego z tego samego roku serialu telewizyjnego *Klejnot w koronie*. Wszystkie powyższe utwory badacz interpretuje w kontekście nostalgii imperialnej za Indiami Brytyjskimi. Loska pokazuje, że powyższe konstrukcje Orientu, oparte często na ważnych utworach literackich lub na biografii istotnych postaci, mówią więcej na temat Brytyjczyków niż mieszkańców Azji. To wciąż model sztuki, który lepiej służy definiowaniu własnej tożsamości niż opisywaniu Innego. Krakowski badacz przywołuje również tezę amerykańskiego badacza, Andrew Higsona, który w kontekście tych i podobnych im utworów literackich i filmowych pisał wręcz o przemyśle dziedzictwa, jaki uprawia(ł) się w siedzibie hegemonu. Następny fragment „brytyjskiej” części książki mówi o wizerunku diaspory południowoazjatyckiej w Wielkiej Brytanii. W tym miejscu Loska słusznie zaznacza, że to poprzez istnienie ruchów transnarodowych nie tyle analizuje etnoobrazy Innych w Europie (Wielkiej Brytanii), ile raczej przedstawia, jak dawne serce imperium zostało zmodyfikowane przez obecność Innych. W związku z tym pisze o tzw. nowej etniczności, zaznaczając, iż: „wiele filmów z końca ubiegłego stulecia podważa esencjalne rozumienie tożsamości etnicznej i wydobywa jej konstruktywistyczny wymiar” (Loska 198). Przykładem tego zjawiska są dla niego dzieła Gurinder Chadhy, reżyserki urodzonej w Kenii, w rodzinie indyjskich emigrantów, ale wkrótce zamieszkałej w Londynie i tam realizującej filmy. Dotyczy to m.in. dogłębnie zanalizowanego przez Loskę utworu podważającego mit spójności kultury emigranckiej na Wyspach, *Podkręć piłkę jak Beckham* (2002), podejmującego oprócz kwestii etnicznych także temat stosunku do płci (żeńskiej) w nowym środowisku. Ostatecznie, omawiane w tym miejscu utwory różnych artystów badacz przedstawia jako zmierzające do wspólnego celu: pogodzenia się z myślą o heterogeniczności współczesnej kultury.

Dalsze części pracy Krzysztofa Loski dotyczą „kolonializmu, migracji i piętna przeszłości w kinie włoskim” (rozdział 9), „motywu afrykańskiej imigracji” (rozdział 10) w tymże kinie, „wyobraźni kolonialnej w filmie hiszpańskim” (rozdział 11), a także współczesnego obrazu mniejszości tureckiej w Niemczech (rozdział 12). Całą książkę wieńczy rozdział o transkulturowym pejzażu muzycznym przede wszystkim kinematografii niemieckiej i francuskiej, na kształt którego wpływa oczywiście obecność hybrydycznego, wieloetnicznego rynku muzyki folk. Za przykład służą tu filmy Fatiha Akina, Niemca pochodzenia tureckiego, oraz Tony’ego Gatlifa, Francuza wywodzącego się z Algierii, mającego korzenie cygańsko-berberyjskie. Jak wynika z powyższego, Loska stara się pokreślić, że hybrydyczny charakter kultury obrazowanej w filmach nie obejmuje tylko tematu, ale i kwestie dźwiękowe. Na koniec tej części recenzji warto uwypuklić jeszcze jeden aspekt książki. *Postkolonialna Europa* nie jest napisana z myślą o porządkowaniu omawianych zjawisk ściśle według klucza kinematografii narodowych. Ich charakter z trudem na to pozwala, a często wręcz uniemożliwia taki sposób pisania. To raczej recenzenckie pióro porządkuje ją w ten sposób. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa przywołane-

go już wcześniej Higsona (które z pewnością przyświecały także Losce), tak konkludującego swoje rozważania w eseju *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*:

Ale nie wydaje mi się wskazane myślenie o różnorodności i specyfice kulturowej w ściśle narodowych kategoriach; optować za kinem narodowym niekoniecznie stanowi najlepszą drogę do osiągnięcia czy to różnorodności kulturowej, czy to specyfiki kulturowej. W każdym razie ewentualne wspólnoty wyobrażone przez kino są o wiele bardziej lokalne czy transnarodowe niż narodowe (Higson 17).

Dalsze uwagi nie wiążą się już z krytyczną praktyką recenzencką, do której nie uprawniają mnie pionierski charakter i rzetelność naukowa krakowskiego badacza, raczej są refleksjami wynikającymi z możliwości przyjęcia, przynajmniej po części, innego spojrzenia na zagadnienia opisywane przez Loskę.

Przede wszystkim wydaje się, że w swej książce badacz, przyjmując optykę zachodnioeuropejską jako definiującą obszar i charakter kina postkolonialnego, zbyt szybko rezygnuje z próby zajęcia stanowiska poszerzającego ją o kino środkowo- i wschodnioeuropejskie. Kwestia ta jest pochodną dyskusji, która odbyła się także w polskim środowisku, i wynika choćby z dylematu różnicującego omawiane zagadnienie na dwa modele: postkolonialny i postzależnościowy. Czy – upraszczając nieco – w uznaniu, że w odniesieniu do postkolonializmu bierzemy pod uwagę wzajemne stosunki Zachodu z krajami od niego w różnym okresie zależnymi, a w myśleniu od wschodnim hegemonie, czyli Moskwie i jej sferze wpływów, mówimy o kwestiach postzależnościowych, nie kryje się czasami niebezpieczeństwo zawężania pola badań? Sam Krzysztof Loska zna przecież argumenty obu stron adwersarzy na polskim, literaturoznawczym gruncie, i uznaje refleksje Grażyny Borkowskiej i Ewy Thompson za „spory terminologiczne”. A przecież ta ostatnia badaczka, odpowiadając na argumenty strony podtrzymującej konieczność mówienia o refleksji postzależnościowej w odniesieniu do obszaru niegermańskiej Europy Środkowej oraz Wschodniej, wykazywała bezzasadność takiego stanowiska, pisząc:

Ale istotą kolonializmu jest zniewolenie terytorium i ludności, której świadomość narodowa jest już rozwinięta lub rozwija się w okresie zniewolenia kolonialnego, eksploatacja polityczna i ekonomiczna danego terytorium, oraz spowolnienie lub uniemożliwienie rozwoju (Thompson 291).

Odrzucając argumenty „opcji postzależnościowej”, mówiące o konieczności uznania w istnieniu procesów kolonialnych takich zjawisk jak posiadanie kolonii zamorskich czy narzucanie osadnictwa i własnego języka, badaczka twierdziła ostatecznie, że nie ma niezbywalnych argumentów za przekonaniem, że Polsce i innych krajach regionu nie było sowieckiego kolonializmu. Jeśli więc był, musimy

przyjąć, że i myślenie o kinie postkolonialnym Europy Środkowo-Wschodniej ma rację bytu i należy to kino badać.

Argumentów literaturoznawczych i kulturoznawczych dostarczają tu m.in. prace Bogusława Bakuły, w tym jeden z jego ostatnich, rekapitulujących wcześniejsze refleksje, tekstów pt. *Europa Środkowo-Wschodnia i jej (post)kolonialny świat* (Bakuła, por. także pozostałe teksty w tomie). Autor zwraca w nim uwagę na istnienie na obszarze dzisiejszej Polski, Czech, Słowacji, Węgier i Ukrainy (bo tych krajów dotyczy publikacja) kilku kluczowych dyskursów, organizujących postkolonialną sytuację w tym regionie. Są to zwłaszcza: „dyskurs o sobie”, czyli autorefleksja dotycząca narodowych zależności, „dyskurs «nerwowego społeczeństwa»”, wynikający z poczucia mniejszej wartości wobec zdobyczy cywilizacji zachodnioeuropejskiej, „dyskurs moralno-etycznej (post)kompensacji”, o którym Bakuła pisze, że dotyczy wpisanego w pamięć zbiorową długu Europy wobec jej środkowej części, dalej „dyskurs migracyjny”, a także dyskurs „kresów, pogranicz i utraty”, jak również „dyskurs etnicznych mniejszości” oraz dyskurs(y) o „Wielkim Głodzie, Holokauście i Porajmos”, czy wreszcie bardzo istotny i dzisiaj „dyskurs (anty)hegemonialny” (Bakuła 76–89). Już choćby przywołanie propozycji Bakuły pokazuje złożoność koncepcji i kondycji dyskursu postkolonialnego w krajach dawnego bloku komunistycznego, nadzorowanego przez Związek Radziecki. Z niej bierze się też zapewne fakt, że niektórym obecność kina postkolonialnego w tej części Europy umyka z pola widzenia. Warto chyba dla pełniejszego obrazu, uzupełniającego wcześniejszą perspektywę, przywołać prace, które podejmują wysiłek nazwania zjawisk składających się na kino postkolonialne Europy Środkowo-Wschodniej.

Przykładem innego, postkolonialnego myślenia o kinie Europy Środkowej może być książka, której autorką jest Jana Dudková: *Slovenský film v ére transkulturality*. Wydana w Bratysławie w 2011 roku praca pokazuje kino słowackie w perspektywie transkulturowej, stawia pytania m.in. o obecny w tamtejszej kulturze, w tym kinie dyskurs na temat słowackiej autoidentyfikacji po 1989 roku, a zwłaszcza po roku 1993, czyli po kluczowej zmianie politycznej i ustrojowej. Autorkę interesują także bardziej szczegółowe kwestie, jak na przykład pytanie, czy datą kluczową w odczuciu samodzielności nie będzie, paradoksalnie, wejście tego kraju do Unii Europejskiej w 2004 roku, co spowodowało większą obecność kinematografii słowackiej na najważniejszych międzynarodowych festiwalach filmowych, w tym w Cannes. Autorka tropi ślady poszukiwania identyfikacji Słowaków zwłaszcza w obrazach Martina Šulíka, chyba najważniejszego twórcy nowego kina słowackiego, autora m.in. *Ogrodu* (1995) i *Orbis pictus* (1997), a także filmu o znamienym tytule oryginalnym *Krajinka* (2000). Pytając o kwestię budowania i zarazem demitologizowania utopii narodowej, którą obrazują filmy autora *Wszystko, co kocham* (1992), autorka książki pokazuje, jak skomplikował się obraz tego kraju w filmach Šulíka od przywołanych wyżej wczesnych filmów tego reżysera aż po *Cygana* z roku 2011 (Dudková 29–65), filmu na pewno komplikującego utopijny charakter czasoprzestrzeni. Badaczka kon-

sekwentnie podejmuje inne tematy postkolonialne, istotne dla wielu współczesnych kinematografii, także środkowo- i wschodnioeuropejskich, choćby stylizowania świata przedstawionego na wzór zachodni, czy szerzej – dobrowolną autokolonizację, polegającą na przejmowaniu wzorców kultury zglobalizowanej Europy.

Mówiąc o postkolonialnych zjawiskach filmowych naszej części Europy przedstawianych w dyskursie naukowym, nie sposób nie przywołać także dużego, syntetyzującego studium Dobrochny Dabert-Bakuły *Kino Europy Środkowo-Wschodniej wobec postkolonialnego niepokoju*. Autorka podkreśla, że jeśli zjawiska związane z problemami typowymi dla postkolonializmu w tej części Europy nie istnieją w stanie czystym, to można dostrzec tu z pewnością wzmożoną wrażliwość na kwestie podnoszone przez dyskurs postkolonialny (Dabert-Bakuła 349). Poznańska badaczka uważa, że specyfiką i oryginalnością kina tego regionu jest zwłaszcza pamięć spajająca wspólne doświadczenie zależności od Związku Radzieckiego oraz dzisiejsze próby uporania się z tym doświadczeniem. Te procesy nazywa „odczarowywaniem hegemonu” i pokazuje je na wielu przykładach. Przywołuje choćby takie utwory, jak adaptacje filmowe ważnych dzieł literackich – adaptację powieści Władimira Wojnowicza *Życie i niezwykłe przygody żołnierza Ivana Čonkina* (1993) dokonaną przez Jiříego Menzla czy *Czołgowy batalion* (1991), film Víta Olmera, zrealizowany na podstawie prozy Josefa Škvoreckiego. Obraz upadku czy rozkładu sowieckiego imperium znajdziemy też w rodzimej *Matěj Moskwie* (2008) Waldemara Krzystka. Z innej perspektywy radzenie sobie z niedawnym lękiem przed suprematorem Dabert-Bakuła ilustruje „popierestrojkowym” kinem Kiry Muratowej, ukraińskiej reżyserki, która w swych późnych filmach odrzuca realia i znaki postimperialnych ruin, co badaczka uważa za „proceder wymazywania znieprawionej przeszłości” (Dabert-Bakuła 359). Ważnym elementem procesu identyfikacji społeczności kina tego regionu jest, zdaniem autorki omawianego studium, pozytywne waloryzowanie przestrzeni prowincjonalnej. Według niej można to wiązać z przekonaniem o tym, że małe społeczności zachowały sedno kultury, zbrukanej przez kilkadziesiąt lat sowieckiego totalitaryzmu kolonizującego ten obszar Europy, czego przykładem może być tu polska trylogia Jacka Bromskiego *U Pana Boga...* (2007–2009), przedstawiająca sielski świat Podlasia. Oczywiście drugą stroną tej sytuacji jest dla autorki artykułu również oczywista, czego przykładami są czeskie filmy Bohdana Slámy – *Dzikie pszczoły* (2001) i *Szczęście* (2005) czy dzieła węgierskiego mistrza kina – Béli Tarra, zwłaszcza *Szatańskie tango* (1994). Ważne wątki postkolonialne, które podejmuje Dabert-Bakuła, to także kompleks ziemi utraconej, graniczność jako pamięć o wykluczeniu oraz dowartościowanie i deprecjonowanie wartości. Wnioski, jakie przedstawia autorka w swoim tekście, pokazują, że społeczności Europy Środkowo-Wschodniej żyją wciąż w płynnej nowoczesności, a kino znakomicie to wyraża. Niezakończenie procesu transformacji ustrojowej wpływa na kształt kultury tych krajów, która z jednej strony wciąż produkuje i utrwała stereotypy, z drugiej zaś podważa je i eliminuje. Autorka określa ten stan „postkolonialną schizofrenią” (Dabert-Bakuła 402).

Już na podstawie tych dwóch studiów można się dobitnie przekonać, że mówienie o postkolonialnym wymiarze kultury narodów Europy Wschodniej i Środkowej jest jak najbardziej zasadne, a przecież zjawiska te nie ograniczają się do wcześniej wymienionych krajów. Z pewnością można je zaobserwować choćby na przykładzie kina Białorusi czy krajów nadbałtyckich – Litwy, Łotwy i Estonii. Kino postkolonialnej Europy ma jeszcze swoje białe plamy i niezbadane obszary, o czym książka Krzysztofa Loski w paradoksalny sposób nam przypomniała. Dobrze, że przychodzą mu w sukurs kolejni autorzy, dbający o wypełnianie luk w badaniach na ten temat.

BIBLIOGRAFIA

- Bakula, Bogusław. „Europa Środkowo-Wschodnia i jej (post)kolonialny świat”. *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej. Polska, Ukraina, Węgry, Słowacja*. Red. B. Bakula et al. Poznań: Wydawnictwo „Bonami”, 2015. S. 13–97.
- Dabert-Bakula, Dobrochna. „Kino Europy Środkowo-Wschodniej wobec postkolonialnego niepokoju”. *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej. Polska, Ukraina, Węgry, Słowacja*. Red. B. Bakula et al. Poznań: Wydawnictwo „Bonami”, 2015. S. 349–411.
- Dudková, Jana. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: Vydavateľstvo Drevno a srd, 2011.
- Higson, Andrew. „Ograniczona wyobraźnia kina narodowego”. Przel. Teresa Rutkowska. *Kwartalnik Filmowy* 62–63 (2008). S. 6–18.
- Loska, Krzysztof. *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Kraków: Universitas, 2016.
- Thompson, Ewa. „A jednak kolonializm”. *Teksty Drugie* 6 (2011). S. 289–302.

LWOWSKI WARIANT MODERNIZMU W KRYTYCE LITERACKIEJ

SYLWIA PANEK¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Katarzyna Sadkowska. *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2015. 332 S.

Kilka lat temu Ewa Paczoska trafnie pisała, że obraz Lwowa w polskiej świadomości kulturowej pozostaje wciąż melancholijnym cieniem albo zaprawioną czułością anegdotą (Paczoska 11). Jedną z podjętych w ostatnim czasie prób obrysowa-

1 E-mail: spanek@amu.edu.pl